

Συνοπτικό διάγραμμα Θεωρίας του Κινηματογράφου I

Ρεαλισμός – Φορμαλισμός (εξπρεσιονισμός)

Στην αρχική φάση της κινηματογραφικής θεωρίας και μέχρι τη δεκαετία του '60 το βασικό σύστημα αναφοράς είναι η φωτογραφική ιδιότητα του κινηματογραφικού μέσου· οι θεωρητικοί που υποστηρίζουν ότι ο κινηματογράφος πρέπει να εκμεταλλευτεί αυτή τη μοναδική σε σχέση με τις άλλες τέχνες ιδιότητά του και να στραφεί προς την καταγραφή της πραγματικότητας ανήκουν στο ρεύμα του ρεαλισμού· εκείνοι αντίθετα που θεωρούν απαραίτητη τη μετατροπή της ώστε να υπάρξει πραγματικά έργο τέχνης ανήκουν στο ρεύμα του φορμαλισμού ή εξπρεσιονισμού. Σημαντικότεροι εκπρόσωποι της πρώτης κατηγορίας είναι οι Αντρέ Μπαζέν και Ζήγκφριντ Κρακάουερ, χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος της δεύτερης ο Ρούντολφ Αρνχάιμ.

Θεωρία του δημιουργού

Στη δεκαετία του '50 κυρίαρχη θέση καταλαμβάνει η «θεωρία του δημιουργού» (théorie d' auteur) που αποτελεί περισσότερο μια «μαχητική» στάση παρά πραγματικά μια θεωρία. Στο πλαίσιο της ο σκηνοθέτης που έχει πραγματοποιήσει σημαντικό καλλιτεχνικό έργο ορίζεται ως αποκλειστική πηγή παραγωγής νοήματος και αποκαλείται δημιουργός· η θέση του απέναντι στο κινηματογραφικό έργο εξομοιώνεται με εκείνη του συγγραφέα απέναντι στο λογοτεχνικό παρά τη συλλογική φύση του κινηματογράφου· η θεωρία του δημιουργού ξεκινά από τους κριτικούς των Cahiers du Cinéma (και μετέπειτα σκηνοθέτες του γαλλικού Νέου Κύματος), χαρακτηρίζεται από την μοντερνιστική τάση για αποσπασματικότητα και ασυνέχεια και φέρνει στο προσκήνιο όρους όπως *σκηνοθεσία* και *στιλ* που αποτελούν κλειδιά για την ανάδειξη των δημιουργών του κινηματογράφου· στους τελευταίους συμπεριλαμβάνεται και σημαντικός αριθμός σκηνοθετών που δημιούργησαν τις ταινίες τους στα πλαίσια της κινηματογραφικής βιομηχανίας του Χόλιγουντ δημιουργώντας σκάνδαλο στα θέσφατα της καθιερωμένης κριτικής.

Η «θεωρία του δημιουργού» είναι περισσότερο αξιολογική παρά αναλυτική ενώ οι εκπρόσωποί της κάποιες φορές φθάνουν σε ακρότητες ανακηρύσσοντας καλές μέτριες ταινίες απλώς γιατί είχαν δημιουργηθεί από τους αγαπημένους τους σκηνοθέτες· ταυτόχρονα όμως καταφέρνουν να φέρουν στο προσκήνιο το έργο πολλών παραγνωρισμένων δημιουργών και να συνεισφέρουν στην πλήρη καλλιτεχνική «νομιμοποίηση» του κινηματογράφου σε σχέση με τις άλλες τέχνες. Τη θεωρία του δημιουργού υποστηρίζουν στην Αγγλία το περιοδικό *Movie* και την Αμερική ο κριτικός Andrew Sarris. Η όλη αντίληψη αυτής της πολιτικής ενέχει μια συντηρητική όσο και ρομαντική διάσταση με την εξύμνηση της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας του σκηνοθέτη ενώ ταυτόχρονα δίνει έμφαση στη μελέτη μορφών «λαϊκότερης» μαζικής τέχνης προαναγγέλλοντας τις σύγχρονες εξελίξεις.

Σημειολογία - Δομισμός

Στη δεκαετία του '60 και '70 η κινηματογραφική θεωρία ενσωματώνεται στην ακαδημαϊκή κοινότητα και μπαίνει στο αστερισμό της σημειολογίας εντασσόμενη στο θεωρητικό συγκείμενο της εποχής της: η μελέτη του κινηματογράφου υφίσταται

την επίδραση των γενικότερων θεωριών του δορισμού (structuralisme), μεταδορισμού (post-structuralisme), ψυχανάλυσης και αποδόμησης (déconstruction)· από τη δεκαετία του '70 μέχρι σήμερα σημαντική στην εξέλιξή της θα είναι και η συνεισφορά της φεμινιστικής θεωρίας. Στο πλαίσιο των «ολιστικών τάσεων» του δορισμού η κινηματογραφική θεωρία απομακρύνεται από την αξιολογική αποτίμηση του έργου των σημαντικών δημιουργών και στρέφεται στη μελέτη των δομών του κινηματογράφου.

Στο χώρο της σημειολογίας σημαντικότερος μελετητής αναδεικνύεται ο Κρίστιαν Μετς. Χρησιμοποιώντας βασικές αρχές της γλωσσολογικής σημειολογίας του Saussure κάνει τη διάκριση ανάμεσα στον *κινηματογράφο* (cinéma) ως πολυδιάστατο κοινωνικό-οικονομικό φαινόμενο και το *φιλμ* ("film") ως ατομικό φιλικό *κείμενο*. Στο έργο του *Langage et Cinéma* (1971) αποδεικνύει πόσο προβληματική είναι η αναλογία ανάμεσα στη λέξη και το πλάνο, τη φράση και τη *σεκάνς* που κυριαρχούσε στην κινηματογραφική θεωρία· θεωρώντας δε ότι ο κινηματογράφος δεν αποτελεί γλώσσα (langue) αλλά «γλώσσα» (language) στρέφεται στην καθεαυτού μελέτη του κινηματογραφικού πλάνου. Με μια ορολογία που προέρχεται από τη γλωσσολογία και την αφηγηματολογία (*διήγηση, παράδειγμα, σύνταγμα*) αποπειράται να δημιουργήσει μια ολοκληρωμένη σημειολογική προσέγγιση της βασικής δομής της κινηματογραφικής «γλώσσας»· έμφαση δίνεται στη διάρθρωση του χώρου και του χρόνου που μπορεί να δημιουργήσει το μοντάζ στις αφηγηματικές ταινίες (*grande syntagmatique*). Στη επόμενη φάση των μελετών του ασχολείται με τη μελέτη των *κωδίκων* διαχωρίζοντάς τους σε εκείνους που ο κινηματογράφος μοιράζεται με άλλες μορφές αναπαράστασης (όπως ο διάλογος) και εκείνους που είναι αποκλειστικά κινηματογραφικοί (π.χ μοντάζ).

Στο τέλος της δεκαετίας του 1960 ένας άλλος σημαντικός διανοητής, ο Noël Burch, στο βιβλίο του *Πράξη του Κινηματογράφου* μελετά τη δομή του μοντάζ εντάσσοντάς του στο πλαίσιο του δορισμού χωρίς να καταφεύγει σε δάνεια από τη γλωσσολογία. Το πρόβλημα που αναδεικνύεται στην εξέλιξη της σημειολογικής μελέτης του κινηματογράφου είναι το πρόβλημα όλων των «Μεγάλων Θεωριών»: «υδροκεφαλισμός» της θεωρίας ερήμην του αντικειμένου, συντριβή της αισθητικής εμπειρίας κάτω από το βάρος του θεωρητικού πλαισίου, αποκλεισμός ορισμένων πλευρών της φιλικής εμπειρίας (απόλαυση, πρόσληψη του θεατή).

Auteur structuralisme

Το κίνημα του δορισμού δίνει νέα ώθηση στη θεωρία του δημιουργού η οποία στο τέλος της δεκαετίας του '60 αποπειράται να συνδυάσει την εφαρμογή της απρόσωπης δομικής επιστημονικής μεθόδου (καθοριστικές είναι οι μελέτες του Levi Strauss και τα κείμενα των Μπαρτ και Φουκώ περί θανάτου του δημιουργού) με το ρομαντικό ιδεαλισμό της αρχικής φάσης. Στο πλαίσιο του auteur-structuralisme ο δημιουργός ταυτίζεται με το σύνολο των δομών που χαρακτηρίζουν το έργο του. Σημαντικότεροι εκπρόσωποι αυτού του ρεύματος είναι ερευνητές του British Film Institute (BFI), Geoffrey Novell-Smith, Jim Kitches, Peter Wollen¹.

¹ Το πιο χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα αυτής της τάσης είναι το κείμενο του Peter Wollen, *Sings and Meaning in the cinema* (ελλ. Μετάφραση *Σημεία και Σημασία στον Κινηματογράφο*) όπου το έργο του Τζων Φορντ ταυτίζεται με την αντινομία φύση / πολιτισμός σε μια σειρά αντιθέσεων όπως κήπος / έρημος, αλέτρι / σπαθί, άποικος / νομάδας, Ευρωπαίος / Ινδιάνος, πολιτισμένος / άγριος, βιβλίο / όπλο, παντρεμένος / ανύπαντρος κλπ

Η ένταση ανάμεσα στις προθέσεις του δημιουργού και το *κειμενικό* αποτέλεσμα που χαρακτηρίζει τον auteur-structuralisme συνεχίζεται και στην αριστερή πολιτική στροφή της «θεωρίας του δημιουργού» αλλά και μεγάλου τμήματος της θεωρίας του κινηματογράφου μετά τα γεγονότα του '68. Την περίοδο αυτή και κάτω από την επίδραση των ιδεών του Γκράμισι και του Αλτουσέρ η ιδεολογία ανάγεται σε κομβικό σημείο της προσέγγισης των ταινιών του χολιγουντιανού κινηματογράφου που διαχωρίζονται σ' εκείνες που «αντιστέκονται» στην κυρίαρχη ιδεολογία και εκείνες που την αντανakλούν. Κάτω από την επίδραση και της ψυχανάλυσης κύρια μέθοδος της φιλικής ανάλυσης αναδεικνύεται η «συμπτωματική» ανάγνωση (μελέτη «του κειμένου όχι για την ανακάλυψη της ουσίας ή του βάθους του αλλά για τα χάσματα, τις ρωγμές, τις αποσιωπήσεις, τα ολισθήματα, τις «δομικές απουσίες» και τις ελλείψεις που το συνιστούν»²). Χαρακτηριστικό δείγμα της συμπτωματικής ανάγνωσης είναι το συλλογικό κείμενο των εκδοτών των Cahiers du Cinéma για την ταινία *Young Mr. Lincoln* του Τζων Φορντ³.

Η ιδεολογική προσέγγιση των ταινιών αγγίζει τις πιο ακραίες της διαστάσεις σε ορισμένα από τα άρθρα των περιοδικών *Tel Quel* και *Cinétique*: στα κείμενά αυτά η κινηματογραφική κάμερα με τις εγγενείς «ρεαλιστικές» της τάσεις και τις ιδιαίτερες τεχνικές της (προοπτική της εικόνας, υποκειμενικό μοντάζ) καταγγέλλεται για την ακύρωση της δημοκρατικής πρόσβασης στο διφορούμενο πεδίο της εικόνας και την αόρατη «υποδούλωση» του θεατή στα δόγματα της αστικής ιδεολογίας⁴. Την «ολιστική» αυτή αντίληψη ανασκευάζουν στο πλαίσιο του μεταδομισμού θεωρητικοί όπως οι Ρολάν Μπαρτ (της μεταγενέστερης περιόδου), Μισέλ Φουκώ, Ζακ Ντεριντά, Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ αποδεικνύοντας πως το υποκείμενο δεν «συνιστάται» μονοσήμαντα από το κείμενο αλλά και το συνιστά με την *ανάγνωσή* του.

Ψυχανάλυση

Στη δεκαετία του '70 προνομιακό πλαίσιο της θεωρίας του κινηματογράφου αναδεικνύεται η ψυχανάλυση· το πέρασμα από τη σημειολογία στην ψυχανάλυση δεν είναι τόσο αυθαίρετο όσο ενδεχομένως φαίνεται εκ πρώτης όψεως καθώς στο χώρο της ψυχανάλυσης κυριαρχούν οι θεωρίες του Ζακ Λακάν που εστιάζονται στη «γλώσσα» (langage). Η εφαρμογή των ψυχαναλυτικών αρχών δεν αφορά μόνο την προσέγγιση των ταινιών αλλά και ολόκληρη την κινηματογραφική υποδομή ως θεσμό με την τεχνική έννοια (κάμερα, οθόνη κτλ) αλλά και με την έννοια του «ψυχικού» μηχανισμού που τοποθετεί το θεατή στη θέση του επιθυμούντος υποκειμένου από τη συνενοχή του οποίου εξαρτάται η ολοκλήρωση της κινηματογραφικής διαδικασίας (θεωρία της apparatus).

Κυριότεροι εκπρόσωποι αυτής της τάσης είναι οι Jean-Louis Baudry και Christian Metz που δίνουν έμφαση στην ψυχική διάσταση της εξουσίας του κινηματογράφου να «αναπαράγει την πραγματικότητα» και να προκαλεί δυνατά συναισθήματα στο θεατή· παράλληλα χρησιμοποιούν τη φροϋδική θεωρία της λίμπιντο και τη λακανική έννοια του *σταδίου του καθρέφτη* για να εξηγήσουν τη λειτουργία του κινηματογράφου στο ασυνείδητο επίπεδο επισημαίνοντας ότι η θέαση των ταινιών ταυτίζεται με την κίνηση από το *Φαντασιακό* στη *Συμβολική* τάξη· στο πλαίσιο αυτό

² Robert Stam, , *Film Theory, An Introduction*, Blackwell Publishing⁶ Οξφόρδη 2005, σ. 135

³ Το κείμενο συμπεριλαμβάνεται στο Gerald Mast and Marschall Cohen, *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1979, σ. 778-831

⁴ Robert Stam, ο.π., σ.

σαφής είναι και η σχέση του κινηματογράφου με τις έννοιες του ηδονοβλεπτισμού και του φετιχισμού αλλά και του ναρκισσισμού του θεατή που ο κινηματογραφικός μηχανισμός μετατρέπει σε κέντρο του νοήματος. Στο πλαίσιο της ψυχαναλυτικής προσέγγισης του κινηματογράφου ερευνάται ακόμα η σχέση ανάμεσα στο κινηματογραφικό θέαμα κατά τη διαδικασία προβολής (σκοτεινή αίθουσα, παθητική ακινησία του θεατή) και τους μηχανισμούς του ονείρου. Στο σημαντικό κείμενό του *Le Signifié Imaginaire* (1975) ο Metz επισημαίνει ότι οι δυνατότητες ταυτίσεων και προβολών του θεατή είναι εντονότερες στον κινηματογράφο παρά στο θέατρο λόγω της φαντασιακής όψης του κινηματογραφικού σημαίνοντος: παρουσιάζοντας αυτό που απουσιάζει δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να «επενδύσει» κατά το δοκούν τις φαντασματικές μορφές της οθόνης. Στο ίδιο κείμενο ο Metz αναφέρεται στην ταύτιση του θεατή όχι μόνο με τους χαρακτήρες και τα δρώμενα της οθόνης (δευτερεύουσες ταυτίσεις) αλλά και με την ίδια την πράξη της θέασης κατά τη διάρκεια της οποίας το βλέμμα του προσομοιώνεται με το φακό κινηματογραφικής μηχανής δημιουργώντας του την ψευδαίσθηση της απεριόριστης οπτικής πρόσβασης (πρωταρχική ταύτιση).

Η φεμινιστική κριτική της θεωρίας της apparatus επισημαίνει την μόνιμη αρσενική υπόσταση του κεντρικού ήρωα αλλά και του θεατή αναδεικνύοντας τη φαλλοκρατική της άρνηση της έμφυλης διαφοράς· η Constance Penley ειδικότερα υπογραμμίζει πως κατασκευάζει ένα «μηχανισμό εργένηδων» (bachelor apparatus) – προοριζόμενο αποκλειστικά για την ανδρική ευχαρίστηση⁵.

Η φεμινιστική προσέγγιση

Η φεμινιστική προσέγγιση ξεκινά από κοινωνιολογική και εμπειρική βάση για να χρησιμοποιήσει στη συνέχεια τις ψυχαναλυτικές μεθόδους στην προσπάθειά της να αναδείξει τη διάρθρωση των έμφυλων σχέσεων εξουσίας, να δημιουργήσει χώρο για την έκφραση της γυναικείας υποκειμενικότητας και επιθυμίας, να θέσει το ζήτημα της «έμφυλης» θέασης των ταινιών. Οι πρώτες φεμινίστριες κριτικοί Molly Haskell, Marjorie Rosen, Joan Mellen στρέφονται στην ανάλυση της παρουσίασης των γυναικών στον κινηματογράφο προϋποθέτοντας πως υπάρχει μια γυναικεία ταυτότητα που η πατριαρχική ιδεολογία καταστέλλει, εκείνη της *διαφοράς*.

Η Molly Haskell ειδικότερα, θεωρώντας ότι ο κινηματογράφος αντανακλά την πραγματικότητα αναδεικνύει την ύπαρξη του κυρίαρχου σχήματος παρθένας / πόρνης· τη σημασία των μελοδραματικών «γυναικείων» ταινιών ως προνομιακό χώρο έκφρασης των συγκρούσεων στη ζωή μιας γυναίκας· την αντίθεση ανάμεσα στην κοινωνική εξέλιξη των γυναικών και την αντίστροφη πορεία της στην οθόνη (ο τίτλος του βιβλίου της *Από το σεβασμό στο βιασμό* είναι χαρακτηριστικός).

Τις εμπειρικές «ουσιακρατικές» απόψεις των Αμερικανίδων κριτικών θέτουν σε αμφισβήτηση Αγγλίδες θεωρητικοί όπως οι Claire Johnston, και Laura Mulvey, αρνούμενες την «γυναικεία ταυτότητα» ως «βιολογίζουσα» και σε τελική ανάλυση ως αποδοχή της φυσικής τάξης πραγμάτων που επιβάλλει η πατριαρχία. Κάτω από την επίδραση του αλτουσεριανού μαρξισμού, της σημειολογίας και της ψυχανάλυσης αποδεικνύουν ότι οι ταινίες αποτελούν προϊόντα αλλά και παραγωγούς ιδεολογίας. Σ' αυτή τη δεύτερη φάση της φεμινιστικής θεωρίας η κοινωνιολογική προσέγγιση της εικόνων των γυναικών αντικαθίσταται από την έννοια του *κοινωνικού φύλου*

⁵αναφέρεται από την Barbara Greed, "Film and psychoanalysis", John Hill and Pamela Church Gibson eds, *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press σ. 82, και τον Robert Stam ο.π.,σελ 164

(gender), την εξέταση δηλαδή της *αρσενικότητας* και της *θηλυκότητας* ως κοινωνικά κατασκευασμένων εννοιών· αυτή η μετατόπιση στο επίπεδο της «γλώσσας» σημαίνει την δυνατότητα ανάλυσης της έμφυλης διαφοράς αντί της εκ των προτέρων βιολογικής αποδοχής της· τη διαπίστωση αυτή ακολουθούν μελέτες της «έμφυλης» θέασης των ταινιών, του ρόλου του ηδονοβλεπτισμού, του φετιχισμού και του ναρκισσισμού, της κατασκευής της «αρσενικής» οπτικής των γυναικών⁶.

Στο σημαντικό κείμενό της «Women's Cinema as Counter Cinema» η Johnston δίνει έμφαση στην ανάγνωση της εικόνας *γυναίκα* ως σημείου με σκοπό την ανάδειξη όλων των καταδηλώσεων και συμπαραδηλώσεων της καθώς και στη θέση που καταλαμβάνει μέσα στην αφήγηση ως αντικείμενο επιθυμίας του κατά κανόνα αρσενικού ήρωα στα πλαίσια της ολοκλήρωσης της οιδιπόδειας διαδρομής του. Η Johnston επισημαίνει ακόμη την ύπαρξη ενεργητικών εξατομικευμένων ηρώων σε αντίθεση με τις ηρωίδες που μοιάζουν με αφηρημένες οντότητες προερχόμενες από ένα άχρονο βασίλειο του μύθου. Σ' ένα δεύτερο στάδιο η Johnston προτείνει τη δημιουργία ενός «αντισταθμιστικού» αντι-κινηματογράφου που θα φέρνει στο προσκήνιο τη γυναικεία επιθυμία και τις γυναικείες φαντασιώσεις σε συνδυασμό με μεθόδους αποστασιοποίησης⁷.

Κείμενο-κλειδί της περιόδου είναι το “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) της Laura Mulvey⁸. Η Mulvey επισημαίνει ότι στον παραδοσιακό χολιγουντιανό κινηματογράφο «η απόλαυση του κοιτάγματος έχει διχοτομηθεί σε ενεργητική /αρσενική και παθητική/θηλυκή»⁹. Τρία είδη βλεμμάτων καθορίζουν τη λειτουργία της apparatus: εκείνο του φακού της μηχανής, εκείνο των αρσενικών ηρώων και εκείνο του θεατή που ταυτίζεται με το προηγούμενο και προτρέπει στην ηδονοβλεπτική ταύτιση με το αρσενικό βλέμμα («κάρφωμα») των γυναικών· και για τα τρία αυτά βλέμματα η γυναίκα λειτουργεί «ως εικόνα και ο άνδρας ως Φορέας του Κοιτάγματος»¹⁰. ο άνδρας είναι το ενεργητικό υποκείμενο του αφηγήματος και η γυναίκα το παθητικό αντικείμενο του βλέμματος του θεατή που είναι εξ ορισμού αρσενικό· μόνη διέξοδο απ' αυτήν την κατάσταση η Mulvey βλέπει την καταστροφή της απόλαυσης μέσω ενός εναλλακτικού κινηματογράφου.

Η τοποθέτηση αυτή προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων και έγινε στόχος κριτικής με το επιχείρημα ότι «στρίμωχνε» τις γυναίκες σ' ένα αρσενικό «καλούπι». Η Christine Glendhill έθεσε σε αμφισβήτηση την μονοδιάστατη προσέγγιση της φεμινιστικής κινηματογραφικής θεωρίας επισημαίνοντας ότι με την εμμονή της σημειολογικής παραγωγής του νοήματος η αποτελεσματικότητα της κοινωνικής, οικονομικής και πολιτικής πρακτικής τείνει να εξαφανισθεί. Πολλές φεμινίστριες αναφέρθηκαν στη φαλλοκρατική διάσταση της φροϋδικής και λακανικής θεωρίας που χρησιμοποιεί η Mulvey και στην αρσενική τους υπόσταση του οιδιπόδειας διαδρομής που ελάχιστο χώρο αφήνει για την έκφραση της γυναικείας υποκειμενικότητας. Το μοντέλο της Mulvey αντιμετωπίστηκε ως υπερβολικά ντετερμινιστικό (αιτιοκρατικό), τυφλό

⁶ Suzan Hayward, ο. π., σ.117, Robert Stam, ο. π., σ. 173.

⁷ S.H, ο., π., σ. 116, R. S, ο. π., σ. 173, Patricia White, “Feminism and film”, J.Hill and P. Church Gibson eds. ο. π., σ. 118

⁸ Laura Mulvey, «Οπτική Απόλαυση και Αφηγηματικός Κινηματογράφος» από το L Mulvey, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μετάφραση Μαργαρίτα Κουλεντιανού, εκδόσεις Παπαζήση, σ. 55-74

⁹ ο.π., σ. 63

¹⁰ ο. π.,

στους διάφορους τρόπους με τους οποίους οι γυναίκες μπορούν να ανατρέψουν, επανακατευθύνουν ή υπονομεύσουν το ανδρικό βλέμμα.

Κριτικάροντας τις σχέσεις εξουσίας που θεμελιώνονται στην έμφυλη διαφορά οι φεμινίστριες θεωρητικοί αναδεικνύουν τις κοινωνικές συνθήκες που οδηγούν στην κατασκευή της, ανατέμνοντας την πατριαρχική διάσταση του γουέστερν, του φιλμ νουάρ, του μελοδράματος, των ταινιών τρόμου. Στη δεκαετία του '80 το θέμα της γυναίκας θεατή έρχεται στο προσκήνιο. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε τις απόψεις της Mary Ann Doane που ισχυρίζεται ότι η έννοια του φετιχισμού δεν αφορά τη γυναίκα για την οποία δεν υπάρχει ο κίνδυνος του ευνουχισμού, ενώ η ταύτισή της μπορεί να εναλλάσσεται ανάμεσα στη γυναικεία και την ανδρική οπτική. Στο βιβλίο της *The Desire to Desire* μελετώντας τις «γυναικείες ταινίες» (τα χολιγουντιανά μελοδράματα που απευθύνονται σε γυναικείο κοινό) διαπιστώνει ότι παρόλο που φέρνουν στο προσκήνιο ηρωίδες ματαιώνουν την πραγμάτωση της επιθυμίας τους αφήνοντάς της απλώς «με την επιθυμία να επιθυμούν»¹¹.

Η Gaylyn Studlar ισχυρίζεται ότι στη θέα της έμφυλης διαφοράς η (αυταπόδεικτα) σαδιστική αντίδραση του άνδρα θεατή μπορεί κάλλιστα να είναι μαζοχιστική παραπέμποντας στην αρχαϊκή μνήμη της ισχυρής μητέρας, ενώ η ανδρική και η γυναικεία οπτική μπορεί να είναι κοινή στην ταύτιση με την επιθυμία για την προ-οιδιπόδεια μητέρα. Η Virginia Brooks και η Carol Clover θεωρούν ότι η θέση της/του θεατή μπορεί να ταλαντεύεται ανάμεσα στην σαδιστική και τη μαζοχιστική, την ενεργητική και την παθητική¹². Η Clover ειδικότερα επισημαίνει ότι οι σύγχρονες ταινίες τρόμου παρακινούν το θεατή να ταυτιστεί με το θηλυκό θύμα. Και η ίδια η Mulvey ασκεί αυτοκριτική στις ολιστικές προηγούμενες απόψεις της με το «Afterthoughts on Visual Pleasure (1981), όπου παραδέχεται ότι αγνόησε δύο πολύ σημαντικά ζητήματα: τη γυναίκα-θεατή και το μελόδραμα¹³. Σημαντικές είναι και οι μελέτες των Tania Modleski και Teresa de Lauretis που θεωρούν ότι η θέση της γυναίκας θεατή είναι αμφιφυλοφιλική γιατί η κόρη ποτέ δεν εγκαταλείπει την επιθυμία της για τη μητέρα ενώ θεωρούν ότι η επιθυμία του πέους είναι πατριαρχική «κατασκευή» που στοχεύει στη διαιώνιση της πατριαρχίας.

Στις δεκαετίες 1980 και 1990, οι φεμινίστριες αρχίζουν να δείχνουν μεγαλύτερο σεβασμό στην *ευχαρίστηση* του κυρίαρχου (mainstream) κινηματογράφου. Η Tania Modleski στη *Γυναίκα που ήξερε πολλά* αναδεικνύει το διαφορούμενο βλέμμα του Χίτσκοκ στις/για τις γυναίκες για να ισχυρισθεί ότι οι ήρωες προβάλλουν τη δική τους οδύνη στους γυναικείους χαρακτήρες σε μια «διαλεκτική ταύτισης και φόβου». Οι Mary Douglas και Kathleen Rowe επαινούν τις κωμικές μεταμορφώσεις των «υπερβολικών» γυναικών –«πολύ χοντρές, πολύ αστείες, πολύ θορυβώδεις, πολύ ανυπότακτες» - που ανατρέπουν την κοινωνική ιεραρχία.

Η φεμινιστική θεωρία δέχθηκε έντονη κριτική για την περιθωριοποίηση των έγχρωμων γυναικών και των λεσβιών καθώς και για την εθνοκεντρισμό της με αποτέλεσμα τη συγγραφή σημαντικών έργων από τις ομάδες που αγνοήθηκαν. Στην επόμενη φάση της φεμινιστικής θεωρίας κάτω από την επίδραση του Michel Foucault σαφής είναι η μετατόπιση από τις σχέσεις γυναίκας/άνδρα προς μία διεύρυνση όπου η

¹¹ R. Stam, ο.π., σ. 175

¹² ο. π., σ.175-176

¹³ Laura Mulvey, Οπτικές και άλλες απολαύσεις, μετάφραση Μαργαρίτα Κουλεντιανού, Παπαζήσης, 76επ.

έννοια του φύλου μελετάται σε σχέση με εκείνες της τάξης, των σχέσεων εξουσίας ανάμεσα στις γυναίκες.

Τα επιτεύγματα της φεμινιστικής θεωρίας εκθέτουν εμμέσως τα αρσενικά θεμέλια της ίδιας της θεωρίας: τον «ερωτικοποιημένο» μισογυνισμό των σουρεαλιστών, την ηρωική (οιδιπόδεια) αρσενικότητα της θεωρίας του δημιουργού, την υποτιθέμενα άφυλη «αντικειμενικότητα» της σημειωτικής. Οι φεμινίστριες διακρίνουν το σεξισμό των υποσυνείδητων μεταφορών που κατακλύζουν αυτές τις θεωρίες. «Η Tania Modleski για παράδειγμα προβάλλει τους τρόπους με τους οποίους η θεωρία της Σχολής της Φρανκφούρτης εκθηλώνει τη μαζική κουλτούρα συνδέοντάς την με στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που αποδίδονται στις γυναίκες –παθητικότητα και συναισθηματικότητα ... (Η διατύπωση οδηγεί στο συμπέρασμα ότι) ... οι γυναίκες στρέφονται στις ολέθριες συνέπειες της κατανάλωσης της μαζικής κουλτούρας ενώ οι άνδρες επωμίζονται την ευθύνη της παραγωγής μιας κοινωνικά κριτικής υψηλής κουλτούρας»¹⁴.

¹⁴ R. Stam, ο. π., σ.179