

**Docent:** Franca Jonquière WG Horror  
**Opdracht:** BA Eindwerkstuk Definitieve versie  
**Datum:** 28/01/2011  
**Verwijzing:** MLA Chicago-stijl  
**Woord aantal:** 6171 woorden

Universiteit Utrecht  
Theater-, Film- en Televisiewetenschappen

---



*'In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle.'*<sup>1</sup>

In haar tekst 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' poneert Laura Mulvey, één van de meest prominente sleutelfiguren van de feministische filmkritiek, haar bevindingen over de objectiverende kracht van de camera. Daarin gaat ze hoofdzakelijk in op de representatie van de vrouw. Zoals hierboven kort geciteerd, stelt ze dat de vrouw in films op meerdere vlakken ondergeschikt is aan haar mannelijke medepersonage en dat haar lichamelijke aanwezigheid in beeld eigenlijk wordt gebruikt als lust voor het oog.<sup>2</sup> Volgens Mulvey wordt de vrouw dus, mede door cameravoering, geobjectiveerd. Het stereotype beeld van de in het nauw gedreven dame die smekend haar langzame en pijnlijke dood afwacht in horrorfilms is een exemplarisch voorbeeld voor Mulvey's theorie over de passiviteit van de vrouw. Het overschot aan naïviteit en het gebrek aan zelfredzaamheid maken haar in veel horrorfilms een hopeloos personage die bij wijze van spreken haar doodvonnis al tekent als ze haar intrede doet in de film. Het stereotype beeld van de man wordt daarentegen gekenmerkt door tegenstribbeling, het aan de dood proberen te ontsnappen door (al dan niet vergeefs) een gevecht aan te gaan. Hij wordt in ieder geval niet afgebeeld als passief. SCREAM 3 (2000, Wes Craven, Verenigde Staten) toont dit aan in het segment van Tysons en Jennifers dood. Waar Jennifer zich wanhopig in de kast verstopt, rent Tyson in op de gemaskerde moordenaar. Zijn heldhaftige actie is echter tevergeefs als hij later door de moordenaar uit het raam wordt gegooid. Vanzelfsprekend vindt ook Jennifer haar dood.

Geen ander filmgenre benadrukt het lichamelijke van de mens meer dan horror en dan met name het zogeheten *Torture Porn*. Dit relatief nieuwe subgenre is een nauwelijks bestudeerd onderwerp in het filmwetenschappelijke veld en heeft daarom nog geen eenduidige definitie kunnen verkrijgen. Kort gesteld is *Torture Porn* is een *nickname* voor het type horrorfilms waarin de focus ligt op grafisch geweld en bloedvergieten.<sup>3</sup> Waar enge situaties en het onbekende bij horror als

<sup>1</sup> Mulvey, L. "Visual Pleasures and Narrative Cinema" In *Issues in Feminist Film Criticism*, geredigeerd door P. Erens (Indiana: Indiana U.P., 1990): 33.

<sup>2</sup> Ibidem, 33.

<sup>3</sup> Hantke, S., red. *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. (Jackson: U.P. of Mississippi, 2010), 16.

om angst op te roepen, gebruikt *Torture Porn* fysieke menselijk lichaam om dit te bewerkstelligen. Voorbeelden van films binnen dit subgenre zijn *MARTYRS* (2008, Pascal Laugier, Frankrijk), *HOSTEL* (2005, Eli Roth, Verenigde Staten) en *SAW* (2004, James Wan, Verenigde Staten). De vraag is echter of er door de komst van het subgenre een nuance aangebracht zou kunnen worden in de representatie van de vrouw in horror ten opzichte van die van de man. Laura Mulvey stelt in haar tekst dat er wezenlijke verschillen zijn in de rol van mannen en vrouwen in films en beklemtoont daarmee de lichamelijke aanwezigheid van de vrouw en het doel ervan. Het is echter de vraag of *Torture Porn* nog wel onderscheid maakt in gender, omdat dit ondergeschikt lijkt te zijn aan de basis van dit subgenre: de vernietigbaarheid van het menselijk lichaam. Zou de controversiële visie in Laura Mulvey's essay in een kwalitatieve inhoudsanalyse van een *Torture Porn*-film weerlegd kunnen worden, of misschien zelfs toegepast op de representatie van de man? Is gender nog wel een belangrijk thema als het in films eigenlijk draait om de vergankelijkheid van het menselijk lichaam? Of wordt het vrouw-zijn of het man-zijn juist daardoor een belangrijk thema? Deze vragen zijn samen te vatten in de hoofdvraag van dit onderzoek:

Op welke wijze verhouden de representaties van mannelijkheid en vrouwelijkheid in *Torture Porn* zich tot Laura Mulvey's feministische filmkritiek?

Aan de hand van een theoretisch kader zal dit onderzoek zich nestelen in het wetenschappelijke veld van film- en genderstudies. Allereerst zal een korte inleiding over de feministische filmkritiek een contextueel kader bieden, waarna er specifiek ingegaan wordt op de *Male Gaze* theorie en andere opvattingen van Laura Mulvey. '*Visual Pleasures and Narrative Cinema*' staat dus expliciet centraal.

Het onderzoek zal worden voortgezet in een analyse die zich richt op narratologische structuren, maar met name filmische elementen hierin. Vertelstructuren en de manier waarop de man en vrouw in beeld is gebracht staan centraal in een analyse van cruciale momenten binnen de twee horrorfilms. Daarbij valt te denken aan segmenten waarop een mannelijk of vrouwelijk hoofdpersonage een pijnlijke marteling ondergaat en zo zijn/haar dood vindt. *HOSTEL* en *HOSTEL: PART II* zijn films die een geschikt corpus vormen voor dit onderzoek, omdat ze in feite dezelfde narratologische structuur bevatten. In *HOSTEL* draait het om een groepje mannelijke backpackers die naar Slowakije trekt, omdat daar veel beeldschone dames schijnen te zijn. Daar aangekomen blijken ze in de val gelokt te zijn door *Elite Hunters*, een club opgezet voor wrede rijkelui die betalen om hun sadistische lusten te uiten op deze slachtoffers. Ditzelfde principe is voortgezet in *HOSTEL: PART II*, waarin het narratief afwijkt omdat nu een groepje vrouwelijke kunstacademiestudenten naar Slowakije wordt gelokt, vanwege een geweldig spa resort. Door dezelfde narratologische opbouw en

zich hierdoor uitermate goed richten op de verschillen en  
aties in beeld. De analyse zal dus met een comparatieve  
benadering verschillen en overeenkomsten tussen genderrepresentaties van man en vrouw in  
*Torture Porn* kunnen aantonen, waarna het conclusies kan trekken over de verifieerbaarheid en  
falsifieerbaarheid van het theoretische kader. Deze theorieën hebben in feite altijd een  
maatschappijkritisch standpunt ingenomen over de verdeling tussen man en vrouw in de  
samenleving. Uit de conclusie van dit onderzoek kan dus worden afgeleid hoe deze theorieën in de  
hedendaagse film kunnen worden opgevat en hoe daarmee de maatschappijkritische visie die zij  
bezitten in deze tijd op waarde geschat kan worden. Dit onderzoek zal daarnaast niet alleen een  
bijdrage leveren aan het wetenschappelijke veld van genderstudies, ook zal het een nieuw  
onderzoeksveld introduceren door het nog nauwelijks onderzochte subgenre *Torture Porn* te  
bestuderen.

De ontwikkeling van de feministische filmtheorie is sinds eind jaren '70 tot bloei gekomen, onder invloed van de tweede feministische golf.<sup>4</sup> Deze filmkritische benadering onderzoekt en bekritiseert de manier waarop filmbeelden geproduceerd en ontvangen worden. Centraal in deze stroming is de vrouw en de wijze waarop zij is afgebeeld, op zowel het gebied van de narratologie (haar rol binnen het verhaal) als die van de filmische elementen (de manier waarop haar fysieke aanwezigheid getoond wordt). Het uitgangspunt van deze kritiek tekent op die manier de scheve verhoudingen tussen man en vrouw, waarin de vrouw wordt gezien als object en de man als subject. *Male subjectivity* en *objectification* zijn termen die veelvuldig gebruikt zijn in wetenschappelijke werken van feministische filmcritici. Deze termen verhouden zich tot elkaar: de manier waarop film altijd vanuit mannelijk perspectief zijn inhoud toont (*male subjectivity*) zorgt ervoor dat de vrouw wordt geobjectiveerd (*objectification*). Door het aantonen van de aanwezigheid van deze termen in films, belicht de feministische filmtheorie daarmee de patriarchale structuren en machtssystemen die de vrouw, zowel in realiteit als in film, onderdrukken.<sup>5</sup> Een concreet voorbeeld hiervan zijn de gezinsverhoudingen in het eerste seizoen van de televisieserie *Mad Man* (2007, Matthew Weiner, Verenigde Staten), wat zich afspeelt in de jaren '60 van de Verenigde Staten. Hoofdpersonage Don Draper, een succesvol zakenman, brengt het brood op de plank terwijl zijn vrouw Betty het gezin draaiende probeert te houden. De grootse ambities die ze heeft, kan ze niet realiseren. Zij, als vrouw, moet het huishouden doen. Want dat is de norm.

Een belangrijke naam binnen deze stroming is Laura Mulvey, schrijfster van het invloedrijke essay 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. Daarin stelt zij dat film als medium niet alleen een artistiek doel in zich draagt, maar ook door technologische verbetering vanaf de jaren '50 een economisch, kapitalistisch doel heeft gekregen. Film is in de basis een representatiesysteem geworden, die door zijn winstnagende doel een 'onbewuste' structuur heeft gelegd om zo manieren van kijken en het plezier ervan ervaren te optimaliseren.<sup>6</sup> Erotiek is op die manier onderdeel geworden van de dominante structuur in een mainstream Hollywoodfilm, zo stelt Mulvey.<sup>7</sup> Veel films kunnen als voorbeeld dienen om deze stelling te bevestigen. Vreemdgaan met je ex ligt in de basis van de romantische komedie *IT'S COMPLICATED* (2009, Nancy Meyers, Verenigde Staten), elke *JAMES BOND*-film bevat een al dan niet slechte maar wel heel aantrekkelijke vrouwelijke sidekick en dansfilms als *STEP UP* (2006, Anne Fletcher, Verenigde Staten) moeten het door hun clichématige verhaallijn vaak

<sup>4</sup> McCabe, J. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. (Londen: Wallflower, 2004): 34.

<sup>5</sup> Ibidem, 34.

<sup>6</sup> Mulvey, 29.

<sup>7</sup> Ibidem, 30.

exappeal. Na deze stelling poneert ze een belangrijke theorie  
Male Gaze theorie. Deze theorie zal hieronder uiteengezet worden.

### **De Male Gaze theorie**

De door Laura Mulvey bedachte *Male Gaze* theorie typeert de opvattingen van de feministische filmkritiek. Vooraf aan haar bevindingen stelt ze namelijk dat de basis voor haar essay ligt in de manier waarop film reflecteert en voortborduurde op de sociaal gevestigde normen van seksualiteit.<sup>8</sup> Mulvey ziet de manier waarop seksualiteit verweven is in film dus in verhouding tot de seksuele normen van de realiteit. Om deze onbewuste dominante structuur in film bloot te leggen, gebruikt ze psychoanalytische theorieën die haar bevindingen onderbouwen. De Freudiaanse theorie van de *Phallogentrism* draagt een duidelijk denkbeeld in zich over de verhoudingen tussen man en vrouw. Deze theorie centraliseert namelijk de fallus, het mannelijke. Het plaatsen van de man in het centrum van theoretische modellen en de aanname dat de man (*the male*) in feite hetzelfde is als de mens (*the human*) zijn de centrale uitgangspunten van *Phallogentrism*.<sup>9</sup> De vrouw is dus eigenlijk onderhevig. Mulvey ziet echter een paradox in deze theorie: terwijl *Phallogentrism* de fallus centraal stelt, is deze theorie in al zijn kenmerken afhankelijk van het beeld van de gecastreeerde vrouw om zo orde en inhoud te geven aan de wereld. Het belang van de fallus komt dus pas tot uiting door de aanwezigheid van de non-fallus: de vrouw. Deze is dus wel onderhevig, maar moet wel in ogenschouw worden genomen. Deze psychoanalytische inslag ligt in de basis voor Mulvey onderzoek naar genderrepresentaties in film. Ze bekritiseert dan ook de wijze waarop film de vrouw in narratologisch opzicht ondergeschikt maakt aan haar mannelijke medepersonage.<sup>10</sup> Haar fysieke aanwezigheid levert enkel een bijdrage aan het (erotisch) spektakel van de film en dus niet aan het verhaal, zo stelt ze.<sup>11</sup> Dit spektakel heeft een breuk in het verhaalsverloop van de film tot gevolg, een stilte in het verhaal: de opeenvolging van acties en handelingen bevriest in een moment van erotische bezinning door de aanwezigheid van een vrouw.<sup>12</sup> De introductie van Jinx Johnson in *Die Another Day* (2002, Lee Tamahori, Verenigde Staten) is hier een goed voorbeeld van. Terwijl James bij een strandbarretje zijn drankje bestelt, ziet hij ineens iemand in zee zwemmen. Door een verrekijker ziet hij hoe een exotisch getinte dame sensueel opspringt uit het water en heel even gebeurt er verder helemaal niets. Er is voor James en de toeschouwer genoeg tijd om te kijken hoe het water opspat en hoe Jinx met haar hand over haar haren glijdt. Deze erotische bezinning (de aanwezigheid van de vrouw) functioneert op twee niveaus: als erotisch object voor het mannelijke karakter binnen de film en als erotisch object voor de toeschouwer die de film kijkt. Door de

<sup>8</sup> Ibidem, 28.

<sup>9</sup> Mills, S. *Feminist Stylistics*. (Londen: Routledge, 1995), 45.

<sup>10</sup> Ibidem, 30.

<sup>11</sup> Ibidem, 33.

<sup>12</sup> Ibidem, 33.

in film smelten de blikken van de toeschouwer en die van het mannelijke personage. Mulvey.<sup>13</sup> Anders geformuleerd: de toeschouwer identificeert zich met het mannelijke hoofdpersonage, doordat ze allebei dezelfde blik op de vrouw hebben.

Door het onderscheid tussen spektakel en narratief wordt het mannelijk personage gesteund in zijn actieve rol om het verhaalsverloop verder te bepalen. De mannelijke protagonist bepaalt dus het verhaalsverloop en hij bezit ook de representatieve kracht van film: hij bepaalt hoe de toeschouwer kijkt naar de film, en dus ook naar de vrouw. Hiermee doelt Mulvey op haar stelling dat erotiek een onderdeel is geworden van de mainstream Hollywoodfilm. Dit wordt namelijk mogelijk gemaakt door de processen die zijn ingezet om verhalen altijd te structureren rondom een mannelijk personage. De toeschouwer identificeert zich hierdoor met hem. In tegenstelling tot de vrouw in de film is de man daardoor driedimensionaal uitgewerkt. Hij staat centraal in de film, zijn gedachtes en handelingen vormen de leidraad van het verhaalsverloop. Hiermee tekent Mulvey een verband tussen genderrepresentaties in film en de theorie van de *Phallogentrism*. Daarnaast stelt ze dat cameratechnologie en camerabewegingen samen met een onzichtbare montage de scheidingswand tussen de ruimtes waarin de toeschouwer zich bevindt en de ruimte van het mannelijke personage vertroebelen.<sup>14</sup> De toeschouwer ziet zichzelf hierdoor in de rol van het mannelijk hoofdpersonage, waardoor deze eigenlijk een verbeterde versie van de toeschouwer wordt. Het mannelijke hoofdpersonage is een perfectere afspiegeling van de toeschouwer; die heeft namelijk alles onder controle, die heeft lef, et cetera. Ook hier kan JAMES BOND als voorbeeld dienen. Wanneer James in CASINO ROYAL (2006, Martin Campbell, Verenigde Staten) namelijk een spectaculaire achtervolging inzet op een zeer behendige Oegandees komen ze op een bouwplaats terecht. Zeer heldhaftig klimt hij achter deze man aan, tot aan de arm van een kraan. Hoog boven de grond vinden er adembenemende momenten van acrobatiek plaats wanneer James en de man van de ene naar de andere kraan springen. Spectaculaire handelingen als deze worden in de realiteit natuurlijk niet zo snel uitgevoerd. Maar in film wel. James krijgt het voor elkaar zulke handelingen uit te voeren en slaagt erin de man op te pakken. Mannelijke protagonist James Bond is heldhaftiger, heeft meer lef en is daardoor perfecter dan de toeschouwer die zich met hem identificeert.

Hoewel het voorbeeld hierboven al enigszins verhelderend werkte, kan de *Male Gaze* theorie nog duidelijker worden uiteengezet door een minder voor de hand liggend voorbeeld. Deze vrij abstracte theorie kan geconcretiseerd worden met het stellen van twee simpele psychoanalytische vragen over filmbeleving. Juist omdat dit voorbeeld een extreme is, biedt het een uitvergroete verduidelijking van Mulvey's standpunt. De eerste vraag: welk klein jongetje (of meisje) zou nou niet willen kunnen vliegen als de stoere Peter Pan of zo heldhaftig zijn als Hercules na het kijken van de

---

<sup>13</sup> Ibidem, 33.

<sup>14</sup> Ibidem, 34.

onderzoek is nodig om deze vraag te beantwoorden. De (pages) van deze twee kinderfilms zijn rolmodellen voor kleine kinderen, die graag ook de dingen zouden willen kunnen als hij. Ze identificeren zich met hen. Nu dringt er vanzelfsprekend een tweede vraag op, namelijk: welk klein meisje zou nou niet een mooie prinses als Doornroosje of Sneeuwwitje willen zijn? Ironisch bij deze vraag is alleen al het feit dat 'het zijn van een mooie prinses' geen enkele actieve houding in zich draagt, wat in groot contrast staat met de identificatie op basis van handelingen met het mannelijke hoofdpersonage in PETER PAN (1953, Clyde Geronimi, Verenigde Staten) en HERCULES (1997, Ron Clements, Verenigde Staten) identificatie bij meisjes in prinsessenfilms vindt wel degelijk plaats, maar naar mijns inziens op een ander niveau. Enkel de benaming van 'het zijn van een prinses' is genoeg om een identificatieproces in gang te zetten bij meisjes, terwijl jongetjes/meisjes graag Peter Pan zouden willen zijn vanwege zijn actieve rol in de film. Anders geformuleerd: identificatie vindt plaats op basis van een connotatie die een vrouwelijk personage opgelegd krijgt. Haar handelingen zijn onderhevig aan deze connotatie, wat haar passiviteit benadrukt.

### **Meer Laura Mulvey**

Na haar publicatie heeft Laura Mulvey veel respons gekregen op haar werk; theorieën en wetenschappelijke analyses die voortborduren op haar essay, maar ook kritische noten en kanttekeningen. In 'Variety: the pleasure of looking' gebruikt Bette Gordon de uitgangspunten van 'Visual Pleasures and Narrative Cinema' om haar eigen geregisseerde film VARIETY te analyseren en stelt zelfs dat deze uitgangspunten haar motiveerde en interesseerde voor het maken van de film.<sup>15</sup> Daarmee doelt ze op het seksuele onderscheid tussen de actieve man en de passieve vrouw en de daarmee geconstrueerde representatie van vrouwelijk genot.<sup>16</sup> Niet zozeer het blootleggen van een feministische visuele erotica, maar de relatie tussen verlangen en representatie wilde ze centraal stellen in haar onderzoek. Daarmee bewandelt Gordon de paden op een mildere manier, die Mulvey op een radicale wijze uiteenzette.

Maar ook kritiek werd geuit op Mulvey. In veel werken, en daarvan is 'Desperately Seeking Difference' van Jackie Stacey er één van, wordt 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' bekritiseerd door de vele blinde vlekken in het onderzoek. Deze zijn volgens Stacey het mannelijke personage als erotisch object, het vrouwelijke hoofdpersonage in het verhaal en de relatie tussen de vrouw in beeld en de vrouw als toeschouwer.<sup>17</sup> Daarmee stelt Stacey dat Mulvey een te eenzijdig en incompleet onderzoek heeft gedaan.

<sup>15</sup> Gordon, B. "Variety: The Pleasure in Looking" In *Issues in Feminist Film Criticism*, geredigeerd door P. Erens (Indiana: Indiana U.P., 1990): 418.

<sup>16</sup> Ibidem, 418

<sup>17</sup> Stacey, J. "Desperately Seeking Difference" In *Issues in Feminist Film Criticism*, geredigeerd door P. Erens (Indiana: Indiana U.P., 1990): 366.



...nttekeningen heeft Mulvey zich verdedigt in de publicatie 'Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema', waarin ze bevestigt dat haar toen ingenomen standpunt uitging van een specifieke relatie tussen de vrouw in beeld en de *masculanization* van de toeschouwer, ofwel het uitgaan van een mannelijke blik van de toeschouwer.<sup>18</sup> Met dit nieuwe artikel vult ze haar eerdere onderzoek aan, maar stelt wel dat ze achter haar eerdere publicatie blijft staan. Ze doet nu onderzoek naar de vrouwelijke toeschouwer en naar de rol van het vrouwelijke hoofdpersonage in het melodrama.<sup>19</sup> En daarin concludeert ze opnieuw dat er sprake is van de aanwezigheid van de vrouw als het gelijke van seksueel genot. Maar dit gebeurt nu op een ander niveau. In beeld of als onderdeel van het verhaal is de vrouw niet meer het synoniem voor seksualiteit, zo stelt Mulvey, maar juist door de vrouw centraal te stellen kan het verhaal juist expliciet over seksualiteit gaan. Dat is wat het melodrama inhoudt, zo stelt ze.<sup>20</sup> Waar Gordon in haar onderzoek dus juist poogt te nuanceren, doet Mulvey dat hier beslist niet. In plaats van het aanbrengen van een nuance in haar radicale opvatting, verruimt ze enkel haar gedachtegoed in 'Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema'. En juist door die onomstredenheid wordt Laura Mulvey gezien als een belangrijke pionier in de feministische filmtheorie.

---

<sup>18</sup> Mulvey, L. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'" In *Popular Fiction: Technology, Ideology, Production and Reading*, geredigeerd door T. Bennet (Londen: Routledge, 1990): 139.

<sup>19</sup> Ibidem, 140.

<sup>20</sup> Ibidem, 147.

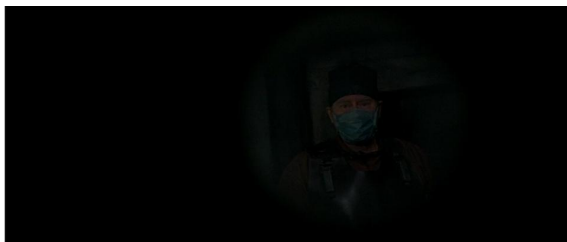
## OSTEL en HOSTEL: PART II

, kan nu op basis van de films *HOSTEL* en *HOSTEL: PART II* een analyse plaatsvinden. Om mannenijkneid en vrouwelijkheid te bestuderen in *Torture Porn* zal deze zich richten op grafisch geweld binnen dit subgenre en de wijze waarop gender een sleutelement zou kunnen zijn van de wijze waarop dit grafische geweld in beeld wordt gebracht. Een analyse van de dood van Josh en die van Lorna zal dit onderzoeken. Deze personages lopen zonder beter weten in in de val van de club *Elite Hunters*, die zijn sadistische lusten botviert op onschuldige slachtoffers. Zij vinden hun dood in de lugubere marteling die zij ondergaan. Bevindingen in deze analyse kunnen op die manier weer concreet worden teruggekoppeld aan het standpunt van Laura Mulvey.

### **Grafisch geweld**

Een point-of-view shot opent het segment van de dood van Josh. Door een klein gaatje in het voor de rest zwarte beeld kijkt de toeschouwer vanuit Josh zijn standpunt rond in de martelkamer waar hij zich bevindt. Een zware ademhaling en wat gerammel van kettingen ondersteunen het beeld. Dit eerste beeld maakt voor een deel al duidelijk wat Mulvey stelt in haar essay. De toeschouwer ziet hetzelfde als Josh en hoort hem zwaar ademen; het is alsof de toeschouwer in het lichaam van Josh zit. Vanaf het eerste shot stimuleren cameratechnieken en geluid dus het identificatieproces van de toeschouwer, deze leeft zich in en voelt mee met Josh. De toeschouwer ziet en weet net als hem helemaal niets. Af te leiden aan zijn uitgesproken gedachte en het snel verschietende beeld in point-of-view heeft Josh blijkbaar geen controle op de situatie. Hij lijkt in paniek.

'What the f--', zegt Josh in zichzelf, 'Oh, fuck.' De deur van de kamer gaat open, een man komt binnen. Josh zijn ademhaling slaat op hol en slaakt een jammerend gekreun uit, terwijl een zak van zijn hoofd wordt getrokken. Op dit moment ziet de toeschouwer Josh vrijwel naakt vastgebonden op een stoel in het midden van een vieze, donkere kamer. Dit shot bevestigt dus het vermoeden dat Josh niet in staat is te handelen. De persoon waar de toeschouwer zich mee identificeert is afhankelijk van het verhaalsverloop, waar hij op dit moment geen invloed op kan uitoefenen. Josh is onderworpen aan de acties van anderen, waardoor de toeschouwer dus alleen maar kan toekijken hoe zijn afspiegeling, zoals Mulvey stelt, aan zijn lot wordt overgelaten.



Door de point-of-view versmelt de belevingswereld van Josh met die van de toeschouwer.<sup>21</sup>



Door enige afstand (medium shot) wordt duidelijk dat hij niet in staat is te handelen.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Hostel*. Reg. E. Roth, Scen. E. Roth, Act. J. Hernandez. Sony Pictures Entertainment, 2005. 00:39:17.

ar hij mee vast zit geketend en raakt overstuur. *'What the  
ng bullshit. What the fuck is this?'* De man, die stilzwijgend  
naar wat gereedschap op tafel start, grijpt naar een boormachine. *'What? No! No, please don't --!  
What the--? No, no, fucking don't you—No, no!'* Een zoemende boormachine komt op hem af. *'Oh,  
my God, no, no! Oh, my fucking God! No, no, no, no, fuck!'* De man drukt de boormachine in het  
bovenbeen van Josh, wat af te leiden is aan het geluid van een brekend bot, een zoemende  
boormachine en kreten van pijn. Geschreeuw en boormachinegeluiden houden aan, terwijl de  
toeschouwer beelden van de ruimte te zien krijgt. Nog steeds kan Josh niks doen, hij is beperkt tot  
het uitspreken van de kreten waarmee hij zijn gemoedstoestand kan uitdrukken. Dat is het enige  
waar hij nog controle over heeft. Duidelijk is gebleken dat de handelingen die hij ondergaat niet is  
wat hij wil, maar het is buiten zijn macht er iets tegen in te brengen. Zijn wilskracht en het gevecht  
wat hij wil leveren tegen deze handelingen komt alleen tot uiting in zijn woorden, verder is hem het  
handelen ontzegd. Het contrast tussen enerzijds zijn wilskracht om te handelen en anderzijds zijn  
opgelegde passieve rol geeft de toeschouwer een frustrerend gevoel. Deze leeft immers mee met  
Josh en ziet hem, als zijnde de identificatie van de toeschouwer, in een hopeloze situatie. Enkel deze  
hopeloosheid creëert een verwachting bij de kijker: Josh sterft in een langzame pijnlijke dood, zonder  
er tegen te kunnen vechten. Waar Mulvey stelt dat identificatie dus plaatsvindt op basis van  
handelingen, kan dit punt niet toegepast worden op dit specifieke segment. Josh kan namelijk  
helemaal niet handelen.

Voortbordurend op identificatie tussen toeschouwer en hoofdpersonage valt er in dit segment  
meer op, namelijk de afstand tussen de twee. Eerst zijn beide belevingswerelden namelijk  
versmolten door een point-of-view-shot, waarna de toeschouwer Josh vastgebonden ziet in een  
medium shot. Het gevoel dat het hoofdpersonage weerloos is, opgewekt in de point-of-view, wordt  
bevestigd in dit shot. Hij kan niks doen en maakt een kwetsbare indruk. Nu al is er enige afstand  
ontstaan tussen de toeschouwer en het personage waarmee deze zich identificeert; hun beleving is  
niet meer met elkaar versmolten. De toeschouwer is nu 'aanwezig' in de ruimte, deze neemt een  
eigen standpunt in. Maar als eenmaal het toppunt van machteloosheid wordt bereikt door de  
boormachinemarteling ziet de toeschouwer Josh helemaal niet meer: alleen zijn geschreeuw maakt  
duidelijk wat hem wordt aangedaan. De toeschouwer krijgt als het ware een rondleiding in het  
gangenstelsel van kamertjes waar blijkbaar vaker zulke tafereelen worden uitgevoerd. Wat Josh  
ondergaat wordt vaker gedaan, hij is dus één van de vele slachtoffers. Het is echter het afgrijpselijke  
geschreeuw waardoor de toeschouwer toch meeleeft met deze ene marteling. Dit geschreeuw  
creëert een gevoel van afzien bij de toeschouwer, alsof deze de handelingen ook niet zou *willen* zien.

---

<sup>22</sup> Ibidem, 00:39:36.

uwer met zijn eigen fantasie zelf creëert, waardoor deze identificatie eerst plaatsvond op basis van beeld en geluid, berust

het nu enkel op geluid. Hoewel de afstand tussen het hoofdpersonage en de toeschouwer maximaal is, vinden er toch identificatieprocessen plaats. Niet zoals Mulvey stelt op basis van handelingen, maar op basis van geluid.



De afwezigheid van Josh in beeld contrasteert met het afgrijselijke geschreeuw wat de toeschouwer hoort.<sup>23 24</sup>

Dan wordt het stil. De met bloed en vlees besmeurde boormachine wordt weer op tafel gelegd. Josh rilt en zijn ademhaling is ongecontroleerd. Zijn lichaam is zojuist op meerdere plaatsen doorboord. Hij geeft over en braaksel valt op de grond. Wanneer de man zijn mondkap afneemt, herkent Josh hem. Josh heeft hem al een paar keer eerder ontmoet. Josh: *'Please, please. Just let me go, please.'* *'You want to go? Is that what you want?'*, antwoordt de man. Josh piept en kreunt. De man buigt voorover en knipt iets door. Josh schreeuwt het uit. Josh: *'Oh my God!'* Er wordt nog iets doorgeknipt. Josh schreeuwt. *'Fuck, oh fuck!'* De man opent de handboeien en zegt: *'You are free to go.'* Fluitend loopt hij weg. Josh rilt en kijkt naar de deur. Hij buigt voorover om op te staan, maar zijn achillespezen zijn doorgesneden. Met een schreeuw valt hij op de grond. Hij kruipt richting de deur, maar vlak voor de deur komt de man voor hem staan. Josh overstuurt: *'Oh, fuck. No! No. No, fuck. No, fuck--'* De man tilt Josh op bij zijn hoofd. Josh: *'Please, I have money. I'll fucking pay you. Ten times, two times, whatever you want—'* Man: *'Pay me?'* Josh: *'Yes.'* Man: *'No one is paying me. In fact, I'm the one paying them.'* Josh schreeuwt het uit, terwijl zijn keel met een mes wordt doorgesneden. In dit laatste deel geeft de man Josh een laatste mogelijkheid te handelen en Josh grijpt die met beide handen aan. Maar in feite is deze enige handeling bij voorbaat al van hem afgenomen door het doorsnijden van zijn achillespezen. Het was bedoeld te mislukken, zelfs nu zijn wilskracht ook tot uiting komt in een poging tot handelen. Het kan hem niet redden en de manier waarop Josh richting de deur strompelt, bevestigt alleen maar de hopeloze situatie waarin hij zich verkeert. Het was een non-handeling, die enkel het gevoel van medelijden en frustratie bij de toeschouwer bevorderde. Hij heeft zich niet tegen zijn dood kunnen verzetten, hij is het slachtoffer van zijn opgelegde passiviteit.

<sup>23</sup> Ibidem, 00:40:20.

<sup>24</sup> Ibidem, 00:40:28.

an een andere orde te zijn dan de manier waarop Mulvey dit dat het vrouwelijke geslacht het passieve element in zich draagt. Een mannelijke protagonist heeft immers de controle op het handelingsverloop, zo stelt ze.<sup>25</sup> Daarnaast dient de aanwezigheid van de vrouw enkel als rustpunt in het verhaal waarin geen handelingen plaatsvinden. Het is een moment van spektakel en erotische bezinning, waardoor het handelingsverloop bevriest.<sup>26</sup> Kijkend naar de bovenstaande analyse blijkt dat er enige wrijving zit tussen Mulvey's standpunten en dit segment, zijnde een concrete representatie voor het subgenre *Torture Porn*. Wat helder uit de analyse naar voren is gekomen is dat Josh duidelijk een passieve rol heeft in het segment. Zijn aanwezigheid droeg niet bij aan het handelingsverloop. Deze analyse toont daarmee aan dat ook het mannelijke geslacht passiviteit in zich kan dragen.

Wanneer er echter uitgezoomd en gekeken wordt naar genrespecifieke elementen die de analyse stuurde tot deze bevinding, lijkt *Torture Porn* als genre bepalend voor de passiviteit die zowel de man als de vrouw opgelegd krijgt. Waar Mulvey stelt dat passiviteit een genderspecifieke eigenschap is, lijkt hier een kanttekening dan wel toevoeging op zijn plek. Passiviteit lijkt in *Torture Porn* niet genderspecifiek te zijn, maar lijkt in de kern een sleutelement voor hetgeen wat *Torture Porn* een subgenre maakt. Het is het subgenre binnen horror waarin de focus ligt op grafisch geweld en bloedvergieten. Het gebruikt fysieke verminking en vernietiging van het menselijk lichaam om angst bij de toeschouwer teweeg te brengen. Marteling is dus een inhoudelijk hoofdaspect van *Torture Porn*. En elk hoofdpersonage komt daar mee in aanraking, ongeacht geslacht. De rol van Josh had dus evengoed vervuld kunnen door een vrouwelijk personage, want passiviteit ligt als het ware in de kern van dit subgenre. Om deze opvatting breder te onderbouwen, kan een korte beschrijving van een ander segment bijdragen. Dit segment, afkomstig uit *HOSTEL: PART II*, wijkt af van het voorgaande op het gebied van gender en kan aantonen dat passiviteit in *Torture Porn* niet genderspecifiek is.

Lorna hangt naakt ondersteboven, vastgeketend aan het plafond. Ze is geboeid en heeft een strop voor haar mond. Overstuur kreunt ze het uit, terwijl drie mannen de kamer in komen. Ze hangt boven een in de grond gemetselde badkuip. De mannen steken in de grote donkere ruimte wat kaarsen aan met gasbranders, waarna ze Lorna overstuur achterlaten. Een moment later gaat de deur weer open. Een vrouw komt binnen, maar Lorna ziet haar niet. Ze hangt met haar rug naar de deur en piept het uit. De vrouw komt dichterbij en stapt op de rand van het bad. Ze ontdoet zich van haar kleed en staart naakt naar Lorna's rug. Ze gaat onder haar liggen en zucht even. Ze pakt een zeis en streelt Lorna met het scherpe voorwerp. Ritselend schaaft de zeis over Lorna's kont en rug tot aan

<sup>25</sup> Mulvey, L. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', 33.

<sup>26</sup> Ibidem, 33.

nt. De vrouw snijdt de strop door. Lorna overstuur: 'Please!  
'Please!' De vrouw kijkt lustig als de zeis over de rug van Lorna  
glijdt, waardoor ze in paniek het uitschreeuwt. Lorna: 'Please! Please! Please, no!' Dan snijdt de  
vrouw met een felle haal Lorna's rug open. Lorna krijst. Bloed sijpelt over haar hoofd naar beneden.  
Nog een paar keer snijdt de zeis door haar rug. Lorna krijst van pijn. Haar bloed valt op het lichaam  
van de vrouw, die ervan lijkt te genieten. Vaker en vaker snijdt de zeis door Lorna's rug. Creperend  
van de pijn hangt ze bloedend boven de met bloed besmeurde vrouw. Terwijl ze het uitkrijst, streelt  
de vrouw zichzelf en smeert Lorna's bloed uit over haar lichaam. Ze kreunt en pakt dan een sikkeltje  
naast het bad ligt. Met een snelle haal snijdt ze Lorna's keel door, waarna het bloed in grote stralen  
uit de snee gutst.



Lorna krijst het uit wanneer haar bloed uit de diepe snijwonden op de grond beneden haar valt. <sup>27 28</sup>

Ook in dit segment valt op dat ook Lorna met geen mogelijkheid iets kan doen tegen hetgeen dat haar aan wordt gedaan. Net als Josh probeert Lorna haar moordenaar te stoppen met het enige waar ze nog enigszins controle op heeft, namelijk hetgeen wat ze zegt. En net als Josh is dit tevergeefs. Beide personages zijn immers vastgeketend, een kenmerkend aspect voor de *Torture Porn*-films *HOSTEL* en *HOSTEL: PART II*. En juist dit aspect maakt de personages passief in hun handelingen. Zoals beide segmenten aantonen, is er geen wezenlijk verschil te herleiden in de manier waarop mannen en vrouwen gerepresenteerd worden in typerende *Torture Porn*-scènes. Gender is onderworpen aan de slachtofferrol van de personages. Wel wordt in dit segment meer en expliciet een seksueel aspect van de marteling vertoond; de vrouw schaaft immers met de scherpe zeis over Lorna's kont. Hiermee kan gesteld worden dat dit segment aantoont dat vrouwen toch meer als seksueel object worden geportretteerd, maar deze onderbouwing is dan enkel gebaseerd op dit ene segment. In overkoepelende zin krijgt elk slachtoffer in een marteling namelijk de rol van het object toegewezen. Dat was in de analyse van Josh immers ook. Dat de marteling in dit segment het lichaam meer expliciet als lustobject gebruikt dan die in het segment van Josh, is mijns inziens daarom enkel een narratologisch verschil. Beide martelaren botvieren hun lusten namelijk op deze hulpeloze slachtoffers en de wijze waarop ze dit doen is van persoonlijke aard, ofwel: een aspect dat binnen

<sup>27</sup> *Hostel: Part II*. Reg. E. Roth, Scen. E. Roth, Act. L. German. Sony Pictures Entertainment, 2005. 00:49:14

<sup>28</sup> *Ibidem*, 00:49:54

ven geanalyseerde segmenten anders zouden zijn als beide  
varen, is een vraag naar een speculatief antwoord waarin  
inhoudelijke argumenten over het narratief enigszins kunnen worden aangedragen. Wat echter wel  
concreet gesteld kan worden is dat passiviteit centraal staat in de kritieke momenten van *Torture  
Porn*-films. Waar Mulvey verwacht dat mannelijke personages het verhaalsverloop kunnen bepalen,  
worden ze in slachtingscènes onderdeel van het spektakel. Het verhaal bevriest. De door Mulvey  
uitgedachte vaste rolverdeling tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid vertroebelt. Slachtingscènes zijn  
ongeacht gender een onderdeel van het spektakel in *Torture Porn*. Daar kan een mannelijk personage  
niks tegen in brengen en een vrouwelijk personage ook niet.

twee tegenpolen, zo blijkt uit de hierboven uiteengezette analyse. waar het Disney-voorbeeld Mulvey's theorie enigszins nog concretiseerde, botsen de films *HOSTEL* en *HOSTEL: PART II* hevig met haar opvattingen. De door haar geschetste verhoudingen tussen man en vrouw zijn niet te herkennen in de analyse van deze films. Passiviteit loopt als leidraad door de films en kenmerkt het subgenre tot hetgeen wat het een subgenre maakt, namelijk de marteling van mensen. Het bloedvergieten en de vergankelijkheid van het menselijk lichaam zijn dominant aan het geslacht van deze personages. *Torture Porn* speelt juist met de angst van de toeschouwer dat iedereen, zowel man als vrouw, ongevraagd omgebracht kan worden in een zeer luguber en goor martelspel. Iedereen kan een wanhopig slachtoffer zijn. En dat staat haaks op de *Male Gaze*-theorie, die stelt dat de man het verhaalsverloop bepaalt door zijn handelingen en dat de vrouw passief is in haar rol. Dat kan de man evenmin zijn, zo toont deze analyse aan.

### **De feministische filmtheorie in hedendaagse film**

Bevindingen uit deze analyse tonen niet alleen de falsificatie van de *Male Gaze*-theorie in *Torture Porn* aan, maar beargumenteren ook de maatschappijkritische visie van de feministische filmkritiek. Onevenwichtige verhoudingen tussen mannen en vrouwen of scheve patronen binnen genderrepresentatie zijn namelijk niet meer te herleiden in de films uit dit vrij recentelijk ontstane subgenre. Daarbij plaatst dit onderzoek een kanttekening over de toepasbaarheid van deze filmtheorie binnen dit filmgenre. Hoewel niet discreet, zegt het echter ook iets over het bestaansrecht binnen het huidige wetenschappelijke kader van filmopvattingen. Een knelpunt in de feministische filmtheorie als totaliteit is namelijk de algehele opvatting dat vrouwen minderwaardig zijn aan de man. Deze opvatting, en de gehele kritische filmtheorie, is ontstaan door de tweede feministische golf in de jaren '70 van de vorige eeuw, die een grote ontwikkeling van emancipatie op gang bracht. De relatie tussen mannen en vrouwen is dankzij deze golf immers meer evenwichtig geworden. En juist deze op gang gebrachte maatschappelijke ontwikkeling spreekt de eigentijdse feministische filmtheorie tegen. De discriminerende ondertoon van feministische golf, die nog steeds te herkennen is in deze filmkritiek, heeft in de loop der jaren de man/vrouwverhoudingen prominent beïnvloed. De maatschappelijke belangen binnen de feministische filmtheorie zijn in grote mate dan ook ingewilligd. Veel voorbeelden uit de (recente) geschiedenis kunnen dat aantonen.

Om die reden zou ik een bescheiden stelling willen innemen in het debat over de positionering van de feministische filmkritiek in de huidige tijd. Terugkijkend naar de in de jaren '70 ontwikkelde feministische filmtheorie kan nu, naar mijn idee, gesteld worden dat de kritiek in feite een *self-defeating prophecy* was. De kritische belangen binnen deze theorie zijn inmiddels behartigd en hebben daarom de theorie zelf min of meer achterhaald. Dat wil niet zeggen dat ik de dominante





Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

maar zoeken naar scheve gendergerelateerde patronen in de bril op. Daarnaast beaam ik ook de in 'Visual Pleasures on Narrative Cinema' geponeerde stelling van Laura Mulvey dat de verweving van seksualiteit in film in verhouding staat met de seksuele opvattingen van de realiteit. Een sterk argument over de representatieve kracht van de camera. *Torture Porn* lijkt daarmee een juiste representatie voor de huidige genderverhoudingen. Namelijk een meer gelijkwaardige. Studies naar genderrepresentaties in andere contemporaine filmgenres zouden deze stellinginnamen verder kunnen onderbouwen of weerleggen; een interessante manier om de feministische filmtheorie nog meer op waarde te kunnen schatten.

king" In *Issues in Feminist Film Criticism*, geredigeerd door P. Erens (Indiana: Indiana U.P., 1990): 418-422.

Hantke, S., red. *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. Jackson: U.P. of Mississippi, 2010.

McCabe, J. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. Londen: Wallflower, 2004.

Mills, S. *Feminist Stylistics*. Londen: Routledge, 1995.

Mulvey, L. "Visual Pleasures and Narrative Cinema" In *Issues in Feminist Film Criticism*, geredigeerd door P. Erens (Indiana: Indiana U.P., 1990): 28-40.

Mulvey, L. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'" In *Popular Fiction: Technology, Ideology, Production and Reading*, geredigeerd door T. Bennet (Londen: Routledge, 1990): 139-150.

Stacey, J. "Desperately Seeking Difference" In *Issues in Feminist Film Criticism*, geredigeerd door P. Erens (Indiana: Indiana U.P., 1990): 365-379.

### Overig

*Casino Royale*. Reg. M. Campbell, Scen. N. Purvis, Act. D. Craig. Sony Pictures Entertainment, 2006.

*Die Another Day*. Reg. L. Tamahori, Scen. I. Fleming, Act. P. Brosnan. 20<sup>th</sup> Century Fox, 2003.

*Hercules*. Reg. R. Clements, Scen. R. Clements, Act. Tate Donovan. Buena Vista International, 1997.

*Hostel*. Reg. E. Roth, Scen. E. Roth, Act. J. Hernandez. Sony Pictures Entertainment, 2005.

*Hostel: Part II*. Reg. E. Roth, Scen. E. Roth, Act. L. German. Sony Pictures Entertainment, 2005.

*It's Complicated*. Reg. N. Meyers, Scen. N. Meyers, Act. M. Streep. Universal Picturs Benelux, 2010.

*Mad Man*. Reg. M. Weiner, Scen. M. Weiner, Act. J. Hamm. A-Film Home Entertainment, 2009.

*Martyrs*. Reg. P. Laugier, Scen. P. Laugier, Act. M. Alaoui. Cinéart, 2009.

*Peter Pan*. Reg. C. Geronimi, Scen. J.M. Barrie, Act. B. Driscoll. Buena Vista Home Video, 1998.

*Saw*. Reg. J. Wan, Scen. L. Whannell, Act. C. Elwes. Dutch FilmWorks, 2005.

*Scream 3*. Reg. W. Craven, Scen. K. Williamson, Act. C. Cox. RCV Film Distribution, 2000.

*Step Up*. Reg. A. Fletcher, Scen. D. Adler, Act. C. Tatum. Warner Home Video, 2007.