

WHEN JANE BECOMES A SAVAGE...

EEN TEKSTUELE FILMANALYSE NAAR DE EVOLUTIE VAN DE VROUWELIJKE REPRESENTATIE IN *MGM-TARZANS*

Wetenschappelijke verhandeling
Aantal woorden: 26 998

Sofie Coorevits

Stamnummer: 01507697

Promotor: Prof. dr. Daniël Biltereyst
Commissaris: Lennart Soberon

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting
Communicatiewetenschappen afstudeerrichting Film- en Televisiestudies

Academiejaar: 2016 – 2017

Deze pagina is niet beschikbaar omdat ze persoonsgegevens bevat.
Universiteitsbibliotheek Gent, 2021.

This page is not available because it contains personal information.
Ghent University, Library, 2021.

VOORWOORD

Het schrijven van een masterproef is geen gemakkelijke opgave. Daarom wil ik graag dit voorwoord gebruiken om enkele mensen te bedanken die me geholpen hebben bij het verwezenlijken van dit eindproject. Ten eerste gaat een groot woord van dank uit naar mijn promotor, Professor dr. Daniël Biltereyst. Bedankt voor de vele tips, de goede begeleiding en de nodige feedback.

Ten tweede wil ik ook mijn familie en vrienden bedanken voor hun luisterend oor en bemoediging. Een speciaal woord van dank gaat hierbij nog uit naar mijn ouders die me bijstonden met raad en daad. Verder wil ik ook nog mijn vriend Joren extra vermelden voor de steun en het nalezen van mijn masterproef. Ook Ann-Sophie Temmerman en Hannah Dequeker hielpen me bij het nazicht.

Ik hoop dat ik aan iedereen die deze masterproef leest een deeltje van mijn enthousiasme over dit boeiende onderwerp kan meegeven.

ABSTRACT

Hoewel de Tarzan-films ruim honderd jaar geleden het levenslicht zagen, werden er tot nu toe amper studies uitgevoerd naar de representatie van Jane. De meeste auteurs richten zich op onderzoek naar Tarzan en zijn mannelijkheid. Nochtans ontstond er in 1934 heel wat commotie rond Jane haar representatie nadat ze in *Tarzan and His Mate* volledig naakt werd afgebeeld (Doherty, 1999). Heel wat auteurs (Creed, 1987; Henderson, 2001; Ray & Vernell, 1966) claimen dat deze controverse en de implementatie van een streng Amerikaans censuurorgaan in datzelfde jaar leidde tot een definitieve shift in haar representatie. Hier is echter nergens concreet onderzoek over terug te vinden.

Deze masterproef onderzoekt de evolutie in de representatie van Jane doorheen vijf MGM-Tarzans: *Tarzan, the Ape Man* (1932), *Tarzan and His Mate* (1934), *Tarzan Escapes* (1936), *Tarzan Finds a Son!* (1939) en *Tarzan's Secret Treasure* (1941). Bijkomend wordt nagegaan of de controverse rond *Tarzan and His Mate* (1934) en de implementatie van de *Hays Code* of de *Motion Picture Production Code* in datzelfde jaar een invloed heeft gehad op de manier waarop Jane wordt afgebeeld in de vervolgfilms. Om een antwoord op onze onderzoeksvraag te formuleren, worden voorgaande films onderworpen aan een narratieve analyse en tekstuele filmanalyse.

In de analyse wordt gebruik gemaakt van de concepten *savage* en *civilized* om de evolutie in Jane haar representatie doorheen deze films aan te geven. Jane springt van *civilization* naar *savagery* om uiteindelijk te eindigen in *civilization*. In de periode waarin Jane zich vereenzelvigd met *savagery* neemt ze voornamelijk rollen aan als seksueel object en object van *the male gaze*. Na deze periode werd de *Hays Code* definitief ingevoerd en is er een terugkeer naar meer geciviliseerde waarden en normen. Jane neemt opnieuw traditionele genderrollen aan – als huisvrouw en moeder – die dienen om de 'schade' die in *Tarzan and His Mate* (1934) werd aangericht te herstellen. Bovendien zijn er ook sterke verschilpunten waar te nemen binnen de mise-en-scène en cinematografie. Hoewel we toch voorzichtig moeten blijven in het omschrijven van een causale relatie, zijn er sterke vermoedens dat de invoering van de *Hays Code* wel degelijk een invloed heeft uitgeoefend op de representatie van Jane.

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	5
Abstract	7
Inhoudsopgave	9
Inleiding	11
DEEL I: LITERAATUURSTUDIE	13
1. Tarzan: ontwikkeling van een mythe	13
1.1 Tarzan, de geestelijke vader	13
1.2 Tarzan, de aapmens	14
1.3 Tarzan, maatschappelijke context	15
1.4 Tarzan, icoon binnen de populaire cultuur	15
1.5 Tarzan, de films	16
2. Tarzan: onderzoeksveld	16
2.1 MGM-Tarzans	17
2.2 MGM-Tarzans, kolonialisme en imperialisme	19
2.3 MGM-Tarzans en racisme	19
3. MGM-Tarzans en genderrepresentatie	22
3.1 Tarzan als gegenderd concept	22
3.2 Representatie van Jane: feministische visie	23
3.3 Representatie van Jane: feministische visie ontkracht	25
3.4 Representatie van Jane: <i>savage - civilized</i>	27
3.5 Representatie van Jane: relatie tot censuur	28
4. Conclusie	30
DEEL II: METHODOLOGIE	32
1. Inleiding	32
2. Onderzoeksubjecten	33
2.1 <i>Tarzan, the Ape Man</i> (1932)	34
2.2 <i>Tarzan and His Mate</i> (1934)	35
2.3 <i>Tarzan Escapes</i> (1936)	36
2.4 <i>Tarzan Finds a Son!</i> (1939)	37
2.5 <i>Tarzan's Secret Treasure</i> (1941)	38
3. Methode	38
3.1 Narratieve analyse	39

3.2 Tekstuele filmanalyse	40
3.3 Reflectie	41
DEEL III: RESULTATEN EN BESPREKING	42
Resultaten analyse.....	42
1. Jane als <i>civilized</i> (<i>Tarzan, the Ape Man (1932)</i>)	42
1.1 Genderrol.....	43
1.2 Karaktereigenschap	44
1.3 Korte conclusie	47
1.4 Evolutie naar <i>savage</i>	47
2. Jane als <i>savage</i> (<i>Tarzan, the Ape Man (1932)</i> & <i>Tarzan and His Mate (1934)</i>)	49
2.1 Genderrol.....	50
2.2 Karaktereigenschap	57
2.3 Korte conclusie	60
2.4 Evolutie naar <i>civilized</i>	60
3. Jane als <i>civilized</i> (<i>Tarzan Escapes (1936)</i> , <i>Tarzan Finds a Son! (1939)</i> & <i>Tarzan's Secret Treasure (1941)</i>)	61
3.1 Genderrol.....	61
3.2 Karaktereigenschap	70
3.3 Korte conclusie	72
Discussie en conclusie	73
Bibliografie.....	77
1. Boeken en readers.....	77
2. Tijdschriften	80
2.1 Wetenschappelijke bijdragen	80
2.2 Niet-wetenschappelijke bijdragen.....	81
3. Internet.....	82
4. Filmografie.....	82
5. Andere	83
Bijlagen	84
1. Bijlage I: narratieve analyse.....	84
2. Bijlage II: tekstuele filmanalyse	84

INLEIDING

“Woman’s greatest weapon is man’s imagination”

- Jane Parker -

Nadat Edgar Rice Burroughs ongeveer honderd jaar geleden het eerste verhaal op de achterkant van enkele gebruikte vellen papier neerpende, groeide Tarzan uit tot een echte legende (Kasson, 2001; Ray & Vernell, 1966). Vandaag is deze figuur nog steeds belangrijk binnen de populaire cultuur, dat bewijst *The Legend of Tarzan*, de meest recente film die in 2016 in de zalen verscheen. Bovendien worden er nog steeds actuele werken over *The King of the Jungle* uitgebracht. Zo bracht Griffin (2016) met *Tarzan on Film* vorig jaar nog een overzicht uit van de intussen 52 verschillende Tarzan-films. Ook Depauw en Biltereyst (2016) voerden recent wetenschappelijk onderzoek naar de relatie tussen *MGM-Tarzans*, geweld en Belgische censuur.

Bovenstaande quote is afkomstig uit *Tarzan and His Mate* (1934), wellicht één van de meest controversiële Tarzan-films allertijden omwille van zijn seksueel getinte scènes en Jane’s *scanty clothing* (Creed, 1987, p. 162). Het Amerikaanse productiehuis *Metro-Goldwyn-Mayer* bracht deze film amper twee maanden voor de implementatie van de *Hays Code*¹ uit. Hoewel enkele auteurs (Creed, 1987; Henderson, 2001; Ray & Vernell, 1966; Said, 2000, p. 327-337) claimen dat deze draconische maatregel een invloed heeft gehad op de representatie van Jane in de vervolgfilms, werd er nooit concreet onderzoek uitgevoerd. Daarnaast is er een algemene lacune in de literatuur wanneer het gaat over de manier waarop Jane wordt afgebeeld in Tarzan-films. De meeste onderzoekers laten haar links liggen en richten zich op studies naar de link tussen Tarzan en mannelijkheid (Kirkham & Thumim, 1993; Morton, 1993). Nochtans kan niemand het belang van Jane als personage ontkennen of zoals Vernon (geciteerd in: Wannamaker & Abate, 2012, p. 153) het zegt: *“Without Jane, there is no Tarzan.”* Wanneer er dan toch studies worden uitgevoerd naar de voorstelling van Jane beslaan deze meestal slechts één of twee films (Creed, 1987; Henderson, 2001) waardoor er geen uitspraken gedaan kunnen worden over haar representatie op lange termijn. Nochtans kan het bestuderen van genderrepresentaties in historische films ons een belangrijk inzicht bieden in hoe er toen werd omgegaan met thema’s als seksualiteit en vrouwelijkheid. Op zijn beurt kan dit dan weer leiden tot een beter inzicht in de manier waarop gender vandaag gerepresenteerd wordt.

¹ Amerikaanse censuurmaatregel van 1934 tot 1968. Elke film moest onderworpen worden aan een controle van de *PCA* en mocht pas uitgebracht worden na ontvangst van een *Seal of Approval* (Miller, 1994).

Concreet onderzoekt deze masterproef de evolutie in de representatie van Jane doorheen de Tarzan-films uit de *MGM*-periode. Bijkomend proberen we aandacht te hebben voor de manier waarop *Tarzan and His Mate* (1934) hierbinnen als mijlpaal fungeert, en of Jane na deze film inderdaad op een andere manier wordt afgebeeld zoals heel wat onderzoekers pretenderen (Creed, 1987; Henderson, 2001; Ray & Vernell, 1966). Om onze onderzoeksvraag te beantwoorden, zullen we gebruik maken van een narratieve analyse op macroniveau gevolgd door een tekstuele filmanalyse op microniveau. Beide analyses passen we toe op *Tarzan, the Ape Man* (1932), *Tarzan and His Mate* (1934), *Tarzan Escapes* (1936), *Tarzan Finds a Son!* (1939) en tot slot *Tarzan's Secret Treasure* (1941). Daarenboven maken we ook gebruik van de Belgische coupures van *Tarzan and His Mate* (1934) om onze analyse uit te breiden. We voeren ons onderzoek vanuit de paradigma's beschreven binnen de genderstudies en bijhorend het feminisme.

We gaan van start met een literatuurstudie waarin we aandacht besteden aan Tarzan en het bijhorende onderzoeksveld. We geven geen algemene inleiding in concepten uit de genderstudies en het feminisme omdat we ervanuit gaan dat deze gekend zijn. In de plaats daarvan richten we ons specifiek op reeds verschenen onderzoek naar genderrepresentatie in Tarzan. In het tweede deel van deze masterproef lichten we onze gekozen onderzoeksmethoden toe waarna we overgaan naar de eigenlijke analyse en uiteenzetting van de resultaten. Onze analyse zal gebruik maken van de concepten *savage – civilized* om de evolutie in Jane haar representatie weer te geven doorheen de eerder aangehaalde *MGM*-Tarzans (Henderson, 2001). We willen al meegeven dat onze resultaten in geen geval te veralgemenen vallen naar Tarzan-films die buiten de *MGM*-periode vallen. Bovendien moeten we voorzichtig zijn in het beschrijven van een causale relatie tussen de implementatie van de *Hays Code* enerzijds en de representatie van Jane anderzijds.

DEEL I: LITERATUURSTUDIE

Binnen de literatuur plaatsen we Tarzan en het bijhorende onderzoeksveld centraal. In een eerste deel besteden we dan ook aandacht aan de ontwikkeling van Tarzan en de manier waarop deze figuur uitgroeide tot het gezicht van verscheidene populaire cultuurproducten. Hiervoor baseren we ons onder andere op werken van Kasson (2001) en Leeflang (1987). Ook de reader van Wannamaker en Abate (2012) komt in dit gedeelte aan bod.

Een tweede deel van de literatuurstudie zal zich toespitsen op het onderzoeksveld dat zich rond Tarzan gevormd heeft. Binnen de *Tarzan studies* werd er voornamelijk onderzoek gedaan naar de link tussen Tarzan en historisch-maatschappelijke thema's als kolonialisme en racisme. Hoewel er ook veel werken verschenen zijn over de manier waarop deze thema's gereflecteerd worden in de boeken, richten we ons in dit onderdeel op de werken met *MGM-Tarzans* als studieobject. De meest recente studie is die van Depauw en Biltereyst (2016) naar de relatie tussen *MGM-Tarzans*, geweld en Belgische censuur. Daarenboven zijn ook de werken van Cheatwood (1982) en Dunn (1996) noemenswaardig.

Een laatste deel focust zich op het beschikbare onderzoek naar genderrepresentatie in *MGM-Tarzans*. De zoektocht naar literatuur leverde vooral werken op die het verband tussen Tarzan en mannelijkheid onderzoeken (Couvares, 2011; Kirkham & Thumim, 1993). Het reeds gevoerde onderzoek met betrekking tot de representatie van Jane daarentegen, is eerder schaars. Daarom steunen we ons hoofdzakelijk op de werken van Creed (1987) en Henderson (2001). Tot slot leggen we de link tussen de representatie van Jane en filmcensuur. *Tarzan and His Mate* (1934) veroorzaakte omwille van Jane haar representatie heel wat opschudding in de Verenigde Staten.

1. TARZAN: ONTWIKKELING VAN EEN MYTHE

"The story I am on now is of the scion of a noble English house – of the present time – who was born in tropical Africa where his parents died when he was about a year old (...)" (Burroughs geciteerd in: Kasson, 2001, p. 157).

1.1 TARZAN, DE GEESTELIJKE VADER

Edgar Rice Burroughs werd in 1875 als zoon van een autofabrikant in Chicago geboren. Als Benjamin van het gezin, had hij het moeilijk om aan de hoge verwachtingen van zijn vader te voldoen (Kasson, 2001; Leeflang, 1978; Van Ginneken, 2006). Zijn vader stuurde hem naar *The Michigan Military Academy* in de hoop hem wat discipline bij te brengen. Zijn militaire carrière werd weinig succesvol en hij verviel dan maar van de ene job in de andere (Kasson, 2001; Taliaferro, 1999). Hij slaagde er

nauwelijks in zijn eigen gezin financieel te ondersteunen (Fury, 1994; Kasson, 2001; Taliaferro, 1999). Flirtend met de armoedegrens besloot hij te gaan schrijven voor de populaire pulpmagazines. Nadat hij in 1911 zijn debuutverhaal *Under the Moons of Mars* had gepubliceerd, verscheen *Tarzan of the Apes* een jaar later in hetzelfde pulpmagazine *All-Story* (Anez, 2006, p. 12-61; Griffin, 2016; Kasson, 2001; Taliaferro, 1999). Naast een mooie bijverdienste, stelde Tarzan voor Burroughs ook een vorm van escapisme voor. “*We wish to escape not alone the narrow confines of city streets for the freedom of the wilderness, but the restrictions of man-made laws, and the inhibitions that society has placed upon us (...) We would each like to be Tarzan (...)*” (Burroughs geciteerd in: Kasson, 2001, p. 159). Met dank aan Tarzan werd hij één van de meest succesrijke auteurs van de twintigste eeuw (Kasson, 2001; Leeflang, 1978; Taliaferro, 1999).

1.2 TARZAN, DE AAPMENS

Het basisverhaal van Tarzan is wereldwijd gekend. Nadat het Brits adellijk echtpaar John en Alice Clayton – of Lord en Lady Greystoke – na muiterij op hun schip in de Afrikaanse jungle terechtkomen en enige tijd later sterven, wordt hun éénjarige zoon opgevoed door de apin Kala (Kasson, 2001; Schutte, 1996). Zijn nieuwe apenmoeder geeft hem de naam Tarzan – of *withuid* (Schutte, 1996). Omringd door zijn apenfamilie leert Tarzan alles wat hij nodig heeft om te kunnen overleven in de jungle (Schutte, 1996; Van Ginneken, 2006). Wanneer Tarzan volwassen is, ontdekt hij de uiterlijke verschillen tussen zichzelf en zijn apenbroeders. Hij wordt zich bewust van zijn superioriteit en start met het scheren van zijn lichaamsbehaar en het dragen van een lapje stof voor zijn edele delen (Schutte, 1996). Niet veel later ontpopt Tarzan zichzelf tot een ware autodidact en leert lezen en schrijven met de lectuur die hij terugvindt in de boomhut van zijn overleden ouders (Anez, 2006, p. 12-61; Leeflang, 1978). Maar bovenal gaan de Tarzan-verhalen ook over de *jungle-romance* die ontstaat tussen Tarzan en Jane Porter – of Parker in de films. Wanneer deze Britse in de Afrikaanse jungle terecht komt, wekt ze onmiddellijk de nieuwsgierigheid van Tarzan. Als een moderne *Adam* en *Eve* worden ze verliefd in hun eigen *Garden of Eden* (Creed, 1987).

Hoewel de uitgever van *All-Story* Burroughs prees omwille van zijn fantasie, was hij zeker niet de eerste die deze thematiek aansneed (Kasson, 2001). Kinderen die werden achtergelaten in de wildernis vormden al vaker de basis voor succesverhalen. Denk maar aan de Romeinse mythe over de tweeling Romulus en Remus, die opgevoed werden door een wolvin (Cowart, 1979; Van Ginneken, 2006). Ook enkele meer recente auteurs vormden een inspiratiebron voor Burroughs. Zo zouden *The Jungle Book* (1894) van de Britse auteur Rudyard Kipling en *In Darkest Africa* (1890) van ontdekkingsreiziger Stanley bijgedragen hebben tot de totstandkoming van Tarzan (Cowart, 1979; Holtmark, 1981; Leeflang, 1978; Van Ginneken, 2006). Daarnaast stelt Carey-Webb (1993) dat er

sterke gelijkenissen zijn tussen de roman *Heart of Darkness* (1899) van Joseph Conrad en *Tarzan of the Apes*.

1.3 TARZAN, MAATSCHAPPELIJKE CONTEXT

Burroughs haalde zijn mosterd niet alleen bij enkele collega-auteurs. De historisch-maatschappelijke context waarbinnen de verhalen ontwikkeld zijn, heeft ongetwijfeld zijn invloed nagelaten op het verhaal (Abate, 2012; Cheyfitz, 1991, p. 1-21). Volgens Abate (2012) wordt vaak de misvatting gemaakt dat Tarzan een escapistisch verhaal is. Ze stelt dat de jungle omschreven in Tarzan veel gemeen heeft met de *urban jungle* waarbinnen Tarzan ontwikkeld is. Het verhaal werd geschreven in het Chicago van de 20^e eeuw waar er sprake was van een hoge mate van competitie, criminaliteit, geweld en racisme. Ten eerste zou de hoge mate van competitie in rechtstreeks verband staan met de darwinistische basis van het verhaal (Coward, 1979; Schutte, 1996; Wannamaker & Abate, 2012). Tarzan is het wezen dat de zogeheten *missing link* voorstelt, en op die manier de mens met zijn evolutionaire verleden verbindt. Van Ginneken (2006) omschrijft dit als sociaal-darwinisme: een ideologische gedachte die gebaseerd is op *survival of the fittest*. Ten tweede wakkerde het steeds groeiende aantal zwarte inwoners de racistische opvattingen bij de bevolking aan (Cheyfitz, 1991, p. 1-21) wat ervoor zorgde dat geweld tegenover zwarten getolereerd werd, omdat ze als bedreiging voor de eigen samenleving werden gezien (Abate, 2012). Deze opvattingen zien we ook duidelijk weerspiegeld in de Tarzan-verhalen zelf. Verder in deze literatuurstudie zal er nog uitvoerig aandacht besteed worden aan de manier waarop deze thema's gereflecteerd worden in de MGM-Tarzans.

1.4 TARZAN, ICOON BINNEN DE POPULAIRE CULTUUR

Na het succes van *Tarzan of the Apes* in *All-Story* werd hetzelfde verhaal in 1914 uitgebracht in boekvorm. Burroughs werd zich stilaan bewust van het succes dat zijn *jungle-hero* veroorzaakte en hij richtte in 1923 de *ERB Incorporation* op. Hiermee zorgde hij ervoor dat niemand het label Tarzan zonder betaling kon gebruiken (Leeflang, 1978). Deze slimme zet zorgde voor de internationalisering en wereldwijde expansie van het merk (Fury, 1994; Schutte, 1996; Wannamaker & Abate, 2012). Na *Tarzan of the Apes* bracht Burroughs doorheen de jaren nog 26 andere titels uit (De Cock, 1997; Morton, 1993). Vanaf 1926 verschenen de Tarzan-boeken wereldwijd al in 21 verschillende landen (Wannamaker & Abate, 2012). Het was ook in deze periode dat Burroughs zijn familie verhuisde naar een landgoed in California dat hij doopte tot *Tarzana*. Van hieruit zou hij zijn volledige imperium beheren en verder uitbouwen (Essoe, 1986; Leeflang, 1978).

In 1929 maakte Tarzan zijn stripdebuut en kwamen er *comic books* en *comic magazines* op de markt (Anez, 2006, p. 12-61; Essoe, 1968; Leeflang, 1978). Drie jaar later richtte Burroughs een radiostation op waar Tarzan zijn eigen radioshow kreeg (Anez, 2006, p. 12-61; Essoe, 1968; Leeflang, 1978). In

maar liefst 364 episodes werd Tarzan in de ether bijgestaan door Burroughs' dochter als Jane (Leeflang, 1978). Tevens werd Tarzan ook het gezicht van vele reclamecampagnes en een breed gamma aan producten zoals brood, ijs en chocolade (Wannamaker & Abate, 2012). Burroughs zijn *ERB Incorporation* werd een sterk horizontaal geïntegreerd bedrijf met producten die wereldwijd verspreid werden. Voor hem was Tarzan wel meer dan een product, het was een levensstijl geworden (Taliaferro, 1999).

Naast de officiële Tarzan-producten ontwikkelden zich doorheen de jaren ook enkele *rip-offs*. De avontuurlijke held *Jungle Jim* is hier een voorbeeld van. In 1934 verschenen zijn avonturen voor het eerst in een *comic strip*, later kwam daar ook nog televisie en film bij (Leeflang, 1978). Men wou met *Jungle Jim* een geduchte concurrent voor Tarzan creëren, wat achteraf gezien onbegonnen werk bleek. Binnen Europa ontstonden enkele niet-officiële Tarzan-figuren waaronder de Italiaanse Toto Tarzan of de Spaanse Tarzak die elk ook hun eigen films kregen (Depelley, 2007a, 2007b). Daarnaast produceerde Bollywood in totaal een 30-tal Tarzan-films die wel eerder pornografisch van aard waren (Parciak, 2012).

1.5 TARZAN, DE FILMS

Het steeds groeiende succes van Tarzan zorgde ervoor dat Burroughs ook geïnteresseerd werd om *The King of the Jungle* naar het witte doek te brengen (Fury, 1994). Het succes van deze *action-adventure movies* startte al in 1918 met *Tarzan of the Apes* (Fury, 1994; Griffin, 2016; Wannamaker & Abate, 2012). In deze stomme film vertolkte Elmo Lincoln de rol van Tarzan (Leeflang, 1978; Leeflang, 2015, p. 25-47). De film was een instant succes en er werden onmiddellijk plannen gemaakt voor vervolgfilms.

Ondanks het feit dat deze films in de vakliteratuur vaak als *B-movies* worden omschreven die enkel geschikt zouden zijn voor kinderen, kan niemand ontkennen dat ze bij een breed publiek immens populair waren (Cheatwood, 1982; Taliaferro, 1999; Wannamaker, 2012). Doorheen de jaren werden er maar liefst 52 Tarzan-films geproduceerd waarvan het laatste exemplaar – *The Legend of Tarzan* – vorige zomer in de zalen verscheen (Griffin, 2016). Dit accentueert nog maar eens de tijdloosheid van deze figuur. Toch zijn het niet deze recente films die zorgden voor de grootste successen. Toen *MGM* in 1932 de eerste Tarzan-geluidsfilm uitbracht, werd het genre *action-adventure movie* pas echt populair (Couvares, 2011).

2. TARZAN: ONDERZOEKSVELD

Tarzan is doorheen de jaren een dankbaar studieobject geweest voor vele onderzoekers. Ruwweg kunnen we het onderzoek naar Tarzan onderverdelen in twee grote groepen. Een eerste groep legt

zich toe op de studie van Tarzan-literatuur. Zowel topics als racisme en negatieve beeldvorming over Afrika (Abate, 2012; Kasson, 2001; Newsinger, 1986), kolonialisme (Carey-Webb, 1993; Cheyfitz, 1991, p. 1-21; Newsinger, 1986) en internationale aspecten (Wannamaker & Abate, 2012) worden behandeld.

Een tweede groep beslaat onderzoek naar Tarzan-films. Het leeuwendeel van deze studies bevatten analyses over films uit de *MGM*-periode, wellicht omwille van hun populariteit, beschikbaarheid en interessante relatie tot bepaalde maatschappelijke issues. Ook recent onderzoek van Depauw en Biltereyst (2016) toont aan dat er in de 21^e eeuw nog heel wat mogelijkheden zijn om deze films verder uit te diepen. De *MGM*-Tarzans zijn dragers van verschillende onderliggende betekenissen en thema's die ons een inzicht kunnen bieden in hoe een bepaalde maatschappij historisch gezien functioneerde (Alseed, 2013; Depauw & Biltereyst, 2016). In wat volgt schetsen we eerst kort het *MGM*-tijdperk en de bijhorende films om daarna over te gaan naar enkele wetenschappelijke studies die hierop betrekking hebben.

2.1 *MGM-TARZANS*

2.1.1 *MGM-Tarzans, ontwikkeling*

Na het succes van *Trader Horn* uit 1931 zocht *MGM* een manier om het authentieke Afrikaanse beeldmateriaal uit de film opnieuw te gebruiken (Dunn, 1996; Earnhart, 2007). Men dacht aan *The King of the Jungle* en de onderhandelingen met Burroughs werden opgestart. In 1932 werd met *Tarzan, the Ape Man* de eerste Tarzan-geluidsfilm een feit (Griffin, 2016). Er werd een volledig origineel script voor de film uitgedacht met de focus op de liefdesrelatie tussen Tarzan en Jane. In geen enkele *MGM*-Tarzan zou er verwezen worden naar de aristocratische achtergrond van de aapmens (Dunn, 1996). Enkel in *Tarzan Finds a Son!* (1939) vinden we een minieme referentie terug (Depauw & Biltereyst, 2016).

Met *Tarzan, the Ape Man* zorgde *MGM* voor de start van de gouden Tarzan-jaren (Couvares, 2011; Griffin, 2016). Het was de perfecte vorm van escapisme tijdens *The Great Depression* en bijgevolg was het ook de meest succesvolle *jungle-adventure movie* uit de jaren 1930 (Anez, 2006, p. 12-61; Couvares, 2011). Amper twee jaar na het eerste grote *MGM*-succes kwam *Tarzan and His Mate* uit. Deze film is allicht de meest gekende Tarzan-film omwille van de vele seksueel expliciete scènes en zijn problematische relatie tot filmcensuur (cfr. 3.5). Na een moeizaam productieproces werd in 1936 een derde film uitgebracht: *Tarzan Escapes* (Griffin, 2016). Hierna zouden er nog drie Tarzan-films verschijnen die door *MGM* geproduceerd werden: *Tarzan Finds a Son!* (1939), *Tarzan's Secret Treasure* (1941) en tot slot *Tarzan's New York Adventure* (1942).

2.1.2 MGM-Tarzans, kenmerken

Cheatwood (1982) merkt in zijn werk terecht op dat we de verschillende Tarzan-films niet als een uniform geheel kunnen zien. Hij verdeelt de Tarzan-films dan ook onder in verschillende subsets, waarvan het MGM-tijdperk er één is. Binnen deze subset kunnen we enkele kenmerken terugvinden die de films uit deze periode typeren.

Volgens Earnhart (2007) ligt het succes van deze films verscholen in het gebruik van een bepaalde formule. De basis hiervan wordt omschreven als *Escarpment-invading safaris*. Enkele blanke westerlingen dringen binnen in het rijk van Tarzan om op zoek te gaan naar natuurlijke rijkdommen zoals ivoor of goud. Deze films zijn een schoolvoorbeeld van de klassieke Hollywoodnarratie (Benshoff & Griffin, 2009). Het gaat om een *character led narration* waarbij Tarzan en Jane tegenover conflicterende personages komen te staan. De film wordt grotendeels vanuit een objectief standpunt verteld en op het einde is er sprake van een hoge mate van *closure*.

Het voorgaande brengt ons onmiddellijk naar het tweede kenmerk. Gedurende de zes MGM-films wordt er gebruik gemaakt van eenzelfde Tarzan en Jane. Johnny Weissmuller is als Tarzan nummer zes ongetwijfeld de meest gekende Tarzan aller tijden (Leeflang, 1978). De Olympisch zwemkampioen werd puur gecast omwille van zijn uiterlijk en niet om zijn acteertalent (Cheatwood, 1982; Fury, 1994; Griffin, 2016). Aan zijn zijde stond Maureen O'Sullivan die door de meeste auteurs geprezen wordt voor haar rol als Jane (Fury, 1994; Leeflang, 1978; Ray & Vernell, 1966). De films uit het MGM-tijdperk bevatten ook nog enkele andere vaste personages. Vanaf *Tarzan Finds a Son!* (1939) worden Tarzan en Jane vergezeld door Johnny Sheffield, die hun geadopteerde zoon Boy vertolkt (Creed, 1987). Verder komen er telkens opnieuw blanke westerlingen voor die de *Mutia Escarpment* proberen binnen dringen. Deze worden vergezeld door *safari boys* of zwarte slaven die op een erg stereotiepe en racistische manier worden voorgesteld (Depauw & Biltereyst, 2016; Dunn, 1996; Henderson, 2001). Daarnaast hebben we ook nog de Afrikaanse stammen of *raw savages* die altijd werden vernoemd naar één van de filmmakers. Dit zijn onder andere de *Gabonis* (naar regisseur Cedric Gibbons) in *Tarzan and His Mate* (1934) en *Tarzan Escapes* (1936) en de *Zambelis* (naar producer Sam Zimbalist) in *Tarzan Finds a Son!* (1939) (Depauw & Biltereyst, 2016).

Een derde kenmerk is de setting, die we kunnen omschrijven als een jungle-gebied ergens in de Hoorn van Afrika. De *Mutia Escarpment* – waar Tarzan woont – is een belangrijk terugkerend element binnen deze setting. Zowel voor de *safari boys* als voor de *raw savages* is deze rots *juju* of taboe (Depauw & Biltereyst, 2016; Dunn, 1996). Voorts werden al deze films opgenomen in een Amerikaanse studio en zijn de films één voor één in het zwart-wit (Depauw & Biltereyst, 2016; Griffin, 2016).

2.2 MGM-TARZANS, KOLONIALISME EN IMPERIALISME

Onderzoek wijst uit dat MGM-Tarzans baden in een bepaalde koloniale sfeer die we niet los kunnen bekijken van de historisch-maatschappelijke context waarbinnen de boeken zich ontwikkelden: tijdens de hoogdagen van het westers kolonialisme (Abate, 2012; Carey-Webb, 1992; Cheyfitz, 1991, p. 1-21; Dunn, 1996; Newsinger, 1986). In dat opzicht stelt Dunn (1996) dat de *jungle-adventure movies* niet enkel een weerspiegeling zijn van deze vroege koloniale praktijken, maar ook een legitimatie ervan. “*The filmmakers were acting as cultural colonialists by reinforcing and legitimizing Western political practices in Africa*” (Dunn, 1996, p. 149).

De aanwezigheid van kolonialisme of westers imperialisme wordt duidelijk weerspiegeld in het *Escarpment-invading* plot van de film. Rijke Europese mannelijke personages trekken door de Afrikaanse jungle op zoek naar natuurlijke rijkdommen (Carey-Webb, 1992; Dunn, 1996). In *Tarzan, the Ape Man* (1932) en *Tarzan and His Mate* (1934) draait het om de zoektocht naar ivoor en in *Tarzan's Secret Treasure* (1941) wil men er met goud vandoor gaan (Dunn, 1996). Daarnaast vertelt elke film onrechtstreeks het verhaal over de (blanke) Tarzan die over de (zwarte) Afrikaanse jungle heerst. Door deze verhaallijn legitimeert men de overheersing van blanken over zwarten of van Noord over Zuid (Wannamaker & Abate, 2012). Of zoals Cheyfitz (1991, p. 14) het omschrijft: “*The triumph of civilization over savagery.*” Zwarten zijn in deze films dus op alle vlakken ondergeschikt aan blanken (Alseed, 2013).

Voorts beweert Earnhart (2007) dat Afrika gerepresenteerd wordt als een leeg canvas dat klaar is ingenomen te worden door westerlingen (Earnhart, 2007). Dit waanbeeld wordt voornamelijk gecreëerd door het gebruik van *props*. Aan het begin van onder andere *Tarzan, the Ape Man* (1932) en *Tarzan's Secret Treasure* (1941) wordt een landkaart in beeld gebracht. Deze bestaat vaak uit niet meer dan enkele lege vakken met de woorden *Africa* en *Unknown* op. In deze context rechtvaardigen de anders weinig betekenisvolle lege vakken de koloniale westerse praktijken (Earnhart, 2007). Dit kolonialisme staat in rechtstreeks verband met de aanwezigheid van racisme in Tarzan-films (Cheatwood, 1982; Depauw & Biltereyst, 2016; Dunn, 1996).

2.3 MGM-TARZANS EN RACISME

Tarzan-films worden vaak bekritiseerd omwille van hun racistisch discours tegenover zwarten (Alseed, 2013; Cheatwood, 1982; Depauw & Biltereyst, 2016; Dunn, 1996; Robinson, 2012, p. 335-344). In tegenstelling tot de boeken – die vaak een meer latente vorm van racisme bevatten – kan er in de films niet naast gekeken worden (Walker & Rasamimanana, 1993; West, 2000). Net als bij het kolonialisme kunnen we dit racistische discours niet los zien van de historisch-maatschappelijke context waarbinnen de verhalen ontwikkeld zijn (Wannamaker & Abate, 2012). Zowel de stereotiepe

representatie van zwarten en Afrika, als het frequent gebruik van geweld tegenover de Afrikaanse bevolking, zorgen voor de constructie en het behoud van dit discours. Deze negatieve stereotiepe representatie rechtvaardigt tegelijkertijd de koloniale praktijken in Afrika.

2.3.1 Racisme en stereotypering

Dunn (1996) deed onderzoek naar de manier waarop Afrika in Tarzan-films en andere *jungle-adventure movies* uit de jaren 1930 gerepresenteerd wordt. Hij benadrukt in zijn werk voornamelijk op welke manier Afrika en haar bevolking geconstrueerd wordt als *the other*. “*The Africans are presented in a manner that seeks to exaggerate, emphasize and belittle their unusualness in the Western eye*” (Dunn, 1996, p. 158). In de MGM-films maakt hij een onderscheid tussen de representatie van gekoloniseerde en niet-gekoloniseerde Afrikanen. De eersten zouden worden afgebeeld als slaaf terwijl de laatsten worden afgebeeld in hun ‘natuurlijke’ staat, zijnde als Afrikaanse stam met eigen specifieke klederdracht en gewoontes. Walker en Rasamimanana (1993) zijn het daarmee eens en stellen dat Tarzan-films racisme propageren door het verkeerdelijk voorstellen van Afrika en hun bevolking. Afrika wordt afgebeeld als *the lost dark continent* bewoond door *stupid savages* (Patterson in: Walker en Rasamimanana, 1993).

In het algemeen kunnen we de stereotiepe voorstelling van Afrikanen herleiden tot op enkele niveaus. Op het niveau van de narratie zien we dat zwarten nooit een betekenisvolle rol toebedeeld krijgen (Dunn, 1996). Ze hebben amper tekst en moeten zich voornamelijk gedragen als een onzichtbare schaduw van de blanke hoofdpersonages (Henderson, 2001). Depauw en Biltereyst (2016, p. 5) omschrijven hun rol als volgt: “*At no point in the films are blacks anything more than a device to get the action going (...)*.”

Op het niveau acteercodes en vestimentaire codes vinden we – analoog aan het onderscheid dat Dunn (1996) maakt – ook stereotiepe representaties terug. De gekoloniseerde Afrikanen of *safari boys* worden voorgesteld als lui, bijgelovig en zwak. Wanneer ze de naam van de gevreesde *Mutia Escarpment* nog maar horen vallen, weigeren ze een voet verder te zetten (Depauw & Biltereyst, 2016; Henderson, 2001). De niet-gekoloniseerde Afrikanen worden dan weer afgebeeld als kannibalen met een wel erg specifieke garderobe (Depauw & Biltereyst, 2016; Dunn, 1996; Henderson, 2001). Deze *raw savages* zijn onafhankelijk, sterk en volledig in staat hun eigen land te verdedigen (Cheatwood, 1982; Henderson, 2001).

Ook op het geluidsniveau zien we de negatieve stereotypering terugkeren (Depauw & Biltereyst, 2016; Walker & Rasamimanana, 1993). Woorden als *savage* en *native* zouden bijdragen tot de constructie van een racistisch discours. Wanneer deze woorden echter gebruikt worden in een andere context, valt het discriminatoir karakter weg (Walker & Rasamimanana, 1993). Ook muziek

heeft een invloed op de manier waarop Afrika wordt voorgesteld. Er wordt gebruik gemaakt van *jungle drums* en Afrikaanse gezangen om op die manier *the other* te representeren en de tegenstelling tussen *savage* en *civilized* kracht bij te zetten (Henderson, 2001).

De Afrikaanse *otherness* die Dunn (1996) eerder beschreef, wordt door de meeste auteurs omschreven als *savage*. Dit concept werd reeds in de middeleeuwen ontwikkeld om de superioriteit van het Westen over de rest van de wereld aan te tonen (Henderson, 2001). Filmmakers zorgen er dus voor dat er door de constructie van *the other* als *savage* ook een beeld geconstrueerd wordt over *the self* als *civilized* (Dunn, 1996; Henderson, 2001). Edward Said bestudeerde de manier waarop het Westen andere culturen afbeeldt in populaire cultuurproducten al uitgebreid in zijn werk *Orientalism, Western Conceptions of the Orient* (1978). Hij stelt dat het Westen vervalt in inaccuraat en stereotiepe representaties over niet Westerse culturen wat op zijn beurt leidt tot verkeerde percepties bij de bevolking over die specifieke cultuur.

Toch is er volgens Cheatwood (1982) ruimte voor nuance. Hij stelt dat er ondanks de stereotiepe representaties toch sprake is van raciale accuraatheid. Hiermee bedoelt hij dat de *MGM*-films een meer accurate representatie van Afrika en de bevolking weergeven dan de films uit bijvoorbeeld de *RKO*-periode. Hij benadrukt hierbij wel dat het gaat om accuraatheid vanuit het perspectief van Hollywood en de westerse bevolking. De setting van de films werd na het *MGM*-tijdperk verplaatst naar andere exotische locaties zoals Thailand. Volgens Lupack (2002) gebeurde dit om de *Hays Office* tevreden te stellen en door een groeiend bewustzijn rond raciale kwesties.

2.3.2 Racisme en geweld

Ten tweede kunnen we stellen dat racisme in Tarzan-films onlosmakelijk verbonden is met gewelddadig gedrag tegenover zwarten. De *MGM*-films rechtvaardigen dit geweld wat ervoor zorgt dat de koloniale praktijken wederom worden gelegitimeerd. Het gaat hierbij voornamelijk over de manier waarop Tarzan zelf geweld aanwendt. In geen enkele *MGM*-film deinst hij ervoor terug een zwarte te doden om zichzelf, Jane of zijn dierenvrienden te beschermen (Alseed, 2013; Depauw & Biltereyst, 2016). “*Tarzan often is a trickster-figure, playfully inventing ways of killing blacks such as using them as life bait in a lion trap (...)*” (Depauw & Biltereyst, 2016, p. 3). Het geweld dat Tarzan tegenover zwarten hanteert, wordt deels gerelativeerd door zijn vijandige houding tegenover de blanke *treasure hunters* (Depauw & Biltereyst, 2016; Said, 2000, p. 327-337). Ook deze gebruiken frequent geweld tegenover zwarten. In *Tarzan, the Ape Man* (1932) worden de *safari boys* afgeranseld door de zweep en in *Tarzan and His Mate* (1934) schiet Martin Arlington een *safari boy* neer omdat hij weigert verder te gaan (Depauw & Biltereyst, 2016; Henderson, 2001). Volgens Creed (1987) is dit geweld tegenover zwarten een uiting van een onderdrukt seksueel verlangen. Meestal

volgen deze geweldsscènes rechtstreeks op een scène waarin Jane blikken uitwisselde met zwarte mannen. De westerse mannen kunnen dit niet verdragen en vallen dan maar terug op geweld om hun frustratie en jaloezie te uiten (Creed, 1987).

Depauw en Biltereyst (2016) gingen in hun werk dan weer na hoe geweld in *MGM-Tarzans* in relatie staat tot Belgische filmcensuur. Ze merken op dat *The Belgian Board of Film Control*² voornamelijk scènes knipte waar blanken geweld tegenover zwarten gebruiken, dit was onder andere het geval in *Tarzan and His Mate* (1934). Wellicht gebeurden deze cuts omdat België zijn imago moest verbeteren na de gruwelpraktijken van Leopold II in Congo. Toch liet *The Belgian Board of Film Control* nog een groot aantal gewelddadige scènes tegen zwarten ongecensureerd. Vanuit de idee dat censuur een belangrijke graadmeter is voor wat er binnen een bepaalde maatschappij al dan niet als acceptabel wordt bevonden, kunnen we stellen dat discriminatie tegenover zwarten toen maatschappelijk getolereerd werd (Depauw & Biltereyst, 2016).

3. MGM-TARZANS EN GENDERREPRESENTATIE

Afgezien van de Disneyversie *Tarzan* (1999) is het onderzoek naar genderrepresentatie in Tarzan-films eerder beperkt. Wanneer er dan toch literatuur over terug te vinden is, gaat deze meestal over de manier waarop Tarzan wordt afgebeeld (Couvares, 2011; Kirkham & Thumim, 1993; Morton, 1993). De beschikbare literatuur met betrekking tot Jane haar representatie is eerder zeldzaam. De meeste onderzoekers vermelden terloops iets over de manier waarop ze wordt voorgesteld maar hebben hierbij te weinig oog voor latente betekenissen. Bovendien beschrijven ze haar representatie nog te vaak in functie van Tarzan waardoor ze wordt afgewogen tegen de mannelijke norm (Kuhn, 1993; Staiger, 1995). Nochtans mogen we het belang van haar personage niet onderschatten. Wanneer uitlekte dat Jane in *Tarzan Finds a Son!* (1939) zou sterven, lieten fans over de hele wereld hun ongenoegen blijken (Anez, 2006, p. 12-61; Cheatwood, 1982).

3.1 TARZAN ALS GEGENDERD CONCEPT

Enkele auteurs (Alseed, 2013; Couvares, 2011) assumeren dat Tarzan als concept zeer sterk *gegenderd* is. Tarzan maakt deel uit van een breder cultureel project om een bepaalde mannelijkheid te promoten, meer bepaald de Victoriaanse mannelijkheid. Door de opkomst van sterke en onafhankelijke vrouwen in de beginjaren van de twintigste eeuw, kwam de dominante patriarchale structuur van de samenleving onder druk te staan (Couvares, 2011; Staiger, 1995). Tarzan moest ervoor zorgen dat de dominante positie die mannen hadden, opnieuw gelegitimeerd werd. "*Tarzan is*

² Belgisch censuurorgaan actief van 1920 tot 1941 (Depauw & Biltereyst, 2016).

a compelling representation of the natural superiority of white men over both female and non-white others" (Couvares, 2011, p. 592).

Volgens Kirkham en Thumim (1993) is er vaak sprake van paradoxale situaties wanneer het gaat over de representatie van mannen in *adventure movies*. Ze dienen niet alleen ter ondersteuning van het patriërchaat maar ook als een soort erotisch object. Het is wel zo dat Tarzan nooit op een passieve manier als lustobject wordt voorgesteld terwijl dat bij vrouwen wel vaak het geval is (Mulvey, 1975; Ruppert, 1994). Tarzan wordt steeds gerepresenteerd tijdens een actie, wanneer hij aan het vechten is met krokodillen of andere wilde dieren (Creed, 1987). De representatie van het naakte mannelijke lichaam als lustobject is dus enkel gelegitimeerd wanneer zijn kracht en uithoudingsvermogen worden getoond (Benshoff & Griffin, 2009; Kirkham & Thumim, 1993; Ruppert, 1994). Het feit dat Tarzan een zeer mannelijk personage moest zijn, werd ook niet onder stoelen of banken gestoken door Burroughs zelf. Nadat hij *Tarzan of the Apes* (1918) had gezien, zei hij het volgende over Elmo Lincoln: *"He was far from my conception of the character. Tarzan was not beefy but was light and graceful and well-muscled"* (Burroughs geciteerd in: Leeflang, 1978, p. 41). Wanneer Tarzan gerepresenteerd wordt in de films, ligt de nadruk dan ook meer op fysieke dan op mentale aspecten (Morton, 1993). Op dat vlak wordt Tarzan in de films niet gerepresenteerd op een stereotiepe 'mannelijke' manier omdat hij niet gelinkt wordt aan kennis en ratio (Smelik, Buikema & Meijer, 1999).

Voorgaande zaken leiden ertoe dat Tarzan als concept voornamelijk gericht is op een mannelijk publiek, wat trouwens geldt voor het bredere genre *action-adventure* (Couvares, 2011; Krämer, 2006; Morton, 1993; Torgovnick, 1990). Bijgevolg zou er bij de mannen in het publiek een narcistische identificatie optreden waarbij ze zich zouden willen spiegelen aan Tarzan (Morton, 1993). Dit is één van de *visual pleasures* die volgens Mulvey (1975) leidt tot een objectificatie van de vrouw op het scherm. De manier waarop mannelijkheid wordt gerepresenteerd vertelt ons namelijk ook iets over hoe er naar vrouwelijkheid wordt gekeken (Newsinger, 1987). Toch zijn er ook enkele auteurs die hier tegen ingaan en stellen dat Tarzan gereduceerd wordt tot object van *the female gaze* waardoor er ook een vrouwelijk publiek wordt aangesproken (Creed 1987; Earnhart, 2007; Mulcahy, 2012). Daarnaast richtten de advertenties voor zowel *Tarzan, the Ape Man* (1932) als *Tarzan and His Mate* (1934) zich op een vrouwelijk publiek door Tarzan voor te stellen als de ideale man (Depauw & Biltreyst, 2016; Doherty, 1999).

3.2 REPRESENTATIE VAN JANE: FEMINISTISCHE VISIE

Studies met *MGM-Tarzans* als studieobject verwijzen meestal slechts kort naar de manier waarop Jane – of de vrouw in het algemeen – wordt afgebeeld (Couvares, 2011; Depauw & Biltreyst, 2016).

Ze baseren zich hiervoor meestal op literatuur die haar representatie in de boeken bespreekt en richten zich bijgevolg voornamelijk op manifest aanwezige kenmerken zoals haar kwetsbaarheid en nood aan bescherming. Zo onderscheidt Torgovnick (1990) de representatie van Jane in een natuurlijke en gedomesticeerde setting. In de jungle – of natuurlijke setting – is het Tarzan die de controle uitoefent waardoor Jane eerder op een passieve en kwetsbare manier wordt afgebeeld. Wanneer Jane zich binnen een gedomesticeerde setting bevindt, neemt ze een actieve rol aan. Wanneer we Torgovnick (1990) haar visie volgen worden mannelijkheid en vrouwelijkheid op een erg stereotiepe dichotome manier afgebeeld in de Tarzan-verhalen (Smelik et. al, 1999).

Daarenboven zouden blanke vrouwen een constante nood hebben aan bescherming omdat ze dreigen verkracht te worden door *raw savages* of dieren (Newsinger, 1987; Torgovnick, 1990). Het gevaar voor rassenvermenging is op deze manier één van de centrale thema's in de boeken. Newsinger (1987) onderzocht deze problematiek in zijn essay *Reader, He Resued Her: Women in the Tarzan Stories*. In de 24 Tarzan-boeken die hij analyseerde, komen er maar liefst 76 verkrachtingen of pogingen tot verkrachting voor. Torgovnick (1990, p. 68) vult aan: "*Women really parallel the Africans and the African landscape, always vulnerable, always in danger.*" In de boeken verloopt de ontmoeting tussen Tarzan en Jane dan ook volledig anders dan in de MGM-films. Tarzan redt Jane van de aap Terkoz, die haar wil toevoegen aan zijn harem en bijgevolg als seksueel object wil gebruiken. Newsinger (1987) is er dan ook van overtuigd dat het succes van de boeken voornamelijk ligt in de seksuele gevaren waarmee vrouwen geconfronteerd worden.

Niet enkel Jane haar kwetsbaarheid maar ook haar seksualiteit wordt door enkele auteurs in de verf gezet. Robinson (2012, p. 335-344) heeft het specifiek over de manier waarop haar personage aanzet tot seksueel verlangen. Hierbij haalt hij de film *Tarzan and His Mate* (1934) aan omwille van zijn controversiële onderwaterscène en problematische relatie tot censuur. Ook Anez (2006, p. 12-61) wijst op haar sensualiteit. Andere auteurs leveren voornamelijk een kritiek op deze representatie en stellen dat deze seksistisch is (Carey-Webb, 1993; Holtsmark, 1981).

Voorgaande auteurs sluiten zich dus grotendeels aan bij de feministische visie op de representatie van vrouwen in film. Vrouwen zouden steeds op een stereotiepe manier worden voorgesteld waarbij ze eerder passief en kwetsbaar zijn en de nadruk gelegd wordt op hun seksualiteit (Chaudhuri, 2006; Kuhn, 1993; Mulvey, 1975). Ook recent onderzoek toont aan dat vrouwen in film en media nog steeds frequent op deze manier worden afgebeeld in tegenstelling tot mannen die meestal worden gelinkt aan activiteit en ratio (Smith, Choueiti, Prescott & Pieper, 2012).

3.3 REPRESENTATIE VAN JANE: FEMINISTISCHE VISIE ONTKRACHT

De studie *Me Jane: You Tarzan, A Case of Mistaken Identity in Paradise* van Barbara Creed (1987) gaat dieper in op de representatie van Jane en schetst een meer genuanceerd beeld. Ze richt zich hoofdzakelijk op *Tarzan, the Ape Man* (1932) hoewel ze hier en daar ook verwijst naar *Tarzan and His Mate* (1934). In haar studie probeert ze de feministische filmkritiek van enige nuance te voorzien. Ondanks het feit dat Jane ook als lustobject wordt afgebeeld zou de nadruk toch meer liggen op een actieve representatie waardoor ze de ideeën van Mulvey (1975) in vraag stelt.

Ten eerste maakt ze een verbinding tussen de representatie van Jane en seksueel verlangen. Concreet stelt ze hierbij dat het seksueel verlangen gekoppeld aan de geciviliseerde wereld verplaatst wordt naar *the other* en op die manier gerepresenteerd wordt als een natuurlijk verlangen. Deze vorm van *displacement* zorgt ervoor dat het verlangen gelegitimeerd wordt. Jane haar rol is hierbij cruciaal omdat zij de schakel vormt tussen wat Henderson (2001) omschrijft als *savage* en *civilized*. In de beginscène van *Tarzan, the Ape Man* (1932) komt zo'n *displacement mechanism* voor. Jane arriveert in Afrika om haar vader James Parker een verrassingsbezoek te brengen. Het is duidelijk een blij weerzien en er komen veel omhelzingen en tranen aan te pas. Wanneer Jane even later in haar onderkleed staat en haar vader zich wat gegeneerd voelt, zegt ze het volgende: "*Darling, don't be silly. You're not embarrassed by me! Why you bathed me sometimes and very nearly spanked me too.*" Deze volledige scène staat bol van de seksuele spanning en heeft dus een Oedipaal karakter. Wanneer de seksuele spanning te hoog dreigt te worden, switcht men naar een andere scène. In dit voorbeeld worden Jane en haar vader opgeschrikt door Afrikaanse muziek waardoor ze buiten gaan kijken wat er aan de hand is. De lustgevoelens die betrekking hadden op Jane worden nu geprojecteerd op de dansende Afrikaanse lichamen.

Hoewel het voorgaande impliceert dat Jane een bron is van seksueel verlangen, zou ze toch geen klassieke heroine zijn. Jane maakt zelf de beslissing om bij Tarzan in de jungle te blijven waarmee ze aantoont dat ze samen met de geciviliseerde wereld ook het patriarchaat achter zich laat. Creed (1987) brengt namelijk naar voor dat de wildernis een voorstelling is van een matriarchale samenleving omdat de wet van Moeder Natuur er heerst. Newsinger (1987) ziet het anders en stelt dat Jane zich bereidwillig onderwerpt aan een patriarchale relatie met Tarzan. Creed (1987) beweert dat er een constante strijd is tussen de macht van de moeder en die van de vader. Deze strijd wordt ook weerspiegeld in de *MGM-Tarzans*. In elke film probeert men Jane terug te lokken naar de geciviliseerde wereld en zodoende opnieuw te onderwerpen aan de regels van de patriarchale orde. In *Tarzan and His Mate* (1934) proberen Harry Holt en Martin Arlington dat tevergeefs te doen met

mooie westerse kledij. De jungle zal het in de *MGM*-films steeds opnieuw halen van de corrupte patriarchale westerse samenleving (Creed, 1987).

Verder vervult Jane een actieve rol in *Tarzan, the Ape Man* (1932) die haaks staat op de manier waarop ze in de oorspronkelijke verhalen wordt afgebeeld (Creed, 1987). Ze haalt hierbij de bekende “*Me Tarzan, You Jane*” dialoog aan waarbij het Jane is die Tarzan actief de Engelse taal bijbrengt. In de originele verhalen wordt die verantwoordelijkheid bij Tarzan gelegd. In *Tarzan, the Ape Man* (1932) is het dus de vrouw die de controle over de taal uitoefent en niet de man. Op die manier wordt Jane niet voorgesteld als Tarzan zijn ondergeschikte, maar als zijn gelijkgestelde of *mate*. Deze actieve rol komt ook tot uiting in de posities die Jane aanneemt. Ze wordt altijd voorgesteld terwijl ze loopt, zwemt of op olifanten rijdt (Creed, 1987). Ook Henderson (2001) benadrukt Jane haar activiteit en de manier waarop ze de leiding neemt. Zij is diegene die altijd contact zoekt met de blanke *treasure hunters* omdat Tarzan de Engelse taal niet beheerst.

Ondanks het feit dat Creed (1987) kort vermeldt dat Jane een object van verlangen is, probeert ze toch grotendeels de feministische visie op film te ontcrachten. Ze stelt dat Jane allesbehalve op een stereotiepe manier wordt voorgesteld omdat ze alle zaken die bijdragen tot de constructie van het begrip vrouwelijkheid, de rug toekeert. Daarnaast is het volgens haar ook niet Jane, maar Tarzan die onderworpen wordt aan de voyeuristische *gaze* van de camera. Jane zou wel deels geobjectiveerd worden, maar niet op de klassieke passieve manier. Ook Earnhart (2007) stelt in zijn werk *the male gaze theory* van Mulvey (1975) in vraag. Concreet stelt hij dat Jane de schakel vormt tussen de geciviliseerde wereld van de kijkers en de niet-geciviliseerde wereld die ze op het scherm waarnemen. Er treedt als het ware een soort identificatieproces op waardoor de kijker de wereld van Tarzan gaat beleven door de ogen van Jane. Hij verwijst hierbij specifiek naar *Tarzan, the Ape Man* (1932) en de manier waarop Tarzan gereduceerd wordt tot object van *the female gaze*. Niet enkel Jane – maar bijgevolg ook de kijker – zou Tarzan onderwerpen aan die gecontroleerde blik. In tegenstelling tot wat Morton (1993) zegt zou er dus een narcistische identificatie optreden met Jane en niet met Tarzan. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat Jane nooit onderworpen wordt aan Tarzan’s *male gaze*, maar volgens Creed (1987) en Earnhart (2007) zou het omgekeerde toch meer voorkomen. Daarnaast zorgt Jane ervoor dat de vrouwelijke kijkers kunnen dromen over een andere en betere wereld waar ze de restricties van de geciviliseerde wereld over boord kunnen gooien. Hierdoor wordt de idee “*We would each like to be Tarzan*” – eerder omschreven door Burroughs (geciteerd in: Kasson, 2001, p. 159) – plots “*We would each like to be Jane*”.

Hoewel Creed (1987) in haar werk tot enkele interessante bevindingen komt, lijkt ze toch niet met alle aspecten rekening te houden. Ten eerste focust ze grotendeels op de aspecten die de

feministische visie op film ontcrachten en laat ze de voorbeelden die deze bevestigen links liggen. Wanneer we bijvoorbeeld de cinematografie bekijken, stellen we namelijk vast dat Jane wel vaak in een passieve positie wordt geduwd. Ten tweede lijkt Creed (1987) nooit oog te hebben voor een mogelijke evolutie in Jane haar representatie. Wanneer ze het heeft over vervolgfilms haalt ze slechts enkele aspecten aan die mogelijks een verandering impliceren. Op geen enkel moment worden echter concrete voorbeelden of details aangehaald, waardoor we niet specifiek kunnen aantonen dat *Tarzan and His Mate* (1934) wel degelijk functioneert als mijlpaal.

3.4 REPRESENTATIE VAN JANE: SAVAGE - CIVILIZED

De tweede studie die we belangrijk achten met betrekking tot ons eigen onderzoek is die van Clara Henderson (2001). In haar werk gaat ze vooral na hoe de tegenstelling tussen *savage* en *civilized* door gebruik van muziek gerepresenteerd wordt in *Tarzan and His Mate* (1934). Hoewel haar werk zich niet in hoofdzaak richt op gender kan het interessant zijn voor onze eigen analyse.

Henderson (2001) beweert dat de tegenstelling tussen *savage* en *civilized* op verschillende manieren naar bovenkomt in *Tarzan and His Mate* (1934). Zoals in punt 2.3.1 al werd aangehaald, is de notie *savage* onlosmakelijk verbonden met *the other*. De term bevat een eerder negatieve connotatie en wordt historisch gelinkt aan zaken als kannibalisme, heidendom en naaktheid. Maar *savagery* wordt in *Tarzan and His Mate* (1934) niet enkel met negatieve aspecten in verband gebracht en is als begrip dus eerder ambigu. Naast *the other* zou de term ook verwijzen naar seksuele vrijheid en lust. Ook Newsinger (1987) had het in zijn werk al over de manier waarop *savagery* in de Tarzan-boeken gekoppeld wordt aan 'beestachtige' lusten. De jungle kan hier gezien worden als een plek waar seksuele verlangens vrij spel krijgen omdat de restricties van de geciviliseerde wereld er volledig wegvallen (Henderson, 2001). In *Tarzan and His Mate* (1934) heerst er niet enkel een seksuele spanning tussen Tarzan en Jane, maar ook tussen Jane en de andere blanke mannen. Het werk van Henderson (2001) vertoont ook linken met dat van Creed (1987) die stelt dat seksuele verlangens uit de geciviliseerde wereld verplaatst worden naar de jungle waar ze op hun beurt gerechtvaardigd worden.

Een eerste element waarbinnen de notie *savage – civilized* tot uiting komt, vinden we terug in de *yodelling calls* van Tarzan en Jane. In tegenstelling tot Tarzan zijn kreet – die zijn dominantie over de jungle onderstreept – zou die van Jane haar ondergeschikte positie als vrouw benadrukken. Ze wendt haar kreet enkel aan wanneer ze in gevaar is, wat wijst op haar kwetsbaarheid waar Newsinger (1987) en Torgovnick (1990) ook al op wezen. Bovendien gebruikt ze deze ook nog om haar komst aan te kondigen waardoor ze de aandacht trekt van mannen en zichzelf volgens ons eigenlijk reduceert tot lustobject. Op die manier is de kreet een weerspiegeling van de geciviliseerde

patriarchale orde en kunnen we de kreet dus linken aan *civilization*. Ondanks het feit dat Jane *civilized* is, zou ze zich ook aangetrokken voelen tot hetgeen Henderson (2001) omschrijft als *savage*. Voor haar is Tarzan de voorstelling van de positieve kanten van *savagery* waardoor hij bij haar in de smaak valt. Daarnaast gebruikt Jane zelf meermaals de term *savage* om op goede eigenschappen van de jungle te wijzen zoals vrijheid (Henderson, 2001).

Ten tweede zien we deze tegenstelling ook duidelijk weerspiegeld in de gebruikte muziek. Afrikaanse muziek en *jungle drums* dragen bij tot de stereotiepe representatie van Afrika als *the other*. Het Westen wordt dan weer voorgesteld aan de hand van westerse muziek die uit een grammofoon komt. De dansen die beide soorten muziek vergezellen, versterken deze tegenstelling alleen nog meer. Ook de *opening credits* bevatten muziek die ertoe bijdraagt dat Afrika wordt afgebeeld als een 'gevaarlijk' land. Het lied dat gebruikt wordt in de eindscène van *Tarzan and His Mate* (1934) zou dan weer de romantiek en het Westen weerspiegelen (Henderson, 2001).

Tot slot benadrukt ook kledij deze tegenstelling in *Tarzan and His Mate* (1934). In deze film proberen Harry Holt en Martin Arlington Jane tevergeefs met westerse kledij en muziek terug te lokken naar Londen. Deze kledij staat dus symbool voor *civilization* terwijl de Afrikanen hun status als *savage* wordt benadrukt door hun beschilderde lichamen, speren e.d. Daarenboven komt het verschil tussen *savage* en *civilized* ook tot uiting in het niet dragen van kledij. Volgens Henderson (2001) is naakt enkel gerechtvaardigd wanneer het gekoppeld wordt aan *the other*. In de beginsequentie van *Tarzan and His Mate* (1934) komen er Afrikaanse vrouwen voor met ontblote borsten. Dit zag de *Hays Office* niet als een probleem maar de controversiële onderwaterscène waar Jane volledig naakt zwemt, was wel *not done* (Doherty, 1999). Ook het onzedige jungle-pakje van Jane veroorzaakte heel wat commotie in Amerika. De bevolking moest immers beschermd worden voor "*the immoral and obscene productions*" (Black, 1994, p. 11).

3.5 REPRESENTATIE VAN JANE: RELATIE TOT CENSUUR

3.5.1 De Hays Code

In de jaren 1930 bereikte de stijgende onrust over de manier waarop vrouwen in film werden afgebeeld zijn hoogtepunt. *The Great Depression* zorgde ervoor dat het filmbezoek daalde en met beeltenissen van seksueel bevrijde vrouwen wou men opnieuw meer volk naar de cinema lokken (Benshoff & Griffin, 2009; La Salle, 2000, p. 62-96). Zoals Couvares (2011) eerder al vermeldde in relatie tot Tarzan, vormden deze sterke en onafhankelijke vrouwen een bedreiging voor de hegemonische patriarchale structuur van de samenleving. Ook Staiger (1995) haalt in haar werk aan hoe deze *bad women* een invloed uitoefenden op de maatschappelijke structuren. Vrouwelijke actrices als Mae West namen rollen aan die de traditionele genderpatronen uitdaagden (Benshoff &

Griffiin, 2009). Nadat Hollywood jarenlang elke vorm van censuur genegeerd had, werd in 1934 onder invloed van het katholieke *Legion of Decency* de *Hays Code* of de *Motion Picture Production Code* ingevoerd. Deze draconische maatregel veranderde het filmlandschap en de manier waarop vrouwen in film gerepresenteerd werden drastisch. Elke film moest nu aan een controle van de *Production Code Administration* of *PCA* onderworpen worden en kon pas na ontvangst van een *Seal of Approval* op het witte doek verschijnen (Leff & Simons, 1990). Hierdoor gingen filmmakers hun scenario vaak preventief aanpassen zodat het de strenge controle van de *PCA* kon doorstaan. Daarnaast leidde het ook tot creativiteit aangezien veel zaken niet meer expliciet maar wel impliciet getoond moesten worden (Doherty, 1999).

3.5.2 De *Hays Code* en Jane

Zowel *Tarzan, the Ape Man* (1932) als *Tarzan and His Mate* (1934) werden uitgebracht tijdens *Pre-Code* Hollywood of de periode die vooraf gaat aan de invoering van de *Hays Code*. *Tarzan, the Ape Man* (1932) moest nog niet onderworpen worden aan een controle van de *PCA*. *Tarzan and His Mate* (1934) werd twee maanden voor de definitieve invoering van de *Code* uitgebracht en ontving pas een goedkeuring na een hevige discussie tussen *MGM* en de *Hays Office* over een wel zeer expliciete onderwaterscène (Depauw & Biltereyst, 2016; Doherty, 1999). In deze scène zwemt Jane – *body double* Josephine McKim – volledig naakt. De *Hays Code* – die officieel pas na *Tarzan and His Mate* (1934) van kracht was – schreef namelijk het volgende voor: “*Complete nudity is never permitted*” (Doherty, 1999, p.261). Ondanks de vraag deze scène te knippen, bleef deze toch rondcirculeren in het filmmilieu en bleven heel wat andere seksueel getinte scènes uit deze film ongecensureerd (Doherty, 1999). Bovendien zorgde ook de weinig verhullende kledij van Jane voor heel wat commotie in de Verenigde Staten (Henderson, 2001). Ook in België leidde deze film tot heel wat ongenoegen, zo knipte *The Belgian Board of Film Control* drie scènes uit de film alvorens het Belgische publiek de film kon bezichtigen (Cinamatek, 2016; Depauw & Biltereyst, 2016). *Tarzan Escapes* (1936), *Tarzan Finds a Son!* (1939), *Tarzan’s Secret Treasure* (1941) en *Tarzan’s New York Adventure* (1942) verschenen allemaal wanneer de *Hays Code* definitief van kracht was. Deze films moesten dus eerst ter controle worden voorgelegd aan de *PCA* voordat ze vertoond konden worden.

De controverse rond *Tarzan and His Mate* (1934) en de definitieve invoering van de *Code* zou volgens sommige auteurs voor een verandering in de representatie van Jane gezorgd hebben in de vervolgfيلمs (Creed, 1987; Henderson, 2001; Ray & Vernell, 1966; Said, 2000, p. 327-337). Meestal gaan ze hier niet dieper op in en geven ze enkel aan dat er veranderingen waarneembaar zijn in haar klederdracht en de actieve rol die ze voordien aannam. Effectief onderzoek naar de manier waarop Jane in de films na invoering van de *Code* werd afgebeeld, is er dus nog niet gevoerd. Ook Benschoff en Griffin (2009) stellen dat de *Hays Code* zorgde voor een duidelijke shift in de rollen die vrouwen

op zich namen. Na 1934 werden ze opnieuw meer afgebeeld in rollen die hun ondergeschikte positie in de samenleving bevestigden en bijgevolg het patriarchaat ondersteunden. Vrouwen zouden niet in de mogelijkheid geweest zijn om de traditionele genderpatronen om te keren (Benshoff & Griffin, 2009).

3.5.3 Belang van censuur

Niet enkel vanuit de relatie met *Tarzan and His Mate* (1934) maar ook vanuit een breder maatschappelijk oogpunt is het interessant om filmcensuur te betrekken bij de manier waarop Jane haar representatie evolueert doorheen de *MGM-Tarzans*. Staiger (1995) wees in haar werk al op de relatie tussen filmcensuur en de maatschappij. Censuur is volgens haar niet louter iets dat institutioneel en *top down* gebeurt. Het gaat volgens haar eerder over wat er op een bepaald moment bij de bevolking leeft en welke maatschappelijke thema's er als aanvaardbaar worden gezien door diezelfde bevolking, in die zin is censuur ook een proces dat *bottum up* verloopt. Ook Depauw en Biltereyst (2016) zien censuur als een belangrijke graadmeter voor wat er op een bepaald moment al dan niet als acceptabel wordt gezien binnen een bepaalde samenleving. De manier waarop beeltenissen van Jane al dan niet gecensureerd werden, kunnen ons dus een inzicht bieden in hoe men in de jaren 1930 en 1940 dacht over de representatie van vrouwen in film en over thema's als seksualiteit en naaktheid.

Bovendien kunnen we de *MGM-Tarzans* niet los bestuderen van deze historische context. Black (1994) wijst erop dat het van belang is censuur in het achterhoofd te houden omdat we anders nooit een volledig inzicht kunnen verwerven in de inhoud en structuur van films uit deze periode. Green (1998) ziet het ook op die manier en zegt dat elke Hollywood-tekst een historische tekst is die bekeken moet worden binnen de juiste tijd en plaats. Ook Krijnen en Van Bauwel (2015) stellen dat een genderrepresentatie altijd bekeken moet worden binnen de context waarin deze geproduceerd is.

4. CONCLUSIE

In een eerste deel van de literatuurstudie gingen we dieper in op de ontwikkeling van Tarzan als populair cultuurproduct en het bijhorend succes dat deze figuur veroorzaakte. Daarna gingen we over naar het onderzoeksveld dat zich rond Tarzan gevormd heeft. We zagen dat er voornamelijk onderzoek verricht werd naar de manier waarop thema's als kolonialisme en racisme gereflecteerd worden binnen de *MGM-Tarzans* (Cheatwood, 1982; Depauw & Biltereyst, 2016; Dunn, 1996; Henderson, 2001).

In een laatste deel van de literatuurstudie zoomden we specifiek in op het reeds verschenen onderzoek naar genderrepresentatie in *MGM-Tarzans*. We kwamen tot de conclusie dat de literatuur met betrekking tot Jane haar representatie eerder schaars is. De meesten richten zich op onderzoek naar Tarzan en zijn functie als promotor van het patriarchaat (Couvares, 2011). Tussen de auteurs die de representatie van Jane toch bestudeerden, bestaat er wat onenigheid. Sommigen benadrukken Jane haar kwetsbaarheid en de manier waarop ze wordt voorgesteld als seksueel object (Newsinger, 1987; Torgovnick, 1990). Anderen proberen deze visie dan weer te doorbreken en poneren dat Jane ook op een actieve manier wordt afgebeeld (Creed, 1987; Earnhart, 2007). Ook de interessante studie van Henderson (2001) over de relatie tussen *Tarzan and His Mate* (1934) en de reflectie van de noties *savage – civilized*, kwam in dit gedeelte aan bod. Net als Creed (1987) maakt ze de koppeling tussen *savagery* en seksuele verlangens.

Tot slot hadden we oog voor de relatie tussen de representatie van Jane en filmcensuur. Voornamelijk *Tarzan and His Mate* (1934) leidde tot heel wat opschudding in de Verenigde Staten. Heel wat auteurs (Creed 1987; Henderson, 2001; Ray & Vernell, 1966; Said, 2000, p. 327-337) suggereren dan ook dat de *Hays Code* – die na *Tarzan and His Mate* (1934) werd ingevoerd – een invloed heeft uitgeoefend op de manier waarop Jane gerepresenteerd wordt in de *MGM-Tarzans* die werden uitgebracht na 1934.

DEEL II: METHODOLOGIE

1. INLEIDING

Uit de literatuurstudie blijkt dat het huidig onderzoek naar de representatie van Jane eerder dun gezaaid is. Wanneer er dan toch onderzoek werd gedaan, lag de focus meestal slechts op één of twee MGM-Tarzans waardoor er geen uitspraken gedaan kunnen worden over haar representatie op lange termijn (Creed, 1987; Henderson, 2001). Daarnaast haalden enkele auteurs (Creed, 1987; Henderson, 2001; Ray & Vernell, 1966) al aan dat *Tarzan and His Mate* (1934) mogelijks als een mijlpaal fungeert in de manier waarop Jane in vervolgfilms wordt afgebeeld. Hierbij werden echter nooit concrete voorbeelden of details aangehaald. We voeren dit onderzoek dus vanuit deze lacune in de literatuur en de optiek dat het belangrijk is mediarepresentaties te onderzoeken. Vandaag wordt de filmindustrie nog steeds gedomineerd door mannelijke visies met repercussies op de representatie van vrouwen, daarom is blijvend debat over genderrepresentatie in de bredere visuele beeldcultuur dus noodzakelijk (Chaudhuri, 2006; Green, 1998; Ruppert, 1994). Het onderzoek naar genderrepresentatie in historische films kan ons daarnaast een belangrijk inzicht bieden in de manier waarop er toen gedacht werd over dit thema en kan bijgevolg leiden tot een beter inzicht in genderrepresentaties vandaag.

In dit onderzoek willen we nagaan op welke manier Jane haar representatie doorheen vijf MGM-Tarzans evolueert: *Tarzan, the Ape Man* (1932), *Tarzan and His Mate* (1934), *Tarzan Escapes* (1936), *Tarzan Finds a Son!* (1939) en tot slot *Tarzan's Secret Treasure* (1941). Hierbij proberen we oog te hebben voor de manier waarop de controverse rond *Tarzan and His Mate* (1934) een mogelijke invloed heeft gehad op de representatie van Jane in de vervolgfilms. Om onze onderzoeksvraag van antwoord te dienen zullen we gebruik maken van een narratieve analyse op macroniveau gevolgd door een tekstuele filmanalyse op microniveau volgens het model van Bordwell en Thompson (2010). Daarnaast beschikken we ook over de Belgische coupures van *Tarzan and His Mate* (1934) om onze analyse verder aan te vullen. We vertrekken hier dus vanuit de visie van Klinger (1997), die stelt dat je een tekst nooit los kan bestuderen van alle zaken die er ooit al over verschenen zijn. Het is met andere woorden belangrijk om de volledige context mee te nemen wanneer je historische films bestudeert (Doherty, 1999; Klinger, 1997; Staiger, 1995). We starten dit methodologisch luik met een toelichting bij de gekozen onderzoeksobjecten waarna we overgaan naar de bespreking van de gebruikte analysemethoden en de beperkingen hiervan.

2. ONDERZOEKSOBJECTEN

Onze zoektocht naar relevante onderzoeksobjecten verliep over het algemeen vrij eenvoudig. Met dit onderzoek willen we niet enkel op zoek gaan naar een evolutie in Jane haar representatie, maar willen we ook nagaan of Jane haar representatie na de invoer van de *Hays Code* verschilt van haar representatie in de films die voor de *Hays Code* werden uitgebracht. Of met andere woorden of *Tarzan and His Mate* (1934) inderdaad als een mijlpaal fungeert binnen Jane haar representatie zoals enkele auteurs (Creed, 1987; Henderson, 2001; Ray & Vernell, 1966) assumeren. Aangezien *Tarzan and His Mate* (1934) geproduceerd werd binnen het *MGM*-tijdperk, besloten we ons tot deze subset te beperken. Cheatwood (1982) gaf eerder al aan dat er een grote diversiteit is tussen de verschillende Tarzan-films en dat we deze specifiek kunnen opdelen in verschillende subsets. De *MGM*-cyclus is zo'n onderdeel met eigen specifieke kenmerken. Aangezien we ons tot deze cyclus beperken, kunnen we ook accurate uitspraken doen over hoe Jane haar representatie precies evolueert.

We nemen zowel *Tarzan, the Ape Man* (1932) als *Tarzan and His Mate* (1934) mee in onze analyse. Beide films werden door *MGM* geproduceerd tijdens *Pre-Code* Hollywood – de periode voor de invoering van de *Hays Code*. Deze films werden eerder als studieobject gebruikt in het onderzoek van Creed (1987) en Henderson (2001). Hoewel ze tot enkele interessante inzichten komen, denken we dat er nog ruimte genoeg is om deze films verder te analyseren naar de representatie van Jane en dus mee te nemen in onze steekproef. Om een evolutie in Jane haar representatie te omschrijven en na te gaan of *Tarzan and His Mate* (1934) als mijlpaal functioneert, namen we ook drie films mee in onze analyse die werden uitgebracht toen de *Hays Code* al van kracht was. Zowel *Tarzan Escapes* (1936), *Tarzan Finds a Son!* (1939) als *Tarzan's Secret Treasure* (1941) werden aan onze steekproef toegevoegd. Wegens een reeds zichtbare trend na de analyse van vijf films besloten we de laatste *MGM*-film *Tarzan's New York Adventure* (1942) niet in ons onderzoek op te nemen. Deze laatste film werd wel bekeken maar er zijn geen diepgaande analyse op toegepast. Hieronder geven we per film een korte technische fiche en inhoud mee.

2.1 TARZAN, THE APE MAN (1932)



Regisseur	W.S. Van Dyke
Producent	Bernard H. Hyman en Irving Thalberg
Cast	Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, Neil Hamilton, Aubrey Smith, Doris Lloyd, Forrester Harvey en Ivory Williams

James Parker is samen met zijn partner Harry Holt op expeditie in West-Afrika. Ze zijn op zoek naar een oude olifantenbegraafplaats zodat ze het ivoor kunnen meenemen om er een flinke duit aan te verdienen. Net voor de expeditie van start gaat, arriveert Jane Parker. Ze komt haar vader een verrassingsbezoek brengen en besluit uiteindelijk het duo te vergezellen op hun expeditie. Harry – die ondertussen al smoorverliefd is op Jane – doet er alles aan haar te beschermen tegen de gevaren van de jungle. Wanneer ze met succes de top van de *Mutia Escarpment* hebben bereikt, wordt Jane ontvoerd door Tarzan. Nadat ze haar angstgevoelens opzij heeft gezet en wat tijd heeft doorgebracht bij Tarzan en zijn apen, valt ze voor zijn charmes. Ze kan helaas niet bij Tarzan blijven en hij brengt haar terug naar haar vader en Harry. Wanneer Tarzan uit het zicht verdwijnt, wordt het gezelschap gevangen genomen door een Afrikaanse stam. Tarzan komt het gezelschap bevrijden en brengt hen naar het olifantenkerkhof waar Jane's vader sterft. Jane kiest ervoor om definitief bij Tarzan in de jungle te blijven en Harry keert alleen naar huis.

2.2 TARZAN AND HIS MATE (1934)



Regisseur	Cedric Gibbons, Jack Conway en James C. McKay
Producent	Bernard H. Hyman
Cast	Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, Neil Hamilton, Paul Cavanagh, Forrester Harvey en Nathan Curry

Een jaar is reeds verstreken sinds Jane besloot om bij Tarzan in de jungle te blijven. Harry Holt plant samen met zijn metgezel Martin Arlington een nieuwe expeditie naar het olifantenkerkhof. Harry is nog steeds verliefd op Jane en samen met Martin bedenkt hij een plan om zowel het ivoor als Jane terug mee te nemen naar Engeland. Nadat ze de top van de *Mutia Escarpment* bereikt hebben, blijven ze nog even bij Tarzan en Jane. Wanneer Tarzan weigert om het gezelschap verder te leiden naar het olifantenkerkhof, schiet Martin hem neer. Martin doet Jane geloven dat Tarzan is omgekomen bij een gevecht met een krokodil. Ze wil niet alleen in de jungle achterblijven en beslist dan maar om samen met Harry en Martin terug naar de geciviliseerde wereld te gaan. Wanneer ze op de terugweg gevangen worden genomen door een Afrikaanse stam, komt Tarzan te hulp.

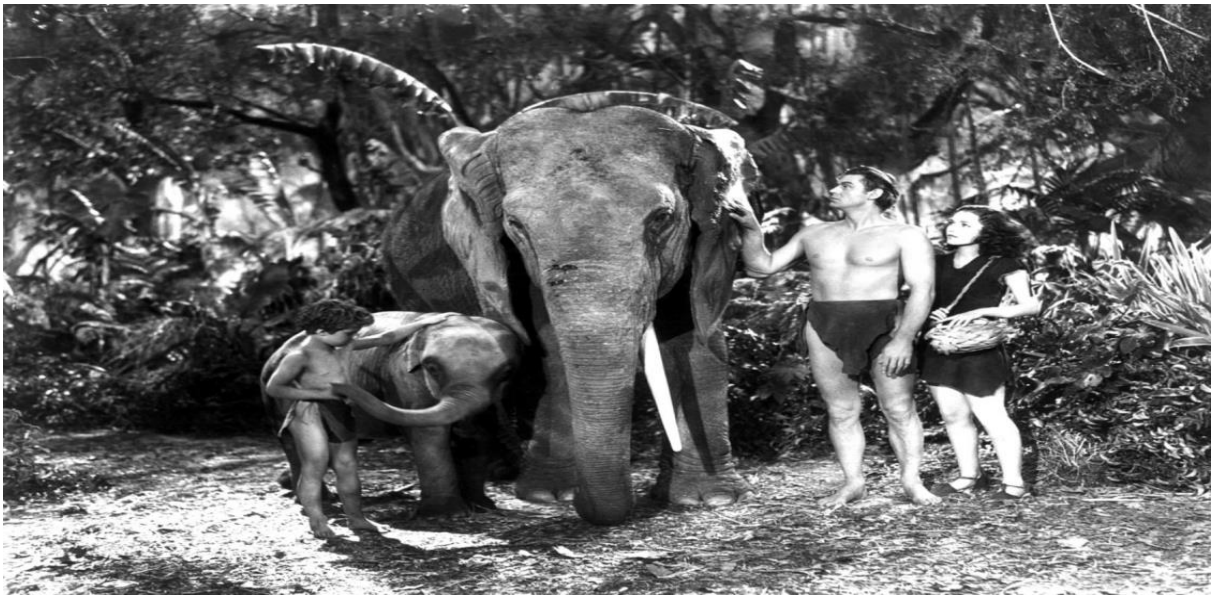
2.3 TARZAN ESCAPES (1936)



Regisseur	Richard Thorpe
Producent	Sam Zimbalist, Jack Cummings, Phil Goldstone en Bernard H. Hyman
Cast	Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, John Buckler, Benita Hume, William Henry, Herbert Mundin, E. E. Clive en Darby Jones

Eric en Rita Parker trekken naar West-Afrika in de hoop hun nicht Jane te vinden. Hun oom is gestorven en laat hen en Jane een groot fortuin achter. Het fortuin kan enkel in hun handen terechtkomen als Jane meekomt naar Engeland. Eric en Rita laten zich op hun tocht vergezellen door Captain Fry. Hij stemt ermee in de expeditie naar de *Mutia Escarpment* te begeleiden omdat hij Tarzan gevangen wil nemen en tentoon wil stellen in een soort *freakshow*. Wanneer ze de *Mutia Escarpment* bereiken, stemt Jane in met de wens van Eric en Rita op voorwaarde dat ze zo snel mogelijk terug bij Tarzan kan zijn. Captain Fry bedenkt een list en doet Tarzan geloven dat Jane nooit meer terug zal komen waarop hij hem opsluit in een kooi. Wanneer Captain Fry en de rest van het gezelschap zelf gevangen genomen worden door de *Hymandis*, moet Tarzan zichzelf zien te bevrijden om hen te redden. Wanneer iedereen gered is, wordt Captain Fry verbannen naar een grot waar hij een gruwelijke dood sterft. Eric en Rita keren naar huis en wensen Jane en Tarzan samen alle geluk toe.

2.4 TARZAN FINDS A SON! (1939)



Regisseur	Richard Thorpe
Producent	Sam Zimbalist
Cast	Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, Johnny Sheffield, Ian Hunter, Henry Stephenson, Frieda Inescort, Henry Wilcoxon, Laraine Day en Morton Lowry

Nadat het vliegtuig van de Lancings neergestort is op de *Mutia Escarpment*, vinden Tarzan en Jane hun baby terug. De kleine jongen is de enige overlevende van de vliegtuigcrash en Tarzan en Jane besluiten hem op te voeden als hun eigen zoon. Ze geven de jongen de naam Boy en vormen samen een erg gelukkig gezinnetje. Vijf jaar later wordt hun geluk verstoord door familie van de overleden Lancings. Ze maken kans op een grote erfenis wanneer er geen overlevenden zijn van de vliegtuigcrash. Aangezien Boy de enige overlevende en dus enige erfgenaam is, willen ze hem meenemen naar Engeland. Met een list kunnen ze Jane van hun 'goede' intenties overtuigen. Jane – die hoopt dat Boy betere kansen krijgt in de geciviliseerde wereld – sluit Tarzan op zodat hij het vertrek van Boy niet kan verhinderen. Nadat Jane te weten komt dat hun bedoelingen toch niet helemaal zuiver zijn, worden ze gevangen genomen door de *Zambelis*. Ze stuurt Boy weg om ervoor te zorgen dat hij Tarzan kan bevrijden. Tarzan snelt te hulp en het gezinnetje blijft gelukkig samen in de jungle.

2.5 TARZAN'S SECRET TREASURE (1941)



Regisseur	Richard Thorpe
Producent	B. P. Fineman
Cast	Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, Johnny Sheffield, Reginald Owen, Barry Fitzgerald, Tom Conway, Philip Dorn en Cordell Hickman

Boy – gefascineerd door de verhalen van Jane over de geciviliseerde wereld – trekt er op uit. Wanneer hij in handen valt van een Afrikaanse stam kan hij bevrijd worden door enkele wetenschappers die op expeditie zijn. Hij vertelt Vandermeer en Medford over het goud dat hij onlangs vond op de bodem van het meer waar hij woont. Professor Elliot, die aan het hoofd van de wetenschappelijke expeditie staat en enkel goede bedoelingen heeft, wordt er door de twee snoodaards ingeluisd. Ze laten hem bewust sterven zodat ze het goud in handen kunnen krijgen. Nadat ze Jane en Boy gevangen genomen hebben, eisen ze van Tarzan de tweede locatie van het goud en nemen hem ook gevangen. Niet veel later vallen Medford, Vandermeer, Jane en Boy zelf in handen van de *Jaconis*. Tarzan kan bevrijd worden en gaat Jane en Boy helpen. Tarzan, Jane en Boy blijven opnieuw gelukkig samen in de jungle.

3. METHODE

Wanneer we ons onderzoek volledig en correct willen uitvoeren, is het noodzakelijk om de gepaste methoden toe te passen. Om de evolutie in de representatie van Jane te onderzoeken, kozen we ervoor eerst gebruik te maken van een narratieve analyse op macroniveau om daarna over te gaan naar een tekstuele analyse op microniveau. Door eerst gebruik te maken van een narratieve analyse

krijgen we al een globaal overzicht op de manier waarop Jane haar representatie evolueert. Daarna kunnen we aan de hand van een tekstuele filmanalyse dieper graven en zo op zoek gaan naar onderliggende betekenissen. Daarnaast gebruiken we ook nog de beschikbare Belgische coupures van *Tarzan and His Mate* (1934) om onze analyse te ondersteunen. De combinatie van deze methoden leidt volgens ons tot het beste resultaat.

3.1 NARRATIEVE ANALYSE

We starten ons onderzoek met een narratieve analyse op macroniveau. Er is geen vaststaande methode om een narratieve analyse uit te voeren en daarom baseren we ons in hoofdzaak op de manier waarop Bordwell en Thompson (2010, p. 79) de narratie omschrijven: “*A chain of events linked by cause and effect and occurring in time and space.*” Hieruit kunnen we reeds afleiden dat tijd en ruimte een belangrijke manier zijn om de narratie te definiëren. Daarnaast hebben Bordwell en Thompson (2010) het ook over causaliteit en de manier waarop de personages hierin een belangrijke rol vervullen. Het zijn namelijk de personages die bepaalde oorzaken creëren en de gevolgen hiervan dragen.

We kiezen ervoor elke film globaal te bekijken en op te delen in sequenties naargelang de factoren ruimte, tijd en personages. Een sequentie of segment is een basiseenheid die bestaat uit scènes die samen één natuurlijke verhaaleenheid vormen. Daarom voegen we per sequentie ook een omschrijving toe van de verhaaleenheid waarop die sequentie betrekking heeft. Concreet bevat elke sequentie dus een begin- en eindtijd, de tijd en ruimte waarbinnen het verhaal zich afspeelt, welke personages er binnen die bepaalde sequentie aan bod komen en tot slot een korte omschrijving van de verhaaleenheid. Daarnaast moet de narratieve analyse ons inzicht bieden in de manier waarop Jane op macroniveau als personage functioneert.

Aan de hand van deze narratieve analyse op macroniveau selecteren we per film drie à vier sequenties die we dieper op microniveau zullen analyseren aan de hand van een tekstuele filmanalyse volgens het model van Bordwell en Thompson (2010). Uitgaande van het feit dat we een onderzoek voeren naar de representatie van Jane kiezen we deze sequenties op basis van haar aanwezigheid. Zo nemen we systematisch één sequentie waarin Jane voor de eerste maal in de film geïntroduceerd wordt en één sequentie waarin de liefdesrelatie tussen haar en Tarzan benadrukt wordt. De overige sequenties worden eerder gekozen op basis van hun kwaliteit. Hierbij doelen we op de manier waarop iets gezegd kan worden over Jane haar representatie.

3.2 TEKSTUELE FILMANALYSE

Deze masterproef zal gebruik maken van een tekstuele filmanalyse om de geselecteerde sequenties verder te analyseren naar de representatie van Jane. Tekstuele analyse is een kwalitatieve onderzoeksmethode die past binnen de constructivistische traditie (Larsen, 1991; McKee, 2002). We kiezen doelbewust niet voor een kwantitatieve methode omdat we verder willen gaan dan het louter beschrijven. Daarenboven maakt een tekstuele analyse het mogelijk om niet enkel de manifeste maar ook de meer latente betekenissen bloot te leggen (Kuhn, 1993; Larsen, 1991; McKee, 2002). Bij het definiëren van tekstuele analyse moeten we er rekening mee houden dat de term tekst ruim geïnterpreteerd kan worden (Bouwman, den Boer, Frissen & Houben, 1994). McKee (2002, p. 4) heeft het over: *“Whenever we produce an interpretation of something’s meaning.”* Films worden dus ook als teksten aanzien waarin je op zoek kan gaan naar betekenissen. Tekstuele analyse is volgens Kuhn (1993) dan ook een zeer effectieve en veelgebruikte methode om films te onderzoeken.

Wij baseren onze tekstuele analyse op het model voor filmanalyse van Bordwell en Thompson (2010). Dit model kan teruggevonden worden in bijlage II van deze masterproef. We kozen voor dit model omdat we denken dat het onze onderzoeksvraag het best van antwoord kan dienen doordat er verschillende lagen in de film worden geanalyseerd. Concreet onderscheiden Bordwell en Thompson (2010) vijf lagen: de narratie, mise-en-scène, cinematografie, montage en het geluid. In de **narratieve laag** proberen we voornamelijk oog te hebben voor de manier waarop het verhaal is opgebouwd en welke rol Jane daarin speelt op microniveau. Binnen de narratieve analyse hadden we hier al oog voor op macroniveau. Daarnaast bestuderen we ook de **mise-en-scène**. Binnen deze laag heeft de onderzoeker aandacht voor de manier waarop acteer codes, vestimentaire codes, belichting en decor bijdragen tot de manier waarop Jane wordt afgebeeld. Bovendien mogen we ook de symbolische betekenissen die bepaalde objecten of handelingen met zich meedragen hier niet vergeten. Ten derde hebben we de **cinematografische laag**. Hier let de onderzoeker vooral op de gebruikte camerastandpunten, beeldgrootte en camerabeweging en hoe deze een invloed uitoefenen op de betekenis die we geven aan Jane als personage. Dragen deze op zijn beurt eerder bij tot een actieve of een passieve representatie van Jane? In de vierde laag proberen we inzicht te verwerven in de **montage**. In het bijzonder letten we hierbij op de keuzes die gemaakt werden om bepaalde zaken al dan niet in beeld te brengen. In de laatste laag focussen we ons op de verschillende **geluiden** – verbaal, achtergrond en noise – en hoe deze een effect hebben op Jane haar representatie.

We opteren ervoor al deze lagen mee te nemen in onze analyse omdat we een zo volledig mogelijk beeld willen schetsen van Jane haar representatie. Dat wil niet zeggen dat we er ons niet van bewust

zijn dat sommige lagen voor ons eigen onderzoek meer stof bieden tot analyse. Dit zijn voornamelijk de mise-en-scène, cinematografie en het geluid. Bij de bespreking van de resultaten zullen deze dan ook hoofdzakelijk aan bod komen.

3.3 REFLECTIE

Hoewel een tekstuele filmanalyse volgens ons de beste methode is om onze onderzoeksvraag te beantwoorden, heeft deze ook haar beperkingen. Ten eerste is het de onderzoeker zelf die betekenissen toekent aan de gekozen teksten waardoor deze methode een eerder subjectief karakter heeft (McKee, 2002). We pretenderen dus niet dat ons onderzoek de algemene waarheid naar boven zal brengen maar in plaats daarvan pogen we één mogelijke lezing of interpretatie van de tekst te geven. Ten tweede kiezen we bewust voor het model van Bordwell en Thompson (2010) omdat dit model ons toelaat elke laag in de diepte te bestuderen. Op die manier kunnen we de latente betekenissen blootleggen om zo onze onderzoeksvraag van een accuraat antwoord te voorzien. Dit impliceert in geen geval dat andere filmanalysemodellen – zoals het model Vandenburg (1981) of Van Kempen (1995) – slechter zijn.

Daarnaast brengt het bestuderen van historische films in de 21^e eeuw enkele problemen met zich mee. Hoewel we rekening houden met de historisch-maatschappelijke context waarbinnen de films ontwikkeld zijn en oog hebben voor de manier waarop vrouwen toen gerepresenteerd werden in film, is het zeer moeilijk om onze hedendaagse bril volledig af te zetten.

Tot slot wees Cheatwood (1982) ons al op de hoge mate van diversiteit tussen de verschillende Tarzan-films. Daarom hebben de resultaten van dit onderzoek enkel betrekking op de films uit het *MGM*-tijdperk. In die zin is ons onderzoek eerder beperkt omdat we geen veralgemeningen kunnen doen naar andere Tarzan-films. Dit hangt natuurlijk ook samen met de kleinschaligheid van de gekozen steekproef (Bouwman et al., 1994). Ons onderzoek moet vooral als basis dienen voor mogelijk vervolgonderzoek naar dit boeiend onderwerp.

DEEL III: RESULTATEN EN BESPREKING

RESULTATEN ANALYSE

In deze analyse vertrekken we vanuit de concepten *savage* – *civilized* zoals omschreven door Henderson (2001) om de evolutie in Jane haar representatie doorheen vijf MGM-Tarzans aan te geven. De resultaten zullen duidelijk maken dat Jane gedurende de vijf films verschillende posities zal aannemen tegenover deze noties en zich – zoals Creed (1987) in haar werk al stelde – inderdaad beweegt tussen deze twee werelden. Volgens onze bevindingen springt Jane van *civilization* naar *savagery* om daarna opnieuw te eindigen in *civilization*. Deze zichtbare evolutie op macroniveau ondersteunen we door aan te geven hoe ze doorheen de films evolueert op vlak van aangenomen genderrollen en karaktereigenschappen. Daarnaast hebben we ook oog voor de controverse rond *Tarzan and His Mate* (1934) en de manier waarop deze een invloed uitoefent op de positie die Jane aanneemt tegenover *savage* of *civilized* in de vervolgfilms.

We baseren deze analyse in eerste instantie op een combinatie van de resultaten die we distilleerden uit onze narratieve analyse³ en tekstuele filmanalyse en doen een poging deze aan de beschikbare literatuur te toetsen. Aangezien er slechts enkele auteurs onderzoek verrichtten naar de representatie van Jane in MGM-Tarzans, is het niet altijd eenvoudig om naar voorgaand onderzoek terug te koppelen. Daarom proberen we verbanden te leggen met algemene concepten uit de genderstudies en het feminisme. In tweede instantie gebruiken we de coupures die *The Belgian Board of Film Control* uitvoerde alvorens de Belgische bevolking *Tarzan and His Mate* (1934) kon gaan bezichtigen. Voor het ter beschikking stellen van deze coupures gaat nog een groot woord van dank uit naar de Cinematek en Professor dr. Daniël Biltereyst.

1. JANE ALS CIVILIZED (*TARZAN, THE APE MAN* (1932))

We ontmoeten Jane voor het eerst in *Tarzan, the Ape Man* (1932) wanneer ze met de boot aankomt in Afrika om haar vader te bezoeken. Hoewel Jane zich op dat moment niet meer binnen de geciviliseerde westerse wereld bevindt, verraden verschillende elementen dat ze zich toch nog steeds identificeert met deze wereld. Er zijn echter ook al aspecten die erop wijzen dat ze de evolutie richting *savagery* heeft ingezet.

³ Beide analyses kunnen teruggevonden worden op de cd-rom die werd bijgevoegd aan deze masterproef.

1.1 GENDERROL

1.1.1 Jane als Victoriaanse vrouw

Jane wordt in het begin van *Tarzan, the Ape Man* (1932) nog steeds afgebeeld als een geciviliseerde westerse vrouw. Vanuit de idee dat de verhaallijn zich afspeelt in de 19^e eeuw zouden we kunnen stellen dat Jane de belichaming is van een Victoriaanse dame (Benshoff & Griffin, 2009).

Een eerste aspect om deze bevinding te staven, vinden we terug binnen de **mise-en-scène**. In de tweede sequentie van deze film draagt ze een lang wit kleed, witte handschoenen en een hoed die duidelijk haar westerse afkomst verraden. Deze witte kleur zou kunnen getuigen van een zekere puurheid en maagdelijkheid. Dit sluit aan bij wat Benshoff en Griffin (2009) de Victoriaanse representatie van de vrouw noemen, waarbij vrouwen op een kinderlijke, onschuldige en pure manier worden afgebeeld. De **vestimentaire codes** staan ook in fel contrast met de klederdracht van de lokale bevolking, op die manier wordt de wij/zij-tegenstelling tussen *savage* en *civilized* versterkt en wordt Jane haar superioriteit bevestigd, zoals Henderson (2001) in haar werk al aangaf. Nadat Jane in de hut van haar vader is aangekomen en haar gezicht verfrist met een soort lotion, trekt ze een ander kleed aan. Voorgaande zaken geven aan dat ze nog steeds veel belang hecht aan schoonheid en kledij waardoor ze zich nog identificeert met de geciviliseerde wereld en meer bepaald met het Victoriaanse Londen. Dit benadrukt volgens ons haar vrouwelijkheid, nochtans stelt Creed (1987) dat Jane alle zaken die het begrip vrouwelijkheid construeren, de rug toe keert.

Daarnaast heeft Jane zes koffers meegenomen naar Afrika die ze allemaal zorgvuldig in de hut van haar vader laat plaatsen. Wanneer hij vraagt wat er allemaal in zit, antwoordt ze: *“Just the necessities of life.”* Dit **geluidsaspect** bewijst dat ze nog erg materieel is ingesteld omdat ze ervanuit gaat dat al deze spullen een noodzaak zijn om te overleven in de jungle. Onrechtstreeks levert ze hiermee een kritiek op de levensstijl van de lokale bevolking. Volgens ons hecht Jane dus wel nog veel belang aan het materialisme, in tegenstelling tot wat Creed (1987, p. 166) beweert: *“Unlike the European male adventurers who are in search of riches, Jane rejects the material world without a second thought.”* Het is wel zo dat Jane deze materiële wereld achter zich zal laten wanneer ze evolueert richting *savagery*. Maar op dit moment koestert ze net als haar vader en Harry Holt nog een soort afkeer voor alles waar deze term voor staat. Zo vraagt Beamish – een assistent van haar vader – haar het volgende: *“What brings you to this awful hole?”* Jane antwoordt hierop: *“That’s a perfect criticism of Africa.”* Deze zin toont aan dat ze het eens is met Beamish en eigenlijk nog niets hoeft te weten van *savagery*. Pas wanneer ze Tarzan ontmoet, die volgens Henderson (2001) de personificatie is van de positieve elementen verbonden aan *savagery*, zal Jane zich hieraan overgeven.

1.1.2 Jane als *one of the guys*

Creed (1987) bracht in haar studie al naar voor dat Jane in *Tarzan, the Ape Man* (1932) allesbehalve op een stereotiepe vrouwelijke manier wordt voorgesteld. Ze maakt zelf de beslissing om naar Afrika af te reizen waardoor haar onafhankelijkheid wordt benadrukt. Daarnaast drinkt Jane liever een borrel dan thee en toont ze aan dat ze met een geweer kan schieten: “*I shoot like an angel!*” Deze zaken tonen aan dat Jane als *one of the guys* wordt voorgesteld. Onze eigen analyse bevestigt het standpunt van Creed (1987) en toont aan dat Jane inderdaad enkele zaken doet die traditioneel aan mannelijkheid worden gelinkt. Ze doet er alles aan om haar vader en Harry Holt te imponeren en bij hen te horen. Maar zoals we hierboven al aangaven, wordt ze ook voorgesteld als Victoriaanse dame wat haar vrouwelijkheid benadrukt en dus eerder een stereotiepe representatie is, dit gaat dan weer in tegen de visie van Creed (1987).

1.2 KARAKTEREIGENSCHAP

1.2.1 Dominantie

Volgens onze analyse is één van Jane haar voornaamste karaktereigenschappen dominantie. Dit hangt vanzelfsprekend samen met de rol die Jane als *one of the guys* op zich neemt omdat dominantie meestal aan mannelijke representaties wordt gekoppeld (Smelik et al., 1999). Bijgevolg wordt Jane dus niet enkel op een stereotiepe vrouwelijke manier voorgesteld als Victoriaanse dame maar neemt ze ook rollen en bijhorende karaktereigenschappen aan die niet stereotiep zijn. Binnen de **mise-en-scène** brengen vooral de **acteecodes** haar dominantie naar voren. Jane neemt een actieve en assertieve houding aan. Zij is diegene die meestal het voortouw neemt in plaats van bang af te wachten tot haar iets gevraagd wordt. In de periode dat ze *civilized* is, toont ze dus aan dat ze geen katje is om zonder handschoenen aan te pakken. In de tweede sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932) bijvoorbeeld, is het Jane die zonder aarzelen naar buiten gaat om de dansende en zingende *raw savages* te bekijken.

Ten tweede dragen enkele **cinematografische elementen** ertoe bij dat Jane haar dominantie wordt benadrukt. Op enkele momenten wordt er gekozen voor een bewust frame waarbij Jane hoger in beeld wordt geplaatst dan haar vader en Harry Holt. Dit beeld onderstreept de onderdanigheid van de mannen en de manier waarop Jane in staat is hen uit haar handen te laten eten. Vooral Harry Holt laat zich gemakkelijk beïnvloeden door Jane haar charmante uitstraling. Zowel in *Tarzan, the Ape Man* (1932) als in *Tarzan and His Mate* (1934) is het Jane die de controle over Harry Holt uitoefent en niet omgekeerd.



Figuur 1: Tarzan, the Ape Man (1932), SEQ 2, Jane dominant

Op geen enkel moment zal Jane in deze periode op een passieve manier worden voorgesteld aan de hand van cinematografie. Tevens bevindt ze zich nooit in liggende of onderdanige posities, maar staat ze recht of loopt ze rond wat ook al werd aangehaald door Creed (1987). Dit staat in schril contrast met de periode waarin Jane de belichaming van *savage* is en waar ze frequent op een passieve manier wordt afgebeeld. Enerzijds als seksueel object en anderzijds als object van *the male gaze* (cfr. 2.1.1 en 2.1.2).

Tot slot toont ook het **geluid** dat Jane als een sterke en dominante vrouw wordt afgebeeld. Ze heeft niet enkel altijd onmiddellijk een antwoord klaar, maar ze gebruikt haar stem ook om bevelen uit te delen. Wanneer zwarte slaven in de tweede sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932) haar koffers in de hut van James Parker dragen, geeft ze duidelijke orders waar deze moeten staan. Daarnaast beveelt ze Beamish zijn hoed af te staan als schietroos: *“Beamish, hat!”* Verder geeft ze ook enkele andere rake opmerkingen.

James Parker: *“You’re butting into my business.”*

Jane Parker: *“Butting in? You’re mistaken. I’m managing it!”*

1.2.2 Emotionaliteit en kwetsbaarheid

Hoewel Jane erg dominant en onafhankelijk overkomt, zijn er toch enkele zaken die dit tegenspreken. Dit toont aan dat Jane als personage dus eerder ambigu is, waardoor we ons aansluiten bij de ideeën van Robinson (2012, p. 335-344). Hier zijn we het dus niet helemaal eens met Creed (1987) wanneer ze zegt dat Jane allesbehalve op een stereotiepe vrouwelijke manier wordt afgebeeld en bijgevolg dus niet emotioneel of kwetsbaar zou worden gerepresenteerd (Smelik et al., 1999). We bevestigen hiermee wel de visie van enkele auteurs (Newsinger, 1987; Torgovnick, 1990) die haar representatie in de boeken onderzochten.

Het eerste voorbeeld situeert zich binnen de **mise-en-scène**. Wanneer Jane in de tweede sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932) aankomt in Afrika, komt ze verlegen over. Haar ogen bewegen heen en weer en ze maakt nerveuse gebaren met haar handen. Als ze hierna door Mrs. Cutten naar de hut van haar vader wordt begeleid, valt ze in zijn armen. Het is een emotioneel weerzien en ze zakt diep weg in haar vader zijn omhelzing. Deze scène benadrukt haar kwetsbaarheid en de bescherming die ze bij haar vader opzoekt. Dit sluit mooi aan bij de manier waarop Jane als Victoriaanse dame wordt gerepresenteerd. Benschoff en Griffin (2009) stellen namelijk dat deze vrouwen aanbeden worden door alle mannen in hun leven waaronder hun vader. Deze mannen zouden hen ook bescherming bieden. Niet enkel Jane haar eigen **acteercodes**, maar vooral die van Harry Holt en haar vader tonen aan dat ze haar wil beschermen. Wanneer de tocht naar het olifantenkerkhof wordt ingezet en het gezelschap de bevroesde *Mutia Escarpment* beklimt, houdt Harry Holt Jane stevig vast aan een touw dat rond haar middel is geknoopt.

Wanneer we het hebben over de **cinematografie**, zien we dat Jane dikwijls in beeld wordt gebracht tussen haar vader en Harry Holt. Dit frame zorgt ervoor dat ze omringd wordt door twee mannen die haar willen beschermen. Enkele auteurs haalden haar kwetsbaarheid – of de kwetsbaarheid van vrouwen in het algemeen – al aan in de relatie tot Tarzan-boeken. Vrouwen zouden beschermd moeten worden omdat ze anders ten prooi vallen aan de seksuele verlangens van Afrikaanse mannen en dieren (Newsinger, 1987; Torgovnick, 1990). Een voorbeeld vinden we terug in de tweede sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932). Wanneer Jane samen met haar vader en Harry Holt de zingende en dansende *raw savages* bekijkt, wordt ze door hen omringd. We denken dat haar vader en Harry Holt Jane beschermen tegen deze ‘primitievelingen’ die haar zouden willen verkrachten (Newsinger, 1987; Torgovnick, 1990). Het eerste beeld betreft een medium shot en het tweede beeld een medium close-up.



Figuur II: Tarzan, the Ape Man (1932), SEQ 2, James Parker en Harry Holt beschermen Jane



Figuur III: Tarzan, the Ape Man (1932), SEQ 2, James Parker en Harry Holt beschermen Jane

In het algemeen zal Jane haar kwetsbaarheid groter worden naargelang ze meer en meer *savage* wordt. Dit heeft volgens ons te maken met een verlies van controle over de situatie, en over het landschap. Daarnaast zorgt de evolutie naar *savagery* ervoor dat ze gezien wordt als een seksueel object (cfr. 2.1.1). Dit vergroot natuurlijk het gevaar op verkrachting waar Newsinger (1987) en Torgovnick (1990) al op wezen waardoor ze als vrouw kwetsbaarder wordt. Vooral haar ontmoeting met Tarzan in de vijfde sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932), zorgt voor een groeiende nood aan bescherming.

1.3 KORTE CONCLUSIE

We besluiten dat de representatie van Jane in deze periode ingaat tegen de stereotiepe dichotome representaties van mannelijkheid en vrouwelijkheid in de media (Smelik et al., 1999). Karaktereigenschappen als onafhankelijkheid en dominantie worden nog vaak gelinkt aan mannelijkheid. Vrouwen zouden dan weer vaker gerepresenteerd worden als kwetsbaar en emotioneel (Smelik et al., 1999). Onze bevindingen staven de idee dat Jane zowel ‘mannelijke’ als ‘vrouwelijke’ karaktereigenschappen bevat waardoor we zouden kunnen stellen dat ze eerder androgyn is. Deze tegenstelling vinden we ook terug in de genderrollen die ze in deze periode aanneemt, enerzijds stereotiep als Victoriaanse vrouw en anderzijds niet stereotiep als *one of the guys*. Deze inzichten kunnen we linken aan de ambiguïteit in haar personage (Robinson, 2012, p. 335-344) en gaan in tegen de visie van Creed (1987) die Jane in hoofdzaak linkt aan ‘mannelijke’ genderrollen en karaktereigenschappen zoals onafhankelijkheid.

1.4 EVOLUTIE NAAR SAVAGE

Hierboven bespraken we enkele elementen die tonen dat Jane in het begin van *Tarzan, the Ape Man* (1932) nog *civilized* is omdat ze dan nog wordt voorgesteld als Victoriaanse dame. Naarmate de film vordert, zal Jane echter meer en meer afstand nemen van de geciviliseerde wereld en bijhorende conventies. Een eerste element dat ons duidelijk maakt dat Jane deze wereld en volgens Creed

(1987) dus ook het patriarchaat langzaam achter zich laat, vinden we terug in de tweede sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932). Bij haar aankomst in Afrika draagt Jane een paar witte handschoenen waarvan ze enkel de rechterhandschoen uittrekt om Harry Holt en Mrs. Cutten te begroeten. Ze wacht tot na de ontmoeting met haar vader in zijn hut om erg zorgvuldig – vinger per vinger – haar linkerhandschoen af te nemen. Volgens onze bevindingen suggereert deze handeling dat Jane onder haar linkerhandschoen een ring verborgen houdt en eigenlijk een verloofde of getrouwde vrouw is. Nadat ze zich – door het uittrekken van haar handschoen en ring – uit deze monogame westerse relatie bevrijd heeft, kijkt ze in de spiegel en zegt ze het volgende tegen zichzelf en haar vader: “*From now on I’m through with civilization, I am going to be a savage just like you.*” Hoewel er op dat moment nog elementen zijn die aangeven dat ze zich nog deels met de geciviliseerde wereld identificeert, be vraagt ze zich hier over een mogelijk leven in de jungle. De spiegel staat hierbij symbool voor introspectie en zelfreflectie. Het uittrekken van de handschoen en het daaropvolgende citaat luidden de start in van een Oedipale relatie tussen Jane en haar vader die volgens Creed (1987) enkel en alleen gelegitimeerd kan worden in de jungle omdat deze taboe is in de geciviliseerde wereld. Later in deze bespreking zullen we ook nog zien dat ze de monogame relatie die ze had in de geciviliseerde wereld inruilt voor een polygame relatie tijdens de periode dat ze evolueert richting *savagery*. Wanneer ze na deze periode opnieuw *civilized* wordt, kiest ze definitief voor een monogame relatie met Tarzan (cfr. 3.1.1). Dit is volgens ons één van de effecten van de implementatie van de *Hays Code*.

Een tweede aspect dat wijst op haar verandering naar *savage* vinden we terug in de vijfde sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932). Tijdens de expeditie die Jane met haar vader en Harry Holt onderneemt, wordt ze plots ontvoerd door Tarzan. Tarzan neemt Jane mee naar zijn rijk in de bomen en onderwerpt haar aan een inspectie (Creed, 1987). Hij heeft nog nooit een blanke vrouw gezien en is geïntrigeerd door haar en haar klederdracht. Wanneer hij haar zakdoek en even later haar sjaaltje scheurt, maakt hij volgens ons duidelijk dat westerse kledij geen betekenis heeft in de wildernis. Hierdoor geeft hij dus actief een signaal aan Jane. Morton (1993) gaf in zijn werk al aan dat Tarzan zich uit via lichamelijke handelingen en niet via taal. Ook Cheetah – de aap van Tarzan – toont dit aan door Jane haar hoed op de grond te gooien.

Jane laat *civilization* pas echt achter zich wanneer Tarzan in sequentie tien van *Tarzan, the Ape Man* (1932) gewond is. Nadat hij werd neergeschoten door Harry Holt, wordt hij door zijn olifanten naar de rand van het water gebracht. Zijn apenvrienden brengen Jane naar hem toe en ze scheurt stukken stof van haar westerse kledij om zijn hoofdwonde te verzorgen. Hiermee antwoordt ze eigenlijk op Tarzan zijn handeling uit sequentie vijf en toont ze niet enkel aan dat ze om hem geeft, maar ook dat ze actief afstand neemt van de geciviliseerde wereld. Ze bevrijdt zichzelf met andere woorden van

alle restricties die verbonden zijn aan *civilization* en geeft zich over aan de wildernis en dus ook aan Tarzan. Vanaf dit moment zijn we het dus eens met Creed (1987) die zegt dat Jane de materiële wereld achter zich laat. Later zullen we nog zien dat de evolutie in Jane haar kledij duidelijk haar standpunt tegenover de geciviliseerde wereld reflecteert.

In deze tiende sequentie – die zich afspeelt aan het water – groeien Tarzan en Jane dichter naar elkaar toe. Terwijl ze in het water dobberen, houdt Tarzan Jane stevig in zijn armen en duwt hij haar meermaals onder water. Dit is volgens ons een soort zuiveringsritueel waarbij alle laatste zaken die wijzen op Jane haar relatie tot de geciviliseerde wereld van haar worden afgespoeld. Water staat namelijk symbool voor zuiverheid. Nadien komt ze herboren uit de rivier en kan ze zich helemaal overgeven aan Tarzan en dus ook aan *savagery*. Henderson (2001) beweert dat Tarzan voor Jane een belichaming is van alle positieve aspecten die gelinkt kunnen worden aan deze term. In de elfde sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932) merken we op dat de relatie tussen Tarzan en Jane nog meer geëvolueerd is. Net als haar vader spreekt ze hem nu ook aan met *darling* en *dear*, wat aantoont dat ze Tarzan op hetzelfde niveau als haar vader plaatst en hij dus erg veel voor haar betekent. Daarnaast is de fysieke afstand die er nog tussen hen was in de vijfde sequentie helemaal verdwenen.

Pas vanaf *Tarzan and His Mate* (1934) is Jane haar evolutie naar *savagery* compleet. Ze woont nu bij Tarzan in de jungle en heeft hiermee definitief afstand genomen van haar geboorteland en het materialisme. Ze draagt niet langer geciviliseerde kledij maar een jungle-outfit die weinig aan de verbeelding overlaat. Deze outfit zou volgens enkele auteurs (Creed, 1987; Henderson, 2001; Ray & Vernell, 1966) één van de redenen zijn voor een verandering in haar representatie na deze film. Verder heeft ze vanaf *Tarzan and His Mate* (1934) een eigen kreet aangenomen die conform het werk van Henderson (2001) wel nog deels verraadt dat ze ooit tot *civilization* behoorde. Ook het feit dat ze vanaf deze film aan lianen slingert, uit bomen springt en zich laat opvangen door Tarzan, bewijst dat ze zich gevrijwaard heeft van de beperkingen uit de geciviliseerde wereld. “*Sinds Jane met den blanken Koning der Apen in het oerwoud verdwenen is, heeft ze zich aan de angstwekkende omstandigheden aangepast. Zij slingert nu ook van den eenen boom naar den anderen*” (“Tarzan en zijn gezellin”, 1934, juli).

2. JANE ALS SAVAGE (*TARZAN, THE APE MAN* (1932) & *TARZAN AND HIS MATE* (1934))

De verandering die Jane doormaakt van *civilized* naar *savage* brengt wel enkele consequenties met zich mee die een invloed uitoefenen op de manier waarop ze gerepresenteerd wordt. Jane zal niet langer op een actieve maar op een eerder passieve manier worden afgebeeld, bijgevolg zal ze een genderrol aannemen als seksueel object en object van *the male gaze*. Voorts wordt Jane nog wel

dominant voorgesteld maar toch is er sprake van een grotere mate van kwetsbaarheid en nood aan bescherming.

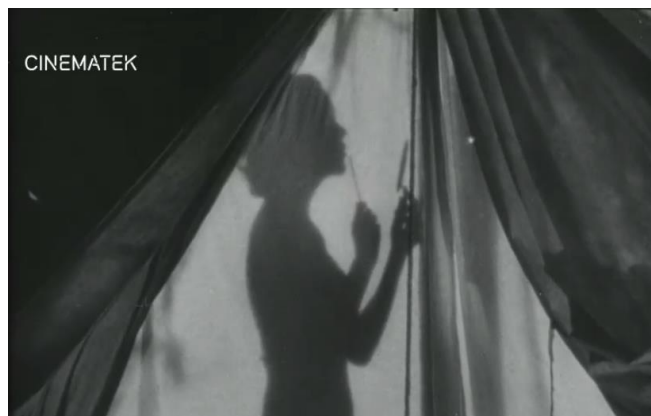
2.1 GENDERROL

2.1.1 Jane als seksueel object

Zoals Creed (1987) in haar werk al naar voren bracht, worden seksuele verlangens omgezet in natuurlijke verlangens wanneer deze verplaatst worden naar een niet-geciviliseerde setting. Via *displacement mechanisms* toonde ze aan dat scènes waarin blanken hun seksueel verlangen uiten, altijd worden opgevolgd door scènes met beeltenissen van *the other*. Op deze manier gebeurt er een *displacement* van het verlangen van *civilization* naar *savagery* waardoor het verlangen gelegitimeerd wordt. Bovendien beweert Henderson (2001) dat *savagery* gekoppeld wordt aan lust en verlangen. Enkele andere auteurs (Anez, 2006, p. 12-61; Creed, 1987; Henderson, 2001; Robinson, 2012, p. 335-344) legden in hun werk reeds de nadruk op Jane haar sensualiteit en de manier waarop ze als seksueel object voor mannen fungeert. Ons baserend op voorgaande assumpties merken we op dat de reductie van Jane tot lustobject enkel plaatsvindt en ook enkel gelegitimeerd is in de periode waarin ze zichzelf met *savagery* vereenzelvigd. Dit is volgens ons dus het geval vanaf haar ontmoeting met Tarzan in *Tarzan, the Ape Man* (1932) tot en met *Tarzan and His Mate* (1934). Hierna zal ze ook nog worden afgebeeld als ‘seksueel’ object, maar enkel in functie van Tarzan (cfr. 3.1.1). Dan is het namelijk niet meer gelegitimeerd om lustgevoelens op haar te projecteren omdat ze dan terug tot *civilization* behoort, waar de *Hays Code* ongetwijfeld iets mee te maken heeft.

Ten eerste speelt de **mise-en-scène** – en meer bepaald de **vestimentaire codes** – een erg belangrijke rol in de manier waarop Jane tot lustobject herleid wordt. Dit is nog niet het geval in *Tarzan, the Ape Man* (1932) omdat ze daar nog steeds haar geciviliseerde kledij draagt. Vanaf *Tarzan and His Mate* (1934) heeft ze volledig gebroken met de geciviliseerde wereld en zal Jane zich kleden in een weinig verhullend pakje dat de grootste delen van haar lichaam onbedekt laat. Mulvey (1975) en Collins (2011, p. 290) maakten al duidelijk dat vrouwelijke personages vaak geseksualiseerd worden aan de hand van *scanty and provocative clothing* waardoor we ons dus aansluiten bij hun visie. Jane’s kledij zal in deze periode meermaals het onderwerp worden van conversaties en toespelingen op haar seksualiteit. Voornamelijk Martin Arlington houdt zich op dit vlak niet in (cfr. geluidsaspect). Daarnaast wordt kledij – en het aan- en uitkleden – gebruikt om **suggestie** te creëren of zoals Doherty (1999, p. 261) het omschrijft: “*Suggestive nudity*”. Zo werd een scène uit de zevende sequentie van *Tarzan and His Mate* (1934) gecensureerd door *The Belgian Board of Film Control* omdat het naakte silhouet van Jane zichtbaar is terwijl ze zich in een tent staat om te kleden. De *BeBFC* was dan ook erg gevoelig voor beeltenissen die te maken hadden met seks en erotiek. Zo’n 22

procent van de filmcuts werden gedurende de jaren 1920 en 1930 door de *BeBFC* uitgevoerd omwille van voorgaande redenen (Biltereyst, Meers, Lotze & Van de Vijver, 2012, p.189). Dit naakte silhouet draagt niet rechtstreeks bij tot de narratie en is er volgens ons dus louter om Jane als personage te seksualiseren (Benshoff & Griffin, 2009; Mulvey, 1975). Aangezien censuur een belangrijke maatstaf is om na te gaan of een bepaalde representatie al dan niet aanvaardbaar is binnen een bepaalde samenleving (Depauw & Biltereyst, 2016; Staiger, 1995), kunnen we stellen dat de manier waarop Jane hier gerepresenteerd wordt niet maatschappelijk getolereerd werd.

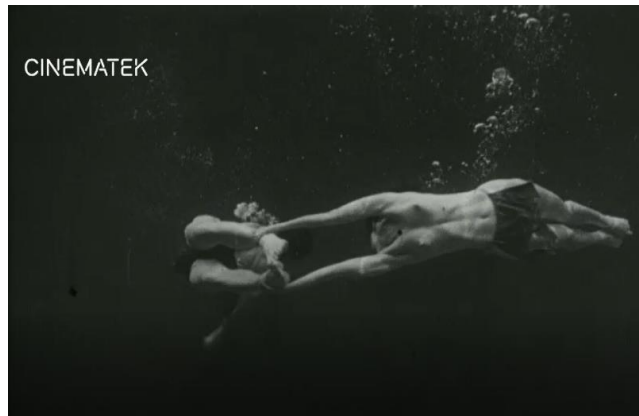


Figuur IV: Tarzan and His Mate (1934), SEQ 7, silhouet Jane (Cinematek, 2016)

In de achtste sequentie van *Tarzan and His Mate* (1934) vinden we het gebruik van suggestie aan de hand van kledij opnieuw terug. Ook hier worden naaktheid of seksuele handelingen niet expliciet maar impliciet getoond. Wanneer Jane en Tarzan in hun liefdesnest liggen te slapen, zien we dat Jane haar avondkleed ostentatief omhoog hangt. Op deze manier kunnen we vermoeden dat ze naakt slaapt en dat er sprake is van een seksuele relatie tussen Tarzan en Jane. Deze vermoedens worden verder bevestigd in de **geluidslaag**. Deze sequentie wordt ingeleid door een soort apengeluid dat sterke gelijkenissen vertoont met een erotische kreun van een vrouw. Wanneer Jane niet veel later gewekt wordt door Tarzan, zegt ze hem het volgende: *“Tarzan, you’re a bad boy.”* Deze zin kwam ook reeds in het werk van Henderson (2001) naar boven wanneer ze het had over de seksuele dimensies in deze film.

Naast het gebruik van suggestie worden naaktheid of intimiteit ook expliciet getoond in *Tarzan and His Mate* (1934). In de negende sequentie van deze film zien we Jane volledig naakt zwemmen. Deze sequentie werd in de literatuur wel vaker aangehaald (Creed, 1987; Henderson, 2001; Ray & Vernell, 1966). Volgens (Doherty, 1999) circuleren er drie verschillende versies van deze naakte onderwaterscène. Het Belgische censuurorgaan *BeBFC* werd geconfronteerd met de onderwaterscène waarin enkel Jane haar borsten onbedekt zijn. Toch was deze nog te expliciet want

de BeBFC knipte deze volledige sequentie uit de film alvorens de Belgische bevolking deze kon bekijken (Cinematek, 2016).



Figuur V: Tarzan and His Mate (1934), SEQ 9, gecensureerde onderwaterscène (Cinematek, 2016)

In tweede instantie draagt de **cinematografie** bij tot een passieve representatie die Jane op haar beurt herleid tot seksueel object. Zowel in de geanalyseerde sequenties 5, 10 en 11 uit *Tarzan, the Ape Man* (1932) en 7 en 8 uit *Tarzan and His Mate* (1934) wordt er gebruik gemaakt van *top shots* en vogelperspectief om Jane in beeld te brengen. Ook het frequent hoger in beeld plaatsen van Tarzan – en vanaf *Tarzan and His Mate* (1934) ook Martin Arlington – dragen ertoe bij dat Jane gedomineerd wordt door een man en dat ze als zijn ondergeschikte wordt gerepresenteerd. Jane wordt bovendien vaak voorgesteld in liggende of zittende posities waardoor de focus op haar lichaam komt te liggen. Dit gaat in tegen de visie van Creed (1987) die beweert dat Jane in *Tarzan, the Ape Man* (1932) op een actieve manier wordt afgebeeld en altijd wandelt, loopt of op olifanten rijdt. Dit is absoluut ook het geval, maar ze wordt toch ook regelmatig passief afgebeeld. Bovendien is er een groot verschil te merken met de gebruikte cinematografie wanneer Jane nog *civilized* was. Ze werd toen actiever en soms zelfs dominant in beeld gebracht (cfr. 1.2.1) omdat ze toen nog niet als lustobject werd gezien. Ook in de volgende periode, wanneer Jane opnieuw *civilized* is, merken we terug een actieve representatie door cinematografie op. Nu is het Tarzan die grotendeels actief en in staande posities wordt afgebeeld wat Kirkham en Thumim (1993) in hun werk al aangaven.

Een eerste voorbeeld van deze passieve representatie door cinematografie vinden we terug in de tiende sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932). Hier groeien Tarzan en Jane dichterbij elkaar toe nadat Jane zijn hoofdwonde heeft verzorgd. Ze spelen samen wat in het water en gaan daarna aan de oever liggen. Daar neemt Jane een liggende positie in waarna Tarzan over haar heen leunt. Deze positie wordt in beeld gebracht vanuit verschillende standpunten in medium close-up opgevolgd door een long shot. Net als bij de representatie van seksuele handelingen wordt de man in de actieve positie geplaatst en de vrouw in de passieve, waardoor we ons aansluiten bij het werk van

Ruppert (1994). We merken ook op dat er in deze sequentie heel wat seksuele spanning tussen Tarzan en Jane heerst. Dit valt onder andere op aan de acteer codes en de aanwezigheid van een spel van blikken.



Figuur VI: Tarzan, the Ape Man (1932), SEQ 10, Jane en Tarzan, passieve houding en blikken



Figuur VII: Tarzan, the Ape Man (1932), SEQ 10, Jane in liggende positie

Dezelfde seksuele spanning en passieve houding van Jane vinden we terug in de elfde sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932). Jane neemt opnieuw een liggende positie aan die in beeld wordt gebracht aan de hand van een top shot. In deze sequentie fantaseert Jane over een toekomst met Tarzan terwijl ze eigenlijk nog steeds verstrikt zit in een polygame relatie met haar vader, Harry Holt en Tarzan.



Figuur VIII: Tarzan, the Ape Man (1932), SEQ 11, Jane passief

De seksuele spanning is echter op zijn hoogst in *Tarzan and His Mate* (1934). Dit is ongetwijfeld de film die de meest seksueel expliciete en impliciete scènes bevat. Hier wordt ze ook niet enkel als lustobject afgebeeld in functie van Tarzan, maar ook in functie van de andere blanke mannen. Na de implementatie van de *Hays Code* – wanneer Jane terug *civilized* wordt – zal dit opnieuw veranderen en wordt Jane enkel als ‘seksueel’ object afgebeeld wanneer de intieme relatie tussen haar en Tarzan wordt getoond. Ook in *Tarzan and His Mate* (1934) vinden we dus voorbeelden terug van deze passieve voorstelling door **cinematografie**. In de zevende sequentie zit Jane samen met Harry Holt en Martin Arlington aan een kampvuur. Er wordt hier gekozen voor een medium shot met een bewust frame waarbij Jane een half liggende positie aanneemt en op deze manier lager in beeld wordt geplaatst dan de mannen. Daarnaast verraden de **acteercodes** van Harry en Martin dat ze haar als lustobject aanschouwen.



Figuur IX: Tarzan and His Mate (1934), SEQ 7, Jane lager in beeld

Het derde aspect dat misschien wel het meest van belang is bij de reductie van Jane tot lustobject, is het **geluidsaspect** dat vooral sterk tot uiting komt in *Tarzan and His Mate* (1934). Om de haverklap maakt Martin Arlington seksueel getinte opmerkingen over Jane of over haar kledij. Hierbij laat hij regelmatig zijn ogen over haar lichaam glijden (cfr. 2.1.2). Wanneer hij haar probeert te overtuigen om terug mee te gaan naar Londen in sequentie zeven, komt het volgende ter sprake.

Martin Arlington: *“Wouldn’t you like to get all dressed up again? Not that I have any complaints on that score...”*

Jane Parker: *“Why? I had this specially designed for me.”*

Daarnaast benoemt hij zelfs letterlijk het feit dat Jane *savage* is. Net voor hij haar innig op de mond kust – waardoor hij haar dus als seksueel object ziet – zegt hij: *“You’re a fascinating little savage.”* Dit kunnen we linken aan de koppeling die Henderson (2001) maakt tussen lust en *savagery*. Net als het naakte silhouet en de onderwaterscène werd deze kus gecensureerd door de *BeBFC* alvorens het

Belgische publiek de film te zien kreeg wat opnieuw aangeeft dat deze representatie maatschappelijk niet getolereerd werd.



Figuur X: Tarzan and His Mate (1934), SEQ 7, gecensureerde kus (Cinematek, 2016)

Verder gebruikt hij een metafoor om het 'kijken naar' Jane uit te leggen: *"Like a hungry man outside a restaurant window."* Dit kunnen we ongetwijfeld in verband brengen met de manier waarop Jane gereduceerd wordt tot object van *the male gaze* (cfr. 2.1.2) (Mulvey, 1975). Het is niet enkel Martin Arlington, maar ook Jane die zich door haar eigen opmerkingen in een minderwaardige positie duwt. Nadat ze een lang westers avondkleed heeft aangetrokken dat Harry Holt en Martin Arlington voor haar hadden meegebracht, komt Tarzan haar opnieuw inspecteren (sequentie 7, *Tarzan and His Mate* (1934)). Daarop zegt ze: *"These are clothes, women wear them because they hope men will like them."* Hiermee toont ze aan dat ze zich mooi maakt voor de man en niet voor zichzelf waardoor ze zich onrechtstreeks reduceert tot object voor mannelijk verlangen (Mulvey, 1975).

2.1.2 Jane als object van *the male gaze*

De passieve representatie en de manier waarop Jane als seksueel object wordt gerepresenteerd (cfr. 2.1.1), correleert vanzelfsprekend met de reductie van Jane tot object van *the male gaze* (Chaudhuri, 2006; Mulvey, 1975). Nochtans brachten Creed (1987) en Earnhart (2007) in hun studie naar voor dat het meestal Tarzan is die onderworpen wordt aan een voyeuristisch camerastandpunt en dat wanneer Jane dan toch geobjectiveerd wordt, het niet op een passieve manier is. Jane zou altijd lopen, wandelen en op olifanten rijden (Creed, 1987). We moeten toegeven dat uit onze analyse blijkt dat het eerste deel van deze stelling klopt, Tarzan wordt inderdaad geobjectiveerd. Een voorbeeld hiervan vinden we terug in sequentie vijf van *Tarzan, the Ape Man* (1932).

Het tweede deel van de stelling echter, klopt volgens ons slechts gedeeltelijk. Jane wordt wel degelijk gereduceerd tot een *object-to-be-looked-at-ness* en dat op een actieve én passieve manier (Mulvey, 1975). Volgens ons wordt ze ook meer geobjectiveerd dan Tarzan, voornamelijk in *Tarzan and His Mate* (1934). In eerste instantie merken we binnen de **mise-en-scène** – en meer specifiek de

acteecodes – dat Jane vaak onderworpen wordt aan zwoele blikken van Martin Arlington. Hij laat zijn ogen gretig over haar lichaam glijden en maakt haar hierdoor tot object van zijn eigen mannelijke blik. Ook Harry Holt en Tarzan kijken regelmatig naar Jane maar wel op een minder seksuele manier.

Ten tweede werken de **cinematografische middelen** deze actieve én passieve objectificatie in de hand. Een voorbeeld van een passieve objectificatie dient zich aan in de tiende sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932). Nadat Jane Tarzan zijn hoofdwonde verzorgd heeft, gaat ze aan de rand van het water zitten. Deze setting doet ons trouwens heel erg denken aan de *Garden of Eden* van *Adam and Eve*. Wanneer Jane zichzelf wil opfrissen en daarvoor haar schouders wat ontbloot, zien we Tarzan nieuwsgierig vanuit de bomen kijken. Dit wordt duidelijk gemaakt aan de hand van een subjectief *point-of-view* shot gericht op Jane gevolgd door een medium long shot vanuit kikvorsperspectief van Tarzan. Het feit dat de camera tussen de struiken is geplaatst, beklemtoont het ‘stiekem’ kijken en legt de controle bij Tarzan (Benshoff & Griffin, 2009; Chaudhuri, 2006; Mulvey, 1975).



Figuur XI: Tarzan, the Ape Man (1932), SEQ 10, voyeuristische gaza



Figuur XII: Tarzan, the Ape Man (1932), SEQ 10, Tarzan kijkt naar Jane

Een tweede voorbeeld vinden we terug in de zesde sequentie van *Tarzan and His Mate* (1934). Hier gaat het om een actieve objectificatie waarmee we Creed (1987) haar punt bewijzen. Nadat Harry Holt en Martin Arlington de *Mutia Escarpment* hebben beklommen, worden ze opgewacht door

Tarzan. Even later wordt Jane geïntroduceerd aan de hand van haar non-diëgetische kreet waarna we haar in de bomen zien. In tegenstelling tot de kreet van Tarzan, trekt die van haar de aandacht van mannen (Henderson, 2001), waardoor ze zichzelf volgens ons eigenlijk reduceert tot lustobject. Dit beeld is een long shot genomen vanuit kikvorsperspectief waarin we ook voor het eerst geconfronteerd worden met Jane haar *scanty clothing* (Creed, 1987, p. 162). Hierna volgt een medium shot van Martin Arlington, Harry Holt en Tarzan die opkijken naar Jane. Zowel het het kikvorsshot van Jane en het opkijken van de mannen beklemtonen Jane's dominante positie. Hoewel ze de aandacht trekt van de drie mannen en een object van hun *male gaze* is, wordt ze toch op een actieve manier geobjectiveerd. Dit beeld accentueert tegelijkertijd de polygame relatie tussen Jane, Martin Arlington, Harry Holt en Tarzan (cfr. 3.1.1) en de manier waarop deze drie mannen letterlijk aan Jane haar voeten liggen.



Figuur XIII: Tarzan and His Mate (1934), SEQ 6, Jane actief



Figuur XIV: Tarzan and His Mate (1934), SEQ 6, mannelijke gaze

2.2 KARAKTEREIGENSCHAP

2.2.1 Emotionaliteit en kwetsbaarheid

Zoals we in het onderdeel 'Jane als *civilized*' al aangaven wordt Jane kwetsbaarder afgebeeld vanaf het moment dat ze zich vereenzelvigd met *savagery*. Dit heeft volgens ons in hoofdzaak te maken

met de gevaren die verbonden zijn aan de wildernis. Enerzijds moet Jane beschermd worden tegen de wilde dieren en anderzijds tegen Afrikaanse mannen, zoals in de boeken het geval is (Newsinger, 1987; Torgovnick, 1990).

Binnen de **mise-en-scène** zijn het voornamelijk haar **acteer codes** die deze kwetsbaarheid bevestigen. Wanneer Tarzan haar in de vijfde sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932) ontvoert en meeneemt naar zijn rijk in de bomen, merken we dat Jane heel onzeker wordt. Ze wordt vanuit haar comfortzone verplaatst naar een onbekende omgeving vol gevaren waardoor ze moet terugvallen op Tarzan. Terwijl ze wat onstabiel in de bomen zit, houdt ze Tarzan stevig vast en leunt ze meermaals naar hem toe omdat ze zijn bescherming opzoekt.



Figuur XV: Jane zoekt Tarzan zijn bescherming op

Ook op vlak van **cinematografie** vinden we in dezelfde sequentie voorbeelden terug van haar kwetsbaarheid. Tarzan wordt telkens hoger in beeld geplaatst dan Jane. Dit frame verduidelijkt de dominante positie die Tarzan heeft in de jungle en de nederigheid van Jane in deze voor haar ongekende omgeving. Ze is hier nog niet zijn gelijkgestelde maar eerder zijn ondergeschikte, wat ingaat tegen Creed (1987) haar visie. Wanneer de nacht bijna valt, neemt Tarzan Jane mee naar zijn hol om haar te slapen te leggen. Jane schrikt van Tarzan zijn brute fysieke handelingen en ze begint te schreeuwen en huilen. Haar kwetsbaarheid wordt hier niet enkel voorgesteld door haar **acteer codes**, maar ook door het gebruik van een vogelperspectief of top shot.



Figuur XVI: Tarzan, the Ape Man (1932), SEQ 5, frame Jane onderdanig



Figuur XVII: Tarzan, the Ape Man (1932), SEQ 5, top shot Jane kwetsbaar

Tevens vinden we ook in de **geluidslaag** voorbeelden terug die haar kwetsbaarheid aantonen. Ze voelt zich duidelijk niet veilig in de jungle en smeekt Tarzan in de vijfde sequentie van *Tarzan, the Ape Man* (1932) meermaals om zijn bescherming: “Don’t let me go, hold on to me!” Soms gilt ze ook hysterisch omdat ze bang is van de apen die bij Tarzan leven: “Don’t let him take me!” Volgens ons verwijst dit naar de boeken waar Tarzan Jane redt van de aap Terkoz die haar wil toevoegen aan zijn harem. In dat opzicht beschermt Tarzan haar hier dus voor een mogelijke verkrachting (Newsinger, 1987; Torgovnick, 1990). Naar het einde van deze sequentie toe bedankt ze Tarzan zelfs voor zijn bescherming: “Thank you for protecting me.” Vanaf *Tarzan and His Mate* (1934) gebruikt Jane haar eigen kreet die aantoont dat ze beschermd moet worden tegen wilde dieren en *raw savages*. Telkens wanneer ze in gevaar is wendt ze deze aan waarna Tarzan te hulp snelt. Wanneer Jane opnieuw *civilized* wordt (cfr. 3.2.1) zal deze nood aan bescherming dalen en zal Jane zelf optreden als beschermende voor haar zoon Boy.

2.2.2 Dominantie

Ook al wordt Jane in deze periode kwetsbaarder afgebeeld, is er toch nog steeds sprake van een hoge mate van dominantie. Deze dominantie is in grote mate gelijk aan de manier waarop ze dominant werd voorgesteld toen ze nog *civilized* was. Ze deelt nog steeds bevelen uit, nu voornamelijk aan Tarzan. Het enige verschil is dat haar dominantie geseksualiseerd wordt omdat er een koppeling gemaakt wordt met *savagery* en dus ook met lust. Voornamelijk vanaf *Tarzan and His Mate* (1934) wordt deze link gemaakt.

Voornamelijk uit de **acteer codes** van de mannen kunnen we afleiden dat ze het fijn vinden dat Jane wat dominant is en altijd een antwoord klaar heeft. Zowel Martin Arlington, Harry Holt als Tarzan willen Jane op haar wenken bedienen en willen zich onderwerpen aan haar dominant karakter.

Hier en daar wordt haar dominantie benadrukt aan de hand van **cinematografische middelen** alhoewel dit eerder zelden gebeurt en Tarzan dominant wordt voorgesteld. Een voorbeeld hiervan gaven we al uit sequentie zes van *Tarzan and His Mate* (1934) waarbij Jane op een actieve manier geobjectiveerd wordt (cfr. 2.1.2). Het kikvorsperspectief van haar in de bomen benadrukt haar

dominantie over de mannen en de manier waarop zij uit haar hand eten. Deze dominantie is geseksualiseerd omdat dit de eerste maal is dat we Jane in de film zien en gewezen worden op haar *scanty clothing* (Creed, 1987, p. 162).

Ook binnen het **geluidsaspect** vinden we voorbeelden terug die haar dominante onderlijnen. Zo beveelt ze Tarzan in sequentie acht van *Tarzan and His Mate* (1934) om haar ontbijt klaar te maken: “Go on and get my fruit juice!” Ze doet dit terwijl ze naakt onder een dierenhuid ligt en nadat ze al gezegd heeft dat Tarzan ‘een stoute jongen’ is. Deze zaken dragen bij tot het seksualiseren van haar dominantie.

2.3 KORTE CONCLUSIE

We kunnen voor dit onderdeel besluiten dat Jane als personage geseksualiseerd wordt juist omdat ze in deze periode *savage* is (Henderson, 2001), hierdoor neemt ze dus genderrollen aan als seksueel object en object van *the male gaze*. De focus ligt in de films uit deze periode dan ook voornamelijk op het uitspelen van al deze seksuele aspecten die verbonden zijn aan *savagery*. Er is dus geen ambivalentie meer waar te nemen in de genderrollen die Jane aanneemt, ze neemt eerder stereotiepe rollen aan waarbij ze vooral gerepresenteerd wordt in functie van de man en waardoor het patriarchaat ondersteunt wordt (Benshoff & Griffin, 2009; Chaudhuri, 2006; Mulvey, 1975). Ook in hedendaagse film en media worden vrouwen nog steeds vaker geseksualiseerd dan mannen. Dit voornamelijk door het gebruik van sexy kledij en naaktheid (Smith et al., 2012), wat ook het geval is bij de representatie van Jane in deze periode. In haar karaktereigenschappen vinden we wel nog wat tegenstrijdigheden terug. Alhoewel ze kwetsbaarder wordt, is er ook nog sprake van een hoge mate van dominantie. Deze dominantie wordt echter ook gekoppeld aan *savagery* waardoor het een seksueel karakter krijgt. Na *Tarzan and His Mate* (1934) zal deze focus verschuiven en vallen de seksuele dimensies waarover Henderson (2001) het in haar werk had grotendeels weg, wellicht door de invoering van de *Hays Code*.

2.4 EVOLUTIE NAAR CIVILIZED

Enkele auteurs (Creed, 1987; Henderson, 2001; Ray & Vernell, 1966) vermeldden eerder al dat Jane na *Tarzan and His Mate* (1934) op een andere manier werd afgebeeld. Dit zou te maken hebben met de *Hays Code* die twee maanden na de release van deze film definitief werd ingevoerd (Doherty, 1999; Henderson, 2001). Uit onze analyse blijkt dat er vanaf *Tarzan Escapes* (1936) inderdaad een duidelijke shift plaatsvindt in de manier waarop Jane gerepresenteerd wordt. Ze wordt niet langer als erotisch object afgebeeld maar ze neemt hoofdzakelijk traditionele genderrollen aan die de patriarchale structuur van de samenleving ondersteunen. Hier sluiten we ons dus aan bij Alseed (2013) en Couvares (2011) die de *MGM-Tarzans* bekijken als een promotiemiddel voor het

patriarchaat. Ook Benschhoff en Griffin (2009) stelden al dat vrouwelijke actrices na de implementatie van de *Hays Code* opnieuw rollen moesten aannemen die hun ondergeschikte positie in de maatschappij bevestigden.

Bovendien zien we vanaf *Tarzan Escapes* (1936) een duidelijke daling in het aantal seksueel getinte scènes. Enkel wanneer Tarzan en Jane zich aan het water bevinden, is het nog gerechtvaardigd om hun intieme relatie te tonen (cfr. 3.1.1). Over het algemeen zien we dat er vanaf *Tarzan Escapes* (1936) een terugkeer is naar geciviliseerde waarden en normen en dat zaken die aan *savagery* worden gekoppeld (zoals lust) meer en meer verlaten worden. In tegenstelling tot Jane haar evolutie naar *savage* (cfr. 1.4) verloopt de terugkeer naar *civilized* eerder abrupt, wat mogelijks een aanwijzing is voor de rol die de *Hays Code* hierin heeft gespeeld. Er zijn onder andere onmiddellijke veranderingen waarneembaar binnen de setting en vestimentaire codes. De cirkel van *civilization* naar *savagery* naar *civilization* is helemaal rond in *Tarzan's New York Adventure* (1942) omdat bijna het volledige Tarzan-verhaal wordt verplaatst naar het geciviliseerde New York.

3. JANE ALS CIVILIZED (*TARZAN ESCAPES* (1936), *TARZAN FINDS A SON!* (1939) & *TARZAN'S SECRET TREASURE* (1941))

We gaven hierboven al aan dat er vanaf *Tarzan Escapes* (1936) inderdaad sprake is van een duidelijke shift in de manier waarop Jane gerepresenteerd wordt die waarschijnlijk te maken heeft met de invoering van de *Hays Code*. Hoewel Jane zich nog steeds in de jungle bevindt bij Tarzan is er toch een terugkeer naar geciviliseerde waarden en normen. Ze neemt dus ook genderrollen (en karaktereigenschappen) aan die we kunnen linken aan *civilization*. We kunnen dus stellen dat er vanaf *Tarzan Escapes* (1936) moraliserend en disciplinerend wordt opgetreden en dat traditionele waarden en normen worden gepromoot.

3.1 GENDERROL

3.1.1 Jane als 'seksueel' object

Jane wordt in deze periode nog af en toe afgebeeld als 'seksueel' object maar toch is er een groot verschil met de manier waarop ze als seksueel object werd gerepresenteerd wanneer ze nog *savage* was (cfr. 2.1.1). Toen werd ze regelmatig op een passieve manier voorgesteld als lustobject om drie mannen te plezieren. In *Tarzan, the Ape Man* (1932) heerste er niet enkel een seksuele spanning tussen haar en haar vader – die zich uitte in hun Oedipale relatie (Creed, 1987) – maar ook tussen haar, Harry Holt en Tarzan (Henderson, 2001). Omdat haar vader aan het einde van *Tarzan, the Ape Man* (1932) sterft, werd hij vervangen door Martin Arlington in *Tarzan and His Mate* (1934). Vanaf *Tarzan Escapes* (1936) is deze polygame relatie niet langer gelegitimeerd en kiest Jane definitief voor een monogame relatie met Tarzan. Jane kan geen relatie hebben met meerdere mannen aangezien

er in deze periode een terugkeer is naar traditionele geciviliseerde waarden en normen waar zaken als polygamie niet in thuishoren. Bijgevolg wordt Jane enkel nog passief en als ‘seksueel’ object afgebeeld wanneer de suggestie van seks tussen haar en Tarzan wordt gecreëerd. Blanke *treasure hunters* die buiten deze relatie staan, hebben niet langer de mogelijkheid hun seksuele gevoelens op Jane te projecteren omdat ze niet langer de belichaming is van *savagery*.

Ten eerste speelt de **mise-en-scène** een belangrijke rol in de manier waarop Jane nog als ‘seksueel’ object wordt afgebeeld. Uit *Tarzan, the Ape Man* (1932) en *Tarzan and His Mate* (1934) bleek al dat de **setting** aan het water een belangrijke symbolische betekenis met zich meedraagt. Het is de plaats waar Tarzan en Jane dichter naar elkaar toegroeiden in sequentie tien van *Tarzan, the Ape Man* (1932) en waar Jane naakt zwom in sequentie negen van *Tarzan and His Mate* (1934). Ze zijn er helemaal vrij en hun liefde voor elkaar kan er dan ook volledig ontluiken. Bijna elke film bevat ook een onderwaterscène, hier kussen Tarzan en Jane vaak omdat ze door niemand gezien kunnen worden. Dit is bijvoorbeeld het geval in sequentie negen van *Tarzan and His Mate* (1934) en in sequentie elf van *Tarzan Escapes* (1936).



Figuur XVIII: Tarzan Escapes (1936), SEQ 11, top shot Jane en Tarzan kussen

Volgens ons is de setting aan het water de enige plek waar het vanaf nu nog gelegitimeerd is om deze seksuele relatie te tonen omdat deze plek nog tot de jungle of *savagery* behoort. Hoewel het huis dat ze vanaf *Tarzan Escapes* (1936) bezitten in de jungle gebouwd is, wordt dit toch gelinkt aan *civilization*. Binnen deze gedomesticeerde setting is het dus niet gerechtvaardigd om lustgevoelens te uiten en wordt de seksuele relatie tussen Tarzan en Jane niet getoond. Dit heeft dus betrekking op het werk van Creed (1987) en Henderson (2001) die stellen dat lust enkel gelegitimeerd is wanneer er een koppeling is met *savagery*.

Een zeer belangrijk terugkerend **object** binnen de mise-en-scène zijn bloemen. Deze worden steeds bij de setting aan het water gebruikt om te suggereren dat Tarzan en Jane seks met elkaar hebben. Met de invoering van de *Hays Code* in het achterhoofd, kon seks niet langer op een expliciete manier

getoond worden. Filmmakers moesten creatiever zijn en meer gebruik maken van suggestie (Doherty, 1999; Staiger, 1995). Een voorbeeld hiervan vinden we terug in de elfde sequentie van *Tarzan Escapes* (1936). Nadat Jane beslist heeft Eric en Rita Parker te vergezellen naar Londen, gaan Tarzan en Jane afscheid nemen aan het water. Terwijl Jane neerligt aan de oever, plukt Tarzan een witte waterlelie voor haar. Daarna gaat hij boven haar staan om haar deze bloem te overhandigen. Deze handeling wordt in beeld gebracht aan de hand van een subjectief camerastandpunt vanuit Tarzan zijn blik. We merken dit op aan de belichting, omdat zijn schaduw boven haar hangt. Aan de hand van een vloeiende camera wordt er verder ingezoomd op Jane haar gezicht waarna er gecut wordt naar het hand van Jane. De witte waterlelie – die staat voor zuiverheid en puurheid – drijft samen met Jane haar ‘zuiverheid’ weg in het water. Deze sequentie suggereert een intieme relatie tussen Tarzan en Jane.



Figuur XIX: Tarzan Escapes (1936), SEQ 11, top shot Jane



Figuur XX: Tarzan Escapes (1936), SEQ 11, Jane haar ‘zuiverheid’ drijft weg

Een spiegelscène vinden we terug in de elfde sequentie van *Tarzan’s Secret Treasure* (1941). Tarzan en Jane bevinden zich opnieuw aan het water waar ze hun liefde aan elkaar verklaren. Ze willen dat de *treasure hunters* die hun goud willen stelen zo snel mogelijk hun jungle verlaten. Tarzan plukt een gelijkaardige bloem voor Jane waardoor hier wederom de suggestie van seks gecreëerd wordt. Jane haar gezicht wordt in beeld gebracht aan de hand van een close-up waardoor we niet naast de bloem

kunnen kijken. De sequentie eindigt met een kus waarna er wordt overgegaan naar een andere sequentie. Men houdt er in de **montage** dus steeds rekening mee dat bepaalde zaken niet getoond mogen worden en schakelen op tijd over naar andere sequenties.



Figuur XXI: Tarzan's Secret Treasure (1941), SEQ 11, bloem en suggestie

Naast de setting zien we ook dat er een verschuiving plaatsvindt in de **vestimentaire codes** vanaf *Tarzan Escapes* (1936). Jane draagt nog steeds een jungle-pakje maar wel één dat meer stof bevat en meer delen van haar lichaam bedekt. Kledij wordt dus ook niet langer gebruikt om toespelingen te maken op Jane haar seksualiteit of haar te reduceren tot seksueel object (cfr. 2.1.1). In *Tarzan Finds a Son!* (1939) wordt haar kledij ook langzaam geciviliseerder en start ze met het dragen van schoenen. In *Tarzan's New York Adventure* (1942) stapt ze helemaal over naar geciviliseerde kledij en draagt ze een vrouwelijk maatpakje met een hoed. Daarenboven toont deze kledij toch duidelijk de verschillen tussen Jane als *savage* of *civilized* en dus Jane haar representatie voor de *Hays Code* erna. In de onderwaterscène uit *Tarzan and His Mate* (1934) zwemt Jane naakt, in al deze spiegelscènes uit vervolgfilms heeft ze kleren aan. In diezelfde film sliep ze ook nog naakt naast Tarzan in hun liefdesnest, terwijl ze dat nu met kleren aan doet in hun jungle-huis. Het verschil tussen deze sequenties geeft ook de evolutie in hun relatie aan: van een *jungle-romance* naar een meer serieuze 'geciviliseerde' relatie.



Figuur XXII: Tarzan and His Mate (1934), SEQ 8, naakt slapen



Figuur XXIII: Tarzan Finds a Son! (1939), SEQ 13, met kleren aan slapen

Wat er wel nog voor zorgt dat Jane passief als ‘seksueel’ object wordt voorgesteld, is de **cinematografie**. Opnieuw neemt ze meermaals liggende posities aan waarna Tarzan over haar leunt. Daarnaast wordt er frequent gebruikt van top shots of vogelperspectief om haar passiviteit te benadrukken. Zoals hierboven vermeld, komt deze manier van representeren enkel voor wanneer de seksuele relatie tussen Tarzan en Jane wordt benadrukt. Dit sluit opnieuw aan bij de visie van Ruppert (1994) die stelt dat mannen bij seksuele handelingen altijd in de actieve positie worden geplaatst en vrouwen in de passieve. Een voorbeeld van deze passieve representatie gaven we hierboven al, in sequentie elf van *Tarzan Escapes* (1936) en *Tarzan’s Secret Treasure* (1941) wordt er gebruik gemaakt van top shot of vogelperspectief om Jane in beeld te brengen.

3.1.2 Jane als huisvrouw

Een ontegensprekelijk element dat erop wijst dat Jane opnieuw evolueert naar *civilized* en bijgevolg traditionele genderrollen zal aannemen zoals hier als huisvrouw, vinden we terug binnen de **mise-en-scène**. Vanaf *Tarzan Escapes* (1936) wordt hun liefdesnest vervangen door een groot jungle-huis voorzien van allerlei geciviliseerde snufjes. Er is onder andere een geïmproviseerde lift, ventilator en fornuis. In *Tarzan’s Secret Treasure* (1939) wordt hun huis nog uitgebreid met een extra terras aan het water dat uitgerust is met een koelkast en een warmwaterbron waar Jane eieren kookt. Er is dus sprake van een terugkeer naar de geciviliseerde wereld en het materialisme omdat de **setting** een meer geciviliseerd karakter aanneemt. In de laatste MGM-Tarzan, *Tarzan’s New York Adventure* (1942), wordt de setting grotendeels verplaatst naar het stedelijke New York. De stelling van Creed (1987) over het feit dat Jane het materialisme de rug toekeert, gaat vanaf *Tarzan Escapes* (1936) dus niet meer op. Naast de setting, zien we ook dat de aanwezige **objecten** binnen de mise-en-scène evolueren. In *Tarzan’s Secret Treasure* (1941) komt er onder andere projectiemateriaal en een telescoop die werden meegebracht door de *treasure hunters*. De aanwezigheid van geciviliseerde elementen in de jungle groeit vanaf *Tarzan Escapes* (1936) na elke film.

Deze setting en bijhorende objecten zorgen er niet alleen voor dat de relatie tussen Tarzan en Jane evolueert naar een meer volwassen en serieuze relatie die we kunnen koppelen aan *civilization*, maar

ook dat Jane huishoudelijke taken op zich neemt en meer binnen een private dan publieke setting zal worden afgebeeld. Dit sluit aan bij hedendaags onderzoek naar genderrepresentatie in film en de media. Vrouwen zouden nog steeds vaker worden voorgesteld binnen een gedomesticeerde context en bijgevolg genderrollen aannemen die zich hierbinnen situeren (Smith et al., 2012). De keuken, of locaties die te maken hebben met het bereiden van voedsel, komen dan ook vaak terug in de laatste MGM-Tarzans. Zoals Benschhoff en Griffin (2009) al stelden moesten ‘sterke’ vrouwelijke personages na de invoering van de *Hays Code* gestraft worden door terug traditionele genderrollen aan te nemen. Het valt op dat Tarzan amper gerepresenteerd wordt binnen deze setting en dat het altijd Jane is die maaltijden bereidt. Wanneer ze Eric en Rita Parker, Captain Fry en Rawlins in de achtste sequentie van *Tarzan Escapes* (1936) uitnodigt in haar huis, komen deze taken expliciet aan bod. Voornamelijk haar **acteercodes** maken dit duidelijk. Jane is diegene die het eten klaarmaakt in de keuken en daarna de tafel dekt. Ze zegt ook duidelijk aan haar gasten waar ze mogen plaatsnemen aan tafel waarna ze het eten voor iedereen opschept. In *Tarzan Finds a Son!* (1939) vinden we een spiegelscène terug in de negende sequentie. Eerst staat Jane in de keuken te kokerellen samen met Mrs. Lancing. Hier wordt een duidelijke tegenstelling gecreëerd tussen de mannen die zich aan tafel bevinden en de vrouwen die achter het fornuis staan. Vervolgens gaan ook Jane en Mrs. Lancing aan tafel gaan zitten.



Figuur XXIV: Tarzan Escapes (1936), SEQ 8, Jane en gezelschap aan tafel



Figuur XXV: Tarzan Finds a Son! (1939), SEQ 9, Jane en gezelschap aan tafel

Andere voorbeelden die haar rol als huisvrouw benadrukken, vinden we nog terug in *Tarzan Finds a Son!* (1939). Wanneer Tarzan in de derde sequentie een baby heeft gevonden in de jungle, komt ze

met bloemen in haar handen binnen. Dat wil zeggen dat Jane bloemen gaan plukken is om het huis op te fleuren. Bloemen worden doorgaans gelinkt aan vrouwelijkheid en zachtheid waardoor ze op een stereotiepe vrouwelijke manier wordt voorgesteld. Jane staat niet alleen in voor het plukken van bloemen, maar ze wordt ook regelmatig met fruit in haar handen getoond. Dat in tegenstelling tot Tarzan, die meer ‘mannelijke’ dingen doet en op dieren jaagt om vlees op tafel te brengen. Ook in de vierde sequentie wordt er gebruik gemaakt van stereotypen wanneer Jane het verse linnen van de wasdraad haalt.



Figuur XXVI: *Tarzan Finds a Son!* (1939), SEQ 4, Jane doet de was

Voorname­lijk de lange tweede sequentie uit *Tarzan's Secret Treasure* (1941) moet aantonen dat Jane huishoudelijke taken op zich neemt. Er wordt in beeld gebracht hoe ze een vis klaarmaakt nadat Tarzan die met zijn blote handen gevangen heeft. Alweer een zeer dichotome weergave op mannelijkheid en vrouwelijkheid dus (Smelik et al., 1999). Deze zaken staan veraf van de manier waarop Jane als *tomboy* werd afgebeeld toen ze *civilized* was in *Tarzan, the Ape Man* (1932) (Creed, 1987) en de manier waarop ze geseksualiseerd werd in *Tarzan and His Mate* (1934). Mogelijks is dit dus ook een gevolg van de definitieve invoering van de *Motion Picture Production Code*.



Figuur XXVII: *Tarzan's Secret Treasure* (1941), SEQ 2, Jane smeert kaviaar op toastjes

De **cinematografie** toont aan dat Jane bijna nooit meer wordt afgebeeld op een passieve manier. Enkel wanneer haar intieme relatie met Tarzan benadrukt wordt aan het water, wordt ze in beeld gebracht aan de hand van top shots en vogelperspectief en neemt ze liggende posities aan (cfr. 3.1.1). Hoewel ze vanaf *Tarzan Escapes* (1936) een rol als huisvrouw aanneemt, wordt ze dus wel op een actieve manier gerepresenteerd. Hier vallen we Torgovnick (1990) dus bij in haar visie. Zij stelt dat Jane in de boeken altijd op een actieve manier wordt afgebeeld binnen een gedomesticeerde setting. Dit staat in fel contrast met de periode waarin ze *savage* was, hierin werd ze meermaals als passief lustobject afgebeeld en niet enkel in functie van Tarzan (cfr. 2.1.1).

Ook het **geluid** toont aan dat Jane een echte huisvrouw is geworden. In de zevende sequentie van *Tarzan Escapes* (1936) vertelt Jane trots aan Eric en Rita Parker dat ze de keuken in haar huis helemaal zelf ontworpen heeft: *"I designed the kitchen myself. Hot and cold water, all the latest conveniences!"* Deze zin toont aan dat Jane zichzelf associeert met de keuken en bijgevolg dus ook huishoudelijke taken op zich neemt die zich in de keuken situeren (cfr. acteercodes). Net als binnen de mise-en-scène keert de keuken ook vaak terug binnen het geluid. Een ander voorbeeld vinden we terug in de vierde sequentie van *Tarzan Finds a Son!* (1939). Jane wil dat Tarzan even wat tijd alleen met Boy doorbrengt en zegt: *"Would you watch him for a minute? I have something to do in the kitchen."*

3.1.3 Jane als moeder

Vanaf *Tarzan Finds a Son!* (1939) zal Jane ook een moederrol op zich nemen. Ook vandaag worden vrouwen in film en de media nog meer dan mannen in deze zorgende rol gerepresenteerd (Smith et al., 2012). Nadat het vliegtuig van de Lancings is neergestort op de *Mutia Escarpment*, vinden Tarzan en Jane hun baby terug. De jongen is de enige overlevende van de crash en ze besluiten hem op te voeden als hun eigen zoon. Al vanaf het eerste moment dat ze Boy in haar handen neemt in de derde sequentie van *Tarzan Finds a Son!* (1939), komt ze over als een liefhebbende moeder. Dit zien we voornamelijk binnen de **mise-en-scène** – en meer bepaald de **acteercodes**. Wanneer ze ziet dat Tarzan een baby heeft gevonden, neemt ze hem onmiddellijk vast en kijkt ze hem aan met een verliefde blik. Ze neemt ook de zorgende rol op zich en wiegt de baby heen en weer, ververscht zijn pamber en geeft hem eten. Dit in tegenstelling tot Tarzan, die zich in het begin vooral bedreigd voelt door de komst van een nieuwe 'man' in het gezin. Wanneer Boy ouder is, probeert ze hem vooral te beschermen tegen de gevaren in de jungle (cfr. 3.2.1).



Figuur XXVIII: Tarzan Finds a Son! (1939), SEQ 3, Jane verzorgt Boy



Figuur XXIX: Tarzan Finds a Son! (1939), SEQ 13, Jane legt Boy te slapen

Het feit dat Jane met haar rol als moeder (en huisvrouw) rollen aanneemt die het patriarchaat ondersteunen, wordt aangetoond in de vierde sequentie van *Tarzan Finds a Son!* (1939) door het **geluidaspect**. Het is niet Jane die de naam voor hun geadopteerde zoon kiest, maar Tarzan omdat hij de patriarch van het gezin is. Dit bevestigt de idee van Couvares (2011) die stelt dat Tarzan een belichaming is van het patriarchaat en de idee van Newsinger (1987) dat Jane zich vrijwillig onderwerpt aan deze patriarchale relatie met Tarzan.

Tarzan: *"Baby strong, call elephant!"*

Jane: *"Elephant, with a little nose like that?"*

Tarzan: *"Later call elephant, now call Boy!"*

(...)

Tarzan: *"Tarzan father, call Boy!"*

3.2 KARAKTEREIGENSCHAP

3.2.1 Zorgzaam

In *Tarzan, the Ape Man* (1932) was Jane al bezorgd om Tarzan toen ze zijn hoofdwonde in sequentie tien verzorgde. Haar bezorgdheid om Tarzan kwam ook nog in andere sequenties naar boven. Vanaf *Tarzan Finds a Son!* (1939) treedt Jane voornamelijk als beschermende en zorgende moeder op voor Boy. Ook vandaag worden vrouwen in film en media nog vaak stereotiep afgebeeld in een zorgende rol die meestal gekoppeld wordt aan het moederschap (Smith et al., 2012). Voorbeelden vinden we terug binnen de **mise-en-scène** – in de vorm van **acteer codes**. Wanneer Boy een baby is geeft ze hem eten en ververst ze zijn pamber. Wanneer hij ouder is, legt ze hem te slapen en blijft ze bij hem als hij ziek is.

Jane haar zorgzaamheid of moederlijke bezorgdheid komt ook naar boven in de **geluidslaag**. Wanneer Boy in sequentie vijf van *Tarzan Finds a Son!* (1939) aan lianen slingert, komt Jane bezorgd toegesnel. Ze roept: “*Boy, use both hands!*” Daarna zegt ze ook nog het volgende tegen Tarzan: “*Tarzan make him come down, he’ll break his neck.*” Een ander voorbeeld vinden we terug in sequentie acht van *Tarzan’s Secret Treasure* (1941). Nadat Boy erop uitgetrokken was om de geciviliseerde wereld te gaan verkennen, wordt hij door Tarzan en enkele wetenschappers veilig teruggebracht naar de *Mutia Escarpment*. Jane neemt hem in zijn armen en wrijft door zijn haren terwijl ze het volgende zegt: “*Darling, where have you been? Where did you go? I’ve been so worried about you!*”

Bovendien heeft Jane in deze periode minder nood aan bescherming waardoor ze zelf als beschermende kan optreden. Deze ontwikkeling uit zich onder andere in het feit dat ze minder aangevallen wordt door wilde dieren waardoor ze haar jungle-kreet nog amper gebruikt. Dit toont nog maar eens aan dat Jane vanaf *Tarzan Escapes* (1936) niet meer tot *savagery* behoort en dat er een terugkeer is naar meer geciviliseerde zaken. Dit hangt ook samen met het feit dat Jane niet langer als seksueel object wordt afgebeeld, bijgevolg moet ze dus ook niet meer beschermd worden voor een mogelijke verkrachting (Newsinger, 1987; Torgovnick, 1990). De kwetsbaarheid van Jane wordt verschoven naar Boy, die vanaf *Tarzan Finds a Son!* (1939) meermaals zijn eigen kreet zal gebruiken om Tarzan en Jane om hulp te roepen wanneer hij in de nesten zit. Zoals in sequentie zes van *Tarzan Finds a Son!* (1939) waar hij gevangen zit in een reuzespinnenweb.

3.2.2 Dominantie

Ondanks het feit dat Jane erg beschermend is geworden, wordt ze nog steeds als een dominante vrouw gerepresenteerd. Weliswaar op een andere manier dan wanneer ze zich nog met *savagery* vereenzelvigde. Toen werd haar dominantie nog gekoppeld aan deze term waardoor het een

seksueel karakter kreeg. Nu is Jane haar dominantie geëvolueerd naar een manier om iemand een standje te geven. In *Tarzan Escapes* (1936) roept ze Tarzan en Cheetah dikwijls op het matje en vanaf *Tarzan Finds a Son!* (1939) komt daar ook hun geadopteerde zoon Boy bij. Daarnaast gebruikt ze haar dominant karakter ook om de leiding te nemen.

Voorbeelden hiervan vinden we terug binnen de **mise-en-scene**. Voornamelijk Jane haar **acteercodes** tonen aan dat ze iemand graag de les spelt. In de zevende sequentie van *Tarzan Escapes* (1936) vraagt Jane aan Tarzan waar hij 's nachts heeft uitgehangen. Ze wijst geregeld met haar vinger naar hem en gaat met haar handen in haar heupen staan. Op die manier toont ze aan dat ze niet blij is met Tarzan zijn gedrag. Ook het **geluidsaspect** binnen diezelfde sequentie toont dit aan.

Jane Parker: *"Where were you last night?"*

Tarzan: *"Swim."*

Jane Parker: *"No we won't swim and don't try to change the subject! You didn't get in this morning until it was all hours!"*

Daarnaast deelt ze in dezelfde sequentie orders uit aan Tarzan. Nadat hij Eric en Rita Parker, Captain Fry en Rawlins bij haar heeft gebracht, beveelt ze hem eten te halen. Zij begeleidt het volledige gezelschap naar hun jungle-huis iets verderop. In sequentie negen van *Tarzan Finds a Son!* (1939) komt haar leidinggevende positie opnieuw naar boven. Wanneer de Lancings de *Mutia Escarpment* binnendringen, is het Jane die hen meeneemt naar hun huis. Zij neemt dus altijd het initiatief wanneer er gesprekken worden gevoerd, Henderson (2001) bracht dit reeds in verband met het gebrek aan Tarzan zijn kennis van de Engelse taal.

Ook de **cinematografie** toont dat Jane dominant is, hoewel Tarzan zijn dominantie er wel vaker door wordt onderstreept. In de negende sequentie van *Tarzan Finds a Son!* (1939) zitten Tarzan en Jane samen met de Lancings aan tafel. We zien een frontaal shot van Jane die aan het hoofd van de tafel zit en net iets hoger in beeld wordt geplaatst. Dit beeld onderlijnt tegelijkertijd haar dominantie en het feit dat zij het huishouden runt.



Figuur XXX: Tarzan Finds a Son! (1939), SEQ 9, Jane dominant

Het **geluid** is ook een belangrijke factor. Een voorbeeld hiervan gaven we al uit de zevende sequentie van *Tarzan Escapes* (1936). Een andere illustratie vinden we in de achtste sequentie waar Jane haar stem gebruikt om aan te geven waar iedereen aan tafel moet gaan zitten. *“Rita, you sit here, Captain Fry, and Eric over there.”* In sequentie elf spelt Jane Cheetah de les. Nadat de aap met een leeuwenjong aan het spelen is, zegt ze het volgende: *“Cheetah, stop, behave yourself for one minute.”* Dit toont ook aan dat Jane Cheetah als een soort kind ziet, zoals Creed (1987) in haar werk al stelde. Vanaf *Tarzan Finds a Son!* (1939) zal ze niet enkel Cheetah vertellen wat ze wel en niet mag doen, maar ook haar geadopteerde zoon Boy. Zoals in sequentie tien van *Tarzan’s Secret Treasure* (1941) waar ze Boy beveelt om naar bed te gaan: *“Now it’s way past your bedtime, you better go to bed!”*

3.3 KORTE CONCLUSIE

Over het algemeen kunnen we voor deze periode stellen dat Jane door haar positie als huisvrouw en moeder eigenlijk rollen aanneemt die het patriarchaat ondersteunen waardoor we ons aansluiten bij auteurs als Benschhoff en Griffin (2009) en Couvares (2011). Nochtans suggereert Creed (1987) dat de jungle een belichaming is van een matriarchale samenleving en dat Jane allesbehalve op een stereotiepe manier wordt voorgesteld. Dit kan misschien nog kloppen in *Tarzan, the Ape Man* (1932) en *Tarzan and His Mate* (1934) waar Jane minder traditionele genderrollen aanneemt, maar vanaf *Tarzan Escapes* (1936) zien we dat er een terugkeer is naar klassieke genderstereotypen die een moraliserend karakter hebben. Er moest opnieuw aan de bevolking getoond worden welke rollen er ‘maatschappelijk correct’ waren. Dit sluit aan bij de visie van Newsinger (1987) die stelt dat Jane zich in de boeken vrijwillig onderwerpt aan een patriarchale relatie met Tarzan en dus bijgevolg ook bijhorende genderrollen zal aannemen. De nadruk ligt in deze periode op het tonen van het ‘perfecte’ gezin en het naar voren schuiven van bijhorende traditionele waarden en normen. Deze dienen als een soort herstel na een periode waarin de nadruk lag op seksuele bevrijding. De terugkeer naar *civilized* en dus ook de waarneembare shift naar meer ‘correcte’ genderrollen kunnen

we vermoedelijk toeschrijven aan de controversie rond *Tarzan and His Mate* (1934) en de implementatie van de *Hays Code*.

DISCUSSIE EN CONCLUSIE

We startten deze masterproef met een literatuurstudie waarin we kort de ontwikkeling van Tarzan en het bijhorende onderzoeksveld schetsten. Ondanks de populariteit van Jane haar personage werd er nog niet zoveel onderzoek verricht naar de manier waarop ze gerepresenteerd wordt in de Tarzan-films. Het beschikbare onderzoek wees ons vooral op de kwetsbaarheid (Newsinger, 1987; Torgovnick, 1990) maar ook op de activiteit (Creed, 1987) van Jane. Daarenboven werden *Tarzan and His Mate* (1934) en bijhorend de implementatie van de *Motion Picture Production Code* steeds aangehaald als keerpunt binnen haar representatie maar werden daar nergens concrete studies over teruggevonden. Vanuit voorgaande redenen probeerden we binnen deze masterproef te onderzoeken op welke manier Jane haar representatie doorheen vijf MGM-Tarzans evolueert en na te gaan of er inderdaad een verschil is in haar representatie na de implementatie van deze censuurmaatregel.

In onze analyse gebruikten we de concepten *savage – civilized* (Henderson, 2001) om aan te tonen hoe Jane haar representatie precies evolueert doorheen *Tarzan, the Ape Man* (1932), *Tarzan and His Mate* (1934), *Tarzan Escapes* (1936), *Tarzan Finds a Son!* (1939) en *Tarzan's Secret Treasure* (1941). Jane gaat van *civilization* naar *savagery* om opnieuw te eindigen in *civilization*. Volgende tabel geeft duidelijk de verschilpunten in Jane haar representatie tussen deze drie periodes weer. *Tarzan and His Mate* (1934) kan als mijlpaal gekoppeld worden aan de periode waarin Jane zich vereenzelvigd met *savagery*.

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">Hays Code</div>		
SAVAGE/CIVILIZED	CIVILIZED	SAVAGE	CIVILIZED
	<i>Tarzan, the Ape Man</i> (1932)	<i>Tarzan, the Ape Man</i> (1932), <i>Tarzan and His Mate</i> (1934)	<i>Tarzan Escapes</i> (1936), <i>Tarzan Finds a Son!</i> (1939), <i>Tarzan's Secret Treasure</i> (1941)
GENDERROL	- Jane als Victoriaanse vrouw - Jane als <i>one of the guys</i>	- Jane als seksueel object	- Jane als 'seksueel' object - Jane als huisvrouw - Jane als moeder
KARAKTER	- Emotionaliteit en kwetsbaarheid - Dominantie	- Emotionaliteit en kwetsbaarheid - Dominantie	- Zorgzaam - Dominantie
MISE-EN-SCENE	- Huis in koloniale stijl - Lang wit kleding - Geen naakt - Geciviliseerde objecten	- Liefdesnest - Onzedig jungle-pakje - Naakt - Geen geciviliseerde objecten	- Huis in de bomen - Zedig jungle-pakje - Geen naakt - Terugkeer naar geciviliseerde objecten

CINEMATOGRAFIE	- Actief	- Grotendeels passief door top shots en vogelperspectief	- Actief - Passief door top shots en vogelperspectief maar enkel wanneer intieme relatie met Tarzan wordt getoond
GELUID		- Seksueel getinte opmerkingen door anderen - Zichzelf reduceren tot seksueel object	- Positie als huisvrouw benadrukken

Hoewel er in het begin nog sprake is van een soort ambivalentie in Jane haar representatie – die al werd beschreven door enkele auteurs (Robinson, 2012, p. 335-344; Creed, 1987) – zien we dat er vanaf *Tarzan Escapes* (1936) een terugkeer is naar traditionele genderstereotypen die we kunnen koppelen aan *civilization*. Enkel binnen Jane haar karaktereigenschappen nemen we een blijvende ambivalentie waar. Hoewel we niet met zekerheid kunnen aantonen dat deze shift in genderrollen verband houdt met de implementatie van de *Hays Code*, kunnen we dit toch vermoeden. Enkele auteurs (Benshoff & Griffin, 2009; Couvares, 2011) gaven al aan dat vrouwen na de invoering van deze censuurmaatregel opnieuw rollen moesten aannemen die hun ondergeschikte positie in de samenleving toonde. Dit sluit mooi aan bij de traditionele genderrollen die Jane op zich neemt en die volgens ons grotendeels een moraliserend en disciplinerend karakter hebben. De ‘schade’ die Jane haar representatie in *Tarzan and His Mate* (1934) had aangericht moest terug hersteld worden door Jane op een ‘correcte’ en maatschappelijk aanvaardbare manier te representeren.

Niet enkel op vlak van aangenomen genderrollen, maar ook binnen de mise-en-scène en cinematografie zien we duidelijke verschilpunten tussen de drie periodes (*civilized – savage – civilized*) en tussen de periode voor de *Hays Code* en erna. Zowel binnen de setting als de vestimentaire codes nemen we een verschuiving waar. Naaktheid en kledij die bepaalde seksuele verlangens opwekken, worden ingeruild voor meer geciviliseerde kledij. Vanaf *Tarzan Finds a Son!* (1939) zal Jane schoenen dragen en in *Tarzan’s New York Adventure* (1942) draagt ze een maatpakje met een hoed. Ook het liefdesnest wordt ingeruild voor een meer moderne en geciviliseerde variant. Daarenboven merken we op dat Jane voornamelijk passief wordt voorgesteld aan de hand van cinematografische middelen in de periode dat ze zich vereenzelvigd met *savagery* wat onlosmakelijk verbonden is met haar rol als erotisch object. Wanneer ze *civilized* is, wordt ze grotendeels actief afgebeeld behalve wanneer haar intieme relatie met Tarzan wordt benadrukt. Hier vallen we Ruppert (1994) dus bij die stelt dat vrouwen bij de voorstelling van seksuele handelingen grotendeels passief worden afgebeeld.

Daarenboven valt op dat de evolutie van *civilized* naar *savage* veel minder abrupt verliep dan de evolutie van *savagery* naar de laatste *civilized*. Deze abrupte overgang kunnen we bijna niet anders dan toeschrijven aan de komst van de *Hays Code*. De filmmakers moesten onmiddellijk ingrijpen en zorgden er volgens ons preventief voor dat hun film goedgekeurd zou worden door de *PCA* door aanpassingen door te voeren in het scenario en een maatschappelijk aanvaardbare verhaallijn te creëren.

Wat ons nog doet vermoeden dat er een verband bestaat tussen de implementatie van de *Code* en de representatie van Jane zijn de coupures die werden uitgevoerd door de *BeBFC* (Cinemathek, 2016). Zoals we reeds zagen werden er in *Tarzan and His Mate* (1934) drie cuts uitgevoerd omwille van hun seksueel karakter. Aangezien censuur gezien wordt als een belangrijke maatstaf voor wat al dan niet aanvaardbaar is binnen een bepaalde maatschappij (Depauw & Biltereyst, 2016; Staiger, 1995), kunnen we stellen dat de representatie van Jane in deze film niet maatschappelijk getolereerd werd. Ook in de Verenigde Staten veroorzaakte deze film heel wat onenigheid bij de *Hays Office*. Ook zij vroegen de naakte onderwaterscène te verwijderen (Doherty, 1999). Geen enkele *MGM-Tarzan* die hierna werd uitgebracht, leidde tot controverse of zorgde ervoor dat er cuts uitgevoerd moesten worden. Dit toont aan dat Jane haar representatie in die films wel ‘correct’ was en maatschappelijk aanvaard werd.

Door in deze masterproef een duidelijke evolutie in Jane haar representatie te beschrijven op macroniveau (*civilized – savage – civilized*) en microniveau (genderrollen en karaktereigenschappen) hebben we geprobeerd een antwoord te formuleren op onze onderzoeksvraag: “Hoe evolueert de representatie van Jane doorheen de *MGM-Tarzans*?” Bijkomend poogden we onze bijvraag: “Kunnen we *Tarzan and His Mate* (1934) en de invoering van *Hays Code* hierbinnen als mijlpaal zien?” te beantwoorden door verschilpunten aan te geven tussen de films die voor en na deze censuurmaatregel werden uitgebracht. Hoewel we voorzichtig moeten zijn in het beschrijven van een causale relatie, kunnen we toch vermoeden dat deze maatregel een invloed heeft uitgeoefend op de representatie van Jane. Met deze wetenschappelijke verhandeling poogden we voornamelijk de bestaande lacune in de literatuur te dichten. Daarnaast biedt dit onderzoek ons een inkijk in de manier waarop men historisch gezien dacht over de representatie van vrouwen in film en bijhorende thema’s als seksualiteit en naaktheid. Enkele auteurs (Benshoff & Griffin, 2009; Couvares, 2011) gaven al aan dat vrouwen rollen moesten aannemen die de hegemonische patriarchale orde in stand hielden. We zien deze trend ook in de *MGM-Tarzans*, grotendeels pas na de invoering van de *Hays Code*. Ook vandaag – ruim 80 jaar na de *MGM-Tarzans* – worden vrouwen in film en media nog vaak gerepresenteerd aan de hand van stereotiepe genderrollen (Smith et al., 2012). Blijvend debat over

genderrepresentatie in de bredere beeldcultuur is dus noodzakelijk zodat deze heersende representaties doorbroken kunnen worden (Chaudhuri, 2006; Green, 1998).

Verder willen we ook nog meegeven dat de manier waarop Jane gerepresenteerd wordt eerder complex is en dat we met dit onderzoek slechts één mogelijke lezing of interpretatie meegeven. We claimen dus absoluut niet dat hetgeen we weergeven de algemene waarheid is. Voorts vallen onze resultaten niet te veralgemenen naar Tarzan-films buiten de *MGM*-cyclus omdat deze andere karakteristieken bevatten (Cheatwood, 1982). Omwille van deze redenen kunnen we verder onderzoek naar Tarzan of genderrepresentaties in Tarzan ten zeerste aanraden. Ten eerste zou er verder ingegaan kunnen worden op de representatie van Jane in *MGM*-Tarzans door bijkomend een kwantitatieve inhoudsanalyse uit te voeren. Op deze manier kunnen de verschilpunten nog duidelijker naar boven komen. Ten tweede zou er onderzoek gevoerd kunnen worden naar Tarzan-films uit een andere subset, zoals die uit het *RKO*-tijdperk bijvoorbeeld. De beschikbare literatuur wees uit dat het meeste onderzoek zich beperkt tot de *MGM*-periode terwijl andere subsets nog zo goed als onontgonnen terrein zijn. Ook de wereldwijde Tarzan *rip-offs* lenen zich tot studies. We zouden bijvoorbeeld een Italiaanse Toto Tarzan kunnen vergelijken met een Amerikaanse variant uit dezelfde tijdsperiode voor wat betreft genderrepresentaties. Op deze manier kunnen we een inzicht verwerven in de manier waarop er in verschillende culturen naar gender gekeken wordt.

BIBLIOGRAFIE

1. BOEKEN EN READERS

Abate, M. A. (2012). "An axe in the hands of a burly negro cleft the captain from forehead to chin" Tarzan of the apes and the American urban jungle. In A. Wannamaker & M. A. Abate (Eds.), *Global perspectives on Tarzan: from king of the jungle to international icon* (pp. 13-27). New York: Routledge.

Anez, N. (2006). *Celluloid adventures, good movies bad timing*. Baltimore: Midnight Marquee Press Inc.

Bederman, G. (2008). *Manliness and civilization: a cultural history of gender and race in the United States, 1880-1917*. Chicago: University of Chicago Press.

Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2009). *America on film: representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Biltereyst, D., Meers, P., Lotze, K. & Van de Vijver, L. (2012). Negotiating cinema's modernity, strategies of control and audience experiences of cinema in Belgium, 1930s-1960s. In D. Biltereyst, R. Maltby & P. Meers (Eds.), *Cinema, audiences and modernity, new perspectives on European cinema history* (pp. 186-202). New York: Routledge.

Black, G. D. (1994). *Hollywood censored: morality codes, catholics, and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2010). *Film art: an introduction*. New York: McGraw Hill.

Bouwman, H., den Boer, D. J., Frissen, V. & Houben, M. (1994). *Methodologie en statistiek voor communicatie-onderzoek*. Zaventem: Bohn Stafleu Van Loghum.

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist film theorists : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London: Routledge.

Cheyfitz, E. (1991). *The poetics of imperialism: translation and colonization from the tempest to Tarzan*. New York: Oxford University Press.

Davies, J. & Smith, C. R. (1997). *Gender, ethnicity and sexuality in contemporary American film*. Keele: Keele University Press.

- Doherty, T. (1999). *Pre-code Hollywood: sex, immortality, and insurrection in American cinema 1930-1934*. New York: Colombia University Press.
- Dureau, C. (2012). *Les interprètes de Tarzan: le roi de la jungle*. Parijs: Editions Didier Carpentier.
- Essoe, G. (1968). *Tarzan of the movies: a pictorial history of more than fifty years of Edgar Rice Burroughs' legendary hero*. New York: The Citadel Press.
- Fury, D. (1994). *Kings of the jungle: an illustrated reference to Tarzan on screen and television*. North Carolina: McFarland.
- Griffin, S. T. (2016). *Tarzan on film*. Londen: Titan Books.
- Holtmark, E. B. (1981). *Tarzan and tradition: classical myth in popular literature*. Conneticut: Greenwood Press.
- Kasson, J. F. (2001). *Houdini, Tarzan and the perfect man: the white male body and the challenge of modernity in America*. New York: Hill and Wang.
- Kirkham, P. & Thumim, J. (1993). You Tarzan. In P. Kirkham & J. Thumim (Eds.), *You Tarzan: masculinity, movies and men* (pp. 11-26). Londen: Lawrence & Wishart.
- Krijnen, T. & Van Bauwel, S. (2015). *Gender and media: representing, producing, consuming*. Abingdon: Taylor & Francis Ltd.
- Kuhn, A. (1993). *Women's pictures, feminism and cinema*. Londen: Verso.
- La Salle, M. (2000). *Complicated women: sex and power in pre-code Hollywood*. New York: St. Martin's Press.
- Larsen, P. (1991). Media contents: textual analysis of fictional media content. In K. B. Jensen & N. W. Jankowski (Eds.), *A handbook of qualitative research methods for mass communication* (pp. 121-135). Londen: Routledge.
- Leeflang, T. (1978). *Mij Tarzan, jij Jane: ruwe bolster blanke pit*. Utrecht: Het Spectrum.
- Leeflang, T. (2015). *Cut and print! De analoge Jaren van Hollywood*. Amstelveen: Aspekt.
- Leff, L. J. & Simmons, J. L. (1990). *The dame in the kimono: Hollywood censorship and the production code from the 1920's to the 1960's*. Londen: Weidenfeld and Nicolson.

- Lupack, B. T. (2002). *Literary adaptations in black American cinema: from Micheaux to Toni Morrison*. Suffolk: Boydell & Brewer Ltd.
- McKee, A. (2002) *Textual analysis: a beginner's guide*. Londen: Sage Publishing.
- Morton, W. (1993). Tracking the sign of Tarzan: trans-media representation of a pop-culture icon. In P. Kirkham & J. Thumim (Eds.), *You Tarzan: masculinity, movies and men* (pp. 106-125). Londen: Lawrence & Wishart.
- Mulcahy, C. (2012). We would each like to be Tarzan, reexamining female readers of Burrough's Tarzan series. In A. Wannamaker & M. A. Abate (Eds.), *Global perspectives on Tarzan: from king of the jungle to international icon* (pp. 151-165). New York: Routledge.
- Parciak, R. (2012). Contending simulacra, Tarzan in postcolonial India. In A. Wannamaker & M. A. Abate (Eds.), *Global perspectives on Tarzan: from king of the jungle to international icon* (pp. 107-122). New York: Routledge.
- Pollock, G. (1995). Me Jane: masculinity, movies and women. In P. Kirkham & J. Thumim (Eds.), *Empire, identity and place: masculinities in Greystoke: the legend of Tarzan*. (pp. 128-148). Londen: Lawrence & Wishart.
- Ray, L. & Vernell, C. (1966). *A pictorial history of the Tarzan-movies*. Los Angeles: Golden State News Corporation.
- Robinson, C. J. (2012). *Forgeries of memory and meaning: blacks and the regimes of race in American theater and film before World War II*. Chapel Hill: UNC Press Books.
- Ruppert, J. (1994). *Gender: literary and cinematic representation*. Gainesville: University press of Florida.
- Said, E. (2000). *Reflections on exile and other essays*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Smelik, A., Buikema, R. & Meijer, M. (1999). *Effectief beeldvormen: theorie, analyse en praktijk van beeldvormingsprocessen*. Assen: Van Gorcum en Company.
- Staiger, J. (1995). *Bad women, regulating sexuality in early American cinema*. Londen: University of Minnesota Press.
- Storey, J. (2015). *Cultural theory and popular culture, an introduction*. Londen: Routledge.

Stott, J. C. (2012). Return to Tarzan: a Canadian childhood hero reconsidered. In A. Wannamaker & M. A. Abate (Eds.), *Global perspectives on Tarzan: from king of the jungle to international icon* (pp. 59-72). New York: Routledge.

Taliaferro, J. (1999). *Tarzan forever: the life of Edgar Rice Burroughs the creator of Tarzan*. New York: Scribner.

Thumim, J. (1992). *Celluloid sisters, women and popular cinema*. Londen: Macmillan.

Torgovnick, M. (1990). *Gone primitive: savage intellects, modern lives*. Chicago: University of Chicago Press.

Ullery, D. A. (2001). *The Tarzan novels of Edgar Rice Burroughs: an illustrated reader's guide*. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers.

Wannamaker, A. & Abate M. A. (2012). *Global perspectives on Tarzan: from king of the jungle to international icon*. New York: Routledge.

Wannamaker, A. (2012). "Now Tarzan make war!" World War II b movies, profits and propaganda. In A. Wannamaker & M. A. Abate (Eds.), *Global perspectives on Tarzan: from king of the jungle to international icon* (pp. 28-40). New York: Routledge.

2. TIJDSCHRIFTEN

2.1 WETENSCHAPPELIJKE BIJDRAGEN

Alseed, N. H. Q. (2013). Tarzan as a cultural prism: ideological associations in Edgar Rice Burroughs's Tarzan of the apes. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, 2(3), 121-123.

Carey-Webb, A. (1992). "Heart of darkness, Tarzan", and the "third world": canons and encounters in world. *The Johns Hopkins University Press*, 19(3), 121-141.

Cheatwood, D. (1982). The Tarzan films: an analysis of determinants of maintenance and change in conventions. *The Journal of Popular Culture*, 16(2), 127-142.

Collins, R. L. (2011). Content analysis of gender roles in the media: where are we now and where should we go? *Springer Science and Business Media*, (64), 290-298.

Couvares, F. G. (2011). So this is censorship: race, sex, and censorship in movies of the 1920s and 1930s. *Journal of American studies*, 45(3), 581-597.

- Cowart, D. (1979). The Tarzan myth and Jung's genesis of the self. *The Journal of American Culture*, 2(2), 220-230.
- Creed, B. (1987). Me Jane: you Tarzan: a case of mistaken identity in paradise. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*.
- Depauw, L. & Biltreyst, D. (2016). Censoring Tarzan in Belgium: the Belgian Board of Film Control and the Tarzan films, 1932-1946. *Historical Journal of Film, Radio and Television*.
- Dunn, K. (1996). Lights...camera...Africa: images of Africa and Africans in western popular films of the 1930s. *African Studies Review*, 39(1), 149-175.
- Earnhart, B. (2007). A colony of the imagination: vicarious spectatorship in MGM's early Tarzan talkies. *Quarterly Review of Film and Video*, 24(4), 341-352.
- Gürkan, H. (2015). Feminist cinema as counter cinema: is feminist cinema counter cinema. *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 5(3), 73-90.
- Henderson, C. (2001). When hearts beat like native drums: music and the sexual dimensions of the notions of savage and civilized in Tarzan and His Mate, 1934. *Africa Today*, 48(4), 92-123.
- Klinger, B. (1996). Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies. *Screen*, 38(2), 107-128.
- Krämer, P. (2006). Women first: 'Titanic' (1997), action adventure films and Hollywood's female audience. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18(4), 599-618.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Newsinger, J. (1986). Lord Greystoke and darkest Africa: the politics of the Tarzan stories. *Race & Class*, 28(59), 59-71.
- Walker, S. & Rasamimanana, J. (1993). Tarzan in the classroom: how educational films mythologize Africa and miseducate Americans. *The Journal of Negro Education*, 62(1), 3-23.

2.2 NIET-WETENSCHAPPELIJKE BIJDRAGEN

- De Cock, I. (1997). De MGM Tarzan-cyclus. *Film en televisie*, (473), 54-57.
- Depelley, J. (2007a). Les Tarzan paëlla. *Métaluna*, 3(3), 18-26.
- Depelley, J. (2007b). Les Tarzan europeens. *Métaluna*, 2(2), 10-21.

Peuteman, A. (2002, 20 maart). Tarzan and his mate. *Knack Magazine*, 106-107.

Schoonjans, Y. (1995). Het domestieke en de jungle: de hut van Tarzan. *Andere sinema*, (127), 56–62.

Schutte, X., (1996). Tarzan, heerser van de jungle. *De Gids*, 159(7/8), 688-699.

Tibetts, J. (1984). A new screen Tarzan. *Films in review*, 35(6), 360-364.

3. INTERNET

IMDb (n.d.). *Tarzan, the Ape Man (1932)*. Geraadpleegd op 5 april 2017 op het World Wide Web:

<http://www.imdb.com/title/tt0023551/?ref =nv sr 2>

IMDb (n.d.). *Tarzan and His Mate (1934)*. Geraadpleegd op 5 april 2017 op het World Wide Web:

<http://www.imdb.com/title/tt0025862/?ref =nv sr 1>

IMDb (n.d.). *Tarzan Escapes (1936)*. Geraadpleegd op 5 april 2017 op het World Wide Web:

<http://www.imdb.com/title/tt0028345/?ref =fn al tt 1>

IMDb (n.d.). *Tarzan Finds a Son! (1939)*. Geraadpleegd op 5 april 2017 op het World Wide Web:

<http://www.imdb.com/title/tt0032007/?ref =nv sr 1>

IMDb (n.d.). *Tarzan's Secret Treasure (1941)*. Geraadpleegd op 5 april 2017 op het World Wide Web:

<http://www.imdb.com/title/tt0034266/?ref =nv sr 1>

Tarzan (2017). Edgar Rice Burroughs Tarzan. Geraadpleegd op 13 april 2017 op het World Wide Web:

<http://www.tarzan.org/>

4. FILMOGRAFIE

Fineman, B. P. (Producer) & Thorpe, R. (Regisseur). (1941). *Tarzan's Secret Treasure*. [Film].

Hyman, B. H. (Producer) & Van Dyke, W. S. (Regisseur). (1932). *Tarzan, the Ape Man*. [Film].

Hyman, B. H. (Producer) & Gibbons, C. (Regisseur). (1934). *Tarzan and His Mate*. [Film].

Zimbalist, S., Cummings, J., Goldstone, P. & Hyman, B. H. (Producer) & Thorpe, R. (Regisseur). (1936). *Tarzan Escapes*. [Film].

Zimbalist, S. (Producer). & Thorpe, R. (Regisseur). (1939). *Tarzan Finds a Son!*. [Film].

5. ANDERE

Cinamatek (2016). *Coupires Tarzan and His Mate (1934) door BeBFC*. Niet-gepubliceerde coupures, Brussel, Cinamatek.

Newsinger, J. (1987). *Reader, he rescued her: women in the Tarzan stories*. [Essay].

Smith, S. L., Choueiti, M., Prescott, A. & Pieper, K. (2012). *Gender Roles & Occupations: A Look at Character Attributes and Job-Related Aspirations in Film and Television*. Geena Davis Institute on Gender and Media. [Report].

West, P. (2000). *From Tarzan tot the Terminator: boys, men and body image*. Research Group on Men and Families University of Western Sydney. [Work-in-progress paper].

Geen auteur (1934, juli). Tarzan en zijn gezellin. *De Vooruit*.

BIJLAGEN

1. BIJLAGE I: NARRATIEVE ANALYSE

Zie bijgevoegde cd-rom.

2. BIJLAGE II: TEKSTUELE FILMANALYSE

Zie bijgevoegde cd-rom.