

**Pietsie Feenstra**

*Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). A corps perdus*  
 Paris (L'Harmattan; coll. Champs visuels)  
 2006, 297 p., € 27,-, ISBN 2 296 01321 X

De Nederlandse onderzoekster Pietsie Feenstra, in 2001 aan de Sorbonne op Spaanse film gepromoveerd, is in korte tijd een referentie geworden in het vakgebied. Naast een opvallende dynamiek, af te lezen aan verschillende artikelen en recent samengestelde bundels, vormt het boek dat voorwerp is van deze recensie daar de belangrijkste factor van. Om als Nederlandse in het Frans een Spaans onderwerp te presenteren, moet je naast evidente talencompetenties ook een zekere durf hebben. Die durf, af te lezen aan de rode kleur van het boek en de foto van een transseksueel personage van Almodovar, is belangrijk en verfrissend in het traditioneel zeer op zichzelf gerichte Spaanse en Franse milieu. Feenstra breekt op dit punt ongetwijfeld een aantal nationale academische tradities open en slaagt er zelfs in echt bruggen te bouwen. De belangrijkste brug is die tussen de Franse theorievorming over mythe, film en stereotypering enerzijds, en auteurs van studies over de Spaanse film (in het Spaans of in een andere taal) anderzijds. Vanuit het oogpunt van de hispanistiek is dit inderdaad het eerste werk dat de vooral aan Frankrijk verbonden stereotypenstudies op het terrein van de Spaanse film toepast. Omgekeerd injecteert Feenstra in de Franse school van stereotypenstudies, traditioneel gericht op taal en literatuur, een interesse voor film. Hoewel de combinatie 'film' en 'stereotypering' wel al in de VS bestond (zie in het bijzonder Charles Ramírez-Berg, *Latino images in film. Stereotypes, subversion, resistance*, University of Texas Press, Austin 2002) is de manier waarop Feenstra deze combinatie tot stand brengt, nieuw. Ten eerste door het begrip stereotype (en verwante concepten als mythe, archetype, cliché) te verbinden met lichamelijkeheid. Ten tweede door aandacht te hebben voor de interactie tussen stereotypen en geschiedenis: Feenstra bestudeert meer bepaald de manier waarop stereotypen evolueren of plaats maken voor nieuwe beelden. Daardoor drijft haar werk voor een stuk op een interessante conceptuele spanning tussen repetitiviteit en transformatie, die deels overeenkomt met een parallelle spanning tussen 'cultuur' en

‘geschiedenis’. Zoals de auteur inderdaad in haar conclusie aangeeft (p. 272), leidt een politieke transformatie niet direct tot een verandering in beeldvorming, en ook omgekeerd vinden veranderingen in beeldvorming soms plaats vóór de politieke transformatie een feit is. Hoewel het boek van Feenstra dit laatste niet direct thematiseert, kan haar studie toch gelezen worden als een getuigenis over deze spanning. Zo werd de afschaffing van de censuur in Spanje in 1977 voorafgegaan door een *de facto* overschrijding ervan in stromingen als ‘la tercera via’ (de derde weg) en ‘el destape’ (de openbarsting), die al vroeg in de jaren zeventig begonnen. Omgekeerd concludeert Feenstra (p. 272) dat de verschillende progressieve wetten en verordeningen die het postfranquistische Spanje uitvaardigt in de jaren tachtig en negentig soms haaks staan op een doorwerkend discours van marginaliteit van voorheen onderdrukte identiteiten.

Hoewel er aandacht is voor dit soort vormen van incongruentie tussen film en geschiedenis, valt de klemtoon in Feenstra’s boek toch vooral op het idee van een diepgaande transformatie die op Franco’s dood in 1975 volgt, eerst wat voorzichtig zoekend (Transición: 1975-1983), daarna meer duidelijk gearticuleerd en met eigen accenten (Transformación: 1984-1995). Voor wie niet echt met de Spaanse geschiedenis vertrouwd is, is het daarbij belangrijk te weten dat ‘censuur’ onder Franco niet alleen een politieke, maar ook (en vooral) een seksuele en morele dimensie had. Wat in heel Europa gold en pas in de jaren zestig onder vuur kwam te liggen, gold in het Franquistische Spanje dubbel en dwars: bloot in beeld kon niet, en heteroseksualiteit was de norm. Naast taboe-onderwerpen was er ook productie van een normerend discours, in het bijzonder over de familie. In deze context bespreekt Feenstra het door Franco zelf onder pseudoniem geschreven scenario voor *LA RAZA* (Jaime De Andrade, 1941). Hoewel haar daaropvolgende analyse van *BIENVENIDO MR MASHALL* (Berlanga, 1953) laat zien dat censuur ook te ontwijken was, bijvoorbeeld door bewust gebruik van humor, wordt de franquistische

periode zelf toch vooral in het teken van censuur en repressie gesteld. In dit opzicht was een meer foucaultiaanse opvatting van macht, die het productieve karakter ervan onderstreept, welkom geweest en in feite meer congruent met de bespreking van *LA RAZA* als normgevend discours. Nu zie je dat Feenstra, onder invloed van het impliciet gehanteerde negatieve machtsbegrip, vooral de klemtoon legt op het doen verschijnen van voorheen doodgezwegen identiteiten na Franco: vandaar ook de ondertitel van haar werk: ‘à corps perdus’. Het inschrijven van deze ‘verloren lichamen’ – de homoseksueel, de delinquent – in de filmtaal na Franco vormt de hoofdmoot van de postfranquistische verandering die zij beschrijft in haar studie. Maar tegelijk zien we dankzij haar concrete analyses ook een ander fenomeen: de bewuste herschrijving van bestaande stereotiepe beelden. Zo wordt het onder Franco tot mythe uitgegroeide beeld van de moederlijke vrouw, plots geprojecteerd op transseksuele lichamen zoals bij Almodovar. Ook stereotiepe beelden van Spaanse identiteit zoals geclusterd in de zogenaamde ‘Espagnolade’ (p. 24) (de torero, de flamencodanser ...) worden na Franco’s dood gethematiseerd en herschreven. Een goed voorbeeld is de figuur van Carmen, die onder Saura’s handen (*CARMEN*, 1983) geactualiseerd wordt als beeld van de passionele, werkende vrouw, maar tegelijk ook geherhispaniseerd door de lessen flamenco die zij in Saura’s film ondergaat. In dit hoofdstuk ziet de lezer erg goed hoe belangrijk het begrip ‘lichaam’ inderdaad is voor de besproken problematiek, want de oude Carmen wordt herschapen tot een nieuwe Carmen via een reeks danslessen die als een soort overgangsritueel van oud naar nieuw fungeren. Wel toont het hoofdstuk over Saura’s *CARMEN* voor mij ook aan wat een zekere zwakte in de studie van Feenstra vormt: een minder gearticuleerde visie op de wisselwerking tussen de nationale context enerzijds en anderzijds de internationale scène elders. Saura’s herschrijving wordt namelijk door Feenstra ten aanzien van Franse negentiende-eeuwse auteurs als Mérimée en Bizet gepositioneerd, die – in

navolging van Saura zelf – nogal in een slecht daglicht worden gesteld: Saura zou – met zijn flamenco-interpretatie van Carmen – vooral de ‘authentieke’ Spaanse Carmen willen terugvorderen van de buitenlandse, vervormende invloeden die zij had ondergaan. Op dit punt valt Feenstra’s studie terug in een nogal ‘stereotiepe’ voorstelling van het begrip ‘stereotype’ zelf, als verwijzend naar een vervormde, negatief voorgestelde identiteit; de hoofdstroming in het stereotypendebat verdedigt daarentegen juist het onvermijdelijke, en vaak constructieve karakter van stereotypen, zeker in contexten van interculturaliteit. Tegenover het oude stereotype van de Franse traditie stelt Saura gewoon een nieuwe versie die opnieuw een stereotype impliceert (nl. de flamencodanseres). Een meer diepgaande analyse van het spel tussen stereotypen dat dit impliceert, was m.i. een pluspunt geweest voor de studie, zeker rekening houdend met het feit dat Jean-Louis Dufays reeds binnen de stereotypenstudie handige analytische begrippen op dit vlak heeft aangereikt (*Stéréotype et lecture*, Mardaga, Liège 1994). Feenstra baseert zich eerder op Amossy, maar ook deze kernfiguur binnen het stereotypendebat vermijdt een te negatieve voorstelling van stereotypen via haar aandacht voor het ‘bivalente’ karakter van het concept (o.a. Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, Paris 1991, p. 35).

Naast een zekere onzorgvuldigheid op theoretisch vlak, leidt Feenstra’s studie ook onder een teveel aan concepten (behalve de reeds vermelde, ook ‘ritueel’, ‘totem’, ‘image-pensée’, ‘ritualisering’, enzovoort): een kapmes in het conceptuele arsenaal was wat mij betreft welkom geweest.

Wat de historische kant van de studie betreft, vertoont het boek daarentegen een zeer duidelijke, zelfs schematische structuur: in elk deel over een gemarginaliseerde identiteit die na Franco verschijnt (respectievelijk: de vrouw, de homoseksueel, de delinquent) wordt een evolutie beschreven aan de hand van drie paradigmatische films, telkens typisch voor een bepaalde fase, en gekozen uit een zeer breed gamma van meer dan tweehonderd films. Er

moet dan ook niet te streng over het vermelde theoretische flou van deze overigens uitstekend gedocumenteerde studie geoordeeld worden: liever een bijna uit zijn voegen barstend werk, dan een saaie toepassing van een vooraf bepaald methodologisch kader. Net als haar onderwerp zelf is Feenstra een onderzoekster volop in beweging en ontwikkeling; we zullen haar verdere werk met aandacht blijven volgen.

Nadia Lie