

Φεμινισμός και κινηματογράφος

Patricia WHITE

Ο φεμινισμός είναι ένα από τα κοινωνικά κινήματα και ένας από τους πολιτισμικούς και κριτικούς «λόγους» που διαμόρφωσαν καθοριστικά την άνοδο των αγγλο-αμερικανικών σπουδών του κινηματογράφου στη δεκαετία του '70. Με τη σειρά τους, οι κινηματογραφικές σπουδές, ένα σχετικά νέο και πολιτικοποιημένο πεδίο, εξασφάλισαν γόνιμο έδαφος για την εδραίωση της φεμινιστικής θεωρίας στον ακαδημαϊκό χώρο. Κάτω από τέτοιες συνθήκες, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου ειδικεύτηκε σε μεγάλο βαθμό στις θεωρητικές διαμάχες για την αναπαράσταση, τη θέαση και τη σεξουαλική διαφορετικότητα και απέκτησε μεγάλο εύρος στην πολιτισμική της έκταση και επιρροή. Επέδειξε επίσης ένα διττό ενδιαφέρον για την κριτική όπως και για την πολιτισμική παραγωγή.

Ως κριτική μεθοδολογία, ο φεμινισμός αποδίδει εξέχουσα σημασία στην κατηγορία και την ιεραρχία του φύλου σε όλες τις μορφές γνώσης και τους χώρους έρευνας. Η γυναικεία εικόνα –η γυναίκα ως εικόνα– αποτελούσε ένα βασικό χαρακτηριστικό του κινηματογράφου και των άλλων παρεμφερών οπτικών μέσων. Στην κριτική και τη θεωρία του κινηματογράφου, η ανάδειξη του φύλου ως άξονα ανάλυσης στυνιπάγεται μια πλήρη επανεξέταση των έργων προς και από γυναίκες σε σχέση με τις γυναίκες και μια συνακόλουθη μεταβολή των κανόνων των κινηματογραφικών σπουδών. Ένας βασικός στόχος της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου αλλά και μια αρχή για την οργάνωση των γυναικείων κινηματογραφικών φρεστιβάλ και της γυναικείας δημοσιογραφίας ήταν να φέρουν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τις παραγνωρισμέ-

νες συνεισφορές των γυναικών στην ιστορία του κινηματογράφου. Το ενδιαφέρον για την αναπαράσταση, τόσο από μια πολιτική (να δίνεις φωνή στις γυναίκες ή να μιλάς εκ μέρους των γυναικών) όσο και από μια αισθητική σκοπιά, έχει επίσης ενοποιήσει τους ακτιβιστικούς και θεωρητικούς στόχους της γυναικείας κινηματογραφικής κουλτούρας.

Τις δύο τελευταίες δεκαετίες, στα πλαίσια της φεμινιστικής πολιτικής και της μελέτης των γυναικών στον ακαδημαϊκό χώρο, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου διεύρυνε την ανάλυσή της για το φύλο στον κινηματογράφο, προκειμένου να εξετάσει την αναπαράσταση της φυλής, της τάξης, της σεξουαλικότητας και του έθνους. Επίσης, έχει συμπεριλάβει στα παραδείγματά της οπτικά μέσα, όπως η τηλεόραση και το βίντεο, και συνέβαλε στην αναθεώρηση της κινηματογραφικής ιστοριογραφίας, κυρίως σε σχέση με την καταναλωτική κουλτούρα. Το φεμινιστικό ενδιαφέρον για τη σχέση της λαϊκής κουλτούρας με το δικαίωμα ψήφου έχει επηρεάσει τη μετατόπιση της κινηματογραφικής θεωρίας, από την κειμενική ανάλυση και την ανάλυση της θέσης του υποκειμένου, σε ευρύτερες πολιτισμικές μελέτες των θεσμών και του κοινού. Μια μεταμοντέρνα, παγκόσμια, τεχνολογικά διαποτισμένη κοινωνική πραγματικότητα έχει θέσει νέα ερωτήματα στη φεμινιστική θεωρία και μεθοδολογία, αλλά και σε ολόκληρη την κινηματογραφική θεωρία.

Στην κριτική και τη θεωρία του κινηματογράφου, η ανάδειξη του φύλου ως άξονα ανάλυσης συνεπάγεται μια πλήρη επανεξέταση των έργων προς και από γυναίκες σε σχέση με τις γυναίκες, και μια συνακόλουθη μεταβολή των κανόνων των κινηματογραφικών σπουδών.

Στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει μια περιγραφή των κύριων θεμάτων, κειμένων και διαμαχών που έχουν καθιερώσει τη φεμινιστική κριτική θεωρία του κινηματογράφου ως μοναδικό χώρο έρευνας, ενώ θα ακολουθήσει μια ανάλυση των ποικίλων πρακτικών της κινηματογραφικής παραγωγής των γυναικών με τις οποίες έχει συνδεθεί το συγκεκριμένο πεδίο.

Φεμινιστική κριτική και θεωρία του κινηματογράφου

Οι περισσότερες ιστορίες του πεδίου της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου βρίσκουν ένα σημείο εκκίνησης στην εμφάνιση αρκετών εκλαϊκευμένων μελετών των γυναικών στον κινηματογράφο στις αρχές της δεκαετίας του '70 (π.χ. Rosen 1973, Haskell 1974, Mellen 1974). Η εστίασή τους στις «εικό-νες των γυναικών» είχε επικριθεί αμέσως από «σινε-φεμινίστριες», που ενδιαφέ-

ρονταν για τη θεωρητικοποίηση της δομής της αναπαράστασης. Αυτό δημιούργησε μια αντίθεση –εν μέρει ρητορική– ανάμεσα στις «αμερικανικές» κοινωνιολογικές προσεγγίσεις και τη «βρετανική» θεωρία του «σινε-φεμινισμού», που βασιζόταν σε μια κριτική του ρεαλισμού.

Θεωρία αντανάκλασης

Οι μελέτες της Molly Haskell και της Marjorie Rosen θεωρούνται συνήθως χαρακτηριστικά παραδείγματα των «θεωριών αντανάκλασης» περί γυναικών και κινηματογράφου: θεωρούν ότι ο κινηματογράφος «αντανακλά» την κοινωνική πραγματικότητα, ότι οι απεικονίσεις των γυναικών στον κινηματογράφο καθρεφτίζουν τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία μεταχειρίζεται τις γυναίκες, ότι αυτές οι απεικονίσεις παραμορφώνουν αυτό που «πραγματικά είναι» οι γυναίκες και αυτό που «πραγματικά θέλουν», και ότι μπορεί να υπάρξει «πρόοδος» (βλ. Petro 1994). Τέτοιες απόψεις σχετίζονται με έντονες φεμινιστικές κριτικές των επιρροών των κυρίαρχων μέσων μαζικής ενημέρωσης, της πορνογραφίας και των διαφημίσεων σε σχέση με την εικόνα του σώματος, των σεξουαλικών ρόλων και της βίας εναντίον των γυναικών, που με τη σειρά τους οδήγησαν στην παρέμβαση των ιδίων των γυναικών στη δημιουργία της εικόνας τους. Κατά κανόνα, τέτοιες μελέτες παρουσιάζουν και κρίνουν μια τυπολογία γυναικείων εικόνων – μια σειρά παρθένων, βαμπ, θυμάτων, μπτέρων που υποφέρουν, ανήλικων κοριτσιών και σέξι «ψιψίνων». Η αναδυόμενη κινηματογραφική κριτική των λεσβιών όπως και των Αφροαμερικανών, Ασιατο-αμερικανών και άλλων έγχρωμων γυναικών τείνει επίσης να αναγνωρίσει και να απορρίψει στερεότυπα – όπως τη δολοφόνο λεσβία που μισεί τους άντρες, την Αφροαμερικανή μαμά, την τραγική μιγάδα και την Ασιάτισσα γυναίκα-κέρβερο, συνηγορώντας υπέρ πιο πολύπλοκων αναπαραστάσεων. Ωστόσο, αυτές είναι κατηγορίες που έχουν την τάση να περιορίζουν τη μελέτη της κοινωνικής λειτουργίας των στερεοτύπων και να οδηγούν συχνά σε απλοϊκές αναγνώσεις των ταινιών, που στηρίζονται στην αντίθεση «καλού»–«κακού». Η αναγνώριση των τύπων και των γενικών συμβάσεων αποτελεί ένα σημαντικό βήμα, αλλά μόνη η αντικατάσταση των στερεοτύπων από θετικές εικόνες δεν αλλάζει το σύστημα που τα δημιούργησε.

Η Haskell περιγράφει την ιστορία του κινηματογράφου σαν μια αψίδα που ξεκινά από το «σεβασμό» (η βουβή περίοδος) και καταλήγει στο «βιασμό» (το Χόλλυγουντ στις δεκαετίες του '60 και '70). Το σημείο κορύφωσης αντιστοιχεί στις δυνατές, ανεξάρτητες ηρωίδες της δεκαετίας του '40, που βρίσκουν την τελειωσή τους σε σταρ όπως η Katharine Hepburn. Παρουσιάζοντας τον εαυτό της ως αντιδραστικό κριτικό, η Haskell αποστασιοποιείται συχνά από το φεμινισμό, παραβλέπει τη μελέτη των έγχρωμων γυναικών και προδίδει ένα βαθύ

ετεροφυλόφιλο σεξισμό (για εκείνη, η Herburn και ο Tracy είναι το ιδανικό ρομαντικό ζευγάρι, που συμπληρώνουν ο ένας τον άλλο). Ωστόσο, η Haskell είχε αρκετά θετική συνεισφορά με το έργο της, ενώ η κριτική στη μελέτη της για αναγωγισμό μπορεί να είναι και η ίδια απλοϊκή. Διαπιστώνει πως η βία εναντίον των γυναικών και η περιθωριοποίησή τους στο λεγόμενο «Νέο Χόλλυγουντ» αποτελούν αντιδράσεις απέναντι στην εμφάνιση του φεμινισμού και στην απειλή της γυναικείας αυτονομίας. Είναι επίσης επιφυλακτική απέναντι στην αμπαχανία του ευρωπαϊκού καλλιτεχνικού κινηματογράφου, που φαίνεται να τοποθετεί τις γυναίκες και τη σεξουαλικότητά τους σε κεντρικότερη θέση μέσα στις ιστορίες του, προσφέροντας μόνο μια νέα εκδοχή του «αιώνιου θηλυκού». Τέλος, τα σχόλια της Haskell για τις ταινίες για γυναίκες ή, αλλιώς, τις «κλαψιάρικες» ταινίες – μια κατηγορία που έχει καθοριστεί από τη βιομηχανία και από πολλούς κριτικούς – δείχνουν ότι τέτοιου είδους ταινίες παρουσιάζουν πραγματικά τις αντιφάσεις στις ζωές των γυναικών μέσα στον πατριαρχικό καπιταλισμό, και εγκαινίασαν ένα από τα πιο παραγωγικά πεδία της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου.

Σημειολογία και κριτική της ιδεολογίας

Επανεξετάζοντας τα βιβλία της Haskell και της Rose, η Claire Johnston (1975b) επισημαίνει τις ανεπάρκειες στην προσέγγιση των «γυναικείων εικόνων»: ενώ αυτή αντιλαμβάνεται τις ιδεολογικές επιδράσεις του κινηματογράφου, οι εικόνες φαίνεται να αποσπώνται πολύ εύκολα από τα κείμενα και τις ψυχικές δομές μέσω των οποίων λειτουργούν, καθώς και από το θεσμικό και ιστορικό περιβάλλον που καθορίζει τη μορφή τους και την πρόσληψή τους. Για την Johnston, ο κινηματογράφος πρέπει να θεωρηθεί ως γλώσσα και η γυναίκα ως σημείο – όχι απλώς ως μια προφανής απόδοση του πραγματικού (βλ. επίσης Pollock 1992). Ίσως στην πιο σημαντική παρουσίαση αυτής της θέσης, στο “Women’s Cinema as Counter Cinema”, η Johnston (1973) συνδυάζει την ιδέα του Roland Barthes για το μύθο ως τη φυσική απόδοση της ιδεολογίας με τη θεωρία του δημιουργού, προκειμένου να αποκωδικοποιήσει τη λειτουργία των γυναικών σε χολιγουντιανές ταινίες των Howard Hawks και John Ford, αλλά και των γυναικών δημιουργών Dorothy Arzner και Ida Lupino. Η μελέτη αυτή έγινε, με τη σειρά της, πρότυπο για τις επόμενες φεμινιστικές μελέτες των κινηματογραφικών ειδών του Χόλλυγουντ, όπως το φιλμ νουάρ, το μιούζικαλ και το γουέστερν, δείχνοντας πώς η γυναίκα ως σημαίνον ερμήνευσε ακριβείς εικονογραφικές και ιδεολογικές λειτουργίες, είτε προσδίδοντας δομικές διαστάσεις σε ένα είδος (γυναίκα= το σπιτικό στο γουέστερν) είτε παρουσιάζοντας τις ιδεολογικές του αντιφάσεις (η *femme fatale* στο φιλμ νουάρ, βλ. Kaplan 1978).

Στην τελευταία περίπτωση, όπως παρατηρεί η Janet Bergstrom (1979), η

Johnston και άλλοι επηρεάστηκαν από την ιδέα του «προοδευτικού κειμένου» που προήλθε από το γαλλικό περιοδικό *Cahiers du cinéma*. Πράγματι, το προοδευτικό κείμενο, ή ο εμπορικός κινηματογράφος «που καταδείκνυε την ιδεολογία στην οποία ανήκε» (Comolli και Narboni 1969), ήταν η βασική κληρονομιά της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου από τη μαρξιστική πολιτισμική θεωρία (μέσω της έννοιας «της δημιουργίας του ανοίκειου» του ρωσικού φερμαλισμού, της «αποστασιοποίησης» του Brecht και της «αντίφασης» του Althusser) και διαμόρφωσε το υπάρχον ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο του Χόλλυγουντ. Η μεθοδολογία των *Cahiers* επηρέασε και το βρετανικό περιοδικό *Screen*, το οποίο εμφανίστηκε ως ο κυρίαρχος χώρος συνάντησης του στρουκτουλισμού, της σημειολογίας, του μαρξισμού και της ψυχανάλυσης, και ως εφαλτήριο εξελίξεων στη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου.

Ψυχανάλυση

Η πιο πλήρης και σαφής εισαγωγή της νεο-φροϋδικής ψυχαναλυτικής θεωρίας στη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, και η μοναδική σχεδόν αναπόφευκτη αναφορά στο πεδίο (και ίσως στη σύγχρονη αγγλόφωνη κινηματογραφική θεωρία γενικότερα), είναι η μελέτη της Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” («Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος»), δημοσιευμένη στο *Screen* το 1975. Προτείνοντας «μια πολιτική χρήση της ψυχανάλυσης», η μελέτη αυτή, όπως και το “Women’s Cinema as Counter Cinema” της Johnston, ασκούσε μια πολεμική με το ύφος της συνηγορώντας παράλληλα υπέρ μιας θεωρητικής αυστηρότητας και μιας νέας, υλιστικής φεμινιστικής κινηματογραφικής πρακτικής. Ωστόσο, ενώ η Johnston είχε υποστηρίξει ότι «για να εξουδετερώσουμε την αντικειμενοποίησή μας στον κινηματογράφο, πρέπει να απελευθερωθεί η συλλογική φαντασίωση των γυναικών... πράγμα για το οποίο απαιτείται η χρήση του ψυχαγωγικού κινηματογράφου», η Mulvey επέμεινε σε μια ρήξη με τον κυρίαρχο κινηματογράφο (με τη μορφή μιας μοντερνιστικής κινηματογραφικής πρακτικής, που θα προκαλούσε συνειδητή σκέψη από την πλευρά του θεατή) και στην «απόρριψη της απόλαυσης ως ενός ακτινικού όπλου». Αυτή η θέση προήλθε από την περιγραφή των έμφυλων διαδικασιών της επιθυμίας της θέασης και της ταύτισης που ενορχηστρώνονται από τον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο, και συνοψίζεται σε μια από τις επικεφαλίδες του βιβλίου: «η γυναίκα ως εικόνα/ο άντρας ως φορέας του βλέμματος».

Η Mulvey υποστήριξε ότι ο θεσμός του κινηματογράφου χαρακτηρίζεται από μια σεξουαλική δυσαναλογία δύναμης και ότι η ψυχανάλυση μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να την εξηγήσει. Εφόσον η ψυχανάλυση θεωρεί ως κεντρική κατηγορία τη σεξουαλική διαφορά, η φεμινιστική σκέψη μπορεί να τη χρη-

σιμοποιήσει προκειμένου να κατανοήσει τον αποκλεισμό των γυναικών από τα βασίλεια της γλώσσας, του νόμου και της επιθυμίας – δηλαδή από αυτό που ο Jacques Lacan ονόμασε συμβολικό χώρο. Η περιγραφή της *σκοποφιλίας* από τον Freud –της απόλαυσης του να κοιτάζουμε– αποτέλεσε το σημείο εκκίνησης της Mulvey. Ο κυρίαρχος κινηματογράφος αναπτύσσει ασυνείδητους μηχανισμούς μέσα στους οποίους η γυναικεία εικόνα λειτουργεί ως σημαίνον της σεξουαλικής διαφοράς, επιβεβαιώνοντας τον άντρα ως υποκείμενο και δημιουργό νοήματος. Αυτοί οι μηχανισμοί κατασκευάζονται στη δομή του βλέμματος και της ίδιας της αφήγησης μέσω της διαχείρισης του χρόνου και του χώρου από την οπτική γωνία, το καδράρισμα, το μοντάζ και άλλους κώδικες.

.....
 Αυτή η θέση προήλθε από την περιγραφή των έμφυλων
 διαδικασιών της επιθυμίας της θέασης και της ταύτισης που
 ενορχηστρώνονται από τον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο,
 και συνοψίζεται σε μια από τις επικεφαλίδες του βιβλίου: «η
 γυναίκα ως εικόνα/ο άντρας ως φορέας του βλέμματος».

Ο κινηματογράφος, επικεντρωμένος στο βλέμμα του θεατή και της κάμερας, προσφέρει στο θεατή την απόλαυση της ταύτισης με κάποιον που του μοιάζει στην οθόνη, ή με ένα ιδανικό εγώ (με την έννοια του λακανικού σταδίου του καθρέφτη), καθώς και λιμπντική ικανοποίηση με το αντικείμενο του βλέμματος. Ο άντρας *θεατής* υποστηρίζεται διπλά από αυτούς τους μηχανισμούς οπτικής ικανοποίησης, καθώς το βλέμμα μεταδίδεται από το ανδρικό υποκατάστατο που υπάρχει στη διήγηση στον άντρα θεατή στο κοινό. Η γυναίκα, από την άλλη μεριά, ορίζεται ως *θέαμα* ή ως αυτό που η Mulvey ονομάζει “to-be-looked-at-ness” (υπάρχω για να με κοιτάζουν). Όπως παρατήρησε η Mulvey, «σε έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από σεξουαλική αστάθεια, η απόλαυση του να κοιτάξεις έχει χωριστεί μεταξύ αυτής του ενεργητικού/άντρα και της παθητικής/γυναίκας». Η Mulvey απέκλεισε από τη μελέτη της τις πιθανές απολαύσεις της γυναίκας θεατή από τον αφηγηματικό κινηματογράφο μέσω της προκλητικής της χρήσης της αρσενικής αντωνυμίας για να ορίσει το θεατή. Όπως εξήγησε αργότερα, η μελέτη της εξέτασε «τη σχέση ανάμεσα στη γυναικεία εικόνα στην οθόνη και στην “αρρενοποίηση” της θέσης του θεατή, ανεξάρτητα από το πραγματικό φύλο (ή την πιθανή απόκλιση) οποιουδήποτε θεατή» (Mulvey 1981/1988: 69).

Όστόσο, αν η εικόνα της γυναίκας υπάρχει «για να κοιτάζεται», υποδηλώνει επίσης, σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, σεξουαλική διαφορά και μια απειλή ευνουχισμού που πρέπει να αντιμετωπιστεί. Σύμφωνα με τη Mulvey, ο αφηγηματικός κινηματογράφος έχει αναπτύξει δύο τρόπους για να εξουδετερώσει αυτήν την απειλή, τους οποίους συσχετίζει με τις κινηματογραφικές πρακτικές των δύο πιο προνομιούχων δημιουργών μέσα στην κινηματογραφική θεωρία:

του Josef von Sternberg και του Alfred Hitchcock. Οι μπαρόκ συνθέσεις του von Sternberg, που κινούνται γύρω από την εκπληκτικά κομψή εικόνα της Marlene Dietrich, θεωρούνται κλασικά παραδείγματα μιας φετιχιστικής άρνησης της απειλής της σεξουαλικής διαφοράς. Στο φροϋδικό σενάριο, το φετίχ αντικαθίστα το πέος που λείπει, και ο φετιχιστής αρνείται την επίγνωση της έλλειψης με την πίστη στο αντικείμενο που έρχεται ως αντιστάθμισμα. Οι διαφορούμενες αφηγήσεις και οι εικονικές πολυ-επίπεδες συνθέσεις στα έργα του von Sternberg αποτελούν με αυτόν τον τρόπο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού που η Mulvey ονόμασε φετιχιστική σκοποφιλία.

Η Mulvey επίσης περιέγραψε τη δεύτερη δυνατότητα της κυριαρχίας πάνω στο άγχος του ευνουχισμού, με την ηδονοβλεψία που ικανοποιείται με την ανάκριση και την τιμωρία ή με τη λύτρωση του ενόχου (δηλαδή του διαφορετικού, του θηλυκού) «αντικειμένου»: «Ο σαδισμός χρειάζεται μια ιστορία» γράφει η Mulvey. Για παράδειγμα, ο παράλογος και γεμάτος αγωνία κόσμος του φιλμ νουάρ ανακτά την ισορροπία του ενοχοποιώντας τη *femme fatale*. Η Mulvey πίστευε ότι τα έργα του Alfred Hitchcock (*Vertigo*-*Δεσμώτης του Ιλίου*, ΗΠΑ 1958 και *Rear Window*-*Σιωπηλός Μάρτυς*, ΗΠΑ 1954) περιγράφουν με λαμπρό τρόπο τις φετιχιστικές και ηδονοβλεπτικές-σαδιστικές λύσεις απέναντι στην απειλή της εικόνας των γυναικών, μια ανάγνωση που εγκαινίασε μια γόνιμη τάση της φεμινιστικής μελέτης πάνω στο σκηνοθέτη.

Πριν από τη Mulvey, η ψυχαναλυτική θεωρία του κινηματογράφου είχε δείξει πως επιβεβαίωνε την ηγεμονία και την ομοιογένεια του πατριαρχικού ασυμμετρικού στον κινηματογράφο. Ο Christian Metz είχε λάβει υπόψη το μηχανισμό του φετιχισμού (που θεωρείται αποκλειστικά αντρική διαστροφή) για να ορίσει την πίστη του θεατή στην ίδια την κινηματογραφική ψευδαίσθηση. Ο Jean-Louis Baudry υποστήριξε ότι «ο κινηματογραφικός μηχανισμός» (ορισμένος τεχνολογικά, θεσμικά και ιδεολογικά) επέκτεινε τα συστήματα της δυτικής αναπαράστασης προκειμένου να τοποθετήσει ένα ιδανικό, υπερφυσικό υποκείμενο· ενώ η θεωρία της «ραφής» έδειξε με ποιον τρόπο η κινηματογραφική σύνταξη, η κατασκευή της οπτικής γωνίας, για παράδειγμα, που χρησιμοποιήθηκε τόσο συχνά στην καθιέρωση της γυναίκας ως εικόνας, επιβεβαίωσε τη συνοχή του υποκειμένου που βλέπει σε σχέση με την έλλειψη (βλ. Creed, Κεφάλαιο 9, για μια πιο πλήρη παρουσίαση αυτών των επιχειρημάτων).

Οι φεμινιστικές μελέτες που κινήθηκαν στην κατεύθυνση αυτών της Mulvey έδωσαν έμφαση στον τρόπο με τον οποίο όλες αυτές οι μετα-ψυχολογικές απόψεις τοποθέτησαν σιωπηλά έναν άντρα θεατή –ανεξάρτητα από το πόσο απαιτηλή μπορεί να αποδειχτεί πως είναι η κυριαρχία και η ενότητά του– και συνέχισαν να επεξεργάζονται τις επενέργειες του φαινομενικά απαραίτητου και μαζικού αποκλεισμού της θέσης του γυναικείου υποκειμένου στον κινηματογράφο. Ωστόσο, στην ακριβή διατύπωση του προβλήματος του κυρίαρχου κινηματο-

γράφου, το φεμινιστικό ψυχαναλυτικό παράδειγμα κινδύνευε να παγιδευτεί σε μια μονολιθική ανάλυση. Όπως ο Raymond Bellour (του οποίου η σχολαστική κειμενική ανάλυση κατέδειξε και επιβεβαίωσε το αντρικό οιδιπόδειο δράμα των ταινιών του Χόλλυγουντ, από τους μικρο-κώδικες του μοντάζ έως τους μακρο-κώδικες της αφηγηματικής δομής) δήλωσε με αμεροληψία σε μια συνέντευξή του στο *Camera Obscura*: «Για να μη μακρηγορώ... Νομίζω ότι μια γυναίκα μπορεί να αγαπήσει, να δεχτεί και να δώσει μια θετική αξία σ' αυτά τα έργα μόνο από τον ίδιο της το μαζοχισμό» (στον Bergstrom 1988: 195).

Δε χρειάζεται να πούμε πως ο Bellour δεν ήταν ο μόνος που μίλησε γι' αυτό το θέμα, καθώς πολλές αντιδράσεις απέναντι στον ολοκληρωτισμό της θεωρίας του μηχανισμού αναπτύχθηκαν σύντομα. Για ορισμένους θεωρητικούς, αν «η οπτική παρουσία της γυναίκας έχει την τάση να λειτουργεί ενάντια στην ανάπτυξη μιας ιστορίας» (Mulvey 1975: 33), τότε μπορεί να υποστηριχτεί πως το ίδιο το θέαμα μπορεί να κατανοηθεί ως ο αδύναμος σύνδεσμος μέσα στο ολοκληρωτικό πατριαρχικό καθεστώς που σκιαγράφησε και χρησιμοποίησε η Mulvey ως τρόπο διακοπής του αφηγηματικού περιορισμού και της υποτιθέμενης επιβεβαίωσης της κυριαρχίας της θέασης. Η γυναίκα που έχει μετατραπεί σε θέαμα –η γυναίκα-σταρ, για παράδειγμα, της οποίας η εικονικότητα κατασκευάζεται επίσης διακειμενικά και μπορεί επομένως να ξεπεράσει την αφηγηματική της τοποθέτηση– μπορεί να αναδείξει ή να αμφισβητήσει τη λογική του συστήματος που θα την υποδούλωνε μέσα στο αντρικό βλέμμα. Παρομοίως, η υποταγή στους αφηγηματικούς κώδικες του μιούζικαλ όσον αφορά στην ερμηνεία και το θέαμα μπορεί να προβάλει μια αντίσταση στον ιδεολογικό περιορισμό, και αυτό αποτελεί πιθανόν μια πηγή έλξης για το ομοφυλοφιλικό και το γυναικείο κοινό. Άλλες αντιδράσεις απέναντι στο παράδειγμα της Mulvey, καθώς και θεωρητικές διευρύνσεις του, θεώρησαν ότι η σχέση του άνδρα θεατή με την εικόνα που εκφράζει τη σεξουαλική διαφορά μπορεί να είναι μαζοχιστική και όχι απαραίτητα σαδιστική. Η Gaylyn Studlar (1988), για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι αυτό είναι το αποτέλεσμα –και η ανατροπή– στις ταινίες των Sternberg και Dietrich, ενώ η Carol Clover (1992) θεωρεί ότι οι σύγχρονες ταινίες τρόμου ενθαρρύνουν τους νεαρούς άντρες θεατές τους να ταυτιστούν με τη γυναίκα-θύμα. Τέλος, έχει υποστηριχτεί πως οι περιπτώσεις μετατροπής σε θέαμα του ανδρισμού ή της εθνότητας, οι οποίες δεν έρχονται σε αντίφαση με τη σχέση της θηλυκότητας με το *to-be-looked-at-ness*, επέτρεψαν την εξέταση μιας ευρύτερης πολιτισμικής λογικής που καθορίζει τη δύναμη και την ιεραρχία του βλέμματος.

Η ίδια η Mulvey ανέφερε δύο βασικές παραλείψεις της στις «Αναθεωρήσεις» της (“Afterthoughts”): το «ζήτημα του “γυναικείου κοινού”» και το «ζήτημα του μελοδράματος» (Mulvey 1981/1988: 69). Το ενδιαφέρον της γι' αυτά τα δύο ζητήματα προέρχεται από «την αγάπη της για το μελόδραμα του Χόλλυγουντ»,

και φανέρωσε την ειρωνεία του συμπεράσματος στο οποίο κατέληξε στην προηγούμενη μελέτη της, σύμφωνα με το οποίο «Οι γυναίκες... δεν μπορούν να παρακολουθήσουν την παρακμή της παραδοσιακής κινηματογραφικής μορφής με οτιδήποτε άλλο εκτός από συναισθηματική λύπη» (1975: 39). Όπως η επιλογή που κάνει η ηρωίδα του μελοδράματος ανάμεσα στην επιδίωξη της επιθυμίας της ή την αποδοχή της «σωστής θηλυκότητας», η Mulvey υποστήριξε ότι η γυναικεία θέαση συνεπάγεται μια ένταση ή μια αμφιταλάντευση ανάμεσα στις ψυχικές θέσεις του ανδρισμού και της θηλυκότητας που κληρονομήθηκαν από το γυναικείο οιδιπόδειο σύμπλεγμα και την κοινωνικοποίηση κάτω από το καθεστώς της πατριαρχίας, πράγμα που επιβεβαιώνεται στα κυρίαρχα αφηγηματικά μοτίβα. Η δημιουργία μιας «δια-φυλικής ταύτισης» με βάση την απόλαυση και την αφήγηση είναι συνηθισμένη για τις γυναίκες. Η περιγραφή από τη Mulvey του γυναικείου κοινού όπως αυτό συνδέεται με την αφηγηματικότητα υποστηρίζει ότι η ταύτιση σε σχέση με το φύλο, και επομένως η ταυτότητα, είναι μία διαδικασία, και αυτό είναι το σημείο που η Teresa de Lauretis έχει μελετήσει. Υποστήριξε ότι «το κύριο ζήτημα» είναι «να οριστεί η αντίφαση της γυναικείας επιθυμίας και των γυναικών ως κοινωνικών υποκειμένων στα πλαίσια της αφήγησης: να ερμηνευτούν η ανάπτυξη και το κλείσιμο της αφήγησης, η εικόνα και το βλέμμα, ενώ έχουμε διαρκώς κατά νου ότι οι θεατές ιστορικά δημιουργούνται με κοινωνικές πρακτικές, στον πραγματικό κόσμο και στον κινηματογράφο» (1984: 156).

Δηλαδή, «η γυναίκα στο κοινό» δεν μπορεί να περιοριστεί σ' αυτήν τη μοναδική έννοια, μέσα στην πόλωση «η γυναίκα ως εικόνα». Η ταύτισή της με αυτήν τη θέση πρέπει συνεχώς να επιδιώκεται από αφηγηματικούς, οπτικούς και ευρύτερους πολιτισμικούς κώδικες. Επίσης, το γυναικείο κοινό δεν είναι ομοιογενές. Η ιδέα ότι η φορμαλιστική παρέμβαση είναι ο μοναδικός τρόπος διακοπής των μιμητικών σχέσεων μεταξύ του θεατή και του κειμένου αγνοεί το γεγονός ότι η κοινωνικο-ιστορική τοποθέτηση πολλών μελών του κοινού ταιριάζει δύσκολα με την κειμενικά επιτασσομένη θέση. Η λεσβιακή θέαση έχει αμφισβητήσει έντονα στην ψυχανalyτική θεωρία τη φαινομενική εξίσωση μεταξύ της «σεξουαλικής διαφοράς» και της ετεροφυλοφιλικής συμπληρωματικότητας – τη θεώρηση ότι οι γυναίκες δεν μπορούν να επιθυμήσουν την εικόνα εφόσον είναι η εικόνα (Doane 1982). Όπως επισημαίνει η Jackie Stacey, «οι ψυχανalyτικές απόψεις που θεωρητικοποιούν την ταύτιση και την επιλογή αντικειμένου μέσα σε ένα πλαίσιο συνδεδεμένων δυαδικών αντιθέσεων (ανδρισμός/θηλυκότητα, δράση/παθητικότητα) αρρενοποιούν αναγκαστικά τη γυναικεία ομοφυλοφιλία» (1987: 370). Και συνεχίζει δίνοντας έμφαση στα εγγενή ομο-ερωτικά συστατικά της γυναικείας θέασης. Προσπαθώντας να αναφερθεί στις λεσβίες, συγκεκριμένα, ως κοινωνικά υποκείμενα και ως θεατές, η Stacey παραμέρισε το ψυχανalyτικό παράδειγμα προκειμένου να εξετάσει πώς το

λεσβιακό κοινό οικειοποιείται τις κυρίαρχες, ετεροφυλοφιλικές σεξιστικές αναπαραστάσεις (Elsworth 1990). Άλλες αμφισβητήσεις του παραδείγματος της Mulvey που προέρχονται από την ψυχανάλυση, όπως η θεωρία της ομοιότητας του κινηματογράφου με τη φαντασίωση ως τη «σκηνοθεσία της επιθυμίας» (Cowie 1984), υποστηρίζουν ότι οι θεατές δεν παίρνουν απαραίτητα προκαθορισμένες ή ενοποιητικές θέσεις ταύτισης. Καθώς όμως επιτρέπουν ταυτίσεις σε σχέση με το φύλο και τη σεξουαλικότητα, τέτοιες απόψεις έχουν την τάση να υπερεκτιμούν την κινητικότητα της φαντασίωσης, μειώνοντας τους περιορισμούς της κοινωνικο-σεξουαλικής ταυτότητας στη θέαση.

Οι κριτικές επίσης του εθνοκεντρισμού, ενός ελάχιστα ερευνημένου πεδίου, έγιναν όλο και πιο επίμονες (βλ. Gaines 1990). Όσο η σεξουαλική διαφορά αποτελούσε τον οργανωτικό άξονα της υποκειμενικότητας στην ψυχανάλυση, η λακανική φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου δεν ήταν έτοιμη να θεωρητικοποιήσει τη σχέση του φύλου με τις φυλετικές, εθνικές, ταξικές ή άλλες διαφορές, σε σχέση είτε με οπτικούς και αφηγηματικούς κώδικες είτε με την αντίδραση του θεατή. Η θεομοιοποίηση του πεδίου ενίσχυσε αυτή τη βασική παράλειψη. Ενώ ψυχαναλυτικές ιδέες για το βλέμμα, την άρνηση και το φетиχισμό έχουν χρησιμοποιηθεί προκειμένου να περιγράψουν τη φυλετικοποιημένη εικόνα (κυρίως στο έργο του Frantz Fanon), ο λόγος θεωρείται γενικά ως υπερβολικά μη ιστορικός και ατομικιστικός για να χρησιμεύσει σε μια αντιρατσιστική θεωρία του κινηματογράφου. Στο "Oppositional Gaze" (1992), η bell hooks υποστηρίζει ότι οι μαύρες γυναίκες θεατές δεν μπορούν παρά να δουν τις ταινίες του Χόλλυγουντ από μια αντιθετική σκοπιά, καθώς η φетиχοποιημένη γυναίκα στον κινηματογράφο είναι λευκή. Τέτοια εμφανώς αγνοημένα σημεία στη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου χρειάστηκαν συγκεκριμένες αναγνώσεις και νέες μεθοδολογίες –βασισμένες στη φεμινιστική και την αντιρατσιστική πολιτική και στις ιστορικές και πολιτισμικές σπουδές– προκειμένου να εξηγήσουν τις σχέσεις διαφορετικών γυναικών θεατών με τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις της θηλυκότητας.

Ο κινηματογράφος για γυναίκες

Η Mulvey, συνδέοντας το ζήτημα του «γυναικείου κοινού» με «το ζήτημα του μελοδράματος», θέτει υπό αμφισβήτηση τα μοντέλα των κειμένων και των πλαισίων αναφοράς. Ο κινηματογράφος έχει κληρονομήσει πολλά από το θεατρικό και το λογοτεχνικό μελόδραμα. Ωστόσο, η σχέση του μελοδράματος με τη θηλυκότητα μπορεί να ανιχνευτεί στην υποτιμητική στάση με την οποία συχνά αυτή αντιμετωπίζεται. Οι μελέτες του βωβού μελοδράματος σε διαφορετικά εθνικά πλαίσια αναφοράς, το «οικογενειακό μελόδραμα» του Χόλλυγουντ στη δεκαετία του '50, τηλεοπτικά είδη όπως οι σαπουνόπερες, και ιδιαίτερας το είδος του

μελοδράματος που είναι γνωστό ως «ο κινηματογράφος για γυναίκες» (*woman's film*), δίνουν την ευκαιρία να συγκριθούν οι φεμινιστικές μεθοδολογίες και επιστημολογίες που σχετίζονται με το ιστορικό πλαίσιο αναφοράς και τους πραγματικούς θεατές με αυτές που εστιάζουν στις θέσεις των θεατών που κατασκευάζονται κειμενικά.

Ο κινηματογράφος για γυναίκες άκμασε στο Χόλλυγουντ στις δεκαετίες του '30 του '40 και του '50, αλλά υπάρχει στις περισσότερες βιομηχανίες (του θεάματος) και διατηρείται μέχρι σήμερα, κυρίως μέσα από τις τηλεταινίες. Τέτοιου είδους ταινίες επικεντρώνονται γύρω από μια γυναίκα σταρ-ηρώίδα, γράφονται συχνά από γυναίκες ή διασκευάζονται από έργα γυναικών, έχουν συνήθως φτηνή παραγωγή, ενώ απευθύνονται ξεκάθαρα στο γυναικείο κοινό και καταναλώνονται από αυτό. Οι ταινίες αυτές αποσκοπούν στην πρόκληση συναισθηματικών αντιδράσεων πάνω σε «γυναικεία ζητήματα», όπως το ετεροφυλοφιλικό ρομάντζο, η οικογενειακή ζωή και η μητρότητα. Ενώ ορισμένοι από το χώρο του φεμινισμού απέρριψαν τέτοιου είδους παραδοσιακές συνδέσεις, και ειδικότερα την επιβίωσή τους στη σύγχρονη λαϊκή κουλτούρα, άλλοι ανακάλυψαν σε αυτές μια έκφραση, αν και έμμεση, της αντιφατικής εμπειρίας των γυναικών μέσα στην πατριαρχική οικογένεια. Πράγματι, φαίνεται πως οι ταινίες αυτές δίνουν την ευκαιρία να αποκωδικοποιηθεί η μητέρα ως ιδεολογική κατασκευή και να συμφωνήσει με την προ-φεμινιστική γενιά των «μητέρων». Σύμφωνα με τη θεωρία των ειδών, μπορεί να θεωρηθεί ότι ο κινηματογράφος για γυναίκες παράγει «πολιτισμικό έργο»—όταν εκτοπίζει πραγματικές κοινωνικές διαμάχες—ανάμεσα στην οικονομική εξάρτηση των γυναικών και στη θέληση για αυτονομία, ανάμεσα στην ετεροφυλοφιλική και μητρική ιδεολογία και το σεξουαλικό αυτοπροσδιορισμό. Επομένως, ο κινηματογράφος για γυναίκες συνδέει την εστίαση στις «απεικονίσεις των γυναικών» μέσα στην κοινωνιολογική κριτική με το ενδιαφέρον των «σινε-φεμινιστριών» για τη «γυναικεία μορφή». Ωστόσο, οι μεθοδολογίες και οι εκτιμήσεις τους, ακόμη και οι προβληματισμοί που οργανώνουν την ανάλυσή τους, διαφέρουν.

Μπορεί να θεωρηθεί ότι ο κινηματογράφος για γυναίκες παράγει «πολιτισμικό έργο»—όταν εκτοπίζει πραγματικές κοινωνικές διαμάχες— ανάμεσα στην οικονομική εξάρτηση των γυναικών και στη θέληση για αυτονομία, ανάμεσα στην ετεροφυλοφιλική και μητρική ιδεολογία και το σεξουαλικό αυτοπροσδιορισμό.

Στη σημαντική μελέτη της *The Desire to Desire* (1987), η Mary Ann Doane αναπτύσσει μια θεωρία για τη γυναικεία θέαση μέσω πολύπλοκων κειμενικών αναλύσεων των ταινιών που γυρίστηκαν στο Χόλλυγουντ στην περίοδο του πολέμου και απευθύνονταν σε ένα γυναικείο κοινό. Αναγνωρίζοντας «μητρικά»,

«ιατρικά» και «παρανοϊκά» υπο-είδη του κινηματογράφου για γυναίκες, η Doane φανερώνει τη συχνή παρουσία των θεματικών της ψυχανάλυσης στις απεικονίσεις της οικογένειας, του έρωτα, και των σχέσεων ανάμεσα στο γιατρό και τον ασθενή, ενώ οι αναγνώσεις της αποκαλύπτουν σενάρια μαζοχισμού και υστερίας που επιβεβαιώνουν τον ορισμό της θηλυκότητας από τη λακανική ψυχανάλυση ως ανεπάρκειας ή έλλειψης. Αναλύοντας τον ορισμό του «κινηματογράφου για γυναίκες» μέσα στο πλαίσιο τόσο του κατόχου όσο και του αποδέκτη τους, η Doane καταλήγει στο συμπέρασμα ότι τέτοιου είδους ταινίες καθιστούν τελικά το γυναικείο κοινό περισσότερο υποκείμενο στο λόγο της επιθυμίας παρά υποκείμενο του λόγου της επιθυμίας. Όπως ο χαρακτήρας που υποδύεται η Joan Crawford στην ταινία *Possessed (Τα λύττρα του πόνου)*, ΗΠΑ, 1947), η γυναίκα θεατής δεν κατέχει αυτό που φαίνεται να είναι η δική της ιστορία.

Στη μελέτη "Film and the Masquerade" (1982), που συνέβαλε αποφασιστικά στη θεωρία της θέασης, η Doane διαπιστώνει ότι η οπτική οικονομία και η συγκινησιακή ένταση του κινηματογράφου για γυναίκες ενθαρρύνουν την υπερβολική ταύτιση της γυναίκας θεατή με την εικόνα. Σύμφωνα με το ψυχαναλυτικό μοντέλο της σεξουαλικής διαφοράς, η απόσταση από την οποία εξαρτώνται ο φρενιζισμός, η επιθυμία, ακόμα και η κριτική, απλώς δεν είναι διαθέσιμη γι' αυτήν: η γυναίκα είναι ανεπαρκής σε σχέση με το βλέμμα. Η ιδέα στον τίτλο και την πλοκή της ταινίας *Dark Victory (Πικρή Νίκη)*, ΗΠΑ 1939), όπου η ηρωίδα πρέπει να προσποιείται ότι βλέπει, έτσι ώστε ο ήρωας (αλλά όχι το κοινό) να την αφήσει να υποφέρει και να πεθάνει μόνη της, αποτελεί ένα υπερβολικό παράδειγμα. Όταν η Doane αναγνωρίζει το γεγονός ότι «είναι αρκετά δελεαστικό να αποκλειστεί ολοκληρωτικά η δυνατότητα της γυναικείας θέασης», η δίλωσή της πρέπει να εξεταστεί στο πλαίσιο της φεμινιστικής αντι-ουσιοκρατίας: «η γυναίκα στον "κινηματογράφο για γυναίκες" δεν υπάρχει – είναι μια ασυνάρτητη κατηγορία, που παράγεται μέσα σε ένα φαλλοκρατικό αναπαραστασιακό καθεστώς». Η Doane προτείνει μια νέα πρακτική για το γυναικείο κοινό: τη μεταμφίεση, η οποία, σύμφωνα με τη φροϊδική ψυχαναλύτρια Joan Rivière, δύσκολα μπορεί να διακριθεί από τη «γνήσια θηλυκότητα» και η οποία μπορεί να εξασφαλίσει ένα μέσο «επίδειξης» της έλλειψης της θηλυκότητας.

Άλλες θεωρητικοί του φεμινισμού, αρνούμενες να απορρίψουν έργα που ιστορικά έχουν προσφέρει παρηγοριά και απόλαυση στις γυναίκες, υποστηρίζουν ότι η γυναικεία θέαση περικλείει κάτι περισσότερο από ναρκισσισμό ή μαζοχισμό. Αν και, σύμφωνα με την Ann Kaplan (1983a), η ταινία *Stella Dallas* (ΗΠΑ 1937) τελειώνει με μια παράλογη σκηνή γυναικείας ταπείνωσης (άγνωστη μέσα στο πλήθος, η φερώνυμη ηρωίδα της ταινίας παρακολουθεί από μακριά το γάμο της κόρης της, την οποία είχε παρατήσει), η Linda Williams θεωρεί ότι στο έργο οι γυναίκες αναγνωρίζουν αντιφατικές οπτικές γωνίες: ενεργ-

γοποιούν μια «πολλαπλή δύναμη ταυτίσεων» και τις κριτικές τους ικανότητες ανάγνωσης (1984/1990: 154). Πέρα από το να υμνούν τη γυναικεία θυσία, τέτοιου είδους ταινίες δίνουν τη δυνατότητα στις γυναίκες να θρηνούν για την απώλεια και να απορρίπτουν την αναγκαιότητά της.

Αυτές οι αντιθετικές προσεγγίσεις στη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου μπορούν να εξηγηθούν μέσα από δύο εντυπωσιακά διαφορετικές ερμηνείες της «γυναικείας εικόνας» στην ταινία του Alfred Hitchcock *Rebecca* (Ρεβέκκα, ΗΠΑ 1940), βασισμένη στο μυθιστόρημα του 1938 της Daphne du Maurier. Ενώ η Doane βλέπει την ανωνυμία της ηρωίδας στην ταινία και την απουσία του φερώνυμου χαρακτήρα (η Ρεβέκκα, η πρώτη πεθαμένη γυναίκα του ήρωα) ως μια άρνηση της θηλυκής υποκειμενικότητας, η Tania Modleski (1988) βλέπει μια καταναγκαστική ερμηνεία του θηλυκού οιδιπόδειου δράματος στο οποίο το αντικείμενο της επιθυμίας και της ταύτισης είναι μια άλλη γυναίκα – ένα δράμα όλο και περισσότερο καταναγκαστικό, διότι η δύναμη που ασκεί αυτή η γυναίκα πάνω στην ηρωίδα (και στη συνέχεια στο κοινό) έρχεται από έξω από το οπτικό πεδίο (από τον τάφο). Συσχετίζοντας τον κινηματογράφο για γυναίκες με τις παραδόσεις στο γυναικείο μυθιστόρημα και με λαϊκά είδη όπως οι σαπουνόπερες, οι γοθικές και οι ρομαντικές ιστορίες, η Modleski θεωρεί ότι τέτοιου είδους έντονα κωδικοποιημένες αφηγήσεις αποτελούν απαντήσεις σε κοινωνικές και ψυχολογικές καταστάσεις των γυναικών, ουτοπικές «λύσεις» πραγματικών συγκρούσεων μέσω αισθητικών μέσων, φαντασιώσεων παντοδυναμίας και διεξόδων για θυμό και επιθυμία.

Αν η Doane είναι αρκετά προσεκτική ώστε να προσδιορίσει με ακρίβεια ότι μιλάει μόνο για το ασυνάρτητα κατασκευασμένο θηλυκό υποκείμενο, που δεν πρέπει να συγχέεται με το πραγματικό κοινό, και αν η Modleski επιχειρεί να θεωρητικοποιήσει τη θέση και την απόλαυση των αληθινών γυναικών, άλλοι θεωρητικοί του φεμινιστικού κινηματογράφου έχουν αμφισβητήσει τις ψυχαναλυτικές ερμηνείες, δίνοντας έμφαση σε ιστορικές μελέτες και θεωρίες του κοινού στις αναλύσεις τους για τον κινηματογράφο για γυναίκες (βλ. Stacey 1987). Αυτό αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου κινήματος στις κινηματογραφικές σπουδές, που βρίσκεται μακριά από την ομοιογένεια του κινηματογραφικού θεσμού όπως αυτός παρουσιάζεται στη θεωρία του μηχανισμού, και μακριά από το συγκεντρωτισμό και τον ντετερμινισμό του κινηματογραφικού κειμένου. Αντιθέτως, στρέφεται προς την «ετερογένεια» αυτών που ο Stuart Hall (1980) ονομάζει «κωδικοποιητικές» και «αποκωδικοποιητικές» πρακτικές. Πολλά σημαίνοντα συστήματα συνδέονται με οποιαδήποτε συγκεκριμένη κατάσταση θέασης, ενώ οι θεατές μεταφέρουν στον κινηματογράφο διαφορετικές ταυτότητες, ιστορίες, πολιτισμικές τάσεις και αντιδράσεις – συνειδητές και ασυνειδητές. Η ένταση ανάμεσα στην πολλαπλότητα και την ποικιλία των θεατών και των αντιδράσεων και στην κειμενική και τη θεωρητική κατασκευή που βασίζεται στη μονα-

δικότητα της «γυναίκας θεατή» μπορεί να συσχετιστεί με αυτό που η Teresa de Lauretis (1984) αναγνωρίζει ως μία από τις κεντρικές και απαραίτητες αντιφάσεις στο φεμινισμό – αυτή ανάμεσα στη γυναίκα, μια φιλοσοφική ή αισθητική δημιουργία, και στις γυναίκες, σωματικά και ιστορικά όντα θηλυκού φύλου. Η μελέτη του κινηματογράφου για γυναίκες δεν επιδιώκει να διαλύσει αυτή την ένταση, αλλά να ερευνήσει την παραγωγικότητά της.

Οι σταρ, οι μελέτες της πρόσληψης και η καταναλωτική κουλτούρα

Η παρουσία των γυναικών σταρ ως ηρώιδων που υποφέρουν ή παραβιάζουν κανόνες αποτελεί καθοριστικό στοιχείο στον «κινηματογράφο για γυναίκες». Παρά το κεντρικό αξίωμά τους, ότι δηλαδή η γυναίκα είναι μια κατασκευασμένη εικόνα, οι φεμινιστικές αναλύσεις που βασίζονται στην ψυχανάλυση δεν έχουν πολλά να πουν για τα σημαίνοντα αποτελέσματα της εικόνας της σταρ σε ένα συγκεκριμένο κειμενικό σύστημα – πόσο μάλλον για το πώς η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κείμενο και το θεατή μπορεί να καθοριστεί από τη γνώση και τις προσδοκίες του σταρ· με λίγα λόγια, από τη διακειμενικότητα. Αυτός ο προσεκτικός ελιγμός αποτελούσε εν μέρει μια αντίδραση σε μια μορφή θεωρητικού έργου όπως της Haskell, που ακολούθησε δημοσιογραφικές συμβάσεις γραφής για τους χαρακτήρες και τους σταρ, και εν μέρει μια λογική επέκταση της θεωρίας της γυναικείας εικόνας ως ανδρικού φετίχ και της ταύτισής της με μια ιδεολογική συνηγορία.

Η αυξανόμενη επιρροή των πολιτισμικών σπουδών (που συνδέονται με το έργο στο Κέντρο για τις Σύγχρονες Πολιτισμικές Σπουδές του Birmingham), που κινείται πέρα από το κινηματογραφικό κείμενο και στρέφεται στη μελέτη του κοινωνικού νοήματος των κινηματογραφικών πρακτικών καθώς και των προσεγγίσεων στην κινηματογραφική ιστορία, που περιλαμβάνει θεσμικούς και προωθητικούς λόγους όπως και τη θεωρία της πρόσληψης, ενίσχυσε τη θεωρητική μελέτη των αστέρων του κινηματογράφου. Όπως παρατηρεί η Judith Mayne (1993: 124), οι συνέπειες αυτής της αλλαγής στην οπτική γωνία είναι άμεσες: λαμβάνοντας υπόψη τους σταρ, δυσκολευόμαστε να δεχτούμε ότι η γοητεία που ασκούν οι ταινίες είναι εγγενώς συνδεδεμένη με την παλινδρομική απόλαυση της κατάστασης της προβολής, όπως υποστήριξε η θεωρία του μηχανισμού. Αυτή η προσέγγιση έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το φεμινισμό, όχι μόνο επειδή οι γυναίκες σταρ είναι οι πιο δυναμικές γυναίκες στην κινηματογραφική βιομηχανία και αντιπροσωπεύουν ιδεολογικά σημαντικές εκδοχές της θηλυκότητας στον πολιτισμό, αλλά και επειδή οι γυναίκες θεωρούνται κατεξοχήν «φαν» του κινηματογράφου. Αυτό απαιτεί την επανεξέταση της αντίληψης ότι οι γυναίκες αποκλείονται από τη θέση του θεατή και από τη διαμόρφωση της επιθυμίας. Σε τελευταία ανάλυση, οι σταρ, όπως και οι ταινίες των διάφορων ειδών, προσφέ-

ρονται ως συγκεκριμένες φαντασιακές λύσεις σε ανεκπλήρωτες επιθυμίες των γυναικών.

Ακολουθώντας τη μεθοδολογία του Richard Dyer στο βιβλίο του *Stars* (1979), οι κριτικοί ερμηνεύουν τη βαρύτητα συγκεκριμένων εικόνων σταρ μέσα στο σώμα των ταινιών όπου η σταρ εμφανίζεται, καθώς και σε κείμενα προώθησης, δημοσιότητας και κριτικής, όπως σε περιοδικά για τους φαν και σε δώρα, σε εμπορικές εταιρείες, δημόσιες εμφανίσεις, τιμητικές εκδηλώσεις και πολιτισμικούς χώρους. Ο Dyer βλέπει τις «ανεξάρτητες γυναίκες σταρ» όπως η Katharine Hepburn και η Bette Davis, ή, για να δώσουμε ένα σύγχρονο παράδειγμα, η Susan Sarandon, ως εν δυνάμει αντιθετικούς τύπους – τουλάχιστον στο βασικό επίπεδο της ενσάρκωσης της κατηγορίας του ατόμου *ως θηλυκού*. Η Maria Laplace (1987) ανιχνεύει τις ρίζες της δημόσιας περσόνας της Davis και των ρόλων της που την ανέδειξαν σε σταρ ανάμεσα στις ηρωίδες της γυναικείας μυθοπλασίας, και ερμηνεύει τη σχέση της με τον κινηματογράφο, όπως και με την κατανάλωση, ως αρκετά ελκυστική για το γυναικείο κοινό. Ο Dyer αναλύει επίσης το νευρικό υποκριτικό στυλ της Davis, τους ρόλους της «σκύλας» και της «υπερβολικής», καθώς και την πρόσληψη και μίμψή τους από την γκέι ανδρική κουλτούρα. Αυτή η «δομημένη πολυσημία» μιας εικόνας της σταρ επιτρέπει στη μορφή να ερμηνεύεται από διαφορετικά κοινά θεατών και να ασκεί συνεχώς απρόβλεπτες επιρροές μέσα σε μια σειρά πεδίων πρόσληψης.

Για παράδειγμα, το «μυστήριο» και η αυτάρκεια της Dietrich και της Garbo (φανερά τόσο στην οπτική τους παρουσία όσο και στην πλοκή των ταινιών τους), η σκληρότητα της Dietrich απέναντι στους άντρες και η τραγική σχέση της Garbo με τον έρωτα, καθώς και οι ενδυματολογικοί κώδικες και το φλερτ τους στην οθόνη με γυναίκες, έχουν κατανοηθεί σήμερα όχι μόνο ως ανοιχτά στην οικειοποίηση από λεσβίες θεατές, αλλά και ως μια αναφορά στους οπτικούς κώδικες αναπαράστασης των ίδιων των λεσβιών στη δεκαετία του '30. Μαύρες ή εθνικά κωδικοποιημένες εικόνες της σταρ, όπως αυτές της Lena Horne ή της Carmen Miranda, έχουν αποκωδικοποιηθεί σε σχέση με τις φαντασιώσεις της φυλετικοποιημένης σεξουαλικότητας και της κατασκευής της αμερικανικής εθνικής ταυτότητας επίσης ως μορφές αντιθετικής ταύτισης για τους έγχρωμους θεατές (βλ. Roberts 1993). Παράλληλα, οι σπουδές των εθνικών κινηματογράφων ερευνούν όλο και περισσότερο τη σημειολογική εμβέλεια των λαϊκών εικόνων των σταρ.

Η ανάλυση των σταρ συνεπάγεται κοινωνιολογικές και ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις, ενώ αφορά αρκετές σημαντικές κατευθύνσεις της σύγχρονης φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου: τοποθετεί τον κινηματογράφο μέσα στην καταναλωτική κουλτούρα, «ιστοριοποιεί» την κινηματογραφική προβολή και πρόσληψη και αντιλαμβάνεται την ενεργή θέαση ως μια διαδικασία «διαπραγματεύσεως». Ιστορικά, ο κινηματογράφος εμφανίζεται στα πλαίσια της κουλτού-

ρας της κατανάλωσης. Ακόμα μια φορά λοιπόν, δε φαίνεται παράλογη η αντίληψη ότι οι γυναίκες δεν περιθωριοποιούνται ως θεατές. Αν και δεν έχουν πρόσβαση στον κινηματογράφο παρά μόνο μέσω μιας αποδυναμωτικής ταύτισης με μια θηλυκότητα-προϊόν, που ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της σταρ, ωστόσο θεωρούνται ενεργητικοί καταναλωτές. Η Miriam Hansen (1991) αντιλαμβάνεται την τρέλα γύρω από τον ηθοποιό Valentino στη δεκαετία του '20 ως μια καθοριστική στιγμή για την τοποθέτηση της γυναικείας σεξουαλικότητας στη μοντερνικότητα και τη δημόσια σφαίρα. Η κουλτούρα των φαν περιλαμβάνει μια σειρά συγκεκριμένων πρακτικών κατανάλωσης, εφοδιασμένη με περιοδικά, μόδα και εμπορικά προϊόντα. Οι Jane Gaines και Charlotte Herzog (1987) εξηγούν ότι η ενδυμασία αποτελεί μια διάσταση αποφασιστικής σημασίας στην προσωπικότητα των γυναικών σταρ, όπως η Joan Crawford. Ο λόγος του καταναλωτισμού λειτουργεί, όπως και μέσα από τον κινηματογράφο για γυναίκες, συχνά ως μια εν δυνάμει αλληγορία της προσπάθειας των γυναικών να ορίσουν τον εαυτό τους ή να ικανοποιήσουν την επιθυμία τους. Τα καταναλωτικά αγαθά, τα ενδύματα, το δέρμα και τα μαλλιά προσφέρουν επίσης μη αφηγητικές, χειροπιαστές, και οπτικές απολαύσεις στις γυναίκες. Η τηλεόραση, που απευθύνεται στους καταναλωτές στο σπίτι, προεκτείνει τέτοιου είδους διαστάσεις της γυναικείας πρακτικής θέασης. Μπορεί να υποστηριχτεί ότι ο τηλεοπτικός «μηχανισμός» είναι «γυναικείος». Η μελέτη του τηλεοπτικού κοινού και η φεμινιστική μελέτη της τηλεόρασης, γενικότερα, συμβάλλουν όλο και περισσότερο στις εξελίξεις των κινηματογραφικών σπουδών. Τέλος, η μελέτη του καταναλωτισμού μπορεί να επαναφέρει το θέμα του φύλου στην κυρίαρχη στην εποχή μας ιδέα του μεταμοντερνισμού. Πολλά από τα χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας κοινωνίας – η αποσπασματικότητα αντί της συνοχής, το ύφος αντί της ιστορίας, η επιφάνεια αντί του βάθους και η κατανάλωση αντί της παραγωγής – έχουν συνδεθεί παραδοσιακά με την κατάσταση των γυναικών, όπως δείχνει η Anne Friedberg (1994) συνδέοντας την οπτική κουλτούρα του μοντερνισμού με σύγχρονες πρακτικές θέασης στο εμπορικό κέντρο, το cineplex και το home video. Η Friedberg θεωρεί ότι τουλάχιστον υπάρχει κάποιο ενδεχόμενο ενεργοποίησης τέτοιων συνδέσεων εκ μέρους των γυναικών – ακόμη και όταν ο μεταμοντερνισμός απειλεί τις κατηγορίες ταυτότητας από τις οποίες ο φεμινισμός και άλλες πολιτικές εναντίωσης φαίνεται να εξαρτώνται.

Πράγματι, η παραδοσιακή αριστερή απόρριψη της λαϊκής κουλτούρας ως καπιταλιστικής χειραγώγησης, άποψη που συνδέεται συνήθως με τη Σχολή της Φρανκφούρτης, προδίδει συχνά την εξίσωση της κατανάλωσης με τη γυναικεία παθητικότητα. Από την άλλη μεριά, μια αβίαστη αποδοχή του καταναλωτισμού στο όνομα της γυναικείας απόλαυσης δεν αποτελεί «αντίσταση». Σε γενικές γραμμές, οι φεμινιστικές πολιτισμικές σπουδές απορρίπτουν την άποψη της γυναίκας θεατή ως θύματος της «ψεύτικης συνείδησης», χωρίς όμως να της αποδί-

δουν εγγενώς ανατρεπτικές δυνάμεις. Ο όρος «διαπραγμάτευση», του Stuart Hall (1980) (ένας όρος που προέρχεται από το χώρο της αγοράς, όπως επισμαίνει η Mayne [1993]), περιγράφει τις στρατηγικές αποκωδικοποίησης των μηνυμάτων των μαζικών μέσων από τους θεατές – από τις τηλεοπτικές ειδήσεις μέχρι τους τίτλους τέλους των κινηματογραφικών ταινιών – ως μη ολοκληρωτικά συμμορφούμενες προς την κυρίαρχη ιδεολογία αλλά ούτε και απόλυτα αντίθετες με αυτή. Μια διαπραγματευόμενη ανάγνωση προσαρμόζεται στην κοινωνικο-ιστορική θέση των θεατών και των διαθέσιμων λόγων. Στο *Black Women as Cultural Readers* (1995), η Jacqueline Bobo αναλύει την εθνογραφική της έρευνα πάνω στις μαύρες γυναίκες με αφετηρία την ταινία του Steven Spielberg *The Color Purple* (*Το Πορφυρό Χρώμα*, ΗΠΑ 1985). Θεωρεί ότι η οικειότητα τους με το μυθιστόρημα της Alice Walker, η ευκαιρία παρακολούθησης μιας ταινίας υψηλού προϋπολογισμού με μια μαύρη πρωταγωνίστρια και η κοινότητα στην οποία προβλήθηκε και συζητήθηκε το έργο συνεισέφεραν σε μια διαφορετική και πιο θετική υποδοχή της ταινίας σε σχέση με αυτήν πολλών μαύρων και λευκών φιλελεύθερων κριτικών.

••• **Είναι μάλλον η παραγωγή, και όχι η πρόσληψη, του γυναικείου κινηματογράφου που υπήρξε το πιο σημαντικό μοντέλο αντίστασης και εναντίωσης στο *status quo*.**

Όπως φανερώνει η προηγούμενη ανάλυση, μετά από περισσότερα από είκοσι χρόνια, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου έχει γίνει ένας καθιερωμένος ακαδημαϊκός κλάδος με κύριο αντικείμενο την κριτική των κυρίαρχων μαζικών μέσων. Αλλά, ενώ οι μελέτες που δίνουν έμφαση στον κινηματογράφο ή τον τηλεοπτικό θεατή αμφισβητούν σε μεγάλο βαθμό τις ιεραρχίες που προϋποθέτει το σημαντικό μοντέλο της Laura Mulvey, είναι μάλλον η παραγωγή, και όχι η πρόσληψη, του γυναικείου κινηματογράφου που υπήρξε το πιο σημαντικό μοντέλο αντίστασης και εναντίωσης στο *status quo*. Η πρακτική της γυναικείας κινηματογράφησης δε συνιστά απλώς έναν παράλληλο τομέα του «φεμινισμού στον κινηματογράφο», αλλά μια συνεχή αναφορά κι ένα δυναμικό έδαφος για το θεωρητικό έργο. Η αναθεώρηση του έργου των κινηματογραφιστριών μέσα στις εμπορικές βιομηχανίες και στα εθνικά και εναλλακτικά κινηματογραφικά κινήματα συνεπάγεται την επανεκτίμηση των εννοιών της κινηματογραφικής γραφής και των κριτηρίων της κινηματογραφικής ιστοριογραφίας, ενώ θέτει ενδιαφέροντα μεθοδολογικά ζητήματα, όπως ο ρόλος του κριτικού στον ορισμό ενός «φεμινιστικού κινηματογράφου» και το πρόβλημα της ουσιοκρατίας (η ιδέα ότι όλες οι γυναίκες ή όλες οι ταινίες των γυναικών έχουν κοινά εγγενή χαρακτηριστικά). Στη συνέχεια, εξετάζονται οι χώροι παραγωγής των γυναικών που έχουν θέσει ιδιαίτερως γόνιμα ζητήματα για τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου.

Η δημιουργία κινηματογράφου από γυναίκες

Μια από τις σημαντικότερες ανακαλύψεις των φεστιβάλ γυναικείου κινηματογράφου ήταν αυτή του πρωτοποριακού ρόλου που έπαιξαν οι γυναίκες στην εμφάνιση του κινηματογράφου. Η Alice Guy-Blaché πιστώνεται ευρέως με τη σκηνοθεσία της πρώτης μυθοπλαστικής ταινίας το 1896. Γύρισε εκατοντάδες ταινίες μικρού μήκους στη Γαλλία και αργότερα στις ΗΠΑ, και περισσότερες από είκοσι ταινίες στην κινηματογραφική της εταιρεία, τη Solax. Το έργο μιας άλλης παραγωγικής σεναριογράφου-σκηνοθέτη-παραγωγού του πρώιμου κινηματογράφου, της Lois Weber, συνέβαλε ώστε να φωτιστούν οι δεσμοί ανάμεσα στο φεμινισμό της μεσαίας τάξης στις αρχές του 20ού αιώνα και τον αναδυόμενο πολιτισμικό ρόλο του κινηματογράφου. Τα «ποιοτικά» της δράματα απεικόνισαν το ρόλο των γυναικών και την ηθική τους επιρροή, αναδεικνύοντας κοινωνικά προβλήματα όπως η αντισύλληψη (*The Hand that Rocks the Cradle*, 1917) και η έκτρωση (*Where are my Children?*, 1916) στα πλαίσια του μελοδράματος. Πολύ γνωστή εκείνη την εποχή, η Weber, όπως και η Guy-Blaché, ξεχάστηκε ολότελα μέχρι την εκ νέου ανακάλυψή της από το φεμινισμό στη δεκαετία του '70, που έκανε δυνατή την αναγνώριση του ρόλου που έπαιξε στον αγώνα για το σεβασμό του κινηματογράφου στις ΗΠΑ και της θέσης του στην ιεραρχία της τάξης και του γούστου. Οι κινήσεις με στόχο τη διατήρηση του κινηματογράφου, όπως και οι νέες ερμηνείες της πρώιμης κινηματογραφικής ιστορίας που εμφανίστηκαν στη δεκαετία του '80, βοήθησαν τις προσπάθειες των φεμινιστριών για την αποκατάσταση της γυναικείας συνεισφοράς στο βωβό κινηματογράφο. Ο ρόλος των γυναικών στη δημόσια σφαίρα –σε πολιτικά και κοινωνικά κινήματα, στην εργασία, στα χόμπι και στην καταναλωτική κουλτούρα– και στη διαμόρφωση των εθνικών ταυτοτήτων στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα έχει φωτιστεί από πρόσφατες μελέτες πάνω στο έργο της κινηματογραφίστριας από τη Νάπολη Elvira Notari (Bruno 1995) και της Nell Shipman, της Καναδής σκηνοθέτιδας ταινιών περιπέτειας γυρισμένων σε εξωτερικούς χώρους (Armatage 1995).

Η εξέταση των καθιερωμένων κινηματογραφικών κανόνων από τους μελετητές του φεμινιστικού κινηματογράφου βασίζεται στην ανάκτηση του έργου των γυναικών-δημιουργών και των επιρροών τους στη φεμινιστική λογοτεχνική κριτική. Όμως ο κινηματογράφος δεν παρουσιάζει απλώς μια πολύ πιο περιορισμένη ιστορία και μια μικρότερη έκταση από τη λογοτεχνία, παρουσιάζει επίσης μια δυσκολία στον ορισμό της δημιουργίας, δεδομένης της κατεξοχήν και τεχνολογικά έντονης εμπορικής και συλλογικής φύσης της κινηματογραφικής παραγωγής, ιδιαίτερα στο Χόλλυγουντ.

Οι γυναίκες στο Χόλλυγουντ

Ανεξάρτητες σκηνοθέτιδες και γυναίκες παραγωγοί που άκμασαν στις πρώτες δεκαετίες του κινηματογράφου περιθωριοποιήθηκαν σύντομα από το κλειστό σύστημα των στούντιο στο Χόλλυγουντ και την κυριαρχία του στις παγκόσμιες αγορές. Οι μελέτες πάνω στις γυναίκες που άσκησαν δημιουργικό έλεγχο στην περίοδο του ομιλούντος κινηματογράφου του Χόλλυγουντ, όπως σεναριογράφους (βλ. Francke, 1994) ή σταρ, θέτουν υπό αμφισβήτηση την ιδέα της συμπύκνωσης της κινηματογραφικής δημιουργίας στο πρόσωπο του σκηνοθέτη. Όμως οι λίγες γυναίκες που όντως δούλεψαν ως σκηνοθέτες στην ακμή του Χόλλυγουντ (η Dorothy Arzner, που σκηνοθέτησε την πρώτη της ταινία στην Paramount, στην οποία δούλεψε τότε ως μοντέλ, το 1927, και στη συνέχεια γύρισε ακόμα 16 ταινίες πριν αποσυρθεί από τον κινηματογράφο το 1943, όπως και η Ida Lupino, μια πρωταγωνίστρια της Warner που έγινε ανεξάρτητη παραγωγός και σκηνοθέτης το 1949 και αργότερα σκηνοθέτησε για την τηλεόραση) έπαιξαν κεντρικό ρόλο στη φεμινιστική ιστοριογραφία και κριτική του κινηματογράφου.

Η συμβολή της Claire Johnston και της Pam Cook στο *The Work of Dorothy Arzner* (Johnston 1975a) συνδύασε τη μελέτη της ανεύρεσης του κινηματογραφικού έργου των γυναικών με το κριτικό μοντέλο που αναπτύχθηκε στη μελέτη της Johnston "Women's Cinema as Counter Cinema". Οι δημιουργοί αυτού του βιβλίου δεν έψαχναν μια συνεκτική φεμινιστική έκφραση στο έργο της Arzner, αλλά σημάδια του «γυναϊκείου λόγου» που μπορούν να αναγνωριστούν στα «κενά και τις ρωγμές» του κλασικού κειμένου. Μια παρόμοια στιγμή στην ταινία της Arzner *Dance, Girl, Dance* (*Γυναίκες στην πάλη της ζωής*, 1940), όπου η ηρωίδα «επιστρέφει το βλέμμα» του burlesque κοινού που θα τη μετέτρεπε σε αντικείμενο, αποτελεί ένα κλασικό παράδειγμα κειμενικής «ρήξης» στα πλαίσια της πατριαρχικής ιδεολογίας. Στο *Directed by Dorothy Arzner* (1994), η Judith Mayne επανεισήγαγε τη μελέτη των βιογραφικών στοιχείων και έλαβε υπόψη της τη σημασία της λεσβιακής ταυτότητας της σκηνοθέτιδας—όχι μόνο στις ερμηνείες των ταινιών της (η «σφραγίδα της ως δημιουργού» που αποκρυπτογραφείται στον τονισμό των σχέσεων μεταξύ γυναικών και περιθωριακών γυναικών στις ταινίες της) αλλά και στο δημόσιο προφίλ της όσο ήταν ενεργή σκηνοθέτης—, καθώς και τη θέση της και το ανάστημά της στη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου ως μιας μορφής άξιας θαυμασμού.

Οι σύγχρονες με την εμφάνιση μιας τέτοιου είδους φεμινιστικής κριτικής γυναίκες σκηνοθέτες είχαν καλύτερες ευκαιρίες στο Νέο Χόλλυγουντ. Το είδος των ταινιών τέτοιων σκηνοθετιδών, όπως η Amy Heckerling (*Fast Times at Ridgemont High*, 1982) και η Stephanie Rothman (*Student Nurses*, 1970), είχε επίσης ερμηνευτεί «κόντρα στο ρεύμα» λόγων των φεμινιστικών τους τάσεων.

Οι επιτυχίες πολλών γυναικών που έκαναν τα πρώτα τους βήματα στο φεμινιστικό ντοκιμαντέρ, όπως στο *Girlfriends* (1978) της Claudia Weill, το *Smooth Talk* (1985) της Joyce Chopra και το λεσβιακό ρομάντζο της Donna Deitch *Desert Hearts* (1985), ερευνήθηκαν λεπτομερώς και προετοίμασαν την εμφάνιση σύγχρονων προσώπων όπως αυτά της Mira Nair (*Mississippi Masala*, 1992) και της Kathryn Bigelow (*Strange Days*, 1995) στο χώρο της φεμινιστικής παραγωγής στο Χόλλυγουντ.

Καλλιτεχνικός κινηματογράφος, νέοι εθνικοί κινηματογράφοι, third cinema (τρίτος κινηματογράφος)

Αναμφισβήτητα πολλές γυναίκες «δημιουργοί» προήλθαν από τον ευρωπαϊκό «καλλιτεχνικό κινηματογράφο». Ενώ μπορεί να συμβιβάζονται λιγότερο με την εμπορικότητα ή το λαϊκό γούστο σε σχέση με τις γυναίκες που δουλεύουν στις εμπορικές βιομηχανίες, το έργο τους ωστόσο αφομοίωσε με ακόμα μεγαλύτερη δυσκολία τη φεμινιστική «ρουμπρίκα». Αυτό όμως δεν τις κατέστησε αδιάφορες για τη φεμινιστική κριτική. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι η Leni Riefenstahl, σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ στο Γ' Ράιχ. Η σημαντική μελέτη της Susan Sontag (1972), στην οποία ερευνά μια σταθερά φασιστική αισθητική στο έργο της Riefenstahl, από το *Ο Θρίαμβος της Θέλπης* (Γερμανία 1935) και το *Olympiad* (*Οι θεοί του σταδίου*, Γερμανία 1938) έως την αφρικανική της φωτογραφία στη δεκαετία του '60, θέτει επίσης τις βάσεις για την αποκωδικοποίηση της προσωπικότητας της Riefenstahl. Η αναγνώρισή της ως «γυναίκας καλλιτέχνη» την τοποθετεί έξω από τα όρια της ιστορίας (και της πολιτικής), υποτάσσοντάς τη στους ίδιους κώδικες που διέπουν την αναπαράσταση της γυναίκας στον κινηματογράφο. Η Johnston (1973) κατέκρινε τις ταινίες της σκηνοθέτιδας της Nouvelle Vague Agnès Varda, επειδή σε αυτές διαιώνίζεται η μυθολογία της γυναίκας ως ενός ουσιαστικά αδαούς και αφελούς σημαίνοντος της φύσης και της σεξουαλικότητας για άντρες. Οι άντρες πρωταγωνιστές και η κατάφωρα σεξουαλική πολιτική της Ιταλίδας σκηνοθέτιδας Liliana Cavani (που αρχικά θεωρήθηκε ότι επιβεβαίωνε το γεγονός πως οι γυναίκες σκηνοθέτιδες μπορούσαν πράγματι να κάνουν αντιφεμινιστικά έργα) μελετήθηκαν με μεγαλύτερη οξύνοια από την Kaja Silverman (1988), και θεωρήθηκαν προβολές του δημιουργού που διαταράσσουν τις ιεραρχίες της πατριαρχικής δύναμης. Η Ουγγαρέζα σκηνοθέτιδα Márta Mészáros έχει δημιουργήσει ένα σύνολο ταινιών, ασυνήθιστο για γυναίκα δημιουργό, επιτρέποντας την ανάλυση της θεωρίας του δημιουργού και ταυτόχρονα επεκτείνοντας δυτικο-ευρωπαϊκές έννοιες του φεμινισμού και του κινηματογράφου. Όμως, τα επιτεύγματα αυτών των σκηνοθέτιδων δεν πρέπει να θεωρηθούν εξαιρέσεις, καθώς είναι ενταγμένα μέσα στην ιστορία, την πολιτική και τα εθνικά πλαίσια αναφοράς. Με αυτόν τον τρόπο, το

φεμινιστικό κριτικό ενδιαφέρον έφερε στο προσκήνιο το έργο των γυναικών στο Νέο Γερμανικό Κινηματογράφο, που ταυτίζεται πολύ συχνά μόνο με τους άντρες εκπροσώπους του, καθώς επίσης και στον αυστραλιανό κινηματογράφο.

Στην περίπτωση του «Τρίτου Κινηματογράφου», που αντιτίθεται σαφώς στον εμπορικά ελεγχόμενο «Πρώτο Κινηματογράφο» (First Cinema) και στην «τέχνη» του δημιουργού, ή στο «Δεύτερο Κινηματογράφο» (Second Cinema), αρκετές ταινίες γυναικών έχουν καθοριστική σημασία. Το μοναδικό έργο που ολοκλήρωσε η Αφρο-κουβανέζα σκηνοθέτης Sara Gomez πριν από τον πρόωρο θάνατό της, το *De cierta manera* (Κούβα 1977), χαιρέτιστηκε ευρέως ως μπρεχτικός μετα-αποικιακός κινηματογράφος. Η διαλεκτική του δομή, που συνδυάζει τη ρομαντική πλοκή και τη «ντοκιμαντερίστικη» ανάλυση των οικονομικών συνθηκών, δίνει έμφαση στην ανάγκη αφύπνισης της συνείδησης γύρω από τη σεξουαλική πολιτική ως βασικό όρο για τη μεταμόρφωση της κοινωνικής τάξης. Η Sarah Maldorot, που γεννήθηκε στην Καραϊβική, παρουσίασε στο *Sambizanga* (1972) τον επαναστατικό αγώνα των γυναικών στην Αγκόλα και τις κινηματογραφικές κολεκτίβες γυναικών που σχηματίστηκαν στην Κολομβία, τη Βραζιλία και το Περού, και στην ινδική υπο-ήπειρο. Η εισαγωγή των ταινιών γυναικών από τον Τρίτο Κόσμο στο πλαίσιο της ευρωκεντρικής φεμινιστικής κριτικής δε θα πρέπει ωστόσο να ομογενοποιεί τους αγώνες και τις συνθήκες αυτών των παρεμβάσεων: τα φεμινιστικά, μαρξιστικά και αντι-ιμπεριαλιστικά παραδείγματα δε συμπίπτουν πάντα.

Αβανγκάρντ και αντι-κινηματογράφος

Παρά τις μεγάλες διαφορές στα οικονομικά μεγέθη, τις συνθήκες παραγωγής και το κοινό, οι περισσότερες ταινίες που έχουν συζητηθεί μέχρι εδώ μοιράζονται τα βασικά χαρακτηριστικά των ταινιών μυθοπλασίας και τις αφηγηματικές μορφές που παράγονται με μια ορισμένη κατανομή εργασίας και προορίζονται για προβολή. Ο αβανγκάρντ κινηματογράφος, που δεν περιλαμβάνεται σε αυτό το μοντέλο, αποτελεί, ιστορικά, ένα σημαντικό χώρο για τις γυναίκες. Τα ποικίλα πρωτοποριακά κινήματα προσφέρουν στη φεμινιστική κριτική παραδείγματα «δημιουργών» με την πιο ουσιαστική έννοια, καθώς και έδαφος για την ανάπτυξη θεωριών εναλλακτικής κινηματογραφικής γλώσσας. Η Germaine Dulac δικαιούται τον τίτλο της πρώτης φεμινίστριας κινηματογραφίστριας. Έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στη γαλλική αβανγκάρντ ως δασκάλα και θεωρητικός, αλλά και ως δημιουργός αφηρημένων ταινιών, αφηγηματικών ταινιών και ντοκιμαντέρ. Στη σημαντικότερη ταινία της, *La souriante Mme Beudet* (Η χαμογελαστή κυρία Μπεντέ, Γαλλία 1923), η Dulac ενσταλάζει στη συμβατική αφήγηση για μια επαρχιακή σύζυγο πειραματικές τεχνικές, παρουσιάζοντας την απογοήτευση και τη φαντασίωση της πρωταγωνίστριας. /Για τη Sandy Flitterman-Lewis

(1989), η καριέρα της Dulac «αποτελέσσε το τέλει παράδειγμα αναζήτησης μιας καινούριας κινηματογραφικής γλώσσας, ικανής να εκφράσει τη γυναικεία επιθυμία».

Καθώς η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου υποστηρίζει συνεχώς το μορφικό πειραματισμό, ο χαρακτήρας της προσωπικής έκφρασης της αβανγκάρντ μπορεί να θεωρηθεί ότι αρνείται τη συνεχή κοινωνικοπολιτική κριτική και, συχνά, τη στενή σχέση με το κοινό.

Μέσα στον ποιητικά απεικονισμένο υποκειμενικό χώρο στην ταινία *Meshes of the Afternoon* (ΗΠΑ 1943), και στις επόμενες ταινίες, μπορεί να θεωρηθεί ότι η γεννημένη στη Ρωσία Maya Deren κάνει μια παρόμοια αναζήτηση. Πέρα από τη γενικότερη επιρροή της, που της χάρισε τη μάλλον αμφίβολη ονομασία της «μπτέρας της αμερικάνικης αβανγκάρντ», το σαφώς φεμινιστικό έργο των πειραματικών κινηματογραφιστριών στη δεκαετία του '70, όπως η Joyce Wieland στον Καναδά και η λεσβία φεμινίστρια Barbara Hammer στις ΗΠΑ, έχει αποτίσει φόρο τιμής στις αισθητικές καινοτομίες της Deren. Οικονομικά προσιτός και θεσμικά εναλλακτικός, ο αβανγκάρντ κινηματογράφος πρόσφερε μια σημαντική θέση στις Αμερικανίδες γυναίκες, τουλάχιστον από τη δεκαετία του '50. Ωστόσο, το κίνημα έχει διαποτιστεί από έναν ανδρικό ηρωικό μοντερνισμό. Σε ένα άρθρο που αναφέρεται στην πολιτική σημασία της ονομασίας των γυναικείων πρακτικών στα μαζικά μέσα, η B. Ruby Rich αποκαλεί τον αβανγκάρντ κινηματογράφο «Κινηματογράφο των Γιών», έναν κινηματογράφο εξέγερσης κατά του κυρίαρχου «Κινηματογράφου των Πατεράδων» (Rich 1990: 269). Ενώ η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου υποστηρίζει συνεχώς το μορφικό πειραματισμό, ο χαρακτήρας της προσωπικής έκφρασης της αβανγκάρντ μπορεί να θεωρηθεί ότι αρνείται τη συνεχή κοινωνικοπολιτική κριτική και, συχνά, τη στενή σχέση με το κοινό.

Οι πιο αγαπημένες ταινίες των γυναικών στο σύνολο της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου είχαν την τάση να αποτελούν μορφές «αντι-κινηματογράφου», αμφισβητώντας την κεντρική θέση της γυναικείας εικόνας σε συστήματα αναπαράστασης: κινηματογραφικά σημαίνοντα συστήματα όπως το μοντάζ ή ο συγχρονισμός ήχου και εικόνας, η αφηγηματική λογική, η δομή του βλέμματος, οι διαδικασίες ηθοβλεψίας και ταύτισης. Οι ταινίες αυτές έχουν επίσης συνδεθεί με τις αναζητήσεις συγγραφέων όπως η Hélène Cixous, η Julia Kristeva και η Luce Irigaray για την έννοια της *γυναικείας γραφής* (*écriture feminine*). Ίσως το κείμενο που έχει αναλυθεί όσο κανένα άλλο ήταν η ταινία της Βελγίδας σκηνοθέτιδας Chantal Akerman *Jeanne Dielmann: 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Zav Ntιλμάν, Βέλγιο και Γαλλία 1975): το μινιμαλιστι-

κό τρίωρο πορτρέτο μιας αστής νοικοκυράς-πόρνης, που απεικόνιζε την παραδοσιακή θηλυκότητα μέσα από μια φεμινιστική σκοπιά. Η έρευνα από τους Laura Mulvey και Peter Wollen της λακανικής και της φροϋδικής θεωρίας από την οπτική γωνία της μητέρας στο *Riddles of the Sphinx* (Μεγάλη Βρετανία 1975), η μικρού μήκους πειραματική ταινία της Sally Potter *Thriller* (Μεγάλη Βρετανία 1979), η ταινία της Αμερικανίδας χορεύτριας, χορογράφου, κινηματογραφίστριας Yvonne Rainer *Film about a Woman Who...* (ΗΠΑ 1974) και η ταινία *The Man Who Envied Women* (Ο άνδρας που ζήλευε τις γυναίκες, ΗΠΑ 1985) έχουν προκαλέσει επίσης σημαντικές συζητήσεις (βλ. Kuhn 1994, Kaplan 1983). Για τη Mary Ann Doane, αυτές οι κινηματογραφίστριες προσπάθησαν «να επεξεργαστούν μια ιδιαίτερη σύνταξη για το θηλυκό σώμα» (1988: 227), ενώ το ενδιαφέρον τους για τη γλώσσα, την επιθυμία και την ταυτότητα βρήκε μια σημαντική κριτική θέση στο αμερικάνικο φεμινιστικό κινηματογραφικό περιοδικό *Camera Obscura*.

Ντοκιμαντέρ

Το ντοκιμαντέρ, αν και σπάνια μελετάται στο πλαίσιο της ακαδημαϊκής κριτικής, αποτέλεσε έναν τρόπο κινηματογράφησης στον οποίο η επέμβαση των γυναικών ήταν πιο εκτεταμένη και πιο σημαντική (άλλωστε, η φεμινιστική γραφή ξεκίνησε με ταινίες ντοκιμαντέρ) και παραμένει ο πιο προσιτός τρόπος έκφρασης για νέους καλλιτέχνες, συμπεριλαμβανομένων των γυναικών και των εγχρώμων. Το 1974, το National Film Board of Canada (Εθνικό Συμβούλιο Κινηματογράφου του Καναδά) ίδρυσε το Studio D, μια γυναικεία ένωση ντοκιμαντέρ, και περισσότερες από 100 ταινίες (για τις οποίες το επικριτικό στίλ της Bonnie Klein κατά της βιομηχανίας του σεξ στο *Not a Love Story* [1981] είναι χαρακτηριστικό) έχουν γυριστεί και διανεμηθεί σε αυτό το ευνοϊκό θεσμικό κλίμα. Το «cinéma verité» και τα «talking heads», είδη βασισμένα στη συνέντευξη, έδωσαν τη δυνατότητα στις γυναίκες να μιλήσουν για τον εαυτό τους και να αφηγηθούν την ιστορία – εκφράζοντας το φεμινιστικό σλόγκαν «το προσωπικό είναι πολιτικό». Τέτοιου είδους ταινίες είχαν ως στόχο να αφυπνίσουν τη συνείδηση και να προκαλέσουν κοινωνικές αλλαγές απευθυνόμενες στους θεατές με ένα προσιτό στίλ και ενθαρρύνοντας μια ενεργή ανταπόκριση. Γι' αυτό το λόγο η μορφή συμβάλλει ιδιαίτερα στη δημιουργία μιας κοινότητας. Στην ακμή της «ιδεολογικής κριτικής», υπήρχε η τάση να χρεώνουν σε αυτές τις πρακτικές του ντοκιμαντέρ έναν «αφελή ρεαλισμό». Για παράδειγμα, το σημαντικό ντοκιμαντέρ της Barbara Korple *Harlan County USA* (1976) κατακρίθηκε επειδή εξάλειψε τις επιλογές στην κινηματογράφηση και το μοντάζ που δημιουργούσαν αφηγηματικό σοσπένς. Ωστόσο, η Julia Lesage παραθέτει πειστικά επιχειρήματα για

την «πολιτική αισθητική του φεμινιστικού ντοκιμαντέρ» στο δοκίμιο της που φέρει αυτόν τον τίτλο (1990) –υποστηρίζοντας ότι αυτές οι ταινίες κατασκευάζουν, ανάμεσα σε άλλα, μια εικονογραφία των καθημερινών γυναικών που απουσιάζει εντελώς από τα κυρίαρχα μαζικά μέσα–, ενώ το ριζοσπαστικό κινηματογραφικό περιοδικό *Jump Cut*, του οποίου η Lesage είναι ιδρυτικό μέλος, διατηρεί μια κριτική και αισθητική σχέση με τις πολιτικές ταινίες.

Στη σημαντική ταινία της *Daughter Rite* (1978), η Michelle Citron, συνεργάτιδα του *Jump Cut*, αναφέρεται στην αμεσότητα και την ταύτιση που προκαλεί το ντοκιμαντέρ, ενώ παράλληλα εξετάζει τη μορφή του. Στην ταινία παρτιθεται μια συνέντευξη τύπου cinéma vérité δυο αδελφών με αποσπάσματα από το ημερολόγιό τους, και υλικό τραβηγμένο με ερασιτεχνική κάμερα, για να ερευνηθεί η φορτισμένη σχέση μεταξύ μητέρας και κόρης. Ο θεατής καταλαβαίνει ότι οι συνεντεύξεις αποτελούν μέρος του σεναρίου μόνο όταν φτάνει στους τίτλους τέλους. Ωστόσο, αυτό δε μειώνει τη συναισθηματική απήχηση του έργου, που πετυχαίνεται μέσω της αυτοβιογραφικής φωνής και της κοινής εμπειρίας του να είσαι κόρη. Πιο πρόσφατες ταινίες, όπως το *Measures of Distance* (1988) της Mona Hatoum και το *The Body Beautiful* (1991) της Ngozi Onwurah, εγγράφουν νέες θέσεις του υποκειμένου –όπως αυτές της κόρης της «διασποράς», της μαύρης κόρης και της ίδιας της μητέρας– στο υβριδικό «είδος» ντοκιμαντέρ το οποίο το *Daughter Rite* μπορεί να θεωρηθεί πως θεμελίωσε (βλ. Kuhn 1994).

Τέτοια πολυφωνία –φωνών, απόψεων και κινηματογραφικών ιδιωμάτων– χαρακτηρίζει όλο και περισσότερο τα φεμινιστικά ντοκιμαντέρ, ιδιαίτέρως τις αυτο-αναπαραστάσεις των έγχρωμων γυναικών. Αυτό ανανέωσε με τη σειρά του κριτικές προσεγγίσεις στη μορφή. Πιο συγκεκριμένα, ένα νέο corpus θεωρίας πραγματεύεται το παραδοσιακό βλέμμα του εθνογραφικού κινηματογράφου απέναντι στο «Άλλο», φέρνοντας στο προσκήνιο θέματα αυθεντικότητας, εξουσίας και μαρτυρίας στο έργο ντόπιων δημιουργών των μέσων και κριτικών ανθρωπολόγων. Κανένα πρόσωπο δεν έπαιξε πιο αποφασιστικό ρόλο σε αυτήν την αναθεώρηση της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου από την Αμερικανοβιετναμέζα κινηματογραφίστρια και θεωρητικό Trinh T. Min-ha (1991). Στο *Reassemblage* (*Ανασύνθεση*, 1982) το voice-over της κινηματογραφίστριας δηλώνει την πρόθεσή της να μη μιλήσει για τις Σενεγαλέζες γυναίκες που απεικονίζει η διασπασμένη με απροσδόκητα καθραρίσματα και με ένα μη συνεχές μοντάζ εικόνα, αλλά να «μιλήσει από πολύ κοντά».

Χάρη στην ευρεία διαθεσιμότητα του σχετικά φτηνού μέσου του βίντεο, έχουν εξαπλωθεί επίσης τα γυναικεία είδη μαζικών μέσων, οι χώροι έκθεσης, και τα (αντίστοιχα) κριτικά παραδείγματα. Ελαφριά σε βάρος και διακριτική, η βιντεοκάμερα αναζωογόνησε το ακτιβιστικό ντοκιμαντέρ, βοήθησε στην παραγωγή ερωτικών βίντεο από/για γυναίκες και αποτέλεσε αντανάκλαση της «πολιτικής της ταυτότητας» της δεκαετίας του '80 σε ένα εκτεταμένο σύνολο ανεξάρ-

τιπων ταινιών γυρισμένων από λεσβίες και έγχρωμες γυναίκες. Οι τηλεοπτικές επιτροπές, τα φεστιβάλ γυναικείου κινηματογράφου και η θεσμοποίηση της μελέτης των γυναικών και των κινηματογραφικών σπουδών επιβεβαιώνουν ότι η κουλτούρα των γυναικών στο πεδίο των μέσων παραμένει ένας χώρος συγκέντρωσης δημιουργών, χρυσών και κριτικών, παρ' όλο που η συμβιωτική σχέση που υπήρχε στις αρχές της δεκαετίας του '80 ανάμεσα σε κάποιο είδος κινηματογραφικής πρακτικής και τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου φαίνεται να έχει διακοπεί. Αυτό συμβαίνει εν μέρει επειδή το σύνολο των ταινιών είναι πολύ μεγαλύτερο, εν μέρει λόγω της ωρίμανσης και κατά συνέπεια της ποικιλίας της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου ως κλάδου και εν μέρει λόγω της μεγαλύτερης πολιτισμικής αποσπασματικότητας διαφόρων ειδών. Οι παρεμβάσεις των φεμινιστριών κινηματογραφιστριών στην κινηματογραφική γλώσσα ταιριάζουν απόλυτα με την έμφαση που έδωσε η κινηματογραφική θεωρία στη δεκαετία του '70 και στις αρχές της δεκαετίας του '80 στην κειμενική ανάλυση – για τα κυρίαρχα ή τα μοντερνιστικά έργα. Ωστόσο, ο μεταμοντερνισμός, η πολυπολιτισμικότητα και οι πολιτισμικές σπουδές ζητούν μια αλλαγή στην ευρύτερη και την τοπική ανάλυση, όπου τα όρια μεταξύ κυρίαρχου και εναλλακτικού, αντίστασης και συμβιβασμού, παραγωγής και πρόσληψης ανακατανέμονται ουσιαστικά. Ο μαύρος, ο ομοφυλοφιλικός και άλλοι ανεξάρτητοι κινηματογράφοι της «διασποράς» και τα πολιτισμικά πλαίσια αναφοράς στα οποία έχουν κυκλοφορήσει χρειάστηκαν την αναδιαμόρφωση των κριτικών πλαισίων. Όπως γράφει και η Teresa de Lauretis: «Αν επανεξετάσουμε το πρόβλημα της ιδιαιτερότητας του γυναικείου κινηματογράφου και των αισθητικών μορφών του... με βάση το πού απευθύνονται –ποιος κάνει τα έργα και για ποιον, ποιος κοιτάει και μιλάει, πώς, πού και σε ποιον–, τότε αυτό που έχει θεωρηθεί ως... ιδεολογική ρήξη στα πλαίσια της φεμινιστικής κινηματογραφικής κουλτούρας μεταξύ θεωρίας και πρακτικής ή μεταξύ του φορμαλισμού και του ακτιβισμού μπορεί να μετατραπεί στη δύναμη, στην ώθηση και σε μια παραγωγική ανομοιογένεια του φεμινισμού» (de Lauretis 1985/1990: 296).

Συμπεράσματα

Η Pam Cook έγραψε το 1975 ότι «από την αρχή, το Γυναικείο Κίνημα αποδέχθηκε χωρίς αντιρρήσεις τη σημασία της κινητοποίησης των μέσων για τον αγώνα των γυναικών, υποβάλλοντάς τα σε μια διαδικασία ανάκρισης» (1975: 36). Ακολουθώντας αυτή τη διττή στρατηγική, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου έχει καθιερωθεί ως ακαδημαϊκό πεδίο. Αν τα άλλοτε «θερμά» ζητήματα –γύρω από τη χρησιμότητα της ψυχανάλυσης, την προνομιακή θέση του Χόλλυγουντ, την προτεραιότητα της σεξουαλικής διαφορετικότητας– φαίνεται

να έχουν εκτοπιστεί, οι σύγχρονες διαφωνίες περιστρέφονται ακόμα γύρω από αυτά. Η φεμινιστική πολιτισμική μελέτη του λαϊκού κινηματογράφου αντιλαμβάνεται τα «προοδευτικά κείμενα» μέσα σε κοινωνικά πλαίσια: ταινίες όπως το *Fatal Attraction* (ΗΠΑ 1987), το *Aliens* (Άλιεν, ΗΠΑ 1986) και το *Thelma and Louise* (Θέλμα και Λουίζ, ΗΠΑ 1991) έχουν αναλυθεί συνεπώς από τη σκοπιά της κοινωνικής ανησυχίας για το φεμινισμό, της ανάμειξης των κινηματογραφικών ειδών, της κριτικής για τα λαϊκά κείμενα και τις διαδικασίες της φεμινιστικής ιδιοποίησης. Η θεωρία του «queer» έχει εισαγάγει την έννοια της επιτελεσματικότητας του φύλου σε μελέτες κινηματογραφικής αναπαράστασης και ανταπόκρισης του κοινού, βασιζόμενη στην ερμηνεία της ψυχαναλυτικής φεμινιστικής θεωρίας για τη σεξουαλική ταυτότητα ως ασταθή, επικρίνοντας τις ετεροφυλοφιλικές αντιλήψεις και δίνοντας φωνή σε μια νέα πολιτισμική πολιτική. Οι υπερεθνικές πρακτικές της έκθεσης επιβεβαιώνουν ότι οι θεωρήσεις του κινηματογραφικού κειμένου ως κλειστού αντικειμένου και του θεατή ως καθορισμένου και ενιαίου (δυτικού και ανδρικού) είναι αβάσιμες. Θεατές, κριτικοί και επαγγελματίες των μέσων κινητοποιούν «την πολιτική του τοπικού» για να αντικρούσουν τις νέες μορφές ηγεμονίας του Χόλλυγουντ με νέες στρατηγικές φωνές (βλ. Shoat και Stam 1994). Τέτοιες ποικίλες και συχνά αντιφατικές μέθοδοι, στόχοι και συνδέσεις συνιστούν την παραγωγική ετερογένεια της σύγχρονης φεμινιστικής κινηματογραφικής κουλτούρας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ARMATAGE, Kay (1995), "Nell Shipman: A Case of Heroic Femininity", στο Pietropaolo και Testaferri (1995).
- BERGSTROM, Janet (1979), "Rereading the Work of Claire Johnston", στο Penley 1988.
- (1988), "Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour", στο Penley (1988).
- BOBO, Jacqueline (1995), *Black Women as Cultural Readers* (New York: Columbia University Press).
- BRUNO, Giuliana (1995), "Streetwalking around Plato's Cave", στο Pietropaolo και Testaferri (1995).
- *CARSON, Diane, Linda DITTMAR και Janice WELSCH (επιμ.) (1994), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- CLOVER, Carol J. (1992), *Men, Women, and Chain Saws* (Princeton: Princeton University Press).
- COMOLLI, Jean-Louis και Jean NARBONI (1969/1971), "Cinema/Criticism/Ideology", *Screen*, 12/1: 27-35.
- COOK, Pam (1975), "Dorothy Arzner: Critical Strategies", στο Johnston (1975b).
- COWIE, Elisabeth (1984), "Fantasia", *m/f*, 9: 76-105.

- DE LAURETIS, Teresa (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).
- (1985/1990), "Rethinking Women's Cinema: Aesthetic and Feminist Theory", στο Erens (1990).
- DOANE, Mary Ann (1982/1990), "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", στο Erens (1990).
- (1987), *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's* (Bloomington: Indiana University Press).
- (1988), "Woman's Stake: Filming the Female Body", στο Penley (1988).
- DYER, Richard (1979), *Stars* (London: British Film Institute).
- ELLSWORTH, Elisabeth (1990), "Illicit Pleasures: Feminist Spectators and Personal Best", στο Erens (1990).
- *ERENS, Patricia (επιμ.) (1990), *Issues in Feminist Film Criticism* (Bloomington: Indiana University Press).
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1989), *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* (Urbana: University of Illinois Press).
- FRANCKE, Lizzie (1994), *Script Girls: Women Screenwriters in Hollywood* (London: British Film Institute).
- FRIEDBERG, Anne (1994), *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley: University of California Press).
- GAINES, Jane (1990), "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory", στο Erens (1990).
- GAINES, Jane και Charlotte HERZOG (επιμ.) (1990), *Fabrications: Costume and the Female Body* (New York: Routledge).
- GLEDHILL, Christine (1987), *Home is where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (London: British Film Institute).
- HALL, Stuart (1980), "Encoding/Decoding", στο Stuart Hall κ.ά. (επιμ.), *Culture, Media, Language* (London: Hutchinson).
- HANSEN, Miriam (1991), *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Mass: Harvard University Press).
- HASKELL, Molly (1974/1987), *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 2η έκδοση, Chicago: University of Chicago Press).
- HOOKS, bell (1992), "The Oppositional Gaze", στο *Black Looks* (Boston: South End Press).
- JOHNSTON, Claire (1973), "Women's Cinema as Counter Cinema", στο Claire Johnston (επιμ.), *Notes on Women's Cinema* (London: Society for Education in Film and Television) στο Bill Nichols (επιμ.), *Movies and Methods*, ii (Berkeley: University of California Press).
- (1975a), *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema* (London: British Film Institute).
- (1975a), "Feminist Politics and Film History", *Screen*, 16/3: 115-24.

13. ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

- *KAPLAN, E. Ann (επιμ.) (1978), *Women in Film Noir* (London: British Film Institute).
- (1983a), "The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's *Stella Dallas*", *Heresies*, 16: 81-5.
- (1983b), *Women and Film* (New York: Methuen).
- *KUHN, Annette (1994), *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, 2η έκδ. (London: Verso).
- LAPLACE, Maria (1987), "Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Stuggle in *Now Voyager*", στο Gledhill (1987).
- LESAGE, Julia (1990), "The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film", στο Erens (1990).
- MAYNE, Judith (1990), *Woman at the Keyhole: Feminism and the Women's Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).
- (1993), *Cinema and Spectatorship* (London: Routledge).
- (1995), *Directed by Dorothy Arzner* (Bloomington: Indiana University Press).
- MELLEN, Joan (1974), *Women and their Sexuality in the New Film* (New York: Dell).
- MODLESKI, Tania (1988), *The Women who Knew too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (New York: Methuen).
- MULVEY, Laura (1975/1990), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", στο Erens (1990).
- (1981/1988), "Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema, Inspired by *Duel in the Sun*" (1947), στο Penley (1988).
- PENLEY, Constance (επιμ.) (1988), *Feminism and Film Theory* (New York: Routledge, London: British Film Institute).
- PETRO, Patrice (1994), "Feminism and Film History", στο Carson *et al.* (1994).
- PIETROPAOLO, Laura και Ada TESTAFERRI (επιμ.) (1995), *Feminisms in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).
- POLLOCK, Griselda (1992), "What's Wrong with 'Images of Women'?", στο *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality* (London: Routledge).
- RICH, B. Ruby (1984), "From Repressive Tolerance to Erotic Liberation: *Maedchen in Uniform*", στο Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp και Linda Williams (επιμ.), *Revisions: Essays in Feminist Film Criticism* (Frederick, Md.: University Publications of American and American Film Institute).
- (1990), "In the Name of Feminist Film Criticism", στο Erens (1990).
- ROBERTS, Shari (1993), "The Lady in the Tutti Frutti Hat: Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity", *Cinema Journal*, 32/3: 3-23.
- ROSEN, Marjorie (1973), *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* (New York: Coward McCann & Geoghegan).
- SHOHAT, Ella και Robert STAM (1994), *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (New York: Routledge).
- SILVERMAN, Kaja (1988), "The Female Authorial Voice", *The Acoustic Mirror* (Bloomington: Indiana University Press).
- SONTAG, Susan (1972), "Fascinating Fascism", στο *Under the Sign of Saturn* (New York: Doubleday).
- STACEY, Jackie (1987/1990), "Desperately Seeking Difference", στο Erens (1990).

- STUDLAR, Gaylyn (1988), *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic* (Urbana: University of Illinois).
- TRIHN T. Min-Ha (1991), *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (New York: Routledge).
- WILLIAMS, Linda (1984/1990), "'Something Else besides a Mother': *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama", στο Erens (1990).