

Filmisch genot en verlangen in de patriarchale samenleving

De *male gaze* theorie van Laura Mulvey toegepast op *TURKS FRUIT*

Nine Hemmen

Bachelor eindwerkstuk, 11 november 2013

Media en Muziek, Theater-, film- en televisiewetenschap

3494659, n.m.hemmen@students.uu.nl

Begeleider: dr. Clara Pafort-Overduin

Inhoudsopgave

Inleiding	1
<i>Onderzoeksopzet</i>	1
Oorspronkelijke theorie Mulvey	2
<i>Verhouding tussen man en vrouw in film</i>	2
<i>Effect van het personage op de toeschouwer</i>	3
<i>De werking van het kijken</i>	4
<i>De bron van het mannelijke verlangen</i>	5
Bijgestelde theorie Mulvey	6
<i>Struikelblokken bij het definiëren van vrouwelijkheid</i>	6
<i>Transseksuele identificatie</i>	7
<i>Twijfel tussen wel of geen huwelijk</i>	8
Analyse TURKS FRUIT	9
<i>TURKS FRUIT volgens de oorspronkelijke theorie</i>	9
<i>TURKS FRUIT volgens de bijgestelde theorie</i>	11
Conclusie	15
Bronnenlijst	16

Inleiding

In de jaren zeventig kwam de feministische filmtheorie als nieuwe stroming op in de filmwetenschappen. Laura Mulvey, Britse professor in de film- en mediawetenschappen, heeft veel invloed op deze stroming gehad. In 1973 schreef zij het artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'.¹ Sinds publicatie is het artikel volgens Naiman misschien wel het meest geciteerde artikel in de huidige filmkritiek.² Hierin beargumenteert Mulvey hoe de controlerende blik in film altijd mannelijk is, een concept genaamd de 'male gaze'. Deze theorie heeft veel reacties losgemaakt en er is veel kritiek op gegeven omdat deze alleen van de mannelijke toeschouwer uitgaat. Hier heeft Mulvey in 1981 op gereageerd met het artikel 'Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)'.³ In dit artikel bekijkt Mulvey de theorie vanuit de vrouwelijke toeschouwer.

In dit eindwerkstuk wordt de theorie over de mannelijke blik uit het eerste artikel met de theorie over de vrouwelijke blik uit het tweede artikel vergeleken, om te onderzoeken of, en zo ja hoe, de veranderde theorie effect heeft op de filmanalyse. De in 1973 uitgebrachte film *TURKS FRUIT*⁴ van Paul Verhoeven dient als casus. Ik vond het passend om een film te kiezen die is gemaakt in de periode dat Mulvey haar theorie formuleerde. Zij doet namelijk uitspraken over de verhouding tussen man en vrouw en de plaats die mannen en vrouwen in de samenleving hebben. In *TURKS FRUIT* staat deze verhouding ook centraal. Uit de reactie van het Vrouwen Bevrijdingsfront wordt duidelijk dat zij de film op een vergelijkbare manier zagen als Mulvey. Deze reactie op *TURKS FRUIT* is beschreven door Henk van Gelder:

"Het is de zoveelste film die de bestaande idee over de vrouw bevestigt: een willoos, passief, machteloos, duimzuigend ding, dat overal voor gebruikt kan worden."⁵

Onderzoekopzet

In dit onderzoek wordt gebruik gemaakt van literatuuronderzoek en een filmanalyse om de hoofdvraag te beantwoorden. De hoofdvraag van het onderzoek is:

Hoofdvraag

Hoe verandert de veronderstelde werking en betekenis van de film TURKS FRUIT wanneer deze geanalyseerd wordt vanuit Mulvey's bijgestelde theorie van de male gaze, waarin ook ruimte is voor de vrouwelijke toeschouwer in plaats van dat deze geanalyseerd wordt vanuit haar oorspronkelijke theorie van de male gaze?

¹ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975, in Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 6-18.

² Eric Naiman, "Shklovsky's Dog and Mulvey's Pleasure: The Secret of Defamiliarization," *Comparative Literature* 50, 4 (1998): 333.

³ Laura Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)*, 1981, in Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 29-38.

⁴ Rob Houwer, *Turks Fruit*, geregisseerd door Paul Verhoeven (1973; RTL Nederland S.A. en Indies Home Entertainment, 2005), DVD.

⁵ Henk van Gelder, *Hollands Hollywood: Alle Nederlandse Speelfilms van de Afgelopen Zestig Jaar* (Amsterdam: Luitingh-Sijthoff, 1995), 140.

Bij het literatuuronderzoek komt de achterliggende theorie van de feministische filmtheorie aan bod en worden psychoanalytische theorieën geïntroduceerd waar de feministische filmtheorie en zo ook Mulvey zich op baseren. Wanneer Mulvey in 'Visual and Other Pleasures' terug kijkt op haar eerdere werk, schrijft zij over het belang van de psychoanalyse het volgende:

"Psychoanalytical theory provided (...) the ability to see through the surface of cultural phenomena as though with intellectual x-rays. The images and received ideas of run of the mill sexism were transformed into a series of clues for deciphering a nether world, seething with displaced drives and misrecognized desire."⁶

Vervolgens wordt het literatuuronderzoek de oorspronkelijke theorie van Mulvey over de mannelijke blik uit 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' behandelt en volgt de bijgestelde theorie van Mulvey over de vrouwelijke blik uit 'Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema''. Daarna volgt de filmanalyse. *TURKS FRUIT* wordt eerst geanalyseerd volgens de oorspronkelijke theorie en daarna volgens de bijgestelde theorie. In de conclusie wordt de hoofdvraag beantwoord.

Oorspronkelijke theorie Mulvey

Verhouding tussen man en vrouw in film

De *male gaze* theorie stelt dat met de actieve/mannelijke blik de fantasieën van de man worden geprojecteerd op de vrouwelijke figuur. Deze blik kan worden opgebroken in drie delen. De blik van de camera, de blik van de personages binnen de film en de blik van de toeschouwer. Deze blik is vaak voyeuristisch en overwegend mannelijk, want zowel herkomst als de point-of-view is mannelijk, omdat de man kijkt naar – of reageert op – de vrouw.⁷ Hier ervaart Mary C. Gentile een probleem in het proces van identificatie voor de vrouwelijke toeschouwer, immers is onduidelijk met wie zij zich zou kunnen identificeren.⁸

Mulvey stelt dat een vertoonde vrouw als erotisch object functioneert op twee niveaus: het niveau van de personages en het niveau van de toeschouwers van de film.⁹ Volgens Mulvey wordt de vrouw in de traditionele exhibitionistische filmrol tegelijk bekeken en vertoond en is haar uiterlijk zo 'ontworpen' dat dit een zo sterk mogelijk visueel en erotisch effect heeft. Het lichaam van de vrouw zou zo in staat zijn de connotatie van *to-be-looked-at-ness* over te brengen.¹⁰ Dit zorgt er onder andere voor dat de aanwezigheid van de vrouw onlosmakelijk verbonden is met spektakel in film. Spektakel en narratief worden gecombineerd, maar de visuele aanwezigheid van de vrouw onderbreekt ook de ontwikkeling van de verhaallijn doordat er 'momenten van

⁶ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), xiv.

⁷ E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera* (New York: Methuen Inc., 1983), 30.

⁸ Mary C. Gentile, *Film Feminisms: Theory and Practice* (Westport: Greenwood Press, 1985), 76.

⁹ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 18.

¹⁰ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 19.

erotische overpeinzing' worden tussengevoegd die de vrouw tentoonstellen.¹¹ Door de vrouw een passieve rol toe te kennen wordt haar aanwezigheid geïntegreerd in het narratief. Op die manier voorziet zij tegelijkertijd de actieve mannelijke rol van een doel in het narratief.¹² Annette Kuhn stelt dat Mulvey dus veronderstelt dat de toeschouwer ofwel mannelijk is, ofwel dat de wijze waarop de film de toeschouwer aanspreekt, haar als mannelijk vormt. Deze laatste, meer complexe, positie neemt Kuhn in.¹³

Mulvey stelt dat de tegenstelling tussen de actieve (man) versus de passieve (vrouw) de narratieve structuur bepaalt, vergelijkbaar met de actieve/passieve verdeling van arbeid in een heteroseksuele relatie. In film is een scheiding gemaakt tussen spektakel en het narratief dat de man ondersteunt in de actieve rol die het verhaal voortstuwt.¹⁴ Richard Dyer heeft echter aan de hand van onderzoek naar homoseksualiteit en het kijken naar film aangetoond dat de toeschouwer zich niet hoeft aan te passen aan het seksistische of heteroseksuele paradigma.¹⁵ Met andere woorden; de toeschouwer wordt niet per definitie in de 'male gaze' meegenomen.¹⁶

Effect van het personage op de toeschouwer

Chaudhuri stelt dat Mulvey als eerste poogde het samenspel tussen de toeschouwer en het scherm te onderzoeken in feministische termen.¹⁷ De mannelijke protagonist, het hoofdpersonage, is volgens Mulvey een surrogaat op het scherm voor de toeschouwer, doordat de toeschouwer zich met hem identificeert. De toeschouwer projecteert zijn uiterlijk op die van het surrogaat, zodat de macht van de mannelijke protagonist die de gebeurtenissen controleert, overeenkomt met de actieve macht van de erotische blik.¹⁸ Dit zorgt voor een bevredigd en almachtig gevoel bij de toeschouwer. De protagonist is in het narratief immers beter in staat gebeurtenissen te controleren dan het subject/toeschouwer in het leven.¹⁹ Dit geeft volgens Mulvey een gevoel dat vergelijkbaar is met de spiegel fase van Lacan, een ontwikkelingsfase van het kind.²⁰ Lacan stelt dat een kind van rond de zes maanden nog een gebrekkige coördinatie bezit, maar al wel in staat is zichzelf te herkennen in een spiegel. Op dit moment ziet het kind zijn spiegelbeeld als een geheel. Wanneer het kind zijn lichaam aan probeert te sturen, zorgt het gebrek aan coördinatie ervoor dat dat wat het kind probeert te doen er anders uitziet in de spiegel. Omdat het spiegelbeeld als geheel in contrast is met het gebrek aan coördinatie, leidt dit als reactie tot een waarneming van een gefragmenteerd lichaam.

¹¹ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 19-20.

¹² Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 20.

¹³ Annette Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema* (New York: Oxford University Press, 1967), 61.

¹⁴ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 20.

¹⁵ Richard Dyer, *Don't Look Now: The Instabilities of the Male Pin-Up*, 1982, in Dyer, *Only Entertainment* (Londen: Routledge, 1992).

¹⁶ Julia Erhart, "Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-Man: Counter-History, Reclamation, and Incongruity in Lesbian, Gay and Queer Film and Media Criticism," in *A Companion to Film Studies*, red. Toby Miller en Robert Stam (Oxford: Blackwell, 2004), 171.

¹⁷ Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed* (Londen en New York: Routledge, 2006), 2.

¹⁸ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 20-21.

¹⁹ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 21.

²⁰ Jacques Lacan, *Écrits: a Selection*, vert. Alan Sheridan (Londen: Tavistock, 1977), 18-19.

Lacan zegt dat dit contrast in eerste instantie zorgt voor rivaliteit tussen het kind en zijn/haar spiegelbeeld, wat weer leidt tot een agressieve spanning tussen subject en spiegelbeeld. Om deze spanning op te lossen, moet het kind zich identificeren met het spiegelbeeld. Dit is de primaire identificatie met het evenbeeld die voor het ontstaan van het *Ego* zorgt.²¹

De werking van het kijken

De mens kan gefascineerd zijn door de menselijke vorm. Als scopofilie verder gaat dan het kijken, ontwikkelt het zich tot een narcistisch aspect. Mulvey stelt dat de conventies van de 'mainstream' film de nadruk leggen op de menselijke vorm en dat schaal, ruimte en verhalen allemaal antropomorfisch van aard zijn.²²

Film heeft structuren van fascinatie die tijdelijk kunnen leiden tot een verlies van het *Ego* omdat deze zich identificeert aan de actieve mannelijke hoofdpersoon, terwijl deze om dezelfde reden gelijktijdig het *Ego* juist ook stimuleert. Het verlies van het *Ego* is volgens Mulvey een nostalgische herinnering aan het pre-subjectieve moment van het herkennen van het eigen spiegelbeeld. De film kan de toeschouwer het gevoel geven dat de wereld, zoals het *Ego* heeft aangeleerd om deze waar te nemen, is vergeten. Het *Ego* wordt echter juist versterkt doordat de film *Ego*-idealen produceert en aanbiedt.²³

Scopofilie, het kijken als een bron van genot, kan dus een scheiding impliceren tussen de erotische identiteit van het subject en het object op het scherm. De tegenstrijdigheid is echter dat in de film wordt gevraagd om identificatie van het *Ego* met het object op het scherm, door middel van de fascinatie met, en herkenning van de gelijke van de toeschouwer. Het eerste is een functie van de seksuele instincten en de tweede van het libido van het *Ego*.²⁴

De werking van het kijken naar films verklaart Mulvey aan de hand van Freud. Scopofilie wordt bepaald door film en is afhankelijk van fetisjisme en zelfverloochening. Wil het subject/toeschouwer genot ervaren, dan moet er ruimte zijn tussen het subject en object. Verlangen wordt geactiveerd door een samenspel van afstand en afwezigheid. Door de toeschouwer een object te geven dat zowel op afstand als afwezig is, is de film in staat om een energie van het libido op te wekken die het bewustzijn overstemt.²⁵ Bovendien stelt Mulvey dat het contrast tussen de donkere zaal en het helder verlichte scherm waarop een film wordt vertoond, bevorderend werkt voor de illusie van voyeuristische separatie.²⁶

²¹ Lacan, *Écrits: a Selection*, 18-19.

²² Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 18.

²³ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 18.

²⁴ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 17-18.

²⁵ Sue Thornham, *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory* (Londen: Arnold, 1997), 34.

²⁶ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 17.

De bron van het mannelijke verlangen

Het castratiecomplex is de angst van de narcistische man om de fallus te verliezen, wat gevolgd kan worden door een fetisjistische reactie²⁷. Freud kwam erachter dat bij dit complex de rol van de vrouw niet meer is dan dat zij geen penis heeft en zo voor de man de castratie symboliseert die hij vreest. Vandaar dat het kijken, genotvol in zijn vorm, bedreigend kan zijn wat betreft de inhoud. Het is de vrouw als representatie/beeld die deze paradox belichaamt.²⁸

Bij fetisjisme wordt het beeld van de ingebeelde castratie van de vrouw door de man verplaatst naar verscheidene geruststellende, maar vaak ook verrassende objecten, zoals schoenen, riemen, onderbroeken, enzovoorts. Freud stelt dat deze dienen als een verwijzing naar de verloren penis, zonder er daadwerkelijk aan gerelateerd te zijn. Deze verwijzingen worden een bron voor de fantasie van de man. Door het fetisjisme kan de man de aandacht wegtrekken van het gebrek aan penis, of dit feit vermommen wanneer hij met de vrouwelijke geslachtsdelen wordt geconfronteerd.²⁹

Het probleem van de vrouw in de film is castratieangst. De vrouwelijke figuur in de film heeft de connotatie van het gebrek aan de penis. Wanneer een vrouw vertoond wordt op het scherm, met als bedoeling om te dienen voor het genot van de man, kan zij alsnog de castratieangst oproepen bij de man. Voor de man zijn er dan twee mogelijke ontsnappingsroutes die onbewust genomen kunnen worden.³⁰ De eerste ontsnappingsroute is het sadistische voyeurisme, waarbij het originele trauma wordt herbeleefd, wat inhoudt dat de vrouw wordt onderzocht om zo het mysterie op te lossen. Als resultaat wordt het schuldige object, de vrouw in de film, gedevalueerd, gestraft of gered. De tweede ontsnappingsroute, fetisjistische scopofilie, houdt de volledige ontkenning van castratie in. Hierbij wordt de bron van angst vervangen door een fetisjobject of de gerepresenteerde figuur wordt in een fetisj veranderd, waardoor de vrouw bemoedigend wordt in plaats van gevaarlijk. Hierbij eert de toeschouwer de fysieke schoonheid van het object, wat leidt tot de cultus van de vrouwelijke ster.³¹ De twee ontsnappingsroutes verhouden zich verschillend ten opzichte van het narratief. Het sadistische voyeurisme past goed binnen een narratief, omdat het een verhaal vraagt en afhangt van gebeurtenissen. De fetisjistische scopofilie daarentegen kan bestaan buiten lineaire tijd, omdat het een erotisch instinct is dat gefocust is op het uiterlijk alleen.³²

²⁷ Laura Mulvey, *Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones?' 1973*, in Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 8.

²⁸ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 19.

²⁹ Mulvey, *Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones?'*, 11.

³⁰ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 22.

³¹ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 22.

³² Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 22.

Bijgestelde theorie Mulvey

Bij de eerste theorie van Mulvey, lag de interesse van Mulvey bij de relatie tussen het beeld van de vrouw in de film en de 'masculinatie' van de toeschouwerspositie. Dit schrijft Mulvey in 1981 wanneer zij hierop terugkijkt in 'Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema''.³³ Deze relatie bekeek zij, zo zegt Mulvey, ongeacht het geslacht van de werkelijke filmtoeschouwer. Zij stelt dat ingebouwde patronen van genot en identificatie, mannelijkheid kiezen als een 'point-of-view'.³⁴ Hier gaat Mulvey verder op in nadat zij regelmatig de vraag kreeg: "What about the woman in the audience?"³⁵ Zij wijkt niet van haar standpunt af, maar heeft twee onderwerpen wat betreft de vrouw en film die zij wil uitwerken. Het eerste gaat over de vraag of de vrouwelijke toeschouwer slechts mee wordt gedragen door de tekst, of dat het genot van de vrouwelijke toeschouwer complexer is en diepgeworteld zit. Het tweede onderwerp gaat over het melodrama dat in Hollywood geproduceerd wordt en hoe hierin de tekst en de aanwezige identificaties worden geraakt door een vrouwelijk personage die in het centrale narratief zit.³⁶

Mulvey gaat er vanuit dat de vrouw in het geheim, bijna onbewust, geniet van de vrijheid van actie en controle over de diëgetische wereld binnen de film die mogelijk gemaakt wordt door identificatie met de held.³⁷ Bij het melodrama richt Mulvey zich op films waarin de vrouwelijke protagonist niet in staat is om een stabiele seksuele identiteit te vormen.³⁸ Tussen deze twee onderwerpen is overlap. Het combineren van de wereld in de film en de wereld in de zaal kan volgens Mulvey gevaarlijk zijn omdat de strijd van de vrouwelijke heldin: haar onvermogen om een stabiele seksuele identiteit te bereiken, wordt gespiegeld door het 'masculiene' point-of-view van de vrouwelijke toeschouwer. De samenkomst van deze twee werelden is wat 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' volgens Mulvey mist om het gevoel van de complexiteit van het gender-onderscheid in film toe te voegen.³⁹

Struikelblokken bij het definiëren van vrouwelijkheid

Mulvey wil met de feministische filmtheorie het patriarchale genot breken en 'een nieuwe taal van het verlangen voort brengen'.⁴⁰ Janet McCabe beschrijft wat de volgende stap zou moeten zijn voor het feminisme. Het discourse moet zich niet richten op de vrouw als *Other*, maar op de vrouw als iemand waarbij weerstand, onderscheid en verandering kan worden waargenomen.⁴¹ McCabe stelt dat het werken in gesloten patriarchale structuren een paradox oplevert voor de feministische wetenschappers, waarbij genot en verlangen

³³ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 31.

³⁴ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 31.

³⁵ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 31.

³⁶ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 31.

³⁷ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 31-32.

³⁸ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 32.

³⁹ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 32.

⁴⁰ Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 8.

⁴¹ Janet McCabe, *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema* (Londen en New York: Wallflower, 2004), 34.

enkel en alleen toegankelijk zijn voor de vrouwelijke spectator door mannelijke identificatie.⁴² Volgens McCabe is het feit dat Mulvey zich baseert op de theorie over vrouwelijkheid van Freud problematisch.⁴³ Freud beschrijft namelijk de ontwikkeling van vrouwelijkheid en mannelijkheid als mannelijk of fallisch, ongeacht of het over jongens of meisjes gaat. Om vrouwelijkheid uit te drukken gebruikt hij dezelfde termen als voor de man. Hierdoor worden er grenzen gesteld aan het uitdrukken van de vrouw.⁴⁴ In 'Afterthoughts' gaat Mulvey hier op in.

Zij stelt dat een cruciaal onderdeel van de theorie van Freud dat problematisch is, gaat over het libido. Freud stelt dat het seksleven wordt gedomineerd door de polariteit tussen mannelijk en vrouwelijk, wat doet vermoeden dat hetzelfde opgaat voor het libido.⁴⁵ Het libido zelf is echter mannelijk noch vrouwelijk, maar wordt toch vaak gerelateerd aan de conventionele relatie tot het actieve/mannelijke. Freud verklaart dit door te kijken naar de natuur. Mannen zijn biologisch gezien agressiever dan vrouwen en de vrouw kan om deze reden meer controle uitoefenen op haar libido.

Probleem is dat de wijze waarop Freud het gebruik van het woord mannelijk gebruikt, conventioneel is in navolging van het gevestigde sociale-linguïstische gebruik. Hierbij benadrukt Mulvey dat dit de mannelijke point-of-view bevestigt.⁴⁶ Bovendien stelt Mulvey dat volgens de theorie van Freud het vrouwelijke niet kan worden opgevat als verschillend van het mannelijke.⁴⁷ Het kan alleen worden gezien als tegenovergesteld (passief) op een tegenstrijdige manier, of als overeenkomstig (fallisch). Vrouwen worden door deze definitie heen en weer geslingerd tussen het metaforische actieve en passieve. Wanneer de vrouw kiest voor vrouwelijkheid, de 'juiste' route, leidt dit tot een toenemende onderdrukking van het actieve, de fallische fase.⁴⁸ Mulvey stelt dat Hollywood films gestructureerd zijn rond het mannelijk genot, wat voor de vrouw identificatie mogelijk maakt met de actieve point-of-view. Dit geeft de vrouwelijke toeschouwer de optie om het actieve aspect van haar seksuele identiteit te herontdekken.⁴⁹

Transseksuele identificatie

In 'Afterthoughts' richt Mulvey zich op de wijze waarop in populaire films de traditie van de verhaalvertelling is overgenomen die uit andere vormen van massa- en volkscultuur komt. Deze verhaalvertelling verwerkt het metaforische gebruik van de actieve/mannelijke en de passieve/vrouwelijke rol op een letterlijke manier, aldus Mulvey:

⁴² McCabe, *Feminist Film Studies*, 34.

⁴³ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 32.

⁴⁴ Teresa de Lauretis, "Oedipus Interruptus," in *Feminist Film Theory: A Reader*, red. Sue Thornham (New York: New York University Press, 1999), 89-90.

⁴⁵ Wilfred Oranje, red., *Sigmund Freud: Seksualiteit* (Amsterdam: Boom, 2000), 115-118.

⁴⁶ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 33.

⁴⁷ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 33.

⁴⁸ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 33-34.

⁴⁹ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 34.

“Andromeda stays tied to the rock, a victim, in danger, until Perseus slays the monster and saves her. It is not my aim, here, to debate the rights and wrongs of this narrative division of labour or to demand positive heroins, but rather to point out that the ‘grammar’ of the story places the reader, listener, or spectator *with* the hero.”⁵⁰

Mulvey stelt dat door eeuwenoude culturele tradities van narratieve grammatica toe te passen op film, de vrouwelijke toeschouwer in staat is om rustig over te gaan van haar eigen sekse naar een andere.⁵¹ Door dit te combineren met de theorieën van Freud over mannelijkheid bij de vrouw en het *Ego*, leidt dit tot de transseksuele identificatie theorie van Mulvey.⁵²

Twijfel tussen wel of geen huwelijk

Wanneer Mulvey overgaat naar de vrouwelijke centrale protagonist die niet in staat is een seksuele identiteit te verkrijgen, richt zij zich tot het huwelijk. Mulvey stelt dat door het huwelijk als een concept van personagefunctie uit ‘Morphology of the Folk-Tale’⁵³ van Vladimir Propp op Westerns toe te passen, de veranderende functie van de vrouw kan worden verbonden aan verschuivingen in narratieve patronen.⁵⁴ Volgens Mulvey laat Propp zien dat het huwelijk een belangrijke afsluiting van het narratief vormt om zo sociale integratie te bereiken.⁵⁵ De vrouw wordt volgens het primitieve narratief van Propp zo in het verhaal geplaatst dat het huwelijk het erotische omhoog tilt tot een finaal, sluitend, sociaal ritueel.⁵⁶

Om alternatieven te bieden voor de rol van de vrouw in het narratief, waardoor zij niet meer slechts de betekenisgever is van seksualiteit, maar het verhaal over seksualiteit kan gaan, heeft Mulvey films geanalyseerd die gaan over innerlijke drama’s van een vrouw met twee conflicterende verlangens.⁵⁷ Freud stelt dat vrouwelijke seksualiteit heen en weer slingert tussen passieve vrouwelijkheid en regressieve mannelijkheid. Dit zorgt ervoor dat de symbolische verhouding die vrouw en seksualiteit aan elkaar gelijk stelt, nog steeds bestaat, maar nu niet alleen een beeld of narratieve functie meer is, maar een narratief gebied openstelt dat voorheen onderdrukt of achtergesteld werd.⁵⁸

Mulvey trok deze conclusie uit *DUEL IN THE SUN* waarin Pearl centraal staat en moet kiezen tussen twee mannen.⁵⁹ Deze mannen staan voor de innerlijke verscheurdheid van Pearl. De eigenschappen van de mannen in het narratief representeren verschillende kanten van het verlangen en ambitie van het vrouwelijke personage.⁶⁰

⁵⁰ Mulvey, *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’*, 34.

⁵¹ Mulvey, *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’*, 34.

⁵² Mulvey, *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’*, 35.

⁵³ Vladimir Jokovlevič Propp, *Morphology of the Folk-tale*, vert. Laurence Scott (Bloomington: Indiana University Press, 1985).

⁵⁴ Mulvey, *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’*, 35.

⁵⁵ Mulvey, *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’*, 35.

⁵⁶ Mulvey, *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’*, 37.

⁵⁷ Mulvey, *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’*, 37.

⁵⁸ Mulvey, *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’*, 37.

⁵⁹ Mulvey, *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’*, 38.

⁶⁰ Mulvey, *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’*, 38.

De twee versies van de theorie van Mulvey die toegepast worden met de filmanalyse van *TURKS FRUIT*, hebben verschillen. De oorspronkelijke theorie van Mulvey ziet de toeschouwers positie als mannelijk, waarbij voyeuristische en fetisjistische reacties door het beeld van de vrouw teweeg worden gebracht. De toeschouwer is gedwongen zich met het actieve mannelijke personage te identificeren, terwijl de vrouw wordt geobjectiveerd tot seksueel object. Bij deze theorie baseert Mulvey zich op de psychoanalyse. Volgens haar bijgestelde theorie kan de vrouwelijke toeschouwer zich door transseksuele identificatie wel identificeren met de actieve mannelijke positie. Bovendien heeft het vrouwelijke personage de mogelijkheid centraal te staan in het narratief en het narratief dus te kunnen beïnvloeden. Deze theorie baseert Mulvey op de psychoanalyse en op theorieën over narrativiteit van Propp.⁶¹

Analyse *TURKS FRUIT*

***TURKS FRUIT* volgens de oorspronkelijke theorie**

Volgens de oorspronkelijke theorie van Mulvey zou de mannelijke toeschouwer die *TURKS FRUIT* kijkt, zijn fantasieën op Olga projecteren door middel van de actieve/mannelijke blik. De ruimte tussen de toeschouwer in de zaal en Olga op het scherm, zou het mogelijk maken dat de toeschouwer genot ervaart. De afstand en afwezigheid van Olga in de film activeert het verlangen bij de toeschouwer en wekt een energie van het libido op die het bewustzijn van de toeschouwer overstemt. Aan de vrouwelijke toeschouwer wordt op basis van Mulvey haar theorie geen ruimte voor een 'eigen' interpretatie van *TURKS FRUIT* gegeven.

Volgens de theorie zou Olga een passieve rol aannemen en als functie hebben dat zij spektakel verzorgt. Erik zou de actieve rol in de film hebben en het verhaal voort laten bewegen en gebeurtenissen plaats laten vinden. Olga zou slechts voor de motivatie zorgen die Erik nodig heeft om zijn actieve rol te vervullen. De gebeurtenissen van *TURKS FRUIT* laten echter zien dat Erik hier geen controle over heeft, zoals duidelijk wordt wanneer Olga Erik verlaat of wanneer zij sterft. De passieve/actieve rolverdeling in *TURKS FRUIT* is dus niet zo simpel als de theorie van Mulvey doet vermoeden.

Het feit dat Erik geen actieve rol heeft, zoals Mulvey eist van de man in haar oorspronkelijke theorie, bemoeilijkt het om andere onderdelen van haar theorie toe te passen op *TURKS FRUIT*. Zo stelt Mulvey dat de mannelijke protagonist, Erik, een surrogaat op het scherm moet zijn voor de toeschouwer, doordat deze zich met Erik identificeert. De toeschouwer projecteert zijn uiterlijk op Erik, zodat de macht van Erik die de gebeurtenissen controleert, gelijk loopt aan de actieve macht van de erotische blik. Erik heeft echter die macht niet, waardoor deze theorie niet op gaat. Desondanks is Erik beter dan de toeschouwer in staat om de gebeurtenissen te controleren, wat een gevoel geeft, vergelijkbaar met de spiegel fase. Erik heeft namelijk over de grote gebeurtenissen

⁶¹ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 33.

in de film geen of weinig controle, maar wel over de kleinere. Een voorbeeld is dat Erik probeert Olga toe te eigenen door haar meerdere malen voor de spiegel te plaatsen om haar te kunnen bekijken (fig. 1⁶²). Hieruit kan worden afgeleid dat Erik hetzelfde probeert te bereiken met de spiegel als de toeschouwer met de ruimte op het filmdoek. Hij creëert een beeld waarin hij de actieve rol heeft en Olga zich laat bekijken.



Fig. 1: Erik en Olga voor de spiegel (01:26:24)

Ook het fetisjisme speelt een rol in de scènes met de spiegel, doordat het getoonde ondergoed van Olga zowel hier als elders in de film wordt getoond als fetisj object. De twee ontsnappingsroutes die de man kan nemen wanneer hij wordt geconfronteerd met zijn castratieangst, zijn aanwezig op niveau van Erik en van de toeschouwer. Fetisjistische scopofilie kan voor de toeschouwer buiten *TURKS FRUIT* bestaan, omdat hiervoor geen narratief nodig is. Hierbij gaat het om het uiterlijk alleen en dus zowel om het uiterlijk van Monique van de Ven als van het personage Olga. In de film heeft Erik ook de neiging om Olga haar fysieke schoonheid te benadrukken, zowel bij Olga zelf als in zijn kunst van haar.

De route die Erik nog duidelijker kiest in bepaalde delen van de film, is het



sadistische voyeurisme. Aan het begin van de film zien wij hoe Erik in zijn dromen Olga en de man bij haar, op verschillende manieren vermoordt (fig. 2⁶³).

Fig. 2: Erik vermoordt Olga in zijn fantasie (00:02:31)

⁶² Verhoeven, *Turks Fruit*, 01:26:24.

⁶³ Verhoeven, *Turks Fruit*, 00:02:31.

Vervolgens gebruikt hij afbeeldingen van Olga om zijn woede op haar af te reageren en tegelijkertijd zichzelf te bevredigen (fig. 3⁶⁴). Erik heeft meerdere voyeuristische trekjes, waarvan sommige van artistieke aard zijn wanneer zij voor hem poseert, maar in deze beginscènes is het duidelijk een vorm van sadistisch voyeurisme.



Fig. 3: Erik bevredigt zich denkend aan Olga 00:02:57

Erik vindt seksueel genot

in het straffen van Olga. Voor de toeschouwer is het ook mogelijk om de ontsnappingsroute van het sadistische voyeurisme te nemen. Zowel het onderdeel van de film waarin Erik Olga in zijn fantasie straft, kan worden gebruikt, als het feit dat Olga aan het einde van de film sterft. Zo kan de castratieangst van de man op verschillende wijzen worden weggenomen. Duidelijk is dat de theorie van Mulvey, die stelt dat deze ontsnappingsroutes van de castratieangst mogelijk zijn bij film, zeer goed toe te passen is op *TURKS FRUIT* en zo de werking van het vrouwelijke personage in de film op de mannelijke toeschouwer verklaart.

***TURKS FRUIT* volgens de bijgestelde theorie**

Een vrouw heeft volgens Mulvey de mogelijkheid om te genieten bij *TURKS FRUIT* door zich te identificeren met de held, maar dit zal zij waarschijnlijk alleen onbewust en in het geheim kunnen doen. Zij is niet in staat om hier van te genieten vanuit het *vrouwelijke* point-of-view, omdat zoals we eerder zagen Mulvey in navolging van Freud concludeert dat de vrouw niet verschillend is van de man, dan zou zij zich kunnen aanpassen aan de man, maar het tegenovergestelde is van de man (passief) of overeenkomstig met de man (fallisch). Binnen het patriarchale systeem is er geen andere definitie van het vrouwelijke mogelijk.⁶⁵ Door het narratief is het echter wel mogelijk dat er een bepaalde transseksuele identificatie wordt opgeroepen volgens Mulvey.

Of *TURKS FRUIT* de juiste logica van narratieve grammatica heeft is de vraag. Het moeilijke is de eis dat deze moet voldoen aan de conventies van de man-vrouw verhoudingen die Mulvey beschrijft. Hierbij moet de vrouw passief zijn en gevaar lopen en de man actief zijn en de vrouw redden. Deze verhouding is aanwezig in *TURKS FRUIT*, maar niet op een even duidelijke manier als Mulvey omschrijft. Het vrouwelijke hoofdpersonage Olga is in gevaar, maar op een andere manier dan Mulvey beschrijft. Bij

⁶⁴ Verhoeven, *Turks Fruit*, 00:02:57.

⁶⁵ Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*, 33.

Mulvey loopt de vrouw gevaar doordat zij door een monster wordt vastgehouden. Olga wordt bedreigd door kanker. Hier is zij niet van te genezen en dus kan Erik haar niet



Fig. 4: Erik voert Olga *Turks Fruit* in het ziekenhuis (01:37:06)

redden op de conventionele manier. Er kan echter worden beargumenteerd dat Erik haar redt van een eenzaam sterfbed, doordat hij haar elke dag bijstaat (fig. 4⁶⁶). Dit geeft een andere transseksuele identificatie bij de

vrouwelijke toeschouwer

dan Mulvey zou stellen. De vrouw hoeft niet in het geheim te genieten van een actieve rol maar kan mogelijk zichzelf herkennen in de traditionele rol van de verzorgende. Niet de vrouw maar de man neemt de verzorgende taak op zich in *TURKS FRUIT*. Men zou zelfs kunnen stellen dat er ook voor de mannelijke toeschouwer sprake is van een transseksuele identificatie met de vrouw via Erik. Dit wordt veroorzaakt doordat Erik zowel een passieve/verzorgende als een mannelijke masculiene rol als kunstenaar vertegenwoordigt.

Het masculiene point-of-view van de vrouwelijke toeschouwer bij *TURKS FRUIT* zou volgens Mulvey een weerspiegeling kunnen zijn van de strijd van de vrouwelijke heldin Olga en haar onvermogen om een stabiele seksuele identiteit te bereiken. In *TURKS FRUIT* is Olga het vrouwelijke hoofdpersonage, maar Erik's rol als mannelijk hoofdpersonage is groter. De film is namelijk vanuit zijn perspectief gemaakt. Wanneer we de tweede theorie van Mulvey toepassen, dan is over Erik als mannelijk personage zeker iets interessants te zeggen. Mulvey stelt daarin dat het kiezen voor het huwelijk zou leiden tot sociale integratie en het niet kiezen voor het huwelijk zou betekenen dat de held sociale eisen en verantwoordelijkheden afhoudt. Bij *TURKS FRUIT* is het interessante echter dat Erik met Olga trouwt, maar niet met het doel om in de samenleving en met Olga haar familie en vrienden, te integreren. Er is een duidelijk wederzijds gevoel van afwijzing tussen Erik en de vrienden en familie van Olga, op de vader van Olga na. Tijdens het huwelijk van Erik en Olga is er een scene die duidelijk maakt dat Erik niet op zoek is naar sociale integratie. In de restaurant scene wordt Olga naar het toilet gevolgd door de man waarnaast zij aan tafel zat en die al duidelijk de hele scene Olga aan het versieren is. Voor de ogen van iedereen aan tafel zoent zij met deze man. Voordat de zoen plaats vindt, wordt duidelijk dat Erik zich totaal niet kan vinden in het gezelschap en nooit bij

⁶⁶ Verhoeven, *Turks Fruit*, 01:37:06.



Fig. 5: Erik bekijkt het gezelschap 01:12:26

deze mensen zou willen horen (fig. 5⁶⁷). Deels is de situatie van Erik conform Mulvey's theorie, want hij kiest voor het huwelijk. Analyseren wij de betekenis van zijn keuze voor het huwelijk verder, dan zien wij dat Erik het huwelijk tussen hem en Olga zelf wil invullen en een eigen wereld creëren

waarin hij zich Olga toe-eigent en haar juist los wil weken uit haar sociale milieu. Dit wijkt af van de theorie van Mulvey.

Een vergelijkbaar probleem geeft de theorie van Mulvey, wanneer de film wordt bekeken op het niveau van het vrouwelijke personage. Het vrouwelijke hoofdpersonage Olga, staat op een andere wijze centraal in het narratief dan Pearl stond in *DUEL IN THE SUN*. *TURKS FRUIT* wordt vanuit Erik verteld en volgens Mulvey zou het vrouwelijk hoofdpersonage vanuit haar twee mogelijke keuzes te analyseren zijn, namelijk de actieve en passieve. Dit is absoluut mogelijk bij Olga, die geen duidelijke overheersende passieve vrouwelijke kant of actieve mannelijke kant heeft. Olga heeft twee keuzes in de film, zij kan kiezen voor 'Erik' of voor 'andere mannen'. Omdat de film is gefilmd vanuit Erik weten wij weinig over de 'andere mannen'. Wat wij van de 'andere mannen' weten, is dat in de scene in het restaurant Olga met een man zoent die past binnen de wereld van Olga haar familie en vrienden. Vervolgens vertelt Olga Erik dat zij met een Amerikaan gaat trouwen en naar Amerika zal verhuizen. Verder worden er weinig aanwijzingen gegeven wat deze keuze voor Olga inhoudt. Erik is ook moeilijk aan een bepaalde keuze toe te wijzen. Hij heeft bijvoorbeeld interesse in cultuur, maar hij verdient zijn geld niet op de 'correcte' wijze. Hij heeft geen hoge status, maar is zeker wel gemotiveerd om geld te verdienen voor hem en Olga. Mulvey stelt dat de personificatie en iconische attributen voor de twee keuzes een innerlijke twijfel tussen twee verlangens representeert. Bij *TURKS FRUIT* gaat dezelfde theorie op, maar is deze moeilijker te benoemen doordat er geen duidelijk beeld wordt geschetst in de film van de twee keuzes waartussen Olga twijfelt. Dit maakt het moeilijk om de iconische eigenschappen toe te wijzen aan de verlangens en ambities die Olga heeft.

⁶⁷ Verhoeven, *Turks Fruit*, 01:12:26.

Wat wij echter wel weten is de reden dat Olga ervoor kiest om niet meer bij Erik te willen zijn. Erik wil zijn eigen wereld vormen en eigent zich daarbij Olga toe, zowel in zijn leven als in zijn kunst. Dit verstikt Olga en wanneer zij Erik verlaat vertelt zij hem dat Erik haar alleen maar wil neuken of wil laten poseren met een pop (fig. 6⁶⁸). De motivatie die Erik heeft om de familie van Olga zo min mogelijk zijn leven te laten beïnvloeden en zijn eigen wereld te creëren is een ambitie die Olga ook heeft, maar niet kan bereiken. Olga wil ook zelf haar wereld vorm geven, maar doet dit door te luisteren naar



Fig. 6: Olga poseert voor Erik (00:49:34)

anderen. Zij laat Erik, en nog belangrijker, zij laat haar moeder haar wereld vorm geven. Door naar haar moeder te luisteren, gaat haar relatie met Erik kapot. Olga's actieve handelingen hebben dus steeds een passieve keerzijde. Ze verzet zich tegen haar familie door met Erik te trouwen, maar geeft zich daarmee aan hem over. Ze verlaat Erik maar doet dit omdat ze luistert naar haar moeder. Vervolgens keert ze zich weer tegen de moeder en keert terug bij Erik, waarna hij haar verzorgt.

Deze interpretatie blijft echter moeilijk omdat de film weinig informatie geeft over de 'andere mannen' als keuze. Het is zelfs niet eens te zeggen of Olga er uiteindelijk voor kiest om weg te gaan bij Erik vanwege het feit dat deze twee keuzes een twijfel bij haar representeren. Mogelijk dat de hersentumor van Olga invloed had op haar gedrag. Het feit dat zij extreme emotionele buien had voordat Erik en zij uit elkaar gaan, maakt deze mogelijkheid absoluut het overwegen waard. Uit deze film lijkt duidelijk te worden dat de keuze die het vrouwelijke hoofdpersonage maakt, niet per se gebaseerd is op de twee mannen die haar twijfel representeren. Er bestaan ook andere mogelijkheden, zoals bijvoorbeeld de mogelijke wispelturigheid die Olga als resultaat van haar hersentumor of haar moeder zou kunnen hebben.

Het feit alleen al dat het huwelijk van Erik en Olga beëindigd wordt, is een teken dat de betekenis die Mulvey in haar bijgestelde theorie geeft, niet opgaat voor alle films. Mulvey gaat er namelijk vanuit dat het huwelijk, gebaseerd op de theorie van Propp, het erotische omhoogtilt tot een finaal, sluitend sociaal ritueel. In *TURKS FRUIT* is zowel het huwelijk van Olga en Erik als die van Olga en de Amerikaan, van korte duur. Bovendien heeft het feit dat Olga het huwelijk met Erik beëindigt, het effect gehad dat hun actieve/passieve verdeling bevestigd wordt. Erik heeft geen actieve rol meer, hij heeft geen invloed meer op Olga en wanneer zij terug is in zijn leven heeft zij kanker, waar hij ook geen invloed op heeft. Het is dus uiteindelijk Olga die in haar relatie met Erik de

⁶⁸ Verhoeven, *Turks Fruit*, 00:49:34.

agressievere en actieve rol heeft in de film. Dit is ook strijdig met wat Mulvey heeft gesteld, omdat de vrouw alleen een actieve rol kan hebben door zich op te trekken aan de actieve mannelijke keuze die zij heeft.

Conclusie

“Hoe verandert de veronderstelde werking en betekenis van de film TURKS FRUIT wanneer deze geanalyseerd wordt vanuit Mulvey's bijgestelde theorie van de male gaze, waarin ook ruimte is voor de vrouwelijke toeschouwer in plaats van dat deze geanalyseerd wordt vanuit haar oorspronkelijke theorie van de male gaze?”

Mulvey heeft op kritiek gereageerd met de ontwikkeling in haar theorie dat *TURKS FRUIT* ook door de vrouwelijke toeschouwer kan worden bekeken, door middel van transseksuele identificatie. Het probleem is echter dat de vrouw volgens Mulvey alleen op deze manier naar de film kan kijken. Bij het analyseren van *TURKS FRUIT* is het moeilijk vast te stellen of de vrouw de mogelijkheid heeft om van de film te genieten, omdat Mulvey zich bij transseksuele identificatie richt op de narratieve grammatica, zonder hier duidelijke voorwaarden aan te stellen. Mulvey geeft aan op welke voorbeelden zij deze heeft gebaseerd, maar aangezien weinig films precies aan deze voorbeelden voldoen, is het zonder voorwaarden moeilijk om de theorie toe te passen. Om deze reden is het moeilijk vast te stellen of transseksuele identificatie mogelijk is in *TURKS FRUIT*.

De inbreng van culturele concepten in de theorie (zie pagina 10) heeft wel gebracht, dat het verklaart dat Erik en Olga niet aan de actieve/passieve verhouding voldoen. Dit kon niet verklaard worden vanuit de oorspronkelijke theorie. De bijgestelde theorie van Mulvey is echter beperkt in de betekenis die wordt gegeven aan het huwelijk in de film, omdat het huwelijk in *TURKS FRUIT* de betekenis heeft van het afwijzen van sociale integratie. Bovendien is dit huwelijk geen hoogtepunt in de film en ook wordt het ontbonden. De theorie geeft echter wel de mogelijkheid om het huwelijk in de film vanuit deze betekenis over te brengen naar de toeschouwer. De oorspronkelijke theorie zou er vanuit gaan dat het huwelijk een vanzelfsprekendheid is, omdat dit een onderdeel is van de heteroseksuele relatie zoals vastgesteld in de patriarchale samenleving.

Op basis van de analyse van *TURKS FRUIT* blijkt dat de oorspronkelijke en bijgestelde theorie van Mulvey niet volledig zijn. Ondanks dat de uitwerking van de bijgestelde theorie van Mulvey niet volledig is en het daarom moeilijk is vast te stellen welke betekenis *TURKS FRUIT* volgens deze theorie krijgt, heeft zij hiermee wel de mogelijkheid gegeven om de vermeende werking van *TURKS FRUIT* op een ander niveau te analyseren. Door niet enkel naar psychoanalytische theorie te kijken, stelt de bijgestelde theorie dat ook de vrouw de mogelijkheid heeft om naar *TURKS FRUIT* te kijken, mits zij dit doet aan de hand van transseksuele identificatie. Bovendien kan er betekenis worden gegeven aan de keuzes die zowel Erik als Olga hebben en maken in hun relatie. Olga heeft bovendien de mogelijkheid om zelf een betekenisgever te zijn van het narratief.

Bronnenlijst

Film

Houwer, Rob. *Turks Fruit*, geregisseerd door Paul Verhoeven (1973; RTL Nederland S.A. en Indies Home Entertainment, 2005). DVD.

Literatuur

Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Londen en New York: Routledge, 2006.

de Lauretis, Teresa. "Oedipus Interruptus." In *Feminist Film Theory: A Reader*, geredigeerd door Sue Thornham, 83-96. New York: New York University Press, 1999.

Dyer, Richard. *Don't Look Now: The Instabilities of the Male Pin-Up*. 1982. In Dyer, *Only Entertainment*. Londen: Routledge, 1992.

Erhart, Julia. "Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-Man: Counter-History, Reclamation, and Incongruity in Lesbian, Gay and Queer Film and Media Criticism." In *A Companion to Film Studies*, geredigeerd door Toby Miller en Robert Stam, 165-181. Oxford: Blackwell, 2004.

Gelder, Henk van. *Hollands Hollywood: Alle Nederlandse Speelfilms van de Afgelopen Zestig Jaar*. Amsterdam: Luitingh~Sijthoff, 1995.

Gentile, Mary C.. *Film Feminisms: Theory and Practice*. Westport: Greenwood Press, 1985.

Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen Inc., 1983.

Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. New York: Oxford University Press, 1967.

Lacan, Jacques. *Écrits: a Selection*. Vertaald door Alan Sheridan. Londen: Tavistock, 1977.

McCabe, Janet. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. Londen en New York: Wallflower, 2004.

Mulvey, Laura. *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)*. 1981. In Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Mulvey, Laura. *Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones?'* 1973. In Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. 1975. In Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Naiman, Eric. "Shklovsky's Dog and Mulvey's Pleasure: The Secret of Defamiliarization." *Comparative Literature* 50, 4 (1998): 333-353.

Oranje, Wilfred, red. *Sigmund Freud: Seksualiteit*. Amsterdam: Boom, 2000.

Propp, Vladimir Jokovlevič. *Morphology of the Folk-tale*. Vertaald door Laurence Scott. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Thornham, Sue. *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory*. Londen: Arnold, 1997.