

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl

uitgebreid is, zijn er geen verwijzingen naar lacaniaanse interpretaties. Zelf vind ik hun visie eenzijdig polariserend en mis ik het oscilleren tussen meerdere visies zo typisch voor de psychoanalyse: Is het trauma reëel voorgevallen? Zijn de ouders schuldig? Gaat het om een fantastische vervorming of creatie van het kind? Op welke manier heeft het trauma een gat geslagen in de kinderlijke beleving; met welke fantasieën werd dit gat opgevuld? Hun antwoord is (te) simpel: het ligt aan de ouders.

Poëtisch filmsprookje

Bespreking van

Andreas Hamburger (red.). (2015). *Women and images of men in cinema — Gender construction in La Belle et la Bête by Jean Cocteau*. Londen: Karnac Books. ISBN 978 1 78220 290 5, 192 pp., £ 20,69

PETER VERSTRATEN

Naar het idee van Andreas Hamburger, samensteller van een bundel over genderconstructies in Jean Cocteaus *La Belle et la Bête* is dit 'puur poëtische filmsprookje' uit 1946 een sleuteltekst in de westerse cultuur. In een zeer uitvoerig essay traceert hij de herkomst van allerlei motieven — van het oudtestamentische verhaal over Jephthahs dochter en Apuleius' *Amor en Psyche* tot aan fresco's van Raphaël en een beroemde vertelling door Jeanne-Marie Leprince de Beaumont — en constateert vervolgens dat Cocteaus versie een fundamentele verschuiving in gang zet. In de opvoedkundige literatuur uit de achttiende eeuw had de dramatische ontwikkeling van het meisje Belle centraal gestaan, maar in Cocteaus naoorlogse film vormen dierlijkheid en mannelijke schoonheid de kern. Niet voor niets wordt de rol van het beest/de prins vertolkt door de allerwegen als aantrekkelijk beschouwde acteur Jean Marais.

Door de verschoven aandacht naar mannelijkheid is Cocteaus *La Belle et la Bête* een ideale casus om de gangbare genderrollen om te keren. Het moet niet langer gaan om de man als drager van de blik en de vrouw als spectaculair object, zoals Laura Mulvey in 1975 het basisstramen van narratieve cinema kenschetste, maar om 'vrouwen en manbeelden'. Hamburger gaat in zijn inleiding wat kort door de bocht als hij suggereert dat feministische filmtheorie te zeer in een impasse is blijven steken, omdat zij geen bevredigend alternatief heeft weten te bieden voor de positie van een vrouwelijke kijker. Het debat is te zeer gericht geweest op de 'female gaze' als concept, waardoor (persoonlijke) kijkervaringen zijn ondergesneeuwd. Door vrij baan te geven aan die ervaringen, zo meent hij, kan mannelijkheid als dominante constructie beter ondermijnd worden. Hoewel Hamburger in zijn artikel de wijze waarop Cocteau zich als dandy-dichter presenteerde op de film betreft, benadrukt hij dat hij geenszins diens persoonlijke onbewuste wil blootleggen. Maar door de publieke status van Cocteau en Marais te schetsen, beoogt hij enkel de behoefte van een overwegend vrouwelijk publiek kenbaar te maken 'to possess a youthful hero, handsome and gay like Rodolfo Valentino' (p. 82). Hamburger vindt steun voor deze visie bij het eerste, lange, hoofdstuk van Wolfgang Mertens die uiteenzet welke mogelijke methoden er zijn voor psychoanalytische interpretaties van film. Als hij wijst op de lage cameraposities in Jane Campions *The Piano*, ten teken dat wij de beleving van een klein meisje krijgen aangeboden, stelt hij dat het filmmedium uitermate geschikt is voor een 'aesthetic portrayal of our primal sphere of experience, not yet scathed by discursive logic' (p. 32). Voor Mertens is de waarde van analyse niet gelegen in het achterhalen van mogelijke betekenislagen, maar in het begrijpen van de emotionele impact die een film op zijn kijkers heeft. Oftewel, hij preferereert een affectieve duiding boven een semiotische analyse. Chris-

tine Kirchhoff verwoordt het kernachtig in haar bijdrage met de vraag: 'What is the text doing to me?' (p. 113).

Van de vier slotartikelen leggen de eerste twee de nadruk op 'the beauties' en de andere twee op 'the beasts'. Andrea Sabbadini bespreekt hoe schoonheid in het filmsprookje vooral als 'morele goedheid' moet worden opgevat. Belle heeft als hoofdfunctie om dienstbaar te worden aan de metamorfose van het Beest tot prins. Die rol wordt mogelijk door de roos die haar vader voor haar plukt uit het kasteel van het Beest. Daarmee erkent haar vader 'her noblesse sexual desires' (p. 108) en kan zij zich aanbieden als het liefdesobject voor het Beest. Deze ontwikkeling wordt bekrachtigd door een in de bundel veel geciteerde zin van Belle, die niet vrij is van enige 'masochistische perversie' (p. 107): 'I don't mind being afraid ... with you!'

Kirchhoff betoogt dat het kasteel met al zijn 'partial objects' fantasmatisch gerepresenteerd wordt als een 'pre-oedipale' ruimte, waarmee ondervangen lijkt te worden dat er geen volwassen vrouwelijke personages voorkomen in dit filmsprookje. Ondertussen wordt de beestachtige bewoner van het kasteel steeds door rook omgeven als om zijn onderdrukte onstuimigheid te suggereren. Verder zet Kirchhoff uiteen waarom het te zoetsappige einde zo teleurstellend is. Omdat Belle heeft gezien hoe het Beest innerlijk verscheurd is, heeft zij zoveel compassie dat zij hem smeekt om te blijven leven. In een parallelle scène dringt de knappe jongeling Avenant de verboden tempel van de jachtgodin Diana binnen, die hem een pijl tussen de schouderbladen schiet. Pardoes verandert Avenant in het Beest en transformeert het Beest elders in de knappe prins. Had Belle het Beest met al zijn tragische rauwheid geaccepteerd, zit ze plots opgescheept met een prins die haar beschouwt als 'a funny little girl'. Cocteau erkende zelf volmondig dat deze afloop niet anders dan een afknapper kan zijn voor Belle. Het te rooskleurige einde is zo benau-

wend, aldus Kirchhoff, 'because it has been purged of the Beast' (p. 122).

Marianne Leuzinger-Bohleber, daarentegen, beschouwt de zoete afsluiting als Cocteaus naoorlogse bijdrage aan een 'surrealistic survival attempt' (p. 141), waarbij een tijdloze utopie het historische trauma afdekt. Andreas Rost, ten slotte, analyseert films, zoals Martin Scorseses *Cape Fear* (1991) en David Lynchs *Wild at Heart* (1990), waarin 'beestachtige' mannen vrouwelijke verlangens aanwakkeren te midden van sprookjesachtige settings. Deze tendens mondt uit in een vergelijkende analyse van Cocteaus film met de remake uit 2014 door Christophe Gans, met Léa Seydoux als heldin die besluitvaardiger is dan Cocteaus Belle. Voor Hamburger is Rosts bijdrage reden om te claimen dat vrouwen steeds meer hun eigen manbeelden genereren in de cinema. Desalniettemin toont juist deze claim het manco van deze studie die oorspronkelijk in het Duits is verschenen. Het strookt met de werkwijze van de Munich Film Group waarvan Hamburger lid is om films overwegend associatief te benaderen. Dat kan tot interessante observaties leiden, die in onderlinge discussies ongetwijfeld als vruchtbaar worden opgevat, maar vastgelegd in een reeks artikelen komt de lat hoger te liggen. Het is wat gemakzuchtig als gesteld wordt dat vrouwen in hedendaagse films actiever kijken, als nauwelijks wordt meegewogen hoe het verhaal vormgegeven worden. Het argument dat Gans' post-feministische, maar visueel tamme versie progressiever is dan het door Sabbadini als 'stijlvol absurde' filmsprookje van Cocteau overtuigt dan ook niet. Doordat de analytici de eigen indrukken vooropstellen, ontberen de bijdragen een coherent theoretisch fundament voor filmische constructies van mannelijke identiteit. De bundel bevat zeker enkele puntige opmerkingen, maar zonder helder overkoepelend raamwerk over genderconstructies regert er een zekere willekeur.