

Bachelorscriptie  
Algemene  
Cultuurwetenschappen

# Fijne dames, flinke jongens en malle Pippi: genderconventies in Pippi Langkous



Marleen van Houts, s1006357

Dr. Liedeke Plate

2-7-2020

## Inleiding

De film *Pippi Langkous* is een kinderfilm uit 1969 die is geregisseerd door de Zweedse filmregisseur Olle Hellbom. De film is gebaseerd op de *Pippi Langkous*-boekenreeks van kinderboekenschrijfster Astrid Lindgren. Het verhaal gaat over het meisje Pippi Langkous dat op een dag op haar paard het dorp binnen komt lopen waar Tommy en Annika wonen. Samen maken ze van alles mee in Villa Kakelbont, het huis waar Pippi in woont, en in de rest van het dorp. De doodnormale dorpsbewoners willen niets weten van Pippi's gekke gedrag. Tante Pastellia, één van de dorpsbewoners, stuurt telkens de politieagenten op Pippi af om haar naar een kindertehuis te brengen. Pippi, Tommy en Annika zijn de agenten steeds te slim af.

De eerste Pippi Langkousfilm is opgenomen in 1949. De eerstvolgende film die daarop volgde, is die uit 1969. Deze is in dezelfde tijd gemaakt als de internationaal bekende televisieserie van *Pippi Langkous*, die tussen 1969 en 1971 is opgenomen. Zowel de film als de serie zijn geregisseerd door Olle Hellbom. Ook wordt de rol van Pippi Langkous zowel in de film als in de serie gespeeld door Inger Nilsson. Nilsson wordt vaak beschreven als de iconische Pippi Langkous omdat ze precies acteert zoals Lindgren het bedoelde in haar boeken, zoals op Lindgrens site staat beschreven: 'When Inger Nilsson walked through the doors of the studio for her audition it was immediately obvious that she was perfect for the role. She looked like Pippi, and was able to move in front of the camera.' ('Works').

Er zijn veel verschillende wetenschappelijke disciplines die zich bezighouden met Pippi Langkous. Omdat de serie en de films gebaseerd zijn op Lindgrens boeken, is er veel adaptatieonderzoek gedaan naar Pippi Langkous. Andere wetenschapsdisciplines die zich bezighouden met Pippi Langkous zijn (kinder)literatuurwetenschap, postkoloniale studies, genderstudies en filmstudies (Kümmerling-Meibauer en Sumatz). Er is voorheen al onderzoek gedaan op het gebied van gender in de boeken en televisieserie van Pippi Langkous (Söderberg 91), maar nog weinig naar de films. Ik zou dit gat graag op willen vullen door te kijken naar de rol van gender in *Pippi Langkous*. Hiermee hoop ik bij te kunnen dragen aan de kennis die er al is rondom gender en kinderfilms. Mijn onderzoeksvraag luidt daarom: Op welke manier worden genderconventies doorbroken in Olle Hellboms film *Pippi Langkous* (1969)? Ik zal in mijn onderzoek de Nederlandse nasynchronisatie van de film onderzoeken.

Om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden, zal ik eerst literatuuronderzoek doen. Hierin zal ik onder andere Judith Butlers werken gebruiken. Butler heeft een groot aantal belangrijke teksten geschreven die de basis hebben gelegd voor het huidige denken over gender

en genderconventies. Vooral haar teksten over genderperformativiteit zullen van toepassing zijn op mijn onderzoek. De toevoeging hieraan van Jack Halberstams *Female Masculinities* zal een breder perspectief bieden op hoe genderconventies tot uiting komen in verschillende soorten mannelijkheid en vrouwelijkheid. In dit boek laat Halberstam een breed scala aan verschillende vrouwelijke masculiniteiten aan bod komen en laat hij onder andere zien hoe deze terugkomen in populaire cultuur. Ook René C. Hooglands tekst 'Seksualiteit als strijdtoneel: de tomboy en queer studies' zal meer inzicht geven op verschillende vrouwelijke masculiniteiten, specifiek de tomboy. In combinatie hiermee geeft Ligia Tomoiagă's tekst 'Tomboys and Gendered Stories: from Fairy-Tales to Contemporary Tropes in Movies and Television Series' meer inzicht in de genderidentiteit van de tomboy in film.

De methode die ik zal gebruiken, is een filmanalyse. Hierbij zal ik de analysevorm van een lijnanalyse op basis van codebundels uitvoeren. Deze methode is een combinatie van Johan van Kempens lijnanalyse op basis van codebundels zoals hij het beschrijft in zijn boek *Geschreven op het scherm: een methode voor filmanalyse*, en het analysestappenplan van David Bordwell en Kristin Thompson zoals uiteengezet in het boek *Film Art: An Introduction*. Binnen deze methode zal ik in het bijzonder kijken naar de mise-en-scène en de dialoog. Voor de methode zal ik het volgende stappenplan uitvoeren: (1) kies een perspectief van waaruit de analyse zal worden gedaan; (2) kies de codebundels; (3) maak een segmentatieschema waarin segmenten worden geanalyseerd aan de hand van de gekozen codebundels; (4) analyseer de codebundels en de onderliggende verbanden; (5) interpreteer de gevonden verbanden, overeenkomsten en verschillen. Dit stappenplan zal nader worden toegelicht in het tweede hoofdstuk. Ik heb gekozen voor deze methode omdat deze goed gendersensitief te maken is. Het perspectief dat ik in de eerste stap kies, is een genderperspectief. Op deze manier zal ik het meest doelgericht de analyse kunnen uitvoeren en daarmee het best antwoord kunnen geven op de onderzoeksvraag. Daarnaast heb ik gekozen voor een lijnanalyse op basis van codebundels, omdat op deze manier naar de relatie tussen verschillende filmische elementen wordt gekeken, in plaats van de elementen los van elkaar te zien. Dit is een logische analysevorm, omdat de kijker de film ook als een geheel ziet en niet als losstaande delen.

Om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden, is het onderzoek opgedeeld in drie hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk wordt het theoretisch kader beschreven. Hierin geef ik een overzicht van wat er al is geschreven over gender en genderconventies. Ik zal hierin kort uiteenzetten hoe mannelijkheid en vrouwelijkheid worden gedefinieerd en hoe deze in relatie staan tot verschillende genderidentiteiten. In het tweede hoofdstuk zet ik de methode en de

analyse uiteen. Ik licht hierin eerst de keuze voor de methode nader toe, waarna ik de analyse uitwerk. Het derde hoofdstuk bestaat uit de discussie. Hierin reflecteer ik op de resultaten van de analyse, de beperkingen van de methode, de implicaties van het onderzoek en bespreek ik suggesties voor vervolgonderzoek. Hierna zal ik tot slot antwoord geven op de onderzoeksvraag.

## Theoretisch kader

### Performativiteit, mannelijkheid en vrouwelijkheid

Om antwoord te kunnen geven op de vraag ‘op welke manier worden genderconventies doorbroken in Olle Hellboms film *Pippi Langkous* (1969)?’ is het van belang om vast te stellen wat precies bedoeld wordt met de begrippen ‘gender’ en ‘genderconventies’.

Judith Butler is een belangrijk theoreticus op het gebied van gender. Ze schrijft in haar boek *Gender trouble* dat in feministische theorie gender en sekse worden beschreven als twee losstaande dingen. Sekse zijn de biologische uiterlijke kenmerken waarmee een mens geboren wordt. Hierin wordt de tweedeling van man en vrouw gemaakt. Bij gender zit dit anders. Als iemands sekse vrouw is, hoeft het gender niet vrouwelijk te zijn. De tweedeling in gender houdt niet op dezelfde manier stand als bij sekse. Als er wordt uitgegaan van een soortgelijke tweedeling in gender waarin gender sekse spiegelt, wordt gender begrenst en beperkt (Butler 10). Om deze reden wordt er in het feminisme vanuit gegaan dat gender los staat van sekse en daarmee een ‘free-floating artifice’ is. Butler zet echter vraagtekens bij de radicale splitsing van sekse en gender. Ze vraagt zich af hoe sekse wordt geconstrueerd ten opzichte van gender. Gender wordt vaak gezien als de culturele interpretatie van sekse, terwijl sekse zelf een mengeling van natuur en cultuur is, net als gender. Daarmee is sekse dus ook geconstrueerd (11).

Butler beschrijft in ‘Performance acts and gender constitution’ dat gender performatief is. Je handelingen en manieren van doen creëren je gender:

Gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. (519)

Gender is een identiteit die wordt gecreëerd door een gestileerde herhaling van handelingen. Deze handelingen zijn lichamelijke gebaren en bewegingen (523). Bij een bepaalde sekse hoort een bepaalde manier van handelen, een bepaalde performance. Deze performance kan conformeren aan de sociale verwachtingen of juist er tegenin gaan (527). De samenleving gaat ervan uit dat als iemand er van de buitenkant als een vrouw uitziet, de genderperformance overeenkomt met de sekse. Wanneer iemand daar tegenin gaat, zal diegene zowel op een directe

als een indirecte manier worden gestraft door buitensluiting: ‘Performing one’s gender wrong initiates a set of punishments both obvious and indirect, and performing it well provides the reassurance that there is an essentialism of gender identity after all’ (528).

Om te kunnen analyseren hoe mannelijkheid en vrouwelijkheid een rol spelen in de film, is het belangrijk om te kijken wat deze begrippen inhouden. In haar hoofdstuk ‘Mannelijkheid als strijdtoneel: William Stoner en mannestudies’ beschrijft Liedeke Plate dat als we het over mannelijkheid hebben, we het eigenlijk over de hegemoniale witte, westerse en hoogopgeleide man hebben (165). Hegemoniale mannelijkheid ‘kan het beste worden gedefinieerd als de op een bepaald moment en plaats sociaal en cultureel dominante mannelijkheid; oftewel, de vorm van mannelijkheid die op die plaats en in die tijd het meest met autoriteit en sociale macht wordt geassocieerd’ (170). In de westerse cultuur is deze man sterk, dominant en niet bang om ‘zijn handen vuil te maken aan het echte werk’ (168). Hegemoniale mannelijkheid is echter een sociaal construct en een performance. Ondanks dat een groot deel van de mannen niet conformeert aan deze vorm van mannelijkheid, geeft het wel een duidelijk beeld van waar we het over hebben als we zeggen dat iemand mannelijk gedrag vertoont. De vrouw, aan de andere kant, schrijft Butler in het hoofdstuk ‘Subjects of Sex/Gender/Desire’, wordt vaak gedefinieerd als niet-mannelijk (7). Mannelijkheid is dominant en de norm waartegen de vrouw wordt gedefinieerd. Waar de man sterk en dominant is, is de vrouw zorgzaam en passief.

Ligia Tomoiagă schrijft in haar artikel ‘Tomboys and Gendered Stories’ dat mannelijk en vrouwelijk gedrag constant terugkomt in kunst. Kunst wordt vaak ingezet om kinderen dingen te leren. In de negentiende eeuw waren sprookjes een belangrijk genre om kinderen de gevaren van de samenleving te laten zien, maar ook om kinderen voor te bereiden voor hun toekomstige rol in de samenleving:

Literature for boys and girls prepared children for their future roles in society, in which girls were supposed to become mostly house-women, preoccupied with everything concerning domestic life, while boys needed to be more energetic, resourceful, prepared to take action and be the determined men of the future. Boys will do outdoorsy things, they will be adventurous, they will be more interested in sports, climbing trees, in spying on their neighbours, in disrespecting certain types of authority, in being revolutionaries and rebels, sometimes. (266)

Hiermee schetst Tomoiagă een beeld van hoe mannelijkheid en vrouwelijkheid gedefinieerd worden en hoe dit al wordt voorgespiegeld aan kinderen op een jonge leeftijd. Zo wordt dit ook gedaan in films als *Pippi Langkous*.

## Wat is een tomboy?

Tomoiağā beschrijft Pippi Langkous als een duidelijk voorbeeld van een personage dat kan worden gezien als een tomboy (271). Om te kunnen onderzoeken in hoeverre Pippi kan worden gezien als een tomboy, is het eerst van belang om de tomboy te definiëren.

Het begrip ‘tomboy’ komt uit de Engelse taal. Michelle Ann Abate schrijft in haar boek *Tomboys: A Literary and Cultural History* dat het woord in Amerika in de late negentiende eeuw de betekenis kreeg zoals het nu gebruikt wordt. De tomboy stond voor een krachtig en atletisch jongensachtig meisje (ix). Deze term is overgewaaid vanuit Engelstalige landen naar Nederland. In het Algemeen Nederlands Woordenboek wordt geschreven dat de vroegste datering van het begrip in het jaar 2000 is (ANW). De term werd echter al eerder gebruikt, zoals in het *Limburgs Dagblad* in 1964 (Delpher).

De definitie van de tomboy die renée c. hoogland geeft in haar hoofdstuk ‘Seksualiteit als strijdtoneel: de tomboy en queer studies’ komt overeen met de beschrijving die Abate geeft:

Het woord “tomboy” staat voor een jongensachtig meisje. Een jongensachtig meisje is een meisje dat liever broeken dan rokken draagt, dat meer geïnteresseerd is in bomen klimmen en hutten bouwen dan in met poppen spelen en borduren, en dat liever met jongens dan met meisjes omgaat. (147)

De tomboy is breed gesteld een meisje dat jongensachtig gedrag vertoont. Ook draagt een tomboy vaak geen typische vrouwenkleding, schrijft Karen Quimby in het artikel ‘The Story of Jo: Literary Tomboys, Little Women, and the Sexual-Textual Politics of Narrative Desire’ (7). De tomboy werd in het begin van de negentiende eeuw vooral gezien als een identiteit die een meisje zelf aannam omdat ze dan buiten kon spelen en fysiek actief kon zijn. Later, echter, werd jongensachtig gedrag gekoppeld aan erfelijkheid. Abate schrijft dat wetenschappelijke werken als Charles Darwins’ *The Origin of Species* halverwege de negentiende eeuw het inzicht gaven dat jongensachtig gedrag erfelijk en daarmee geen bewuste keuze is (56). De tomboy wordt vaak beschreven als figuur dat laat zien dat genderconstructies instabiel en willekeurig zijn, waaronder ook door Quimby:

If we understand *queer* to mean what undermines or exceeds the fantasy of stable identity categories of gender and sexuality, then the tomboy may well be seen in this regard as paradigmatic. For by eschewing the feminine and expressing masculine identifications and desires, the tomboy, by definition, points up that such categories as male and female, or masculine and feminine, are indeterminate and unstable. (1)

Er kan daarom gesteld worden dat de tomboy zich niet houdt aan conventies van mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar doet gewoon waar ze zin in heeft. Uit deze informatie blijkt ook dat de tomboy als queer figuur altijd bestaat ten opzichte van bepaalde normen voor mannelijkheid en vrouwelijkheid.

Tomboys worden vaak geassocieerd met lesbische seksualiteit. Ook Jack Halberstam gebruikt de begrippen tomboy en lesbie door elkaar in zijn boek *Female Masculinities*. Vaak wordt er aangenomen dat lesbiennes een tomboy identiteit aannemen als een soort beschermende identiteit (Halberstam 6). Omdat het begrip tomboy duidt op kinderen die nog niet in de puberteit zijn en omdat het gaat om identiteit, wat niet direct in relatie staat met seksuele voorkeur, hou ik graag seksuele voorkeur uit mijn definitie van de tomboy. Ook Tomoiagã houdt in haar artikel 'Tomboys and Gendered Stories' een bredere definitie aan die buiten seksualiteit omgaat:

[a tomboy can be considered] as an independent, daring, free spirited girl, who does not care about conventions and adapting to hypocritical behaviours, but, on the contrary, she wants to just be herself, even if this might be considered shocking, or even outrageous, by some people. They are not against being "girly girls", they are even friends with such girls, they are not boys, they are girls and like to be girls, they are not lesbians, they like boys as much as any other girl. (268)

In deze definitie is de tomboy geen jongen en geen lesbienne. Ze doet waar ze zin in heeft en trekt het zichzelf niet aan als ze daarmee tegen traditionele genderconventies ingaat.

Een andere associatie die vaak gemaakt wordt met de tomboy, is het missen van een moederfiguur in de familie, schrijft Halberstam. Jongensachtig gedrag bij een meisje is het resultaat van het ontbreken van een dominante ouderlijke aanwezigheid in een gezin. De afwezigheid van de moeder in een gezin wordt vaak gegeven als verklaring voor de tomboy (191).

### **Deconstructie van gender**

Nu is vastgesteld hoe gender geconstrueerd wordt, is het ook belangrijk om te beschrijven hoe gender gedeconstrueerd kan worden. Deconstructie heeft te maken met het aanpakken van cultureel bepaalde constructies en het ondermijnen ervan. Hoogland schrijft dat deconstructiedenken een denkwijze is waarin 'elke vorm van identiteit gezien wordt als een



sociaal-cultureel en vooral talig construct in plaats van een natuurlijk gegeven' (150). Christine Quinan voegt in haar hoofdstuk 'Alison Bechdel en de queer graphic novel' hieraan toe dat deconstructie erg belangrijk is binnen de genderstudies:

[Deconstructie] problematiseert vaststaande categorieën en demonstreert dat betekenissen waarvan ons wordt geleerd dat ze 'waar' of 'natuurlijk' zijn (zoals 'vrouwelijk' en 'mannelijk') eigenlijk sociale constructies zijn die evenwel echte (en soms heftige) consequenties hebben voor mensenlevens en -lichamen. Ook erkent deconstructie de macht van taal en naamgeving in het functioneren van hiërarchieën en het controleren van disciplineren van individuen. (358)

Deze constructies bestaan alleen maar omdat ze constant worden herhaald, zoals Butler ook schrijft. In de deconstructie wordt getoond dat deze constructies cultureel bepaald zijn, en niet natuurlijk. Een belangrijke deconstructiedenker is Stuart Hall. Hij schrijft in zijn boek *Representation: cultural representations and signifying practices* dat taal een representatiesysteem is. In taal worden tekens en symbolen gebruikt in allerlei soorten vormen: gebaren, geluid, geschreven woorden, tekeningen, muzieknoden, objecten, et cetera. Al deze tekens en symbolen worden geassocieerd met bepaalde ideeën, concepten en gevoelens. Betekenis wordt gecreëerd en in stand gehouden in taal, waardoor taal centraal staat in het proces van het creëren van betekenis (302). In taal is bijvoorbeeld symboliek te vinden die duidt op genderstructuren. De representatie van mannelijkheid en vrouwelijkheid in film hangt vaak samen met stereotypen (257). Zoals Butler schrijft, is er bepaald gedrag dat 'hoort' bij mannelijkheid en bepaald gedrag dat hoort bij vrouwelijkheid. Dit gedrag komt telkens terug in kunst en cultuur. Dit betekent ook dat de stereotypen gedeconstrueerd en doorbroken kunnen worden in kunst en cultuur. Deze deconstructie van mannelijkheid en vrouwelijkheid wordt vaak gekoppeld aan queerness. Quimby schrijft dat de queer figuur van de tomboy een paradigmatisch figuur is in de deconstructie van gender. De tomboy laat uitstekend zien dat genderconstructies niet iets biologisch bepaalds zijn, maar willekeurig en niet vaststaand (1). Ze zou om deze reden kunnen worden ingezet in een film om bepaalde genderstructuren aan te duiden en te deconstrueren.

## Hoofdstuk 2: Analyse

Om antwoord te geven op de onderzoeksvraag ‘Op welke manier worden genderconventies doorbroken in Olle Hellboms film *Pippi Langkous* (1969)?’, zal ik een filmanalyse uitvoeren vanuit een genderperspectief van de film *Pippi Langkous* (1969). Ann-Sophie Lehmann schrijft in haar hoofdstuk ‘De opstanding van Maria Magdalena in de feministische kunstgeschiedenis’ dat een genderperspectief bij genderonderzoek noodzakelijk is omdat de antwoorden op de onderzoeksvraag anders oppervlakkig en beschrijvend blijven (236). Ik zal daarom een genderperspectief aannemen in de analyse door de theorie die is besproken in het eerste hoofdstuk erbij te betrekken. Hierin is vooral het begrip performativiteit van Butler belangrijk. Butler schrijft dat er bepaald gedrag is dat wordt toegeschreven aan mannelijkheid of aan vrouwelijkheid en dat het sociaal verwacht wordt hiernaar te handelen (527). Ik zal kijken naar de manier waarop personages handelen en wat dit zegt over genderconstructies in de film.

Voor mijn analysemethode gebruik ik een combinatie van Johan van Kempens lijnanalyse op basis van codebundels zoals hij het beschrijft in zijn boek *Geschreven op het scherm: een methode voor filmanalyse* (160), en het analysestappenplan van David Bordwell en Kristin Thompson zoals uiteengezet in het boek *Film Art: An Introduction* (450). Hieruit leid ik een eigen stappenplan af dat ik zal gebruiken voor mijn analyse zodat deze op een structurele manier kan worden uitgevoerd. Ik maak de keuze om een eigen stappenplan te maken, omdat het stappenplan van Van Kempen naar mijn mening onvolledig en op sommige punten onhelder is. Zo is de eerste stap bij Van Kempens lijnanalyse op basis van codebundels ‘het kiezen van codes’ (160), terwijl het beter is om eerst het onderzoeksperspectief, zoals hierboven beschreven, te bepalen. Op basis van bovengenoemde overwegingen, heb ik het volgende stappenplan voor mijn analyse gekozen: (1) kies een perspectief van waaruit de analyse zal worden gedaan; (2) kies de codebundels; (3) maak een segmentatieschema waarin segmenten worden geanalyseerd aan de hand van de gekozen codebundels; (4) analyseer de codebundels en de onderliggende verbanden; (5) interpreteer de gevonden verbanden, overeenkomsten en verschillen.

Van Kempen definieert codebundels als: ‘bundelingen van elementen die voor analysedoeleinden worden gekozen uit alle mogelijke elementen’. Met ‘elementen’ bedoelt hij de verschillende elementen van een viertal van cinematografische middelen: beeld, geluid, montage en mise-en-scène. Een lijnanalyse op basis van codebundels gaat in op hoe deze elementen in de loop van de film terugkeren, al dan niet in gewijzigde vorm (Kempen 155).

Ook is er ruimte om verbanden te leggen tussen verschillende codebundels en op die manier weer nieuwe bundels van informatie te analyseren (160). Dit maakt de analysevorm goed toepasbaar omdat hij gebruikt kan worden om te kijken naar de werking tussen verschillende cinematografische elementen, in plaats van ze los van elkaar te zien. Dit is een logische manier van analyseren. De kijker ziet de film immers ook als geheel en niet als losstaande elementen. Een puntanalyse zou niet dezelfde resultaten opleveren omdat een puntanalyse enkel kijkt naar bepaalde punten – stilstaande beelden – in een film zonder verbanden te leggen tussen de stilstaande beelden. Tegelijkertijd zou een gewone lijnanalyse te beschrijvend zijn en te weinig ruimte bieden om naar specifieke elementen te kijken.

Ik zal me hoofdzakelijk richten op de mise-en-scène. Er kan vanuit worden gegaan dat alles in de mise-en-scène bewust is geplaatst door de regisseur (Bordwell en Thompson 113). Dit is belangrijk in verband met het genderperspectief dat ik aanneem. Anneke Smelik schrijft in haar hoofdstuk ‘Lara Croft, Kill Bill en de feministische filmwetenschap’ dat er in de feministische filmwetenschappen vanuit wordt gegaan dat film een constructie is van betekenis (269). Alles wat in beeld komt, creëert betekenis. Er kunnen in de mise-en-scène en de plaatsing van elementen binnen de mise-en-scène genderstructuren worden ontdekt. Zo kan de kostumering bijvoorbeeld veel zeggen over hoe mannelijk of vrouwelijk het personage zichzelf presenteert, wat terugslaat op Butlers concept van performativiteit. Voor de theoretische onderbouwing van de verschillende elementen in de mise-en-scène gebruik ik John Gibbs’ boek *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*, waarin hij de verschillende elementen van de mise-en-scène uiteenzet: belichting, kostumering, kleur, rekwisieten, decor, actie en expressie en ruimte.

Naast de mise-en-scène zal ik de Nederlandstalige dialoog bij de analyse betrekken. In dialoog zijn ook gendernormen en -structuren te vinden. Taal vormt een belangrijk onderdeel van genderperformativiteit. Butler schrijft in *Excitable Speech: A Politics of the Performative* dat taal in verband staat met handeling (8). Door bijvoorbeeld namen te geven, wordt er een Ander gecreëerd en daarmee ook een subject. Het subject onderscheidt zichzelf van de Ander (29). In de dialoog speelt het geven van namen en het karakteriseren van personages een rol. Hierin kunnen bepaalde genderstructuren naar voren komen. Vanuit die gegevens kan worden bekeken hoe de tomboy zich verhoudt tot de bestaande genderconstructies.

De codebundels waar ik naar zal kijken in mijn analyse, zijn: belichting en kleur; decor en rekwisieten; ruimtegebruik door acteur(s); actie en expressie; camerapositie en framing; en

dialogo. Ik maak de keuze om me tot deze codeclusters te beperken en niet de cameravoering en montage bij mijn analyse te betrekken omdat ik zal kijken vanuit een genderperspectief en ik wil kijken hoe genderstructuren worden gecreëerd in de film. Dit kan goed getoetst worden in het handelen, het uiterlijk en de dialoog van de personages. Hoewel een analyse van de cameravoering en montage ook interessante resultaten kan opleveren, verwacht ik het best antwoord te kunnen geven op de onderzoeksvraag door naar de gekozen codebundels te kijken.

Nadat de codebundels gekozen zijn, maak ik een segmentatieschema waarin segmenten worden geanalyseerd aan de hand van de gekozen codebundels, te vinden in appendix I.

### **Analyse van codebundels**

Op basis van het segmentatieschema, kan er een analyse worden gedaan van de codebundels en de onderliggende verbanden tussen de codebundels. De interactie tussen de verschillende elementen van de mise-en-scène is cruciaal, zoals Gibbs schrijft. Alle individuele elementen zijn met een reden gekozen door de regisseur en vormen het geheel dat hij/zij wil overbrengen op de kijker (26). Door de elementen met elkaar in verband te zien, wordt een completer beeld van de film mogelijk. Om deze reden is het belangrijk om bij de interpretatie van de mise-en-scène en de dialoog niet alleen naar losstaande elementen te kijken, zoals dit gebeurt in het segmentatieschema, maar ook naar de relatie tussen de elementen.

#### *Bonte kleuren*

In de film spelen bonte kleuren een grote rol. Villa Kakelbont, te zien in afbeelding 1, kent een mengeling van verschillende pastelkleuren, zowel aan de buitenkant als van de binnenkant. Ook bestaat Pippi's kostuum uit verschillende kleuren. Ze heeft oranje haar, draagt een vaalgroene jurk met daarover een lichtgeel gestreept schortje. Hieronder draagt ze één groene kous en één oranje kous in grote zwarte schoenen. Dit reflecteert het bontgekleurde personage van Pippi. Ze vindt het niet belangrijk dat alles geordend is op kleur of dat alle kleuren bij elkaar passen. Deze kleurrijke weergave kan gekoppeld worden aan de kleurrijke representatie van queerness. Zo is de queer vlag een regenboogvlag waarin alle verschillende kleuren de diversiteit van het queer-zijn representeren, schrijft Jamie Lawson in *Rainbow Revolutions: Power, Pride and Protest in the Fight for Queer Rights*. Echter wordt deze vlag wel pas sinds de jaren 1980 gebruikt als symbool voor queerness (49). Deze associatie met de kleurrijke omgeving bestaat

in het heden, maar was waarschijnlijk niet bewust op die manier in de film geplaatst in 1969. Wel kan er gezegd worden dat de kleuren de unconventionaliteit van de bewoners representeren.



Afbeelding 1. *Pippi*

*Langkous* (1969).

#### *Genderconstructies in fijne dame en flinke jongen*

Wat erg interessant is aan Pippi's taalgebruik, is haar gebruik van collocaties. 'De collocaties van een woord zijn de lexicale syntagmatische relaties die het woord kan aangaan', zoals De digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren het begrip definieert. Met andere woorden, het is een combinatie woorden die vaker bij elkaar worden gebruikt en daardoor bij elkaar kunnen gaan horen (dbnl). Een voorbeeld hiervan dat Pippi gebruikt, is 'fijne dame'. Tante Pastellia, de moeder van Tommy en Annika en de vriendinnen van deze vrouwen, worden door Pippi fijne dames genoemd. Met het koppelen van de collocatie 'fijne dame' aan de soort vrouw waar ze het over heeft, doet Pippi aan 'naming'. Butler schrijft in *Excitable Speech* dat er door het geven van namen aan mensen of groepen een Ander wordt gecreëerd (29). Met het benoemen van een Ander, maakt Pippi van zichzelf een subject. Ze onderscheidt zich van de Ander, in dit geval de fijne dame, en creëert daarmee een stuk identiteit voor zichzelf. De fijne dame komt terug in een aantal scènes, waaronder in de dameskransjesscène. Als Pippi op het kransje in haar neus peutert, zegt de moeder van Tommy en Annika tegen haar: 'Maar Pippi toch, een fijne dame zit niet op zo'n manier in d'r neus te peuteren.' Pippi vraagt haar: 'Hoe

peutert een fijne dame dan in d'r neus?' Hieruit blijkt dat bepaald gedrag hoort bij de fijne dame en bepaald gedrag wordt afgekeurd. De fijne dame is een hyperbool van vrouwelijkheid. Ze draagt altijd nette jurken, organiseert dameskransjes, loopt rechtop met haar kin omhoog, zit met haar benen over elkaar en blijft thuis terwijl de man werkt. De fijne dames blijven dit gedrag constant herhalen waardoor het voor hen de norm wordt. Pippi herkent en erkent de overdreven vrouwelijkheid door haar gebruik van de collocatie en distantieert zich hiervan. Doordat er in de film de nadruk wordt gelegd op het zijn van een fijne dame, wordt er een contrast gecreëerd tussen de fijne dame en Pippi. Dit uit zich vooral in de relatie tussen Pippi en tante Pastellia. Tante Pastellia belichaamt het stereotype van de 'fijne dame'. Ze draagt altijd een nette jurk, hoed en handschoenen, staat rechtop, beweegt statisch, is veel binnen en roddelt over alles wat er gebeurt in de stad met andere fijne dames. Pippi distantieert zichzelf van dit type. Zij draagt een wijde jurk, twee verschillende kousen en grote schoenen, ze klimt het liefst op alle meubels, trekt zich niets aan van wat anderen van haar denken en is niet bang om vies te worden. Pippi en tante Pastellia zijn in die zin tegenovergesteld. Dit wordt onderstreept in een scène waarin Pippi ondersteboven voor tante Pastellia's raam hangt, zoals te zien is op afbeelding 2. Pippi's wereld is letterlijk en figuurlijk een tegenovergestelde van die van tante Pastellia. Daarnaast wordt Pippi omkaderd door het raam waar ze voor hangt. Ze is een buitenstaander van de fijne dameswereld waarin Tante Pastellia zich bevindt en tegelijkertijd is tante Pastellia een buitenstaander van Pippi's wereld. Op deze manier wordt Pippi in de film geplaatst tegenover de fijne dame.



Afbeelding 2. *Pippi Langkous*

(1969).

Een andere collocatie die telkens terugkeert, is die van de ‘flinke jongen’ of ‘flinke vent’. Ze gebruikt deze collocaties bij mannen of jongens die normaal veel aanzien hebben of op een manier afschrikken. Ze gebruikt hierbij de begrippen door elkaar tegen verschillende mannen. In de film zijn het de pestkoppen, de politieagenten en de boeven die Pippi flinke jongen of flinke vent noemt. Deze mannen nemen ‘typisch mannelijke’ rollen op zich. Ze zijn sterk en zetten hun kracht in om hun masculiene taak te voldoen: boeven vangen, stelen, pesten en vechten. Dit gedrag sluit aan bij het ideaal van de hegemoniale man. De hegemoniale man eist respect op door zijn kracht en mannelijkheid. Echter laat Pippi zien dat flinke jongens helemaal niet zo sterk zijn als dat ze beweren. Hiermee wordt duidelijk dat ze het sarcastisch bedoelt wanneer ze de mannen ‘flinke jongens’ noemt. Ze bewijst dat de hegemoniale mannelijkheid waar de jongens naar streven, niet door hen wordt belichaamd. De jongens voldoen niet aan het ideaal van de hegemoniale man, maar aan de vorm van mannelijkheid die medeplichtige mannelijkheid wordt genoemd. Dit is een vorm van mannelijkheid die duidt op ‘een genderpositie die wel van hegemoniale mannelijkheid profiteert, maar er niet aan gelijk staat.’ De genderpositie staat mannen toe om te bepalen wat mannelijk gedrag is en om de groep jongens die niet mannelijk genoeg is, ervan langs te geven (Plate 171). Een goed voorbeeld hiervan zijn de pestkoppen die een ander jongetje in elkaar willen slaan dat niet mannelijk genoeg is. Pippi springt hier tussen en zet zich af tegen de pestkoppen door één van hen in een boom te gooien. Hiermee laat Pippi zien dat zij sterker is dan hen en dat ze het gedrag dat deze jongens vertonen, afkeurt. Ze plaatst zichzelf op deze manier niet alleen buiten de extreem vrouwelijke ‘fijne dame’, maar ook buiten de medeplichtige man die ze de ‘flinke jongen’ noemt.

De rol van de Pippi’s vader is in deze genderstructuren ook interessant. Er kan gezegd worden dat Pippi’s vader wél het ideaal van de hegemoniale man belichaamt omdat hij echt sterk en dominant is en omdat hij een stoere zeerover is. Echter, hegemoniale mannelijkheid is meer dan alleen sterk zijn. Plate schrijft dat er meerdere vormen zijn van mannelijkheid en dat de hegemoniale man de man is die op dat moment in de cultuur met de meeste autoriteit en sociale macht geassocieerd wordt (170). Pippi’s vader is een zeerover, wat niet direct wordt gezien als een beroep met veel aanzien in het conventionele dorp. Daarnaast is Pippi’s vader niet alleen maar sterk en zonder emoties, maar laat hij ook zien dat hij een zachte kant heeft waarin hij heel liefdevol is tegenover zijn dochter. Dit gaat ook in tegen de culturele aanname dat mannelijkheid niet samengaat met het tonen van emotie. Hiermee kan gezegd worden dat

hij in de film niet de rol van de ideale man belichaamt in de ogen van de dorpingen, maar wel in de ogen van Pippi.

### *Jongensachtig gedrag*

Uit de literatuur blijkt dat tomboys geassocieerd worden met jongensachtig gedrag. Zo definieert hoogland de tomboy als 'jongensmeisje'. Pippi's jongensachtige gedrag uit zich in de film in bijna alle scènes via haar lichaamstaal. Een concreet voorbeeld hiervan is dat Pippi vaak met haar benen uit elkaar zit. Bij mannen wordt dit geaccepteerd terwijl vrouwen met hun benen tegen elkaar horen te zitten. Ook klimt Pippi op alles waar ze op kan klimmen. Dit is, zoals hoogland beargumenteert, een kenmerk van jongensachtig gedrag. Deze drang om te klimmen van Pippi gaat hand in hand met haar kracht om dingen op te tillen. Ze laat graag zien hoe sterk ze is door bijvoorbeeld haar paard of de auto van de politieagenten op te tillen. Ze neemt hiermee gedrag over dat vaak wordt toegeschreven aan mannelijkheid. Tegelijkertijd ondermijnt Pippi hiermee ook de aangenomen mannelijkheid van de pestkoppen en de politieagenten omdat ze laat zien dat zij sterker is dan de jongens.

### *Moederfiguur*

Het ontbreken van een moederfiguur bij Pippi is een interessant thema. Halberstam schrijft dat het gedrag en de identiteit van een tomboy vaak worden verklaard met het ontbreken van een moederfiguur. Hoewel dit niet bij elke tomboy het geval is, lijkt dit wel het geval te zijn bij Pippi. Tante Pastellia hecht er heel veel waarde aan dat Pippi wordt opgevangen in een kindertehuis. Ze komt gedurende de film meerdere keren naar Villa Kakelbont om Pippi er weg te halen. Tegelijkertijd probeert tante Pastellia zelf een soort moederfiguur te zijn voor Pippi. Tante Pastellia is van mening dat Pippi's wilde gedrag verklaard kan worden doordat Pippi geen ouders in haar buurt heeft. Door een moederfiguur aan te brengen in Pippi's leven, hoopt tante Pastellia dat Pippi's gedrag onder controle wordt gebracht en dat ze zich zal gaan gedragen als een fijne dame. Pippi wijst tante Pastellia echter keer op keer af. Ze wil absoluut niet mee naar het kindertehuis en ze lacht tante Pastellia uit om het cadeau dat ze heeft meegenomen voor haar vlak voordat ze vertrekt op reis. Pippi is van mening dat ze geen moederlijk figuur nodig heeft in haar leven. Ze heeft haar moeder in de hemel waar ze tegen praat. Ze wijst tante Pastellia af omdat ze haar niet nodig heeft en omdat ze niet wil voldoen aan haar idealen van een fijne dame.



*Drietal en machtsverhouding*

Nog een terugkerend thema is het drietal van Pippi, Tommy en Annika. De drie kinderen zijn in een groot gedeelte van de scènes bij elkaar. Gibbs schrijft dat een groep van drie acteurs leidt tot interessante mogelijkheden om de dynamiek in de groep uit te drukken. Zo kan een plaatsing in de achtergrond van één persoon uit het drietal uitbeelden dat deze persoon is buitengesloten van de andere twee uit het drietal of dat er een bepaalde machtsverhouding bestaat (17). Pippi, Tommy en Annika zitten vaak met drieën naast elkaar, zoals in de scène aan de waterkant. Op deze manier wordt er geen opvallende machtsverhouding gecreëerd in de mise-en-scène en krijgt de kijker niet het idee dat één van de kinderen hoger staat dan de ander. Er zijn echter twee opvallende scènes waarin de kinderen niet op gelijke hoogte staan.

De eerste is de scène in de boomhut waarin Pippi hoog in de boom klimt, Annika onder Pippi op de trap zit en Tommy weer onder Annika. Dit heeft ermee te maken dat Pippi een betere klimmer is dan de andere twee kinderen, maar het kan ook worden geïnterpreteerd als een uiting van hoe Tommy en Annika opkijken naar Pippi. Tommy en Annika spelen graag met Pippi en kijken op naar hoe sterk, vrij en zelfstandig ze is. Tommy en Annika zijn beide opgevoed in een conventioneel gezin waarin klimmen en rommel maken niet geaccepteerd wordt. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de scène waarin de kinderen ‘voetje van de vloer’ spelen, waarin Tommy zegt: ‘Mam zou goed kwaad worden als ze ons zo bezig zag.’ De kinderen zijn opgevoed met de dominante normen en waarden van het dorp. Bij de kinderen is er nog niet een dergelijke duidelijke splitsing tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid zoals deze zichtbaar is bij de volwassenen in het dorp. Er kan echter wel worden aangenomen dat zij worden opgevoed met het idee dat Annika een fijne dame zal worden en Tommy een sterke, werkende man. Pippi laat de kinderen daarentegen zien dat het ook anders kan. Ze gaat tegen de (gender)normen van het dorp in, wat Tommy en Annika kunnen waarderen. Ze kijken tegen haar op, wat Pippi de dominante speler in het drietal maakt in de boomhutscène.

Een tweede scène waarin de kinderen niet gelijk in beeld worden gebracht, is de scène in de stoffenwinkel. Pippi en Annika verkleden zich en komen veel in beeld, terwijl Tommy in de winkel niets staat te doen en nauwelijks in beeld komt. Tommy voelt zich als man misplaatst in de stoffenwinkel die vooral bedoeld is voor fijne dames. Pippi voelt zich echter opvallend genoeg niet misplaatst – zij initieert het verkleedpartijtje. Wel is er een verschil tussen hoe Pippi en Annika met de ruimte omgaan. Annika verkleedt zich als een fijne dame met een roze hoed die lijkt op die van tante Pastellia en met nette handschoenen. Pippi draagt alleen een grote

rieten hoed en doet alsof ze een Spaanse danser is. Pippi keert zich hiermee weer af van de fijne damescultuur, terwijl Annika er wel op ingaat. Dit laat zien dat Annika zich wel aanpast op de overdrijving van vrouwelijkheid in de genderidentiteit van de fijne dame. De verkleedpartij in de scène benadrukt hoe de drie kinderen omgaan met gender performance en welke rol kleding daarin speelt voor ze. In deze dynamiek kan Pippi tussen Annika en Tommy in worden geplaatst. Annika neemt in de scène een vrouwelijke identiteit aan terwijl Tommy zich als man misplaatst voelt in de winkel. Pippi staat hier precies tussenin.

Omdat er in de personages van Tommy en Annika (nog) geen hele duidelijke binaire splitsing plaatsvindt op het gebied van gender, kan er niet heel veel gezegd worden over hoe Pippi gender ondermijnt in deze driehoeksverhouding. Tommy en Annika kijken vooral op naar hoe Pippi normen doorbreekt in het algemeen. Ze vinden het leuk hoe ze bij Pippi thuis alles mogen doen wat ze thuis niet mogen. Deze kans grijpen ze graag aan – ze gaan altijd mee met Pippi's vreemde ideeën. Echter, wanneer ze de kans krijgen om vrijheid te nemen in hun genderexpressie, blijven ze bij wat ze geleerd is in hun opvoeding. Annika kleedt zich in de stoffenwinkel als fijne dame en Tommy verschuilt zich op de achtergrond. Dit laat zien dat de gegenderde opvoeding van de kinderen toch zeker wel aanwezig is en dat deze moeilijk te doorbreken is. Voor Tommy zou het bijvoorbeeld te grensoverschrijdend zijn om zich te verkleden als vrouw en Annika lijkt het naar haar zin te hebben in de elegante dameskleding. Tommy en Annika gaan in de scène niet mee met het doorbreken van gendernormen zoals Pippi dit doet. Het laat zien dat Tommy en Annika fluïde zijn in hun manier van omgaan met normen, maar dat gendernormen voor hen moeilijker of niet te doorbreken zijn. Er kan worden gezegd dat voor hen gendernormen meer vaststaand zijn, terwijl ze voor Pippi fluïde zijn.

### **Pippi als deconstructief personage**

Uit de analyse blijkt dat Pippi in veel gevallen werkt als een deconstructief figuur in de film. In de film worden verschillende genderidentiteiten gecreëerd met als duidelijkste de extreem vrouwelijke fijne dame en de medeplichtig mannelijke flinke jongen. Pippi herkent en erkent deze identiteiten door ze te benoemen als de Ander, waardoor ze zich afzet tegen de constructies. Ze handelt in haar genderidentiteit niet naar wat de mensen om haar heen als normaal zien. Hiermee kan Pippi worden gezien als 'queer' figuur. Pippi wijkt constant af van de handelingen die sociaal geaccepteerd zijn voor de personages om haar heen. Door bijvoorbeeld niet te handelen zoals ze hoort te handelen op een dameskransje, doorbreekt ze

verscheidene conventies die worden toegewezen aan vrouwelijkheid, zoals rechtop zitten, passief wachten op je beurt, thee drinken en met benen over elkaar zitten. Ook ziet ze mannen die streven naar hegemoniale mannelijkheid. Pippi neemt deze mannen, zoals de politiemannen en de pestkoppen, te grazen door te laten zien dat zij sterker is dan hen. Hiermee deconstrueert ze het idee dat mannen sterker zijn dan vrouwen en dat mannen het recht hebben om andere mannen te beoordelen op hun mannelijkheid.

Pippi's manier van deconstrueren kan worden toegewezen aan haar queerness. Pippi's genderidentiteit komt niet overeen met die van anderen. Zo bevraagt ze als personage genderidentiteiten en laat ze zien dat identiteit niet vaststaand is. Gender is willekeurig, cultureel bepaald en performatief. De constructies die bestaan in de film bestaan alleen omdat de personages ze constant herhalen en ze deze daardoor normaal gaan vinden. Pippi zelf vindt deze constructies overdreven. Op het moment dat Pippi het dorp binnenkomt, gaat ze ertegen in waardoor ze de normale gang van zaken in het dorp ontwricht.

### **Hoofdstuk 3: Discussie**

#### *Reflectie resultaten*

Mijn verwachtingen van het onderzoek waren dat de representatie van gender in de film *Pippi Langkous* (1969) vooral zou liggen in het personage van Pippi Langkous. Pippi wordt vaak beschreven als een stoer meisje dat doet wat ze zelf wil. Hierin toont ze jongensachtig gedrag. Mijn verwachtingen waren daarom dat Pippi de identiteit van de tomboy zou representeren.

Tijdens mijn onderzoek kwam ik er echter achter dat een tomboy niet gerepresenteerd kan worden zonder zich te kunnen onderscheiden van heersende constructies van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Het bleek daarom belangrijk om niet alleen te kijken naar representatie van gender in het personage van Pippi, maar ook om te kijken naar de genderrepresentaties in andere belangrijke personages. Zoals uit de theorie blijkt, karakteriseert de tomboy zich immers door tegen gendernormen in te gaan. Deze gendernormen moeten eerst worden vastgesteld omdat deze afhankelijk zijn van de culturele context. Genderidentiteiten en genderperformativiteit zijn niet vaststaand, maar fluïde. Dit betekent ook dat *de* tomboy identiteit niet bestaat omdat deze afhankelijk is van de opvattingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid. De tomboy is op dezelfde manier fluïde als andere genderidentiteiten. Om deze reden kan er gezegd worden dat mijn resultaten deels overeen komen met mijn verwachtingen. Er kan gezegd worden dat Pippi een tomboy is, maar het kan niet gezegd worden dat Pippi de tomboy representeert omdat de karaktereigenschappen van de tomboy afhankelijk zijn van de context. Niet elke tomboy is hetzelfde en Pippi kan onmogelijk de diverse waaier aan tomboy-identiteiten representeren.

#### *Beperkingen van de methode*

De gebruikte onderzoeksmethode is de meest passende methode omdat deze kijkt naar elementen in de film als geheel. Alle elementen staan in relatie met elkaar en vormen samen een totaalbeeld. Dit is ook hoe de kijker de film ziet. Daarom is het belangrijk de nadruk te leggen op overkoepelende thema's die gekoppeld zijn aan gender, in plaats van een niet-diepgaande analyse uit te voeren van de losse elementen. Deze methode zorgt ervoor dat ik tot interessante inzichten kan komen. Een kanttekening die echter bij de methode geplaatst kan worden, is dat het niet garandeert dat alle belangrijke thema's 'gezien' worden. De analyse in het segmentatieschema is wel systematisch, wat de kans op het uitsluiten van observaties en informatie klein maakt. Echter kunnen de verbanden die gezien worden tussen de elementen tijdens de analyse als enigszins subjectieve interpretaties worden gezien. Door de thema's uit de theorie te koppelen aan de te vinden thema's in de analyse, verklein ik de kans zo veel

mogelijk om informatie over het hoofd te zien. Dit garandeert echter helaas niet dat er geen andere overkoepelende thema's te vinden zouden zijn in de film die relevant zouden kunnen zijn voor het onderzoek.

In een toekomstig of alternatief onderzoek naar de representatie van gender in de film *Pippi Langkous* zou een andere analysemethode de genderrepresentaties kunnen dekken die ik door het gebruik van mijn methode wellicht over het hoofd heb gezien. Een voorbeeld hiervan zou een puntanalyse kunnen zijn zoals Van Kempen deze beschrijft. Deze methode zou waarschijnlijk minder diepgaande resultaten opleveren, maar is wel zeer systematisch en uitgebreid.

#### *Implicaties van het onderzoek en suggesties voor vervolgonderzoek*

Uit het onderzoek blijkt dat de representatie van de tomboy afhankelijk is van de representatie van mannelijkheid en vrouwelijkheid in de film. Dit kan breder worden getrokken naar hoe het ook werkt in de realiteit. Feministische denkers zoals Judith Butler leren ons dat mannelijkheid en vrouwelijkheid cultureel bepaald zijn en dus niet vast staan. De tomboy-identiteit staat daarmee ook niet vast. Dit is een belangrijk resultaat dat meegenomen kan worden in verdere onderzoeken naar tomboy-identiteiten.

Het onderzoek kan een basis vormen voor vervolgonderzoek in meerdere onderzoeksvelden. Zo kan het, zoals hierboven beschreven, worden meegenomen in onderzoek binnen genderstudies. Een semiotische analyse van de film zou interessante resultaten op kunnen leveren. Bij een semiotische analyse wordt gekeken naar de betekenis van tekens en symbolen in de film. Hier gaat vaak een mise-en-scène analyse aan vooraf. In mijn onderzoek heb ik deze mise-en-scène analyse al uitgevoerd. Daarom zou dit onderzoek een goed startpunt kunnen zijn voor een semiotische analyse. Daarnaast zou een contextuele analyse interessant kunnen zijn. Hierbij kan worden gekeken naar de sociale en politieke context van de film, wat ook inzichten kan geven in de context waarin genderconventies tot stand komen.

Het onderzoek zou daarnaast een interessante basis kunnen vormen voor psychologisch-pedagogisch onderzoek naar de invloed van genderrepresentatie in kinderfilms. Wat voor invloed heeft een tomboy-personage dat bestaande genderstructuren deconstrueert op het gedrag van kinderen? Laat een personage als Pippi zien aan kinderen dat het ook geaccepteerd – en misschien juist stoer – is om niet te voldoen aan genderverwachtingen? Wat is de invloed van de tomboy in deze kinderfilm op meisjes die twijfelen over hun gender- of seksuele identiteit? Om dit soort vragen te kunnen beantwoorden, is het eerst belangrijk dat er onderzoek

is dat vaststelt hoe de representatie van gender plaatsvindt in de kindersfilm. Zo kan mijn onderzoek een nuttige basis vormen voor interdisciplinair gebruik.

## Conclusie

In mijn onderzoek heb ik gekeken naar Olle Hellboms film *Pippi Langkous* (1969). Er is al veel genderonderzoek gedaan naar onder andere de boekenreeks en de televisieserie van *Pippi Langkous*, maar nog weinig naar de film. Om dit gat in het onderzoeksveld op te vullen, heb ik de vraag ‘Op welke manier worden genderconventies doorbroken in Olle Helboms film *Pippi Langkous* (1969)?’ proberen te beantwoorden.

Uit de literatuur blijkt dat mannelijkheid en vrouwelijkheid performatief zijn. Het zijn geen vaststaande genderstructuren, maar cultureel bepaalde concepten die constant herhaald worden. De tomboy is een queer figuur omdat deze tegen gendernormen ingaat. Als jongensachtig meisje wil ze vaak niet voldoen aan conventionele vrouwelijkheid, maar neemt ze ook niet de genderidentiteit aan van de man. Uit de analyse blijkt dat genderstructuren duidelijk terugkomen in *Pippi Langkous*. In het personage van tante Pastellia en de andere fijne dames is extreme vrouwelijkheid te vinden. Zij voldoen aan alles wat er van hen verwacht wordt als vrouw in het conventionele dorp. Daar tegenover staan mannen als de politieagenten en de pestkoppen, die door Pippi ‘flinke jongens’ worden genoemd. Zij streven naar het ideaal van hegemoniale mannelijkheid, maar Pippi bewijst dat zij hier niet aan kunnen voldoen. Hiermee kan gezegd worden dat de flinke jongens een representatie zijn van medeplichtige mannelijkheid. De genderconventies van mannelijkheid en vrouwelijkheid die eerst heel vanzelfsprekend waren in het dorp waarin de film zich afspeelt, worden doorbroken als Pippi arriveert. Pippi kan om deze reden worden gezien als deconstructief personage. Ze laat aan de dorpsbewoners, en daarmee tegelijkertijd aan de kijker van de film, zien dat de genderconventies alleen bestaan omdat iedereen ze in stand houdt. De genderconventies zijn veranderlijk en fluïde, net als de identiteit van Pippi. Ze doet waar ze zelf zin in heeft en het maakt haar niets uit of dit aansluit bij het gedrag wat er van haar verwacht wordt of niet. Ze laat zien dat gendernormen alleen standhouden omdat ze constant herhaald worden. Door hier tegenin te gaan, biedt ze een alternatief op het binaire beeld van jongen tegenover meisje, zoals het ter uiting komt in de personages van bijvoorbeeld Tommy en Annika. Pippi vertoont jongensachtig gedrag maar is wel een meisje. Op die manier sluit ze goed aan op de definitie van de tomboy die Halberstam beschrijft. Ze geeft niets om conventies en hypocriet gedrag, maar doet wat ze zelf wil. Ze is geen lesbienne en ook geen jongen. Ze kan het goed vinden met meisjesachtige meisjes zoals Annika, maar kan het ook goed vinden met jongens zoals Tommy. Zo lang Pippi maar plezier heeft, maakt het haar niet uit wat mensen van haar vinden.

## Bibliografie

- Abate, Michelle Ann. *Tomboys: A Literary and Cultural History*, Temple UP, 2008.
- ANW. 'Tomboy.' *Algemeen Nederlands Woordenboek*. [anw.inl.nl/article/tomboy](http://anw.inl.nl/article/tomboy). Geraadpleegd 6 juni 2020.
- Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art*. 10<sup>e</sup> ed, McGraw-Hill Education, 2013.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge, 1997.
- Butler, Judith. 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.' *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, pp. 519-531.
- Butler, Judith. 'Subjects of Sex/Gender/Desire.' *Gender Trouble*, Routledge, 1990, pp. 3-22.
- Dbnl. 'Collocatie.' *Algemeen letterkundig lexicon*, 2012, [www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_03515.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03515.php). Geraadpleegd 29 mei 2020.
- Delpher. 'Nonchalant? Ja graag!' *Limburgsch Dagblad*, 1964. [resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010526113:mpeg21:p007](http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010526113:mpeg21:p007). Geraadpleegd 6 juni 2020.
- Gibbs, John. *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. Wallflower, 2002.
- Halberstam, Jack. *Female Masculinity*. Duke UP, 1998.
- Hall, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage, London, 1997.
- Hellbom, Olle. *Pippi Langkous*. AB Svenks Filmindustri e.a., 1969. YouTube, 2018, [www.youtube.com/watch?v=okzac8ywmgk&t=3031s](http://www.youtube.com/watch?v=okzac8ywmgk&t=3031s). Geraadpleegd 30 april 2020.
- hoogland, renée c. 'Seksualiteit als strijdtoneel: de tomboy en queer studies.' *Handboek genderstudies*, red. Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, Uitgeverij Coutinho, 2015, pp. 147-161.
- Kempen, Johan van. *Geschreven op het scherm: een methode voor filmanalyse*. LOKV, 1995.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina, en Astrid Sumatz. *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and International Approaches to Astrid Lindgren's Work*. Routledge, 2011.



- Lawson, Jamie. *Rainbow Revolutions: Power, Pride and Protest in the Fight for Queer Rights*. Hachette UK, 2019.
- Lehmann, Ann-Sophie. 'De opstanding van Maria Magdalena in de feministische kunstgeschiedenis.' *Handboek genderstudies*, red. Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, Uitgeverij Coutinho, 2015, pp. 235-252.
- Plate, Liedeke. 'Mannelijkheid als strijdtoneel: William Stoner en mannenstudies.' *Handboek genderstudies*, red. Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, Uitgeverij Coutinho, 2015, pp. 163-180.
- Quimby, Karin. 'The Story of Jo: Literary Tomboys, Little Women, and the Sexual-Textual Politics of Narrative Desire.' *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 10, no. 1, Duke UP, 2003, pp. 1-22.
- Quinan, Christine. 'Alison Bechdel en de queer graphic novel.' *Handboek genderstudies*, red. Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, Uitgeverij Coutinho, 2015, pp. 347-366.
- Smelik, Anneke. 'Lara Croft, Kill Bill en de feministische filmwetenschap.' *Handboek genderstudies*, red. Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, Uitgeverij Coutinho, 2015, pp. 267-282.
- Söderberg, Eva. 'The Pippi-Attitude as a Critique of Norms and as a Means of Normalization: From Modernist Negativity to Neoliberal Individualism.' *Normalization and "Outsiderhood": Feminist Readings of a Neoliberal Welfare State*, ed. Siv Fahlgren e.a., Bentham Science Publishers, 2011, pp. 91-104.
- Tomoiagă, Ligia. 'Tomboys and Gendered Stories: from Fairy-Tales to Contemporary Tropes in Movies and Television Series.' *Buletin Științific, Seria A, Fascicula Filologie*, Vol. 24, 2015, pp. 263-276.
- 'Works.' *Astrid Lindgren Company*, [www.astridlindgren.com/en/works](http://www.astridlindgren.com/en/works). Geraadpleegd 14 juni 2020.