

Tienermeisjes, het is maar hoe je ze bekijkt

Een onderzoek naar de invloed van character narration op de representatie van vrouwelijke adolescentie in *The Virgin Suicides* (1999) en *Mustang* (2015).



Bachelor Eindwerkstuk
Media en Cultuur, Film- en mediacultuur

Marja Verberne (5790085)

Studiejaar 2019-2020, blok 2

Universiteit Utrecht

Begeleider: Dr. Andre van der Velden

Tweede lezer: Dr. Christian Olesen

23 januari 2020

Abstract

In dit bachelor eindwerkstuk is een comparatieve filmanalyse uitgevoerd over de character narration in *The Virgin Suicides* (1999) en *Mustang* (2015). Het doel van dit bachelor eindwerkstuk is onderzoeken wat de invloed is van character narration op de representatie van vrouwelijke adolescentie in beide films. De comparatieve filmanalyse bestaat uit vier deelparagrafen. De eerste drie paragrafen behandelen ieder een thema dat in beide films een significante rol speelt en bovendien relevant is voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag: “narratie structuur”, “vrouwelijke seksualiteit” en “opsluiting en ontsnapping”. In de vierde paragraaf wordt een antwoord gevormd op de onderzoeksvraag. De vrouwelijke adolescentie in *The Virgin Suicides* wordt belichaamd door de vijf Lisbon zusjes. De vertellende instantie betreft een groep van vijf buurjongens. De representatie van de Lisbon zusjes in *The Virgin Suicides* wordt beïnvloedt door de vertroebelde herinnering van de buurjongens, het frame van de buurjongens en de male gaze van de buurjongens. De zussen representeren een fantasiebeeld dat de buurjongens hebben van adolescentie meisjes. In dit fantasiebeeld zijn de zussen gereduceerd tot een combinatie van twee stereotypen die bestaan rondom adolescentie meisjes: het lustobject en de damsel in distress. De vrouwelijke adolescentie in *Mustang* wordt ook belichaamd door vijf zusjes. Het vertellend personage betreft het jongste zusje Lale. De representatie van de Turkse zusjes wordt beïnvloedt door Lale’s kinderlijke POV, haar positie binnen het narratief en haar female gaze. In Lale’s representatie is iedere zus een autonoom individu, elk in haar eigen fase naar volwassenheid. De Lisbon zusjes hebben gedurende het narratief geen autonomie. Op het einde van de film lijken ze met een zelfmoordpact hun autonomie te herwinnen. Dit wordt echter teniet gedaan door een laatste opmerking van de vertelinstantie. In *Mustang* daarentegen herwinnen de twee jongste zusjes wel hun autonomie en vernietigen daarmee het patriarchale systeem en de male gaze. *Mustang* kan worden beschouwd als het antwoord van de feminist counter cinema op *The Virgin Suicides*, als weerspiegeling van de patriarchale maatschappij.

Verklaring Intellectueel Eigendom

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd "vertaalplagiaat");
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafrase mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

Naam: Marja Verberne

Studentnummer: 5790085

Plaats: Utrecht

Datum: 23-01-2020

Handtekening: 

Inhoudsopgave

1. Inleiding.....	5
2. Theoretisch kader.....	7
2.1 Narratie.....	7
2.2 Character narration.....	8
2.3 De collectieve verteller.....	10
2.4 De (fe)male gaze.....	11
3. Methode.....	13
3.1 Corpus.....	13
3.2 Analyse structuur.....	14
4. Analyse.....	16
4.1 Narratie structuur.....	16
4.2 Vrouwelijke seksualiteit.....	20
4.3 Van opsluiting tot ontsnapping.....	24
4.4 Hoe beïnvloedt character narration de representatie van vrouwelijke adolescentie in The Virgin Suicides (1999) en Mustang (2015)?.....	28
5. Conclusie.....	29
6. Bibliografie.....	31
6.1 Films.....	31
6.2 Websites.....	31
6.3 Wetenschappelijke artikelen.....	32
6.4 Wetenschappelijke boeken.....	32
7. Bijlagen.....	34

1. Inleiding

In 2015 ging de Turks-Frans-Duitse *coming of age*¹ film *Mustang* van regisseuse Deniz Gamze Ergüven in première.² In verscheidene recensies en blogs vergeleken filmcritici en -liefhebbers de film met de Amerikaanse *coming of age* film *The Virgin Suicides* (1999) van Sofia Coppola.³ De meningen over de aard van de verwantschap tussen de films lopen uiteen. In sommige bronnen wordt *Mustang* beschouwd als de Turkse versie van *The Virgin Suicides*.⁴ Andere bronnen vinden deze beschrijving te eenvoudig.⁵ Desalniettemin worden de films niet voor niets frequent met elkaar vergeleken. Beide films vertellen het verhaal van vijf adolescente zusjes, in de leeftijd van 10 tot 17, die door hun familie worden geïsoleerd van de buitenwereld. Beide films hanteren *character narration* waarbij een personage in het narratief ook de functie van verteller aanneemt. De vertellende instantie in *The Virgin Suicides* is een groep buurjongens, in *Mustang* het jongste zusje Lale. Beide films werden over het algemeen goed ontvangen door critici en zorgden voor de doorbraak van de regisseuses bij het grote publiek. Beide films stuiten ook op kritiek en onbegrip vanwege de controversiële en taboegevoelige onderwerpen die ze aankaarten.

Het verschil tussen de films dat in de bronnen⁶ het vaakst wordt benoemd, is de ongelijkheid in vertelperspectief: “While these two films are easy to compare, the ultimate and important difference between them is in the perspective from which they were written.

¹ Coming of age is een genre dat zich richt op de psychologische en morele groei van de hoofdpersoon van jeugd tot volwassenheid.

² *Mustang*, geregisseerd door Deniz Gamze Ergüven (2015; Universal City, CA: Universal Pictures Home Entertainment, 2016), DVD.

³ *The Virgin Suicides*, geregisseerd door Sofia Coppola (1999; Los Angeles, CA: Paramount, 2000), DVD.

⁴ Sasja Koetsier, “Mustang, Turkse Virgin Suicides,” *Filmkrant*, gepubliceerd op 16-09-2015, <http://filmkrant.nl/recensies/mustang/>.

Katherine McLaughlin, “How Mustang evokes the coming-of-age melancholy of The Virgin Suicides,” *Little White Lies*, gepubliceerd op 12-05-2016, <https://lwlies.com/articles/mustang-the-virgin-suicides/>.

⁵ Mike D’Angelo, “Mustang is less a Turkish Virgin Suicides than a horror movie about patriarchy,” *AVClub*, gepubliceerd op 19-1-2015, <https://film.avclub.com/mustang-is-less-a-turkish-virgin-suicides-than-a-horror-1798185716>.

Beth, ““Mustang” is Not “The Virgin Suicides” –and Here’s Why,” *I LIKE TO WATCH*, gepubliceerd op 18-02-2016, <https://liketowatchblog.wordpress.com/2016/02/18/mustang-is-not-the-virgin-suicides-and-heres-why/>.

⁶ Met bronnen worden de verscheidene recensies en blogs bedoeld waarin een vergelijking wordt gemaakt tussen *The Virgin Suicides* en *Mustang*.

[...]Seeing *Mustang* is like getting to see *The Virgin Suicides* again, with different eyes.”⁷ Enkele bronnen noemen specifiek het verschil tussen de vertellers als belangrijkste rede dat *Mustang* niet mag worden gezien als de Turkse *Virgin Suicides*. Een blog genaamd *I like to Watch* schrijft over *The Virgin Suicides*: “As you begin to look closer at what the narrator says, you begin to realize his perspective – given to him by a male author – is a conception of female life and the attribution of mystery to that life, given when you have never been and will never be a young woman yourself.” Over *Mustang* schrijft de blog vervolgens: “This narration, although removed from the events by time, is more reliable than the narrator of *Suicides* because it is told by a first-hand participant in the events.”⁸ In meerdere bronnen worden verschillende observaties gedaan over de invloed van deze vertellers, met name op de representatie van de zussen.

Deze observaties, gebaseerd op de ervaringen en gedachtespinsels van de schrijvers, zijn interessant maar blijven aan de oppervlakte. Er is, bij mijn weten, geen wetenschappelijke literatuur beschikbaar waar deze specifieke kwestie wordt onderzocht. Ik heb één wetenschappelijk artikel kunnen vinden waarin een vergelijking wordt getrokken tussen de films.⁹ De schrijfster focust echter niet op de verteller maar op de sociale omgeving waarin het narratief zich afspeelt. Om de academische inbedding van dit onderzoek te verbreden heb ik ook gezocht naar wetenschappelijke literatuur waarin een comparatieve film analyse is gedaan van andere films met character narration. Hier heb ik echter ook geen relevante wetenschappelijke literatuur in kunnen vinden. Dit onderzoek zal, naar mijn weten, het eerste onderzoek zijn waarin twee films met character narration met elkaar wordt vergeleken. Ik hoop met dit onderzoek een relevante toevoeging te bieden aan de bestaande academische literatuur, niet alleen rondom de *The Virgin Suicides* en *Mustang*, maar binnen het onderzoek naar character narration in het algemeen.

Het lijkt mij interessant om de aannames die zijn gedaan over de invloed character narration op de representatie van de adolescente zussen nader te onderzoeken. Mijn onderzoeksvraag luidt daarom: “Hoe beïnvloedt character narration de representatie van vrouwelijke adolescentie in *The Virgin Suicides* (1999) en *Mustang* (2015)?”

⁷ Beth, ““Mustang” is Not “The Virgin Suicides” –and Here’s Why,” *I LIKE TO WATCH*, gepubliceerd op 18-02-2016, <https://liketowatchblog.wordpress.com/2016/02/18/mustang-is-not-the-virgin-suicides-and-heres-why/>.

⁸ Beth, ““Mustang” is Not “The Virgin Suicides” –and Here’s Why,” *I LIKE TO WATCH*, gepubliceerd op 18-02-2016, <https://liketowatchblog.wordpress.com/2016/02/18/mustang-is-not-the-virgin-suicides-and-heres-why/>.

⁹ Sarah Ward, “Sisters doing it for themselves: Deniz Gamze Erguven's 'Mustang',” *Metro Magazine: Media & Education Magazine*, No. 189 (2016): p. 70-75

2. Theoretisch kader

2.1 Narratie

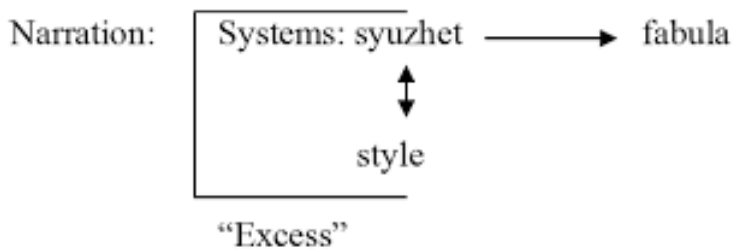
Character narration is een specifieke vorm van narratie. Om character narration te begrijpen is het van belang om eerst te begrijpen wat narratie inhoudt. In dit onderzoek hanteer ik de volgende definitie van narratie, afkomstig uit het toonaangevende boek *Narration in the Fiction Film* van David Bordwell: "Narration is the activity of selecting, arranging, and ordering story material in order to achieve specific time-bound effects on a perceiver."¹⁰ Narratie betreft de activiteit van het vertellen van een reeks gebeurtenissen met als doel de perceptie van de kijker te beïnvloeden. Narratie mag niet worden verward met het narratief. Het narratief is het product dat ontstaat uit het proces van narratie, of terwijl het verhaal dat wordt gepercipieerd door de kijker.

Bordwell beweert dat narratie is geconstrueerd uit drie hoofdelementen: *fabula*, *syuzhet* en *stijl*. De fabula belichaamt de gebeurtenissen die plaats vinden in het verhaal in chronologische volgorde, ook wel de tijdlijn. Het syuzhet betreft de volgorde waarin deze gebeurtenissen zijn gepresenteerd in de tekst, ook wel de verhaallijn.¹¹ Een veel gebruikte casus om dit onderscheid te verduidelijken is de film *Citizen Kane*, over het leven van de krantenmagnaat Charles Kane. Het chronologische levensverhaal van Kane, van zijn geboorte tot zijn dood, is de fabula. Charles' levensverhaal wordt echter niet chronologisch gepresenteerd. De film opent met de sterfscène van Kane. Zijn leven wordt verteld aan de hand van flashbacks. De inrichting van deze scènes en flashbacks is het syuzhet. De stijl betreft alle middelen die worden gebruikt om het syuzhet te vormen. In film zijn dat de camera, de microfoon, het licht en de montage. Stijl kan bijvoorbeeld duidelijk maken dat er sprake is van een flashback door een andere tint van kleur te gebruiken zoals sepia.¹²

¹⁰ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985). p.6

¹¹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985). p.48-62

¹² David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985). p.48-62



Nog voor *Narration in the Fiction Film* van Bordwell publiceerde Seymour Chatman een theorie waarin hij beweert dat narratie het product is van een *implied author*. De implied author kan worden beschouwd als de geïmpliceerde versie van de echte auteur die ook kan bestaan in de vorm van een interne verteller.¹³ Deze theorie gaat er vanuit dat de toeschouwer altijd aanneemt dat het verhaal wordt verteld door een auteur die verantwoordelijk is voor alle elementen in het narratief. Bordwell gelooft niet in het idee van een implied author. Volgens hem kan er wel sprake zijn van een verteller, zowel letterlijk als geïmpliceerd, maar is deze niet volledig verantwoordelijk voor de productie van het narratief. De verteller is een onderdeel van het algehele narratie proces van de film.¹⁴ Volgens Bordwell “is narration better understood as the organization of a set of cues for the construction of a story. This presupposes a perceiver, but not any sender of a message.”¹⁵

2.2 Character narration

De uiteenzetting van het begrip narratie is de basis van dit theoretisch kader. In deze paragraaf wordt geconcentreerd op de betekenis en concretisering van character narration.

Edward Branigan maakt in zijn boek *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* onderscheid tussen verschillende niveaus van narratie in een tekst.¹⁶ Tot deze niveaus behoort o.a. character narration. Character narration betreft de vertelling van het verhaal door een van de personages in het narratief.

¹³ Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990). p. 70-77

¹⁴ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985). p. 58-62

¹⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985). p. 62

¹⁶ Edward R. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Berlin: Mouton Publishers, 1984).

Het narratief wordt ontvangen door de spectator alsof deze in de situatie van het personage verkeert.¹⁷ Dit zorgt voor een sterker gevoel van identificatie bij de toeschouwer dan een onpersoonlijke presentatie van feiten.¹⁸

De invloed van character narration op de representatie is volgens Branigan afhankelijk van zes elementen: de *bron*, de *visie*, de *tijd*, het *frame*, het *object* en de *geest*. Deze zes elementen refereren aan de eigenschappen van het personage. De bron is het personage zelf. Het object is het beeld dat het personage ziet. De visie betreft de zelfreflectie van het personage. De tijd beslaat de mentale tijd waarin het personage zich begeeft. Het frame is het gedeelte van het object dat het personage beschouwt. De geest is de mentale gesteldheid van het personage dat de representatie van het object eventueel kan beïnvloeden.¹⁹ Het is van belang om in gedachten te houden dat, ook bij character narration, de verteller niet volledig verantwoordelijk is voor de productie van het narratief maar enkel een onderdeel van het algehele narratie proces.²⁰ Dit betekent dat er, naast de kenmerken van de verteller, ook andere elementen van invloed zijn op de representatie.

Bij character narration is het essentieel dat er af en toe een link wordt gelegd tussen de *framing* van de ruimte en het vertellende personage.²¹ Zo maakt men de kijkers duidelijk dat zij hetzelfde beeld zien als het vertellend personage. De link tussen het personage en de framing van de ruimte kan direct zijn in de vorm van een *point-of-view (POV) shot*. Een POV shot is een korte sequentie waarin de camera laat zien waar het personage naar kijkt. Eerst toont de camera het personage, vervolgens neemt de camera de positie van het personage in en toont het beeld dat het personage ziet.²² Deze manier van filmen wordt in de werkelijkheid meestal niet consistent gebruikt in character narration, omdat het bijvoorbeeld niet natuurlijk lijkt, niet esthetisch is of de vaart uit de film haalt. Men maakt daarom vaker gebruik van een indirecte link tussen het personage en het frame door middel van *metaforische framing*. Bij metaforische framing wordt het personage gelinkt aan een

¹⁷ Edward R. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Berlin: Mouton Publishers, 1984). p. 2

¹⁸ Julio L. Moreno, "Subjective Cinema: And the Problem of Film in the First Person," *The Quarterly of Film Radio and Television* 7, No. 4 (1953): p. 341-358

¹⁹ Edward R. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Berlin: Mouton Publishers, 1984). p. 75-79

²⁰ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985). p. 58-62

²¹ Framing betreft het compositiëren van een shot vanuit één bepaald oogpunt.

²² Edward R. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Berlin: Mouton Publishers, 1984). p. 73-75

productie van de ruimte.²³ Het frame bevat objecten die een narratieve link hebben met het personage en wordt gepresenteerd op een manier die typerend is voor het personage. Een voorbeeld hiervan is de film *E.T.* (1982) van Steven Spielberg waarin de shots zijn geframed op kinderooghoogte omdat er een kinderlijke POV wordt aangenomen. Metaforische framing kan bestaan in de vorm van reflectie en projectie. Bij reflectie plaatst het personage slechts zijn/haar lichaam in een ruimte. Het beeld wat de kijker ziet, is een objectieve reflectie van wat het personage ziet. Er is geen interne invloed vanuit het personage. Dit is bijvoorbeeld het geval in *E.T.* waarin enkel de fysieke eigenschappen van het kind, namelijk zijn lengte, de representatie van het narratief beïnvloeden. Bij projectie is de mentale staat van het vertellende personage wel van invloed op de representatie. Het vertellende personage in de film *Fight Club* (1999) heeft een tweede persoonlijkheid genaamd Tyler omdat hij aan een gespleten persoonlijkheid lijdt. Ondanks dat Tyler enkel bestaat in de geest van de verteller, is hij wel te zien voor de kijker. De mentale staat van het vertellende personage is dus van invloed op de representatie.²⁴

De zes elementen van character narration waar Branigan over spreekt zijn afhankelijk van de eigenschappen van het vertellend personage.²⁵ Deze eigenschappen kunnen variëren van leeftijd, geslacht, tijdsperiode, mentale staat, positie m.b.t het object, etc. Omdat dit onderzoek een comparatieve analyse betreft, ligt de focus op de eigenschappen waarin de vertellers in *Virgin Suicides* en *Mustang* het meest van elkaar verschillen. Het verschil tussen het aantal vertellers per film wordt in dit theoretisch kader wetenschappelijk onderbouwd in de paragraaf getiteld *De collectieve verteller*. Het verschil in geslacht wordt wetenschappelijk onderbouwd in de paragraaf genaamd *De (fe)male gaze*.

2.3 De collectieve verteller

Als de film een verteller heeft is dit in de meeste gevallen één persoon. Wanneer een verhaal verteld wordt vanuit de POV van meerdere personen is er sprake van een

²³ In tegenstelling tot POV waarbij de de ruimte letterlijk wordt geframed vanuit het oogpunt van het personage.

²⁴ Edward R. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Berlin: Mouton Publishers, 1984). p. 122-138

²⁵ De bron, de visie, de tijd, het frame, het object en de geest.

meervoudige of collectieve verteller stelt Debra Shostak. De eenheid en autoriteit die voortkomen uit het woord 'wij' verhullen de meervoudige POV's. Een collectieve verteller wordt aanzienlijk minder beïnvloed door standpunten, ideologische positie en persoonlijke interesses dan een eenvoudige verteller. Shostak stelt dat een collectieve verteller de representatie daarmee minder beïnvloedt dan een eenvoudige verteller.²⁶

2.4 De (fe)male gaze

De term *male gaze* werd voor het eerst genoemd in het baanbrekende essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* van Laura Mulvey (1975). Mulvey beargumenteert dat vrouwen in een klassiek Hollywood narratief bedoeld zijn om *visual pleasure* voor de mannelijke kijker te creëren.²⁷ Het narratief is daarom gestructureerd naar een mannelijk POV, wat Mulvey de *male gaze* noemt. De *male gaze* toont vrouwen als passief en onderdanig. Ze zijn het object van verlangen voor de heteroseksuele man. Volgens Mulvey is de *male gaze* in traditionele cinema een directe weerspiegeling van de patriarchale maatschappij.²⁸ *Visual pleasure* wordt geproduceerd door twee verschillende mechanismen namelijk de objectificatie van het beeld en de identificatie met het beeld. De behoefte aan objectificatie is volgens Mulvey afkomstig van de menselijke eigenschap *scopophilia*.²⁹ *Scopophilia* is het genot dat je ervaart bij het kijken naar iets of iemand anders. In film is *scopophilia* afhankelijk van een structuur waarin de man altijd actief is en de vrouw altijd passief of '*to-be-looked-at*'. Een extreme vorm van *scopophilia* is *voyeuriseme* waarbij het plezier van het kijken gekoppeld gaat met seksuele voldoening. Objectificatie wordt bereikt door de aanwezigheid van een mannelijk personage binnen het narratief, terwijl de camera naar een vrouwelijk personage kijkt. Een duidelijk voorbeeld zijn POV shots waarbij een mannelijk subject naar een vrouw kijkt. De behoefte aan identificatie is afkomstig uit de menselijke eigenschap om een narcistische kijk op de wereld te hebben. In het narratief van traditionele film staat volgens Mulvey altijd een dominant mannelijk personage centraal met wie de kijker zich kan identificeren. De *male*

²⁶ Debra Shostak, "'A story we could live with': Narrative Voice, the Reader, and Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*," *MFS Modern Fiction Studies* 55, no. 4 (2009): p. 808-832

²⁷ Klassiek Hollywood is een term die verwijst naar de audiovisuele stijl en productiekenmerken van de Amerikaanse filmindustrie van de eerste decennia van de 20e eeuw.

²⁸ We spreken hier over de maatschappij van de jaren 70, ten tijden dat Mulvey haar essay uitbracht.

²⁹ Deze term is afkomstig van psycholoog en denker Sigmund Freud.

gaze heeft ook onbewust een invloed op de perceptie van vrouwen op andere vrouwen, stelt Mulvey, waardoor heteroseksuele vrouwen andere vrouwen beoordelen op hun lichaam en uiterlijk.³⁰

Feminist cinema wordt beschouwd als de reactie op deze objectificatie en seksualisering van vrouwen in het klassieke filmnarratief en wordt daarom ook wel *feminist counter cinema* genoemd. Mulvey hoopt dat counter cinema “[...] would free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics and passionate detachment.”³¹ Counter cinema wil een alternatief bieden voor het klassieke Hollywood narratief door het vrouwelijk POV te vertegenwoordigen. Feminist counter cinema produceert films waarin juist de *female gaze* of *female look* centraal staat.³² In deze films staat een dominant vrouwelijk personage centraal. Eva-Maria Jacobbson geeft in haar essay *A Female Gaze* een iets radicalere definitie van de *female gaze*: een *female gaze* als mechanisme waarin de vrouw de man reduceert tot een eendimensionaal, passief en geseksualiseerd personage.³³

³⁰ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, no. 4 (1975): p. 6-18

³¹ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, no. 4 (1975): p. 18

³² Anneke Smelik, "Feminist Film Theory," in *The Cinema Book, Edition: 3rd and revised edition*, ed. Pam Cook (Londen: British Film Institute, 1998). p. 491-504.

³³ Eva-Maria Jacobbson, "A Female Gaze" (Royal Institute of Technology, Stockholm, 1999).

3. Methode

In dit bachelor eindwerkstuk wordt getracht om de onderzoeksvraag “Hoe beïnvloedt *character narration* de representatie van vrouwelijke adolescentie in *The Virgin Suicides* (1999) en *Mustang* (2015)?” te beantwoorden door middel van een comparatieve filmanalyse. De analyse is opgebouwd uit vijf paragrafen. De eerste drie paragrafen behandelen ieder een thema dat in beide films een significante rol speelt en bovendien relevant is voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag.

In paragraaf een wordt eerst de algemene *narratie structuur* van *The Virgin Suicides* ontleed. Ook in de analyse geldt namelijk dat de *character narration* pas kan worden begrepen wanneer de algemene *narratie structuur* duidelijk is. Er wordt onderzocht op welke manier de *narratie* speelt met tijd en hoe *fabula* en *syuzhet* zich tot elkaar verhouden. De stijl komt aan bod in de volgende paragrafen. Nadat de *narratie structuur* is geanalyseerd kan de *character narration* in *The Virgin Suicides* worden onderzocht. Eerst wordt onderzocht wie het vertellend personage is door de analyse van *POV shots*. Vervolgens wordt het vertellend personage ontleed aan de hand van de *zes elementen* die Branigan noemt. In de analyse van *The Virgin Suicides* wordt onderzocht wat de invloed is van de *collectieve verteller* op de representatie. Dezelfde analyse wordt uitgevoerd bij *Mustang*, met uitzondering van de analyse van de *collectieve verteller*. Uiteindelijk worden de uitkomsten van de analyses met elkaar vergeleken.

Paragraaf twee betreft het thema vrouwelijke seksualiteit. Seksualiteit speelt een belangrijke rol binnen vrouwelijke adolescentie. In de analyse van *The Virgin Suicides* en *Mustang* is het thema vrouwelijke seksualiteit bijzonder interessant, omdat in beide films de adolescente meisjes opgroeien in een onderdrukte omgeving. In beide films zit ook een scène waarin een van de zusjes seks heeft met een of meer onbekende mannen nadat ze een traumatische ervaring heeft beleefd. Deze scènes in *The Virgin Suicides* en *Mustang* worden eerst afzonderlijk van elkaar geanalyseerd. Er wordt onderzocht hoe de *male* of *female gaze* van de vertelinstantie de representatie van vrouwelijke seksualiteit beïnvloedt. De uitkomsten van beide analyses worden met elkaar vergeleken.

In paragraaf drie ligt de focus op de thema's opsluiting en ontsnapping, thema's die in beide films een grote rol spelen. De representatie van vijf jonge zusjes, in de bloei van hun leven, die leven in gevangenschap en daar uiteindelijk uit weten te ontsnappen, is tekenend voor de manier waarop de adolescente meisjes worden gerepresenteerd in de twee films. In deze paragraaf wordt onderzocht hoe de *male* of *female gaze* van de *collectieve* of *eenvoudige verteller* de representatie van de adolescente zusjes tijdens hun opsluiting en ontsnapping beïnvloedt. Eerst wordt *The Virgin Suicides* geanalyseerd, vervolgens *Mustang* en uiteindelijk worden de uitkomsten met elkaar vergeleken.

In paragraaf vier worden de uitkomsten uit paragraaf een, twee en drie aan elkaar gekoppeld om een zo volledig mogelijk beeld te vormen van de representatie van vrouwelijke adolescentie in *The Virgin Suicides* en *Mustang*. Zo wordt getracht een antwoord te vormen op de onderzoeksvraag.

3.1 Corpus

The Virgin Suicides

The Virgin Suicides (1999) is een Amerikaanse coming of age film en het regiedebuut van Sofia Coppola.³⁴ De film is een filmadaptatie van de gelijknamige roman van Jeffrey Eugenides uit 1993. Hij betekende meteen de doorbraak voor Coppola, net zoals voor de acteurs Kirsten Dunst en Josh Hartnett.³⁵

The Virgin Suicides gaat over een groep buurjongens die 25 jaar later terugkijken op de tragische zelfmoord van de vijf Lisbon zussen: Therese (17), Mary (16), Bonnie (15), Lux (14) en Cecilia (13). In deze terugblik naar de jaren 70 wonen de adolescente buurjongens in dezelfde suburb in Michigan als de mysterieuze Lisbon zusjes door wie ze steeds meer geobsedeerd raken. De meisjes worden zeer streng en beschermend opgevoed door hun ouders. Wanneer Cecilia zelfmoord pleegt, verergert de thuissituatie in zulke mate dat de ouders de zussen uiteindelijk van school halen en opsluiten in het huis.³⁶

³⁴ Dochter van de befaamde regisseur Francis Ford Coppola, vooral bekend van de Godfather-trilogie.

³⁵ "The Virgin Suicides," IMDB, laatst bezocht op 21 januari, 2020, https://www.imdb.com/title/tt0159097/?ref_=ttpl_pl_tt.

³⁶ *The Virgin Suicides*, geregisseerd door Sofia Coppola (1999; Los Angeles, CA: Paramount, 2000), DVD.

Mustang

Mustang (2015) is een Turks-Frans-Duitse coming of age film en het regiedebuut van Deniz Gamze Ergüven. De film is naar haar eigen zeggen geïnspireerd op echte gebeurtenissen die Ergüven als jonge vrouw in Turkije heeft ervaren.³⁷

In *Mustang* doet Lale haar verhaal. Lale is de jongste van vijf weeszussen: Sonya, Selma, Ece, Nur en Lale.³⁸ Ze worden opgevoed door hun oma en oom in een klein dorpje in Noord-Turkije. Om de laatste schooldag voor de zomervakantie af te sluiten gaan de zussen zwemmen met wat jongens uit de buurt. Dit wordt opgemerkt door de burens, die er schande van spreken. Als straf worden de meisjes van school gehaald en opgesloten in hun huis. Het huis verandert in een gevangenis en huiswerk verandert in huishoudelijk werk. De meisjes worden opgeleid tot de perfecte huisvrouw zodat ze uitgehuwelijkt kunnen worden aan een geschikte man.³⁹

³⁷ "Mustang," IMDB, laatst bezocht op 21 januari, 2020, https://www.imdb.com/title/tt3966404/?ref_=nv_sr_srsrg_2.

³⁸ De precieze leeftijd van de zussen is niet bekend maar ze lijken tussen de 10 en de 17.

³⁹ *Mustang*, geregisseerd door Deniz Gamze Ergüven (2015; Universal City, CA: Universal Pictures Home Entertainment, 2016), DVD.

4. Analyse

4.1 Narratie structuur

The Virgin Suicides

The Virgin Suicides opent met enkele shots van een broeierige zomerdag in een Amerikaanse suburb in Michigan waar burenen hun dagelijkse bezigheden uitvoeren. Dit beeld wordt begeleid door romantische muziek die bijdraagt aan de idyllische sfeer. Er lijkt niets aan de hand. Deze illusie wordt abrupt verstoord door een voice-over: "Cecilia was the first to go.", gevolgd door een shot van Cecilia die, ogenschijnlijk dood, in een roodbebloed bad ligt.⁴⁰

Deze uitspraak is kort maar veelzeggend over de narratie die *The Virgin Suicides* hanteert. Het gebruik van het woord *was* maakt duidelijk dat deze gebeurtenis zich niet afspeelt in het fictieve heden van het narratief maar dat het al is gebeurd. Een shot met de tekst "Michigan 25 years ago" maakt duidelijk dat de gebeurtenissen terug dateren naar 25 jaar geleden. Over de zelfmoord zegt de verteller vervolgens: "Even then, as teenagers, we tried to put the pieces together. We still can't. Now whenever we run into each other at business lunches or cocktail parties we find ourselves in the corner going over the evidence one more time."⁴¹ Het heden van de verteller is 25 jaar na de zelfmoordpoging van Cecilia, op het moment dat de verteller 'nog steeds de puzzelstukjes niet kan plaatsen' en 'op cocktail feestjes het bewijs nogmaals doorspit'. Dit heden wordt enkel gevisualiseerd in twee scènes van minder dan een minuut waarin een van de personages, Trip Fontaine, vertelt hoe hij terugkijkt op de gebeurtenis van 25 jaar geleden.⁴² Het narratief is, met uitzondering van deze twee scènes, een representatie van een herinnering. De verteller geeft toe dat 25 jaar de herinnering heeft verzwakt: "[...] they were slipping away. The color of their eyes was fading along with the exact location of their dimples."⁴³ De tijd tussen de herinnering en het heden heeft de representatie van de zusjes beïnvloed.

De representatie van de gebeurtenissen 25 jaar geleden loopt niet in chronologische volgorde. De film opent met de scène waarin Cecilia haar polsen heeft doorgesneden.

⁴⁰ Coppola, *The Virgin Suicides*, 00:00:13-00:01:09

⁴¹ Coppola, *The Virgin Suicides*, 00:02:49-00:03:06

⁴² Coppola, *The Virgin Suicides*, 00:37:45-00:38:37 en 01:05:34-01:06:12

⁴³ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:15:51

Volgens de verteller is Cecilia geïnspireerd geraakt door Dominique Gonzolo die eerder dat jaar van zijn dak sprong. De scène waarin Gonzolo springt is echter pas later in de film te zien. Cecilia's ongedeerde polsen in deze scène zijn het bewijs dat dit plaats vindt voor haar zelfmoordpoging.⁴⁴ Het syuzhet van *The Virgin Suicides* begint met het openingsshot waarin de Amerikaanse suburb wordt geïntroduceerd en eindigt met de slotscène waarin de buurjongens, een jaar na de zelfmoordpact, op een feestje napraten over de zusjes. De fabula van de film begint wanneer Gonzolo van het dak springt en eindigt met het interview met Fontaine. Doordat de fabula en syuzhet niet synchroon lopen weet de kijker dat de zusjes uiteindelijk zelfmoord plegen wat van invloed kan zijn op de perceptie van de zusjes.

De voice-over spreekt over *we* waardoor kan worden uitgesloten dat er sprake is van een alwetende verteller. Een alwetende verteller kan namelijk geen onderdeel zijn van het narratief. De zin "Even then, as teenagers, we tried to put the pieces together. We still can't." wordt ondersteund door een beeld van vijf adolescente buurjongens die aan de rand van de weg zitten (fig. 1). De koppeling tussen het woord *we* en het beeld van de vijf jongens wordt vaker gemaakt. Dit insinueert dat met *we* deze buurjongens worden bedoeld. De vijf buurjongens kunnen worden beschouwd als de collectieve verteller van het narratief. Al wordt er gedurende de film ook gespeeld met de notie dat de collectieve verteller een grotere groep beslaat. De representatie van de zusjes wordt niet consistent verbeeld door het point-of-view van de vijf buurjongens. Toch is de representatie op de momenten dat dit anders is niet objectief. Het valt op dat op die momenten er toch altijd een mannelijke buitenstaander aanwezig is, wiens kijk de representatie lijkt te beïnvloeden.⁴⁵ Je zou kunnen speculeren dat de collectieve verteller alle mannelijke buitenstaanders in het leven van de zusjes betreft. Dit wordt echter niet bevestigd. Ik ga daarom in deze analyse uit van enkel de vijf buurjongens als collectieve verteller.

Omdat de collectieve verteller bestaat uit personages in het narratief is er sprake van character narration. De zes elementen van narratie kunnen worden teruggekoppeld aan de collectieve verteller. De bron is de groep buurjongens. Het object is de leefwereld van de Lisbon zusjes. De visie betreft de invloed die de jongens op deze leefwereld denken te hebben. Het frame is het kleine gedeelte van deze leefwereld dat de jongens zien. De tijd is

⁴⁴ Coppola, *The Virgin Suicides*, 00:04:55-00:05:50

⁴⁵ Zo mag een andere jongen dan de vijf buurjongens bij de meisjes dineren. Hij gaat Lux haar kamer binnen en probeert aan de hand van haar spullen een beeld te vormen van haar leefwereld.

het heden, 25 jaar na het tragische voorval. De geest is het gekleurde puberbrein.⁴⁶ Er wordt meerdere malen een link gelegd tussen de collectieve verteller en de framing van de ruimte. De film maakt af en toe gebruik van POV shots. Een duidelijk voorbeeld is de scène waarin de camera eerst focust op de buurjongens die op de rand van de straat zitten. Vervolgens draait de camera naar de overkant van de straat en focust zich op het beeld wat de buurjongens zien, namelijk het levenloze lichaam van Cecilia dat in de ambulance wordt geladen (fig. 2 en 3).⁴⁷ De film maakt vaker gebruik van metaforische framing, zowel reflecterend als projecterend. Een voorbeeld van projecterende framing is de scène waarin de zusjes door de verliefde ogen van de buurjongens worden gerepresenteerd als mysterieuze nimfen in plaats van normale tienermeisjes (fig. 4 en 5).⁴⁸

Debra Shostak stelt dat een meervoudige verteller zorgt voor een objectievere en betrouwbaardere representatie. In *The Virgin Suicides* is dit niet het geval. Het gebruik van het woord *we* verhult de meervoudige point-of-views van de buurjongens. Er wordt geen onderscheid gemaakt tussen de vijf jongens en er wordt nergens gespecificeerd hoe ze individueel over de meisjes denken. Er is sprake van één point-of-view, namelijk dat van een archetype adolescente jongen. Het probleem is dat het point-of-view van een adolescente jongen vaak bij uitstek niet objectief is maar juist gekleurd, vooral ten aanzien van meisjes. Dit subjectieve point-of-view wordt juist versterkt wanneer jongens in een groep verkeren.

Mustang

Mustang opent met zwart beeld en de voice-over van een meisje: "It's like everything changed in the blink of an eye. One moment we were fine, then everything turned to shit."⁴⁹ Net zoals in *The Virgin Suicides* spreekt de voice-over in verleden tijd. Ook hier is het narratief een representatie van een herinnering. Anders dan in *The Virgin Suicides* wordt in *Mustang* niet verwezen naar het heden van de verteller. Uit de moderne kleding, apparatuur en auto's kan worden opgemaakt dat de gebeurtenissen in de representatie recent hebben plaats gevonden. Daarnaast suggereert *Mustang* nergens dat tijd van invloed is geweest op de herinnering van de verteller. Het narratief in *Mustang* verloopt volledig chronologisch, wat betekent dat het syuzhet en de fabula synchroon lopen. Beide openen met de scène

⁴⁶ Wat de geest concreet inhoudt wordt later in de analyse duidelijker.

⁴⁷ Coppola, *The Virgin Suicides*, 00:01:13-00:01:20

⁴⁸ Coppola, *The Virgin Suicides*, 00:25:35-00:26:34

⁴⁹ Ergüven, *Mustang*, 00:00:58

waarin Lale afscheid neemt van haar lerares en sluiten met de scène waarin Lale en Nur onderdak zoeken bij diezelfde lerares nadat ze gevluht zijn naar Istanbul.

Ook *Mustang* verraadt met het woord *we* in de zin “One moment we were fine, then everything turned to shit.” dat er geen sprake is van een alwetende verteller. Ondanks dat de verteller hier, net als in *The Virgin Suicides*, gebruik maakt van het woord *we* is de verteller niet meervoudig. Met *we* duidt de verteller in *Mustang* namelijk op het object. Het object bestaat in dit geval uit de vijf zussen, wat betekent dat de verteller één van de zusjes is. In tegenstelling tot *The Virgin Suicides* wordt het narratief in *Mustang* van binnenuit verteld. Hier wordt later in de analyse dieper op in gegaan. Pas later in de film wordt het door metaforische framing en POV shots duidelijk dat Lale, het jongste zusje, de verteller is. Wanneer Lale en haar oudste zus Sonya de ramen wassen, kijkt Sonya dromerig uit het raam. De camera focust op Lale, die ook uit het raam kijkt, en draait vervolgens naar het beeld dat Lale ziet. Het beeld is vanuit een lage hoek geschoten omdat Lale kleiner is dan Sonya (fig. 6 en 7).⁵⁰ Bovendien is Lale in bijna iedere scène aanwezig, in tegenstelling tot haar zussen. Het wordt niet expliciet gezegd, maar door het veelvuldig gebruik van POV shots kan je opmaken dat Lale de verteller is. In de scènes dat Lale niet aanwezig is, is de narratie objectief.

Mustang hanteert character narration. Lale is niet alleen de verteller maar ook een hoofdpersonage uit het narratief. De bron in deze character narration is Lale. Het object is de leefwereld van Lale en haar zussen. De visie betreft de invloed die Lale denkt te hebben op deze leefwereld. Het frame is het gedeelte dat Lale meekrijgt van het leven van haar zussen en zichzelf. De tijd is het moment dat Lale het verhaal vertelt, al is niet bekend wanneer dit precies is. De geest is Lale’s kinderlijke kijk op alles. Er wordt in *Mustang* minder gebruik gemaakt van voice-over’s dan in *The Virgin Suicides* maar dit compenseert de film door het vele gebruik van POV shots. Deze POV shots leggen een directe link tussen Lale en het beeld. Ook is er regelmatig sprake van metaforische framing. Een voorbeeld is het moment dat Ece zelfmoord pleegt. De kijker krijgt het levenloze lichaam niet te zien omdat Lale het lichaam niet mag zien van haar familie.⁵¹

⁵⁰ Ergüven, *Mustang*, 00:15:55-00:16:36

⁵¹ Ergüven, *Mustang*, 01:02:38-01:02:56

Patronen

Zowel *The Virgin Suicides* als *Mustang* hanteert character narration. De vertelinstantie in *The Virgin Suicides* bestaat uit vijf buurjongens. De verteller in *Mustang* is het jongste zusje Lale. De eigenschappen van de vertelinstanties in de twee films verschillen sterk van elkaar. De vertelinstantie in *The Virgin Suicides* is mannelijk, meervoudig en aanschouwt het object van buitenaf. De verteller in *Mustang* is vrouwelijk, enkelvoudig en aanschouwt het object van binnenuit. Naar verwachting zal de invloed van de vertelinstantie op de representatie van de zusjes ook sterk verschillen. Dit wordt onderzocht in de volgende paragrafen.

In beide films representeert het narratief voornamelijk een herinnering. Het narratief in *The Virgin Suicides* is grotendeels een representatie van de buurjongens' herinnering van 25 jaar geleden. In de film wordt toegegeven dat deze herinnering in 25 jaar is vervormd. Het narratief in *Mustang* is een representatie van Lale's herinnering. Het is, in tegenstelling tot *The Virgin Suicides*, niet bekend hoeveel tijd er bestaat tussen het heden en de herinnering. Er wordt ook niet geïmpliceerd dat tijd een invloed heeft gehad op de representatie van de herinnering. Naar verwachting zullen de verschillende benaderingen van tijd ook een verschillende invloed hebben op de representatie van de zusjes. Ook dit komt aan bod in de volgende paragrafen.

4.2 Vrouwelijke seksualiteit

The Virgin Suicides

Na het Homecoming bal worden Therese, Mary en Bonnie keurig thuis afgezet door hun dates, zoals afgesproken met hun ouders. Lux daarentegen komt niet mee maar wordt door haar date Trip Fontaine ontmaagd op het sportveld. De volgende ochtend wordt Lux alleen wakker op het sportveld. Trip is nergens te bekennen.⁵² Haar ouders treden hard op na dit incident door de meisjes van school te halen en in huis op te sluiten.⁵³ Lux heeft vervolgens meerdere avonden seks met onbekende mannen op het dak van haar huis.⁵⁴ *The Virgin Suicides* hanteert een character narration waardoor de representatie is beïnvloed door de

⁵² Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:01:31-01:03:53

⁵³ Met de meisjes worden Therese, Mary, Bonnie en Lux bedoelt. Cecilia is niet meer in leven.

⁵⁴ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:08:51-01:10:22

collectieve verteller. Bovenstaande sequentie is gestructureerd naar de male gaze van de buurjongens.

Het bedrijven van de liefde tussen Trip en Lux lijkt intiem en romantisch door het gebruik van een close-up shot. Het moment dat Lux alleen wakker wordt op een verlaten grasveld is geschoten in een extreme wide-shot, in een koel kleurenpalet en onder begeleiding van treurige muziek (fig. 8). Lux lijkt hierdoor zeer klein en kwetsbaar. In de korte scène die daarop volgt, legt een volwassen Trip in het heden uit waarom hij Lux daar achter liet en wat dat met hem deed: "I walked home alone that night. I didn't care how she got home, it was weird. I mean I liked her, I liked her a lot."⁵⁵ Trip blijkt nu in een psychiatrische inrichting te zitten. Met "She was the stillpoint of the turning world. I never got over that girl" impliceert Fontaine dat Lux de reden is dat hij in een inrichting zit.⁵⁶ De male gaze wordt o.a. gestuurd door de mogelijkheid tot identificatie met het beeld. In deze scène staat het dominant mannelijk personage Trip centraal. Doordat hij zijn verhaal doet over die bewuste avond, kan de kijker zich met hem identificeren. Trip moet eigenlijk de 'bad guy' voorstellen, maar het feit dat hij nu in een psychiatrische inrichting verkeert kan sympathie wekken bij de kijker. Lux komt niet aan het woord waardoor ze wordt gereduceerd tot een passief slachtoffer. Het extreme wide-shot van het sportveld draagt bij aan haar kwetsbare representatie.

De scène waarin Lux seks heeft met willekeurige jongens wordt verbeeld in een serie van POV shots. De focus van de camera ligt eerst op de buurjongens die aan de overkant van de straat met een telescoop naar Lux gluren. Vervolgens draait de camera naar Lux in een ingezoomd maar ongefocust beeld, zoals dat vaak het geval is bij een beeld door een telescoop (fig. 9. en 10). "Hold on. She's on him. He's rubbing his hand through his hair."⁵⁷ De nachtelijke avonturen worden door de geest van de adolescente buurjongens beschouwd als iets spannends en geils.⁵⁸ Dit maakt de scène lichtelijk pornografisch. De manier waarop Lux geobjectificeerd wordt in deze scène is een voorbeeld van voyeurisme. De jongens beleven visual pleasure en seksuele voldoening aan wat ze zien. Na deze scène vertelt een van Lux' minnaars hoe hij deze nacht heeft ervaren, waardoor er weer een dominant

⁵⁵ Het heden is 25 jaar nadat Trip Lux achterliet op het sportveld.

Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:05:27

⁵⁶ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:05:34-01:06:12

⁵⁷ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:09:12

⁵⁸ De geest is een van de zes elementen die toebehoort tot character narration.

mannelijk personage centraal staat in plaats van Lux. Door de male gaze van de buurjongens wordt Lux in deze sequentie gerepresenteerd als een combinatie van twee problematische stereotypen die bestaan rondom adolescente meisjes, namelijk dat van een kwetsbaar slachtoffer en dat van een passief lustobject om naar te kijken.⁵⁹ Bordwell beargumenteert echter dat de verteller nooit volledig verantwoordelijk is voor de productie van het narratief. Een narratie wordt geconstrueerd door de ontvanger, niet door de verzender. In dit geval kan de ontvanger zelf een verband construeren tussen de gebeurtenissen en Lux' gedrag: met willekeurige seks probeert ze de leegte te vullen die Trip heeft achtergelaten, met seks probeert ze op haar manier te rebelleren tegen haar ouders, of met seks probeert ze de traumatische ervaring van Cecilia's zelfmoord te verdringen.

Mustang

Lale ligt in bed wanneer ze wakker wordt van een deur die open gaat. Ze ziet de schim van oom Errol die Ece's kamer binnen gaat. Dan klinkt het geluid van een riem die los wordt gemaakt, gevolgd door een zacht gekerm van Ece. Lale ligt ondertussen muisstil. Het is niet duidelijk of ze weer in slaap is gevallen, of dat ze doet alsof.⁶⁰ De volgende dag zitten Ece, Nur en Lale in de auto te wachten op hun oom die naar de bank is, wanneer een knappe jongen met Ece komt praten. Lale en Nur verlaten de auto en lopen naar de overkant van de straat. Lale ziet van een afstandje dat Ece en de jongen seks hebben in de auto. Wanneer oom Errol terug komt probeert Lale hem op te houden omdat ze bang is dat hij Ece zal betrappen. De jongen is net op tijd verdwenen.⁶¹ Diezelfde avond staat de jongen onder Ece's raam om haar de liefde te verklaren. Ece is niet geïnteresseerd en Lale wordt boos op de jongen.⁶² Ondanks dat er geen sprake is van een male gaze in deze sequentie, zoals in *The Virgin Suicides*, is er wel degelijk sprake van een gaze, namelijk de female gaze. De narratie wordt namelijk gepresenteerd vanuit het vrouwelijke POV van Lale.

Door metaforische framing ziet de kijker in de eerste scène net als Lale enkel de schim van oom Errol. Er wordt niet getoond wat er in de naburige kamer gebeurt. Ook wordt het niet benoemd door de verteller of een ander personage. Het is niet zeker of Lale door heeft wat er aan de hand is, ze is namelijk nog maar een kind. Volgens Bordwell is de

⁵⁹ Stereotype: vast beeld (van iets of iemand) dat niet helemaal met de werkelijkheid klopt.

⁶⁰ Ergüven, *Mustang*, 00:53:45-00:54:13

⁶¹ Ergüven, *Mustang*, 00:54:14-00:57:12

⁶² Ergüven, *Mustang*, 00:57:13-00:58:10

verteller echter nooit volledig verantwoordelijk voor de productie van het narratief. De ontvanger kan zelf construeren dat Ece wordt verkracht door haar oom. De kijker kan, door de opeenvolging van de scènes, ook construeren dat Ece's seksueel avontuur in de auto een reactie is op het feit dat ze is verkracht.

Op het moment dat Ece seks heeft in de auto wordt er, net als in de scène waarin de buurjongens Lux' nachtelijke avonturen bekijken, gebruik gemaakt van een POV shot tussen Lale en de auto (fig. 11 en 12). De sfeer is echter verschillend. Lale haalt overduidelijk geen plezier uit het kijken, maar lijkt eerder bezorgd. Wanneer ze met haar oom terugkeert naar de auto versterkt een POV shot tussen Lale en de autodeur de spanning. Wat als oom Errol ze betrapt? Lale's POV aanschouwt de situatie, in tegenstelling tot de buurjongens, van binnenuit. Ze weet wat de gevolgen zijn van Ece's gedrag en ze is ook meer betrokken met Ece. Daarom ligt de focus in deze scène op de onverantwoordelijkheid van Ece's gedrag in plaats van haar seksualiteit. Een narratief waarin een dominant vrouwelijk personage, in dit geval Lale, centraal staat wiens female gaze de representatie beïnvloedt, behoort volgens Mulvey tot de feminist counter cinema. Deze scène in *Mustang* kan worden beschouwd als een reactie op de objectificatie en seksualisering van Lux in de seksscène van *The Virgin Suicides*. In *Mustang* zijn de seksuele escapades van Ece namelijk helemaal niet bedoeld voor de visual pleasure van Lale of de kijker. Ece's minnaar wordt gerepresenteerd vanuit de female gaze zoals Jacobbson die aanduidt: een geseksualiseerd eendimensionaal personage. Hij wordt door Ece gebruikt voor eenmalige seks en heeft niet eens een naam in de film.

Patronen

In de eerste paragraaf is gededuceerd dat *The Virgin Suicides* een mannelijke vertelinstantie hanteert die het object van buitenaf aanschouwt, namelijk de buurjongens. Door de male gaze van de buurjongens wordt Lux gerepresenteerd als een eendimensionaal, passief lustobject. Ze is bedoeld om voor de jongens om van te genieten.

Mustang hanteert een vrouwelijke verteller die het object van binnenuit aanschouwt, namelijk zusje Lale. Lale's female gaze representeert Ece's seksuele activiteiten op geen enkele manier als iets om van te genieten. Haar kinderlijke POV van binnenuit representeert Ece's gedrag juist als onverantwoordelijk en riskant. In *Mustang* wordt juist de onbekende jongen vanuit de female gaze van Lale gerepresenteerd als een eendimensionaal, passief lustobject. Deze scène in *Mustang* kan worden beschouwd als een feminist counter reactie

op het patriarchale narratief in *The Virgin Suicides* waarin vrouwen worden gerepresenteerd als passief en om naar te kijken.

Het narratief wordt echter geconstrueerd door de ontvanger, niet door de verzender. De ontvanger kan in dit geval zelf de conclusie trekken dat zowel Lux' als Ece's seksuele handelingen een reactie zijn op een traumatische gebeurtenis in het verleden.

4.3 Van opsluiting tot ontsnapping

The Virgin Suicides

Zodra de zussen opgesloten zitten in huis bestaat hun enige contact met de buitenwereld uit modecatalogi en reisbrochures. "Unable to go anywhere the girls travelled in their imagination."⁶³ In een poging om de zussen beter te begrijpen bestellen de buurjongens dezelfde brochures. Ze proberen daarnaast zoveel mogelijk te verzamelen over de zussen om meer te leren over hun leven: foto's, accessoires, brieven, etc. De meisjes sturen briefjes naar de jongens en de jongens draaien op hun beurt platen over de telefoon waar de meisjes naar kunnen luisteren.⁶⁴ Uiteindelijk krijgen de jongens een brief met "Tomorrow. Midnight. Wait for our signal."⁶⁵ Die avond gaan de jongens naar het Lisbon huis: "We've got a car. We'll take you anywhere you want to go." beloven ze.⁶⁶ Lux vraagt de jongens in de woonkamer te wachten terwijl zij alvast in de auto gaat zitten. Een shot volgt waarin de buurjongens en de zussen de wijde wereld inrijden. De zussen lijken bevrijd en gelukkig. Het blijkt echter een droomscène te zijn van de collectieve verteller. Wanneer de jongens vervolgens echt het huis binnen lopen treffen ze Bonnie aan die zichzelf heeft opgehangen. Mary heeft haar hoofd in de oven gestoken, Therese heeft een overdosis slaappillen genomen en Lux overlijdt in de auto aan koolmonoxidevergiftiging.⁶⁷

De representatie van de zusjes in gevangenschap is gebaseerd op de spullen die ze van de meisjes hebben verzameld: "Collecting everything we could of theres, the Lisbon girls

⁶³ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:14:50

⁶⁴ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:15:53-01:19:45

⁶⁵ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:20:01

⁶⁶ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:21:28

⁶⁷ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:20:08-01:24:44

wouldn't leave our minds. [...] Making us happier with dreams than wives."⁶⁸ In de representatie zitten de meisjes, gehuld in pastelkleurige jurken, constant op hun kamer waar ze elkaars haar kammen, naar buiten staren, magazines lezen en innig verstrengeld muziek luisteren (fig. 13). Het is een sprookjesachtig tafereel waarin de *damsels in distress* geduldig en passief wachten in hun toren tot ze worden gered door een prins op het witte paard.⁶⁹ De spullen die de jongens hebben verzameld bieden een zeer selectief frame van de zussen.⁷⁰ Daarnaast erkent de collectieve verteller in hoofdstuk 1 dat de tijd de herinnering aan de meisjes heeft verzwakt.⁷¹ De representatie van de zusjes is daarom meer geconstrueerd naar de fantasie, of 'dreams', van de buurjongens dan naar de realiteit. Deze fantasie gevormd door de buurjongens' male gaze representeert de meisjes als mysterieus, sprookjesachtig, kwetsbaar en bedoeld voor de jongens om naar te kijken.

In hun visie hebben de buurjongens een grote invloed op leefwereld van de zussen.⁷² Door dezelfde catalogi te bestellen, denken ze mee te kunnen reizen in de fantasie van de meisjes: "Flipping through the pages we hiked through dusty passes with the girls."⁷³ Ze lijken te denken, dat hun telefoongesprekken het enige sprankje hoop zijn in het leven van de zussen. Dit wordt echter niet bevestigd door de zussen zelf, aangezien die niet aan het woord komen in deze scène. De buurjongens hebben zelfs de visie dat zij die prinses op het witte paard zijn die de meisjes kunnen redden uit hun toren. De jongens bekijken de zussen vanuit een male gaze en zien hen als passief en kwetsbaar. Ze zijn zo zeker van hun eigen visie dat ze op de bewuste avond fantaseren hoe ze met de meisjes de wijde wereld inrijden. Deze fantasie wordt ruw verstoord wanneer blijkt dat de meisjes nooit door hen gered wilden worden. De ontvanger zou het zelfmoordpact van de zussen kunnen beschouwen als een overgave omdat de zussen inderdaad kwetsbaar en passief zijn. De ontvanger zou het echter ook kunnen beschouwen als het moment in de film waarin de zussen eindelijk hun autonomie herwinnen en de male gaze vernietigen. Met de slotzin "It didn't matter how old they had been, or that they were girls, but only that we had loved them. And that they had not heard us calling. [...]"⁷⁴ wordt de autonomie van de zusjes weer teniet gedaan. De

⁶⁸ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:15:50

⁶⁹ Voorbeelden van *damsels in distress* zijn Doornroosje en Rapunzel.

⁷⁰ Het frame is een van de zes elementen die behoren tot character narration.

⁷¹ De tijd is een van de zes elementen die behoren tot character narration.

⁷² De visie is een van de zes elementen die behoren tot character narration.

⁷³ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:15:04

⁷⁴ Coppola, *The Virgin Suicides*, 01:30:25

zelfmoordpact wordt gerepresenteerd als iets wat de jongens hadden kunnen voorkomen. De meisjes worden gereduceerd tot objecten voor de jongens om van te houden.

Mustang

Buurtbewoners hebben de zusjes met jongens zien zwemmen en spreken er schande van. Na dit incident nemen de oma en oom van de zussen het besluit om de meisjes van school te halen en op te sluiten in huis.⁷⁵ Van hun oma en tantes leren de meisjes koken, poetsen, wassen, etc., als voorbereiding op een later huwelijk: “The house became a wife factory that we never came out.”⁷⁶ In hun vrije tijd spelen de meisjes zelfverzonnen spelletjes, relaxen ze en maken ze ruzie. Selma wordt uitgehuwelijkt. Sonya trouwt, na toestemming van haar oma, op dezelfde dag als Selma met de jongen op wie ze verliefd is.⁷⁷ Ece wordt uitgehuwelijkt maar pleegt enkele dagen voor haar bruiloft zelfmoord.⁷⁸ Ook Nur wordt uitgehuwelijkt maar op de dag van haar huwelijk gooit Lale roet in het eten. Door een plan dat Lale eerder heeft uitgewerkt weten zij en Nur te ontsnappen. Ze vluchten naar Istanbul.⁷⁹

Lale’s POV van binnenuit biedt een breed frame waarin wordt gerepresenteerd hoe het er binnen de muren van het huis aan toe gaat. Lale’s representatie toont de dagelijkse leefwereld van de meisjes. Het toont de dagelijkse beslommeringen en de geluksmomenten. De zusjes maken ruzies wanneer ze elkaars spullen lenen, ze irriteren elkaar om de verveling tegen te gaan en kunnen uren lachen om helemaal niks. Een shot waarin de zusjes in elkaar verstrengeld liggen op hun slaapkamer vloer toont hoe ze troost en geborgenheid vinden bij elkaar (fig. 14).⁸⁰ De sfeer in dit shot is vergelijkbaar met de sfeer in de slaapkamerscène in *The Virgin Suicides* (fig. 13). Het verschil zit in het moment dat daarop volgt waarin de meisjes in een vrolijke stoeipartij belanden. Selma trekt Lale aan haar benen de slaapkamer door en Ece steekt op haar beurt haar tenen in Sonya’s neus (fig. 15).⁸¹ Doordat er geen sprake is van een male gaze zoals in *The Virgin Suicides*, is de sfeer niet mysterieus of

⁷⁵ Ergüven, *Mustang*, 00:02:27-00:12:16

⁷⁶ Ergüven, *Mustang*, 00:14:42

⁷⁷ Ergüven, *Mustang*, 00:39:20-00:43:22

⁷⁸ Ergüven, *Mustang*, 01:00:46-01:02:57

⁷⁹ Ergüven, *Mustang*, 01:13:23-01:28:04

⁸⁰ Ergüven, *Mustang*, 00:13:49

⁸¹ Ergüven, *Mustang*, 00:13:55-00:14:26

romantisch maar juist persoonlijk en onschuldig. Deze kinderlijke onschuld staat haaks op het zondige beeld dat de volwassenen in *Mustang* hebben van de zusjes.

Selma accepteert haar lot dat haar oom en oma voor haar bepaald hebben en laat zich uithuwelijken. Zij internaliseert hiermee de male gaze door de rol van een passieve en kwetsbare vrouw te accepteren. De vier overige zusjes nemen het lot in eigen hand. Sonya weet haar oma te overtuigen dat ze mag trouwen met haar geliefde. Ece's zelfmoord kan, net als in *The Virgin Suicides*, worden beschouwd als een overgave maar ook als het moment dat ze haar eigen autonomie terugneemt. Lale en Nur lijken misschien klein en kwetsbaar maar hun ontsnapping toont hoe sterk ze eigenlijk zijn. Door controle te nemen over hun eigen leven vernietigen ze de patriarchale structuur en daarmee de male gaze.

Patronen

In de vorige paragraaf is geconstateerd dat de representatie van de adolescente meisjes in *The Virgin Suicides* wordt beïnvloedt door het beperkte frame en de male gaze van de buurjongens. Dit wordt verder duidelijk in deze paragraaf. De Lisbon zusjes representeren een fantasie die is gevormd naar de beperkte male gaze van de adolescente buurjongens. Ze hebben geen eigen identiteit of autonomie. In deze fantasie is alles wat de mysterieuze, mooie en kwetsbare meisjes doen, bedoeld voor de jongens om naar te kijken. De enigen die hen kunnen redden uit hun gevangenschap, zijn de buurjongens. Het zelfmoordpact lijkt het moment dat de meisjes de male gaze vernietigen door hun autonomie terug te eisen. Hiervoor betalen ze echter de ultieme prijs. Bovendien wordt hun autonomie op het einde van de film weer teniet gedaan door de buurjongens die het zelfmoordpact op zichzelf betrekken.

In de vorige paragraaf is ook geconstateerd dat de zusjes in *Mustang* worden gerepresenteerd vanuit het POV van een dominant vrouwelijk personage die de situatie van binnenuit aanschouwt. De positie van Lale als verteller maakt dat de zusjes in *Mustang*, in tegenstelling tot *The Virgin Suicides*, zijn gerepresenteerd als autonome individuen. De zusjes representeren de fase waarin tienermeisjes balanceren tussen de onschuld en speelsheid van een kind en de vechtkracht en autonomie van een volwassen vrouw. Lale en Nur zijn de jongste maar nemen de grootste stap in de herovering van hun autonomie. Zij nemen wraak op de male gaze door op eigen kracht te ontsnappen en te overleven.

4.4 Hoe beïnvloedt character narration de representatie van vrouwelijke adolescentie in *The Virgin Suicides* (1999) en *Mustang* (2015)?

De character narration in *The Virgin Suicides* representeert niet de realiteit van de Lisbon zussen, maar eerder het fantasiebeeld dat de buurjongens hebben van de Lisbon zussen. Deze fantasie is gevormd naar het beperkte frame van de puberale male gaze van de buurjongens. De twee mechanisme van de male gaze, objectificatie en identificatie, reduceren de meisjes tot een combinatie van twee problematische stereotypen. Het eerste stereotype, dat voortkomt uit de objectificatie van de zussen, is dat van een lustobject wiens bestaan enkel bedoeld is voor de man om naar te kijken en seksuele voldoening uit te halen. Binnen de male gaze staat altijd een dominant mannelijk personage centraal waarmee de kijker zich kan identificeren. De vrouwelijke personages zijn passief. De zussen in *The Virgin Suicides* hebben geen eigen identiteit of autonomie. Dit reduceert de zussen tot het tweede stereotype, dat van de mysterieuze damsel in distress, passief wachtend op haar prins op het witte paard.

De character narration in *Mustang* biedt, in vergelijking met *The Virgin Suicides*, een nauwkeurigere representatie van de realiteit van de zussen. De representatie is gevormd naar de kinderlijke female gaze van Lale die de situatie van binnenuit aanschouwt. Seks wordt vanuit Lale's kinderlijke POV gerepresenteerd als onverantwoord. In Lale's representatie staan de zussen centraal als dominante personages, met ieder hun eigen identiteit, in tegenstelling tot de Lisbon zusjes. Iedere zus verkeert in haar eigen fase van vrouwelijke adolescentie, tussen de onschuld van een kind en de autonomie van een volwassen vrouw.

De zussen in *The Virgin Suicides* lijken hun autonomie te herwinnen met hun zelfmoordpact, dit wordt echter weer teniet gedaan door een opmerking die de collectieve verteller maakt op het einde van de film: "It didn't matter how old they had been, or that they were girls, but only that we had loved them. And that they had not heard us calling [...]." De twee jongste zusjes in *Mustang* daarentegen vernietigen het patriarchale systeem en de male gaze door naar Istanbul te ontsnappen. Ze hebben het heft in eigen hand genomen en hun autonomie herwonnen. Zelfs de verteller kan hen deze autonomie niet meer ontnemen, zoals in *The Virgin Suicides* wel het geval was, want Lale is de verteller.

5. Conclusie

In dit bachelor eindwerkstuk is middels een comparatieve filmanalyse getracht antwoord te vinden op de onderzoeksvraag “Hoe beïnvloedt character narration de representatie van vrouwelijke adolescentie in *The Virgin Suicides* (1999) en *Mustang* (2015)?”. Beide films hanteren character narration als narratie vorm. Character narration betreft de vertelling van het verhaal door een van de personages in het narratief. De eigenschappen van het vertellend personage kunnen van invloed zijn op de representatie van het narratief.

Het vertellend personage in *The Virgin Suicides* betreft een groep van vijf buurjongens die in dezelfde suburb zijn opgegroeid als de Lisbon zusjes. Zij aanschouwen de leefwereld van de zussen van buitenaf. De buurjongens zijn volwassen mannen op het moment dat ze het verhaal vertellen. Ze kijken terug op een herinnering van 25 jaar geleden toen ze zelf tieners waren in de leeftijd van 13 tot 15 jaar. De 25 jaar tussen de tragische gebeurtenissen en het heden heeft de buurjongens’ herinnering aan de zussen verzwakt. Daarnaast zorgt het beperkte frame van de buurjongens, die alles van een afstand hebben aanschouwd, voor een onvolledig beeld van de zussen. Bovendien is de character narration gestructureerd naar de male gaze van de buurjongens. De combinatie van een vertroebelde herinnering, een onvolledig beeld van de zusjes en de male gaze van de buurjongens heeft de representatie van de zussen sterk beïnvloedt. De zussen representeren een fantasiebeeld dat de buurjongens hebben van adolescente meisjes. In dit fantasiebeeld zijn de meisjes gereduceerd tot een combinatie van twee problematische stereotypen die bestaan rondom adolescente meisjes. Het eerste stereotype dat de zusjes verbeelden is het tienermeisje als lustobject, enkel bedoeld voor de visual pleasure van een man. Het tweede stereotype is het tienermeisje als mysterieuze damsel in distress, passief wachtend op een man om haar te redden. De zussen in *The Virgin Suicides* hebben geen eigen identiteit of autonomie. Het zelfmoordpact lijkt het moment dat de meisjes wraak nemen op de male gaze door hun autonomie te herwinnen. Dit wordt echter teniet gedaan door de buurjongens die het pact op zichzelf betrekken.

Het vertellend personage in *Mustang* is Lale, de jongste van de vijf zussen. Zij aanschouwt de leefwereld van haar een haar vijf zussen van binnenuit waardoor haar frame,

in tegenstelling tot het frame van de buurjongens, juist breed is. Zij presenteert de gebeurtenissen ook als herinnering maar het wordt niet vermeld hoe lang geleden dit is geweest. Er wordt nergens geïmpliceerd dat haar herinnering is verzwakt door de tijd. Met Lale als vertellend personage is het narratief niet geconstrueerd naar een male gaze. Omdat tijd in mindere mate invloed heeft gehad en er geen sprake is van een male gaze, kan worden aangenomen dat de representatie van de zussen in *Mustang* objectiever is dan die in *The Virgin Suicides*. Wel van invloed is Lale's kinderlijke POV waardoor Ece's seksualiteit wordt gerepresenteerd als onverantwoordelijk en riskant. Lale's representatie verbeeldt de zussen als autonome individuen, ieder in een eigen fase naar volwassenheid. Ondanks dat Lale en Nur de jongste zijn, zijn zij degene die het meest hun autonomie herwinnen. Door te ontsnappen naar Istanbul vernietigen ze het patriarchale systeem en daarmee de male gaze. Waar de Lisbon zusjes dit moesten bekostigen met hun leven worden Lale en Nur beloond met hun vrijheid.

Ondanks dat het plot in *The Virgin Suicides* en *Mustang* zoveel gelijkenissen vertonen is de boodschap van de twee films totaal verschillend. In Coppola's *The Virgin Suicides* zijn tienermeisjes gevormd naar de fantasie van puberale jongens. Ze hebben geen eigen identiteit en hun enige kans op autonomie is ook meteen de laatste. Ergüven's *Mustang* toont adolescente meisjes als sterke individuen die in hun ontwikkeling van kind tot vrouw, strijden voor autonomie. Je zou kunnen stellen dat *Mustang* het antwoord is van de feminist counter cinema op *The Virgin Suicides*, als weerspiegeling van de patriarchale maatschappij.

Het narratief in *The Virgin Suicides* is geconstrueerd naar de male gaze. In Hollywood was dit in de jaren 90 meer regel dan uitzondering. Dit kan denk ik deels worden verklaard door het feit een grote meerderheid van de films in Hollywood is geregisseerd door een mannelijke regisseur. Coppola daarentegen is een vrouwelijke regisseuse die bewust een film heeft gemaakt, geconstrueerd naar de male gaze. Komt dit simpelweg doordat het een verfilming is van de gelijknamige roman van de mannelijke auteur Eugenides? Of speelt er meer? Heeft Coppola zich misschien ook laten beïnvloeden door het patriarchale systeem dat bestond in de jaren 90? In een eventueel vervolgonderzoek lijkt het mij interessant om het narratief in andere films van Coppola uit die periode (1998-2006) te analyseren om te onderzoeken of daar ook sprake is van een male gaze.⁸²

⁸² Films zoals *Lick the Stars* (1998), *Lost in Translation* (2003) en *Marie Antoinette* (2006)

6. Bibliografie

6.1 Films

Coppola, Sofia, reg. *The Virgin Suicides*. 1999; Los Angeles, CA: Paramount, 2000. DVD.

Ergüven, Deniz Gamze, reg. *Mustang*. 2015; Universal City, CA: Universal Pictures Home Entertainment, 2016. DVD.

6.2 Websites

Beth. ““Mustang” is Not “The Virgin Suicides” –and Here’s Why.” *I LIKE TO WATCH*. gepubliceerd op 18-02-2016. <https://liketowatchblog.wordpress.com/2016/02/18/mustang-is-not-the-virgin-suicides-and-heres-why/>.

Corrigan, Kalyn. “MUSTANG vs. VIRGIN SUICIDES.” *Birth. Movies. Death..* gepubliceerd op 29-11-2016. <https://birthmoviesdeath.com/2016/11/29/mustang-vs.-virgin-suicides>.

D’Angelo, Mike. “Mustang is less a Turkish Virgin Suicides than a horror movie about patriarchy.” *AVClub*. gepubliceerd op 19-1-2015. <https://film.avclub.com/mustang-is-less-a-turkish-virgin-suicides-than-a-horror-1798185716>.

Koetsier, Sasha. “Mustang, Turkse Virgin Suicides.” *Filmkrant*. gepubliceerd op 16-09-2015. <http://filmkrant.nl/recensies/mustang/>.

McLaughlin, Katherine. “How Mustang evokes the coming-of-age melancholy of The Virgin Suicides.” *Little White Lies*. gepubliceerd op 12-05-2016. <https://lwlies.com/articles/mustang-the-virgin-suicides/>.

"Mustang." IMDB. Laatst bezocht op 21 januari, 2020.

https://www.imdb.com/title/tt3966404/?ref_=nv_sr_srsq_2.

"The Virgin Suicides." IMDB. laatst bezocht op 21 januari, 2020.

https://www.imdb.com/title/tt0159097/?ref_=ttpl_pl_tt.

6.3 Wetenschappelijke artikelen

Jacobson, Eva-Maria. "A Female Gaze." Royal Institute of Technology, Stockholm, 1999.

Moreno, Julio L. "Subjective Cinema: And the Problem of Film in the First Person." *The Quarterly of Film Radio and Television* 7, No. 4 (1953): p. 341-358

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 4 (1975): p. 6-18.

Ruiz Carmona, Carlos. "The Role and Purpose of Film Narration." *Journal of Science and Technology of the Arts* 9, no. 2 (2017): 7-16.

Shostak, Debra. "'A story we could live with': Narrative Voice, the Reader, and Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*," *MFS Modern Fiction Studies* 55, no. 4 (2009): 808-832.

Smelink, Anneke. "Feminist Film Theory," in *The Cinema Book, Edition: 3rd and revised edition*, edited by Pam Cook, 491-504. Londen: British Film Institute, 1998.

Ward, Sarah. "Sisters doing it for themselves: Deniz Gamze Erguven's 'Mustang'." *Metro Magazine: Media & Education Magazine*, No. 189 (2016): p. 70-75

6.4 Wetenschappelijke boeken

Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art, An Introduction 8th edition*. New York: McGraw-Hill, 2008.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Wisconsin: Cornell University Press, 1980.

R. Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers, 1984.

7. Bijlagen



Fig. 1: Buurjongens die naar de Lisbon zusjes kijken. (00:02:56).



Fig. 2: POV shot van de buurjongens die naar Cecilia kijken die de ambulance wordt ingeladen. (00:01:13).



Fig. 3: POV shot van Cecilia's lichaam dat door de buurjongens wordt bekeken. (00:01:20).



Fig. 4: Droomscène van de Lisbon zusjes als mysterieuze nimfen. (00:26:26).



Fig. 5: Droomscène van de Lisbon zusjes als mysterieuze nimfen. (00:26:20).



Fig. 6: POV shot van Lale die naar Sonya's vriendje kijkt (00:16:19).



Fig. 7: POV shot van Sonya's vriendje die door Lale wordt bekeken (00:16:21).



Fig. 8: Lux wordt alleen wakker na haar nacht met Fontaine. (01:03:53).

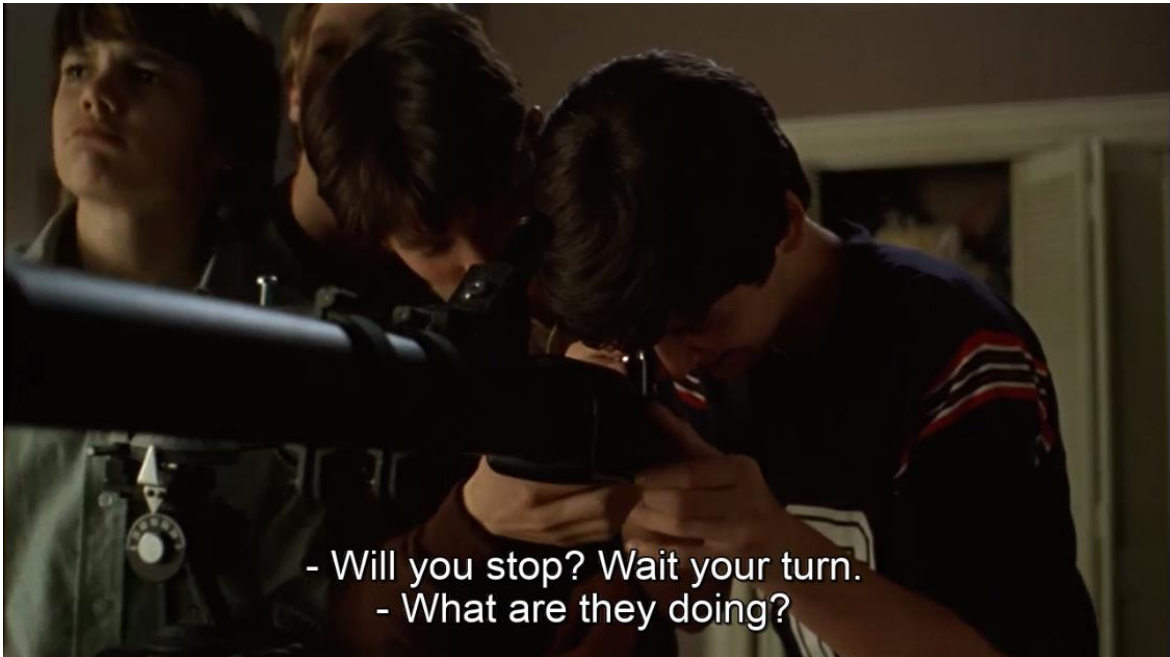
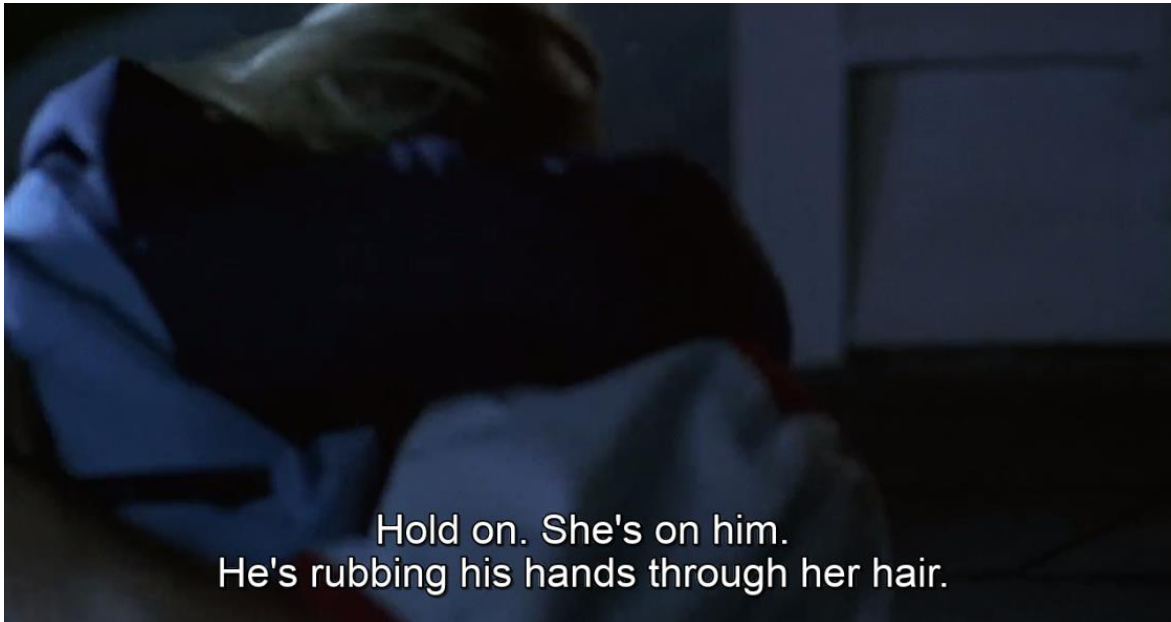


Fig. 9: POV shot van de buurjongens die naar Lux kijken op het dak (01:09:02).



Hold on. She's on him.
He's rubbing his hands through her hair.

Fig. 10: POV shot van Lux die door de buurjongens wordt bekeken (01:09:12).



Fig. 11: POV shot van Lale die de auto waarin Ece seks heeft bekiijkt (00:55:32).



Fig. 12: POV shot van Ece in de auto die door Lale wordt bekeken (00:55:35).



Fig. 13: De Lisbon zusjes in hun kamer als damsels in distress (01:06:42).



Fig. 14: De Turkse zusjes liggen in hun slaapkamer (00:13:49).



Fig. 15: De zusjes stoeien in hun slaapkamer (00:14:09).