

**VAN SNYERSPAK TOT VOORSKOOT:
ANALISE VAN DIE VERANDERINGE IN FEMINISME EN
UITBEELDINGS VAN VROULIKHEID IN HEDENDAAGSE
TELEVISIE VANAF 1997 TOT VANDAG**

deur

MARTINE VAN DER WALT

Verhandeling ingedien ter vervulling vir die graad

Magister Artium (Visuele Studies)

in die

FAKULTEIT GEESTESWETENSKAPPE

UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

April 2012

Studieleier: Prof. A.A. du Preez

VERKLARING

Studentenommer: 22246127

Ek verklaar dat *Van snyerspak tot voorskoot: analise van die verskille in feminisme en uitbeeldings van vroulikheid in hedendaagse televisie vanaf 1997 tot vandag*, my eie werk is en dat alle bronne wat ek gebruik of aangehaal het, erken word deur middel van volledige verwysings.

Martine van der Walt

30 April 2012

OPSOMMING EN SLEUTELTERME

Die teenwoordigheid van vroue in die massamedia, en spesifiek in televisie, is vroeg in die een-en-twintigste eeu groter as ooit vantevore. Reekse waarin uitbeeldings van vroue beperk was tot dié van meestal onderontwikkelde, perifere of sekondêre karakters, is iets van die verlede. Die wyse waarop vroue in televisie uitgebeeld word is dus uiters belangrik aangesien so 'n groot hoeveelheid televisiereekse spesifiek die vrouegehoor teiken wat, hetsy aktief of passief, met wat hulle in hierdie reekse sien omgaan. Boodskappe wat deur televisiereekse versprei word, sal waarskynlik onbewustelik 'n uitwerking hê op hoe vroue hulleself beskou, hoe hulle ander vroue beskou, sowel as op hulle houding jeens kwessies soos feminisme en vroulikheid.

Die doel van hierdie studie is om dominante diskoerse oor feminisme en vroulikheid wat deur hedendaagse televisiereekse aan die samelewing voorgehou word, te ondersoek. Die studie konsentreer spesifiek op drie gewilde en veelbekroonde Amerikaanse televisiereekse van 1997 tot 2012, naamlik *Ally McBeal* (Kelley 1997-2002), *Sex and the City* (Starr 1998-2004) en *Desperate Housewives* (Cherry 2004-2012) – reekse wat al drie as sogenaamde *zeitgeist*-televisie beskryf kan word. Die artikulering van feministiese doelstellings, hetsy dié afkomstig uit die tweede generasie of uit meer onlangse bewegings in feminisme, val onder die soeklig en die wyse waarop hierdie doelstellings aangespreek word, word bespreek. Deur aspekte wat teoreties nou verband hou met feminisme (aspekte soos melodrama as 'n vroulik-geïdentifiseerde genre en verbruikerswese) te identifiseer, word daar aangvoer dat die drie reekse beslis in 'n feministiese sfeer geposisioneer is. Die teenwoordigheid van hierdie aspekte in die drie reekse het dan ook dieperliggende narratiewe oor feminisme blootgelê – narratiewe waarvan die alledaagse kyker waarskynlik nie bewus sal wees nie, maar wat onderbewustelik moontlik 'n invloed kan hê op kykers se denke oor en begrip van feminisme.

Die belangrikste gevolgtrekking van hierdie studie is dat die drie gekose televisiereekse op verskillende en uiteenlopende wyses met feminisme en vroulikheid omgaan. Verder ondersteun die studie die uitgangspunt dat daar 'n behoefte is aan kritiese debat rakende die uitbeeldings van feminisme en vroulikheid in hedendaagse voorbeelde van populêre massamedia.



Sleuteltermes: feminisme, postfeminisme, massamedia, televisie, *Ally McBeal*, *Sex and the City*, *Desperate Housewives*, uitbeeldings van vroue, melodrama, verbruikerswese, vroulikheid.

SUMMARY AND KEY TERMS

The presence of women in mass media, specifically in television, in the twenty-first century is larger than ever and the days of series featuring women that are generally underdeveloped, peripheral or secondary characters is a thing of the past. The way in which females are portrayed in television is thus of the utmost importance since such a large number of television series cater to an extensive female audience, who engage (whether actively or passively) with that which they see. Messages received from popular television series are likely to inadvertently have an effect on how women view themselves, how they view other women, as well as their attitudes towards issues like feminism and femininity.

The purpose of this study is to examine dominant discourses on feminism and femininity that are being propagated by contemporary television series. The specific focus of the study falls on three highly successful and critically acclaimed television series running from 1997 until 2012, namely *Ally McBeal* (Kelley 1997-2002), *Sex and the City* (Starr 1998-2004) and *Desperate Housewives* (Cherry 2004-2012) – series that have all been described as so-called *Zeitgeist* television. The articulation of feminist goals, whether from the second wave or more recent feminist movements, is examined and the ways in which these goals are addressed are discussed. By identifying aspects that are theoretically related to feminism (aspects like melodrama as a female identified genre and consumerism), it is argued that these three series are definitely positioned in a feminist sphere. The presence of these aspects also uncovered deep-seated feminist narratives – narratives that the everyday audience member will most likely not be aware of, but which could unconsciously influence viewers' thoughts on and understanding of feminism.

The main conclusion of this study entails that the three chosen television series deal with feminism and femininity in very different and diverse ways. Furthermore, the study supports the view that there is a need for critical debates on the representation of feminism and femininity in contemporary examples of popular mass media.

Key terms: feminism, postfeminism, mainstream mass media, television, *Ally McBeal*, *Sex and the City*, *Desperate Housewives*, representations of women, melodrama, consumerism, femininity.

ERKENNINGS EN DANKBETUIGINGS

Die finansiële bystand van die Universiteit van Pretoria word hiermee erken. Opinies wat in hierdie verhandeling gelug word en die uiteindelijke gevolgtrekkings is die skrywer s'n en kan nie noodwendig aan hierdie Universiteit toegeskryf word nie.

Hierdie verhandeling sou nooit tot voltooiing gekom het as dit nie was vir die geduld van my studieleier, prof. Amanda du Preez, nie. Haar tallose insette, volgehoue aansporing en wyse woorde word baie hoog op prys gestel. Sy was nie net 'n mentor nie, maar ook 'n onuitputbare bron van inspirasie op baie gebiede.

My voormalige en huidige kollegas – Jenni Lauwrens, Rory du Plessis, Anjo-Mari Gouws, Duncan Reyburn, Elnarine Greeff, Louise van Dyk, Leandra Koenig-Visagie, Julie Reid, Viola Milton, Christo Cilliers en Beschara Karam – julle onderskraging was vir my van onskatbare waarde. Verder wil ek groot waardering uitspreek vir my taalversorger, Susan Swanepoel.

My ouers, Rika en Thomas – wat ten spyte van my gesloer altyd aangehou het om in my te glo – daar is nie 'n manier waarop ek hierdie studie sonder julle liefde, ondersteuning en aansporing sou kon doen nie.

Dan is dit amper onmoontlik net om te begin dankie te sê vir my lang man, Neels. Dit was 'n uitgerekte en soms moeilike pad, maar ek het 'n beter mens aan die einde daarvan uitgekom. Jou gees en humor, maar bowenal, jou liefde het my hierdeur gedra.

Ek dra hierdie studie op aan my ma en pa en Neels – woorde kan nie beskryf hóé baie julle vir my beteken nie.

Martine van der Walt

Pretoria, 30 April 2012

INHOUDSOPGAWE

	Bladsy
OPSOMMING EN SLEUTELTERME	iv
ERKENNINGS EN DANKBETUIGINGS	v
LYS VAN FIGURE	viii
HOOFSTUK EEN: INLEIDING	
1.1 Agtergrond en doelstellings.....	1
1.2 Teoretiese raamwerk en literatuuoroorsig	2
1.3 Metodologie	4
1.4 Oorsig van hoofstukke	5
1.5 Ten slotte	7
HOOFSTUK TWEE: FEMINISME IN POPULÊRE KULTUUR – 'N HISTORIESE EN TEORETIESE OORSIG	
2.1 Inleiding	9
2.2 Eerste- en tweedegenerasiefeminisme: 'n kort oorsig	10
2.3 Derdegenerasie- en postfeminisme: dieselfde naam, maar verskillende fiksasies?	13
2.3.1 Derdegenerasiefeminisme.....	15
2.3.2 Postfeminisme.....	19
2.4 Feminisme en populêre kultuur	21
2.5 Ten slotte	29
HOOFSTUK DRIE: VAN ALLY, TOT CARRIE TOT WISTERIA LAAN – DIE UITBEELDING VAN VROUE EN FEMINISME IN DRIE GEWILDE TELEVISIEPROGRAMME	
3.1 Inleiding	31
3.2 <i>Ally McBeal</i> : feminisme en kort rokkies	34
3.3 <i>Sex and the City</i> : stedelike susterskap.....	42
3.4 <i>Desperate Housewives</i> : voorstedelike verknorsing	52
3.5 Ten slotte	60
HOOFSTUK VIER: MELODRAMA EN NEUROSE – DIE VROULIKE GENRE IN DIE 21STE EEU	
4.1 Inleiding	61
4.2 Melodrama as vroulike genre: 'n kort teoretiese bespreking.....	62
4.3 Diana Meehan se vroulike argetipes	68
4.4 Vroue, melodrama, neurose en histerie in populêre televisie	78
4.4.1 Die verband tussen melodrama, neurose en vroue.....	78
4.4.2 Die invloed van Woody Allen se <i>senuagtige romanse</i>	81
4.4.3 Geheime, stilte en histerie	83
4.4.4 Die emosionele betrokkenheid van die vroulike gehoor	85
4.5 Ten slotte	90

**HOOFSTUK VYF: VERBRUIKERSWESE, DIE AANHANG VAN KOMMODITEITE
EN VROUE IN POPULÊRE TELEVISIE**

5.1 Inleiding	91
5.2 Die verhouding tussen vroue, feminisme en gebruik: 'n teoretiese bespreking	92
5.3 Die vere maak die voël: die gebruik van mode (en ander vroulik- geïdentifiseerde produkte) in populêre televisie	99
5.4 Ten slotte	116

HOOFSTUK SES: SLOT

6.1 Samevatting van hoofstukke	117
6.2 Bydrae van die studie.....	119
6.3 Beperkings van die studie	120
6.4 Voorstelle vir verdere navorsing	121
6.5 Slotgedagte.....	124

LYS VAN GERAADPLEEGDE BRONNE	125
---	------------

LYS VAN FIGURE

Figuur 1:	Sigourney Weaver as Katherine Parker in <i>Working Girl</i>	26
Figuur 2:	Alexis Carrington (Joan Collins) – selfs aan die werk in die motor.....	27
Figuur 3:	Tonele uit die musiekvideo vir Pink se liedjie, <i>Stupid Girls (2005)</i>	28
Figuur 4:	Die oorspronklike rolverdeling van <i>Ally McBeal</i> met Ally (gespeel deur Calista Flockhart) in die middel.....	31
Figuur 5:	Die rolverdeling van <i>Sex and the City</i> soos hulle in 1998 gelyk het.....	32
Figuur 6:	Die vroue van <i>Desperate Housewives</i> se eerste seisoen.....	32
Figuur 7:	Feministiese ikone en Ally McBeal op die voorblad van <i>Time</i> (25 Junie 1998).....	34
Figuur 8:	Enkellopend en trots daarop – die vroue van <i>Sex and the City</i> op die voorblad van <i>Time</i> (28 Augustus 2000).....	35
Figuur 9:	Ally word in hegtenis geneem na sy ’n vrou te lyf gaan in die supermark....	39
Figuur 10a:	Vrienskaplike gemeensaamheid – die vroue van <i>Sex and the City</i> deel hul ervarings.....	47
Figuur 10b:	Stedelike susterskap – die vroue van <i>Sex and the City</i> kuier gereeld saam.....	48
Figuur 11:	Die vroue van <i>Desperate Housewives</i> word omtrent uitsluitlik in die domein van die huis en in die voorstad uitgebeeld in bemarkingsmateriaal vir die reeks.....	54
Figuur 12:	’n Bedrukte Ally betreur haar lot in een van vele laatnag gesprekke met haar kamermaat, Renée.....	72
Figuur 13:	Elaine besig met een van haar vele smeulende musikale nommers.....	72
Figuur 14:	Carrie se droom om in Dolce & Gabana op die loopplank te pryk, verander gou in ’n nagmerrie.....	73
Figuur 15:	Miranda – suksesvolle prokureur én behepte ma.....	74
Figuur 16:	Charlotte is gefrustreerd wanneer die idille van moederskap nie alles bied wat sy verwag het nie.....	74
Figuur 17:	Samantha is skaamteloos wanneer dit by mans en seks kom.....	75
Figuur 18:	Susan word gereeld in vernederende situasies soos dié betrap.....	76
Figuur 19:	Lynette het haar hande vol met vier besige kinders.....	76
Figuur 20:	Voorskoot, pêrels en varsgebakte lekkernye – Bree is Wisteria Laan se “goeie vrou”.....	77
Figuur 21:	Ally se eina-kort rompies het grootskaalse kritiek ontlok.....	100
Figuur 22:	Een van Carrie se vele eklektiese uitrustings.....	101
Figuur 23:	’n Jackie O vir die 21ste eeu? Charlotte verpersoonlike klassieke sjiek.....	102
Figuur 24:	Samantha – formeel dog altyd flambojant.....	103
Figuur 25:	Miranda se kleresmaak is funksioneel en sonder fieterjasies.....	104
Figuur 26:	Bree word selde sonder perfek gestileerde hare en haar kenmerkende stringe pêrels gesien.....	106
Figuur 27a:	’n Sprekende voorbeeld van die skouspelagtige kostuums wat <i>Sex and the City</i> kenmerk.....	108
Figuur 27b:	Nog ’n voorbeeld van die aseembenemende kostuums in <i>Sex and the City</i>	109

Figuur 28:	Carrie (en kykers) kan nie 'n paar Manolo Blahnik-stiletto's weerstaan nie.	109
Figuur 29:	Een van Elaine se vele uitspattige kostuums wat sy vir spesiale geleenthede soos Kersfees hou.	110
Figuur 30:	Een van Carrie se benydenswaardige instap-klerekaste.	111
Figuur 31:	Die vroue van <i>Sex and the City</i> eet graag oor naweke saam ontbyt en vind dan sommer alles oor mekaar se doen en late uit.	112
Figuur 32:	In die tweede rolprent reis Carrie, Miranda, Charlotte en Samantha na Abu Dhabi vir 'n bietjie pret en ontsnapping.	112
Figuur 33:	Carrie is mal oor Dior – net een van die vele modeontwerpers wat in <i>Sex and the City</i> verheerlik word..	115
Figuur 34:	Carrie is selde sonder 'n inkopiesak (of twee) in haar hand te sien.	115
Figuur 35:	Studente verbonde aan die Duke Universiteit verduidelik hoekom hulle vandag nog feminisme nodig het.	122/3

HOOFSTUK EEN

INLEIDING

1.1 Agtergrond en doelstellings

The mass media helped make us the cultural schizophrenics we are today ... women who rebel against yet submit to prevailing images about what a desirable, worthwhile woman should be ... (Douglas in Bates *et al.* 2005:22)

Weddings are like little girls' tea parties, except the women are the stuffed animals, the men are making them talk, and instead of drinking tea, they're drinking antiquated gender roles. (Britta in *Community* 2012 3:11)

Die bogenoemde aanhaling deur Susan Douglas in haar boek *Where the girls are: growing up female with mass media* is 'n gepaste stelling om hierdie studie mee te begin en was ook die impetus wat my gedagtes laat vlamvat het vir my navorsing oor die onderwerp vir hierdie verhandeling. Wanneer dit saam met die ander aanhaling hierbo, wat in die gewilde Amerikaanse komedie *Community* (Harmon 2009-2012) deur die *uitgesproke feministiese* karakter Britta geopper is, beskou word, is dit duidelik waarom massamedia, en in hierdie geval televisie, 'n interessante arena skep vir die problematisering van die uitbeelding van vroue, maar ook vir die oordra van begrippe of idees wat met feminisme te doen het.

In hierdie studie word dominante diskoerse oor feminisme en vrouwees, wat deur hedendaagse televisiereekse aan die samelewing voorgehou word, ondersoek. My studie konsentreer spesifiek op drie gewilde Amerikaanse televisiereekse van 1997 tot 2012, naamlik *Ally McBeal* (Kelley 1997-2002), *Sex and the City* (Starr 1998-2004) en *Desperate Housewives* (Cherry 2004-2012). Die artikulering van feministiese doelstellings, hetsy dié afkomstig uit die tweede generasie of uit meer onlangse bewegings in feminisme, val onder die soeklig en daar word ondersoek of die reekse 'n bepaalde feministiese (of moontlik antifeministiese) ondertoon het. Deur verder na aspekte te verwys wat verband hou met feminisme (aspekte soos melodrama as 'n vroulik-geïdentifiseerde genre en verbruikerswese) word daar verder aangevoer dat die drie reekse beslis in 'n feministiese sfeer geoposisioneer is.

Met hierdie studie poog ek dus om aan te toon dat hedendaagse televisie 'n bepaalde akademiese navorsenswaardigheid het, veral vanuit 'n feministiese perspektief,

aangesien dit interessante (en ongetwyfeld) belangrike ‘opmerkings’ maak oor feminisme, oor vrouwees en oor hoe vroue vandag met feminisme omgaan. Soos dit uitgewys word, is hierdie ‘opmerkings’ egter selde uitdruklik en hoewel dit duidelik herkenbaar vir vakkundiges in die feminisme mag wees, is die invloed wat dit op die alledaagse (leke-) kyker sal hê blote spekulasie.

1.2 Teoretiese raamwerk en literatuuroorsig

The appearance of new feminist discourses, not just in the academy, but also in ... other spaces within the commercial mass media, tells us that feminism now has some control over constructions of the feminine ... But this fact should not be viewed as unproblematic success. There remains the question of what sort of feminism is found in these spaces and to whom it is speaking?

(McRobbie 1994:72)

Die verhouding tussen feminisme en die massamedia, spesifiek televisie, is die leitmotief wat dwarsdeur hierdie studie loop. Die teoretiese raamwerk waarin my argumente gemaak word, hou hoofsaaklik verband met feminisme en (populêre) visuele kultuurstudie.

Spesifieke sleutelteoretici en teorieë vanuit relevante dissiplines (veral feminisme, massamediaondersoek en visuele kultuurstudie) word uitgelig met die oog daarop om ’n deurlopende en logiese narratief in die verhandeling daar te stel. Baie van hierdie teoretici is gekies omdat hulle nie alleen hoogs invloedryke werke geskryf het nie, maar ook omdat hulle werk spesifiek verband hou met die bestudering van die uitbeelding van feminisme en vroulikheid in hedendaagse televisie. Daar word vervolgens vlugtig na hierdie sleutelbronne verwys.

Massamediaondersoek is vir dekades lank al ’n gevestigde studieterrein, en so ook feminisme as akademiese diskoers. Die studie van feminisme en/in populêre kultuur het egter eers na vore gekom in die laat 1970’s. Dis belangrik om die skrywers van die sogenaamde tweede generasie hier te erken, aangesien hulle werke tot vandag toe nog inslag vind op feministiese ondersoeke van populêre kultuur en omdat dit ook as inspirasie en bronmateriaal vir hierdie spesifieke studie dien. Een van die belangrikste pasaangeërs vir die bestudering van feminisme in populêre kultuur was Betty Friedan se *The Feminine Mystique* (1963), waarin sy aangevoer het dat die media ’n belangrike rol speel in die sosialisering van vroue, deur beperkende idees van vroulikheid aan

hulle toe te skryf. Gaye Tuchman, na wie daar gereeld in die studie verwys word, het as 'n feministiese kommunikasienavorser in die 1970's op haar beurt beweer dat mediagehore gebombardeer word met stereotipiese uitbeeldings van vroue wat jong meisies nie alleenlik beïnvloed om tradisionele genderrolle te vervul nie, maar ook aanvoer dat die sfeer van die huis die beste plek vir 'n vrou is (Tuchman 1978:37). Tuchman se werk oor die sogenaamde 'simboliese annihilasie' van vroue, wat behels dat die media sekere vroulike identiteite onderverteenvoerdig, of selfs hoegenaamd nie verteenwoordig nie, is relevant tot hierdie studie. Verskeie feministiese teoretici het hierdie konsep van 'annihilasie' (uitwissing) aangeneem om te verduidelik watter uitwerking hierdie wanverteenvoerdiging deur die massamedia op vroue se vermoë het om werk te kry, vooruit te gaan in die werkplek en ook unieke identiteite vir hulleself te skep.

Die werk van Angela McRobbie, wat aan die begin van hierdie afdeling aangehaal is, dien ook as vertrekpunt vir verskeie argumente in hierdie studie. Hoewel haar bekendste werke op jeugkultuur konsentreer, was haar bydraes tot die veld van postfeminisme, en spesifiek die boek *The aftermath of feminism: gender, culture and social change* (2009), van onskatbare waarde vir hierdie studie. Wat veral uit hierdie boek na vore gekom het, is die wyse waarop verbruikers- en populêre kultuur inbreuk maak op die terrein van vroulike vryhede en voorgee om ondersteunend te wees ten opsigte van die suksesse wat vroue behaal, terwyl dit vroue eintlik eerder 'verslaaf' wil maak aan nuwe postfeministiese neurotiese ondergeskikthede¹.

Laura Mulvey se baanbrekerbydrae tot die veld van feministiese filmkritiek, spesifiek haar essay "Visual pleasure and narrative cinema" (1973), is reeds sedert die middel-1970's 'n sleutelteks vir enige ontleding van die uitbeelding van vroue in rolprente (wat natuurlik ook deurgetrek kan word na ander vorms van die massamedia). Charlotte Brunson het haar reeds in die laat 1970's gevestig as 'n kenner in die domein van die massamedia, met 'n spesifieke belangstelling in televisie, asook die verhouding van vroue tot televisie. Verskeie van haar tekste, met inbegrip van *Screen Tastes* (1997) en *Feminist Television Criticism* (1997), vorm 'n belangrike teoretiese onderbou vir hierdie studie. Dieselfde geld ook vir Len Ang en haar boek *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination* (1985). Die boek *Feminist visual culture* (2001) onder

¹ Vir 'n dieptebespreking van McRobbie se teorieë aangaande die verband tussen postfeminisme, verbruikerswese en sogenaamde postfeministiese aandoenings, sien Hoofstuk Vier en Hoofstuk Vyf.

redaksie van Fiona Carson and Claire Pajaczkowska bevat waardevolle idees oor die verband tussen die visuele en feminisme. Pajaczkowska se hoofstukke, 'Issues in feminist visual culture' en spesifiek 'Issues in feminist mass media', het veral my denke gestimuleer oor die sosiokulturele veranderinge, spesifiek wat betref die rol van die vrou, wat deur die ontwikkeling van massamedia teweeggebring is. Naomi Wolf se kontroversiële en veelbesproke boek *The beauty myth* (1991) was ook insiggewend wat die mite rondom skoonheid en voorkoms betref en die werk was veral van belang vir my analise van verbruikerswese en hoe dit inslag vind in die gekose drie televisiereekse, soos wat dit in Hoofstuk Vyf beskryf word.

Dan is daar ook verskeie nuwe *stemme* in die veld van feminisme, wie se werk hierdie studie onderlê. Hoewel almal nie hier genoem kan word nie, moet daar spesifiek verwysing gemaak word na Joanne Hollows en haar boek *Feminism, femininity and popular culture* (2002) sowel as *Feminism in popular culture* (2006), waarvoor sy saam met Rachel Moseley op die redaksie was. Albei die boeke lewer 'n belangrike bydrae tot die studie van feminisme en/in *hedendaagse* populêre kultuur. Myrna Blyth se veelbetwiste teks, *Spin sisters: how the women of the media sell unhappiness – and liberalism – to the women of America* (2004), het as basisteks gedien vir Hoofstuk Vier, waar daar gekyk word na melodrama en neurose in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives*. Die baie belangrike debatte rondom derdegenerasie- en postfeminisme word uitgelig in *Third wave feminism: a critical exploration* (2004), onder redaksie van Stacy Gillis, Gillian Howie en Rebecca Munford. Veral die hoofstukke oor derdegenerasiefeminisme en populêre kultuur het my gedagtegang gerig en is veral prominent in my besprekings in Hoofstuk Drie.

1.3 Metodologie

Uit die literatuuroorsig is dit duidelik dat die metodologie van hierdie verhandeling hoofsaaklik 'n feministiese en (populêr-) kulturele ondersoek rakende die uitbeelding van feminisme en vroulikheid in hedendaagse televisie is. Die studie het twee oorhoofse metodologiese aansporings: eerstens behels dit 'n literatuurstudie waarin die argumente wat in die verhandeling gemaak word, teenoor relevante teoretiese tekste getoets word² en tweedens behels dit 'n beskrywende, kritiese interpretasie van die drie gekose televisietekste, naamlik *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives*.

² As 'n sleutelkomponent van 'n literatuurstudie, word sekere tekste ge-problematiseer.

Die drie reekse is dan ook gekies as 'n doelbewuste proefstuk ("purposive sample"). Die manier waarop die televisietekste gekies is, is deels gebaseer op my persoonlike voorkeure. 'n Doelbewuste proefstuk of voorbeeld was ook hier van nut aangesien dit nie my doel was om 'n studie van al die beskikbare televisietekste te doen nie, maar slegs van 'n paar wat mees gepas vir die onderwerp van die studie sou wees. Verder gee die keuse van die drie reekse deur middel van die doelbewuste proefstuk my die geleentheid om baie spesifieke eienskappe te identifiseer wat in al drie reekse voorkom, byvoorbeeld die teenwoordigheid van 'n vasgestelde aantal vroulike hoofkarakters en 'n klem op sekere vroulik-geïdentifiseerde kwessies. Soos reeds vroeër in die hoofstuk uitgewys is, is al drie gekose televisiereekse onbetwyfeld *zeitgeist*-televisie en die argument kan gemaak word dat dit drie van die mees invloedryke en baanbrekende reekse was wat in die laat 1990's en vroeë 2000's op televisie gedebuteer het. Die ooreenkoms op grond van die invloed van die drie reekse in die sfeer van populêre kultuur maak ook deel uit van die rede waarom dit as deel van my doelbewuste proefstuk gekies is.

Geen empiriese toetse is gedoen om te bepaal hoe kykers op die reekse reageer nie, en om hierdie rede is hierdie studie afhanklik van sekere aannames en bly dit beskoulik (bespiegeland) en ondersoekend van aard. Daar word deurlopend na spesifieke tonele en spesifieke karakters in spesifieke episodes van die drie reekse verwys sodat die leser 'n begrip kan kry van die reekse in geheel, sowel as om te wys dat die voorbeelde wat gekies is 'n norm verteenwoordig, en nie 'n uiterste nie.

Die lengte van die verhandeling het my verhoed om ander vorms van massamedia en populêre visuele kultuur te ondersoek wat op 'n soortgelyke wyse as die drie gekose televisiereekse met feminisme en vroulikheid omgaan. Hoewel dit nie in hierdie studie geartikuleer word nie, kan dit aangevoer word dat soortgelyke argumente oor die uitbeelding van feminisme en vrouwees gemaak kan word teen die agtergrond van rolprente, vrouetydskrifte, en so meer.

1.4 Oorsig van hoofstukke

In hierdie hoofstuk word 'n uitvoerige uiteensetting gegee van die beoogde ondersoek na die uitbeeldings van feminisme en vroulikheid in hedendaagse populêre televisie. My hoofdoelstelling, naamlik om aan te toon dat daar nie 'n enkele en uniforme

uitbeelding van feminisme en vroulikheid in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* teenwoordig is nie, word bekendgestel. Die ondersoek word ook in 'n bepaalde teoretiese raamwerk geplaas deur middel van 'n kort literatuuroorsig.

Hoofstuk Twee plaas die studie in 'n spesifieke teoretiese raamwerk. Die hoofstuk begin met 'n bondige teoretiese oorsig oor die geskiedenis van feminisme. Die ontwikkeling en doelstellings van eerste-, tweede- en derdegenerasiefeminisme word bespreek, so ook die veelbetwiste term *postfeminisme*. Daarna skuif die aandag na feminisme en populêre kultuur. Feministiese teorieë wat na 1970 inslag gevind het, is hier van belang omdat visuele kultuur spesifiek vanaf hierdie dekade baie aandag onder feministe begin geniet het. Die hoofstuk verskaf ook 'n vlugtige oorsig van die uitbeelding van vroue op televisie, sodat daar uiteindelik 'n deeglike ontleding gebied kan word van die veranderinge wat met verloop van tyd ten opsigte hiervan plaasgevind het.

In Hoofstuk Drie word die drie televisiereekse, *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* bekend gestel. Dié reekse, wat die sleuteltekste vir analise in hierdie studie is, is al drie met hulle onderskeie debute geloof as programme wat die medium van televisie sou verander – veral wat die uitbeelding van vroue betref. Al drie reekse kan as sogenaamde *zeitgeist*-televisie beskryf word en as sodanig is dit belangrik om te sien hoe vroue en kwessies rakende feminisme daarin uitgebeeld word. In hierdie hoofstuk kom dit aan die lig dat die drie reekse op unieke, dog uiteenlopende wyses die wisselvallighede van die vrouebeweging en die impak wat dit op vroue se lewens gehad het, uitstippel. Die verskil tussen feminisme soos dit in die akademie verwoord word en feminisme in populêre kultuur (of popfeminisme) word verder uitgewys met betrekking tot die tipe feministiese agendas wat in die drie reekse na vore kom. Ek argumenteer dat *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* feminisme as ideologie hanteer, maar selde inspeel op die komplekse aard van feministiese diskoerse.

Die eerste deel van Hoofstuk Vier handel oor die sogenaamde vroulik-geïdentifiseerde genre en hoe dit ontwikkel het vandat dit oorspronklik net na sepies verwys het. Die eienskappe van die vroulike genre, spesifiek melodrama, sal hier bespreek sowel as tipiese eienskappe wat geïdentifiseer kan word in spesifieke voorbeelde van hedendaagse visuele kultuur. Een van hierdie eienskappe het betrekking op die

vroulike argetipes wat deur Dianne Meehan in *Ladies of the evening: women characters on prime-time television* (1983) geïdentifiseer word en kom volop voor in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives*.

Die tweede deel van die hoofstuk sal fokus op sogenaamde 'gender-spesifieke emosionele en fisiese probleme' wat kenmerkend is van die 21ste-eeuse vrou en tot 'n groot mate deur die media uitgebuit word. Aandag sal geskenk word aan neurose of angs (sowel as histerie) en ander sogenaamde vroulike *malaises*, en hoe reekse soos *Ally McBeal* en *Desperate Housewives*, deur hierdie onderwerpe deel te maak van hul stories, hulleself stewig binne die genre van vrouetelevisie vestig.

In Hoofstuk Vyf skuif die aandag na die ideologie van verbruikerswese en hoe dit in verband gebring kan word met feminisme en vroulikheid. Die hoofstuk begin met 'n teoretiese oorsig van die verband tussen verbruikerswese en feminisme. Daarna sal die aandag skuif na 'n ontleding van verbruik soos dit in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* voorkom. Die fokus sal spesifiek val op konvensionele uitbeeldings van verbruikerswese en die wyse waarop, en die mate waartoe hierdie konvensionele uitbeeldings van verbruikerswese bydra tot die vestiging van vroulikheid in populêre visuele kultuur.

Die studie sluit af met Hoofstuk Ses waarin die voorafgaande hoofstukke opgesom word. Die bydrae van die studie, sowel as die beperkings daaraan verbonde word bespreek. Voorstelle vir verdere navorsing wat na vore gekom het in die studie word ook in hierdie hoofstuk uitgelig.

1.5 Ten slotte

In 'n era waarin die massamedia meer invloedryk as ooit vantevore is en waar gehore op 'n daaglikse basis baie van hulle kennis vanaf hulle televisieskerms (maar toenemend ook van sosialemedia-arenas) kry, kan die mag van die massamedia nie misken word nie. Dit is onafwendbaar dat populêre tekste in massamedia, soos die drie gekose televisiereekse, vir sekere kykers 'n gesaghebbende stem sal wees oor verskeie kwessies wat eie aan hulle lewens is. As dit in ag geneem word, tesame met die hedendaagse polemieke rondom feminisme en baie vroue (veral jong vroue) se klaarblykbare selfingenomendheid wat feministiese kwessies betref, is dit noodsaaklik

dat massamediatekste wat spesifiek op 'n vroulike gehoor gemik is, ondersoek word. Volgehoue akademiese aandag aan populêre massamedia kan dieperliggende narratiewe oor feminisme blootlê en die kritiese bestudering van massamediatekste kan moontlik tot 'n verandering in die boodskappe wat aan gehore *verkoop* word, lei.

HOOFSTUK TWEE

FEMINISME IN POPULÊRE KULTUUR – 'N HISTORIESE EN TEORETIESE OORSIG

2.1 Inleiding

Feminism is a fundamentally modern project, with the general political goal to end the oppression of morally valuable human subjects: women (Howie & Tauchert 2004:37).

Feminisme – as 'n term – het verskillende gebruike, en die betekenis wat daaraan geheg word, word dikwels beredeneer. Sommige skrywers gebruik die term *feminisme* om, byvoorbeeld na 'n historisspesifieke politieke beweging te verwys, terwyl ander die konsep gebruik om te verwys na die idee dat daar sekere onregte teen vroue gepleeg word. Breedweg word feminisme as die teenpool van patriargie beskou en Cynthia Carter en Linda Steiner (2004:347) definieer die beweging soos volg:

... a political philosophy and social-political movement. It is ... marked by an emancipatory concern to explain and overcome subordination and oppression of all kinds.

Hoewel die term *feminisme* 'n geskiedenis het wat van die laat negentiende eeu tot vandag toe met vroueaktiwisme verbind word, is dit noodsaaklik om tussen feministiese doelstellings of oortuigings en feministiese politieke bewegings te onderskei. Soos Sally Haslanger en Nancy Tuana (2004: [sp]) aanvoer:

... for even in periods where there has been no significant political activism around women's subordination, individuals have been concerned with and theorized about justice for women.

Dit is onmoontlik om kontemporêre uitbeeldings van vroue en feminisme in televisie te ondersoek en/of te kritiseer sonder om na uitbeeldings in die verlede en/of na besprekings daarvan te verwys. Op teoretiese en historiese vlak bied feministiese studies 'n omvattende agtergrond waarteen die veranderinge in die uitbeelding van vroue uitgewys kan word. Om die geskiedenis en teorie van feminisme in populêre visuele kultuur uit te stip, is egter 'n omvangryke onderneming. Visuele uitbeeldings van vroue strek oor tyd, maar kritiese besprekings oor die kwessie het eers werklike belangstelling ontlok en na vore gekom met die opkoms van feminisme en, meer spesifiek, in feministiese kultuurstudies van die sestigerjare af.

In hierdie hoofstuk word teorieë oor feminisme bespreek en sal daar ook spesifieke klem gelê word op die verhouding daarvan tot die massamediagenre van televisie. Alhoewel die studie van feminisme in televisie oor die afgelope paar dekades beduidend uitgebrei het, dien feministiese filmstudies steeds as anker vir die meeste teoretiese uitgangspunte. Om hierdie rede sal feministiese filmstudies ook as 'n begroning dien vir hierdie studie en sal daarna terugverwys word waar dit relevant is tot die studie.

Soos die titel van die hoofstuk aandui, het dit ten doel om 'n oorsig van feministiese geskiedenis en teorie te verskaf. Ten spyte daarvan dat die eerste- en tweedegenerasiefeminisme die veranderinge en geleenthede teweeggebring het wat op alle terreine van vroue se lewe (insluitende populêre kultuur) van onskatbare waarde geword het, is dit derdegenerasiefeminisme, en die meer onlangse veelbetwiste konsep van postfeminisme, wat die meeste aandag in hierdie hoofstuk, sowel as dit wat hierop volg, sal geniet.

2.2 Eerste- en tweedegenerasiefeminisme – 'n kort oorsig

Feminists love a utopia ... [U]topias offer hope and fuel the imagination. They present near-perfect feminist worlds and new social contracts based on 'feminine' qualities and achievements. They promise to transform humanity itself through feminist social revolution (Kitch 2000:1).

And then there was suffrage, which is a good thing but it sounds horrible.
(Phoebe, in *Friends* 1995 2:16).

As inleiding tot hierdie afdeling stem ek ooreen met Amanda D. Lotz (2003:2) wat die volgende argument maak:

... a precise definition of any of the feminist perspectives ... seems as elusive as other enigmatically invoked theories such as postmodernism, defined by various scholars in various ways an evolving over time. A single 'feminist' perspective has not existed anytime in recent memory, if ever, despite the singular construction mass media assessments and literature criticising feminism often advance. In many cases, only activists and scholars are aware of the multitude of feminisms and feminist perspectives circulating in a give society or even globally. Most people become aware of feminism when it is covered by, appears in, or is constructed by the mass media for some reason. These articulations of feminism tend to be very simplistic and often envision feminism as a monolithic entity.

Lotz (2003:2) en ander feministiese teoretici meen dat kronologie die beste manier is om eerste- en tweedegenerasiefeminisme uit te stippel. Deur dus van hierdie metode gebruik te maak, kan daar aangevoer word dat eerstegenerasiefeminisme in die middel van die negentiende eeu ontstaan het, en meer spesifiek tydens die Seneca Falls Konvensie van 1848.³ Die belangrikste stryd van eerstegenerasiefeministe het op stemreg gefokus en dié generasie het dan ook tot 'n einde gekom toe vroue in 1920 (in die Verenigde State van Amerika) stemreg verkry het.⁴

Feminisme het tussen die twee wêreldoorloë getaan, maar daar is weer lewe in die beweging geblaas in die laat 1960's en vroeë 1970's in die vorm van tweedegenerasiefeminisme. Die tweedegenerasiefeministe het die aanvanklike stryd om politieke regte uitgebrei tot 'n meer omvangryke stryd vir meer gelykheid op alle terreine - van die onderwys, tot die werkplek, en in die huis (Haslanger & Tuana 2004). Hierdie wedergeboorte van aktivisme het egter tot 'n einde gekom (of eerder tydelik uit die oog verdwyn) met die aanbreek van die Reagan-Bush-era (Schrieffer:[sa]).

Lotz (2003:3) beskryf tweedegenerasiefeminisme as 'n omvattende term wat feministiese perspektiewe wat in die post-Tweede Wêreldoorlog-era ontstaan het, insluit. 'n Aantal feministiese perspektiewe het in dié tydperk gewedywer om as 'n geldige beweging wat gesaghebbend is, gesien te word, en verskeie doelstellings is deur tweedegenerasiefeministe nagejaag. Dit is dus duidelik dat tweedegenerasiefeminisme, net soos derdegenerasiefeminisme (wat in die volgende afdeling bespreek sal word), nie as 'n enkele, monolitiese entiteit of beweging beskryf kan word nie.

'n Belangrike beweging in tweedegenerasiefeminisme was liberale feminisme. Liberale feministe het grotendeels klem geplaas op die integrasie van vroue in die publieke sfeer, wat nog altyd as 'n manlike terrein beskou is. Hierdie feministe het hulle beywer om gelykheid voor die wet vir vroue te bekom. Kwessies rakende ras en klas het ook in latere jare van tweedegenerasiefeminisme (en spesifiek in sekere strome van derdegenerasiefeminisme) onder die kollig gekom, maar die beginjare van

³ Die Seneca Falls Konvensie is in die dorp met dieselfde naam in die staat New York van 19 tot 20 Julie aangebied. Vroue van die staat het die byeenkoms, wat wyd beskou word as een van die vroegste en mees invloedryke vroueregtekonsensies, georganiseer. Tydens die byeenkoms is die *Declaration of Sentiments* voorgelê en deur 68 vroue en 32 mans onderteken. Die dokument, wat deur Elizabeth Cady Stanton opgetrek is, was gebaseer op die Amerikaanse *Declaration of Independence* en het as basis gedien vir die verkryging van burgerlike, politieke, sosiale en godsdienstige regte vir vroue.

⁴ Vir 'n meer omvattende analise van eerstegenerasiefeminisme, sien Sanders (2000).

tweedegenerasiefeminisme is gekenmerk deur klem op die verhouding tussen mans en vroue en om aan te dui dat die wyse waarop hierdie verhouding ingerig is tot die onderdrukking van vroue in die gemeenskap lei (Lotz 2003:3).

In die meeste beoordelings van feminisme is liberale feminisme die beweging wat oor die algemeen met die tweede generasie geassosieer word. Daar is verskeie redes hiervoor, maar Cancian en Ross (1981:11) vat dit gepas saam: “[T]he depolarisation of radical feminism ... and socialist feminism’s primary focus on issues of class rather than gender were key in the ascendance of liberal feminism”. Verder het die vestiging van die National Organisation of Women (NOW) in 1966 in die Verenigde State van Amerika (VSA) die media onderskraag aangesien dit ’n gekonsolideerde organisasie met woordvoerders was wat ten minste die illusie geskep het van ’n “amptelike” feministiese posisie (Cancian & Ross 1981:11). In die afdeling oor feminisme en populêre kultuur, wat later in die hoofstuk volg, sal daar dan ook kommentaar gelewer word op die wyse waarop die media op hierdie feminisme reageer het.

Nog ’n belangrike beweging in tweedegenerasiefeminisme was radikale feminisme, wat gebaseer was op die teoretiese perspektiewe van onder ander Mary Daly⁵ en Andrea Dworkin.⁶ Soos die naam suggereer, was hierdie groep feministe bepaald fundamentalisties wat hulle idees en benaderings betref het. Verskeie feministe in hierdie beweging het byvoorbeeld aangevoer dat alle vorme van seksuele omgang met mans gelykstaande aan verkragting is, hetsy die vrou daartoe toegestem het of nie. Hierdie feministe het ’n ekstreme vorm van feminisme voorgestaan en patriargie as die belangrikste geskiedkundige vorm van sosiale verdeling en onderdrukking beskou. Om hierdie rede het hulle heteroseksualiteit, alle manlike kultuur, taal, norme en waardes en die tradisionele kerngesin teengestaan en hulself beywer vir ’n strategie van vroulike separatisme (Parry & Karam 2001:395; Strinati 1995:178). Radikale feminisme het egter teen die middel van die sewentigerjare van die rewolusionêre dryfkrag verloor en in kulturele feminisme ontwikkel. Hoewel kulturele feminisme steeds kontroversiële

⁵ Mary Daly (1928-2010) was ’n filosoof, akademikus en teoloog, wat wyd gepubliseer het en vir meer as dertig jaar in die teologie, feministiese etiek en patriargie gedoseer het. Sy het in 1999 afgetree, na sy die universiteitsbeleid oortree het deur nie manlike studente in haar klas toe te laat nie.

⁶ Andrea Dworking (1946-2005) het bekendheid verwerf vir haar kritiek op pornografie, wat sy aangevoer het direk verband hou met verkragting en ander vorms van misdaad teen vroue. *Pornography: men possessing women* (1981) en *Intercourse* (1987) is twee van haar mees invloedryke werke.

doelstellings gehad het, het die beweging meer belang gestel in die essensiële ooreenkomste tussen vroue. Kulturele feministe het ook probeer om verenigings en groepe wat slegs uit vroue bestaan te vestig as 'n antwoord op genderonderdrukking (Lotz 2003:4).⁷

Afgesien van die bogenoemde twee bewegings, was daar ook sosiale of Marxistiese feminisme wat die blaam geplaas het op kapitalisme as oorsaak vir die onderdrukking van vroue. Marxistiese feministiese kritiek is gebaseer op Karl Marx en Friedrich Engels se werke wat uit die 1800's dateer. Hierdie feministe het geglo vroue se onderdrukking hou direk verband met kapitalisme en die klassestelsel.⁸

2.3 Derdegenerasie- en postfeminisme: dieselfde naam, maar verskillende fiksasies?

Elisabeth Badinter (2006:1) herroep die gees van die 1980's soos volg:

After the great victories of the previous decade ... every kind of hope was allowed. For some women it was a time for enthusiasm, even euphoria. Feminists could take pleasure in the glorious results that had been achieved in less than twenty years. The massive growth of women's presence in the workforce was finally making independence possible. Once a woman can support herself and her children, she can leave a man she can no longer stand. This came as a precious freedom, almost unknown to the previous generation ... With contraception and abortion, Western women found themselves holding a degree of power unprecedented in the history of humanity.

Rowe-Finkbeiner (2004:3) weerspreek egter Badinter se positiewe uitkyk wat dié tydperk betref en skryf:

While young women are taking advantage of gains from the women's movements of preceding generations, they also face unprecedented new pressures related to education, career, relationships, home, family, and personal life in a culture that still isn't supportive of combining these roles.

Hierdie twee totaal verskillende beskouings wys reeds die inherente teenstrydighede uit in die wyse waarop feministe, wat hulself in dieselfde kronologiese tydperk bevind, hulself posisioneer – soortgelyk aan die tweedegenerasiefeministe. Die oorgang van tweede- na derdegenerasiefeminisme word dikwels beskou as 'n verandering vanaf 'n

⁷ Vir 'n meer omvangryke oorsig van radikale feminisme, sien Echols (1989).

⁸ Sien Echols (1989) en Bryson (1992) vir 'n deeglike bespreking van sosiale/Marxistiese feminisme

politieke stryd wat vroue se gedeelde onderdrukking beklemtoon, na 'n diskoers wat fokus op die konstruksie van vroulike identiteit en op die materiële en kulturele verskille tussen vroue (Sanders 2004:50).

Om terug te keer na Sanders se stelling, is dit juis die oorgang van tweede- na derdegenerasiefeminisme wat gelei het tot 'n verskeidenheid nuwe en gefragmenteerde perspektiewe oor die huidige betekenis van feminisme. Hierdie fragmentasie lei selfs tot die totale verwerping van die idee van feminisme – vandaar die kontroversiële term *postfeminisme*. 'n Fout wat dikwels gemaak word, is om postfeminisme en derdegenerasiefeminisme te verwar. Lotz (2003:[sp]) beaam dat dit maklik is om verward te raak tussen die verskeie bewegings in kontemporêre feminisme:

[M]ore than an average amount of confusion over terminology surrounds contemporary feminisms. Many modifiers now appear before feminism – anti-, post-, postmodern-, third wave-, power — without more specific definition, and often in a manner indicating interchangeability.

Lotz gaan voort deur die massamedia te blameer vir die verwarring tussen die diverse vorms van feminisme wat almal losweg onder die oorkoepelende kategorie van derdegenerasiefeminisme geklassifiseer kan word. Lotz (2003:[sp]) voer aan:

[As] under-informed arbiters of knowledge, mass media sources have offered legitimacy to those whose ideas verge on the anti-feminist while describing their positions as feminist, consequently delegitimising the true theoretical innovation of third-wave thought.

Derdegenerasie- en postfeminisme is terme wat vir ten minste die afgelope twee dekades gereeld as uitruilbare opsies gebruik word in besprekings oor feministiese bewegings wat op die tweede generasie volg. Wat dit betref, bevestig Ann Braithwaite (2002:335):

There is an ever increasing amount of literature that explores ... for example, whether these terms [third wave and postfeminism] signal a rupture from or a continuity with that earlier period's [second wave feminism] ideas and agendas for social change ... it looks at what perceptions of that earlier period each of these terms constructs and then builds its own self-definition against these; it explores how useful either of these terms is for talking about contemporary feminisms; it looks at who and what is or is not included as examples of either of these terms; and it asks whose definition and vision of feminisms are in fact pointed to and allowed for.

2.3.1 Derdegenerasiefeminisme

Die term derdegenerasiefeminisme soos dit vandag algemeen verstaan word, is oorspronklik vasgelê deur Rebecca Walker, die dogter van Alice Walker⁹ en die medestigter van die Third Wave Foundation (Harnois 2008:121). Derdegenerasiefeministe se teorieë is gebaseer op tweedegenerasiebeginsels, terwyl dit terselfdertyd van tweedegenerasiefeministe se werk onderskei kan word op grond van sekere politieke en kulturele verskille. Leslie Heywood en Jennifer Drake (1997:3-4), beskou die tweede en derde generasie van feminisme as nóg onverenigbaar, nóg teenstrydig, met ander woorde, volgens hulle deel die twee bewegings bykans net soveel raakpunte as wat dit verskille het. Die skrywers identifiseer die derde generasie as 'n beweging wat onder andere elemente bevat van die tweede generasie se kritiek op skoonheidskultuur, seksuele misbruik, en magstrukture, maar wat terselfdertyd ook die plesier, gevaar en mag van daardie einste strukture erken en gebruik.

Marcelle Karp en Debbie Stoller (1999) spreek byvoorbeeld hierdie diversiteit in derdegenerasiefeministiese denke aan, maar vanuit 'n meer spesifieke veld – sogenaamde '*girlie*-kultuur. *Girlie*-feminisme kan beskryf word as 'n derdegenerasie-strategie waarin tradisionele vroulike aktiwiteite en eienskappe, veral dié wat deur die tweedegenerasiefeministe in die sewentigerjare verwerp is omdat dit onderdrukkend was, herevalueer en selfs verheerlik word. *Girlie*-feminisme is dan ook 'n vorm van feminisme wat gereeld in populêre televisie gevind word, waarskynlik omdat dit 'n meer "kykersvriendelike" tipe feminisme is. Verskeie karakters in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en selfs *Desperate Housewives* kan as *girlie*-feministe geklassifiseer word.

'n Wye verskeidenheid feministiese teoretici en skrywers lewer kommentaar oor die feit dat derdegenerasiefeminisme nie as 'n enkele, universele, monolitiese konsep geklassifiseer kan word nie. Misha Kavka (2001:xi) skryf byvoorbeeld dat derdegenerasiefeminisme, net soos haar voorgangers, 'n enkele, uniforme definisie weerstaan. Kavka (2001: xi) neem die volgende waar:

... the problem is not the death or the end of feminism, but, rather, coming to terms with the fact that political, strategic and interpretive power has been so great as to produce innumerable modes of doing – whether activist, practical,

⁹ Alice Walker (1944-) is 'n aktivis, skrywer en digter wat in 1983 die Pulitzerprys vir Letterkunde gewen het vir haar hoogaangeskrewe roman, *The Colour Purple* (1982). Beide Walker en haar dogter Rebecca was redakteurs van die feministiese joernaal, *Ms*.

theoretical, or just “quiet” – that have moved well beyond the mother term, already fractured at its origin.

Lotz (2003:3) verdeel derdegenerasiefeminisme rofweg in drie onderafdelings, naamlik 1) reaktiewe derdegenerasiefeminisme; 2) vroue-van-kleur-/derdegenerasie-/derdewêreldfeminisme; en 3) postfeminisme. Die eerste groep sluit vroue soos Naomi Wolf, Katie Roiphe, Camille Paglia en Christine Hoff Sommers in, wat, hoewel hulle boeke gepubliseer het wat tweedegenerasiefeminisme gekritiseer het, hulself steeds as feministe geïdentifiseer het. Wolf (1991:39) beskryf byvoorbeeld hoe sy na 'n tradisionele huweliksbevestiging smag waar sy 'n trourok kan aantrek en deelneem aan 'n ritueel wat vroulike seksualiteit en haar potensiaal om voort te plant vier – iets waarmee 'n stoere tweedegenerasiefeminis beslis nie sou saamstem nie, aangesien vele van hulle juis geglo het dat die huwelik en al die rituele wat daarmee gepaard gaan bloot daargestel is om vroue te onderdruk.

In die akademie word daar dikwels na Wolf en kie verwys as andersdenkende of *konserwatiewe* postfeministe, aangesien hul kritiek op tweedegenerasiefeministe as 'n reaksionêre benadering beskryf word, wat gebruik word om aandag te trek by die media. Lotz (2003:4) voer aan dat hierdie groep antifeministies is en veroordeel hulle ten sterkste aangesien dit hulle tipe *feminisme* is wat die media se begrip van kontemporêre feminisme oorheers. Hierdie skrywers bied nie eenvormige idees aan nie en hulle bevorder ook nie 'n spesifieke teoretiese tradisie nie. Hulle voer eerder 'n polemiekie wat tweedegenerasiefeminisme ten sterkste daarvan beskuldig dat dit, onder andere, vroue as slagoffers voorstel eerder as om hulle te bemagtig. Die manier waarop hierdie reaktiewe derdegenerasiefeministe, tweedegenerasiefeministe se idees en praktyke op 'n essensialistiese wyse verstaan en voorstel, kan beskou word as deel van die derdegenerasiefeministe se taktiek om die tweede generasie te ondermyn (Lotz 2003:4).

Lotz (2003:5) se tweede groepering, naamlik vroue-van-kleur-/derdegenerasie-/derdewêreldfeministe is volgens die skrywer 'n meer egte feministiese onderafdeling van die derde generasie. Short (1994:29) beskryf hierdie feministe soos volg:

... [they were] wary of reproducing the same structures of invisibility enforced by a homogenisation of 'sisterhood' within the women's liberation movement that ignored the divisions forged between women of colour from varying backgrounds and heritages.

Volgens Lotz (2003:5) behels die derde groepering van die derde generasie, *postfeminisme*. Haar afbakening van postfeminisme moet egter nie verwar word met dit wat in die volgende afdeling van die hoofstuk bespreek word nie, aangesien daar bepaalde verskille in terme van betekenis en omvang is. Lotz (2003:5) voer aan dat postfeminisme 'n raamwerk bied vir opkomende derdegenerasieperspektiewe. Haar beskouing van postfeminisme ondersteun onlangse ontwikkelings in die teorie wat die wydverspreide, sogenaamde negatiewe gebruik van postfeminisme weerspreek en dit herdefinieer as 'n kritiese ondersoek van feministiese teorie wat ten doel het om vorige feministiese werk te verfyn eerder as om dit in onguns te bring.

Catherine Harnois (2008:120) identifiseer ook drie dominante benaderings om derdegenerasiefeminisme beter te verstaan: dit is kadergebaseerd, ouderdomgebaseerd en teoriegebaseerd. Op grond van dié drie benaderings wil dit voorkom dat derdegenerasiefeminisme op grond van 'n bepaalde teoretiese perspektief, of ouderdomsgroep, of kader verstaan word, in plaas van 'n homogene identiteit. Diegene wat derdegenerasiefeminisme in terme van teoretiese perspektiewe verstaan, fokus hoofsaaklik op die belangrike invloed wat postmodernisme en multirassige feministiese teorie op die ontwikkeling van derdegenerasiefeminisme gehad het. Sarah Rasmusson (2004:429) definieer derdegenerasiefeminisme op grond van hoe dit op sekere bepaalde wyses van tweedegenerasiefeminisme verskil, en sy voer aan:

... a central tenet of third wave feminism is to include women who have previously been excluded from social movements due to race, class, and sexual orientation prejudice.

Net soos in die geval van Lotz se groepering van vroue-van-kleur-feministe, is dit duidelik dat daar 'n onderskeid getref word tussen 'n bykans eksklusief wit, bevoorregte tweede generasie en 'n meer diverse, multikulturele, postmoderne derde generasie. In die geval van derdegenerasiefeminisme wat op grond van kader gedefinieer word, word daar oor die algemeen verwys na 'n generasie vroue wat in die 1970's en vroeë 1980's grootgeword het en hulleself as feministe identifiseer. Hierdie feministe het dus polities bewus geraak gedurende die tydperk van die feministiese "backlash" in die 1980's (Harnois 2008:121).

Wanneer derde generasie in terme van 'n ouderdomsgroep verstaan word, word die afbakening hoofsaaklik as 'n sinoniem vir die *jong feminis* gebruik. Lede van die Third Wave Foundation is 'n perfekte voorbeeld van hierdie afbakening. Hierdie organisasie

wat in 1992 in Amerika gestig is, is ingestel in reaksie op 'n gebrek aan 'n nasionale vereniging wat spesifiek op jong vroue gemik is. Ten spyte van die feit dat die stigting nie 'n spesifieke teoretiese missiestelling gehad het nie, toon die stigting se aktiwiteite dat daar 'n bepaalde klem op projekte was wat ten doel gehad het om seksisme en ander vorms van onderdrukking uit te wis.

Die idee dat die skuif van tweede- na derdegenerasiefeminisme op grond van 'n generasiegaping gedefinieer kan word, is 'n gewilde perspektief onder verskeie feministiese teoretici, aangesien baie van die vroue wat as derdegenerasiefeministe skryf, te jonk is om met die onderdrukking wat die tweedegenerasiefeministe ervaar het te assosieer.¹⁰ Heywood en Drake (1997:5) hou voor dat die derde generasie tussen 1963 en 1974 gebore is, terwyl ander teoretici aanvoer dat geboortedatums minder relevant is as die ervaring van mondigwording tydens die konserwatiewe era van die 1980's.

Barbara Findlen (1995:xi) verduidelik dat sy ten sterkste oortuig is dat die ervarings wat daartoe gelei het dat sy haarself as 'n feminis identifiseer, beduidend verskillend was van die ervarings wat vorige generasies geïnspireer het. Net so beaam Catherine Orr (1997:30):

[W]omen who came of age in the 1980s were influenced by issues such as AIDS, high divorce rates, and gay and lesbian rights ... We were also the first generation to grow up with feminism as part of our cultural and political wallpaper, and in striving to form our own feminist identity, naming and navigating feminism's contradictions has become a primary theme of the third wave.

Nog 'n interessante wending in derdegenerasiefeminisme is die wyse waarop hierdie vroue nuwe tegnologie, soos die internet en e-pos (asook blogs en sosialemedia-webwerwe soos Facebook en MySpace) inspan om idees bykans onmiddellik te genereer en te versprei. Derdegenerasiefeministe gebruik dus alternatiewe uitlaatkleppe om hul idees meer toeganklik te maak vir 'n groter groep mense, spesifiek diegene wat nie in die akademiese omgewing betrokke is nie. Derdegenerasiefeministe streef ook daarna om te demonstreer hoe feministiese idees op 'n daaglikse basis inslag vind en hulle gebruik gewoonlik hul eie ervarings as voorbeeld. Dit kan beskou word as 'n voortsetting van die feministiese tradisie wat toegee dat die persoonlike die

¹⁰ Vergelyk Siegel (1997) en Findlen (1995).

teorie kan beïnvloed. Rebecca Walker (1995:xxxvii) beaam hierdie idee deur te sê dat sy persoonlike getuienis verkies aangesien vroue se lewens die beste basis bied vir feministiese teorie.

Die gebruik van persoonlike ervarings boots dan ook die sogenaamde bewusmakings-groepe na, wat tweedegenerasiefeminisme gekenmerk het. In hierdie groepe het gedeelde persoonlike ervarings nie slegs as teoretiese, maar ook as politieke grondslag vir feminisme van daardie tyd gedien. Daar is egter beduidende verskille tussen die derde generasie se terugkeer na persoonlike bewusmaking, weens postmoderne idees oor veelvuldigheid en verskille en die bewusmaking wat gewild was in die tweede generasie (Siegel 1997:54). Derdegenerasiefeministe spoor *almal* aan om kwessies wat op hul eie ervarings gebaseer is, te identifiseer en hul eie feminisme hiervolgens te vind of te herdefinieer (Higgenbotham 2000). In Hoofstuk Drie en Hoofstuk Vyf sal daar weer na hierdie idee van bewusmaking, maar ook spesifiek na die konsep van persoonlike getuienis verwys word, aangesien dit iets is wat herhaaldelik deel uitmaak van die storielyne van *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* en dit gevolglik illustreer hoe sekere elemente van feminisme inslag vind in populêre kultuur.

2.3.2 Postfeminisme

Like Broadway, the novel, and God, feminism has been declared dead many times (Pollitt, in Rowe-Finkbeiner 2004:1).

Die idee van postfeminisme doen al vir 'n baie langer tyd die rondte as wat meeste mense sou dink. Susan Faludi (1991:50) (in haar berugte boek, *Backlash: the undeclared war against American women*), merk op dat die term reeds in 1920 sy verskyning gemaak het, toe daar in die media kommentaar gelewer is oor die behoefte aan 'n nuwe feminisme ná die stryd om stemreg vir vroue gewen is.

Soortgelyk aan derdegenerasiefeminisme, word postfeministiese tekste gereeld krities teenoor tweedegenerasiefeminisme geposisioneer. Rebecca Walker (1995:xxxiii) voer aan dat jong vroue 'n probleem daarmee het om as *feminis* geëtiketteer te word – nie weens negatiewe mediastereotipes of 'n gebrek aan historiese kennis nie, maar weens die feit dat feminisme se onbuigsame definisies van 'n *goeie feminis* amper net so verstrikkend en eng is as seksistiese, *manlike*, definisies van vroue. Hierdie jong vroue

ervaar dus feminisme en patriargie as ewe intimiderend. Walker (1995:xxxiii) kom tot die slotsom dat dit vir baie vroue voorkom dat om 'n feminis te wees, dit konformasie aan 'n sekere identiteit en leefstyl behels wat geen individualiteit of kompleksiteit toelaat nie.

Postfeminisme blyk betwis te wees, omdat spesifiek jong vroue die fiktiewe beeld wat deur die media tydens die tweedegenerasie-era geskep is, en ook die konserwatiewe “backlash”-era¹¹ van die 1980's teenstaan, in plaas van die werklikheid van feminisme soos dit vandag daar uitsien. Wat dit beteken, is dat baie jonger vroue ongemaklik voel om met feminisme geassosieer te word en as *feminis* gekategoriseer te word, omdat hulle (verkeerdelik) onder die indruk verkeer dat daar nie positiewe feministiese organisasies of rolmodelle is nie. Ten spyte van die feit dat postfeminisme erken dat hulle bewus is van die “backlash”, reageer hulle nie op die media se negatiewe invloed deur krities daarmee om te gaan nie en hulle daarteen uit te spreek nie (Bailey 1997:22). Die meerderheid van die kwessies wat deur postfeminisme bespreek word, is al vir dekades deur ouer generasies bespreek, en postfeminisme veg uiteindelik teen spoke wat besweer kon word deur die geskiedenis te bestudeer (Orr 1997:34).

Sommige tweedegenerasiefeministe spreek juis hul ontevredenheid uit met die feit dat die jonger generasie nie die verlede erken nie. Angela Davis (1995:281) voer aan dat, indien die derde generasie dieselfde genuanseerde visie van die verlede as van die hede het, hulle sou besef dat die vorige generasies inderdaad ook met kwessies soos verskille en persoonlike identiteit te doen gehad het. Dit is dus duidelik dat vanaf swart feministe tot die *girlies* tot die postmoderne feministe tot die *riotgirls* – feministe haarself in 'n generasie van versplinterde fokus en verskille bevind. Die punt is dat 'n ieder en elke groep feministe vandag op hul eie manier deel is van 'n beweging wat ten doel het om 'n einde te bring aan seksisme, seksuele uitbuiting en onderdrukking, soos bell hooks dit in *Feminism is for everybody* (2000:1) stel.

¹¹ In *Backlash: the undeclared war against American women* (1991) lewer Faludi kommentaar oor die sogenaamde “backlash”-era van spesifiek die 1980's. Sy voer aan dat oorheersende mediaboodskappe in dié tyd, wat beweer het dat vroue volslae gelyk is aan mans, en dat dit hierdie gelykheid is wat hulle ongelukkig maak, bloot 'n mite is. Faludi voel eerder dat vroue in die vroeë 1990's nog ver van totaal gelyk was en dat hierdie mediaboodskappe, wat hulle aanmoedig om hulle stryd om gelykheid op te gee, eerder die rede vir hul ongelukkigheid is.

2.4 Feminisme en populêre kultuur

Soos vroeër in hierdie hoofstuk genoem is, kan die hoofonderbou vir feministiese teorie in die dissipline van filmstudies gevind word. Artikels wat in die 1970's in die joernaal *Screen* gepubliseer is, het die weg gebaan en as rigtingwyser gedien vir die ontwikkeling van die filmteorie en gevolglik verseker dat dit 'n beduidende feministiese oogpunt sou hê. Church Gibson (2004:139) voer byvoorbeeld aan dat Laura Mulvey se essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema", wat in 1975 gepubliseer is, een van die mees deurslaggewende werke is wat verband hou met filmstudies, maar ook met feministiese teorie. Hierdie essay het 'n reuse-impak gehad op die wyse waarop film tot vandag toe nog bespreek word, spesifiek met verwysing na die uitbeelding van vroue en die idee van die *manlike (starende) blik*. In die essay maak Mulvey gebruik van die psigo-analitiese teorieë van Sigmund Freud en Jacques Lacan om aan te voer dat die manier waarop klassieke Hollywood-rolprente vervaardig is, die kyker in 'n manlike onderwerpsposisie plaas, terwyl die vroulike figuur op die skerm altyd die onweerstaanbare voorwerp is. Kykers was dan ook veronderstel om met die protagoniste van rolprente, wat oorwegend manlik was, te identifiseer, terwyl die vroulike karakters bloot daar was vir visuele plesier. Mulvey is van mening dat hierdie tradisie verbreek kan word deur die gebruik van alternatiewe feministiese metodes in plaas van erkende filmiese strategieë (Mulvey 1975:7-12; 17-18). Die teorie het ook deurgespeel na ander dissiplines en word steeds gebruik in besprekings van ander vorms van populêre kultuur.

In die laat 1970's en vroeë 1980's het die aandag in feministiese kulturele kritiek verskuif na herevaluerings van populêre kultuur, insluitende romantiese fiksie. Sepies het ook begin om baie belangstelling te geniet. Yvonne Tasker (1991:85) voer aan dat hierdie twee vorms van populêre kultuur (romantiese fiksie en sepies) deel was van 'n sameswering om vroue op hul plek te hou (1991:85), en daarom was dit vanuit 'n feministiese oogpunt belangrik om hierdie vorms te herevalueer en te bespreek.

In haar bydrae tot *Feminist Visual Culture* (Carson & Pajaczkowska 2000:281) wys Anne Hole die ooreenkomste uit tussen feministiese analise van televisie en ander feministiese vakkundigheid. Hierdie feministiese analise van 'n toenemend populêre vorm van massamedia het in die 1970's na vore gekom, soos vroeër na verwys is, en volg 'n interdisiplinêre benadering. In die analise van televisie vanuit 'n feministiese

perspektief, pas akademiëci gereeld 'n verskeidenheid metodologiese benaderings toe op 'n wye verskeidenheid kwessies. Hole (2000:281) maak die volgende waarneming:

The inter-relatedness of issues concerning women and television is evident, for example, in a piece by Michelle Mattelart (1986) who demonstrates how the commercial identification of the housewife as prime consumer (an economic issue), the ways in which programmes are scheduled (an industrial matter) and the style and content of soap operas (a question of genre) have at certain times combined to reinscribe the female viewer into the domestic role.

Feministiese analise van televisie is hoofsaaklik gesentreer om kwessies wat verband hou met vroue en vroulikheid – die sleutelkwessies wat in hierdie studie bestudeer word. Hole (2000:281) tref 'n onderskeid tussen vyf kwessies, wat ook in latere hoofstukke van die studie bespreek sal word. Die eerste kwessie is *vroue op televisie*, wat letterlik *uitbeeldings* van vroue in alle televisie-inhoud behels, hetsy reekse, nuusprogramme of advertensies. Die uitbeelding van vroulikheid en seksualiteit speel 'n groot rol wanneer dit by hierdie kwessie kom. Tweedens, het ons te doen met die kwessie van *vroue in televisie*; met ander woorde vroue wat regstreeks betrokke is by die fisiese vervaardiging van televisietekste. Dit kan regisseurs, skrywers, akteurs, aanbieders, en so meer insluit. Die volgende kwessie wat Hole (2000:281) onderskei, is *televisie vir vroue*, wat verwys na spesifieke genres wat met sogenaamde *vroulike* genres geassosieer word, wat sepies insluit. *Vroue wat televisie kyk* is die vierde kwessie en hier is teorie wat verband hou met toeskouerskap (spectatorship), die betrokkenheid van die gehoor en die verbruik van televisietekste, belangrik.

Laastens word *kwessies van ras en seks* met die voorafgaande kwessies gekombineer om te sien hoe dit toegepas kan word op vroue van kleur en/of nie-heteroseksuele vroue (Hole 2000:281-282).¹² Die bogenoemde vyf kwessies stem ooreen met wat Strinati (1996:179) as knaende kwessies in populêre kultuur beskryf, wanneer dit vanuit 'n feministiese perspektief aangespreek word. Hierdie problematiese kwessies sluit populêre kulturele uitbeeldings wat vroue stereotipeer of marginaliseer, die afwesigheid van vroue wat betrokke is by kulturele produksie en die relatiewe afskeep van vroue as lede van die gehoor van populêre kultuur, in (Strinati 1996:179).

¹²Dit is onafwendbaar dat daar 'n mate van samevloeiing en oorvleueling tussen hierdie kwessies sal wees en voorbeelde hiervan word in Hoofstuk Drie en Hoofstuk Vier bespreek.

Hierdie kuaende kwessies is alles behalwe 'n nuwe verskyning en 'n groot hoeveelheid van die vroeëre navorsing wat oor vroue in/en populêre kultuur gedoen is, het gekonsentreer op die sogenaamde *simboliese uitwissing van vroue* soos wat Gaye Tuchman (1978) dit verwoord het. Hierdie *simboliese uitwissing* verwys na die algemene tendens dat vroue onderverteengewordig word in die media – vroue en hulle belange word of gemarginaliseer, as onbelangrik afgemaak of selfs geïgnoreer (Strinati 1996:180).

Women are either absent, or represented (and we have to remember that popular culture's concern with women is often entirely on their representation, how they look) in terms of stereotypes based upon sexual attractiveness and the performance of domestic labour.¹³

Dis duidelik uit die voorafgaande kwessies, wat deur beide Hole en Strinati bespreek word, dat feministiese televisiekritiek inherent interdissiplinêr van aard is. Meer as een metodologie word toegepas en navorsers het 'n wye verskeidenheid benaderings tot hul beskikking wanneer hulle populêre kultuur vanuit 'n feministiese perspektief wil ondersoek. Teksanalise, 'n metodologie wat sy oorsprong in literêre teorie vind, probeer die maniere verstaan waarop 'n teks betekenis skep deur die gebruik van struktuur, beeldspraak en styl. Hierdie analise kan maklik toegepas word om televisie te bestudeer en kan uitgebrei word deur konteks ook in ag te neem. Sosiologiese kennis word ingespan om te bepaal hoe sosiale omgewings nie alleen deur televisie geskep word nie, maar hoe dit self ook 'n rol speel in die skep van televisie-uitbeeldings. Op 'n institusionele vlak kan televisie bestudeer word as 'n ekonomiese entiteit – 'n industrie in 'n bepaalde ekonomiese sisteem (kapitalisme). Sulke analises integreer politiek en ekonomie en bring vrae oor ideologie ter sprake, wat ook deur teksanalise aangespreek kan word. Die studie van die gehore van televisie maak gebruik van beide sosiologiese en antropologiese metodologie, sowel as konsepte soos filmteorie. Hierdie uiteenlopende metodologieë en dissiplines word konstant op interessante wyses deur feministiese vakkundiges saamgevoeg in 'n soeke na nuwe insigte in die komplekse verhouding tussen vroue en televisie (Hole, in Carson and Pajaczkowska 2000:285-286).

Die kernproblematiek in feministiese medianavorsing en -analise bly die stryd om die begrip en verduideliking van definisies van vroulikheid in populêre kultuur (en dit sal

¹³ Vergelyk Church Gibson se stereotypes, soos vroeër aangehaal in hierdie afdeling.

moontlik ook altyd die kernproblematiek bly) (Van Zoonen 1991). Soos McRobbie (1997) voorstel, vind hierdie stryd op verskeie vlakke plaas. Die eerste is die individuele vlak waar idees en beelde in 'n sosiale konteks geïnterpreteer en moontlik ook gekritiseer word. Daarna volg die institusionele vlak waar beelde in mediaorganisasies geskep en geënkodeer word. Laastens, vind ons die sameloop tussen die voorafgenoemde twee vlakke, wanneer kykers die beelde wat vervaardigers geskep het kritiseer en probeer om dit te verander.

Ten spyte daarvan dat ons in 'n postmoderne, nuwe millennium leef wat veronderstel is om gekenmerk te word deur ontvanklikheid, word uitbeeldings van vroue in populêre kultuur steeds merendeels beskou as 'n ondersteuning van, sowel as 'n voortbouing op konvensionele idees rondom vroulikheid en manlikheid. Die *simboliese uitwissing van vroue* in die media het ten doel om die vrou as eggenote, ma en huisvrou te positioneer, wat dus haar lot in die patriargale gemeenskap beklink (Strinati 1995:181). Media-uitbeeldings speel ook 'n rol in die sosialisering van vroue om hierdie stereotipiese genderrolle getrou te vervul. Van Zoonen (1991:36) stel dit tereg:

Experimental research done in the tradition of cognitive psychology tends to support the hypothesis that media acts as socialisation agents – along with the family – teaching ... appropriate sex roles and symbolically rewarding ... appropriate behaviour ... It is thought that media perpetuate sex role stereotypes because they reflect dominant social values and also because male media producers are influenced by these stereotypes.

Die verhouding tussen feminisme en populêre kultuur is duidelik fassinerend en ineengestremel. Pamela Church Gibson (2004:138) skryf die volgende in dié verband:

[T]he grotesque parody of a 'feminist' which was proffered up for popular consumption in the early seventies is still with us – the dungaree-wearing, bra-burning, man-hating, crop-haired, strident woman. This potent myth still lurks in the popular psyche, responsible for those endless, infuriating remarks that begin 'I'm not a feminist, but ...'

In die konteks van die groter populêre kultuurarena, wat die massamedia en spesifiek dan ook televisie insluit, word daar gevind dat spesifieke wanpersepsies oor feminisme uitgebeeld en bespreek word. Dit terwyl vele feministiese idees uitgebou en beklemtoon word, sonder dat feminisme daarvoor erkenning kry. Hierdie idees kan byvoorbeeld die bewusmaking of die deel van persoonlike ervarings wat so belangrik in die tweede generasie was, insluit, en wat inderdaad geëggo word in verskeie televisiereekse met vroue as sentrale karakters. Terselfdertyd maan Judith Mayne

(2000:83) egter teen die wyse waarop feminisme deur verskeie vorms van populêre kultuur toegeëien word:

[T]elevision is a business and if ... female consumers can be attracted to programmes and thus advertisers' products by the addition of a dash of feminism, then that is as much a matter of economics as politics.

Vroeë feministiese werk oor die onderwerp van populêre kultuur verskil uit die aard van die saak baie van dit waarmee ons in 21ste eeu te doen het, spesifiek wat betref die benadering tot en keuse van die onderwerp. Church Gibson (2004:137) neem waar dat feministe vandag populêre kultuur in diepte en openhartig kan ondersoek en dat voorbeelde van kommersieel suksesvolle televisiereekse en rolprente, wat voorheen nie aandag gekry het, nou binne die akademie geanaliseer word op 'n wyse wat ondenkbaar, of eenvoudig onaanvaarbaar sou wees vir die baanbrekers van die tweede generasie.

Volgens Church Gibson (2004:137-138) is daar verder 'n ambivalente belangstelling van die media se kant af in feminisme; by tye verlustig die media hom(haar)self daarin om 'n bespotting van feminisme en feministiese belange te maak deur die een karikatuur na die ander te skep, terwyl die media ander kere as 'n populêre platform dien vir feministiese kwessies. Stereotipiese uitbeeldings van 'feministe', soos dié van die vrou wat mans haat, kort hare het en haar bra verbrand (belig in die aanhaling deur Church Gibson in hierdie onderafdeling) was en is nog steeds volop in populêre kultuur.

Nog 'n mediakarikatuur wat spruit uit vals indrukke van feminisme, is die *postfeminis* as 'n sogenaamde *bemagtigde vrou*. Hierdie bemagtigde vrou het geen nut vir die oudmodiese tweedegenerasie-feministiese idees nie. Sy is die eerste keer in die 1980's uitgebeeld in stiletto's en skouerkussings en is gesien as 'n bedreiging omdat sy haar loopbaan bo die meer tradisionele roete van liefde, huwelik en kinders gekies het, en is daarom veroordeel (Church Gibson 2004:139). Wat interessant is, is dat hierdie *postfeminis* haar verskyning gemaak het presies op dieselfde tyd dat vroue in die regte lewe ook beduidende vooruitgang in die werkplek begin maak het. Uitbeeldings van vroue wat in die werkplek vooruitgang gemaak het, is volop in films, en sluit in Sigourney Weaver in *Working Girl* (Nichols 1988) (fig. 2), Glenn Close in *Fatal Attraction* (Lyne 1987) and Demi Moore in *Disclosure* (Levinson 1994).



Fig. 1: Sigourney Weaver as Katherine Parker in *Working Girl*.
(Nichols 1988)(Signature roles 2011).

Die beste voorbeeld is egter die karakter Alexis (vertolk deur Joan Collins) in *Dynasty* (Shapiro & Shapiro 1981-88) – een van die mees gewilde en bekende televisiereeks van die 1980's. Alexis is 'n perfekte, en moontlik ook die eerste voorbeeld, van 'n nuwe vroueargetipe – die vrou wat als wil hê – aangesien sy nie net 'n florerende sakevrou is nie, maar ook 'n ma (alhoewel nie 'n wonderlike een nie). Vroue soos dié het volgens Church Gibson (2004:139) op televisie gepronk om vir kykers die nadele te wys wat daaraan verbonde is om van ambisie af te sien en eerder haar gesin en huis te kies.¹⁴

¹⁴ In Hoofstuk Drie sal twee ander postfeministiese stereotipes bespreek word: eerstens, die neurotiese, professionele enkelloper wat deur Ally McBeal (op televisie), sowel as nog 'n fiktiewe heldin, Bridget Jones (in film) versinnebeeld word. Die tweede stereotipe is die *meisie* wat beskryf word as gelukkig en selfversekerd in haar seksualiteit. Die *meisie* het nie tyd vir die uitputtende wyse waarop ouer, inmengerige feministe haar konstant voorsê wat om te doen en nie te doen nie (Church Gibson 2004:139). Hoewel die vier protagoniste in *Sex and the City* reeds diep in hul dertigerjare is, sal daar geargumenteer word dat hulle goed by hierdie stereotipe inpas en hulleself verheerlik in hulle eiesoortige tipe *lipstiffie*-feminisme.



Fig. 2: Alexis Carrington (Joan Collins) – selfs aan die werk in die motor.
(*Dynasty revisited* 2011).

Angela McRobbie (2004:205) lewer ook kommentaar oor die uitbeeldings van vroue in die media en sê die volgende:

[T]he visibility of the 'TV blonde' as a symbol of the much vaunted 'female success' is routinely presented as acknowledgement that feminism might well have had some role to play back in the 1970s, but mercifully, no more, since young women are now 'equal' and feminism redundant.

In ooreenstemming met Church Gibson se gewaarwordings oor die wyse waarop feminisme in die media uitgebeeld word (merendeels op 'n negatiewe wyse), argumenteer McRobbie (2004:508) dat feministiese kwessies daaglik uitgelewer word aan 'n eindelose analise deur die media, hoewel daar dikwels neerhalend omgegaan word met hierdie kwessies.

Televisie, en veral televisiekomedies, is bekend vir 'n lang tradisie van sterk vroulike of *feministiese* karakters wat dikwels ook hegte vriendskappe met ander vroue het. Reekse soos *The Mary Tyler Moore Show* (Brooks & Burns 1970-1977), *Murphy Brown* (English 1988-1998), *The Golden Girls* (Harris 1985-1992), *Roseanne* (Williams 1988-1997) en *Cagney and Lacey* (Avedon & Corday 1981-1988) is maar net 'n paar voorbeelde waarin hierdie tipe karakters gevind word. Soos reeds in die vorige afdeling bespreek is, word die tipe feministe wat probeer het om die wêreld te verander, egter

vandag beslis gemarginaliseer wanneer dit kom by uitbeeldings van vroue in populêre kultuur.

Nuwe argumente oor die sogenaamde “inperking van intelligensie” in spesifiek tienermeisies en jong vroue, het onder andere onlangs na vore gekom, met voorbeelde uit populêre kultuur, soos die sangeres Pink se musiekvideo vir die liedjie, *Stupid Girls* (2005) (fig. 1) wat hierdie neiging goed illustreer. Hierdie video is ’n parodie op die leefstyle van jong ikone in Hollywood, wat onder andere Paris Hilton (fig. 1, links onder), Lindsay Lohan (fig. 1, middel regs) en Jessica Simpson (fig. 1, regs onder) insluit. Hulle word as uiters negatiewe rolmodelle vir jong meisies uitgebeeld. Opkomende jong sterre soos Lohan, Hilton en Simpson is amper meer bekend vir opmerkings wat hul gebrek aan intellek sowel as hulle intense behoefte aan roem verraa, as vir noemenswaardige bydraes tot die vermaaklikheidsindustrie.



Fig. 3: Tonele uit die musiekvideo vir Pink se liedjie, *Stupid Girls* (2005).
(*Watch Stupid Girls 2005:[sp]*).

Hierdie apatie teenoor enige iets wat selfs verlangs intellektueel of polities van aard is, word ook opgemerk onder hedendaagse jong vroue. Kristin Rowe-Finkbeiner (2004:2) skryf dat slegs vyf-en-dertig persent van vroue tussen agtien en vier-en-twintig tydens die Amerikaanse presidensiële verkiesing van 2000 hulle kruisies gaan trek het. Dis in sterk kontras teenoor die vyf-en-sestig persent van vroue oor vier-en-veertig wat hul stemreg gaan uitoefen het. Hierdie statistiek kom daarop neer dat negentien miljoen jong Amerikaanse vroue tussen agtien en vier-en-twintig nie gaan stem het nie en dus 'n bewys is van die pandemiese vlak wat hierdie apatie onder jong vroue bereik het. Soos Rowe-Finkbeiner (2004:4) dit tereg stel:

[L]et's face it: electoral politics are not high on the radar screen for the most young people these days. In fact, a September 2003 report, 'Citizenship: A challenge for all generations', found that most young people (fifteen to twenty-six years old) know the name of the fictional hometown for the television family the Simpsons than know the political party of their state's governor or the political party that controls Congress.

Dit is dus duidelik dat daar uiters betekenisvolle veranderinge plaasgevind het in die vrouebeweging asook in die *zeitgeist* van vroue, wat weerspieël word in die uitbeeldings van vroue in populêre kultuur. Daar kan verder aangevoer word dat hierdie veranderinge meer nadelig as voordelig is vir die beeld van vroue oor die algemeen.

2.5 Ten slotte

Feminisme het 'n lang en ingewikkelde geskiedenis. Daar is in hierdie hoofstuk gepoog om slegs 'n vlugtige oorsig van die verskillende generasies en hul onderskeie doelstellings te gee. Verder is die verhouding tussen feminisme en populêre kultuur bespreek en kwessies wat gereeld in feministiese ondersoeke aangaande die massamedia na vore kom, het onder die soeklig geval. Daar is laastens kortliks geraak aan die geskiedenis van die uitbeelding van vroue in televisie en sekere van die stereotipes wat gereeld te vinde is, is uitgewys. Ander stereotipes wat spesifiek betrekking het op die analise van die drie gekose televisiereekse, sal in Hoofstuk Drie bespreek word.

In Hoofstuk Drie word die drie televisiereekse wat vir die doel van hierdie verhandeling ondersoek is, naamlik *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* ook bekendgestel. Daar sal spesifiek gefokus word op die uitbeelding van vroue en kwessies wat met feminisme in verband gebring kan word, en daar sal gepoog word

om te bewys dat, hoewel daar op die idees van feminisme gesinspeel word, daar nooit ernstig met die polemieke daar rondom omgegaan word nie. Die verskil tussen feminisme soos dit in die akademiese domein verwoord word en feminisme soos dit in populêre kultuur uitgebeeld word en inslag vind, is veral van belang in hierdie hoofstuk.

HOOFSTUK DRIE

VAN ALLY, TOT CARRIE TOT WISTERIA LAAN – DIE UITBEELDING VAN VROU EN FEMINISME IN DRIE GEWILDE TELEVISIEPROGRAMME

3.1 Inleiding

Ally McBeal, *Sex and the City*, *Desperate Housewives*: 12 vroue,¹⁵ 335 episodes,¹⁶ tallose intriges, en eindelose plesier. Hierdie drie programme het elk op hul eie manier baanbrekerswerk gedoen; daar is die uitbeelding van die neurose van 'n suksesvolle, dog onvervulde sakevrou, die voorheen verswygde wêreld van 'n seks-bevestigende vrou wie se ideaal in die lewe allesbehalwe 'n trouring is, en die desperaatheid wat 'n oënskylik gelukkige ma en huisvrou moet onderdruk in 'n poging om die ideale beeld voor te hou.



Fig.4: Die oorspronklike rolverdeling van *Ally McBeal* met Ally (gespeel deur Calista Flockhart) in die middel. (*Ally McBeal* poster [sa]).

¹⁵ Vir die doel van hierdie studie identifiseer ek vier hoofvrouekarakters in al drie reekse, hoewel daar deur die loop van spesifiek *Ally McBeal* en *Desperate Housewives* verskeie ander noemenswaardige newekarakters was. Waar van belang, sal daar na dié karakters verwys word.

¹⁶ *Ally McBeal* het deur die loop van vyf reekse van 1997 tot 2002, 112 episodes gehad en *Sex and the City* in ses reekse van 1998 tot 2004, 94 episodes. *Desperate Housewives* wat in 2004 gedebuteer het, is tans in sy sesde seisoen met 'n totaal van 129 episodes wat sover in die VSA uitgesaai is.



Fig. 5: Die rolverdeling van *Sex and the City* soos hulle in 1998 gelyk het. (*Sex and the City* 2011).



Fig.6: Die vroue van *Desperate Housewives* se eerste seisoen. (*Desperate Housewives* 2012).

Hierdie hoofstuk sal feminisme, en hoe dit in kontemporêre televisiereekse, spesifiek in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives*, uitgebeeld word, ondersoek. Al drie reekse is om verskeie redes uitstekende voorbeelde van *zeitgeist*-televisie,¹⁷

¹⁷ Rosalind Coward (2006:31) beskryf *zeitgeist*-televisie as 'n sleutelhoofstroomreeks. Karakters en storielyne word in die openbare domein bespreek en gehore, veral vroue, wat glo die reeks weerspieël probleme in hul eie lewens, wag opgewonde op die jongste episode.

spesifiek wat betref die uitbeelding van vroue, omdat elke program op sy eie unieke manier die wisselvalligheid van die vrouebeweging en die impak wat dit op vroue se lewens gehad het, belig. My bespreking in hierdie hoofstuk sal op twee kernkwessies fokus.

Eerstens, hoe feminisme in populêre kultuur uitgebeeld word en tweedens, watter feministiese ideale in hierdie reekse uitgelig word. *Ally McBeal*, *Sex and the City*, *Desperate Housewives* en ander televisiereekse verskil noemenswaardig van die feminisme soos dit verwoord word in die akademie,¹⁸ daarom is dit belangrik om te bepaal hoe feminisme buite die akademie materialiseer, veral in populêre kultuur. Populêre kultuur – hetsy televisie, films, die nuusmedia, tydskrifte, en so meer – is iets waarmee almal op 'n daaglikse basis gekonfronteer word. Weens hierdie daaglikse blootstelling, kan populêre kultuur as 'n uiters invloedryke instrument beskou word vir die verspreiding van waardes wat op 'n bepaalde stadium in die samelewing heers, en diskoerse in die media speel 'n sleutelrol in die uitbeelding en ontwikkeling van veral nuwe soorte of manifestasies van feminisme (Adriaens 2009).¹⁹ Waardes wat in die feminisme gekultiveer word kan moontlik ook meer wydverspreid in die samelewing posvat wanneer dit vanuit populêre kulturele oorde afkomstig is as wanneer dit vanuit 'n minder toeganklike oord, soos die akademie kom, juis vanweë die feit dat meer mense blootstelling het aan populêre kultuur en dat die verwoording van idees in populêre kultuur dikwels makliker verstaanbaar is as wat die verwoording van dieselfde idee in 'n akademiese milieu sou wees.

Die aanname kan gemaak word dat feminisme in populêre kultuur (of “popfeminisme”) hoofsaaklik te doen het met relatiewe hoofstroom- feministiese agendas, soos die idees van onafhanklikheid en keuseuitoefening, susterskap en seksuele vryheid. Verder word hierdie waardes oor die algemeen op 'n vereenvoudigde wyse aangepak – populêre kultuur sinspeel daarop, maar gaan nie in alle kompleksiteit daarmee om nie (Hawkins & Howard 2003). Die kwessie wat ek dus hier aanspreek, is tot watter mate “popfeministiese” waardes teenwoordig is (hetsy positief of negatief) in

¹⁸ Hoewel die verwoording van feminisme in die akademie en in populêre kultuuruitbeeldings beduidend kan verskil, kan dit egter nie geïgnoreer word dat populêre kultuur grondig en gereeld in die akademie bestudeer word nie.

¹⁹ 'n Volledig teoreties-geskiedkundige bespreking oor die ontwikkeling van feminisme en die verskillende kontemporêre tipes van en bewegings in feminisme kom in Hoofstuk Twee aan bod.

telesiereekse wat op 'n bepaalde vroulike perspektief fokus. Dit sal ook duidelik na vore kom dat baie van die vrouekarakters in die drie reekse nou ooreenstem met die *nuwe feminis* wat, soos Melissa Benn (1998) aanvoer, sedert die 1990's graag deur die media bespreek word. Benn (1998:224) beskryf hierdie *nuwe feminis* soos volg:

[she] is a young-ish and pleasant-ish, professional woman. If she is not a mother she wonders a lot whether, and how, she will become one ... she is more likely to belong to one of the new media-related professions than one of the caring professions ... She goes to gym, likes sex (probably more than the men or man she's having it with), and gossips a lot with her girlfriends. She is interested in designer clothes, lipstick, the whole 'looks' package and scorns a slightly mythical older feminism which tells her she shouldn't be.

3.2 *Ally McBeal*: feminisme en kort rokkies

Weinig telesiereekse het so 'n beduidende impak op kontemporêre kultuur gehad soos *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives*. 'n Voorbeeld hiervan is dat beide *Sex and the City* en *Ally McBeal* die voorblad van die vooraanstaande nuustydskrif *Time* gehaal het. In Hoofstuk Twee is daar reeds verwys na die *Time*-voorblad, waarop Calista Flockhart (as haar karakter Ally McBeal se gesig) langs dié van ander feministiese ikone pryk met die vraag, "Is Feminism Dead?" onder die vier gesigte geskryf. Die vier vroue van *Sex and the City* het op hul beurt glimlaggend op die voorblad verskyn onder die hoofopskrif "Who Needs a Husband?". Die onderwerpe van beide hierdie vrae was veral die afgelope twee dekades aan die voorpunt van enige bespreking oor feminisme. *Ally McBeal* en *Sex and the City*, tesame met *Desperate Housewives*, het soos Kim Akass en Janet McCabe (2004:2) skryf, bygedra tot kulturele diskoerse oor seks, seksualiteit en verhoudings, debatte oor mode en verbruikerskultuur, sowel as besprekings oor moderne vroulikheid en die stand van die enkelopende vrou.



Fig. 7: Feministiese ikone en Ally McBeal op die voorblad van *Time* (25 Junie 1998).
(*EW 100 Greatest characters of last 20 years 2010*).



Fig. 8: Enkellopend en trots daarop – die vroue van *Sex and the City* op die voorblad van *Time*. (28 Augustus 2000). (*Sex and the City* 2000).

Vandat die reeks in 1997 gedebuteer het, bly *Ally McBeal* steeds 'n hewig betwiste onderwerp vir feministiese bespreking, hetsy in die akademie – soos die groot hoeveelheid akademiese artikels sowel as hoofstukke in akademiese boeke sal getuig – of in meer informele kringe onder ingeligte vroue wat besef dat die program interessante kommentaar lewer (bewustelik of onbewustelik) oor die stand van vroue in die samelewing. Soos Mercedes Bunz (2001:274) dit beskryf, het die program probleme soos gender-identiteit aangespreek wat na vore gekom het as gevolg van die verandering in leefwyse; daar is wegbeweeg van die tradisioneel aanvaarde genderrolle (mans werk terwyl vroue by die huis bly en kinders grootmaak) na 'n nuwe, moderne, en tot dusver ongedefinieerde lewensstyl. Die hoofkarakter (gespeel deur Calista Flockhart) moes dieselfde clichés en onduidelike rolverwagtings baasraak waarmee die teikengroep van die reeks – vroue tussen 18 en 49 – gekonfronteer is. Die verwagtinge om 'n suksesvolle loopbaan te hê en terselfdertyd 'n lewensmaat te vind, is net een van die vele struikelblokke wat Ally sowel as haar kykers in die gesig staar (Bunz 2001:273).

Beide *Ally McBeal* die *program* en *Ally McBeal* die *karakter* word dikwels deur diegene in die media sowel as in die akademie voorgehou as 'n karakter wat 'n breuk met tweedegenerasiefeminisme voorstel. Ally het menige stoere feministe teen die mure uitgedryf met haar superkort rokkies en onophoudelike geteem oor haar gemis aan

liefde. In die tydskrif *Salon* maak Joyce Millman (1997:[sp]) die volgende waarneming oor die karakter:

Ally consults the husband-acquiring handbook 'The Rules'. She complains to her roommate, after a chaste second date with a hot prospect, "I am a sexual object, for God's sake! He couldn't give me a little grope?" When a guy dumps her, she whines to Billy (her ex-boyfriend), "All I ever wanted was to be rich and successful and to have three kids and a husband who would wait at home to tickle my feet, and look at me – I don't even like my hair!" (She dissolves into sobs.)

Om dinge te vererger, maak Ally die volgende opmerking tydens 'n gesprek met haar huismaat Renée: "If women wanted to change society, we could do it. I plan to change it ... I'd just like to get married first", wat 'n mens dadelik noop om haar sogenaamde feminisme te bevraagteken. Soos Simon Heffer (2002:13) in die *Daily Mail* geskryf het:

After years of TV programmes that have sought to pretend to the contrary, Ally McBeal herself repudiates the main mantra of feminism: that a high-achieving young woman has no need of a man.

Dit wil voorkom asof die bekroonde televisieskrywer David E. Kelley gedink het dat Ally 'n baanbrekerkarakter was (soos Millman haar beskryf "The Vulnerable Little Feminist That Could"), maar ek sou eerder wou sê dat sy bloot net besig was om kommentaar te lewer op sekere populêre mites oor feminisme, soortgelyk aan dié wat deur Susan Faludi in *Backlash* oopgevelek is. Die mees ooglopende van die mites is die sogenaamde *behoefte aan 'n man*-mite. In een van die eerste episodes van die reeks betreur Ally haar lot en vra sy vir Renée wat met hulle skort. Sy kan nie verstaan hoe dit moontlik is dat twee aantreklike jong vroue met suksesvolle loopbane nie mans kan kry nie. Ten minste gaan Ally nie sover as om die bekende (of dalk eerder berugte) Harvard-Yale-studie²⁰ aan te haal, wat beweer dat 'n vrou met 'n universiteitsgraad

²⁰ 1986 se Harvard-Yale-studie, soos dit nou algemeen bekend staan, het berugtheid verwerf ná die sosioloog Neil Bennett aan 'n joernalis wat 'n storie oor liefde vir die Valentynsdag-uitgawe van die *Advocate* wou skryf, sekere statistieke in 'n verslag oor demografiese ondersoek waarby hy en twee kollegas betrokke was, met haar gedeel het. Die verslag het getoon dat volgens huweliksgedragspatrone van daardie typerk, blanke vroue met universiteitsopleiding wat teen dertig steeds ongetroud was, slegs 'n twintig persent kans gehad het om ooit te trou, terwyl ongetroude vroue van vyf-en-dertig se kans na vyf persent verminder en vroue van veertig slegs 'n 1,3 persent kans het om ooit te trou. Die joernalis het besef dat hierdie statistieke tot 'n sappige nuus storie kon ontwikkel en haar berig het die volgende dag op die eerste bladsy van die *Advocate* verskyn. 'n Verslaggewer verbonde aan Associate Press het die storie gelees en dit aan ander joernaliste versprei en nog 'n dag later was die storie in koerante dwarsoor die Verenigde State van Amerika gepubliseer. Die reaksie wat deur die storie ontlok is, was aardskuddend en dit het duidelik aanklank gevind by jong professionele vroue, wat nou begin vrees het dat indien hulle die huwelik te lank uitstel, hulle nooit 'n eggenoot sou vind nie (Cherlin 1990:117).

agter haar naam, teen die ouderdom van veertig 'n skamele 1,3 persent kans het om te trou. Hierdie studie wat ook in rolprente, van *Sleepless in Seattle* (Ephron 1993) tot *Fatal Attraction* (Lyne 1987), aangehaal is, is interessant genoeg later volslae gediskrediteer.²¹ In werklikheid, soos Susan Faludi uitwys, het 'n sensus wat in dieselfde tydperk gehou was, bevind dat tussen die ouderdomme van vier-en-twintig en vier-en-dertig, daar 'n honderd-en-negentien enkellopende mans vir elke eenhonderd enkellopende vroue was. Studies het inderwaarheid getoon dat, in teenstelling met *Fatal Attraction* se beeld van die halfmaniese en ongetroude professionele vrou, hoogsbetaalde vroue *nie* gretig was om te trou nie (Faludi 1991).

Dit sou egter nie deug om Ally as 'n selfversekerde sinikus uit te beeld nie; daarom sien ons hoe sy episode na episode smag na slegs 'n brokkie van die geluk wat haar eerste liefde, Billy, nou met sy vrou Georgia deel. Elke episode eindig ook waar sy die groot leemte in haar lewe betreur, soos in die episode waar sy in gietende reën by 'n straat afstap met trane wat by haar wange afstroom terwyl 'n afgehaalde vertellerstem ("voiceover") sê: "I know I've got it great, really – good job, good friends, loving family, total freedom and long bubblebaths. What else could there be?" Amanda Rees (2000:365) lewer kommentaar hierop:

... [I]ack of a partner for the Ally McBeals of this world doesn't just imply an absence of masculine attention, but the presence of very real emotional turmoil and self-doubt: having a husband or a boyfriend, it would seem, is the real mark of success.

Vir 'n reeks wat poog om die dilemmas van 'n hedendaagse professionele vrou uit te lig, is dit problematies en uiters negatief dat ware sukses vir 'n vrou net aan die teenwoordigheid van 'n romantiese verhouding met 'n man gemeet kan word. Nog 'n frustrerende aspek van *Ally McBeal* is die wyse waarop die reeks voorgee om op 'n

²¹ Bennett en sy kollegas se statistieke is nie lank na die media-ophef deur die demograaf Jeanne Moorman, wat vir die Amerikaanse sensusburo gewerk het, uitgedaag. Sy het bevind dat 'n ongetroude, dertigjarige, blanke vrou met universiteitsopleiding in der waarheid 'n agt-en-veertig tot ses-en-sestig persent kans het om wel 'n eggenoot te vind, terwyl veertigjariges se kans sewentien tot drie-en-twintig persent was. Nog meer onlangse navorsing wys dat hoogopgeleide vroue eintlik 'n groter kans staan om te trou as diene wat nie universiteit toe gegaan het nie. Volgens Elaine Rose, 'n professor in ekonomie verbonde aan die Universiteit van Washington, was vroue tussen die ouderdom van veertig en vier-en-veertig teen die jaar 2000 aansienlik meer geneig om te trou as vroue in dieselfde ouderdomsgroep wat slegs hoërskoolopleiding het. Gegewe dat (in Amerika) sewe-en-veertig persent van studente vroulik is, is Rose se studie gerusstelend vir baie vroue omdat dit bewys dat goeie opleiding nie 'n struikelblok tot die huwelik is nie (Zaslow 2006).

ernstige en diepgaande manier aan feministiese kwessies aandag te gee. Bykans elke episode spreek 'n nuwe *kwessie* aan wat wissel van diskriminasie op grond van ouderdom ('n saak wat Ally gewen het omdat dit nie reg is vir die media om op jong, mooi vroue gefikseer te wees nie – beledigend en ironies wanneer daar in ag geneem word dat Ally en haar mede- vroulike karakters week na week in mikro-mini's gearadeer het) tot die episode waarin Ally en Georgia drie mense moes verdedig wat 'n wettige drietallige-huwelik wou hê (hierdie keer verloor hulle die saak omdat dit *sleg* is vir 'n man om twee vroue gelyktydig te wil hê – en sodoende kry Kelley terselfdertyd die geleentheid om kampvegter te speel vir feminisme en familiewaardes).

In nog 'n episode kry Regter “Whipper” Cone (gespeel deur Dyan Cannon, wat ten spyte daarvan dat sy 'n middeljarige regter is, ook in minirokkies ingeprop word) spyt dat sy Ally se wispelturige gedrag, nadat sy 'n vrou in die supermark te lyf gegaan het (fig. 9), by die balieraad gerapporteer het. In 'n oomblik van helderheid daag sy by die verhoor op en snou die raad toe: “Why don't we admit it? She stands most guilty of being female! Young and attractive, and how dare she be aggressive on top of that!”. Dit blyk erg teenstrydig te wees met enige feministiese beginsels. Dit is doodeenvoudig nie versoenbaar om 'n prokureur as 'n verstrooide, marginale en tog bekwame karakter wat deur die liefde verlaat is, uit te beeld en haar dan terselfdertyd vir hierdie karakterfoute te vergewe bloot net omdat sy 'n *feminis* is nie (*Feminista* [sa]).

Kelley self het gesê dat Ally nie 'n siniese, skril feminis soos dié van die sestiger- en sewentigerjare is nie: “She's all for women's rights, but she doesn't want to lead the charge at her own emotional expense” (Kelley soos aangehaal in Bellafante 1998:56).

Gorton (2004:214) stel dit gepas:

... Ally McBeal is characterised as a woman who wants the power to make choices in her life, but does not want to have to fight for them herself – or for them to impinge on her personal expression. That is, she wants the benefits of feminism without running the risk of being associated with the criticisms of feminism.



Fig. 9: Ally word in hegtenis geneem na sy 'n vrou te lyf gaan in die supermark.
(*Ally McBeal [TV series]* [Sa]).

Nog 'n slinkse wyse waarop Kelley ons mislei en laat glo dat ons 'n feministiese program kyk, is deur tradisionele genderrolle op die kop te keer in 'n poging om te wys dat vroue net so seksisties soos mans is. Die meerderheid van die manlike karakters in die reeks is swakkeling, onmanlik en totaal onder die duim van hul vroulike kollegas en vriendinne. Dit terwyl die vroue oor die algemeen sterk, meedoënloos en seksueel aggressief is. Die sekretaresse, Elaine, wat elke moontlike man seksueel teister, herinner daaraan dat vroue dalk nie so verskillend van mans is nie. Omdat daar 'n paar gevalle is waar die mag omgekeer is, wil Kelley ons laat glo dat die uitwerking van eeue se lewe in 'n manlik-oorheerste samelewing ewe skielik as irrelevant beskou kan word en dat gendergelykheid nie meer 'n probleem is nie. Dit is dan duidelik dat Kelley sekere van die vrese wat hy in feminisme identifiseer in die reeks onder die loep neem, onder andere die begeerte om 'n onafhanklike suksesvolle loopbaan te hê en die gelyktydige begeerte om afhanklik van 'n man te wees. Hoewel baie feministe sal debatteer dat hierdie twee begeertes nie onversoenbaar is nie, is dit tog 'n algemene aanname wat oor feminisme gemaak word (Gorton 2004:217).

In die episode getiteld "Love Unlimited" word Ally deur die tydskrif *Pleasure* genader om as rolmodel op te tree vir jong professionele vroue. Ally is ongemaklik met die voorstel en wanneer sy deur een van die senior bestuurslede van die tydskrif gevra

word om 'n bietjie gewig aan te sit en om op te hou om vir almal te vertel hoe leeg haar lewe sonder 'n man is, weier sy volstrek om in die tydskrif te verskyn. Weereens wys hierdie voorval vir ons iets meer oor Ally se persoonlikheid en haar ongemak met enige moontlike uitdruklike assosiasie met feminisme. Wat egter nog meer interessant in hierdie episode is, is die wyse waarop tweedegenerasie- en postfeminisme duidelik as teenpole gestel word. Die karakter Lara Dipson (van *Pleasure*) verskyn op die toneel in 'n strak snyerspakkie (die sogenaamde *powersuit* wat veral deur Melanie Griffiths in *Working Girl* (Nichols 1988) bekend gemaak is). Bloot op haar uiterlike voorkoms word sy onmiddellik met die feministe van die 1980's geassosieer, terwyl Ally, in haar superkort minirompie, as postfeminis voorgelou word. Die onderliggende boodskap in die ontmoeting tussen Lara en Ally dui duidelik op die ongemak wat postfeministe ervaar wanneer hulle met die eise van tweedegenerasiefeministe gekonfronteer word. Ally sê self in die episode dat daar duidelik 'n krisis ontstaan het tussen die begeerte na afhanklikheid en die begeerte om 'n onafhanklike vrou te wees.

Om meer presies te wees, soos Gorton (2004:217) dit stel, blyk daar verwardheid te wees oor wat dit beteken om 'n feminis te wees en wat dit beteken om 'n suksesvolle vrou te wees. Hierdie gevoel van ongerustheid het vanuit verskillende oorde tot 'n nuwe belangstelling in feminisme gelei. Eerstens vanuit die media, wat die bemerkbaarheid van feminisme raakgesien het, maar ook vanuit die oorde van tweedegenerasiefeministe soos Gloria Steinem en Kate Millet en die jonger generasie feministe soos Jennifer Baumgardner en Amy Richards. Dit sluit ook duidelik aan by die doelstellings wat ek aan die begin van hierdie hoofstuk genoem het. Die genoemde episode in die vorige paragraaf is 'n baie goeie voorbeeld van hoe feminisme in populêre kultuur uitgebeeld word en ook watter feministiese kwessies voorrang kry in sulke populêrekultuur-arenas. Dit wil voorkom asof die mees pertinente feministiese kwessie wat in nie net *Ally McBeal* nie, maar ook in *Sex and the City* en *Desperate Housewives* aangespreek word, hierdie konstante wisselwerking tussen afhanklikheid en onafhanklikheid is, sonder dat dit ooit uitdruklik as 'n feministiese kwessie geïdentifiseer word. Ally en vele ander vroulike protagoniste in eietydse televisiereekse sukkel om outonomie as 'n suksesvolle, werkende vrou en afhanklikheid as 'n vrou in 'n verhouding met 'n man, met mekaar te versoen.

Veronica Chambers (1998) beskryf *Ally McBeal* as "... the '90s answer to Mary Tyler Moore ...", sowel as die beliggaming van 'n postfeminis, maar die *Time*-artikel waarin die foto van Ally McBeal langs dié van Gloria Steinem en die VSA se eerste (en

belangrikste) voorstander van vrouestemreg, Susan Anthony, geplaas word met die vraag “Is feminisme dood?”, is dalk ’n meer gepaste opmerking ten opsigte van die reeks. In die artikel in *Time*, voer Gina Bellafante (1998) die volgende aan:

... feminism has devolved into the silly, having powerful support from popular culture offering images of grown single women as frazzled, self-absorbed girls: Ally answers the question 'Why are your problems so much bigger than everyone else's?' with the earnest response 'Because they're mine'.

Bellafante (1998) beklemtoon dat Ally as die argetipe van ’n enkelopende vrou uitgebeeld word, selfs al is sy niks meer as ’n samestelling van onbenullige neuroses nie.

Hoe het dit dan gebeur dat soveel vroue gek was oor die program en oënskynlik met die vroulike karakters geassosieer het? In die tydskrif *Self* skryf Laura Morice (1998): “Let’s leave the debate over Ally’s impact on the women’s movement to the critics and allow ourselves a rare guilty pleasure: watching a woman we can relate to – flaws and all”. Judith Schroeter (2002) voer op haar beurt aan dat

Ally personifies typical conflicts that arise from an increasingly individualised society – thus, conflicts we all face in our daily lives ... Ally McBeal can provide support and help us cope with them.

Dis duidelik uit hierdie stellings dat vroue nie slegs smag na ’n mate van ontsnapping van die aktiewe ervaring van vrouwees nie, maar dat hulle terselfdertyd ontsnapping vind in karakters soos Ally McBeal. Die bekende mediakritikus Ien Ang (1996:92) beweer dat kritici altyd die feit in gedagte moet hou dat televisiekarakters (soos Ally McBeal) fiktief is en om daardie rede so ontwerp is dat die kyker met hulle op die vlak van die verbeelding kan omgaan. Ang stel dus voor dat hierdie karakters nie as rolmodelle funksioneer nie, maar eerder simboliese realiserings van vroulike onderwerpposities is waarmee die kykers in fantasie kan identifiseer (Ang 1996:92).

Daar kan aangevoer dat, soos Gorton (2006:161) ook voorstel, Ally as karakter vroue toelaat om hulle eie kommer aangaande hulle posisie in die manlik-gedomineerde werkplek, hulle ouderdom, die huwelik en kinders kry te ondersoek. Wat ’n program soos *Ally McBeal* voorts aan vroulike kykers verskaf, is die geleentheid om van die sogenaamde *tirannie van verwagting* te ontsnap (Steinem 1995:xiii). Wat *Ally McBeal* (en ander programme) dus aan vrouekykers bied, is momentele ontsnapping en ’n kans om hulself met die hoop en vrese wat baie vroue deel te vereenselwig. Natasha

Forrest (2001) voer aan dat gewone vroue gereeld media-uitbeeldings van vroue op TV, soos dié in *Ally McBeal*, naboots, wat dit toenemend moeilik maak om te bepaal tot watter mate fiktiewe televisiekarakters realisties is. Dis natuurlik totaal verstaanbaar aangesien kykers maklik in die versoeking kom om ontvanklik te wees vir die media se kitsoplossings vir die probleme wat patriargie teweegbring, sowel as om te glo dat seksisme maklik teëgewerk kan word deur bloot soos die teenoorgestelde geslag op te tree. Dít terwyl die ware doel van feminisme nog altyd was dat die wêreld vroue moet waardeer vir wat hulle is, eerder as om hulle te loof omdat hulle mans naboots (Forrest 2001). Deur die verskille tussen manlike en vroulike seksualiteit te ignoreer, maak programme soos *Ally McBeal* dit toenemend moeilik om die oorsake en gevolge van hierdie verskille te bepaal en te probeer om dit met feminisme te vereenselwig.

3.3 *Sex and the City*: stedelike susterskap

Dit bring my by die bespreking van *Sex and the City*. Weinig televisieprogramme het die gemeenskaplike verbeelding tot dieselfde mate aangegryp as dié reeks. Katherine Hyunmi Lee voer selfs aan dat indien die skep en verbruik van bykomstige produkte 'n teken van 'n televisiereeks se sukses is, is *Sex and the City* sonder twyfel die mees suksesvolle reeks in die afgelope dekade wat nie op 'n kindergehoor gerig was nie. Ten spyte daarvan dat die reeks reeds sewe jaar gelede tot 'n einde gekom het, illustreer die gewildheid van die daaropvolgende twee rolprente (daar is tans sprake van 'n derde rolprent sowel as 'n nuwe reeks waarin die ervarings van die karakters in hulle twintigerjare ontgin sal word), sowel as die toename in die sukses van *Sex and the City*-besigtigstoere in New York, die reeks se voortdurende populariteit.

Waar 'n program soos *thirtysomething* (Zwick & Herskovitz 1987-91) die dilemmas van vroue wat probeer het om alles te hê aangespreek het, konsentreer *Sex and the City* op vroue wat gekies het om 'n ander paadjie as dié in die 1980's te volg. Die reeks eis van kykers om die ideale van die 1980's met 'n bietjie meer skeptisisme te beskou. Soos Rosalind Coward (2006:35) aanvoer:

Perhaps the ideal of a high-flying career and a good relationship with a man had always been an impossibility; perhaps, if women had power, they could not have men.

Die reeks sentreer om vier suksesvolle, enkelopende vroue in hul dertigerjare wat in Manhattan woon. Elkeen het 'n vervullende en opwindende loopbaan. Elkeen is beeldskoon en sexy op haar eie manier – twee blondines, 'n brunet en 'n rooikop. Al

vier het skynbaar 'n eindelose hoeveelheid geld en dit beteken hulle kan soveel pare ontwerperskoene aanskaf as wat hul harte begeer en ook enige tyd by die nuutste kroeg of restaurant instap vir 'n paar drankies of 'n Michelin-ster-ete. As goeie feminisme gelykstaande is aan uitstekende seks, dan het hierdie vier vroue die kuns van sogenaamde “babe feminism” bemeester, wat soos Anna Quindlen (1994) dit beskryf, na vroue verwys wat oor die algemeen sekspositief is en 'n geseksualiseerde, vroulike voorkoms het.

Maar wat *Sex and the City* besonders maak, is dat daar meer aan hierdie karakters is as bloot net hulle voorkoms en hulle geld. Carrie, Samantha, Charlotte en Miranda is nie katterige en nydige vroue wat slegs in oppervlakkige finansiële en romantiese sukses belangstel nie. Hulle is beste vriendinne. Hulle is mekaar se ondersteuningsnetwerk. Hulle is familie en hulle is susters.

Carrie Bradshaw, gespeel deur Sarah Jessica Parker, is die reeks se Jan, of eerder San Alleman. Sy het haar varkies (redelik) op hok en het 'n genotvolle loopbaan, benydenswaardige klerekas en 'n onophoudelike string aantreklike mans wat agter haar aan is. As 'n *seksuele antropoloog* (soos Carrie haarself beskryf) wat haar bevindings in haar weeklikse seksrubriek neerpen, is sy die een wat die lewens van enkellopers en moderne verhoudings bevraagteken. Carrie funksioneer ook as verteller wat die kyker lei op die ewig-veranderende (en -verwarrende) reis van wat dit behels om 'n vrou te wees as jy enkellopend en onafhanklik in die nuwe millennium is. Carrie vind inspirasie vir haar pseudo-antropologiese *studie* om sin te probeer maak van moderne sosio-seksuele gewoontes (Akass & McCabe 2004:3) by haar drie beste vriendinne, wat sonder twyfel die teenstrydige ideale waarmee baie vroue vandag sukkel, verteenwoordig. Samantha Jones (gespeel deur Kim Cattrall) is die verpersoonliking van seksuele vryheid. Sy is die invloedryke eienaar van 'n suksesvolle skakelfirma en by verre die mees seksueel avontuurlustige van die groep – iets waarop sy baie trots is. Charlotte York is tradisioneel, betaamlik en kuis. Sy wil bitter graag trou, huis opsit en kinders hê en volg die voorafgenoemde *The Rules* (Fein & Schneider 1995) slaafs na. Miranda Hobbes is onkonvensioneel. Sy verwerp enige konvensionele wysshede oor uitgaan en die huwelik luidkeels en hoewel sy graag 'n sielsgenoot sal wil hê, is sy nie bereid om haarself vir 'n man op te offer nie. Elke episode se storielyn het te doen met die jongste onderwerp wat Carrie vir haar rubriek ondersoek, en elkeen van die vier vroue verskaf 'n unieke perspektief op seksuele ervarings en verhoudingsfiasko's.

Die reeks is 'n verwerking van Candace Bushnell se boek met dieselfde titel wat in 1996 verskyn het, en wat op sy beurt 'n versameling van rubrieke was wat Bushnell self in die vroeë negentigs vir die *New York Observer* geskryf het. Bushnell se rubriek het destyds net so vinnig soos die gelyknamige televisiereeks kultusstatus bereik en gou die aandag getrek van die TV-skrywer en vervaardiger Darren Starr wat die regte op die boek gekoop, dit verwerk en aan die Amerikaanse betaalkanaal HBO aangebied het.²²

Sex and the City verwys terug na die klassieke Hollywood-tradisie van maltrap-situasiekomedies oor enkelopende vroue in die stad, waarvan die mees klassieke en tydlose voorbeeld, *The Mary Tyler Moore Show* (Brooks & Burns 1970-1977) is. Carrie stem ooreen met haar maltrapvoorgangers wat haar skerp en spitsvondige dialoog en flaters betref. En nes Carrie, wat wel bewus is van die konvensies van hierdie genre (sy verwys na fiktiewe karakters waarop sy *geskool* is), speel die reeks met hierdie konvensies en bou dit op generiese vorms (Akass & McCabe 2004:12).

Sedert die reeks in 1998 op die Amerikaanse betaalkanaalnetwerk Home Box Office (HBO) gedebuteer het, het *Sex and the City* grootskaalse belangstelling en populêre sukses geniet. As die eerste oorspronklike reeks wat deur HBO vervaardig is, het die reeks tientalle Emmy-, Golden Globe- en Screen Actors Guild-toekennings ontvang. Met soveel sukses en die feit dat die reeks (en die hoofspelers daarin) konstant in die openbare oog was, is dit belangrik om te ondersoek hoe *Sex and the City* feministiese ideale voorstel.

Hoewel *Sex and the City* 'n komedie is, word geen van die omstandighede daarin as laf of verkleinerend met betrekking tot die ervarings van vroue uitgebeeld nie. Trouens, dit wil voorkom of baie van die lewenskeuses wat vroue noodwendig moet maak, op 'n positiewe en selfgeldende wyse uitgebeeld word. Verder is die stemme wat in die reeks gehoor word – hetsy stemme van verbystering of stemme van rede – van sterk, onafhanklike vroue afkomstig. Hierdie vier vroue wat relatief emosioneel stabiel en loopbaangewys en finansiële suksesvol is, is skynbaar een weergawe waarna gegoede, heteroseksuele vroue van vandag wat hulself met die doelwitte van feminisme vereenselwig, streef.

²² Vir meer inligting oor die vervaardiger Starr, besonderhede oor HBO, en die bemerking en uitsaai van *Sex and the City* op dié kanaal sien Akass & McCabe (2004: 3-7).

As die hoofkarakters in *Sex and the City*, is hierdie vier vroue gereeld in gesprek met mekaar en gevolglik sien ons hoe hierdie ideale wat elkeen onafhanklik verteenwoordig, dan ook met mekaar *in gesprek* is. Hulle spreek gereeld dieselfde kwessies aan – kwessies soos hoe enkelopende vroue seksualiteit hanteer, hoe om tradisionele oortuigings en kontemporêre denke te laat strook en hoe vroue van vandag hulle status as enkelopendes hanteer en terselfdertyd sterk en onafhanklik bly. Dit blyk dus vanselfsprekend om te wonder watter tipes boodskappe oor feminisme in hierdie uiters gewilde televisiereeks uitgebou word.

Dit is ooglopend dat die vorm van feminisme wat in populêre kultuur voorkom, soos in *Sex and the City*, nie onomwonde akademies van aard is nie, maar dis ook duidelik dat daar nie bloot met sogenaamde *babe feminism* in die reeks omgegaan word nie. 'n Mens kan dan nie help om te wonder of die skrywers, regisseurs en vervaardigers van die reeks feministiese kwessies implisiet of eksplisiet *ondersoek* en of sekere kwessies uitdruklik aangespreek word en ander net geïnsinueer word nie. Daar is byvoorbeeld gevalle waar feministiese waardes in die inhoud van die storie van die episode verteenwoordig word, maar nie uitdruklik gedebatteer word in die dialoog nie. Dan is daar ook die vraag van watter tipe feministiese kwessies aangespreek word. Spesifieke liberale kwessies soos regverdige salarisse en voortplantingsregte speel waarskynlik weens die erns daarvan, oor die algemeen tweede viool, terwyl daar eerder gefokus word op hoe om sterk, onafhanklik en sexy te bly en hegte vriendskappe en romantiese verhoudings te kweek.

In die vorige hoofstuk is verskeie vorms van feminisme bespreek en *girlie-feminisme* is een vorm waarna kortliks verwys is. *Girlie-feminisme* het dan ook veral betrekking op *Sex and the City*, omdat dit "... that shared set of female experiences that includes Barbies and blowjobs, sexism and shoplifting, *Vogue* and vaginas" (Karp & Stoller 1999:16) ondersoek op 'n soortgelyke wyse waarop Carrie, Samantha, Miranda en Charlotte dit in elke episode ondersoek.

Die gebrek aan manlike hoofkarakters in veral *Sex and the City*, maak op sy beurt voorsiening vir 'n belangrike feministiese instelling wat Bonnie Dow (1996) *women's talk*, of vrouegesprekvoering, noem. Sy skryf: "interaction among characters parallels the essential process of consciousness-raising, disguised as 'women's talk'"

(1996:108). Dow haal die definisie van *consciousness-raising* uit Jo Freeman se *The Politics of Women's Liberation*, aan:

Women come together in small groups to share personal experiences, problems and feelings. From this public sharing comes the realization that what was thought to be individual is in fact common; that what was thought to be a personal problem has a social cause and a political solution ... Women learn to see how social structures and attitudes have molded them from birth and limited their opportunities. They ascertain the extent to which women have been denigrated in this society and how they have developed prejudices against themselves and other women. They learn to develop self-esteem and to appreciate the value of group solidarity.

Hoewel hierdie nie presies so weergegee word nie, kan dit aangevoer word dat die gesprekvoering in *Sex and the City* wel 'n vrouegesentreerde analise van seksuele politiek bereik, wat die uiteindelijke doel van *consciousness-raising* is (Dow 1996:106).

Die wye verskeidenheid vroulike karakters in *Sex and the City* (sowel as *Ally McBeal* en *Desperate Housewives*) bied verder ook aan die vrouekyker veelvuldige geleenthede vir identifisering in teenstelling met van die vroeëre *feministiese* televisiereekse soos *The Mary Tyler Moore Show* of *Murphy Brown*, waar kykers tot 'n mate aangemoedig is om die enkele vroulike hoofkarakters as dié verteenwoordiger van *vrou* of *feminis* te sien (Dow 1996:118). Elke karakter in *Sex and the City*, *AllyMcBeal* en *Desperate Housewives* verteenwoordig 'n bepaalde tipe persoonlikheid en daar word aan elkeen se perspektief waarde geheg (Dow 1996:118).

In *Sex and the City and third wave feminism*, identifiseer Joy Hawkins en Judith Howard "sisterhood" of susterskap as 'n ideaal wat intrinsiek aan sogenaamde popfeminisme is. Susterskap is 'n gewilde idee in verskeie vorms van feminisme en het te doen met vrou se verhoudings met ander vroue. Daar word aanvaar dat alle vroue sekere gemeenskaplike ervarings gemeen het, wat feministiese bande met mekaar kan versterk. Susterskap, wat op die belangrikheid van vriendskappe en eenheid fokus, is dan ook een van die noemenswaardige wyses waarop veral *Sex and the City* en *Desperate Housewives* (en tot 'n mindere mate *Ally McBeal*) die idee van popfeminisme uitbeeld. Robin Morgan het reeds in 1970 gesê dat: "... women's liberation is the first radical movement to base its politics – in fact create its politics – out of concrete personal experiences" (in Dow 1996:118).

In *Sex and the City* spesifiek word die gedagte van susterskap meerdere male per episode uitgebeeld, maar meestal op 'n nieverbale wyse. Carrie, Samantha, Miranda en Charlotte is egter hoegenaamd nie voortdurend besig om hul waardering vir mekaar uit te spreek nie. Inteendeel, die meeste van hulle gesprekke draai om hulle verhoudings met ander mense, hoofsaaklik mans. Ten spyte hiervan is dit steeds duidelik dat hulle 'n verbonde en liefdevolle groep is en dat hulle vriendskap met mekaar by verre belangriker en meer standhoudend as enige romantiese verhouding is.

Die wyse waarop dit duidelik word, is hoe gereeld hulle saam op die skerm verskyn (fig. 10a en 10b). Die vier vroue kom ten minste een keer per episode bymekaar vir ontbyt of middagete, of 'n partytjie of 'n aandjie uit. Die blote uitbeelding van die vier vroue saam – op hul eie, sonder enige mans én sonder dat hulle wil hê dat daar enige mans moet by wees – is noemenswaardig. Hoewel hulle gesprekke oor die algemeen oor mans handel, ondersteun hulle mekaar en leer hulle uit mekaar se ervarings, ten spyte daarvan dat hulle so baie van mekaar verskil. Hierdeur skep hulle 'n belangrike ruimte waar slegs vroue toegelaat word en is hierdie gemeenskapheid iets wat hulle slegs by mekaar as vriendinne kan kry. Op hierdie wyse vind hulle aansluiting by mekaar en hulle geneigdheid om hul ervarings so te deel, herinner sonder twyfel aan tipiese *consciousness-raising* ontmoetings (Dow 1996:119).



Fig. 10a: Vriendskaplike gemeenskapheid – die vroue van *Sex and the City* deel hul ervarings. (Yeah! *Sex and the City* 2011).



Fig. 10b: Stedelike susterskap – die vroue van *Sex and the City* kuier gereeld saam.
(*The gangs all here* 2011).

Hierdie tipe *consciousness-raising*-gesprekke word verder geneem in die een-tot-een gesprekke tussen die vrouekarakters. In *Sex and the City* vind hierdie gesprekke amper net soveel as groepsgesprekke plaas. Oor die algemeen word hierdie een-tot-een gesprekke gevoer wanneer een karakter die ander een om raad vra. Die vra en gee van raad versterk die idee dat die vroue in *Sex and the City* werklik op mekaar, eerder as enige iemand anders kan staatmaak, aangesien hulle bereid is om mekaar op te soek met selfs die mees intieme probleme.

Sex and the City (en *Ally McBeal* tot 'n mindere mate) beklee ook 'n belangrike ruimte in 'n sosiale omgewing wat dikwels uitspraak lewer oor kinderlose, ongetroude en/of professionele vroue. *Sex and the City* genereer komplekse uitbeeldings van (meestal) enkelopende, seksueel-aktiewe, werkende vroue wat waarskynlik in 'n ander era blote *femmes fatales* sou wees. Op grond hiervan kan aangevoer word dat *Sex and the City* nie bloot refleksief deel uitmaak van 'n kulturele postfeminisme wat die meer uitdagende, komplekse en onopgeloste vrae en kwessies, wat betrekking het op vroeë feminisme, ignoreer nie.

As 'n voorbeeld hiervan verwys ek na 'n episode in die eerste reeks, genaamd “The Baby Shower” (1998). Hierin reis die vier vriendinne na die voorstedelike Connecticut vir die ooievaarstee van 'n ou vriendin, Lacey, wat voorheen net so min seksuele

inhibisies as Samantha gehad het, maar nou getroud en swanger is. Carrie, Samantha, Miranda en Charlotte reageer elk op 'n unieke wyse op die feit dat Laney se lot eendag (of binnekort) ook hul eie kan wees. Lacey en haar ander vriendinne lewer op hul beurt ook kommentaar oor kwessies soos die huwelik, moederskap en die voorstedelike lewe. Charlotte, wat skaars vir Lacey ken, is die mees opgewonde oor die partytjie en is vinnig opgeneem met al die babapraatjies en babadinge en is duidelik jaloers op die voorstedelike wêreld wat die ma's deel. Haar droom spat egter aan skerwe wanneer Laycey aankondig dat sy beplan om haar babadogterjie Shayla te noem ('n naam wat Charlotte streng vertroulik met haar gedeel het), en met haar terugkeer na New York versnipper sy foto's van haar droomman, haar droomhuis en 'n kussing met die naam Shayla op geborduur (alles items wat in haar *boks van hoop* was). Getrou aan Charlotte maak sy als weer heel (al is dit net in haar kop) wanneer sy aan die einde van die episode iemand ontmoet met die potensiaal om haar drome van 'n gelukkige huwelik te bewaarheid. In regstreekse kontras tot Charlotte se ervaring sien ons hoe Samantha vir die aanstaande ma 'n bottel whiskey gee en deur die loop van die partytjie uitwys hoe Lacey se lewe nou verby is, terwyl daar geen keer aan hare is nie. Lotz (2006:101) maak die volgende opmerking oor Samantha se optrede tydens die episode:

The cult of motherhood cannot penetrate Samantha's veneer, and upon returning to the city she throws a 'I'm not having a baby' shower as a wild variation of the Connecticut experience.

Vir Carrie is die besoek 'n visie van wat haar lewe kan wees (ons sien aan die begin van die episode dat Carrie angstig is omdat sy nog nie begin menstrueer het nie). Anders as die teenpole, Charlotte en Samantha, aanvaar en verwerp Carrie gelyktydig al die tentoonstelling van moederskap wat sy by Lacey se huis teëkom. Terug in New York, koop sy 'n swangerskapstoets, maar besluit sy kan dit nie neem totdat sy gemoedsrus het oor hoe sy die potensiële uitslag sal hanteer nie. Tydens 'n oomblik van stille introspeksie kom sy tot die besef dat daar verskillende weergawes van moederskap is. Dus aanvaar sy die moontlikheid dat die swangerskapstoets positief kan wees, maar sy kry nie eens die kans om by die toets uit te kom nie, want sy begin menstrueer voor sy tuiskom.

Hierdie voorbeeld bewys dus hoe 'n enkele episode van *Sex and the City* (wat gemiddeld twee-en-twintig minute lank is) 'n komplekse verkenning verskaf van verskeie perspektiewe oor kwessies soos die huwelik, die voorstedelike lewe, hoe om

'n balans tussen 'n loopbaan en moederskap te handhaaf en hoe al hierdie kwessies vroue se gevoel van selfheid raak. Die episode se storielyn, soos bykans elkeen in *Sex and the City*, slaag daarin om gelyke gewig aan elke karakter se perspektief te verleen: dit balanseer die byna karikatuuragtige uitbeeldings van voorstedelike moeders met Charlotte se smagting om by hulle geledere aan te sluit uit, en ook Samantha se oorkompensering wat haar lewenskeuses behels. Die enigste *oplossing* wat die teks aan die kyker verskaf, word ondersteun deur Carrie se bewuswording dat moederskap nie noodwendig behels dat sy 'n voorstedelike ma sal moet word nie. Die groot verskeidenheid perspektiewe en ervarings wat in "The Baby Shower" te vinde is, werk die essensiële gedagte teë dat alle vroue versorgend of koesterend is, die begeerte het om ma's te wees en dat, sodra hulle ma's is, alle probleme taan of selfs heeltmaal verdwyn.

Deur so 'n wye verskeidenheid oogpunte aan te bied, bied die reeks meervoudige geleenthede vir identifisering en weier dit om 'n gekose, of meer algemeen aanvaarde posisie in te neem. Die besondere kenmerke van elke karakter motiveer telkens haar standpunt. Geen antwoord of reaksie is *beter* as die ander, of selfs meer feministies as die ander nie en die reeks, en hierdie episode spesifiek, ontken 'n monolitiese uitkyk wat op alle vroue van toepassing is (Lotz 2006:104).

Soos wat *Sex and the City* sekere beginsels van hoofstroom-postfeminisme omvergooi, heg dit egter ongetwyfeld waarde aan ander. Een van hierdie beginsels is die gevoel van bevryding van die direkte politieke doelstellings van feminisme ten gunste van die vryheid om die eindelose moontlikhede van begeertes te ontdek – begeertes, wat soos Diana Negra (in Whelehan [sa]:92-93) dit stel, amper altyd met verbruik en seksualiteit verbind kan word. Hierdie klem op verbruik en verbruiksartikel-fetisjisme word in Hoofstuk Vier bespreek aangesien verbruikerskultuur in die laat 20ste en vroeë 21ste eeu op 'n intrinsieke wyse met sekere feministiese neigings soos postfeminisme verbind kan word.

Die ooreenkoms tussen *Sex and the City* en ander hedendaagse *single-girl*-narratiewe, soos *Bridget Jones's Diary* (Maguire 2001) en *Ally McBeal* is voor die hand liggend. En hoewel sekere eienskappe van hierdie narratiewe verwelkom en geloof is, het vele teoretici dit gekasty vir die ooglopend swak vroulike uitbeeldings (Akass & McCabe 2004:8). Mediakritikus Stacey D'Erasmus (in Shalit 1999) stel dit so:

[T]he new single-girl pathos seems more like a plea to be unliberated ... These characters really do just want to get married; they just don't want to look quite so naive about it ... The new single girl, tottering on her Manolo Blahniks from misadventure to misadventure, embodies in her very slender form the argument that not only is feminism over. It also failed: look how unhappy the 'liberated' woman is! Men don't want to marry her!

Maar is al die kritiek wat teen hierdie narratiewe en reekse geloods word, geregverdig? Daar is 'n inherente teenstrydigheid in die tipes kritiek wat aangevoer word (tot 'n mate soortgelyk aan die inherente teenstrydigheid in wat 'n meerderheid van die karakters in die reeks openbaar). Kommentaar oor die vroue is dikwels dubbelbindig – hulle word gekritiseer omdat hulle té feministies of nie feministies genoeg is nie, hulle geniet seks maar wonder of hulle losbandig is, hulle haat mans maar soek nietemin na “Mr. Right” (Akass & McCabe 2004:9). Hierdie soektog na die trouman is 'n boeiende eienskap van veral *Sex and the City* se formule. Hoewel die reeks bemark is as 'n program oor seks en die enkellopende vrou, maak dit grotendeels staat op die vroulike protagonis se betrokkenheid by die heronderhandeling van die klassieke romantiese feëverhaal (Di Mattia 2004:17). Die reeks vra kykers of dit regtig nog nodig is vir die moderne vrou om in *Mr Right* te glo, en indien wel, watse kwaad kan dit doen?

Sentraal tot die reeks is hoe die vier vroue deur die maat-soek-toneel in Manhattan navigeer. 'n Interessante ommekeer in rolle kan opgemerk word in *Sex and the City*, met vroue wat plotseling die *subjekte* word wanneer die mans onderwerp word aan die vroulike blik (Akass & McCabe 2004:7). In 'n onderhoud wat in die Amerikaanse tydskrif *TV Guide* gepubliseer is, sê Sarah Jessica Parker: “[The women are] multidimensional, but the men are objectified the way we often are” (Rudolph 1998:12). Dit is veral opsigtelik wanneer 'n mens begin let op hoe min van die manlike (by)karakters ooit op hul regte name genoem word (Groovy Guy, Mr Marvellous, Artist Guy, ensovoorts). Selfs Carrie se groot liefde, John James Preston (gespeel deur Chris Noth) wat in elkeen van die ses reekse sy opwagting maak, word deurgaans na verwys as bloot net Mr Big. Mans in *Sex and the City* is soos giere of bykomstighede – soos Carrie dit spitsvondig vroeg in die eerste reeks stel: “You know it's not your style but you try it on anyway” (“Bay of Married Pigs”, 1:3) (Akass & McCabe 2004:7).

Die feit dat daar amper 'n tipe antagonisme ten opsigte van gender bestaan soos dit in *Sex and the City* uitgebeeld is, word sporadies gekritiseer, veral wat betref die uitbeelding van mans as hopelose teleurstellings wat net goed is vir seks. Ver-

konserwatiewe mediakritici het ook gesê dat daar 'n wederkerige chauvinisme aan die werk is, met die vroue, in plaas van die mans wat van chauvinisme beskuldig word; hoofsaaklik omdat hulle die mans oor die algemeen in die reeks as blote bykomstighede hanteer (en gebruik) (Coward 2006:35). 'n Soortgelyke aanname kan sonder twyfel ook oor *Ally McBeal* gemaak word, hoewel die subjektivering van mans tot 'n mate uitgekanselleer word deur 'n eenderse direkte subjektivering van vroue. In *Desperate Housewives* (wat in die volgende afdeling in meer diepte bespreek word) is daar ook 'n definitiewe gevoel van subjektivering wat mans betref (Mike Delfino, die aantreklike loodgieter wat in die eerste episode van die eerste reeks in Wisteria Laan intrek, is 'n sekssimbool, nes John, Carlos en Gabrielle Solis se jong tuinier, wat selde met 'n hemp aan gesien word, en aanvanklik niks meer is nie as 'n blote seksuele voorwerp wat Gabrielle kan gebruik soos sy lus het). Net soos in die geval van *Ally McBeal* is hierdie subjektivering nie so blatant soos in *Sex and the City* nie, maar anders as in *Ally McBeal*, waar die manlike hoofkarakters baie uitgesproke is wat betref hul opinies oor vroue en spesifiek hoe vroue lyk, lê die subjektivering van die vroue in *Desperate Housewives* waarskynlik meer aan die kant van die kykers van die reeks (moontlik weens die feit dat die mans sekondêre, onderontwikkelde karakters is, wie se opinies en gedagtes selde ontgin word).

3.4 *Desperate Housewives*: voorstedelike verknorsing

Women used to have time to make mince pies and had to fake orgasms. Now we can manage the orgasms but we have to fake the mince pies. And they call this progress. (Pearson 2003:5)

Na 'n emosionele televisie-afskeid van Carrie, Miranda, Samantha en Charlotte was gehore – en veral vrouegehore – uitgehonger vir 'n nuwe reeks om hulself aan oor te gee en dit was nie lank nie of die reeks *Desperate Housewives* het sy verskyning gemaak. Soos die reeks se twee voorgangers wat reeds in die hoofstuk behandel is, het *Desperate Housewives* onmiddellike sukses geniet. Die eerste episode het 'n formidabele twee-en-twintig miljoen kykers gelok en die Amerikaanse presidentsvrou van daardie tyd, Laura Bush, het selfs erken dat sy 'n groot aanhanger van die reeks is. Nes *Ally McBeal* en *Sex and the City*, was al die aandag wat *Desperate Housewives* geniet het egter nie net positief nie. Die American Family Association het byvoorbeeld gevra vir 'n boikot van enige produkte wat tydens die uitsending van die reeks geadverteer is (Akass & McCabe 2006:2). Jessica Anderson (2005) van die groep

Concerned Women for America het onder andere gesê die reeks hanteer seks en ontrouheid as komedie. Die organisasie Parents Television Council het ook uitgevaar teen veral die wellustige ondertone van die reeks. Die president van die organisasie, Brent Bozell (2004:[sp]), het veral die reeks se sogenaamde aanval op Amerikaanse moraliteit verdoem:²³

Desperate Housewives really should have an even more obvious title, like Cynical Suburban Sluts. It's just the latest in a long series of shows that aims to pulverize the cartoonish 1950s black-and-white stereotype of *Leave it to Beaver*, creating in its ancient wake a catty, snarky, amoral cesspool.

Mediaresensente kon op hul beurt aanvanklik nie verstaan hoekom *Desperate Housewives*, wat inherent 'n baie donker, uurlange sepie of komedie is, so gou 'n popkultuurtreffer kon word nie. Janet McCabe en Kim Akass skryf in die inleiding tot *Reading Desperate Housewives* (2006:1) dat hulle die boek saamgestel het om sin te maak van 'n reeks wat vir hulle 'n verwarrende ervaring was:

Social satire or trashy soap opera, ironic camp or damning indictment; beguiling and reactionary, peculiarly compelling and absolutely horrifying. The retro-cool Lynchian overtones, bleakly comedic, anti-, pre-, or post-feminist feel to it; we could not be sure what to make of this ... But nonetheless we were hooked.

Die reeks se bepaalde kamp- (*camp*) en retrogevoel (wat veral opvallend in die openings- of titelsekwens is) en die feit dat die vroue bykans uitsluitlik in 'n voorstedelike milieu en huislike sfeer uitgebeeld word (fig. 11), laat 'n mens ook dadelik wonder of dieselfde aannames wat oor *Ally McBeal* and *Sex and the City* as sogenaamde *zeitgeist*-televisie gemaak is, ook vir *Desperate Housewives* geld. Die naam van die straat waar die vroue woon, *Wisteria Lane*, bevat 'n sweempie nostalgie en sinspeel ook op die idilliese, sowel as die historiese oomblikke wat in die straat ervaar word. Hierdie is dan alles konnotasies wat deur die program se estetika (weereens die openingstoneel, die stel, die stelinkleding, ensovoorts) versterk word en dit leen duidelik by Hollywood-uitbeeldings van die voorstedelike 1950's. Tog, wat temas en fiksasies betref, bevind *Desperate Housewives* homself sonder twyfel in die tradisie van reekse wat dit voorafgegaan het (Coward 2006:35).

²³ Akass & McCabe (2006:6-8) brei uit oor ander groepe wat in opstand gekom het oor *Desperate Housewives* asook die gepaardgaande kontroversiële advertensie wat tydens die 2004 Superbowl uitgesaai is en waarin die aktrises van die reeks verskyn het.



Fig. 11: Die vroue van *Desperate Housewives* word omtrent uitsluitlik in die domein van die huis en in die voorstad uitgebeeld in bemarkingsmateriaal vir die reeks.
 (*Desperate Housewives gardening* 2010; *Desperate Housewives* [Sa];
Desperate Housewives wallpaper [Sa]).

Die skepper en skrywer van *Desperate Housewives*, Marc Cherry, het die inspirasie vir die reeks gekry terwyl hy en sy ma een aand in 2002 televisie gekyk het.²⁴ Die nuusdekking was oor die verhoor van Andrea Yates, wat daaraan skuldig bevind is dat sy haar vyf kinders in die bad verdrink het. Cherry was geskok en het sy ma gevra of sy haarself kan indink om so desperaat te wees dat sy haar eie kinders sou seermaak. Sy ma het nonchalant geantwoord dat sy al so gevoel het. Cherry was geskok want hy het nog altyd aan sy ma gedink as die ideale vrou en eggenote, wat niks meer uit die lewe wou hê as om 'n tuisteskepper te wees nie. Soos hy aan Bernard Weinraub van die *New York Times* (2004) vertel het:

That's what she wanted and that was her life. And it was shocking to find out that she indeed had moments of great desperation ... She started telling me

²⁴ Vir meer oor Cherry se agtergrond in die televisiebedryf en die proses waarvolgens *Desperate Housewives* uiteindelik aan die Amerikaanse netwerk ABC verkoop is, sien Akass & McCabe (2006:3-6).

these stories. And I realized if my mother had moments like this, every woman who is in the suburban jungle has. And that's where I got the idea to write about four housewives.

Een van die mees kenmerkende eienskappe van *Desperate Housewives* is hoe die reeks met gender omgaan. Die reeks wentel om vier vroue, wie se doen en late belangriker is as enige storielyn. *Desperate Housewives* begin met die selfmoord van Mary Alice Young (gespeel deur Brenda Strong) wat aanbly as 'n spookstem-verteller deur die loop van die daaropvolgende episodes en reeks. Haar nadoodse aandag is gefokus op die doen en late van haar bure en vriendinne in Wisteria Laan: Susan Mayer (gespeel deur Teri Hatcher), 'n geskeide enkelouer wat steeds nie haar soektog na liefde gestaak het nie; Bree van de Kamp (gespeel deur Marcia Cross), 'n ware *domestic goddess* wat haar lewe daaraan wy om die ideale nes te skep vir haar man en tienerkinders, terwyl sy hulle egter net tot raserny dryf; Lynette Scavo (gespeel deur Felicity Huffman), wat 'n hoëprofielpos in advertensiewese opgegee het om ma te speel vir haar drie rabbedoeseuns en babadogtertjie; Gabrielle Solis (gespeel deur Eva Longoria), 'n vurige voormalige model wat die loopplank prysgegee het om vir geld te trou en nou in 'n geheime verhouding met 'n minderjarige tuinier betrokke is; en Edie Britt (gespeel deur Nicolette Sheridan), die sexy huisagent wat reeds meerdere male geskei is en meer aanklank vind by mans as by vroue (Akass & McCabe 2006:3).

Die lewens en stories van hierdie groep uiteenlopende vroue word vervleg en mettertyd maak die vroue die kompleksiteit van hul lewe sowel as die dinamiek in hul verhoudings aan mekaar, en aan die kyker bekend. Hierdie desperate getroude (en ongetroude) vroue in hul veertigs het die keuse gemaak om in die voorstede te gaan woon en hulle moet nou elke dag met die frustrasies, en onverwagse plesiere, wat die keuse inhou, saamleef. Soos Suzanne Fields in haar artikel "What do desperate housewives want?" skryf:

The personal is no longer political, but it's up close and very personal. No hysterical rhetoric can explain it away; their bras were burned a long time ago. Martha Stewart is in a prison of her own making, divorce is commonplace and adultery on television and everywhere else is unadulterated. This is unvarnished criticism of the stereotypes that make us feel better about our complexity.

Bogenoemde aanhaling plaas *Desperate Housewives* in 'n bepaalde feministiese sfeer, maar soos met *Ally McBeal* en *Sex and the City* is die aard van feministiese waardes en kwessies wat in die reeks na vore kom (indien enige) betwisbaar. Mark Cherry se

beskrywing van *Desperate Housewives* as “post-postfeministies”, weerspieël die inherente teenstrydigheid wat in die postfeministiese era heers.

The women’s movement said “Let’s get the gals out working”. Next the women realised you can’t have it all. Most of the time you have to make a choice. What I’m doing is having women make the choice to live in the suburbs, but that things aren’t going so well at all (Weinraub 2004).

Benewens hul aangenome rolle as eggenote en ma’s, verskaf die vroue van *Desperate Housewives* die kyker met ’n verskeidenheid uiteenlopende rolle waarmee geïdentifiseer kan word. Dieselfde kan ook van *Ally McBeal* en *Sex and the City* gesê word en die verskeidenheid karakters wat beskikbaar is om mee te identifiseer, speel ’n rol in die plesier wat die kyker uit die reekse put. Nie net kan die vroulike kyker identifiseer met die karakter wat die meeste soos sy is, hetsy weens karaktereienskappe of gedeelde ervarings en/of uitdagings nie, maar sy kan ook van haar vriende of familie in van die ander karakters herken. Dit sou nie moontlik gewees het as hierdie reekse nie sulke geskakeerde, interessante en veral, uiteenlopende karakters gehad het nie.

Weens die feit dat *Desperate Housewives* hoofsaaklik gemoeid is met diskoerse rakende vroue en families, is sosiale en politieke veranderinge in terme van gender en die uitbeelding van vroue, veral van belang en sigbaar. Volgens Lisa Hill (2010:166), is *Desperate Housewives* ’n reeks wat slegs uit ’n postmoderne en postfeministiese²⁵ wêreld kon voortspruit. *Desperate Housewives* verpersoonlik postfeminisme. Dit is hoofsaaklik te danke aan die bewustelike, maar tog self-wederkerende ondersoek aangaande vroue in die hedendaagse samelewing. Hierdie bewustelike (en self-wederkerende) ondersoek word ook in *Ally McBeal* en *Sex and the City* gevind en bevestig dat beide reekse as postfeministies beskryf kan word. Dit sluit ook aan by die doelstellings wat ek aan die begin van hierdie hoofstuk uitgestippel het, aangesien dit bewys dat ’n sekere tipe feminisme wel teenwoordig is in al drie reekse (hoewel dit selde uitdruklik erken word).

²⁵ Hill (2010:166) verstaan postfeminisme as ’n beweging wat nie alleen deur vroeëre feministiese bewegings gevorm is en idees van hierdie bewegings inkorporeer nie, maar ook terselfdertyd hierdie bewegings krities ondersoek, terwyl dit met tradisionele uitbeeldings van vroue en vroulikheid heridentifiseer.

Die inherente spanning wat kenmerkend van postfeminisme is en in *Desperate Housewives* teenwoordig is, word reeds in die titel van die reeks alleen uitgelig. Die woord *desperaat* beteken letterlik om wanhopig of radeloos te wees; (HAT 2011). Vroeër in hierdie afdeling is die skepper, Marc Cherry, se inspirasie vir die reeks en die titel daarvan reeds bespreek, en bo en behalwe sy verduideliking, funksioneer die titel ook op 'n verskeidenheid ander vlakke. Voor die reeks in 2004 gedebuteer het, het die hoogs geseksualiseerde reklameveldtog om voornemende kykers te lok, aannames aangevuur dat die *desperaatheid* waarna die titel verwys met seksuele desperaatheid te doen het. Hierdie veronderstelling was egter misleidend aangesien die reeks nie noodwendig teruggeval het op gevestigde stereotipes en televisuele gebruike nie, maar eerder deur die samevoeging van die woorde *desperate* en *housewives* wat vantevore nie met mekaar geassosieer is nie, bestaande stereotipes ongedaan wou maak (Hill 2010:166). Rosemary Neil (2005:28) maak die stelling dat die woord *huisvrou*, voor die eerste uitsending van *Desperate Housewives* amper beledigend was. Sy voer verder aan:

... [w]ith its glamour, intrigue and women who stand up to their men, this dangerously dysfunctional neighbourhood has reclaimed the word housewife for generations of overlooked women (Neill 2005:28).

Ann Oldenburg (2004:9) bou hierop voort wanneer sy skryf dat *Desperate Housewives* wys hoeveel die gemeenskap waarin ons woon, sowel as die idee van 'n *huisvrou*, verander het. Die reeks erken dus, soos Hill (2010:167) aanvoer, 'n kulturele klimaat waarin vroue nie net alleen keuses het wat behels dat hulle kan *kies* om by die huis te bly en 'n *huisvrou* te wees nie, maar dat hierdie opsie nou so wyd aanvaarbaar is dat die term *huisvrou* vandag selfs die onderwerp van satire kan wees. Hierdie keuses wat vroue vandag kan maak, kan toegeskryf word aan die vooruitgang wat die feministiese beweging spesifiek in die 1970's en vroeë 1980's gemaak het, en weereens kan dit aangevoer word dat *Desperate Housewives* 'n bepaalde feministiese ondertoon openbaar, hoewel dit (weereens) nie direk as feminisme uitgedruk word nie.

Akass (2006:51) spreek ook hierdie retoriek van keuse aan en verwys spesifiek na 'n onderhoud met Cherry waarin hy beweer dat dinge nie regtig veel verander het vandat sy ma in die vyftigerjare tuisgebly en na die kinders omgesien het nie. Die enigste verskil wat werklik opgemerk kan word is dat postfeministiese vroue nou die geleentheid het om hul gesin bo werk te kies, maar hulle is ook alleen verantwoordelik vir die keuse en het niemand anders as hulself om te blameer indien hulle nie gelukkig

daarmee is nie. Volgens Miriam Peskowitz (2005:67) is dit juis hierdie idee rondom keuses wat totaal onopreg is wanneer dit verband hou met vroue se pogings om moederskap en die werkplek te versoen. Peskowitz sê konsepte soos *glasplafon* word so gereeld gebruik dat dit deesdae amper afgesaag is, en tog is dit steeds so belangrik, veral uit 'n feministiese perspektief in die 21ste eeu:

[S]cratch the surface and there's the glass ceiling. Peer into the company accounts and there's the persistent gender wage gap. Look at who's taking family leave, or why our public life seems so devoid of fortysomething women, and why it's still mostly men running for office or men running the TV news, and it's pretty clear that we aren't as postfeminist as we'd like to be (Peskowitz 2005:66)

Wat veral kommerwekkend uit die bogenoemde aanhaling is, is die kwessie oor die gaping in inkomste tussen genders, want dit speel 'n direkte rol in die bevraagtekening van die retoriek van keuse, wat so inherent aan postfeminisme is. Volgens Joan Williams (2000:2) bestaan hierdie gaping in inkomste omdat die werkplek steeds op so 'n wyse gestruktureer is dat dit eerder die ideale werknemer, wat ten minste veertig uur 'n week vir die hele jaar kan werk, bevoordeel. As primêre versorgers is dit betwyfelbaar of vroue, wat ook ma's is, in hierdie kategorie van ideale werknemer sou kon val. Sy kom tot die volgende pessimistiese gevolgtrekking:

Domesticity's organisation of market and family work leaves women with two alternatives. They can perform as ideal workers without the flow of family work and other privileges male ideal workers enjoy. That is not equality. Or they can take dead-end mommy-track jobs or 'women's work'. That is not equality either. A system that allows only these two alternatives is one that discriminates against women (Williams 2000:39).

Indien dit wel die geval is, laat dit mens wonder waar hierdie retoriek van keuse dan vandaan kom, aangesien dit duidelik is dat daar nie werklik sprake van 'n keuse is nie. Tog voer Williams (2000:37) aan dat dit nie verrassend is dat vroue wat met die beperkings van huishoudelikheid in die gesig gestaar word, van 'n *keuse* praat nie, veral in die konteks van ons 21ste-eeuse samelewing waar die idee van keuseuitoefening (desnieteenstaande hoe problematies dit ook al kan wees) geanker is in Amerikaanse feministiese ideologie. Peskowitz (2005:99) verwys na hierdie ideologie wanneer sy die volgende skryf:

As much as it has been a phrase of feminist politics, choice itself is a fantasy, one that emerges from a classic American belief that we are independent, free, and autonomous; that we have choices and choose options freely; and that as a result, we ourselves are solely responsible for the results.

Dit is egter duidelik dat enige keuse wat deur 'n vrou gemaak word om uit haar loopbaan te onttrek, gewoonlik meer te doen het met die beperkings van 'n sisteem wat pa's as ideale werknemers bevoordeel en ma's in leefstyle wat rondom sorg gesentreer is, posisioneer. Die verknorsing in die werkplek is dus nie 'n vrou se keuse nie (Peskowitz 2005:98).

Geen ander karakter in *Desperate Housewives* verpersoonlik hierdie verknorsing duideliker as Lynette nie. In die eerste episode sien ons, in 'n terugflits, haar vreugde wanneer sy uitvind dat sy die eerste keer swanger is. Hierdie blydschap word egter vinnig bederf wanneer haar man, Tom, voorstel dat sy haar werk bedank omdat kinders beter vaar met 'n ma wat by die huis bly. Om verdere vet op die vuur te gooi, probeer hy Lynette oortuig dat dit soveel minder stresvol sal wees. Terug in die hede sien ons hoe *stresloos* Lynette se lewe is terwyl sy probeer omsien na 'n pasgebore baba en drie kleuters, terwyl Tom die vryheid het om as ideale werknemer oortyd te kan werk. Teen die begin van die tweede seisoen van *Desperate Housewives* word die dilemma van ma's wat terugkeer na die werksarena nadat hulle kinders gehad het, vir die eerste keer direk aangespreek. Lynette se keuse om terug te keer werk toe word voorgespring deur Tom se besluit om uit sy pos te bedank; gevolglik weereens 'n geval van 'n vrou wat nie werklik 'n vrye keuse uitgeoefen het nie. Tydens haar eerste dag op kantoor word Lynette gekonfronteer deur Nina Fletcher, wat die skril stem van sogenaamde *power feminism* of bemagtingsfeminisme verpersoonlik. Nina is geskok wanneer sy hoor dat Lynette vier kinders het en sê:

I knew I could never do both jobs justice. That's why I chose not to have a family. I didn't want to be one of those kinds of women. You know, sloughing things off onto co-workers because of a paediatrician appointment or a dance recital (2:1).

Hierdie is 'n goeie voorbeeld van hoe die skrywers van *Desperate Housewives* die keuseretoriek inspan om haar besluit om *nie* 'n gesin te hê nie, te beskryf. Tog wil dit voorkom asof die werkplek in die 21ste eeu slegs twee opsies aan vroue bied indien hulle in hierdie sfeer sukses wil behaal.

Uit bogenoemde bespreking is dit duidelik dat, weens die feit dat *Desperate Housewives* se protagoniste in 'n ander ouderdomsgroep en in 'n ander omgewing is as die vroue in *Ally McBeal* en *Sex and the City*, daar beduidende verskille is in die tipe feministiese ideale en kwessies wat in die reeks aangespreek word. Hoewel moederskap eers teen die middel van *Sex and the City* en ook eers aansienlik later in

die verloop van *Ally McBeal* in die storielyne ingeskryf word, wil dit voorkom asof ma-wees en *keuses* wat daarmee gepaardgaan, 'n baie meer prominent vroulike kwessie is wat in *Desperate Housewives* aangespreek word. Net soos in die geval van *Ally McBeal* en *Sex and the City* word daar selde, of selfs nooit, uitdruklik vanuit 'n feministiese oogpunt aan hierdie kwessies aandag geskenk.

3.5 Ten slotte

Hierdie hoofstuk het feminisme en hoe dit in kontemporêre *zeitgeist*-televisie, spesifiek *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* uitgebeeld word, ondersoek. Uit die bespreking het dit aan die lig gekom dat al drie reekse op uiteenlopende en unieke wyses met die vrouebeweging en die impak wat dit op vroue se lewens gehad het, omgaan. Deur sekere sleutelomblikke en steutelepisodes in die drie reekse te ontleed, is daar ook uitgewys hoe die uitbeelding van feminisme in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* noemenswaardig verskil van feminisme soos dit verwoord word in die akademie (wat in Hoofstuk Twee in diepte bespreek is).

Die aanname wat aan die begin van die hoofstuk gemaak is, naamlik dat feminisme in populêre kultuur (of *popfeminisme*) hoofsaaklik te doen het met relatiewe hoofstroom-feministiese agendas, soos die idees van onafhanklikheid en keuse, susterskap en seksuele vryheid, is deur die bespreking en analise in hierdie hoofstuk bevestig. Dit is ook bevestig dat hierdie waardes en kwessies oor die algemeen op 'n vereenvoudigde wyse aangepak is. *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* sinspeel op feminisme as ideologie, maar gaan hoegenaamd nie in alle kompleksiteit daarmee om nie en die idee van feminisme word ook bykans nooit uitdruklik genoem nie.

In die volgende hoofstuk val ander konsepte, wat deel uitmaak van feministiese (en postfeministiese) besprekings, onder die soeklig. Hoofstuk Vier bespreek melodrama as 'n vroulik-geïdentifiseerde genre en dit word weereens in verband gebring met feminisme, omdat die genre weens die assosiasies daarvan met vroue as 'n onderwerp baie ondersoeke vanuit feministiese perspektiewe ontlok. Die idee van histerie en neurose, wat geskiedkundig as 'n spesifiek vroulike probleem beskou is, word ook ondersoek. *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* het al drie 'n bepaalde melodramatiese ondertoon en ten minste twee van die reeks het beduidend neurotiese karakters.

HOOFSTUK VIER

MELODRAMA EN NEUROSE – DIE VROULIKE GENRE IN DIE 21STE EEU

4.1 Inleiding

In *Spin sisters: how the women of the media sell unhappiness – and liberation – to the women of America*, skryf Myrna Blyth (2004:5) dat die media – spesifiek vrouetydskrifte en 'n groot hoeveelheid programme op televisie – negatiewe boodskappe van viktimisering en ongelukkigheid skep wat vroue bykans daaglik bombardeer. Waarna sy hier verwys, is die meedoënlose string tydskrifopskrifte en boodskappe op televisieprogramme wat fokus op *al* die sogenaamde probleme wat vroue in die 21ste eeu in die gesig staar. Slegs enkele minute van *Ally McBeal* of *Desperate Housewives* is genoeg bewys daarvan dat hierdie programme 'n bepaalde melodramatiese ondertoon het. Daar is ook 'n gevoel van paniek en neurose wat deur die meeste van die hoofkarakters onderskryf word. Sogenaamde *gender-spesifieke emosionele en fisiese probleme* wat die 21ste-eeuse vrou kenmerk, word tot 'n groot mate deur die media, spesifiek televisie en vrouetydskrifte, uitgebuit.

Die eerste deel van hierdie hoofstuk handel oor die sogenaamde vroulik-geïdentifiseerde genre en hoe dit ontwikkel het nadat dit aanvanklik net na sepies verwys het. Die eienskappe van melodrama sal hier bespreek word sowel as tipiese eienskappe wat geïdentifiseer kan word in spesifieke voorbeelde van hedendaagse visuele kultuur. Een van hierdie eienskappe het betrekking op die vroulike argetipes wat steeds in huidige vorms van die massamedia gevind kan word. Hierdie argetipes word deur Diana Meehan (1983:v) in *Ladies of the evening: women characters of prime-time television* bespreek, en sluit onder andere die matriarg, die teef en die slagoffer in. Al hierdie argetipes kan, individueel of in kombinasie, in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* gevind word.

Die tweede deel van hierdie hoofstuk skenk aandag aan neurose of angs (sowel as histerie) en ander sogenaamde vroulike *malaises*, en hoe reekse soos *Ally McBeal* en *Desperate Housewives*, deur hierdie onderwerpe deel te maak van hulle stories, hulleself stewig binne die genre van vrouetelevisie vestig.

Hierdie hoofstuk pas by die breër studie in deurdadig dit in ooreenstemming met die vorige en volgende hoofstuk, kwessies aanspreek wat inherent deel uitmaak van besprekings rakende feminisme. Melodrama word reeds sedert die aanvang daarvan as 'n rolprentgenre met die *vroulike* geassosieer. So ook het konsepte soos neurose, histerie en melancholie, 'n noue verband met die *vroulike*.

4.2 Melodrama as vroulike genre: 'n kort teoretiese bespreking

Broadly speaking, in the American movie the active hero becomes the protagonist of the Western, the passive or impotent hero or heroine becomes protagonist of what has come to be known as melodrama. The contrast active/passive is, inevitably, traversed by another contrast, that between masculine and feminine... The melodrama often features women as protagonists, and where the central figure is a man there is regularly an impairment of his 'masculinity' (Nowell-Smith 1987:72).

Die belangstelling in melodrama vanuit kritiese akademiese oorde het in die 1970's begin toeneem en dis veral in feministiese filmteorie bespreek. In die boek *Home is where the heart is: studies in melodrama and the women's film* (1987) ontleed Christine Gledhill die geskiedenis en ontstaan van melodrama. Melodrama is gegrond op 'n 19de-eeuse estetiese vorm wat nie alleenlik met sekere teatergebruike soos die aaneensmear van fantasie, die skouspelagtige en realisme (wat afhanklik was van gebare, *mise-en-scene*, en musiek om 'n emosionele effek te verkry) geassosieer word nie, maar ook met 'n spesifieke wyse waarop die wêreld beskou is (Gledhill 1987:18).

Gledhill (1987:31;33) tref die volgende onderskeid tussen realisme en melodrama:

[Whereas realism] by definition ... assume[s] the world is capable of both adequate explanation and representation, [melodrama], attests to forces, desires, fears which ... appear to operate in human life independently of rational explanation. [Its persistent enactment of] the continuing struggle of good and evil forces running through social, political and psychic life draws into a public arena desires, fears, values and identities which lie beneath the surface of the publicly acknowledged world.

Net soos realisme, is melodrama egter eintlik 'n moderne vorm, of soos Caren J. Deming (1990:54) dit beskryf,

... an artistic response to the shattering of myth and loss of tragic vision which [can be] traced back to the French Revolution. Having abandoned the likelihood of the absolute triumph of virtue, melodrama rehearses the confrontation with its enemies (clearly labelled as villains), expunging them over and over again. The drama represents both the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralisation other than in personal terms.

Melodrama polariseer dus goed en sleg en wys hoe beide as kragte in die wêreld in werking is. Hierdie genre maak gebruik van oordrewe dramatiese uitlatings en gebare om te wys dat morele drama 'n werklikheid is, selfs in die doodgewone, private lewe. Melodrama posisioneer ook goed en sleg as morele gevoelens, wat dus bevestig dat emosie in die sfeer van moraliteit val.

Melodrama se voortgesette identifisering met patos, leiding en soos Thomas Elsaesser (1987:64) dit stel, “die oogpunt van die slagoffer”, plaas dit in opposisie met tradisionele aksiegenres, soos die misdaadriller en, nog belangriker, gee dit aan die genre 'n spesifieke *vroulike* vorm. Elsaesser (1987:44) klaar hierdie aanwysing van melodrama as 'n *vroulike* vorm nog beter uit, deur te skryf dat die melodrama gekenmerk word deur 'n niesielkundige beskouing van die karakters. Wat hy hiermee bedoel, is dat die karakters nie soseer as selfonderhoudende individue optree nie, maar eerder die oordraers van aksie is, wat verskillende tonele binne die totale konstellasië van die milieu van die film (of in hierdie geval televisiereekse) verbind. Die klem word dus geplaas op die ritme van die ervaring, eerder as die waarde (hetsy moreel, intellektueel, en so meer) van die ervaring. Die sosiale en die politieke word slegs in private kontekste en in emosionele terme begryp. Hierdie emosionele waarheid word dan ook nie deur die verbale artikulasië van 'n enkele individuele karakter uitgedruk nie, maar eerder geëksternaliseer deur die orkestrasië van visuele en musikale effekte. Elsaesser (1987:59) voer verder aan dat sogenaamde *geleefde tyd* verkort word ten gunste van intensiteit, en storielyne, veral dié in huishoudelike melodramas, wat sirkulêr aangewend word.

'n Eienskap van melodrama wat herhaaldelik opgemerk kan word, is die begeerte wat gefokus word op 'n onverkrygbare voorwerp. Hierdie begeerte word egter, nes in drome, uitgebeeld deur 'n verplaaste klem, substituutaksies, parallelle situasies en metaforiese verbindings (Elsaesser 1987:63). Wat veral opvallend van Elsaesser se bespreking is, en wat Sue Thornam (1997:47) ook opmerk, hoe hy sekere eienskappe wat kultureel as *vroulik* bestempel word, soos emosie, die ritme van ervaring, intensiteit, en 'n sirkelgang (circularity), met verydelde begeerte verbind.

Die idee van 'n sirkelgang word verder in die storielyne van melodramas opgemerk, omdat dit, anders as die meeste ander tradisionele genres wat die indruk skep van 'n progressiewe beweging na 'n einde toe wat beduidend verskil van die begin, eerder die

indruk skep van 'n nimmereindige terugkeer na 'n vroeëre toestand (Modleski 1987:330). Hierdie sirkulêre eienskap van melodrama hou nou verband met die sogenaamde historiese ervaring van tyd en ruimte. Volgens Freud ly die histerielyer aan onderdrukte herinneringe, en in melodrama word belangrike oomblikke in die storielyn dikwels ervaar asof dit uitbarstings van onwillekeurige herinnering is. Dit wil voorkom asof melodrama bemoeid is met wat Julia Kristeva (1981:16) “voorafgaande tydsmodaliteite” noem en hierdie modaliteite word stereotopies met vroulike subjektiwiteit (die siklusse en voortdurende herhaling van 'n biologiese ritme) verbind.

Geoffrey Nowell-Smith wat melodrama in 'n psigoanalitiese raamwerk analiseer, voer aan dat melodrama se sogenaamde *gelukkige einde* slegs bereik word ten koste van die onderdrukking van vroulike begeerte. Omdat daar egter die behoefte bestaan dat melodrama tot 'n sekere mate met die eise van realisme konformeer (sodat kykers die fiksie daarin kan aanvaar), kan hierdie onderdrukking van vroulike begeerte egter nie op die oppervlak van die film (of televisiereeks) erken word nie, met ander woorde word dit nie noodwendig uitdruklik visueel en deur dialoog uitgebeeld nie. Daarom keer die onderdrukking as 'n *oormatigheid* terug en hierdie oormatigheid is te sien in die oordrewe emosionaliteit wat so kenmerkend van melodrama is. Nowell-Smith (1987:74) beskryf die funksionering van melodrama dan soos volg:

The melodramatic text functions, then, like the body of a patient suffering from hysteria: it exhibits as symptoms what has been repressed from conscious discourse. The 'hysterical' moment of the text can be identified as the point at which realist conventions break down, and the text's ideological contradictions are revealed. The interest of melodrama therefore lies in its ideological failure.

Wat uiters interessant is in die bogenoemde aanhaling, is die verwysing wat Nowell-Smith na histerie maak. Histerie is histories 'n simptome of siekte wat met vroue verbind word en die mediese wetenskap en psigoanalise het spesifiek vroue as histerielyers gediagnoseer. Nowell-Smith (1987:73) lê verder 'n verband tussen melodrama en die sogenaamde omskakelingversteuring (conversion disorder), waarin die energie wat geheg word aan 'n idee wat onderdruk word, omgesit word in 'n liggaamlike simptome. As mens hierdie waarneming in ag neem, is dit dus nie moeilik om te sien hoekom melodrama en die sogenaamde *vrouerolprent* bykans sinonieme konsepte is nie. Indien vroue dus in die patriargale kultuur histerielyers is omdat hulle stem onderdruk of getemper word (soos wat die feministiese teorie aanvoer), en indien melodrama te doen het met die terugkeer van onderdrukte gevoelens deur 'n tipe omgeskakelde histerie, is dit dus moontlik, soos Modleski (1987:328) aanvoer, dat

vroue met die genre verbind word omdat dit 'n uitlaatklep verskaf vir die onderdrukte vroulike stem.

Om bogenoemde rede, onder andere, is dit duidelik waarom feminisme so 'n belangrike rol gehad het om te speel in die kritiese heraanwending van melodrama. Een van die mees vooraanstaande feministiese filmkritici, Laura Mulvey, ondersoek die genre in haar artikel 'Notes on Sirk and melodrama' (1977) en daarin identifiseer sy twee tipes melodrama: die eerste tipe fokus op spanning in die gesin sowel as tussen genders en generasies, en die oogpunt waaruit hierdie tipe melodrama vertel word is bepaald manlik; die tweede tipe word beïnvloed deur die oogpunt van 'n vroulike protagonis en dit bied dus 'n geleentheid vir identifisering (1989:40). Mulvey verskil egter van Nowell-Smith wat melodrama se blootstelling van sogenaamde *versteekte* teenstrydighede betref. Sy voer aan dat ideologiese teenstrydighede nie 'n versteekte, onderbewustelike motief is wat slegs deur 'n kritiese kyk ontbloot kan word nie, maar eerder juis die openlike dryfveer en spesifieke inhoud van melodrama behels (Mulvey 1989:39). Melodrama is dus, volgens Mulvey, 'n veiligheidsklep vir patriargie en 'n plek waar ideologiese teenstrydighede wat om seks en die gesin gesentreer is, veilig gelug kan word. Die tipe melodramas wat klem lê op die vroulike oogpunt, vertel 'n storie van teenstrydighede en nie van versoening nie, aangesien die fantasieagtige ontsnapping wat aan vroue in melodrama voorgestel word duidelik slegs denkbeeldig van aard is en die uiteindelijke boodskap, uitdruklik: "Even if a heroine resists society's overt pressures, its unconscious laws catch up with her in the end" (Mulvey 1989:43).

Mulvey (1989:39) lewer ook interessante kommentaar oor die vroulike toeskouer. Sy voer aan dat vroue plesier put uit die teenstrydighede in melodrama juis te wyte aan hul ideologiese en sosiale posisionering in 'n patriargale bestel:

The workings of patriarchy, and the mould of feminine unconscious it produces, have left women largely without a voice, gagged and deprived of outlets (of a kind supplied, for instance, either by male art or popular culture) ... In the absence of a coherent culture of oppression, a simple fact of recognition has aesthetic and political importance. There is a dizzying satisfaction in witnessing the way that sexual difference under patriarchy is fraught, explosive and erupts dramatically into violence within its own private stamping-ground, the family.

Hoewel melodrama reeds in die 19de eeu sy ontstaan gehad het, en die Hollywood-melodramas van die post-Tweede Wêreldoorlog-era veral bekend is, het die genre toenemend gewild geraak op die kleiner skerm. Vandag vind soveel besprekings oor melodrama in die diskoers van televisiestudies plaas, dat dit partykeer moeilik is om

melodrama as 'n aparte televisiegenre te identifiseer. Daar is natuurlik sekere televisievorms wat duidelik as melodrama geïdentifiseer kan word, met die sepie wat die mees voor die hand liggende voorbeeld is, omdat dit soveel van dieselfde kenmerkende apparate van die melodramatiese film het.

Een van die mees opvallende melodramatiese apparate volgens Joyrich (1992:229), is die gebruik van musiek om emosies, hetsy emosionele hoogte- of laagtepunte, oor te dra. Die drama word ook verder opgebou deur gekonsentreerde visuele metafore – wat byvoorbeeld die herhaling van sekere groeperings van karakters van een toneel na 'n ander insluit wat soortgelyke of teenstrydige emosionele verhoudings kan simboliseer. Verwysings na duidelik sigbare verskillende uitrustings of haarkleur kan ook simbolies wees van teenstrydige posisies in die program se familiale skemas. Die betekenis van alledaagse aksies, gewone gebare en standaarddekor word dus beklemtoon met die doel om emosies fisies en visueel uit te druk. Nes melodramatiese film, druk sepies en programme soos *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* dit wat primêr ideologiese en sosiale konflikte is, in emosionele terme uit. Hoewel daar uitsonderings bestaan, vind die aksie in melodrama hoofsaaklik in die huis plaas of op plekke wat by die kruispunt geleë is van openbare en private ruimtes wat sentraal is tot persoonlike aangeleenthede. Hierdie plekke kan hospitaalkamers, 'n hotel, 'n private kantoor, en so meer, insluit – enige plek wat toelaat dat intieme gesprekvoering kan plaasvind.

Hoewel patrone en apparate afkomstig uit die rolprentgebruike van die gesinsmelodrama gepas is vir die tipiese voorstedelike interieur van die sepie, vind ons dat sepies toenemend uitbrei om wyer en meer diverse omgewings in te sluit, terwyl die gebruik van melodrama terselfdertyd in omvang toeneem. Sepies kombineer met ander genres, soos byvoorbeeld polisie-, misdaad- en spioenasiedramas en selfs die regs drama. Joyrich (1992:230) merk dus tereg die volgende op:

[I]t seems as if soap operas have been able to move into realms not usually associated with the melodrama, while at the same time, TV forms not typically seen as melodrama have become more and more melodramatic.

Soos reeds in Hoofstuk Drie bespreek, is dit 'n algemene verskynsel dat sleutelpopulêre televisiereekse omgaan met kritiese sosiale en emosionele kwessies en is dit genderspesifieke kwessies wat gereeld aangespreek word. Wat ons egter toenemend op televisie sien, is hoe sekere televisiegenres wat geskik is vir die bespreking van

byvoorbeeld kontemporêre sosiale kwessies, dié kwessies bestuur deur dit vanuit 'n huishoudelike sfeer aan te spreek, waarin die gesin (of 'n vorm van gesin, soos 'n vriendekring in byvoorbeeld *Sex and the City* en *Desperate Housewives*), of kollegas by die werk (*Ally McBeal*) as die enigste verwysing dien. In die gekose drie televisieprogramme sien ons byvoorbeeld dat sosiale kwessies, soos alkoholisme of seksuele promiskuiteit dikwels aangespreek word, en terwyl daar partykeer meer aandag aan die aksie in die storielyn gegee word wat die program uit die melodramatiese domein verwyder, is daar tog vele ander melodramatiese eienskappe wat steeds geïdentifiseer kan word. Hoewel die protagoniste vry is om na hartelus op te tree, is die hoofkarakters steeds vasgevang in 'n beperkende wêreld waarin emosionele druk, familiebelange en gender of klasstatus van groter belang is. Weens die ekonomiese en institusionele eise wat die televisieïndustrie stel, word die helde (of in hierdie studie se geval, heldinne) selde toegelaat om hul vyande (wat letterlik of figuurlik van aard kan wees) te oorwin. Ons sien eerder hoe ons heldinne week na week dieselfde aksies herhaal, wat hulle dus in 'n beperkte wêreld van aanhoudende en herhalende viktimisering vasvang en sodoende die gaping tussen hierdie reeks en sepies, waar ewigdurende swaarkry die norm is, vernou.

In die boek *Loving with a vengeance* (1984) bespreek Tania Modleski die subjektiewe en die sosiale betekenisse van *massageproduseerde fantasieë vir vroue*. Drie kulturele vorme, naamlik romantiese fiksie, die Gotiese novella en die televisiesepie word in die boek bespreek en Modleski voer aan dat al drie vorme, wat oorweldigend deur vroue verbruik word, merkbaar afwesig is in teoretiese besprekings van populêre kultuur. Modleski (1984:14) ontken egter dat hierdie tekste 'n vorm van ontsnapping of ideologiese manipulasie is ('n idee wat menigmaal deur mediakritici voorgestel word). Sy voer aan dat die gewildheid van veral sepies waarkynlik daarop dui hoe hierdie vorm van massamedia probleme en spanning in vroue se lewens aanspreek.

Soos reeds vroeër in hierdie hoofstuk bespreek, is daar 'n besliste verband tussen sepies en melodrama en Modleski (1984:102) identifiseer verskeie eienskappe van sepies, soos herhaling, uitstel en onvoltooidheid – eienskappe wat ook in melodrama geïdentifiseer kan word. Modleski argumenteer verder dat hierdie uitstel en onvoltooidheid op 'n bepaalde wyse tot vroue spreek, aangesien dit die ervaring van ongefokusde herhaling wat eie is aan huiswerk of huishoudelike take, weerspieël:

[T]he formal properties of daytime television thus accord closely with the rhythms of women's work in the home. Individual soap operas as well as the

flow of various programmes and commercials tend to make repetition, interruption, and distraction pleasurable (Modleski 1984:102).

Sepies, net soos verskeie melodramas, en weens die verband met die genre, ook reekse soos *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* is belangrik omdat dit ruimte bied vir die bestaan van transgressiewe (en partykeer sterk) vroue op televisie. Die feit dat die vroue (gereeld) gestraf word en in sekere gevalle (soos in *Desperate Housewives*) tot die huis beperk is, doen nie afbreuk aan die belang van hulle artikulasie van woede, ambisie en die argwaan teenoor diegene wat hulle probeer beheer nie.

4.3 Diana Meehan se vroulike argetipes

Terwyl daar van sekere tipes vroue gepraat word wat die televisuele arena vul, is dit nou gepas om kortliks die vroulike argetipes wat reeds in 1983 deur Diana M. Meehan²⁶ geïdentifiseer is, te bespreek. Hierdie argetipes hou verband met die bespreking rondom die vroulike genre omdat hulle dikwels (indien nie altyd) in hierdie genres verskyn en dus integraal is tot die storielyne. Die eerste van hierdie argetipes is die rabbedoe, 'n rebel wat elke nou en dan heldhaftig optree, maar bykans nooit vroulik is nie. Hierdie karakter verwerp enige vorm van verfraaiing wat kenmerkend van vroulikheid is en haar figuur en klerestyl is gewoonlik manlik. Hoewel sy aktief is, is sy ongemaklik en sonder grasia. Soos Meehan (1983:21) haar beskryf is die rabbedoe nuuskierig, vindingryk, onafhanklik en avontuurlustig. Hierdie is egter karaktereienskappe wat tot 'n mate teenstrydig is met die gemeenskap se verwagtings van 'n passiewe en afhanklike vrou. Die rabbedoe, anders as die manlike held waaraan sy sterk herinner, word egter deur die eng beperkings van haar genderrol ingeperk, en sy is oënskynlik die teenpool van die *normale* vrou wat passief, op-haar-plek, afhanklik, emosioneel en sensitief is (Meehan 1983:21).

Die sogenaamde “goodwife” (goeie vrou) is die teenoorgestelde van die huishoudelik onverantwoordelike rabbedoe. Hierdie argetipiese vroulike karakter is nie net 'n uitstekende huishoudster nie, sy is ook aanloklik, goed gemanierd en wys. Die goeie vrou se enigste belangstelling is haar huis en haar gesin. Haar uniform bestaan uit 'n voorskoot en haar invloedssfeer is beperk tot huishoudelike kwessies. Tog, soos

²⁶ Daar word gebruik gemaak van Meehan se argetipes aangesien sy 'n vooraanstaande akademikus in die veld van kommunikasiekunde sowel as vrouestudies is.

Meehan (1983:34) dit stel, het sy genoeg persoonlike mag binne die huis om besluite te maak, raad te gee en gesinslede te berispe. Ten spyte van haar vaardighede en alles waartoe sy in staat is binne die sfeer van die huis, het die goeie vrou geen behoefte om haar staal te toets in enige ander domein nie. Sy is tevrede met haar huishoudelike en gesinsverpligtinge, al is hierdie verpligtinge meestal glansloos (Meehan 1983:35).

Terwyl die opofferende goeie vrou bekommerd is oor haar huis en haar gesin, is die feeks haar teenpool. Hierdie argetipiese vroulike karakter is 'n aggressiewe enkelloper – die jagter, eerder as die prooi – en sy word nie uitgebuit nie. Die feeks is sterk en sy fokus bykans al haar aandag en energie om haar kloue in die man wat haar oog vang, te slaan. Sy is 'n verleidster, maar probeer uiters hard om nonchalant oor te kom; sy sal berge versit om haar prooi te lok, maar dan ewe skielik passief en saai optree. Hierdie teenstrydighede wat inherent tot haar karakter is, is dikwels 'n bron van humor. Die feeks is gewoonlik 'n vrou met 'n loopbaan en wat finansiële onafhanklik is. Tog is sy toegewyd aan afhanklikheid en onderworpenheid aan mans. Haar optrede is dikwels verspot en oordrewe. Sy is lewenslustig, bykans aggressief in haar soeke om liefde, maar terselfdertyd is sy vroulik, presies en onberispelik (Meehan 1983:50).

Die vierde vroulike argetipe wat Meehan (1983:57) identifiseer is die teef. Sy is destruktief, op haar self ingestel en het 'n sterk wil van haar eie. Die teef word dikwels uitgebeeld as immoreel en sonder enige gewetensbesware. Sy is agterbaks en 'n bedrieër, maar tog is haar wandade gering; sy kort visie en mag om regtig boos te wees. Ten spyte hiervan het sy tog genoeg mag om vir ander karakters die lewe moeilik te maak. Die teef het 'n baasspelerige invloed, sy is misleidend en sy manipuleer ander deur op hulle skuldgevoelens in te speel of deur hulle te verlei. (Meehan 1983:59).

Die mees passiewe van alle vroulike argetipiese karakters is die slagoffer. Die rol van die slagoffer is uiteraard passief omdat dit geen inisiatief of kuns behels nie. In televisie word die rol van slagoffer bykans eksklusief aan vroue toegeken. Meehan (1983:64) beskryf die slagoffer as 'n karakter wat pyn, siekte, gevangenskap of selfs dood ervaar sonder dat sy ooit geweld inisieer of gevaar uitlok. Die slagoffers word onregverdig aangeval of beseer (hetsy fisies of emosioneel).

Die volgende argetipe lyk net so swak en naïef soos die slagoffer, en hoewel daar 'n sterk ooreenkoms tussen haar en die prooi is, speel sy egter die rol van die heldin. Onder die aandagafleier (“decoy”) se fraai uiterlike skuil 'n sterk en lewendige persoonlikheid. Die aandagafleier deel baie eienskappe met die manlike held; sy het 'n fisiese voordeel bo ander, sy is intellektueel uitgeslape en het 'n sin vir reg en geregtigheid. Sy is egter ook bekend vir haar kwesbaarheid en daarom is sy bepaald vroulik. Die aandagafleier se vernaamste pluspunt is haar vermoë om aanloklik te wees, sowel as om ander te fassineer en te bekoor (Meehan 1983:73-74).

Die verleidster (“siren”) is die volgende vroulike argetipe wat Meehan (1983:85) identifiseer. In die Griekse mitologie is sirenes vroulike wesens wie se aanloklike stemme matrose tot ondergang gelei het. Die televisieverleidster het ook hierdie kapasiteit vir verwoesting. Sy is verraderlik sexy, gevaarlik tog aanloklik en haar verleiding van 'n manlike karakter lei uiteindelik tot sy ondergang. 'n Sleutelement in die verleidster se verleiding is volgens Meehan (1983:87) dat haar geheime beweegredes nie alleen selfsugtig is nie, maar ook aseksueel. Die verskil tussen die feeks en die verleidster is dat die feeks se verleiding met emosie gepaard gaan, maar die verleidster s'n nie. Die verleidster gebruik haar skoonheid en sjarme vir haar eie doeleindes, vir materiële gewin, mag, of guns, maar nooit vir seksuele vervulling nie.

Die courtesane is 'n vroulike argetipe wat volgens Meehan (1983:89) tot die milieu van die Wilde Weste beperk is. Tog het sy eienskappe wat dit maklik maak om haar na ander milieus te transponeer, soos byvoorbeeld dié in die reekse wat in hierdie studie bespreek word. Die courtesane word beskryf as 'n onkonvensionele entrepreneur wat selfonderhoudend en seksueel aanloklik is. Sy is 'n veilige teiken vir seksuele fantasie, want haar gemaklike gemeensaamheid met mans maak dit nie alleenlik onwaarskynlik dat sy hulle toenadering van die hand sal wys nie, maar dit maak haar ook tot 'n mate ongeskik vir die huwelik.

Die verrassende mag of outoriteit van die volgende vrouetelevisiekarakters maak hulle spesifiek fassinerend, maar ook seldsaam. Die heks²⁷ is een van hierdie argetipes en

²⁷ Die agtste vroulike argetipe wat deur Meehan geïdentifiseer word, is die heks en sy verwys hier hoofsaaklik na die letterlike heks met magiese kragte wat in verskillende gedaantes in ou televisiereekse soos *Bewitched*, *I dream of Jeannie*, *The girl with something extra*, ensovoorts te siene was. Die heks het mag oor mans en sy is geneig om hierdie mag te gebruik. Die mans het egter bedenkinge oor hierdie kragte en in die meeste gevalle word die heks gevra om haar betowering te beperk en te versteek en

die ander is die matriarg, wat beide aansien en mag het. Die matriarg kom amper koninklik voor en haar mag is afkomstig nie net uit haar omstandighede nie, maar ook vanweë haar persoonlikheid. Sy gebruik haar statur en ouderdom om ander te beïnvloed, maar is nooit irriterend of knorrig nie. Die matriarg is spesifiek merkwaardig omdat sy soveel positiewe karaktereenskappe het en beskryf kan word as bekwaam, kragdadig en heldhaftig. Haar aansien in haar gemeenskap ontstaan weens hierdie karaktereenskappe en sy het ook mag in ander se lewens. Die matriarg verskil van manlike helde wat ten minste twee karaktereenskappe betref en dis haar huislikheid en haar kwesbaarheid. Sy is dan ook oor die algemeen 'n matriarg in die tradisionele sin van die woord – 'n ma van 'n groot, invloedryke gesin. Haar huislikheid is dus 'n belangrike eienskap aangesien haar verbintenis met die gesin en die huis 'n kenmerk van haar persoonlikheid is (Meehan 1983:101-102).

Om hierdie afdeling mee af te sluit, gaan Meehan se idees rondom die argetipes in verband gebring word met die vroulike hoofkarakters in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* om te bewys dat hierdie argetipes net so maklik identifiseerbaar is in al drie hierdie reekse.

Ally is sonder twyfel 'n voorbeeld van die slagoffer. Hoewel sy nie noodwendig fisies aangeval word nie, word sy gereeld emosioneel afgetakel, hoofsaaklik deur haar eie toedoen en haar eie neurose. Ally word dikwels in akademiese kringe as 'n slagoffer beskryf en sy het altyd 'n aura van *arme ek*. Ally verwag empatie van die mense om haar, maar dit blyk nie of sy eers die moontlikheid oorweeg dat sy self in die meeste gevalle die enigste persoon is wat haar probleem kan oplos nie (fig. 12). Ally erken in een episode dat sy geïntimideer voel wanneer sy moet deelneem aan personeelvergaderings in haar firma se raadsaal. Uitlatings soos dié is amper teenstrydig met Ally se uiterlike persona as 'n suksesvolle prokureur. Ally ly aan en is dus 'n slagoffer van die sogenaamde *swendelaarsindroom*, waarna verskeie feministiese skrywers gereeld verwys. Hierdie sindroom hou verband met vroue se vrees dat hulle sukses blote skyn is en dat hulle een of ander tyd as bedrieërs ontbloot gaan word.

eerder soos 'n goeie huisvrou op te tree. Die rede hoekom die heks nie in die breër bespreking hierbo genoem word nie, is omdat sy 'n fantasiekarakter is en dus nie in *Ally McBeal*, *Sex and the City* of *Desperate Housewives* te sien is nie. Daar is egter kontemporêre reekse waarin moderne weergawes van hekse te sien is, vernaamlik in *Charmed*.



Fig. 12: 'n Bedrukte Ally betreur haar lot in een van vele laatnag gesprekke met haar kamermaat, Renée. (*Watch Ally McBeal* [Sa]).

Die sekretaresse, Elaine, kan die beste as 'n courtesane beskryf word. Sy is byna oordadig sexy, en is eenhonderd persent ingestel op manlike aandag (fig. 13). Elaine is gemaklik in mans se geselskap en mans weet ook dat sy nie sommer hulle aandag sal afwys nie. Elaine kan egter ook tot 'n mate as 'n feeks beskryf word aangesien sy gereeld as die aggressiewe enkelloper oorkom wat nie bereid is om die passiewe prooi te wees nie, maar eerder aktief as jagter optree.



Fig. 13: Elaine besig met een van haar vele smeulende musikale nommers. (*Ally McBeal* [TV Series] [Sa]).

In *Sex and the City* sien ons ook hoe daar 'n kombinasie van argetipes in enkele karakters te siene is. Carrie is 'n kombinasie van die rabbedoe, maar ook die slagoffer. Haar neurose en angs oor verhoudings maak van haar 'n slagoffer, terwyl haar loskop-optrede en haar gereelde vernederende optrede (fig 14) sterk aan die rabbedoe herinner. Waar sy egter beslis van die rabbedoe verskil, is haar klerestyl, want waar die rabbedoe die tipes verfraaiings wat met vroulikheid geassosieer word vermy, is dit beslis nie die geval met Carrie nie. Soos reeds bespreek, is Carrie 'n mode-ikoon, en hoewel haar klerestyl effe aan die eksentrieke kant is, is sy nietemin iemand wat deur kykers nagedoen word wat styl betref.



Fig. 14: Carrie se droom om in Dolce & Gabana op die loopplank te pryk, verander gou in 'n nagmerrie. (14 TV shows that walked the runway 2012).

Miranda is hoofsaaklik 'n rabbedoe aangesien sy sonder twyfel die minste vroulik van die karakters is. Ek sou nie sover gaan as om haar as aseksueel te beskryf, soos wat Meehan die rabbedoe beskryf nie, want deur die loop van *Sex and the City* se ses reekse was sy, naas Samantha die mees seksueel-aktiewe karakter. Haar klerestyl is, soos in Hoofstuk Vier beskryf, meer manlik; waarskynlik omdat sy in 'n manlik-gedomineerde omgewing werk. Miranda is ook ontsettend onafhanklik, nuuskierig en avontuurlustig (in die tweede *Sex and the City*-rolprent, is sy die een wat al die aktiwiteite in Abu Dabhi organiseer en dis net 'n enkele voorbeeld van waar sy die voortou neem wanneer iets avontuurlustigs aangepak word). Miranda is ook aanvanklik huishoudelik onverantwoordelik – nog 'n karaktereienskap van die rabbedoe – en wanneer sy die eerste van die vier vroue is wat swanger raak, kom dit as 'n groot skok vir haar, haar vriendinne, maar ook vir die kyker, omdat niemand haar in die huishoudelike sfeer met 'n baba op die heup kan voorstel nie (fig. 15).



Fig. 15: Miranda – suksesvolle prokureur én behepte ma.
(*Sex and the City... and the stars* 2008; *Sex and the City: Steve plays doctor* [Sa]).

Charlotte is die verpersoonliking van die goeie vrou, selfs nog voor sy getroud is of kinders het. Vanaf die eerste episode van die eerste reeks is dit duidelik dat Charlotte daarvan droom om 'n huisvrou en ma te wees en elke verhouding waarin sy haar begewe, hoop sy gaan die laaste een wees, sodat sy uiteindelik kan trou en haar drome verwesenlik. Wanneer sy uiteindelik trou (vir die tweede keer) en kinders kry, sien ons egter hoe haar droom minder ideaal was as wat sy altyd in gedagte gehad het, en in die tweede *Sex and the City*-rolprent erken sy selfs aan Miranda – die enigste ander ma in die vriendekring – dat alles partykeer net te veel raak vir haar (fig. 16). Ek glo egter nie dat hierdie erkenning haar enigsins minder van 'n goeie vrou maak nie, maar dat dit eerder haar menslikheid openbaar.



Fig. 16: Charlotte is gefrustreerd wanneer die idille van moederskap nie alles bied wat sy ver wag het nie (*Stylish interiors from Sex and the City 2* [Sa])

Samantha kan die beste as 'n courtisane geïdentifiseer word, omdat sy nes die courtisane van ouds in die Wilde Weste-rolprente, 'n onafhanklike entrepreneur is. Samantha is parmantig en astant, sy het 'n vlymskerp tong en is selfonderhoudend en seksueel aantreklik. Samantha is 'n (baie) veilige teiken vir seksuele fantasieë en seksuele ervarings (fig. 17), want mans weet dat sy ontvanklik sal wees vir hulle aandag, maar terselfdertyd nie die tipe is wat in ernstige verhoudings betrokke sal raak met die huwelik as 'n einddoel voor oë nie. Hoewel Samantha teen die einde van die laaste seisoen van *Sex and the City* in 'n ernstige verhouding met die aansienlik jonger akteur, Smith Jerrod, is, is die verhouding teen die tweede rolprent iets van die verlede en keer sy terug na 'n lewe van promiskuiteit.



Fig. 17: Samantha is skaamteloos wanneer dit by mans en seks kom.
(*Yeah! Sex and the City* 2011).

Susan is *Desperate Housewives* se Ally. Van al die vrouekarakters in die reeks is sy die mees neurotiese en sy beskou haarself duidelik as 'n slagoffer. As sy nie swaarkry weens haar egskeiding nie, sukkel sy om die aandag van die aantreklike nuwe buurman, Mike, te behou. Terselfdertyd is daar ook sekere rabbedoe-agtige eienskappe in Susan te bespeur. Nes Carrie bevind sy haar gereeld in vernederende omstandighede, soos wanneer haar eksman, Karl, haar handdoek in sy motordeur toeslaan en daarmee wegjaag en sy dan poedelkaal uit haar huis gesluit is (fig. 18).



Fig. 18: Susan word gereeld in vernederende situasies soos dié betrap.
(*Top 5 DH funny moments 2010*).

Lynette kan as 'n matriarg geïdentifiseer word. Hoewel sy nie soos 'n tradisionele matriarg aansienlik ouer is nie, is sy die ma van drie en later vier kinders (en vir 'n paar episodes neem hulle ook nog 'n meisie, Kayla, in). Sy is 'n wonderlike voorbeeld van die moederhen, maar anders as Charlotte, is sy nie 'n perfekte huishoudster of ma nie. Haar huishouding is hoofsaaklik in wanorde en sy sukkel partykeer om haar kinders te dissiplineer (fig. 19). Tog het sy 'n sekere mate van mag en sy dwing sonder twyfel respek af, veral onder haar vriendinne wat verstom is oor hoe Lynette dit regkry om ten spyte van als wat in haar lewe aangaan, kop bo water te hou.



Fig. 19: Lynette het haar hande vol met vier besige kinders.
(*Desperate Housewives' star wants kids... 2007*).

Nes Charlotte in *Sex and the City*, of moontlik nog meer so, is Bree die goeie vrou in Wisteria Laan. Bree verwesenlik al die eienskappe van wat dit behels om 'n goeie vrou te wees. Soos daar reeds vroeër in die hoofstuk na verwys is, asook in Hoofstuk Vier, is Bree onberispelik in alle fasette van haar lewe. Haar tuin, waarna sy self omsien, is perfek gemanikuur, daar is nie 'n greintjie stof in haar huis nie en haar kinders kom (op die oppervlak) as onbesproke voor. Bree se huishoudelike vermoëns word in bykans elke episode tentoongestel. Ons sien hoe sy na haar gesin omsien, hoe sy kos voorberei en huisskoonmaak. Bree is ook altyd eerste om nuwe bure te verwelkom met varsgebakte, tuisgemaakte muffins (fig. 20). Haar uniform behels bykans altyd 'n gestyfde voorskoot, maar haar styl is nie voorstedelik-verslons nie, maar eerder huishoudelik-glansryk.



Fig. 20: Voorskoot, pêrels en varsgebakte lekkernye – Bree is Wisteria Laan se “goeie vrou”.
(*Bree Hodge* [Sa]; *Photos: not so Desperate Housewives* [Sa]).

Meehan se kategorieë vir argetipes kom handig te pas vir die bespreking van karakters in selfs die mees kontemporêre televisiereekse. Dit kan aangevoer word dat haar teorie rondom hierdie argetipes van waarde is vir die feministiese bestudering van populêre kultuur omdat dit so uitsluitlik op vroue fokus, maar terselfdertyd ook die kollig laat val op sekere stereotipes, wat hoofsaaklik deur die manklik-gedomineerde sfeer van televisieproduksie geskep word. Hierdie stereotipes wat volop voorkom in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Ally McBeal* kan krities mee omgegaan word en dis veral interessant om te sien hoe hulle in vroulike genres, soos die melodrama ingespan word, en ook hoe vrouekykery met hierdie karakters identifiseer. Terselfdertyd kan dit

ook tot 'n mate insig verskaf oor die stand van vroue in populêre kultuur, wat onmiddellik weer verband hou met feminisme.

4.4 Vroue, melodrama, neurose en histerie in populêre televisie

In hierdie afdeling word teoretiese konsepte en idees rondom melodrama, neurose en histerie in verband gebring met mekaar, sowel as met *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives*. As agtergrond sal daar vlugtig na Woody Allen se genre van *senuagtige romanses* verwys word, omdat dit aangevoer kan word dat veral *Sex and the City*, en tot 'n mindere mate die ander twee reekse, sekere eienskappe met dié rolprente deel. Die mate waartoe melodramatiese eienskappe in die drie reekse gevind word, word verder ondersoek en daar word ook klem geplaas op die neurotiese en somtyds selfs histeriese aard van karakters wat wydlopend in hierdie reekse voorkom.

4.4.1 Die verband tussen melodrama, neurose en vroue

Dit wil voorkom of die woord neurose gereeld in dieselfde asem as besprekings oor melodrama genoem word. Hierdie konsep, en hoe dit verband hou met die genre van melodrama, asook die verband met vroue oor die algemeen, val vervolgens onder die soeklig. Toe Betty Friedan se *The feminine mystique* in 1963 gepubliseer is, het dit 'n algemene gevoel van *malaise* gedokumenteer onder spesifiek wit, middelklasvroue met universiteitsopleiding en wat moederskap in die voorstede minder vervullend gevind het as wat die Amerikaanse (populêre) kultuur beloof het. Haar oorbekende inleiding, waarin sy, in die stem van 'n alledaagse ma-wat-by-die-huis-bly vra, "Is this all?", betreur 'n lewe wat toegewy word aan kosmaak, skoonmaak en die omsien na ander. Vyftig jaar later bevind vroue hulself vasgevang in 'n sogenaamde *nuwe huislikheid* wat deur figure soos Martha Stewart en Nigella Lawson gekenmerk word en verskeie skrywers, soos Caitlin Flanagan (2006), blameer feminisme en die ma's wat dit in die 1970's en 1980's durf waag het om af te wyk van die ma-wat-by-die-huis-bly genderrolle, vir omtrent elke kontemporêre sosiale probleem. Dit wil dus voorkom asof spesifiek Amerikaanse kultuur, waarteen *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* afspeel, al hoe meer 'n terugkeer maak na 'n vyftigerera-vlak van paranoia, neurose en konserwatisme.

Angela McRobbie (2009) se werk onderlê groot gedeeltes van hierdie studie, en weereens in terme van idees soos neurose en melancholie (wat ook nou verband hou

met die melodramatiese genre) is McRobbie se argumente toepaslik in hierdie hoofstuk. In die afdeling in haar boek getiteld *Illegible rage: post-feminist disorders* keer McRobbie terug na psigoanalitiese teorieë van die 1980's en vroeë 1990's en bring sy dit in verband met Judith Butler se idee van gender-melancholie, met die doel om die kontemporêre veld van *vroulike kwale* aan te spreek (2009:94). Haar doel hiermee is om 'n nuwe debat oor kontemporêre vroulike *malaise* te inisieer, maar sonder om op morele paniek en skynbaar afwykende of selfvernietigende optrede soos *binge-drinking* onder tienermeisies²⁸ te konsentreer. Hoewel hierdie sfeer van vroulike kwale deur McRobbie bespreek word, word dit gedoen onder die vaandel van die verlies van feminisme wat 'n bron van melancholie vir vroue is.

Die skerp toename in vroulike ontevredenheid en kwale in verband met veral liggaamsbeeld het die afgelope dekade nuwe hoogtes (of dalk eerder laagtes) bereik en die gereelde beskuldigings dat die media verantwoordelik is vir hierdie "kulturele produksie van vroulike psigopatologie" (Blackman 2004: 220) het die status van sosiologiese platvloersheid bereik. Daar is 'n toename in die verskeidenheid afgebakende patologieë wat bykans eksklusief met jong vroue geassosieer word, sowel as in die aantal vroue wat aan 'n spektrum van aandoenings lei wat oënskynlik verband hou met liggaamsbeeld en lae selfbeeld, soos bulimie, aggressie, depressie en selfmoordneigings (McRobbie 2009:96).

Soos Myrna Blyth (2004) aanvoer, word bykans alle vorme van die media met berigte, beelde, fiktiewe en ware weergawes van vroulike klagtes deurtrek. Volgens 'n verslag van die Britse Mediese Vereniging (BMA 2000) word daar deesdae van vroue verwag om na perfeksie in alle sferes van hul lewe te streef, maar om hierdie perfekte vroulike identiteit te bereik en in stand te hou, stel die geestesgesondheid van vroue dubbeld in gevaar. Daar word dus basies erken dat die strewe na 'n volmaakte vroulike identiteit, meisies en vroue siek maak, hetsy fisies en/of sielkundig (McRobbie 2009:97). Die toeskryf van normatiewe ontevredenheid aan jong vroue het 'n sleutelmeganisme geword vir diegene of die instellings wat beskou word as vervaardigers van seksuele

²⁸ *Binge-drinking* onder jong vroue is 'n redelike nuwe fenomeen, wat veral in die VSA en Engeland kommerwekkende proporsies aangeneem het. Dit behels dat jong vroue, partykeer selfs meisies wat nog op hoërskool is, uitermate baie drink by geleentheid. Die jong vroue voel dat hulle meer ontspanne is en minder geïnhibeerd is as hulle so baie drink en ook dat dit hulle meer gewild sal maak onder mans, maar dit lei natuurlik ook daartoe dat hulle meer vatbaar is vir seksuele aanrandings en ander alkohol- verwante gesondheidsprobleme. Vir 'n insiggewende oorsig van *binge-drinking* onder vroulike studente in die VSA, sien Young, Morales, McCabe, Boyd & D'Arcy (2005:241-267).

differensiasie en dit verskaf 'n woordeskat waarvolgens die vroulike liggaam-ego verstaan kan word in terme van 'n geneigdheid om aan angs te ly, tekortkominge te hê en aan 'n gebrekkige selfbeeld te ly. McRobbie (2009:98) glo egter dat die meeste vroue op een of ander stadium in hul lewe met die idees van feminisme in aanraking gekom het en sodoende genderbewus geword het. Op een of ander vlak is hulle moontlik (hopelik?) bewus van hoe hierdie vroulike patologieë in der waarheid verbind is aan die tipe gemeenskap waarin ons leef, sowel as aan die verwagtinge van heteroseksualiteit en die verbruikerskultuur.

'n Nuwe genre, die sogenaamde postfeministiese selfverrykingsboeke, waarvan die skrywers hulself voorgee as lesers se beste vriendinne, moet ook vlugtig hier bespreek word. Boekreekse soos *What not to wear* (Constantine & Woodall) en *Skinny Bitch* (Barnouin & Freedman) is volgepak met voorskrifte en reëls oor wat vroue moet dra en wat vroue moet eet, maar die skrywers spreek hul lesers aan binne 'n intieme, vriendskaplike sfeer. Soos Alison Winch (2011:360) aanvoer, neem hierdie tekste deel aan die verspreiding en produksie van 'n baie spesifieke soort vroulike identiteit – die vriendin – 'n vrou wat haar verhoudings met vroue vooropstel as noodsaaklik vir haar subjektiwiteit. Die retoriek van susterskap is reeds in Hoofstuk Drie bespreek, en hierdie retoriek is ook tipierend van 'n vriendin-kultuur waarin vriendskappe tussen vroue gevier word. Dit kan egter aangevoer word dat hierdie *vriendin*-skrywers nie noodwendig die positiewe rolmodelle is wat ware vriendinne veronderstel is om te wees nie, en dat die susterskap wat implisiet tussen hulle en hulle vroulike lesers bestaan, ver verwyderd is van die idealisme van tweedegenerasie-feministiese susterskap. Hierdie *vriendinne* dra eerder by tot die verskeie vroulike patologieë wat vroeër genoem is. Soos Winch (2011:360) argumenteer, is daar sonder twyfel 'n verband tussen hierdie *vriendinne* en die vroulike chauviniste waarna Levy (2005) verwys. Dis juis hierdie vriendinne wat bydra tot hedendaagse misogenie omdat hulle ander vroue en ook hulself in seksuele voorwerpe verander. Die druk om 'n sekere fisiese ideaal na te streef deur sekere diëte te volg, sekere oefeninge te doen en sekere uitrustings aan te trek, kom dus deesdae ook uit vroulike oorde. Levy (2005:151) merk tereg op dat vroulike jaloesie en kompetisie dikwels eerder oor 'n spesifieke uiterlike as oor 'n man gaan. Sy stel dit dat “[T]eenage boys tend to find teenage girls distracting no matter what they are wearing ... The people who are really distracted by the competition to look and seem sexy are the girls themselves” (Levy 2005:151).

4.4.2 Die invloed van Woody Allen se *senuagtige romanse*

Wanneer die konsep neurose, of neurotiese karakters in terme van film bespreek word, kom die regisseur Woody Allen se naam bykans outomaties ter sprake. Dit is dus baie interessant om met nadere ondersoek te sien hoe baie Allen se werk ooreenstem met *Sex and the City*. 'n Groot aantal episodes van *Sex and the City* het 'n baie opvallende neurotiese ondertoon en die reeks is ook gevul met verskeie neurotiese karakters. Op die oog af is die ooreenkomste tussen sekere van Allen se films, veral sy vroeëre rolprente wat spesifiek in New York afspeel, en *Sex and the City* duidelik. Dit sluit onder andere die Upper East Side-milieu, die neurotiese, onsekere skrywer-protagonis, die obsessie met verhoudings, die direkte aanspreek van die kamera en ander stilistiese visuele aparate in. Die skepper van *Sex and the City* het self openlik erken dat hy, wat inspirasie betref, baie aan Allen verskuldig is (Idato 2001:6).

Volgens Tom Grochowski (2003:149) bring *Sex and the City* hulde aan Allen se werk op beide visuele en tematiese vlak. Allen se bekendste rolprente in die kontemporêre romantiese komedie-genre, naamlik *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979) en *Hannah and her sisters* (1986), spreek die worsteling aan van welaf stadsbewoners in 'n romantiese landskap wat deur die seksuele rewolusie en feminisme verander is. As 'n weeklikse reeks is *Sex and the City* in staat om hierdie romantiese landskap (wat in die 21ste een nou nog meer anders lyk as in die laat 1970's en vroeë 1980's) verder te verken vanuit 'n meer uitdruklike vroulike perspektief. Grochowski (2003:149-150) voer aan dat *Sex and the City* se episodiese struktuur (wat ook staatmaak op die uitstel van begeerte, nes melodrama, sepies en die ander reekse wat in hierdie studie bespreek word) die reeks bevry van baie van die beginsels van die kontemporêre romantiese komedie. Terselfdertyd belemmer hierdie struktuur, wat oor die loop van ses seisoene (en die twee grootskermrolprente) vermenigvuldig word, die program se belangrike analise van 'n postfeministiese New Yorkse gemeenskap.

Hoewel Brian Henderson (1978:22) in die laat sewentigerjare die nou berugte uitspraak gemaak het dat romanse dood is, kry Allen gereeld die krediet dat hy weer nuwe lewe in die genre geblaas het. Frank Krutnik (1998:15-16) het met die term *senuweeagtige romanse* vorendag gekom om Allen se rolprente te beskryf en hy verskil van Henderson deur te argumenteer dat filmgenres (en vir die doel van hierdie studie kan dit ook aangevoer word, televisiegenres) ontwikkel om sosiale veranderinge te weerspieël, en dus nie net dieselfde formule herhaaldelik te gebruik nie. Hoewel die

karacters in Allen se rolprente 'n wêreld bewoon waarin ou romantiese reëls nie meer van toepassing is nie, gebruik die hoofkaracters in senuweeagtige romanses ou romantiese retoriek as verwysing. Hoewel die karacters terughoudend is in 'n era waarin huweliksprobleme en egskeiding algemeen is, vind 'n mens tog 'n teenstrydige aantrekkingskrag wat gekenmerk word deur fantasie en 'n terugverlang na ouderwetse sekuriteit (Neale & Krutnik 1990:72). Dieselfde kan sonder twyfel van *Sex and the City* (maar ook van *Ally McBeal* en tot 'n mindere mate van *Desperate Housewives*) gesê word. Selfs die mees siniese karacters – wat betref hulle (negatiewe) gevoelens aangaande liefde, die huwelik en monogamie – soos Ling in *Ally McBeal* en Samantha in *Sex and the City*, bevind hulself (op een of ander tyd deur die loop van die reekse) in redelik stabiele verhoudings.

Allen se senuweeagtige romanses was 'n antwoord op die seksuele rewolusie van die sestigerjare, wat die ideologie van heteroseksuele romanse sowel as die patriargale begrip van seks en seksualiteit uitgedaag het. Allen se rolprente lewer dikwels kommentaar oor die veranderende seksuele omgewing, terwyl dit terselfdertyd sy neurotiese, intellektuele persona se onvermoë om in die hedendaagse wêreld oor die weg te kom, oorweeg. Hoewel die karacters se genders verskil, kan dieselfde van sekere karacters in *Ally McBeal* (Ally self) en *Sex and the City* (Carrie) gesê word. Beide Ally en Carrie is in 'n tipe tweestryd met hulself gewikkel. Aan die een kant weet hulle hulle is veronderstel om al die vooruitgang wat hul feministiese voormoeders in die 1960's en 1970's gemaak het aan te gryp, maar ten spyte daarvan sien ons hoe albei karacters deurgaans streef na romanse (en hopelik ware liefde en 'n huwelik), partykeer ten spyte van hulle eie ontwikkeling, loopbaan en dergelike.

Sarah Jessica Parker, die ster van *Sex and the City*, was aan die begin van haar loopbaan as aktrise sonder twyfel 'n goeie voorbeeld van 'n vroulike weergawe van Allen. Sy het 'n gawe om buitestanderkaracters te vertolk wat graag wil inpas (*Miami Rhapsody*, Frankel:1995; *If Lucy fell*, Schaeffer:1996). In *Sex and the City*, manifesteer die karakter van Carrie self as 'n indrukwekkende genderomkering van Allen se *schlemiel*-persona.²⁹ Haar kleresmaak is nooit eenhonderd persent in die mode nie en haar styl is sonder twyfel eksentriek (soos die uitrustings in Allen se *Annie Hall*). Carrie beskryf haarself ook gereeld as neuroties en verneder haarself elke nou en dan soos

²⁹ 'n *Schlemiel* kan gedefinieer word as 'n ongelukkige, onbeholpe karakter wie se ondernemings (wat meestal romanties van aard is) gewoonlik misluk.

die keer toe sy op die loopplank tydens die New Yorkse modeweek neerslaan of op die voorblad van die tydskrif *New Yorker* sonder enige grimering verskyn.

4.4.3 Geheime, stilte en histerie

Die naam van die straat waarin die meeste aksie in *Desperate Housewives* afspeel, *Wisteria Lane*, sinspeel reeds op nostalgie, die idilliese, sowel as histerie – konnotasies wat als bevestig word deur die estetika van die reeks. Die estetiese aspekte van *Desperate Housewives* leen egter sonder twyfel meer by Hollywood-uitbeeldings van die 1950's (vir baie die bloeityd van grootskermmelodrama) as by kontemporêre voorbeelde van massamedia. Deur die temas wat in *Desperate Housewives* na vore kom in diepte te ondersoek, is dit duidelik dat die reeks baie van die melodramatiese tradisie geërf het. Die reeks het begin met die klassieke suggestie van 'n riller of melodrama; in hierdie geval die geheimsinnige en gewelddadige dood van die vier vroue se beste vriendin, Mary Alice Young. Herkenbare sepiescenario's kenmerk verder die meerderheid van die storielyne van die reeks, wat bymekaargebring word deur die voorstedelike omgewing, 'n standaardapparaat wat in sepies gebruik word en onmiddellik deur kykers herken word.

Hélène Cixous (1981:49) voer aan dat stilte 'n kenmerk van histerie is: "The great hysterics have lost speech, they are aphonic, and at times they have lost more than speech. They are pushed to the point of choking, nothing gets through". Waarna Cixous egter verwys en wat ek wil duidelik maak in terme van die karakters in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives*, is dat daar nie totale stilte of geen kommunikasie aan die kant van die vroue is nie (deur slegs enkele minute na enige van die drie reekse te kyk, sal dit duidelik blyk dat die vrouekarakters *graag* en *baie* praat). Wat eerder van belang is vir Cixous is wat *nie* gesê word nie. In *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* sien ons 'n hele aantal vrouekarakters (spesifiek Ally in *Ally McBeal*, Charlotte in *Sex and the City* en, in wisselende mate, sal ek al vier hoofkarakters in *Desperate Housewives* daarby voeg) wat 'n oorweldigende begeerte het om hulself uit te druk en hulle ware self bekend te maak. Maar, om welke redes ook al, sukkel hulle om dit reg te kry, of kan hulle hierdie begeerte hoegenaamd nie realiseer nie. Daar kan dus aangevoer word dat baie van hierdie karakters op grond van Cixous se bogenoemde stelling *histeries* is.

Die idee van geheimhouding hou nou verband met die konsep van stilte, en geheime is iets wat dikwels in veral *Desperate Housewives* opduik. Die vervaardiger van die reeks, Marc Cherry, bevestig dit wanneer hy sê Wisteria Laan is 'n weerspieëling van die hedendaagse Amerikaanse gemeenskap met 'n byna oormatige idealisering wat die donkerte versteek. Agter die perfekte fasade van onberispelike huise, skoon strate, perfekte grasperke en oënskynlik onberispelike gesinne, skuil daar obsessie, kwaadwilligheid, frustrasie en die belangrikste: geheime – karakters wat dinge van ander, en hulself, wegsteek (Coward 2006:38).

Letterlik elke (vroulike) karakter in die reeks hou geheime wat wissel van die banale tot werklik lewensveranderend. In die eerste reeks word Gabrielle beskryf as 'n vrou wat besig is om te verdrink (1:1) en haar lewenslyn is haar geheime verhouding met haar tienerminnaar, die tuinier, John. Hoewel sy ooglopend alles het wat haar hart begeer, wil dit voorkom asof sy nog die heelyd die verkeerde dinge begeer het. Lynette se geheim is die fasade wat sy voorhou dat sy die perfekte ma-wat-by-die-huis-bly is. Lynette jok gereeld vir vriende, voormalige kollegas (en haarself) deur te sê dat ma-wees die beste werk in die wêreld is. Bree, wie se karakter breedvoerig in Hoofstuk Vier bespreek is, en na wie ek ook vroeër in hierdie afdeling verwys het, het klaarblyklik die meeste geheime. Onder die onberispelike oppervlak van haar huis, skuil 'n rampspoedige huwelik en hoogs problematiese verhoudings met haar kinders. Soos die reeks se naam dus voorstel, lei die vrouens van Wisteria Laan 'n lewe van stille desperaatheid. Die vroue is bewus hiervan, maar tog word dit nooit eksplisiet met mekaar gedeel nie. Wat die vroue wel deel, is 'n medepligtigheid aan hulle toestand, maar hulle is nooit openlik krities nie. By Mary Alice se begrafnis vra hulle mekaar af wat hulle vriendin so ongelukkig kon gemaak het dat sy selfmoord gepleeg het. Sy was tog gesond en het 'n wonderlike huis en gesin gehad, met ander woorde presies dieselfde as hulle, haar vier vriendinne. Agter die front dat hulle alles het, skuil daar egter vrees, eensaamheid en verveling. In 'n agtergrondstem maak Mary-Alice onder andere die volgende opmerking oor Bree: "I remember the easy confidence of her smile, the gentle elegance of her hands, the refined warmth of her voice. But what I remember most about Bree was the look of fear in her eyes" (1:3).

Die karakters in *Sex and the City* kom voor asof hulle baie meer oop is met mekaar oor alles wat in hulle lewens verkeerd loop. Die element van stilte en geheimhouding is dus baie minder algemeen in hierdie reeks. Dit wil voorkom dat selfs wanneer hulle weet

dat hulle vriendinne hulle gaan spot, of jammer kry of oordeel, hulle desnieteenstaande bereid is om dit te hanteer, omdat hulle vriendskap so sterk is dat dit enige hindernisse (groot of klein) kan oorkom. Een voorbeeld waar 'n karakter haar aan bespotting blootstel, is "The real me" (4:2) waarin Charlotte met sogenaamde *vaginale depressie* gediagnoseer word. Dis duidelik 'n baie sensitiewe onderwerp, maar Charlotte het, na baie aansporing, die vrymoedigheid om dit met haar vriendinne te bespreek, al weet sy dat haar toestand 'n groot bron van vermaak vir hulle gaan wees. Met verwysing tot hierdie spesifieke voorval, is daar ook 'n verband te lê met histerie. Op 'n vereenvoudigde vlak kan die verband direk getrek word tussen die Griekse woord *hysteria*, wat letterlik baarmoeder of uterus beteken, sowel as die oudste rekords van die *siektetoestand*,³⁰ histerie, wat terugdateer na antieke Egipte in 1900 vC wat onteenseglik met die baarmoeder verbind is (Du Preez 2009:3). Deur die eeue heen is histerie ook dikwels as 'n rede aangevoer waarom vroue nie kinders kon kry nie,³¹ wat weereens die verband met die baarmoeder uitlig. Wat die voorval in *Sex and the City* nog *meer* interessant maak ten opsigte van hierdie beskouing van histerie, is die feit dat Charlotte juis vrugbaarheidsprobleme ondervind, meer as een keer 'n miskraam het en uiteindelik 'n babadogter aanneem. Charlotte se persoonlikheid kan verder ook as die mees *histeriese* gekarakteriseer word, wat nog 'n raakpunt aan hierdie verband met histerie verleen.

4.4.4 Die emosionele betrokkenheid van die vroulike gehoor

Een van die eerste en vernaamste redes hoekom so baie vroulike kykers programme soos *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* geniet, is die formaat van die program. Modleski (1984) heroorweeg die kritiese posisionering van die sepie as *vroulike* vorm om die waarde daarvan te ondermyn. Modleski (1982:88) beskou die *vroulike* aard van die sepie as positief, en selfs rewolusionêr teenoor ander dominante vorms van narratiewe. Sy beklemtoon spesifiek hoe die narratief van die sepie, deur toenemend meer komplekse struikelblokke tussen begeerte en vervulling te plaas, die verwagting van 'n einde opsigself 'n doel te laat word. Die struktuur van die meeste episodes van *Ally McBeal* maak staat op hierdie konstante uitstel van begeerte, geluk en 'n definitiewe einde (hoewel die reeks deurgaans fokus op Ally se behoefte om *Mr*

³⁰ Vir 'n dieptebespreking rondom die polemie oor die identifisering van histerie as 'n *siektetoestand* sien Du Preez (2004:47;59).

³¹ Vir 'n diepte-oorsig van die geskiedenis van histerie, sien Du Preez (2009:1-33).

Right te vind, sukkel sy om hom te vind) (Gorton 2004:162). Dis moontlik juis weens die feit dat Ally sukkel om *Mr Right* in die eerste paar seisoene te vind dat die reeks soveel sukses geniet het. Daarteenoor begin Ally in seisoen vier en seisoen vyf om tot ruste te kom in 'n nuwe huis saam met 'n nuwe man, Victor, en 'n kind, Maddie, en hoewel dit nie noodwendig die tradisionele gesin is nie, wil dit voorkom dat hoe meer Ally tot bedaring gekom het, hoe meer het kykersgetalle gedaal. Kykers kon nie meer plesier put uit die stryd en teenstrydighede in Ally se lewe vandat sy 'n meer *normale* lewe begin lei het nie. Dieselfde kan tot 'n mate van *Sex and the City* en *Desperate Housewives* ook gesê word.

Hoewel liefde, romanse, verhoudings en die huwelik in Hoofstuk Drie in meer diepte bespreek word, is dit nodig om vinnig daarna te verwys in die konteks van hierdie hoofstuk en die bespreking van neurose en histerie. Dit wil voorkom dat 'n groot rede vir baie van vandag se mees gewilde vroulike televisiekarakters se neurose, die behoefte aan 'n man is. Die hele uitgangspunt van *Ally McBeal* kom partykeer voor asof die reeks voorhou dat 'n suksesvolle sakevrou in haar laat twintigerjare of vroeë dertigerjare nie volledig tevrede kan wees sonder 'n man nie. Amanda Rees (2000:365) voer aan dat:

... [I]ack of a partner for the Ally McBeals of this world doesn't just imply the absence of masculine attention, but the presence of very real emotional turmoil and self-doubt; having a husband or a boyfriend, it would seem, is the real mark of success.

Dis dan juis hierdie verwarring en gebrek aan selfvertroue wat nie alleen tot Ally, maar ook verskeie ander vrouekarakters se neurose en paniek bydra. Hierdie gevoelens van verwarring en gebrek aan selfvertroue is ook belangrik wanneer vrouekykers se betrokkenheid by die reekse en die plesier wat hulle daaruit put, bespreek word. Len Ang (1996:85), wat spesialiseer in sepies en ander vrouegenres, voer in haar werk oor *melodramatiese identifisering* aan dat kritici dit altyd in gedagte moet hou dat karakters soos Ally, Charlotte (*Sex and the City*) en Susan (*Desperate Housewives*) sowel as verskeie ander vrouekarakters wat ook die afgelope paar jaar hulle verskyning op televisie gemaak het, mees noemenswaardig dr. Meredith Grey in *Grey's Anatomy*, fiktief is en om hierdie rede so geskep is dat die gehoor op die vlak van fantasie, en nie die werklikheid, met hierdie karakters gemoed raak. Ang (1996:92) stel voor dat karakters nie noodwendig as rolmodelle funksioneer nie, maar eerder as simboliese realiserings van vroulike toestande waarmee die kyker in haar verbeelding kan

identifiseer. Ang konseptualiseer fantasie binne 'n psigoanalitiese raamwerk en sy beskou fantasie dus nie as 'n illusie nie, maar eerder as 'n weergawe van die werklikheid en 'n aspek wat grondliggend aan die menslike bestaan is. Dit kan dus aangevoer word dat Ally, as karakter, vroue toelaat om hulle angsgewoelens oor hulle posisies in 'n manlik-gedomineerde werkplek, oor hulle dertigerjare, oor die huwelik en die moontlikheid van kinders kry, te verken. *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* bied ook moontlik, soos Gorton (2004:161) aanvoer, aan sekere vrouekykere die geleentheid om te ontsnap uit die kloue van, wat Gloria Steinem (1995) as die *tirannie van verwagting* beskryf. Die televisiereekse bied dus tydelike ontvlugting en 'n kans om met die verwagtinge, hetsy verbeeld of breë kulture eise, en vrese wat soveel vroue deel, aansluiting te vind.

Die mate waartoe televisiekykery emosioneel by *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* betrokke is, het sonder twyfel te doen met 'n fokus op die gesin (soos in die vorige afdeling genoem hoef dit nie 'n tradisionele gesin te wees nie, maar selfs 'n groep kollegas of 'n vriendekring) en die moontlike ontbinding van dié eenheid (Joyrich 1992:230). Die protagonis(te) moet dus optree om die behoud van die gesin te kan verseker en ons sien gereeld voorbeelde hiervan in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives*. In *Ally McBeal* was daar verskeie voorvalle waar Ally 'n uitval met haar kollegas, of haar beste vriendin, Renée, gehad het. Die redes vir hierdie (soms tyd uitgerekte) meningsverskille kan oor kliënte of hofsake handel, maar merendeels was dit Ally se neurotiese en selfs historiese soeke na liefde wat die groot vonk was vir argumente.

Hoewel die vriendekring in *Sex and the City* die hegte is van al drie televisiereekse wat hier bespreek word, is daar tog 'n paar voorbeelde van onderonsies tussen die vriendinne, wat die kyker sonder twyfel laat wonder of die vriendskap weer gered kan word. Die mees gereelde gevalle van ernstige woordewisselings was tussen Carrie en Miranda, wat 'n mens deur die loop van die reeks en die twee daaropvolgende rolprente laat besef dat die twee beste vriendinne is. 'n Spesifiek eerlike en opregte, maar terselfdertyd hartverskeurende bakleiery tussen die twee vind in die episode "Cock-a-Doodle-do" in seisoen drie plaas (3:18).

Carrie vind uit dat haar groot liefde, Mr Big, van sy vrou geskei het. Hy nooi haar uit vir middagete en wanneer sy die inligting met Miranda deel (wat sy in elk geval huiwerig is

om te doen, omdat sy weet dat Miranda haar gaan veroordeel) ontplof Miranda. Hier volg 'n transkripsie van hulle woordewisseling in 'n tweedehandse klerewinkel:

Carrie: I lied, I don't have to work. I'm meeting Big for lunch and I didn't think you'd approve.

Miranda: Wait, you're meeting Big for lunch?

Carrie: He called. He sounded upset and he said he wanted to talk.

Miranda: Since when does Big talk?

Carrie: What does that mean?

Miranda: (sighs)

Carrie: He's upset about Natasha leaving ...

Miranda: (interjects) You know ... Okay ... You know what, I'm not holding your hand through this again.

Carrie: I'm not asking you to hold my anything. We're just having lunch.

Miranda: (scoffs) It's a huge mistake.

Carrie: It's not a huge mistake. It's lunch.

Miranda: Wake up, Carrie. How many times are we gonna go through this? He's bad for you. Jesus! Every time you get near him you turn into this pathetic, needy, insecure victim and the thing that pisses me off the most is that you are more than willing to go back for more.

Carrie: I'm not going back for more and I can't believe ... I can't believe you would say that to me.

Miranda: If you start up with Big again ...

Carrie: (interrupts) I'm not starting up with Big again.

Miranda: Well, if you do, I don't want to hear anything about it. I mean it.

Carrie. No calls. No crying.

Carrie: Oh! What are you going to do, Miranda? Are you going to cut me out of your life like you did to Steve?

Miranda: (shocked) What?

Carrie: The first sign of any little weakness or flaw, and you just write people off. My God, Miranda! You are so judgemental!

Miranda: (gasps)

Carrie: Oh, you can say I'm pathetic and needy and I can't say anything to you. You know, everyone is not as tough as you, Miranda. Some of us make mistakes.

Miranda: (storms off)

Carrie: Perfect, just perfect. Walk away! It's all my fault!

Carrie: (voiceover) And there, next to the two for five dollar bin, Miranda and I had our first big fight.

Soos reeds genoem, is hierdie 'n voorbeeld van 'n opregte bakleiery tussen twee vriende, en die toneel is deur baie kritici geloof, omdat dit so na aan die werklikheid was en nie met 'n suikerlagie bedek is, soos soveel van hierdie tonele gereeld in televisie is nie. Die feit dat hierdie toneel (en verskeie ander waarin die vrouekarakters met mekaar omgaan) so 'n *egte* gevoel het, dra by tot die vrouekyker se emosionele betrokkenheid tot die reeks. Die vier vroue in *Sex and the City* het so 'n seldsame vorm van susterskap ('n konsep wat in diepte in Hoofstuk Drie bespreek word) dat die kyker werklik medelye het met die karakters wanneer hulle teëspoed ervaar, of soos in hierdie geval, met mekaar slaags raak. Iets wat ook opvallend in hierdie woordewisseling is, is hoe Miranda die woorde “needy”, “pathetic” en “victim” gebruik, wat weereens terugkeer na my vroeëre bespreking oor vroue as slagoffers in televisiereekse en ook die argetipiese slagoffer wat Meehan geïdentifiseer het.

In *Desperate Housewives* is daar ook verskeie voorbeelde waar die vriendinne met mekaar stry kry. Weereens wissel dit van banale kleinlikhede tot baie groter aangeleenthede. In seisoen drie verbreek Bree haar vriendskap met Susan totaal omdat Susan die polisie in kennis gestel het van Bree se man, Orson, se verhouding met die vermoorde lugwaardin, Monique Pollier. Hoewel Susan se optrede in baie se oë onvergeeflik sal wees, is haar en Bree se probleme teen die einde van die seisoen uitgesorteer en is hulle vriendskap sterker as ooit, en gaan hulle voort met hulle lewe asof niks gebeur het nie. Hierin lê een van my groot besware teen die reeks. Dit wil partykeer voorkom asof daar nie op so 'n eerlike wyse soos byvoorbeeld in *Sex and the City* omgegaan word met vriendskappe en struwelinge binne die vriendskappe nie. Die susterskap tussen die vroue in Wisteria Laan kom partykeer minder heg voor as dié in *Sex and the City*, maar dan weer op ander tye, sal die vroue letterlik enige iets vir mekaar doen (soos in die finale episode van reeks sewe, waar hulle vir Gabrielle help om die lyk van haar stiefpa weg te steek na sy hom geskiet het). Hierdie wisselvalligheid in hulle vriendskap ondermyn uiteindelik die susterskap in *Desperate Housewives*.

4.5 Ten slotte

Hierdie hoofstuk het melodrama as 'n sogenaamde vroulike genre ondersoek. Na 'n kort teoretiese oorsig oor die genre asook sekere vroulik-geïdentifiseerde aspekte soos neurose en histerie, is die teorie in verband gebring met *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives*. Daar is gewys hoe al drie reekse tot 'n mindere of meerdere mate onder die vaandel van melodrama kan val en hoe verskeie karakters in die reekse as bepaald neuroties en histeries geïdentifiseer kan word. Ander idees rondom die vroulike genre en die redes waarom vroue soveel genot put uit sekere genres is ook bespreek.

In die volgende hoofstuk word verbruikerswese en die verhouding daarvan tot vroue en feminisme ondersoek. Die retoriek rondom die keuse wat in Hoofstuk Drie belig is, sal ook in verband gebring word met verbruikerswese en dit sal aangevoer word dat hierdie retoriek ook toegepas kan word in die sfeer van verbruik.

HOOFSTUK VYF

VERBRUIKERSWESE, VOORKOMS, DIE AANHANG VAN KOMMODITEITE EN VROUE IN POPULÊRE TELEVISIE

5.1 Inleiding

[D]uring the last decade, especially in media for ... women, liberation and narcissism have merged thanks in large part to magazines like *Cosmopolitan* and *Glamour*, which promotes a self-centred lifestyle as the key to becoming a fulfilled and happy woman. But the 'me, me, me' focus isn't just for singles anymore. Even magazines aimed at married women and mothers tend to portray narcissism as the natural extension of both feminism and femininity. So, as women achieve more, they are told by the media and marketers that they naturally deserve more ... Self-nurturing has become a cottage industry created by endless articles that preach a new feminist gospel – that indulging yourself is an important part of being a healthy, well-adjusted woman (Blyth 2004:27).

[P]ay no heed to the beauty of women ... for evil are women ... and since they have no power or strength over man, they use wiles by outward attractions ... women are overcome by the spirit of fornication more than men, and in their hearts they plot against men ... for a woman cannot force a man, but only by a harlot's bearing she beguiles him (4:1, 5:1-4).

Hierdie hoofstuk ondersoek die ideologie van verbruikerswese wat baie dominant na vore kom in enige studie wat te doen het met vroulikheid en die massamedia. Of dit nou die verbruik van skoene of mans behels, bykans alle vroue wat in kontemporêre visuele kultuur uitgebeeld word, het skynbaar een doel voor oë en dis om aan hul eie behoeftes (partykeer selfs emosionele behoeftes) te voldoen deur aktiewe verbruikers te wees. Hedendaagse feministiese teorie en die idee van postfeminisme konsentreer op en word gekenmerk deur nuwe vorms van bemagtiging. Onafhanklikheid, individuele keuse, (seksuele) plesier, verbruikerskultuur, mode, en die hernieude fokus op die vroulike liggaam kan as grondliggend tot kontemporêre feminisme beskou word.

Hierdie hoofstuk pas in die breër studie in omdat dit ondersoek hoe verskillende elemente in kontemporêre populêre kultuur, spesifiek die drie gekose televisieprogramme, voorgee om op 'n weldeurdagte en goedgesinde wyse met feminisme om te gaan, hoewel daarteenoor geargumenteer kan word dat dit eerder op 'n destruktiewe wyse besig is om feminisme ongedaan te maak deur die tipe boodskappe aangaande feminisme en vroulikheid wat aan die kyker verkoop word.

Die hoofstuk begin met 'n teoretiese oorsig van die verband tussen verbruik en feminisme. Daarna sal die aandag skuif na 'n ontleding van verbruik soos dit in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* voorkom. Die fokus sal spesifiek val op konvensionele uitbeeldings van verbruikerswese en die wyse waarop, en die mate waartoe hierdie konvensionele uitbeeldings van verbruikerswese bydra tot die vestiging van vroulikheid in populêre visuele kultuur. Met konvensionele uitbeeldings van verbruikerswese word verwys na die aksie van koop asook die verbruik van die produkte wat gekoop is. Die koop-aksie (asook gesprekke hieroor) kom herhaaldelik voor in veral *Sex and the City* en *Desperate Housewives* en dis duidelik dat verbruikerswese 'n inherente deel uitmaak van die vroulike karakters se wese en bestaan. Die tipe produkte wat gekoop en verbruik word, speel ook 'n rol. Basiese inkopies is nie hier ter sprake nie, maar eerder luukse items, soos ontwerpersklere, -skoene en duur juwele. Die aankoop van hierdie items simboliseer menigmaal 'n tipe ontvlugting en daar word dikwels geïnsinueer dat 'n karakter koop in 'n poging om van haar sorg (gewoonlik romanties van aard) te vergeet. Verder is daar ook 'n baie spesifieke fokus op skoonheid omdat 'n definitiewe verband tussen skoonheid en verbruik gelê kan word aangesien soveel van dit wat vroue verbruik, uit die verfraaiingsindustrie afkomstig is – hetsy dit klere, grimering of selfs selfverbeteringsboeke en plastiese chirurgie is.

5.2 Die verhouding tussen vroue, feminisme en verbruik: 'n teoretiese bespreking

Die verband tussen verbruikerswese en vroue is meer diepliggend as blote *inkopies*. Feministiese teorie fokus dikwels op die vrou se verhouding tot kommoditeite. In sulke teorieë word die vrou egter as 'n kommoditeit beskou en nie as 'n persoon wat kommoditeite verbruik nie. Mary Ann Doane (1996:119) beskryf die verhouding soos volg:

The woman's objectification, her susceptibility to processes of fetishization, display, profit and loss, the production of surplus value, all situate her in a relation of resemblance to the commodity form.

Luce Irigaray skryf ook oor hierdie verhouding in *This sex which is not one* (1985:172-173):

In our social order, women are 'products' used and exchanged by men. Their status is that of merchandise, 'commodities' ... So women have to remain an 'infrastructure' unrecognised as such by society and our culture. The use, consumption, and circulation of their sexualised bodies underwrite the

organization and reproduction of the social order, in which they have never taken part as 'subjects'.

Die verband tussen vroue en verbruik word met ander woorde selfs in hoogs invloedryke feministiese tekste soos dié van Butler en Irigaray aangespreek. Die vrou as kommoditeit kan dus in verband gebring word met hoe die vrou deur die man *verbruik* word, en in die geval van hierdie studie, die manlike toeskouer (televisiekyker). Die vroulike karakters van *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* word egter nie net deur manlike kykers *verbruik* nie; op grond van kykersdemografie kan dit aangevoer word dat die *male gaze* in die geval van hierdie drie reekse op sy kop gekeer word, omdat vroue tot 'n meerdere mate die vroulike karakters *verbruik*. Hierdie verbruik behels egter nie net blote oppervlakkige inspirasies, deurdat kykers byvoorbeeld geïnspireer word om soos hul gunstelingkarakters aan te trek nie. Daar is 'n meer diepgaande invloed van verbruik wat werkzaam is in die televisiereekse en dit het te doen met hoe vroulike kykers van *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* omgaan met die storielyn en idees wat in die episodes aangespreek word. Dit kan onder andere behels dat kykers beïnvloed word (bewustelik of moontlik selfs onbewustelik) deur sekere leefstylkeuses en dan selfs daarop inkoop. Populêre uitbeeldings van feminisme in die media kry aftrek en, hetsy in rolprente, televisie of selfs musiek, blyk dit dat uitbeeldings van onafhanklike vroue aanklank vind by 'n wye gehoor. Derhalwe kan daar aangevoer word dat vroue se *bevryding* 'n bemerkbare kommoditeit is.

In die aanhaling aan die begin van die hoofstuk maak Blyth ook 'n verwysing na narsisme, en dit hou verband met argumente wat Naomi Wolf in haar boek *The Beauty Myth* (1990) maak. Wolf (1990:2) beskryf hierdie skoonheidsmite soos volg: "... the quality called 'beauty' objectively and universally exists. Women must want to embody it and men must want to possess women who embody it". Wolf (1990:3) voer verder aan dat skoonheid 'n tipe valutastelsel of geldeendheid is: "[L]ike any economy it is determined by politics, and in the modern age in the West it is the last, best belief system that keeps male dominance in tact". Die idee aangaande mans en mag vind ook aansluiting by McRobbie se argumente oor die mode en skoonheidsindustrieë wat namens die (patriargale) Simboliese Orde werkzaam is en tot die vroulike maskerade aanleiding gee. Dié argument word later in hierdie afdeling bespreek.

Nog 'n argument wat Wolf (1990:4) maak en wat van belang is vir die bespreking in hierdie hoofstuk, is dat die eienskappe wat in 'n gegewe tydperk as skoonheid in 'n vrou beskou word, bloot simbole van vroulike optrede is wat in daardie tydperk begeerlik is; "... the beauty myth is always actually prescribing behaviour and not appearance". Die optrede en die manier waarop die vrouekarakters in die gekose televisiereekse hulself handhaaf, is sprekend daarvan dat dit nie slegs hulle fisiese uiterlike (met ander woorde hulle opgesmukte gesigte en liggame) is wat bepaal of hulle skoonhede is nie, maar ook die wyse waarop hulle optree en die besluite wat hulle maak. Die manier waarop die karakters sekere items (soos mode, bykomstighede en grimering) verbruik om hulself meer begeerlik te maak, is 'n duidelike voorbeeld van hoe uitbeeldings van vroue in populêre kultuur tot 'n mate die skoonheidsmite onderskryf.

Die mate waartoe die vrouekarakters by verbruik betrokke is, hang af van hul finansiële status. Al die karakters in *Ally McBeal* en *Sex and the City* is self-onderhoudend, en met die verloop van seisoene verander sekere van die huisvroue van *Desperate Housewives* in werkende ma's en suksesvolle sakevroue. Hierdie vryheid wat vroue het om geld te spandeer, en spesifiek dan ook hul eie geld, kan verbind word met spesifieke geskiedkundige sosio-ekonomiese veranderinge. Met die aanvang van die Industriële Revolusie het materiële beperkings op vroue begin verminder. Hoewel dit steeds hoofsaaklik net huisvroue behels het, het vroue toenemend die geleentheid gehad om uit die huis te gaan en winkels te besoek. Die vrouemark het in hierdie tyd begin groei en meer vervaardigers het op hierdie mark begin fokus en produkte daarvoor geproduseer. Vroue het nog meer materiële vryheid begin geniet tydens en na afloop van die Tweede Wêreldoorlog, omdat hulle ewe skielik nodig was in die arbeidsmark en dus hul eie geld begin verdien het – geld wat hulle nie noodwendig net op hul gesinne hoef te spandeer het nie (Wolf 1990:4). Weereens het vervaardigers en adverteerders hierop gereageer en daarby aangepas. Vandag word vroue as van die grootste verbruikers gereken en industrieë wat op hulle gerig is, is miljoene dollar werd.

Die liberale feministiese beginsel van vrye keuse word gereeld deur populêre kultuur (insluitende advertensiewese) gebruik om vroue te manipuleer om hul produkte of idees van selfverbetering te koop, onder die voorwendsel dat vroue verdien om hulself te bederf en op hulself ingestel te wees, juis weens die feit dat vroue vir te lank hulle eie behoeftes geïgnoreer het of tweede geplaas het. Susan Douglas (1995:243) voer

aan dat verskeie industrieë – van skoonheid (L’Oreal se “I’m worth it”) tot tabak (Virginia Slims se “You’ve come a long way, baby”) – van feministiese idees rondom vroueregte gebruik maak om vir vroue te sê dat daar niks daarmee verkeerd is om hul belangstellers en plesier na te streef nie – nes mans gereeld doen. Nie slegs adverteerders gebruik feministiese temas om produkte te verkoop deur narsisme aan te moedig nie. Dieselfde metodes word ook deur populêre televisiereekse soos *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* gevolg. Douglas (1995:243-244) voer aan: “Women’s liberation metamorphosed into female narcissism unchained as political concepts and goals like liberation and equality were collapsed into distinctly personal, private desires”. Bellafante (1998:56) lewer ook kommentaar oor hierdie minder gepolitiseerde vorm van feminisme en hoe dit verband hou met verbruikerwese en voorkoms. Sy glo dat kontemporêre feministiese politiek, in teenstelling met die intellektuele debatte wat in die 1970’s gevoer is, deesdae verflou het deur die toenemende aandag wat daar op mode en styl gevestig word – “[I]n the 70s, feminism produced a pop culture that was intellectually provocative. Today it’s a whole lot of stylish fluff” (Bellafante 1998:56). Stellings soos dié deur Douglas en Bellafante impliseer dus dat feminisme in ’n beweging ontwikkel het wat styl bo substansie verkies en dit dra by tot die daarstelling van vroue as verbruikers vir wie, soos Gorton (2004:154) dit beskryf, feminisme vereenvoudig is van ’n politieke beweging tot ’n sekere styl wat gekoop kan word.

Wat mode spesifiek betref, kan De Beauvoir beskou word as die eerste feminis wat volgehoue kritiek op mode en vroulikheid gelewer het. In *The Second Sex* (1949:545) lewer sy die volgende kommentaar oor die sogenaamde *elegante vroue*: “[W]hat she treasures is herself adorned, and not the objects that adorn her”. De Beauvoir aanvaar die simbiotiese verhouding tussen vroue en hul voorkoms as vanselfsprekend. De Beauvoir voer verder aan dat versiering nie onafhanklik van die vrou bestaan nie, maar dat dit eerder ’n manier is om haar te verstaan. Filmteoretikus Kaja Silverman (1986:191) het by De Beauvoir geleen toe sy die volgende uitlating gemaak het: “... clothing is a necessary condition of subjectivity – that in articulating the body, it simultaneously articulates the psyche”. In teenstelling daarmee, argumenteer Judith Butler, wat ook uitbou op idees wat De Beauvoir voorgestel het in *Gender Trouble* (1990), dat identiteit nie noodwendig vasgestel is nie, en dus die moontlikheid vir mode skep om bevry te word van sy posisie as bloot net ’n weerspieëling van karakter. Butler (1990:136) stel dit so:

... acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are performative in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means.

Hierdie idee rondom vasgestelde karakters en identiteit teenoor die klem wat daar op mode geplaas word in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* sal verder in die volgende afdeling bespreek word.

'n Konsep wat deur Angela McRobbie voorgestel word in haar boek *The aftermath of feminism: gender, culture and social change* (2009), is die postfeministiese maskerade (59) en hierdie konsep hou nou verband met die bespreking in hierdie hoofstuk, aangesien dit verwys na hoe vroue mode en ander produkte wat hulle kan gebruik in die verfraaiingsproses, *verbruik*. Die maskerade, soos dit in 1929 deur Riviere gedefinieer is en waarop Doane (1982) en Butler (1990) later voortbou, het volgens McRobbie (2009:64) in die 2000's 'n terugkeer gemaak as 'n hoogs selfbewuste wyse waarop jong vroue aangemoedig word om met die herstablisering van gendernorme saam te sweer met die doel om die vooruitgang wat feminisme gemaak het, tot niet te maak en hulself te distansieer van hierdie *uitgeleefde* politieke ideaal. McRobbie (2009:64) stel voor dat die postfeministiese maskerade 'n nuwe vorm van gendermag is wat die heteroseksuele matriks herorkestreer sodat die bestaan van patriargale reg en manlike hegemonie weer verseker kan word. Wat McRobbie (2009:64-65) dus voorstel, is dat die postfeministiese maskerade 'n modus van vroulike inskripsie oor die hele vroulike liggaam is – 'n tipe interpellasie-apparaat, wat werkzaam en hoogs sigbaar is in die kommersiële domein as 'n bekende (of selfs nostalgiese) lighartige, vroulike refrein. Dit dui op die hiper-vroulikheid van die maskerade wat voorkom asof dit vroue herposisioneer in die terme van tradisionele genderhierargieë, maar deur hulle aan te trek in styfpassende potloodrompe en stiletto's dui egter nie op verstrikking (soos wat feministe dit eens op 'n tyd sou beskou het) nie, aangesien vroue nou eerder 'n keuse het en mode nie op hulle *afgedwing* word nie. Hierdie element van vrye keuse is, soos reeds vroeër in hierdie hoofstuk genoem, deesdae sinoniem met 'n sekere tipe feminisme. Wat jong vroue egter kies, is meer as blote deelname aan verbruikerskultuur. Geen aspek van haar fisiese voorkoms kan onbewaak gelaat word nie. Die postfeministiese maskerade funksioneer tesame met hierdie mikroskopiese

aandag aan besonderhede. Terwyl daar toenemend meer obskure skoonheidsprosedures beskikbaar gestel word, word tradisioneel vroulike gebruike van self-onderhoud soos manikure en pedikure heringestel as norme van vroulike versorging. Sulke gereelde en alledaagse gebruike word van alle vroue verwag wat hulself as vroue wil ag, en hierdie rituele maak dan die postfeministiese maskerade as 'n vroulike geheel uit (McRobbie 2009:65-66).

Die maskerade funksioneer verder om manlike magstrukture gerus te stel, deur die teenwoordigheid sowel as die aggressiewe en kompeterende optrede van vroue wat begin om magsposisies in te neem, te ontloot. In haar seminale artikel, *Womanliness as a masquerade* (1929), verskaf Joan Riviere die eerste uitgebreide teoretiese analise van die maskerade. In dié werk word die geval van 'n intellektuele vroulike pasiënt wat dikwels haar eie outoriteit ondermyn het deur op onweloweglike wyse met mans te flanker, bespreek. Dié insidente het meestal plaasgevind ten tye van openbare toesprake wat die vrou gelewer het. Spesifiek ná van haar mees suksesvolle toesprake het die vrou angs ervaar wat aanleiding gegee het tot 'n onbeheerbare behoefte om koketterig teenoor haar manlike kollegas op te tree. Sodoende het sy dus die beeld van outoriteit en mag wat sy uitgestraal het in haar openbare optredes, ondermyn. Riviere (1929:38) voer aan dat die pasiënt probeer het om die kastrasie wat sy gevrees het deur die toedoen van mans, wat sy as vaderfigure beskou het en wat haar sou straf vir haar besit van die penis (soos Riviere dit stel) wat sy slegs sou kon steel deur een van hulle te kastreer, vry te spring. Deur met hierdie mans te flanker na haar openbare toesprake en haarself as 'n seksuele voorwerp ('n gekastreerde vrou, eerder as 'n falliese vrou) voor te hou, het die pasiënt probeer om die mans se woede te ontloot. Op hierdie wyse kon sy die bedreiging van egte kastrasie ontwyk. Soos Riviere (1929:38) dit stel:

Womanliness therefore could be assumed as worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it.

Daar kan geargumenteer word dat verskeie karakters in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* aan hierdie tipe maskerade deelneem.³² Wat egter vir

³² In *Ally McBeal* is beide Ling en Nell (wat interessantheidshalwe beste vriendinne is) goeie hedendaagse voorbeelde van die pasiënte wat Riviere ondersoek het. Hulle kom albei as ongenaakbaar voor, nie net in die werkplek nie, maar ook in die persoonlike sfeer. Behalwe mekaar, het hulle nie werklik ander vroulike vriendinne nie, maar mans sien hulle ook as 'n bedreiging. Juis om hierdie rede

hierdie hoofstuk van belang is, is die fisiese en (ver)bruikbare voorwerpe wat hierdie maskerade, bo en behalwe sekere optredes, uitmaak.

Die visuele diskoers van openbare vroulikheid begin om 'n toenemend skouspelagtige ruimte in die kulturele milieu in beslag te neem. Die kommersiële domein verskaf 'n uitbreiding van interpellasies wat op jong vroue gerig is, met skynbaar strawwer boetes vir die wat nie in staat is nie, of weier, om aan hierdie domein se verskeie pleidooie gehoor te gee. Dit begin dus al hoe moeiliker raak om 'n vrou te wees, sonder om jouself te onderwerp aan daardie *tegnologieë van die self* (Foucault 1948) wat die vroulike skouspelagtig maak. Nuwe norme vir voorkoms en hoe die vrou haarself moet voorhou, word verwag, nie net tydens daaglikse ontspanning nie, maar ook in die werkplek, en verskeie instellings bemoei hulself met hierdie aspek van self-bestuur (McRobbie 2009:60). Verskeie karakters in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* is intens ingestel op hierdie self-bestuur, hoewel dit nie altyd noodwendig vir die kyker as bewustelik voorkom nie. Op 'n eenvoudige wyse kan dit aangevoer word dat die mees ydele karakters in die drie reekse tot op die uiterste by hierdie self-bestuur betrokke is, en kom dit dan ook duidelik by karakters soos Ling en Nelle in *Ally McBeal*, en Gabrielle en Edie in *Desperate Housewives* na vore. Myns insiens is dit juis eerder karakters soos Charlotte in *Sex and the City* en veral Bree in *Desperate Housewives* wat hulself die meeste *skuldig maak* aan hierdie vorm van self-bestuur. Beide Charlotte en Bree verpersoonlik die WASP (white Anglo-Saxon Protestant)-stereotipe en hoewel hulle nie noodwendig so openlik ydel is soos die ander karakters wat reeds genoem is nie, monitor hulle beslis hul voorkoms (asook hul optrede). Beide Charlotte en Bree se styl sal in meer diepte in die volgende afdeling bespreek word.

Wat interessant is om op te merk, is hoe baie van vroue se self-onderhoud en verbruik deesdae klaarblyklik minder verband hou met mans en eerder met vroue self te doen het, soos Blyth (2004:85) tereg aanvoer:

Media directed at women have made überthinness, übergrooming, and übershopping self-indulgent values that have gone far beyond the means of attracting men. They've become an end in themselves.

kan dit aangevoer word dat hulle meer ingestel op hulle uiterlike voorkoms is as die ander (meer tradisioneel vroulike) vrouekarakters. Die geleentheid waar Nell haar stywe bolla losmaak, word op 'n byna fetisjistiese wyse uitgebeeld deur die loop van die reeks en kan moontlik as simbool dien van hoe sy haarself meer vroulik maak, juis om die mans wat saam met haar werk minder te bedreig. Dis dan ook altyd op hierdie oomblikke wat die mans haar as 'n seksuele voorwerp begin sien, waar hulle haar andersins sal kritiseer vir haar manlike aanslag veral tot werk.

Geraldine Harris (2006:44) beaam hierdie gedagte deur aan te voer dat vroue deesdae vry is om vroulikheid na te boots of te vertoon op enige manier waarop hulle wil en hulle kan boonop hul seksualiteit vier sonder enige (ou feministiese) vrese dat hulle geobjektiveer sal word en gedefinieer sal word as minderwaardig ten opsigte van mans. Daar is egter steeds 'n legio voorbeelde in die media wat bewys dat die mag wat vroue het om heteroseksuele imperatiewe en norme te oortree of te oorskry, steeds die voorreg bly van die vroue wat konformeer met die dominante norme vir vroulike aanloklikheid.

5.3 Die vere maak die voël: die verbruik van mode (en ander vroulik-geïdentifiseerde produkte) in populêre televisie

Men are constantly trying to mentally undress me. I'm just trying to save them some time, that's all.

Ally in *Ally McBeal* wat verduidelik hoekom sy sulke kort rompies dra.

It's a problem being beautiful. It's only the handsome men that ask us out because they're the only ones who think they have a chance. And handsome men are dolts. Life is unfair to us. At some point we have to face the certain reality: despite all the good the world seems to offer, true happiness can only be found in one thing - shopping.

Ling in *Ally McBeal*

I like my money right where I can see it: hanging in my closet.

I realized I was in the throes of an existential crisis. One that not even the sight of this season's Dolce & Gabbana strappy sandals could lift me out of.

When I first moved to NY and I was totally broke, sometimes I would buy Vogue instead of dinner. I just felt it fed me more.

The fact is, sometimes it's really hard to walk in a single woman's shoes. That's why we need really special ones now and then to make the walk a little more fun.

Carrie in *Sex and the City*

Today I have a chance to join the human race for a few hours - there are actual adults waiting for me with margaritas. Look, I'm in a dress, I have make-up on.

Lynette in *Desperate Housewives*

Uit die bogenoemde aanhalings is dit duidelik dat inkopies, klere, skoene en grimering 'n integrale deel vorm van die storielyne en die karakters in *AllyMcBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* se lewens. Die volgende afdeling bespreek verskeie

idees rondom vroue en verbruikerswese, sowel as die postfeministiese genot wat in verbruik gevind kan word, in terme van hoe dit in die drie gekose televisiereekse voorkom.

Ally McBeal, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* hou by die dominante Hollywood-tradisie waarvolgens karakters uitgebeeld en onderskeibaar is volgens 'n stereotipiese gebruik van voorkoms en klere. Aangesien al die vroulike hoofkarakters in *Ally McBeal* prokureurs is, is daar nie veel onderskeid tussen hulle uitrustings nie. Die feit dat die karakters ook weinig buite die kantoor gesien word, beteken dat hulle nie dikwels die geleentheid kry om hul persoonlikheid buite die werksmilieu deur middel van hulle sin vir mode uit te leef nie. Ally, Renée, Georgia, sowel as Ling en Nelle wat eers in latere seisoene hulle opwagting maak, dra almal tot 'n mate weergawes van dieselfde snyerspakkies wat hoofsaaklik uit 'n formele baadjie en 'n miniromp bestaan. Die enigste *uitsondering* is die sekretaresse Elaine. 'n Interessante parallel kan moontlik getrek word tussen haar werk (wat nie soveel status en aansien geniet as die ander vroue s'n wat almal prokureurs is nie) en haar minder professionele en meer uitlokkende uitrustings – nié dat die ander karakters nie ook sexy aantrek nie. 'n Groot ophef is spesifiek in die media, asook vanuit feministiese kringe, gemaak oor veral Ally se minirompies en in een van die episodes word sy selfs in die tronk gesmyt omdat 'n regter van mening is dat haar kleredrag nie vir die hof geskik is nie (fig. 21).



Fig. 21: Ally se eina-kort rompies het grootskaalse kritiek ontlok.
(#4 Most fascinating law or legal series on television [Sa])

In *Sex and the City* word die karakters duideliker onderskei deur die klere wat hulle dra. Dit wil ook voorkom dat die reeks so ontwikkel het dat dit diverse karakterisering fasiliteer vir die kykers. Carrie is 'n vryskutrubrieksrywer en haar ongewone en eksentrieke sin vir mode weerspieël beide haar persoonlikheid en die werk wat sy doen (fig. 22). Carrie verlustig haarself skynbaar in haar “to-be-looked-at-ness” soos Laura Mulvey (1985:39) dit stel. In *Sex and the City* vind daar egter 'n ommekeer van die tradisionele toeskouer-teorie plaas, aangesien – gegewe die demografie van die reeks se gehoor – dit hoofsaaklik vroue is wat die kykwerk doen en nie soseer mans nie.



Fig. 22: Een van Carrie se vele eklektiese uitrustings. (*Sex and the City style* 2003).

Carrie se mode-teenpool in *Sex and the City* is Charlotte wat op HBO se webblad beskryf word as die optimistiese, hoopvolle Amerikaanse meisie wat tydlose, klassieke modes verkies. Haar werk by 'n duur kunsgalery beteken hoegenaamd nie dat sy 'n kunssinnige of Boheemse styl het nie. Haar klerestyl is eerder konserwatief en onskuldig, wat haar konserwatiewe en ooglopend onskuldige persoonlikheid eggo. Charlotte verheerlik die *haute bourgeois*-huisvrou wat sy droom om eendag te wees. Dit is juis hierdie huisvrou wat De Beauvoir (1949:543) uitgesonder het in haar kritiek in *The Second Sex* vir die gebruik van deftige, vroulike klere as beide 'n uniform en 'n versiering. Hoewel ons bykans niks weet van Carrie, Miranda of Samantha se agtergrond nie, word daar gereeld verwys na Charlotte se welgestelde afkoms en dis juis hierdie afkoms wat ook 'n belangrike rol speel in haar modekeuses (Bruzzi & Church Gibson 2004:120). Charlotte se *uniform* bestaan uit 'n enkele string pèrels, 'n

Cartier-horlosie en 'n verskeidenheid haarbande. Wanneer sy mode-inspirasie in die verlede soek, is dit altyd die 1950's en sy roep dus die tipe vroulikheid op wat De Beauvoir so verafsku het (fig.23).



Fig. 23: 'n Jackie O vir die 21ste eeu? Charlotte verpersoonlik klassieke sjiek
(*Kristen Davis Dior* [Sa])

Samantha is 'n suksesvolle sakevrou, maar aangesien sy in die meer glansryke skakelwerkomgewing werk, is haar klerestyl meer modern en swierig, en beduidend meer sexy. Fields beskryf Samantha se klerekas as meer teatraal as enige van die ander karakters s'n (in Sohn 2002:74). In die tradisionele veld van kostuumontwerp in Hollywood (asook Amerikaanse televisiedramas) baken helder kleure, groot juwele, getekstureerde materiale, deurskynende uitrustings en noupassende items, soos dié wat Samantha gereeld dra, die vrou af as seksueel aggressief. Daar is dus 'n direkte verband tussen Samantha en die klere wat sy dra, aangesien sy uitgesproke is oor haar sogenaamde manlike (en dus aggressiewe) houding ten opsigte van seksualiteit. 'n Ooglopende mode-rolmodel vir Samantha, is Joan Collins se karakter, Alexis, in *Dynasty*, en Fields erken self dat wanneer sy Samantha moes aantrek, sy kontemporêre modes verwerp het in ruil vir inspirasies uit die 1970's en die 1980's (Sohn 2002:74-75). Dit sluit in huldeblyke aan skouer-kussings, lae halslyne bedags en oorgroot oorbelle (fig. 24). Samantha se uitrustings is ekstreem en hou nie werklik verband met hul onmiddellik narratiewe milieu nie (Bruzzi & Church Gibson 2004:121).



Fig. 24: Samantha – formeel dog altyd flambojant.
(*Samantha Jones totes Alina in Sex and the City* 2008).

Waar Carrie en Charlotte deur die loop van al vyf seisoene van *Sex and the City* onwrikbaar vroulik is, is Samanta en Miranda nie sulke volgehoue gender-rolmodelle nie (Bruzzi & Church Gibson 2004:122). Miranda se klerestyl, meer as enige van die ander drie karakters s'n, word deur haar professionele status as prokureur bepaal. Haar uitrustings bestaan hoofsaaklik uit donkerkleurige snyerspakkies, met 'n helder bloes, serp of ander bykomstigheid om haar rooi hare te beklemtoon. Miranda se styl is 'n konvensionele weergawe van die loopbaangeoriënteerde vrou in die post-vrouebeweging van die tagtigerjare (fig. 25). Miranda is die minste selfbewus van die vier karakters en stel ook die minste in mode belang. 'n Mens kry ook amper die idee dat, weens die feit dat Miranda hoofsaaklik in haar werksklere gesien word, en sy die een karakter is wat gereeld oefen, haar liggaam funksioneel eerder as sensueel is.



Fig. 25: Miranda se kleresmaak is funksioneel en sonder fieterjasies.
(*Cynthia Nixon – Sex and the City* 2009)

Net soos die uiteenlopende karakters in *Sex and the City* is die vroue van *Desperate Housewives* ook elkeen uniek wat hul loopbane betref en hierdie uniekheid word ook duidelik in hul klere weerspieël. Susan, 'n enkelma en kinderboekillustrerder, se uitrustings is onindrukwekkend en bestaan hoofsaaklik uit denimbroeke en 'n verskeidenheid laehalsbostukke (waarskynlik om in te speel op die seksuele aantreklikheid van die aktrise Teri Hatcher wat in die 1990's 'n sekssimbool geraak het, te danke aan haar vertolking van die ikoniese karakter Lois Lane in die superheldreeks *Lois & Clark*). Lynette, wat in die eerste reeks drie kinders het, is die karakter op wie se vroulikheid (en seksuele aantreklikheid) die minste gefokus word. Sy is bykans deurgaans te sien in denimbroeke (wat aansienlik losser gesny is as dié van Susan), maar in plaas van sexy bostukke, het sy gewoonlik oorgroot bloese aan. Die indruk wat geskep word is dat Lynette nie tyd het om na haarself om te sien nie omdat sy so besig is om 'n ma te wees. Gabrielle is die karakter wie se seksuele aantreklikheid die meeste uitgebuit word. Die feit dat sy 'n *afgetrede* model is, speel beslis 'n rol in die wyse waarop sy aantrek. Haar kleresmaak is amper te swierig vir die voorstede en beklemtoon haar wulpsse karakter. Gabrielle is die trofeevrou en haar stiletto's en minirokkies is sprekend hiervan. Gabrielle se oë is deurgaans swaar omlyn en sy dra helderrooi lipstiffie wat wys hoe grimering gebruik kan word om seksuele begeerte aan te wakker.

Deur die loop van *Desperate Housewives* se seisoene verlaat vroue Wisteria Laan en nuwe vroue trek in, wat dan die vyfde *hoofrol* vertolk. Een van die twee mees interessante karakters is Edie wat aanvanklik 'n integrale deel van die rolverdeling was, maar onder groot kontroversie uit die reeks geskryf is. Edie is die tipiese geskeide vrou, wat altyd aan die jag is vir haar volgende manlike *slagoffer*. Edie se uitrustings grens partykeer aan die belaglike, en ten spyte daarvan dat die karakter diep in haar dertigerjare is, het sy gereeld die kleinste kortbroeke met die skrapsste bostukke aan. Renee, wat in reeks sewe haar opwagting maak as die eksvrou van 'n suksesvolle sportster, en haarself vir die eerste keer in die voorstede bevind, sou 'n gedugte teenstander vir Gabrielle van die eerste seisoen wees (teen reeks sewe is Gabrielle die ma van twee en het sy 'n gedaanteverwisseling ondergaan). Weens die feit dat sy vir jare in die stad gewoon het, beteken dit dat haar kleresmaak aansienlik meer *verhewe* bo dié van die *huisvroue* van Wisteria Laan is. Sy is gewoonlik uitgevat in die jongste ontwerpersklere en hoewel sy 'n binnenshuisversieringsmaatskappy uit haar huis bestuur, sal sy nie dood gesien word in dieselfde verslonste klere as haar vennoot, Lynette nie.

Die interessantste karakter, wat haar voorkoms en styl betref, is egter Bree van de Kamp. Haar kleredag herinner sterk aan die supervroulike voorkoms van huisvroue in die 1950's en 1960's, met pastelkleurige truietjies, wye, uitskoprompe, vars gestrykte voorskoot, 'n enkele string pêrels en perfek gestileerde hare (fig. 26). Bree is dus tot 'n mate 'n televisuele en karakter-eweknie vir Charlotte van *Sex and the City*, maar die milieu waarin sy haarself bevind is aansienlik verskillend. Daar word ook in die akademie baie meer op Bree as op Charlotte gefokus, juis omdat sy op verskeie vlakke sogenaamde *vroulike perfeksie* versinnebeeld. Bree gee kykers weeklikse lesse in die politiek van voorkoms. Haar smaak, gedrag en voorkeure maak sekere bevoorregte klas-, ras- en gender-identiteite sigbaar. Die manier waarop Bree egter 'n sekere weergawe van Amerikaanse middelklas-vroulikheid uitbeeld wat nie "Anglo-Saksiese, heteroseksuele verwagtinge en identifiserings" (Bordo 2003:25) omverwerp nie, wys egter hoe die uitleef van hierdie beeld eindelose selfbeheer en 'n onverpoosde instandhouding van 'n goed gedissiplineerde liggaam behels. Waar die ander vier karakters gereeld beheer verloor en laat gaan, behou Bree altyd haar selfbeheer ten spyte van die chaos in haar lewe. Konstante waaksaamheid oor die self is nodig om insiklikheid tot die ideaal te verseker soos wat Janet McCabe (2006:76) dit stel, en dit is een van Bree se sterkpunte. Hoewel die ander vroue van Wisteria Laan, sowel as

die kyker, weet dat als nie pluis is in die Van de Kamp-woning nie, erken hulle dat Bree die bekoorlike dog bedrieglike ideaal van 'n goedbestuurde vroulike self verpersoonlik.



Fig. 26: Bree word selde sonder perfek gestileerde hare en haar kenmerkende stringe pèrels gesien. (*Desperate Housewives recap* 2012).

Bree, meer as enige van die ander vroulike karakters, bevestig wat Michel Foucault (1991;1998) in gedagte gehad het toe hy sy aandag gefokus het op die greep wat kultuur op ons liggame het deur sekere beperkings, reëls en vereistes daarop af te dwing. Bree is sensitief vir selfs die kleinste oortredings van sosiale norme en het gewoon geraak aan selfdissiplinerings en selfbewaking om heersende dominante ideale in stand te hou. Die idee van selfbestuur wat deur McRobbie (2009:62) voorgelê word, hou ook nou verband met Bree, haar voorkoms en haar optrede. Sy is konstant op bewustelike en moontlik onbewustelike wyse besig om haarself *te bestuur*, om seker te maak dat dit wat mense van haar sien, aan sekere standaarde voldoen. Hierdie mate van selfbestuur vereis ontsettend baie energie en 'n toestand van perfeksie is nie noodwendig volhoubaar nie. Die wyse waarop Bree dan hierdie druk om perfek te wees hanteer, is om te drink en haar alkoholisme word ook 'n belangrike storielyn in die reeks.

Soos in die inleiding van die hoofstuk genoem, is *Ally McBeal* die een reeks wat nie so sterk op verbruik gefokus is nie. Met die uitsondering van aanhalings uit die reeks aan die begin van hierdie afdeling, word daar in der waarheid baie min na koop, winkels en verbruik verwys. Die karakters, en spesifiek Ally, waag dit bykans nooit buite die prokureursfirma – Cage & Fish, waar Ally werk – die hof, die kroeg waar die karakters

gereeld na werk met mekaar kuier, en Ally se woonstel, nie. Hoewel die karakters nie intens toegespits is op die fisiese koopaksie en ook nie in die milieu van winkels gesien word nie, beteken dit egter nie dat verbruik nie ter sprake kom in *Ally McBeal* nie. Die feit dat die karakters se klere (asook hulle voorkoms in geheel) so baie aandag in die media gekry het, speel dikwels 'n rol in (feministiese) besprekings oor die uitbeelding van vroue in die media.

Mode speel so 'n belangrike rol in *Sex and the City* dat dit dikwels as 'n vyfde karakter in die reeks beskou word (Bruzzi & Church Gibson 2004:115). Dit is al voorgehou dat *Sex and the City* die televisieprogram is wat die grootste invloed op vrouekykers gehad het wat betref die klere wat hulle aantrek (Freeman 2002). Die kostuumontwerper vir *Sex and the City*, Patricia Field, beaam mode se *ster*-status in die reeks wanneer sy haar metode – 'n formule gebaseer op 'n driehoek waarvan die sye ewe lank is – beskryf. Een punt van die driehoek is die akteur, die tweede punt die karakter en die derde punt die garderobe, en al drie punte werk saam met die draaiboek (Sohn 2002:68). Field se formule is egter 'n direkte omkering van die normale verhouding tussen draaiboek en kostuum in die meerderheid Hollywood-rolprente en fiktiewe televisiereekse, waar kostuum 'n ondersteunende rol speel tot die karakters en die aksie. Field plaas dus klem op die skouspelagtigheid van die mode en kostuums in *Sex and the City*, waar die klere, sowel as die aktrises en karakters onafhanklik van die draaiboek en narratief bestaan (Bruzzi & Church Gibson 2004: 115). Die bestaan van twee verskillende, maar tog parallelle motiewe in *Sex and the City* – die een wat die ontwikkeling van die vier sentrale karakters deur die gebruik van kostuum behels, en die tweede wat die idee van mode as 'n afsonderlike en alleenstaande entiteit binne die reeks behels – lei tot 'n ongemaklike verhouding tussen die motiewe (Bruzzi & Church Gibson 2004:116). Daar is oomblikke in *Sex and the City* wanneer die prioritering van mode die ontwikkelende narratief verswelg en selfs die kyker se aandag van die storie self aftrek. Hierdie spanning wat ontstaan is spesifiek relevant binne die diskoers rondom vroue en mode, omdat vroue se karakter, identiteit en vroulikheid tradisioneel (en soos Beauvoir (1949) daarna verwys) deur middel van die klere wat hulle dra verstaan word.

Soos reeds in Hoofstuk Drie bespreek, het *Desperate Housewives* gedebuteer kort na die einde van *Sex and the City* se laaste reeks, en televisievervaardigingsmaatskappye het besef dat daar 'n gaping en dringende behoefte was aan 'n reeks wat

hoofsaaklik uit vroulike protagoniste bestaan en dat nog so 'n reeks 'n reuse-kommersiële sukses sal wees. En nes die gesigte van die vier sterre van *Sex and the City* op 'n voorblad eens vroue aangespoor het om tydskrifte te koop, het dieselfde met die sterre van *Desperate Housewives* gebeur. Verskeie tydskrifte het sogenaamde *stylgidse* bevat waar lesers kon uitvind hoe om soos hul gunstelingkarakter aan te trek en waar hulle kon uitvind waar om goedkoper weergawes van die uitrustings te kry. Hoewel die reeks nie so mode-gedrewe soos *Sex and the City* was nie, het vrouekykers steeds week na week ingeskakel om te sien wat die karakters gaan aantrek.

Daar kan nie na die gebruik van mode en klere in populêre kultuur verwys word sonder om na die element van skouspelagtigheid te verwys nie. Kostuums of mode word as *skouspelagtig* beskou wanneer dit karakter of aksie onderbreek of destabiliseer en dus 'n alternatiewe diskursiewe strategie bied – of soos Bruzzi en Church Gibson (2004:123) daarna verwys, “... a vertical interjection into a horizontal and linear narrative”. Die *skouspelagtige* funksioneer sedert die eerste seisoen as semiotiek in die reeks. Selfbewuste skouspelagtigheid is 'n basiese komponent van *Sex and the City* en deel van Field se aanslag tot beide kostuumontwerp en mode (fig. 27). Die gebruik van uitspattige kostuums het 'n onafhanklike bestaan in *Sex and the City* ontwikkel.



Fig. 27a: 'n Sprekende voorbeeld van die skouspelagtige kostuums wat *Sex and the City* kenmerk.
(*Mostly Movies* 2010; *Gaywatch: Sex and the City edition* 2010).



Fig. 27b: Nog 'n voorbeeld van die asemnemenende kostuums in *Sex and the City*.
(*Mostly Movies* 2010; *Gaywatch: Sex and the City* edition 2010).

Sarah Jessica Parker is vandag 'n mode-ikoon in eie reg, en die kanaal HBO het die kommersiële moontlikhede van die reeks uitgebuit deur 'n aanlynveiligingswebblad te ontwikkel waar sekere items wat in elke episode gedra is ter wille van liefdadigheid opgeveel word. Die reeks se skepper, Darren Star, het ook van die begin klem gelê op mode (Sohn 2002:67). *Sex and the City* het sonder twyfel 'n hele aantal mode-items gepopulariseer en sekere ontwerpersname, soos die skoenontwerper Manolo Blahnik, wêreldbekend gemaak deur 'n proses van gereelde herhaling (fig. 28).



Fig. 28: Carrie (en kykers) kan nie 'n paar Manolo Blahnik-stillete's weerstaan nie.
(*George Malkemus... launches 2012 Spring Collection in Miami* 2012).

Skouspelagtige kostuums is, verrassend genoeg, ook iets wat in *Ally McBeal* gevind word (verrassend, omdat die reeks teen so 'n formele regsagtergrond afspeel). Elaine sal enige geleentheid aangryp om die middelpunt van aandag te wees en dis veral met spesiale dae soos Valentynsdag en Kersfees wanneer sy van haar mees uitspattige (en dus skouspelagtige) uitrustings aantrek (fig. 29). Haar verbruik van hierdie skouspelagtige *kostuums* sorg, soos die uitrustings in *Sex and the City*, vir 'n onderbreking in karakter en somtyds ook die storielyn en dit lei tot 'n mate van ontwrigting, waartydens die kyker besef dat sy besig is om na fiksie te kyk en nie na die werklikheid nie. Die gebruik van skouspelagtige kostuums word selde in *Desperate Housewives* gevind, moontlik weens die feit dat die reeks se milieu 'n tradisionele (en konserwatiewe) voorstad is en hierdie tipe gebruik van klere totaal onvanpas sal wees in die omgewing.



Fig. 29: Een van Elaine se vele uitspattige kostuums wat sy vir spesiale geleenthede soos Kersfees hou. (*Cinematation* [Sa]).

Sex and the City is sonder twyfel 'n modedefenomeen en die belangstelling wat die reeks vanuit mode-oorde ontlok is nie net gebaseer op al die klere en bykomstighede wat in die episodes vertoon word nie. Daar is 'n baie meer diepliggende belangstelling in mode wat in die reeks gevind word as bloot net klere, en 'n hele aantal storielyne is rondom mode-spesifieke temas geskryf. Daar word verskeie kere deur die loop van die reeks pertinent na die sogenaamde *mode*-'Bybel', *Vogue*, verwys (Carrie begin in 'n latere reeks selfs as 'n rubriekskrywer vir die tydskrif werk) en dit bevestig die tydskrif se mode-status, sowel op die skerm asook daarvan af. In die vierde reeks neem Carrie

deel aan die New Yorkse modeweek as 'n model tydens 'n modeparade (“The real me” 4:2). Ander modestorielyne sluit 'n episode in die derde reeks in (“What goes around comes around” 3:17), waar Carrie van haar Manolo Blahnik-skoene beroof word (die rower het inderwaarheid die skoene as 'n bekende ontwerpersitem herken). Die aantrekkingskrag van die mode-element in *Sex and the City* is multidimensioneel. Op 'n eenvoudige vlak bied die reeks die gehoor 'n visuele fees van klere en bykomstighede. Tog is daar 'n dieper vlak, 'n waardetoevoegende vlak, aangesien die klere op 'n manier betekenisvol raak. Kykers kan sien hoe die karakters hulle klere geniet en dit is waarskynlik die sleutel tot die reeks se sukses as 'n stylmedium (König 2004:140). Genot en pret is houdings wat dikwels met postfeministiese denke in kontemporêre besprekings van mode geassosieer word. Soos König (2004:140) skryf: “... dressing up equals fun, and fun equals empowerment”.



Fig 30: Een van Carrie se benydenswaardige instap-klerekaste.
(*What you need to know about 'Sex and the City'* 2010).

Sex and the City is egter meer as bloot net die manifestasie van modefantasieë. Dit kan eerder beskou word as 'n uitdruklike televisuele verpersoonliking van 'n verleidelike leefstyl. Benewens die pragtige klere, word die kykers ook getempteer deur 'n volledige leefstyl wat Sondagontbyte (fig. 31), weeksaand-skemerkelkies en eksotiese vakansies (fig. 32) insluit. Die duur klere is dus 'n integrale deel van 'n volledig New Yorkse leefstyl – 'n leefstyl wat 'n bepaalde romantiese en selfs internasionale aantrekkingskrag het. *Sex and the City* het teen die afloop van die vyfde en laaste reeks in 'n reuse-leefstyl-handelsmerk in eie reg ontwikkel (König 2004:141).

Jo Knowles (2005) voer aan dat *Desperate Housewives*, net soos *Sex and the City*, ook van 'n blote televisiereeks in 'n leefstylgids ontwikkel het. Die reeks is 'n kulturele ikoon wat beskryf, en moontlik selfs voorskryf, hoe die kontemporêre vrou leef of moet leef.



Fig. 31: Die vroue van *Sex and the City* eet graag oor naweke saam ontbyt en vind dan sommer alles oor mekaar se doen en late uit. (*Takeaway: Sex and the City style [Sa]*).



Fig. 32. In die tweede rolprent reis Carrie, Miranda, Charlotte en Samanta na Abu Dhabi vir 'n bietjie pret en ontsnapping. (*Sex and the Middle East: true or false? 2010*).

Daar kan verder aangevoer word dat daar 'n wederkerige verhouding tussen die mode- en skoonheidsindustrië sowel as die media, en in hierdie geval die gekose drie televisiereekse, is. Nes *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* die mode en skoonheidsindustrië nodig het om hul karakters te klee en te verfraai, het die mode en skoonheidsindustrië die reekse nodig om hul produkte te verkoop. Die belang van die mode en skoonheidsindustrië soos dit deur die reeks gebruik word, lê

in die feit dat dit 'n baie maklike wyse is vir die Simboliese Orde (namens wie die mode en skoonheidsindustrieë werk) om 'n baie groter gehoor te trek en dus die versekering van die heteroseksuele matriks makliker kan beheer.

Steeds op die onderwerp van die heteroseksuele matriks en patriargale hegemonie, is dit van nut om kortliks te verwys hoe *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* deur kykers verbruik word in terme van die *gaze* en spesifiek die *male gaze*. Spesifieke klem kan op die vroue van *Desperate Housewives* geplaas word omdat hulle, meer as enige ander van die vroue-ensembles, die meeste geseksualiseer is. *Ally McBeal* en haar bende was nooit tradisionele sekssimbole nie, en hoewel die vier vroue van *Sex and the City* baie populêr onder die gay-gemeenskap is, sal min heteroseksuele mans erken dat hulle die vroue sexy vind. Die vroue van *Desperate Housewives*, veral Eva Longoria (Gabrielle) en Teri Hatcher (Susan) pryk gereeld op die voorblaaie van manstydskrifte soos *FMH* en *GQ*. Kykersdemografie wys ook dat *Desperate Housewives* 'n groter aantal (heteroseksuele) manskykers het as wat *Sex and the City* gehad het. 'n Britse uitgawe van *FMH* (2005:215-217), waarvan 'n skamel geklede Teri Hatcher op die voorblad verskyn het, beskryf *Desperate Housewives* soos volg:

The show has proved to be Channel Four's highest-rated debut programme of all time. It's not hard to see why. If you've been foolhardy enough to dismiss the series as lady-fodder, let *FMH* enlighten you. The show follows five of the hottest examples of MILF³³-dom ever imagined, as they come to terms with the suicide of one of their neighbours. That might sound poor, admittedly, but rest assured any contrivances of plot are thankfully padded out with a constant barrage of the fab fivesome shagging like rabbits. And none more so than the lady you see before you – indeed in one recent episode Teri spent almost all her screen time totally starkers – an essential plot development we're sure you'll agree.

Die ironie in hierdie aanhaling lê in die feit dat enige *FHM*-leser wat die moeite doen om wel in te skakel, erg teleurgesteld sal wees in die oordrewe beskrywing van die hoeveelheid seks wat in die reeks te sien is. Die reeks het 'n ouderdomsbepanking van 13 jaar, dus is daar baie min seksuele aktiwiteit wat in der waarheid in die reeks mag gewys word. *Sex and the City*, met 'n ouderdomsbepanking van 18 jaar, is baie meer eksplisiet wat betref die uitbeelding van seks, en tog was Carrie, Charlotte, Miranda of Samantha baie selde die teiken van manstydskrifte. Dis duidelik uit die bogenoemde

³³ MILF is 'n afkorting wat staan vir Mom I'd Like to Fuck.

aanhaling dat *Desperate Housewives*, wat net soos *Sex and the City*, 'n vroulik-georiënteerde reeks is, sigself baie maklik tot 'n manlike perspektief leen. Wat vanuit 'n feministiese perspektief ontstellend is, is dat 'n formule wat veronderstel is om op vroue gefokus te wees en op 'n vroulike gehoor gerig is, gerekonstrueer word as 'n voorwerp vir die manlike blik. *Desperate Housewives* veral stel dus voor dat daar nie veel verander het sedert Mulvey haar invloedryke artikel oor die manlike blik (waarvolgens mans die kykwerk doen en vroue na gekyk word) gepubliseer het nie.

Verbruik word verder veral in *Sex and the City* beklemtoon deur die klem wat juis geplaas word op die besit en dra van sekere ontwerpersitems (fig. 33). In verskeie episodes sien ons amper selfbewuste kameraskote van verskeie ontwerpersbykomstighede. In die episode "Sex and Another City" (3:14), bereik hierdie bevoordeling van ontwerpersitems 'n hoogtepunt. Selfs wanneer die vier karakters langs die swembad ontspan, word die kyker se fokus gevestig op Chanel-sonbrille, 'n Louis Vuitton-pet en Fendi-handsakke. Die idee van *opvallende verbruik* ("conspicuous consumption") soos dit reeds in 1899 deur Thorstein Veblen beskryf is, word deur veral hierdie episode geïllustreer. Veblen (1899:119) se sentrale beginsel behels die volgende: "... our apparel is always in evidence and affords an indication of our pecuniary standing to all observers at first glance".

Veblen (1899:60) voer verder aan dat die uitermatige verbruik van goedere deur die ontluikende bourgeoisie tot 'n onbuigsame onderskeid tussen mans en vroue lei, met vroue wat die *besitting* is en die goedere wat hul mans se geld gekoop het *uitstal* om die sogenaamde "good repute of her master" (Veblen 1899:62-63) te onderhou. Die blatante tentoonstelling van handelsmerke en indringerige mode in *Sex and the City* stem ooreen met Veblen se veronderstelling. Die klem op *opvallende verbruik* in *Sex and the City* skep 'n belangrike wanbalans, waar die mode nie net indringend skouspelagtig raak nie, maar ook die vroue wat dit dra definieer (Bruzzi & Church Gibson 2004:127). In teenstelling met Veblen se vertrekpunt, stel die vroue in *Sex and the City* egter klere en bykomstighede ten toon wat hulle met hul eie geld gekoop het.



Fig. 33: Carrie is mal oor Dior – net een van die vele modeontwerpers wat in *Sex and the City* verheerlik word. (*Did Sex and the City's wardrobe cost \$10 million?* 2010).

Ons sien ook gereeld in *Sex and the City*, en nou en dan in *Desperate Housewives*, hoe karakters se emosionele begeertes vervul word deur verbruik, wat volgens Lynne Joyrich (1992:227) 'n tipiese media-oplossing is vir probleme wat inherent aan die vroulike karakters se gender en status is. In verskeie episodes sien ons hoe die vier vrouens van *Sex and the City*, maar veral Carrie, haar na die winkels of naaste skoonheidsalon haas, die oomblik wanneer sy 'n terugslag (gewoonlik romanties van aard) ervaar (fig. 34).



Fig. 34: Carrie is selde sonder 'n inkopiesak (of twee) in haar hand te sien. (*Sex and the City Style* 2003).

5.4 Ten slotte

Hierdie hoofstuk het gefokus op verbruikerswese en die verskillende vorme waarin dit in populêre kultuur, en spesifiek in die televisiereekse *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* voorkom. Daar is eerstens bespreek hoe die idee van verbruik en verbruikerswese by die groter raamwerk van die studie inpas en die verband tussen verbruikerswese en feminisme (veral postfeminisme) is uitgewys. Daarna is konsepte rondom verbruikerswese en vroue en hoe dit inslag vind in populêre kultuur kortliks belig. Die aandag het toe verskuif na die drie gekose reekse en verskeie voorbeelde van hoe verbruik op 'n verskeidenheid wyses inslag daarin vind.

In die volgende hoofstuk word alles wat in hierdie en die voorafgaande hoofstukke bespreek is, saamgevat en word daar geargumenteer dat verskillende tipes feminisme en verskeie tipes vroulikheid in televisie wat hoofsaaklik op vroulike kykers gerig is, teenwoordig is.

HOOFSTUK SES

SLOT

Rather than coming to consciousness through involvement in feminist movements, most people become conscious of feminism through the way it is represented in popular culture. (Hollows & Moseley 2006:2).

Die inspirasie vir hierdie studie was 'n belangstelling in populêre televisie en die wyse waarop vroue en vroulikheid sowel as idees rondom feminisme daarin uitgebeeld word. Verder het die feit dat daar 'n leemte is betreffende navorsing waarin al drie reekse (*Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives*) gesamentlik en vergelykend ondersoek word ook aanleiding gegee tot hierdie verhandeling. Die manier waarop populêre kultuur en spesifiek massamedia, wat die drie genoemde reekse onderlê, met feminisme en vroulikheid omgaan, is van uiterste belang om die stand van feminisme in die een-en-twintigste eeu te verstaan. Hierdie hoofstuk bied vervolgens 'n bondige opsomming van die voorafgaande hoofstukke sowel as 'n oorsig van die bevindinge van die studie. Die bydrae van die studie asook die beperkings daarvan sal bespreek word. Daarna word voorstelle gemaak vir moontlike verdere navorsing.

6.1 Samevatting van hoofstukke

In Hoofstuk Een is 'n uiteensetting gegee van die beoogde ondersoek na die uitbeeldings van feminisme en vroulikheid in eietydse populêre televisie. My hoofdoelstelling, naamlik om aan te toon dat daar nie slegs één en 'n eenvormige uitbeelding van feminisme en vroulikheid in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* teenwoordig is nie, is bekend gestel. Die ondersoek is verder in 'n bepaalde teoretiese raamwerk geplaas deur middel van 'n kort literatuuroorsig.

Hoofstuk Twee het gedien as teoretiese agtergrond vir die res van die verhandeling. Die eerste deel van die hoofstuk het daarop gefokus om 'n vlugtige teoretiese oorsig oor die geskiedenis van feminisme te gee. Die ontwikkeling en doelstellings van eerste-, tweede- en derdegenerasiefeminisme is bespreek, so ook die veelbetwiste term *postfeminisme*. In die tweede deel van die hoofstuk het feminisme en populêre kultuur onder bespreking gekom. Daar is klem geplaas op feministiese teorieë wat na 1970 inslag gevind het, omdat visuele kultuur spesifiek vanaf hierdie dekade baie aandag

onder feministe begin geniet het. Die hoofstuk het ook 'n oorsig van die uitbeelding van vroue op televisie verskaf, met die doel om uiteindelik die veranderinge wat met verloop van tyd ten opsigte van hierdie uitbeeldings plaasgevind het uit te wys.

In Hoofstuk Drie is die drie televisiereekse *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* bekend gestel. Al drie reekse kan as sogenaamde *zeitgeist*-televisie beskryf word en as sodanig is dit belangrik om te sien hoe vroue en kwessies rondom feminisme daarin uitgebeeld word. In hierdie hoofstuk het dit aan die lig gekom dat die drie reekse op unieke, dog uiteenlopende wyses die wisselvallighede van die vrouebeweging en die impak wat dit op vroue se lewens gehad het, uitstippel. Die verskil tussen feminisme soos dit in die akademie verwoord word en feminisme in populêre kultuur (of *popfeminisme*) is verder uitgewys met betrekking tot die tipe feministiese agendas wat in die drie reekse na vore kom. Ek het aangevoer dat *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* feminisme as ideologie hanteer, maar selde inspeel op die komplekse aard van feministiese diskoerse.

Die eerste deel van Hoofstuk Vier het oor die sogenaamde vroulik-geïdentifiseerde genre gehandel en hoe dit ontwikkel het vandat dit oorspronklik net na sepies verwys het. Die eienskappe van die vroulike genre, spesifiek melodrama, is bespreek sowel as tipiese eienskappe wat geïdentifiseer kan word in spesifieke voorbeelde van hedendaagse visuele kultuur. Die tweede deel van die hoofstuk het gefokus op sogenaamde *gender-spesifieke emosionele en fisiese probleme* wat kenmerkend is van die 21ste-eeuse vrou en tot 'n groot mate deur die media uitgebuit word. Neurose of angs (sowel as histerie) en ander sogenaamd vroulike *malaises* is bespreek sowel as hoe reekse soos *Ally McBeal* en *Desperate Housewives*, deur hierdie onderwerpe deel te maak van hulle stories, hulself stewig binne die genre van vrouetelevisie gevestig het.

In Hoofstuk Vyf het die aandag geskuif na die ideologie van verbruikerswese en hoe dit in verband gebring kan word met feminisme en vroulikheid. Die hoofstuk het begin met 'n teoretiese oorsig van die verband tussen verbruikerswese en feminisme. Daarna is verbruik en verbruikerswese, soos dit in *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* voorkom, ontleed. Die fokus het spesifiek geval op konvensionele uitbeeldings van verbruikerswese en die wyse waarop, en die mate waartoe hierdie

konvensionele uitbeeldings van verbruikerswese bydra tot die vestiging van vroulikheid in populêre visuele kultuur.

6.2 Bydrae van die studie

In ooreenstemming met Hollows en Moseley (2006:2) kan daar aangevoer word dat, behalwe vir vroue wat in die sestiger- en sewentigerjare aktief by tweedegenerasie-feminisme betrokke was, die meeste vroue se aanvanklike kennismaking met feminisme vandag deur middel van populêre massamedia geskied. Om hierdie rede was dit van belang om te ondersoek hoe feminisme en die idees en doelstellings wat daarmee gepaardgaan in die massamedia uitgebeeld word en is hierdie studie in ooreenstemming met verskeie feministiese teoretici wat hulleself bemoei oor wat met feminisme in populêre kultuur gebeur.

Die belangrikste gevolgtrekking van hierdie studie is dat kontemporêre televisiereekse – spesifiek die drie gekose reekse, *Ally McBeal*, *Sex and the City* en *Desperate Housewives* – op verskillende en uiteenlopende wyses met feminisme en vroulikheid omgaan. Die ondersoek in die verhandeling het gekonsentreer op dominante diskoerse oor feminisme en vroulikheid wat deur die drie reekse aan kykers voorgehou word. Deur na spesifieke aspekte te verwys wat verband hou met feminisme, onder andere melodrama (as 'n vroulik-geïdentifiseerde genre) en verbruikerswese, is daar verder aangevoer dat die drie reekse beslis in 'n feministiese sfeer geposisioneer is. Die teenwoordigheid van hierdie aspekte in die drie reekse het dan ook dieperliggende narratiewe oor feminisme blootgelê –narratiewe waarvan die alledaagse kyker waarskynlik nie bewus sal wees nie, maar wat onderbewustelik moontlik 'n invloed kan hê op kykers se denke oor en begrip van feminisme.

Die hoop is dat hierdie verhandeling die nut van en behoefte vir 'n kritiese debat rondom die uitbeeldings van feminisme en vroulikheid in hedendaagse voorbeelde van populêre massamedia sal ondersteun en benadruk. Meer as ooit vantevore het vrouegehoore 'n groter keuse van televisieprogramme wat spesifiek op hulle gemik is (hetsy op grond van moontlike identifisering met vroulike karakters, of genre, of *vroulike* temas en storielyne), maar desnieteenstaande moet hierdie diversiteit met 'n mate van omsigtigheid aangespreek word. Vir elke positiewe uitbeelding van vroue, asook van feministiese waardes, is daar een (dikwels meer) stereotipiese of selfs

afbrekende uitbeelding. Die teoretiese aanslag wat in hierdie verhandeling gevolg is, is dus relevant vir die beoordeling van alle vorms van massamedia veral om die ideologiese bydraes daarvan te bepaal.

6.3 Beperkings van die studie

Die mees opsigtelike beperking van die studie is die feit dat die drie televisiereekse wat vir analise gekies is, nie episode per episode ontleed kon word nie, hoofsaaklik weens beperkings wat daargestel is vir die omvang van die verhandeling. Die reekse is in hul geheel geanaliseer (behalwe in die geval van *Desperate Housewives*, waarvan die laaste seisoen van die reeks tans op televisie te sien is), en sleutelepisodes en -oomblikke is uitgesonder. Die meerderheid van die karakters in al drie reekse het egter oor die algemeen deur die loop van die seisoene dieselfde gebly en daarom kon die hoofkarakters deegliker ontleed word.

Verder is die ondersoek in hierdie verhandeling slegs tot drie televisiereekse beperk (hoewel daar op plekke na ander verwante reekse verwys word). Sedert die studie aanvanklik begin is, het daar 'n legio nuwe televisiereekse gedebuteer wat nou verband hou met die onderwerp van hierdie studie en ook interessante bronmateriaal sou kon wees vir 'n soortgelyke ondersoek. Ek glo egter dat baie min van die nuwe televisiereekse so baanbrekend is soos die drie gekose reekse, spesifiek wat betref die invloed wat die reekse op gehore gehad het en die mate waartoe dit die *zeitgeist* van 'n bepaalde tydperk weerspieël of saamgevat het.

Aangesien die klem van hierdie verhandeling op televisiereekse val, is ander relevante arenas van populêre massamedia nie ook ondersoek nie. Soos daar in die volgende afdeling aangevoer sal word, is daar verskeie ander genres van massamedia, soos vrouetydskrifte, rolprente, musiekvideo's en sosialemedia-netwerke, wat ook waardevolle bronne vir ontleding van hierdie spesifieke onderwerp is.

Ander teoretiese perspektiewe, byvoorbeeld semiotiek of Marxisme, sou ook bygetrek kon word vir die analise. In so 'n geval sou daar egter waarskynlik geheel en al ander ontledings en besprekingspunte na vore gekom het. Die gebruik van feminisme in kombinasie met ander teoretiese perspektiewe soos diskoersanalise en filmstudie –

met ander woorde die samevoeging van bestaande strategieë vir interpretasie – is egter as die geskikste vir die doel van hierdie verhandeling bevind.

6.4 Voorstelle vir verdere navorsing

Uit die beperkings van die studie soos dit hierbo bespreek is, is dit duidelik dat verskeie ander massamediadomeine ook ondersoek kan word om te bepaal hoe daar met feminisme en vroulikheid omgegaan word. Die genre van vrouetydskrifte is 'n gewilde onderwerp van bespreking deur feministiese teoretici en so ook geniet sekere rolprentgenres, soos die romantiese komedie, maar dikwels ook die riller of gruwel, baie aandag vanuit feministiese oorde.

'n Genre van die massamedia wat beslis in die toekoms meer aandag sou kon geniet, is sosialemedianetwerke. Hierdie netwerke, waarvan Facebook en Twitter die bekendste en gewildste is, het miljarde verbruikers en is sonder twyfel reeds, en gaan in die toekoms nog méér belangrike platforms raak vir die verspreiding van idees betreffende kwessies soos feminisme. 'n Voorbeeld van hoe Facebook reeds hiervoor ingespan word, is die Facebookblad *Who needs feminism* – gestig deur 'n groep studente verbonde aan Duke Universiteit in Amerika – wat ten doel het om die belang van feminisme onder spesifiek studente se aandag te bring en ook sekere wanpersepsies oor feminisme aan te spreek. Die lede van die groep was veral bekommerd oor die wydlopende denkwysse onder hulle medestudente dat die hededaagse samelewing nie meer 'n behoefte aan feminisme het nie – 'n gedagte wat verskeie feministiese teoretici se kommer oor die stand van feminisme in die een-en-twintigste eeu eggo. Hulle was verder ook geskok oor hoe feminisme teenswoordig misverstaan word en hoe dit op die lopende band verguis word (*Why we need feminism* 2012). Die reklameveldtog wat hulle op Facebook (fig 35), sowel fisies op die Duke-kampus geloods het, sluit onder andere foto's van studente op kampus in wat hulle redes voorhou hoekom feminisme vir hulle in 2012 belangrik is.³⁴ Hierdie Facebookblad en gepaardgaande veldtog is 'n uitstekende voorbeeld van hoe sosialemedianetwerke ingespan kan word vir die verspreiding van positiewe

³⁴ Sedert die Facebookblad op die 11de April 2012 gestig is, het meer as tienduisend mense reeds die blad *gelike*. Meer as 300 mense volg die groep op Twitter en sewe-en-twintig-duisend mense het reeds die groep se Tumblr-blad besoek. Die veldtog het ook erkenning ontvang op beide Yahoo!News en Mashable.com, 'n aanlyn-nuuswebblad wat toegewy is aan die dekking van stories wat met digitale kultuur te make het.

boodskappe rondom feminisme en hoe dit ook dialoog aanwakker rakende feministiese kwessies wat tans van belang is en inslag vind op die lewens van jongmense.³⁵



³⁵ Daar was gemengde reaksie op die veldtog en baie van die foto's wat op die kampus opgesit is, is binne enkele ure gevandaliseer, met opmerkings soos "I need feminism because it's funny to watch them trying to play sports" wat daaroorheen geskryf is. Die stigterslede van die veldtog was egter nie verras nie en het aangevoer dat hulle 'n mate van teenreaksie verwag het omdat baie mense ongemaklik is met die idee dat daar publisiteit gegee word aan feminisme. Hulle is van mening dat enige reaksie wat ontlok is – hetsy negatief of positief – die veldtog juis geldig maak omdat dit gesprekke oor feminisme aanspoor (Callaway 2012).



Fig 35: Studente verbonde aan die Duke Universiteit verduidelik hoekom hulle vandag nog feminisme nodig het. (*Why we need feminism* 2012).

Om terug te keer na spesifiek televisie en feminisme, is daar 'n groot hoeveelheid genres wat in nóg meer diepte ondersoek kan word en nuwe reekse wat geanaliseer kan word om ander kwessies wat van belang is vanuit 'n feministiese perspektief aan te spreek. Eerstens, wat genres betref, bied die vlag van realiteitsreekse wat televisiekanale tans oorheers 'n baie interessante agtergrond waarteen die uitbeelding van feminisme en vroulikheid ondersoek kan word. Wat spesifiek hier van belang sou kon wees, is voorkomsverandering- (*makeover*) programme, wat verband hou met die bespreking in Hoofstuk Vyf oor verbruikerswese, skoonheid en die aanhang van

verbruiksartikels. Hierdie programme hou dikwels voor dat vroue se selfbeeld en selfwaarde slegs verbeter kan word deur hulle uiterlike te verfraai. Nog 'n subgenre van realiteitsreekse wat uiters interessant kan wees om te bestudeer en insiggewende bevindinge sou kon oplewer, is die sogenaamde *dating shows*. Reekse soos *The Bachelor*, *Temptation Island* en selfs die Afrikaanse reeks *Boer soek 'n vrou* sinspeel op die idee dat 'n vrou slegs gelukkig kan wees indien sy in 'n verhouding is.

'n Tweede onderwerp wat na vore kom wanneer daar na huidige televisiereekse gekyk word, is die ongewone en komplekse uitbeelding van ma's. Die onderwerp van moederskap is kortliks in hierdie studie bespreek, maar die moontlikheid bestaan vir 'n meer diepgaande ondersoek. Reekse soos *Weeds*, *Nurse Jacky*, *United States of Tara* en *The Big C* stel ma's voor wat beduidend verskil van die stereotipiese matriarg wat in soveel ander reekse voorkom. Net die blote feit dat 'n ma as hoofprotagonis in soveel reekse te siene is, is reeds 'n baie interessante verwikkeling in die televisie-arena.

Hoewel daar nog verskeie ander feministiesgebaseerde onderwerpe is wat nie alleenlik in televisie nie, maar ook in ander vorms van massamedia verder bestudeer kan word, wil ek laastens die betwiste uitbeeldings van vroulike homoseksualiteit opper. Dit is vanselfsprekend dat besprekings oor hierdie onderwerp swaar sal steun op feministiese teorie. Akademiese ondersoek aangaande die uitbeelding van lesbiese liefde is 'n redelike nuwe veld en vir dekades was lesbiese sigbaarheid in massamedia, en veral televisie, baie laag. Sedert 2000 het verskeie nuwe reekse met lesbiërs as hoofkarakters egter die lig gesien, waarvan *The L-word* (Chalken 2004-2009) van deurslaggewende belang was. Selfs reekse wat as *hoofstroom*-reekse geag word, soos die veelbekroonde *Grey's Anatomy* en *Glee*, het in 2011 lesbiese karakters ingebring. Die wyse waarop lesbiese *vroulikheid* uitgebeeld word en die manier waarop daar met feministiese kwessies wat spesifiek op lesbiërs van toepassing is omgegaan word, is 'n onderwerp wat verder ondersoek sou kon word, op dieselfde wyse as wat feminisme en vroulikheid in hierdie verhandeling onder die loep geneem is.

6.5 Slotgedagte

Massamedia is 'n omvangryke en indringende openbare sfeer wat 'n hegemoniese en aanloklike openbare kulturele instelling behels en deur politieke, ekonomiese en kulturele ideologieë gedikteer word. Om hierdie rede is dit wesensbelangrik om bewus

te wees van die gekonstrueerde aard van die media en hoe dit terselfdertyd weer op sý beurt identiteite konstrueer, veral wanneer dit genderidentiteite raak. Wanneer dit kom by die bestudering van massamedia en die wyses waarop dit gender uitbeeld, is feminisme 'n sleutelmodus van analise wat ingespan kan word. Soos Amelia Jones (2003:3) beweer:

...since around 1970, it has been feminist responses and approaches to visual images that have provided some of the strongest, most polemical, and most productive theories and critical strategies to come out of any of the disciplines or modes of analysis associated with visual culture.

Met 'n toename in uiteenlopende uitbeeldings van vroue, in veral televisie, is dit nou méér as ooit van belang dat daar vanuit 'n feministiese perspektief voortgesette bestudering van hierdie onderwerp sal plaasvind. Die wyse waarop vroue in massamedia uitgebeeld word, is dikwels ook sprekend van die breër sosiale sfeer. Daarom kan dit nie bekostig word dat selfs massamediavorme wat op die oog af as prul manifesteer, as niksbeduidend afgemaak word nie.

LYS VAN GERAADPLEEGDE BRONNE

- #4 *Most fascinating law or legal series on television*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.makefive.com/categories/entertainment/television/most-fascinating-law-or-legal-series-on-tv/ally-mcbeal>
Verkry op 14 April 2012.
- 14 *TV shows that walked the runway*. 2012. [O]. Beskikbaar by:
http://www.ew.com/ew/gallery/0,,20309550_20568105_21113516,00.html
Verkry op 14 April 2012.
- A “female-driven” debate: the analysis of culture phenomena. 2012. [O]. Beskikbaar by:
<http://movieriot.blogspot.com/2012/03/female-driven-debate-analysis-of.html>
Verkry op 14 April 2012.
- Akass, K. 2006. Still desperate after all these years: the post-feminist mystique and maternal dilemmas, in *Reading Desperate Housewives: beyond the white picket fence*, onder redaksie van K. Akass & J. McCabe. Londen: I.B. Tauris:48-58.
- Akass, K. & McCabe, J. (reds.). 2004. *Reading Sex and the City*. Londen: I.B. Tauris.
- Akass, K. & McCabe, J. (reds.). 2006. *Reading Desperate Housewives: beyond the white picket fence*. Londen: I.B. Tauris.
- Alfonso, R. & Triglio, J. 1997. Surfing the third wave: a dialogue between two third wave feminists. *Hypatia* 12(3):7-16.
- Ally Mc Beal. *Feminista!* 1(10). [O]. Beskikbaar by:
<http://www.feminista.com/archives/v1n10/main.html>
Verkry op 20 Mei 2005.
- Ally McBeal poster*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
http://www.movieposter.com/poster/MPW-18100/Ally_McBeal.html
Verkry op 15 Januarie 2006.
- Ally McBeal [TV series]*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.allmovie.com/movie/ally-mcbeal-tv-series-v182650#>
Verkry op 10 April 2012.
- Anderson, J. 2005. *The depravity of “Desperate Housewives”*. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.cwfa.org/articles/8697/BLI/misc/>
Verkry op 20 Julie 2006.
- Ang, I. 1985. *Watching Dallas: soap opera and melodramatic imagination*. Londen: Routledge.
- Ang, I. 1996. *Living room wars: rethinking media audiences for a postmodern world*. Londen: Routledge.
- Avedon, B. & Corday, B. 1981-1988. *Cagney & Lacey*. [Televisiereeks].

- Badinter, E. 2006. *Dead end feminism*. Cambridge: Polity Press.
- Bailey, C. 1997. Making waves and drawing lines: the politics of defining the vicissitudes of feminism. *Hypatia* 12(3):22-28.
- Barnouin, K. & Freedman, R. 2005. *Skinny Bitch*. Londen: Running Press.
- Bates, U.U. et al. 2005. *Women's realities, women's choices: an introduction to women's studies*. Hunter College Women's Studies Collective. New York: Oxford University Press.
- Baumgardner, J. & Richards, A. 2000. *Manifesta: young women, feminism, and the future*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Bellafante, G. 1998. Feminism: it's all about me. *Time* 29 June:54-62.
- Belton, J. 1996. *Movies and mass culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Benn, M. 1998. *Madonna and child: towards a new politics of motherhood*. Londen: Jonathan Cape.
- Blackman, L. 2004. Self-help, media cultures and the production of female psychopathology. *European Journal of Cultural Studies* 7 (2):219:236.
- Blyth, M. 2004. *Spin Sisters: how the women of the media sell unhappiness – and liberalism – to the women of America*. New York: St. Martin's Griffin.
- Bordo, S. 2003. *Unbearable weight: feminism, western culture, and the body*. Berkeley: University of California Press.
- Bozell, B. 2004. *Boycotts and catty girls*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.townhall.com/opinion/columns/brentbozell/2004/10/22/13419.html>
Verkry op 25 Mei 2005.
- Braithwaite, A. 2002. The personal, the political, third-wave and postfeminisms. *Feminist Theory* 3(3):335-344.
- Bree Hodge. [Sa]. [O]. Beskikbaar by: <http://psyc2301.wikispaces.com/Bree+Hodge>
Verkry op 10 April 2012.
- Brooks, J.L. & Burns, A. 1970-1977. *The Mary Tyler Moore Show*. [Televisiereeks].
- Brown, M.E. 1990. in *Television and women's culture: the politics of the popular*. Londen: Sage Publications.
- Brunsdon, C. 1997. *Feminist television criticism: a reader*. Londen: Open University Press.
- Brunsdon, C. 1997. *Screen Tastes*. New York: Routledge.

- Bruzzi, S. & Church Gibson, P. 2004. "Fashion is the fifth character": fashion, costume and character in *Sex and the City*, in *Reading Sex and the City* onder redaksie van K. Akass & J. McCabe. Londen: I.B. Tauris.
- Bryson, V. 1992. *Feminist political theory: an introduction*. New York: Paragon.
- Bunz, M. 2001. *Ally McBeal: Fernsehen für eine besseren Welt*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.heise.de>
Verkry op 27 April 2006.
- Butler, J. 1990. *Gender trouble: feminism and the subversion of gender*. New York: Routledge.
- Butler, J. 1993. Post-Marxism and Poststructuralism. *Diacritics* 23(4):3-11.
- Callaway, P. 2012. *Feminism campaign sparks widespread dialogue, backlash*. [O]. Beskikbaar by: <http://dukechronicle.com/article/feminism-campaign-sparks-widespread-dialoguebackl>
Verkry op 19 April 2012.
- Cancian, F.M. & Ross, B.L. 1981. Mass media and the women's movement: 1900-1977. *The Journal of Applied Behavioural Science* 17(1):9-26.
- Carson, F. & Pajaczkowska, C. 2000. *Feminist visual culture*. New York: Routledge.
- Carter, C. & Steiner, L. (reds.). 2004. *Critical readings: media and gender*. Maidenhead: Open University Press.
- Chambers, V. 1998. *How would Ally do it?* [O]. Beskikbaar by: <http://www.newsweek.com/id/91032>
Verkry op 10 Maart 2005.
- Cherlin, A. 1990. The strange career of the "Harvard-Yale study". *Public Opinion Quarterly* 54:117-124.
- Cherry, M. 2004-2012. *Desperate Housewives*. [Televisiereeks].
- Church Gibson, P. 2004. Introduction: Popular Culture, in *Third wave feminism: a critical exploration*, onder redaksie van S. Gillis & G. Howie. New York: Palgrave Macmillan.
- Cinemotions*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by: <http://www.cinemotions.com/photos-Ally-McBeal-tt6810>
Verkry op 10 April 2012.
- Cixous, H. 1981. Castration or decapitation? *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7(1):49.
- Constantine, S. & Woodall, T. 2003. *What not to wear*. Londen: Riverhead Trade.

- Coward, R. 2006. Still desperate: Popular television and the female zeitgeist, in *Reading Desperate Housewives: beyond the white picket fence*, onder redaksie van K. Akass & J. McCabe. Londen: IB Tauris:31-41.
- Crane, D. & Kaufmann, M. 1994-2004. *Friends*. [Telesiereeks].
- Curran, J. & Gurevitch, M. 1991. *Mass media and society*. Londen: Edward Arnold.
- Cynthia Nixon – Sex and the City*. 2009. [O]. Beskikbaar by:
<http://sex-and-the-city.download-tvshows.com/content/cynthia-nixon>
Verkry op 13 April 2012.
- Davis, A. 1995. Afterword, in *To be real: telling the truth and changing the face of feminism*, onder redaksie van R. Walker. New York: Doubleday.
- De Beauvoir, S. 1949 (1989). *The Second Sex*. Londen: Vintage Books.
- Deming, C.J. 1990. For television-centred television criticism: lessons from feminism, in *Television and women's culture: the politics of the popular*, onder redaksie van M.E. Brown. Londen: Sage Publications.
- Desperate Housewives*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.imdb.com/media/rm1794815744/tt0410975>
Verkry op 6 April 2012.
- Desperate Housewives*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.fanpop.com/spots/desperate-housewives/images/6026228/title/desperate-housewives-wallpaper>
Verkry op 14 April 2012.
- Desperate Housewives (a titles and airdates guide)*. 2012. [O]. Beskikbaar by:
<http://epguides.com/DesperateHousewives/>
Verkry op 10 Maart 2012.
- Desperate Housewives gardening*. 2010. [O]. Beskikbaar by:
<http://worldcelebrity.onsugar.com/desperate-housewives-gardening-17199791>
Verkry op 20 April 2012.
- Desperate Housewives wallpaper*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.entertainmentwallpaper.com/download/20016951/>
Verkry op 15 April 2012.
- Did Sex and the City's wardrobe cost \$10 million?* 2010. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.eonline.com/news/asktheanswerbitch/didsexcitywardrobecost10million/181924>
Verkry op 14 Januarie 2012.
- Di Mattia, J. 2004. "What's the harm in believing?" Mr Big, Mr Perfect, and the romantic quest for *Sex and the City's* Mr Right, in *Reading Sex and the City*, Onder redaksie van K. Akass. & J. McCabe. Londen: I.B. Tauris:17-32.

- Doane, M.A. 1982. Film and the masquerade: theorising the female spectator. *Screen* 23(3-4): 74-87.
- Doane, M.A. 1996. The economy of desire: the commodity form in/of the cinema, in *Movies and mass culture*, onder redaksie van J. Belton. New Brunswick: Rutgers University Press:119-134.
- Douglas, S.J. 1995. *Where the girls are: growing up female with the mass media*. New York: Three Rivers Press.
- Douglas, S.J. & Michaels, M.W. 2004. *The Mommy Myth: The idealization of motherhood and how it has undermined women*. New York: Free Press.
- Dow, B. 1996. *Prime-time feminism: television, media culture, and the women's movement since 1970*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- Du Plessis, M. (hoofred.). 2005. *Afrikaans-Engels Engels-Afrikaans woordeboek*. Kaapstad: Pharos.
- Du Preez, A.A. 2004. Putting on appearances: mimetic representations of hysteria. *de arte* 69:47-61.
- Du Preez, A.A. 2009. *Gendered bodies and new technology: rethinking embodiment in a cyber-era*. Newcastle upon Thyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Dynasty revisited*. 2011. [O]. Beskikbaar by:
<http://joancollinsarchive.blogspot.com/2011/04/dynasty-revisited-episode-8-insane.html>
Verkry op 10 Februarie 2012.
- Echols, A. 1989. *Daring to be bad: radical feminism in America 1967-1975*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Elsaesser, T. 1987. Tales of sound and fury: observations on the family melodrama, in *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*, onder redaksie van C. Gledhill. Londen: BFI:43-69.
- English, D. 1988-1998. *Murphy Brown*. [Televisiereeks].
- Ephron, N. 1993. *Sleepless in Seattle*. [Film].
- Evans, P.W. & Deleyto, C. 1998. *Terms of endearment: Hollywood romantic comedy of the eighties and nineties*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- EW 100 Greatest characters of last 20 years*. 2010. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.rogerogreen.com/2010/06/03/ew-100-greatest-characters-of-last-20-years/>
Verkry op 5 April 2012.
- Faludi, S. 1991. *Backlash: the undeclared war against American women*. New York: Crown.

- Fein, E. & Schneider, S. 1995. *The Rules: time-tested secrets to capturing the heart of Mr. Right*. New York: Warner.
- Ferguson, M. & Golding, P. 1997. *Cultural studies in question*. Londen: Sage.
- Fields. S. 2004. *What do desperate housewives want?* [O]. Beskikbaar by:
<http://townhall.com/columnists/SuzanneFields/2004/11/29/whatdodesperatehousewiveswant.html>
Verkry op 15 April 2005.
- Findlen, B. 1995. *Listen up: voices from the next feminist generation*. Seattle: Seal.
- Flanagan, C. 2006. *To hell with all that loving our inner housewife*. New York: Little Brown.
- Forrest, N. 2001. *Ally McBeal*. Beskikbaar by:
http://www.thefword.org.uk/reviews/2001/12/ally_mcbeal
Verkry op 16 April 2006.
- Foucault, M. 1948 (1988). Technologies of the self, in *Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault*, onder redaksie van L.H. Martin, H. Gutman & P.H. Hutton. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Foucault, M. 1991. *Discipline and punish: the birth of the prison*. Londen: Penguin.
- Foucault, M. 1998. *The will to knowledge. History of sexuality. Volume 1*. Londen: Penguin.
- Franklin, S. & Lury, C. 1991. *Off-centre: feminism and cultural studies*. Londen: Harper Collins Academic.
- Freeman, H. 2002. *Beyond the kaftan*. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.guardian.co.uk>
Verkry op 12 Januarie 2010.
- Friedan, B. 1963. *The feminine mystique*. New York: Dell.
- Gamble, S. (red.). *The Routledge critical dictionary of feminism and postfeminism*. New York: Routledge.
- Gaywatch: Sex and the City edition*. 2010. [O]. Beskikbaar by:
<http://timparksmediaho.wordpress.com/2010/05/26/gaywatch-sex-and-the-city-edition/>
Verkry op 16 April 2012.
- George Malkemus, President of Manolo Blahnik, launches 2012 Spring Collection in Miami*. 2012. [O]. Beskikbaar by:
<http://sussetcabrera.blogspot.com/2012/01/interview-george-malkemus-president-of.html>
Verkry op 16 April 2012.

- Gillis, S. & Howie, G. (reds.). 2004. *Third wave feminism: a critical exploration*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gledhill, C. 1987. *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. Londen: BFI.
- Gledhill, C. 1987. The melodramatic field: an investigation, in *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*, onder redaksie van C. Gledhill. Londen: BFI:5-39.
- Gorton, K. 2004. (Un)fashionable feminists: the media and *Ally McBeal*, in *Third wave feminism: a critical exploration*, onder redaksie van S. Gillis, G. Howie & R. Munford. Basingstoke: Palgrave:154-164.
- Grochowski, T. 2003. Neurotic in New York: the Woody Allen touches in *Sex and the City*, in *Reading Sex and the City*, onder redaksie van K. Akass & J. McCabe. Londen: I.B. Tauris:149-160.
- Harmon, D. 2009-2012. *Community*. [Televisiereeks].
- Harnois, C.E. 2008. Re-presenting feminisms: past, present, and future. *NWSA Journal* 20(1):121-145.
- Harris, G. 2006. *Beyond representation: television drama and the politics and aesthetics of identity*. Manchester: Manchester University Press.
- Harris, S. 1985-1992. *The Golden Girls*. [Televisiereeks].
- Haslanger, S. & Tuana, N. 2004. *Topics in feminism*. [O]. Beskikbaar by: <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-topics>
Verkry op 10 Februarie 2007.
- Hawkins, J. & Howard, J. 2003. *Sex and the City and third wave feminism: defining feminisms in popular culture*. [O]. Beskikbaar by: <http://hdl.handle.net/1773/2103>
Verkry op 18 Julie 2006.
- Heffer, S. 2002. Absurd, tiresome and far too thin (But I'll still be very sorry to see Ally go). *Daily Mail* 19 April:13.
- Henderson, B. 1978. Romantic comedy today: semi-tough and impossible? *Film Quarterly* 31(4):11-23.
- Hermes, J. 2006. *Ally McBeal, Sex and the City and the tragic success of feminism, in Feminism in popular culture*, onder redaksie van J. Hollows & R. Moseley. Oxford: Berg.
- Heywood, L. & Drake, J. (reds.). 1997. *Third wave agenda: being feminist, doing feminism*. Minneapolis: Minnesota University Press.

- Hill, L. 2010. Gender and genre: situating *Desperate Housewives*. *Journal of popular film and television* 38(4):162-169.
- Higginbotham, A. 2000. Boekresensie van *Manifesta: young women, feminism, and the future*. *Women's Review of Books* 18(1):1.
- Hole, A. 2000. Television, in *Feminist visual culture*, onder redaksie van F. Carson & C. Pajaczkowska. Edinburgh: Edinburgh University Press:281–286.
- Hollows, J. 2002. *Feminism, femininity and popular culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Hollows, J. & Moseley, R. 2006. *Feminism in popular culture*. Oxford: Berg.
- hooks, b. 2000. *Feminism is for everybody: passionate politics*. New York: South End Press.
- Howie, G. & Tauchert, A. (2004). Feminist dissonance: the logic of late feminism, in *Third wave feminism: a critical exploration*, onder redaksie van S. Gillis & G. Howie. New York: Palgrave Macmillan.
- Idato, M. 2001. Are you old enough? *Sydney Morning Herald* 4 Junie:6.
- Irigaray, L. 1985. *This sex which is not one*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jones, A. 2003. *The feminism and visual culture reader*. Londen: Routledge.
- Jones, A. 2003. Introduction, in *The feminism and visual culture reader*, onder redaksie van A. Jones. Londen: Routledge:1-7.
- Joyrich, L. 1992. All that television allows: TV melodrama, postmodernism, and consumer culture, in *Private screenings: television and the female consumer*, onder redaksie van L. Spigel & D. Mann. Minneapolis: University of Minnesota Press: 225-250.
- Karp, M. & Stoller, D. 1999. *The Bust guide to the new girl order*. New York: Penguin.
- Kavka, M. 2001. Introduction, in *Feminist consequences: theory for the new century*, onder redaksie van E. Bronfen & M. Kavka. New York: Columbia University Press.
- Kelley, D.E. 1997-2002. *Ally McBeal*. [Televisiereeks].
- Kitch, S. 2000. *Higher ground: from utopianism to realism in feminist thought and theory*. Chicago: Chicago University Press.
- Knowles, J. 2005. *Not desperately seeking Susan: why Desperate Housewives is a step backwards from Sex and the City*. [O]. Beskikbaar by: http://www.thefword.org.uk/reviews/2005/06/desperate_house Verkry op 14 Junie 2007.

- König, A. 2004. *Sex and the City*: a fashion editor's dream, in *Reading Sex and the City*, onder redaksie van K. Akass & J. McCabe. Londen: I.B. Tauris.
- Kristen Davis Dior. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
http://www.kurvmag.com.au/site/index.php?option=com_content&task=view&id=295&Itemid=7
Verkry op 5 April 2012.
- Kristeva, J. 1981. Woman's time. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7(1):16.
- Krutnik, F. 1998. Love lies: romantic fabrication in contemporary romantic comedy, in *Terms of endearment: Hollywood romantic comedy of the eighties and nineties*, onder redaksie van P.W. Evans & C. Deleyto. Edinburgh: Edinburgh University Press:15-36.
- Lee, K.H. 2007. "Hello Lover": commodification, intimacy, and second-wave feminism on *Sex and the City*. *Americana: the journal of American popular culture (1900-present)*. 6(2). [O]. Beskikbaar by:
http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2007/lee.htm
Verkry op 24 Maart 2009.
- Levinson, B. 1994. *Disclosure*. [Film].
- Levy, A. 2005. *Female chauvinist pigs: women and the rise of raunch culture*. New York: Free Press.
- Lotz, A.D. 2003. Communicating Third-Wave feminism and new social movements: Challenges for the next century of feminist endeavour. *Women and Language* 26(1): 2-10.
- Lotz, A.D. 2006. *Redesigning women: television after the network era*. Chicago: University of Illinois Press.
- Lyne, A. 1987. *Fatal Attraction*. [Film].
- Maguire, S. 2001. *Bridget Jones's Diary*. [Film].
- Martin, L.H., Gutman, H. & Hutton, P.H. 1988. *Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Mattelart, M. 1986. *Women, media and crisis: femininity and disorder*. Londen: Comedia:5-18.
- Mayne, J. 2000. *Framed: lesbians, feminists and media culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McRobbie, A. 1994. *Postmodernism and popular culture*. Londen: Routledge.

- McRobbie, A. 1997. The Es and the anti-Es: new questions for feminism and cultural studies, in *Cultural studies in question*, onder redaksie van M. Ferguson en P. Golding. Londen: Sage.
- McRobbie, A. 2000. Feminism and the Third Way. *Feminist Review* 64:97-112.
- McRobbie, A. 2004. Feminism and the socialist tradition ... undone? A response to recent work by Judith Butler. *Cultural Studies* 18(4):503-522.
- McRobbie, A. 2009. Illegible rage: post-feminist disorders, in *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. Londen: Sage:94-123.
- McRobbie, A. 2009. *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. Los Angeles: Sage.
- Meehan, D.M. 1983. *Ladies of the evening: women characters of prime-time television*. Metuchen: Scarecrow.
- Milkie, M. A. 2002. Contested images of femininity: an analysis of cultural gatekeepers' struggles with the 'real girl' critique. *Gender & Society* 16(6):839-859.
- Modleski, T. 1984. *Loving with a vengeance: Mass-produced fantasies for women*. New York: Routledge.
- Modleski, T. 1986. *Studies in entertainment: critical approaches to mass culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Modleski, T. 1987. Time and desire in woman's film, in *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*, onder redaksie van C. Gledhill. Londen: BFI: 326-337.
- Morgan, R. 1996. *Sisterhood is global*. New York: The Feminist Press at the City University of New York.
- Morice, L. 1998. Bringing Ally to life. *Self Magazine*. February. [O]. Beskikbaar by: <http://allycallista.tripod.com/Self.html>
Verkry op 31 Januarie 2009.
- Mostly Movies*. 2010. [O]. Beskikbaar by: http://crowesmostlymovies.blogspot.com/2010_05_01_archive.html
Verkry op 10 April 2012.
- Müller, D. & Pistor, S. 2011. *Skryf Afrikaans van A tot Z: die essensiële gids vir taalgebruikers*. 2de uitg. Kaapstad: Pharos.
- Mulvey, L. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16(3): 7-18.
- Mulvey, L. 1989. *Visual and other pleasures*. Londen: Macmillan.
- Mulvey, L. 1989 (1977). Notes on Sirk and melodrama, in *Visual and other pleasures*. Londen: Macmillan:39-44.

- Neale, S. & Krutnik, F. 1990. *Popular film and television comedy*. Londen: Routledge.
- Neill, R. 2005. Push-up bra conservatives. *Weekend Australian* 17-18 September: 28.
- Nichols, M. 1988. *Working Girl*. [Film].
- Nowell-Smith, G. 1987: Minelli and melodrama, in *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*, onder redaksie van C. Gledhill. Londen: BFI:70-74.
- Odendal, F.F. & Gouws, R.H. (reds.). 2011. *HAT: handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. 5e uitg. Pinelands: Pearson.
- Oldenburg, A. 2004. From domestic to "Desperate". *USA Today* 1 October:9.
- Orr, C. 1997 Charting the currents of the third wave. *Hypatia* 12(3):29-45.
- Pajaczkowska, C. 2001. Issues in feminist mass media, in *Feminist Visual Culture*, onder redaksie van F. Carson & C. Pajaczkowska. New York: Routledge.
- Parry, L. & Karam, B. 2001. *Feminist media theory*. Kaapstad: Juta.
- Pearson, A. 2003. *I don't know how she does it*. Londen: Vintage.
- Peskowitz, M. 2005. *The truth behind the mommy wars: who decides what makes a good mother*. CA: Seal Press.
- Photos: not so Desperate Housewives*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
<http://abcnews.go.com/GMA/popup?id=1737900>
Verkry op 10 April 2012.
- Quindlen, A. 1994. Public & private; and now babe feminism. *The New York Times* 19 January. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.nytimes.com/1994/01/19/opinion.html>
Verkry op 27 Augustus 2009.
- Rao, J. 2010. *It's the Year of the Value Diet*. [O]. Beskikbaar by:
http://www.cnbc.com/id/37492840/lt_s_The_Year_of_The_Value_Diet
Verkry op 5 Januarie 2011.
- Rasmusson, S.L. 2004. Third wave feminism: history of a social movement, in *Encyclopedia of American social movements*, onder redaksie van I. Ness. Armonk: M.E. Sharpe:429-435.
- Rees, A. 2000. Higmous, hogamous, woman monogamous. *Feminist Theory* 1(3): 356-70.
- Riviere, J. 1929. Womanliness as a masquerade. *International Journal of Psychoanalysis* 10:303-313.
- Rowe-Finkbeiner, K. 2004. *The F-word: women, politics, and the future*. Emeryville: Seal Press.

- Rudolph, I. 1998. 'Sex' and the married girl. *TV Guide* 6 Junie:12-14.
- Samantha Jones totes Alina in Sex and the City*. 2008. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.fashionwindows.net/2008/04/alina-in-sex-and-the-city/>
Verkry op 3 April 2012.
- Sanders, L.S. 2004. 'Feminists love a utopia': collaboration, conflict, and the futures of feminism, in *Third wave feminism: a critical exploration* onder redaksie van S. Gillis & G. Howie. New York: Palgrave Macmillan:49-59.
- Sanders, V. 2000. First wave feminism, in *The Routledge critical dictionary of feminism and postfeminism*, onder redaksie van S. Gamble. New York: Routledge:16-28.
- Schroeter, J. 2002. *The Ally McBeal in us: The importance of role models in identity formation*. [O]. Beskikbaar by:
www.theory.org.uk/ally.html
Verkry op 31 Januarie 2009.
- Sex and the City*. 2000. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.time.com/time/covers/0,16641,20000828,00.html>
Verkry op 10 April 2012.
- Sex and the City*. 2011. [O]. Beskikbaar by:
<http://suitesculturelles.wordpress.com/2011/03/16/sex-and-the-city/>
Verkry op 25 Augustus 2011.
- Sex and the City ... and the stars*. 2008. [O]. Beskikbaar by:
<http://brightstarlights.com/2008/05/28/sex-and-the-city-and-the-stars/>
Verkry op 15 April 2012.
- Sex and the City: Steve plays doctor*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.eonline.com/videos/sex-and-the-city-steve-plays-doctor/95233>
Verkry op 15 April 2012.
- Sex and the City style*. 2003. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.fabsugar.com/Sex-City-Style-Season-3-1629806?slide=3>
Verkry op 14 Januarie 2012.
- Sex and the Middle East: true or false?* 2010. [O]. Beskikbaar by:
<http://live.drjays.com/index.php/2010/06/02/sex-the-middle-east-true-or-false/>
Verkry op 25 Maart 2012.
- Shah, S. 1996. Boekresensie op *Listen up: voices from the next feminist generation*. *Sojourne* 21(9):43.
- Shalit, W. 1999. Sex, sadness and the city. *Urbanites*. [O]. Beskikbaar by
www.city-journal.org/html/9_4_a4.html
Verkry op 13 Maart 2006.
- Shapiro, E. & Shapiro, R. 1981-1989. *Dynasty*. [Televisiereeks].

- Short, K. 1994. Coming to the table: The differential politics of “This bridge called my back”. *Genders* 20:3-44.
- Shriefer, A. 2002. We've only just begun: Translating third wave theory into third wave activism. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.gwu.edu/~medusa/thirdwave.html>
Verkry op 7 Maart 2006.
- Siegel, D.L. 1997. The legacy of the personal: generating theory in feminism's third wave. *Hypatia* 12(3):46-75.
- Signature Roles*. [2011]. [O]. Beskikbaar by:
<http://signatureroles.blogspot.com/2011/05/sigourney-weaver-as-katherine-parker-in.html>
Verkry op 15 Februarie 2012.
- Silverman, K. 1986. Fragments of a fashionable discourse, in *Studies in entertainment: critical approaches to mass culture*, onder redaksie van T. Modleski. Bloomington: Indiana University Press: 139-154.
- Sohn, A. 2002. *Sex and the City: kiss and tell*. New York: Pocket Books.
- Spigel, L. & Mann, D. 1992. *Private screenings: television and the female consumer*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Starr, D. 1998-2004. *Sex and the City*. [Telesiereeks].
- Steinem, G. 1995. Foreword, in *To be real: telling the truth and changing the face of feminism*, onder redaksie van R. Walker. New York: Anchor: xiii-xxviii.
- Straus, T. 2000. *Lipstick Feministas: Jennifer Baumgardner and Amy Richards create a manifesto for Third Wave feminism*. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.metroactive.com/papers/cruz/11.29.00/feminism-0048.html>
Verkry op 5 Januarie 2008.
- Strinati, D. 1995. *An introduction to theories of popular culture*. Londen: Routledge.
- Stylish interiors from Sex and the City 2*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.elledecor.com/image/tid/5662?page=8>
Verkry op 13 April 2012.
- Suid-Afrikaanse Kommissie vir Wetenskap en Kuns. Taalkommissie. 2009. *Afrikaanse woordelys en spelreëls*. 10e uitg. Kaapstad: Pharos.
- Takeaway: Sex and the City style*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
<http://blog.just-eat.co.uk/takeaway-sex-and-the-city-style/>
Verkry op 15 April 2012.
- Tasker, Y. 1991. Having it all: feminism and the pleasures of the popular, in *Off-centre: feminism and cultural studies*, onder redaksie van S. Franklin & C. Lury. Londen: Harper Collins Academic.

- Testaments of Twelve Patriarchs*, soos aangehaal in Tseëlon, E. 1995. *The masque of femininity*. Londen: Sage.
- The countdown: 60 days until Sex and the City 2!* 2010. [O]. Beskikbaar by:
<http://noshamebaby.wordpress.com/category/sex-and-the-city-2-the-countdown/> Verkry op 14 April 2012.
- The gang's all here*. 2011. [O]. Beskikbaar by:
http://www.instyle.com/instyle/package/general/photos/0,,20164501_20111835_20218630,00.html
Verkry op 15 April 2012.
- Thornam, S. 1997. *Passionate detachments: an introduction to feminist film theory*. New York: Arnold.
- Tincknell, E. 2005. *Mediating the family: gender, culture and representation*. New York: Hodder Arnold.
- Top 5 DH funny moments*. 2010. [O]. Beskikbaar by:
<http://rory-tutorgirl.livejournal.com/106866.html>
Verkry op 10 April 2012.
- Tseëlon, E. 1995. *The masque of femininity*. Londen: Sage.
- Tuchman, G. 1978. The symbolic annihilation of women by the mass media, in *Hearth and home: images of women in the mass media*, onder redaksie van G. Tuchman, A. Kaplan Daniels & J. Benet. New York: Oxford University Press:3-38.
- Tuchman, G., Kaplan Daniels, A. & Benet, J. 1987. *Heart and home: images of women in the mass media*. New York: Oxford University Press.
- Van Zoonen, L. 1991. Feminist perspectives on the media, in *Mass Media and Society*, onder redaksie van J. Curran & M. Gurevitch. Londen: Edward Arnold.
- Veblen, T. 1899. *The theory of the leisure class: an economic study in the evolution of institutions*. New York: Macmillan.
- Walker, R. 1995. *To be real: telling the truth and changing the face of feminism*. New York: Doubleday.
- Watch Ally McBeal*. [Sa]. [O]. Beskikbaar by:
http://movie2s.com/watch/8641/AllyMcBeal_Ally_McBeal_Season1_ep12.html
Verkry op 15 April 2012.
- Watch Stupid Girls*. 2005. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.popsugar.com/Watch-Stupid-Girls-5256>
Verkry op 14 Mei 2006.
- Weinraub, B. 2004. How desperate women saved desperate writer. *New York Times* 23 October: B7, B12.

- What you need to know about 'Sex and the City'*. 2010. Beskikbaar by:
<http://movies.about.com/od/sexandthecity2/tp/sex-city-2-info.htm>
Verkry op 14 Januarie 2012.
- Why we need feminism*. 2012. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.blameitonthevoices.com/search/label/feminism>
Verkry op 19 April 2012.
- Williams, J. 2000. *Unbending gender: why family and work conflict and what to do about it*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, M. 1988-1997. *Roseanne*. [Televisiereeks].
- Wilson, S. 2006. White picket fences, domestic containment and female subjectivity: The quest for romantic love, in *Reading Desperate Housewives: Beyond the white picket fence*, onder redaksie van K. Akass & J. McCabe. Londen: I.B.Tauris.
- Winch, A. 2011. "Your new smart-mouthed girlfriends": postfeminist conduct books. *Journal of Gender Studies* 20(4):359-370.
- Wolf, N. 1991. *The beauty myth: how images of beauty are used against women*. New York: William Morrow.
- Yeah! Sex and the City*. 2010. [O]. Beskikbaar by:
<http://fysexandthecity.tumblr.com/page/12>
Verkry op 15 April 2012.
- Young, A.M., Morales, M., McCabe, S.E., Boyd, C.J. & D'Arcy, H. 2005. Drinking like a guy: frequent binge drinking among undergraduate women. *Substance use and misuse* 40(2):241-267.
- Zaslow, J. 2006. *An iconic report 20 years later: many of those women married after all*. Beskikbaar by:
<http://online.wsj.com/article/SB114852403706762691.html>
Verkry op 20 Augustus 2011.
- Zwick, E. & Herskovitz, M. 1987-1991. *thirtysomething*. [Televisiereeks].