



---

*Mihaela Frunză*

## Imaginea femeii în mass-media și film

### Perspective feministe

---

---

Perspectivile feministe asupra mass-media și teoriei filmului sînt de dată recentă (după al doilea război mondial). Pentru a analiza relațiile dintre feminism și studiile asupra mass-media și filmului propun un model care cuprinde trei etape. Aceste "etape" nu sînt neapărat succesive, ele putînd coexista în diferite grade în diversele analize întreprinse pe acest subiect. Ele dau aparența unei temporalități, a unei diacronii, însă de cele mai multe ori continuă să fie practicate în același timp de diferiți autori / autoare.

1. O primă etapă vizează denunțarea reprezentărilor negative despre femei ale societății capitaliste patriarhale. Această etapă are multe de spus despre felul cum este construit în mod ideologic textul pentru a devaloriza femeile, dar consideră recepția acestor texte drept una mecanică. În același timp, această etapă este solidară cu un model "hipodermic" al comunicării.

2. Cea de-a doua etapă pornește tocmai de la analiza receptării textului, de cele mai multe ori cu mijloace socio-antropologice, pentru a demonstra posibilitatea unor lecturi diferite, chiar opuse, a respectivelor reprezentări ale femeilor. Preferința merge în acest sens pentru un model de comunicare mai sofisticat, de tipul celui "codare / decodare" al lui Stuart Hall, în care atât realizarea mesajului cît și descifrarea lui sînt departe de a fi monolitice și admit mai multe interpretări.

3. În fine, oarecum paradoxal, mulți dintre autorii care admit cea de-a doua variantă / etapă se reîntorc pe o cale ocolită la prima, cea a denunțării oprimirii și subreprezentării femeilor, de această dată din motive declarat

politice. Astfel, ei argumentează că, pentru a asigura o unitate și o coerență proiectului politic feminist, este necesar să se renunțe în unele cazuri la căutarea unor interpretări paralele, care ar reduce demersul feminist la o simplă viziune particularistă. În această ultimă variantă, eficiența comunicatională este abandonată în favoarea unei eficiențe politice.

Voi analiza aceste trei niveluri și voi completa de fiecare dată partea "teoretică" cu analiza cîte unui film<sup>1</sup>.

1. Referindu-se la imaginile tipice ale reprezentării feminine, Susanne Kappeler ajunge chiar să denunțe "pornografia reprezentării"<sup>2</sup>. Ea arată că pornografia a fost greșit înțeleasă ca fiind un caz limită al sexualității (caz în care accentul cade pe "porno", sau mai general pe conținuturi), cînd ea este mai cu seamă o formă a reprezentării (cu accentul pus pe "grafie" și pe formă). Altfel spus, contextul în care trebuie analizată pornografia nu este sexualitatea, ci chiar formele reprezentării.

Susanne Kappeler argumentează că straniețatea poziției sale provine din "naturalizarea" formelor reprezentării (în special de către mass-media și convențiile sale, dar și în cazul literaturii sau al artelor vizuale), pe care realismul le-a prezentat ca avînd o simplă funcție de "reflectare" (stil oglindă) a "realității". Acest mod de a înfățișa reprezentările mass-media ca "înfrățind" pur și simplu o "realitate" independentă și autonomă trece sub tăcere "producătorii", ca și suportul material al reprezentării. Totuși, o critică feministă a reprezentării trebuie să

țină seama de cei care produc respectivele reprezentări, scopurile și mijloacele lor, precum și de contextul în care acestea sînt produse – context care e întotdeauna politic, cultural și economic<sup>3</sup>.

### Discriminarea în presa scrisă: între limbaj sexist și ideologie patriarhală

Teresa Stratford insistă tocmai pe contextul în care se produc cele mai multe discriminări în presa scrisă, și care este în opinia sa unul politic și economic. Astfel, ea arată că principalele ziare din Marea Britanie sînt conduse de editori și directori bărbați, fapt care explică în opinia sa dificultățile de a aduce în prim-plan problemele femeilor (și care în multe cazuri se rezolvă prin înființarea unui supliment al ziarului<sup>4</sup> respectiv dedicat exclusiv problemelor femeilor – sănătate, divorț, îngrijirea copiilor, adopție – ca și cînd aceste probleme ar afecta doar jumătate de populație). Motivele economice par a afecta în special cazul “Paginii a treia” din cunoscutele publicații londoneze Sun și Daily Mirror. Acestea expun pe pagina a treia fotografii ale unor fete foarte tinere, mai mult dezbrăcate, alături de interviuri cu aceste fete. Atît aceste fotografii, cît și orice știri de scandal (în special cele referitoare la scandalurile sexuale) sînt promovate constant de către politica editorială, deoarece ele “vînd bine” ziarul<sup>5</sup>.

O analiză mult mai complexă în ce privește modul de reprezentare al femeilor în presă realizează John Fiske. Acesta ia drept exemplu un foarte popular magazin britanic, Seventeen. Desfășurînd o foarte complexă și erudită analiză semiotică și ideologică, Fiske descoperă că mesajul pe care îl transmite în mod subtil acest periodic este că femeile se identifică cu înfățișarea lor, iar aceasta din urmă este văzută prin ochii unui bărbat, respectiv ai soțului<sup>6</sup>.

Fiske analizează pozele fetelor din acest magazin, arătînd că înfățișarea lor sugerează deopotrivă infantilizare (datorită exagerării machiajului ochilor și gurii, care face ca fața lor să semene cu desenele “drăgălașe” ale copiilor), pasivitate, supunere (transmisă prin intermediul posturilor corporale) respectiv o preocupare excesivă pentru

modă, care finalmente le reprezintă și le definește. Toate aceste eforturi pentru “a arăta bine” promovate de respectiva revistă sînt destinate, paradoxal, nu femeii însăși, ci bărbatului prin ochii căreia ea este privită și care o va alege să-l îngrijească restul vieții.

Pînă la urmă, beneficiarul final al acestor preocupări este în opinia lui Fiske sistemul capitalist patriarhal, care își promovează prin intermediul acestei publicații (și a multor altora) propriile mărfuri, propriile comodități; căci corpurile femeilor și viețile lor sînt construite ca un set de probleme la care soluția o reprezintă diferitele mărfuri, comodități ale capitalismului (de la produsele cosmetice la servicii).

Desigur, toate acestea nu se produc fără unele opoziții din partea celor vizați de sistem; însă tactica sistemului este pe de o parte de a “încorpora” o parte din reacțiile de rezistență, după ce le-a debarasat de potențialul lor critic (de pildă “încorporarea” modei *hippie*, mai puțin a revoltei acestora; sau introducerea diverselor modele *fashionable* de blugi), pe de altă parte să asume faptul că o oarecare rezistență va fi mereu prezentă. Tocmai de aceea, Fiske preferă să folosească termenul de hegemonie (în care “victoria” sistemului nu e niciodată sigură și completă) în locul celui de ideologie. În orice caz, concluzia sa e clară; așa cum scrie în alt loc, orice femeie care poartă tocuri înalte acceptă (cu sau fără voia ei) valorile capitalismului patriarhal<sup>7</sup>.

Pentru o direcție asemănătoare a analizei pledează și studiul lui Dorothy E. Smith, care susține că discursul revistelor pentru femei prezintă, pe lîngă “*subiectul-în-discurs*” (femeia) și un “agent secret” (bărbatul) căruia îi sînt destinate finalmente toate eforturile femeii de a arăta bine.

Totuși, Dorothy Smith constată natura paradoxală a *subiectului-în-discurs* feminin: pe de o parte, ea dispune ca persoană autonomă și independentă, ceea ce contează fiind diversele sale părți (unghii, păr, față, haine) asupra cărora trebuie să se concentreze pentru a arăta bine, pe de altă parte ea este presupusă ca un subiect care nu este lipsit de cunoștințe și de discriminare (toate procedurile cosmetice, de pildă, care fac obiectul sfaturilor diverselor reviste implică o cunoaștere atît teoretică cît și practică a



machiajului)<sup>8</sup>.

Referindu-se la practicile discriminatoare ale presei scrise, în special în modul de redactare al știrilor, Roger Fowler oferă un model care să explice prezența acestor practici în chiar modul în care sînt structurate știrile<sup>9</sup>.

El arată că una dintre modalitățile în care ziarele prezintă actorii diverselor evenimente care constituie subiectul știrilor este cea a “categorizării” (*categorization*). Aceasta presupune descrierea persoanelor prin intermediul unor termeni ce caracterizează în fapt categorii sociale (de tip: femei, soldați, polițiști, cîntăreț, ministru etc.). Aceste categorii au desigur marele avantaj de a reduce cantitatea imensă de indivizi la un număr flexibil de clase care fixează și simplifică așteptările și reacțiile noastre față de acea persoană; însă ele au și dezavantajul că se transformă adesea în stereotipuri, prin intermediul cărora sînt receptate numai valorile considerate potrivite aceluia tip, pierzînd din vedere valorile individuale ale individului respectiv.

Această practică a categorizării (și mai ales a cazului-limită al stereotipiei) este, în opinia lui Fowler, o bază discursivă pentru practicile discriminării. Modul în care operează discriminarea este astfel revelator: unei persoane i se blochează accesul la anumite drepturi care i se cuvin datorită presupusei sale apartenențe la un grup care prezintă anumite lipsuri, defecte. De exemplu, unei femei (calificate) i se refuză un loc de muncă datorită faptului că aparține grupului generic al femeilor care la un anumit moment devin mame, trebuie să-și ia concediu de maternitate etc., lucruri pe care firma nu dorește să și le asume.

Problema, arată Fowler, este că așa-numitele “grupuri” (de felul “femei”, “imi-granți”, “profesori”, “capitaliști”) sînt în realitate concepte imaginare, construite social, un instrument în favoarea discriminării datorită presupusei solidități (soliditate care este iarăși una culturală, pentru că membrii propriu-zisi nu sînt neapărat asociați într-o formă sau alta).

În felul acesta, discursul (atît vocabularul cît și sintaxa) devine în presă locul în care apar și se consolidează discriminările. Formele cele mai comune ale limbajului sexist (în presă și nu numai sînt

următoarele): folosirea masculinului generic pentru a include referința și la femei (ex. în română<sup>10</sup>: Inginer Ana Florescu, Doctor Florica Pop etc., deși în limba română există posibilitatea de a feminiza numele de meserii); în cazul formulelor de adresare: alegerea între “Doamnă” și “Domnișoară” o determină pe femeie să-și indice statutul marital (implicit dacă este sau nu liberă din punct de vedere sexual), în timp ce la bărbați acest lucru nu se întîmplă; se consideră că există o anumită asimetrie între bărbați și femei în terminologia necesară descrierii unor acti-vități (de exemplu, pentru descrierea actului sexual se folosește formula “a penetra” dar nu “a include”) etc.

Referindu-se critic la problema limbajului sexist (datorită căruia femeile sînt discriminate), Paul Simpson observă că modul în care este pusă este adesea tributar unei viziuni deterministe asupra limbajului, de genul celei (extrem de influente) a lui Dale Spender, din cartea acesteia *Men Made Language* (“Bărbații au făcut limbajul”), sau a “teoriei deficitului” propusă de Lakoff<sup>11</sup>.

Comentînd cartea lui Spender, Simpson reface raționamentul acesteia, potrivit căruia bărbații și-ar fi “însușit” limbajul, construindu-și astfel o poziție de supremație socială. Prin intermediul limbajului, care controlează realitatea, bărbații reușesc să controleze realitatea și pe femei<sup>12</sup>.

Simpson consideră că, în controversa privind limbajul sexist, există două modalități de tratare a limbajului sexist: cea deterministă, mai sus-menționată, în care sexismul este considerat a fi inerent limbajului însuși (alternativa sexismului în limbaj) iar prin folosirea limbajului vorbitorii construiesc inegalitățile respective. Această perspectivă se subsumează în general teoriei determinismului lingvistic, formulată de Sapir și Worf, al cărei principiu este că diferențele lingvistice determină diferențele în viziunea asupra lumii (altfel spus, felul în care vedem lumea este construit prin limbaj). Simpson consideră că perspectiva deterministă este greu de susținut, pentru că cuvintele nu precedă pur și simplu lucrurile pe care le denumesc, ci raportul dintre ele este mult mai complex<sup>13</sup>.

Cealaltă perspectivă este cea funcționalistă (pentru care pledează de altfel Simpson), în care sexismul este transpus în lim-

baj, conștient sau inconștient, de către vorbitorii înșiși (alternativa sexismului prin limbaj), și în care practicile lingvistice vor tinde să întărească și să naturalizeze diviziunile sexiste din societate. Altfel spus, perspectiva funcționalistă consideră că sistemul limbajului este modelat de funcțiile pe care acesta le îndeplinește, limbajul reflectând și într-un fel întărind practicile culturale și ideologice pe care le descrie.

### Problema reprezentării în film și televiziune

O dimensiune importantă a analizelor culturale feministe o reprezintă studiul filmului, în special a celui de factură hollywoodiană. În acest caz, o importanță considerabilă a fost acordată psihologiei filmului, o dată cu teoria “privirii masculine” (the male gaze) a Laurei Mulvey. Aceasta folosește psihanaliza ca o “armă politică”, demonstrând modul în care inconștientul societății patriarhale structurează forma filmului.

În opinia lui Mulvey, “magia” filmului hollywoodian patriarhal derivă în principal din manipularea plăcerii vizuale. Astfel, vizionarea filmului prilejuiește o separare voyeur-istică între spectator și film, care îi îngăduie spectatorului să-și proiecteze dorințele reprimite asupra actorilor. Laura Mulvey descoperă două aspecte contradictorii în structurarea plăcerii vizuale: prima este scopofilia, derivată din folosirea unei alte persoane ca obiect al stimulării sexuale; cealaltă se referă la identificarea cu imaginea de pe ecran. Există două posibilități de identificare: fie cu privitorul (bărbatul), fie cu cel privit (femeia). Laura Mulvey consideră că într-o lume dominată de inegalitatea sexuală, plăcerea privirii s-a diferențiat între componenta activă (a bărbatului) și cea pasivă (a femeii). Femeile sînt expuse de două ori – o dată în film, sub privirea activă a partenerilor-bărbați, a doua oară pe ecran, sub privirea spectatorilor-bărbați.

Mulvey folosește teoria freudiană a anxietății pentru a explica teama bărbaților față de femei (datorită complexului de castrare). Această teamă inconștientă de castrare se rezolvă în două moduri: fie prin demistificarea și subevaluarea “vinovatei” (cum se

întîmplă în *film noir* prin pedepsirea și eli-minarea femeii fatale), fie prin dezavuarea castrării prin transformarea figurii reprimite într-un feteș (care explică cultul figurii feminine)<sup>14</sup>. În modul acesta, filmul hollywoodian este structurat conform dorințelor inconștiente ale bărbaților, iar singura plăcere autentică derivată dintr-un astfel de film este cea masculină.

Totuși, așa cum arată studiile lui Jeanine Basinger, rolurile feminine, chiar în filmele hollywoodiene de succes, nu sînt nici pe departe unidimensionale. De fapt, în opinia sa, filmele femeilor din anii '30 pînă în '50 aveau o serie de scopuri contradictorii: să plaseze femeia în centrul unei povești; să reafirme la sfîrșitul filmului că rolul femeii este tocmai acela de a fi o femeie; să furnizeze o eliberare temporară din rolurile tradiționale, fie printr-o aventură romantică, fie prin refugiul în lux. Chiar prezentarea unei lumi a femeii indică o cale deschisă de “eliberare”<sup>15</sup>.

Analiza filmului include și alte aspecte, cum ar fi studiul comparativ al raportului dintre bărbați și femei pe diversele trepte și funcții ale industriei filmului. În acest sens, analizele statistice ale numărului de femei/bărbați implicați în producerea filmelor indică dezechilibre clare: rapoartele DGA (*Directors Guild of America*) din 1990, ale SAG (*Screen Actors Guild*) din 1990, 1993 precum și ale altor organizații au arătat că în general există multe femei care lucrează în industria filmului, dar că ele ocupă de obicei poziții inferioare, prost plătite, în timp ce cei mai mulți dintre directorii studiourilor și producătorii importanți sînt bărbați<sup>16</sup>. Aceste statistici sînt importante, crede Michael R. Real, deoarece un alt raport SAG/AFRTA arată că americanii își petrec mai bine de o treime din timpul lor liber disponibil la televizor, ceea ce înseamnă că stereotipiile de gen propagate prin intermediul acestuia afectează modul în care ne vedem pe noi înșine și pe ceilalți.

Un exemplu de diferențiere a modului în care bărbații / femeile se raportează la programele de televiziune în calitate de spectatori este menționat de influentul autor David Morley<sup>17</sup>. Astfel, într-un studiu de caz referitor la televiziune și familie, Morley constată diferențe în modul de a se raporta la



programele de televizor. Bărbații din acel studiu par să aibă mai multă putere de decizie (în cele mai multe cazuri ei fiind cei care mînuiesc telecomanda) și par să privească la televizor mult mai selectiv și mai concentrat (de multe ori ei își aleg din timp programele, care constau de obicei din buletine de știri, emisiuni politice sau economice și sînt atenți la ceea ce se întîmplă pe micul ecran)<sup>18</sup>. În același timp, femeile par să privească mult mai puțin atent ecranul și să se ocupe în același timp și de alte activități. Cît privește programele lor favorite (telenovele, emisiuni speciale), femeile au tendința de a ruga pe unul dintre copii să le înregistreze pe video pentru a le urmări în voie la ore la care în general restul familiei doarme sau are altceva de făcut.

O posibilă explicație a acestui comportament diferit ar fi observația că în multe dintre aceste familii bărbatul este cel care lucrează în afara casei, și pentru care locuința este un loc de relaxare și distracție, în timp ce femeile, indiferent dacă lucrează sau nu, tind să privească locuința drept un loc în care munca este foarte importantă, astfel încît ele se simt vinovate dacă "pierd vremea" la televizor fără a face nimic util între timp<sup>19</sup>.

\*\*\*

Trebuie să menționăm că toate aceste genuri de exemple (inclusiv studiul de caz realizat de Morley) sînt solidare cu un anumit model comunicațional, pe care același Morley îl consideră "hipodermic". În acest model, influența mass-media asupra receptorilor este, paradoxal, dublă: pe de o parte, se deplînge "îndobitocirea", "spălarea creierelor" pe care imaginile mass-media o realizează, pe de altă parte se consideră mass-media a fi vinovată de perpetuarea tuturor stereotipurilor și imaginilor depreciative la adresa atît a femeilor cît și a diferitelor categorii sociale defavorizate<sup>20</sup>.

Acest model este subiacent și "tezei pesimiste a societății de masă" vehiculate în special de <sup>a</sup> coala de la Frankfurt prin lucrările lui Adorno și Horkheimer, care insistă asupra rolului mass-media din Germania, considerată a avea puterea de a "injecta" o ideologie represivă direct în

conștiința maselor sociale.

Acest model comunicațional este unul deopotrivă simplist și reducăționist; pe de o parte se exagerează capacitatea transmițătorului de a-și impune propriul mesaj în mod necondiționat, pe de altă parte se subestimează capacitatea receptorilor de a analiza (critic sau nu) mesajul și de a prelua doar informația care este potrivită așteptărilor și structurilor mentale proprii.

\*\*\*

Pentru a vedea în ce fel poate fi analizat un film a cărui tematică este circumscrisă prezentării unei situații de depreciere a "imaginii femeii", am ales un film francez deosebit, *L'ombre de doute (Umbra îndoielii)*<sup>21</sup>, pe care îl voi prezenta și analiza în paginile următoare.

Filmul prezintă un set de întîmplări avînd în centru familia Le Blanc cu doi copii, o fetiță – Alexandrine și un băiețel. Fetița crede că tatăl său se comportă într-un mod nefiresc față de ea (filmul este astfel realizat încît abuzul tatălui asupra fiicei este mai mult sugerat decît prezentat explicit). Deși inițial mama sa și bunicii nu îi dau crezare, punînd totul pe seama imaginației sale, treptat fetița își convinge mai întîi profesora, apoi asistenții sociali și în fine avocatul că ceva nu este în regulă, ieșind din carapacea pe care și-o crease și învățînd să vorbească despre ceea ce i s-a întîmplat.

Problema care mi s-a părut cea mai importantă în decursul filmului a fost cea a *comunicării*. <sup>a</sup> i aceasta cel puțin din două perspective: o dată, escaladarea tensiunilor din interiorul familiei Le Blanc pe parcursul desfășurării acțiunii este (și) rezultatul eșecului comunicării între membrii ei; apoi, modul în care cazul Alexandrinei evoluează de la stadiul de experiență interioară confuză la cel de proces public de abuz sexual este mediat (în special) de diversele paliere discursive, printr-un proces de rafinare și precizare a comunicării.

În continuare voi urmări să dezvolt aceste două perspective, ilustrîndu-mi expunerea pe de o parte cu invocarea unor modele teoretice de analiză a comunicării, pe de altă parte cu exemple din film.

Despre *eșecuri* (bariere, obstacole) ale comunicării se poate vorbi în special dacă ne

raportăm la un model *procesual* al comunicării (de exemplu, modelul clasic al lui Shannon și Weaver<sup>22</sup>, altfel spus la un model în care comunicarea este înțeleasă ca un proces liniar de transmitere / receptare de mesaje. Pe parcursul transmiterii mesajului de la sursă la receptor se interpune o “sursă de zgomot” (*noise source*) care modifică conținutul mesajului propriu-zis. Această *noise source* poate fi reprezentată de orice, începând de la zgomotul propriu-zis care mă împiedică să ascult mesajul și până la prejudecățile personale care îmi limitează accesul la conținutul intenționat al mesajului.

Raportându-ne la film, am putea menționa următoarele momente de blocaj în comunicare, o dată cu cel puțin una din sursele fiecăruia:

Lipsa de comunicare (afectivă) a tatălui Alexandrinei cu propriul tată, ca efect al fricii primului;

Lipsa de comunicare (verbală-direcț, afectivă) a tatălui Alexandrinei cu propria sa soră, ca efect al neînțelegerii adevăratelor raporturi dintre sora sa și tatăl său;

Lipsa de comunicare (afectivă, sexuală) dintre tatăl Alexandrinei și mama Alexandrinei, ca efect al problemelor nerezolvate ale fiecăruia din propria copilărie, potențate probabil și de discrepanța de orare (mama lucrează noaptea, tatăl ziua)

*Lipsa de comunicare (pe toate planurile) dintre Alexandrine și tatăl ei*, ca efect al sentimentelor confuze, parțial de panică, parțial de vinovăție din partea fetei și al complexului de probleme nerezolvate din partea tatălui; (cel mai grav dintre toate aspectele; este de altfel cel care declanșează criza).

Lipsa de comunicare (afectivă) dintre mama Alexandrinei și propria ei mamă (bunica Alexandrinei), ca efect al suferinței celei din urmă după copilul pierdut;

Lipsa de comunicare (verbală, afectivă) dintre Alexandrine și mama sa, ca efect posibil al neglijării pe care a suferit-o mama Alexandrinei în copilărie;

Lipsa de comunicare (verbală, afectivă) dintre Alexandrine și bunicii ei, incapabili să conceapă o posibilă relație incestuoasă între tată și fiică.

Aceste blocaje în comunicare se acumulează și se potențează reciproc, lăsând pe alocuri impresia de “dialog al surzilor” care își ignoră reciproc problemele. Criza comu-

nicării intra-familiale (căreia este gata să-i cadă victimă – la propriu, prin auto-înfometare – Alexandrine) fiind completă și complexă, rezolvarea ei nu poate veni decât din exterior. Mai mult, cum majoritatea blocajelor nu pot fi rezolvate prin simpla înlăturare a “cauzei de zgomot” (multe din ele fiind rezultatul unor mai vechi conflicte nerezolvate), se impune o analiză care să iasă din cadrul comunicării înțeleasă ca simplu proces înspre una care să aibă în vedere *sensurile* comunicării.

2. O altă perspectivă din care poate fi înțeleasă comunicarea este cea *semiotică*<sup>23</sup>, în conformitate cu care comunicarea este înțeleasă ca producere și schimb de mesaje. În acest caz, accentul cade pe modul în care textele interacționează cu oamenii pentru a produce sensuri; astfel, nu mai putem vorbi de “eșecuri” sau “blocaje”, căci acestea reprezintă deja o anumită formă de codificare a sensurilor. Ceea ce interesează este modul cum sînt constituite aceste sensuri în / prin limbaj, pe diferitele paliere ale acestuia – de la semnul lingvistic primar pînă la acea modalitate complexă de producere a semnificațiilor care este ideologia.

Trecînd acum la film, putem observa felul în care se încearcă rezolvarea crizei prin transpunerea ei la diferite niveluri. Este demn de remarcat felul în care limbajul (principala formă a comunicării) structurează și organizează sensurile și semnificațiile crizei în grade din ce în ce mai complexe, pe măsură ce crește gradul de implicare al societății. Toate acestea pot fi cel mai bine observate în următoarea schemă (A = Alexandrine, T = Tatăl ei):



Nivelul	Codul/ Dimensiunea	Problema	Definiția	Calea de rezolvare
A-T	non- verbal/ privat (interior)	relația tensionată A-T	?	auto-înfometare
Familial	verbal / privat	situația A-T	"criză adolescentină" "prea multă fantezie"	"de la sine"
<sup>a</sup> colar	verbal / public	"Povestea" A	"copil cu probleme"	discuții cu familia
Social	verbal / public	comportamentul A	posibil abuz (?)	"interogarea" familiei acuzarea T
Juridic	verbal /	relație incestuoasă	abuz sexual	pedepsirea T

Evoluția situației de la “problemă fără nume” la acuzație juridică de abuz sexual are efecte remarcabile asupra Alexandrinei: dacă la început ea tace insistent (singurele ei reacții fiind gesturile – fuga, auto-înfometarea), pe parcurs ea învață să verbalizeze ceea ce i se întâmplă inițial în forma ficțiunii, pe urmă a dialogului (din ce în ce mai consistent) cu păpușa, cu profesoara, cu asistenta socială, cu mama ei și cu avocatul. Din aproape în aproape i se oferă limbajul în care poate să valorizeze sensurile celor petrecute, iar astfel Alexandrine învață să comunice din ce în ce mai eficient și mai precis.

2. Cea de-a doua perspectivă a abordărilor feministe este una mult mai deschisă, în care genul de exemple folosit în cadrul primei abordări este invocat și citit de data aceasta în moduri diferite, căutându-se explicații alternative. De asemenea, în această etapă sînt analizate adesea “producțiile” din domeniul mass-media și filmului realizate în ultimii ani de către femei, încercînd să se vadă în ce măsură acestea scapă stereotipiilor sau dimpotrivă dau

naștere la altele noi.

### Reevaluarea modelului “hipodermic” al comunicării

Liesbet van Zoonen aduce în discuție o evaluare a problemei presei feministe în general, iar în altă parte a buletinului de știri al televiziunii daneze<sup>24</sup>, argumentînd că pentru a înțelege corect situația trebuie să abandonăm un anumit model comunicațional și să optăm pentru altul.

Multe dintre revendicările feministe legate de subreprezentarea lor în mass-media ar fi trebuit (teoretic) să dispară, o dată cu intrarea masivă în lumea media a numeroase ziariste, reportere și redactoare. Totuși, paradoxal, efectul acestei creșteri numerice a reprezentat o diminuare a influenței lor, salariile în mass-media scăzînd o dată cu “feminizarea” domeniului. Liesbet Van Zoonen consideră că modul de abordare a problemelor a fost greșit din partea principalelor curente feministe, și asta în principal deoarece acestea se bazau pe un model “social” (l-am numit mai înainte “hipodermic”) al comunicării și pe o viziune clasică

asupra genului.

Analizând pe rând diversele curente feministe, Van Zoonen constată că, mai întâi, *feminismul liberal* a tratat problema raportării la mass-media în termenii poziției inegale a femeilor în societate și a stereotipurilor promovate de mass-media; a crezut că o poate rezolva prin predarea limbajului non-sexist în școlile de jurnalistică și prin exercitarea de presiuni asupra publicațiilor care conti-nuau să promoveze viziuni depreciative la adresa femeilor; a avut însă drept consecință (nedorită) crearea unui nou stereotip, al “Super-femeii” (*Superwoman*), respectiv al femeii de carieră simultan mamă și soție iubitoare, cărora femeile obișnuite nu i-au putut face față. De altă parte, *feminismul radical*, a denunțat patriarhatul din spatele tuturor instituțiilor masculine (inclusiv presa); a propus crearea propriilor mijloace mass-media; mass-media feministă s-a dovedit însă la fel de plină de conflicte ca și cea “patriarhală”, iar în plus noile publicații nu au reușit să atragă interesul celor din afara cercurilor feministe implicate.

Pentru a ieși din acest impas, Van Zoonen propune o regândire a studiului genului dintr-o perspectivă culturală critică, precum și schimbarea paradigmei comunicaționale cu una mai deschisă, de tipul mo-delului “codare-decodare” propus de Stuart Hall. În perspectiva curentelor feministe mai sus-menționate, problema genului era expediată în ceea ce Van Zoonen numește “dilema asemănare-diferență”: de o parte, feminismul liberal pare să susțină că femeile sînt “esențialmente asemănătoare cu bărbații, însă inegale”, în timp ce feminismul radical consideră că ele ar fi “esențialmente diferite de bărbați și inegale”. Această dilemă este insolvabilă doar într-o paradigmă în care genul este înțeles ca avînd un sens universal și transcendent, în timp ce filosofii și istoricii feminisți au demonstrat istoricitatea specifică a acestui concept<sup>25</sup>. Dimpotrivă, dacă acceptăm definiția genului propusă de Sandra Harding, pentru care acesta este o categorie analitică în interiorul căreia indivizii își organizează și teoretizează activitatea socială, vom înțelege că semnificația genului nu este niciodată dată, ci variază conform datelor specifice culturale și istorice, fiind subiectul unor continue dezbatere și negocieri.

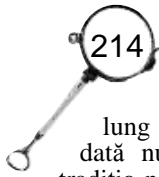
În paralel cu această definiție a genului, Van Zoonen propune modelul comunicațional al lui Stuart Hall, ca fiind un instrument mai potrivit în analiza rolului pe care mass-media îl deține în constituirea și negocierea conceptului de gen. În acest model, structurile de producție “codifică” mesajul într-un text care însă nu reprezintă un sistem ideologic închis, ci în care se regăsesc contradicțiile procesului de producție. De partea cealaltă, audiența<sup>26</sup> “decodază” textul într-o manieră care nu e neapărat simetrică procesului de codificare. În felul acesta, nici producătorii nu reușesc întotdeauna să transmită un mesaj univoc, iar acesta nu e recepțat monolitic.

Totuși, dacă acest model asigură în principiu o diversitate de lecturi, aceasta nu este infinită, existînd de fiecare dată ceea ce Umberto Eco numește “limitele interpretării”. Stuart Hall consideră că în general audiența receptează textul de pe trei poziții: cei care adoptă o poziție *dominant-hegemonică* îl citesc într-o manieră simetrică “codificării”; există apoi pozițiile *negociate* care adoptă în mare sensul dominant, însă cu precizări și întîmpinări personale; în fine, este posibilă și o poziție *opozitivă*, în care privitorul recunoaște textul ca fiind influențat de sensul dominant, însă îl recodează conform propriilor sale cadre de referință.

Din această perspectivă, majoritatea exemplurilor din prima secțiune pot fi considerate ca denunțări ale lecturii dominante; totuși, acest model îndreptățește propunerea unor lecturi alternative.

Astfel, pe o poziție negociată se situează Liesbet van Zoonen atunci cînd interpretează cazul programului de știri daneze. Ea notează că în acest caz, o dată cu mărirea numărului de femei-prezentatoare de știri, a crescut și gradul de *intimizare* al știrilor (de la prezentatorul care citește în mod cît se poate de neutru un text, la cel care încearcă să stabilească o legătură emoțională cu pri-vitorii). Situația ar putea fi interpretată ca o manieră de încorporare a valorilor sferei private (feminine) în sfera publică (masculină) a știrilor, însă Van Zoonen arată că, dacă asumăm istoricitatea acestei diviziuni, procesul de interpretare devine mult mai complex și presupune contabi-





lizarea reacțiilor pe termen lung a audienței (compusă de astă dată nu doar din familii nucleare tradiționale, ci și din familii cu un singur părinte)<sup>27</sup>.

### Lecturi negociate și opozitive ale producțiilor mediatiche

Nu întâmplător, acest model comunicational este preferat și de către analiștii producțiilor (mai mult sau mai puțin declarat) feministe, cum este cazul unor producții cinematografice regizate de femei.<sup>28</sup> Această deoarece din perspectiva modelului Hall devine legitimă existența unor “priviri” care să nu fie doar masculine. În analizele de film, titlurile invocate cel mai adesea pentru a investiga această privire feminină sînt *The Piano* și *A Question of Silence*.

Privirea (și perspectiva) “feminină” este propusă cu succes în filmul lui Jane Champion *The Piano*, laureat al festivalului de la Cannes și deținător al câtorva premii Oscar. Filmul prezintă viața unei femei – Ada – (din perspectiva ei, fapt subliniat de vocea care narează în paralel cu desfășurarea acțiunii), măritată cu un soț pe care nu-l iubește și care reușește să se despartă de el și să redescopere dragostea.

Elementele cheie ale filmului sînt, pe de o parte “muțenia” femeii alături de primul ei soț (pe care Michael R. Real o interpretează ca fiind un simbol al absenței vocii feminine în societatea patriarhală)<sup>28</sup>, respectiv pianul (la care aceasta cîntă), care sugerează potențialul eliberator al muzicii. Problema centrală a filmului ar fi, în opinia analistului, construirea unui spațiu feminin și a unei priviri feminine (majoritatea cadrelor sînt selectate din unghiul Adei, inclusiv în ce privește corpurile actorilor bărbați).

Mai controversată este situația filmului *A Question of Silence*, unde acțiunea se desfășoară în jurul unei crime comise de mai multe femei care nu se cunoșteau între ele asupra unui proprietar de magazin. La proces, psiholoaga care se ocupă de caz arată, spre stupefarea auditoriului, că femeile erau normale, și filmul se sfîrșește într-un imens hohot de rîs al celor implicate. O temă comună cu filmul anterior este cvasi-muțenia femeilor, care nu dau nici un fel de explicații pentru actul lor. În opinia lui

Jeanette Murphy, *A Question of Silence* reprezintă o “provocare” pentru presuposițiile patriarhale, prin “naturalizarea” privirii feminine (mai general, a unei perspective centrate și identificate cu femeia). Acest proces este realizat, în opinia lui Murphy, prin prezentarea acțiunilor și reacțiilor femeilor ca fiind raționale și rezonabile (acestea au sens în termenii evenimentelor din film, fiind prezentate simpatetic, de la o anumită distanță – camera nu se apropie niciodată foarte tare de protagoniste), în timp ce acțiunile și reacțiile bărbaților apar ca disproporționate, iraționale (explicabile doar într-o societate care oprimă femeile)<sup>29</sup>. Privirea feminină din *A Question of Silence* este cu siguranță mai complexă și mai bine conturată.

Un alt exemplu de lectură opozitivă pe care îl face posibil modelul comunicational codare-decodare este reprezentat de analiza publicațiilor și romanelor pentru femei tinere, aparținînd așa-numitei “girl culture”. Dacă anterior le-am analizat din punct de vedere al conținutului lor ideologic, respectiv dintr-o perspectivă a interpretării dominante, vom vedea că unele autoare, referindu-se la exact același gen de publicații (*Seventeen*, *Jackie*, *Teen*) descoperă aici o “alternativă culturală feminină” pe cale de constituire.

Astfel, Angela McRobbie consideră că, prin intermediul temelor clasice inventariate de revistele pentru fete – cum să-i cucerești pe bărbați, cum să rezolvi problemele care pot apărea într-o relație – fetele sînt învățate într-o anumită măsură cum să negocieze pentru a obține controlul și puterea, respectiv cum să modifice sfera publică dominată de bărbați.

Linda Christian-Smith, analizînd evoluția romanului romantic american din ultimii patruzeci de ani, crede că ficțiunea romantică are două scopuri contradictorii, reconcilierea femeilor cu condiția lor socială subordonată, dar și furnizarea unei scăpări din ea. Ea constată că genul, clasa, rasa, vîrsta, sexualitatea nu sînt categorii fixe în aceste romane, ci constructe culturale care sînt produse și care pot fi transformate<sup>30</sup>.

Pe poziții similare se situează și Tania Modleski, care arată în studiile sale că tele-novelele (*soap operas*), la fel de desconsiderate și de către spectatorii bărbați, și de

majoritatea feministelor pentru nivelul lor cultural “coborât”, construiesc un spațiu pentru spectatorul feminin și pentru subiectivitatea feminină prin acțiunea lor fragmentată, nelineară și prin structura domestică a acesteia (multe telenovele se desfășoară în cadrul – și adesea spațiul – familiei, implicând un soi de “management” al problemelor și chiar al crizelor dintre diverșii membrii ai familiei). Autoarea adaugă că *pattern*-urile narrative ale acestora, accentuarea caracteristicilor feminine de soluționare a crizelor familiale, ca și capacitatea programelor telenovelelor de a se integra în ritmul muncii femeilor (monotonia și lentoarea cu care se desfășoară acțiunea în acest gen de seriale permite vizionarea lor cu un ochi la celelalte treburi casnice, precum și “scăparea” câte unui episod) conturează la rândul lor posibilitatea unei “priviri feminine” care nu mai este constrinsă de cea masculină. Tania Modleski argumentează pentru potențialul *radical* al acestor producții, datorită caracterului dezordonat, dispersat, lipsit de orice fel de centru al acțiunii, care este similar dispersiei și marginalității teoretizate de cele mai avansate analiste feministe din domeniile esteticii și criticii<sup>31</sup>.

În același sens, Jackie Byars pledează pentru importanța studierii telenovelelor și melodramelor, arătând că acestea furnizează un spațiu pentru definirea de sine a femeilor, tocmai datorită centralității pe care o ocupă în ele “viețile femeilor”. Spre deosebire de Modleski, care miza pe funcția dezordinii în economia melodramelor, Byars mizează pe rolul *excesului*, datorită căruia femeile nu vor putea fi niciodată pe deplin “recuperate” de patriarhat. Ea descoperă astfel un exces *vizual* (toaletele impecabile, machiajele strălucitoare, luxul care constituie adesea cadrul unei telenovele), ca și un exces *emoțional* (tensiunile interminabile dintre personaje, lacrimile și țipetele care acompaniază acțiunea), ambele având un potențial feminist redutabil: căci, dacă femeile au fost reprezentate, reținute și constrânse mereu între granițele casei și căsătoriei, supralicitarea acestor reprezentări deschide posibilitatea unei deconstrucții a genului.

Astfel, melodramele, telenovelele, revistele pentru femei și celelalte “genuri feminine” (*women's genres*) pot prezenta interes

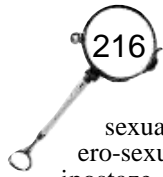
pentru analizele feministe mai întâi pentru că vorbesc despre și ajută la construcția unui *spectator feminin*, dar și pentru că investighează probleme centrale pentru viețile femeilor<sup>32</sup>.

\*\*\*

Pentru a ilustra posibilitatea unei “priviri feminine” și mai general a unor alți tipuri de priviri decât masculine în cazul filmului, am ales filmul *Încrucșarea*<sup>33</sup>. Acțiunea acestuia, avându-l în rolul principal pe Al Pacino, se desfășoară în jurul unor crime comise asupra mai multor homosexuali dintr-un oraș american. Al Pacino (polițist) primește de la șeful său însărcinarea de a se integra în comunitatea *gay* și a încerca să-l atragă pe criminal pentru a-l prinde. Treptat, mobilurile și motivele sale încep să se schimbe, este atras de această comunitate (se îndrăgostește de un vecin de palier). Reușește să-l prindă pe criminal, însă comite la rândul său o crimă. Finalul îl prezintă încercând să se readapteze – nu foarte convingător – vieții “normale”, alături de iubita sa.

Filmul *Încrucșarea* este extrem de interesant pentru o abordare din perspectiva criticii culturale feministe. La prima vedere, el pare să nu prezinte interes pentru o astfel de critică, datorită genului său (*genre*), film de acțiune, *policier*. Acestea sînt în genere considerate tipic “masculine”; ele implică acțiuni, fapte care se desfășoară în așa-numitul “spațiu public” (majoritatea acțiunii filmului în cauză se desfășoară pe stradă, în baruri, în secția de poliție etc.); au printre personaje puține femei, în genere în roluri nesemnificative (în film apare un singur personaj feminin, și anume soția polițistului-personaj principal); în fine, implică o cantitate mare de violență (fizică și psihică) apanaj tradițional al personajelor masculine, cele feminine fiind de regulă cele care suportă violența (în film, violența este suferită de bărbați homosexuali, care prin apartenența lor sexuală par să se situeze “între” bărbații heterosexuali și femei).

Filmul *Încrucșarea* pare să excludă de două ori femeile; pe lângă caracteristicile sale specifice genului *policier*, el prezintă viața comunităților *gay* dintr-un oraș american. Astfel, pînă și rolul “tradițional” de obiect sexual al femeii din filme este în acest



caz “disputat” de afișarea sexualității masculine homo- și hetero-sexuale. Corpul fe-minin apare în ipostaze sexuale în doar câteva secvențe, fiind evident depășit (atât cantitativ cât și calitativ) de frecvența trupurilor masculine.

Totuși, deja acest din urmă fapt trebuie să ne dea de gândit, deoarece această supra-expunere a corpului masculin presupune tratarea acestuia în termeni de obiect, domeniu rezervat în genere în cinematografie (și în mass-media în general) femeilor. Facem în acest moment trimitere la influența teoriei a “privirii masculine” (*the male gaze*) teoretizată în anii ’80 de către Laura Mulvey. Aceasta, pornind de la psihanaliza freudiană, constata dominarea cinematografului hollywoodiene de către “privirea masculină” (în ipostaza cameramanului/producătorului, a actorului, a spectatorului), interpretată ca motor și cauză a plăcerii (de tip *voyeur-istic* sau fetișist) privitorilor.

Teoria în cauză a fost simultan considerată crucială pentru studiile feministe (în explicarea deprecierii simbolice a femeii, reducere la stadiul de simplu obiect de plăcere), dar ea a fost și criticată pentru limitările pe care le impunea “spectatoarei” feminine (condamnata sau să imite modul masculin al privirii și să-și nege astfel feminitatea, sau să își afirme feminitatea, însă prin intermediul unei identificări masochiste cu femeia-obiect supusă privirii).

Filmul *Încrucșarea* reușește, în opinia mea, să iasă din cadrele acestei teorii a omnipotenței privirii masculine. <sup>a</sup> i aceasta deoarece la construcția sa par să contribuie (cel puțin) trei tipuri de priviri care se “încrucșează” în grade și semnificații diferite: o privire masculină (care, cum vom vedea, nu e chiar atât de “clasică”), una homosexuală și una feminină.

Privirea masculină aparține în film personajului principal și mai general grupului de polițiști. Personajul principal (Al Pacino) suferă însă în timpul filmului o traumatică și interesantă deconstrucție și reconstrucție a identității care se face în sensul scăderii prestigiului și al statutului său (în clasificarea lui Frye, putem spune că el trece de la statutul de personaj obișnuit la cel de personaj ironic). Din punct de vedere *social*, la începutul filmului el este *polițist* (statut va-

lorizat pozitiv de societate), heterosexual, apreciat de colegi, de șef (care îl însărcinează cu o misiune deosebită și îi ia mereu apărarea în fața superiorilor) și de iubită. El scade treptat în ochii colegilor și a șefului său – în momentul în care acesta din urmă realizează că a ales să petreacă o noapte cu un homosexual din alt motiv decât acela de a-l demasca pe potențialul ucigaș – pentru ca la sfârșit șeful său să bănuiască că este un *criminal* (statut puternic devalorizat social) care și-a omorât fostul prieten din motive sexuale. Din punct de vedere *psihologic* și *sexual*, personajul evoluează (nu fără căderi și reveniri) de la rolul de heterosexual la cel având cel puțin înclinații homosexuale. Întorcându-ne la colegii săi polițiști, ei sînt portretizați într-un sens depreciativ (unul din personaje chiar declară că ancheta privind prinderea criminalului ar avea drept scop angajarea acestuia în poliție (!). Astfel, putem spune că în general privirea masculină este în film o *privire slăbită*.

Privirea homosexuală am putea-o considera, în opoziție cu cea masculină, ca fiind o *privire constantă, deși ambiguă*. Ea oscilează între caracterele preponderent pozitive (vecinul polițistului, căzut victimă acestuia, care reușește la un moment dat să se “reabiliteze” din punct de vedere social, găsindu-și o slujbă “onorabilă”) și cele preponderent negative (colegul de cameră al vecinului polițistului, presupusul criminal și criminalul însuși). Acesta din urmă este portretizat la rîndul său ambiguu – pare a fi un student cu o viață dublă (una diurnă, “normală”, alta nocturnă “pervertită”); își omoară victimele din motive destul de obscure (o relație probabil incestuoasă cu tatăl său, rămasă nerezolvată); are o latură infantilă marcată (e foarte tînr, fredonează cîntecele de copii). Toate aceste elemente invocă suficient de multe mituri-motive ale culturii postmoderne (mitul studentului disciplinat, mitul copilului perpetuu, motivul copilului (probabil) abuzat sexual) ce îl “salvează” din ipostaza de personaj completamente negativ. Statutul privirii este permanent ambiguu – dacă ne referim la imaginile colective din baruri, ele sînt în egală măsură depreciative – bărbații sînt simple obiecte “de privit”, sexuale, pentru alți bărbați – dar și apreciative – în spatele aparentei dezordini de trupuri aflate în căutarea altor trupuri

se află o serie de reguli precise care ne sînt dezvăluite de vînzătorul de *gadget*-uri sexuale. Astfel, culoarea și poziția unei batiste spune totul despre intențiile și poziția purtătorului ei, dezvăluind simultan prezența unui *cod* comunicațional și a unei *ordini* în “ierarhia” anarhică a plăcerii.

În fine, privirea feminină, deși singulară (la nivelul filmului, în cazul audienței putem probabil vorbi de o “democrație” a privirii) nu este lipsită de forță. Personajul feminin evoluează în sens invers față de cel masculin principal. Dacă la început ea este pe poziția tradițională a femeii casnice neștiutoare și supuse, treptat ea ia inițiativa, hotărînd chiar o despărțire provizorie – rol asumat tradițional de bărbat. Finalul ar putea reprezenta o “cădere” la statutul anterior (ea acceptă revenirea prietenului său în viața sa) însă ultima scenă îi lasă deschisă orice posibilitate de evoluție ulterioară (momentul în care ea încearcă hainele și însemnele personajului principal – șapca, ochelarii de soare, haina de piele – o “înaltă” simbolic la statutul de bărbat). Referindu-ne la rolul său în economia filmului, am putea spune că privirea feminină este o *privire critică*.

Coexistența celor trei tipuri de priviri (în special în cazul unui film “masculin” de acțiune) validează, în opinia noastră, cercetările culturale ulterioare Laurei Mulvey. “Privirea masculină” și lectura care o favorizează nu este astfel nici singura posibilă și poate nici cea mai importantă.

3. Ultima etapă pe care dorim să o abordăm este și cea mai controversată. Autorii care o ilustrează pornesc de la posibilitatea oferită de modelul comunicațional deschis analizat anterior, pentru a adăuga apoi că, deși lecturi alternative există și sînt practicate, totuși nu trebuie să se piardă din vedere dimensiunea politică a feminismului, care implică o coerență de principii și o unitate în interpretare. În felul acesta, “femeia ca imagine” ajunge să fie din nou percepută ca “imagine a femeii”<sup>34</sup>, transmisă și manipulată de către societatea patriarhală, iar denunțarea reprezentărilor și imaginilor femeii este parte a unui proiect politic care nu reușește să iasă din dilema “asemănare-diferență” menționată de Van Zoonen.

### Întoarcerea la politic

Una dintre cauzele acestei întoarceri la politic este explicabilă dacă ținem cont de analiza realizată asupra relațiilor dintre gen și mass-media de către Ien Ang și Joke Hermes<sup>35</sup>. Aceștia, adoptînd o viziune postmodernă, descriu impactul pe care l-au avut analizele sociologice, antropologice și etnografice asupra studiului genului și mass-mediei. Cercetările întreprinse în cadrul acestor discipline, subliniînd importanța procesului receptării și pe cea a audienței, au revoluționat perspectivele anterioare, atrăgînd atenția asupra lecturilor alternative (negociate sau opozitive) pe care diverse grupe de indivizi o propuneau în procesul de decip-tare a mesajelor mediatice.

Acest proces a dus la pulverizarea noțiunii clasice de “spectator” pe care o aveau în vedere studiile culturale anterioare, dar și a posibilității oricăror generalizări teoretice. Însă același proces a condus și la diversificarea tot mai accentuată a “spectatorilor” individuali, autorii arătînd în finalul studiului lor că unica miză a analizelor ulterioare trebuie să se multumească cu o descriere etnografică, adîncită și exhaustivă a unor cazuri izolate, deoarece orice generalizare și comparație a diverselor cazuri între ele presupune neglijarea unor elemente și privilegierea altora, reinstaurînd relațiile de pu-tere și perpetuarea unei ideologii.

În felul acesta, a vorbi despre “femei” în general și în diverse ipostaze (reprezentarea “femeilor”, privirea “feminină”, la limită chiar “oprimarea” “femeilor”) devine problematic, deoarece respectiva entitate discursivă nu are nici un suport pe tărîmul “realității” – diversele femei existente sînt mult prea diferite între ele pentru a putea vorbi în general despre ele.

Totuși, acest relativism caracteristic postmodernității este considerat periculos de majoritatea feministelor, care se simt îndreptățite să constate diferențe valorice între punctul de vedere feminist și cel patriarhal. Soluția o reprezintă respingerea relativismului și concentrarea pe dimensiunea politică a proiectului feminist.

Liesbet van Zoonen inventariază la rîndul ei problemele ridicate de modelul de interpretare discutat anterior. Ea arată că, în



primul rînd, atenția cercetătorilor s-a focalizat aproape exclusiv pe reprezentările femeilor și pe modurile de construcție a feminității, neglijîndu-se în schimb modelele masculinității (în felul în care sînt constituite de către mass-media în special în programele sportive, filmele de război, revistele pentru bărbați etc., dar și în modul de interacționare cu modalitățile feminității).

Cealaltă problemă se leagă efectiv de proiectul politic feminist. Van Zoonen se întreabă astfel dacă judecățile feministe politice pot fi ignorate sau relativizate, punînd sub semnul întrebării echivalența interpretărilor; căci în opinia sa interpretările culturii dominante nu se pot bucura de legitimitatea interpretărilor alternative feministe. Încercarea de a da sens întreprinderii politice în studiile de mass-media și film este similară încercării lui Schudson de a împăca exigențele academice cu dimensiunea politică a feminismului. Soluția acestuia era de a încerca să-și învețe studenții să citească în mod critic dar în același timp plăcut. La fel, Van Zoonen propune dezvoltarea unor strategii care să realizeze o "împuternicire semiotică" a femeilor prin sugerarea modalităților alternative de deciptare a mesajelor mediatice. Fără a scăpa din vedere lectura dominant-depreciativă, Van Zoonen încearcă să atragă atenția asupra posibilităților "pozitive", "mulțumitoare" ale textelor, într-o tentativă de conturare a unui proiect politic feminist lărgit<sup>36</sup>.

Suzanne Walters își propune la rîndul ei să depășească faza "auto-mulțumitoare" a contemplării interpretărilor opozitive feministe (*reading against the grain*) înspre o teorie culturală feministă care să elimine neajunsurile postmodernismului, făcînd manifestă o "eficiență politică". Ea se situează pe o linie similară cu a analizelor lui Gray, Gledhill și Press, care avertizează cu toate împotriva pericolelor relativismului și particularismului<sup>37</sup>. Walters consideră că, pe viitor, studiile culturale feministe vor trebui să găsească moduri de a vorbi despre putere și acțiune, despre dominare și rezistență, despre supunere și subversiune, într-un demers contextual și intertextual apropiat în opinia sa de "materialism", în sensul

că genul este înțeles ca un semn performativ, care se re-crează prin intermediul "performanței" sale, însă un semn material<sup>38</sup>.

### Feminism, mass media și politică

Revenind la relația dintre feminism, mass-media și politică, studiile recente care urmăresc să o investigheze realizează acest lucru din perspectiva sociologică a "încadrării" (*framing*). Conceptul de "cadru" (*frame*) a fost introdus de sociologul Erving Goffman și se referă la structurile interpretative care fixează evenimentele particulare în contexte mai largi. "Cadrele" furnizează indicii contextuale care ordonează problemele și acțiunile, ghidînd selecția, prezentarea și evaluarea informațiilor. Ceea ce urmăresc analizele recente este tocmai modul în care mass-media "încadrează", structurează felul în care apar prezentate viețile femeilor / bărbaților, respectiv felul în care sînt prezentate politicile genului<sup>39</sup>.

O temă interesantă de analiză este modul în care presa acoperă și "structurează" campaniile politice ale femeilor. În acest sens, Kim Fridkin Kahn și Ann Gordon descoperă că femeile-candidate la diverse funcții politice se bucură de mai mult succes atunci cînd insistă în campaniile lor pe probleme "feminine" (sănătate, creșterea copiilor, ecologie) decît atunci cînd se aventurează spre domenii considerate "masculine" (relații externe, drept, constituție etc.)<sup>40</sup>.

O altă temă este reprezentată de modul în care presa se raportează la femeile influente din politică. Betty Houchin Winfield analizează astfel modul în care a evoluat imaginea "Primei Doamne" a SUA de la Martha Washington la Hillary Clinton, arătînd că "rolurile" soției președintelui au trecut de la cel de "escortă", de "protocol" și de "*noblesse oblige*" (cazul Jackie Kennedy, care se interesa de copiii bolnavi și de alte ocupații caritabile) ajungînd astăzi la cel de "*policy*", în care aceasta este implicată în treburile politice la fel ca și soțul ei<sup>41</sup>.

În fine, în țările în care feminismul are deja o tradiție (cazul SUA din nou), s-au

realizat de asemenea studii despre modul în care presa s-a raportat la mișcarea feministă. Inițial privită printr-o grilă reductivă și simplificatoare, pe parcursul timpului mișcarea feministă a căpătat din ce în ce mai multă atenție din partea presei, diversele relatări mediatice ajungând să contribuie atât la o prezentare corectă a acesteia, cât și la atragerea de noi simpatizanți pentru ea<sup>42</sup>, fără a anula însă perspectiva negativă determinată de unele excese ale feminismului american<sup>43</sup>.

\*\*\*

Ca în primele două secțiuni, voi încerca să ilustrez ceea ce am înșirat mai sus, respectiv importanța dimensiunii politice a feminismului în analizele producțiilor mediatice, prin exemplul unui film. În manieră “feministă”, voi încerca să interoghez tăcerile și absențele unui film pentru configurarea unui proiect feminist. Proiectul în cauză este (în film) unul ratat, însă asta nu diminuează cu nimic importanța acestuia.

Filmul *Dorothy Day*<sup>44</sup> prezintă viața ziaristei cu același nume. Acțiunea se desfășoară la începutul secolului XX, urmărind realizările și insuccesele eroinei, care încearcă mai întâi să scrie despre și apoi să-i ajute pe cei săraci.

Aș dori ca analiza de conținut a filmului *Dorothy Day* să se încadreze într-o perspectivă (cel puțin intențional) feministă. Punctul de plecare al analizei mele (și implicit teza pe care urmăresc să o demonstrez) este următorul: realizările eroinei Dorothy Day nu actualizează un proiect feminist. Altfel spus, cazul lui Dorothy Day ilustrează faptul că opinia publică (inclusiv publicul țintă pe care filmul urmărește să-l capteze) tinde să desconsidere problemele femeilor, valorizând în schimb “problemele majore ale societății”.

În continuare voi argumenta această teză cu exemple de pe parcursul filmului. Inițial, Dorothy Day apare în ochii celor din jur ca o feministă: este adeptă a “mișcării sufragetelor” și participă la marșuri ce militează pentru acordarea dreptului la vot al femeilor. Are o bună prietenă în persoana lui Maggie, deși în general se mișcă într-un anturaj dominat de bărbați (lumea presei) față de care folosește o gamă largă de

“metode” pentru a se impune (ironie, șantaj sentimental).

Față de această situație inițială (posibilul model feminist) eroina se va distanța treptat.

În primele stadii, Dorothy va încerca să se realizeze în plan personal, în cadre mai mult sau mai puțin tradițional-patriarhale – alături de un bărbat și de un copil. Primul bărbat refuză posibilitatea copilului, determinând-o să recurgă la avort – cel de-al doilea acceptă copilul, dar refuză familia ca instituție. Cele două decepții sentimentale pe care le suferă Dorothy Day o determină să se apropie de călugărița catolică din State Island, care îi ajută pe săracii din zonă. Aceasta va reprezenta pentru eroină un model feminin, dar nu unul feminist – deoarece acțiunile ei sînt văzute ca o punere în practică a mesajului christic.

Pasul hotărîtor care o va determina pe Dorothy să reia pe cont propriu – și la o scară mai extinsă – experiența ajutorării săracilor este întâlnirea cu Peter. Acesta, deși la prima vedere dezamăgitor, pare să întrerupe toate aspirațiile eroinei: este puțin comunist, puțin catolic, îi ajută efectiv pe cei săraci, atrage atenția asupra problemelor acestora prin exemplul personal. Dorothy îl va urma pe Peter – și îl va depăși de altfel, prin mai multa inteligență și energie pe care o poate cheltui. Pe măsură ce interesul ei pentru problemele săracilor crește, capacitatea ei de a sesiza problemele femeilor se diminuează. Voi enumera trei exemple: 1) copleșită de numărul celor fără de locuință, le refuză în prima fază pe cele două prostituate venite să ceară adăpost, iar una dintre ele moare de frig; 2) se îndepărtează într-o oarecare măsură de propria fetiță și de prietenele ei Maggie și Frankie, care toate îi reproșează acest lucru; 3) o primește în căminul lor pe cealaltă prostituată; însă aceasta este o ființă suficient de dezechilibrată ca, în fața refuzului lui Dorothy de a o asculta de cîte ori are nevoie de ea, se sinucide.

Ceea ce contribuie în oarecare măsură la îndepărtarea eroinei de modelul feminist inițial este și progresiva apropiere față de biserică, instituție patriarhală prin excelență. Deși refuză autoritatea eclezială (vezi convorbirea ei cu cardinalul), ea continuă să își motiveze acțiunile prin raportare la Dum-



nezeu (care o iubește și pe care îl iubește, cel care nu o va părăsi, cum au făcut iubiții ei) și cu care se întâlnește, după cum mărturisește în momentul crucial al discursului ei către colaboratorii ei nemulțumiți, pe terenul median al lumii săracilor. Imaginea finală a eroinei este cea de “sfință catolică comunistă în viață”.

Prin analiza mea nu vreau să diminuez cu nimic realizările eroinei și mesajul generos al filmului. Ceea ce doresc să subliniez este că Dorothy optează între două alternative – problemele femeilor și problemele săracilor. Prima alternativă rămâne mereu deschisă, ca posibilitate; pentru că filmul prezintă pe tot parcursul său și probleme ale femeilor: dreptul la vot, egalitatea șanselor, sexualitatea, avortul, prostituția. Dorothy alege problemele săracilor ca fiind mai relevante, sau mai urgente. Nu pot să nu mă întreb cum s-ar fi desfășurat filmul dacă alegerea ar fi fost diferită.

#### Note

1 Cele trei filme pe care le voi analiza la sfârșitul fiecărei secțiuni (*L'ombre du doute*, *Cruising* și *Dorothy Day*) le-am vizionat alături de alte câteva filme în cadrul programului *Dialog pentru dezvoltarea perspectivei de gen* (2000) al Centrului pentru Studii de Gen, Facultatea de Studii Europene, Cluj.

2 Susanne Kapeller, *The Pornography of Representation*, citată în \*\*\* *Women's Studies. Essential Readings*, New York, 1993, pp. 483-484.

3 “Reprezentările nu există “doar” pe hârtie sau ecran; ele au în realitate o existență continuă ca obiecte de schimb; ele au o geneză în producerea materială. Ele sînt mai “reale” decît realitatea pe care pretind că o reprezintă” (*ibid.*, p. 484).

4 Exemplul este al ziarului “Guardian Women”, pe lângă clasicul “Guardian”.

5 Teresa Stratford, “Women and the Press”, în Andrew Belsey și Ruth Chadwick, *Ethical Issues in Journalism and the Media*, Routledge, London and New York, 1992, pp. 130-136.

6 John Fiske, *Introduction to Communication Studies*, Routledge, London and New

York, 1990, pp. 178-186.

7 Explicația lui Fiske pentru acest exemplu (mai degrabă hazliu) este următoarea: femeia care poartă tocure, pe de o parte acceptă să meargă într-un mod care îi periclitează echilibrul și adesea sănătatea (deci își face manifestă pasivitatea și supunerea), pe de altă parte tocurele scot în evidență acele părți ale corpului care o fac dezirabilă în ochii bărbaților (transformînd-o într-un obiect sexual).

8 Mai pe larg în Dorothy E. Smith, *Texts, Facts and Femininity. Explaining the Relations of Ruling*, Routledge, London and New York, 1990, în special capitolul șase, *Femininity as Discourse*, pp. 159-208.

9 Roger Fowler, *Language in the News. Discourse and Ideology in the Press*, Routledge, London and New York, 1991, pp. 91-109.

10 Exemplele din text sînt desigur în limba engleză, și unele nu se potrivesc limbii române. De aceea am înlocuit exemplele lui Fowler cu exemple caracteristice limbii române.

11 Lakoff a propus așa-numita “teorie a deficitului feminin” cu referire la practica discursivă a femeilor de a întrebuița noțiuni “goale” – de genul: minunat, încîntător, extraordinar – fapt care face ca discursul lor să fie “inferior” celui masculin. Totuși, numeroși autori au obiectat la propunerea lui Lakoff, arătînd că, chiar și în ipoteza în care în mod empiric se constată o tendință de a-și încărca discursul cu astfel de termeni, nu se poate totuși susține că sînt lipsiți de conținut și în nici un caz că acest lucru ar “coborî” în vreun fel discursul femeilor.

12 Exemplele pe care le dă Spender, deși selective, sînt nu mai puțin interesante. Astfel, ea arată că, datorită bărbaților, termenul “maternitate” a ajuns să însemne “culmea împlinirii feminității”, fapt care neagă experiența adesea traumatică a femeilor care nasc.

13 Paul Simpson, *Language, Ideology and Point of View*, Routledge, London and New York, 1994, pp. 161-178.

14 Michael R. Real, *Exploring Media Culture. A Guide*, SAGE Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, 1996, pp. 185-188. O altă autoare care dezvoltă perspectiva psihanalitică în cinematografie este E. Ann Kaplan.

15 Jeanine Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, prezentat în Michael R. Real, *op. cit.*, pp. 183-185.

16 Cîteva exemple din aceste statistici: în 1991, directorii de televiziune femei reprezentau doar 6,1% din totalul acestora, cîştigînd cu 34 % mai puţin decît colegii lor. Michael R. Real, *Exploring Media Culture. A Guide*, SAGE Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, 1996.

17 David Morley, "Theory of Consumption in Media Studies" în Daniel Miller (ed.), *Acknowledging Consumption. A Review of New Studies*, Routledge, London and New York, 1995, pp. 296-328.

18 Trebuie precizat că studiul respectiv a fost realizat în Anglia, pe un eşantion reprezentativ al populaţiei urbane albe de muncitori, iar concluziile sale nu pot fi extinse asupra unei alte populaţii.

19 Michael R. Real, *op. cit.*, p. 147.

20 David Morley, "Theories of Consumption...", ed. cit., p. 297

21 *L'ombre du doute* (1993), regizat de Aline Issermann, cu Sandrine Blancke în rolul Alexandrinei.

22 John Fiske, *Introduction to Communication Studies*, ed. cit., pp. 6-10.

23 John Fiske, *Introduction to Communication Studies*, ed. cit., pp. 2-3.

24 Cele două articole pe care le vom discuta sînt, pe de o parte, *Feminist Perspectives on the Media*, în James Curran and Michael Gurevitch (eds.), *Mass Media and Society*, Edward Arnold, London, New York, Melbourne, Auckland, 1992, pp. 33-54 și respectiv *A Tyranny of Intimacy? Women, Femininity and Television News*, în Peter Dahlgren and Colin Sparks (eds.), *Communication and Citizenship. Journalism and the Public Sphere*, Routledge, London and New York, 1991, pp. 215-235.

25 Exemplele pe care le menţionează Van Zoonen localizează ideea că bărbaţii ar fi destinaţi sferei publice (datorită raţionalităţii și altor calităţi specifice) în perioada Revoluţiei Franceze. De atunci ar data și diferenţierea între sfera publică (rezervată bărbaţilor) și sfera privată (rezervată femeilor). Vezi J. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, London, Cornell University Press, 1988.

26 Există o diferenţă importantă între conceptele de "spectator" și cel de "audienţă". Așa cum arată Suzanne Danuta Walters, primul este în genere preferat de teoriile culturale care trec sub tăcere particularităţile socio-profesionale ale auditorilor, vorbind despre un spectator "abstract"; celălalt recuperează dimpotrivă, pe urma unei tradiţii socio-antropologice, toate aceste variabile, vorbind despre indivizi concreţi, localizabili și descriptibili.

27 Van Zoonen, "A Tyranny of Intimacy?...", ed. cit., pp. 229-233.

28 Întrebarea subiacentă a autorului este: cît de mare poate fi pierderea estetică pe care a suferit-o cultura ca urmare a absenţei vocii feminine?

29 Jeanette Murphy, "A Question of Silence", în *Women's Studies. Essential Readings*, ed. cit., pp. 486-488.

30 Angela McRobbie și Linda Christian-Smith, discutate în Michael M. Real, *op. cit.*

31 Tania Modleski, discutată în Suzanne Danuta Walters, "Sex, Text and Context. (In) Between Feminism and Cultural Studies", în Myra Marx Ferree, Judith Lorber, Beth B. Hess, *Revisioning Gender*, SAGE Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, 1999, p. 225.

32 ibidem

33 *Cruising* (1985), regizat de William Friedkin, cu Al Pacino în rolul principal.

34 Folosim aici sintagmele Suzanne Walters, care caracteriza prima etapă a relaţiilor dintre feminism și mass-media ca fiind una în care prevalează "imaginile femeii", în timp ce a doua avea drept subiect "femeia ca imagine".

35 Ien Ang și Joke Hermes, "Gender and / in Media Consumption", în James Curran, Michael Gurevitch (eds.), *Mass-Media and Society*, ed. cit., pp. 307-328.

36 Liesbet Van Zoonen, "Feminist Perspectives on the Media", ed. cit., pp. 49-51.

37 Așa cum spune Press: "dacă încercările femeilor de a rezista hegemoniei prin intermediul interpretărilor creative asupra televiziunii se opresc în bucătărie, atunci această dovadă a rezistenţei trebuie înţeleasă drept altceva. Teoreticienii rezistenţei trebuie să dezvolte mijloace pentru a afirma eficienţa politică a rezistenţei despre care vorbesc". Iar Suzanne Walters adaugă:





“Dacă “femeia” este o ficțiune înzestrată cu gen – o ficțiune a genului – atunci cum putem vorbi de o privire feminină, rezistentă sau nu?” op. cit., pp. 248-249.

38 Pentru mai multe date despre motivul “performanței”, dezbătut în teoriile feministe recente, vezi în această lucrare capitolul *Ipostaze ale feminismului în arta contemporană: Orlan*.

39 Pippa Norris, *Introduction. Women, Media and Politics* în Pippa Norris (ed.), *Women, Media and Politics*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1997, pp. 1-18.

40 Vezi secțiunea *Campaign Coverage of Gender Politics* în Pippa Norris (ed.), *Women, Media and Politics*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1997.

41 Betty Houchin Winfield, *The First*

*Lady, Political Power, and the Media: Who Elected Her Anyway?* În Pippa Norris (ed.), *Women, Media and Politics*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1997, pp. 166-179.

42 Leonie Huddy, *Feminists and Feminism in the News* în Pippa Norris (ed.), *Women, Media and Politics*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1997, pp. 183-204.

43 Pentru o trecere în revistă a exceselor feminismului american în legătură în special cu doctrina “political correctness”, vezi Edward Behr, *O Americă înfricoșătoare*, Humanitas, București, 1999, în special capitolele 1,2 și 13.

44 *Entertaining Angels: The Dorothy Day Story* (1996), regizat de Michael Ray Rhodes, cu Moira Kelly (Dorothy Day) și Martin Sheen (Peter).