

Naam: Chiomara Wilrycx
3628280
Cursus: Scriptie Master FTV
Cursuscode: MCMV04009
Docent: Sonja de Leeuw
Tweede lezer: Niels Niessen

Studiejaar: 2016/2017
Blok: 1
Datum: 23 december 2016

Master Film- en Televisiewetenschap
Universiteit Utrecht



Universiteit Utrecht

MASTERTHESIS FILM- EN TELEVISIEWETENSCHAP

Female subjectivity en de male gaze bij Eurimages

*Een inhoudelijke filmanalyse met betrekking tot de female subjectivity van zes films
gesubsidieerd door Eurimages in 2014.*



EURIMAGES

Abstract

IN DIT ONDERZOEK WORDEN ZES FILMS GEANALYSEERD DIE DOOR EURIMAGES ZIJN ONDERSTEUND IN 2014. DIT GEBEURT AAN DE HAND VAN EEN FEMINISTISCH FILMKADER BESTAANDE UIT VIER GENDERTHEORIËN. ER ZAL WORDEN ONDERZOCHT OF ER SPRAKE IS VAN FEMALE SUBJECTIVITY BIJ DEZE FILMS EN OF DIT AFHANKELIJK IS VAN DE GENDER VAN DE REGISSEUR.

GENDER – EURIMAGES – FEMALE SUBJECTIVITY

Voorwoord

Tijdens mijn bachelor Theater-, film- en televisiewetenschap heb ik een interesse ontwikkeld in feminisme en gendertheorieën. Voor deze thesis leek het me dan ook heel interessant om me te verdiepen in dit veld. Ik heb tevens een passie voor Europese films en heb me tijdens mijn opleiding vaak bezig heb gehouden met Europese coproducties. Hierdoor raakte ik bekend met het productiefonds Eurimages. Toen ik erachter kwam dat dit fonds recentelijk een *gender equality* programma heeft opgesteld groeide mijn fascinatie voor dit onderwerp. Ik vond het heel fijn om mijn interessegebieden te combineren in deze scriptie. Ik dank Sonja de Leeuw voor de fantastische begeleiding tijdens het schrijven. Het was voor mij geen makkelijke periode om mijn scriptie te schrijven maar dankzij haar expertise en medeleven is het me uiteindelijk gelukt om een volwaardige thesis in te leveren. Ik draag tevens een warm hart toe aan mijn moeder Ine Sinac die elke keer weer voor me klaar stond om mijn thesis na te lezen, Nick Oosterwijk voor de intense spellingcheck, mijn fijne vrienden in de Universiteitsbibliotheek en in het bijzonder Max Triekenens en Ziggy Wilrycx en Rens van Huijkelom, die me steeds thuis opvingen na een dag intensief studeren.

Inhoudsopgave

| | |
|--------------------------------------------------------|-----------|
| Inleiding | 6 |
| Theoretisch kader | 9 |
| <i>Mannelijke dominantie in de filmwereld</i> | 9 |
| <i>Eurimages en gender</i> | 10 |
| <i>Representatie en perceptie</i> | 11 |
| <i>Media en de perceptie op de realiteit</i> | 11 |
| <i>Het vrouwelijke personage in film</i> | 12 |
| <i>Counter cinema en feminisme</i> | 14 |
| De Bechdel test | 17 |
| Machtstheorie | 18 |
| Objectificatietheorie | 18 |
| Methode | 20 |
| <i>Eerste stap: analyse van thematiek en genre</i> | 20 |
| Oorzaak en effect: Bechdel Test & machtstheorie | 21 |
| Naaktheid van de personages : objectificatietheorie | 23 |
| Focalisatie: point of view | 24 |
| Female subjectivity | 24 |
| Analyse I: thematiek bij Eurimages | 26 |
| <i>Genre en thematiek in 2013</i> | 26 |
| Genre | 26 |
| <i>Genre en thematiek in 2014</i> | 30 |
| Genre | 30 |
| Thematiek | 31 |
| 2013 versus 2014 | 33 |
| Analyse II: analyse van de vrouwvriendelijkheid | 35 |
| <i>KOLLEKTIVIT van Thomas Vinterberg</i> | 35 |
| Oorzaak en effect: Bechdel test & machtstheorie | 35 |
| Naakt als boodschap: objectificatietheorie | 36 |
| Vrouwelijk vertelstandpunt: <i>point of view</i> | 37 |
| Verhalende vrouwen: <i>female subjectivity?</i> | 38 |
| <i>BELGICA van Felix van Groeningen</i> | 38 |
| Oorzaak en effect: Bechdel test & machtstheorie | 38 |

| | |
|-------------------------------------------------------|-----------|
| Naakt als boodschap: objectificatietheorie | 39 |
| Vrouwelijk vertelstandpunt: <i>point of view</i> | 40 |
| Verhalende vrouwen: <i>female subjectivity?</i> | 40 |
| <i>LOUDER THAN BOMBS</i> van <i>Joachim Trier</i> | 40 |
| Oorzaak en effect: Bechdel Test & machtstheorie | 41 |
| Naakt als boodschap: objectificatietheorie | 42 |
| Vrouwelijk vertelstandpunt: <i>point of view</i> | 42 |
| Verhalende vrouwen: <i>female subjectivity?</i> | 42 |
| <i>LA NOVIA</i> van <i>Paula Ortiz</i> | 42 |
| Oorzaak en effect: Bechdel Test & machtstheorie | 43 |
| Naakt als boodschap: objectificatietheorie | 44 |
| Vrouwelijk vertelstandpunt: <i>point of view</i> | 44 |
| Verhalende vrouwen: <i>female subjectivity?</i> | 44 |
| <i>LES INNOCENTS</i> van <i>Anne Fontaine</i> | 44 |
| Oorzaak en effect: Bechdel Test & machtstheorie | 45 |
| Naakt als boodschap: objectificatietheorie | 46 |
| Vrouwelijk vertelstandpunt: <i>point of view</i> | 46 |
| Verhalende vrouwen: <i>female subjectivity?</i> | 46 |
| <i>MUSTANG</i> van <i>Deniz Gamze Ergüven</i> | 46 |
| Oorzaak en effect: Bechdel test & machtstheorie | 47 |
| Naakt als boodschap: objectificatietheorie | 48 |
| Vrouwelijk vertelstandpunt: <i>point of view</i> | 48 |
| Verhalende vrouwen: <i>female subjectivity?</i> | 48 |
| Analyse III: vergelijking van de films | 50 |
| <i>De cause and effect van vrouwelijke personages</i> | 50 |
| <i>Vrouwelijke solidariteit</i> | 50 |
| <i>Seksualisering zonder objectivering</i> | 51 |
| <i>Verhalende vrouwen</i> | 51 |
| <i>Female subjectivity vs the male gaze</i> | 52 |
| Conclusie | 53 |
| Bijlages | |

Inleiding

‘More women directors means more women on screen, behind the camera and in cinemas and will have a direct impact on society. On top of the impact on the film industry, EWA’s unique pan-European research reveals almost universal agreement on the fact that more female-directed films in circulation would impact on the representation of women, promote equality and encourage tolerance in our society.’¹

Volgens bovenstaand citaat uit het European Women’s Audiovisual Network is het duidelijk van belang dat er meer vrouwelijke regisseurs komen. Dit zou de representatie van de vrouw positief veranderen, gelijkheid promoten en de tolerantie van de maatschappij bevorderen. Dit jaar publiceerde het Europese coproductiefonds Eurimages een strategie voor ‘Gender Equality in the European Film Industry’. Eurimages is het coproductie- en distributiefonds van de Raad van Europa. Het fonds ondersteunt de Europese filmindustrie door subsidies toe te kennen aan films die geproduceerd worden in Europa door minstens twee verschillende landen die lid zijn van de Raad van Europa. Naast dat de films aan deze voorwaarde moeten voldoen worden ze geselecteerd aan de hand van productionele en artistieke criteria. Hierbij wordt er gekeken naar de samenwerking tussen de verschillende Europese producenten, de potentiële verspreiding, de kwaliteit van het script en de expertise van cast en crew.² Sinds 2012 legt het fonds zich toe op een genderbeleid voor de Europese filmindustrie en de films die ze hierbij ondersteunen. Het opstellen van dit beleid ging gepaard met het uitvoeren van diverse studies.³ Deze studies hebben uiteindelijk geleid tot een genderstrategie voor 2016-2017. Het doel van deze strategie wordt als volgt beschreven: “Reduce gender inequality in the film industry and film creation and promote the role of women before and behind the camera”.⁴ Dit beoogt het fonds te doen door in te zetten op de volgende punten:

1 European Women’s Audiovisual Network, *Where are the Women Directors?: Report on Gender Equality in the European Film Industry* (European Women’s Audiovisual Network, 2015), 3.

http://www.ewawomen.com/uploads/files/womo16_ewabrochure.pdf

2 “Support for co-production,” coe.int, laatst geraadpleegd op 31 oktober 2016, 6-8.

http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/Source/Regulations/Co-ProductionRegulations2015_EN.pdf

3 Coe.int, “Eurimages: gender equality”.

4 Eurimages, *Strategy for Gender Equality in the European Film Industry*. februari 2016, 3.

http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/Source/Stratégie%20pour%20l'égalité_en.pdf

- De oorzaken en factoren die voor een *gender gap* tussen vrouwen en mannen in filmgerelateerde beroepen zorgen onderzoeken.
- Maatregelen ontwikkelen om bewustwording te creëren bij de verschillende instanties die invloed uitoefenen op de *gender balance* in de filmindustrie.
- Bewustwording creëren bij filmmakers wat betreft de representatie van vrouwen in films.
- Meer aanwezigheid en erkenning van vrouwelijk werk.
- De gelijkheidsmaatregelen goed monitoren en promoten in de deelnemende lidstaten om de voortgang van vrouwen in de filmindustrie goed te evalueren.

Dit onderzoek zoekt aansluiting bij het derde punt: “Bewustwording creëren bij filmmakers wat betreft de afbeelding van vrouwen in films”. In dit onderzoek zal de representatie van vrouwen in de door Eurimages ondersteunde films onder de loep worden genomen. De hoofdvraag luidt dan ook: “Welke verschillen treden er op in de representatie van vrouwelijke personages door mannelijke en vrouwelijke regisseurs?”. Dit zal gebeuren aan de hand van de volgende deelvragen:

- Is er een verschil in thematiek in de door Eurimages ondersteunde films van mannelijke en vrouwelijke regisseurs in 2014 volgens de indeling die het fonds opstelde in 2013?
- Hoe worden de vrouwelijke personages in de door Eurimages ondersteunde films gerepresenteerd?
- Is er een verschil tussen de *female subjectivity* bij films gemaakt door een mannelijke regisseur en films gemaakt door een vrouwelijke regisseur?

In het eerste hoofdstuk zal het theoretisch kader worden toegelicht binnen het domein van de feministische filmwetenschap. In het tweede hoofdstuk zal de methode stap voor stap worden uitgelegd. Vervolgens zal er een analyse worden uitgevoerd die zich uitstrekt over drie hoofdstukken. In het derde hoofdstuk zullen alle films die in 2014 door Eurimages zijn ondersteund worden onderverdeeld, kijkend naar thematiek en genre. Vanuit deze onderverdeling zullen vervolgens zes films worden geselecteerd die worden geanalyseerd door toepassing van de verschillende feministische filmtheorieën in het vierde hoofdstuk. In het vijfde hoofdstuk zullen deze films met elkaar worden vergeleken door middel van de verschillende theorieën en het concept *female subjectivity*. Uit dit hoofdstuk zal zodoende blijken of er een verschil is in de gelaagdheid

van de vrouwelijke personages. In de conclusie zal er ten slotte worden gereflecteerd op het onderzoek en een blik worden geworpen op mogelijk vervolgonderzoek.

Theoretisch kader

Het theoretisch kader van dit hoofdstuk strekt zich uit over twee gebieden. Allereerst sluit deze thesis zich aan bij onderzoek naar de positie van de vrouw binnen de filmindustrie. Dit valt binnen het kader van de ‘media industry studies’ waarbij *gender* in verband wordt gebracht met productionele aspecten. Binnen deze onderzoeken wordt er meestal gebruik gemaakt van economische en industriële analyses. Ten tweede sluit dit onderzoek aan bij feministische filmtheorieën waarbij inhoudelijke filmanalyses worden uitgevoerd naar de afbeelding van vrouwelijke filmpersonages. Deze analyses worden tevens gekoppeld aan de veranderende opvattingen binnen het feminisme.

Mannelijke dominantie in de filmwereld

In “Women and Men in Film: Gender Inequality among Writers in a Culture Industry Author(s)” uit 1996 doen Denise en William Bielby onderzoek naar vrouwelijke scenarioschrijvers in de filmindustrie. Ze komen tot de conclusie dat de industrie sinds de jaren dertig wordt gedomineerd door mannelijke schrijvers. Binnen het beroep van de scenarioschrijvers zien Bielby en Bielby dat doorheen de eeuw het *empty field* fenomeen optrad. Dit houdt in dat een industrie waarin vrouwen eerst volwaardig in participeerden later wordt overgenomen door mannen. Deze overname gebeurt zodra de industrie geïstitutionaliseerd is en lucratief wordt. Vrouwen verdwijnen zodoende in de marge en mannen domineren de sector.⁵

De overheersing van mannen duikt echter niet alleen op in de wereld van de scenarioschrijvers. Ook binnen de acteerwereld zien we dat hier sprake van is. In “Double Jeopardy in Hollywood: Age and Gender in the Careers of Film Actors” doen Anne Lincoln and Michael Patrick Allen onderzoek naar de invloed van *gender* en van de leeftijd van acteurs tijdens hun carrière. Uit dit onderzoek blijkt dat vrouwen significant minder rollen krijgen dan mannelijke acteurs. Deze kloof tussen mannen en vrouwen wordt alleen nog maar groter naarmate de vrouwen ouder worden. Hierom spreken Lincoln en Allen van het *double jeopardy* effect: vrouwen worden niet alleen gediscrimineerd vanwege hun geslacht, maar ondervinden tevens een nadelig effect van ouder worden op hun carrière.⁶

⁵ Denise Bielby and William Bieby, “Women and Men in Film: Gender Inequality among Writers in a Culture Industry Author(s),” *Gender and Society* 10.3 (1996): 265.

⁶ Anne Lincoln en Michael Patrick Allen, “Double Jeopardy in Hollywood: Age and Gender in the Careers of Film Actors, 1926–1999,” *Sociological Forum* 19.4 (2004): 626.

Vandaag bestaat deze kloof nog steeds in de filmindustrie: vele Hollywoodactrices lieten zich de afgelopen jaren publiekelijk horen omdat ze nog steeds minder verdienen en minder uitdagende rollen krijgen dan hun mannelijke tegenspelers. Het afgelopen jaar liet Patricia Arquette zich in haar Oscarspeech uit over het seksisme in de industrie, Jennifer Lawrence schreef een open brief over het fenomeen en Bette Davis ging openlijk in discussie met Warner Bros om het loonverschil met haar mannelijke tegenspelers aan te kaarten.⁷ In 2014 publiceerde de New York Film Academie een statistisch onderzoek over *gender equality* in Hollywood. Hier kwam uit dat mannelijke topacteurs meer dan het dubbele verdienen dan de vrouwelijke sterren: “the top ten highest paid actresses made a combined \$182 million compared to the \$464 million made by the top ten men, over twice the amount”.⁸ In diezelfde analyse werd er tevens naar diverse aspecten gekeken wat betreft gendergelijkheid in Hollywood. Hier kwam onder andere uit dat slechts dertig procent van de sprekende karakters vrouwelijk is, 77 procent van de Oscarwinnaars een man is en minder dan tien procent van de regisseurs een vrouw is.⁹

Eurimages en gender

De laatste jaren is er heel wat wetenschappelijk onderzoek uitgevoerd naar *gender equality* in Hollywood. Naar de Europese arthouse cinema is er echter weinig onderzoek gedaan. In 2012 besloot Eurimages dan ook onderzoek uit te voeren naar *gender equality* in de Europese filmindustrie. Hierbij voert het fonds verschillende onderzoeken uit naar zowel de inhoudelijke als productionele aspecten van de industrie.¹⁰ Het fonds publiceerde zodoende vier rapporten in verband met deze problematiek en een samenvattende persverklaring.

In het eerste rapport, *Analysis of production budgets of films eligible for Eurimages support in 2013*, wordt er een studie uitgevoerd naar de budgetten die verschillende projecten voorhanden hebben en hoe dit zich verhoudt tot de *gender* van de makers. Het tweede rapport, *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*, is eveneens een studie waarbij er onderzoek wordt uitgevoerd naar de thematiek van de films met een focus op vrouwelijke en vrouwvriendelijke elementen. Het derde rapport, *Gender equality within Eurimages: current situation and scope for evolution*, is een

7 Ramin Setoodeh, “Equal Pay Revolution: How Top Actresses Are Finally Fighting Back,” *Variety*, 10 november 2015, <http://variety.com/2015/film/news/hollywood-gender-pay-gap-inequality-1201636553/>.

8 Setoodeh, “Equal Pay Revolution”.

9 Setoodeh, “Equal Pay Revolution”.

10 Coe.int, “Eurimages: gender equality”.

conclusie uit de twee bovenstaande studies waarbij er tevens werd gekeken hoe deze twee thema's elkaar beïnvloeden. Hiernaast publiceerde Eurimages het rapport *Gender press releases*, waarbij relevante artikelen aangaande *gender* en de Europese filmindustrie werden gebundeld. Uit de verkregen informatie uit al deze bovenstaande bronnen werd door Eurimages ten slotte een persverklaring opgesteld die onder de naam *Reflection on gender: data study for 2014 and evolution for 2012-2014* werd gepubliceerd. Met behulp van de conclusies van de onderzoeken stelde Eurimages uiteindelijk haar 'Genderstrategie voor 2016-2017' op. Het tweede rapport, *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*, zal gebruikt worden als uitgangspunt van mijn eigen studie. In het eerste deel van de analyse zal dit rapport dienen om alle films uit 2014 in te delen volgens thematiek en genre. Vervolgens worden uit deze analyse zes films geselecteerd die zullen dienen om de afbeelding van vrouwen in de door Eurimages ondersteunde films te onderzoeken.

Representatie en perceptie

De bovenstaande onderzoeken gaan voornamelijk in op de ongelijkheid bij de professionele aanstelling van vrouwen en mannen. Hierbij zien we een duidelijke mannelijke dominantie in de filmindustrie. Eurimages wil deze ongelijkheid aankaarten en veranderen door middel van haar genderstrategie. Behalve op het productionele veld wil Eurimages ook invloed uitoefenen op het inhoudelijke aspect van de films. Hierbij wordt de link tussen de inhoud en de makers gelegd. Op dit moment is slechts één op de tien Europese films die in de bioscoop verschijnen, geregisseerd door een vrouw. Dit heeft volgens Eurimages als gevolg dat er binnen de filmwereld en de verhalen die daar verteld worden een gebrek is aan een vrouwelijk perspectief: "If women's voices can't be heard and their stories aren't being told society will miss out on the perspective of half of the population".¹¹ Om dit te veranderen zullen er dus zowel productioneel als inhoudelijk maatregelen moeten worden genomen.

Media en de perceptie op de realiteit

In deze thesis wil ik onderzoeken of de aanstelling van een vrouwelijke maker invloed heeft op de inhoud en boodschap van de films. Dit zal gebeuren door gebruik te maken van feministische filmtheorieën. Door de inhoud van een film te linken aan de *gender* van de regisseur gaan we er van uit dat de maker de perceptie van de kijker stuurt. Om het belang van representaties te begrijpen, vallen we terug op de *Social Cognitive*

¹¹ "Mission," ewawomen.com, laatst geraadpleegd op 19 september 2016.
<http://www.ewawomen.com/en/mission.html>

Theory: een theorie die zijn oorsprong vindt in jaren dertig en ervan uit gaat dat de kennis van een persoon direct gerelateerd is aan observatie van diens sociale interacties, ervaringen en mediarepresentaties. Deze theorie wordt ook toegepast binnen de filmwetenschap door te stellen dat mensen verwachtingen creëren in het echte leven door het bekijken van films. De stereotype representaties van mannen en vrouwen kunnen uitgaande van deze theorie dan ook invloed uitoefenen op de kijker en diens perceptie van de realiteit.¹²

Aansluitend op de *Social Cognitive Theory* kent men binnen de mediawetenschap de *Cultivation Theory* waarbij er tevens wordt gekeken naar de invloed van de media op de perceptie van de realiteit. Binnen deze theorie wordt er gesteld dat het beeld van de werkelijkheid wordt gevormd door het kijkgedrag. De mate waarin dit van invloed is kan worden verbonden met de kwantiteit van het kijken naar beelden met een bepaalde boodschap. Binnen deze theorie stelt men tevens dat iemand die veel films en televisie kijkt ook eerder geneigd is om stereotiep te denken.¹³ In "Contradictory messages: A content analysis of Hollywood-produced romantic comedy feature films" gebruikten Kimberly Johnson en Bjarne Holmes deze theorie om romantische komedies en hun relatie met de realiteit te onderzoeken. Ze komen tot de conclusie dat *over exposure* aan romantische komedies zou kunnen resulteren in het veranderen van verwachtingen en overtuigingen binnen relaties.¹⁴

Het vrouwelijke personage in film

Als men uitgaat van de *Social Cognitive Theory* en de *Cultivation Theory* ziet men het belang van dimensionale afbeelding van personages. De realiteit van de kijker wordt namelijk beïnvloed door het kijken naar films. Verschillende onderzoeken wezen in het verleden uit dat vrouwelijke personages vaak minder sterk afgebeeld worden dan hun mannelijke tegenspelers. Deze theorieën zullen hier onderstaand worden besproken.

Een van de eerste filmcritici die kritiek uitte op de stereotype afbeelding van vrouwen in film was Claire Johnston in "Women's Cinema as Counter- Cinema'in Notes on Women's Cinema" gepubliceerd in 1973. Hierbij maakt Johnston gebruik van de semiotische "mythetheorie" van Roland Barthes. Vrouwen hebben zodoende een ideologische betekenis die steeds in relatie moet worden gezien tot een mannelijke

12 Kay Bussey en Albert Bandura, "Social cognitive theory of gender development and differentiation," *Psychological review* 106.4 (1999): 683 – 684.

13 Murphy, "The role of women in film," 6.

14 Kimberly Johnson en Bjarne Holmes, "Contradictory messages: A content analysis of Hollywood-produced romantic comedy feature films," *Communication Quarterly* 57.3 (2009): 368-369.

personage. Een vrouwelijk personage is steeds een 'not-man' en de 'woman-as-woman' is compleet afwezig in de tekst die een film is. We zien hier de theoretische omslag dat film niet meer wordt begrepen als een reflectie van de realiteit maar film als een constructie van een visie op de realiteit.¹⁵

In 1975 werd vervolgens "Visual Pleasure and Narrative Cinema" gepubliceerd van Laura Mulvey. Een baanbrekend artikel voor de feministische filmwetenschap waarbij Mulvey gebruik maakt van psychoanalyse om Hollywoodcinema te begrijpen. Er wordt hier gesteld dat vrouwelijke personages veelal worden ingezet om mannen een aangename visuele ervaring te bezorgen. De narratieve film heeft bijgevolg steeds een mannelijke blik, waarbij vrouwen steeds het object vormen. De kijker identificeert zich zodoende steeds met het mannelijke personage zowel door het cameragebruik als door de narratieve vorm. Dit noemt Mulvey de *male gaze*, een theorie die tot op de dag van vandaag een van de belangrijkste concepten vormt binnen de feministische filmwetenschap.¹⁶

Door deze theorieën ontstond de vraag dan ook of er ook een *female gaze* kan bestaan en hoe deze zich dan vormgeeft. In 1984 kijkt Mulvey naar het *female spectatorship* in haar essay "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*". Hier komt Mulvey tot de conclusie dat de vrouwelijke kijker zich heeft neergelegd bij de passiviteit van het vrouwelijke personage en de mannelijke visie overneemt.¹⁷ Er zijn echter tal van wetenschappers die wel geloven in het idee van *female subjectivity*. In *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema* uit 1984 beargumenteert Teresa de Lauretis dat er bij het bekijken van films een dubbele identificatie kan plaatsvinden met zowel het mannelijke als het vrouwelijke personage. Deze identificatie staat steeds in relatie tot begeerte. De begeerte die de vrouwelijke personages uitstralen geeft hen namelijk ook *agency* waardoor ze niet volledig als passief kunnen worden afgedaan.¹⁸

Vandaag de dag speelt dezelfde problematiek van het vrouwelijk personage als object verbazingwekkend genoeg nog steeds. In *It's a man's (celluloid) world: On-screen representations of female characters in the top 100 films of 2014* kwam Martha Lauzen

15 Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema (1973)," in *Notes on Women's Cinema*, geredigeerd door Claire Johnston, (Glasgow: Screen Reprint, 1991), 26.

16 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)," in *Visual And Other Pleasures*, geredigeerd door Laura Mulvey, (London: Macmillan, 1989), 19.

17 Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*' (1981)" in *Visual And Other Pleasures*, geredigeerd door Laura Mulvey, (London: Macmillan, 1989), 32-34.

18 Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 143.

tot de conclusie dat er in de blockbusterfilms maar vijftien procent van de protagonisten in films vrouwelijk waren. Lauzen stelt hier zodoende: “there is a growing disconnect between what we might perceive as being the current status of women in film and their actual status”. Door de toenemende populariteit van sterke vrouwelijke heldinnen zoals Katniss Everdeen uit THE HUNGER GAMES lijkt het alsof vrouwen in films tegenwoordig gelijk zijn aan mannen. Lauzen kwam er tijdens haar analyse achter dat vrouwen nog steeds veel vaker worden afgebeeld als levenspartners van mannen dan werkpartners, ze vaak veel jonger zijn dan hun mannelijke tegenspelers en vrouwen amper worden afgebeeld als leiders.¹⁹

Counter cinema en feminisme

Vanaf de oorsprong van deze feministische filmtheorieën ontstond dan ook de vraag hoe films een alternatief konden bieden. Claire Johnston beargumenteert dat feministische films kunnen dienen als *counter cinema*. Deze films kunnen zodoende een alternatief bieden voor de klassieke Hollywoodcinema: zowel op productioneel als inhoudelijk vlak. Door meer vrouwen films te laten maken zou het narratief en de ideologie van de films ook kunnen veranderen.²⁰ Dit sluit, zoals later zal worden besproken, erg aan bij de denkbeelden van de tweede golf feminisme waarin vrouwen geen afbeelding meer zijn van de mannelijke visie: ze worden niet geseksualiseerd, zijn economisch en emotioneel onafhankelijk en hebben een rol die niet enkel ten dienste staat van een mannelijk personage. ²¹ *Counter cinema* is zodoende de groepering van films, filmmakers en instituties die samenwerken tegen de ideologische mannelijke dominantie van de filmwereld.²² De ideeën over *counter cinema* en wat het zou moeten inhouden evolueert dan ook mee met de maatschappelijke denkbeelden.

Binnen de feministische filmtheorieën zien we dan ook dat er een tweedeling is tussen de ideeën uit de tweede en de derde golf feminisme. De eerste golf feminisme die eind negentiende eeuw begon focuste zich op het kiesrecht, onderwijs en werk. De tweede feministische golf vond plaats in de jaren '60 en '70 en legde de nadruk op ideologie en het versterken van de vrouwenbeweging als collectief. In de derde golf, of het 'postfeminisme' dat eind de jaren '80 ontstond, wordt de focus meer gelegd op de

19 Martha Lauzen. It's a man's (celluloid) world: On-screen representations of female characters in the top 100 films of 2014. Center for the Study of Women in Television and Film, (San Diego, 2014) 1-3.

²⁰ Hasan Gürkan en Rengin Ozan, "Feminist cinema as counter cinema: Is feminist cinema counter cinema?," *Online Journal of Communication and Media Technologies* 5.3 (2015): 74.

²¹ Gürkan en Ozan, "Feminist cinema as counter cinema," 73-90.

²² Gürkan en Ozan, "Feminist cinema as counter cinema," 76.

individuele ontwikkeling van de vrouw.²³ Catherine Orr vat het in 'Charting the currents of the third wave' als volgt samen:

'Post-feminism assumes that the women's movement took care of oppressive institutions, and that now it is up to individual women to make personal choices that simply reinforce those fundamental societal changes.'²⁴

In het huidige feministische debat zien we dat het 'intersectioneel' feminisme een steeds belangrijkere rol speelt. Binnen deze stroming wordt er verder gekeken dan enkel de onderdrukking van de vrouw en wordt er nagedacht over discriminatie en racisme door verschillende factoren als seksualiteit, gender, leeftijd, etniciteit of klasse in beschouwing te nemen.²⁵ We zien dat beide stromingen worden weerspiegeld in de feministische filmtheorieën. Postfeminisme bekritiseert essentialisme, binaire opdelingen en het conventioneel denken over seksualiteit uit de tweede golf.²⁶ Deze kritiek wordt zodoende meegenomen in het debat en de analyse van de hedendaagse films:

'Rather than being tied to a specific contextual and epistemological framework, postfeminism emerges in the intersections and hybridization of mainstream media, consumer culture, neo-liberal politics, postmodern theory and, significantly, feminism.'²⁷

Uitgaande van de derde feministische golf is 'vrouwvriendelijke' cinema dus voornamelijk een afzetting tegen maatschappelijke zaken. Tegen binariteit, het denken in stereotypen en seksuele objectivering.

In 2002 constateerde David Gauntlett deze verandering in zijn boek *Media, Gender and Identity*. Hij stelt dat tradities steeds meer worden losgelaten en identiteit steeds meer fluïde wordt. Gauntlett constateerde dat de populaire media zich in de jaren zeventig en tachtig zoveel mogelijk probeerden af te zetten tegen sociale veranderingen en inhaakten op traditionele rolpatronen:

²³ Catherine Orr, "Charting the currents of the third wave," *Hypatia* 12.3 (1997): 29-30.

²⁴ Orr, "Charting the currents of the third wave," 34.

²⁵ Gürkan en Ozan, "Feminist cinema as counter cinema," 76 .

²⁶ Negra Tasker, "In focus: Post feminism and Contemporary Media Studies," *Cinema Journal* 44.2 (2005): 108.

²⁷ Stephanie Genz en Benjamin Brabon, *Postfeminism: Cultural Texts and Theories* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), 105.

'The traditional view of a woman as a housewife or low status worker has been kick-boxed out of the picture by the feisty, successful 'girl power' icons. Meanwhile the masculine ideals of absolute toughness, stubborn self-reliance and emotional silence have been shaken by a new emphasis on men's emotions, need for advice, and the problems of masculinity.'²⁸

De vrouw als volwaardig personage

Er is veel geschreven over feminisme en haar invloed op film, maar wanneer kunnen we een film afdoen als feministisch? In "And the Mirror Cracked: a Study of Rhetoric Feminist Cinema" analyseert Anneke Smelik de vrouwvriendelijkheid van verschillende films. Ze doet dit door de dimensionaliteit van de vrouwelijke karakters onder de loep te nemen. Dit doet Smelik door een analyse naar de *female subjectivity* in een film. Hierbij wordt er geanalyseerd of er in films sprake is van een *male gaze* – waarbij er in feite steeds vanuit een mannelijk voyeuristisch perspectief wordt verteld – of van *female subjectivity* – waarbij er ook vanuit een vrouwelijk oogpunt een verhaal wordt verteld – ook wel de *female look* genoemd.²⁹ In deze analyse maakt Smelik gebruik van een narratieve benadering aan de hand van het begrip *point of view*. Hierbij wordt dit begrip opgedeeld in drie niveaus: ocularisatie, auricularisatie en focalisatie. Op al deze niveaus wordt er vervolgens gekeken of dit vanuit een vrouwelijk perspectief gebeurt om de veelzijdigheid van de vrouwelijke karakters in de film onder de loep te nemen.³⁰ Hoewel het werk van Smelik al ruim twintig jaar oud is, geeft het een unieke benadering voor de feministische filmanalyse die nog steeds de basis vormt voor veel feministisch filmonderzoek. In "The Point of View of Shame" wordt er door Kristyn Gordon gebruik gemaakt van Smelik's analyse door middel van *point of view*. Zij stelt dat de theorie nog relevant is omdat vrouwen nog steeds te vaak het subject vormen in films:

'Indeed, the gap between the imaginary 'female spectator' and her social counterpart is one of the fundamental contradictions within feminism film theory. As Anneke Smelik argues: 'Feminist theory is built on the very contradiction between the unrepresentability of woman as subject of desire and historical

28 David Gauntlett. Media, gender and identity: An introduction (New York: Routledge, 2002), 247-248.

29 Anneke Smelik, And the Mirror Cracked: a Study of Rhetoric Feminist Cinema (Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1995), 94-95.

30 Smelik, *And the Mirror Cracked*, 194-195.

women who know themselves to be subjects'. The tension between 'politics and pleasure' and its expression within feminist work and film suggest that the question of woman and cinema is still relevant and necessary.³¹

Smelik is met haar werk een van de grondleggers voor de feministische analyse. We zien echter dat er de laatste twintig jaar heel wat theorieën zijn bijgekomen om te onderzoeken hoe vrouwvriendelijk een film is.

De Bechdeltest

Een van de populairste tools om de 'vrouwvriendelijkheid' van een film te testen is de Bechdeltest. Deze test kent geen wetenschappelijke, theoretische achtergrond maar behoort tot de meest gekende manieren om uit te zoeken of een film wel vrouwvriendelijk is door zijn simpele toepassing.³² In 1985 publiceerde Alison Bechdel een cartoon waarin deze test werd geïntroduceerd.³³ De test bestaat uit drie vragen:

1. Zijn er minstens twee vrouwelijke personages waarvan de kijker de naam kent?
2. Praten deze vrouwen met elkaar?
3. Praten ze over iets anders dan een man?

De test krijgt veel kritiek, met name omdat deze te simplistisch zou zijn. Veel films die niet zo vrouwvriendelijk zijn, halen namelijk de test doordat bijvoorbeeld twee vrouwen een gesprek voeren over stereotiepe zaken en films die wel feministisch zijn, komen door verschillende oorzaken niet door de test heen. De toepassing van de Bechdeltest heeft echter al bij honderden films aangetoond hoe eendimensionaal vrouwelijke karakters worden afgebeeld.³⁴ Zevallos stelt het in het artikel "The Oscars and the Bechdel Test" als volgt: "it's an explicit and simple way to show how film narratives normalize the dominance of white heterosexual men".³⁵

³¹ Krystin Gorton, "'The Point of View of Shame': Reviewing female desire in Catherine Breillat's *Romance* (1999) and *Anatomy of Hell* (2004)", *Studies In European Cinema* 4.2 (2007): 112.

³² Kidd, *Pop Culture Freaks*, 107-108.

³³ Dustin Kidd. *Pop Culture Freaks: Identity, Mass Media, and Society* (Boulder: Westview Press, 2014): 107.

³⁴ Kidd, *Pop Culture Freaks*, 107-109.

³⁵ Zuleyka Zevallos, "The Oscars and the Bechdel Test," (blog), gepubliceerd op 19 februari 2015, laatst geraadpleegd op 3 december 2016, <http://othersociologist.tumblr.com/search/bechdel+test>.

Machtstheorie

In “Constructing empowered women: Cinematic images of power and powerful women” van Jean-Anne Sutherland uit 2013 wordt er gebruik gemaakt van het concept van macht om de vrouwvriendelijkheid te testen. Sutherland stelt dat mannelijke personages vaak gedefinieerd worden aan de hand van machtsstructuren. Om vrouwelijke personages gelijk te stellen aan mannelijke personages zal de macht namelijk ook bij hen moeten liggen. Echter stelt Sutherland dat er moet worden afgestapt van het ‘mannelijke’ concept van macht:

‘When we see a woman with power it looks like the masculinized version of power that we have grown accustomed to, perhaps the only kind of power we recognize as “power”.³⁶

Om dit te definiëren stelt Sutherland drie niveaus van “macht” op die vrouwelijke personages kunnen uitvoeren: *power over*, *power to* en *power with*. Bij *power over* kunnen personages invloed uitoefenen op andere personages en hun wil laten domineren. In de tweede categorie, *power to*, zijn de personages zelfstandig en hebben ze controle over hun eigen gedrag. In de derde categorie, *power with*, spreekt Sutherland over een samenwerking tussen personages om onderdrukking en ongelijkheid tegen te gaan. Sutherland kwam tot de conclusie dat voornamelijk de laatste categorie van macht weinig voorkomt bij vrouwelijke personages.³⁷

Objectificatietheorie

In “The Role of Women in Film: Supporting the Men An Analysis of How Culture Influences the Changing Discourse on Gender Representations in Film” verbindt Jocelyn Nichole Murphy de dimensionaliteit van vrouwelijke karakters met de mate waarin ze seksueel geobjectiveerd worden in een film door middel van de *objectification theory*. Zij onderzocht de hoeveelheid naaktheid die wordt getoond bij vrouwelijke personages en of

³⁶ Jean-Anne Sutherland, “Constructing empowered women: Cinematic images of power and powerful women” in *Cinematic sociology: Social life in film*, geredigeerd door Jean-Anne Sutherland en Kathryn Feltey, (Thousand Oaks: Sage, 2013): 155.

³⁷ Sutherland, “Constructing empowered women,” 155-156.

dit tevens in verband staat met hun raciale afkomst over een tijdspanne van twintig jaar.³⁸ Hierbij komt Murphy tot de volgende conclusie:

‘Examining the top grossing films over a 20-year span revealed that women are seeing greater representation in roles valued for their intelligence, their strength, and their independence more frequently in later films than in earlier films, but that they are still not as well-rounded, or as important, as the men.’³⁹

Murphy stelde hiervoor een scoresysteem op aan de hand van de hoeveelheid naakt die getoond wordt. Allereerst deelt Murphy de naaktheid in films op in twee groepen: “zichtbaar naakt” en “gesuggereerd naakt”. Deze worden vervolgens opgedeeld in vijf gradaties. Belangrijk in deze theorie is tevens dat er een onderscheid wordt gemaakt tussen ‘seksueel’ en ‘non-seksueel’ naakt:

‘The context in which nudity is presented in film is important in determining the level of objectification that is occurring. Sometimes in film, sexual objectification can be misinterpreted as healthy sexuality. So the context of the situation – whether the intention of the character showing the skin is sexual or nonsexual – is also noted for the study.’⁴⁰

³⁸ Jocelyn Nichole Murphy, “The role of women in film: Supporting the men--An analysis of how culture influences the changing discourse on gender representations in film”, (PhD thesis. University of Arkansas, 2015) 4, <http://dpoc.uark.edu/xmlui/handle/10826/1201> .

³⁹ Murphy, "The role of women in film," 4-5.

⁴⁰ Jocelyn Nichole Murphy, “The role of women in film: Supporting the men--An analysis of how culture influences the changing discourse on gender representations in film”, (PhD thesis. University of Arkansas, 2015) 14, <http://dpoc.uark.edu/xmlui/handle/10826/1201> .

Methode

De methode van dit onderzoek zal bestaan uit drie stappen. In 2013 stelde Eurimages zes thematische lijnen op waarin ze de door hun ondersteunde films onderbrachten. De films uit 2014 zullen dus allereerst worden verdeeld binnen deze categorieën. Deze verdeling zal geanalyseerd worden en er zal vervolgens gekeken worden of er een verschuiving is op het vlak van thematiek en of er een zwaartepunt ligt bij bepaalde thema's. Binnen drie thema's zullen er steeds twee films worden uitgekozen waarvan er een geregisseerd door een man en een door een vrouw. Deze keuze zal beargumenteerd worden op basis van het narratief en de personages. Er dienen zowel mannelijke als vrouwelijke personages in de film te zitten en liefst meerdere vrouwen. Zodoende kan de analyse beter worden uitgevoerd door dat deze gemeenschappelijke factoren vergeleken kunnen worden. Vervolgens zullen de zes films worden geanalyseerd door middel van een analyse die is samengesteld aan de hand van de feministische filmtheorieën. Hierbij zal er gebruik worden gemaakt van verschillende filmbegrippen uit *Film Art* van David Bordwell en Kristin Thompson. Ten slotte zal er in de derde stap een vergelijking worden gedaan tussen de zes films aan de hand van deze analyses waardoor er kan worden ondervonden of er een verschil is tussen de afbeelding van vrouwen in films geregisseerd door een man en films geregisseerd door een vrouw.

Eerste stap: analyse van thematiek en genre

In 2013 stelde Eurimages een rapport op genaamd *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*. Hierin verdeelden ze alle ondersteunde fictiefilms in genre en thematiek. In de eerste stap van de analyse zullen de films uit 2014 dan ook worden onderverdeeld binnen deze genres en thema's en vervolgens worden vergeleken met de analyse van 2013. Op basis van deze resultaten zullen er zes films worden geselecteerd waarvan drie door een mannelijke regisseur en drie door een vrouwelijke regisseur.

Tweede stap: analyse van de vrouwvriendelijkheid

In deze tweede stap zullen de zes films worden bekeken en geanalyseerd. Hierbij zal gebruik gemaakt worden van een narratieve analyse met een focus op de relaties tussen de personages. De films zijn geselecteerd aan de hand van het genre, de thematiek en een diverse cast waarin zowel mannelijke als vrouwelijke personages aanwezig zijn. Alle films zijn minstens een keer bekeken en gelabeld aan de hand van de vijf feministische filmtheorieën. Bij de Bechdeltest en de machtstheorie wordt er gekeken naar de inhoudelijke content van de film met een focus op de onderlinge relaties tussen de

personages. Bij de *point of view* theorie wordt de focalisatie geanalyseerd. Deze analyse bekijkt de personages binnen het licht van de interactie met andere personages en hun causaliteit, de objectivering en de vertelstructuur.

Oorzaak en effect: Bechdel Test & machtstheorie

In *Film Art* beschrijven Bordwell en Thompson het narratief van een film als een systeem bestaande uit “a chain of events linked by cause and effect and occurring in time and space”.⁴¹ De actoren die deze oorzaak en dit effect in werking stellen zijn meestal de personages van de film. De invloed die deze actoren uitoefenen wordt hun *agency* genoemd. Door te reageren en reacties te ontketenen spelen personages een cruciale rol in het formele systeem van een filmisch narratief.⁴² Zowel de Bechdeltest als de machtstheorie zullen in het licht van de ‘cause and effect’ theorie van Bordwell en Thompson bekeken worden. De interactie van vrouwelijke personages wordt zodoende bekeken als de oorzaak met een effect op het narratief.

Allereerst zal er worden gekeken of de film aan de voorwaarden van de Bechdeltest voldoet. Als er geen gesprekken plaatsvinden tussen vrouwen kunnen we de vraag stellen hoe ver de invloed van de vrouwelijke personages reikt. Zodoende zouden de mannelijke personages de causaliteit van de film volledig kunnen bepalen.

Binnen het concept van causaliteit analyseren we tevens het narratief van de film aan de hand van de machtstheorie van Sutherland. Zij ziet het concept van macht op drie verschillende niveaus. Deze drie verschillende niveaus kunnen we bekijken als drie soorten oorzaken en effect. Bij het eerste niveau van *power over* zien we het oorzakelijk verband bij personages. Door mannelijke vormen van dominantie bij een vrouwelijk personage te gebruiken wordt er namelijk een oorzaak en gevolg situatie gecreëerd. Volgens Sutherland kan er met deze vorm van macht een kritiek op mannelijke vormen van dominantie en onderdrukking worden getoond aan de kijker.

Bij het tweede niveau, *power to*, zien we dat een individuele vorm van vrouwelijke macht volgens Sutherland een licht feministisch effect heeft dat zich enkel manifesteert op het vlak van de persoonlijke, psychologische ontwikkeling van het vrouwelijke personage. Bij het derde niveau, *power with*, kan de oorzaak ‘solidariteit van vrouwen tegen onderdrukking’ het grootste narratieve effect hebben, namelijk sociale verandering of verbetering van een onderdrukkend systeem.

Vervolgens zal er gekeken worden naar de machtstheorie van Sutherland. Binnen deze theorie constateert Sutherland drie niveau's van macht.

⁴¹ Bordwell en Thompson, *Film Art: An Introduction*, 79.

⁴² Bordwell en Thompson, *Film Art: An Introduction*, 82.

Het eerste niveau is *power over*, waarbij er sprake is van een erg mannelijke vorm van macht. Dit verschijnt in drie vormen: vrouwen hebben macht door de overname van mannelijke eigenschappen, vrouwen buiten andere vrouwen uit en fysiek sterke vrouwen worden vaak erg seksueel afgebeeld.⁴³ Volgens Sutherland is dit geen ideale vorm van macht:

“the goal of feminism is not to transfer domination and oppression (and masculinity) into the hands of women. Rather, feminists have exposed this type of power to dismantle it”.⁴⁴

Het tweede niveau van macht is de *power to*, waarbij vrouwen zelfstandig zijn en hun eigen gedrag controleren. Dit ziet Sutherland door de volgende zaken: vrouwen ervaren het leven, cultuur en tradities als beperkend, ze kunnen invloed uitoefenen en situaties veranderen en ze vinden het niet nodig om afhankelijk te zijn van een man.⁴⁵ *Power to* is zodoende een hogere vorm van machtsconstructie dan *power over* : het gaat over de individuele ervaring zonder dominantie over iemand anders. Echter is deze machtsvorm volgens Sutherland niet compleet omdat het macht uit de sociale context haalt. Zowel *power over* als *power to* vormen geen echte dreiging voor de structurele mannelijke dominantie:

In the first, we have women adopting the very modes of masculinity that feminist oppose. In the second, we have a step forward from that – women individually recognizing the ways in which they have personal power, but without the goal of *social change*.⁴⁶

De derde vorm van macht, *Power with*, doet bovenstaande wel en kan volgens Sutherland dan ook een daadwerkelijke verandering met zich meedragen:

This approach depicts power as kind of solidarity. Beyond the masculine variety of power-over, and the social psychological power-to, power-with is the kind of

⁴³ Sutherland, “Constructing empowered women,” 120.

⁴⁴ Sutherland, “Constructing empowered women,” 115-116.

⁴⁵ Sutherland, “Constructing empowered women,” 123.

⁴⁶ Sutherland, “Constructing empowered women,” 117.

power whereby women come together as a group to challenge systems of oppression and bring about social change.⁴⁷

Deze derde vorm ziet Sutherland op drie manieren verschijnen in films: vrouwen hebben bedenkingen over een onderdrukkend systeem, vrouwen zien de omvang van het onderdrukkend systeem of werken samen tegen een onderdrukkend systeem.⁴⁸ Echter wordt deze vorm van macht volgens Sutherland nog niet genoeg getoond: “let’s hope that more directors are brave enough to offer us cinematic images of the collective power of women.”⁴⁹

In de analyse zal zodoende worden gekeken welk niveau van macht er wordt afgebeeld in de films. Zo kan er worden geconstateerd of mannelijke en vrouwelijke regisseurs machtsvorming anders afbeelden.

Naaktheid van de personages : objectificatietheorie

Bij de objectificatietheorie wordt er gekeken naar een onderdeel van de mis-en-scene, namelijk ‘kleding en make-up’. Bordwell en Thompson stellen dat kleding ‘can play important motivic and causal roles in narratives’.⁵⁰ Door het gebruik van de objectificatietheorie kunnen we deze relatie tussen kledij en het narratief zodoende onder de loep nemen. Hiervoor gebruiken we de objectificatietheorie van Murphy. Zij stelt allereerst verschillende vormen van naaktheid vast in films: zichtbaar of gesuggereerd naakt en seksueel of non-seksueel naakt. Dit naakt ziet Murphy vervolgens in vijf niveaus⁵¹:

1. Strakke kledij maar geen zichtbaar naakt
2. Kleine décolleté of bloot bovenbeen
3. Groot décolleté of randje blote buik
4. Deel van de borsten zichtbaar, gehele blote buik of naakt achterste.
5. Naakte borsten of volledig naakt.

Bij Murphy ligt de focus van de vergelijking bij personages uit verschillende films die ze onderling vergelijkt om te kijken of gekleurde personages meer of minder naakt tonen en op welke manier. Bij mijn analyse is het tevens van belang om te kijken hoe dit zich verhoudt tegenover de mannelijke personages. Deze theorie biedt goede handvatten om

⁴⁷ Sutherland, “Constructing empowered women,” 117.

⁴⁸ Sutherland, “Constructing empowered women,” 125.

⁴⁹ Sutherland, “Constructing empowered women,” 125.

⁵⁰ 125

⁵¹ Murphy, “The role of women in film,” 17.

de hoeveelheid naakt in de films te meten en te constateren of er verschillen zijn bij de afbeelding van personages door mannelijke en vrouwelijke regisseurs. Echter is het bij de analyse van belang dat de narratieve functie van het naakt mee wordt genomen. In het licht van de kloof tussen tweede en derde golf feminisme kan de afbeelding van naakt bij vrouwen zowel *empowering* zijn als objectiverend.

Focalisatie: point of view

Ook binnen de narratieve analyse is er steeds een verteller. Bordwell en Thompson maken hierbij het onderscheid tussen een *character narrator* en een *noncharacter narrator*. Deze eerste vorm zien we meestal bij fictiefilms en deze tweede bij documentaires. Bij een personageverteller kan de vertelling subjectief of objectief zijn. Wat de verteller de kijker wel en niet vertelt is cruciaal voor het narratief.⁵² Smelik gebruikt de verteller en diens *point of view* om te bepalen hoe de focalisatie wordt gecreëerd en of hier sprake is van een vrouwelijk vertelperspectief. Volgens Smelik is de *point of view* “one of the main ways in which to produce the subjectivity of the female character”.⁵³ Hierbij ziet Smelik verschillende vormen van focalisatie die er voor kunnen zorgen dat er een *female look* is. Ten eerste is er ocularisatie waarbij het beeld dat de kijker te zien krijgt letterlijk die door de ogen van een vrouw is. Vrouwelijke ocularisatie kan worden bijgestaan door auricularisatie waarbij het te horen geluid tevens die van een vrouwelijk karakter is. De focalisatie, het narratieve perspectief van het vrouwelijk karakter wordt zodoende beïnvloed door deze twee concepten. De focalisatie kan echter ook niet letterlijk plaatsvinden zoals dat wel bij ocularisatie en auricularisatie gebeurt. Dit kan door dromen, fantasieën en flashbacks van een vrouwelijke personage weer te geven.⁵⁴

Door de point of view van de film onder de loep te nemen kunnen we de focalisatie van de film bekijken en constateren of er hierbij sprake is van een vrouwelijk vertelperspectief. In de derde stap kunnen we dit dan tevens vergelijken bij mannelijke en vrouwelijke regisseurs.

Female subjectivity

Mulvey vat de *male gaze* als volgt samen: “male gaze is the way in which the visual arts and literature depict the world and women from a masculine point of view, presenting

⁵² David Bordwell en Kristin Thompson. *Film art: an introduction*. Vol. 7. (New York: McGraw-Hill, 1997), 97 – 100.

⁵³ Smelik, *And the Mirror Cracked*, 194.

⁵⁴ Smelik, *And the Mirror Cracked*, 194-195.

women as objects of male pleasure”.⁵⁵ Door de Bechdeltest, machtstheorie, objectificatietheorie en *point-of-view* theorie samen te voegen kunnen we zodoende kijken of er sprake is van een *male gaze* of *female subjectivity*. Volgens Smelik is er sprake van *female subjectivity* als de vrouwelijke personages veelzijdig genoeg zijn, er geen mannelijk voyeuristisch perspectief is en er een vrouwelijk vertelstandpunt wordt ingenomen.⁵⁶ Deze drie zaken worden dan ook onderzocht door middel van het kader van de filmtheorieën. De Bechdeltest en de machtstheorie analyseren de veelzijdigheid van de personages, het mannelijk voyeuristisch perspectief wordt onderzocht door de objectificatietheorie en het vertelstandpunt wordt bekeken door middel van een analyse van de *point of view*.

Derde stap: vergelijking van de films

Ten slotte wordt er in de slotanalyse gekeken of er een verschil is in de *female subjectivity* bij films geregisseerd door een vrouw en films geregisseerd door een man. De bevindingen die naar voren kwamen door het gebruik van de verschillende theorieën zullen naast elkaar worden gelegd. De opvallendste verschillen tussen de films door mannelijke en vrouwelijke regisseurs zullen vervolgens worden besproken.

⁵⁵ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975),” in *Visual And Other Pleasures*, geredigeerd door Laura Mulvey, (London: Macmillan, 1989), 19.

⁵⁶ Smelik, *And the Mirror Cracked*, 194-195.

Analyse I: thematiek bij Eurimages

In 2013 publiceerde Eurimages het rapport *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*. In dit rapport onderzocht het fonds de verschillende thema's in de films die door hen gesubsidieerd werden. Het fonds subsidieert drie soorten projecten: animatie, documentaires en fictiefilms. In deze thesis zullen we enkel deze laatste categorie onderzoeken. Fictiefilms zijn de meest gesubsidieerde categorie. In 2013 werden in totaal 72 projecten ondersteund waarvan 57 fictiefilms, negen documentaires en zes animatiefilms.⁵⁷ Dit houdt in dat in 2013 79 procent van de ondersteunde projecten een fictiefilm is. In 2013 waren er 46,5 van de 57 ondersteunde fictiefilms geregisseerd door een man en 10,5 door een vrouw.⁵⁸ Dat komt er op neer dat 81,4 procent van de films een mannelijke regisseur heeft en slechts 18,4 procent geregisseerd was door een vrouw.⁵⁹

In dit onderzoek heb ik vanwege praktische overwegingen naar de cijfers van 2014 gekeken. De films die in dit jaar subsidie hebben gekregen kunnen namelijk meestal nu pas worden bekeken. Omdat er een tekstuele analyse zal worden uitgevoerd is dit noodzakelijk.

Genre en thematiek in 2013

Eurimages kijkt in dit rapport naar twee zaken: genre en thematiek. We zullen dit onderzoek onder de loep nemen om dit vervolgens te kunnen vergelijken met de cijfers van 2014.

Genre

Eurimages deelt de films op in zes verschillende genres: drama's, komedies, avonturenfilms, thrillers, actiefilms en familiefilms. De meeste films vallen overduidelijk binnen de categorie 'drama'. Dit waren er namelijk 38, wat neer komt op 66,7 procent van de films.⁶⁰

⁵⁷ Eurimages, *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*, (Eurimages, 2014), 1. <http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/Source/Gender%20Thématiques%202013%20en.pdf>

⁵⁸ De 0,5 is zo berekend omdat er een project geregisseerd werd door twee regisseurs waarvan een mannelijk en een vrouwelijk.

⁵⁹ Eurimages, *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*, 1.

⁶⁰ Eurimages, *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*, 2.

Tabel 1: fictiefilms en genre 2013

| Fictiefilms en genre 2013 | | | |
|----------------------------------|------------------|-----------------------------|------------------------------|
| | <u>Totaal</u> | <u>Mannelijke regisseur</u> | <u>Vrouwelijke regisseur</u> |
| Drama | 38 (66,7%) | 29,5 (51,8%) | 8,5 (14,9%) |
| Komedie | 9 (15,8%) | 8 (14%) | 1 (1,8%) |
| Avontuur | 4 (7%) | 4 (7%) | 0 (0,%) |
| Thriller | 3 (5,3%) | 3 (5,2%) | 0 (0,%) |
| Actie | 2 (3,5%) | 2 (3,5%) | 0 (0,%) |
| Familie | 1 (1,8%) | 0 (0,%) | 1 (1,8%) |
| TOTAAL | 57 (100%) | 46,5 (81,5%) | 9,5 (18,5%) |

Als we echter per gender gaan kijken naar de verschillende genres kunnen we uit onderstaande tabel concluderen dat zowel mannen als vrouwen voornamelijk dramafilms maken. Van de mannelijke regisseurs maakten 63,5 procent een drama film, van de vrouwen was dit 80,95 procent.⁶¹

Tabel 2: genre per gender 2013

| Genre per gender 2013 | | |
|------------------------------|-----------------------------|------------------------------|
| | <u>Mannelijke regisseur</u> | <u>Vrouwelijke regisseur</u> |
| Drama | 63,44% | 80,95% |
| Komedie | 17,20% | 9,52% |
| Avontuur | 8,60% | 0% |
| Thriller | 6,45% | 0% |
| Actie | 4,30% | 0% |
| Familie | 0,% | 9,52% |
| TOTAAL | 100% | 100% |

Thematiek

Naast de indeling in genres nam Eurimages ook de thematiek van de films onder de loep. Dit deden ze door zeven categorieën op te stellen binnen de verschillende thema's die ze zagen:

⁶¹ Eurimages, *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*, 2.

1. Human relations
2. Levensstijl en sociale problemen
3. Gevoelens en psychologie
4. Politiek, economie en ecologie
5. Literatuur, historiek en biopics
6. Status van de vrouw
7. Human interest en geweld
8. Science-fiction, fantasie en het paranormale
9. Anders

Vervolgens analyseerde Eurimages alle gesubsidieerde projecten en kende een of meerdere thema's toe per film. Dit gebeurde aan de hand van de synopsis van de film. Gemiddeld werden er per film drie thema's toegekend wat zorgde voor 216 geadresseerde thema's. De resultaten van dit onderzoek worden gereflecteerd in de tabel op de volgende pagina. Hierbij tonen de eerste twee kolommen het totaal van de thema's die zijn gereflecteerd door de analyse. De gekleurde tabellen geven meteen het percentage per *gender* aan, dus niet het totale eindpercentage.⁶²

⁶² Eurimages, *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*, 3.

Tabel 3: thematiek per gender 2013

| Thematiek per gender 2013 | | | | | | |
|----------------------------------------------|---------------------------------|----------------------------|---------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| | <u>Thema's</u> <u>totaal</u> | <u>Thema's</u> <u>%</u> | <u>Thema's</u> <u>mannelijke</u> <u>regisseur</u> | <u>Thema's</u> <u>mannelijke</u> <u>regisseur</u> <u>%</u> | <u>Thema's</u> <u>vrouwelijke</u> <u>regisseur</u> | <u>Thema's</u> <u>vrouwelijke</u> <u>regisseur</u> <u>%</u> |
| Human relations | 43 | 19,9% | 32 | 18,7% | 11 | 24,4% |
| Levensstijl en sociale problemen | 47 | 21,8% | 38 | 22,2% | 9 | 20% |
| Gevoelens en psychologie | 50 | 23,2% | 40 | 23,4% | 10 | 22,2% |
| Politiek, economie en ecologie | 15 | 6,9% | 13 | 7,6% | 2 | 4,4% |
| Literatuur, historiek en biopics | 25 | 11,6% | 21 | 12,3% | 4 | 8,9% |
| Status van de vrouw | 6 | 2,8% | 2 | 1,2% | 4 | 8,9% |
| Human interest en geweld | 16 | 7,4% | 13 | 7,6% | 3 | 6,7% |
| Science-fiction, fantasie en het pananormale | 7 | 3,2% | 6 | 3,51 | 1 | 2,2% |
| Anders | 7 | 3,24% | 6 | 3,51% | 1 | 2,2% |
| TOTAAL | 210 | 100% | 171 | 100% | 45 | 100% |

Hieruit kunnen we concluderen dat de meest geadresseerde thema's 'human relations', 'levensstijl en sociale problemen' en 'gevoelens en psychologie' zijn. Zoals uit de tabel af te lezen valt is er weinig verschil in thematiek bij mannelijke of vrouwelijke regisseurs.⁶³

Genre en thematiek in 2014

Voor 2014 heeft Eurimages deze analyse nog niet uitgevoerd of in ieder geval nog niet gepubliceerd. Zodoende zal deze analyse worden gedaan in het kader van mijn onderzoek. De resultaten zijn allemaal gegenereerd van de Eurimages website waarbij de gesubsidieerde films worden gepubliceerd.⁶⁴ Voor de totstandkoming van de resultaten is een lijst met alle films en hun bijhorende genre en thematiek opgesteld. Deze kunnen worden bekeken in de bijlage.⁶⁵ In totaal zijn er 2014 66 fictiefilms ondersteund, hiervan waren er 53,5 door een man en 12,5 door een vrouw geregisseerd.

Genre

Onderstaande tabel geeft de indeling per genre weer in 2014. We zien dat het genre 'drama' overduidelijk overheerst: 72,2 procent van de films vielen in deze categorie.⁶⁶

Tabel 4: fictiefilms en genre 2014

| Fictiefilms en genre 2014 | | | |
|----------------------------------|------------------|-----------------------------|------------------------------|
| | <u>Totaal</u> | <u>Mannelijke regisseur</u> | <u>Vrouwelijke regisseur</u> |
| Drama | 49 (72,2%) | 38 (57,6%) | 11 (16,7%) |
| Komedie | 10 (15,2%) | 9,5 (14,4%) | 0,5 (0,8%) |
| Avontuur | 3 (4,6%) | 2 (3%) | 1 (1,6%) |
| Thriller | 3 (4,6%) | 3 (4,6%) | 0 (0%) |
| Actie | 1 (1,5%) | 1 (1,5%) | 0 (0%) |
| Familie | 0 (0%) | 0 (0%) | 0 (0%) |
| TOTAAL | 66 (100%) | 53,5 (80,7%) | 12,5 (19,1%) |

Als we de films bekijken per *gender* komen we tot de volgende resultaten:

⁶³ Eurimages, *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*, 5.

⁶⁴ "Eurimages – European Cinema Support Fund, " coe.int, laatst geraadpleegd op 9 december 2016. http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/2014coproductions_EN.asp#

⁶⁵ Zie Bijlage 1.

⁶⁶ Coe.int, "Eurimages – European Cinema Support Fund,"

Tabel 5: genre per gender 2014

| Genre per gender 2014 | | |
|------------------------------|-----------------------------|------------------------------|
| | <u>Mannelijke regisseur</u> | <u>Vrouwelijke regisseur</u> |
| Drama | 71% | 88% |
| Komedie | 17,8% | 4% |
| Avontuur | 3,7% | 8% |
| Thriller | 5,6% | 0% |
| Actie | 1,8% | 0% |
| Familie | 0,% | 0% |
| TOTAAL | 100% | 100% |

Zowel bij mannen als vrouwen is de hoogst scorende categorie dramafilms. Een duidelijk verschil zien we bij de komedies waar mannen bijna 14 procent hoger scoren.

Thematiek

Vervolgens zijn alle gesubsidieerde films uit 2014 opgedeeld volgens de thematische indeling die Eurimages in 2013 opstelde aan de hand van de synopsis die ik haalde van de International Movie Database (IMDB).⁶⁷ Deze worden visueel weergegeven op de tabel op de volgende pagina.

⁶⁷ "IMDB," imdb.com, laatst geraadpleegd op 9 december 2016.
http://www.imdb.com/?ref =nv_home

Tabel 6: thematiek per gender 2014

| Thematiek per gender 2014 | | | | | | |
|----------------------------------------------|---------------------------------|----------------------------|---------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| | <u>Thema's</u> <u>totaal</u> | <u>Thema's</u> <u>%</u> | <u>Thema's</u> <u>mannelijke</u> <u>regisseur</u> | <u>Thema's</u> <u>mannelijke</u> <u>regisseur</u> <u>%</u> | <u>Thema's</u> <u>vrouwelijke</u> <u>regisseur</u> | <u>Thema's</u> <u>vrouwelijke</u> <u>regisseur</u> <u>%</u> |
| Human relations | 45 | 31,7% | 33 | 30,8% | 12 | 34,2% |
| Levensstijl en sociale problemen | 24 | 16,9% | 18 | 16,8% | 6 | 17,1% |
| Gevoelens en psychologie | 15 | 10,6% | 10 | 9,3% | 5 | 14,2% |
| Politiek, economie en ecologie | 15 | 10,6% | 12 | 11,2% | 3 | 8,6% |
| Literatuur, historiek en biopics | 15 | 10,6% | 13 | 12,1% | 2 | 5,7% |
| Status van de vrouw | 5 | 3,5% | 2 | 1,9% | 3 | 8,6% |
| Human interest en geweld | 7 | 4,9% | 7 | 6,5% | 0 | 0% |
| Science-fiction, fantasie en het paranormale | 8 | 5,6% | 6 | 5,6% | 2 | 5,7% |
| Anders | 8 | 5,6% | 6 | 5,6% | 2 | 5,7% |
| TOTAAL | 142 | 100% | 107 | 100% | 35 | 100% |

Als we deze resultaten bekijken zien we geen grote significante verschillen in de thematiek die wordt geadresseerd door mannelijke of vrouwelijke regisseurs. Enkel in de

categorie ‘ Literatuur, historiek en biopics’ hebben de mannen een hoger percentage van 6,4 procent. Binnen de categorie ‘Status van de vrouw’ scoorden de vrouwen dan weer 6,7 procent hoger.

2013 versus 2014

Ten eerste kunnen we constateren dat er zowel in 2013 als 2014 nog steeds een grote kloof is tussen de films die geregisseerd zijn door een man en door een vrouw. In 2013 waren 18,5 procent van de films van een vrouwelijke regisseur in 2014 was dit 19,1 procent. Dit betekent dat er een minieme stijging was van 0,6 procent.

Ten tweede vergelijken we de genreanalyses met elkaar. Als we deze onder de loep nemen zien we dat in 2013 66,7 procent van de gesubsidieerde films een drama is en in 2014 zelfs 72,2 procent. Als we dit bekijken per *gender* zien we dat dit zowel voor vrouwen als voor mannen steeds de hoogst scorende categorie is, in zowel 2013 als 2014. Bij de mannelijke regisseurs daalde het aantal drama’s in 2014 van 71 naar 63,4 procent terwijl er bij de vrouwelijke regisseurs een stijging plaatsvond van 80,9 naar 88 procent.

Ten derde kunnen we de verschillende thema’s met elkaar vergelijken wat betreft *gender*. Voor zowel de vrouwelijke en de mannelijke regisseurs is de categorie ‘human relations’ hierbij het opvallendst: deze kent een stijging van meer dan 10 procent. Voor de rest zien we tussen de thema’s die de mannen en de vrouwen adresseren geen heel grote verschillen. In het rapport vatte Eurimages dit als volgt samen:

‘All in all, it can be seen that the themes addressed by both women and men focus on human relations, feelings, and social and humanist values. Stories which often analyse the human soul and delve into the darkest recesses of the lives of men, women, couples, teenagers ... which talk about life, human nature and the complexity of human behaviour... or those which describe the lives of individuals who, in making choices, are torn between their free will and external constraints. Sometimes far-fetched and often purely fictional stories, which also inform us about traditions and the social and political situation in different European countries, poverty and the difficulties that some social classes or marginalised minorities have in surviving.’⁶⁸

Dit lijkt in 2014 niet te zijn veranderd. Zodoende zal er voor de filmanalyse gekozen worden om zes dramafilms te analyseren die gelabeld zijn binnen de thematiek van

⁶⁸ Eurimages, *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*, 5.

'human relations', 'levensstijl en sociale problemen' en 'gevoelens en psychologie'. Dit zijn voor zowel de mannelijke als de vrouwelijke regisseurs hoog scorende categorieën. Deze keuze wordt gemaakt zodat de meeste variabelen van de films gelijk zijn. Van deze zes films zullen er drie van een mannelijke regisseur en drie van een vrouwelijke regisseur worden uitgekozen. De films werden vervolgens allen geselecteerd op basis van een gemengde cast met minstens een mannelijk en een vrouwelijk hoofdpersonages. Dit zodat de vergelijking in de analyse voldoende kan gebeuren door dezelfde variabelen te gebruiken. Op basis van deze criteria zijn de volgende films gekozen: KOLLEKTIVIT, BELGICA en LOUDER THAN BOMBS geregisseerd door een mannelijke regisseur en LA NOVIA, LES INNOCENTES en MUSTANG door een vrouwelijke regisseur. In het volgende hoofdstuk zullen deze films een voor een worden geanalyseerd met behulp van het feministische filmkader dat is uitgelegd in de methode.

Analyse II: analyse van de vrouwvriendelijkheid

De films zullen allen geanalyseerd worden aan de hand van het feministische filmkader. De analysedocumenten van de films kan men terugvinden in de bijlage.⁶⁹

KOLLEKTIVIT van Thomas Vinterberg

In KOLLEKTIVIT wordt het verhaal verteld van een commune in de jaren zeventig. Verveeld door de dagelijkse sleur besluit het stel Erik en Anna samen met hun tienerdochter Freya om hun geërfde huis open te stellen voor vrienden en onbekenden. Aanvankelijk geniet het gezin van de nieuwe wendingen die leven in een commune hun biedt maar dit verandert als huisvader Erik verliefd wordt op een van zijn jonge studenten, Emma. Anna probeert dit te accepteren en laat Emma zelfs toe in de commune. Anna krijgt het echter steeds moeilijker met het accepteren van de nieuwe liefde van haar man. Uiteindelijk besluit Anna dan ook de commune te verlaten.

Oorzaak en effect: Bechdeltest & machtstheorie

De vrouwelijke personages in KOLLEKTIVIT hebben een grote invloed op het narratief. Allereerst kunnen we dit vaststellen door het gebruik van de Bechdeltest: er vinden meer dan tien gesprekken plaats die aan de voorwaarden van de test voldoen. Niet alleen zitten er tal van gesprekken in tussen Anna en haar dochter Freya en minnares Emma maar ook tussen de huisgenoten van de commune vinden genoeg conversaties plaats die niet over een man gaan. De gesprekken hebben een duidelijke narratieve invloed op het plot. Dit zien we bijvoorbeeld aan de conversatie die dochter Freya heeft met haar moeder Anna. Ze ziet dat haar moeder ongelukkig is en overtuigt haar om het huis te verlaten. In het laatste shot van de film zien we Anna vertrekken.

Vervolgens zien we de invloed van de vrouwen ook door het analyseren van de machtstructuur. Deze structuur kunnen we beschrijven als wat Sutherland ziet als niveau twee: *power to*, waarbij de vrouwelijke personages zelfstandig zijn en controle hebben over hun eigen gedrag. Deze vorm van macht wordt gemanifesteerd in de drie vrouwelijke hoofdpersonages. Anna is een intelligente vrouw met een goede baan als nieuwsanker. Haar plek in de commune is gelijkwaardig aan die van Erik en door haar

⁶⁹ Zie Bijlage 2.

vertrek uit het huis op het einde van de film zien we dat ze het niet nodig acht om afhankelijk te zijn een man.

Deze vorm van macht zien we ook terug bij het personage Emma. Hoewel Emma een studente is van Erik, neemt zij de touwtjes in handen en versiert zij hem. Een van de narratieve elementen die Sutherland vaak terug ziet in films waarbij een *power to* macht wordt afgebeeld is dat vrouwen tradities en cultuur als een beperking zien in hun leven en dit trachten te doorbreken. Het personage Emma doorbreekt deze constructie door een verhouding te beginnen met een getrouwde man. Sutherland beargumenteert tevens dat deze vorm van macht enkel feministisch is op een psychologisch, individueel niveau en dat toont het personage Emma ook aan. Haar acties zijn positief voor haar als individu aangezien Erik haar gelukkig maakt, maar ze beïnvloeden de andere vrouwelijke personages op een negatieve manier. Hierdoor is er geen sprake van vrouwelijke solidariteit zoals dat gebeurt op het derde niveau van macht, *power with*.

Bij het personage Freya zien we tevens dat deze vorm van persoonlijke vrijheid en onafhankelijkheid aanwezig is. Wanneer Freya verliefd wordt op een oudere jongen volgt ze hem naar zijn huis en begint met hem te zoenen. Haar beste vriendinnetje raadde haar dit in de voorgaande scene af omdat hij 'veel ouder is en jongens de eerste stap moeten zetten'. Ook Freya doorbreekt zodoende beperkende culturele tradities voor vrouwen. Echter kunnen we wel constateren dat de verhaallijn van de drie vrouwen zich allen centreert rondom een mannelijk personage.

De vrouwelijke hoofdpersonages van KOLLEKTIVIT zijn cruciale actoren in het narratieve systeem. Volgens Bordwell en Thompson is de kijker binnen het oorzaak-gevolg concept steeds op zoek naar de causale motivatie van de personages. De gebeurtenissen in een film worden door de kijker steeds in verband gebracht met de motivatie van de personages. Er wordt zodoende steeds nagedacht over de oorzaken van de gebeurtenissen in het verleden of de effecten die het kan hebben in de toekomst. We zien dat zowel Anna, Emma als Freya een actieve rol spelen in deze causaliteit: gebeurtenissen worden veroorzaakt door hun acties en interacties met elkaar.

Naakt als boodschap: objectificatietheorie

Erik wordt als man even vaak naakt getoond als zijn vrouwelijke tegenspelers binnen een seksuele context. Binnen een niet-seksuele context worden de vrouwen iets vaker naakt afgebeeld maar dit is geen significant verschil. Er is een douchescène waarbij Anna volledig naakt wordt getoond maar dit heeft een duidelijk narratief doel: een reiniging van het verleden. We kunnen dus concluderen dat er geen objectivering is van de vrouwelijke personages. Volgens Bordwell en Thompson hebben 'kostuums' vaak een

belangrijke rol in de motivatie van de karakters en causaliteit van het narratief. *KOLLEKTIVIT* bevat meer dan tien naaktscènes, dit heeft echter geen narratief doel met betrekking tot de seksualisering van de personages. De naaktheid in deze film heeft een ander narratief doel: het afbeelden van de vrijheid van jaren zeventig. Een goed voorbeeld hiervan is de scene waarin de hele commune besluit te gaan naaktzwemmen. Hoewel alle personages naakt zijn wordt de naaktheid in deze scene niet objectiverend of seksualiserend ingezet.

Vrouwelijk vertelstandpunt: *point of view*

Bordwell en Thompson onderscheiden in een film een alwetende, onbeperkte en een beperkte verteller. Echter zijn er binnen dit spectrum van een alwetende of beperkte verteller talloze mogelijkheden van vertelling mogelijk.⁷⁰ In *KOLLEKTIVIT* is er een alwetende verteller: de kijker weet namelijk meer dan elk personage van de film. Echter wordt deze vertelling duidelijk vanuit het standpunt van de vrouwelijke personages gedaan. In feite is de verteller in *KOLLEKTIVIT* een samenvoeging van Anna, Emma en Freya. Binnen het verhaal van de commune zijn er drie verhaallijnen die allemaal de invloed van de affaire van Erik belichten.

De eerste is die van Anna waarbij er vanuit haar standpunt wordt gekeken naar de verhouding van Erik en Emma. De kijker krijgt te zien hoe Anna steeds depressiever wordt door de verhouding en dit gebeurt volledig vanuit haar eigen perspectief. Een voorbeeld hiervan is een scene op het werk van Anna. Ze moet een nieuwsuitzending presenteren maar stort emotioneel in. De ocularisatie en auricularisatie gebeuren op dat moment volledig vanuit haar perspectief. Het beeld wordt wazig en het geluid vervaagt en vervolgens ziet de kijker dat de nieuwsuitzending wordt stopgezet omdat Anna is flauwgevallen.

De tweede verhaallijn wordt belicht vanuit het standpunt van Emma die verliefd wordt op een getrouwde man maar tevens zijn vrouw wil accepteren. Ook hier zien we dat de focalisatie vanuit Emma gebeurt en niet via Erik. Een voorbeeld hiervan zijn de *point of view* shots in de les van Erik waardoor duidelijk wordt dat Emma interesse in hem heeft.

De derde verhaallijn wordt belicht vanuit Freya. Naast de ontwikkelingen in haar ouders liefdesleven beleeft zij haar eigen eerste liefde. Ze wordt verliefd op een jongen waarmee ze haar eerste seksuele ervaring beleeft. Deze ervaringen worden tevens

⁷⁰ Bordwell en Thompson, *Film Art: An Introduction*, 93.

vanuit volledige focalisatie vanuit haar oogpunt verteld. We zien hoe haar eerste ervaringen in bed evolueren.

We kunnen zodoende concluderen dat de focalisatie van KOLLEKTIVIT vanuit een volledig vrouwelijk standpunt wordt verteld. Dit is opvallend aangezien ook Erik een belangrijke rol in het narratief speelt. Zijn verhaal wordt ook verteld maar dit gebeurt aan de hand van vrouwelijke vertelstandpunten.

Verhalende vrouwen: *female subjectivity*?

De vrouwelijke personages in KOLLEKTIVIT spelen een belangrijke rol in de causaliteit van het narratieve systeem dat een film is. De Bechdeltest en de machtstheorie bewezen dat het plot wordt beïnvloed door de acties en interacties van de drie vrouwelijke hoofdpersonages. De film bereikt echter niet de hoogste vorm van macht die volgens Sutherland bereikt kan worden aangezien er geen samenwerking tussen vrouwen plaatsvindt die een bestaand systeem doorbreekt. De objectificatietheorie wees tevens uit dat de personages in de film niet worden geseksualiseerd, er wordt alleen maar gezonde seksualiteit getoond zonder objectificatie. Tevens zien we dat de focalisatie plaatsvindt vanuit de drie vrouwelijke personages zowel op het niveau van ocularisatie als auricularisatie. We kunnen zodoende stellen dat KOLLEKTIVIT zeker een *female gaze* heeft: de films slaagt op alle niveaus voor vrouwvriendelijkheid.

BELGICA van Felix van Groeningen

BELGICA gaat over de twee broers Jo en Frank die samen café Belgica uitbaten. Jo is de jongere broer en de eigenaar van het café, Frank de oudere broer die vol ideeën zit om het café uit te breiden en te ontwikkelen. In korte tijd groeit Belgica uit tot de hotspot van Gent en omstreken door de fantastische optredens en ruimdenkende mentaliteit. Naarmate het succes van café toeneemt groeien de broers echter steeds meer uit elkaar. Tevens lijden de relaties van de twee onder het heftige horecaleven. Wanneer Marieke, het vriendinnetje van Jo zwanger wordt wil ze de baby niet houden door zijn onstuimige nachtleven waarop hij na de abortus besluit de relatie te beëindigen. Franks vrouw Isabelle is de rock-'n-roll mentaliteit vol seks en drugs tevens zo beu dat ze Jo's hulp inroept. Vervolgens stelt Jo Frank voor de keuze; zijn helft van het café verkopen aan hem of hem zijn deel laten over kopen. Frank kiest uiteindelijk voor de laatste optie en zijn gezin. Jo baat Belgica verder uit maar kiest voor een veel rustigere levensstijl.

Oorzaak en effect: Bechdeltest & machtstheorie

BELGICA slaagt niet voor de Bechdeltest. Er zijn meerdere vrouwelijke personages maar deze hebben geen gesprekken met elkaar. De gesprekken van vrouwen vinden allemaal

plaats met een mannelijk personage. De vrouwelijke personages zijn dan ook actoren die weinig invloed hebben op het narratieve systeem. Ze hebben invloed op het liefdesleven van Jo en Frank maar daar houdt hun *agency* ook op. Op het succes en de ondergang van café Belgica hebben de vrouwelijke personages geen invloed. Wanneer zowel Marieke als Isabelle hun partners proberen te overtuigen om op te houden met het uitbaten van Belgica weigeren de mannen dit. We zien echter wel dat de vrouwen voor zichzelf kiezen en onafhankelijk zijn. Marieke kiest, tegen de wensen van Jo in, om een abortus te ondergaan. Isabelle gooit Frank het ziekenhuis uit omdat hij zich misdragen heeft en hoeft hem niet meer te zien tot hij zijn leven betert.

We kunnen dus stellen dat de machtsvorm plaatsvindt op niveau twee, *power to*. In de film komen thema's als mannelijke dominantie naar voren in de vorm van het personage Frank. Hij is een dominante man die zijn agressie vaak niet kan intomen. Wanneer hij na een incident in het café een van zijn vrouwelijke medewerkers een klap verkoopt zien we wel dat de vrouwelijke personages voor elkaar opkomen. De vrouwen worden nadien echter volledig het zwijgen opgelegd door Frank en de medewerker wordt zelfs ontslagen. Hierdoor kunnen we dus niet spreken van het derde niveau van macht waarbij een vorm van vrouwelijke samenwerking moet plaatsvinden.

De *agency* van de vrouwelijke personages is dus zeer miniem, zeker in vergelijking tot die van de mannelijke personages. Jo en Frank lijken steeds de oorzaak van de grootste veranderingen in het plot. Een goed voorbeeld dat het gebrek aan *agency* van de vrouwelijke personages bewijst is de relatie tussen Isabelle en Frank. Isabelle geeft al vanaf het begin van de film aan dat ze het uitbaten van het café geen goed idee vindt. Naarmate het verhaal vordert wordt de levensstijl van Frank steeds heftiger: hij gebruikt steeds meer drugs, drinkt meer, gaat ongeveer elke nacht met andere vrouwen naar bed en ziet zijn gezin nooit meer. Isabelle vraagt meerdere malen aan haar man om te stoppen met werken bij Belgica maar hij weigert dit resoluut. Pas wanneer Jo aan Frank vraagt om er mee op te houden wil hij iets aan zijn situatie veranderen.

Naakt als boodschap: objectificatietheorie

Om het onstuimige leven van de broers weer te geven wordt er veel naakt getoond in de film. Blote borsten zijn geen uitzondering maar worden echter nooit getoond zonder dat er een seksscène plaatsvindt of er ook veel naakt is van de mannelijke personages. De mannen lopen in de film vaak in hun blote borst rond, maar dit heeft nergens een seksuele lading. Op vlak van visuele seksuele afbeelding kunnen we zodoende stellen dat vrouwen niet worden geobjectiveerd in Belgica. Dit is opvallend, de regisseur had in de

film veel vaker naakte vrouwen kunnen tonen tijdens het uitgaansleven in het café maar heeft er voor gekozen om dat niet te doen.

Vrouwelijk vertelstandpunt: *point of view*

Hoewel de vrouwelijke personages wel sterk worden afgebeeld door dat ze zelfstandig zijn en hun eigen gedrag kunnen controleren kunnen we niet spreken over vrouwelijke focalisatie. Er is nooit sprake van ocularisatie of auricularisatie door de ogen van Marieke of Isabelle, dit gebeurt steeds door de ogen en oren van Jo en Frank. Wanneer de vrouwen voor zichzelf opkomen zien we steeds dat het verhaal vervolgens verder wordt verteld door de voorstelling van de manier waarop Frank of Jo met de situatie omgaan. Een voorbeeld hiervan is wederom de scene waarin Jo en Marieke naar de abortuskliniek gaan. Hoewel dit voor Marieke een pijnlijk moment is wordt de ernst van de situatie volledig door de ogen van Jo verteld. We zien hoe hij na de abortus een woedeaanval heeft waarbij de zowel ocularisatie als de auricularisatie via hem gebeuren. Hier op aansluitend volgt een scene in het café waarbij Jo de barvrouw versiert en met haar naar bed gaat, ook volledig vanuit zijn perspectief. Dit zien we tevens bij het personage Isabelle. Wanneer zij bevalt en Frank zich misdraagt worden de effecten van deze situatie vervolgens volledig afwisselend verteld vanuit de *point of view* van afwisselend Jo en Frank. We zien als kijker enkel hoe Frank het moeilijk heeft met het loslaten van zijn wilde leven, afwisselend met het perspectief van Jo, die zijn broer probeert te redden.

Verhalende vrouwen: *female subjectivity*?

Zowel de Bechdeltest, de machtstheorie als de *point of view* tonen aan dat narratieve invloed van de vrouwelijke personages op het plot niet erg groot is. Hoewel de vrouwelijke personages niet visueel worden geseksualiseerd kunnen we stellen dat ze allen in narratieve functie staan van de mannelijke personages Jo en Frank. We kunnen bij BELGICA dus niet spreken van *female subjectivity*.

LOUDER THAN BOMBS van Joachim Trier

LOUDER THAN BOMBS is een gezinsdrama dat draait om het overlijden van Isabelle Reed, een oorlogsfotografe die drie jaar geleden omkwam. Gene en zijn twee zoons Jonah en Conrad proberen sinds dit overlijden verder te gaan met het leven en tonen hun emoties amper aan elkaar. Gene is samen met de krant waarvoor Isabelle werkzaam was bezig met het opzetten van een tentoonstelling en een boek over zijn vrouw. Tevens heeft hij een nieuwe vriendin die hij heeft leren kennen op de school waar hij werkt. Zijn puberzoon Conrad krijgt echter les van zijn nieuwe vriendin waardoor hij bang is om dit

aan zijn zoons te vertellen. Hiernaast kent de film de verhaallijn van Jonah, de oudste zoon van het gezin. Jonah heeft met zijn vriendin Melanie net een eerste kindje maar dit maakt hem heel angstig. Wanneer hij op bezoek komt bij zijn vader zou hij aanvankelijk maar twee dagen blijven maar hij blijft steeds langer hangen. In deze periode begint hij een affaire met zijn eerste vriendinnetje Amy. Tijdens deze trip ontwikkelt Jonah wel een diepere relatie met zijn jongere broertje Conrad. Conrad zorgt voor de derde verhaallijn in de film: hij is een moeilijke puber die weigert te praten met zijn vader en zich volledig terugtrekt in een wereld van games en verhalen schrijven. Deze drie verhaallijnen worden afgewisseld met flashbacks uit de tijd dat Isabelle nog leefde. Uiteindelijk leggen de drie mannen hun emoties en gevoelens op tafel en de film eindigt met Gene en Conrad die Jonah terug naar zijn gezin brengen.

Oorzaak en effect: Bechdeltest & machtstheorie

Er vinden geen gesprekken tussen twee vrouwen plaats in de film, LOUDER THAN BOMBS slaagt zodoende niet voor de Bechdeltest. Door het toepassen van de machtstheorie zien we echter wel dat het personage Isabelle een duidelijke invloed heeft op de causaliteit van de film. Door de flashbacks in de films komt de kijker erachter dat Isabelle het traditionele gezinsleven als beperkend ervaart en dit doorbreekt door als oorlogsfotograaf vaak van huis weg te zijn. We zien tevens dat haar man Gene aangeeft dit niet fijn te vinden maar dat Isabelle dit wel doet. Ze neemt zodoende een duidelijk standpunt van onafhankelijkheid in. Het machtsniveau van de film vindt zodoende plaats op niveau twee, *power to*.

Hoewel de mannelijke personages in het heden leven en Isabelle overleden is, is haar *agency* in de film wel heel invloedrijk. De drie mannelijke hoofdpersonages in de film komen steeds meer te weten over Isabelle en deze informatie beïnvloedt zodoende hun acties en emoties in het heden. Tevens zien we dat de vrouwen in het huidige leven van de mannen ook een belangrijke rol in het narratieve systeem hebben. Gene heeft een nieuwe vriendin die hem helpt over zijn emoties te praten en zijn seksualiteit helpt herontdekken. Jonah's oude liefde helpt hem met vragen uit het verleden te beantwoorden en het meisje waar Conrad een crush op heeft leert hem socialer te zijn.

De Bechdeltest en de machtstheorie tonen dus aan dat vrouwen geen collectieve rol spelen in LOUDER THAN BOMBS maar dat alle vrouwelijke personages wel individuele actoren zijn met veel *agency*. We kunnen echter wel beargumenteren dat deze vrouwelijke personages steeds in dienst staan van de mannelijke personages.

Naakt als boodschap: objectificatietheorie

Er wordt amper naakt getoond in LOUDER THAN BOMBS en vrouwen worden niet seksualiserend of objectiverend afgebeeld. De naaktheid van de personages wordt zodoende niet gebruikt om een boodschap te geven.

Vrouwelijk vertelstandpunt: *point of view*

Om het verhaal van Isabelle te vertellen wordt er gebruik gemaakt van flashbacks. Binnen deze flashbacks wordt zelfs regelmatig een interne vertelling gebruikt die de dromen van Isabelle laat zien. Een van de scènes in het begin van de film toont een gesprek van Isabelle en Gene, waarin zij haar droom van de afgelopen nacht aan hem vertelt. Op dat moment gebeurt de focalisatie volledig vanuit het oogpunt van Isabelle: zowel de ocularisatie als de auricularisatie. Zij vertelt aan Gene hoe ze in haar droom wordt verkracht door een onbekende man en hoe hij er naar zit te kijken vanuit zijn auto. Vervolgens vertelt Isabelle aan haar man wat dit volgens haar betekent en hoe zij zich hierbij voelt. Dus ook op emotioneel niveau wordt de kijker op dit moment gestuurd om de situatie vanuit het standpunt van Isabelle te bekijken. Tevens zien we verschillende flashbacks van Isabelle in het oorlogsgebied afgewisseld met droomsequenties van ervaringen die ze daar heeft beleefd. Ook hier gebeurt de focalisatie vanuit Isabelle.

In de scènes in het heden gebeurt de focalisatie echter wel volledig vanuit de drie mannelijke hoofdpersonages. Echter worden die scènes vaak afgewisseld door *flashbacks* met Isabelle waarbij de *point of view* bijna steeds vanuit haar is. Besluitend kunnen we dus stellen dat er zowel een mannelijke als vrouwelijke focalisatie is.

Verhalende vrouwen: *female subjectivity*?

De invloed van het vrouwelijke personage Isabelle op het plot is van cruciaal belang in LOUDER THAN BOMBS. Dit wordt bewezen door het toepassen van de machtstheorie en de *point of view*. Isabelle is een onafhankelijk personage met veel *agency* en een deel van het verhaal wordt dan ook vanuit haar standpunt verteld. Er is duidelijk sprake van *female subjectivity*.

LA NOVIA van Paula Ortiz

LA NOVIA vertelt het verhaal van de bruid, de bruidegom en Leonardo, die elkaar al sinds hun kindertijd kennen. De bruid en Leonardo delen een passionele liefde voor elkaar terwijl Leonardo getrouwd is met iemand anders en de bruid op het punt staat te trouwen met de bruidegom. De families van de Bruid en de Bruidegom hebben een vete maar de Bruid weet haar schoonmoeder uiteindelijk toch te overtuigen van het huwelijk.

Op de vooravond van haar bruiloft wordt de bruid echter gewekt door een bedelaarster die haar vertelt 'niet te trouwen als ze niet van hem houdt' en ze geeft haar twee kristallen dolken mee. De bruiloft vindt – met duidelijke tegenzin van de Bruid – de dag nadien toch plaats maar wanneer de Bruidegom de Bruid wil opzoeken tijdens de huwelijksnacht is ze verdwenen. De Bruid en Leonardo beleven op dat moment een hartstochtelijke nacht in de woestijn. De Bruidegom weet hen echter te vinden en gaat het gevecht aan met Leonardo, waarbij beide mannen het leven verliezen. De Bruid keert terug naar het dorp waar haar schoonmoeder en vader haar staan op te wachten.

Oorzaak en effect: Bechdeltest & machtstheorie

In de film is er voor gekozen om de personages geen naam te geven met uitzondering van Leonardo. Zodoende heeft dit weinig met seksisme te maken want alle overige mannelijke personages kennen ook geen naam, dit is naar alle waarschijnlijkheid gedaan vanwege de adaptatie van toneelstuk naar film. Als je deze regel van de Bechdeltest dus niet meerekent slaagt de film overduidelijk. Er vinden veel gesprekken plaats tussen de Bruid, haar schoonmoeder en de bedelaarster. Opvallend genoeg gaan deze gesprekken steeds over de intenties en gevoelens van de Bruid en niet over Leonardo en de Bruidegom. Hierdoor slagen ze zodoende voor de Bechdeltest.

De Bruid heeft in de film de grootste *agency* van alle personages in de film. Haar acties en interacties bepalen voor het grootste gedeelte het gedrag van de andere personages. Binnen het concept van de *cause and effect* van Bordwell en Thompson is zij zodoende de grootste 'oorzaak' van veel gebeurtenissen. Een voorbeeld waarin dit duidelijk wordt is de scene waarin de Bruid met Leonardo wegvlucht om de nacht samen door te brengen. Doordat de Bruid vlucht bedriegt Leonardo zijn vrouw en besluit de Bruidegom hen te zoeken. Dit mondt uit in een gevecht tussen de twee mannen waardoor ze beiden overlijden. Dit is in een feite een kettingreactie veroorzaakt door de acties van de Bruid.

De Bruid heeft zodoende controle over haar eigen gedrag. Ze vlucht op haar huwelijksnacht weg van haar kersverse echtgenoot en hoewel dit niet zonder gevolgen is, toont ze hier mee wel aan hoe ze onafhankelijk is. Het machtsniveau van deze films zit zodoende dan ook op niveau twee: *power two*. Ze ervaart de tradities van het Spaanse land als beperkend omdat ze gestuurd wordt om te trouwen met de Bruidegom om een jarenlange familievete op te lossen. Door weg te vluchten doorbreekt ze duidelijk de tradities van haar familie en gewenst gedrag voor vrouwen in een huwelijk.

Naakt als boodschap: objectificatietheorie

De mannelijke personages komen amper naakt in beeld. Dit gebeurt maar eenmaal, tijdens de seksscène van de Bruid met Leonardo. De Bruid komt echter wel verschillende keren naakt in beeld en ze wordt ook duidelijk afgebeeld als seksueel wezen. Het is voor de film echter duidelijk van belang om de Bruid af te beelden als een vrouw met een sterke seksualiteit. Deze seksualiteit wordt gebruikt om haar *agency* in de film te verantwoorden. Echter wordt de Bruid nooit hyperseksueel afgebeeld in het gezelschap van de mannelijke personages, dit gebeurt alleen in scènes waarin ze alleen is. Murphy spreekt in dit soort gevallen van een 'healthy sexuality' die niet verward mag worden met objectivering. Seksualisering en objectivering zijn dan ook twee verschillende concepten. In LA NOVIA is er dus enkel sprake van het eerste begrip en niet van het tweede. De seksualiteit van de Bruid wordt namelijk ingezet om haar als individu te versterken en de vrouwelijke seksualiteit staat niet ten dienste van de *male gaze*. Er is dus geen sprake van objectivering.

Vrouwelijk vertelstandpunt: *point of view*

De *point of view* in de film is volledig vrouwelijk. Een voorbeeld hiervan zijn de scènes die de Bruid beleeft met de bedelaarster. Het is niet duidelijk voor de kijker of dit om een droomsequentie of de realiteit gaat. De ocularisatie en auricularisatie gaat hier volledig uit van de Bruid waardoor we kunnen constateren dat de focalisatie vrouwelijk is. Het horen, kijken en denken van de kijker gaat via de Bruid doorheen de gehele film.

Verhalende vrouwen: *female subjectivity*?

De *agency* van de Bruid is het meest invloedrijk van alle personages in de film. Zij is de oorzaak voor de meeste acties van de overige personages. Tevens zien we dat de seksualiteit van de Bruid een belangrijke rol speelt in haar *agency* maar dat deze tevens heel persoonlijk is, omdat het personage nooit seksualiserend wordt afgebeeld voor de mannelijke personages. Tevens gebeurt de focalisatie van LA NOVIA volledig vanuit de Bruid waardoor we kunnen constateren dat er sprake is van een *female gaze*.

LES INNOCENTS van Anne Fontaine

LES INNOCENTS speelt zich af in 1945 in Polen, waar de Franse Rode Kruis dokter Mathilde per toeval in een klooster terecht komt waar een grote groep nonnen die er verblijft zwanger is. Na lang twifelen besluit Mathilde om de nonnen te helpen met de bevallingen en de kraamzorg met als risico dat dit haar grote problemen kan opleveren indien de Franse Rode Kruis dokters hier achter komen. Mathilde ontdekt dat de nonnen meerdere malen gewelddadig zijn aangerand door verschillende groepen

soldaten die tijdens de oorlog het klooster hebben aangevallen. Wanneer er steeds grotere complicaties plaatsvinden bij de bevallingen besluit Mathilde haar minnaar en collega Samuel haar geheim toe te vertrouwen en hem te laten helpen. De pasgeborenen worden volgens de Moeder Overste Abesse steeds naar familie van de vrouwen gebracht zodat ze een goed leven kunnen leiden en het klooster geen slechte naam krijgt. Mathilde komt er echter achter dat dit een leugen is en Abesse deze kinderen in de vrieskou laat sterven. Mathilde zorgt er op het einde voor dat het klooster een weeshuis wordt zodat alle baby's met hun moeder kunnen opgroeien en ze neemt een van de nonnen mee naar het buitenland, zodat ze eindelijk het vrije leven kan gaan leiden waar ze naar verlangt.

Oorzaak en effect: Bechdeltest & machtstheorie

Er vinden talloze gesprekken plaats tussen de nonnen onderling en met Mathilde over verscheidene onderwerpen. LES INNOCENTES slaagt zodoende voor de Bechdeltest en aan de hand van deze gesprekken kunnen we ook constateren dat de vrouwen een belangrijke rol spelen in de *cause and effect* van het narratieve systeem van de film. Door de vele gesprekken met verschillende nonnen komt Mathilde steeds meer te weten over het verleden van de kloosterzusters. Hierdoor onderneemt ze steeds meer acties om de nonnen te helpen, van het begeleiden van de bevallingen tot het opzetten van een weeshuis.

Hierdoor zien we tevens dat de film machtsniveau drie, *power with*, bereikt, waarbij er een samenwerking tussen vrouwen plaatsvindt om onderdrukking en ongelijkheid tegen te gaan. Een scene waarin dit duidelijk wordt is wanneer er weer soldaten langskomen om de kloosterzusters te 'onderzoeken'. Mathilde en Moeder Overste liegen tegen de soldaten dat alle zusters getroffen zijn door een besmettelijke ziekte zodat ze niet binnengaan in het klooster. Tevens doen zowel de zusters als Mathilde in feite iets illegaals in de ogen van de overheid: de nonnen mogen niet geholpen worden door een Franse dokter en Mathilde mag geen patiënten helpen achter de rug van het Rode Kruis om. Een duidelijk voorbeeld van vrouwelijke solidariteit. Een interessant gegeven is tevens dat Samuel, de man waarmee Mathilde een affaire heeft, de vrouwen bijstaat in de strijd maar niet 'de redder' wordt in het verhaal. Hier zien we zodoende dat de film zich afzet tegen wat Sutherland beschrijft als het eerste niveau van macht waarbij vrouwen mannelijke eigenschappen overnemen. De film geeft namelijk de boodschap dat mannen een bondgenoot kunnen zijn en niet noodzakelijk de vijand zijn.

Naakt als boodschap: objectificatietheorie

Enkel in de seksscène tussen Mathilde en Samuel zit naakt: beide personages hebben hier geen kleren aan. Voorafgaand aan de scene zien we dat Mathilde duidelijk haar toestemming geeft aan Samuel om te blijven slapen en dat zij de dominante stem heeft in de relatie. Alle romantiek in de film gebeurt namelijk op haar voorwaarden. De kloosterzusters worden tevens nooit tijdens een verkrachtingsscène getoond. Dit is een 'oorzaak' van de huidige problemen in het narratief maar er wordt gekozen om dit voor de start van de film te laten plaatsvinden en niet te visualiseren door middel van flashbacks. Personages worden zodoende niet geobjectiveerd in de film.

Vrouwelijk vertelstandpunt: *point of view*

Het vertelstandpunt van de film is grotendeels die van Mathilde. De kijker heeft meestal dezelfde informatie als zij. Soms worden scènes die door de nonnen aan Mathilde worden verteld in beeld gebracht zonder dat zij er bij is. Dan gebeurt de focalisatie vanuit een van de nonnen. Dit gebeurt bijvoorbeeld wanneer de non Maria de familie opzoekt van een van de overleden nonnen. Tevens is er een punt in de film waarop de kijker meer informatie heeft dan Mathilde: de scene waarin we Moeder Abesse een pasgeboren baby in de sneeuw zien leggen. De focalisatie gebeurt op de moment vanuit een externe verteller. We kunnen besluiten dat de focalisatie in de film volledig vrouwelijk is.

Verhalende vrouwen: *female subjectivity*?

Alle gekozen theorieën wijzen uit dat LES INNOCENTES een film is met een sterk vrouwelijk standpunt. Door middel van het gebruik van de Bechdeltest en de machtstheorie zien we dat vrouwelijke solidariteit een belangrijk narratief gegeven is voor de film. Tevens zien we aan de hand van de objectificatietheorie dat de personages niet worden geobjectiveerd. Er wordt gekozen om alleen gezonde seksualiteit uit te beelden, zoals de scene tussen Mathilde en Samuel, en de seksuele geweldpleging niet visueel in beeld te brengen. Tevens gebeurt de focalisatie van de film door de vrouwelijke personages. We kunnen dus spreken van *female subjectivity*.

MUSTANG van Deniz Gamze Ergüven

De film vertelt het verhaal van de vijf zussen Sonay, Ece, Selma, Nur en Lale in het Turkse dorpje Anatolia. De meisjes worden door hun conservatieve grootouders opgevoed omdat hun ouders zijn overleden toen ze jong waren. De film begint met de zussen die na afloop van de laatste schooldag besluiten naar het strand te gaan. Eenmaal daar raken ze in een onschuldig gevecht in zee verwickeld met enkele jongens. Wanneer de zussen thuis arriveren is hun grootmoeder al op de hoogte van deze gebeurtenis en besluit hen

meteen te straffen. Na deze gebeurtenis verandert het leven van de zussen volledig. Hun grootouders sluiten het huis volledig af zodat de zussen niet meer kunnen ontsnappen en starten met hun opleiding tot 'perfecte vrouw'. Vervolgens worden de meisjes een voor een uitgehuwelijkt zodra ze er oud genoeg voor zijn. Lale begint doorheen dit verhaal steeds meer plannen te smeden om te kunnen ontsnappen en maakt vrienden met chauffeur Osman die haar leert rijden. Op de avond van het huwelijk van Nur besluit Lale echter dat het genoeg is en rijden ze weg met de auto. Ze komen niet ver maar slagen er in om Osman te onderscheppen op zijn dagelijkse route en hij brengt hen naar de bushalte. De bus brengt hen naar Istanbul waar Lale haar lerares weer op zoekt.

Oorzaak en effect: Bechdeltest & machtstheorie

Er vinden veel gesprekken plaats tussen de zussen onderling. Deze gesprekken gaan over verscheidene onderwerpen waardoor MUSTANG zodoende slaagt voor de Bechdeltest. Hoewel de zussen vaak hun stem laten horen aan hun grootmoeder en grootvader hebben hun mening en acties niet altijd een effect op het plot. Wat de meisjes willen wordt meestal namelijk niet door hun grootvader toegestaan. De zussen worden zodoende duidelijk onderdrukt door een patriarchaal systeem en een dominante man. Echter zien we dat naarmate het plot vordert, de zussen steeds meer acties gaan ondernemen.

Op het einde film werken de twee jongste zusjes echter samen om te ontsnappen van Anatolia naar Istanbul. Tevens zien we dat de grootmoeder de zussen, hoewel ze hen tevens gevangen houdt, vaak beschermt tegen hun grootvader. Wanneer de zusjes wegvlugten om naar een voetbalwedstrijd te gaan kijken kan je hen zien op televisie terwijl ze aan het supporteren zijn. De grootmoeder zorgt er vervolgens voor dat de elektriciteit in het hele dorp uitvalt zodat het onmogelijk wordt voor de grootvader om de wedstrijd nog te kijken. De zussen ontsnappen vaak uit het huis. Een gebeurtenis waarbij de zusjes steeds goed moeten samenwerken om in hun missie te slagen. Ze moeten hun grootouders vaak voorliegen, elkaar helpen uit ramen te springen en in bomen te klimmen, sleutels stelen,... De vrouwelijke solidariteit en samenwerking in MUSTANG is een terugkerend gegeven waardoor de machtstructuur van de film op niveau drie plaatsvindt. Er is een duidelijke *power with* waarbij er een samenwerking tussen de vrouwelijke personages moet plaatsvinden om onderdrukking en ongelijkheid tegen te gaan. We zien dat deze machtsstructuur zich ook vertaalt naar het narratieve systeem van *cause and effect*. De oorzaak van veel gebeurtenissen in MUSTANG is de onderdrukking van de zusjes door hun dominante grootvader met rebelse acties en opstandigheid tot gevolg.

Naakt als boodschap: objectificatietheorie

Er wordt niet veel naakt getoond terwijl seksualiteit wel een belangrijk thema is van de film. Sonay vertelt dat ze seksueel experimenteert met haar vriendje maar deze scènes worden nooit getoond. Tevens zien we hoe de huwelijksnacht van Ece verloopt: ze bloedt niet waardoor ze vervolgens meteen naar de dokter wordt gestuurd om haar maagdenvlies te laten controleren. Ook in deze scene wordt de seks niet gevisualiseerd. Naaktheid wordt alleen geïmpliceerd maar nooit getoond behalve binnenshuis als er geen mannen aanwezig zijn. De meisjes liggen in hun ondergoed te zonnen, doen modeshows met elkaars BH's en doen alsof ze bij het strand zijn in hun bikini's. Wanneer er mannen opduiken moeten de meisjes zich zo snel mogelijk afdekken.

Naaktheid wordt in de film zodoende nooit getoond in de aanwezigheid van een mannelijk personage. De meisjes worden alleen in weinig kledij afgebeeld bij elkaar, binnen de muren van het huis en nooit in een seksuele context. Hiermee wordt mogelijk de boodschap geïmpliceerd dat de meisjes seksuele wezens zijn maar hun seksualiteit voor mannen een taboe is. De vrouwelijke personages worden zodoende niet geobjectiveerd in de film.

Vrouwelijk vertelstandpunt: *point of view*

De film kent een *character narrator* in de vorm van Lale. Ze vertelt het verhaal door middel van een *voice over*. De vertelling van MUSTANG is zodoende subjectief en wordt gestuurd vanuit het oogpunt van de jongste zus. Ze vertelt het verhaal na vanuit haar standpunt en de focalisatie gebeurt dan ook via haar. We zien dat vrouwelijke solidariteit een belangrijke leidraad is voor de film; echter zien we door de focalisatie van Lale dat ze mannen niet schuwt of als negatief beschouwt. Tijdens de ontsnapping van de zussen naar de voetbalwedstrijd leert Lale de bezorger Osman kennen die elke dag met een busje langs hun huis rijdt. Lale gaat hem steeds vaker opwachten en haalt hem over om haar rijlessen te geven met het oog op ontsnapping uit het huis van haar grootouders. Als ze eenmaal met de auto ontsnappen op het einde van de film komen de twee jongste zusjes echter niet ver en moeten ze de auto stilleggen langs de snelweg. Osman pikt hen uiteindelijk op en zet hen op de bus naar Istanbul. De focalisatie van MUSTANG is zodoende volledig vrouwelijk.

Verhalende vrouwen: *female subjectivity?*

Door analyse van de machtsstructuur in de film zien we dat de vrouwelijke solidariteit een belangrijk motief is van de film. Dit wordt ook duidelijk als we de andere theorieën toepassen: MUSTANG slaagt voor de Bechdeltest, de vrouwelijke seksualiteit wordt niet

objectiverend ingezet en de *point of view* is doorheen de hele film van Lale, het jongste zusje. Er is zodoende zeker sprake van een *female subjectivity*.

Analyse III: vergelijking van de films

De films KOLLEKTIVIT, BELGICA en LOUDER THAN BOMBS zijn geregisseerd door een mannelijke regisseur. LA NOVIA, LES INNOCENTES en MUSTANG zijn geregisseerd door een vrouw. Deze verschillende feministische filmtheorieën zijn in het vorige hoofdstuk toegepast op deze films. De conclusies uit deze analyse zullen in dit hoofdstuk met elkaar worden vergeleken.

De cause and effect van vrouwelijke personages

Een eerste constatering die we kunnen maken is dat de films door een vrouwelijke regisseur steeds onafhankelijke, sterke vrouwen in de hoofdrol hebben. Deze vrouwen spelen steeds een belangrijke rol in wat Bordwell en Thompson het *cause and effect* noemen van het narratieve filmsysteem. De causaliteit van de films is zodoende volledig afhankelijk van de vrouwelijke personages. Dit konden we constateren door toepassing van de Bechdeltest. In LA NOVIA, LES INNOCENTES en MUSTANG zaten meer dan tien gesprekken tussen vrouwelijke personages. Van de films geregisseerd door een man slaagde enkel KOLLEKTIVIT voor de test. Echter heeft de inbreng van de vrouwelijke personages in KOLLEKTIVIT en LOUDER THAN BOMBS een belangrijke invloed op de narratieve wendingen. Wat wel opvalt is dat bij alle films die geregisseerd zijn door een man, de vrouwelijke personages vaak de *cause* zijn voor het *effect* bij mannelijke personages. De mannen worden getriggerd door de vrouwelijke personages om actie te ondernemen waardoor er gebeurtenissen plaatsvinden. De vrouwelijke personages staan ten dienste van het mannelijke narratief. Bij LA NOVIA, LES INNOCENTES en MUSTANG zien we dat de vrouwelijke personages centraal staan in het narratief en hun eigen acties en een onderdrukkend systeem vaak ten grondslag liggen aan de causaliteit van het narratieve systeem.

Vrouwelijke solidariteit

Als we de machtsstructuren in de zes films vergelijken zien we dat alle films minstens het tweede niveau van macht bereiken, wat volgens Sutherland inhoudt dat de vrouwelijke personages zelfstandig zijn en controle hebben over hun eigen gedrag. Twee films behalen echter het derde niveau van macht waarbij vrouwelijke solidariteit centraal staat en er samenwerking tussen de vrouwelijke personages plaatsvindt om onderdrukking en ongelijkheid tegen te gaan. Dit gebeurt in LES INNOCENTES waarbij het hoofdpersonage samenwerkt met de kloosterzusters tegen het misbruik van de

mannelijke soldaten en door de zusjes in MUSTANG die strijden tegen de onderdrukking door hun grootvader. Sutherland geeft in “Constructing empowered women” aan dat deze vorm van macht de belangrijkste feministische invloed heeft omdat onderdrukkende systemen worden aangekaart en sociale verandering centraal staat. Deze vorm van macht wordt volgens Sutherland echter het minst getoond, het is dus opvallend dat dit enkel gebeurt in films die geregisseerd zijn door een vrouw. Bij de mannelijke regisseurs worden de vrouwelijke personages echter wel steeds sterk en zelfstandig afgebeeld en hebben ze steeds een belangrijke functie in het plot.

Seksualisering zonder objectivering

Door het gebruik van de objectificatietheorie zagen we dat de vrouwen in alle films nooit objectiverend worden afgebeeld. In alle films is er sprake van seksualiteit maar door de analyse kunnen we constateren dat hier steeds sprake is van “*healthy sexuality*” zoals Murphy dat beschrijft. De seksualiteit van de vrouwelijke personages wordt namelijk steeds op twee manieren getoond: als een gelijkwaardige beleving aan die van man of als individuele gebeurtenis van de vrouw. Zelfs in de film BELGICA, waar de mannelijke personages een belangrijkere rol innemen in het narratief dan de vrouwen, worden de vrouwelijke personages nooit geobjectiveerd. De seks in de film is steeds voor beide partijen met toestemming en gelijkwaardig.

Wanneer er sprake is van seksueel geweld of mannelijke dominantie wordt er door de filmmakers steeds gekozen om deze scènes niet visueel weer te geven. In zowel LES INNOCENTES als LOUDER THAN BOMBS vindt er seksueel geweld plaats. Hier wordt dan voor een andere manier gekozen om het narratief uit te leggen aan de kijker dan het te laten zien.

Verhalende vrouwen

Door de verschillende vertelstandpunten met elkaar te vergelijken aan de hand van de *point of view* theorie opgesteld door Smelik konden we ontdekken welke films er een vrouwelijke focalisatie hebben. Net als bij de machtstheorie zien we dat de vrouwelijke regisseurs er steeds in slagen om het verhaal vanuit een vrouwelijk standpunt te vertellen. Bij de mannelijke regisseurs is de focalisatie gevarieerder. In KOLLEKTIVIT gebeurt de focalisatie door drie verschillende vrouwelijke personages maar draait het narratief grotendeels om een man. In BELGICA is de focalisatie dan weer volledig mannelijk en in LOUDER THAN BOMBS wordt de mannelijke en vrouwelijke focalisatie afgewisseld.

Female subjectivity vs the male gaze

In “And the Mirror Cracked” analyseert Smelik of er in verschillende films sprake is van een *male gaze*. Door de verschillende *point of views* te vergelijken kunnen we stellen dat er enkel in de film BELGICA sprake zou kunnen zijn van een *male gaze* omdat er in de film een vrouwelijk vertelperspectief ontbreekt. Echter wees de objectificatietheorie uit dat er geen sprake is van een mannelijk voyeuristisch perspectief, iets dat volgens Smelik inherent is aan de *male gaze*. We kunnen in BELGICA niet spreken van een *male gaze* maar ook niet stellen dat er sprake is van *female subjectivity*.

Volgens Smelik kunnen we spreken van *female subjectivity* als de vrouwelijke personages veelzijdig genoeg zijn, er geen mannelijk voyeuristisch perspectief is en er een vrouwelijk vertelstandpunt wordt ingenomen. Bij de andere vijf films is hier zodoende wel sprake van. Wel valt het op dat LA NOVIA, LES INNOCENTES en MUSTANG, die geregisseerd zijn door een vrouw, het beter doen wat betreft de afbeelding van vrouwelijke personages en de machtstheorie.

Conclusie

In dit onderzoek zijn zes films die in 2014 zijn ondersteund door Eurimages vergeleken met elkaar aan de hand van een kader van feministische filmtheorieën. Allereerst zijn de thematiek en genres van de films gesubsidieerd in 2013 vergeleken met de films van 2014. Hier zagen we dat er geen significante verschillen waren tussen films geregisseerd door een man en films geregisseerd door een vrouw wat betreft thematiek en genre. Echter zien we dat er net als bij Hollywoodfilms ook bij Europese films nog steeds een grote kloof is tussen mannelijke en vrouwelijke regisseurs. Slechts 19,1 procent van de regisseurs in 2014 was een vrouw.

In het tweede deel van de analyse is er door middel van vijf verschillende filmtheorieën gekeken naar de afbeelding van de vrouwelijke personages in de films KOLLEKTIVIT, BELGICA en LOUDER THAN BOMBS, geregisseerd door een mannelijke regisseur en LA NOVIA, LES INNOCENTES en MUSTANG door een vrouwelijke regisseur. Door deze analyse kunnen we concluderen dat de films door vrouwelijke regisseurs een grotere mate van *female subjectivity* hadden dan de films geregisseerd door een man. Als we dit bekijken in het licht van de *social cognitive theory* kunnen we zodoende concluderen dat het voor Eurimages waardevol zou zijn om meer films van vrouwelijke regisseurs te subsidiëren. Het oogpunt van de vrouw wordt namelijk beter gerepresenteerd.

In 1984 concludeerde Mulvey dat er een groot gebrek is aan *female spectatorship* in films in haar essay "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'". Door de analyse van de zes films kunnen we concluderen dat er vandaag zeker sprake is van vrouwelijke focalisatie en subjectiviteit. Niet alleen vrouwelijke regisseurs maar ook mannelijke filmmakers slagen er in om een verhaal vanuit een vrouwelijk standpunt te vertellen. Echter zien we vrouwelijke subjectiviteit in LA NOVIA, LES INNOCENTES en MUSTANG volledig in het verhaal verweven zit. Bij KOLLEKTIVIT, BELGICA en LOUDER THAN BOMBS lag deze focus niet zo zeer op dit aspect.

Een belangrijke kanttekening die we bij dit onderzoek moeten maken is dat de analyse een steekproef betreft. Eurimages heeft in 2014 66 fictiefilms ondersteund en we kunnen door dit kleinschalige onderzoek geen grote conclusies trekken wat betreft *female subjectivity*. Tevens is het fonds pas sinds 2013 bezig met het opstellen van een strategie voor meer gendergelijkheid. Vanwege de tekstuele analyse was het niet mogelijk om films te analyseren die na 2014 waren uitgebracht. Hierdoor kunnen we niet weten of er inhoudelijke veranderingen zichtbaar zijn in de periode na 2014 onder

invloed van het genderbeleid. Een derde kanttekening die belangrijk is om te constateren is gebrek aan het concept van intersectionaliteit in de analyse. Door de invloed van de derde golf feminisme wordt dit namelijk een steeds belangrijker concept in de feministische filmwetenschap. Dit is echter niet meegenomen in de analyse. In vervolgonderzoek zou het zodoende zinvol zijn om films uit 2015 en 2016 te analyseren, de analyse grootschaliger toe te passen door alle films te analyseren en intersectionaliteit op te nemen in de methode.

Bibliografie

Beleidsdocumenten

Eurimages, *Analysis of themes dealt with in films supported in 2013*, september 2014.

<http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/Source/Gender%20Thématiques%202013%20en.pdf>

Eurimages, *Strategy for Gender Equality in the European Film Industry*. Februari 2016.

http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/Source/Stratégie%20pour%20l'égalité_en.pdf

European Women's Audiovisual Network. *Where are the Women Directors?: Report on Gender Equality in the European Film Industry*. European Women's Audiovisual Network. 2015. http://www.ewawomen.com/uploads/files/womo16_ewabrochure.pdf

“Support for co-production,” coe.int, laatst geraadpleegd op 31 oktober 2016, 6-8.

http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/Source/Regulations/Co-ProductionRegulations2015_EN.pdf

Onderzoek

Anderson, Hanah en Matt Daniels. “Film Dialogue: from 2,000 screenplays, Broken Down by Gender and Age.” Gepubliceerd op 1 april 2016, <http://polygraph.cool/films/>.

Bielby, Denise en William Bieby. “Women and Men in Film: Gender Inequality among Writers in a Culture Industry Author(s).” *Gender and Society* 10.3 (1996): 248-270.

Bordwell, David, Kristin Thompson, en Jeremy Ashton. *Film art: an introduction*. Vol. 7. New York: McGraw-Hill, 1997.

Bussey, Kay en Albert Bandura. “Social cognitive theory of gender development and differentiation.” *Psychological review* 106.4 (1999): 676 – 713.

Gauntlett, David. *Media, gender and identity: An introduction*. New York: Routledge, 2008.

Genz, Stephanie en Benjamin Brabon. *Postfeminism: Cultural Texts and Theories* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Gorton Krystin. "The Point of View of Shame": Reviewing female desire in Catherine Breillat's *Romance* (1999) and *Anatomy of Hell* (2004). *Studies In European Cinema* 4.2 (2007):111-124.

Gürkan, Hasan en Rengin Ozan. "Feminist cinema as counter cinema: Is feminist cinema counter cinema?." *Online Journal of Communication and Media Technologies* 5.3 (2015): 74.

Johnson, Kimberly en Bjarne Holmes. "Contradictory messages: A content analysis of Hollywood-produced romantic comedy feature films." *Communication Quarterly* 57.3 (2009): 352-373.

Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema (1973) in *Notes on Women's Cinema*, geredigeerd door Claire Johnston, 24-31. Glasgow: Screen Reprint, 1991.

Kidd, Dustin. *Pop Culture Freaks: Identity, Mass Media, and Society*. Boulder: Westview Press, 2014.

Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Lauzen, Martha. *It's a man's (celluloid) world: On-screen representations of female characters in the top 100 films of 2014*. Center for the Study of Women in Television and Film. San Diego. 2014

Lincoln, Anne en Michael Patrick Allen. "Double Jeopardy in Hollywood: Age and Gender in the Careers of Film Actors, 1926–1999." *Sociological Forum* 19.4 (2004): 611-631.

Mulvey, Laura. 'Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema", inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*' (1981)." In *Visual And Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989: 29-37.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)." In *Visual And Other Pleasures*, geredigeerd door Laura Mulvey, 14-26. London: Macmillan, 1989.

Murphy, Jocelyn Nichole. "The role of women in film: Supporting the men--An analysis of how culture influences the changing discourse on gender representations in film". PhD thesis. University of Arkansas, 2015. <http://dpoc.uark.edu/xmlui/handle/10826/1201>

Orr, Catherine. "Charting the currents of the third wave." *Hypatia* 12.3 (1997): 29-45.

Ramakrishna Anil, Nikolaos Malandrakis, Elizabeth Staruk en Shrikanth Narayanan. "A Quantitative Analysis of Gender Differences in Movies Using Psycholinguistic Normatives". In *Proceedings of the 2015 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing, 1999-2001*. Lissabon: Association for Computational Linguistics, 2015.

Smelik, Anneke. *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1995.

Sutherland, Jean-Anne. "Constructing empowered women: Cinematic images of power and powerful women". In *Cinematic sociology: Social life in film*. Geredigeerd door Jean-Anne Sutherland en Kathryn Feltey. Thousand Oaks: Sage, 2013.

Tasker, Negra. "In focus: Post feminism and Contemporary Media Studies." *Cinema Journal* 44.2 (2005): 107-110.

Vernet, Marc. "Het Filmpersonage" *Versus* 3.1 (1989): 7-15.

Verstraten, Peter. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2006.

Nieuwsartikelen

Setoodeh, Ramin. "Equal Pay Revolution: How Top Actresses Are Finally Fighting Back." *Variety*, 10 november 2015, <http://variety.com/2015/film/news/hollywood-gender-pay-gap-inequality-1201636553/>.

Websites

"Mission." ewawomen.com. Laatst geraadpleegd op 19 september 2016.

<http://www.ewawomen.com/en/mission.html>

“IMDB.” imdb.com. Laatst geraadpleegd op 9 december 2016.

http://www.imdb.com/?ref=mv_home

Zuleyka Zevallos. “The Oscars and the Bechdel Test,” (blog). Gepubliceerd op 19 februari 2015. Laatst geraadpleegd op 3 december 2016.

<http://othersociologist.tumblr.com/search/bechdel+test>.