

STYLE AND SUBSTANCE

*Een betoging van Sofia Coppola als
vrouwelijk auteur.*

Joanne Hakkert,

3336956

Eindscriptie: Film Genre,

Blok 4

Begeleider: J. Hurley

Inleverdatum: 24-06-2011

STYLE AND SUBSTANCE

Een betoging van Sofia Coppola als vrouwelijk auteur.

~

*You`re considered superficial and silly if you are interested in fashion, but I think you
can be substantial and still be interested in frivolity*

~

Sofia Coppola.

INHOUD

| | |
|--|----------------|
| Inleiding | pag. 4 |
| New Hollywood Women | pag. 6 |
| <i>New Hollywood en vrouwelijk auteurschap</i> | <i>pag. 6</i> |
| <i>Women Cinema as Counter Cinema</i> | <i>pag. 9</i> |
| Style and Substance | pag. 10 |
| Conclusie | pag. 20 |
| | |
| Literatuurlijst | pag. 21 |

INLEIDING

“The analysis of female authorship in the cinema raises somewhat different questions than does the analysis of male authorship, not only for the obvious reason that women have not had the same relationship to the institutions of cinema as men have, but also because the articulation of female authorship threatens to upset the erasure of ‘women’ which is central to the articulation of ‘women’ in the cinema.”¹

Theorieën aangaande auteurschap hebben een fundamentele rol gespeeld in de ontwikkeling van filmstudies. De benadering van film als ‘kunst’, vanuit zowel een academisch als populair perspectief, wordt echter veelal gecentreerd rondom de figuur van de mannelijke regisseur en zijn oeuvre. Judith Mayne stelt in haar werk *The Woman at the Keyhole: Feminism and Womens Cinema*, dat in zowel filmstudies als culturele studies verbazingwekkend weinig aandacht is besteed aan zowel de functie als de positie van de vrouwelijke regisseur met betrekking tot auteurschap.²

Doel in dit onderzoek is nader inzicht te bieden in de wijze waarop vrouwelijk auteurschap is getheoretiseerd in feministische film studies aan de hand van een betoging van Sofia Coppola als vrouwelijk auteur. In de afgelopen vijftien jaar, in haar eerste korte film LICK THE STAR (1998) en vier lange speelfilms THE VIRGIN SUICIDES (2000), LOST IN TRANSLATION (2003), MARIE ANTOINETTE (2006) en SOMEWHERE (2010), heeft Sofia Coppola een esthetiek ontwikkeld “(...) that simultaneously invokes foundational gaze theory, comments upon post-feminist concerns about consumption as a “feminine” ideal, and attempts to mirror and reverse macho tropes from the 1960s and 1970s male auteur movement, which includes her father.”³

In een experimenteel spel met vorm en genre bevraagt Coppola concepten als cultuur, gender en identiteit.⁴ Al zijn Coppola’s films geenszins als ideologisch feministisch te beschouwen, haar films bewegen zich binnen wat Christine Gledhill als de “feminist orbit” definieert.⁵ Ze zijn toegankelijk voor feministische debatten en kritische beschouwingen. In de bespreking van Sofia Coppola als vrouwelijk auteur binnen een

¹ J. Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Womens Cinema* (Bloomington: Indiana U.P., 1990): 97.

² Ibidem, 98.

³ T. Kennedy, ‘Off with Hollywood’s Head: Sofia Coppola as Feminie Auteur’ *Film Criticism* 35 (2010): 37.

⁴ J. Fox Mayshark, *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American film* (Westport: Praeger Publishers, 2007): 147.

⁵ C. Gledhill, ‘Images and Voices: Approaches to Marxist-Feminist Criticism’ *Multiple Voices in Feminist Film Criticism* (Minneapolis: Minnesota U.P., 1994): 109 – 124.

feministisch discours hoop ik inzicht te bieden in de wijze waarop vrouwelijk auteurschap in film beschouwd kan worden als wijze om “agency” uit te oefenen binnen de context van zowel productie als receptie.⁶ Op deze wijze hoop ik een aanvulling te bieden op het algemene discours aangaande vrouwelijk auteurschap, welk tot nog toe met name op feministisch auteurschap gericht is geweest.⁷

Een van de meest belangrijke aspecten in deze bespreking van vrouwelijk auteurschap is de situering van Sofia Coppola binnen een geheel van complexe discoursen. De vrouwelijke regisseur moet, zo stelt Christina Lane in *Feminist Hollywood: From Born in Flames to Point Break*, begrepen worden als “(...) a discursive figure who continually mediates and is mediated by her films, her publicity and her own public articulations.”⁸ Naast een tekstuele analyse van Coppola’s films vanuit een feministisch perspectief, zal in dit onderzoek dan ook de publiciteit rondom Coppola beschouwd worden als onderdeel van haar “authorfunction.”⁹ Hoofdvraag in dit onderzoek is: **Op welke wijze kan Sofia Coppola beschouwd worden als vrouwelijk auteur?**

Veronderstelling hierbij is dat Coppola’s vrouwelijk auteurschap tot uiting komt in zowel haar producties als in de publiciteit die haar omringt.

⁶ R. Maule, *Beyond Auteurship: New Directions in Authorial Film Practices in France* (Chicago: Chicago U.P., 2008): 204.

⁷ T. Modleski, *Feminism without women : culture and criticism in a "postfeminist" age* (New York: Routledge, 1991).

⁸ C. Lane, *Feminist Hollywood: From Born in Flames to Point Break* (Michigan: Wayne State U.P., 2000): 47.

⁹ C. Lane, 48.

NEW HOLLYWOOD WOMEN

New Hollywood en vrouwelijk auteurschap

Vanaf medio jaren zeventig van de vorige eeuw, als reactie op de teloorgang van het studiosysteem in de jaren vijftig en zestig, is de *mainstream* filmindustrie geëvolueerd tot wat tegenwoordig als ‘New Hollywood’ wordt aangeduid.¹⁰ In zijn boek *The New Hollywood* bespreekt Jim Hillier het concept van ‘New Hollywood’ met als uitgangspunt een onderzoek naar “(...) the ways in which the changing economic structures have affected the day-to-day experience of the people who make the products on which the industry depends.”¹¹ In navolging van het door Hillier geformuleerde perspectief wordt in dit onderzoek het concept ‘New Hollywood’ aangewend als context voor de bespreking van gender en seksualiteit in hedendaags Hollywood cinema.

Gesteld kan worden dat het concept ‘New Hollywood’ concreet verwijst naar twee verschillende dimensies in de populaire Amerikaanse cinema die in de na-oorlogse periode onderhevig waren aan verandering. Allereerst, de economische en organisatorische veranderingen in de filmindustrie. Ten tweede, de opkomst van een Amerikaanse ‘arthouse’ cinema of -stijl, gefaciliteerd door nieuwe technologieën en een groeiende ‘independent’ sector.¹²

Film productie en distributie zijn, zo stelt Thomas Schaltz in zijn artikel ‘The New Hollywood, in toenemende mate onderdeel gaan uitmaken van een entertainment industrie.¹³ Het is de commodificatie of, zoals Schaltz het noemt “packaging” van zowel talenten als projecten, en de toenemende convergentie van de *mainstream* en *independent* sector, die het mogelijk heeft gemaakt voor vrouwelijke filmmakers Hollywood binnen te dringen van buiten de commerciële *mainstream*.¹⁴ In de bespreking van Coppola als vrouwelijk auteur zullen de concepten “packaging” en de convergentie van *mainstream* en *independent* producties, nader aan bod komen.

De groeiende aanwezigheid en zichtbaarheid van vrouwen in het ‘New Hollywood is echter paradoxaal van aard, zo stelt Christina Lane in *Feminist Hollywood: From Born in Flames to Point Break*. De invloed van vrouwen in Hollywood in relatie tot de representatie van vrouwen in Hollywood, blijft immers een onderbelicht

¹⁰ Y. Tasker, *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema* (London: Routledge, 1998): 9.

¹¹ J. Hillier, *The New Hollywood* (London: Studio Vista, 1992): 4.

¹² Y. Tasker, 10.

¹³ T. Schatz, ‘The New Hollywood’ in *Film Theory goes to the Movies* (New York: Routledge, 1993): 8 – 36.

¹⁴ J. Hillier, 215.

onderzoeksveld.¹⁵ J. Mayne stelt in haar werk *The Woman at the Keyhole: Feminism and Womens Cinema* dat deze verwaarlozing van vrouwelijk auteurschap als onderwerp van academisch onderzoek grotendeels te wijten is aan een vastbeslotenheid essentialisme in het academisch veld te vermijden.

“Since both essentialism and auteurism suggest a problematic understanding of both cinema and identity (one that is ‘untheoretical’, or perhaps simply using unfashionable theories) the topic of female authorship remains an awkward one.”¹⁶

De problematische relatie tussen cinema en identiteit komt onder andere tot uiting in de kritiek op Coppola’s zeer persoonlijke en vrouwelijke filmstijl. Zoals bijvoorbeeld Peter Vonder stelde in het kritische filmtijdschrift *Film Threat*: “(...) cinema is for Coppola a mirror in which she looks at herself, not a mirror she holds to the world.”¹⁷ Dergelijke kritiek op Coppola’s “selfindulgent” manier van film maken kan beschouwd worden als exemplarisch voor de complexiteit van de notie van vrouwelijk auteurschap in de post-moderne filosofie van het New Hollywood.¹⁸ In een poging deze problematische relatie tussen vrouwelijke identiteit en auteurschap te contextualiseren, zal hier allereerst het algemene discours aangaande auteurschap uiteengezet worden.

De jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw zagen de opkomst van auteurtheorie in Europa, met name in het werk van Francois Truffaut en het filmwetenschappelijk tijdschrift *Cahiers du Cinema*. De *Cahiers* beweging wendde het concept van de visionaire auteur aan als middel in de verdediging van film als Kunst, tegenover de meer gewaardeerde culturele producten als theater en literatuur. Al is deze elitaire benadering te bekritisieren, de nadruk op de man achter de techniek en de stijl bracht de regisseur onder de aandacht “(...) raising important questions about how to pinpoint producers of meaning within the filmic text”.¹⁹

In de jaren zestig werd het auteurdiscours geamikaniseerd door Andrew Sarris. De Britse Peter Wollen, leverde echter de meest fundamentele bijdrage aan de constructie van deze “Americanized brand of auteurism.”²⁰ Zijn werk *Signs and Meaning in the Cinema* is als exemplarisch te beschouwen voor de beweging van pre-structuralisme, waar de auteur beschouwd wordt als de maker van betekenis naar post-structuralisme,

¹⁵ C. Lane, 39.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ P. Vonder, ‘Marie Antoinette’ [2006] *Film Threat* – 14-05-2011
<http://www.filmthreat.com/index.php?section=reviews&id=9379>

¹⁸ T. Kennedy, 39.

¹⁹ C. Lane, 40.

²⁰ Ibidem, 41.

waar de auteur beschouwd wordt als een construct van de lezer. Wollen problematiseerde hiermee niet alleen de notie van auteursintentie, maar ook de relatie tussen identiteit en auteurschap.²¹

Een ‘tweede golf’ van auteurdiscours en nadere problematisering van de notie van auteursintentie vond plaats in de jaren zeventig en tachtig. Dominant perspectief was het historisch materialisme. “Here, directors are considered in light of the fact that films are commodities determined by technical, economic and political factors.”²² In navolging van dit historisch materialisme werd de auteur niet langer beschouwd als visionair in een vacuüm, maar als stem van zijn of haar cultuur. Deze kritische notie van de ‘progressieve’ auteur behelsde onder ander het idee dat “(...) a focus on individual authorship distracts theorists from contemplating ideology.”²³

De dood van de auteur, zoals verklaard door Roland Barthes, en de geboorte van de lezer, kwam voor vrouwelijke filmmakers echter uiterst ongelegen. Juist nu vrouwen grotere toegang tot de commerciële filmindustrie verleend was, een platform voor zowel een vrouwelijk als een feministisch bewustzijn, werd de notie van auteurschap als achterhaald beschouwd in de theoretisering van betekenis en ideologie.²⁴ Meer contemporaine critici, als bijvoorbeeld David Gerstner in ‘The Practices of Authorship’, betogen echter dat de auteurtheorie een bruikbare lens blijft voor een begrip van film.²⁵

“Gerstner claims that this proves to be most true for feminists who have had to caution against the hasty dismissal of the authority of the author precisely because such status provides for both a critique of the power relations attending the position of the author and locates a site of pleasure and political identification.”²⁶

Met name voor een minderheid, als de vrouwelijke filmmaker, blijft de auteurtheorie aldus een concept van politiek belang. Niet alleen de autoriteit, maar ook de identiteit van de auteur dient hierbij echter in overweging genomen te worden. Immers, voor wie weinig *agency* heeft over haar representatie maakt het een groot verschil wie er aan het woord is. De postmoderne vrouwelijk auteur is kortom geen visionaire auteur in een vacuüm, maar ook geen anonieme stem van haar cultuur. In mijn bespreking van Sofia Coppola als vrouwelijk auteur, streef ik er dan ook naar de balans te vinden tussen het

²¹ C. Lane, 41.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, 44.

²⁴ Ibidem, 45.

²⁵ T Kennedy, 39

²⁶ Ibidem, 40.

idee van Coppola als postmodern construct en als individu, door de situering van Coppola binnen een geheel van publieke discoursen.

Women Cinema as Counter Cinema

Het in dit onderzoek gehanteerde feministisch perspectief kan het meest nauwkeurig omschreven worden als een ‘derde golf’ feminisme. Hier zal de toepassing van dit perspectief met betrekking tot vrouwen cinema nader toegelicht worden.

Een veelheid van postmoderne teksten en hedendaagse bloemlezingen in feministische filmtheorie beschouwen vrouwen cinema als een vorm van ‘counter cinema’. In navolging van het kritisch zelfbewustzijn en de zelfreflexiviteit van de New York avant-gardisten in de jaren zestig, kan de vrouwelijke *counter cinema* beschouwd worden als een medium voor sociaal commentaar.²⁷ Waar tweede golf feministen, als de toonaangevende Laura Mulvey, vrouwelijk *counter cinema* echter voorstelden als een vorm van cinema die zich zowel esthetisch als politiek op zou moeten stellen tegenover de *mainstream* cinema, stellen derde golf feministen dat “(...) the most effective means of interrogating male bourgeois cinema lay within mainstream cinema.”²⁸

In het boek *Women’s Cinema: The Contested Screen*, stelt Alison Buthler dat de derde golf feministische filmtheorie beschouwd kan worden als een extensie van de door Claire Johnston geformuleerde “re-visionist tradition”, voor het eerst geponeerd in haar werk *Women’s Cinema as Counter-Cinema*.²⁹ Zich in haar argumentatie belegend op de semiotische theorie, zoals geformuleerd door Roland Barthes, stelde Johnston dat “(...) a signifier and signified may be detached and re-configured, creating a new signified within which meaning is usurped and ideology challenged.”³⁰ Johnston stelde de vrouwen cinema aldus tot taak een nieuwe connotatieve betekenis op te leggen aan het iconografische landschap van film.

Dit concept van *re-vision*, eind jaren tachtig nader uitgewerkt door Teresa De Lauritis verwijst in deze zin naar “(...) the project of reclaiming vision, of seeing difference differently, of displacing the critical emphasis from images of women to the axis of vision itself – to the critical modes of organizing vision and hearing which results in the production of that image.”³¹ In andere woorden, vrouwelijk counter cinema contesteert de dominante verbeelding van realiteit en legt op deze wijze de constructie

²⁷ C. Lane, 20 – 21.

²⁸ T. Kennedy, 40 – 41.

²⁹ A. Buthler, *Women’s Cinema as Counter-Cinema: The Contested screen* (London: Wallflower Press, 2002): 17-18.

³⁰ C. Lane, 26.

³¹ C. Lane, 24.

van vrouwelijke subjectiviteit en de patriarchale perspectieven in de Hollywood filmcultuur bloot. “Female spectacle becomes female point of view.”³² Dit concept van re-vision, zo stelt ook Christina Lane, is in directe conversatie met het door Laura Mulvey geformuleerde idee van de mannelijke *gaze* in de *mainstream* Hollywood cinema.³³

Al zijn Coppola’s films geenszins ideologisch feministisch te noemen, haar films getuigen mijn inziens van een bewustzijn van feministische filmtheorie en een bewustzijn van het concept *re-vision*. Haar films geven uiting aan een interesse in de verbeelding van het vrouwelijke als bron van genot en consumptie, “(...) asking the spectator to join the narrators as they lust after the Lisbon sisters in *THE VIRGIN SUICIDES* and to crave pastry and shoes like Marie Antoinette – if only to interrogate those very desires by making the spectator fully cognizant of his gaze.”³⁴

Coppola’s interesse in het vrouwelijke als bron van consumptie en genot geeft daarbij uiting aan de mogelijkheid haar films te beschouwen in het immer fluctuerende grensgebied tussen het derde golf feminisme en het sterk bekritiseerde postfeminisme. Zoals Yvonne Tasker en Diane Negra stellen in hun werk *Interrogating Postfeminism*, postfeminisme “(...) works to commodify feminism via the figure of the empowered consumer.”

“Coppola’s women all struggle with expressing feminine agency in some form, thus they are of ten left to acts of consumption and leisure. In so doing, Coppola takes a dominant trope in films from major auteur directors – the quest for (an often masculine) identity [...] and makes it feminine, thus interrogating the methods and means by which these women are constantly forced to consume.”³⁵

STYLE AND SUBSTANCE

Wellicht het meest toonaangevende voorbeeld van Coppola’s toepassing van het concept *re-vision*, is te vinden in haar eerste korte film *LICK THE STAR*. *LICK THE STAR* vertelt het verhaal van vier prepuberale, schoolgaande meisjes die op naïeve, doch wrede wijze macht over hun mannelijke klasgenoten pogen af te dwingen door hen langzaam te vergiften en daarna het tegengif te bieden. Aan de eensgezindheid van de meisjes komt echter al snel een eind en de groep keert zich tegen haar eerdere leidster, Chloe.³⁶

³² C. Lane, 25.

³³ Ibidem, 15.

³⁴ T. Kennedy, 41.

³⁵ Ibidem.

³⁶ A. Rogers, ‘Sofia Coppola’ [2010] *Sofia Coppola | Senses of Cinema* - 21-05-2001 <http://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/sofia-coppola/>

“Developing a device to which she later returns in *LOST IN TRANSLATION* and *MARIE ANTOINETTE*, Coppola projects the image on screen from the perspective (and often from the eyes) of a young female character, in this case Kate, [...] who is lost amongst – and juxtaposed against – frightening, foreign surroundings that attempt to determine her identity.”³⁷

Het dwalende oog van de camera benadrukt in een divers geheel van *long takes* en sterk gefragmenteerde *close-ups* de wijze waarop de school als kunstmatige machtsomgeving de personages kleineert en domineert.³⁸ De beklemmende scènes in de gangen van de school functioneren daarbij, mijn inziens, op een wijze die vergelijkbaar is met de straten van Tokyo in *LOST IN TRANSLATION* en de salons van Versailles in *MARIE ANTOINETTE*. De vijandige sfeer en het gevoel van vervreemding dwingt de vrouwelijke personages, zo stelt Todd Kennedy in *Off with Hollywood’s Head: Sofia Coppola as Feminine Auteur*, keer op keer tot een façade van zelfverzekerdheid als enige vorm van expressie.³⁹

Kenmerkend aan *LICK THE STAR* is echter niet enkel de wijze waarop Coppola de strijd om vrouwelijk *agency* verbeeldt door de ogen van een vrouwelijke protagonist. De vorm van de film maakt in een confronterende toepassing van het concept *re-vision*, zoals geformuleerd door Teresa de Lauretis, de kijker deelgenoot en bewust van de wijze waarop het personage Chloe geseksualiseerd en geobjectiveerd wordt.⁴⁰ In de openingssequentie van de film staren we door de ogen van Kate naar Chloe die met een air van zelfverzekerdheid op ons af komt lopen. Een dromerige *long shot* wordt opgevolgd door een gefragmenteerd geheel van *close-ups* van Chloe’s lichaam, gezicht, ogen en, het meest prominent, haar lippen.⁴¹ “Yet, Coppola does not fragment the female form merely to provoke desire in the viewer, thus re-affirming an established cinematic tradition; rather, she draws the spectator’s awareness to the spurious nature of this beauty as an object of artifice (...)”⁴²

Deze interesse in de bewustmaking van het publiek van hun medeplichtigheid en participatie aan de *gaze* komt nader tot ontwikkeling in Coppola’s eerste lange speelfilm; *THE VIRGIN SUICIDES*. Het is een verstilde en mysterieuze film, maar was, zo stelt J. Fox Mayshar in zijn boek *Post-Pop Cinema*: “(...) startling in its announcement of Coppola’s

³⁷ T. Kennedy, 42.

³⁸ A. Rogers.

³⁹ T. Kennedy, 42.

⁴⁰ C. Lane, 25.

⁴¹ T. Kennedy, 43.

⁴² A. Rogers.

talent.”⁴³ Coppola verscheen uit de lange schaduw van haar vaders talent en haar familienaam “(...) as a seemingly fully formed filmmaker.”⁴⁴

“It was just so beautifully written, and it seemed so accurate with its basic theme about being a teenager, and all the epic feelings of first love and obsession. Also, the realistically melancholy atmosphere of the story has such a profound presence throughout, that I felt it would be a beautiful film if I could transcend that unique tone on to the screen.”⁴⁵

Onder het sferische vernis van een grimmige *teenmovie* gesitueerd in een keurige buitenwijk in de jaren zeventig, bespreekt Coppola thema's als angst, vervreemding en het eeuwenoude conflict tussen de idealisering van het vrouwelijke en de wens het te domineren en te onderdrukken.⁴⁶

De idealisering van het vrouwelijke houdt echter zowel de mannelijke protagonisten, als de vrouwelijke hoofdpersonages; de vijf Lisbon zussen, in zijn greep, zo stelt ook Todd Kennedy in *Off with Hollywood's Head: Sofia Coppola as Feminine Auteur*. In de constructie van hun identiteit zijn de meisjes afhankelijk van hun objectivering als object van mannelijk verlangen, een verlangen dat de jongens zelfs na de zelfdoding van de vijf zussen niet loslaat. “This objectification, however, becomes subverted as early as the opening title sequence when the main character, Lux (Kirsten Dunst) stares directly back at the static camera and winks at the audience.”⁴⁷ Om te spreken met de woorden van Christina Lane, Coppola doorbreekt het construct van *female spectacle* en biedt openlijk ruimte voor een *female point of view*.⁴⁸

Niet alleen Lux echter, maar ook de mannelijke protagonist betreft de kijker. Door de toepassing van een collectief “we” in de gesproken narratie, bijvoorbeeld wanneer de protagonist zijn onbegrip over de zelfdoding van de zussen uit, wordt het publiek deelgenoot gemaakt van en geconfronteerd met de mannelijke, objectiverende *gaze*.

⁴³ J. Fox Mayshark, 171.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ A. Bezaitis, ‘Virgin Tendencies: Sofia Coppola takes on filmmaking’ [2002] *Filmcritic.com Feature* – 21-06-2011 <http://www.filmcritic.com/features/2000/04/virgin-tendencies-sofia-coppola-takes-on-filmmaking/>

⁴⁶ Ibidem, 172.

⁴⁷ T. Kennedy, 44.

⁴⁸ C. Lane, 25.

“It didn’t matter in the end how old they had been or that they were girls, but only that we had loved them and that they hadn’t heard us calling, still do not hear us calling them out of those rooms.”⁴⁹

LICK THE STAR en THE VIRGIN SUICIDES kunnen aldus, zo stelt Todd Kennedy, beschouwd worden als een eerste onderzoek naar de wijze waarop en de mate waarin vrouwelijke personages in de *mainstream* Hollywood cinema geïdealiseerd, geobjectiveerd en gedefinieerd worden door het beeld dat hen opgelegd wordt in zowel de film, als de maatschappij.⁵⁰ Coppola’s explorerende onderzoek in haar eerste films, fungeert in dit onderzoek als uitgangspunt voor een nader begrip van het concept *re-vision*. Met betrekking tot Coppola’s werk behelst de invulling van dit concept een subversie van de mannelijke camera, welk, zo stelt ook Todd Kennedy, tot wasdom is gekomen in Coppola’s laatste drie speelfilms, LOST IN TRANSLATION, MARIE ANTOINETTE en SOMEWHERE.⁵¹ Allereerst zullen hier nu de eerste twee besproken worden.

Al genoten zowel LOST IN TRANSLATION als MARIE ANTOINETTE, een *box-office* en kritisch succes, Coppola’s beide films troffen ook een mate van kritische controverse.⁵² LOST IN TRANSLATION, enerzijds, werd geconfronteerd met heftige protesten en een aantijging van racisme. Zoals Sharon Mizota schreef voor *Popmatters*: “*Lost in Translation* one-ups its peers with better music, prettier shots, and a more charismatic lead, but its racism is all the more insidious for being wrapped in a pleasing package.”⁵³ MARIE ANTOINETTE, op haar beurt werd weggehoond bij het Cannes Film Festival en in kritieken gereduceerd tot “(...) eye candy [...] no more nourishing than a bonbon.”⁵⁴

Dergelijke kritiek op een aantrekkelijke en wellicht zelfs vrouwelijk te noemen filmvorm, gaat mijn inziens echter voorbij aan de kritische inhoud aanwezig onder het visueel prikkelende vernis. Zoals Todd Kennedy stelt: “Coppola repeatedly shows that she invokes the style only to make the audience fully aware of their desire to consume nothingness.”⁵⁵ Beide films raken aan een genrepatroon als een romantische comedy in

⁴⁹ The Virgin Suicides, Reg. S. Coppola, Scen. S. Coppola, Act. Kirsten Dunst. American Zoetrope Productions, 2000.

⁵⁰ T. Kennedy, 44.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ S. Mizota en O. Wang, ‘Land of the Lost’ [2004] *Lost in Translation (2003)* > *PopMatters* – 01-06-2011 <http://www.popmatters.com/pm/review/lost-in-translation-dvd>

⁵⁴ T. Mc.Carthy, ‘Marie Antoinette’ *Variety* [2006] – 01-06-2011

<<http://www.variety.com/index.asp?layout=features2006&content=jump&jump=review&dept=annes&nav=RCannes&articleid=VE1117930629&cs=1&s=h&p=0>>

⁵⁵ T. Kennedy, 44.

het geval van LOST IN TRANSLATION en een historische *biopic* in het geval van MARIE ANTOINETTE, maar gaan voorbij aan de begrenzingen van dergelijke patronen in een onderzoek naar de invloed van een mannelijke filmvorm op de constructie van identiteit.⁵⁶ Zoals Pam Cook stelt in *Portrait of a Lady* “(...) in Coppola’s film, style is substance.”⁵⁷

Een voorbeeld van een dergelijke wisselwerking tussen stijl en inhoud is mijn inziens herkenbaar in de wijze waarop Coppola in de openingsscène van LOST IN TRANSLATION de kijker confronteert met zijn of haar participatie in de *gaze*, zoals geformuleerd door Laura Mulvey.⁵⁸ Een *long take*, doch statisch beeld van de billen en benen van een jonge vrouw, liggend op een bed, gekleed in enkel een lichtroze onderbroekje, lijkt naadloos aan te sluiten bij Mulvey’s idee van een typische Hollywood scène waarin de camera actief / mannelijk is en het vrouwelijke personage passief / vrouwelijk – een object van verlangen.⁵⁹ Deze ogenschijnlijke fetisering van het vrouwelijk lichaam beslaat echter zesendertig seconden voor de titel van de film over de billen van het hoofdpersonage Charlotte verschijnt in een meisjesachtig pastel blauw. “What is interesting about this shot is that it last so long as to become awkward – forcing the audience to become aware of (and potentially even question) their participation in the gaze.”⁶⁰

Zoals Todd McGowan stelt in *There is Nothing Lost in Translation*, het is een *excess* aan vleeselijke lichamelijke in deze scène dat de ervaring van seksualiteit enerzijds benadrukt en anderzijds ondermijnt.⁶¹ Een dergelijke ervaring van *excess*, door Todd Kennedy geïdentificeerd en bekritiseerd als vrouwelijk concept, staat mijn inziens aan de basis van de verhouding tussen vorm en inhoud in LOST IN TRANSLATION. De door de ogen van de vrouwelijke protagonist; Charlotte, beschouwde overdadigheid van de stad Tokyo geeft uiting aan haar onvermogen binding te voelen met zowel haar omgeving, als haar eigen identiteit. Het tonen van overdadigheid kan in deze zin beschouwd worden als een blootlegging van de ledigheid van ideeën aangaande seksualiteit als consumptie als enige mogelijkheid in de constructie van vrouwelijke identiteit, een concept dat Coppola nader uitwerkt in MARIE ANTOINETTE.⁶²

⁵⁶ Ibidem, 45.

⁵⁷ P. Cook, ‘Portrait of a Lady’ *Sight and Sound* (2006): 40.

⁵⁸ T. Kennedy, 45.

⁵⁹ R. Winnick, ‘Understanding the Emerging Female Young Adult’ *Women and Gender Studies* (2006): 28.

⁶⁰ T. Kennedy, 45.

⁶¹ T. McGowan, ‘There is Nothing Lost in Translation’ *Quarterly Review of Film and Video* 24 (2007): 53 – 63.

⁶² T. Kennedy, 46 – 47.

LOST IN TRANSLATION werd, ondanks hevige protesten, in 2004 genomineerd voor vier Oscars, waaronder *Beste Film* en *Beste Regie*, een nominatie nooit eerder toegekend aan een vrouwelijke Amerikaanse regisseuse.⁶³ Deze “first” in de jaarlijkse award ceremony, zo stelt Margaret D. Stetz in ‘*Orienting’ to New ‘Worlds’: Hollywood Fathers and Daughters ‘Adapt’ in 1964 and 2004*’, wordt echter overschaduwd door de ook hierin doorklinkende suprematie van de patriarchale Hollywood filmcultuur; een rode draad in Coppola’s films, maar zoals gesteld door Stetz, ook in haar carrière.

“Both these groundbreaking nominations enabled the Hollywood community to congratulate itself upon its support of women’s professional advancement, while still keeping masculine authority front and center and honoring the role (and the rule) of the father.”⁶⁴

Zowel lof, zoals blijkt uit Ty Burr’s stelling in *The Boston Globe* dat LOST IN TRANSLATION’S “(...) quietly charged tone [...] would be unbelievable if you didn’t suspect genetics had a hand,”⁶⁵ als kritiek, zoals blijkt uit Dana Stevens uitspraak in *Slate*: “[Coppola] is the privileged little girl in *Charlie and the Chocolate Factory*, whose father, a nut tycoon, makes sure his daughter wins a golden ticket,”⁶⁶ wordt aldus toegeschreven aan Sofia Coppola’s identiteit als de dochter van een gevierde Amerikaanse filmmaker. Een dergelijke beperking van Coppola’s identiteit kan mijn inziens worden beschouwd als een beperking van Coppola’s vrouwelijk auteurschap. Een vorm van auteurschap, zoals eerder betoogd, waarin juist identiteit bepalende factor blijft in de uitdrukking van *agency* van de vrouwelijke filmmaker. Deze beperking van haar identiteit, poogt Coppola naar mijn idee echter te contesteren in zowel haar persoonlijke filmvorm en haar publieke uitingen. “(...) my dad's always encouraged me to make things in my own way and my point of view is a feminine point of view and much different then someone else's or his.”⁶⁷

Coppola’s vrouwelijke oogpunt en haar vrouwelijke filmstijl, lijken tot een hoogtepunt te komen in het overdadige MARIE ANTOINETTE. In navolging van LOST IN TRANSLATION, zo stelt Todd Kennedy, wendt Coppola in MARIE ANTOINETTE vrouwelijk

⁶³ J. Fox Mayshark, 173.

⁶⁴ M. D. Stetz, ‘*Orienting’ to New ‘Worlds’: Hollywood Fathers and Daughters ‘Adapt’ in 1964 and 2004*’ *Literature Film Quarterly* 35 (2007): 358.

⁶⁵ T. Burr, ‘*Lost in Translation Movie Review*’ [2003] *The Boston Globe* – 21-05-2011 <<http://www.boston.com/movies/display?display=movie&id=2795>>

⁶⁶ D. Stevens, ‘*Queen Bees: Sofia Coppola and Marie Antoinette Have a Lot in Common*’ [2006] *Slate* – 11-06-2011 <<http://www.slate.com/id/2152855/#>>

⁶⁷ T. Gilchrist, ‘*Interview: Sofia Coppola*’ [2006] *Interview Sofia Coppola – Movies Feature at IGN* – 11-06-2011 <http://uk.movies.ign.com/articles/739/739308p2.html>

excess aan als middel in de bewustmaking van de kijker van zijn of haar *gaze*.⁶⁸ De film, onderdeel van het traditioneel vrij conservatieve genre van de historische *biopic*, opent met luide jaren tachtig rock muziek en een *long shot* van Marie Antoinette, omgeven door roze gebak en gekleed in een rijkelijk versierde bustier. Terwijl de ‘Gang of Four’ “the problems of the leisure: what to do for pleasure. I do love a new purchase,”⁶⁹ bezingt, wordt een lichtroze schoentje voorzichtig aan de voet van de jonge, Frans-Oostenrijkse koningin geschoven door een dienstmeisje.⁷⁰

“As she seductively leans back, dips her fingers in icing, and licks them, she would seem the perfect embodiment of the object of the gaze. At this very moment, however, she sits up, turns her head toward the camera and stares directly back at the audience, cocking her head and eyes for a second as if to say, “What are you looking at?”⁷¹

Het concept van *re-vision* materialiseert in deze directe confrontatie tussen de vrouwelijke protagonist en haar publiek. De vorm en stijl van de openingscène van *MARIE ANTOINETTE* spreken het publiek direct aan op zijn of haar participatie in de *gaze* en verwachtingspatronen aangaande genre. Onderwerpen als de traditionele filmvorm, de constructie van identiteit en de commodificatie van feminisme worden geïntroduceerd in deze eerste scène en nader besproken in een gelaagde, doch visueel overdadige film, welk door critici op denigrerende wijze tot “frippery”⁷² werd gereduceerd.⁷³

Pam Cook omschrijft een dergelijke overdadige filmstijl als middel in de blootlegging van de Hollywood filmcultuur als patriarchaal construct in haar werk *Portrait of a Lady* als ‘travesty’; een filmvorm waarin het bronmateriaal losgewrikt wordt uit zijn historische context met als doel “(...) to demonstrate that the past is always viewed through the filter of the present, and represents the vested interests of those who reinvent it.”⁷⁴ Het gebruik van felle kleuren, de fetishering van consumptie, de toepassing van zowel non-diegetische als diegetische popmuziek en een doelbewust vermijden van momenten van historisch belang in *MARIE ANTOINETTE*, hebben een kritisch

⁶⁸ T. Kennedy, 48.

⁶⁹ Gang of Four, ‘Natural’s not in It’ *Entertainment!* (1979).

⁷⁰ S. Ferris en M. Young, ‘Marie Antoinette: Fashion, Third-wave Feminism, and Chick Culture’ *Literature Film Quarterly* 38 (2010): 100.

⁷¹ T. Kennedy, 48.

⁷² P. Travers.

⁷³ S. Ferris en M. Young, 100.

⁷⁴ P. Cook, 38.

zelfbewustzijn tot gevolg welk de bijna mythische constructie van de identiteit van Marie Antoinette als historisch figuur blootlegt.⁷⁵

“The film is reminding the audience, that, like the popular pamphlets of the eighteenth century, it has constructed a Marie Antoinette of its own – a sweet, girlish, pink-and-white confection now replacing the debauched, uncaring vixen of earlier popular legend.”⁷⁶

In de verbeelding van consumptie als een medium van zelfdefinitie, met als hoogtepunt het gemaskerde bal, slaat Coppola bovendien een brug tussen de achttiende-eeuwse koningin en de door Tasker en Negra geformuleerde post-feministische context waarin het feminisme gecommificeerd wordt door de figuur van de krachtige consument. In de post-moderne context van het New Hollywood is echter niet enkel sprake van een commodificatie van het feminisme, maar ook, zo stelt Timothy Corrigan in *A Cinema Without Walls*, van een commodificatie van auteurschap. De auteur “(...) has rematerialized in the eighties and nineties as a commercial performance of *the business of being an auteur*.”

Met betrekking tot Sofia Coppola is een dergelijke commodificatie van auteurschap herkenbaar in de “packaging”⁷⁷ van haar talent en producten in haar identiteit als, zoals Diane Negra formuleert in *In the Limelight and Under the Microscope: Forms and Functions of Female Celebrity*, “auteur-star”.⁷⁸ Waar eerder behandelde kritieken aangaande Coppola als vrouwelijk regisseur, beschouwd kunnen worden als een ondermijning van Coppola’s *agency* over haar representatie, wordt in de constructie van Coppola’s identiteit als *auteur-star* een bepaalde mate van *agency* over haar “authorfunction”⁷⁹ als geheel verondersteld. “Coppola has manufactured and managed her own image, appropriating stardom to inscribe not only others, but herself, with meanings.”⁸⁰

Coppola’s identiteit als *auteur-star* is echter complex van aard. Als icoon op zowel het gebied van zowel *lifestyle* als mode is de zichtbaarheid van Coppola in een veelheid van vrouwelijk geconoteerde sociale en culturele kringen groot. “Moreover, Coppola’s films are allegedly inspired by her personal life and are thus constructed around the private persona of their director, her authorship described as “a kind of

⁷⁵ T. Kennedy, 49 – 50.

⁷⁶ S. Ferris en M. Young, 111.

⁷⁷ J. Hillier.

⁷⁸ D. Negra en S. Holmes, *In the Limelight and Under the Microscope: Forms and Functions of Female Celebrity* (New York: Continuum International Publishing Group, 2011): 176.

⁷⁹ C. Lane, 48.

⁸⁰ D. Negra en S. Holmes, 177.

ongoing metaphorical autobiography.”⁸¹ In deze zin kan aldus gesproken worden van een wisselwerking tussen Coppola’s vrouwelijke filmstijl en de constructie van haar identiteit als uitgesproken vrouwelijke *auteur-star*.⁸²

Wellicht Coppola’s meest autobiografische werk tot nu toe, is haar laatste film *SOMEWHERE*. Grotendeels gesitueerd in het iconische Chateau Marmont, vertelt de film het verhaal van een B-acteur die gedwongen wordt zijn onverantwoordelijke levensstijl te revalueren wanneer zijn elfjarige dochter onverwacht op bezoek komt. De toepassing van een mannelijke protagonist in *SOMEWHERE*, biedt mijn inziens ruimte voor een bespreking van *excess* als vrouwelijk construct vanuit een verfrissend oogpunt. Daarbij zal hier ook kort aandacht worden besteed aan de narratief.

Zoals reeds betoogd, kan er in zowel *LOST IN TRANSLATION* als *MARIE ANTOINETTE* gesproken worden van een blootlegging van seksualiteit en consumptie als middelen in de expressie van vrouwelijk *agency*, door een toepassing van *excess*. In *SOMEWHERE* kan mijn inziens echter gesproken worden van een bevraging van *excess* als vrouwelijk concept, door de toepassing van een mannelijke protagonist. Johnny Marco wordt omgeven door de overdadige consumptie cultuur van Hollywood en wordt letterlijk gesmeekt te consumeren. Hoogtepunten hierin zijn mijn inziens de komische privéshows van de paaldansende tweeling. De volledige apathie en desinteresse van Marco in consumptie op zowel materieel als seksueel vlak, “(...) only seem to emphasize how these concerns are wholly feminine. Yet, by showing these images of feminine excess to be empty, Coppola reveals their gendered, and sexist implications.”⁸³

Zowel stilistisch als thematisch is de overeenkomst tussen *SOMEWHERE* en de reeds besproken *LOST IN TRANSLATION* groot.⁸⁴ Tegenover de ervaring van vervreemding in en determinatie door een omgeving in *LOST IN TRANSLATION* staat echter een intieme vorm van introspectie in *SOMEWHERE*.

“[My films are about] looking at what kind of person you want to be; your identity compared to the setting you’re in. I’m interested in characters who are at moments of transition and are self-reflective. At those times you can feel alienated and I’m interested to know more about that and not interested to write about the moments in life when everything is going smoothly, which is not challenging. I like movies where the impetus to the main character’s change is

⁸¹ Ibidem, 179.

⁸² Ibidem.

⁸³ T. Kennedy, 47.

⁸⁴ T. Kennedy, 46.

not from a big outside dramatic event but from some small moment that makes you look inward.”⁸⁵

De intieme relatie die zich ontvouwt tussen Marco en zijn elfjarige dochter, kan naar mijn idee beschouwd worden als een directe contestatie van patriarchale structuren in *mainstream* Hollywood narratie. De traditioneel geïdealiseerde vaderfiguur wordt door zijn dochter impliciet gewezen op de ledigheid van zijn wereld van *excess* en dwingt hem tot bezinning. Het jonge meisje dwingt Marco tot *revision* van zijn levensstijl evenals Coppola's films de kijker uitnodigen tot een *re-vision* van patriarchale perspectieven in de Hollywood filmcultuur.

⁸⁵ L. Cwelich, 'Sofia Coppola on Somewhere' [2010] *Sofia Coppola on Somewhere* – 17-06-2011 <http://fashion.elle.com/culture/2010/12/20/sofia-coppola-on-somewhere/>

CONCLUSIE

In dit artikel is gepoogd nader inzicht te bieden in de wijze waarop vrouwelijk auteurschap is getheoretiseerd in feministische film studies, aan de hand van de beantwoording van de hoofdvraag: Op welke wijze kan Sofia Coppola beschouwd worden als vrouwelijk auteur? In de context van het postmoderne New Hollywood is de notie van auteurschap in dit onderzoek echter geherformuleerd tot het idee van een *authorfunction*, als middel voor de vrouwelijke filmmaakster in de uitoefening van vrouwelijk *agency* over haar representatie in de *mainstream* Hollywood film. Sofia Coppola is in deze zin beschouwd als een discursief figuur, welk haar films zowel medieert als gemedieerd wordt door haar films, haar publiciteit en haar eigen publieke articulaties.

Deze verscheidenheid aan perspectieven is tot uiting gekomen in de beschouwing van Coppola's films *LICK THE STAR*, *THE VIRGIN SUICIDES*, *LOST IN TRANSLATION*, *MARIE ANTOINETTE* en *SOMEWHERE*. Met betrekking tot deze tekstuele analyses was het concept *re-vision*, zoals geformuleerd door Teresa de Lauretis het uitgangspunt, wat een blootlegging van de constructie van vrouwelijke subjectiviteit en de patriarchale perspectieven in de Hollywood filmcultuur behelst. Zowel de positieve als de negatieve publiciteit rondom Coppola is daarbij *gendered* van aard gebleken en in dit onderzoek als een beperking van Coppola's "authorfunction" beschouwd. Een beperking die zij, zo is betoogd, poogt te contesteren in zowel haar publieke articulaties als uitgesproken vrouwelijke publieke voorkomen.

Het is de zichtbaarheid van Sofia Coppola als vrouwelijk filmmaakster, in zowel haar producties als in de constructie van haar identiteit, die mijn inziens getuigt van haar *agency* over haar *authorfunction*. Een *authorfunction* die bovendien in directe conversatie is met de zichtbaarheid van haar lezer. Coppola vraagt haar publiek om te kijken, te seksualiseren en te objectiveren, maar ook om zich bewust te worden van deze blik, bijna, om zelf bekeken te worden. Het is deze zichtbaarheid van Sofia Coppola als vrouwelijk filmmaakster, in conversatie met de zichtbaarheid van haar lezer, die aan de basis staat van Coppola's zeer persoonlijke vorm van vrouwelijk auteurschap.

LITERATUUR

- A. Bezaitis, 'Virgin Tendencies: Sofia Coppola takes on filmmaking' [2002] *Filmcritic.com Feature* – 21-06-2011 <http://www.filmcritic.com/features/2000/04/virgin-tendencies-sofia-coppola-takes-on-filmmaking/>
- T. Burr, 'Lost in Translation Movie Review' [2003] *The Boston Globe* – 21-05-2011 <http://www.boston.com/movies/display?display=movie&id=2795>
- A. Buthler, *Women's Cinema as Counter-Cinema: The Contested screen* (London: Wallflower Press, 2002).
- P. Cook, 'Portrait of a Lady' *Sight and Sound* (2006).
- L. Cwelich, 'Sofia Coppola on Somewhere' [2010] *Sofia Coppola on Somewhere* – 17-06-2011 <http://fashion.elle.com/culture/2010/12/20/sofia-coppola-on-somewhere/>
- S. Ferris en M. Young, 'Marie Antoinette: Fashion, Third-wave Feminism, and Chick Culture' *Literature Film Quarterly* 38 (2010).
- Gang of Four, 'Natural's not in It' *Entertainment!* (1979).
- T. Gilchrist, 'Interview: Sofia Coppola' [2006] Interview Sofia Coppola – Movies Feature at IGN – 11-06-2011 <http://uk.movies.ign.com/articles/739/739308p2.html>
- C. Gledhill, 'Images and Voices: Approaches to Marxist-Feminist Criticism' *Multiple Voices in Feminist Film Criticism* (Minneapolis: Minnesota U.P., 1994).
- J. Hillier, *The New Hollywood* (London: Studio Vista, 1992).
- T. Kennedy, 'Off with Hollywood's Head: Sofia Coppola as Feminist Auteur' *Film Criticism* 35 (2010).
- C. Lane, *Feminist Hollywood: From Born in Flames to Point Break* (Michigan: Wayne State U.P., 2000).

- R. Maule, *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France* (Chicago: Chicago U.P., 2008).
- J. Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Womens Cinema* (Bloomington: Indiana U.P., 1990).
- J. Fox Mayshark, *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American film* (Westport: Preager Publishers, 2007).
- T. McCarthy, 'Marie Antoinette' [2006] *Variety* – 01-06-2011
<http://www.variety.com/index.asp?layout=features2006&content=jump&jump=review&dept=cannes&nav=RCannes&articleid=VE1117930629&cs=1&s=h&p=0>
- T. McGowan, 'There is Nothing Lost in Translation' *Quarterly Review of Film and Video* 24 (2007).
- S. Mizota en O. Wang, 'Land of the Lost' [2004] *Lost in Translation 2003* > *PopMatters* – 01-06-2011 <http://www.popmatters.com/pm/review/lost-in-translation-dvd>
- T. Modleski, *Feminism without women : culture and criticism in a "postfeminist" age* (New York: Routledge, 1991).
- D. Negra en S. Holmes, *In the Limelight and Under the Microscope: Forms and Functions of Female Celebrity* (New York: Continuum International Publishing Group, 2011).
- A. Rogers, 'Sofia Coppola' [2010] *Sofia Coppola I Senses of Cinema* - 21-05-2001
<http://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/sofia-coppola/>
- T. Schatz, 'The New Hollywood' *Film Theory goes to the Movies* (New York: Routledge, 1993).
- M. D. Stetz, "'Orienting' to New 'Worlds': Hollywood Fathers and Daughters 'Adapt' in 1964 and 2004' *Literature Film Quarterly* 35 (2007).
- D. Stevens, 'Queen Bees: Sofia Coppola and Marie Antoinette Have a Lot in Common' [2006] *Slate* – 11-06-2011 <http://www.slate.com/id/2152855/#>

Y. Tasker, *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema* (London: Routledge, 1998).

The Virgin Suicides, Reg. S. Coppola, Scen. S. Coppola, Act. Kirsten Dunst. American Zoetrope Productions, 2000.

P. Vonder, 'Marie Antoinette' [2006] *Film Threat* – 14-05-2011
<http://www.filmthreat.com/index.php?section=reviews&Id=9379>>

R. Winnick, 'Understanding the Emerging Female Young Adult' *Women and Gender Studies* (2006).