

**“It’s not a feminist utopia of a show. But it’s trying”.**  
**De representatie van vrouwen en feminisme in de**  
**komediedramaserie SUITS**



Carline Kok

4162072

Master Film- en televisiewetenschap

Cursuscode: MCMV16040

Masterscriptie onder begeleiding van Sonja de Leeuw

Tweede lezer: Laura Copier

Studiejaar: 2016-2017

Datum: 9 mei 2017

## Samenvatting

De representatie van vrouwen was altijd al een fundamenteel gevechtsterrein binnen het feminisme. Sinds 1970 wordt vanuit kritisch feministisch perspectief onderzoek gedaan naar de representatie van vrouwen in de media. Dit onderzoek was echter voornamelijk gericht op de representatie van vrouwen en feminisme in *female-centered-dramas*, series waarin vrouwen centraal staan, uit de jaren zeventig, tachtig en negentig van de vorige eeuw. Dergelijk onderzoek naar televisieseries uit de periode vanaf 2000 is dan ook schaars. Volgens feministische mediatheoretici bevatten alle hedendaagse series een mengeling van feministische, antifeministische en post-feministische thema's. Dit heeft geleid tot de vraag hoe vrouwen worden gerepresenteerd in hedendaagse niet-*female-centered-dramas*. Daarom is in deze studie vanuit feministisch perspectief onderzocht op welke manier de vrouwelijke hoofdpersonages van de komediedramaserie *SUITS*, Jessica Pearson, Donna Paulsen en Rachel Zane worden gerepresenteerd. De centrale vraag van dit onderzoek luidt: *Op welke manier worden de vrouwelijke hoofdpersonages in de komediedramaserie SUITS gerepresenteerd in het post-feministische tijdperk?* Om dit te onderzoeken is een literatuurstudie verricht naar het feminisme en naar de representatie van vrouwen in televisieseries tijdens de feministische golven. Daarnaast is met een tekstuele analyse uitgewerkt hoe de vrouwelijke hoofdpersonages worden gerepresenteerd. Deze representatie is vervolgens geanalyseerd vanuit feministisch perspectief om de centrale vraag te kunnen beantwoorden.

Uit het onderzoek is gebleken dat in de representatie van Jessica, Donna en Rachel een post-feministische synthese zichtbaar is van pre-feminisme en feminisme. Waar zij aanvankelijk allen worden gerepresenteerd als feministische, onafhankelijke en ambitieuze (carrière)vrouwen, wordt hun onafhankelijkheid echter al snel gebagatelliseerd in een meer pre-feministische verbeelding van vrouwen die een relatie nastreven. Zo maakt Jessica een rigide transformatie door van een ambitieuze carrièrevrouw, voor wie haar carrière en bedrijf het allerbelangrijkste zijn, naar een vrouw die een vaste relatie met een man vooropstelt en hier zelfs alles voor opgeeft, gaat Donna aanvankelijk voor kortstondige seksuele affaires met mannen, maar streeft ook zij uiteindelijk een vaste relatie na met haar baas Harvey Specter en is Rachel pas echt gelukkig als ze een vaste relatie krijgt met haar collega Mike Ross.

## Inhoudsopgave

### Samenvatting

1. Inleiding.....	3
2. Onderzoeksmethode.....	8
2.1. Corpus.....	8
2.2. Methode.....	9
2.3. Personagelijst.....	12
3. Theoretisch kader.....	13
3.1. Historische context van het feminisme.....	13
3.2. Representatie van vrouwen in televisieseries tijdens.....	16
de feministische golven	
4. Analyse.....	22
4.1. Jessica Pearson.....	22
4.2. Donna Paulsen.....	37
4.3. Rachel Zane.....	49
5. Conclusie.....	62
Bibliografie.....	69
Bijlage: Gedetailleerde beschrijvingen van de geanalyseerde scènes.....	79

## 1. Inleiding

*Suit*: maatpak, rechtszaak (Nederlandse vertaling)

Sinds 2014 wordt de komediedramaserie SUITS uitgezonden in Nederland. SUITS gaat over de dagelijkse gang van zaken bij advocatenkantoor Pearson-Hardman (later Pearson-Darby en uiteindelijk Pearson-Specter-Litt). Hoewel de naam SUITS en deze synopsis associaties oproepen met mannen in maatpakken en een mannenwereld (advocatuur), omschrijft journaliste Deborah Pless SUITS als "a show about men [...]. What's notably here though [...] that there are, as it turns out, so many female characters of worth in the show – women who are just as developed, interesting, and integral to the plot as the men' [...] By no means is this a feminist utopia of a show. But it's interesting. It's trying".<sup>1</sup>

In de afgelopen decennia is er steeds meer belangstelling gekomen voor de manier waarop vrouwen worden gerepresenteerd in de populaire cultuur.<sup>2</sup> Volgens Liesbet van Zoonen is de representatie van vrouwen altijd al een fundamenteel gevechtsterrein geweest binnen het feminisme. Zij stelt dat al vanaf 1970 vanuit kritisch feministisch perspectief onderzoek werd gedaan naar vrouwelijke stereotypingen en ideologieën die de massamedia communiceerden aan het publiek.<sup>3</sup> Vanaf 1975 richtte onderzoek naar vrouwen zich op "images of women" in de media en dit zogenaamde 'images of women' debat heeft geleid tot de introductie van feminisme als academische studie.<sup>4</sup> In de loop van de jaren tachtig van de vorige eeuw breidde de feministische kritiek zich verder uit toen soapopera's als waardige studieobjecten werden gezien.<sup>5</sup> Een belangrijk voorbeeld hiervan is Ien Angs onderzoek naar de soapopera DALLAS (1978). Ang stelt dat de vrouwen in DALLAS geen feminisme representeren, omdat ze geloven in de idealen van het patriarchaat en hieronder gebukt gaan.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Bitch Flicks, "'Suits': Secretly Subversive When It Comes to Talking About Women in the Workforce," geraadpleegd 10 februari 2017, <http://www.bitchflicks.com/2014/02/suits-secretly-subversive-when-it-comes-to-talking-about-women-in-the-workforce.html#.WND493dx9E6>.

<sup>2</sup> Myra Macdonald, *Representing women: myths of femininity in the popular media* (Londen: Arnold, 1995), 3.

<sup>3</sup> Liesbet van Zoonen, *Feminist Media Studies* (Londen: Sage Publications Inc., 1994), 12.

<sup>4</sup> Joanne Hollows, *Feminism, femininity and popular culture* (Manchester: Manchester University Press, 2000), 21 en Joanne Hollows en Rachel Moseley, *Feminism in popular culture* (Oxford: Berg, 2006), 3-4.

<sup>5</sup> Charlotte Brunson, "Identity in feminist television criticism," in *Feminist television criticism: a reader*, red. Charlotte Brunson, Julie D'Acci en Lynn Spigel (Oxford: Clarendon Press, 1997), 5.

<sup>6</sup> *Algemeen Nederlands Woordenboek*, "patriarchaal," geraadpleegd 3 mei, 2017, <http://anw.inl.nl/article/patriarchaal#el:bet1.0>.

Volgens Ang representeren zij 'slechte' posities, die worden gekarakteriseerd door fatalisme en passiviteit. Vanuit feministisch oogpunt zou de representatie van vechtlust en activiteit een 'goede' positie zijn. Ang concludeert dan ook dat DALLAS een antifeministische serie is.<sup>7</sup>

Een tweede periode van feministische televisiekritiek situeert zich in de jaren negentig van de vorige eeuw toen ook televisieseries, films, boeken, kranten en muziek, waarvan de inhoud en consumptie was bedoeld voor een zo groot mogelijk publiek, werden onderworpen aan feministische televisiekritiek.<sup>8</sup> Voorbeelden hiervan zijn het onderzoek van Bonnie J. Dow, Julie D'Acci en Amanda Lotz. Dow heeft in vijf populaire televisieshows, namelijk THE MARY TYLER MOORE SHOW (1970), ONE DAY AT A TIME (1975), DESIGNING WOMEN (1986), MURPHY BROWN (1988), DR. QUINN, MEDICINE WOMAN (1993) het genre, de plot, karakterontwikkeling en narratieve structuur geanalyseerd en geconcludeerd, dat deze series een overtuigende visie 'op bevrijde vrouwen', ofwel sterke, onafhankelijke vrouwen die alles kunnen bereiken, representeren.<sup>9</sup> D'Acci heeft de sociale en culturele constructie van gender en de betekenis van vrouwen en vrouwelijkheid onderzocht en zich daarbij gefocust op de televisieserie CAGNEY AND LACEY (1981). Zij concludeert dat CAGNEY AND LACEY werd beïnvloed door de feministische vrouwenbewegingen uit de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw en dat de serie feministische discoursen heeft geïntegreerd. Dit komt volgens haar naar voren in het feit, dat de belangrijkste vrouwelijke personages een beroep uitoefenden dat oorspronkelijk altijd door mannen werd uitgeoefend, namelijk dat van rechercheur. Volgens D'Acci kan CAGNEY AND LACEY dan ook worden beschouwd als een feministische televisieserie.<sup>10</sup> Lotz richt zich in haar onderzoek op *mixed-sex ensemble-series* en stelt dat deze zogenoemde traditionele *workplace-drama-franchises* sinds 1990 veranderden in wat zij 'female-centered-universes' noemt, ofwel series waarin vrouwen centraal staan.<sup>11</sup> Als voorbeelden noemt ze de televisieseries STRONG MEDICINE (2000), met twee vrouwelijke dokters in de hoofdrol en THE DIVISION (2001), waarin vier

---

<sup>7</sup> Ien Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (Oxford: Routledge, 1985), 123.

<sup>8</sup> Marian Meyers, *Mediated women: representations in popular culture* (Cresskill: Hampton Press, 1999), 6.

<sup>9</sup> Bonnie J. Dow, *Prime-time feminism: television, media culture, and the women's movement since 1970* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996).

<sup>10</sup> Julie D'Acci, *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey* (North Carolina: University of North Carolina Press, 1994).

<sup>11</sup> Amanda D. Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era* (Chicago: University of Illinois Press, 2006), 34.

vrouwelijke detectives en hun vrouwelijke commandant centraal staan. Volgens Lotz duiden deze series op een verschuiving in de manier waarop vrouwenkwesties in televisieseries worden behandeld, namelijk van een incidentele focus op vrouwenkwesties in politseries en medische dramaserieën naar een wekelijkse focus op problemen, waar verschillende soorten vrouwelijke personages mee worstelen in diverse soorten televisieseries.<sup>12</sup>

Waar Angs onderzoek uit de jaren tachtig van de vorige eeuw nog aantoonde dat er in de soapopera DALLAS geen sprake is van feminisme in de representatie van vrouwen, toont het bestudeerde onderzoek naar televisieseries uit de jaren negentig van de vorige eeuw en de periode vanaf 2000 aan dat er wel degelijk sprake is van vormen van feminisme in de representatie van vrouwen. Desondanks stelt Barrie Gunter dat onderzoek naar de representatie van mannen en vrouwen op televisie heeft aangetoond, dat zich vertragingen voordoen tussen sociale veranderingen in de maatschappij en representaties hiervan op televisie.<sup>13</sup> Dit blijkt ook uit het onderzoek van L.S. Kim en Martha Lauzen, David Dozier en Nora Horan. Kim heeft onderzocht hoe feminisme wordt gedefinieerd en gerepresenteerd in het huidige Amerikaanse televisielandschap en hoe een feministisch discours wordt gestuurd door televisieseries met onafhankelijke vrouwelijke hoofdpersonages. Ze concludeert dat zogenoemde post-feministische televisieseries in het algemeen zowel pro-vrouw als antifeministisch kunnen zijn.<sup>14</sup> Dit beeld komt eveneens naar voren in het onderzoek van Lauzen, Dozier en Horan naar de sociale rollen van mannen en vrouwen op televisie. Zij concluderen dat traditionele genderstereotypering inhoudt dat mannen de ideaalnorm voorstellen en vrouwen daarentegen beoordeeld worden als 'de andere'. Vrouwen vertolken in televisieseries nog altijd rollen, verbonden met romantiek, familie en vrienden en mannen worden meer weergegeven in werk-gerelateerde rollen. Hoewel vrouwen wel op de werkplek worden neergezet, blijven ze toch een belangrijke huishoudelijke rol vervullen.<sup>15</sup> Volgens Lauzen et al. druisen hun onderzoeksresultaten in tegen de bewering van de populaire media, dat er sprake is van een ingrijpende

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Barrie Gunter, *Television and gender representation* (Londen: Libbey, 1995), 51.

<sup>14</sup> L.S. Kim, "'Sex and the Single Girl' in Postfeminism: The F-word on Television," *Television & New Media* volume 2, no. 4 (2001): 319-334.

<sup>15</sup> Martha M. Lauzen, David M. Dozier en Nora Horan, "Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television," *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 52, no. 2 (2008): 202.

verandering in genderrollen in primetime televisieseries. Onderzoek naar de representatie van vrouwen in televisieseries is dan ook belangrijk om de vaak misleidende mediabeweringen over de representatie van gender aan de kaak te stellen.<sup>16</sup>

Uit mijn eigen vooronderzoek is echter gebleken dat de representatie van vrouwen in televisieseries voornamelijk is onderzocht in wat Lotz *female-centered-dramas* noemt uit de jaren zeventig, tachtig en negentig van de vorige eeuw.<sup>17</sup> Dergelijk onderzoek naar televisieseries uit de periode vanaf 2000 is dan ook schaars. Deze bevindingen roepen de vraag op hoe vrouwen worden gerepresenteerd in hedendaagse niet-*female-centered-dramas*. Daarom staat in mijn onderzoek de representatie van vrouwen in de hedendaagse komediedramaserie *SUITS* centraal. Om het onderzoek af te bakenen richt ik me uitsluitend op de representatie van de vrouwelijke hoofdpersonages in *SUITS*. Dit zijn Jessica Pearson, Donna Paulsen en Rachel Zane. Omdat feminisme, zoals eerder aangegeven, altijd een belangrijke rol heeft gespeeld bij de representatie van vrouwen in televisieseries en feministische mediatheoretici het vanzelfsprekend achten dat alle hedendaagse series een mengeling van feministische, antifeministische en post-feministische thema's bevatten, wordt de representatie van de vrouwelijke hoofdpersonages in de centrale vraag benaderd vanuit feministisch perspectief.<sup>18</sup> De centrale vraagstelling luidt dan ook: *Op welke manier worden de vrouwelijke hoofdpersonages in de komediedramaserie SUITS gerepresenteerd in het post-feministische tijdperk?* In drie afzonderlijke deelvragen wordt achtereenvolgens de representatie van Jessica Pearson, Donna Paulsen en Rachel Zane onderzocht.

Om de representatie van de vrouwelijke hoofdpersonages te onderzoeken wordt een tekstuele analyse uitgevoerd. Hierop wordt ingegaan in hoofdstuk 2. Vervolgens wordt in hoofdstuk 3 een theoretisch kader uiteengezet, waarin wordt ingegaan op de historische context van het feminisme en op hoe het feminisme zich verhoudt tot de representatie van vrouwen in televisieseries. Op basis van de besproken theorie heb ik de thema's carrière, relaties en seksualiteit

---

<sup>16</sup> Idem, 203.

<sup>17</sup> Lotz, *Redesigning Women*, 30. Lotz definieert *female centered dramas* als: "Female centered dramas belong within a category more generally described as 'women's program's' these series construct narratives around one of more female protagonists, regardless of whether the audience is – intended or hailed – predominantly female".

<sup>18</sup> Zie Van Zoonen, *Feminist Media Studies*, 12 en Merri Lisa Johnson, *Third wave feminism and television: Jane puts it in a box* (Londen: I.B. Tauris, 2007), 19-20.

geformuleerd. Uit het theoretisch kader zal blijken dat dit belangrijke thema's zijn binnen het feminisme. Deze thema's spelen eveneens een belangrijke rol in SUITS. De serie speelt zich nagenoeg geheel af bij Pearson-... en de drie belangrijkste vrouwelijke personages Jessica, Donna en Rachel, zijn bijna voortdurend aan het werk. Het thema seksualiteit komt bij alle vrouwelijke hoofdpersonages op verschillende manieren aan de orde. Hoofdstuk 4 bevat een analyse, opgedeeld in drie sub-paragrafen, waarin de representatie van Jessica, Donna en Rachel per eerder genoemd thema wordt behandeld. Hoofdstuk 5 bevat de conclusie waarin de centrale vraag wordt beantwoord.



## **2. Onderzoeksmethode**

### **2.1. Corpus**

Om de representatie van Jessica, Donna en Rachel te onderzoeken is een corpus samengesteld van scènes, waarin de hierboven genoemde thema's naar voren komen. Aangezien hun carrière invloed heeft op hun relaties en vice versa, worden de thema's carrière en relaties bij alle vrouwen gecombineerd behandeld. Het thema seksualiteit wordt apart behandeld, omdat de seksuele objectivering van de vrouwelijke hoofdpersonages een belangrijke rol speelt. De twee te analyseren thema's zijn dus carrière en relaties en seksualiteit.

De representatie van Jessica Pearson wordt geanalyseerd in afleveringen uit seizoen 1, 2, 4, 5 en 6. Het thema carrière en relaties wordt behandeld in seizoen 1: aflevering 4: DIRTY LITTLE SECRETS, seizoen 2 aflevering 4: DISCOVERY en aflevering 6: ALL-IN, seizoen 4 aflevering 1: ONE-TWO-THREE GO en aflevering 14: DERAILED, seizoen 5 aflevering 10: FAITH en seizoen 6 aflevering 8: BORROWED TIME en aflevering 10: P.S.L.. Het thema seksualiteit wordt geanalyseerd in seizoen 2 aflevering 14: HE'S BACK.

De representatie van Donna Paulsen wordt geanalyseerd in seizoen 2, 3 en 4. Het thema carrière en relaties wordt behandeld in seizoen 2 aflevering 3: MEET THE NEW BOSS, aflevering 4: DISCOVERY, aflevering 7: SUCKER PUNCH en aflevering 9: ASTERISK, seizoen 3 aflevering 3: UNFINISHED BUSINESS, aflevering 6: THE OTHER TIME en aflevering 7: SHE'S MINE en seizoen 4 aflevering 15: INTENT en aflevering 16: NOT JUST A PRETTY FACE. Het thema seksualiteit wordt geanalyseerd in seizoen 3 aflevering 4: CONFLICT OF INTEREST.

De representatie van Rachel Zane wordt geanalyseerd in seizoen 1, 2, 3 en 4. Het thema carrière en relaties wordt onderzocht in seizoen 1 aflevering 6: TRICKS OF THE TRADE, seizoen 2 aflevering 2: THE CHOICE, aflevering 3: MEET THE NEW BOSS, aflevering 13: ZANE VS. ZANE, aflevering 15: NORMANDY en aflevering 16: WAR, seizoen 3 aflevering 3: UNFINISHED BUSINESS, aflevering 5: SHADOW OF A DOUBT, aflevering 9: BAD FAITH en aflevering 10: STAY en seizoen 4 aflevering 16: NOT JUST A PRETTY FACE. Het thema seksualiteit wordt behandeld in seizoen 1 aflevering 1: PILOT en seizoen 2 aflevering 4: DISCOVERY.

Deze afleveringen bevatten verschillende verhaallijnen rondom Jessica, Donna en Rachel. Deze verhaallijnen worden per thema uitgewerkt daar waar dit

van toepassing is. In de bijlage is een uitgebreide beschrijving van alle geanalyseerde scènes per vrouwelijk hoofdpersonage opgenomen.

## 2.2. Methode

Zoals in de inleiding reeds is aangegeven wordt de representatie van de vrouwelijke hoofdpersonages onderzocht met een tekstuele analyse. Deze analyse wordt uitgevoerd op basis van *Television Culture* van John Fiske en *Film Art* van David Bordwell en Kristin Thompson. Fiske stelt dat representaties op televisie uit een codesysteem bestaan, de zogenaamde '*codes of television*'.<sup>19</sup> Hij beschouwt een *code* als een door regels gestuurd tekensysteem, waarvan de regels en conventies binnen een cultuur worden gedeeld en betekenis genereren binnen diezelfde cultuur.<sup>20</sup> Fiske onderscheidt drie niveaus in televisiecodes die betekenis geven aan een televisieproduct. Het eerste niveau is '*reality*', waar hij onder andere de *social codes* omgeving, gedrag, spraak, gebaren, expressie, uiterlijk, make-up en kleding onder verstaat. Hoewel er nog weinig wetenschappelijk onderzoek is gedaan naar het gebruik en de betekenis van kleur, bestaan er wel algemene opvattingen over de symbolische waarden van kleur. Kleur heeft invloed op de zintuigelijke waarneming, verschaft informatie over onze omgeving en geeft betekenis aan onze identiteit. Volgens Marisha McAuliffe en Bruce Hilliard beïnvloedt kleur de gemoedstoestand, kunnen uit kleur emoties worden afgeleid en kunnen aan kleur specifieke betekenissen worden ontleend.<sup>21</sup> Om de gemoedstoestand en emoties van de vrouwelijke hoofdpersonages te achterhalen en hier betekenis aan te kunnen toekennen, wordt daarom de kleur van de kleding van de vrouwelijke hoofdpersonages geanalyseerd. Hilliard en Mario de Bortoli en Jesús Maroto hebben in hun studies een tabel ontwikkeld, waarin de symbolische betekenis van verschillende kleuren per land en per cultuur is uitgewerkt. Aan de hand van deze tabellen wordt de symbolische betekenis van de kleur van de kleding van de vrouwelijke personages in kaart gebracht. Kleuren kunnen verschillende betekenissen

---

<sup>19</sup> John Fiske, *Television Culture* (New York: Routledge, 1987), 4.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Marisha McAuliffe, *Through the Colour Lens* (Londen: Oxford Global Press, 2016), 144-145 en Bruce Hilliard, "Optimising viewer comprehension and shaping impressions and attention : through the formatting of content in tools like Microsoft® Powerpoint®, Excerpt Chapter 3: Colour Psychology," (proefschrift, Murdoch University. School of Engineering and Information Technology, 2013, 26, <http://www.seahorses-consulting.com/DownloadableFiles/ColourPsychology.pdf>).

hebben in verschillende landen en culturen, afhankelijk van de context.<sup>22</sup> Omdat SUITS een Amerikaanse serie is en Amerika een westerse cultuur heeft, wordt in de analyse uitgegaan van de symbolische betekenis van kleur in de westerse cultuur, zoals die is omschreven door Hilliard en Bortoli en Maroto. De analyse van deze *social codes* wordt gecombineerd met een *mise-en-scène*-analyse op basis van *Film Art*.<sup>23</sup>

Het tweede niveau dat Fiske beschrijft is '*representation*', waar hij de *social codes* camera, belichting, montage en muziek onder schaaft. Deze *representation codes* worden vervolgens gecodeerd in '*conventional representational codes*' zoals narratief, conflict, personage, actie en dialoog.<sup>24</sup> Voor mijn onderzoek zijn uitsluitend de *social codes* camera en muziek van belang. De *social code* camera wordt geanalyseerd met behulp van een cinematografie-analyse uit *Film Art*. Deze analyse bestaat uit drie aspecten: het fotografische aspect, de framing en duur van een shot.<sup>25</sup> Ik richt me uitsluitend op de *framing* van de shots. *Framing* is de positionering van de camera en cameravoering en bepalend voor hoe iets in beeld wordt gebracht.<sup>26</sup> Volgens Bordwell en Thompson heeft *framing* een sterke invloed op de betekenis van het beeld.<sup>27</sup> De muziek wordt geanalyseerd omdat geluid het beeld ondersteunt en inspeelt op de zintuigen van de kijker. Dit vormt de manier waarop het beeld ontvangen en geïnterpreteerd wordt. Met een analyse van de *representation codes* camera en muziek kan de representatie van de bovengenoemde *conventional representational codes* in kaart worden gebracht.<sup>28</sup>

Fiske's derde niveau is '*ideology*'. De *social codes* uit de eerste twee niveaus worden in dit niveau geordend in ideologische codes. Hij verstaat onder ideologische codes onder meer ras, klasse, patriërchaat en gender.<sup>29</sup> Hij stelt dat deze drie niveaus van televisiecodes zijn verwerkt in televisieprogramma's.<sup>30</sup> Volgens hem zijn personages op televisie behalve representaties van individuen ook wat hij beschrijft als '*encodings of ideology, embodiments of ideological*

---

<sup>22</sup> Hilliard, 28 en Mario De Bortoli en Jesús Maroto, "Colours Across Cultures: Translating Colours in Interactive Marketing Communications," *European Languages and the Implementation of Communication and Information Technologies (Elicit) conference* (2001): 4.

<sup>23</sup> Zie voor uitleg *mise-en-scène* David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill Education, 2013), 112-140.

<sup>24</sup> Fiske, 5.

<sup>25</sup> Bordwell en Thompson, 167.

<sup>26</sup> Idem, 178-179.

<sup>27</sup> Idem, 191.

<sup>28</sup> Fiske, 5.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

values'.<sup>31</sup> Op basis daarvan stelt Fiske de structurele methode voor, waarbij het gaat het om een zogeheten 'modes and means of representation'. Het televisiepersonage wordt beschouwd als tekstuele component, die evenals andere tekstuele componenten is geconstrueerd vanuit een discours. De fysieke aanwezigheid van de acteur belichaamt de ideologie en het discours.<sup>32</sup> Met deze onderzoeksmethode kan de representatie van de vrouwelijke hoofdpersonages in kaart worden gebracht en worden achterhaald of, en zo ja in hoeverre, zij hierbij een feministische ideologie en/of feministisch discours symboliseren.

---

<sup>31</sup> Idem, 9.

<sup>32</sup> Idem, 153.

### 2.3. Personagelijst

Omdat ook de relaties tussen de vrouwelijke hoofdpersonages en mannelijke hoofdpersonages in de analyse voorkomen, is een korte beschrijving van alle hoofdpersonages opgenomen.

---

<b>Naam personage</b>	<b>Rol of functie personage</b>
Jessica Pearson	Managing partner van Pearson-..., belast met de algehele leiding over de bedrijfsvoering van de firma. <sup>33</sup>
Harvey Specter	Senior partner bij Pearson- ..., functioneert direct onder de managing partner. <sup>34</sup> Harvey is de baas van Donna Paulsen.
Donna Paulsen	Juridisch secretaresse en werkzaam voor Harvey Specter.
Louis Litt	Senior partner bij Pearson- ..., verantwoordelijk voor de advocaat-stagiairs.
Rachel Zane	Juridisch medewerkster bij Pearson- ..., verricht juridische diensten voor advocaten en advocaat-stagiairs.
Mike Ross	Advocaat-stagiair bij Pearson- ..., officieel werkzaam voor Harvey Specter. Hij voert ook opdrachten uit voor andere advocaten.

---

<sup>33</sup> *EnglishOxfordLivingDictionaries*, "managing partner," geraadpleegd 3 mei, 2017, [https://en.oxforddictionaries.com/definition/managing\\_partner](https://en.oxforddictionaries.com/definition/managing_partner); *EnglishOxfordLivingDictionaries*, "executive officer," geraadpleegd 3 mei, 2017, [https://en.oxforddictionaries.com/definition/executive\\_officer](https://en.oxforddictionaries.com/definition/executive_officer).

<sup>34</sup> *EnglishOxfordLivingDictionaries*, "senior partner," geraadpleegd 3 mei, 2017, [https://en.oxforddictionaries.com/definition/senior\\_partner](https://en.oxforddictionaries.com/definition/senior_partner).

### 3. Theoretisch kader

Om te kunnen onderzoeken hoe de vrouwelijke hoofdpersonages in SUITS worden gerepresenteerd in het post-feministische tijdperk, is het van belang allereerst een beeld te schetsen van de ontwikkeling van het feminisme en het postfeminisme. Hier is reeds veelvuldig over geschreven. Daarom wordt in dit hoofdstuk een beknopt overzicht geschetst van relevante feministische theorieën van een aantal vooraanstaande mediawetenschappers. Cathryn Bailey identificeert binnen het feminisme drie 'golven' met elk een eigen historische, maatschappelijke en politieke context en doelstellingen. Dit zijn de eerste feministische golf vanaf eind 18<sup>e</sup> eeuw tot begin 20<sup>e</sup> eeuw, de tweede feministische golf tussen 1960 en 1980 en de derde feministische golf tussen 1980 en 1990.<sup>35</sup> Achtereenvolgens wordt ingegaan op deze feministische golven.

#### 3.1. Historische context van het feminisme

De strijd van vrouwen tegen hun onderdrukte sociale positie in de maatschappij en meer specifiek in een patriërchaat ligt ten grondslag aan het feminisme, dat uitgaat van ongelijkheid tussen mannen en vrouwen op basis van gender.<sup>36</sup> De eerste feministische golf ontstond eind 18<sup>e</sup> eeuw dan ook als verzet tegen de uitsluiting van vrouwen van het politieke, sociale, economische en publieke leven en de belangrijkste feministische kwesties waren politiek burgerschap en vrouwenkiesrecht.<sup>37</sup> Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin beschouwen dit streven naar vrouwenkiesrecht als een eerste stap richting emancipatie, omdat het mannelijke domein toegankelijk moest worden voor vrouwen.<sup>38</sup>

Vrouwenkiesrecht speelde al sinds 1830, maar werd vanaf 1860 steeds belangrijker. Het duurde echter nog tot 1928 eer vrouwen stemrecht kregen.<sup>39</sup> Rhonda Hammer en Douglas Kellner stellen dat het verkrijgen van vrouwenkiesrecht in Amerika veelal wordt beschouwd als het einde van de eerste

---

<sup>35</sup> Cathryn Bailey, "Making waves and drawing lines: The politics of defining the vicissitudes of feminism," *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 12, no. 3 (1997): 17-18.

<sup>36</sup> Stephanie Hodgson-Wright, "Early Feminism," in *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, red. Sarah Gamble (Londen: Routledge, 2001), 3 en Barry Brummett, *Rhetoric in popular culture* (Thousand Oaks: Sage, 2006), 171.

<sup>37</sup> Stacey Gillis, Gillian Howie en Rebecca Mumford, *Third wave feminism: a critical exploration* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), xxi.

<sup>38</sup> Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin, *Gender in Media en Kunst en Cultuur* (Bussum: Coutinho, 2007), 20.

<sup>39</sup> Valerie Sanders, "First Wave Feminism," in *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, red. Sarah Gamble (Londen: Routledge, 2001), 23.

feministische golf.<sup>40</sup> Dit betekende volgens Valerie Sanders echter niet direct een voortzetting in een nieuwe fase. Volgens haar was er slechts een vertraging in de ontwikkeling van feministische strijdpunten en kwam het feminisme vanaf 1970 pas opnieuw in een stroomversnelling terecht, in de vorm van de tweede feministische golf.<sup>41</sup>

Peter Brooker plaatst de beginperiode van de tweede feministische golf echter al eind jaren zestig van de vorige eeuw en stelt dat werd voortgeborduurd op de ontwikkelingen uit de eerste feministische golf.<sup>42</sup> Hoe dan ook, volgens relevante auteurs wordt de tweede feministische golf gekarakteriseerd door het feit dat mannen en vrouwen formeel gezien inmiddels weliswaar politiek gelijk waren, maar sociaal en cultureel gezien niet.<sup>43</sup> Volgens Hollows waren de voornaamste eisen van tweede golf-feministen gelijkwaardige lonen, toegang tot onderwijs en werkgelegenheid, recht op abortus en anticonceptie en economische en legale onafhankelijkheid voor vrouwen.<sup>44</sup> De sociale onderdrukking van vrouwen en het feit dat het vrouwenlichaam niet werd erkend als bron van seksuele autonomie lagen aan deze eisen ten grondslag.<sup>45</sup> Tweede golf-feministen zagen vrouwen zodoende als slachtoffer van een patriarchale en onderdrukkende schoonheidscultuur.<sup>46</sup> Vrouwen ondervonden gemeenschappelijke problemen en gebruikten deze in hun strijd. De slogan 'the personal is political' is dan ook kenmerkend voor de tweede feministische golf.<sup>47</sup>

Volgens Leslie Heywood ontstond de derde feministische golf als reactie op de *backlash* tegen het feminisme in de jaren tachtig van de vorige eeuw, toen de media feminisme 'dood' verklaarden, tweede golf-feministen hun doelstellingen hadden bereikt en er kennelijk geen noodzaak meer was voor feminisme.<sup>48</sup> Helena A. Shugart, Catherine E. Waggoner en D. Lynn O'Brien Hallstein beschouwen de derde feministische golf als een hedendaagse feministische

---

<sup>40</sup> Rhonda Hammer en Douglas Kellner, "Third Wave Feminism. Sexualities, and the Adventures of the Posts," in *Women, Feminism, and Femininity in the 21st Century: American and French Perspectives*, red. Béatrice Mousli Bennett en Eve-Alice Roustang-Stoller (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 5.

<sup>41</sup> Sanders, 27.

<sup>42</sup> Peter Brooker, *A concise glossary of cultural theory* (Londen: Arnold, 1999), 99.

<sup>43</sup> Gillis, Howie en Mumford, xxi.

<sup>44</sup> Hollows, 2-4.

<sup>45</sup> Thornham, 31.

<sup>46</sup> Charlotte Kroløkke en Anne Scott Sørensen, *Gender Communication Theories & Analyses: From Silent to Performance* (Londen: Sage Publications Inc., 2006), 8.

<sup>47</sup> Hollows, 4.

<sup>48</sup> Leslie Heywood, *The Women's Movement Today: An Encyclopedia of Third Wave Feminism* (Connecticut: Greenwood Press, 2006), xv.

beweging, die verschilt van de tweede feministische golf. De derde golf bouwt wel voort op de grondbeginselen van de tweede golf, maar belichaamt een vernieuwing.<sup>49</sup> Tijdens de derde golf werd anders gedacht over de positie van vrouwen dan tijdens de tweede golf: er werd niet gefocust op de ongelijkheid tussen mannen en vrouwen, maar juist op de kwaliteit van het 'vrouw-zijn'.<sup>50</sup> Individualisme was dan ook kenmerkend voor de derde feministische golf en 'the personal was no longer political'.<sup>51</sup> In dat opzicht is de derde golf lastig te definiëren, omdat de nadruk niet lag op gezamenlijk politiek activisme en gezamenlijke doelstellingen, maar op persoonlijke *empowerment*.<sup>52</sup>

Ook Lotz stelt dat er geen sprake is van een eenduidige en gemeenschappelijke interpretatie over de derde feministische golf.<sup>53</sup> Sommige auteurs spreken in dat verband zelfs over een zogenaamde vierde golf, namelijk het postfeminisme. Ann Braithwaite stelt weer dat vanwege de overlappings die zij signaleert tussen de derde feministische golf en het postfeminisme op het gebied van individualisme en persoonlijke *empowerment*, het postfeminisme moet worden geherdefinieerd als een deel van de derde golf.<sup>54</sup> Zowel Jane Arthurs als Sarah Gamble beschouwen het postfeminisme als een dubbelzinnig concept, dat door het verwarrende en onduidelijke voorvoegsel 'post' zowel een continuïteit als een breuk met het feminisme kan aanduiden.<sup>55</sup> 'Post' kan hier namelijk zowel een indicatie zijn voor een terugval als voor een voortzetting van vroegere ideologische overtuigingen. Wanneer 'post' wordt uitgelegd als 'na' of 'achter' luidt dit een nieuw tijdperk in dat losstaat van de eerdere feministische golven.<sup>56</sup> 'Post' betekent na, sedert, nadat.<sup>57</sup> Het begrip postfeminisme lijkt derhalve te duiden op een periode na het feminisme en

---

<sup>49</sup> Helena A. Shugart, Catherine E. Waggoner en D. Lynn O'Brien Hallstein, "Mediating third wave feminism: appropriation as postmodern media practice," *Critical Studies in Media Communication* 18, no. 2 (2001): 194-195.

<sup>50</sup> Hollows en Moseley, 7.

<sup>51</sup> Margaret Walters, *Feminism: a very short introduction* (New York: Oxford University Press, 2005), 140.

<sup>52</sup> Heywood, xx, xvi.

<sup>53</sup> Lotz, *Redesigning Women*, 106.

<sup>54</sup> Anne Braithwaite, "The personal, the political, third-wave, and postfeminisms," *Feminist Theory* 3, no. 3 (2002): 342.

<sup>55</sup> Jane Arthurs, *Television and Sexuality: Regulation and the Politics of Taste* (Maidenhead: Open University Press, 2004), 130-140 en Sarah Gamble, "Postfeminism," in *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, red. Sarah Gamble (Londen: Routledge, 2001), 43-45.

<sup>56</sup> Dow, *Prime-time feminism: Television, media culture*, 97.

<sup>57</sup> *EnglishOxfordLivingDictionaries*, "Post: Subsequent to after," geraadpleegd 4 mei, 2017, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/post>.



veronderstelt een zekere negatieve kijk op het feminisme, die als 'backlash' of zelfs antifeminisme zou kunnen worden beschouwd. Braithwaite ziet het postfeminisme juist weer als een continuïteit van het feminisme en tevens als een instrument om de veranderende context en gedachtegang en het veranderende tijdperk van de afgelopen veertig jaar te bespreken.<sup>58</sup> Het feminisme is dan ook niet 'dood' maar moet zich, evenals andere ideologieën, aanpassen aan de eisen van een veranderende wereld.<sup>59</sup> Ik sluit me in mijn onderzoek aan bij de besproken theorieën over het postfeminisme, omdat ik verwacht dat uit de representatie van Jessica, Donna en Rachel zal blijken dat in SUITS, een serie uit het post-feministische tijdperk, met name het postfeminisme wordt gerepresenteerd.

### **3.2. Representatie van vrouwen in televisieseries tijdens de feministische golven**

Zoals in de inleiding al is aangegeven is over de representatie van vrouwen in televisieseries reeds veel geschreven. In het kader van mijn onderzoeksvraag worden enkele relevante theorieën over de representatie van vrouwen tijdens de verschillende feministische golven besproken.

Julia T. Wood stelt dat de media twee soorten vrouwen hebben gecreëerd: goede en slechte vrouwen. Goede vrouwen zijn knap, eerbiedig, gefocust op een huiselijk leven, zorgen voor anderen en zijn ondergeschikt aan mannen. Vrouwen die hiervan afwijken worden soms positief gerepresenteerd door hun carrières onzichtbaar te maken of hen 'vrouwelijker' te maken, zodat zij toch voldoen aan heersende opvattingen over vrouwelijkheid in de media.<sup>60</sup> Vrouwen kunnen sterk en succesvol zijn, maar moeten dan wel voldoen aan traditionele normen van vrouwelijkheid zoals dienstbaarheid, passiviteit en schoonheid, met een identiteit die gelinkt is aan één of meerdere mannen. Slechte vrouwen staan volgens Wood lijnrecht tegenover goede vrouwen om de nadelige consequenties van het zijn van een slechte vrouw te benadrukken. Slechte vrouwen worden gerepresenteerd als keihard, gemeen en agressief, eigenschappen die goede vrouwen niet horen te hebben. Ambitieuze en onafhankelijke vrouwen worden

---

<sup>58</sup> Braithwaite, 340, 341.

<sup>59</sup> Gamble, 43.

<sup>60</sup> Julia T. Wood, "Gendered Media: The Influence of Media on Views of Gender," in *Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture*, red. Julia T. Wood (Boston: Cengage Learning, 1994), 33.

veelal neergezet als verbitterde oude vrijsters, die een contrast vormen met goede vrouwen.<sup>61</sup> Vroege televisie toonde soms een alleenstaande werkende vrouw, wier onafhankelijkheid dan werd gebagatelliseerd door haar binnen een familie te plaatsen of een huwelijk te laten nastreven.<sup>62</sup>

Tussen 1960 en 1970 veranderde de representatie van vrouwen, toen alternatieve beeldvorming van ambitieuze en onafhankelijke vrouwen op de werkplek en de carrièrevrouw opkwam.<sup>63</sup> David Gauntlett stelt echter dat de tweede feministische golf werd genegeerd op televisie en dat de getrouwde huisvrouw de voornaamste representatie van vrouwen in de jaren zeventig van de vorige eeuw bleef.<sup>64</sup> Als vrouwen al een succesvolle carrière hadden konden zij niet goed met mannen omgaan en geen gelukkige relatie onderhouden.<sup>65</sup> Wood stelt daarentegen dat televisie wel op de tweede feministische golf reageerde door onafhankelijke vrouwen te tonen, die niet gemeen en verbitterd waren en geen relatie hadden. Televisieseries representeerden volgens haar destijds capabele vrouwen die op eigen kracht konden bereiken wat ze wilden.<sup>66</sup> Lotz spreekt in dit verband over 'new women', ofwel kinderloze, manloze en succesvolle carrièrevrouwen.<sup>67</sup> Hieruit blijkt dat er geen eenduidige opvattingen bestaan over de representatie van vrouwen in televisieseries en dat er zowel sprake was van de verbeelding van de huisvrouw, als van die van de werkende vrouw/carrièrevrouw.

Carole M. Dole herkent de zogenaamde "*second wave career woman*" aan haar kleding. Tijdens de tweede feministische golf vermeden vrouwen kleurige outfits die het verschil tussen mannen en vrouwen benadrukten. Feministische schrijfsters spoorden vrouwen aan zich mannelijk te kleden om serieus genomen te worden. Zakenvrouwen gingen donkere mantelpakken dragen, het equivalent van de mannelijke maatpakken.<sup>68</sup> Kathleen Rowe spreekt in dit verband over

---

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Andrea Press, "Gender and Family in Television's Golden Age and Beyond," *Annals of the American Academy of Political and Social Science, The End of Television? Its Impact on the World (So Far)*, 625 (2009): 140, <http://www.jstor.org/stable/40375911>.

<sup>63</sup> Idem, 142.

<sup>64</sup> David Gauntlett, *Media, gender and identity: an introduction* (Londen: Routledge, 2008), 37.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Wood, 34.

<sup>67</sup> Amanda D. Lotz, "Postfeminist television criticism: rehabilitating critical terms and identifying postfeminist attributes," *Feminist Media Studies* 1, no. 1 (2001): 107-108.

<sup>68</sup> Carole M. Dole, "The Return of Pink: Legally Blonde, Third-wave Feminism, and Having It All," in *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*, red. Suzanne Ferriss en Mallory Young (New York: Routledge, 2008), 58.

'*women-on-top*', vrouwen die de natuurlijke orde verstoren door een mannelijke positie van autoriteit te bekleden en mannelijke kleding te dragen.<sup>69</sup>

De rol van de carrièrevrouw ontwikkelde zich verder tussen 1980 en 1990. De beeldvorming van vrouwen op primetime televisie kende een meer 'feministisch' beeld van een minder passieve, krachtigere en onafhankelijke vrouw.<sup>70</sup> Vrouwen die een keuze maken tussen werk en familie zijn volgens Andrea Press kenmerkend voor de representatie van de post-feministische vrouw.<sup>71</sup> Volgens Diane Negra wordt de representatie van de post-feministische vrouw voornamelijk gekenmerkt door vrouwen die op zoek zijn naar 'zichzelf' en zij stelt dat 'Over and over again the postfeminist subject is represented as having lost herself but then (re)achieving stability through romance, de-aging, a make-over, by giving up paid work, or by coming home'.<sup>72</sup> 'Retreatism' ofwel 'downsizing', waarbij hoogopgeleide, deskundige vrouwen het lot in eigen handen nemen, door hun professionele werkomgeving te verlaten en zich volledig te wijden aan man en gezin, is dan ook één van de meest hardnekkige thema's in post-feministische representaties van vrouwen.<sup>73</sup> Wood spreekt in dit verband over de zogenaamde antifeministische *backlash* vanaf 1980, waarbij de media vrouwen terugdrongen in hun traditionele jaren '50-rol uit de vorige eeuw van die van huisvrouw en echtgenote.<sup>74</sup>

Volgens Angela McRobbie representeren hedendaagse televisieseries zowel krachtige en onafhankelijke vrouwen als de zogenoemde antifeministische *backlash* tegen vrouwen. Zij beschouwt dit als het eerder besproken 'empowerment', een begrip dat verwijst naar het zich goed voelen, naar zelfverzekerdheid en keuzevrijheid. Vrouwen stellen daarbij eigen voorwaarden aan de manier waarop ze hun leven willen leiden.<sup>75</sup> McRobbie omschrijft de post-feministische vrouw als een vrouw die alles voor elkaar lijkt te hebben en vrij is in haar doen en laten. Dit brengt volgens haar echter wel nieuwe angsten met zich mee, zoals angst voor eenzaamheid, het stigma om vrijgezel te blijven en

---

<sup>69</sup> Kathleen Rowe, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter* (Texas: University of Texas Press, 1995), 34, 35.

<sup>70</sup> Press, 143.

<sup>71</sup> Idem, 144.

<sup>72</sup> Diane Negra, *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism* (Londen: Routledge, 2009), 7.

<sup>73</sup> Yvonne Tasker en Diane Negra, "In focus: postfeminism and contemporary media studies," *Cinema Journal* 44, no. 2 (2005), 108.

<sup>74</sup> Wood, 35.

<sup>75</sup> Angela McRobbie, *The aftermath of feminism: gender, culture and social change* (Londen: Sage Publications Inc., 2009), 1.

angst en onzekerheid over het vinden van de juiste partner. Het wezenlijke verschil tussen tweede golf-feministen en postfeministen ligt in het feit dat postfeministen de angst om alleen te blijven ook daadwerkelijk uitspreken.<sup>76</sup> Lotz lijkt dit beeld van de post-feministische vrouw te delen. Zij betoogt dat 'the new woman' uit de jaren zestig van de vorige eeuw in het post-feministische tijdperk is veranderd in "the 'new' new woman". Deze vrouw houdt de eigenschappen van "the new woman" in stand maar verschilt in die zin, dat ze op professioneel gebied succesvol is maar op persoonlijk vlak worstelt met haar vrijgezellenstatus en de sociale druk om een man te vinden. Deze zoektocht naar liefde vormt vaak een narratieve drijfveer.<sup>77</sup>

Elizabeth Kaufer-Busch stelt daarentegen juist dat de representatie van ongetrouwde vrouwen in het post-feministische tijdperk geen stigma meer vormt, maar juist wordt aanvaard als een bewuste keuze.<sup>78</sup> Arthurs ziet de vertoning van seksueel plezier van de vrouw zelfs als een aangename innovatie in het post-feministische tijdperk.<sup>79</sup> Elena Levine beschrijft de post-feministische vrouw in de media als volgt:

Contemporary entertainment television often tells stories of professionally accomplished women who, despite their successes, lament the missing men, children, or home life that would make them feel complete. At the same time as they have faced such struggles, many of these characters found empowerment, whether by embracing a (heterosexually) attractive appearance and the command it allows them over men, or by enjoying confidence boosts and pleasure through shopping.<sup>80</sup>

Suzanne Ferris en Mallory Young zien eveneens de post-feministische vrouwelijkheid terug in de manier waarop vrouwen zich kleden. Waar Dole stelt dat vrouwen tijdens de tweede feministische golf kleurige outfits vermeden, stellen Ferris en Young dat post-feministische vrouwen hun vrouwelijkheid juist benadrukken met kleurige jurken en hoge hakken. Zij noemen dit een

---

<sup>76</sup> Angela McRobbie, "Postfeminism and Popular Culture," *Feminist Media Studies* 4, no. 3 (2004): 262.

<sup>77</sup> Lotz, *Redesigning Women*, 104.

<sup>78</sup> Elizabeth Kaufer-Busch, "Ally McBeal to Desperate Housewives: a brief history of the postfeminist heroine," *Perspectives on Political Science* 38, no. 2 (2009): 88.

<sup>79</sup> Arthurs, 93-95.

<sup>80</sup> Elena Levine, "Grey's Anatomy Feminism," in *How to Watch Television*, red. Ethan Thompson en Jason Mittell (New York: New York University Press, 2013), 139.

*performance* die vrouwen toepassen in het dagelijks leven voor hun eigen plezier of om een bepaald doel te bereiken.<sup>81</sup>

Volgens Rosalind Gill is in het post-feministische tijdperk een overgang zichtbaar van vrouwen als seksueel object, tijdens de tweede feministische golf, naar vrouwen als seksueel subject. Vrouwen lijken niet langer lustobjecten te zijn, maar worden eerder afgebeeld als verlangende seksuele subjecten, die er zelf voor kiezen zich als lustobject te presenteren. Met deze verschuiving van lustobject naar seksueel subject verschuift de macht van een externe mannelijke blik op het vrouwenlichaam naar een zelf-bewakende, narcistische blik van vrouwen op hun eigen lichaam.<sup>82</sup> De obsessie met het lichaam is één van de belangrijkste aspecten van de post-feministische mediacultuur. Een sexy en slank lichaam is het voornaamste aspect van vrouwelijkheid in het post-feministische tijdperk. Evenals Levine noemt Gill dit een teken van succes en de grootste bron van macht voor vrouwen.<sup>83</sup> Ze spreekt in dit verband over McRobbie's notie van '*empowerment*'. Vrouwen hebben namelijk de keuze om zichzelf te zijn en zichzelf (lichamelijk) te plezieren. '*Empowerment*' en de eigen keuze van vrouwen worden hier benadrukt.<sup>84</sup>

Waar Gill positief is over de representatie van seksualiteit bij de post-feministische vrouw, is hierover bij Wood een negatieve opvatting zichtbaar. Wood stelt namelijk dat in de representatie van seksualiteit in het post-feministische tijdperk juist de antifeministische *backlash* zichtbaar is, omdat vrouwen volgens haar worden neergezet als decoratieve objecten om waardevol te zijn voor mannen, of als slachtoffer van mannelijke seksuele impulsen.<sup>85</sup> Over het algemeen genomen stelt Wood over het post-feministische tijdperk dat "Once again, as in the 1950s, we see women devoting themselves to getting rings off of collars, gray out of their hair, and meats on the table".<sup>86</sup> Volgens Stephanie Genz omarmt het postfeminisme zowel de rol van huisvrouw als die van carrièrevrouw en belichaamt het de hedendaagse strijd om tegengestelde verlangens te integreren. Deze strijd behelst de zoektocht van vrouwen naar feministische idealen zoals gelijkheid en vervulling van de overkoepelende pre-feministische

---

<sup>81</sup> Suzanne Ferriss en Mallory Young, *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies* (New York: Routledge, 2008), 4-5.

<sup>82</sup> Rosalind Gill, "Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility," *European Journal of Cultural Studies* 10, no. 2 (2006): 151.

<sup>83</sup> Idem, 150.

<sup>84</sup> Idem, 152.

<sup>85</sup> Wood, 36.

<sup>86</sup> Idem, 35.

wens om te trouwen. Postfeminisme vormt zo een synthese van pre-feminisme en feminisme.<sup>87</sup> De kern van het postfeminisme ligt bij de media in de verandering van vrouwen van 'old self' naar 'new women'.<sup>88</sup>

De hierboven besproken theorieën laten zien dat er geen eenduidige beeldvorming bestaat over de representatie van vrouwen in televisieseries tijdens de verschillende feministische golven. In het volgende hoofdstuk wordt allereerst de representatie van Jessica, Donna en Rachel per eerder genoemd thema in kaart gebracht. Vervolgens wordt deze representatie in verband gebracht met de besproken theorieën om zo uitspraken te kunnen doen over de representatie van de vrouwelijke hoofdpersonages in het post-feministische tijdperk.

---

<sup>87</sup> Stéphanie Genz, "Singled Out: Postfeminism's "New Woman" and the Dilemma of Having it All," *The Journal of Popular Culture* 43, no 1 (2010): 101-102.

<sup>88</sup> Idem, 97.

## 4. Analyse

### 4.1. Jessica Pearson

Harvey: "We should take a year off".  
Jessica: "How would that go"?  
Harvey: "You could teach".  
Jessica: "I could also kill myself".  
(Seizoen 2 aflevering 10: HIGH NOON)

In deze paragraaf staat de representatie van Jessica Pearson centraal. Jessica is managing partner van Pearson-... De managing partner heeft de dagelijkse leiding over de bedrijfsvoering van de firma en de aansturing van haar ondergeschikten.<sup>89</sup> Achtereenvolgens worden de thema's carrière en relaties en seksualiteit uitgewerkt.

### Carrière en relaties

#### Verhaallijn

In drie afzonderlijke scènes uit ALL-IN komt Jessica's leven op carrièregebied naar voren en wordt duidelijk waar ze nu staat en hoe ze dit heeft bereikt. Pearson-Hardman heeft een aantal jaren geleden een rechtszaak gewonnen, waarin hun cliënt Coastal Motors (CM) werd aangeklaagd omdat hun auto's onveilig zouden zijn; aanleiding was een dodelijk ongeval. De advocaat van de tegenpartij komt nu onverwachts met een intern memo van CM op de proppen, waaruit blijkt dat CM wel degelijk wist dat hun auto's gebreken vertoonden. Van CM wordt daarom een schadevergoeding van 46 miljoen dollar geëist en tevens worden senior partner Harvey Specter en Pearson-Hardman aangeklaagd wegens verduistering van bewijsmateriaal en fraude (DISCOVERY). Voorts moet Pearson-Hardman vijf miljoen dollar en alle juridische kosten betalen, Harvey zijn senior-partnerschap afnemen en hem aangeven bij het tuchtcollege. Er staat dus veel op het spel voor Pearson-Hardman. In ALL-IN heeft Jessica een *motion to seal* ingediend. Dit is een motie om een rechtszaak uit de openbaarheid te houden.<sup>90</sup> Openbare behandeling van deze rechtszaak zou namelijk reputatieschade

---

<sup>89</sup> *EnglishOxfordLivingDictionaries*, "managing partner," geraadpleegd 3 mei, 2017, [https://en.oxforddictionaries.com/definition/managing\\_partner](https://en.oxforddictionaries.com/definition/managing_partner).

<sup>90</sup> *United States District Court: District of New Hampshire*, "(c) Motion to Seal," geraadpleegd 3 mei, 2017, <http://www.nhd.uscourts.gov/content/c-motions-seal>.

betekenen voor Pearson-Hardman. De behandelend rechter Ella Follman heeft deze motie echter afgewezen. In drie afzonderlijke scènes gaat Jessica de strijd aan met Follman om alsnog haar doel te bereiken.

In de eerste scène bezoekt Jessica Follman op kantoor. Follman kijkt naar Jessica als ze binnenkomt en tutoyeert haar op een manier die suggereert dat ze kwaad is. Follman's houding en haar opmerking "Your little prank" maken duidelijk dat zij een wrok koestert jegens Jessica. Jessica gaat hier totaal aan voorbij en doet "the little prank" af met de woorden "Oh, the things we do when we're young". Ze blijft volledig gefocust op het toegewezen krijgen van haar motie. Duidelijk wordt dat er in het verleden iets is voorgevallen tussen hen wat Follman nog steeds hoog zit en dat ze daarom Jessica's motie heeft afgewezen. Follman houdt dan ook voet bij stuk. In de tweede scène ontmoeten Jessica en Follman elkaar bij een inzamelingsactie voor Follman's herverkiezingscampagne tot rechter. Jessica vertelt Follman dat Pearson-Hardman een grote donatie heeft gedaan aan haar herverkiezingscampagne. Follman concludeert dat Jessica dit heeft gedaan om belangenverstrengeling te bewerkstelligen tussen haar en Pearson-Hardman, zodat Follman zich moet terugtrekken uit de rechtszaak om dit te vermijden. Dit is van groot belang voor Jessica aangezien openlijke beschuldiging van verduistering van bewijsmateriaal en fraude zowel Harvey's reputatie als die van Pearson-Hardman op het spel zet. Jessica wil dit ten koste van alles voorkomen, zelfs als dit haar bedrijf een flinke som geld kost.

In de derde scène nodigt Follman Jessica uit op kantoor. Duidelijk wordt wat tussen hen is voorgevallen als Follman Jessica hiermee confronteert. Jessica heeft Follman tijdens hun rechtenstudie dronken gevoerd, waarna zij naakt ontwaakte voor de hele klas. Dit heeft zij volgens Follman gedaan om haar buitenspel te zetten en de baan te bemachtigen, waarvoor beiden in aanmerking kwamen. Jessica ontkent dit totdat Follman belooft zich terug te trekken, mits Jessica toegeeft dat ze dit daadwerkelijk heeft gedaan. Follman lijkt hier twee vliegen in een klap te willen slaan. Enerzijds tilt ze zwaar aan wat Jessica heeft gedaan en stuurt ze aan op excuses en anderzijds wil ze Jessica's donatie niet terugstorten, omdat ze graag opnieuw verkozen wil worden tot rechter. Evenals Jessica handelt Follman hier uit eigenbelang. Duidelijk wordt dat Jessica in het belang van haar carrière tot veel, zo niet alles, in staat is om haar doelen te bereiken.



In seizoen 4 is te zien dat Jessica's carrièrgerichtheid zelfs invloed heeft op haar liefdesleven. In ONE-TWO-THREE GO blijkt de Securities and Exchange Commission (SEC), belast met onderzoek naar beursgenoteerde bedrijven, Pearson-Specter te verdenken van corruptie. Omdat Pearson-Specter geen beursgenoteerd bedrijf is heeft SEC-medewerker Jeff Malone opdracht gekregen onderzoek te doen naar de cliënten van Pearson-Specter. Hij wil echter weg bij de SEC en ambieert een baan bij Pearson-Specter en komt daar onaangekondigd voor langs op kantoor bij Jessica en Harvey. Duidelijk wordt dat Jessica een privérelatie heeft met Malone en dat zij zich door hem overvallen voelt, omdat ze niet zowel een privérelatie als een werkrelatie met hem wil.

In de loop van seizoen 4 gaat Jessica toch zowel een privérelatie als een werkrelatie aan met Malone. Hun privérelatie is echter maar van korte duur als Malone ontdekt dat Jessica niet eerlijk tegen hem is geweest over een fundamentele kwestie op zakelijk gebied, waar hij naar heeft geïnformeerd. Al vanaf het begin van seizoen 2 draagt Jessica een geheim met zich mee over advocaat-stagiair Mike Ross, die geen rechtenstudie heeft gevolgd en niet aan Harvard heeft gestudeerd en dus feitelijk een fraudeur is. In seizoen 4 ontdekt senior partner Louis Litt dit en hij chanteert Jessica hiermee met als doel naampartner te worden. Malone wil vervolgens weten waar Louis Jessica mee heeft gechanteerd. Jessica besluit haar bedrijf te beschermen door de werkelijke reden van Louis' chantage voor Malone te verzwijgen. Als Malone Mike's geheim ontdekt vormt dit namelijk een extra gevaar voor Pearson-Specter-Litt mocht hun relatie onverhoopt uitgaan. Jessica wil niet dat Pearson-Specter-Litt in de problemen komt, maar zet door te liegen tegen Malone wel haar relatie op het spel. Ze is zich dit bewust en besluit Malone in DERAILED daarom alsnog de waarheid te vertellen. Malone blijkt de waarheid echter al te kennen. Dit betekent het einde van hun relatie omdat hij Jessica niet meer kan vertrouwen.

In seizoen 5 komt Mike's geheim alsnog aan het licht en hij belandt in de gevangenis. Dit zorgt voor problemen voor Pearson-Specter-Litt doordat alle medewerkers vervolgens vertrekken. Alleen Jessica, Harvey, Louis, Donna en Rachel blijven en vechten voor de toekomst van het bedrijf. In FAITH toont een flashback-scène hoe Jessica's eerste huwelijk is geëindigd doordat zij haar carrière en bedrijf voorop stelde en haar relatie verwaarloosde. In de daaropvolgende scène staart Jessica weemoedig naar buiten terwijl ze hieraan

terugdenkt. De flashback-scène lijkt hier te zijn ingezet om Jessica's beginnende transformatie van carrièrevrouw voor wie haar bedrijf het belangrijkste is, naar een vrouw die een relatie met een man voorop stelt in te leiden. Jessica lijkt te betreuren dat ze haar carrière en bedrijf altijd op de eerste plaats heeft laten komen.

In seizoen 6 wordt Jessica's transformatie definitief als ze Malone opnieuw ontmoet en de liefde tussen hen niet over blijkt te zijn (BORROWED TIME). Ze geven hun relatie een tweede kans. Jessica ontdekt dat Malone een baan wil aannemen in Chicago. Hij zou graag willen dat ze hem vergezelt, maar Jessica wil in New York blijven om haar bedrijf er weer bovenop te helpen. In P.S.L. twijfelt Jessica echter over haar toekomst bij Pearson-Specter-Litt. Een flashback-scène toont hoe haar vaders carrière het huwelijk van haar ouders heeft verwoest. Jessica wil niet dat dit haar opnieuw overkomt en neemt een belangrijke beslissing die haar transformatie compleet maakt. Ook hier is de flashback-scène ingezet om haar transformatie uit te beelden. Jessica besluit uiteindelijk haar hart te volgen en voor Malone te kiezen. Ze verlaat Pearson-Specter-Litt en vertrekt met Malone naar Chicago.

#### De reality en representation codes van Fiske

In de eerste scène van ALL-IN, waarin Jessica de strijd aangaat met rechter Follman om haar *motion to seal* toegewezen te krijgen, zien we dat ze een rijzige zwarte vrouw is en een dominante verschijning. Ze draagt een zakelijk zwart-wit mantelpak en weinig make-up. In de tweede scène draagt ze een chique cocktailjurk en weinig make-up en in de derde scène een roze jurk, weinig make-up en sieraden. In alle scènes komt ze over als een '*straight shooter*' en gedraagt ze zich strijdlustig, arrogant en neerbuigend jegens Follman, voor wie ze weinig respect heeft.<sup>91</sup> Dat Follman net als zij een zwarte vrouw is maakt haar niets uit. Jessica gaat over lijken om haar doel te bereiken en had als Follman een blanke vrouw of een blanke of zwarte man was geweest hoogstwaarschijnlijk hetzelfde gehandeld. Jessica ergert zich aan Follman, die haar van haar doel probeert af te leiden met haar persoonlijke probleem en ze vindt dat Follman moet stoppen met zeuren en er overheen moet stappen.

---

<sup>91</sup> Onder *straight shooter* wordt hier iemand verstaan die recht-voor-zijn-raap zegt wat hij of zij denkt en er geen doekjes om windt.

De cameravoering en dreigende achtergrondmuziek in deze scènes tonen het conflict tussen de vrouwen. In medium-shots en medium-close-up-shots staan ze lijnrecht tegenover elkaar en door hen zowel gezamenlijk als beurtelings in beeld te brengen, wordt duidelijk dat ze strijdende partijen zijn. Volgens Bordwell en Thompson zijn gebaren en expressies van personages in medium-shots duidelijk zichtbaar. Close-up-shots tonen een bepaald onderdeel van het lichaam.<sup>92</sup> De medium-close-up-shots van de gezichten en expressie van beide vrouwen tonen hun boosheid. In de scènes is een machtsovername zichtbaar van Jessica ten opzichte van Follman. Dit blijkt uit Jessica's aanmatigende houding als ze toegeeft wat ze heeft gedaan. Ze heeft totaal geen spijt van haar moreel verwerpelijke daad, wat blijkt uit haar woorden "I wanted that job, I know what I did. I'm not sorry I did it and I'd do it again". Een medium-close-up-shot benadrukt haar zelfgenoegzame blik. Bij de woorden "and I'd do it again" buigt ze zich zelfs intimiderend voorover naar Follman, waarna ze zelfvoldaan vertrekt. Er is sprake van low-angle-shots (kikkerperspectief) vanuit Follman's positie, waardoor Jessica boven Follman uittorent. Dit geeft haar iets dreigends en benadrukt haar neerbuigende houding jegens Follman, die door dit shot nietig en verslagen oogt.<sup>93</sup> Dit blijkt eveneens uit haar aangeslagen blik aan het eind van de scène. Terwijl Jessica haar daad uit het verleden volstrekt normaal lijkt te vinden, lijkt Follman niet te kunnen bevatten dat Jessica hier zo nuchter mee omgaat. Hoewel Follman hier zelf debet aan is, blijkt uit haar verslagen houding dat het niet waarschijnlijk is dat zijzelf iets dergelijks met Jessica gedaan zou hebben.

Jessica's machtsovername blijkt voorts uit haar kleding en de manier waarop ze Follman aanspreekt. Bordwell en Thompson spreken over "costumes can become motifs, enhancing characterization and tracing changes in attitude".<sup>94</sup> Jessica's kleding dient als motief en toont een verandering in haar houding jegens Follman. Haar mantelpak in de eerste scène straalt uit dat ze de door Follman afgewezen motie serieus neemt. Ze is functioneel gekleed om sterk te staan tegenover Follman, die ze aan haar zijde moet zien te krijgen. De beige jurk in de derde scène, die minder geschikt is in de zakelijke omgeving waarin Jessica zich begeeft, straalt echter uit dat zij er inmiddels van uitgaat haar doel

---

<sup>92</sup> Bordwell en Thompson, 90.

<sup>93</sup> Idem, 189 en Chris Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam: Boom, 2004), 26.

<sup>94</sup> Bordwell en Thompson, 119.

te hebben bereikt en functionelere kleding niet meer nodig acht. Jessica draagt met de beige jurk naar Follman uit, dat ze Follman en de afwijzing van de motie niet langer serieus neemt. De jurk onderstreept de door Jessica overgenomen machtspositie en ondermijnt tevens Follman's gezag, omdat die in scherp contrast staat met haar formele toga. Tenslotte ondermijnt Jessica Follman's gezag door haar in de eerste en laatste scène aan te spreken met 'Ella'. Jessica komt zoals eerder opgemerkt over als een '*straight shooter*' die over lijken gaat om haar doelen te bereiken.

In ONE-TWO-THREE GO voelt Jessica zich voor het blok gezet door Malone en zoekt ze hem op in zijn kantoor. In deze scène draagt Jessica een bordeauxrode rok en jas, een lichtblauwe blouse en weinig make-up. Aan haar gezichtsuitdrukking is te zien dat ze geïrriteerd is en haar afstandelijke en agressieve houding jegens Malone toont, dat ze niet gediend is van zijn eerdere plotselinge verschijning op haar kantoor. Duidelijk wordt dat Jessica en Malone een privérelatie hebben en dat Jessica zich door zijn bezoek overvallen voelde. Ze wil namelijk niet zowel een privérelatie als een zakelijke samenwerking met hem en voelt zich hiertoe door hem gedwongen. Malone concludeert dat zijn relatie met Jessica niet zoveel voorstelt en vindt dit daarom geen probleem. Jessica denkt hier echter anders over en stelt Malone voor de keuze tussen een privérelatie of een zakelijke relatie. Aan het einde van de scène stelt Malone Jessica voor dezelfde keuze: "Then I guess you have to decide what's more important to you, what we have or what you have".

Hun houding, spraak en expressie tonen dat ze een conflict hebben. Ze vertonen strijdlustig gedrag, spreken met stemverheffing en kijken elkaar venijnig aan. In medium-shots en medium-close-up-shots staan ze lijnrecht tegenover elkaar en door hen beurtelings te filmen wordt hun conflict en het narratief, waarin zij elkaar van repliek dienen, versterkt. Door de cameravoering zijn Jessica en Malone afwisselend de bovenliggende partij. De opzweepende muziek aan het begin en de aanzwellende, dreigende achtergrondmuziek aan het einde van deze scène onderstrepen de oplopende en aanhoudende spanning tussen hen. Hoewel dit niet uit de scène blijkt suggereren Jessica's woorden "I didn't say we're just a fling" dat ze haar relatie met Malone serieus neemt en wil

behouden. Haar kleding onderstreept dit. De kleur rood staat voor liefde en passie.<sup>95</sup> De bordeauxrode jas en jurk symboliseren Jessica's liefde voor Malone.

In de scène uit *DERAILED*, waarin Jessica besluit Malone de waarheid te vertellen over Mike, draagt ze een grijze outfit die de ernst van de situatie onderstreept. Grijs staat voor nederigheid, berouw en droefheid.<sup>96</sup> Ze ziet ertegenop Malone de waarheid te moeten vertellen. Dit blijkt ook uit het medium-shot aan het begin van de scène, waarin ze nerveus oogt en handenwringend bij hem voor de deur staat. Ze vindt het duidelijk moeilijk om hem onder ogen te komen. Als ze hem de waarheid wil vertellen blijkt dat hij al weet dat ze gelogen heeft. Op Jessica's verzoek is hij namelijk wat gaan drinken met Louis om de relatie met hem te verbeteren. Als Malone aan Louis vraagt hoe hij naampartner is geworden, wordt duidelijk dat wat Jessica hem heeft verteld niet de ware aanleiding is geweest voor de promotie van Louis. Jessica realiseert zich dat ze te laat is, maar blijft vastbesloten om de situatie op te lossen. Malone wil hier echter niets meer van weten:

Malone: "Don't you get it? We're past that now. I don't want to know [...] no matter what you tell me, I won't ever believe is the truth [...] It's over Jessica. It's done. We're done".

Gedurende deze scène staan Jessica en Malone vrij ver uit elkaar en doordat zij om beurten in beeld komen, wordt afstand tussen hen gecreëerd. Er wordt gebruikgemaakt van een high-angle-shot (vogelperspectief) vanuit Malone's positie, waardoor Jessica klein en nietig overkomt.<sup>97</sup> Dit benadrukt haar schuldgevoel jegens Malone. Na Malone's woorden "We're done" is in een medium-shot Jessica's verdrietige gezicht te zien. Hij gooit vervolgens de voordeur dicht, wat het einde van hun relatie symboliseert. Tijdens de gehele scène klinkt stemmige muziek en na de woorden "It's done" klinkt de songtekst "So in love". Ze waren echt verliefd op elkaar en de muziek onderstreept hier het pijnlijke einde van hun relatie.

---

<sup>95</sup> Hilliard, 28.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Chris Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam: Boom, 2004), 26. "Een hoog camerastandpunt maakt de gefotografeerde persoon kleiner".

In de loop van seizoen 6 blijkt de liefde tussen Jessica en Malone toch niet over te zijn. Jessica besluit voor Malone te kiezen en zoekt hem in P.S.L. thuis op, om hem te vertellen dat ze Pearson-Specter-Litt verlaat en met hem mee wil gaan naar Chicago. Liefdesmuziek voert in deze scène de boventoon en de songtekst "You're my destiny, won't go nowhere without you" en Jessica's vastberaden blik geven aan, dat ze een ingrijpende beslissing heeft genomen. Malone is aangenaam verrast en aan het einde van deze scène bezegelen zij hun liefde met een innige zoen. Jessica oogt gelukkig en is blij dat Malone wil dat ze hem vergezelt. Ze staan gedurende de scène dicht bij elkaar en de pianomuziek op de achtergrond benadrukt hun romantische moment. De songtekst "You're the one thing I will not lose" onderstreept dit. Jessica draagt een zwarte outfit. Zwart is de kleur van de dood en het einde.<sup>98</sup> Jessica's kleding symboliseert hier het einde van haar carrière bij Pearson-Specter-Litt en maakt haar ontwikkeling van carrièrevrouw naar een vrouw die een relatie voorop stelt definitief.

### **Beeldvorming Jessica**

Jessica representeert de carrièrevrouw zoals omschreven door Dow. Volgens Dow is de carrièrevrouw machtig en ambitieus.<sup>99</sup> Dit is bij Jessica zichtbaar in ALL-IN. Waar Follman in de eerste scène nog een machtspositie heeft, neemt Jessica deze in de tweede en derde scène over. Jessica zet Follman feitelijk al in de tweede scène buitenspel door haar in diskrediet te brengen door aan te sturen op belangenverstremming. In de derde scène is de machtsovername compleet, als Jessica zonder enige gewetenswroeging toegeeft wat ze heeft gedaan en Follman zich moet terugtrekken uit de rechtszaak. Volgens Dow gaat de rol van de machtige en ambitieuze carrièrevrouw gepaard met meer mannelijke eigenschappen en is ze agressief, competitiegericht en heeft ze een 'bad attitude'.<sup>100</sup> Jessica's ambitie, agressiviteit en competitiegerichtheid blijken uit hoever ze bereid is geweest te gaan voor een baan. Hierbij komen ook haar macht en 'bad attitude' naar voren. Haar gemene streek tijdens hun studietijd zit Follman nog altijd dwars, waardoor zij zaken en privé niet kan scheiden. Jessica

---

<sup>98</sup> Hilliard, 28.

<sup>99</sup> Bonnie J. Dow, "Prime-time feminism: entertainment television and women's progress," in *Women and media: content/careers/criticism*, red. C.M. Lont (Californië: Wadsworth Publishing Company, 1995), 203.

<sup>100</sup> Idem, 203, 209.

toont geen berouw en dit feit en haar 'bad attitude' maken dat ze haar doel bereikt. Jessica representeert eveneens mannelijke karaktereigenschappen zoals Nick Lacey, Sonja Spee et al. en Fred. J. Fejes deze beschrijven. Lacey stelt dat mannen in de media veelal worden neergezet als actief, dominant, intelligent, rationeel en bedachtzaam.<sup>101</sup> Spee et al. omschrijven hen als verstandig, sterk en ondernemend.<sup>102</sup> Mannen zijn vaak agressief en carrièregericht.<sup>103</sup> Volgens Fejes zijn hun handelingen gericht op het oplossen van problemen.<sup>104</sup> Uit de scènes van ALL-IN blijkt dat Jessica over al deze mannelijke eigenschappen beschikt.

Mannelijke kenmerken zijn volgens Dow ook zichtbaar in de kleding van carrièrevrouwen. Zij kleden zich 'mannelijk' met donkere kleuren en strakke lijnen. Jessica's zwart-witte mantelpak kan worden beschouwd als kleding van de 'mannelijke' carrièrevrouw. Ook het feit dat ze weinig make-up draagt versterkt dit beeld. Wanneer de carrièrevrouw mannelijke persoonskenmerken vertoont, is zij niet in staat ondersteunend en aardig te zijn tegenover anderen.<sup>105</sup> Dit speelt duidelijk bij Jessica. Anders dan Follman, ook een zwarte vrouw, te steunen heeft Jessica haar uit eigenbelang keihard laten vallen door haar voor schut te zetten. Als Follman haar hiermee confronteert maakt Jessica haar glashard duidelijk dat dit haar totaal niet spijt. Dit blijkt ook als ze haar daad opbiecht aan Harvey en meteen bagatelliseert en rechtvaardigt met de woorden "Come on Harvey. She was uptight. I just straightened her out. It's what you do with uptight people" (ALL-IN). Jessica representeert tevens wat Wood een slechte vrouw noemt. Slechte vrouwen ondervinden de negatieve consequenties van het zijn van een slechte vrouw.<sup>106</sup> Dit is bij Jessica in ALL-IN het geval doordat Follman haar motie heeft afgewezen. Ook uit Follman's woorden "Rest assured Jessica those who have done wrong will get what's coming to them" in de eerste scène blijkt, dat Jessica's slechte gedrag alsnog wordt 'bestraft'.

---

<sup>101</sup> Nick Lacey, *Image and representation: key concepts in media studies* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009), 191.

<sup>102</sup> Sonja Spee, Katrien Lefever en Saartje van Hoof, "Stereotypen en rollenpatronen," in *Bouw een vrouw: sociale constructie van vrouwbeelden in de media*, red. Magda Michielsens, Dimitri Mortelmans, Sonja Spee en Mic Billet (Gent: Academia Press, 1999), 26-27.

<sup>103</sup> Fred J. Fejes, "Masculinity as fact. A review of empirical mass communication research on masculinity," in *Men, masculinity, and the media*, red. Steve Craig (Californië: Sage Publications Ltd., 1992), 15 en Paul M. Lester, *Visual communication: images with messages* (Californië: Wadsworth Publishing Company, 1995), 112.

<sup>104</sup> Fejes, 12.

<sup>105</sup> Dow, *Prime-time Feminism: entertainment television*, 209-210.

<sup>106</sup> Ibidem.

Voorts stelt Dow dat bij de gedreven carrièrevrouw de scheiding publiek/privaat wordt benadrukt, aangezien zij geen tijd en talent heeft voor privérelaties.<sup>107</sup> Dit geldt ook voor Jessica wier carrière haar een huwelijk en aanvankelijk ook haar relatie met Malone heeft gekost. Volgens Dow kan de carrièrevrouw niet tegelijkertijd op professioneel en persoonlijk gebied succesvol zijn.<sup>108</sup> Dit geldt eveneens voor Jessica, die meent te moeten kiezen tussen haar carrière en een relatie. Ze kiest voor beide, maar stelt toch haar bedrijf voorop waardoor haar relatie met Malone stukloopt. Ze is dan enkel succesvol op professioneel vlak. Als Jessica uiteindelijk in P.S.L. haar bedrijf en carrière opgeeft voor een relatie met Malone is ze louter gelukkig op persoonlijk gebied. Levine stelt dat "contemporary entertainment television often tells stories of professionally accomplished women who, despite their successes, lament the missing men, children or home life that would make them feel complete".<sup>109</sup> Dit is in DERAILED zichtbaar bij Jessica, die in een scène kookt voor Malone. Ze oogt hier gelukkig wat impliceert dat ze verlangt naar een huiselijk leven met hem.

## **Seksualiteit**

### Verhaallijn

In HE'S BACK komt Jessica's seksualiteit aan de orde. Gedurende seizoen 2 wordt duidelijk dat oprichter en managing partner van het bedrijf, Daniel Hardman, geld heeft gestolen van de cliëntenrekening, volgens hem om de behandelingen van zijn terminaalzieke vrouw te bekostigen. Hij blijkt dit geld echter te hebben besteed aan zijn minnares en collega-werkneemster Monica Eaton. Zowel Hardman als Eaton zijn vervolgens ontslagen. In HE'S BACK klaagt Hardman Pearson-Hardman aan wegens onrechtmatig ontslag van Eaton en eist hij tien miljoen dollar. Hardman neemt bij Jessica een getuigenverklaring af waarbij Harvey optreedt als haar advocaat. Hardman beschuldigt Jessica ervan dat seksisme ten grondslag lag aan Eaton's ontslag. Hiermee brengt hij Jessica in diskrediet, die zelf zojuist het bedrijf Folsom Foods heeft aangeklaagd wegens seksisme. Pearson-Hardman beschuldigt Folsom Foods van seksisme, omdat een

---

<sup>107</sup> Idem, 211.

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> Levine, 139.



vrouwelijke werkneemster alleen maar bij Folsom Foods werd aangenomen omdat ze geen kinderen kon krijgen.<sup>110</sup>

### De reality en representation codes van Fiske

Jessica draagt in deze scène een hooggesloten witte jurk en weinig make-up. De scène vindt plaats in een vergaderzaal bij Pearson-Hardman, wat onderstreept dat het een zakelijk geschil betreft. De grote vergadertafel, waaraan Jessica en Harvey tegenover Hardman zitten, creëert afstand en benadrukt dat ze strijdende partijen zijn. Hardman beschuldigt Jessica ervan dat seksisme heeft geleid tot het ontslag van Eaton. Dit ontkent Jessica, waarop Hardman haar verbaal aanvalt en stelt dat ze getrouwd is met haar werk en van haar vrouwelijke collega's eenzelfde motivatie verlangt. Jessica doet dit af als onzin, waarna Hardman haar beledigt met de woorden "The truth is Monica was younger than you, prettier than you, sexually active, and of child-bearing age, all of the things you are not and you fired her for it".

Jessica gedraagt zich afstandelijk en minachtend jegens Hardman. De camera filmt beiden zowel op afstand tegenover elkaar als om beurten. Dit benadrukt het conflict tussen hen. Vooral na Hardman's laatste woorden blijkt uit het medium-shot van Jessica's afkeurende blik richting Hardman dat ze hem verafschuwt. Ze houdt zich echter groot en laat niet blijken of zijn woorden haar raken. Hardman blijft zitten als Jessica de vergaderzaal verlaat. Door haar op de rug te filmen, terwijl ze steeds kleiner wordt en zelfs achter Harvey uit beeld verdwijnt, wordt duidelijk dat ze een nederlaag heeft geleden. De voortdurende, dreigende muziek versterkt dit beeld. Jessica's witte jurk onderstreept Hardman's harde woorden. Hij noemt haar seksueel inactief en onvruchtbaar. De kleur wit staat voor steriel, onvruchtbaar en kuis.<sup>111</sup> De hooggesloten kraag van de jurk straalt een zekere kuisheid uit. Wit wordt ook wel geassocieerd met eenzaamheid, perfectionisme en aspiratie.<sup>112</sup> Hardman beweert dat Jessica geen relatie had omdat "she's always been married to her job" en stelt dat ze van haar vrouwelijke collega's dezelfde motivatie en inzet eist.

---

<sup>110</sup> vanDale, "Seksisme," geraadpleegd 3 mei, 2017, <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=Seksisme&lang=nn>.

<sup>111</sup> Hilliard, 28.

<sup>112</sup> Bortoli en Maroto, 17.

In een volgende scène uit HE'S BACK komt in een medium-shot een heel ander beeld van Jessica naar voren. Ze is mooi opgemaakt en draagt grote oorbellen en een chique bontkraag. Harvey is in gesprek met Donna en wordt afgeleid door Jessica's verschijning. Hij is onder de indruk en informeert of ze een *date* heeft, waarop Jessica antwoordt "As a matter of fact I do. Bitter and barren, my ass". Deze woorden, haar uitdagende houding, zelfbewuste gelaatsuitdrukking en chique kleding maken duidelijk, dat Jessica zichzelf absoluut geen verbitterde, oude vrijster vindt en ook niet zo gezien wil worden. In een volgend medium-shot blijkt dat ze een zwarte jurk draagt met een groot deel van haar rug ontbloot. Dit straalt seksualiteit uit. Jessica neemt vervolgens als het ware wraak op Hardman door tegen Harvey te zeggen "Oh, and why don't you go ahead and take that damn name down". Hiermee refereert ze aan de naam Hardman in Pearson-Hardman die nog altijd op de muur staat. Jessica wil dat zijn naam wordt verwijderd. Ze gaat vervolgens voldaan op pad. In de daaropvolgende scène wordt echter duidelijk dat Jessica geen *date* heeft, maar een zakelijke afspraak met een getrouwde, mannelijke advocaat van een concurrerend advocatenkantoor.

### **Beeldvorming Jessica**

Jessica wordt in HE'S BACK vanuit mannelijk perspectief door Hardman neergezet als een verbitterde oude vrijster. Volgens Wood worden ambitieuze en onafhankelijke vrouwen op televisie veelal op deze wijze gerepresenteerd en vormen zij hierdoor een contrast met goede vrouwen.<sup>113</sup> Eaton representeert de goede vrouw omdat zij wel seksueel actief was en een relatie had. Jessica is de slechte vrouw omdat ze relaties zou afwijzen voor haar carrière, wat haar een ambitieuze en onafhankelijke vrouw maakt. Volgens Wood kunnen goede vrouwen sterk en succesvol zijn, maar moeten zij dan wel een identiteit hebben die gelinkt is aan een man.<sup>114</sup> Jessica lijkt in deze scène via Hardman's woorden te worden 'gestraft' voor het feit dat ze een slechte vrouw is zonder een identiteit die gelinkt is aan die van een man.

---

<sup>113</sup> Wood, 33.

<sup>114</sup> Ibidem.

## **De Ideology code van Fiske**

Jessica representeert in de geanalyseerde scènes verschillende ideologieën, omschreven door Fiske. In ALL-IN kan ze worden beschouwd als wat Fiske een 'villainess' noemt. Ze gebruikt haar inzicht in Follmans karakter om haar te manipuleren en heeft een grote drang naar controle en macht.<sup>115</sup> Ze is tevens individualistisch. Bij individualisme staat het belang van het individu voorop.<sup>116</sup> Dit geldt zeker voor Jessica, die voortdurend voor persoonlijk gewin gaat. Dit individualisme blijkt eveneens uit het feit dat Jessica geen relatie heeft, omdat ze haar carrière en bedrijf altijd voorop stelt. Voorts is ze materialistisch en de voorspoed van Pearson-Hardman is het allerbelangrijkste in haar leven.

In ONE-TWO-THREE GO, DERAILED en P.S.L. komt echter een heel ander beeld van Jessica naar voren, dat niet strookt met hoe ze in eerdere seizoenen werd gerepresenteerd. Deze afleveringen tonen namelijk een rigoureuze verandering van Jessica als carrièrevrouw naar een vrouw, die een relatie met een man voorop stelt. Deze plotselinge en snelle transformatie, die slechts wordt verduidelijkt met behulp van twee flashback-scènes en een aantal scènes met Malone in seizoen 5 en 6, komt niet overeen met haar aanvankelijke karakter en lijkt het gevolg te zijn van de keuze van Jessica's vertolkster, Gina Torres, om de serie in seizoen 6 te verlaten. Jessica's transformatie en de romantische verhaallijn met Malone, die als vanuit het niets weer opduikt, doen daarom geforceerd aan. Het is overigens de vraag of deze verhaallijn was geïntroduceerd als Jessica in de serie was gebleven, maar het heeft hier wel alle schijn van, aangezien Jessica in de geanalyseerde scènes als het ware 'gestraft' wordt voor het zijn van een slechte vrouw en wordt neergezet als een verbitterde oude vrijster, omdat zij een ambitieuze carrièrevrouw is. Ook was zij al eerder getrouwd en is in DIRTY LITTLE SECRETS te zien, dat ze teleurgesteld is over haar stukgelopen huwelijk.

Volgens Wood staat de slechte vrouw lijnrecht tegenover de goede vrouw en wordt 'de slechte carrièrevrouw' veelal in de media 'vrouwelijker' gemaakt, om zo te voldoen aan heersende opvattingen over vrouwelijkheid.<sup>117</sup> Dit geldt ook voor Jessica die 'vrouwelijk' wordt gemaakt, doordat zij haar carrière opgeeft

---

<sup>115</sup> Fiske, 193.

<sup>116</sup> vanDale, "Individualisme," geraadpleegd 3 mei, 2017, <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=Individualisme&lang=nn>.

<sup>117</sup> Wood, 33.

voor de liefde en pas gelukkig lijkt als ze samen is met Malone. De boodschap lijkt hier dat Jessica een sterke en succesvolle vrouw mag zijn, maar wel een goede vrouw moet zijn met een identiteit gelinkt aan die van een man. Met haar transformatie en relatie met Malone representeert Jessica dan ook wat Fiske de dominante ideologie binnen de maatschappij noemt, namelijk de grote waarde die wordt gehecht aan een man en vrouw als hecht koppel. Jessica en Malone verbeelden de *hero* en *heroïne*, die samenwerken en steeds meer naar elkaar toegroeien.<sup>118</sup>

Jessica's vertrek bij Pearson-Specter-Litt kan eveneens worden beschouwd als een herstel van de sociale hiërarchie binnen de maatschappij. Volgens Wood zijn vrouwen 'secretaries to men who own companies'.<sup>119</sup> Met Jessica's vertrek krijgen Harvey en Louis de leiding over het bedrijf en functioneren zij beiden als managing partner. Ook dit duidt op de dominante ideologie van het patriërchaat, waarin mannen 'de baas' zijn. Na de scène waarin Jessica besluit met Malone naar Chicago te vertrekken, gaat zij niet meer naar kantoor om haar besluit toe te lichten aan haar collega's en om afscheid te nemen. Aan het eind van P.S.L. doet Harvey Jessica's vertrek af met de woorden "She was my mentor. But yeah I'm gonna be okay". Hieruit blijkt dat Jessica's keuze voor een relatie en haar vertrek bij Pearson-Specter-Litt wordt beschouwd als een vanzelfsprekendheid. Zo wordt Jessica als het ware teruggedrongen in de traditionele rol van de vrouw in de media en voldoet zij aan heersende opvattingen die gelden over vrouwelijkheid.

Ook op het gebied van seksualiteit representeert Jessica de dominante ideologie van het patriërchaat. Jessica is namelijk een onafhankelijke, ambitieuze carrièrevrouw en dus een oude vrijster. Hoewel ze zichzelf niet zo ziet en ook niet zo gezien wil worden en zich daarom mooi kleedt en suggereert dat ze een *date* heeft, blijkt ze uiteindelijk een zakelijke afspraak te hebben, wat het beeld van Jessica als verbitterde oude vrijster in stand houdt. Dit maakt van haar een slechte vrouw, die relaties met mannen afwijst omdat ze carrièregericht, individualistisch, onafhankelijk en ambitieus is.

Volgens Wood is een dominant beeld in de media dat van de vrouw als decoratief object en slachtoffer van mannelijke, seksuele impulsen.<sup>120</sup> In HE's

---

<sup>118</sup> Fiske, 11.

<sup>119</sup> Wood, 35.

<sup>120</sup> Idem, 36.

BACK representeert Jessica de dominante ideologie van het patriarchaat, waarin volgens Fiske de rol van vrouwen die van "object to the male gaze" is.<sup>121</sup> Jessica heeft zich chique uitgedost en wordt hierop aangesproken door Harvey met de woorden "you're beautiful". Hij gaat er zonder meer vanuit dat ze een *date* heeft en zich heeft opgedoft voor een man, voor wie ze dan vervolgens als "object" dient. Hier speelt ook gender een rol, omdat het vrouwenlichaam bekeken wordt door mannen. Vrouwen zijn zich dit bewust en transformeren zichzelf in een spektakel voor de mannelijke blik.<sup>122</sup> John Berger verwijst in dit verband naar de quote "*men act and women appear*".<sup>123</sup>

Op basis van de analyse concludeer ik dat Jessica in alle geanalyseerde scènes behalve in die uit P.S.L. wordt gerepresenteerd als een meedogenloze, ambitieuze en onafhankelijke carrièrevrouw, voor wie haar bedrijf en carrière het allerbelangrijkste zijn. Pas wanneer Malone opnieuw in haar leven komt wordt een beginnende verandering zichtbaar van Jessica als carrièrevrouw, naar een vrouw die een vaste relatie voorop stelt. In P.S.L. wordt deze verandering definitief als Jessica haar carrière en bedrijf opgeeft voor de liefde.

---

<sup>121</sup> Fiske, 11.

<sup>122</sup> Peter Lehman, "American Gigolo: the male body makes an appearance, of sorts," in *Gender: literary and cinematic representation*, red. Jeanne Ruppert (Gainesville: University Press of Florida, 1994), 9.

<sup>123</sup> John Berger, *Ways of seeing* (Londen en Harmondsworth: BBC en Pinguin, 1972), 47.

## 4.2. Donna Paulsen

“I’m Donna. I know everything”.  
(Seizoen 2 aflevering 8: REWIND)

Deze paragraaf behandelt de representatie van Donna Paulsen. Donna is de juridisch secretaresse van Harvey Specter. Ze werken al twaalf jaar samen, zijn een twee-eenheid en kennen en vertrouwen elkaar door en door. Donna gaat voor Harvey door het vuur en alles wat ze op werkgebied doet is in de eerste plaats om hem te helpen. In de loop van de serie wordt duidelijk dat ze nagenoeg onafscheidelijk zijn. Allereerst wordt het thema carrière en relaties uitgewerkt, gevolgd door het thema seksualiteit.

### Carrière en relaties

#### Verhaallijn

In THE OTHER TIME is te zien hoe Donna’s carrière is verlopen. Duidelijk wordt dat Harvey behalve bij Pearson-Hardman ook bij het Openbaar Ministerie (OM) heeft gewerkt. Hij verliet het OM toen hij ontdekte dat zijn baas bewijsmateriaal verduisterde, wanneer dit nadelig was voor zaken die hij in behandeling had. Hierdoor zouden potentiële daders wellicht onterecht worden veroordeeld. Een flashback-scène tussen Harvey en Jessica toont, dat Harvey vervolgens is teruggegaan naar Pearson-Hardman. Donna was al bij het OM zijn secretaresse en Harvey wil haar dolgraag meenemen. Jessica stemt toe, mits Harvey Donna’s salaris uit eigen zak betaalt. Harvey gaat akkoord en noemt Donna ‘very special’. Hieruit blijkt dat Donna haar carrière bij Pearson-Hardman volledig aan Harvey te danken heeft. In MEET THE NEW BOSS wordt duidelijk hoe Donna haar baan als Harvey’s secretaresse ervaart als dit ter sprake komt in een gesprek met Rachel Zane. Donna zegt hierover “Rachel, I am a legal secretary and I’m proud of it”. Hieruit blijkt dat Donna tevreden is met haar baan als secretaresse van Harvey.

In SUCKER PUNCH wordt duidelijk dat Donna’s carrière haar liefdesleven beïnvloedt. Om in de rechtszaak rondom CM, besproken in hoofdstuk 4.1., sterk te staan tegenover de tegenpartij houdt Pearson-Hardman een oefenproces. Harvey speelt de beklaagde, Jessica zijn advocaat, Louis de advocaat van de tegenpartij en Donna oefengetuige. Louis verhoort Donna en raakt een gevoelige

snaar, als hij haar dwingt te bekennen dat haar laatste relatie is beëindigd, omdat haar vriend meende dat ze haar werk boven hun relatie stelde. Louis dwingt Donna om toe te geven dat ze niet voor haar vriend maar voor Harvey koos en concludeert dat ze verliefd is op Harvey. Donna ontkent dit stellig, maar hoewel het niet wordt gezegd, wordt in de scène de suggestie gewekt dat ze wel degelijk verliefd is op Harvey. Dat Donna en Harvey een complexe relatie hebben blijkt voorts in *ASTERISK*, als Donna beweert dat ze van Harvey houdt zoals ze van een broer of een neef houdt en dat ze dus niet verliefd op hem is.

De relatie tussen Donna en Harvey komt opnieuw naar voren in *INTENT* als Harvey Donna vanuit het niets de liefde verklaart met "You know I love you Donna". Donna is verbijsterd. Ze weet wel dat Harvey van haar houdt, maar niet of hij daadwerkelijk verliefd op haar is. In *NOT JUST A PRETTY FACE* realiseert Donna zich echter dat Harvey nooit een volgende stap zal zetten vanwege zijn bindingsangst, die voortvloeit uit nare ervaringen met zijn ouders tijdens zijn puberteit. In de laatste scène van *NOT JUST A PRETTY FACE* komen Donna's ware gevoelens voor Harvey aan het licht als ze hem vertelt dat ze niet meer voor hem wil werken, omdat ze verliefd op hem is en meer wil dan slechts een werkrelatie met hem.

#### De reality en representation codes van Fiske

In de scène uit *SUCKER PUNCH* zit Donna tijdens het oefenproces van Pearson-Hardman in de rechtszaak rondom Coastal Motors in 'het getuigenbankje'. Ze draagt een donkerblauwe jurk en weinig make-up. In een medium-long-shot kijkt Donna met opgeheven hoofd naar Louis. Ondanks dat ze nerveus is, is ze klaar voor zijn verhoor. Dat Donna niet precies weet wat ze van het verhoor kan verwachten wordt onderstreept met haar donkerblauwe jurk. De kleur donkerblauw wordt geassocieerd met "cold", wat staat voor onvoorbereid en onbewust, koud en onhartelijk.<sup>124</sup> De jurk symboliseert de ernstige en onaangename situatie waarin Donna zich bevindt. Louis gaat namelijk direct in de aanval met de vraag of Donna voor Harvey een document zou verduisteren als hij haar dat zou vragen. Donna reageert ontwijkend, waarna Louis persoonlijk wordt door te stellen dat Donna alles voor Harvey zou doen, omdat ze volgens hem verliefd op Harvey is. In een medium-shot kijkt Donna angstig en stomverbaasd naar Louis en reageert ze wederom ontwijkend. Donna's houding

---

<sup>124</sup> Hilliard, 26.

toont dat ze zich ongemakkelijk voelt. Ze zit met haar benen over elkaar en kijkt nerveus om zich heen. Met de benen over elkaar zitten getuigt van een gesloten houding, ontoegankelijkheid, zelfbescherming en spanning.<sup>125</sup> Donna wil de vragen van Louis niet beantwoorden en is zeer gespannen. Ze zoekt voortdurend steun bij haar omgeving terwijl Louis haar aanvalt met zijn kruisverhoor. Ze is de enige persoon in het shot. De nadruk ligt op de rijen wetboeken in de kast achter haar, waardoor het lijkt alsof Donna zich daadwerkelijk in een rechtszaal bevindt en echt wordt verhoord. Doordat de nadruk op de achtergrond ligt oogt Donna kwetsbaar.

Louis raakt opnieuw een gevoelige snaar als hij Donna vraagt waarom haar laatste vriend hun relatie heeft beëindigd. Donna wil geen antwoord geven, maar beseft dat ze geen keus heeft en geeft schoorvoetend toe dat haar laatste vriend vond dat ze haar werk boven hun relatie stelde. Louis stelt dat Donna moest kiezen tussen haar vriend en Harvey en vraagt wie ze gekozen heeft, waarop Donna antwoordt "Harvey". Louis concludeert dat ze Harvey koos omdat ze verliefd op hem is. Omdat Donna dit niet toegeeft blijft Louis op haar inhameren. In een medium-shot is aan Donna's angstige blik te zien dat ze in paniek raakt. Harvey staat op een gegeven moment op en maakt met de woorden "That's enough" een einde aan haar beproeving. Na deze laatste woorden is Donna verbijsterd en ze kan niet bevatten dat dit haar overkomt. Door het high-angle-shot aan het einde van de scène oogt Donna nietig en verslagen. De donkerblauwe jurk benadrukt dit. De kleur donkerblauw staat voor melancholie, droefheid, somberheid en versuft zijn.<sup>126</sup> Dit is aan het einde van de scène zichtbaar bij Donna, die tijdens het verhoor is afgegaan. Ze is zeer aangedaan door de manier waarop Louis haar heeft vernederd. Tijdens de gehele scène klinkt dreigende achtergrondmuziek, wat benadrukt dat het een pittig verhoor is. De aanzwellende muziek aan het einde versterkt Donna's vernedering.

Deze scène toont Donna's angst en onzekerheid over haar feitelijke gevoelens voor Harvey, die naar voren komen als Louis haar dwingt te bekennen wat ze precies voor hem voelt. Haar uiterlijk en kleding onderstrepen dit. Donna heeft een bleek gezicht en waar haar koperrode haar normaal fonkelt, oogt dit

---

<sup>125</sup> Victor van Geel, *Lichaamstaal: Praktijkboek voor de leraar* (Amersfoort: ThiemeMeulenhoff, 2013), 22, 27.

<sup>126</sup> Hilliard, 26.



nu dof. De kleur blauw staat voor behoedzaamheid en voorzichtigheid, wat Donna's onzekerheid benadrukt.<sup>127</sup> Zoals eerder opgemerkt wordt in deze scène de suggestie gewekt dat Donna wel degelijk verliefd is op Harvey.

In NOT JUST A PRETTY FACE wordt pas duidelijk wat Donna echt voor Harvey voelt. Ze vertelt hem dat ze niet meer voor hem wil werken, omdat ze verliefd op hem is en meer wil dan een werkrelatie. In een medium-shot staat Donna tegenover Harvey die achter zijn bureau zit terwijl ze hem dit vertelt. Dit toont Donna's vastberadenheid over haar besluit en Harvey's verslagenheid hierover. Hij kan het niet geloven. Donna verklaart hem de liefde met "I love you Harvey", waarna ze zijn kantoor uitloopt. Aan Donna's blik is te zien dat ze er moeite mee heeft om Harvey te moeten verlaten. Tijdens haar liefdesverklaring staan Donna en Harvey in een medium-shot dichtbij elkaar, wat de intensiteit van haar besluit en hun gevoelens voor elkaar onderstreept. Dit shot met Donna, die aan het einde van de scène wegloopt, en haar zwarte jurk markeren het einde van haar relatie met Harvey. De dramatische muziek tijdens de scène en de songtekst "walk this empty northern hemisphere [...] it all fell down. It all fell to dust" benadrukken de ernst van hun scheiding en hun eenzaamheid nu ze elkaar kwijt zijn. In deze scène beïnvloedt Donna's liefdesleven haar carrière omdat ze het samenwerken met Harvey opgeeft, aangezien hij haar liefde voor hem niet op de door haar gewenste manier beantwoordt.

### **Beeldvorming Donna**

In alle geanalyseerde scènes representeert Donna wat Wood een "good woman" noemt. Een "good woman" is eerbiedig, gefocust op het zorgen voor anderen en ondergeschikt aan mannen. "Good women" kunnen sterk en succesvol zijn, maar moeten tegelijkertijd traditionele vormen van vrouwelijkheid representeren, zoals dienstbaarheid en het hebben van een identiteit die gelinkt is aan één of meerdere mannen.<sup>128</sup> Harvey staat centraal in Donna's leven. Alles wat ze doet is ten gunste van hem en ze werken dagelijks urenlang samen. Donna is Harvey's secretaresse en daarmee ondergeschikt aan hem. Ze is sterk en succesvol maar tegelijkertijd dienstbaar aan Harvey. In de besproken scène uit THE OTHER TIME

---

<sup>127</sup> Ibidem.

<sup>128</sup> Wood, 33.

wordt duidelijk dat Donna haar carrière bij Pearson-Hardman zelfs aan Harvey te danken heeft, omdat hij haar meenam en haar salaris betaalde. Zo is Donna's identiteit gelinkt aan die van Harvey. Behalve het voorzien in Harvey's behoeften, ziet Donna het ook als haar taak om haar andere collega's te helpen.

Donna representeert eveneens de werkende vrouw zoals omschreven door Shawny Anderson en Donald M. Davis, die stellen dat vrouwen in de media veelal typisch vrouwelijke beroepen uitoefenen, zoals leerkracht, verpleegster en secretaresse en geen behoefte hebben om hogerop te komen, aangezien zij minder carrièregericht zijn dan mannen.<sup>129</sup> Dit geldt ook voor Donna. Waar Harvey zeer ambitieus is en alles op alles zet voor een promotie tot senior partner, blijkt in MEET THE NEW BOSS dat Donna tevreden is met haar secretaresse-baan en geen behoefte heeft om hogerop te komen. Hoewel Donna niet carrièregericht is, representeert ze wel de carrièrevrouw zoals Dow deze beschrijft. Donna maakt lange werkdagen met en voor Harvey, wat ook blijkt uit wat Louis hierover zegt in SUCKER PUNCH: "You're with him (Harvey) all the time. Your work revolves around him. Your life revolves around him". Donna representeert hier de carrièrevrouw die geen tijd en talent heeft voor privérelaties.<sup>130</sup> In SUCKER PUNCH blijkt namelijk dat Donna's laatste privérelatie is beëindigd omdat ze haar werk boven haar relatie verkoos. Ook in NOT JUST A PRETTY FACE, waarin Donna haar werkrelatie met Harvey beëindigt, blijkt dat zij niet zowel een gelukkige relatie als een succesvolle carrière kan hebben.

## **Seksualiteit**

Donna's seksualiteit komt naar voren in haar relatie met senior partner Stephen Huntley. De fraudezaak rondom CM heeft Pearson-Hardman verzwakt. Tevens heeft de seksismezaak tegen Folsom Foods, behandeld als vijfenveertig aparte rechtszaken, Pearson-Hardman veel geld gekost en kwetsbaar gemaakt. Om sterker te staan tegenover de concurrentie die bloed ruikt, fuseert Pearson-Hardman met Darby International, een machtig Brits advocatenkantoor met wereldwijd meerdere vestigingen. Daarom komt de Britse equivalent van Harvey,

---

<sup>129</sup> Shawny Anderson, "Reader's Digest on women: antifeminist articulations of the 'second sex'," in *Mediated women: representations in popular culture*, red. Marian Meyers (Cresskill: Hampton Press, 1999), 49-52 en Donald M. Davis, "Portrayals of women in prime-time network television: some demographic characteristics," *Sex roles* 23, no. 5/6 (1990): 326.

<sup>130</sup> Dow, *Prime-time feminism: entertainment television*, 211.

Stephen Huntley, naar New York. Hij is de rechterhand van de managing partner van Darby International, zoals Harvey dat is van Jessica. In UNFINISHED BUSINESS ontmoeten Donna en Huntley elkaar voor het eerst. In CONFLICT OF INTEREST wordt duidelijk dat ze een meer dan gewone belangstelling voor elkaar hebben, wat uiteindelijk leidt tot een affaire.

Waar Donna in eerste instantie lijkt te gaan voor een kortstondig seksueel avontuur met Huntley, lijkt ze in SHE'S MINE te streven naar een meer serieuze relatie. In een latere scène in SHE'S MINE komt Donna's relatie met Huntley echter pijnlijk tot een einde, als advocaat-stagiair Mike Ross ontdekt dat Huntley een crimineel is. Huntley heeft namelijk opdracht gegeven voor meerdere moorden, waarvan een cliënt van Pearson-Darby nu onterecht wordt verdacht. Harvey, Mike, Jessica en Donna komen samen in Harvey's kantoor, waar Mike hen de waarheid vertelt over Huntley. Dit betekent het einde van Donna's affaire met Huntley.

#### De reality en representation codes van Fiske

In CONFLICT OF INTEREST is in vier afzonderlijke scènes te zien hoe Donna een affaire begint met Huntley en hoe deze zich ontwikkelt. De eerste scène begint met een medium-long-shot waarin Donna op de rug gefilmd in beeld komt. Donna is een blanke vrouw met lang, golvend koperrood haar. Ze draagt een kobaltblauwe jurk met een laag uitgesneden rug. Doordat haar haar naar één kant is gestreken is haar blote rug goed zichtbaar. De manier van filmen, Donna's rode haar en de felle blauwe jurk benadrukken haar sexy uitstraling. Ook de muziek ondersteunt dit beeld. Donna bevindt zich in de kantine. In een medium-long-shot komt collega Rachel in beeld. Ze kijkt bewonderend naar Donna en vraagt of ze een nieuwe jurk heeft. Donna draait haar hoofd om en kijkt Rachel zelfverzekerd aan, alsof het vanzelfsprekend is dat ze er mooi uitziet. Donna's woorden "What can I say? It deserved me" zetten dit kracht bij. In een medium-long-shot verschijnt Huntley in beeld. Hij benadert Rachel en flirt met haar. Rachel houdt zich echter op de vlakte en heeft duidelijk geen zin in Huntley, wat blijkt uit haar woorden "Oh, that man is trouble". Donna heeft meteen door dat Huntley met Rachel flirt om haar aandacht te trekken. Rachel spreekt dit tegen met "Then why was I the one getting all the stares"?, waarop Donna zelfingenomen antwoordt "Haven't you ever heard, go after the second

prettiest to get the prettiest's attention"? Donna gedraagt zich arrogant tegen Rachel en voelt zich hier superieur, omdat zij zelf en volgens haar Huntley ook vindt dat ze knapper is dan Rachel en er beter uitziet.

Dat Huntley daadwerkelijk met Rachel flirtte om Donna's aandacht te trekken blijkt in de tweede scène tussen hem en Donna in de archiefruimte, waar hij in bedekte toespelingen aanstuurt op een affaire:

Huntley: "You know, in fact, given your skills I think you'd probably be the ideal person to handle my short-term need [...]". "Naturally I thought of you".

Donna: "Not Rachel"?

Huntley: "I think you know the answer to that".

Donna: "I knew it then".

In medium-shots tonen Donna's houding en gebaren dat ze zich koket gedraagt terwijl ze met Huntley flirt. Ze probeert met haar manier van doen duidelijk bij hem in de smaak te vallen. De achtergrondmuziek onderstreept Donna's speelse en stoutmoedige houding. Ze staan dicht tegenover elkaar wat hun beginnende affaire toont. In Donna's kleding tussen de eerste scène en deze tweede scène is een "motive" en "change in attitude" zichtbaar. Waar de kobaltblauwe jurk als motief diende om Huntley's interesse te wekken en hem te laten weten dat ze openstaat voor een affaire, straalt haar grijze jurk in deze scène echter zakelijkheid en afstandelijkheid uit. De kleur grijs staat voor neutraliteit, niet toegewijd zijn en stabiliteit.<sup>131</sup> Donna blijkt een affaire met Huntley te willen, maar dan wel op haar voorwaarden. Dit wordt onderstreept met de grijze jurk, die allesbehalve uitdagend is. De jurk laat zien dat Donna "hard to get" speelt door Huntley eerder aan te trekken en nu af te stoten. De diep uitgesneden hals, waardoor Donna's decolleté een klein stukje zichtbaar is, laat echter weer zien dat ze wel openstaat voor omgang met Huntley. Donna stuurt vanaf het begin aan op een affaire en de tevreden glimlach aan het einde van deze scène bewijst dat ze haar doel heeft bereikt.

In de derde scène treffen Donna en Rachel elkaar in de toiletruimte, waar Donna zich aan het opmaken is voor een *date* met Huntley. Rachel kijkt bewonderend toe en de camera filmt Donna in een medium-long-shot van top tot teen en benadrukt haar lichaam en schoonheid. Ze draagt glimmende zwarte

---

<sup>131</sup> Hilliard, 28.

pumps en een sensationele zwarte avondjurk met een groot deel van haar rug ontbloot. De kleur zwart staat voor "*trouble*", wat beroering, opwinding en commotie betekent.<sup>132</sup> Donna's zwarte jurk symboliseert het spannende in haar *date* met Huntley. Donna spreekt hier echter nuchter over tegen Rachel met de woorden "It's not really a date. It's more an arrangement". Ze lijkt Huntley te zien als een aangenaam tijdverdrijf. In de vierde scène arriveert Donna in een taxi bij het theater waar ze met Huntley heeft afgesproken. In een medium-long-shot wordt ingezoomd op haar lichaam, terwijl ze bevallig de taxi uitstapt en glimlachend poseert als een model. De hooggesloten hals van haar jurk spreekt tot de verbeelding. Donna straalt een en al seksualiteit uit, wat eveneens wordt benadrukt door de opzweepende muziek. Huntley kan enkel met zijn hand op zijn hart "wow" uitbrengen als hij Donna ziet. Donna's seksualiteit komt eveneens naar voren in onderstaande dialoog:

Huntley: "We are going for dinner with Daniel Day-Lewis after the show [...]"

Donna: "What time is dinner"?

Huntley: "10.30".

Donna: "Then we better get going".

Huntley: "Oh, the show doesn't start for another 20 minutes".

Donna: "We aren't going to the show".

In een medium-shot staan ze dicht tegenover elkaar. Donna torent boven Huntley uit, waarmee benadrukt wordt dat zij het initiatief neemt. Ze kijkt Huntley vastberaden en verleidelijk aan, waarna ze zich omdraait en wegloopt. Haar laatste woorden en verleidelijke blik maken duidelijk dat ze op seks met hem uit is. De aanzwellende achtergrondmuziek versterkt dit. Opnieuw is een "*motive*" en "*change in attitude*" zichtbaar in Donna's kleding. Waar ze met de saaie, grijze jurk nog afstandelijkheid en zakelijkheid uitstraalde, straalt ze met deze sexy zwarte jurk uit dat ze er helemaal voor wil gaan.

De scène uit SHE'S MINE lijkt te suggereren dat Donna een serieuze relatie met Huntley niet uitsluit. Een medium-shot toont hen zittend achter een piano. Huntley speelt en Donna zit naast hem. Donna's woorden "You know you might just be the perfect man" impliceren dat ze wel in is voor een meer serieuze

---

<sup>132</sup> Ibidem.

relatie met Huntley. In een medium-close-up-shot worden Donna's woorden kracht bij gezet, doordat zij en Huntley elkaar zoenen. Ze zitten dicht naast elkaar, wat hun romantische moment versterkt en dit, en de vrolijke pianomuziek tonen dat Donna gelukkig is met Huntley. Ook haar witte jurk suggereert een serieuzer wordende relatie. De kleur wit staat voor kuis, zuiver en steriel.<sup>133</sup> Donna lijkt verliefd te zijn op Huntley en waar ze hem aanvankelijk met haar uitdagende, sexy jurken verleidde en het initiatief nam tot vluchtige seks, impliceert deze hooggesloten witte jurk dat ze niet meer alleen uit is op een seksueel avontuur, maar op een relatie van serieuzere aard. In haar witte jurk is ook een "*change of attitude*" zichtbaar. Donna heeft inmiddels een affaire met Huntley en acht sexy kleding om hem te verleiden wellicht niet meer nodig, omdat ze haar doel heeft bereikt.

In een latere scène uit SHE'S MINE loopt Donna's relatie met Huntley echter op de klippen als Mike aan Donna, Harvey en Jessica vertelt dat Huntley een crimineel is en opdracht heeft gegeven voor meerdere moorden. In een medium-shot komt Donna in beeld met een bedroefd gezicht en tranen in haar ogen. Ze is verbijsterd en kan niet geloven dat Huntley een crimineel is. Ze staat op de achtergrond en wordt in medium-shots alleen in beeld gebracht. Dit benadrukt haar verslagenheid en eenzaamheid. Ze draagt een zwarte jurk. De kleur zwart staat voor droefheid, rouw en verlies.<sup>134</sup> Donna's jurk onderstreept haar verdriet over Huntley's ware aard en markeert het einde van haar relatie met hem. In een volgend medium-shot kijkt Donna bedroefd naar Harvey en zegt ze "I'm so sorry Harvey". Ze lijkt zich te schamen omdat ze Huntley niet heeft doorzien en hetgeen is voorgevallen nog erger te vinden voor Harvey dan voor zichzelf. Hieruit blijkt dat Donna en Harvey een sterke band hebben. Dit blijkt ook uit Harvey's blik naar Donna, die duidelijk maakt dat hij razend is op Huntley om wat hij haar heeft aangedaan. De opzweepende muziek benadrukt dit eveneens. In de daaropvolgende scène uit SHE'S MINE gaat Harvey Huntley te lijf.

---

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> Ibidem.

## Beeldvorming Donna

Donna wordt in deze scènes gerepresenteerd als wat Spee et al. de immer beschikbare hoer of stoeipoes noemen.<sup>135</sup> Een stoeipoes is een vrij-lustige en sensuele vrouw. Donna is een aantrekkelijke vrouw qua uiterlijk en kleding. Ze draagt meestal sexy strakke jurken in felle kleuren. Al in de eerste scène van CONFLICT OF INTEREST is Donna Huntley als het ware aan het verleiden door met haar sensationele kobaltblauwe jurk zijn aandacht te trekken. In de tweede scène stuurt ze met bedekte toespelingen aan op een affaire. Zo wordt Donna neergezet als een vrij-lustige vrouw. Ook Donna's koperrode haar en kleding dragen bij aan deze karakterisering. De kleur rood wordt geassocieerd met begeerlijk, assertief, avontuurlijk, opwindend, passioneel en snedig.<sup>136</sup> Al deze eigenschappen zijn zichtbaar bij Donna. De kleur blauw staat voor toegenegen, welwillend, aantrekkelijk en aanlokkelijk.<sup>137</sup> De kleur zwart wordt geassocieerd met macht, beroering en opwinding.<sup>138</sup> Donna's zwarte jurk in de derde en vierde scène accentueert dit.

Volgens Carolina Acosta-Azuru wordt de hoer of stoeipoes gezien als agressief en onzuiver.<sup>139</sup> Dit geldt in die zin voor Donna dat ze recht op haar doel afgaat, namelijk een affaire met Huntley. Acosta-Azuru stelt voorts dat de hoer of stoeipoes als seksobject fungeert en haar seksualiteit in dienst staat van de man en haar persoonlijkheid vorm krijgt via deze rol.<sup>140</sup> Dit gaat aanvankelijk ook op voor Donna. Hoewel ze in de eerste scène van CONFLICT OF INTEREST beweert dat het haar eigen keuze was om de kobaltblauwe jurk te dragen "Does a girl need a reason to look spectacular?", blijkt uit Rachel's opmerking "Oh, the dress. He asked you out?" dat Donna dit deed om Huntley te verleiden. In de derde scène van deze aflevering kleedt ze zich wederom sexy voor Huntley. In de vierde scène poseert ze voor Huntley en bewondert hij haar met het woord "wow". Ook de nadruk die met de cameravoering wordt gelegd op Donna's lichaam draagt bij aan het beeld van Donna als seksobject voor Huntley. Donna wordt in de geanalyseerde scènes als het ware seksueel geobjectiveerd.

---

<sup>135</sup> Spee et al., 27.

<sup>136</sup> Hilliard, 28.

<sup>137</sup> Idem, 26.

<sup>138</sup> Idem, 28.

<sup>139</sup> Carolina Acosta-Alzuru, "I'm not a feminist ... I only defend women as human beings': the production, representation, and consumption of feminism in a telenovela," *Critical Studies in Media Communication* 20, no. 3 (2003): 275.

<sup>140</sup> Ibidem.

Daarnaast wordt Donna in deze scènes eveneens gerepresenteerd als carrièrevrouw, zoals omschreven door David McQueen. Volgens McQueen beschouwt de carrièrevrouw haar collega's als familie, gedraagt ze zich als moeder en ligt de nadruk op haar relaties.<sup>141</sup> Dit is ook het geval bij Donna. In CONFLICT OF INTEREST bespreekt ze namelijk haar persoonlijke leven met Rachel en roddelen ze over Huntley, waardoor de nadruk ligt op Donna's affaire met hem. Donna gedraagt zich belerend jegens Rachel en lijkt haar voor te lichten over relaties zoals een moeder dat zou doen. Donna en Rachel zijn erg intiem en lijken elkaar hier als familie te beschouwen. McQueen beschouwt dit als een stereotype rol voor vrouwen. Vrouwen in dergelijke rollen zijn niet net als hun mannelijke collega's gefocust op het werk maar op hun persoonlijke leven, dat ze meenemen naar en bespreken op het werk.<sup>142</sup>

### **De Ideology code van Fiske**

Donna representeert in de geanalyseerde scènes uit CONFLICT OF INTEREST wat Fiske omschrijft als de rol van de vrouw als "object to the male gaze". Donna's lichaam dient als spektakel voor de mannelijke blik, in dit geval die van Huntley. In de derde scène uit deze aflevering is Donna zich aan het opmaken voor haar *date*. Ze bekijkt en keurt zichzelf in een grote spiegel terwijl ze rouge en lipstick aanbrengt. Volgens Fiske dient een spiegel voor de vrouw om zichzelf te zien als "drager van haar eigen verschijning".<sup>143</sup> Doordat Donna de gehele scène aan haar make-up werkt, wordt duidelijk dat ze veel aandacht schenkt aan haar uiterlijk om er op haar best uit te zien voor Huntley.

Waar Donna in de vierde scène van CONFLICT OF INTEREST aanvankelijk seksueel wordt geobjectiveerd neemt zij uiteindelijk zelf het initiatief tot seks. Gill spreekt in dit verband over seksuele subjectivering. De vrouw is dan niet langer slechts een object om de man (seksueel) te plezieren, maar zelf een verlangend seksueel subject dat haar eigen seksuele plezier voorop stelt.<sup>144</sup> Terwijl Donna enerzijds een seksobject is voor Huntley, zet zij anderzijds haar schoonheid en seksualiteit in om haar doelen te bereiken. Terwijl de dominante

---

<sup>141</sup> David McQueen, *Television: A media student's guide* (New York: Oxford University Press Inc., 1998), 145.

<sup>142</sup> Ibidem.

<sup>143</sup> Fiske, 11.

<sup>144</sup> Rosalind Gill, "From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media," *Feminist Media Studies* (2003): 3.



ideologie van de vrouw als object voor de man in de eerste en derde scène de boventoon voert, verandert dit dus in de vierde scène. Voorts is Donna individualistisch als ze haar persoonlijke verlangens vooropstelt, zelfs als ze hiermee willens en wetens Harvey, die van haar houdt en haar absoluut niet kwijt wil, kwetst. Ze is tevens materialistisch ingesteld omdat ze eraan hecht ogenschijnlijk dure kleding te dragen en hier ook de middelen voor heeft.

Hoewel Donna's kortstondige en aanvankelijk niet bijster serieuze affaire met Huntley indruist tegen Fiske's dominante ideologie van het patriarchaat, waarin de vrouw een vaste relatie heeft met een man, wordt Donna evenals Jessica uiteindelijk toch in de rol van de traditionele vrouw in de media gedrukt. Waar Donna aanvankelijk slechts uit lijkt te zijn op kortstondige avontuurtjes met mannen, blijkt zij in NOT JUST A PRETTY FACE wel degelijk een vaste relatie na te streven. Zo wordt Donna teruggedrongen in de rol van Woods 'good woman', is haar identiteit gelinkt aan die van mannen en voldoet zij aan de geldende, heersende normen over vrouwelijkheid binnen het patriarchaat. Donna streeft achtereenvolgens een relatie na met Huntley en met Harvey, maar beide relaties lopen stuk wat dan weer indruist tegen de dominante ideologie van het patriarchaat.

Uit de analyse van de scènes blijkt dat Donna wordt gerepresenteerd als een zelfverzekerde vrouw die volop in het leven staat. Ze is zich bewust van haar schoonheid en seksualiteit en gebruikt deze in haar voordeel. Lijkt Donna in eerste instantie alleen voor kortstondige seksuele avontuurtjes te gaan, blijkt later dat ze een vaste relatie nastreeft met een man, in dit geval Harvey. Donna's identiteit is gekoppeld aan die van Harvey en hij is de belangrijkste man in haar leven. Hoewel Donna stoer en onafhankelijk wil overkomen blijkt ze dit dus toch niet te zijn.

### **4.3. Rachel Zane**

“I’m not planning on being a paralegal forever”.  
(Seizoen 2 aflevering 13: ZANE VS. ZANE)

Deze paragraaf behandelt de representatie van Rachel Zane. Rachel is al circa tien jaar juridisch medewerkster bij Pearson-.... Ze ondersteunt de advocaten en advocaat-stagiairs en wordt wel gezien als de beste juridisch medewerkster bij Pearson-.... Harvey, Louis en Mike vragen haar regelmatig om hulp bij hun zaken. Hoewel Rachels vader een welgestelde senior partner is bij een concurrerend advocatenkantoor in New York, wil Rachel niet dat haar collega’s dit weten. Ze wil op geen enkele manier door haar vader geholpen worden en alles op eigen kracht bereiken. Allereerst wordt ingegaan op het thema carrière en relaties, waarna het thema seksualiteit wordt uitgewerkt.

### **Carrière en relaties**

#### Verhaallijn

In TRICKS OF THE TRADE komt Rachels carrière aan de orde. Rachel heeft een vriendin rondgeleid die solliciteert naar een stageplek bij Pearson-Hardman. Mike zoekt Rachel vervolgens op en informeert naar de afloop van het sollicitatiegesprek van haar vriendin. Rachel vertelt hem dat haar vriendin de stageplek niet heeft gekregen en dat ze daar opgelucht over is, omdat ze er anders constant aan zou worden herinnerd dat zij zelf niet kan slagen voor de toelatingstest om rechten te kunnen studeren. Rachel wil namelijk dolgraag aan Harvard studeren en advocaat worden. Mike vindt dat ze een te lage dunk van zichzelf heeft en de toelatingstest wel kan halen. Hij laat het er niet bij zitten en zoekt Rachel op in haar kantoorkamer met een zelfhelpboek, waarmee ze kan studeren voor de test. Hij biedt aan om haar te helpen met studeren. Rachel protesteert maar aanvaardt toch zijn hulp. Mike overheort Rachel vervolgens en duidelijk wordt dat ze nog niet klaar is voor de test. Mike ontdekt Rachels probleem en adviseert haar hoe ze met de test moet omgaan en Rachel zet door.

Al in de loop van seizoen 1 wordt duidelijk dat Rachel en Mike gevoelens voor elkaar hebben. In THE CHOICE, MEET THE NEW BOSS, WAR en UNFINISHED BUSINESS komt Rachels liefdesleven naar voren. Waar Rachel een relatie met Mike

aanvankelijk afhoudt omdat ze geen kantoorromance wil hebben, proberen ze in THE CHOICE toch een relatie te beginnen. Vervolgens houdt Mike dit weer af omdat hij zijn geheim, dat hij geen rechten heeft gestudeerd en een fraudeur is, verborgen moet houden en niet wil liegen tegen Rachel. Rachel en Mike krijgen eind seizoen 2 toch een relatie. In seizoen 2 wordt duidelijk dat Rachel de toelatingstest voor een rechtenstudie alsnog heeft gehaald en zich inmiddels heeft aangemeld voor Harvard, waar ze wordt afgewezen. In NORMANDY vertelt Louis Litt haar dat hij een affaire had met de vrouw die de toelatingsgesprekken voor Harvard voert en dat hij haar heeft gekwetst, wat volgens hem de reden is dat Rachel niet is toegelaten. Rachel laat het hier echter niet bij zitten. In WAR schrijft ze namens Mike een brief aan Harvard over haar afwijzing, die hij moet ondertekenen. Mike kan dit niet doen omdat hij niet aan Harvard heeft gestudeerd. Rachel ontdekt dat hij haar brief niet heeft ondertekend en confronteert hem hiermee, waarna hij geen andere keus heeft dan haar de waarheid op te biechten. Rachel is kwaad over zijn bedrog, maar haar liefde voor hem blijkt sterker te zijn. In de laatste scène uit WAR hebben Rachel en Mike hartstochtelijke seks en dit vormt de aanloop naar hun vaste relatie. Hun relatie wordt definitief in UNFINISHED BUSINESS. Mike heeft een aanvaring gehad met advocaat-stagiaire Katrina Bennet, omdat zij een zaak van hem probeert over te nemen. Als Mike en Rachel hierover praten komt hun relatie ter sprake. In deze scène blijkt dat het hen niet duidelijk is of ze nu daadwerkelijk een relatie hebben. Dat ze een relatie hebben wordt bevestigd als Mike op zijn knieën voor Rachel gaat alsof hij haar ten huwelijk wil vragen en haar vraagt of ze zijn vriendin wil zijn. Rachel antwoordt met een volmondig ja.

In SHADOW OF A DOUBT, BAD FAITH en STAY beïnvloedt Rachels liefdesleven haar carrière. In SHADOW OF A DOUBT blijkt ze zich te hebben aangemeld bij Stanford University in Californië en in BAD FAITH wordt duidelijk dat ze hier is aangenomen. In STAY blijkt dat ze ook is toegelaten op Columbia University in New York. Rachel moet nu een keuze maken tussen Stanford en Columbia. Als ze voor Stanford kiest zal de grote afstand haar relatie met Mike hoogstwaarschijnlijk fataal worden. In BAD FAITH vraagt Mike Rachel om te gaan samenwonen, wat haar keuze extra moeilijk maakt. Rachel twijfelt omdat ze enerzijds graag naar Stanford wil, maar anderzijds haar relatie met Mike wil behouden. Na lang wikken en wegen kiest ze uiteindelijk voor een rechtenstudie

aan Columbia, New York en dus voor haar relatie met Mike. Gedurende seizoen 3 en 4 hebben Rachel en Mike een steady relatie. Hoe sterk hun relatie is blijkt eveneens in seizoen 5 en 6. In seizoen 5 wordt Mike's geheim geopenbaard en in seizoen 6 moet hij zelfs de gevangenis in. Rachel en Mike stellen hun huwelijk uit totdat hij de gevangenis verlaat. Mike's situatie heeft nadelige gevolgen voor Rachels kansen om advocaat te worden, omdat ze een relatie heeft met een fraudeur. Desondanks blijft ze bij hem en is ze vast van plan met hem te trouwen.

#### De reality en representation codes van Fiske

In TRICKS OF THE TRADE wordt in drie afzonderlijke scènes duidelijk dat Rachel gefrustreerd is over het feit, dat ze naar eigen zeggen de toelatingstest voor een rechtenstudie niet kan halen. Dit blijkt in de eerste scène als Mike informeert naar het sollicitatiegesprek van haar vriendin. Rachel is opgelucht over het feit dat haar vriendin de stageplek niet heeft gekregen, zodat ze er niet dagelijks aan wordt herinnerd dat ze de toelatingstest zelf niet kan halen. Mike is het hier niet mee eens en denkt dat Rachel de test wel kan halen. In een medium-shot kijkt Rachel hem aan met een blik die lijkt te zeggen 'ik berust in mijn lot'. Haar woorden "I need to accept that I will always be a paralegal because of this stupid test" onderstrepen dit. De manier waarop ze dit zegt toont haar frustratie over het feit dat de test haar toekomst in de weg staat. Ze draait zich weg van Mike wat haar verslagenheid over haar vermeende onkunde benadrukt. Rachel gaat haar kamer binnen en sluit de deur, waarmee ze de confrontatie met Mike uit de weg gaat.

Rachels kleding en uitstraling accentueren haar onzekere en gefrustreerde houding. Ze draagt een violetkleurige blouse en een grijze rok. De kleur violet wordt geassocieerd met voorzichtigheid, behoedzaamheid en rouw.<sup>145</sup> De kleur grijs staat voor neutraal, niet toegewijd, somber en mat.<sup>146</sup> Deze eigenschappen zijn zichtbaar bij Rachel. Ze gaat de confrontatie over het falen voor de toelatingstest uit de weg door deze helemaal niet meer af te leggen. Dit duidt op voorzichtigheid en behoedzaamheid en het vermijden van risico's. Rachel draagt zwarte eyeliner en mascara. De kleur zwart staat voor angst, verlies, problemen,

---

<sup>145</sup> Hilliard, 31.

<sup>146</sup> Ibidem.

rouw en droefheid.<sup>147</sup> De zwarte make-up symboliseert haar angst, dat ze geen hoop heeft ooit de felbegeerde rechtenstudie te kunnen volgen, dat ze problemen heeft met de toelatingstest, er een grote afstand is tussen haar baan als juridisch assistent en haar droom om advocaat te worden en dat ze daar bedroefd over is.

Mike laat het er echter niet bij zitten. In de tweede scène zoekt hij Rachel in haar kantoorkamer op. In een medium-shot schuift hij een zelfhelpboek over haar bureau, waarmee zij voor de toelatingstest kan studeren. Rachel wil hier aanvankelijk niets van weten en reageert met "Why is that on my desk"? Mike spoort haar aan om te gaan studeren en Rachel gaat uiteindelijk schoorvoetend akkoord. Mike is enthousiast en zegt "I'll see you later. Get excited". Een medium-shot toont Rachels afkeurende blik richting het zelfhelpboek en Mike. Met haar pen schuift ze het boek weg en haar blik, gebaren en de woorden "Whoo-hoo" maken duidelijk dat ze er totaal niet naar uitkijkt om opnieuw voor de test te gaan studeren. Ook in deze scène draagt Rachel een violetkleurige blouse en zwarte make-up en dit feit, gecombineerd met de muziek tijdens het wegschuiven van het boek benadrukken haar onzekerheid en tegenzin. Rachel en Mike zitten tegenover elkaar en worden of beurtelings of op enige afstand van elkaar in beeld gebracht, wat het conflict hierover tussen hen zichtbaar maakt. Dat Rachel zich gedurende de hele scène steeds op haar werk probeert te concentreren terwijl Mike haar wil overhalen, benadrukt eveneens het conflict tussen hen beiden en het conflict dat ze met zichzelf heeft, omdat ze de confrontatie over de toelatingstest wil vermijden.

In de derde scène overhoort Mike Rachel in haar kamer. In een medium-long-shot worden ze in beeld gebracht. Ze zitten tegenover elkaar aan haar bureau. Haar houding toont dat ze nerveus is en nog steeds twijfelt over haar eigen kunnen. Dit wordt benadrukt als ze een vraag fout beantwoordt en moedeloos haar hoofd op haar armen legt. Mike probeert haar op te peppen en geeft haar advies over hoe ze met de testvragen moet omgaan "Rachel, you got to remember they're asking why the argument is most vulnerable [...] your first instinct was "A". You got to go with your gut". Rachel neemt een agressieve houding aan "I can't, that's easier said than done [...] I don't want to get any questions wrong". Bij deze laatste woorden verheft ze haar stem en haar blik en gebaren tonen dat ze geen vertrouwen heeft in een goede afloop. Rachel en Mike

---

<sup>147</sup> Idem, 28.

zijn in een high-angle-shot gefilmd. Zo oogt Rachel nietig en moedeloos en wordt benadrukt dat ze nog een lange weg te gaan heeft voor ze klaar is voor het afleggen van de toelatingstest. Mike geeft haar opnieuw advies:

Mike: "Okay. I think we found your problem. You're so afraid of getting fooled by a few trick questions that you're letting it mess you up with all the other ones. Look Rachel, you want to get into Harvard, you need a 170 okay? If you let a few of these trick questions go, you're gonna be fine. But if you keep trying to be perfect, you're gonna overthink this whole thing, you're gonna end up with a 130. Rachel, nobody gets all the trick questions".

Terwijl hij dit zegt staart Rachel in een medium-shot neerslachtig naar haar bureau. Als ze hem vervolgens aankijkt lijkt ze zich te schamen voor haar perfectionistische houding. In haar kleding is "*a change in attitude*" zichtbaar. Waar ze in de eerder beschreven scènes een violetkleurige blouse en grijze rok droeg, die duiden op het vermijden van confrontatie, draagt ze in deze scène een blauwe blouse. De kleur blauw staat voor doeltreffendheid en daadkracht.<sup>148</sup> Rachel gaat de confrontatie aan en hoewel ze nog steeds onzeker is over haar slagingskansen, toont ze in deze scène wel daadkracht om haar doel, het slagen voor de toelatingstest, te bereiken. Haar blauwe blouse onderstreept dit.

In *THE CHOICE* beginnen Rachel en Mike een relatie, maar deze strandt omdat Mike niet tegen Rachel wil liegen over wie hij werkelijk is. In *MEET THE NEW BOSS* blijkt dat Rachel maar wat graag een relatie zou willen hebben. In deze scène komen in een medium-shot haar handen in beeld terwijl ze hard op haar toetsenbord slaat. De camera verplaatst zich vervolgens naar haar gezicht. Ze kijkt chagrijnig naar haar computer waar ze duidelijk problemen mee heeft. Een medium-shot toont op haar computer de tekst "It's free to look. DISCOVER YOUR MATCH". Collega Donna verschijnt in de scène met de woorden "Mine likes to be scolded too". In een medium-shot komt Rachel weer in beeld. Ze praat met stemverheffing "I keep getting these dating site pop-ups. It's like my computer's accusing me of being single". Haar gebaren en manier van spreken tonen haar frustratie, omdat ze geconfronteerd wordt met het feit dat ze *single* is. Dit wordt onderstreept doordat ze achterover leunt en zo als het ware wordt 'verslagen'

---

<sup>148</sup> Idem, 26.

door haar computer. Ook haar kleding toont dit. Ze draagt een zwart vest en een roze blouse. Zwart staat voor beroering, opwinding en droefheid.<sup>149</sup> De kleur roze staat voor gevoeligheid, romantiek en liefde.<sup>150</sup> Rachel wil dolgraag een relatie en is bedroefd omdat ze die niet heeft. In een medium-shot kijkt ze beteuterd naar Donna alsof ze wil zeggen 'je hebt me betrap, ik weet waarom ik die dating site pop-ups krijg'. Duidelijk wordt dat haar computer kuren heeft omdat ze eerder een *dating site* heeft bezocht. Dat Rachel teleurgesteld is over haar stukgelopen relatie met Mike en het feit dat ze *single* is blijkt voorts uit haar woorden later in deze aflevering "I kidded myself about Mike. So the truth is I am just a lonely paralegal".

Rachel kan Mike niet loslaten en blijft hem opzoeken. De geanalyseerde scène in WAR vormt de aanloop naar hun vaste relatie. In deze scène zoekt Rachel Mike op in de archiefruimte. Uit haar agressieve houding blijkt dat ze woedend is op Mike, wat wordt benadrukt door de dreunende achtergrondmuziek. De aanhoudende muziek versterkt het conflict en de spanning tussen hen gedurende deze scène. In een medium-shot kijkt Rachel Mike beschuldigend aan en ze gaat direct in de aanval door hem te vragen waarom hij haar brief niet heeft ondertekend en hierover heeft gelogen. Mike reageert ontwijkend, waardoor Rachel steeds kwader wordt en haar stem verheft tot het punt waarop ze bijna tegen hem schreeuwt:

Rachel: "You've been cagey with me since the second I came to you with that letter [...] It's always something. It is always some secret or some story or some lie".

Mike oogt wanhopig tijdens haar verbale aanval. In een medium-long-shot staan ze dichtbij elkaar en dit shot en hun houding accentueren het conflict. Mike schreeuwt zelf bijna als hij zijn liefde voor Rachel kenbaar maakt met "You don't understand what I have lost! Because it's everything, everyone that I love [...] I am not ready to lose you"! In een medium-shot kijkt Rachel Mike vervolgens doordringend aan. Ze wil de waarheid van hem weten. Haar grijs-witte jurk

---

<sup>149</sup> Idem, 28.

<sup>150</sup> Ibidem.

onderstreept dit. Grijs staat voor vaag, onduidelijk, betrokken en bezorgd.<sup>151</sup>

Rachel wil weten waar ze aan toe is. Mike pauzeert enige tijd en biecht dan aan Rachel op dat hij niet aan Harvard heeft gestudeerd en een fraudeur is. Een medium-close-up-shot benadrukt vervolgens Rachels blik, die zowel verbijsterd, verdrietig als vol ongeloof is en ze slaat Mike twee keer uit woede in zijn gezicht. Als ze hem opnieuw wil slaan grijpt hij haar arm en houdt hij haar tegen als ze wegloopt. De aanzwellende muziek benadrukt de spanning tussen hen en maakt duidelijk dat er iets staat te gebeuren. Ze beginnen elkaar te zoenen en hebben vervolgens hartstochtelijke seks.

Zoals eerder beschreven moet Rachel in seizoen 3 kiezen tussen een rechtenstudie in New York of in Californië en in *STAY* hakt ze uiteindelijk de knoop door. In deze scène zoekt ze Mike thuis op. In een medium-shot staan ze bij de voordeur. De houding van beiden oogt ongemakkelijk. In een medium-long-shot gaat Rachel naar binnen. Ze gaat nerveus zitten en Mike kijkt zorgelijk naar haar. Tegelijkertijd klinkt de songtekst "You think you'll be happier in some other place well that's all right, all right". Dit lijkt erop te duiden dat Mike al weet dat Rachel voor Stanford heeft gekozen en dat hij dit accepteert. In het shot is afstand gecreëerd tussen hen, wat eveneens op een keuze voor Stanford duidt. Ook Rachels gedrag suggereert dit. Ze vindt het duidelijk moeilijk om Mike haar keuze kenbaar te maken, maar vermant zich. Ze vertelt hem dat ze een lijstje heeft gemaakt van de voor- en nadelen van beide universiteiten en dat Stanford voor haar de beste keuze is. Mike is hier duidelijk niet blij mee. In een medium-shot kijkt Rachel vervolgens vastberaden en verscheurt ze tot Mike's verbazing haar lijst. Deze actie en de aanzwellende achtergrondmuziek maken duidelijk dat er een belangrijk moment komt. Rachel vertelt Mike dat ze geen lijst nodig heeft om te weten dat ze niet zonder hem kan. In een medium-shot benadert Mike haar, waardoor de afstand tussen de twee wordt verkleind en dit verbeeldt dat ze weer nader tot elkaar komen en samen verdergaan. Rachel heeft een stralende glimlach op haar gezicht en oogt heel gelukkig. Ze staat op en de twee kussen elkaar innig. Haar keuze om te blijven voor Mike wordt ondersteund met de songtekst "Stay with me wasn't there a place for me".

Ook haar bruine jurk symboliseert haar besluit. De kleur bruin staat voor geluk, vertrouwdheid, goede bedoelingen, trouw, vastberaden, aards, praktisch

---

<sup>151</sup> Ibidem.



en eenvoud.<sup>152</sup> Rachel heeft haar keuze goed doordacht en kiest niet voor een risicovol en spannend avontuur in Californië, maar voor een alledaags bestaan in New York met Mike en streeft zo naar geborgenheid en veiligheid. Dat ze haar relatie met Mike boven haar studie in Stanford verkiest onderstreept haar trouw en goede bedoelingen. Ze is bereid haar wensen aan die van hem aan te passen. In eerdere afleveringen wordt duidelijk dat Stanford volgens Rachel beter aangeschreven staat dan Columbia. Mocht de rechtenstudie bij Columbia kwalitatief minder goed blijken te zijn dan die bij Stanford, zou Rachels keuze voor Columbia dus negatieve gevolgen kunnen hebben voor haar carrière op langere termijn. Desondanks kiest ze toch voor haar relatie met Mike.

Gedurende seizoen 3 en 4 hebben Rachel en Mike een steady relatie en hoe serieus deze relatie is blijkt in NOT JUST A PRETTY FACE. In deze scène komt Mike thuis in een sfeervol verlichte woonkamer met brandende kaarsen en hapjes op tafel. Rachel wacht hem op in een sexy zwarte jurk met champagne. Ze heeft een brede glimlach op haar gezicht en duidelijk zin in een gezellige avond samen. Mike heeft echter andere plannen. Hij zet de champagneglazen neer en met zijn woorden "Rachel, you know I told you I loved you from the second I met you" wordt duidelijk dat hij iets van plan is. Rachel antwoordt gekscherend met "Well, you loved my pencil skirt". Beiden lachen en dit vermindert de oplopende spanning tussen hen. Het lijkt een soort stilte voor de storm, aangezien hun blik vervolgens serieus wordt. Ze staan dichtbij elkaar wat samen met de aanzwellende muziek onderstreept dat een belangrijk moment volgt. Mike gaat vervolgens op zijn knieën, kijkt op naar Rachel en vraagt haar ten huwelijk. Rachel antwoordt met een volmondig ja. In medium-shots huilt ze van blijdschap en oogt ze zielsgelukkig. Ze buigt richting Mike en ze zoenen elkaar innig, waarna hij een ring om haar vinger schuift. De romantische muziek en de sfeervolle woonkamer onderstrepen dit romantische moment.

### **Beeldvorming Rachel**

In de drie scènes uit TRICKS OF THE TRADE wordt Rachel neergezet als een faalangstige en perfectionistische vrouw. Deze karaktereigenschappen hebben nadelige gevolgen voor haar carrière, omdat ze haar in de weg staan bij het

---

<sup>152</sup> Idem, 30.

halen van de toelatingstest voor een rechtenstudie. Doordat Rachel eerder gezakt is durft ze de test niet opnieuw te doen. Mike vindt echter dat Rachel een te lage dunk van zichzelf heeft en biedt haar zijn hulp aan. Hier wordt gerepresenteerd wat Wood "*Men's authority/women's incompetence*" noemt. Volgens Wood is een veelvoorkomend thema in de media de representatie van mannen, die competente autoriteiten zijn en vrouwen moeten redden van hun incompetentie.<sup>153</sup> Rachel's incompetentie blijkt uit haar woorden "I'll never score high enough on the LSATs or get into law school". Ze acht zichzelf niet in staat om de toelatingstest te halen. Mike wordt neergezet als de competente autoriteit door zijn woorden "Because the first time you took it, you were missing one essential ingredient ... me". Hier werpt hij zich letterlijk op als Rachels reddende engel. Uit haar woorden "If I let you help me, will you leave me alone"? blijkt dat ze zijn hulp aanneemt. Volgens Wood is een veelvoorkomend beeld dat vrouwen niet weten wat ze moeten doen en afhankelijk zijn van raad en advies van mannen, die als autoriteit optreden en vrouwen vertellen wat ze moeten doen.<sup>154</sup> Dit is ook het geval bij Rachel. In de derde scène is ze wanhopig en geeft Mike haar advies over wat ze moet doen. Door Rachel te overheoren stoomt Mike haar klaar voor het examen en 'redt' hij haar zo als het ware van haar incompetentie.

Volgens Wood vormt een dergelijke representatie de boodschap dat mannen competentere zijn dan vrouwen en dat de kracht van vrouwen uitsluitend in hun uiterlijk en vrouwelijkheid ligt.<sup>155</sup> Dit beeld wordt gerepresenteerd bij Rachel in een scène in *ZANE VS. ZANE*, waarin Rachel luncht met haar vader en haar carrière ter sprake komt:

Robert Zane: "Rachel, you are a beautiful woman, and you can do whatever you want".

Rachel: "Beautiful, not smart".

Dit komt overeen met Woods theorie, aangezien gesuggereerd wordt dat Rachel alles kan bereiken wat ze wil, omdat ze knap is en een vrouw en niet omdat ze slim en competent is. Lacey en Spee et al. stellen dat vrouwen in de media veelal worden neergezet als emotioneel, zwak, irrationeel en inefficiënt.<sup>156</sup> Volgens

---

<sup>153</sup> Wood, 35.

<sup>154</sup> Ibidem.

<sup>155</sup> Ibidem.

<sup>156</sup> Lacey, 191 en Spee et al., 26.

Gunter worden ze gezien als gevoelig, angstig en afhankelijk van de hulp en steun van mannen.<sup>157</sup> Al deze eigenschappen zijn in de geanalyseerde scènes zichtbaar bij Rachel.

Rachel representeert eveneens de door Wood omschreven vrouw die afhankelijk is van mannen en verwickeld is in relaties.<sup>158</sup> Al in seizoen 1 blijkt dat ze gevoelens heeft voor Mike. In MEET THE NEW BOSS is ze gefrustreerd over haar stukgelopen relatie met hem en het feit dat ze weer *single* is. Gedurende seizoen 2 blijft ze Mike opzoeken en kan ze niet verder met haar leven. Dit toont haar afhankelijkheid van Mike en dat ze als het ware voortdurend verwickeld blijft in een relatie met hem. Volgens Wood representeren media vrouwen uitsluitend positief als ze zich volledig aan relaties wijden.<sup>159</sup> Dit geldt ook voor Rachel die, totdat ze met Mike samen is, wordt neergezet als een gefrustreerd en emotioneel persoon. Wanneer ze met hem samenwoont wijdt ze zich aan hun relatie, wat blijkt in NOT JUST A PRETTY FACE. Ze wacht hem thuis op in een sexy jurk in een sfeervolle woonkamer, klaar voor een gezellige avond samen. Ann van Leemput omschrijft dit als de stereotype rol van de vrouw als echtgenote, die wacht op de thuiskomst van haar man om hem vervolgens te vertroetelen.<sup>160</sup> Hoewel Rachel en Mike nog niet getrouwd zijn staat hij hier op het punt haar ten huwelijk te vragen en gedraagt ze zich al enigszins als zijn echtgenote. Rachel representeert hier eveneens "the professionally accomplished woman who, despite her success, laments the missing men or home life that would make her complete".<sup>161</sup> In seizoen 4 is Rachel vaker thuis dan in de voorgaande seizoenen, wacht ze regelmatig op Mike en heeft ze het thuis 's morgens of 's avonds gezellig met hem.

In de scènes uit STAY en NOT JUST A PRETTY FACE representeert Rachel de "good woman", zoals omschreven door Wood. De "good woman" heeft een relatie met een man en is gefocust op haar thuis en het zorgen voor anderen.<sup>162</sup> Door niet naar Stanford te gaan kiest Rachel voor haar relatie met Mike en een 'thuis' in

---

<sup>157</sup> Gunter, 15.

<sup>158</sup> Wood, 33.

<sup>159</sup> Idem, 34.

<sup>160</sup> Ann van Leemput, "Beeldvorming in soap-series," in *Bouw een vrouw. Sociale constructie van vrouwbeelden in de media*, red. Magda Michielsens, Dimitri Mortelmans, Sonja Spee en Mic Billet (Gent: Academia Press, 1999), 82.

<sup>161</sup> Levine, 139.

<sup>162</sup> Wood, 33.

New York. Ze cijfert zichzelf weg en door bij hem te blijven en hem gelukkig te maken zorgt ze als het ware voor hem. Rachel representeert zo eveneens Woods sterke en succesvolle vrouw, wier identiteit is gelinkt aan die van één of meerdere mannen.<sup>163</sup> Haar identiteit is hier namelijk gelinkt aan die van Mike. Volgens Lacey en Spee et al. worden vrouwen in de media vaak neergezet als besluiteloos.<sup>164</sup> Dit geldt voor Rachel omdat ze veel tijd neemt voor haar beslissing en zelfs lijsten van de voor- en nadelen van beide universiteiten maakt, alvorens uiteindelijk te kunnen kiezen. Voorts stellen Lacey en Spee et al. dat vrouwen vaak toegeeflijk en zachtaardig zijn.<sup>165</sup> Hoewel Rachel in eerste instantie vastbesloten lijkt om naar Stanford te gaan geeft ze toe en schikt ze zich naar Mike, als hij haar confronteert met het feit dat haar vertrek naar Stanford het einde van hun relatie zal betekenen.

## **Seksualiteit**

### *De reality en representation codes van Fiske*

Tot slot wordt het thema seksualiteit geanalyseerd in DISCOVERY. Omdat aan de scène rondom Rachels seksualiteit geen verhaallijn vooraf gaat, wordt meteen ingegaan op de televisiecodes van Fiske. De scène begint met opzweepende muziek en Rachel die in een medium-shot in beeld komt. Ze staat op een ladder in de bibliotheek en zoekt naar een wetboek. Advocaat-stagiair Harold Gunderson komt lezend in een boek de hoek om en kijkt op naar Rachel. In slow-motion filmt de camera haar van top tot teen, terwijl ze zich uitrekt en de boeken bekijkt. Ze draagt glimmende pumps met hoge hakken en een strakke rok en blouse. Haar kleding en de manier van filmen leggen de nadruk op haar strakke en ronde vormen. In een medium-shot kijkt Gunderson met een verlekkerde blik naar haar op, alsof hij zich moet inhouden om zich niet aan haar te vergrijpen. De opzweepende muziek met de songtekst "You gotta have, gotta have, you gotta have rock and roll" versterkt dit beeld. De camera gaat vervolgens opnieuw in slow-motion langs Rachels lichaam en ze schudt haar lange haren los. Ze glimlacht even naar Gunderson en concentreert zich vervolgens weer op haar zoektocht. Ze heeft een zwoele blik in haar ogen en de

---

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> Lacey, 191 en Spee et al., 26.

<sup>165</sup> Ibidem.

slow-motion beelden geven haar een sexy houding en uitstraling. Rachel wordt zowel door de camera als door Gunderson seksueel geobjectiveerd. Gunderson vermant zich, klapt zijn boek dicht, de muziek eindigt en hij gaat weer over tot de orde van de dag. Dit symboliseert het einde van Rachels seksuele objectivering.

### **Beeldvorming Rachel**

Volgens Wood worden vrouwen enerzijds geportretteerd als decoratieve objecten, die mannen moeten aantrekken om waardevol te kunnen zijn en anderzijds als slachtoffer van mannelijke seksuele impulsen. Wood stelt daarover dat "women are defined by their bodies and how men treat them".<sup>166</sup> Beide beeldvormingen zijn van toepassing op Rachel. In NOT JUST A PRETTY FACE zegt Mike "Rachel, you know I told you I loved you from the second I met you", waarop Rachel antwoordt "Well, you loved my pencil skirt". Mike antwoordt met "I loved your face". Dit impliceert dat Rachel hem met haar uiterlijk heeft verleid en zo waardevol voor hem geworden is. Mike's woorden tegen Rachel als ze elkaar voor het eerst ontmoeten in de pilot-aflevering "Wow. You're pretty", onderstrepen dit. Mike beoordeelt Rachel aanvankelijk op haar uiterlijk. In DISCOVERY kan Rachel worden beschouwd als vrouw, die het slachtoffer is van de seksuele impulsen van de man. In deze scène wordt haar lichaam door Gunderson beoordeeld en wordt ze als het ware gedefinieerd door de manier waarop hij haar behandelt, namelijk als seksobject. Laura Mulvey spreekt in dit verband van scopofolie, waarbij er een actieve en passieve kant is verdeeld over de seksen. Mannen kijken volgens Mulvey (actief) terwijl vrouwen bekeken worden (passief). Mulvey stelt dat het mannelijke personage vrouwen bekijkt vanuit een zogenoemde machtige "Peeping Tom-positie".<sup>167</sup> Het vrouwenlichaam wordt geobjectiveerd en fungeert als passief schouwspel.<sup>168</sup> Het vrouwbeeld wordt als weergave van de mannelijke fantasie beschouwd en tot seksueel object

---

<sup>166</sup> Wood, 36.

<sup>167</sup> Anneke Smelik, "Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap," in *Gender in Media, Kunst en Cultuur*, red. Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin (Bussum: Coutinho, 2007), 188.

<sup>168</sup> Idem, 188, 189.

herleid.<sup>169</sup> Dit omschrijft Mulvey als "to-be-looked-at-ness".<sup>170</sup> Dit is in DISCOVERY zichtbaar bij Rachel.

### **De Ideology code van Fiske**

Rachel representeert wat Fiske de dominante ideologie van het patriarchaat noemt. Ze wordt al snel in de eerder beschreven traditionele rol van de vrouw in de media gedrukt. Ze hecht namelijk grote waarde aan een relatie en hoewel Mike die aanvankelijk afhoudt, blijft ze hem opzoeken. Ze groeien steeds meer naar elkaar toe en Rachel is pas echt gelukkig als ze een relatie met hem krijgt. Zijn traditionele huwelijksaanzoek en Rachel, die onvoorwaardelijk met hem wil trouwen passen eveneens in deze ideologie, aangezien het huwelijk de hoeksteen van het patriarchaat vormt.<sup>171</sup> Hoewel Rachel in seizoen 3 serieus nadenkt over een rechtenstudie in Californië, overwint de dominante ideologie van het patriarchaat als ze voor New York en daarmee voor haar relatie kiest. Hier is eveneens sprake van individualisme bij Rachel. Hoewel het aanvankelijk lijkt alsof ze zichzelf wegcijfert voor Mike door Stanford op te geven doet Rachel dit ook voor zichzelf, aangezien ze zowel een relatie wil hebben als een studie wil volgen. Door voor Columbia te kiezen heeft ze dit allebei, waarmee ze dus haar eigenbelang vooropstelt. Tot slot representeert Rachel de rol van de vrouw als "object to the male gaze". Waar Jessica en Donna aanvankelijk werden gerepresenteerd als seksobject, maar zij uiteindelijk hun seksualiteit bleken in te zetten voor zakelijke en persoonlijke doeleinden, wordt Rachel uitsluitend geportretteerd als seksobject voor het mannelijk oog. Dit is zichtbaar in NOT JUST A PRETTY FACE, waarin blijkt dat Mike aanvankelijk voor Rachels strakke rok en mooie gezicht gevallen is en in DISCOVERY, waarin ze louter dient als passief spektakel voor Gunderson, die haar seksueel objecteert.

---

<sup>169</sup> Peter Bosma, *Filmkunde: een inleiding* (Nijmegen: SUN, 1991), 257.

<sup>170</sup> Smelik, 189.

<sup>171</sup> Gamble, 269.

## 5. Conclusie

“By no means is this a feminist utopia of a show. But it’s interesting. It’s trying”. Deze woorden van journaliste Deborah Pless hebben mijn nieuwsgierigheid naar SUITS gewekt. Wat is er zo interessant aan deze serie en in hoeverre is SUITS feministisch te noemen? Daarom heb ik mijn onderzoek gericht op de representatie van de vrouwelijke hoofdpersonages Jessica Pearson, Donna Paulsen en Rachel Zane en deze representatie bekeken vanuit feministisch perspectief. Om dit te kunnen onderzoeken is een literatuurstudie verricht naar het feminisme en naar de representatie van vrouwen in televisieseries tijdens de verschillende feministische golven. Vervolgens is met een tekstuele analyse, op basis van de televisiecodes ‘*reality*’, ‘*representation*’ en ‘*ideology*’ van Fiske en een mise-en-scène-analyse en cinematografie-analyse op basis van *Film Art* van Bordwell en Thompson uitgewerkt hoe Jessica, Donna en Rachel worden gerepresenteerd. Uit mijn onderzoek is gebleken dat het feminisme behalve een politieke en maatschappelijke stroming ook een ideologie is en het theoretisch kader laat zien, dat er een uitgebreid discours bestaat over wat feminisme en de representatie van vrouwen tijdens de verschillende feministische golven precies inhouden. Fiske’s model is specifiek gericht op televisieteksten en op het deconstrueren van discoursen. Dit maakt het een zeer geschikte methode voor mijn onderzoek om feministische discoursen en ideologieën uit de representatie van de vrouwelijke hoofdpersonages te kunnen filteren. Door Fiske’s televisiecodes te integreren lette ik op tekens, die de constructie van de vrouwelijke hoofdpersonages vormgaven en kon ik hun representatie gedetailleerd beschrijven. Met de analyses, gebaseerd op *Film Art* van Bordwell en Thompson kon ik de betekenis van wat er in de geanalyseerde scènes te zien is achterhalen.

Op basis van de literatuurstudie en de analyse wordt in dit hoofdstuk de centrale vraag: *Op welke manier worden de vrouwelijke hoofdpersonages in de komediedramaserie SUITS gerepresenteerd in het post-feministische tijdperk?* beantwoord. Doordat SUITS een langlopende serie is wordt een duidelijke ontwikkeling zichtbaar bij de vrouwelijke hoofdpersonages. Mijn onderzoek wijst uit dat Jessica, Donna en Rachel in eerste instantie worden gerepresenteerd als feministische ‘*second wave career women*’ en ‘*new women*’, ofwel manloze en kinderloze, succesvolle carrièrevrouwen. Vervolgens worden ze echter alle drie

geconformeerd naar een meer pre-feministisch heersend beeld van de rol van vrouwen in de media, ofwel vrouwen wier identiteit gelinkt is aan die van één of meerdere mannen en die een vaste relatie nastreven met een man, zoals dit is omschreven door Wood.

### Jessica

Jessica wordt gerepresenteerd als Woods pre-feministische slechte vrouw. Ze wordt namelijk neergezet als een meedogenloze, onafhankelijke en ambitieuze carrièrevrouw en is in de ogen van anderen een verbitterde oude vrijster, een volgens Wood veelvoorkomend beeld in de media. Ze heeft een succesvolle carrière, maar kan privé geen gelukkige relatie onderhouden met een man. Om haar te laten voldoen aan het heersende vrouwbeeld, zoals omschreven door Wood, maakt Jessica een transformatie door van ambitieuze carrièrevrouw naar een vrouw, voor wie een relatie het belangrijkste is. Terwijl haar relatie met Malone zich in seizoen 6 ontwikkelt, lijkt Jessica als het ware te leren van de 'fouten' die zij heeft gemaakt als slechte, ambitieuze carrièrevrouw. Dit blijkt ook uit het feit dat ze haar carrière uiteindelijk opgeeft voor haar relatie met Malone. Pas dan lijkt ze echt gelukkig te zijn. Op deze manier voldoet Jessica uiteindelijk aan het in de media heersende beeld van de rol van de vrouw.

Met haar transformatie representeert Jessica Negra's post-feministische vrouw. Ze vindt pas stabiliteit als ze haar carrière opgeeft en zich kan wijden aan haar relatie met Malone. Hierin is *retreatism*, ofwel *downsizing* zichtbaar, kenmerkend voor de post-feministische vrouw. Deze beslissing kan eveneens worden beschouwd als post-feministische *empowerment*, omdat Jessica hier zelf voor kiest. De post-feministische vrouw wordt ook gekenmerkt door de keuze die zij maakt tussen werk en gezin. Vrouwen "are devoting themselves to getting meats on the table" tijdens het post-feministische tijdperk. Beide beeldvormingen zijn zichtbaar bij Jessica. Waar ze in eerdere seizoenen uitsluitend op het werk werd afgebeeld en haar carrière het belangrijkste voor haar was, is ze in DERAILED thuis aan het koken voor Malone. Jessica lijkt hiermee te kiezen voor een huiselijk leven met hem.

Uit de televisiecodes en de mise-en-scène-analyse blijkt dat in Jessica's kleding zowel de 'second wave career woman' als de post-feministische vrouw zichtbaar is. In ALL-IN draagt ze in de eerste scène een zakelijk zwart-wit mantelpak. Tijdens de tweede feministische golf meden vrouwen kleurige outfits,



die het verschil tussen mannen en vrouwen benadrukten en kleedden zij zich veelal in mantelpakken, het equivalent van mannelijke maatpakken. In Jessica's mantelpak is eveneens Rowe's post-feministische "*woman-on-top*" zichtbaar. In de laatste scène in ALL-IN draagt Jessica een beige jurk, die kan worden gezien als een manier om haar vrouwelijkheid te benadrukken. Ferris en Young beschouwen vrouwelijkheid als een performance die post-feministische vrouwen toepassen voor hun eigen plezier of om een bepaald doel te bereiken. Jessica's mantelpak in ALL-IN symboliseert de performance van het behalen van een zakelijk doel. De elegante outfit in HE'S BACK draagt ze zowel voor haar eigen plezier als voor zakelijke doeleinden. Met deze elegante outfit wordt Jessica eveneens neergezet als Gills post-feministische seksuele subject, die haar eigen plezier op seksueel gebied voorop stelt.

### Donna

In Donna's representatie is Woods pre-feministische goede vrouw zichtbaar, doordat zij wel sterk en succesvol is maar een identiteit heeft die gelinkt is aan die van een man, namelijk aan die van Harvey Specter. Donna heeft als juridisch secretaresse een 'vrouwelijk' beroep en zorgt voor anderen. Ze is dienstbaar en ondergeschikt aan Harvey en alles wat ze op zakelijk gebied doet is in de eerste plaats ten gunste van hem, maar ook om anderen te helpen. Zo voldoet Donna aan de heersende normen over vrouwelijkheid in de media. In haar relatie met Stephen Huntley wijkt Donna heel even van deze rol af. Ze kleedt zich vrouwelijk in felgekleurde sexy jurken en draagt hoge hakken om Huntley te verleiden en begint een affaire met hem. Donna is hier nuchter onder, neemt haar omgang met Huntley aanvankelijk niet bijster serieus en lijkt hem als aangenaam tijdverdrijf te beschouwen. Hier is een post-feministische beeldvorming zichtbaar, aangezien zij met haar kleding haar vrouwelijkheid benadrukt en deze inzet voor haar eigen plezier "Does a girl need a reason to look spectacular"? (CONFLICT OF INTEREST) en om een bepaald doel te bereiken, namelijk het verleiden van Huntley. Donna representeert hier Gills post-feministische seksuele subject, wat blijkt uit het feit dat ze het initiatief neemt tot seks met Huntley. Hierdoor druist haar representatie in tegen de pre-feministische en traditionele beeldvorming van de vrouw in de media, die een vaste relatie heeft met een man en als decoratief seksobject dient voor mannelijke, seksuele impulsen.

Donna's representatie komt echter al snel weer overeen met het heersende vrouwbeeld in de media. Waar zij aanvankelijk lijkt te gaan voor een kortstondig avontuur met Huntley, blijkt uit haar woorden "You know you might just be the perfect man" (SHE'S MINE) en de kuise, hooggesloten witte jurk die ze op dat moment draagt dat hun relatie serieuzer lijkt te worden. Het heeft er dan ook alle schijn van dat als Huntley geen crimineel zou zijn geweest, Donna haar relatie met hem zou hebben voortgezet. Ook in haar relatie met Harvey is dit traditionele vrouwbeeld zichtbaar bij Donna. Hoewel zij in ASTERISK nog beweert van Harvey te houden zoals ze van een broer of neef zou houden, wordt in SUCKER PUNCH gesuggereerd dat Donna wel degelijk verliefd is op hem. Haar liefde voor hem wordt echter niet door hem beantwoord, waardoor Donna zelfs als het ware haar carrière bij hem opgeeft. Hierin is een vorm van post-feministische retreatism en downsizing zichtbaar. Donna blijkt evenals Jessica een pre-feministische vrouw die een relatie met een man nastreeft. Doordat ze geen relatie krijgt met Harvey voelt zij zich ongelukkig. Ik verwacht dat Donna, om toch te kunnen blijven voldoen aan het heersende vrouwbeeld in de media alsnog een relatie zal krijgen met Harvey en zo gelukkig wordt.

### Rachel

Ook in Rachels representatie is Woods pre-feministische vrouw zichtbaar, aangezien zij dienstbaar is, voor anderen zorgt en een 'vrouwelijk' beroep heeft, namelijk dat van juridisch medewerkster. Rachels identiteit is vrijwel meteen gelinkt aan die van Mike als duidelijk wordt, dat ze gevoelens voor elkaar hebben. Hoewel ook Rachel kort afwijkt van haar traditionele rol, door een relatie met Mike aanvankelijk af te wijzen, blijkt al snel dat zij zonder relatie doodongelukkig is. Rachel spreekt haar angst om geen man te kunnen vinden zelfs letterlijk uit. Hierin is een representatie van de post-feministische vrouw zichtbaar, aangezien het uitspreken van angst over zaken als liefde kenmerkend is voor het postfeminisme. Rachel representeert hier eveneens de post-feministische 'new new woman', omdat zij sociale druk voelt om een man te vinden. Dit vormt voor Rachel tot eind seizoen 2 zelfs een belangrijke narratieve drijfveer. Ze is pas echt gelukkig als ze een relatie heeft met Mike en hij haar uiteindelijk ten huwelijk vraagt. Dit duidt op een synthese tussen de pre-feministische en post-feministische vrouw, zoals Genz dit omschrijft. Bij pre-feministische vrouwen werd hun onafhankelijkheid namelijk gebagatelliseerd

door hen een huwelijk te laten nastreven en post-feministische vrouwen worden gekenmerkt als "women devoting themselves to getting rings or off collars".

Een post-feministische beeldvorming blijkt voorts uit het feit dat Rachel succesvol is, maar desondanks naar een man en een huiselijk leven streeft om zich compleet te voelen. In seizoen 4 is ze vaak thuis en wacht zij op Mike voor een gezellige avond samen of heeft ze het 's morgens of 's avonds thuis gezellig met hem. Waar bij Jessica en Donna ten aanzien van hun seksualiteit een post-feministisch beeld van seksueel subject naar voren komt, is dit bij Rachel een pre-feministisch beeld van seksueel object. Zij wordt namelijk zowel door Mike als door Gunderson seksueel geobjectiveerd. Mike beoordeelt Rachel aanvankelijk op haar lichaam en uiterlijk, doordat hij voor haar mooie gezicht en strakke rok is gevallen en Gunderson definieert Rachel via haar uiterlijk als seksobject en ziet haar ook als zodanig.

Opvallend aan de representatie van Jessica, Donna en Rachel is dat zij alle drie op verschillende manieren de heersende opvattingen die in de media gelden over vrouwelijkheid representeren. Wood schreef hier al in 1994 over en uit mijn onderzoek is gebleken dat haar bevindingen omtrent de manier waarop vrouwen in de media worden gerepresenteerd in 2016 nog steeds accuraat zijn. In de representatie van de drie vrouwelijke hoofdpersonages is bovendien Genz' post-feministische synthese van pre-feminisme en feminisme zichtbaar. Waar Jessica, Donna en Rachel aanvankelijk worden gerepresenteerd als feministische, onafhankelijke en ambitieuze (carrière)vrouwen, wordt hun onafhankelijkheid echter al snel gebagatelliseerd in een meer pre-feministische beeldvorming van vrouwen die een relatie, in Rachels geval zelfs een huwelijk, nastreven. Hoewel het drie compleet verschillende vrouwen zijn, zowel qua carrière, karaktereigenschappen als relaties, moeten ze toch allen voldoen aan in de media heersende opvattingen over de rol van vrouwen, zelfs als dit een onlogische en rigide transformatie betekent in representatie, zoals bij Jessica het geval is.

Anno 2016 bewijst SUITS dus zowel feministische, post-feministische als antifeministische thema's te bevatten. Het postfeminisme dat in de serie wordt gerepresenteerd is dubbelzinnig en betekent zowel een continuïteit als een breuk met het feminisme. Enerzijds zijn Jessica, Donna en Rachel feministische carrièrevrouwen, gelijk aan mannen en anderzijds zijn ze antifeministische

vrouwen, die juist afhankelijk blijken te zijn van mannen. Het voorvoegsel 'post' kan hier worden omschreven als na of achter en mijns inziens duidt het postfeminisme dat in SUITS wordt gerepresenteerd op een *backlash* tegen het feminisme en op antifeminisme. Door hen de in de media heersende traditionele rol van de vrouw te laten representeren, lijken de makers van SUITS de vrouwelijke hoofdpersonages herkenbaar te willen maken voor de kijker. Uit het onderzoek blijkt namelijk dat Jessica, Donna en Rachel de heersende, dominante ideologie van het patriarchaat representeren, waarin mannen en vrouwen een vaste relatie hebben en het huwelijk de hoeksteen van de samenleving vormt. Waar de verwachting bij een *female-centered-drama* zoals *SEX AND THE CITY* is dat de belangrijkste vrouwelijke personages feministisch zijn en dit ook representeren, werkt de televisie-industrie in het geval van SUITS bevestigend. Het beeld lijkt te bestaan dat in *niet-female-centered-dramas*, zoals *mixed-ensemble-dramas* met mannen en vrouwen, de vrouwen traditioneel afhankelijk moeten zijn van hun mannelijke tegenhangers. Dit beeld komt ook naar voren in de voor dit onderzoek besproken theorie over de post-feministische vrouw in hedendaagse televisieseries.

Gezien het korte tijdsbestek en de beperkte omvang van mijn onderzoek is uitsluitend de representatie van de vrouwelijke hoofdpersonages onderzocht. Voor een vollediger beeld van de representatie van vrouwen in SUITS kunnen in een vervolgonderzoek ook de overige vrouwelijke personages uit de serie op dergelijke wijze worden onderzocht. Voorts is gebleken dat onderzoek naar de representatie van vrouwen in televisieseries vanuit feministisch perspectief in de periode vanaf 2000 tot op heden schaars is. Dit maakt het dan ook interessant en relevant om andere en verschillende soorten hedendaagse televisieseries met uiteenlopende genres op soortgelijke wijze te onderzoeken. Verder is in mijn onderzoek naar voren gekomen dat Jessica, Donna en Rachel vanuit mannelijk perspectief in de traditionele rol van vrouwen in de media worden gedrukt. Jessica wordt namelijk door de (mannelijke) maker van de serie via Hardmans woorden neergezet als een oude vrijster, een beeld dat vervolgens in stand gehouden wordt, en Donna en Rachel dienen als passief schouwspel voor het mannelijk oog en mannelijke seksuele impulsen. In dat kader verdient het daarom aanbeveling om vervolgonderzoek te doen naar de productiecontext van zowel SUITS als andere hedendaagse televisieseries, om te achterhalen in hoeverre de productiecontext invloed heeft op de wijze waarop vrouwen en

feminisme in televisieseries worden gerepresenteerd. Dergelijk onderzoek kan nieuwe inzichten opleveren in de representatie van vrouwen in de media in het post-feministische tijdperk.

## Bibliografie

### Literatuur

Acosta-Alzuru, Carolina. "I'm not a feminist ... I only defend women as human beings': the production, representation, and consumption of feminism in a telenovela." *Critical Studies in Media Communication* 20, no.3 (2003): 269-294.

Anderson, Shawny. "Reader's Digest on women: antifeminist articulations of the 'second sex'." In *Mediated women: representations in popular culture*, geredigeerd door Marian Meyers, 49-52. Cresskill: Hampton Press, 1999.

Ang, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Oxford: Routledge, 1985.

Arthurs, Jane. *Television and Sexuality: Regulation and the Politics of Taste*. Maidenhead: Open University Press, 2004.

Bailey, Cathryn. "Making waves and drawing lines: The politics of defining the vicissitudes of feminism." *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 12, no. 3 (1997): 17-28.

Berger, John. *Ways of seeing*. Londen en Harmondsworth: BBC en Pinguin, 1972.

Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Education, 2013.

Bosma, Peter. *Filmkunde: een inleiding*. Nijmegen: SUN, 1991.

Bortoli, Mario de en Jesús Maroto. "Colours Across Cultures: Translating Colours in Interactive Marketing Communications." *European Languages and the Implementation of Communication and Information Technologies (Elicit) conference* (2001): 1-27.

Braithwaite, Anne. "The personal, the political, third-wave, and postfeminisms." *Feminist Theory* 3, no. 3 (2002): 335-344.

Brooker, Peter. *A concise glossary of cultural theory*. Londen: Arnold, 1999.

Brummett, Barry. *Rhetoric in popular culture*. Thousand Oaks: Sage, 2006.

Brunsdon, Charlotte. "Identity in feminist television criticism." In *Feminist television criticism: a reader*, geredigeerd door Charlotte Brunsdon, Julie D'Acci en Lynn Spigel, 5. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Buikema, Rosemarie en Iris van der Tuin. *Gender in Media en Kunst en Cultuur*. Bussum: Coutinho, 2007.

D'Acci, Julie. *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey*. North Carolina: University of North Carolina Press, 1994.

Davis, Donald M. "Portrayals of women in prime-time network television: some demographic characteristics." *Sex roles* 23, no. 5/6 (1990): 325-332.

Dole, Carole M. "The Return of Pink: Legally Blonde, Third-wave Feminism, and Having It All." In *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*, geredigeerd door Suzanne Ferriss en Mallory Young, 58. New York: Routledge, 2008.

Dow, Bonnie J. "Prime-time feminism: entertainment television and women's progress." In *Women and media: content/careers/criticism*, geredigeerd door C.M. Lont, 203. Californië: Wadsworth Publishing Company, 1995.

---. *Prime-time feminism: television, media Culture, and the women's movement since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

Fejes, Fred J. "Masculinity as fact. A review of empirical mass communication research on masculinity." In *Men, masculinity, and the media*, geredigeerd door Steve Craig, 15. Californië: Sage Publications Ltd., 1992.

Ferriss, Suzanne en Mallory Young. *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge, 2008.

Fiske, John. *Television Culture*. New York: Routledge, 1987.

Gamble, Sarah. "Postfeminism." In *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, geredigeerd door Sarah Gamble, 43-45. Londen: Routledge, 2001.

Gauntlett, David. *Media, gender and identity: an introduction*. Londen: Routledge, 2008.

Geel, Victor van. *Lichaamstaal: Praktijkboek voor de leraar*. Amersfoort: ThiemeMeulenhoff, 2013.

Genz, Stéphanie. "Singled Out: Postfeminism's "New Woman" and the Dilemma of Having it All." *The Journal of Popular Culture* 43, no. 1 (2010): 97-119.

Gill, Rosalind. "From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media." *Feminist Media Studies* (2003): 1-4.

---. "Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility." *European Journal of Cultural Studies* 10, no. 2 (2006): 147-166.

Gillis, Stacey, Gillian Howie en Rebecca Mumford. *Third wave feminism: a critical exploration*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

Gunter, Barrie. *Television and gender representation*. Londen: Libbey, 1995.

Hammer, Rhonda en Douglas Kellner. "Third Wave Feminism. Sexualities, and the Adventures of the Posts." In *Women, Feminism, and Femininity in the 21st Century: American and French Perspectives*, geredigeerd door Béatrice Mousli Bennett en Eve-Alice Roustang-Stoller, 5. Basingstoke: Palgrave Macmillan.



Heywood, Leslie. *The Women's Movement Today: An Encyclopedia of Third Wave Feminism*. Connecticut: Greenwood Press, 2006.

Hilliard, Bruce. "Optimising viewer comprehension and shaping impressions and attention : through the formatting of content in tools like Microsoft® Powerpoint®, Excerpt Chapter 3: Colour Psychology." Proefschrift, Murdoch University. School of Engineering and Information Technology, 2013.  
<http://www.seahorses-consulting.com/DownloadableFiles/ColourPsychology.pdf>.

Hodgson-Wright, Stephanie. "Early Feminism." In *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, geredigeerd door Sarah Gamble, 3. Londen: Routledge.

Hollows, Joanne. *Feminism, femininity and popular culture*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Hollows, Joanne en Rachel Moseley. *Feminism in popular culture*. Oxford: Berg, 2006.

Johnson, Merri Lisa. *Third wave feminism and television: Jane puts it in a box*. Londen: I.B. Tauris, 2007.

Kaufer-Busch, Elizabeth. "Ally McBeal to Desperate Housewives: a brief history of the postfeminist heroine." *Perspectives on Political Science* 38, no. 2 (2009): 87-98.

Kim, L.S. "'Sex and the Single Girl' in Postfeminism: The F-word on Television." *Television & New Media* volume 2, no. 4 (2001): 319-334.

Kroløkke, Charlotte en Anne Scott Sørensen. *Gender Communication Theories & Analyses: From Silent to Performance*. Londen: Sage Publications Inc., 2006.

Lacey, Nick. *Image and representation: key concepts in media studies*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

Lauzen, Martha M. David M. Dozier en Nora Horan. "Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television." *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 52, no. 2 (2008): 200-214.

Leemput, Ann van. "Beeldvorming in soap-series." In *Bouw een vrouw. Sociale constructie van vrouwbeelden in de media*, geredigeerd door Magda Michielsens, Dimitri Mortelmans, Sonja Spee en Mic Billet, 82. Gent: Academia Press, 1999.

Lehman, Peter. "American Gigolo: the male body makes an appearance, of sorts." In *Gender: literary and cinematic representation*, geredigeerd door Jeanne Ruppert, 9. Gainesville: University Press of Florida, 1994.

Lester, Paul M. *Visual communication: images with messages*. Californië: Wadsworth Publishing Company, 1995.

Levine, Elena. "Grey's Anatomy Feminism." In *How to Watch Television*, geredigeerd door Ethan Thompson en Jason Mittell, 139. New York: New York University Press, 2013.

Lotz, Amanda D. "Postfeminist television criticism: rehabilitating critical terms and identifying postfeminist attributes." *Feminist Media Studies* 1, no. 1 (2001): 105-121.

---. *Redesigning Women: Television after the Network Era*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

Macdonald, Myra. *Representing women: myths of femininity in the popular media*. Londen: Arnold, 1995.

McAuliffe, Marisha. *Through the Colour Lens*. Londen: Oxford Global Press, 2016.

McQueen, David. *Television: A media student's guide*. New York: Oxford University Press Inc., 1998.

McRobbie, Angela. "Postfeminism and Popular Culture." *Feminist Media Studies* 4, no. 3 (2004): 255-264.

---. *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. Londen: Sage Publications Inc., 2009.

Meyers, Marian. *Mediated women: representations in popular culture*. Cresskill: Hampton Press, 1999.

Negra, Diane. *What a Girl Wants?: Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. Londen: Routledge, 2009.

Press, Andrea. "Gender and Family in Television's Golden Age and Beyond." *Annals of the American Academy of Political and Social Science, The End of Television? Its Impact on the World (So Far)*, 625 (2009): 139-150.

Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Texas: University of Texas Press, 1995.

Sanders, Valerie. "First Wave Feminism." In *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, geredigeerd door Sarah Gamble, 23. Londen: Routledge, 2001.

Shugart, Helena A., Catherine E. Waggoner en D. Lynn O'Brien Hallstein. "Mediating third wave feminism: appropriation as postmodern media practice." *Critical Studies in Media Communication* 18, no. 2 (2001): 194-210.

Smelik, Anneke. "Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap." In *Gender in Media, Kunst en Cultuur*, geredigeerd door Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin, 188. Bussum: Coutinho, 2007.

Spee, Sonja, Katrien Lefever en Saartje Vanhoof. "Stereotypen en rollenpatronen." In *Bouw een vrouw: sociale constructie van vrouwbeelden in de media*, geredigeerd door Magda Michielsens, Dimitri Mortelmans, Sonja Spee en Mic Billet, 26-27. Gent: Academia Press, 1999.

Tasker, Yvonne en Diane Negra. "In focus: postfeminism and contemporary media studies." *Cinema Journal* 44, no. 2 (2005): 107-110.

Thornham, Sue. "Second wave feminism." In *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, geredigeerd door Sarah Gamble, 39. Londen: Routledge, 2001.

Vos, Chris. *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's*. Amsterdam: Boom, 2004.

Walters, Margaret. *Feminism: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2005.

Wood, Julia T. "Gendered Media: The Influence of Media on Views of Gender." In *Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture*, geredigeerd door Julia T. Wood. Boston: Cengage Learning, 1994.

Zoonen, Liesbet van. *Feminist Media Studies*. Londen: Sage Publications Inc., 1994.

#### Audiovisuele bronnen

*All-In*. (DVD). Geregisseerd door John Scott. Californië: Universal Cable Productions, 2012.

*Asterisk*. (DVD). Geregisseerd door Jennifer Getzinger. Californië: Universal Cable Productions, 2012.

*Bad Faith*. (DVD). Geregisseerd door Christopher Misiano. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

*Borrowed Time*. (DVD). Geregisseerd door Gabriel Macht. Californië: Universal Cable Productions, 2016.

*Conflict of Interest*. (DVD). Geregisseerd door Michael Smith. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

*Derailed.* (DVD). Geregisseerd door Patrick J. Adams. Californië: Universal Cable Productions, 2015.

*Dirty Little Secrets.* (DVD). Geregisseerd door Dennie Gordon. Californië: Universal Cable Productions, 2011.

*Discovery.* (DVD). Geregisseerd door Kevin Bray. Californië: Universal Cable Productions, 2012.

*Faith.* (DVD). Geregisseerd door Anton Cropper. Californië: Universal Cable Productions, 2015.

*He's Back.* (DVD). Geregisseerd door Kevin Bray. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

*High Noon.* (DVD). Geregisseerd door Kevin Bray. Californië: Universal Cable Productions, 2012.

*Intent.* (DVD). Geregisseerd door Silver Tree. Californië: Universal Cable Productions, 2015.

*Meet the New Boss.* (DVD). Geregisseerd door Michael Smith. Californië: Universal Cable Productions, 2012.

*Normandy.* (DVD). Geregisseerd door Terry McDonough. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

*Not Just a Pretty Face.* (DVD). Geregisseerd door Anton Cropper. Californië: Universal Cable Productions, 2015.

*One-Two-Three Go.* (DVD). Geregisseerd door Anton Cropper. Californië: Universal Cable Productions, 2014.

*Pilot.* (DVD). Geregisseerd door Kevin Bray. Californië: Universal Cable Productions, 2011.

*P.S.L.*. (DVD). Geregisseerd door Kevin Bray. Californië: Universal Cable Productions, 2016.

*Rewind*. (DVD). Geregisseerd door Félix Enríquez Alcalá. Californië: Universal Cable Productions, 2012.

*Shadow of a Doubt*. (DVD). Geregisseerd door Félix Enríquez Alcalá. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

*She's Mine*. (DVD). Geregisseerd door Anton Cropper. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

*Stay*. (DVD). Geregisseerd door Kevin Bray. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

*Sucker Punch*. (DVD). Geregisseerd door Adam Davidson. Californië: Universal Cable Productions, 2012.

*The Choice*. (DVD). Geregisseerd door Kevin Bray. Californië: Universal Cable Productions, 2012.

*The Other Time*. (DVD). Geregisseerd door John Scott. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

*Tricks of the Trade*. (DVD). Geregisseerd door Terry McDonough. Californië: Universal Cable Productions, 2011.

*Unfinished Business*. (DVD). Geregisseerd door Anton Cropper. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

*War*. (DVD). Geregisseerd door John Scott. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

*Zane vs. Zane.* (DVD). Geregisseerd door Nicole Kassell. Californië: Universal Cable Productions, 2013.

### Bronnen

*Algemeen Nederlands Woordenboek.* "patriarchaal." Geraadpleegd 3 mei, 2017. <http://anw.inl.nl/article/patriarchaal#el:bet1.0>.

*Bitch Flicks.* "'Suits': Secretly Subversive When It Comes to Talking About Women in the Workforce." Geraadpleegd 10 februari 2017. <http://www.bitchflicks.com/2014/02/suits-secretly-subversive-when-it-comes-to-talking-about-women-in-the-workforce.html#.WND493dx9E6>.

*EnglishOxfordLivingDictionaries.* "executive officer." Geraadpleegd 3 mei, 2017. [https://en.oxforddictionaries.com/definition/executive\\_officer](https://en.oxforddictionaries.com/definition/executive_officer).

*EnglishOxfordLivingDictionaries.* "managing partner." Geraadpleegd 3 mei, 2017. [https://en.oxforddictionaries.com/definition/managing\\_partner](https://en.oxforddictionaries.com/definition/managing_partner).

*EnglishOxfordLivingDictionaries.* "Post: Subsequent to after." Geraadpleegd 4 mei, 2017. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/post>.

*EnglishOxfordLivingDictionaries.* "senior partner." Geraadpleegd 3 mei, 2017. [https://en.oxforddictionaries.com/definition/senior\\_partner](https://en.oxforddictionaries.com/definition/senior_partner).

*United States District Court: District of New Hampshire.* "(c) Motion to Seal." Geraadpleegd 3 mei, 2017. <http://www.nhd.uscourts.gov/content/c-motions-seal>.

*vanDale.* "Individualisme." Geraadpleegd 3 mei, 2017. <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=Individualisme&lang=nn>.

*vanDale.* "Seksisme." Geraadpleegd 3 mei, 2017. <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=Seksisme&lang=nn>.

## **Bijlage: Gedetailleerde beschrijvingen van de geanalyseerde scènes**

### **1. Jessica Pearson**

#### **Carrière en relaties**

In ALL-IN heeft Jessica een *motion to seal* ingediend. Dit is een verzoek om een rechtszaak uit de openbaarheid te houden. Als deze rechtszaak openbaar wordt behandeld, betekent dit reputatieschade voor Pearson-Hardman. De behandelend rechter Ella Follman heeft Jessica's verzoek echter afgewezen. Jessica bezoekt Follman om haar verzoek alsnog toegewezen te krijgen. In een long-shot loopt Jessica kordaat Follmans kantoor binnen. Volgens Bordwell en Thompson domineert in long-shots de achtergrond.<sup>172</sup> Dit shot benadrukt de zakelijke omgeving waarin Jessica zich bevindt. Het volgende medium-long-shot brengt Jessica prominenter in beeld.<sup>173</sup> Jessica is een zwarte, rijzige vrouw en bijna een kop groter dan Follman. Jessica blijkt Follman nog van vroeger te kennen:

Follman: "Hello Jessica".

Jessica: "Ella. Ella Madeiros".

Follman: "Ella Follman. Married name".

Jessica: "I haven't seen you since..."

Follman: "Your little prank"?

Jessica: "Oh, the things we do when we're young".

Follman: "What can I do for you"?

Jessica: "You denied our motion [...]".

Follman: "Rest assured Jessica those who have done wrong will get what's coming to them".

Follmans woorden "Your little prank" en "Rest assured Jessica those who have done wrong will get what's coming to them" maken duidelijk, dat Follman rancuneus is jegens Jessica. Hoewel Follman de keus had dit verzoek te weigeren

---

<sup>172</sup> Bordwell en Thompson p. 190.

<sup>173</sup> Ibidem. "In een medium long shot wordt het personage vanaf kniehoogte in beeld gebracht".



of in te willigen, lijkt zij Jessica's verzoek te hebben afgewezen vanwege een persoonlijke vete. Jessica reageert echter nuchter en zakelijk. Ze negeert Follmans rancune en laat zich niet door haar afleiden van haar doel: het alsnog toegewezen krijgen van haar verzoek.



Medium shot van Jessica en rechter Follman



Medium-close-up shot gezichtsuitdrukking Jessica

In een latere scène informeert Harvey naar het resultaat van Jessica's bezoek aan Follman en moet ze hem vertellen over "the little prank" waaraan Follman refereerde. Jessica blijkt Follman tijdens hun rechtenstudie dronken te hebben gevoerd, waarna ze naakt ontwaakte voor de hele klas. Jessica heeft dit volgens Follman gedaan om haar buitenspel te zetten en een baan te bemachtigen, waarvoor beiden in aanmerking kwamen. Waar Harvey Jessica's daad als een probleem opvat bij het toegewezen krijgen van hun verzoek, reageert ze kalm:

Harvey: "You know this is no joke we're being sued [...]"

Jessica: "I know".

Harvey: "What are you gonna do"?

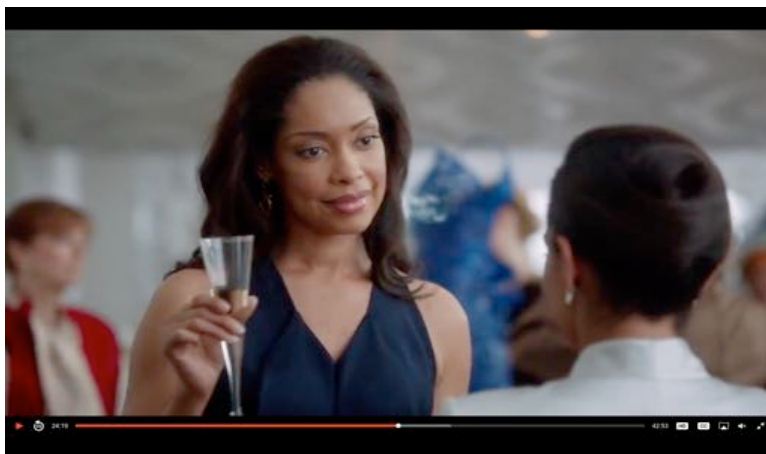
Jessica: "I'm gonna get her off our case".

Opnieuw blijkt dat Jessica uitsluitend bezig is met het bereiken van haar doel. Een volgende scène toont hoe ze dit probleem probeert op te lossen. Jessica bezoekt een bijeenkomst voor donateurs, die Follman financieel steunen bij haar herverkiezingscampagne voor rechter:

Jessica: "I'm here same as everyone else to contribute to your reelection campaign [...]"

Follman: "I know what you're doing [...] You think you can get me to recuse by implying a conflict of interest".

Jessica probeert Follman wegens belangenverstrengeling tussen haar en Pearson-Hardman van de zaak te krijgen.



Medium-close-up-shot gezichtsuitdrukking Jessica

In de laatste scène nodigt Follman Jessica uit op kantoor en confronteert ze Jessica nogmaals met wat ze heeft gedaan:

Follman: "You were young and smart and I don't believe you're sorry for a second because it was no accident that the classroom you chose belonged to the professor who was conducting the interviews for the job we both wanted [...]".

Een medium-close-up-shot benadrukt Jessica's gezichtsuitdrukking en gebaren, terwijl Follman haar verbaal aanvalt.<sup>174</sup> Jessica slaakt een diepe zucht en kijkt Follman verveeld aan, alsof ze niet begrijpt dat ze zich hier nu nog druk over maakt. Jessica gaat totaal voorbij aan de gevoelens van Follman en zoekt direct de aanval:

Jessica: "What do you want Ella"?

Jessica heeft een aanmatigende houding jegens Follman en kijkt haar geïrriteerd aan. Follman draagt een toga, wat haar gezag als rechter uitstraalt. Jessica ondermijnt dit gezag door haar aan te spreken met Ella. Waar Follman in de eerste scène nog een machtspositie had, heeft Jessica deze volledig overgenomen. Ook Follman zoekt de confrontatie:

Follman: "I want to recuse myself on one condition. Admit you know what you did".

Jessica: "I wanted that job, I know what I did. I'm not sorry I did it and I'd do it again".

Een medium-close-up-shot benadrukt Jessica's zelfgenoegzame blik terwijl ze dit toegeeft en ze heeft geen enkele moeite met wat ze Follman heeft aangedaan. Bij de woorden "and I'd do it again" buigt ze zelfs intimiderend voorover naar Follman, waarna ze zelfvoldaan vertrekt. De cameravoering versterkt het conflict tussen de vrouwen door hen in een medium-shot lijnrecht tegenover elkaar te plaatsen. Het low-angle-shot (kikkerperspectief) draagt bij aan Jessica's machtspositie ten opzichte van Follman. Jessica torent boven Follman uit

---

<sup>174</sup> Ibidem "In een medium-close-up-shot wordt het personage vanaf borsthoogte in beeld gebracht".

waardoor zij nietig en verslagen lijkt.<sup>175</sup> Dit blijkt eveneens uit Follmans aangeslagen blik aan het eind.



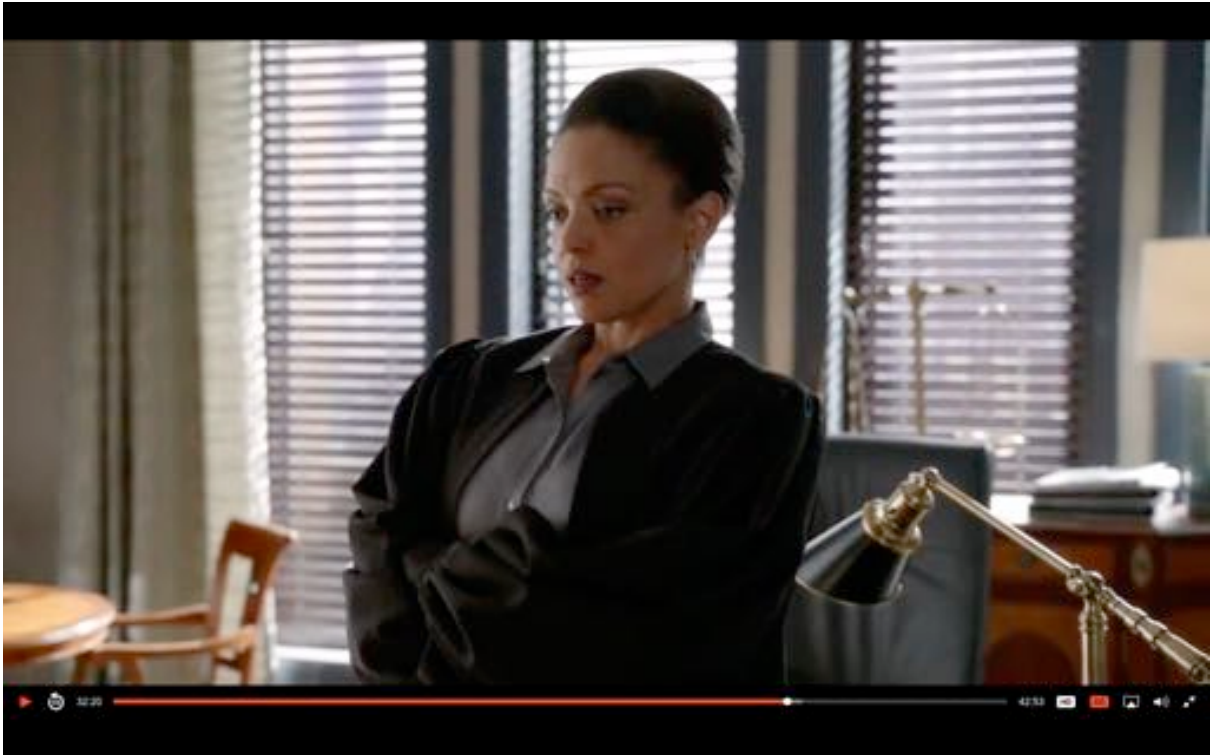
Medium-shot gezichtsuitdrukking Jessica



Medium-close-up shot en low-angle-shot (kikkerperspectief)

---

<sup>175</sup> Bordwell en Thompson "low-angle-shot", 189 en Chris Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam: Boom, 2004), 26. "Een laag camerastandpunt maakt de gefotografeerde persoon groot en dominant".



Medium-close-up-shot gezichtsuitdrukking Follman

In seizoen 4 aflevering 1: ONE-TWO-THREE GO komt Jessica voor de keuze tussen werk en een relatie te staan. In een scène bezoekt Jessica's minnaar Jeff Malone Pearson-Specter-Litt omdat hij een baan wil hebben. In een latere scène bezoekt Jessica Malone. In een medium-shot loopt Jessica kordaat zijn kantoor binnen. Haar houding en gezichtsuitdrukking tonen dat ze kwaad is:

Jessica: "How do you think I felt when I found the man I'm sleeping with in my conference room? [...]".

Een medium-long-shot toont Jessica in de zakelijke omgeving van Malone's kantoor. Uit haar agressieve toon blijkt dat ze zich overvallen voelde door Malone en hier niet van gediend is. Ze wijst hem terecht:

Jessica: "Not only that but you stood there with a shit-eating grin on your face and tried to strong-arm me into giving you a job [...]".

Jessica en Malone staan op afstand van elkaar, wat duidelijk laat zien dat er sprake is van een conflict. Al snel blijkt dat Malone niet alleen een baan wil bij Pearson-Specter-Litt, maar ook zijn relatie met Jessica wil voorzetten. Jessica denkt hier echter anders over:

Malone: [...] What I want is to work at Pearson-Specter and to keep seeing you”.

Jessica: “Those two things are not both gonna happen”.

In een medium-close-up-shot staan Jessica en Malone nu dichterbij elkaar. Ze worden beurtelings in beeld gebracht wat het conflict versterkt. Malone begrijpt niet waarom ze niet zowel een relatie kunnen hebben als samen kunnen werken. Volgens hem stelt hun relatie toch niet zoveel voor. Jessica denkt hier echter anders over:

Malone: “If we’re just a fling then what difference does it make whether I work with you or not”?

Jessica: “I didn’t say we’re just a fling”.

Bij deze laatste woorden is een verandering in Jessica’s houding zichtbaar. Waar ze aanvankelijk zakelijk en afstandelijk op Malone reageert, is ze hier vriendelijker en toont de glimlach op haar gezicht dat ze om hem geeft. Malone ziet het probleem niet:

Malone: [...] Then if there really is a chance for us then why not go for both”?

Jessica: “Because I’ve seen what happens when things go south between partners and I’m not willing to put my business in jeopardy [...]”.

Jessica neemt een verdedigende houding aan als zij dit zegt. De aanzwellende, muziek is een voorbode voor een naderende botsing tussen Jessica en Malone, die haar lijkt te verwijten dat ze haar bedrijf boven hem verkiest:

Malone: “Your business”.

Jessica: “Yes, my business. The one that I have fought tooth and nail to keep together. The same business that you strolled into and said “marry me, or I’ll start shooting”.

Jessica praat met stemverheffing en kijkt Malone nijdig aan, alsof ze het niet kan uitstaan dat hij dit niet begrijpt. Ook hier versterkt het medium-close-up-shot, waarin Jessica en Malone dichtbij elkaar staan, het conflict. Jessica verkeert duidelijk in tweestrijd. Enerzijds lijkt ze haar bedrijf het belangrijkste te vinden

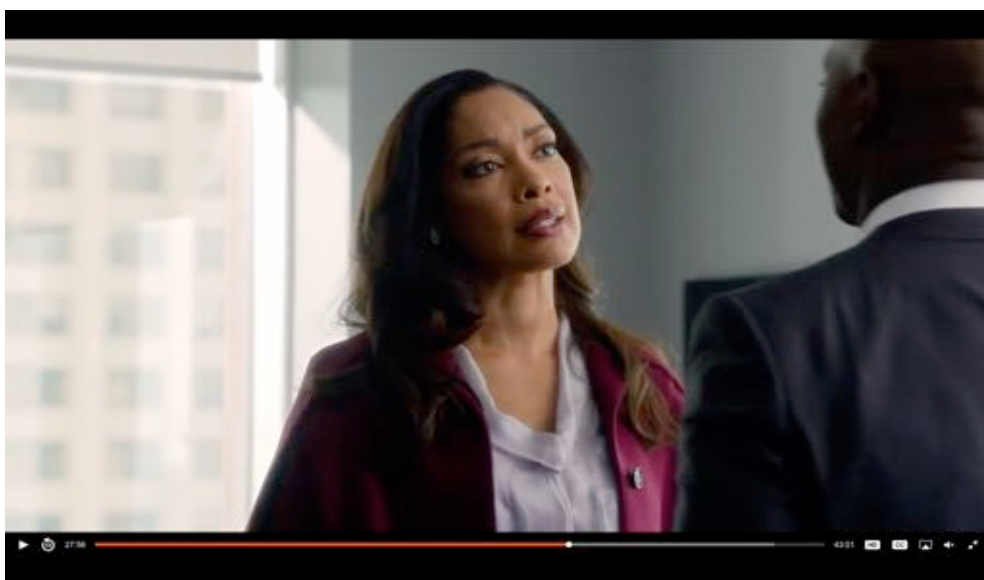
en anderzijds haar relatie, omdat ze die niet op het spel wil zetten door Malone een baan te geven. Malone stelt haar voor een keuze:

Malone: "Then I guess you have to decide what's more important to you, what we have or what you have".

Een medium-shot toont Jessica's gezicht. Ze kijkt afkeurend naar Malone alsof ze wil zeggen "je weet hoe ik erover denk" en verlaat zijn kantoor. De doorlopende achtergrondmuziek benadrukt dat het conflict hiermee niet is opgelost.



Medium-long-shot van Jessica en Jeff Malone



Medium-shot gezichtsuitdrukking Jessica (high-angle-shot, vogelperspectief)

In het verloop van seizoen 4 gaat Jessica toch een relatie aan met Malone. In DERAILED strandt deze echter als hij ontdekt dat Jessica over iets fundamenteels op zakelijk gebied tegen hem heeft gelogen. Jessica zet hiermee haar relatie op het spel en is zich dit bewust. In DERAILED besluit ze Malone daarom alsnog de waarheid te vertellen:

Een medium-shot toont Jessica bij het huis van Malone. Ze is nerveus, kijkt zorgelijk en staat handenwringend voor de deur. Ze vindt het moeilijk om hem onder ogen te komen. Haar grijze jas en jurk benadrukken haar sombere stemming. Malone doet open maar hij vraagt Jessica niet binnen en kijkt haar met ingehouden woede aan:

Jessica: "Jeff, there's something I need to tell you".

Malone: "There's something I need to tell you too".

Jessica's zorgelijke blik verandert in een afwachtende blik:

Jessica: "What's going on? [...]".

Jeff: " What's going on is I just had drinks with Louis [...] I asked him how he found out about Daniel Hardmans embezzlement and he started with the words "it was two years ago".

Jessica realiseert zich nu dat ze te laat is en dat Malone al weet dat ze gelogen heeft. Een medium-close-up-shot toont Jessica's bezorgde gezichtsuitdrukking, maar ook dat ze koortsachtig nadenkt over hoe ze deze situatie kan oplossen:

Jessica: "Jeff I can explain...".

Malone: "You can always explain, but that just means your whole story about how Louis got his name on the door is bullshit"!

Ondanks dat Malone Jessica verbaal aanvalt blijft ze standvastig. Ze voelt zich ongemakkelijk over wat er is gebeurd, maar wil het hoe dan ook uitpraten met Malone:

Jessica: "Then let me tell you now".



Jeff: "Don't you get it? We're past that now. I don't want to know [...] no matter what you tell me, I won't ever believe is the truth".

Jessica: "Jeff, let me in".

Jeff: "It's over Jessica. It's done. We're done".

Jessica's gezichtsuitdrukking laat zien dat ze niet kan geloven dat het over is. Malone gooit de deur dicht en dit symboliseert het einde van hun relatie.



Medium-shot gezichtsuitdrukking Jessica (high-angle-shot, vogelperspectief)

In aflevering 10: P.S.L. is te zien hoe Jessica twijfelt over haar toekomst bij Pearson-Hardman. In een flashback-scène denkt ze terug aan hoe haar vaders carrière het huwelijk van haar ouders heeft verwoest. Jessica wil niet dat dit haar nogmaals overkomt en neemt een belangrijke beslissing die haar transformatie compleet maakt.

Een long-shot toont Jessica die bij Malone voor de deur staat. In een medium-shot is Jessica's vastberaden en tevreden blik zichtbaar.

Malone: "Jessica. What are you doing here? [...]".

Jessica: "I came to see what you think about me coming with you".

Malone: "What about the firm".

Jessica: "I'm leaving the firm".

Malone: "Jessica, if you're walking away from everything for me..."

Jessica: "No, I'm not doing this just for you. I'm doing this for me. I don't want to be a corporate lawyer anymore. So, if you don't want me to come to Chicago with you, I won't. But I'm walking away no matter what".

Malone: "Then walk away with me".

Aan het einde van de scène wordt hun liefde bezegeld met een innige zoen.

Medium-close-up-shots tonen Jessica's gelukkige gezicht. Ze staat achter haar besluit en is blij dat Malone wil dat ze hem vergezelt naar Chicago. Jessica en Malone staan dicht bij elkaar.



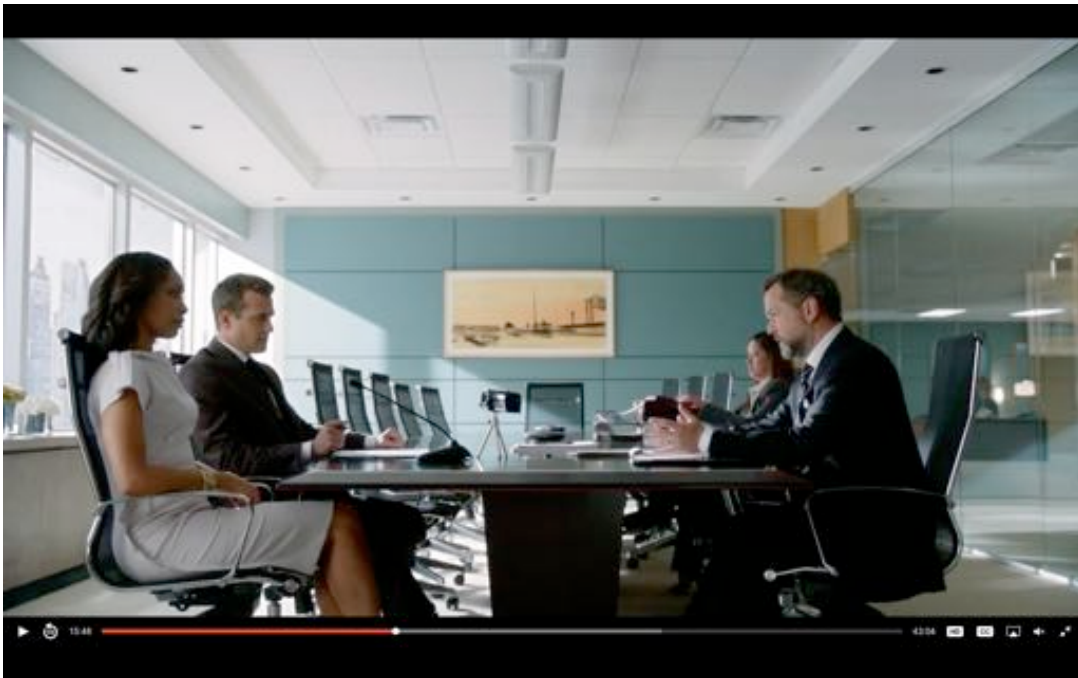
Medium-shot gezichtsuitdrukking Jessica (high-angle-shot, vogelperspectief)



Medium-close-up shot Jessica en Jeff Malone

## Seksualiteit

In HE'S BACK verhoort Hardman Jessica bij een getuigenverklaring en treedt Harvey op als haar advocaat. De scène speelt zich af in een vergaderzaal bij Pearson-Hardman, wat onderstreept dat het een zakelijk geschil betreft. Een medium-long-shot toont Jessica en Hardman. De grote tafel waaraan ze tegenover elkaar zitten creëert afstand tussen hen en benadrukt dat ze verschillende partijen zijn.



Medium-long-shot Jessica, Harvey en Daniel Hardman

Hardman opent de aanval:

Hardman: "Do you just hate other women"?

In een medium-shot is aan Jessica's gezicht te zien dat ze Hardman niet serieus neemt. Met een misprijzende glimlach lacht ze zijn vraag als het ware weg.

Hardman gaat door:

Hardman: "Were you in a relationship at the time of my client's dismissal"?

Jessica: "Excuse me? [...]".

Hardman: "I, for one can testify that she was not in a relationship at the time.

She's always been married to her job and she wants her female associates to be

equally committed. So that as soon as they have anything else in their lives, in other words, sex, she cuts 'em loose".

De aanzwellende muziek versterkt de ernst van zijn verbale aanval op Jessica. Jessica kijkt kwaad naar Hardman maar ze blijft kalm en houdt zich in:

Jessica: "This is bullshit".

Jessica heeft het duidelijk gehad met Hardman, staat op en loopt naar de deur van de vergaderzaal. Hardman geeft haar nog een laatste veeg uit de pan:

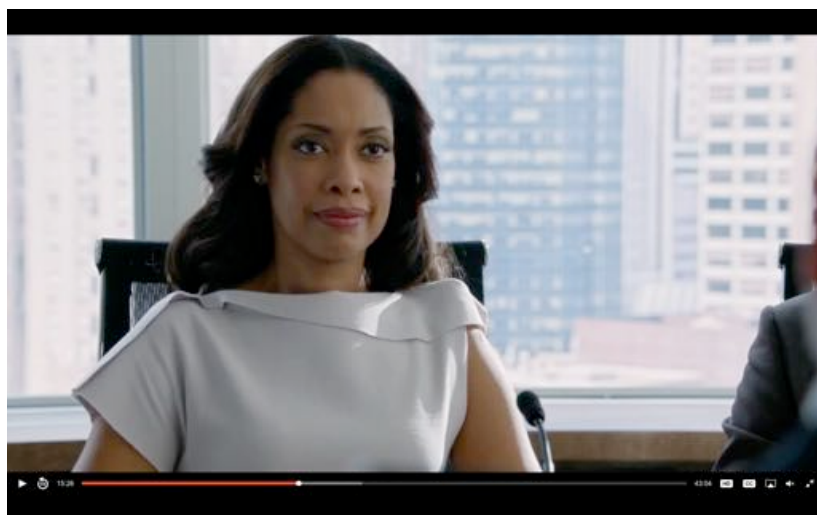
Hardman: "Then tell me differently".

Harvey: "We're done here".

Hardman: "The truth is Monica was younger than you, prettier than you, sexually active, and of child-bearing age, all of the things you are not and you fired her for it".

In een medium-long-shot staat Jessica bij de deur. Ze kijkt met een uitgestreken gezicht naar Hardman en blijft zwijgen. De camera zoomt met een medium-shot in op Jessica's gezicht. Haar ernstige en afkeurende blik richting Hardman tonen dat ze hem verafschuwt. Ze laat niet blijken of zijn woorden haar raken.

Hardman blijft zitten en bekijkt Jessica die de vergaderzaal verlaat. Door haar vanaf de rug te filmen terwijl ze steeds kleiner wordt en zelfs achter Harvey uit beeld verdwijnt, wordt duidelijk dat ze hier een nederlaag heeft geleden.



Medium-shot gezichtsuitdrukking Jessica

In een volgende scène zien we een heel ander beeld van Jessica. Harvey en Donna staan te praten in de hal als Harvey ineens de volgende woorden uitspreekt:

Harvey: "Look at you. You're beautiful. You have a date"?

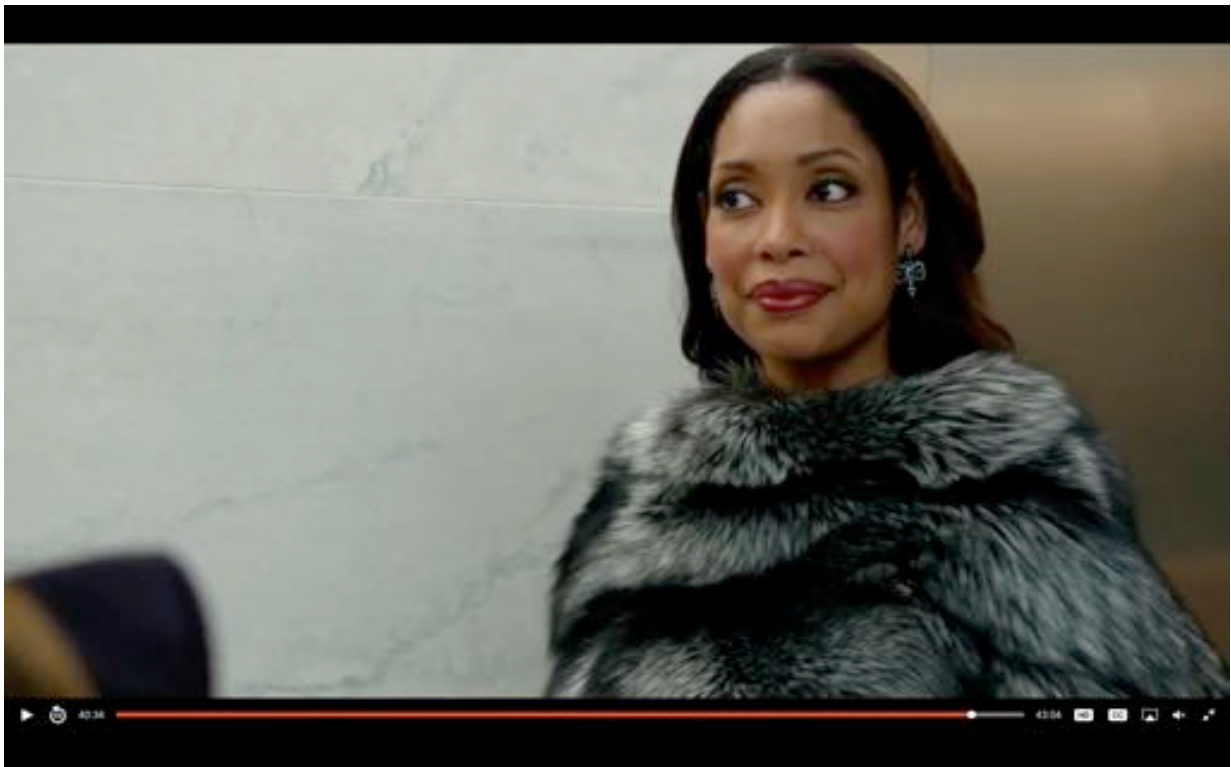
Jessica verschijnt in een medium-shot in beeld. Ze is mooi opgemaakt en draagt grote oorbellen en een chique bontkraag. Ze glimlacht zelfverzekerd. Jessica's houding, gezichtsuitdrukking en kleding maken duidelijk dat ze absoluut niet gezien wil worden als een oude vrijster.

Jessica: "As a matter of fact I do. Bitter and barren, my ass".

Harvey: "Someone special"?

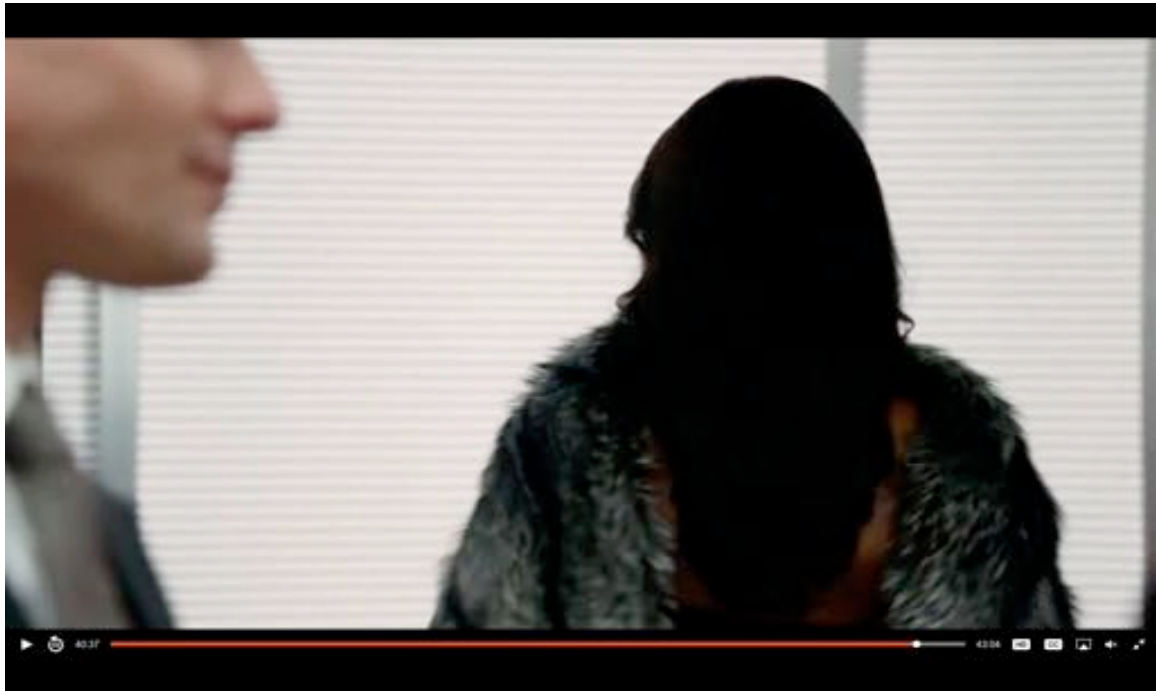
Jessica: "You never know. Could be the one".

Bij deze laatste woorden kijkt Jessica uitdagend. Ze heeft zin in haar *date* en loopt zelfverzekerd naar de lift.



Medium-shot gezichtsuitdrukking Jessica

In een medium-shot wordt zichtbaar dat ze onder de bontkraag een zwarte jurk draagt die een groot deel van haar rug bloot laat. Dit straalt seksualiteit uit.



Medium-shot Jessica

Jessica draait zich om en zegt resoluut:

Jessica: "Oh, and why don't you go ahead and take that damn name down".

Jessica glimlacht voldaan terwijl de liftdeuren sluiten. Met "take that damn name down" refereert ze aan de naam Hardman in Pearson-Hardman. Jessica wil dat zijn naam direct van de muur verdwijnt. Dit kan gezien worden als Jessica's wraak op Hardman omdat hij haar een oude vrijster noemde.

In de hierop volgende scène wordt echter duidelijk dat Jessica geen *date* heeft, maar een zakelijke afspraak met een getrouwde advocaat van een concurrerend advocatenkantoor.

## 2. Donna Paulsen

### Carrière en relaties

In THE OTHER TIME wordt in een flashback-scène duidelijk dat Harvey behalve bij Pearson-Hardman ook bij het Openbaar Ministerie (OM) heeft gewerkt. Hij verlaat het OM als hij ontdekt dat zijn baas bewijsmateriaal heeft verduisterd, waaruit blijkt dat hij zijn zaak niet rond heeft en de daders misschien onterecht worden veroordeeld. Harvey gaat terug naar Pearson-Hardman. Bij het OM was Donna zijn secretaresse en inmiddels werkt ze al twaalf jaar voor hem. Ze zijn een twee-eenheid, vertrouwen elkaar, kennen elkaar door en door en weten wat ze aan elkaar hebben. Donna gaat door het vuur voor Harvey en alles wat ze op werkgebied doet is om hem te helpen en te steunen. Donna en Harvey hebben een gecompliceerde relatie. In de loop van de serie wordt duidelijk dat ze heel veel van elkaar houden en onafscheidelijk zijn.

Dat blijkt ook uit onderstaande scène, waarin Harvey zijn terugkeer bij Pearson-Hardman met Jessica bespreekt en duidelijk wordt hoe Donna's carrière bij Pearson-Hardman is begonnen:

Jessica: "Terms are non negotiable. You get what I give you".

Harvey: "Fine by me, but I'm getting my own secretary".

Jessica: "Associates don't get their own secretaries".

Harvey: "This isn't about the associate it's about the secretary and I'm not coming here without her".

Jessica: "She must be very special".

Harvey: "She is".

Jessica: "Difference comes out of your pocket".

Harvey: "As long as she never knows".

Jessica: "Welcome back Harvey [...]."

Uit deze scène blijkt dat Donna haar carrière bij Pearson-Hardman aan Harvey te danken heeft, omdat hij bereid was haar salaris te betalen.

In MEET THE NEW BOSS wordt duidelijk hoe Donna haar baan als Harvey's secretaresse ervaart. Donna's collega Rachel Zane heeft er genoeg van dat ze *single* is. Om Rachel op te vrolijken neemt Donna haar om vier uur 's middags

mee naar een café voor *happy hour*. Rachel is van plan zich aan te melden bij een *dating site*, maar heeft problemen met het aanmaken van een profiel. Donna probeert Rachel te helpen, waarbij haar eigen carrière ter sprake komt:

Donna: "Rachel, I am a legal secretary and I'm proud of it."

Uit deze scène blijkt dat Donna tevreden is met haar baan.

In een scène uit *SUCKER PUNCH* wordt duidelijk dat Donna moeite heeft met het combineren van haar werk met een relatie en komt haar liefdesleven ter sprake. In een medium-long-shot zit Donna in 'het getuigenbankje'. Ze is nerveus maar kijkt met opgeheven hoofd naar Louis, ze is er klaar voor. Louis opent direct de aanval:

Louis: "Had Harvey Specter asked you to bury something five years ago would you?"

Donna: "He wouldn't ask me to do that?"

Louis: "That's not what I asked. If he did would you do it?"

In een medium-close-up-shot is Donna's angstige blik zichtbaar. Ze twijfelt over haar antwoord. Louis maakt hier gebruik van:

Louis: "Oh, see, you're pausing, which means you're hiding something".

Donna: "No, I'm not".

Louis: "See, I think you'd do anything for him and I know why [...] Do you love Harvey Specter?"

Donna kijkt verbaasd naar Louis:

Donna: "What?"

Louis: "Do you love him?"

Donna: "That has nothing to do with".

Louis: "It has everything to do with. Why did your last boyfriend break up with you?"



In een medium-long-shot oogt Donna onzeker. Ze is de enige persoon in het shot. De nadruk ligt op de rijen wetboeken achter haar, waardoor het lijkt alsof Donna zich in een rechtszaal bevindt en echt wordt verhoord. Doordat de nadruk op de achtergrond ligt oogt Donna kwetsbaar. Donna zit met haar benen over elkaar. Met de benen over elkaar zitten getuigt van een gesloten houding, ontoegankelijkheid, zelfbescherming en spanning. Donna wil Louis zijn vragen niet beantwoorden en is zeer gespannen. Dit onderstreept haar kwetsbaarheid. Louis vraagt door:

Louis: "Ms. Paulsen, why did he end it with you?"

Donna: "He thought that I prioritized my work over our relationship".

Louis: "Your work? He asked you to choose between him and Harvey didn't he?"

Donna: "Yes".

Louis: "Who did you choose?"

In een medium-shot kijkt Donna ongemakkelijk naar Louis. Ze wil de vraag niet beantwoorden maar beseft dat ze geen keus heeft:

Donna: "Harvey"

Louis: "Because you love him? [...]".

Donna: "It is not that simple".

Louis: "Do you love him yes or no? Answer the question [...] You're with him all the time. Your work revolves around him. Your life revolves around him [...] You don't have a boyfriend but the one you did wouldn't share you with him [...]".

In een medium-close-up-shot is aan Donna's gezicht te zien dat ze in paniek begint te raken:

Donna: "Please, I just need a...".

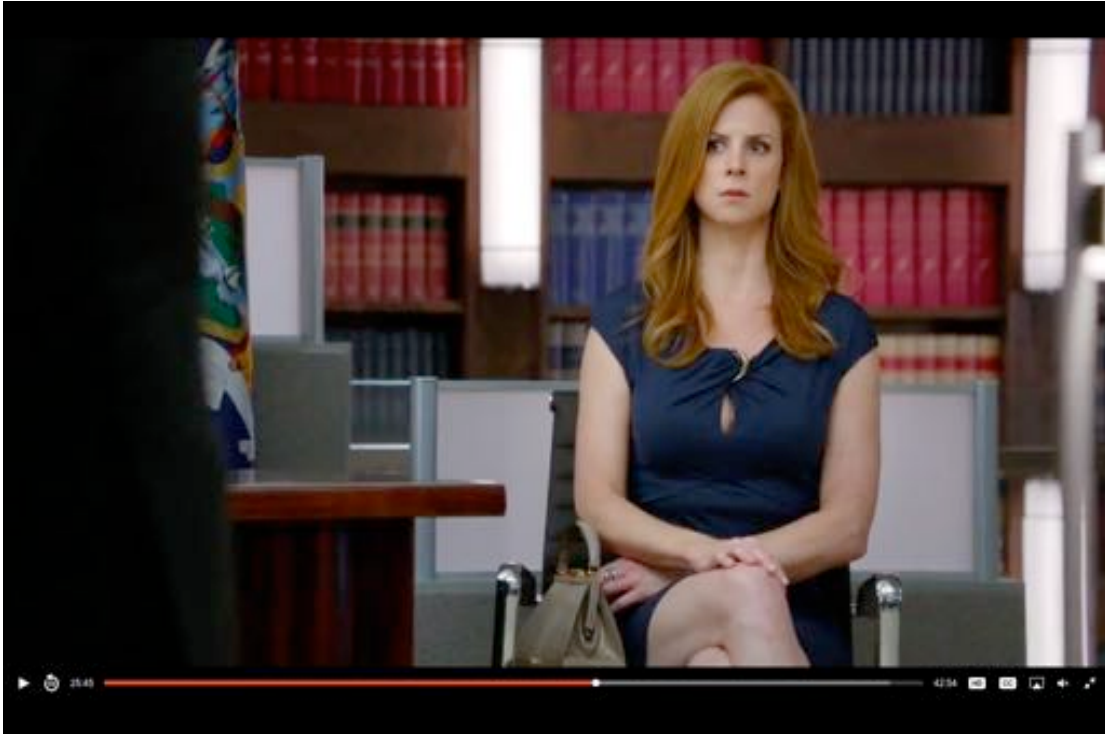
Louis blijft op Donna inhameren:

Louis: "Do you love Harvey Specter? Do you love Harvey Specter?"

Harvey grijpt in voordat het uit de hand loopt:

Harvey: "That's enough".

Donna kijkt verbijsterd. Ze is beledigd en kan niet bevatten waarom Louis en Harvey haar dit hebben aangedaan. Door het high-angle-shot (vogelperspectief) vanuit Louis zijn positie oogt Donna nietig en verslagen.



Medium-long-shot gezichtsuitdrukking Donna (high-angle-shot, vogelperspectief)



Medium-long-shot Donna en Louis

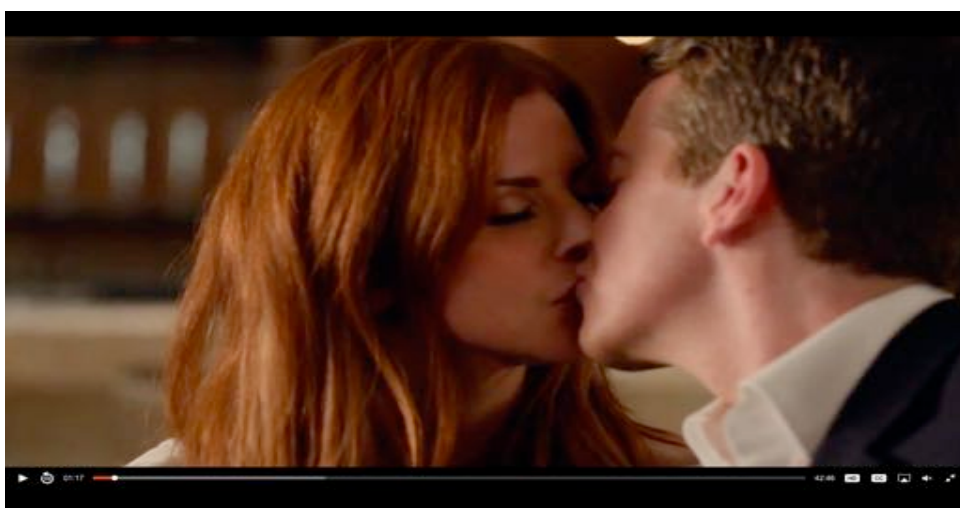
Ook in SHE'S MINE wordt Donna's liefdesleven belicht. Ze heeft op dat moment een affaire met Huntley. In deze scène zijn Donna en Huntley in een café. Een medium-shot toont hen zittend achter een piano. Huntley speelt en Donna zit naast hem. Alhoewel ze haar affaire met Huntley aanvankelijk beschouwde als aangenaam tijdverdrijf, blijkt uit haar woorden dat hun relatie steeds serieuzer wordt:

Donna: "You know you might just be the perfect man".

In een medium-close-up-shot worden Donna's woorden kracht bij gezet, doordat zij en Huntley elkaar zoenen. Donna kijkt naar Huntley en glimlacht tevreden. Ze zitten vlak naast elkaar, wat hun innige en liefdevolle moment versterkt en dit en de vrolijke pianomuziek tonen dat Donna gelukkig is met Huntley.



Medium-shot Donna en Stephen Huntley

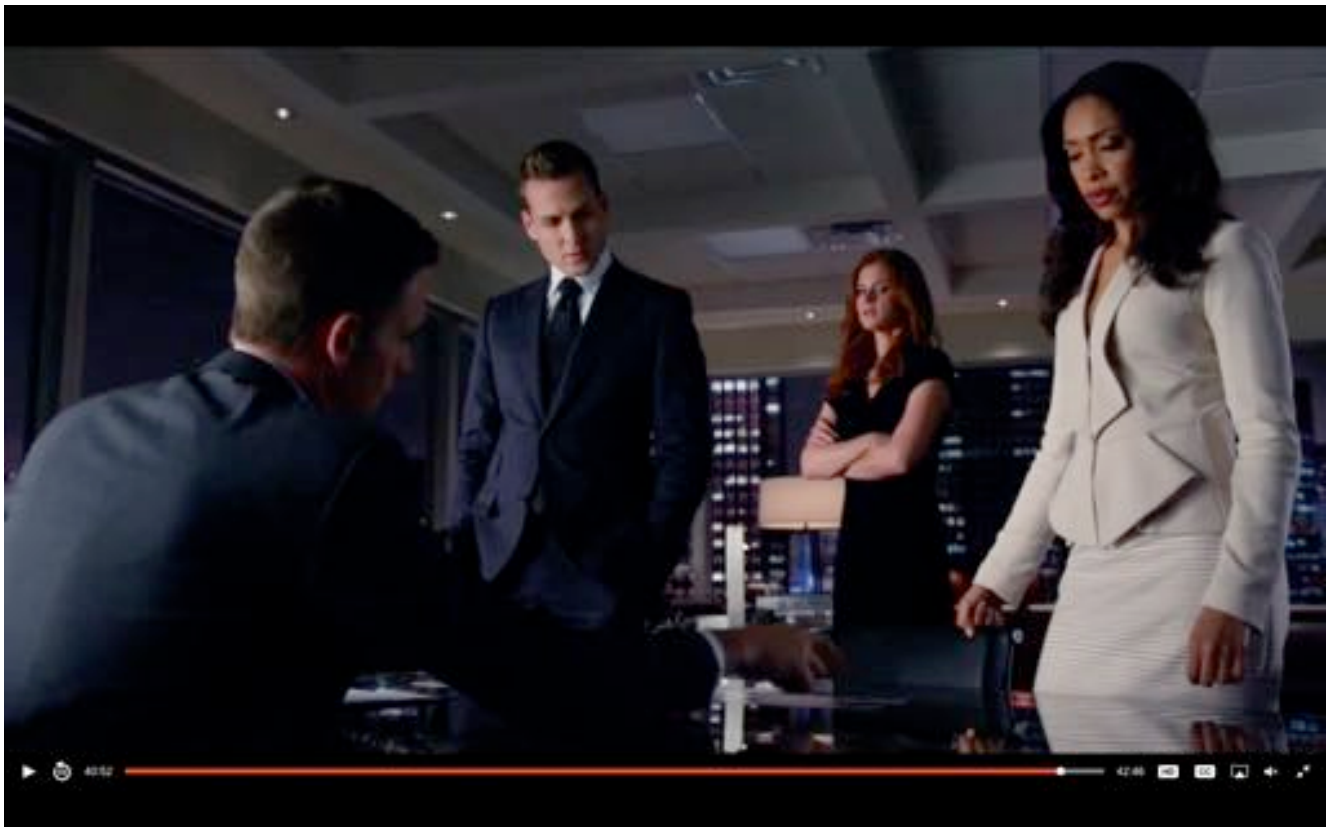


Medium-close-up shot Donna en Stephen Huntley

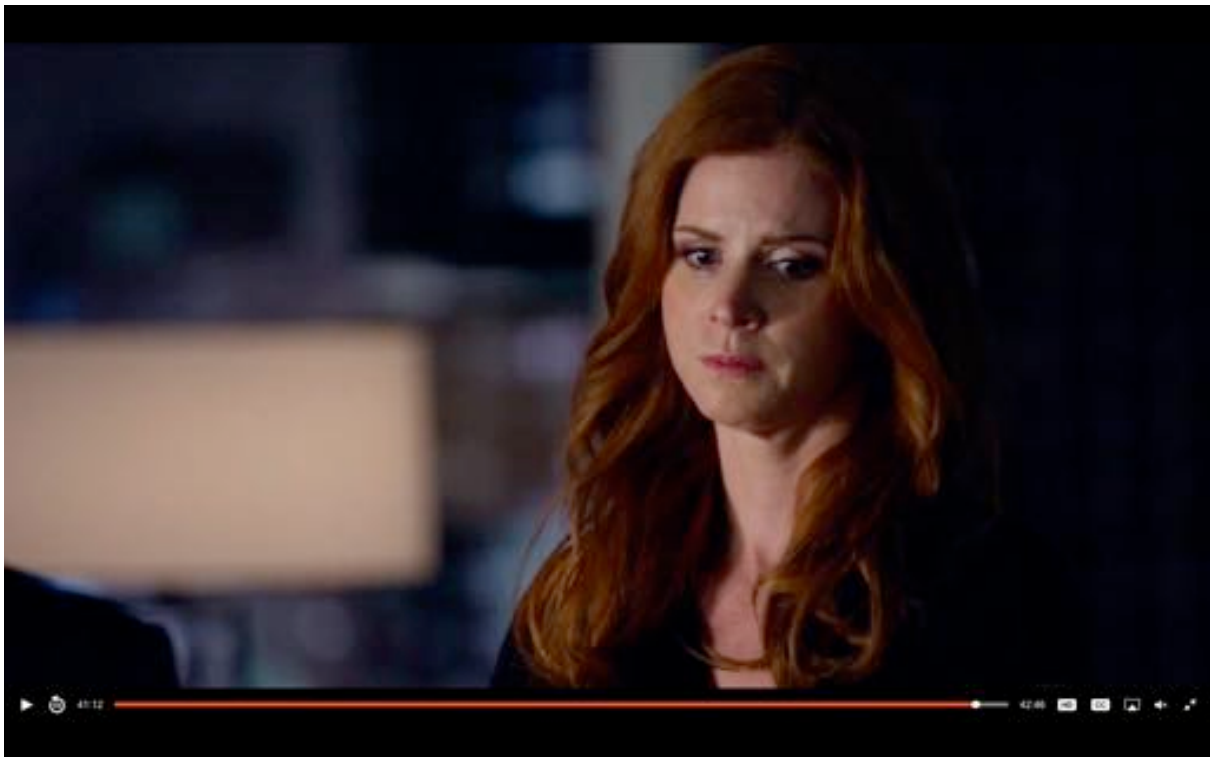
In een latere scène loopt Donna's relatie met Huntley echter op de klippen als Mike ontdekt dat hij een crimineel is. Huntley heeft opdracht gegeven voor meerdere moorden waarvan een cliënt van Pearson-Darby wordt verdacht. Harvey, Mike, Jessica en Donna zijn samengekomen in Harvey's kantoor, waar Mike hen de waarheid vertelt over Huntley. Deze scène markeert het einde van Donna's relatie:

Mike: "You want to know what it took to set up those murders? One phone call to Mariga from the offices of Darby International from Stephen Huntley's office".

Een medium-shot toont Donna's bedroefde gezicht. Ze heeft tranen in haar ogen. Ze is verbijsterd en kan niet geloven dat Huntley een crimineel is. Donna staat op de achtergrond en wordt in medium-shots alleen in beeld gebracht. Dit benadrukt haar verslagenheid en eenzaamheid.



Medium-long-shot van Donna, Jessica, Harvey en Mike



Medium-shot gezichtsuitdrukking Donna

Harvey: "And when Ava's about to be charged for murder, Stephen shows up to make sure we'd never find out".

In een medium-shot kijkt Donna verdrietig naar Harvey. Ze lijkt zich te schamen tegenover hem omdat ze Huntley niet heeft doorzien.

Donna: "I'm so sorry, Harvey".

Donna lijkt wat er is voorgevallen nog erger voor Harvey te vinden dan voor zichzelf. Dit toont haar liefde voor hem. Harvey's liefde voor Donna blijkt uit zijn blik naar haar, die duidelijk maakt dat hij razend is op Huntley om wat hij haar heeft aangedaan. In de volgende scène neemt Harvey Huntley te grazen.

Harvey's gevoelens voor Donna komen opnieuw naar voren in een scène uit *INTENT*, waarin hij haar de liefde verklaart met de woorden "You know I love you Donna". Donna is verbijsterd. Ze wist wel dat Harvey van haar houdt maar niet dat hij daadwerkelijk verliefd op haar is. In *NOT JUST A PRETTY FACE* realiseert zij zich echter dat Harvey nooit de daad bij het woord zal voegen. In de laatste scène komen Donna's gevoelens voor Harvey aan het licht en wordt duidelijk dat ze meer wil dan slechts een werkrelatie met hem. Ze neemt een ingrijpend besluit dat gevolgen heeft voor hun relatie. In deze scène bezoekt Donna Harvey in zijn kantoor:

Donna: "I'm leaving you Harvey".

Harvey: "What?"

Donna: "This isn't working for me anymore [...]".

In een medium-shot staat Donna tegenover Harvey die op een stoel zit terwijl ze hem dit vertelt. Dit toont Donna's vastberadenheid over haar besluit en Harvey's verslagenheid. Hij kan het niet geloven:

Harvey: "Donna. Donna please".

Donna: "I love you Harvey".

Aan Donna's blik is te zien dat ze er moeite heeft om Harvey te moeten vertellen dat ze niet meer voor hem wil werken, omdat ze van hem houdt. Harvey en Donna staan nu in een medium-shot dichtbij elkaar, wat de intensiteit van haar besluit en hun gevoelens voor elkaar onderstreept.



Medium-long-shot Donna en Harvey (low-angle-shot, kikkerperspectief)



Medium-shot Donna en Harvey

## Seksualiteit

In seizoen 3 aflevering 3: UNFINISHED BUSINESS ontmoeten Donna en Huntley elkaar voor het eerst. In CONFLICT OF INTEREST wordt duidelijk dat de twee een meer dan gewone belangstelling voor elkaar hebben. Donna is *single* en is duidelijk wel in voor een avontuurtje met Huntley.

De scène begint met een medium-long-shot waarin Donna op de rug gefilmd in beeld komt. Donna bevindt zich in de kantine van Pearson-Darby.



Medium-long-shot Donna

In een medium-long-shot komt Rachel in beeld. Ze kijkt bewonderend naar Donna:

Rachel: "New dress?"

Donna draait haar hoofd om en kijkt Rachel zelfverzekerd aan, alsof het vanzelfsprekend is dat ze er sexy uitziet. Donna's woorden zetten dit kracht bij:

Donna: "What can I say? It deserved me".

Rachel: "What's the occasion?"

Donna draait zich in een medium-long-shot vervolgens helemaal om. Donna's houding en gebaren tonen haar zelfbewustzijn over haar uiterlijk. Ze reageert zelfgenoegzaam op Rachels vraag:

Donna: "Does a girl need a reason to look spectacular?"

In een medium-long-shot verschijnt Huntley in beeld. Hij bekijkt Donna en Rachel van een afstandje. In een medium-shot benadert hij Rachel en maakt avances:

Stephen: "I'm partial to a little sweetness in the morning".

Donna bekijkt Rachel en Huntley. Rachel gaat niet in op zijn avances.

Rachel: "Well, then I would recommend the bakery on 52nd".

Stephen: "You care to join me? I hate to deny you the pleasure of my company".

Rachel: "I think I can manage without it [...]".

Stephen: "My loss. Ladies".

In een medium-shot zien we Donna glimlachen terwijl Huntley met Rachel flirt. Nadat Rachel hem afwijst verlaat hij de kantine. In een medium-long-shot bekijken Donna en Rachel Huntley en roddelen ze over hem:

Rachel: "Oh, that man is trouble".



Donna: "It's okay. I can handle it".

Rachel: "Oh no, it's okay. I don't need you to...".

Donna: "Wait. What are we talking about?"

Rachel: "The fact that he's into me".

Donna: "Were you here? He's into me".

Rachel: "Then why was I the one getting all the stares"?

Donna: "Haven't you ever heard, "go after the second prettiest to get the prettiest's attention"?"

Bij deze laatste woorden kijkt Donna belerend naar Rachel, alsof ze zich niet kan voorstellen dat Rachel dit heeft gemist en niet begrijpt dat het vanzelfsprekend is dat Huntley voor haar kiest.

Rachel: "No, I've never heard that".

Donna: "Well it's a thing [...]".

Rachel: "Oh, the dress. He asked you out"?

Donna gedraagt in deze scène arrogant tegen Rachel. Haar houding en gebaren drukken uit dat ze allang doorhad dat Huntley alleen met Rachel flirtte om haar aandacht te trekken. Donna voelt zich superieur ten opzichte van Rachel, omdat zij zelf vindt en volgens haar Huntley ook, dat ze knapper is dan Rachel en er beter uitziet. Donna speelt met Huntley door hem aan te trekken en af te stoten.



Medium-shot gezichtsuitdrukking Donna



Medium-shot Donna en Rachel (low-angle-shot, kikkerperspectief)

In een tweede scène ontmoeten Donna en Huntley elkaar bij het kopieerapparaat. In medium-shots is de zakelijke omgeving van Pearson-Darby duidelijk zichtbaar. Dit en Donna's (saaie) grijze jurk suggereren dat ze een zakelijke bespreking hebben. De dialoog onthult echter hun ware bedoelingen. Deze scène markeert het begin van hun affaire:

Huntley: "You know, in fact, given your skills I think you'd probably be the ideal person to handle my short-term need [...]"

Donna: "You need someone to help relieve the pressure".

Huntley: "Naturally I thought of you".

Donna: "Not Rachel"?

Huntley: "I think you know the answer to that".

Donna: "I knew it then".

Huntley: "I know you did. It'll be a brief, casual arrangement [...]"

Huntley vraagt Donna mee uit naar een toneelstuk. Vanaf dat moment is ze overgehaald:

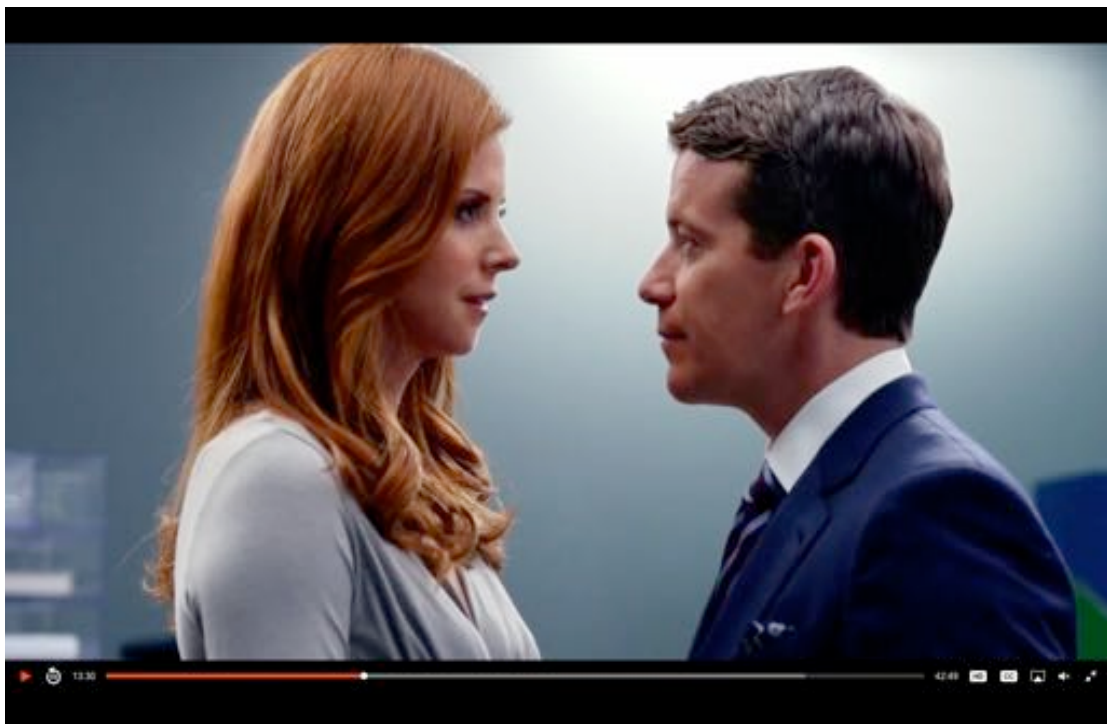
Donna: "You do realize that this arrangement would involve no secretarial work"?

Huntley: "I'd be disappointed if it did".

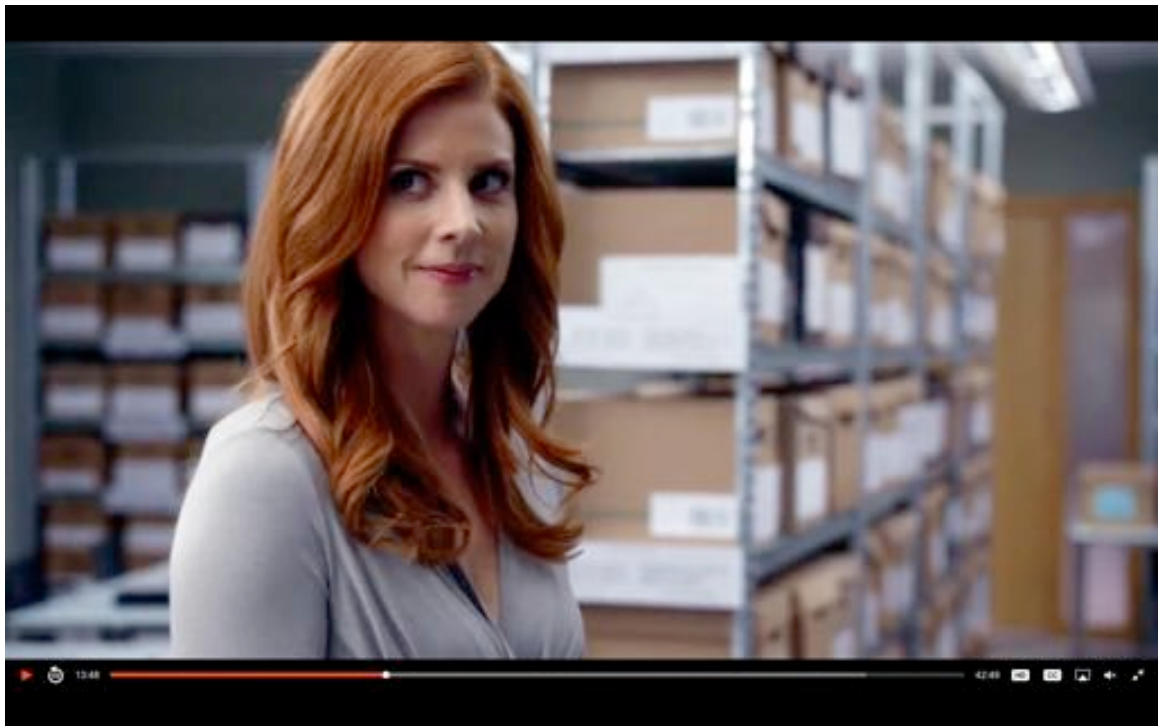
In medium-shots tonen Donna's houding en gebaren dat ze zich koket gedraagt terwijl ze met Huntley flirt. Ze probeert met haar manier van doen bij hem in de smaak te vallen, wat haar ook lukt. Donna en Huntley staan dicht tegenover elkaar, wat benadrukt dat ze nader tot elkaar komen.



Medium-shot Donna en Stephen Huntley



Medium-shot Donna en Stephen Huntley

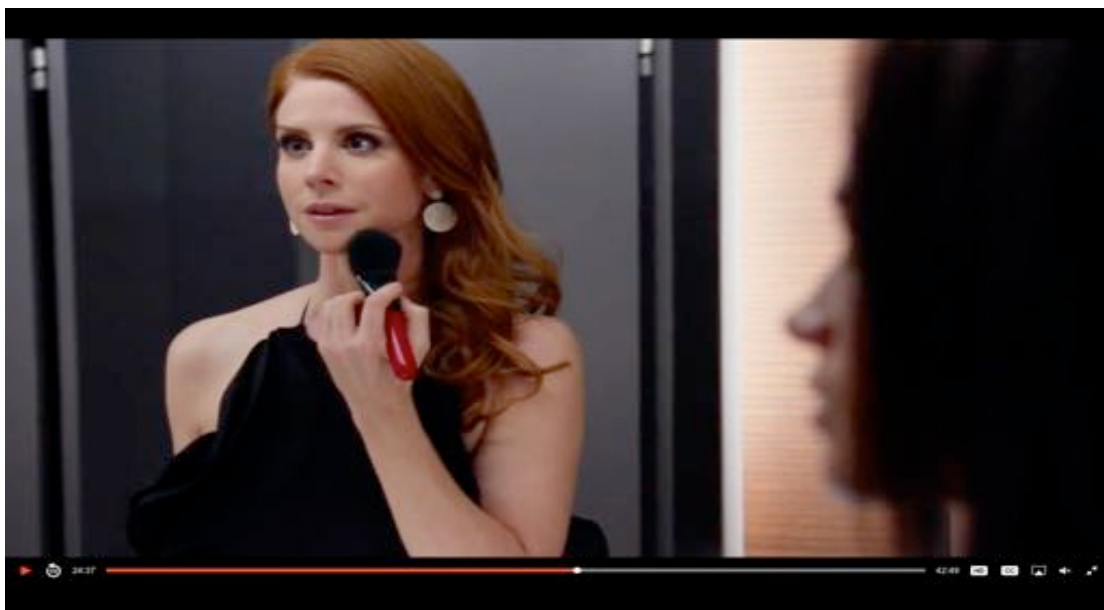


Medium-shot gezichtsuitdrukking Donna

In de derde scène treffen Rachel en Donna elkaar op het toilet, waar Donna zich aan het opmaken is:

Rachel: "Well, then who's the touch-up for"?

Rachel kijkt verbaasd naar Donna. De camera filmt Donna in een medium-long-shot van top tot teen en benadrukt haar lichaam en schoonheid. Ze draagt glimmende zwarte pumps en een sensationele zwarte avondjurk met een groot deel van haar rug ontbloot.



Medium-shot Donna



Medium-long-shot Donna en Rachel

Donna's kleding maakt duidelijk dat er iets spannends aanstaande is. Rachel ontfutselt haar de waarheid:

Rachel: "Did you do a costume change without leaving the office"?

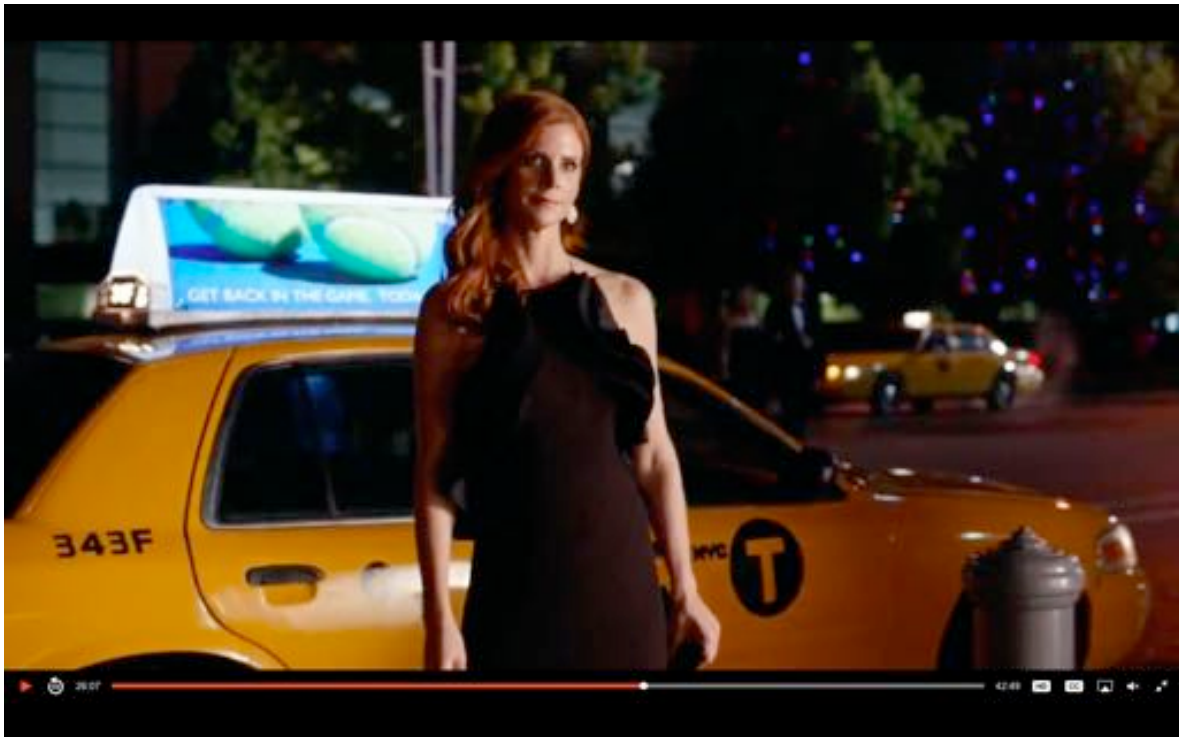
Donna: "I have a number that calls a guy, who knows my size [...]"

Rachel: "Oh, my god. You have a date with Stephen".

Donna: "It's not really a date. It's more an arrangement".

Donna spreekt nuchter over haar *date* met Huntley. Ze lijkt hem te zien als een aangenaam tussendoortje.

In de vierde scène arriveert Donna in een taxi bij het theater waar ze met Huntley heeft afgesproken. In een medium-long-shot wordt ingezoomd op haar lichaam terwijl ze bevallig de taxi uitstapt en glimlachend poseert als een model.



Medium-long-shot Donna

Huntley kan enkel met zijn hand op zijn hart "wow" uitbrengen als hij Donna ziet. Donna's seksualiteit komt naar voren in onderstaande dialoog:

Huntley: "We are going for dinner with Daniel Day-Lewis after the show [...]"

Donna: "What time is dinner?"

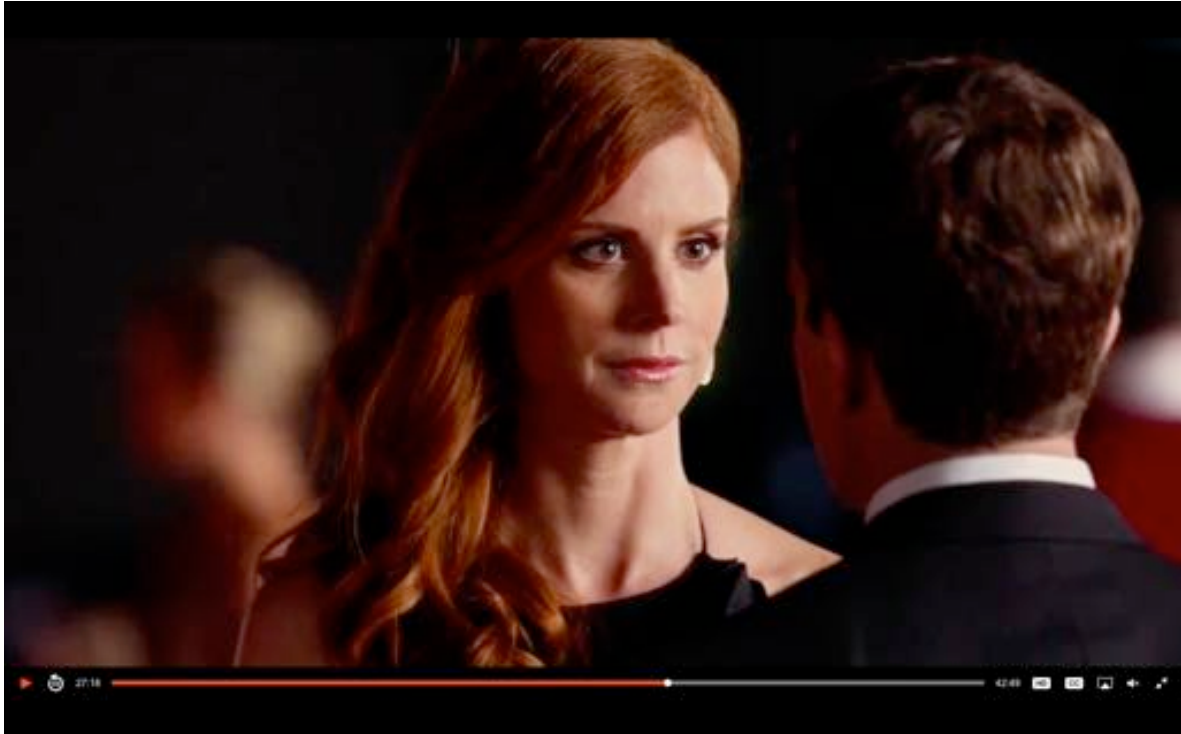
Huntley: "10.30".

Donna: "Then we better get going".

Huntley: "Oh, the show doesn't start for another 20 minutes".

Donna: "We aren't going to the show".

In een medium-shot staan Donna en Huntley dicht tegenover elkaar. Donna steekt boven Huntley uit, waarmee benadrukt wordt dat zij het initiatief neemt. Donna's blik toont dat ze een besluit heeft genomen en ze kijkt verleidelijk naar Huntley, waarna ze zich omdraait en wegloopt. Haar laatste woorden en verleidelijke blik maken duidelijk dat ze seks wil hebben met Huntley.



Medium-close-up-shot Donna en Stephen Huntley (low-angle-shot, kikkerperspectief)

### 3. Rachel Zane

#### Carrière en relaties

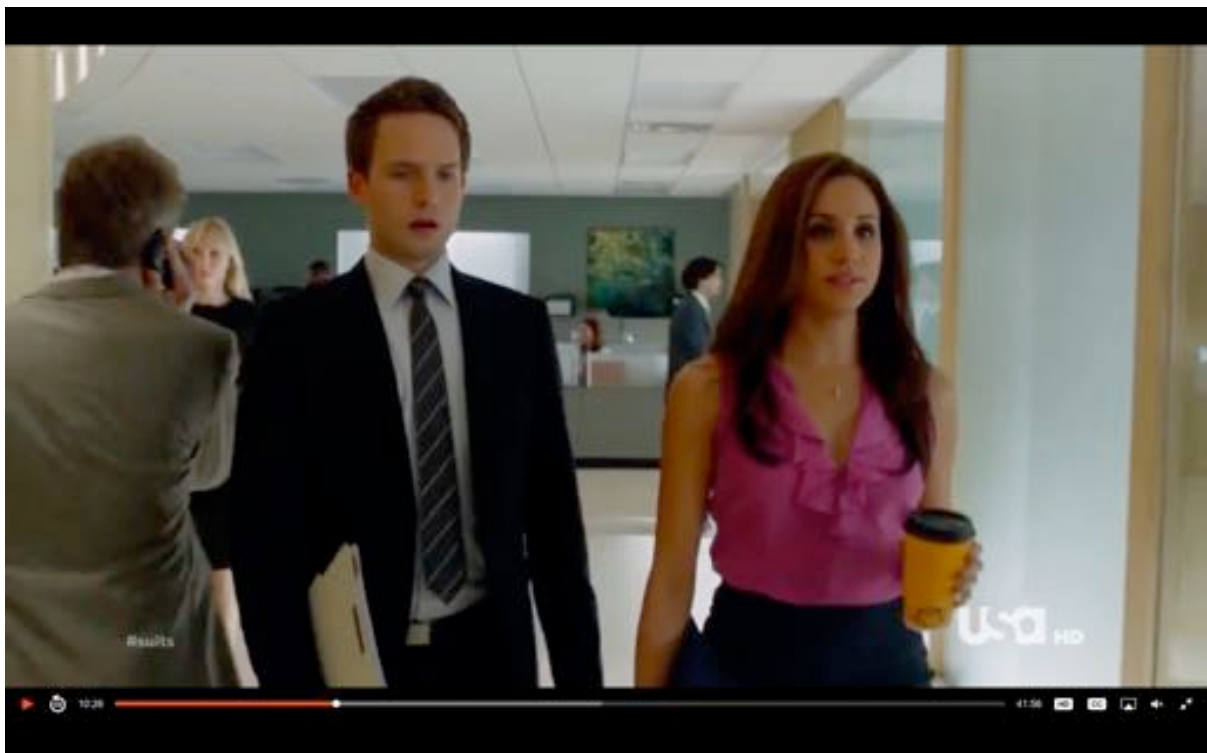
In TRICKS OF THE TRADE leidt Rachel een vriendin rondt, die solliciteert voor een stageplek bij Pearson-Hardman. In een volgende scène zoekt Mike Rachel op en informeert hij naar de afloop van het sollicitatiegesprek van haar vriendin. In een medium-long-shot lopen Mike en Rachel door de gang.:

Mike: "So I meant to ask you, how did your friend's interview go yesterday"?

Rachel: "Theresa? She didn't get the internship".

Mike: "So how do you feel about that"?

Rachel: "To be honest, I'm relieved. I mean she would have been a daily reminder of what I couldn't do, that I'll never score high enough on the LSATs or get into law school".



Medium-long-shot Rachel en Mike

Een medium-shot toont haar gezicht. Terwijl ze zegt dat ze deze test nooit zal halen vermijdt ze oogcontact met Mike en staart bijna voortdurend gefrustreerd naar de grond. Ze maakt een gelaten indruk en toont onzeker te zijn over haar

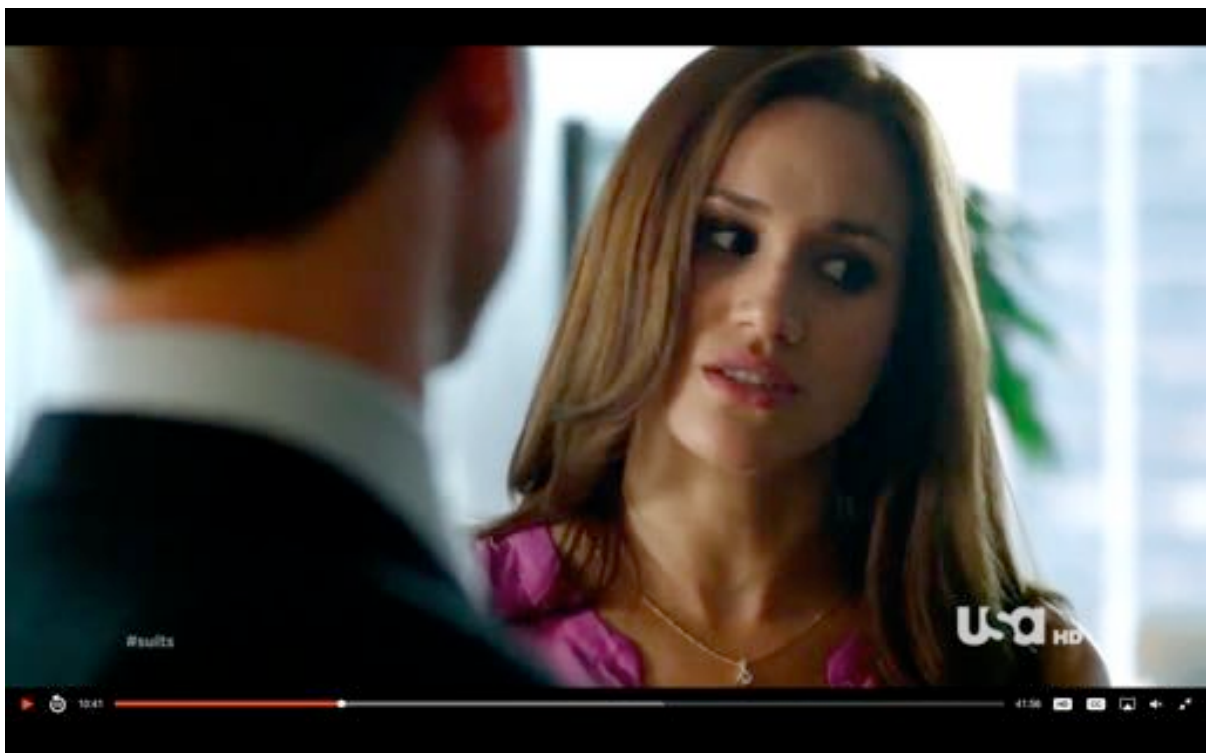


eigen kunnen. Mike kijkt geïrriteerd. Hij vindt duidelijk dat ze een te lage dunk van zichzelf heeft:

Mike: "You know that doesn't have to be true".

In een medium-shot kijkt Rachel naar Mike met een blik die lijkt te zeggen "ik berust in mijn lot".

Rachel: "It is. I need to accept that I will always be a paralegal because of this stupid test".



Medium-close-up-shot Rachel (high-angle-shot, vogelperspectief)

De manier waarop Rachel deze laatste woorden uitspreekt maakt duidelijk dat ze gefrustreerd is over het feit dat de test haar toekomst in de weg zit. Ze staart teleurgesteld naar de grond en draait ze zich weg van Mike, alsof ze zich hiervoor schaamt. Dit benadrukt haar verslagenheid over haar vermeende onkunde. Rachel slaakt een diepe zucht terwijl ze haar kantoor binnengaat. Ze sluit de deur waarmee ze de confrontatie met Mike hierover uit de weg gaat.

Mike laat het hier echter niet bij zitten. In een volgende scène zoekt hij Rachel op in haar kantoor. In een medium-shot schuift hij een zelfhelpboek over haar

bureau, waarmee zij voor de test kan studeren. Rachel kijkt zittend aan haar bureau verbaasd op naar Mike:

Rachel: "Why is that on my desk"?

Mike: "Cause the LSATs are a week from Saturday".

Rachel gedraagt zich afstandelijk en agressief tegenover Mike en kijkt hem geïrriteerd aan. Ze heeft geen zin om opnieuw met hem de confrontatie aan te gaan:

Rachel: "Great. Go away. I'm busy".

Ze concentreert zich op haar werk. Mike houdt vol:

Mike: "There are only four tests a year which means, if you miss this one, you're gonna have to wait another three months".

In een medium-shot gaat Mike tegenover haar zitten. Rachel kijkt afkeurend naar Mike en gedraagt zich krengerig:

Rachel: "I can do math too, Good Will Hunting".

Rachel richt zich weer op haar werk totdat haar plotseling iets te binnen schiet:

Rachel: "When did I say I was ready to retake the LSATs"?

Mike: "I thought that, after our talk...".

Rachel neemt een defensieve houding aan en lijkt zich te verantwoorden waarom ze de LSATs niet wil doen:

Rachel: "Nothing about our talk said I'm interested in bombing the test again".

Mike: "You're not gonna bomb it again".

Rachel: "How do you know"?

Mike: "Because the first time you took it, you were missing one essential ingredient ... me".

Rachel: "Not interested".

Rachel zucht diep en richt zich weer op haar werk. Ze gelooft hem niet. Mike schraapt zijn keel en schuift het zelfhelpboek richting Rachel. Ze kijkt met een spottende glimlach op haar gezicht naar het boek en vervolgens serieus naar Mike:

Rachel: "If I let you help me, will you leave me alone"?

Mike: "Mm-hmm".

Een medium-shot toont Rachels glimlach terwijl ze overstag gaat:

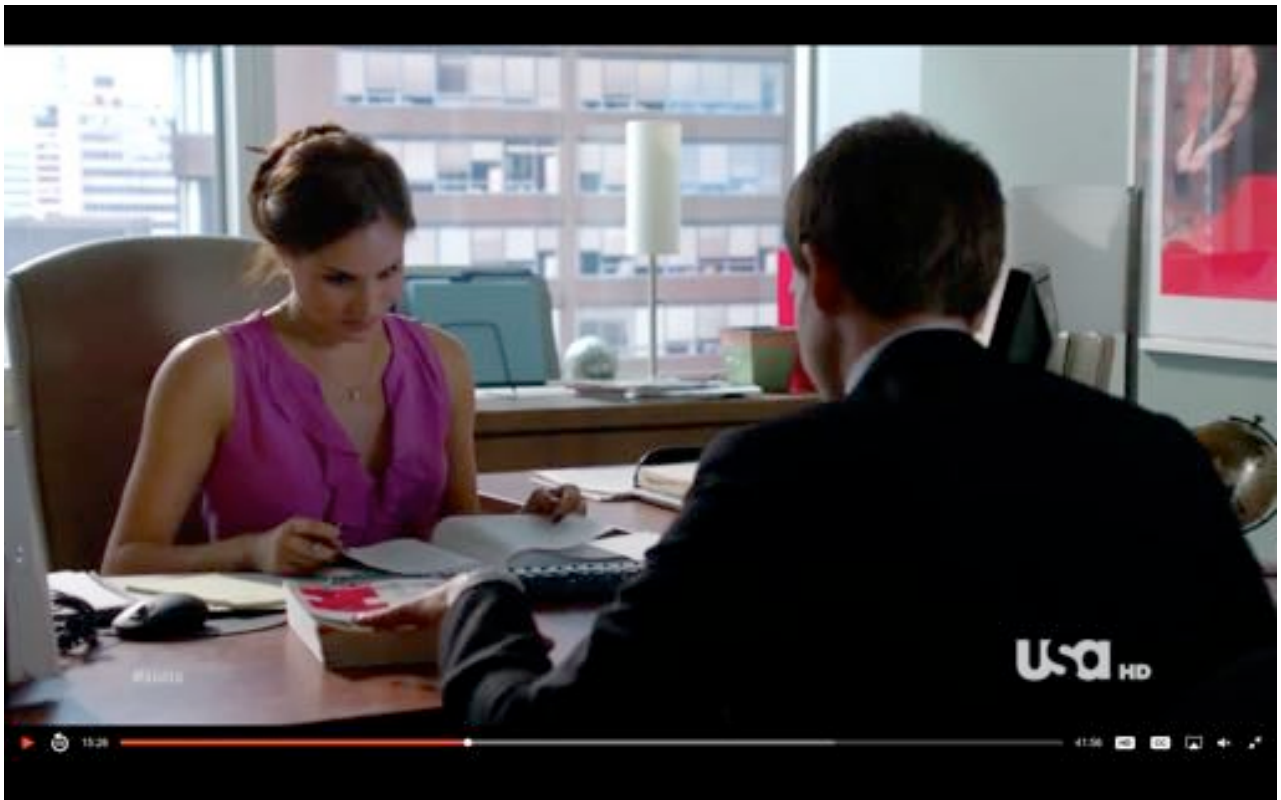
Rachel: "Okay".

Mike: "I'll see you later. Get excited".

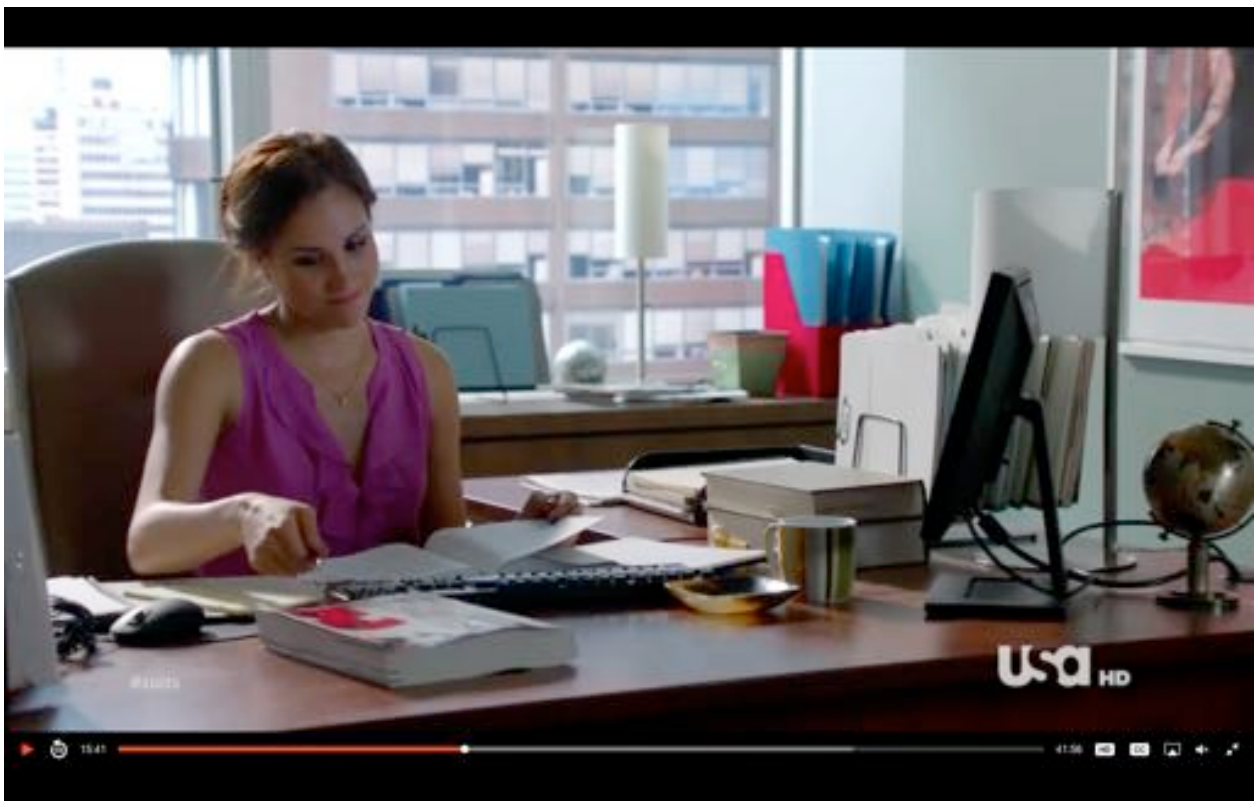
Rachel kijkt afkeurend naar het zelfhelpboek en naar Mike:

Rachel: "Whoo-hoo".

Met haar pen schuift ze het boek weg. Haar blik en gebaren maken duidelijk dat ze er totaal niet naar uitkijkt om dit weer op te pakken. Rachel en Mike zitten tegenover elkaar en worden of beurtelings of op enige afstand van elkaar in beeld gebracht, wat het conflict tussen hen zichtbaar maakt. Dat Rachel zich gedurende de hele scène steeds op haar werk probeert te concentreren terwijl Mike haar wil overhalen, toont eveneens het conflict tussen hen beiden en het conflict dat ze met zichzelf heeft, omdat ze de confrontatie van het halen van de test uit de weg wil gaan.



Medium-shot Rachel en Mike



Medium-shot Rachel

In een latere scène overheert Mike Rachel in haar kantoor. In een medium-long-shot worden ze in beeld gebracht. Ze zitten tegenover elkaar aan Rachels bureau. Haar houding toont dat ze nerveus is en nog steeds twijfelt over haar eigen kunnen. Ze staart naar haar bureau:

Mike: "Come on, you got this one".

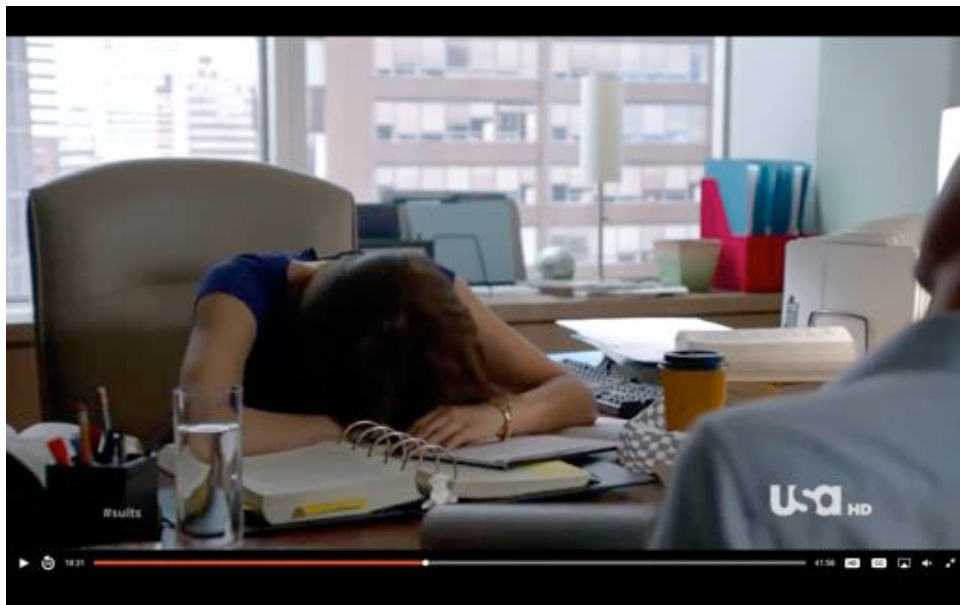
Rachel: "It's "A". No it's "C". Actually it's "D". It's definitely "D".

Mike: "Final answer"?

Rachel: "Yes, "D".

Mike: "It's "A".

Rachel zucht geërgerd en legt moedeloos haar hoofd in haar armen op het bureau.



Medium-shot Rachel

Mike adviseert haar:

Mike: "Rachel, you got to remember they're asking why the argument is most vulnerable".

Rachel kijkt op en neemt een defensieve houding aan:

Rachel: "I can make the case that they're all vulnerable arguments".

Mike: "You could but your first instinct was "A". You got to go with your gut".

Rachel: "Right. So what if my gut can find the exception where "A" is wrong. What am I supposed to do then"?

Mike: "You ignore it".

Rachel: "I can't, that's easier said than done".

Mike: "The test isn't trying to trick you".

Rachel: "But sometimes it is, Mike".

Rachel leunt naar voren richting Mike en haar defensieve houding verandert in een agressieve houding. Rachel en Mike zijn in een high-angle-shot (vogelperspectief) gefilmd. Zo oogt Rachel nietig en verslagen en wordt benadrukt dat ze nog een lange weg te gaan heeft voor ze klaar is voor de test, wat tevens blijkt uit de dialogen:

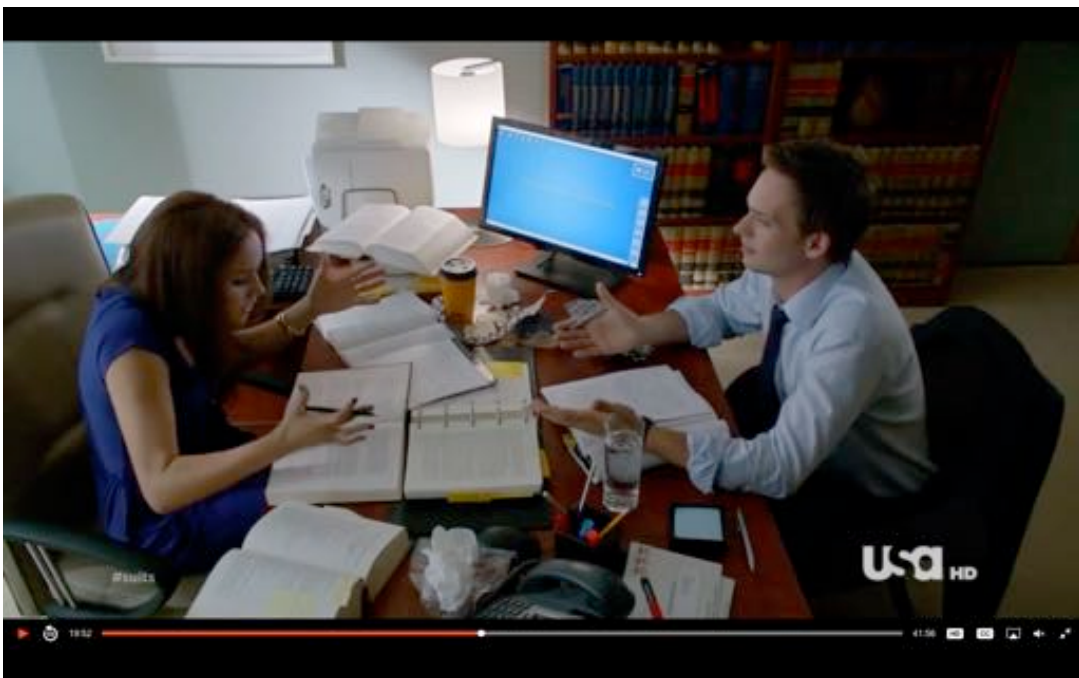
Mike: "Well, you got to let that go".

Rachel: "I can't".

Mike: "Why not"?

Rachel: "Cause I don't want to get any questions wrong".

Bij deze laatste woorden verheft Rachel haar stem. Haar blik en gebaren tonen haar moedeloosheid en frustratie en dat ze geen vertrouwen heeft in een goede afloop. Dit wordt versterkt door het high-angle-shot.

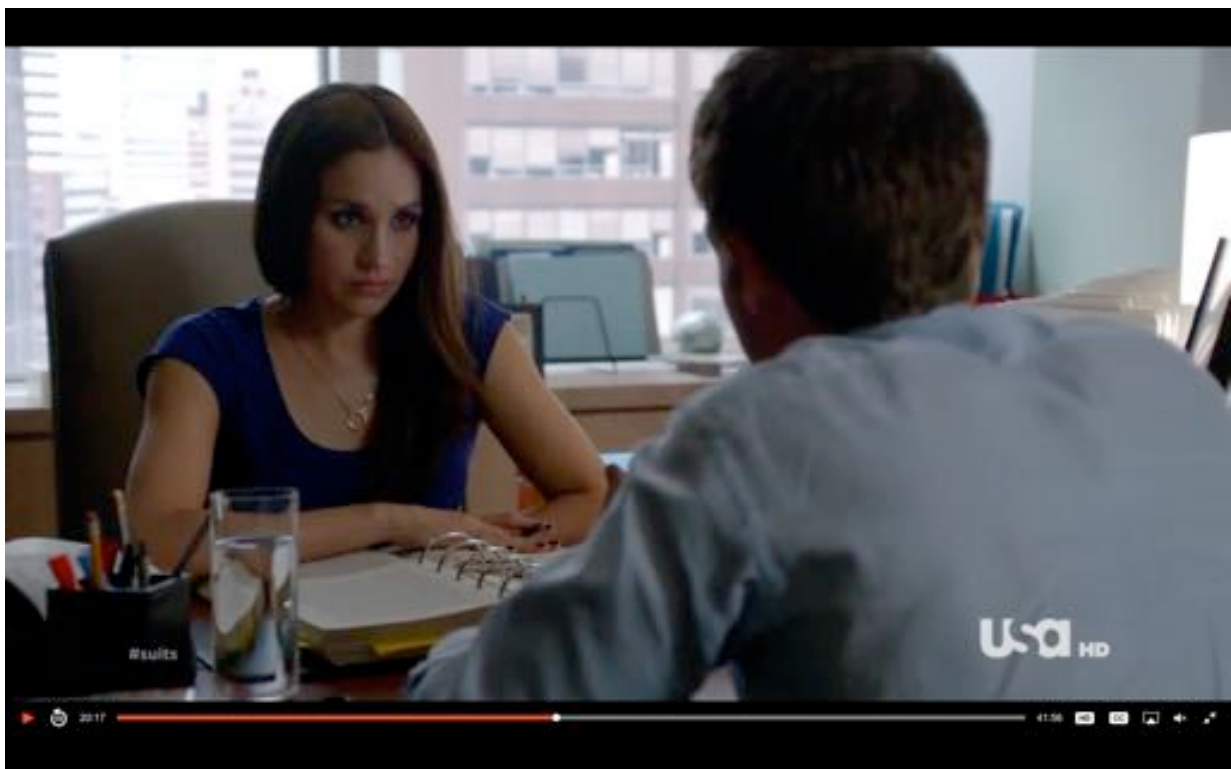


Long-shot Rachel en Mike (high-angle-shot, vogelperspectief)

Mike geeft haar opnieuw advies:

Mike: "Okay. I think we found your problem. You're so afraid of getting fooled by a few trick questions that you're letting it mess you up with all the other ones. Look Rachel, you want to get into Harvard, you need a 170 okay? If you let a few of these trick questions go, you're gonna be fine. But if you keep trying to be perfect, you're gonna overthink this whole thing, you're gonna end up with a 130. Rachel, nobody gets all the trick questions".

Terwijl hij dit zegt staart Rachel in een medium-shot neerslachtig naar haar bureau. Als ze hem aankijkt lijkt ze zich te schamen voor haar perfectionistische houding.

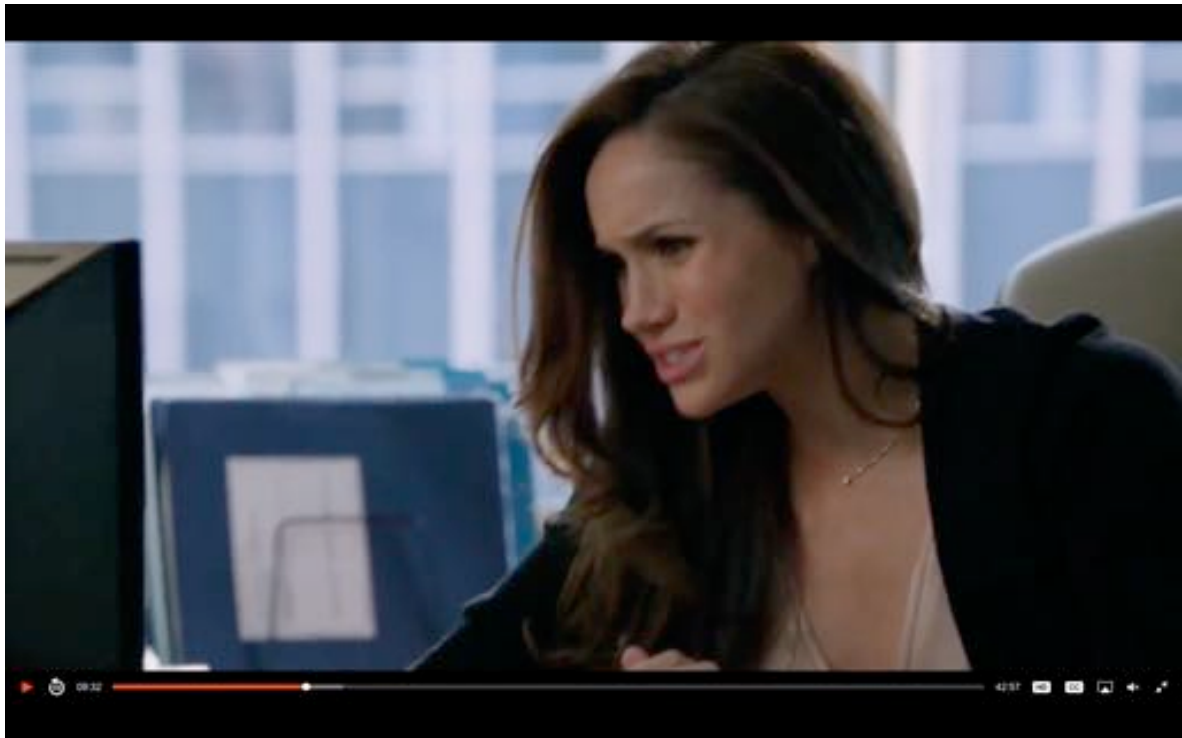


Medium-shot Rachel en Mike

In een scène uit MEET THE NEW BOSS blijkt dat Rachel maar wat graag een relatie zou willen hebben. In een medium-shot komen haar handen in beeld. Ze slaat hard op de toetsen van haar toetsenbord. De camera verplaatst zich naar haar gezicht.

Ze kijkt chagrijnig naar haar computer, waar ze duidelijk problemen mee heeft:

Rachel: "Screw you".



Medium-shot gezichtsuitdrukking Rachel

Rachel verheft haar stem. In een medium-shot komt haar computer in beeld waarop de tekst "It's free to look. DISCOVER YOUR MATCH" te lezen valt. Donna verschijnt in beeld:

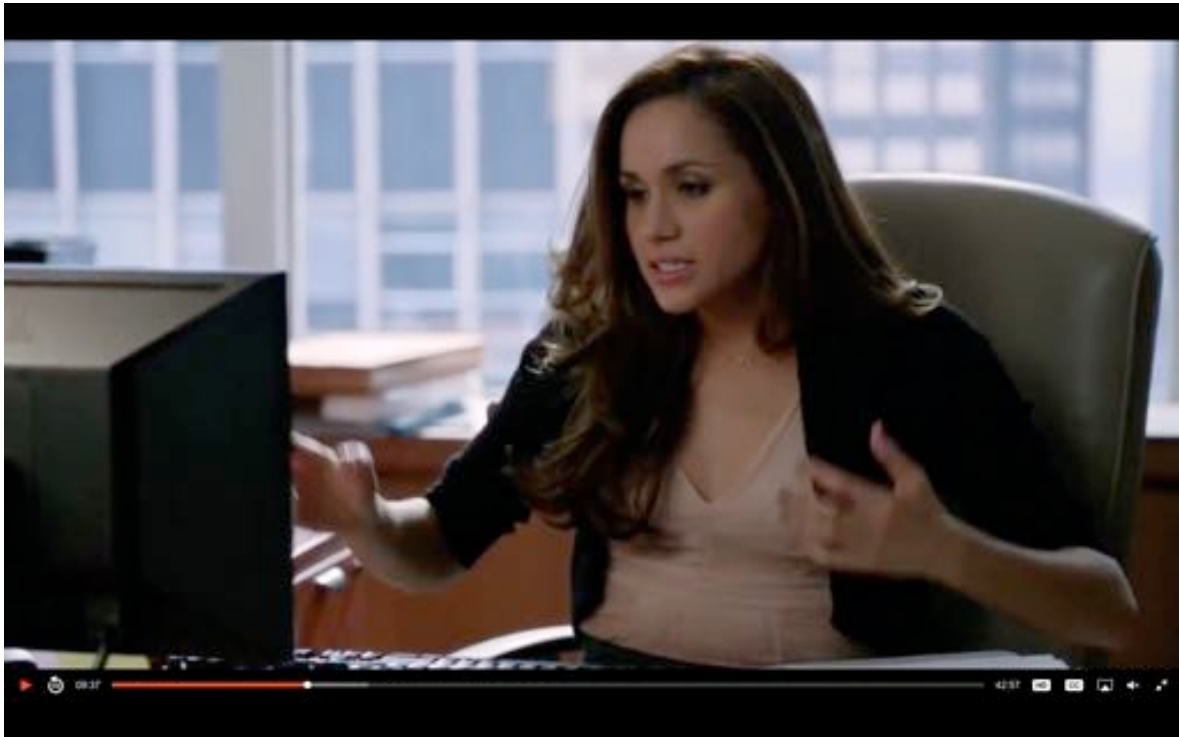
Donna: "Mine likes to be scolded too".

In een medium-shot komt Rachel in beeld. Haar gebaren en blik richting haar computer maken duidelijk dat ze geïrriteerd is. Ze praat met stemverheffing:

Rachel: "I keep getting these dating site pop-ups. It's like my computer's accusing me of being single".

Haar gebaren en manier van spreken tonen dat Rachel gefrustreerd is omdat ze geconfronteerd wordt met het feit dat ze *single* is. Dit wordt ook onderstreept doordat ze naar achteren leunt en zo als het ware wordt 'verslagen' door haar computer.





Medium-shot gezichtsuitdrukking Rachel

Donna komt in beeld en reageert kalm:

Donna: "Do you know why it's doing that"?

Rachel kijkt in een medium-shot angstig naar Donna:

Rachel: "My mother's in there"?

Donna: "Did you search for a dating site"?

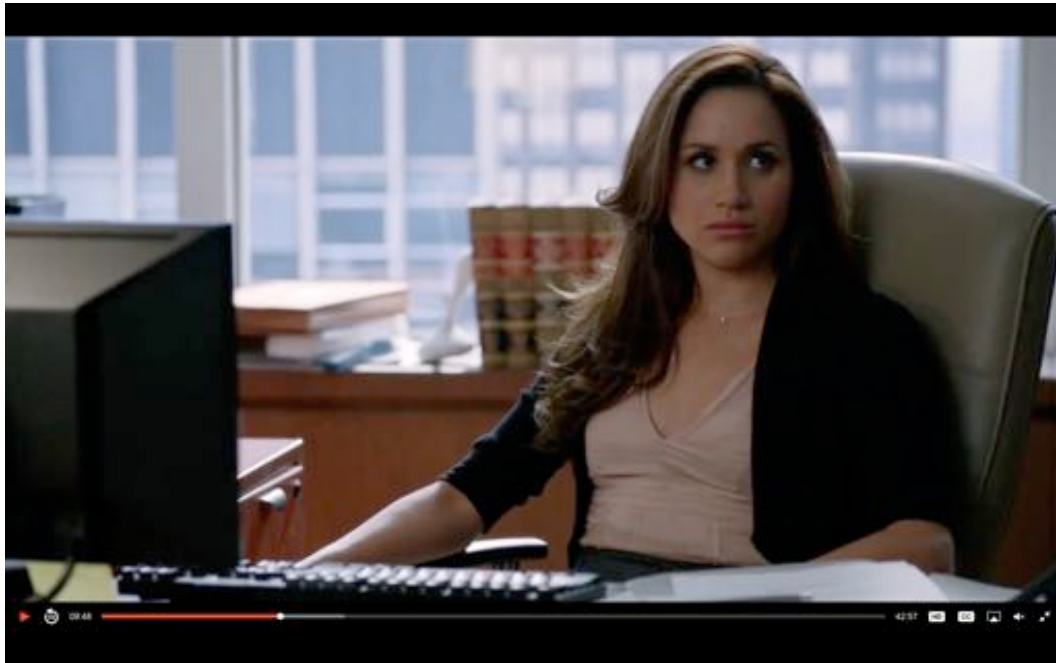
Rachel: "No".

In een medium-long-shot en medium-shot benadert Donna Rachel en gaat ze de confrontatie aan:

Donna: "When"?

Rachel kijkt met een beteuterde blik naar Donna, alsof ze wil zeggen "je hebt me betrappt, ik weet waarom ik die dating site pop-ups krijg".

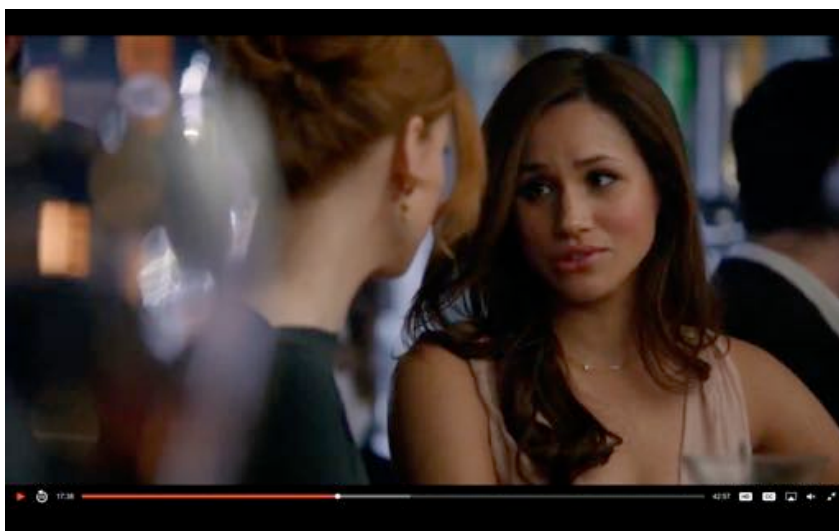
Rachel: "Last week".



Medium-shot gezichtsuitdrukking Rachel

Dat Rachel teleurgesteld is over haar stukgelopen relatie blijkt eveneens uit een dialoog tussen haar en Donna verderop in de aflevering:

Rachel: "I kidded myself about Mike. So the truth is I am just a lonely paralegal".



Medium-shot Rachel en Donna

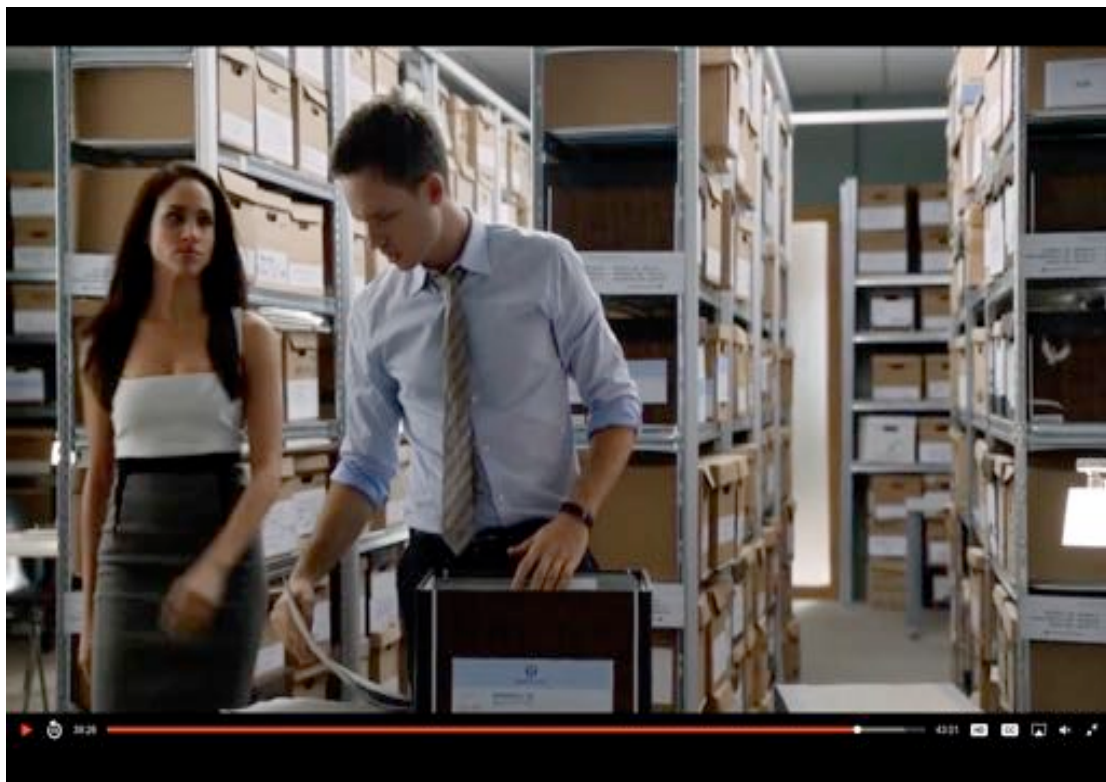
In de loop van seizoen 2 blijft het broeierig tussen Rachel en Mike en ze krijgen uiteindelijk toch een relatie. In aflevering 15: NORMANDY vertelt Louis aan Rachel dat hij een affaire had met de vrouw die de toelatingssprekken voor Harvard

deed. Louis heeft haar gekwetst en als wraak wordt Rachel niet toegelaten tot Harvard. Rachel laat het hier echter niet bij zitten. In WAR schrijft ze namens Mike een brief aan Harvard over haar afwijzing, die hij moet ondertekenen. Mike kan dit niet doen omdat hij niet op Harvard heeft gestudeerd.

Deze scène, waarin Rachel hem hiermee confronteert, vormt het begin van hun relatie. Rachel betreedt in een medium-shot de archiefruimte. Haar woede jegens Mike wordt benadrukt met de dreunende achtergrondmuziek. De aanhoudende achtergrondmuziek versterkt het conflict en de spanning tussen hen gedurende de scène. Rachel stapt kordaat op Mike af:

Rachel: "When did you send that letter"?

In een medium-long-shot gaat ze dichtbij Mike staan, die oogcontact vermijdt. Rachel heeft een agressieve houding en kijkt beschuldigend naar hem.



Medium-long-shot Rachel en Mike

Mike: "I was uh".

Rachel: "I tell you when, never [...]".

Een medium-shot toont Rachels blik, die zowel woede als verbazing uitstraalt. Rachel en Mike staan dichtbij elkaar, wat het conflict tussen hen versterkt. Rachel gaat in de aanval:

Rachel: "So you lied to me".

Mike: "No, I didn't. I told you that I would help you".

Rachel wordt steeds kwader op Mike en verheft haar stem tot het punt dat ze bijna schreeuwt:

Rachel: "That is such bullshit! [...] You've been cagey with me since the second I came to you with that letter [...] It's always something. It is always some secret or some story or some lie".

Mike oogt wanhopig terwijl Rachel hem verbaal aanvalt. In een medium-long-shot staan ze dichtbij elkaar en dit shot en hun houding accentueert het conflict. Mike schreeuwt bijna als hij zijn liefde voor Rachel kenbaar maakt:

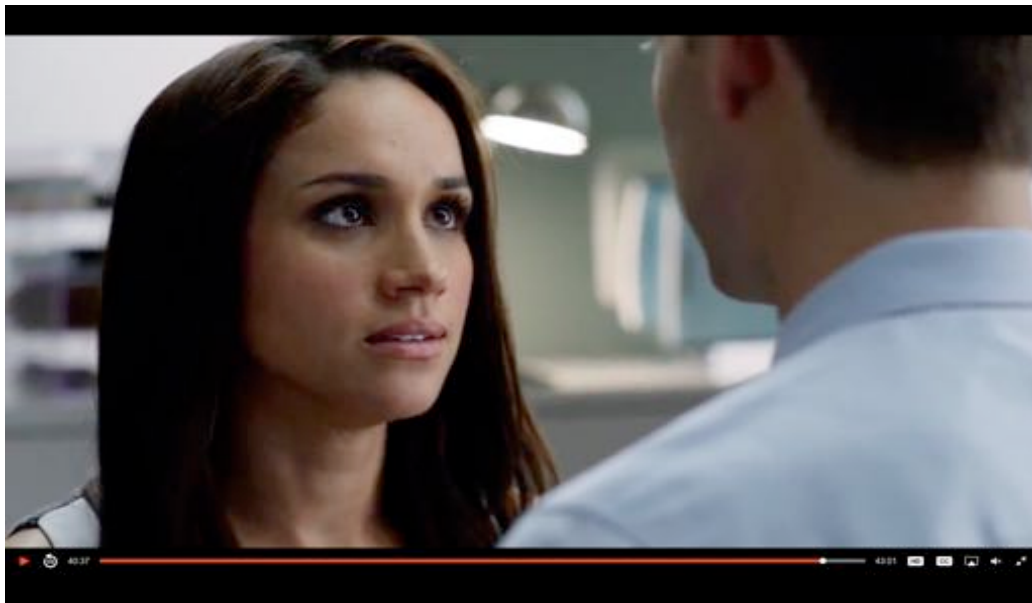
Mike: "You don't understand what I have lost! Because it's everything, everyone that I love [...] I am not ready to lose you"!

In een medium-shot kijkt Rachel Mike doordringend aan. Ze wil de waarheid van hem weten:

Rachel: "Then tell me".

Mike pauzeert enige tijd en kijkt ongemakkelijk naar Rachel:

Mike: "I never went to Harvard".



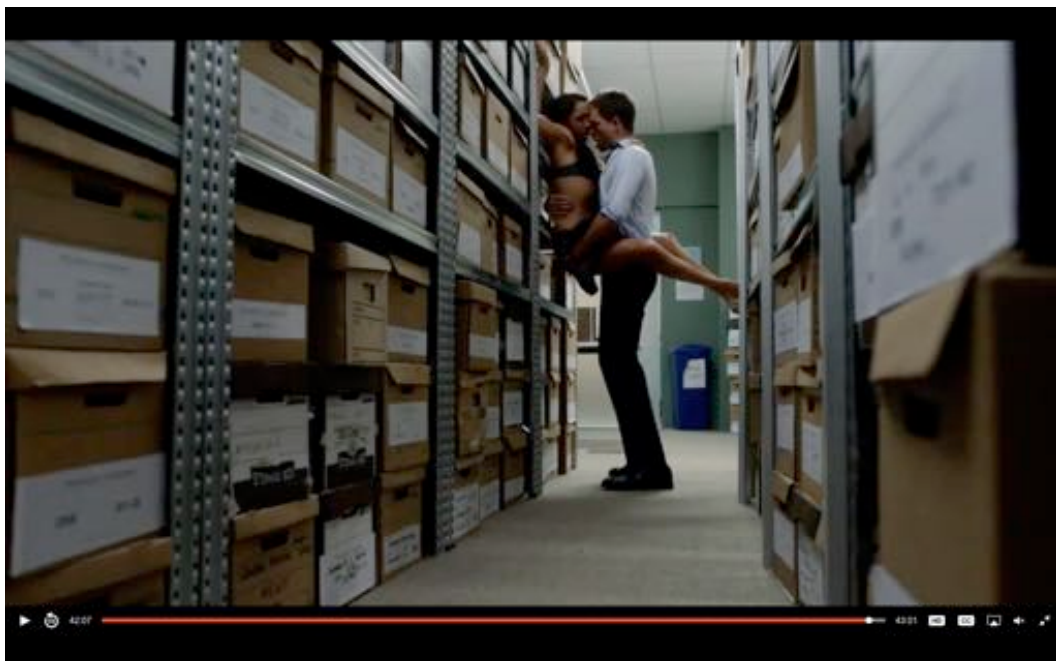
Medium-close-up-shot gezichtsuitdrukking Rachel (high-angle-shot, vogelperspectief)

Een medium-close-up-shot benadrukt Rachels blik, die zowel verbijsterd als verdrietig is. Ze kan het niet geloven:

Rachel: "What"?

Mike: "I'm a fraud".

Rachel slaat Mike twee keer in zijn gezicht. Haar blik toont dat ze teleurgesteld is in hem. Als ze wil hem opnieuw wil slaan grijpt hij haar arm en houdt hij haar tegen als ze wegloopt. Ze beginnen elkaar te zoenen en hebben hartstochtelijke seks.



Long-shot Mike en Rachel

Alhoewel Rachel kwaad is op Mike over zijn bedrog, blijkt haar liefde voor hem sterker. Dit komt naar voren in UNFINISHED BUSINESS. Mike heeft een aanvaring gehad met Katrina Bennet, een andere advocaat-stagiair, omdat zij zijn zaak probeert over te nemen. Als Mike en Rachel hierover praten komt hun relatie ter sprake:

Mike: "She (Katrina) said that this whole thing was about you and that I was just trying to protect my girlfriend".

Rachel: "She called me your girl-friend"?

Mike: "Mmhmm".

Rachel: "And what did you say"?

Mike: "I mean, what could I say? We're keeping it a secret. I-I said you weren't [...]".

Rachel: "Am I"?

Mike: "Don't you know"?

Rachel: "Well, we never really talked about it".

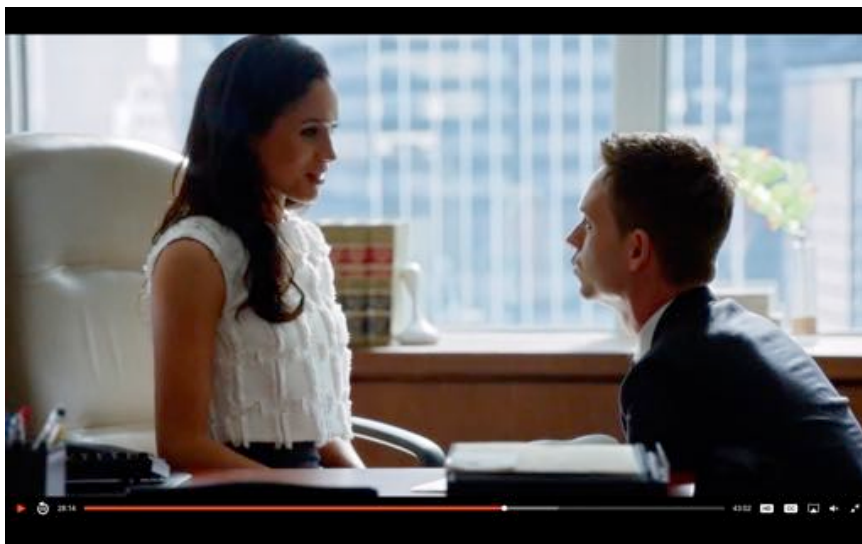
Mike: "You mean, I never asked".

Rachel: "Nobody asks anybody anymore".

Op dat moment gooit Mike wat spullen op de grond en gaat hij op zijn knieën voor Rachel zitten, alsof hij haar ten huwelijk gaat vragen:

Mike: "Rachel Elizabeth Zane, will you be my girlfriend"?

Rachel: "Yes".



Medium-shot Rachel en Mike

Deze scène bevestigt hun relatie.

Gedurende seizoen 3 en 4 hebben Rachel en Mike een steady relatie en hoe serieus deze is blijkt in NOT JUST A PRETTY FACE. In deze scène komt Mike thuis. De woonkamer is sfeervol verlicht met brandende kaarsen en hapjes op tafel. Rachel wacht hem op met champagne. Ze draagt een sexy zwarte jurk, heeft een brede glimlach op haar gezicht en duidelijk zin in een gezellige avond.



Medium-long-shot Rachel en Mike

Rachel: "Where were you"?

Mike: "I'll get into that in a minute. I want to talk to you for a second".

In een medium-shot kijkt Rachel verbaasd naar Mike:

Rachel: "What is it"?

Mike: "Rachel, you know I told you I loved you from the second I met you".

Rachel kijkt gekscherend naar hem:

Rachel: "Well, you loved my pencil skirt".

Mike: "I loved your face".

Rachel en Mike lachen. Dit vermindert de oplopende spanning tussen hen en lijkt een soort stilte voor de storm, aangezien hun blik vervolgens serieus wordt:

Mike: "You're the most amazing woman I have ever met. And you're not just beautiful but you're sweet and caring and kind and brilliant and tenacious".

Een medium-shot toont Rachels verwachtingsvolle blik:

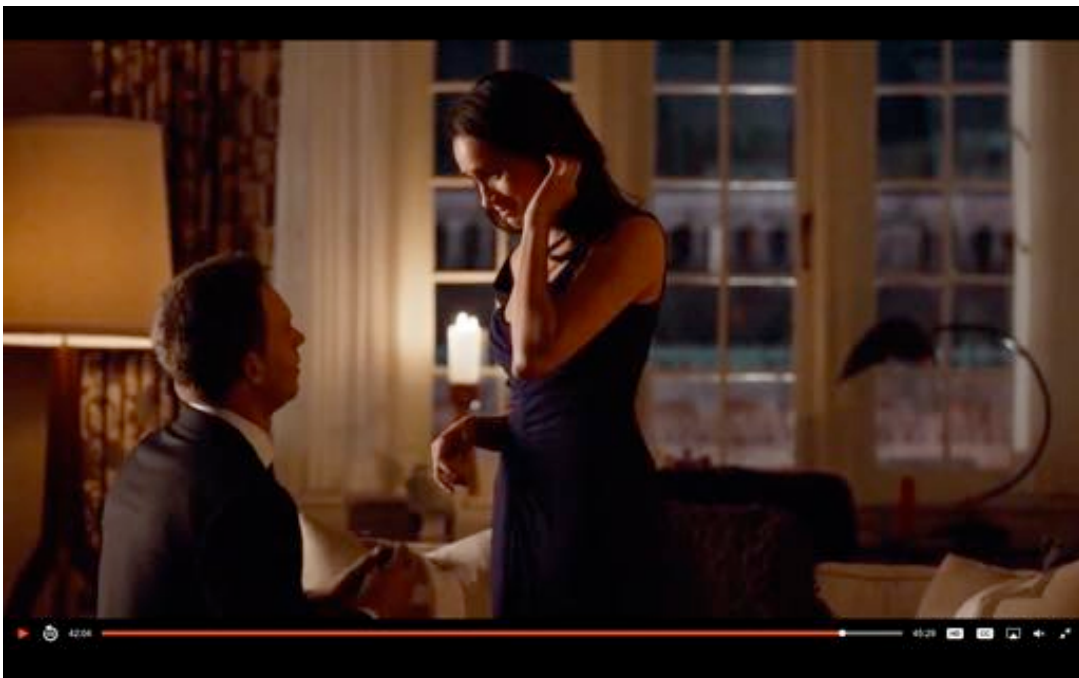
Rachel: "Mike, are you doing what I think you're doing"?

Mike: "I called your father today and then I went to get grammy's ring cleaned."

Terwijl Mike dit zegt vecht Rachel tegen opkomende tranen van blijdschap:

Mike: "I don't want to go 40 years wondering why I didn't do this one day sooner".

In een medium-long-shot staan Rachel en Mike dichtbij elkaar wat hun liefde voor elkaar benadrukt. Mike gaat op zijn knieën en kijkt op naar Rachel. Hij houdt een ring omhoog:



Medium-long-shot Rachel en Mike

Mike: "Rachel Elizabeth Zane I love you and I always will".

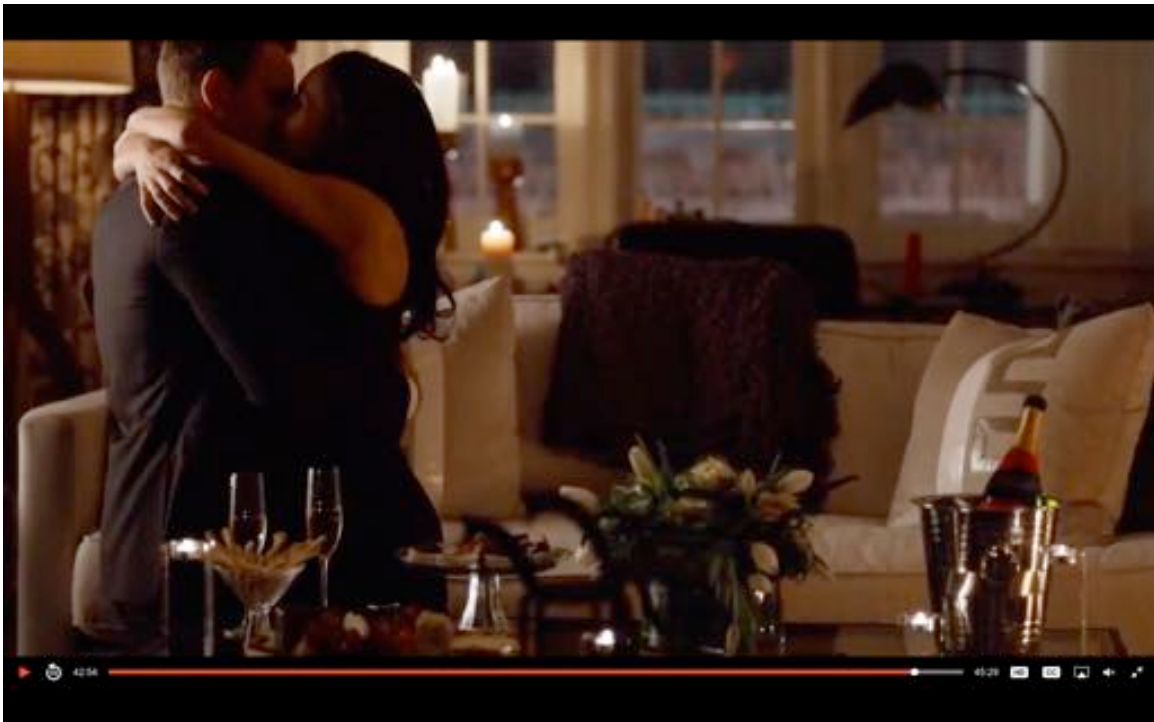


In een medium-shot tonen Rachels tranen en gebaren dat ze steeds emotioneler wordt en rolt een traan over haar wang:

Mike: "You're my whole life. Will you marry me"?

Rachel: "Yes, yes".

Rachel huilt van blijdschap, lacht en oogt zielsgelukkig. Ze buigt richting Mike en ze zoenen elkaar innig, waarna hij de ring om haar vinger schuift.



Medium-long-shot Rachel en Mike

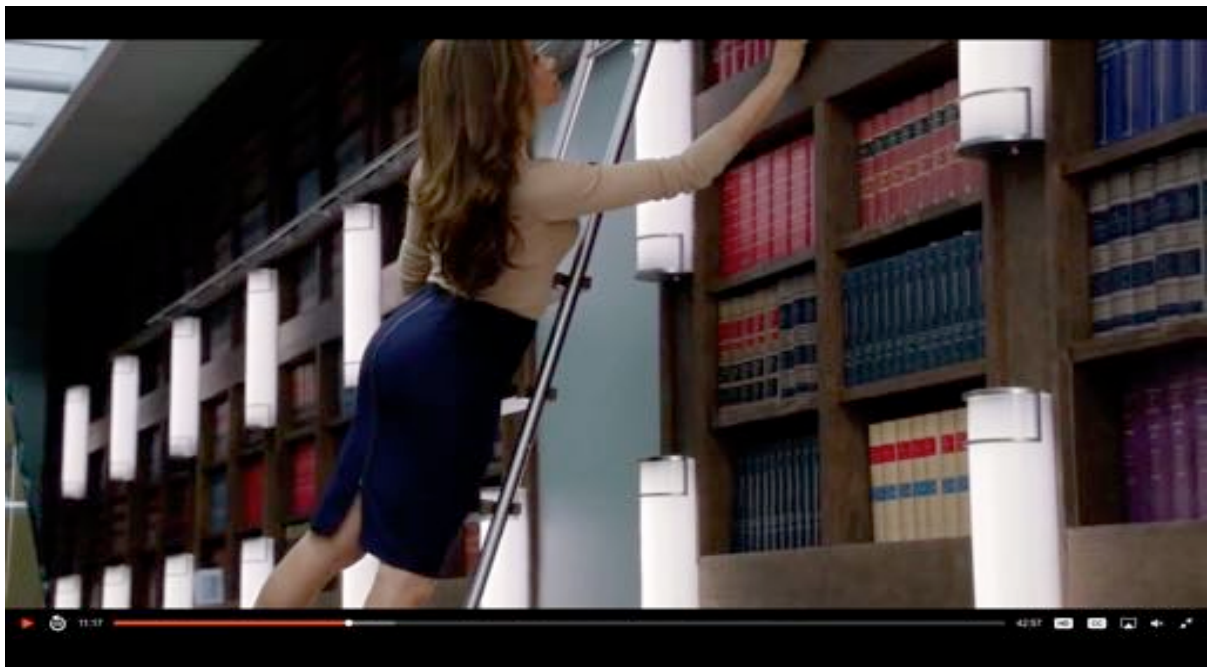
## **Seksualiteit**

De scène in DISCOVERY begint met Rachel die in een long-shot in beeld komt. Ze staat op een ladder in de bibliotheek en zoekt een wetboek.



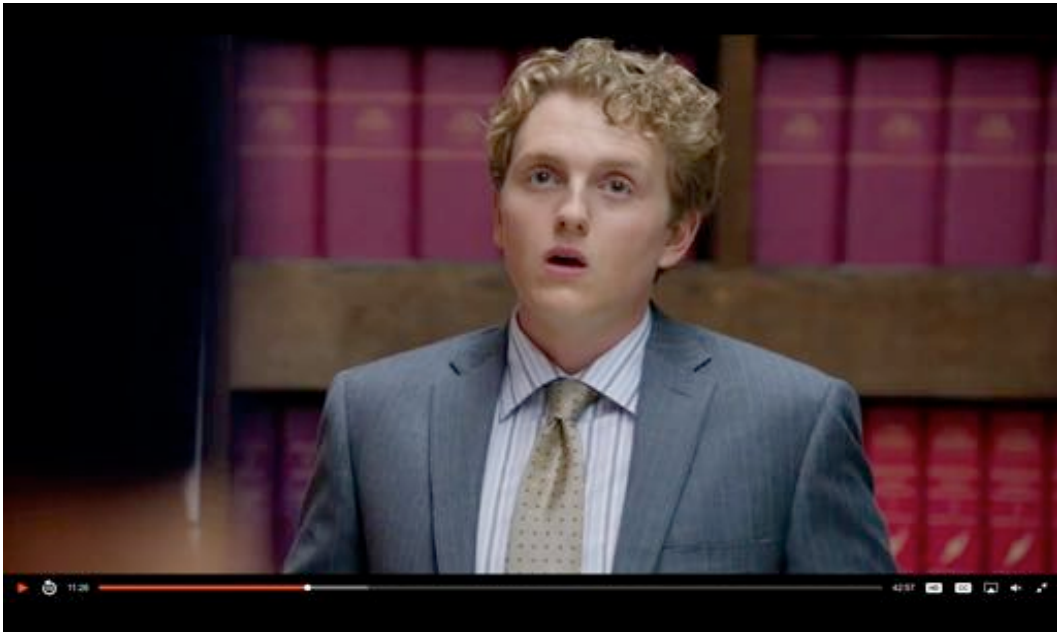
Long-shot Rachel en Harold Gunderson

Harold Gunderson, een advocaat-stagiair, komt lezend in een boek de hoek om, waarna hij opkijkt naar Rachel. In slow-motion filmt de camera haar van top tot teen terwijl ze zich uitrekt om een boek te pakken. Ze draagt glimmende pumps met hoge hakken en een strakke rok en blouse. Haar kleding en de manier van filmen leggen de nadruk op de strakke en ronde vormen van haar lichaam.



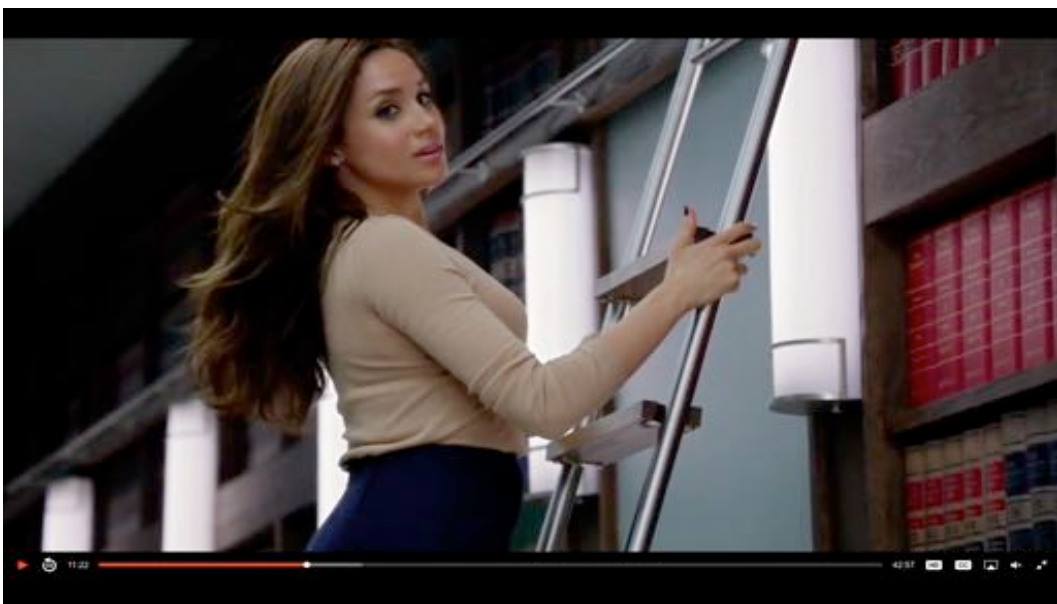
Medium-long-shot Rachel

In een medium-shot kijkt Gunderson met een verlekkerde blik naar haar op, alsof hij zich moet inhouden om haar niet te grijpen.



Medium-shot gezichtsuitdrukking Harold Gunderson

De camera gaat vervolgens opnieuw in slow-motion langs Rachels lichaam en ze schudt haar lange haren los. Ze glimlacht naar Gunderson waarna ze zich weer op haar zoektocht concentreert. Ze heeft een zwoele blik in haar ogen en de slow-motion beelden geven haar een sexy houding en uitstraling. Rachel wordt zowel door de camera als door Gunderson seksueel geobjectiveerd. Gunderson vermant zich, klapt zijn boek dicht en gaat over tot de orde van de dag. Dit symboliseert het einde van Rachels seksuele objectivering.



Medium-shot Rachel