

Master Thesis

Betekenis van gender in de TV serie *Revenge*



Naam: Nadia Benhaddou

Studentnummer: 384488

Begeleider: Jacco van Sterkenburg

Tweede lezer: Bernadette Kester

Master Media Studies: Media en Cultuur

Erasmus School of History, Culture and Communication

Erasmus Universiteit Rotterdam

Rotterdam, 9 Juli 2015

Voorwoord

Toen ik een onderwerp moest bedenken voor mijn Master Thesis, wist ik meteen al dat ik iets met boeken of TV series wilde doen. Ik ben ook meteen afgegaan op de begeleiders die daar iets mee wilden doen. Helaas kon ik niet terecht bij mijn top 3 begeleiders met deze onderwerpen. Maar de grote optimist die ik ben, had ik er het volste vertrouwen in dat ik nog op tijd een begeleider zou krijgen, wat na een gesprek met Erik Hitters ook is gebeurd. Helaas kreeg ik drie dagen voor mijn eerste afspraak met mijn nieuwe begeleider te horen dat het niet meer zou lukken om mij te begeleiden, omdat hij onverwachts niet meer werkzaam was op de universiteit. Na weer een gesprek met Erik Hitters, had ik er nog steeds het volste vertrouwen in dat het goed zou komen. Helaas kwam de kerstvakantie steeds dichterbij en begon ik me toch enigszins zorgen te maken. En net in de week voor de vakantie had Erik Hitters een begeleider voor me gevonden; Jacco van Sterkenburg. Vanaf dat moment ging alles heel snel en moest ik meteen met een plan van aanpak komen. Daar heb ik heel mijn kerstvakantie aan besteed en het ergste dat je als student kan gebeuren overkomt me; mijn usb gaat kapot met daarop mijn gehele plan van aanpak. Gelukkig had ik mijn onafgewerkte versie nog op mijn laptop staan en daar kon ik weer mee verder. Dit schooljaar is dan ook een lang en zwaar proces geweest, waarin mijn laptop me meerdere malen in de steek heeft gelaten (en ik meerdere malen wat werk kwijt ben geraakt, ook delen van mijn scriptie helaas). Maar ik heb het ook erg naar mijn zin gehad en erg veel geleerd (de belangrijkste les: sla je werk altijd op op je laptop en usb en verzend het naar je e-mailadres als extra back-up)!

Ik wil dan ook graag mijn begeleider Jacco van Sterkenburg bedanken, vooral omdat hij me op het laatste moment nog aangenomen heeft, en natuurlijk ook voor alle feedback om mijn scriptie te verbeteren en om het doel van mijn onderzoek goed in het oog te houden. Ook wil ik graag Erik Hitters bedanken voor zijn grote inzet om een begeleider voor me te vinden en zijn ideeën en adviezen om me aan een onderwerp voor mijn scriptie te helpen. Verder wil ik Vènice van den Berg bedanken, omdat ze er deze afgelopen twee jaar voor me is geweest en me door lastige verslagen en tentamens heen heeft geholpen. En uiteraard wil ik mijn familie en vrienden bedanken die er voor me zijn geweest in deze drukke periode en af en toe (wanneer het kon!) voor afleiding hebben gezorgd.

Rotterdam, 16 juni 2015

Abstract

Tegenwoordig worden we overal geconfronteerd met media; op straat, in tijdschriften, op het internet en op televisie. Media scheppen een beeld over diverse onderwerpen en deze beelden kunnen ons (on)bewust beïnvloeden in de manier waarop we onszelf zien. Een medium dat over de hele wereld vaak gebruikt wordt is de televisie. In Europa en Amerika kijken mensen 3 tot 5 uur per dag televisie en dat aantal uren zal onvermijdelijk een effect op ons hebben. Zo kan televisie bijvoorbeeld het discours over gender beïnvloeden, over hoe je je als man of vrouw hoort te gedragen. Onderzoek heeft namelijk uitgewezen dat wij via de televisie leren wat gender passend gedrag is. Het verschil in gender wordt toegewezen aan een aantal kenmerken van mannen en vrouwen die passen onder de termen masculiniteit (welke verbonden wordt aan mannen) en femininiteit (welke verbonden wordt aan vrouwen). Omdat media deel uitmaken van ons dagelijks leven en kunnen bepalen wat sociaal acceptabel is, is het interessant om te zien hoe gender weergegeven wordt op televisie, een medium dat miljoenen mensen over de hele wereld bereikt. Dit onderzoek richt zich dan ook specifiek op de representatie van gender in TV series. Eerder onderzoek heeft al uitgewezen dat er veranderingen te bespeuren zijn in films met betrekking tot het discours van gender en nu is de vraag of er ook een kentering waar te nemen is in TV series. In deze scriptie wordt dit onderzocht door middel van één case, de populaire TV serie *Revenge*. In het onderzoek is gebruik gemaakt van een kwalitatieve inhoudsanalyse om de representatie van twee vrouwelijke protagonisten, Emily Thorne en Victoria Grayson, in het eerste seizoen te analyseren. Dit is gedaan door gebruik te maken van een thematische analyse, waar door middel van het coderen van data, vier dominante thema's naar voren zijn gekomen. Deze vier dominante thema's zijn: Het belang van familie, Emily en Victoria in controle, Emily en Victoria als intellectueel en Emily en Victoria als expressief. Uit de resultaten blijkt dat dit onderzoek gedeeltelijk aansluiting vindt bij eerdere onderzoeken naar gender op televisie. Over de betekenis die de representatie van Emily en Victoria in de TV serie *Revenge* krijgt, kunnen we dan ook zeggen dat bestaande discourses rondom gender enerzijds worden bevestigd, voornamelijk op het gebied van familie. Anderzijds daagt de TV serie deze gender discourses ook uit, doordat beide protagonisten ook veel traditioneel mannelijke eigenschappen toegekend krijgen. Daarnaast hebben zij veel macht over hun mannelijke tegenspelers, wat ingaat tegen eerder onderzoek. Bij beide protagonisten lijken vrouwelijke eigenschappen als emoties onderdrukt te worden door mannelijke eigenschappen als kracht en het niet tonen van emoties. Hierdoor daagt de serie bestaande gender discourses uit en lijken deze representaties een uiting van bredere maatschappelijke veranderingen in het discours over gender te zijn, doordat beide protagonisten worden geportretteerd als sterk, onafhankelijk en zij in controle zijn.

Keywords: gender, discours, femininity, masculinity, TV serie, *Revenge*, actie genre, actiepersonage, gender stereotyping, kwalitatieve inhoudsanalyse, thematische analyse, genderrollen, maatschappelijk discours, televisie

Inhoudsopgave

Voorwoord

Abstract

1. Inleiding	5
1.1 Vrouwen in TV series.....	7
1.2 Maatschappelijke relevantie	9
1.3 Wetenschappelijke relevantie	9
1.4 Opzet van het onderzoek	10
2. Theoretisch kader	11
2.1 Cultural studies.....	11
2.2 Gender stereotyperingen.....	12
2.2.1 Vrouwelijkheid.....	13
2.2.2 Mannelijkheid.....	17
2.3 Gender in media	20
2.4 Gender in actieseries	23
2.4.1 Archetypes.....	24
3. Methodologie.....	27
3.1 Methode.....	27
3.2 Dataverzameling.....	27
3.3 Data-analyse	28
3.4 Betrouwbaarheid en validiteit.....	30
4. Resultaten	32
4.1 Thema 1: Het belang van familie	32
4.2 Thema 2: Emily en Victoria in controle	34
4.3 Thema 3: Emily en Victoria als intellectueel	37
4.4 Thema 4: Emily en Victoria als expressief.....	41
5. Conclusie en discussie.....	45
5.1 Conclusie resultaten	45
5.2 Discussie.....	46
5.3 Vervolgonderzoek en beperkingen.....	51
Referenties.....	54

1. Inleiding

Tegenwoordig word je overal geconfronteerd met media; op straat, in tijdschriften, op het internet en in films en TV series. Deze media scheppen een beeld over bijvoorbeeld gender, over hoe je je als man of vrouw hoort te gedragen, en deze beelden kunnen je (on)bewust beïnvloeden in de manier waarop je jezelf ziet (Gauntlett, 2008). Omdat media deel uitmaken van ons dagelijks leven en kunnen bepalen wat sociaal acceptabel is (Carter & Steiner, 2004), is het interessant om te zien hoe gender weergegeven wordt op een medium dat miljoenen mensen over de hele wereld bereikt: televisie. Deze beelden kunnen namelijk zo'n grote impact hebben dat het (on)bewust onze identiteit helpt vormen (Gauntlett, 2008). In Europa en Amerika kijken mensen 3 tot 5 uur per dag televisie (www.kijkonderzoek.nl; The Nielsen Company, 2014) en dat zal onvermijdelijk een effect op ons hebben. Eerder onderzoek geeft aan dat stereotypes over gender nog dagelijks voorkomen in de media en daarmee lijkt ten dele nog steeds hetzelfde beeld geschetst te worden van de rol van een vrouw, alsook de rol van een man, als decennia terug (Carter & Steiner, 2004; Glascock, 2001; Milestone & Meyer, 2012; Signorielli & Kahlenberg, 2001). Eerder onderzoek heeft uitgewezen dat wij via de televisie leren wat gender passend gedrag is (Lauzen & Dozier, 1999) en het verschil in gender wordt toegewezen aan een aantal kenmerken die passen onder de termen *masculinity* en *femininity* (oftewel mannelijkheid en vrouwelijkheid). Mannelijkheid is hetgeen dat gezien wordt als 'mannelijk' in de maatschappij en vrouwelijkheid slaat op stereotypes over het gedrag van een vrouw (Gauntlett, 2008). Zo zouden ideaaltypische mannen sterk, actief, assertief, dominant, onafhankelijk, agressief, daadkrachtig, competitief, intelligent en rationeel zijn (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Knight, 2010) en ideaaltypische vrouwen gerepresenteerd worden als zwak, passief, afhankelijk, onderdanig, emotioneel en zij worden ook geseksualiseerd (Brown, 2014; Collins, 2011; Gauntlett, 2008; Knight, 2010). Dit zijn twee tegengestelden van elkaar en ook nu nog worden deze stereotypen voortgezet op televisie (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Milestone & Meyer, 2012). Zo kregen vrouwen vroeger in films vooral rollen toegekend als huisvrouw en moeder (Collins, 2011; Gauntlett, 2008). Maar ook in tekenfilms krijgen jonge meisjes al voorgeschoteld hoe zij zich kunnen identificeren met vrouwelijkheid. *Assepoester*, *Belle en het Beest*, *Rapunzel* en andere tekenfilms portretteren de vrouwelijke karakters als mooi, emotioneel en bescheiden (Carter & Steiner, 2004). Dit is terug te zien in films, hoewel de stereotypen in sommige films deels aangepast worden. Zo portretteert *Star Wars* een koningin (Amidala) die een intelligente en getrainde militair is en helpt bij het verslaan van het kwaad (Carter & Steiner, 2004). Dit soort films tonen aan dat mannen ook hulp van een vrouw nodig kunnen hebben en wijken gedeeltelijk af van de traditionele stereotypen over vrouwen. Dit is een stap dichterbij de veranderende rollen van gender in de maatschappij en hierdoor lijkt er in de filmindustrie ook wat veranderd te zijn in de traditionele genderrollen. Dit geldt met name voor het genre van actiefilms.

Het actie genre is wereldwijd een dominante vorm van entertainment geworden in diverse

media (Brown, 2011, p. 10). Kenmerken van actiefilms zijn actiescènes met uitgebreide en langdurige vechtscènes, achtervolgingen, stunts en explosies. James Bond films zijn hier goede voorbeelden van (Brown, 2011). Al sinds de jaren '50 focussen films zich op mannelijke helden met stereotyperende mannelijke kenmerken (sterk, actief, dominant) en vertolken vrouwen bijna nooit een hoofdrol (Gilpatric, 2010). Pas in de jaren '80 werd met de sciencefiction filmreeks *Aliens* (1986) de toon gezet voor een nieuw type representatie van vrouwen (Gilpatric, 2010). Het karakter Ripley is oorspronkelijk geschreven voor een mannelijke acteur, maar is vertolkt door een vrouwelijke acteur en dit heeft een trend gezet in vrouwelijke protagonisten in actiefilms. Hierdoor lijken stereotyperingen over gender te veranderen. Er is dan ook een stijging te zien in vrouwelijke actiepersonages die het heft in eigen hand nemen, waarbij geweld en wapens niet ongebruikelijk zijn (Brown, 2011; Gilpatric, 2010). Deze rollen hebben vaak wraak als uitgangspunt, omdat de protagonist of iemand in haar omgeving iets onrechtvaardigs is overkomen. Deze actie rollen lijken dus niet meer alleen voor de man weggelegd te zijn en het lijkt er steeds meer op dat de traditionele genderrollen veranderen. Deze veranderende rollen kunnen het beeld van een vrouw beïnvloeden over wat haar taken zijn en hoe zij over zichzelf denkt en is dus belangrijk bij het vormen van de (vrouwelijke) identiteit (Gauntlett, 2008). Tegelijk zegt Gilpatric (2010) echter dat de actie rollen van vrouwen nog hoofdzakelijk ter ondersteuning zijn van de mannelijke actiehelden en hierdoor blijft de vrouw als het ware onderdanig aan de man. Daarnaast zorgt de seksualisering van vrouwelijke karakters er voor dat vrouwelijke actiepersonages negatief belicht worden. Zoals eerder werd aangegeven, hebben vrouwelijke actiepersonages vaak wraak als uitgangspunt en door gebruik te maken van hun seksualiteit worden zij vaak neergezet als onbetrouwbaar en manipulatief (Gilpatric, 2010; Lecker, 2007).

Actiefilms vertonen uiteraard veel geweld en dit wordt geassocieerd met mannelijkheid. Echter, na een analyse van 300 films constateert Gilpatric (2010) dat vrouwelijke protagonisten in actiefilms ook geweld gebruiken. Ook dit toont een verandering aan in genderrollen. Maar ondanks het gebruik van geweld wijst Gilpatric (2010) op eerdere onderzoeken die aangetoond hebben dat vrouwelijke karakters alsnog meer typisch vrouwelijke trekken vertonen en mannelijke karakters meer typisch mannelijke trekken. En op deze manier blijven de traditionele gender eigenschappen overeind. Hierbij kan gedacht worden aan mannelijke stereotypen als competitief en agressief en vrouwelijke eigenschappen als gevoelig en manipulatief (Gilpatric, 2010, p. 735). Ondanks deze stereotypen blijken de vrouwelijke protagonisten uit Gilpatric's (2010) onderzoek sterk van elkaar te verschillen, maar ook overeen te komen in het feit dat zij traditioneel mannelijke vormen van geweld gebruiken. Naar deze mannelijke vorm van geweld door vrouwen wordt ook wel gerefereerd als *masculinized woman* (Brown, 2004; Tasker, 2012).

Ondanks de populariteit van het actie genre en veranderende genderrollen in films moeten we ons volgens Gilpatric (2010) toch nog zorgen maken om gender stereotyperingen binnen een gewelddadig framework. Hier is Brown (2011) het mee eens, hij beaamt dat ook als een vrouw een actieheld is, zij nog veelvuldig geseksualiseerd wordt, zij draagt bijvoorbeeld vaak een latex bodysuit.

Brown (2011) zegt daarnaast dat vrouwen in alle media op dezelfde manier, ook virtueel, gerepresenteerd worden als mooi en indrukwekkend en dit soort ‘mannelijke’ rollen zorgen eerder voor objectivering dan voor *female empowerment*. Desondanks is in 2012 ook hier een kentering in waar te nemen, mede dankzij het succes van de film *The Hunger Games* alsmede *Snow White and the Huntsman*. Wat *The Hunger Games* opvallend maakt is dat het een vrouwelijke protagonist heeft zonder een sterke mannelijke protagonist. Brown (2011) geeft aan dat de protagonisten in beide films niet geseksualiseerd worden, maar dat hun compassie en kracht juist centraal staan in plaats van hun schoonheid. Deze realistische sterke vrouwelijke protagonisten lijken dus een trend te zijn en een verschuiving teweeg te brengen in genderrollen in films. Dit lijkt samen te vallen met ontwikkelingen in de maatschappij, waar we ook zien dat er een verandering in het discours van gender plaatsvindt. Zo werken vrouwen bijvoorbeeld vaker full time en zitten steeds vaker vrouwen op een vechtsport als boksen, wat voorheen vooral met mannen geassocieerd werd (Inness, 2004). De vraag is echter of deze kentering ook geldt voor TV series, waarin we volgens onderzoek zien dat vrouwen gestereotypeerd worden als zwak, manipulatief, emotioneel en afhankelijk en waarin zij ondervertegenwoordigd zijn in de media (Collins, 2011; Gauntlett, 2008; Lauzen & Dozier, 2005). Het is interessant om dit te onderzoeken omdat TV series de afgelopen jaren steeds populairder zijn geworden en de beeldvorming via die TV series over onder andere gender dus steeds meer mensen bereiken.

1.1 Vrouwen in TV series

Het aantal vrouwen in TV series lijkt gestaag te groeien. Zo heeft de Amerikaanse zender ABC, die de TV serie *Revenge* produceert, het hoogst aantal vrouwen (44%) in zijn TV programma's. Daarnaast hebben TV series een aantal genres waarin veel vrouwen vertegenwoordigd zijn, onder andere komedies waarin 46% van de karakters een vrouw is en drama's waarin 39% van de karakters een vrouw is. Als we kijken naar manieren van representatie blijkt dat vrouwen jonger worden geportretteerd in TV series dan hun mannelijke tegenspelers. Daarnaast is er in 2013-2014 een daling te zien van oudere vrouwelijke karakters, nog maar 17% was 40 jaar en 32% was 30 jaar (Lauzen, 2014). Maar er zijn ook tegengeluiden: Van der Velden (2012) stelt juist dat TV series steeds meer plek voor oudere vrouwen (40+) hebben, meer dan films. Waar mannen heel lang een hoofdrol op televisie hadden, komt de vrouwelijke hoofdrol nu dus steeds meer op en deze karakters gaan vaak tegen de traditionele genderrollen in (Van der Velden, 2012). Internationaal gezien zijn vooral dramaserieën een grote trend en deze hebben de potentie om internationaal verspreid te worden (Van Soest, 2014). Kortom, TV series maken een stijgende populariteit mee onder het publiek en bovendien maken steeds meer acteurs de overstap van film naar TV series (Film1, n.d.). Een reden hiervoor kan zijn dat TV series tegenwoordig van steeds betere kwaliteit zijn en bovendien bieden zij schrijvers meer ruimte voor karakterontwikkelingen waarbij veranderende genderrollen een rol spelen en zichtbaar zijn (Film1, n.d.; Van der Velden, 2012). Er lijkt dus een positieve groei te zijn van vrouwelijke protagonisten op televisie.

Eerdere onderzoeken tonen aan dat genderrollen op televisie veranderlijk zijn (Brown, 2004, 2011; Knight, 2010) en betekenis aan gender veranderen door de jaren heen, ook per genre. De vrouw wordt steeds onafhankelijker, neemt wraak en vertoont vaker ‘mannelijke’ kenmerken. De vraag is of deze veranderingen in films, zoals het eerder genoemde *The Hunger Games* en *Snow White and the Huntsman*, waarin de compassie en kracht van de vrouw centraal staat in plaats van schoonheid, ook terug te vinden zijn in recente TV series. Dit onderzoek houdt zich bezig met gender en de representatie van vrouwen op televisie, en in het bijzonder richt ik me op het actie genre, omdat dit een dominante vorm van entertainment is die veranderende genderrollen lijkt te vertonen. Daarom is de TV serie *Revenge* uitgekozen, zodat ik deze diepgaand kan bestuderen om erachter te komen of hier ook veranderende genderrollen in voorkomen en hoe de serie de bredere maatschappelijke ontwikkelingen van gender reflecteert. De serie bereikt miljoenen mensen in verschillende landen (Internet Movie Data Base, n.d.) en dit kan ons beeld over gender beïnvloeden, deze serie heeft namelijk twee sterke vrouwelijke protagonisten. De onderzoeksvraag luidt nu als volgt: *Welke betekenis krijgt gender in de representatie van de protagonisten Emily Thorne en Victoria Grayson in de TV serie Revenge en hoe zijn de representaties van deze twee protagonisten een uiting van bredere maatschappelijke veranderingen in het discours over gender?*

Om deze vraag te kunnen beantwoorden, zijn de volgende drie deelvragen opgesteld:

1. Welke dominante thema's komen naar voren in de representatie van de protagonisten Emily Thorne en Victoria Grayson in de TV serie *Revenge*?
2. Hoe hangen de gevonden thema's samen met de betekenisgeving van gender?
3. Hoe hangen deze thema's samen met veranderende constructies van gender in de maatschappij?

Om de vraagstelling te verhelderen is een korte toelichting op de TV serie *Revenge* nodig;

De serie is gebaseerd op de film *The Count of Monte Cristo* en is bedacht en geschreven door Mike Kelley. *Revenge* gaat over een jonge vrouw, Amanda Clarke, die op jonge leeftijd haar ouders verloren heeft. Haar vader is door de familie Grayson (Conrad en Victoria) beschuldigd van een terroristische daad, waardoor hij in de gevangenis terecht is gekomen en daar uiteindelijk wordt vermoord. Te wijten aan de gevangenisstraf van haar vader, komt Amanda Clarke in een jeugdinstelling terecht. Hier ontmoet zij haar celgenoot Emily Thorne en zij wisselen van identiteit. Dankzij deze identiteitsverwisseling kan Amanda Clarke wraak nemen op iedereen die haar familie in het verleden kwaad heeft gedaan.

Revenge past dus in het genre van crime zoals CSI waarin actie rollen het zeer goed doen. Het genre van *Revenge* past binnen deze trend door een nadruk op drama, mysterie en thriller, er is een wraakmotief te vinden en er wordt geweld gebruikt. McCaughey en King (2001) geven aan dat vrouwen in dit soort rollen ingaan tegen de traditionele genderrollen en hiermee wordt meer

bewustzijn en een alternatief discours gecreëerd rondom gender. Kort samengevat wordt typische mannelijkheid verbonden met krachtig en actief en wordt typische vrouwelijkheid verbonden met passief en zwak volgens culturele normen (Brown, 2014), en actiefilms lijken dit patroon doorbroken te hebben door gender stereotyperingen tegen te gaan. De vraag is of dit ook zo is in TV series, maar dit heeft nog verder onderzoek.

1.2 Maatschappelijke relevantie

Een veelbesproken speech in September 2014 is de speech van UN Women Goodwill Ambassador Emma Watson. Zij lanceerde de campagne 'He For She' en met deze campagne wordt geprobeerd vrouwen en mannen in beweging te krijgen om te strijden tegen genderongelijkheid. Het is een indicatie van het belang dat gehecht wordt aan gender gelijkwaardigheid in de hedendaagse maatschappij. Ook mannen gaan namelijk gebukt onder gender stereotyperingen (UNWOMEN, 2014), vooral rondom het vaderschap. Zo zouden mannen *work aholics* zijn, onhandige vaders en grote kinderen zijn (Smith, 2014). Er is geen enkel land dat volledig gender gelijk is en dit weerspiegelt zich ook op televisie in TV series. Volgens eerder onderzoek houden media gender stereotypen in stand en de betekenisgeving daaraan wordt door onder andere TV series wereldwijd verspreid. Media bereiken miljoenen mensen en dat betekent dat genderongelijkheid in miljoenen huiskamers versterkt wordt. Daarom is het belangrijk om te onderzoeken hoe de representatie van gender op televisie vorm krijgt, want ondanks dat bepaalde stereotyperingen lijken te veranderen in de maatschappij, is er meer onderzoek nodig om te zien of er daadwerkelijk een verandering richting de betekenisgeving van gender is in populaire TV series, zoals in actie genres als *Revenge*. Pas als we daar meer over weten kan worden gekeken hoe, waar nodig, meer bewustzijn kan worden gecreëerd rond gender om het discours gelijkwaardiger te maken. Dit is belangrijk gezien de populariteit en het grote bereik van TV series. Vooral het actie genre neemt aan populariteit toe (Brown, 2011) en ook voor *Revenge* is dit het geval, omdat deze serie miljoenen mensen bereikt. Zo heeft het eerste seizoen 280.000 kijkers gehad in Nederland en 8 miljoen kijkers in Amerika (www.mijnserie.nl). Deze serie lijkt bepaalde stereotyperingen tegen te gaan en kan door zijn grote bereik van invloed zijn op het zelfbeeld van bijvoorbeeld jonge vrouwen (Gauntlett, 2008) en op hun ideeën over gender en geweld (Gilpatric, 2010). Met dit onderzoek kan een stap worden gezet richting gendergelijkheid in TV series door stereotypen aan te kaarten, zodat zowel makers als kijkers hierover in gesprek kunnen om een verandering teweeg te brengen. Kortom, dit onderzoek biedt inzichten die kunnen zorgen voor discussie, bewustwording en verandering.

1.3 Wetenschappelijke relevantie

De wetenschappelijke relevantie van dit onderzoek is dat gender veranderlijk is op televisie door de jaren heen en per genre (Brown, 2011). Echter, bij onderzoek naar de representatie van gender is een groot deel van de literatuur kwantitatief; er worden voornamelijk kwantitatieve inhoudsanalyses en

discours analyses gedaan. Dit onderzoek zal zich juist richten op een kwalitatieve methode, namelijk een kwalitatieve inhoudsanalyse waardoor er dieper ingegaan kan worden op de betekenissen van gender op televisie. In de literatuur is er op het gebied van televisie veel onderzoek gedaan naar gender en nu blijkt er een trend te zijn in veranderende genderrollen in films. Echter, met betrekking tot deze trend is er nog niet veel onderzoek gedaan naar TV series en hierdoor ontstaat een gat in de literatuur over mogelijk veranderende genderrollen van voornamelijk vrouwen in TV series. Doordat er in films een verandering in gender eigenschappen te bespeuren valt, zal dit onderzoek op het gebied van een populaire TV serie (*Revenge*) dan ook een (recentere) bijdrage kunnen leveren aan de literatuur.

1.4 Opzet van het onderzoek

Dit onderzoek is opgedeeld in een aantal hoofdstukken. Allereerst wordt in hoofdstuk 2 het theoretisch kader uiteengezet. Hierin wordt besproken vanuit welk perspectief dit onderzoek beschreven wordt (cultural studies) en wat dit perspectief precies inhoudt. Verder wordt beschreven wat gender precies is, welke stereotypingen van gender er zijn en komen de termen mannelijkheid en vrouwelijkheid aan bod. Ook behandel ik in dit hoofdstuk hoe gender geportretteerd wordt in diverse media en hoe gender in actie series en films geportretteerd wordt. Daarna zal ik in hoofdstuk 3 de methode die voor dit onderzoek is gebruikt (de kwalitatieve inhoudsanalyse) beschrijven. Er wordt uitgelegd hoe de data is verzameld en geanalyseerd en hoe dit onderzoek valide en betrouwbaar is gehouden. Dan leg ik in hoofdstuk 4 uit welke thema's ik uit de analyse van de TV serie gehaald heb met betrekking tot de representatie van Emily Thorne en Victoria Grayson. Ook geef ik weer hoe de gevonden resultaten in de TV serie vertoond zijn door voorbeelden uit verschillende afleveringen te gebruiken. Dan geef ik in het laatste hoofdstuk, hoofdstuk 5, een conclusie van de gevonden resultaten, worden de resultaten bediscussieerd in het licht van de bestudeerde literatuur en wordt er antwoord gegeven op de hoofdvraag van dit onderzoek. Ook benoem ik in dit hoofdstuk een aantal beperkingen van dit onderzoek en eindig ik met een aantal suggesties voor mogelijk vervolgonderzoek(en).

2. Theoretisch kader

In het theoretisch kader worden een aantal concepten besproken. Allereerst wordt het *cultural studies* perspectief toegelicht. Dan volgt een paragraaf over gender stereotyperingen, daaropvolgend gender in de media en zal er specifiek gekeken worden naar gender in actie genres.

2.1 Cultural studies

Dit onderzoek wordt vanuit het *cultural studies* perspectief bekeken. Dit perspectief gaat ervan uit dat *discourses* construeren hoe wij denken over media, gender en etniciteit (J. van Sterkenburg, persoonlijke communicatie, Januari 19, 2014). Er zijn verschillende discourses over gender en etniciteit, van heersende tot alternatieve discourses, en welk discours heersend is wordt bepaald door sociale constructies in de maatschappij (J. van Sterkenburg, persoonlijke communicatie, Januari 19, 2014). Zo weet men bijvoorbeeld meteen waar een stoel voor dient. Onze opvattingen en/of ideeën zijn gebaseerd op discourses en deze krijgen wij toegereikt via teksten en beelden. Een heersend discours zorgt er daarnaast voor dat bepaalde discourses universeel zijn en daardoor ziet men het meteen wanneer iets er van afwijkt. Dit heeft te maken met representatie en presentatie. Wanneer iets vele malen op een bepaalde manier gepresenteerd wordt en mensen er over praten, kan die presentatie steeds verder verspreid worden in de maatschappij (J. van Sterkenburg, persoonlijke communicatie, Januari 19, 2014; Van Osch & Van Doorn, 2006). Een stoel is om op te zitten en een vloer niet. Dat is het heersende discours totdat je ergens terechtkomt waar dit discours niet heersend is. Dus waar men geen stoelen gebruikt, maar juist op de vloer zit, dan krijg je een heel ander (alternatief) discours aangereikt. Analoog aan J. van Sterkenburg (persoonlijke communicatie, Januari 19, 2014) gaat Hall er ook vanuit dat *media* discourses construeren en helpen creëren (1995, zoals geciteerd in Van Sterkenburg, Knoppers, & De Leeuw, 2010, p. 821). Hall (1997, p. 6) zegt dat een discours het *onderwerp* construeert, definieert en produceert en daarmee andere manieren van praten over dat onderwerp uitsluit. Van Sterkenburg, Knoppers, en De Leeuw (2010) zeggen dat *cultural studies* er vanuit gaan dat sociale verschijnselen continue geconstrueerd en gereconstrueerd worden. Deze sociale verschijnselen omvatten onder andere gender en etniciteit. TV series zijn een onderdeel van populaire cultuur en bij een onderzoek naar betekenissen in een TV serie speelt representatie in media teksten een belangrijke rol (Milestone & Meyer, 2012; Heijmans, 2014), omdat het een actief proces is waarin betekenissen gecreëerd worden, zoals beschrijvingen van het innerlijk en het uiterlijk van mannen en vrouwen (Milestone & Meyer, 2012). Deze betekenissen worden door de media geproduceerd (Hall, 1997) en gepresenteerd aan het publiek die deze discourses kunnen overnemen. Hier geldt dus dat de heersende discourses door de media en de maatschappij bepaald worden, maar er is altijd een strijd gaande tussen heersende discourses en alternatieve discourses en die strijd hangt samen met de machtsverhoudingen in de maatschappij op het gebied van gender (Heijmans, 2014). Dat betekent dat er een strijd gaande is tussen verschillende groepen over bepaalde associaties (van bijvoorbeeld gender) en die associaties worden steeds bevestigd en tegengesproken door andere

groepen. Een voorbeeld is dat een CEO met een man geassocieerd wordt volgens heersende discourses in de maatschappij. Andere groepen daarentegen, alternatieve discourses, kunnen dit tegenspreken waardoor het heersende discours kan veranderen. Het *cultural studies* perspectief gaat er dan ook van uit dat het publiek actief is en dat het publiek niet elke betekenis blindelings overneemt. De interpretaties van het publiek hangen namelijk af van de context waarin zij een TV programma bekijken en van bepaalde demografische kenmerken als ras, leeftijd en gender (Hall, 1997).

2.2 Gender stereotyperingen

Zowel in de media als in de samenleving heersen er discourses over gender en deze zorgen voor stereotyperingen over vrouwen en mannen. Dit hoofdstuk zal kort ingaan op het onderscheid tussen sekse en gender. Ook gaat dit hoofdstuk in op een aantal stereotypes van gender en worden de concepten masculiniteit en femininiteit beschreven.

Volgens West en Zimmerman (1987) werd sekse vroeger toegeschreven aan biologische kenmerken, dus het geslacht van een persoon, en gender werd door sociale en culturele constructies juist aan iemand toegewezen, onafhankelijk van het geslacht. Echter, door de jaren heen blijkt gender in zekere zin een vast gegeven te zijn geworden, doordat masculiniteit en femininiteit automatisch toegeschreven worden aan een bepaalde sekse. De focus bij gender ligt juist, in tegenstelling tot de biologische verschillen, op de gedragingen van mannen en vrouwen (West & Zimmerman, 1987). Op die manier kan een man of vrouw onder het label mannelijk of vrouwelijk gecategoriseerd worden. Kortom, sekse kan door biologische kenmerken geassocieerd worden en gender door de activiteiten die gedaan worden, die volgens normatieve opvattingen vallen onder iemands geslachtscategorie (West & Zimmerman, 1987). Echter, zoals eerder gezegd, wordt gender veelal automatisch vastgesteld aan de hand van biologische kenmerken.

Verskil in gender wordt dus toegewezen aan (het verschil in) een aantal kenmerken die maatschappelijk gezien passen onder een bepaalde geslachtscategorie. In de literatuur worden hiervoor de termen *masculinity* en *femininity* gebruikt. Masculiniteit wordt in de samenleving gekenmerkt als ‘mannelijkheid’ en femininiteit slaat op stereotypes over het gedrag van een vrouw (hierna mannelijkheid en vrouwelijkheid genoemd) (Gauntlett, 2008). Het gedrag van een vrouw omvat alles op het gebied van familie, relaties, seksualiteit en huishoudelijke activiteiten (Milestone & Meyer, 2012) en daar worden de volgende stereotype kenmerken gedeeltelijk mee in verband gebracht: zwak, passief, afhankelijk, advies vragend, onderdanig, emotioneel, manipulatief, eerbiedig en aantrekkelijk (Brown, 2014; Collins, 2011; Gauntlett, 2008; Goffman, 1977; Knight, 2010; Lecker, 2007; Sarkeesian, 2010; Van Damme, 2010). Mannen daarentegen worden veel gesitueerd rondom betaald werk en als hoofd van het gezin. De volgende stereotypen worden met mannen in verband gebracht: dominant, sterk, assertief, actief, daadkrachtig, adviserend, onafhankelijk, intelligent, bedreigend, rationeel, competitief, agressief en dat ze veel aandacht voor vrouwelijk schoon hebben (Goffman,

1977; Johnson, 2005; Knight, 2010; Sarkeesian, 2010; Van Damme, 2010). Dit zijn stereotypes rondom het karakter, maar gender verschillen kunnen eveneens geaccentueerd worden door kleding, fysieke bouw en fysieke versieringen (juwelen, accessoires en make-up) en deze kunnen gedeeltelijk met karaktereigenschappen samenhangen (Charlebois, 2011). Volgens fysieke stereotyperingen zijn mannen gespierd, hebben zij een zware stem en dragen zij een driedelig pak (Charlebois, 2011, p.7) en vrouwen zijn kleiner, lichter en minder gespierd dan mannen (Goffman, 1977; Hargreaves & Tiggemann, 2004). De overtuigingen over gender vestigen volgens West en Zimmerman (1987, p. 6) ‘de aandacht op hoe individuen reflecteren op hun handelingen en deze reguleren met het oog op wat anderen van hen denken en aan welke geslachtscategorie deze handelingen worden gekoppeld’. Zo zal een vrouw haar handelingen dus reguleren met eigenschappen die passen bij vrouwelijkheid en een man zijn handelingen reguleren met eigenschappen die passen bij mannelijkheid. Door dit soort overtuigingen is er dus weinig verandering merkbaar en op deze manier blijven heersende discoursen omtrent gender dominant.

2.2.1 Vrouwelijkheid

Vrouwelijkheid slaat op stereotypes over het gedrag van een vrouw in de maatschappij (Gauntlett, 2008). Echter, deze stereotypes gaan uit van één soort vrouw, de traditionele vrouw. Volgens Connell (1987) uit vrouwelijkheid zich op verschillende manieren en zij en Schippers (2007) beschrijven de volgende vormen: *hegemonic*, *oppositional* en *subordinate*.

Schippers (2007, p. 94) beschrijft *hegemonic femininity* als ‘de karakteristieken die gedefinieerd worden als vrouwelijk en daarmee zorgen voor een hiërarchische en complementaire relatie met hegemonische mannelijkheid, en door dit te doen wordt de machtspositie van mannen gegarandeerd en daarmee ook hun superioriteit over vrouwen’. Bij de hegemonische vorm staan heteroseksualiteit en gehoorzaamheid centraal en onderwerpt de vrouw zich aan de man (Heijmans, 2014). Dit is dus de traditionele vorm van vrouwelijkheid en de meest overheersende, wat de naam al zegt. Deze vorm van vrouwelijkheid wordt gekenmerkt door de ondergeschiktheid aan mannen en sommige wetenschappers gebruiken daarom liever de term ‘*emphasized femininity*’. Volgens hen staat vrouwelijke hegemonie namelijk niet gelijk aan de mannelijke hegemonie, omdat vrouwen vaak geconstrueerd worden als inferieur aan mannen (Connell, 1987; Johnson, 2005).

Een andere vorm van vrouwelijkheid is *oppositional femininity*. Deze vorm wijkt af van de traditionele vrouwelijkheid en komt voor in zowel de ondergeschikte als de hegemonische vorm van vrouwelijkheid. Dit kan voorkomen door homoseksuele gevoelens te hebben of juist een fysiek sterk lichaam, wat normaal geassocieerd wordt met mannen (Heijmans, 2014). Maar ook kan het een vrouw zijn die vrijgezel is en hierdoor bijvoorbeeld ingaat tegen het heersende discours dat vrouwen (financieel) afhankelijk zijn van mannen (Charlebois, 2011, p. 34). Bij *subordinate femininities* wordt vrouwelijkheid situationeel geconstrueerd als afwijkend van hegemonische vrouwelijkheid. Dit soort vrouwen zijn zogenaamde minderheden en deze afwijkingen bevinden zich voornamelijk op het

gebied van klasse, ras, leeftijd, seksualiteit en gedrag (Charlebois, 2011, p. 27; Messerschmidt, 2011). Bij deze alternatieve vrouwelijkheid kan gedacht worden aan mannelijke vrouwen en lesbiennes.

Wel stellen Milestone en Meyer (2012) dat vooral de traditionele vrouwelijkheid domineert en dat is dus de hegemonische vorm. Dit is terug te zien in verschillende media, zoals Milestone en Meyer (2012) ook aangeven. Milestone en Meyer (2012) bekijken vrouwelijkheid dan ook vanuit drie thema's in plaats van vanuit verschillende soorten vrouwelijkheid. Zij stippen daarmee vooral de conventionele vrouwelijkheid aan, hoewel zij sporadisch ook alternatieve vormen van vrouwelijkheid benoemen. Echter, deze komen niet net zo sterk naar voren als de traditionele vrouwelijkheid en dit bevestigt nog eens dat de hegemonische vorm de meest dominante vorm van vrouwelijkheid is. De thema's rondom vrouwelijkheid zijn romantiek, seksualiteit & relaties, lichaam & fysieke verschijning en werk & huis (Milestone & Meyer, 2012). Bij het eerste thema draait het om bezig zijn met liefde en de behoefte aan liefde in het leven van een vrouw (Milestone & Meyer, 2012). De traditionele doelen van een vrouw zijn dan ook relaties en verbintenis, want de focus in het leven van een vrouw ligt op romantiek (Milestone & Meyer, 2012). Door dit soort conventionele ideologieën en/of stereotypes worden vrouwen één bepaalde richting uitgestuurd, welke bestaat uit trouwen en kinderen krijgen om een eigen gezin te kunnen vormen. Echter, sinds de jaren '90 is er een verschuiving te zien; zo tonen tijdschriften en televisie aan dat een vrouw ook kan werken, financieel onafhankelijk kan zijn, seksueel actief buiten een relatie kan zijn en haar eigen huis en sociale kringen heeft. Desondanks blijft een romantische (huwelijks)relatie toch het primaire doel van een vrouw en een eventuele carrière een secundair doel (Milestone & Meyer, 2012; Tasker, 1998). Toch zijn er duidelijke veranderingen merkbaar in de maatschappij, doordat er vaker vrouwen voor een carrière gaan en daardoor vaker helemaal niet aan kinderen beginnen (De Graaf & Loozen, 2005). Volgens Milestone en Meyer (2012) hebben vrouwen dan ook meer identiteitsopties gekregen, maar wordt de traditionele vrouwelijkheid nog wel vaak als de norm gepresenteerd in de media en de maatschappij (Charlebois, 2011). Daardoor is vrouwelijkheid vooralsnog afhankelijk van de mannelijke goedkeuring. Deze mannelijke goedkeuring kan herleid worden naar Connell (1987) en Charlebois (2011) die zeggen dat vrouwen ondergeschikt zijn aan mannen. Hier zijn bepaalde aspecten onderdeel van. Zo is een belangrijk onderdeel van traditionele vrouwelijkheid de bevoegdheid van een vrouw om een man op romantisch vlak aan te trekken (Milestone & Meyer, 2012). Ook Van Damme (2010) sluit zich aan bij het thema relaties en seksualiteit. Zij zegt dat ook vrouwelijke tieners (op televisie) veelal gerepresenteerd worden rondom relaties en ook worden neergezet als seksuele objecten (Van Damme, 2010, p. 81). Het uiterlijk speelt dan ook een grotere rol dan hun intelligentie.

Dit brengt ons op het tweede thema zoals genoemd door Milestone en Meyer (2012), namelijk een nadruk in het heersende discours op het lichaam en de fysieke verschijning van een vrouw. Waar mannen eerder op hun kwaliteiten beoordeeld worden, is het uiterlijk iets waarop vrouwen al jaren beoordeeld worden, voornamelijk in de media. Het gaat dan om het haar, lichaamsvorm en -grootte en een jeugdige uitstraling (Brooks, 2004; McCaughey & King, 2001; Milestone & Meyer, 2012).

Vrouwen krijgen daarnaast een ideaalbeeld voorgeschoteld over hoe een vrouw er uit hoort te zien en zij worden dan ook veel in verband gebracht met cosmetica en mode (Charlebois, 2011; Hargreaves & Tiggemann, 2004), welke hen helpen te voldoen aan het ideaalbeeld. De conventionele norm waar vrouwen aan moeten voldoen is slank en dun zijn, glanzend haar hebben en in het algemeen een mooi gezicht hebben (Brown, 2011; Milestone & Meyer, 2012; Hargreaves & Tiggemann, 2004; Van Damme, 2010). Natuurlijk past niet elke vrouw in dit ideaalbeeld en daarom wordt er ook vaak cosmetische chirurgie gebruikt en gepromoot om aan vooral een jeugdig uiterlijk te voldoen (Brooks, 2004). Jeugd is namelijk een centraal onderdeel van conventionele schoonheid (Brooks, 2004; Milestone & Meyer, 2012). Door het ideaalbeeld ontstaan bepaalde stereotypes die gelinkt worden aan conventionele vrouwelijkheid, zoals het 'dom blondje' met een prachtig uiterlijk, maar met weinig inhoud (Milestone & Meyer, 2012). Vrouwen worden dus door de media gestimuleerd om er goed uit te zien, maar eigenlijk gaat het er vooral om dat vrouwen er goed uitzien voor een man (Brooks, 2004). Uiteindelijk geldt ook hier dat het vinden van een geschikte partner het primaire doel is en om zijn aandacht te trekken ligt de focus op het uiterlijk en niet op het innerlijk van een vrouw (Milestone & Meyer, 2012). Toch zien we ook hierin verschuivingen in de maatschappij, doordat er bijvoorbeeld steeds vaker (jonge) vrouwen in de media opduiken die hun lichaamshaar laten staan (Redactie, 2015; Vera, 2015). Dit duidt op een mogelijke verschuiving richting een alternatief discours over het vrouwelijk uiterlijk.

Het derde thema genoemd door Milestone en Meyer (2012) om conventionele vrouwelijkheid te bekijken gaat over werk en huis. Traditioneel gezien ondersteunt de man het gezin financieel, terwijl de vrouw de zorg draagt voor de kinderen (Collins, 2011; Lauzen & Dozier, 2005; Milestone & Meyer, 2012; Sarkeesian, 2010). Echter, door de jaren heen heeft onder andere het feminisme ervoor gezorgd dat vrouwen ook een educatie kunnen volgen, financieel onafhankelijk kunnen zijn en weer aan het werk kunnen nadat de kinderen geboren zijn (Knight, 2010; Milestone & Meyer, 2012). Ondanks dat deze vrouwen een baan hebben wordt dit in de media gerepresenteerd als secundaire carrière en is hun eerste prioriteit veelal het huishouden, het zorgen voor de kinderen en hun echtgenoot (Johnson, 2005; Lauzen & Dozier, 2005; Lauzen, 2014; Milestone & Meyer, 2012). Daarnaast heeft het uiterlijk ook een belangrijke plek in de carrière van een vrouw. Vrouwen moeten vooral in hun werk hun vrouwelijkheid door middel van hun uiterlijk tonen, omdat een vrouwelijk uiterlijk cruciaal is voor het aantrekken van een partner (Brooks, 2004; Milestone & Meyer, 2012). Dit is vooral te zien in populaire cultuur, zoals de film *Bridget Jones's Diary*, waar de vrouw een man aantrekt met haar schoonheid in plaats van haar succes of zelfverzekerdheid (Milestone & Meyer, 2012). Dit soort films en series presenteren vrouwen vaak in laaggeplaatste banen waarin zij geen ambities hebben om carrière te maken (Glascock, 2001; Milestone & Meyer, 2012), en daarnaast hebben ze een mannelijke werkgever waarmee ze uiteindelijk een relatie krijgen. Dit valt binnen de conventionele vrouwelijkheid (Milestone & Meyer, 2012). In het onderzoek van Signorielli en Kahlenberg (2001) komt naar voren dat werk gerelateerd wordt aan de burgerlijke staat van een TV

karakter. In het verleden was het bijvoorbeeld gangbaar dat vrijgezelle vrouwen en weduwes buitenshuis werkten, terwijl er bij een getrouwde vrouw juist verwacht werd dat zij voor de kinderen zou zorgen en haar echtgenoot voor het inkomen (Signorielli & Kahlenberg, 2001). Dit lijkt de constatering van Milestone en Meyer (2012) te bevestigen dat de primaire taak van een (getrouwde) vrouw inderdaad het gezin is. Signorielli en Kahlenberg (2001) zeggen daarnaast nog dat de burgerlijke staat invloed heeft op het type werk. Zo vervulden vrouwen op televisie voornamelijk traditioneel vrouwelijke professies, zoals verpleegster, secretaresse of lerares (Glascok, 2001, p. 658). Zij baseren zich daarbij op andere onderzoeken en die hebben geconstateerd dat vrijgezelle vrouwen meer in traditioneel mannelijke professies geportretteerd worden dan in traditioneel vrouwelijke professies. Als we kijken naar het heden, zien we dat er voornamelijk een verschuiving in de maatschappij is geweest die gezorgd heeft voor een omgeving waarin vrouwen meer agressieve rollen kunnen uitdragen (Inness, 2004). Hierdoor zijn er ook veranderingen in populaire cultuur te zien en deze verandering in het gender discours zorgt ervoor dat vrouwen in films steeds vaker een carrière hebben en een hooggeplaatste baan. Bijvoorbeeld als CEO, wat traditioneel gezien een mannelijke professe is en dit valt dan ook onder de alternatieve vorm van vrouwelijkheid. Ook Gilpatric (2010) geeft aan dat vrouwen steeds meer gerepresenteerd worden in hooggeplaatste banen als professional (rechter, CEO, advocaat, wetenschapper etc.). Echter, deze films representeren hen wel als ongelukkige vrouwen die moeilijk een partner kunnen vinden, omdat hun baan in de weg staat van hun vrouwelijkheid (Lauzen & Dozier, 2005; Milestone & Meyer, 2012). Deze veranderingen in populaire cultuur komen dus overeen met wat Signorielli en Kahlenberg (2001) hebben gezegd over dat meer vrijgezelle vrouwen in traditioneel mannelijke professies worden geportretteerd. Zo geven Milestone en Meyer (2012) aan dat vrouwen in de zakenwereld hun stereotype vrouwelijke kenmerken als liefde, zorgzaamheid en emoties niet lang in stand kunnen houden. Dit zijn positieve kwaliteiten die niet passen in de zakenwereld waarin kwaliteiten als hebzucht, oppervlakkigheid, controle en meedogenloosheid de boventoon voeren (Johnson, 2005; Milestone & Meyer, 2012).

Maar Milestone en Meyer (2012) zeggen dat er ook vrouwen zijn die wel in de zakenwereld passen en films maken een onderscheid tussen 'echte' vrouwen en 'niet-echte' vrouwen. De echte vrouwen worden verbonden aan conventionele vrouwelijkheid terwijl 'niet-echte' vrouwen verbonden worden aan traditioneel mannelijk gedrag en deze vrouwen worden gerepresenteerd als hard, ambitieus en meedogenloos (Milestone & Meyer, 2012). Dit versterkt het beeld dat conventionele vrouwelijkheid niet thuishoort in de zakenwereld en dit wordt verder versterkt doordat vrouwen die het op beide gebieden wel goed doen (een baan en een partner), worden neergezet als vrouwen die geen voldoening uit hun baan halen en uiteindelijk ontslag nemen om thuis bij hun partner te zijn (Milestone & Meyer, 2012). Hoewel De Graaf en Loozen (2005) aangeven dat in de maatschappij vrouwen juist steeds vaker voor een carrière gaan, lijkt de media zich op televisie vast te houden aan discoursen over het gezin. Het komt er dan ook op neer dat de representatie van een vrouw op televisie, ondanks alternatieve vormen van vrouwelijkheid, uiteindelijk veelal uitkomt bij de

traditionele vrouwelijkheid, waarbij het vrouwelijke karakter haar traditionele taken uitvoert, zoals het huishouden en het opvoeden van de kinderen (Lauzen & Dozier, 2005; Sarkeesian, 2010; Signorielli & Kahlenberg, 2001). En juist de zorg voor de kinderen zorgt voor een sterke connectie met de huiselijke sfeer (Milestone & Meyer, 2012), zowel in de media als in de maatschappij. Wanneer een vrouw moeder wordt, is zij op de eerste plaats moeder en dit draagt bij aan de identiteit van een vrouw. Dit is bij het vaderschap echter niet het geval, in zijn representatie wordt de man eerder gedefinieerd door zijn baan (Milestone & Meyer, 2012). Het discours verschuift dus zowel in de maatschappij als in de media, hoewel niet elke verschuiving van genderrollen in de maatschappij nog doorgetrokken wordt naar televisie. Ook films presenteren het moederschap bijvoorbeeld als een rol die voldoening brengt of als een doel in het leven van de vrouw (McNeil, 1975, zoals geciteerd in Glascock, 2001, p. 657) waarin de toewijding van een moeder aan haar kinderen zeer groot is. Die toewijding draait er vaak om dat een moeder haar kinderen constant beschermt tegen schadelijke invloeden van buitenaf (Milestone & Meyer, 2012; Tasker, 1998).

Kort samengevat worden al deze rollen de vrouw toebedeeld, echter zijn er door de jaren heen veranderingen merkbaar. Zo hebben vrouwen in de maatschappij meer rechten en taken dan alleen de thema's familie, het huishouden en het uiterlijk. Zoals eerder al is gezegd, zijn gender discourses op televisie veranderlijk door de jaren heen (Brown, 2004, 2011; Knight, 2010), wat betekent dat televisie ook inspeelt op veranderingen in de maatschappij en dit vertaalt zich dus steeds vaker door in de representatie van vrouwen in de media. Toch heeft de traditionele vrouwelijkheid volgens Milestone en Meyer (2012) nog steeds de bovenhand, maar is er steeds vaker een alternatieve vorm te zien in de maatschappij. Bijvoorbeeld de vrouw die voor een carrière gaat (met of zonder kinderen) of de vrouw die getrouwd is en geen kinderen heeft (De Graaf & Loozen, 2005). Ondanks de alternatieve vormen van vrouwelijkheid wordt vooral de conventionele vorm gerepresenteerd in de media en grotendeels ook in de maatschappij aangehouden. Al met al lijken ook vrouwen die alternatieve vormen van vrouwelijkheid in de maatschappij uitdragen, uiteindelijk toch terug te keren naar de conventionele vorm, in de zin dat vrouwen uiteindelijk weer terugvallen op hun traditionele rollen, zeker wanneer er kinderen in het spel zijn (De Graaf & Loozen, 2005).

2.2.2 Mannelijkheid

Mannelijkheid is, zoals eerder aangegeven, hetgeen dat gezien wordt als 'mannelijk' in de samenleving (Gauntlett, 2008), waar de kenmerken sterk, actief, assertief, dominant, onafhankelijk, agressief, daadkrachtig, competitief, intelligent en rationeel onder vallen (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Knight, 2010). Echter, deze kenmerken gaan uit van één soort man, de traditionele man. Volgens Connell (1987) uit mannelijkheid zich op verschillende manieren en zij beschrijft de volgende soorten: *hegemony*, *subordination*, *complicity* en *marginalization*.

Hegemony wordt gedefinieerd als het patroon van gender praktijken waardoor de dominante positie van mannen in de maatschappij gegarandeerd wordt en daarmee behouden zij hun superioriteit

over vrouwen (Connell, 2005, p. 77; Heijmans, 2014). Deze vorm wordt volgens Connell (1987, 1995, 2005, p. 77) in de maatschappij boven de andere vormen van mannelijkheid verheven en richt zich op de heteroseksuele, blanke man (Charlebois, 2011). In de maatschappij wordt hegemonische mannelijkheid dan ook vooral gerepresenteerd als het ideale beeld van hoe een man zich hoort te gedragen (Connell, 1995). Een andere vorm is *subordination*. Deze vorm is het tegenovergestelde van de hegemonische mannelijkheid en gaat in tegen de waarden van de hegemonische vorm. Ook wordt deze vorm gelijkgesteld aan vrouwelijkheid. Onder deze vorm vallen vooral de homoseksuelen, maar ook heteroseksuele mannen die wat zachter zijn op fysiek en mentaal gebied (Connell, 2005, p. 78-79). Volgens Connell (2005, p. 79) zijn er weinig mannen die in het geheel voldoen aan hegemonische mannelijkheid.

De derde vorm van mannelijkheid is dan ook *complicit masculinity*. Bij deze vorm behouden mannen de voordelen van hun superioriteit over vrouwen, maar zonder de spanningen en risico's die de hegemonische vorm met zich meebrengt. Het gaat hier om compromissen sluiten met de vrouw binnen het huwelijk, het ouderschap en het leven in een gemeenschap. Dit betekent dat deze mannen behulpzaam kunnen zijn en begrijpend, en dat zij niet zozeer hun dominantie of autoriteit laten gelden (Connell, 2005; Heijmans, 2014). De laatste vorm van mannelijkheid die Connell (2005) beschrijft is *marginalization*. Dit heeft betrekking op de interactie tussen gender en andere kwalificaties, zoals klasse en ras. Door deze kwalificaties vallen dit soort mannen vaak niet onder de hegemonische mannelijkheid (Connell, 2005). Onder marginalisatie vallen eigenlijk de mannen die een minderheid vormen in de samenleving, waardoor zij niet in de hegemonische vorm passen. Deze minderheden zijn bijvoorbeeld gehandicapten, homoseksuelen en 'zwarte' mannen (Connell, 2005; Heijmans, 2014; Johnson, 2005).

Ondanks de verschillende soorten mannelijkheid domineert vooral één soort mannelijkheid, de hegemonische (traditionele) vorm (Milestone & Meyer, 2012). Milestone en Meyer (2012) en Johnson (2005) zeggen dat in de zakenwereld vooral meedogenloosheid, oppervlakkigheid, hebzucht, besluitvaardigheid en controle als mannelijke eigenschappen gezien worden en daar passen traditioneel mannelijke karakteristieken als kracht en macht bij (Milestone & Meyer, 2012). Hun kracht zit met name in het fysieke aspect, waarbij mannen een groot en gespierd lichaam hebben en een sterke houding (Charlebois, 2011; Hargreaves & Tiggemann, 2004). Ook geweld valt onder fysieke kracht (Charlebois, 2011). Macht is er daarnaast vooral in de vorm van een financieel inkomen, onafhankelijkheid en als hoofd van het gezin (Johnson, 2005; Milestone & Meyer, 2012). Bovendien betekent sociale macht ook, afhankelijk van zijn sociale klasse, de autoriteit hebben over anderen op het werk, de autoriteit hebben om belangrijke beslissingen te nemen in het publieke domein en daarmee ook het gezag om de maatschappij te kunnen vormen (Milestone & Meyer, 2012). De man identificeert zich vooral met zijn werk door dingen te produceren. Wanneer er gekeken wordt naar consumeren, dan hangt dit samen met het type consumptie. Het consumeren van bijvoorbeeld kleding past niet binnen het discours van de traditionele mannelijkheid, omdat winkelen vooral gezien

wordt als iets voor vrouwen (Milestone & Meyer, 2012). Maar bijvoorbeeld de consumptie van televisie, zoals het kijken naar voetbal, past in de maatschappij wel binnen het discours van traditionele mannelijkheid. Traditionele mannelijkheid is dan ook heteroseksueel, waarbij de man van nature een sterke seksuele drang heeft die gefocust is op het 'binnenhalen' van een vrouw om die drang te bevredigen. Homoseksualiteit daarentegen wordt als onnatuurlijk en vrouwelijk gezien en past dus niet binnen de traditionele mannelijkheid (Connell, 2005; Milestone & Meyer, 2012). Andere karakteristieken van traditionele mannelijkheid zijn de cognitieve vaardigheden, zoals intellect en rationaliteit (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Knight, 2010). Ook worden ideaaltypische mannen geconstrueerd als gedreven en competitief, waarbij vooral de competitieve kant zorgt voor een meedogenloze persoon. Traditionele mannelijkheid wordt dan ook geassocieerd met het niet tonen van emoties en mannen zouden dan ook allereerst naar de eigen behoeftes kijken en dan pas naar die van een ander (Johnson, 2005; Milestone & Meyer, 2012).

Waar bij de vrouw familie en relaties centraal staan, staan in het leven van de man vooral werk en seks centraal (Johnson, 2005; Milestone & Meyer, 2012). Alternatieve mannelijkheid omvat bijvoorbeeld homoseksualiteit en het tonen van emoties en zorgzaamheid (Connell, 2005). Echter, zoals bij conventionele vrouwelijkheid overheerst ook bij mannelijkheid de traditionele vorm over de alternatieve vorm (Milestone & Meyer, 2012). Er kan geconcludeerd worden dat de discourses die over mannen en vrouwen heersen, het resultaat zijn van bepaalde rollen die in de samenleving als natuurlijk worden geconstrueerd voor mannen en vrouwen. Deze zogenoemde genderrollen worden dus aan een bepaalde sekse toegewezen en niet zozeer aan de gedragingen van een persoon, ongeacht het geslacht (Milestone & Meyer, 2012). Dit ondersteunt het onderzoek van West en Zimmerman (1987) dat ook heeft uitgewezen dat mannelijkheid en vrouwelijkheid automatisch toegeschreven worden aan een bepaalde sekse. Bij een vrouw wordt eerder op het uiterlijk gelet dan op haar vaardigheden en staan familie en relaties centraal (Brooks, 2004; Milestone & Meyer, 2012; Van Damme, 2010), terwijl mannen vooral op hun intellect worden beoordeeld, sterk zijn, geen emoties tonen en werk en seks centraal staan in hun leven (Johnson, 2005; Milestone & Meyer, 2012; Sarkeesian, 2010). Dit zijn de traditionele vormen van vrouwelijkheid en mannelijkheid. Echter, zoals eerder is benoemd veranderen deze genderrollen door de jaren heen en per plaats (Brown, 2004, 2011; Charlebois, 2011; Knight, 2010) en dit zorgt voor alternatieve vormen van mannelijkheid en vrouwelijkheid, welke zich vorm geven in de samenleving. Maar toch laat onderzoek zien dat de traditionele vormen van mannelijkheid en vrouwelijkheid blijven domineren in de media en de maatschappij. En daardoor blijven (ondanks alternatieve vormen) bepaalde eigenschappen nog wel als natuurlijk gezien worden voor de man en de vrouw (UNWOMEN, 2014), al zijn er binnen de traditionele vormen in zekere mate veranderingen te zien door de tijd heen (Smith, 2014; Vera, 2015).

2.3 Gender in media

Er is in de literatuur vanuit cultural- en feministische studies veel onderzoek gedaan naar hoe media gender construeren. Daar waar in de vorige paragraaf mannelijkheid en vrouwelijkheid in het algemeen is besproken, zal deze paragraaf zich specifiek richten op een aantal media. Er wordt gekeken naar gender discoursen die voorkomen in kranten, tijdschriften en televisie.

In het verleden richtten tijdschriften zich veelal op hoe huisvrouwen de familie tevreden konden houden, in plaats van op de vrouwen zelf. Zo werd er geschreven over onderwerpen waarin de vrouw haar werkende man kon verrassen met bijvoorbeeld de nieuwste keukenapparatuur (Gauntlett, 2008). Hier is door de tijd heen verandering in gekomen. In de moderne tijd versterken tijdschriften nog steeds conventionele vrouwelijkheid door de nadruk te leggen, waar het vrouwen betreft, op (familie)relaties, fysieke schoonheid en heteroseksualiteit als de norm (Milestone & Meyer, 2012). Maar ook alternatieve discoursen van vrouwelijkheid krijgen aandacht zoals vrijheid, assertiviteit en plezier. Ondanks de alternatieve discoursen wordt toch vooral het heersende discours gerepresenteerd. Zo wordt er veel geschreven over hoe je je als vrouw hoort te gedragen en worden er tips gegeven aan vrouwen die mannelijk gedrag vertonen, om vrouwelijker te worden en er vrouwelijk uit te zien (Brooks, 2004; Milestone & Meyer, 2012). Mannelijk gedrag zou excessief drinkgedrag en het ontbreken van goede manieren zijn. En de vrouwen die dit gedrag laten zien voldoen niet aan de conventionele normen van vrouwelijkheid en worden als afwijkend en problematisch gezien (Milestone & Meyer, 2012). Zo worden vrouwen die veel drinken in kranten meer bekritiseerd dan mannen die veel drinken, want vrouwen zouden hun reproductieve organen beschadigen en daardoor vertraagd starten met een gezin (Milestone & Meyer, 2012). Dit vertegenwoordigt weer het discours over vrouwen en hun rol binnen het gezin (Collins, 2011; Lauzen & Dozier, 2005). Er zijn dan ook wel tegenstrijdigheden te vinden tussen tijdschriften die voor een nieuwe, moderne vrouw staan en kranten die zich vooral aan de traditionele genderrollen vasthouden. Daarnaast worden vrouwen veelvuldig in verband gebracht met hun fysieke verschijning (Brooks, 2004; Glascock, 2001; Hargreaves & Tiggemann, 2004). Zo schrijven tijdschriften over hoe vrouwen er goed uit kunnen zien en worden er tips gegeven over mode en make-up. De nadruk ligt vooral op het uiterlijk terwijl het bij mannen vooral om het karakter gaat (Brooks, 2004; Charlebois, 2011; Glascock, 2001). Dit zorgt er voor dat vrouwelijkheid inferieur is aan mannelijkheid, omdat vrouwen de schoonheid hebben en mannen het intellect (Charlebois, 2011; Milestone & Meyer, 2012) en ook dit houdt heersende discoursen in stand. Dat vrouwelijkheid inferieur is aan mannelijkheid komt doordat autoriteit in de maatschappij hoog aanzien heeft en in een leidinggevende functie zal schoonheid bijvoorbeeld minder nuttig blijken dan intellect (Charlebois, 2011). Gauntlett (2008) veronderstelt dat deze conventionele genderrollen ook op televisie worden voortgezet. Zo worden in de TV serie *Revenge*, waar ik in mijn empirische studie op inzoom, bijvoorbeeld veel feesten georganiseerd door welgestelde vrouwen die veel aandacht besteden aan hun kledij en make-up, en eveneens de goedgemanierde (gast)vrouw

spelen.

Wanneer we kijken naar het medium televisie, zien we dat in de jaren '50 tot de jaren '70 maar 20 tot 30 procent van de sprekende karakters in TV series een vrouw is (Gauntlett, 2008). Midden jaren '80 kregen meer vrouwen een hoofdrol, maar alsnog waren er twee keer zoveel mannelijke acteurs (Gauntlett, 2008; Glascock, 2001; Lauzen & Dozier, 1999). Dit varieerde wel per genre, want in komedies stond het aantal vrouwen juist gelijk aan het aantal mannen tegenover het actie- en avonturen genre waar maar 15% van de leadrollen door een vrouw gespeeld werd (Gauntlett, 2008; Lauzen, 2014). Eind jaren '80 was er een stijging te zien in allerlei genres, zo was 29% van de karakters in het actie- en avonturen genre een vrouw. Ondanks deze stijgingen bleken heersende discoursen rondom gender toch een rol te spelen. Zo werden vrouwen nog altijd meer in verband gebracht met het huwelijk, ouderschap en huiselijkheid dan mannen (Glascock, 2001; Milestone & Meyer, 2012). Gauntlett (2008) zegt dan ook dat ondanks de vooruitgang van vrouwenrechten in de maatschappij, de televisie deze veranderingen lange tijd genegeerd heeft. Dit wordt volgens Gauntlett (2008, p. 47) bevestigd door een onderzoek van McNeil die concludeerde dat zelfs als een vrouwelijk karakter werk heeft, dit niet wordt vertoond in de TV serie. Wel zag Dyer eind jaren '80 dat vrouwen serieuzer genomen werden en er steeds meer vrouwenprogramma's waren waarin vrouwen en hun problemen centraal stonden, zoals documentaires en discussieprogramma's (1987, zoals geciteerd in Gauntlett, 2008, p. 48). De stijging van vrouwelijke karakters in de jaren '90 gaf ook blijk van een verbetering van de vertegenwoordiging van vrouwen op televisie (Glascock, 2001; Lauzen & Dozier, 1999). Echter, hedendaags worden vrouwen nog steeds ondervertegenwoordigd in de media (Collins, 2011; Gilpatric, 2010; Lauzen & Dozier, 2005) en blijkt het aantal vrouwelijke karakters in TV series nog redelijk gelijk te zijn in vergelijking met eind jaren '90 (Lauzen, 2014). In 1997-1998 was 39% van alle sprekende en belangrijke karakters in prime time TV series vrouw. In 2013-2014 is van alle sprekende en belangrijke karakters in prime time TV series 42% vrouw (Lauzen, 2014). Dit is een stijging van 3% vergeleken met de jaren '90 en ook nu nog worden vrouwelijke karakters het best vertegenwoordigd in komedies en dramaseries (Lauzen, 2014). Wel wordt bij vrouwelijke karakters nog steeds de nadruk gelegd op liefde (relaties en hun zorgen om anderen), wat nog altijd een belangrijk discours is rondom de representatie van vrouwen (Lauzen & Dozier, 2005; Milestone & Meyer, 2012; Van Damme, 2010).

Verder is het opvallend dat vooral blanke vrouwen gerepresenteerd worden op televisie, opgevolgd door Afro-Amerikaanse vrouwen en een klein percentage (6%) Latijns-Amerikaanse en Aziatische vrouwen (Lauzen, 2014). Tevens speelt leeftijd een belangrijke rol in de representatie van vrouwen. Vrouwen worden over het algemeen jonger geportretteerd dan hun mannelijke tegenspelers (Smith, Choueiti, Prescott, & Pieper, 2012). Van de vrouwelijke karakters bevindt de meerderheid zich tussen de 20 en 30 jaar, terwijl de meerderheid bij de mannelijke karakters zich tussen de 30 en 40 jaar bevinden (Lauzen, 2014; Smith, Choueiti, Prescott, & Pieper, 2012). Lauzen (2014) heeft daarnaast bevonden dat er een kleine daling is in de representatie van 40-jarigen; zo bevindt slechts 17% van de

vrouwelijke karakters zich in de leeftijdsgroep 40+ tegenover 25% van de mannelijke karakters. Echter, Van der Velden (2012) stelt juist dat TV series steeds vaker plek hebben voor oudere vrouwen in de leeftijdsgroepen 40+ en 50+. Dit is te zien in recente TV series als *Veep*, *Nurse Jackie* en *Political Animals*. Oudere vrouwen lijken dan ook een terugkeer te maken op televisie. In het huidige onderzoek naar de TV serie *Revenge* bevindt hoofdrolspeelster Emily Thorne zich in de leeftijdsgroep 20+ en bevindt Victoria Grayson zich in de leeftijdsgroep 40+. Beide protagonisten zijn in hun directe omgeving inderdaad jonger dan hun mannelijke tegenspelers. Met betrekking tot de leeftijdsgroep 60+ doen zowel mannen als vrouwen het minder goed en worden oude vrouwen negatiever geportretteerd dan oude mannen (Lauzen & Dozier, 2005).

Analoog aan McNeil (1975, zoals geciteerd in Gauntlett, 2008, p. 47) zegt ook Lauzen (2014) dat bij een groot gedeelte van de vrouwelijke karakters het beroep niet bekend is bij het publiek. Verder heeft de Amerikaanse zender ABC, deze zendt de TV serie *Revenge* uit waar ik onderzoek naar doe, in 2013-2014 het hoogste percentage vrouwelijke karakters in hun TV series (44%). Naast leeftijd speelt de fysieke representatie van vrouwelijke karakters ook een rol. Daarin verschillen vrouwen ook van de fysieke verschijning van mannen, want waar een vrouw vaak jong geportretteerd wordt met een jeugdige uitstraling, is dit bij mannen minder het geval (Lauzen & Dozier, 1999, 2005). Dit is goed te zien aan alle make-over programma's van de laatste jaren, zowel met als zonder plastische chirurgie (Brooks, 2004; Milestone & Meyer, 2012; Smith, Choueiti, Prescott, & Pieper, 2012). Het betreft programma's als *10 Years Younger*, *What Not To Wear* etc., welke zich merendeels richten op de vrouw. Deze programma's benadrukken in feite de conventionele vrouwelijkheid qua kleding, haar en make-up. Zo wordt op televisie bijvoorbeeld de seksualiteit van de vrouw heel erg benadrukt (Brown, 2011), laat zij meer huid zien dan mannen en wordt zij vaker als slank en mooi gepresenteerd (Charlebois, 2011; Hargreaves & Tiggemann, 2004; Jim, 2013; Smith, Choueiti, Prescott, & Pieper, 2012). Hierdoor komt de focus bij vrouwen vooral op het uiterlijk te liggen in plaats van op hun prestaties en dit versterkt het heersende discours verder. Desondanks worden vrouwen wel steeds vaker op televisie gerepresenteerd met een baan (Glascock, 2001). Echter, dit zijn vaak banen met een lagere status dan de banen van mannen (Glascock, 2001; Milestone & Meyer, 2012; Signorielli & Kahlenberg, 2001). Hierbij kan gedacht worden aan een secretaresse of een administratieve hulp, waarbij vrouwen dus alsnog ondergeschikt zijn aan mannen op zakelijk gebied (Glascock, 2001).

Met betrekking tot *behind the scenes* valt het op dat wanneer een serie op zijn minst één vrouwelijke *script writer* heeft, 46% van alle karakters een vrouw is tegenover 39% wanneer er geen vrouwelijke *script writer* is (Lauzen, 2014). Sterker nog, als een serie een vrouwelijke *creator* heeft, is 47% van alle karakters een vrouw. Lauzen (2014) geeft verder aan dat vrouwen het erg goed doen achter de schermen als producers, (script) schrijvers, *executive producers* en *creators*. Echter, dit omvat in totaal maar 27% van alle individuen die achter de schermen werken. Het geeft de ongelijkheid tussen gender duidelijk weer, want ook nu lijkt de televisiewereld nog een dominante mannenwereld te zijn. Met betrekking tot stereotypen spelen vrouwelijke karakters eerder familie- en

huishoudelijke rollen dan mannelijke karakters. Mannelijke karakters spelen juist vaker werk gerelateerde rollen dan vrouwen (Lauzen, 2014). In vergelijking met vrouwen zijn mannen voor- en achter de schermen oververtegenwoordigd, terwijl vrouwen juist oververtegenwoordigd zijn in vrouwelijke rollen achter de schermen, namelijk de rollen die gaan over make-up, kleding etc. (Charlebois, 2011) en ook hier zien we de stereotype genderrollen in terug.

2.4 Gender in actieseries

Binnen dit onderzoek richt ik me op de TV serie *Revenge* en omdat deze binnen het actiegenre valt, zal ik in deze paragraaf nader ingaan op dit genre en ik zal bespreken hoe vrouwelijke karakters in het actie genre geportretteerd worden met betrekking tot gender discoursen. Ook zullen een aantal archetypes in de representatie van vrouwelijke karakters benoemd worden, die veel voorkomen in dit genre.

Actie genres vertonen veel geweld en dit wordt over het algemeen geassocieerd met traditionele mannelijkheid. Omdat deze rollen als mannelijk gezien worden, worden vrouwelijke actiepersonages ook wel *action heroines* of zelfs *masculine heroines* genoemd (Brown, 2011). Het belangrijkste in actie genres zijn dan ook de actiescènes met uitgebreide en langdurige vechtscènes, achtervolgingen, stunts en explosies. Al sinds de jaren '50 focussen films zich op mannelijke helden met stereotyperende mannelijke kenmerken (zoals sterk en actief), waarin vrouwen bijna nooit een hoofdrol vertolken (Gilpatric, 2010). Ook hedendaags worden mannelijke karakters nog consistent gerepresenteerd als intelligent en assertief (Gauntlett, 2008). Hoewel vrouwen ook rollen hebben in het actie genre, worden zij vooral in passieve rollen neergezet als *love interest* voor de mannelijke actieheld (Tasker, 2012). Maar eind jaren '80 werd dit soort actieheldinnen overschaduwd door een nieuw soort actieheldin, welke ervoor gezorgd heeft dat vrouwen ook actieve rollen portretteren (Brown, 2011). Heldhaftige vrouwen in actie genres hebben dan ook veel bijgedragen aan de representatie van sterke, onafhankelijke vrouwen (Brown, 2011; Sarkeesian, 2010). Vooral de film *Aliens* (1986) heeft genderrollen uitgedaagd door vrouwen als actief te portretteren. Ook recentere films, zoals *The Hunger Games* en *Snow White and the Huntsman*, hebben genderrollen uitgedaagd door de focus niet op schoonheid, maar op de protagonist haar karaktereigenschappen te leggen. Desalniettemin belichamen deze actie rollen mannelijke trekken die niet passen bij het heersende discours over vrouwen. Volgens Kaplan (2013) verliest een vrouw in een narratieve mannelijke rol namelijk haar traditionele vrouwelijke eigenschappen als vriendelijkheid, menselijkheid en moederliefde. Zij wordt nu, net als de mannen wiens rol zij overneemt, neergezet als koud, gedreven en ambitieus (p. 29). Daarnaast blijkt ook dat vrouwelijke actiepersonages die worden geïdentificeerd als sterk en gehard, 'altijd in bezit zijn van fysieke kracht, zelden om hulp vragen en nauwelijks emotie tonen' (Sarkeesian, 2010, p. 7). Kracht blijft in actiefilms centraal staan op fysiek gebied en niet op eigenschappen als empathie. Zoals Van der Velden (2012) al aangaf zijn sterke vrouwelijke hoofdrollen in trek, zoals in *Revenge*, en dit gaat vaak samen met actie genres. Eerdere studies hebben

al ondervonden dat met de veranderingen in gender discoursen in de maatschappij, er ook een verschuiving in gender discoursen plaatsvindt in populaire cultuur (Inness, 2004; Tasker, 2012), in dit geval films. Echter, studies hebben nog niet onderzocht of de omslag van genderrollen in films zich ook heeft doorgezet in recente TV series. De vraag blijft dus of een recente TV serie als *Revenge* dezelfde omslag heeft gemaakt in de representatie van gender.

2.4.1 Archetypes

In deze paragraaf is het van belang om aandacht te besteden aan een aantal archetypes in de representatie van vrouwelijke karakters, omdat deze types veelvuldig voorkomen binnen het actie genre. Het karakter Ripley uit de film *Aliens* (1986) heeft voor een verandering gezorgd in de representatie van gender discoursen over vrouwen. Door deze veranderingen zijn er bepaalde archetypische vrouwelijke rollen ontstaan waar het (vrouwelijke) publiek zich mee kan identificeren (Sarkeesian, 2010). In de literatuur wordt Ripley dan ook gezien als een van de belangrijkste vrouwelijke karakters op dit gebied, alsook de TV serie *Buffy the Vampire Slayer* en de film *Terminator* belangrijke krachtige vrouwelijke protagonisten naar voren hebben gebracht (Sarkeesian, 2010). Inness (2004) duidt eveneens aan dat vrouwelijke actiepersonages in actie genres met kracht worden geassocieerd. Vooral de Verenigde Staten heeft volgens Inness (2004) een lange geschiedenis met dit soort vrouwen, zoals *Wonder Woman*. Echter geeft ze wel aan dat dit soort vrouwelijke karakters sinds kort pas een grote stijging maken. Daarnaast stelt Inness (2004) dat de representatie van actiehelden zich voornamelijk richt op hun (fysieke en emotionele) kracht en die kracht omvat vier aspecten: *body, attitude, action en authority*.

Onder *body* verstaan we het lichaam van het actiepersonage. Volgens Inness (2004, p. 12) is het lichaam van vrouwelijke actiepersonages slank, vrouwelijk en aantrekkelijk. Echter, met de veranderingen van genderrollen in de media worden dit soort actiepersonages ook getoond als atletisch en gespierd. Tegelijk worden ze niet als te gespierd geportretteerd, volgens Inness (2004) komt dat omdat ze anders een bedreiging vormen voor de man. Onder *attitude* verstaan we juist de houding van de heldin en dit beschrijft Inness (2004, p. 25) als sterke vrouwen die zelfs in de meest gevaarlijke omstandigheden weinig tot geen angst tonen. Daarnaast worden dit soort sterke vrouwen ook weergegeven als vakbekwaam, intelligent en in controle wanneer ze bedreigd worden. Met betrekking tot *action* benadrukt Inness (2004) dat sterke vrouwen moeten weten wanneer ze in actie moeten komen en wanneer ze afstand moeten nemen van een situatie door zich terug te trekken. Met betrekking tot *authority* is het belangrijk dat de sterke vrouw gezag uitdraagt, omdat zij vaak de leiding neemt. Inness (2004) benadrukt daarbij dat een sterke vrouw zonder gezag niet in staat is om te leiden, zeker in tijden van stress. Autoriteit wordt dan ook geassocieerd met zekerheid, het opbrengen van discipline en het vermogen om angst op te wekken bij anderen. Maar ondanks deze sterke (mannelijke) aspecten van vrouwelijke actiepersonages, worden zij alsnog veel met conventionele vrouwelijkheid geassocieerd. Inness' (2004) conclusie is dan ook dat ook als vrouwen een actieheld

worden, zij vaak alsnog ergens in het verhaal geportretteerd worden als typisch vrouwelijk, zowel via de kleding, het haar, het moederschap of het tonen van naaktheid.

Naast deze aspecten zijn er nog een aantal archetypen die min of meer samenhangen met de vier aspecten die Inness (2004) beschrijft. Deze vrouwelijke archetypes komen veel voor in het actie genre. Archetypen zijn karakters die algemeen bekend zijn bij het publiek, zoals de held en de slechterik (Sarkeesian, 2010). Sarkeesian (2010) heeft vier archetypes beschreven waarin actieheldinnen in actie genres voorkomen.

De eerste vorm is de *warrior archetype*. Deze strijdster kenmerkt zich door haar fysieke kracht en haar gebruik van spierkracht om problemen op te lossen (Sarkeesian, 2010). Kenmerkend aan een *warrior* archetype is dat deze vecht voor zichzelf, anderen of voor bepaalde idealen (Nilsen & Nilsen, n.d.). Een negatief aspect aan dit type is dat de heldin meedogenloos is en vecht om te winnen (Nilsen & Nilsen, n.d.). Bij dit type kun je dan ook weinig tot geen emotie verwachten. Sarkeesian (2010) geeft daarnaast aan dat dit soort heldinnen er niet voor gekozen hebben om een held te worden, maar in verhaallijnen blijken zij uiteindelijk de enigen te zijn die het slechte tegen kunnen houden. Ook weten *warrior* archetypes duidelijk wat goed en fout is en hebben zij een grote toewijding aan hun doel om het kwaad te verslaan of om voor gerechtigheid te zorgen (Sarkeesian, 2010). Een voorbeeld van een *warrior* archetype is Sarah Connor van de film *Terminator* en een voorbeeld van een populaire TV serie is Buffy Summers uit *Buffy the Vampire Slayer*.

De tweede veelvoorkomende vorm is de *leader archetype*, waarbij autoriteit heel belangrijk is. Een leider is volgens Sarkeesian (2010) krachtig, commanderend, rationeel en in staat om onder druk beslissingen te nemen. Maar ook is een leider onafhankelijk, hoewel deze af en toe hulp nodig heeft van ondergeschikten. Ondanks dat deze heldinnen worden gerepresenteerd als sterke leiders, geeft Sarkeesian (2010) wel aan dat er vaak een spanningsveld is tussen de mannelijke karakteristieken die geassocieerd worden met een leider en het vrouwelijk lichaam. Want een leider is krachtig en rationeel, terwijl een vrouw in het heersend discours nog geassocieerd wordt met zachtheid en emotioneel (Gilpatric, 2010; Kaplan, 2013). Dit discours kan zorgen voor het idee dat een vrouwelijke leider niet goed opgewassen is tegen lastige situaties, waardoor de druk emotioneel en lichamelijk te groot kan zijn. Voorbeelden van *leader archetypes* zijn Kathryn Janeway uit de TV serie *Star Trek: Voyager* en Laura Roslin van de TV serie *Battlestar Galactica*.

De derde vorm is de *anti-hero archetype*. Dit type heeft veel weg van de held en de slechterik, maar de anti-hero is vaak egoïstischer en terughoudender om problemen op te lossen. De anti-hero heeft vaak weinig of geen familie en wordt veelal gezien als de gemartelde ziel die zich nergens thuis voelt (Sarkeesian, 2010, p. 36). Wat in films veel gebeurt is dat dit archetype naast de mannelijke karakteristieken ook gerepresenteerd wordt als emotioneel instabiel en extreem. Hierdoor worden deze personages als anti-hero gezien en omdat ze voor het goede vechten zijn ze dus geen slechterik (Sarkeesian, 2010). Twee voorbeelden van *anti-hero archetypes* zijn Ana Lucia van de TV serie *Lost* en nog recenter Lisbeth Salander uit de film *The Girl with the Dragon Tattoo*.

De laatste vorm is het archetype *villain*. De *villain* (oftewel slechterik) wordt gerepresenteerd als het tegenovergestelde van de held. De vrouwelijke slechterik wordt vaak neergezet als seksueel suggestief en opstandig (Sarkeesian, 2010). Kenmerkend aan dit type is dat ze vaak doodgaat, vermoord wordt of zo erg verzwakt wordt dat het karakter niets meer toevoegt aan de film/serie (Sarkeesian, 2010). Een bekend voorbeeld van een *villain archetype* is Selina Kyle, oftewel Catwoman, in de film *Batman Returns*. Een ander voorbeeld van een *villain* is Helena Cain van *Battlestar Galactica*.

Deze archetypes hebben verschillende karakters, maar komen toch overeen door hun fysieke kracht, onafhankelijkheid en het nauwelijks tonen van hun emoties. Er zijn meerdere archetypes in verschillende genres en door de jaren heen veranderen deze ook, echter zijn bovenstaande vier de meest voorkomende en meest actuele vrouwelijke types volgens Sarkeesian (2010). Er zal dan ook voor de TV serie *Revenge* gekeken worden of de protagonisten in een van deze vier archetypes passen.

Slot

In het theoretische kader heb ik beschreven welke discoursen er heersen over mannen en vrouwen in de media en in de maatschappij. Ook heb ik gender besproken in relatie tot de media en in relatie tot het actie genre. Dit heb ik afgesloten door een aantal vrouwelijke archetypes te beschrijven die veel voorkomen in het actie genre. De theoretische meerwaarde van mijn studie is dan ook dat er door de jaren heen veranderingen merkbaar zijn in genderrollen in de maatschappij en in de media. Brown (2004, 2011) en Knight (2010) hebben al aangegeven dat genderrollen veranderlijk zijn door de jaren heen en per genre. Brown (2014) geeft daarnaast aan dat volgens culturele normen, in de maatschappij en in de media, typische mannelijkheid nog steeds verbonden wordt met krachtig en actief en typische vrouwelijkheid met passief en zwak. Dit bleek ook al uit eerdere onderzoeken (Collins, 2011; Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Knight, 2010). Echter, dit patroon hebben actiefilms al doorbroken door bepaalde gender stereotyperingen over vrouwelijke protagonisten tegen te gaan. Nu is de vraag of dit ook het geval is in TV series, omdat er een trend lijkt te zijn in veranderende genderrollen in films. Met betrekking tot deze trend is er nog niet veel onderzoek gedaan naar TV series en hierdoor is er weinig bekend in de literatuur over mogelijke veranderende genderrollen in TV series. Mijn studie zal met de populaire TV serie *Revenge* een recente bijdrage kunnen leveren aan de literatuur en over de mogelijke veranderingen in de representaties van gender in TV series. Mijn studie kenmerkt zich dan ook, in tegenstelling tot sommige andere onderzoeken, door het gebruiken van een kwalitatieve methode, een kwalitatieve inhoudsanalyse, waardoor er dieper ingegaan kan worden op betekenissen van gender op televisie. Hierover meer in het volgende hoofdstuk.

3. Methodologie

In dit hoofdstuk wordt de gekozen methode beschreven voor het uitvoeren van dit onderzoek. Ook zal beschreven worden hoe de data is verzameld en wordt er verantwoording afgelegd voor de keuzes die gemaakt zijn ten aanzien van de analyse, en wordt kort beschreven hoe de analyse is uitgevoerd.

3.1 Methode

Om een antwoord te kunnen geven op de onderzoeksvraag ‘*Welke betekenissen krijgt gender in de representatie van de protagonisten Emily Thorne en Victoria Grayson in de TV serie Revenge en hoe zijn de representaties van deze twee protagonisten een uiting van bredere maatschappelijke veranderingen in het discours over gender?*’ zal een kwalitatief onderzoek gedaan worden in de vorm van een tekstuele inhoudsanalyse. Kwalitatief onderzoek richt zich op het onderzoeken van bestaande informatie door te kijken naar betekenissen en de achtergrond van die betekenissen, zodat uitspraken gedaan kunnen worden over de media-inhoud (Gilbert, 2008). De methode die voor dit onderzoek gebruikt wordt is de kwalitatieve inhoudsanalyse. Een kwalitatieve inhoudsanalyse is een methode die zich richt op het verkrijgen van informatie door te kijken naar betekenissen, in dit geval in TV series. Er is gekozen voor een tekstuele analyse en daarbij laat ik het beeld mee lopen om de tekst juist te interpreteren. Op deze manier ontstaat er een duidelijk beeld van een aflevering en kunnen de bevindingen gekoppeld worden aan gender eigenschappen. Wanneer het beeld naast de tekst meeloopt wordt er gelet op emoties, oftewel gezichtsuitdrukkingen, zoals vrolijkheid, verdriet, vriendelijkheid, verbazing, woede etc. (Van Leeuwen & Jewitt, 2001). Ook wordt er gekeken naar alle activiteiten die de protagonisten ondernemen en daarbij zal worden gelet op mogelijke verbanden met gender discourses, zoals vechten voor mannen (fysiek geweld, wapens etc.) en elegantie bij vrouwen (benen netjes over elkaar, etiquette etc.). Het beeld mee laten lopen is belangrijk omdat uit de literatuur blijkt dat gender via taal én beeld geportretteerd wordt (Van Leeuwen & Jewitt, 2001). Door te letten op zowel taal als beeld wordt een totaalbeeld opgeleverd over de betekenis die aan gender wordt gegeven in de TV serie *Revenge*, doordat de tekst in de juiste context geplaatst kan worden. Als we daarnaast kijken naar een voordeel van kwalitatief onderzoek, dan zien we dat het kleinschalig is qua onderzochte aantallen (Gilbert, 2008). Dankzij die kleinschaligheid kan gedetailleerde informatie verkregen worden uit weinig data door te kijken naar achterliggende betekenissen, wat bij een grote sample niet het geval zou zijn, omdat er dan teveel informatie beschikbaar is (Gilbert, 2008).

3.2 Dataverzameling

De TV serie *Revenge* bevindt zich momenteel in het vierde seizoen. Er is voor gekozen om seizoen 1 te analyseren, omdat dit het best bekeken seizoen is (www.tvbythenumbers.zap2it.com) en het is in 28 landen uitgezonden (IMDB, n.d.). Zo hebben ongeveer 8 miljoen Amerikanen en 280 duizend Nederlanders het eerste seizoen bekeken (www.mijnserie.nl). Dit hoge aantal geeft aan dat de serie van invloed kan zijn op het publiek dankzij het grote bereik. Bovendien ligt de focus in dit seizoen het

meest op Emily Thorne en Victoria Grayson, in tegenstelling tot de seizoenen 2 tot en met 4, waarin andere personages ook veel aandacht krijgen. Om dit onderzoek uit te kunnen voeren zullen de afleveringen van seizoen 1 van *Revenge* aangeschaft worden. Seizoen 1 bestaat uit 22 afleveringen en deze zullen geanalyseerd worden met betrekking tot gender en de representatie van Emily Thorne en Victoria Grayson. De afleveringen zijn ongeveer 40 minuten lang. Er is gezocht naar de transcripten van *Revenge*, zodat er gekeken kan worden naar de gesproken dialogen die zowel Emily als Victoria voeren. De transcripten zijn online gevonden en zijn nagekeken op afwijkingen in de afleveringen. De transcripten zijn nodig omdat de focus op de tekstuele inhoudsanalyse ligt. Daarnaast is ook gebruik gemaakt van beeld ter ondersteuning van de tekst om de context te kunnen plaatsen en de tekst juist te kunnen interpreteren.

Tijdens de analyse zijn de hoofdvraag en de deelvragen als handvat gebruikt, waarin zogenaamde *sensitizing concepts* opgesteld zijn die als rode draad gefungeerd hebben tijdens het coderen. Deze concepten zijn een houvast geweest voor de analyse, waardoor relevante codes ontwikkeld zijn voor dit onderzoek. De concepten die ik heb gebruikt zijn gebaseerd op de literatuur en dit zijn: gender discoursen, masculiniteit, femininiteit en actieheldinnen. Hierbij heb ik goed gekeken naar discoursen en stereotypes die daarbij horen, zoals zorgzaamheid, intelligentie en kracht (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Knight, 2010). Hierbij heb ik de traditionele representaties van genderrollen als basis genomen, maar ook representaties van actieheldinnen in het achterhoofd gehouden. Er zijn 2 afleveringen per dag bekeken en ik heb er de transcripten naast gehouden. Bij afwijkingen in de (gesproken) tekst, is dit meteen aangepast in het transcript. Na het nakijken van ongeveer 4 transcripten, ben ik begonnen met het analyseren van de tekst. Hierbij heb ik per zin gekeken naar wat er in het transcript gezegd wordt, en daarna heb ik het visuele beeld erbij gehouden en heb ik gelet op de emotie die bij de zin vertoond wordt en de activiteit die de protagonist daarbij uitvoert. Dit heb ik per aflevering opgeschreven en nog eens nagekeken in de navolgende stappen van het coderen. Daarbij heb ik gelet op gender eigenschappen die in de literatuur al besproken zijn. Op deze manier heb ik het verzamelen van de data en de analyse met elkaar afgewisseld, en met de concepten heb ik relevante codes kunnen geven aan de data die geleid hebben tot een aantal thema's waarmee de hoofdvraag is beantwoord. In de volgende paragraaf wordt verder uitgelegd hoe het coderen door middel van drie stappen precies in zijn werk is gegaan.

3.3 Data-analyse

Het doel van dit onderzoek is om te achterhalen hoe gender gerepresenteerd wordt door de protagonisten Emily Thorne en Victoria Grayson in de TV serie *Revenge*. De tekstuele analyse is uitgevoerd aan de hand van de theorie van Boeije (2010), welke beschrijft hoe je je data het beste kunt analyseren. Om thema's uit de data te kunnen halen, is er gebruik gemaakt van een thematische analyse. Een thematische analyse is een kwalitatief analytische methode die helpt bij het identificeren, analyseren en rapporteren van thema's in de data (Braun & Clarke, 2008). Door het vinden van

(dominante) thema's in de data en die te verbinden met gender en een breder maatschappelijk discours, kan zo goed mogelijk antwoord gegeven worden op de onderzoeksvraag. Een voordeel van een thematische analyse is dat het de hoofdpunten van een grote hoeveelheid data goed kan samenvatten, maar ook is deze methode zeer flexibel (Braun & Clarke, 2008). Volgens Braun en Clarke (2008) is een thematische analyse onafhankelijk van theoretische kaders en 'kunnen worden toegepast op een aantal theoretische en epistemologische benaderingen' (p. 78). Hiermee bedoelen zij dat een thematische analyse niet gebonden is aan één theorie en daarom is het toepasbaar binnen diverse theoretische kaders (Braun & Clarke, 2008). Het kan bijvoorbeeld in een constructionistische methode toegepast worden, welke de manier onderzoekt waarop gebeurtenissen, betekenissen en ervaringen een gevolg zijn van bepaalde discoursen die leven in de maatschappij (Braun & Clarke, 2008). Door gestructureerd gebruik te maken van een aantal stappen kunnen de juiste thema's in de data gevonden worden (Braun & Clarke, 2008). Voor het analyseren van de data heeft Boeije (2010) dan ook drie stappen voor dit proces beschreven: open coderen, axiaal coderen en selectief coderen. Door deze stappen te volgen verdiep je je in de data, rapporteer je de uitkomsten en kan uiteindelijk de onderzoeksvraag zo goed mogelijk beantwoord worden.

Het open coderen zorgt ervoor dat betekenissen toegekend worden aan het materiaal dat onderzocht wordt, waarbij de vraagstelling richtinggevend is in het coderen (Boeije, 2010). Open coderen bestaat uit het lezen van de verzamelde data om deze te segmenteren in betekenisvolle fragmenten, zoals zinnen of losse woorden, om daaraan een bepaalde code toe te wijzen. Op deze manier krijg je een duidelijk beeld van de codes uit je dataverzameling (Boeije, 2010). Omdat het open coderen veel tijd in beslag neemt, heeft Boeije (2010) dit proces in stukjes verdeeld. Allereerst is het belangrijk om alle data zorgvuldig door te lezen, waarna deze op basis van de inhoud in fragmenten gesegmenteerd worden. Door de tekst in stukjes te verdelen, kunnen de fragmenten eenvoudiger aan een bepaald onderwerp toegewezen worden. Tijdens dit proces moet wel constant gekeken worden of het fragment relevant is voor het onderzoek. Als de gehele tekst in fragmenten is verdeeld, krijgen de fragmenten een code. Wanneer het coderen is volbracht, wordt het document opnieuw gelezen om eventuele gemiste (relevante) fragmenten te coderen. Als laatst worden alle fragmenten en codes met elkaar vergeleken om erachter te komen of deze inhoudelijk overeenkomen, zodat de fragmenten dezelfde code kunnen krijgen als ze inhoudelijk overeenkomen. Nadat het coderen is volbracht blijft er een code schema over dat alle codes bevat die uit de data zijn gehaald.

Het belang van de volgende stap, axiaal coderen, is dat er een onderscheid gemaakt kan worden tussen de dominante en minder dominante onderwerpen (Boeije, 2010; Braun & Clarke, 2008). Het codeschema wordt aangehouden om te zien of de genoemde codes de tekst, die ze representeren, nog goed weergeven en of codes kunnen worden samengenomen tot overkoepelende codes/thema's. En wanneer er informatie mist bij een dominant thema, zal er naar nieuwe data gezocht moeten worden (Boeije, 2010). Kortgezegd is axiaal coderen het splitsen, samenvoegen en benoemen van nieuwe codes. Om de dominante en minder dominante onderwerpen goed te kunnen

onderscheiden, heeft Boeije (2010) ook dit proces verdeeld. Allereerst wordt er nagegaan of de gevonden codes alle data goed weergeven door te kijken of de fragmenten de juiste code hebben gekregen. Wanneer dit niet het geval is, krijgt het fragment een nieuwe code toegewezen. Wanneer de codes de tekst goed representeren, wordt nagegaan welke codes in een thema samengenomen kunnen worden om de dominante thema's zo goed mogelijk uit de data te halen. Wanneer de dominante thema's bekend zijn wordt er gekeken of deze van elkaar verschillen of dat een aantal dominante thema's samengenomen kunnen worden. Op het moment dat de dominante thema's en sub thema's gevonden zijn en er verzadiging optreedt (als er geen nieuwe thema's meer opkomen), komt het proces tot zijn eind (Boeije, 2010).

De laatste fase, het selectief coderen, selecteert de dominante thema's en bepaalt wat de relaties tussen die thema's zijn alsook de relaties van sub thema's. Het is een constante vergelijking of en hoe thema's met elkaar samenhangen (Boeije, 2010). Om er achter te komen of je de thema's en hun relaties begrijpt, kun je jezelf een aantal vragen stellen, zoals '*welk thema is herhaaldelijk opgedoken tijdens de analyse*' of '*hoe zijn de diverse relevante thema's aan elkaar gerelateerd*' etc. Om verder te bepalen welke thema's het meest opvallen geeft Boeije (2010) een aantal richtlijnen waar op gelet kan worden bij onder andere de onderzoeksvraag, de literatuur en de data. Waar volgens Boeije (2010, p. 117) rekening mee gehouden kan worden is na gaan of de resultaten contrasteren met de relevante literatuur en de verrassende en originele gedeeltes in ieder geval opnemen in de resultaten.

Deze stappen in de analyse helpen dus om de analyse overzichtelijk en duidelijk te maken, waardoor er meer inzicht verkregen kan worden in de tekstuele data. Hierdoor kunnen de belangrijkste thema's overgebracht worden, waarna deze bediscussieerd kunnen worden in het licht van de literatuur, welke ik zal relateren aan gender en aan maatschappelijke discoursen.

3.4 Betrouwbaarheid en validiteit

Een nadeel van kwalitatief onderzoek is dat het moeilijk is om de gevonden resultaten te generaliseren als het om één case gaat (Gilbert, 2008), in dit geval de TV serie *Revenge*. Echter, dit is niet het doel van kwalitatief onderzoek. Zoals Gilbert (2008) zegt ligt de focus bij kwalitatieve inhoudsanalyses niet op generaliseerbaarheid, maar juist op patronen ontdekken in betekenisgeving. Als we kijken naar de validiteit, dan heeft deze kwalitatieve inhoudsanalyse een hoge mate van validiteit. Validiteit betekent hier dat hetgeen de onderzoeker meet overeenkomt met wat hij daadwerkelijk wil meten om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden (Gilbert, 2008). Om er voor te zorgen dat de juiste data geanalyseerd wordt, zal ik sensitief zijn voor mogelijke criteria die van belang zijn voor mijn analyse. Deze criteria komen uit de wetenschappelijke literatuur. Daarnaast kijk ik met een open blik naar de data, voor het geval er andere bevindingen zijn die wat over de representatie van gender kunnen zeggen. In mijn studie wil ik dus het discours over gender achterhalen en op basis van wetenschappelijke literatuur zullen de criteria afgeleid worden, waar in de analyse op gelet zal worden

om de onderzoeksvraag zo goed mogelijk te kunnen beantwoorden (zie paragraaf 3.1).

Een ander issue is de betrouwbaarheid. De betrouwbaarheid in mijn studie is hoog, omdat in elke aflevering dezelfde thema's herhaaldelijk terugkomen in de analyse. Hierdoor kan ik met zekerheid zeggen dat de bevindingen niet op toeval berusten. Daarnaast wordt de betrouwbaarheid verder gewaarborgd doordat de data is geanalyseerd tot op het punt van verzadiging. Op deze manier heb ik de kans op toevallige fouten klein gehouden (Gilbert, 2008).

Samenvatting

De methode die voor dit onderzoek wordt gebruikt is een kwalitatieve inhoudsanalyse. Aan de hand van een thematische analyse wordt de data gecodeerd door middel van de drie stappen van Boeije (2010): open coderen, axiaal coderen en selectief coderen. Door het gebruiken van deze drie stappen zullen de dominante thema's uit de data gehaald kunnen worden, waarna de centrale vraagstelling kan worden beantwoord. Dit onderzoek richt zich dus hoofdzakelijk op de tekst (het transcript) van de TV serie *Revenge*. Wel wordt het visuele beeld naast het transcript gehouden, zodat de context van de tekst juist geïnterpreteerd kan worden.

4. Resultaten

Na de kwalitatieve inhoudsanalyse zijn er enkele dominante thema's te onderscheiden die in dit hoofdstuk zullen worden besproken. De theorie wordt af en toe gekoppeld aan de resultaten, maar pas in het discussie hoofdstuk hierna zal een kritische bespreking van genderrepresentaties plaatsvinden. Daarin zal ik kritisch kijken naar hoe de thema's relateren aan gender en hoe de thema's relateren aan het maatschappelijk discours, en dit zal ik doen door mijn resultaten nadrukkelijk te vergelijken met de bestudeerde literatuur. De belangrijkste thema's die mijn analyse heeft opgeleverd zijn: het belang van familie, Emily en Victoria in controle, Emily en Victoria als intellectueel en Emily en Victoria als expressief.

4.1 Thema 1: Het belang van familie

Zowel in het leven van Emily Thorne als Victoria Grayson staat familie centraal, wat naar voren kwam in de theorie als kenmerk van traditionele vrouwelijkheid (Charlebois, 2001; Milestone & Meyer, 2012). Wel wordt familie bij beide protagonisten op een andere manier weergegeven. Zo wordt familie in het leven van Emily Thorne verbonden aan nostalgie, omdat zij geen familie meer heeft. Zij kijkt veel terug op haar verleden en haar wraak gaat geheel om wat er is gebeurd met haar vader en de effecten daarvan op hen als gezin. Bij Victoria Grayson daarentegen wordt familie verbonden aan het moeder zijn, zij is erg beschermend over haar kinderen (Daniel Grayson en Charlotte Grayson) en ze heeft alles voor hen over. Dit komt meteen overeen met de constatering van Milestone en Meyer (2012) en Tasker (1998) over de beschermingsdrang van een moeder. Deze beschermingsdrang is dan ook te zien in Victoria's handelingen, waarin de liefde voor haar kinderen op af en toe merkwaardige manieren te zien is. Uit de geanalyseerde data komt dan ook naar voren dat de achterliggende motieven voor veel van Emily's en Victoria's acties volledig gericht zijn op hun familie.

Zo komt bij Emily Thorne familie sterk naar voren in de momenten dat ze herinneringen aan haar vader ophaalt en aan al zijn adviezen denkt. Deze herinneringen koestert ze en maken haar ook vasthoudender aan haar doel. Vooral op momenten dat Emily met haar vriend Nolan Ross communiceert is te zien dat ze aan haar vader denkt. Emily wil in eerste instantie de hulp van Nolan Ross niet en hierop haalt Nolan elke keer aan dat David Clarke (Emily's vader) hem heeft laten beloven voor zijn dochter te zorgen en haar zoveel mogelijk te helpen. Wanneer Nolan Emily daar aan herinnert is ze vaak wat toegeeflijker en accepteert ze zijn hulp wel, vooral omdat het in het belang van haar familie is. Andere momenten waarop Emily aan familie denkt zijn de momenten dat ze Jack Porter (haar jeugdvriend) spreekt. Omdat Jack Porter ook veel tijd spendeerde met haar vader denkt ze veel terug aan haar vader en hun hond Sammy, die nu in bezit is van Jack. Wat familie echt voor Emily betekent, zelfs meer dan haar wraakproces, blijkt vooral wanneer ze tegenover de moordenaar van haar vader staat. Zo staat ze op het punt hem te vermoorden, maar op dat moment denkt ze terug aan een belofte die ze aan haar vader heeft gedaan: *'You know what I love about you most? It's the way you love absolutely everything and absolutely everyone. You promise me that you're never gonna lose*

that'. Terugdenkend aan die woorden is de twijfel over wat ze op het punt staat te doen op haar gezicht te zien. Door deze herinnering laat ze David Clarke's moordenaar gaan, waarop de moordenaar haar zelfs nog uitdaagt en het belang van familie nog eens benadrukt wordt.

Murderer: *I thought you came here to honor your father.*

Emily Thorne: *I just did.*

Met haar reactie laat Emily zien dat haar familie zo belangrijk voor haar is, dat moord te ver gaat, zeker omdat ze dan haar vader zou teleurstellen.

Bij Victoria Grayson daarentegen draait het belang van familie vooral om het heden. Ze probeert haar kinderen te beschermen tegen de buitenwereld, liefdesverdriet en andere mogelijke 'gevaren' (Milestone & Meyer, 2012; Tasker, 1998). Hoewel het tussen Victoria Grayson en Conrad Grayson (haar echtgenoot) niet goed gaat, voornamelijk door zijn affaire met Lydia Davis (de beste vriendin van Victoria), blijft Victoria voor het publiek toch samen met hem op het moment dat Daniel (hun zoon en het vriendje van Emily Thorne) beschuldigd wordt van moord. Haar moederliefde is daarnaast zo sterk dat ze haar kinderen juist van zich afduwt in plaats van een betere relatie met ze krijgt. In verschillende situaties zien we dan ook dat Victoria haar familie steeds meer van zich afduwt, terwijl Emily er juist familie bij krijgt (Nolan Ross en Jack Porter). Zo heeft Emily Thorne er bijvoorbeeld voor gezorgd dat een video-opname bij een psycholoog openbaar is gemaakt, waarin Victoria zegt dat ze zich soms afvraagt of ze wel aan een tweede kind had moeten beginnen (haar dochter Charlotte). Hierdoor is de relatie met haar dochter gespannen en Victoria probeert dit te verbeteren, hoewel dit (bij beide kinderen) vaak mislukt. Wanneer ook nog eens uitkomt dat David Clarke (vader van Emily Thorne) de biologische vader van Charlotte Grayson is in plaats van Conrad Grayson (echtgenoot Victoria), wordt Victoria's relatie met haar zoon Daniel ook gespannen. Elke keer dat iets uit het verleden van Victoria naar boven komt zorgt het voor spanningen in de relatie met haar kinderen. Hiervoor verontschuldigt ze zich meermaals en ze probeert de relatie met haar kinderen te verbeteren. Echter, deze spanningen zijn er van begin af aan al, vanaf het moment dat Victoria geen enkele relatie van haar kinderen goedkeurt. Zo biedt ze Declan Porter (het vriendje van haar dochter Charlotte) geld aan om het uit te maken met Charlotte. Echter, wanneer haar kinderen haar aanspreken op het feit dat ze hun relaties nooit accepteert probeert ze de relatie met haar kinderen te verbeteren via Emily Thorne (Daniel's vriendin) en Declan Porter door hen beter te leren kennen. Dat Victoria Grayson met haar dochter Charlotte meegaat naar een bar om haar vriendje (Declan Porter) op zijn werk te bezoeken, toont Charlotte aan dat haar moeder haar best doet om hun relatie te verbeteren, omdat een bar normaal gesproken geen plek is waar Victoria Grayson gezien wordt. Uit de confrontaties met haar kinderen en de acties die daaruit volgen blijkt dus hoeveel ze om haar kinderen geeft. En een gesprek met Emily Thorne toont aan hoezeer Victoria gehecht is aan haar kinderen, maar ook hoe bang ze is dat ze haar niet meer nodig hebben en hoe bang ze is om hen te verliezen aan een ander.

Victoria Grayson: *Well, I realize you and I have had our disagreements, to say the very least. But if you indeed plan on being part of this family, you need to know that blood will always be thicker than water.*

Emily Thorne: *Meaning?*

Victoria Grayson: *Meaning that one day, you may or may not become Daniel's wife, but I will always be his mother.*

Hier maakt ze haar plaats duidelijk en hiermee zegt Victoria dat zij altijd belangrijker zal zijn in Daniel's leven dan welke vrouw dan ook. Tegelijkertijd is Victoria zich ervan bewust dat haar relatie met Daniel niet goed meer is en tonen haar woorden aan dat ze weet dat Emily een belangrijke plaats in haar zoons leven inneemt. Daarom vraagt ze haar ook om hulp om haar relatie met Daniel te verbeteren, waarbij ze het doet overkomen alsof ze Emily Thorne accepteert omwille van haar zoon Daniel. Een ander voorbeeld toont aan dat Victoria nog steeds haar best doet voor Daniel om op te schieten met Emily, maar ook dat haar relatie met haar dochter Charlotte nog niet al te best is.

Victoria Grayson: *Oh, she'll come around. My children always do. Thank you for the tete-a-tete with Daniel.*

Emily Thorne: *I'm glad it went well.*

Victoria Grayson: *Well, he told me about his secret plan for the two of you. And seeing as that you're not on a plane to Paris, I can only assume that you talked some sense into the boy. Stay right here, won't you? And allow me to properly show you my gratitude.*

Hier lijken haar woorden vriendelijk en accepterend, maar door de manier waarop ze het zegt komt het toch ongemeend over. Ondanks de vele tegenstrijdigheden in Victoria's woorden en acties, speelt het geluk van haar familie een belangrijke rol in haar beschermingsdrang. Victoria's intentie wordt gerepresenteerd als goed, maar de manier waarop zij dit presenteert wordt niet altijd gewaardeerd door de mensen om haar heen. Bovendien wordt Victoria's moederliefde bevestigd door Emily Thorne die in een gesprek met Nolan Ross het volgende over Victoria Grayson zegt: *'If there's anything we've learned, it's how far a mother's willing to go to protect her son'*.

4.2 Thema 2: Emily en Victoria in controle

Beide protagonisten zijn sterke vrouwen die tot het uiterste gaan om gedaan te krijgen wat ze willen. Ze stralen macht uit, zowel met geld als met hun persoonlijkheid en kunnen goed met stress en druk omgaan. Ook in onverwachte situaties kunnen ze direct beslissingen nemen en opdrachten geven die anderen meteen opvolgen. Hun zelfverzekerdheid, doelgerichtheid, observatie en dominantie komen gedurende het hele seizoen sterk naar voren. Er zijn dan ook een heleboel situaties waarin getoond wordt hoe goed Emily Thorne en Victoria Grayson beide in controle zijn. Opvallend is dat deze eigenschappen in de literatuur gekoppeld worden aan hegemonische mannelijkheid. Zo zouden

mannen juist sterk, daadkrachtig, onafhankelijk en assertief zijn, terwijl vrouwen eigenschappen als zwakte, passiviteit en eerbied vertonen (Collins, 2011; Gauntlett, 2008; Goffman, 1977; Johnson, 2005; Knight, 2010). Dit is bij beide protagonisten dus niet het geval.

Uit de analyse blijkt dat Emily Thorne een sterke, zelfverzekerde vrouw is die weet wat ze wil. Ze gaat recht op haar doel af en daarbij heeft ze soms een handlangster nodig en dat is Nolan Ross in de serie. Nolan Ross doet alles wat Emily zegt, ondanks dat hij het niet altijd eens is met haar plannen. Emily vraagt niks, maar commandeert en dit geeft aan dat zij geen tegenspraak duldt. Emily Thorne zorgt er voor dat ze alles onder controle heeft, wat een mannelijk kenmerk is (Johnson, 2005). Ook Victoria Grayson is een sterke, zelfverzekerde en doelgerichte vrouw. Ze doet er alles aan om haar kinderen te beschermen. Daarnaast is ze het gewend om de leiding te hebben en dingen moeten dan ook op haar manier gebeuren. Ook zij wil alles onder controle hebben en daarbij commandeert ze iedereen om haar heen om hen onder haar controle te blijven houden, waarbij ze probeert om mensen een bepaalde richting op te sturen. Beide protagonisten staan sterk in hun schoenen en zijn manipulatief. Lecker (2007) gaf al aan dat manipulatie aan vrouwelijkheid verbonden wordt en dit discours wordt hier bevestigd. Als Emily Thorne iets geweigerd wordt of iemand moeite heeft met bepaalde delen van haar plannen, begint ze op schuldgevoelens in te spelen en mensen te bedreigen, voornamelijk Nolan Ross. Hierdoor komt Emily Thorne vaak intimiderend over en heeft ze meestal ook het laatste woord. Ook bedreiging is een kenmerk dat aan mannen verbonden wordt en dit gaat in tegen hegemonische vrouwelijkheid waarin gesteld wordt dat vrouwen zwak zijn (Collins, 2011; Gauntlett, 2008; Sarkeesian, 2010). Verder neemt Emily altijd het initiatief en knapt ze haar vuile werk zelf op, wat juist de assertiviteit van hegemonische mannelijkheid lijkt te weergeven (Johnson, 2005). De representatie van Emily lijkt dan ook in te gaan tegen hegemonische vrouwelijkheid. Emily laat duidelijk zien dat ze sterk is, zowel fysiek als mentaal, doordat ze door blijft gaan tot haar doel bereikt is, ongeacht de gevolgen. Dit laat zien hoe doelgericht en vastberaden ze is en dit maakt haar ook gevaarlijk en intimiderend. Hierdoor geven de mensen om haar heen haar ook de ruimte met veel weg te komen. Bovendien stelt ze zich erg onafhankelijk en gesloten op, wat op te merken is aan het feit dat ze Nolan Ross liever niet wil laten meehelpen met haar wraakplannen. Ook deze kenmerken komen overeen met hegemonische mannelijkheid en lijken eveneens te duiden op een mogelijke verandering in genderrepresentaties op televisie (Johnson, 2005; Kaplan, 2013). Maar uit de analyse blijkt ook dat Emily soms toch hulp nodig heeft van Nolan Ross, ondanks haar onafhankelijkheid, vooral wanneer het om technische zaken gaat.

Emily Thorne: *Is it possible to hack a computer tablet to run a PowerPoint presentation?*

Nolan Ross: *Possible for you or possible for me?*

Emily Thorne: *Can you do it or not?*

Nolan Ross: *With both hands tied behind my back if you tell me why.*

Emily Thorne: *You do not need to know why.*

Hier is duidelijk te zien dat Emily in controle is, omdat Nolan alles doet wat Emily hem opdraagt. Wanneer hij wil weten waarom ze een tablet wil hacken en zij dit niet wil vertellen, accepteert hij dit en vraagt hij niet verder. Daarnaast blijkt uit het feit dat Emily veel om advies gevraagd wordt, dat Emily belangrijk is en serieus wordt genomen. Om advies gevraagd worden is een mannelijk kenmerk, terwijl om advies vragen vooral een vrouwelijk kenmerk is (Sarkeesian, 2010). Hier zien we dat Emily om advies gevraagd wordt, wat ingaat tegen het discours over vrouwen. Soms geeft Emily zelfs ongevraagd advies. Dit gebeurt vaak oprecht, maar soms ook om iemand iets te laten doen dat in haar voordeel werkt. Tegelijk met haar autoritaire kracht toont ze dus ook duidelijk haar intellect. In het midden van het seizoen komt Emily Thorne er achter dat Charlotte Grayson haar halfzusje is. De enigen die hier vanaf weten zijn Victoria Grayson, Emily Thorne en Nolan Ross. En Nolan Ross wijst Emily er op wat het openbaren van deze informatie kan doen met haar halfzusje Charlotte, waarop Emily zegt: *'One way or another, she's gonna find out. I want it to be my way'*. Deze informatie wil ze dus openbaar maken op haar eigen manier, zodat ze er controle over heeft en de Graysons zoveel mogelijk beschadigd kunnen worden.

Net als Emily Thorne neemt ook Victoria Grayson altijd het initiatief om dingen gedaan te krijgen, maar daarvoor gebruikt ze vooral andere mensen, zoals Frank Stevens (het hoofd van hun beveiliging). Dit toont aan dat Victoria Grayson, in tegenstelling tot Emily Thorne, erg afhankelijk is van anderen, want Victoria knapt haar vuile werk zelf nooit op. Dit kan gerelateerd worden aan genderrepresentaties over vrouwen en hun afhankelijkheid van een man (Collins, 2011; Gauntlett, 2008). Dit bevestigt dan ook het stereotype over hegemonische vrouwelijkheid. Victoria is daarnaast een socialite die veel macht heeft in haar omgeving. Opvallend is dat macht vooral met hegemonische mannelijkheid wordt geassocieerd (Milestone & Meyer, 2012), terwijl Victoria ook met een vrouwelijk kenmerk als afhankelijkheid wordt gerepresenteerd. Deze kenmerken lijken enerzijds dan ook het discours over vrouwen te bevestigen en anderzijds lijken ze deze juist tegen te gaan (meer hierover in het discussie hoofdstuk). Als machtige socialite moet Victoria dan ook goed voor de dag komen en activiteiten die haar reputatie schade kunnen berokkenen kan ze niet gebruiken. Hierdoor staat ze altijd op scherp en is ze direct en veeleisend naar haar medewerkers toe (dienstmeisjes, assistentes, schoonmakers etc.), vooral naar Ashley Davenport (haar persoonlijke assistente) toe is ze erg veeleisend en toont ze bijna nooit haar dankbaarheid. Maar ook de politie, beveiligers en andere mensen met een bepaalde status spreekt ze commanderend aan. Wanneer Victoria ziet dat Emily Thorne naast haar komt wonen wil ze direct weten met wie ze te maken heeft. Hier geeft ze Frank Stevens opdracht toe op een toon die aangeeft dat het vanzelfsprekend is dat hij haar bevel opvolgt, ook al hoeft hij geen orders van Victoria op te volgen. In een andere situatie in de serie komen Conrad Grayson (echtgenoot Victoria) en Victoria Grayson erachter dat Frank Stevens (het hoofd van de beveiliging) Lydia Davis (de beste vriendin van Victoria) van een gebouw geduwd heeft, omdat ze een bedreiging voor de Graysons vormde. En daaropvolgend nemen ze afstand van Frank. Maar Frank Stevens probeert het goed te maken met Victoria en loopt de ziekenhuiskamer van Lydia Davis

binnen. Dit valt niet goed bij Victoria. Hierop beveelt ze de verpleegster om de beveiligers van het ziekenhuis naar Lydia's kamer toe te sturen. Wanneer de beveiligers er zijn spreekt ze hen op een autoritaire toon aan en vertelt ze hen precies wat ze moeten doen: *'Escort this man out of the building. If he returns, call the police'*. Ook hier valt het op dat Victoria een hegemonisch mannelijk kenmerk bezit, namelijk autoriteit (Johnson, 2005; Milestone & Meyer, 2012). Ook dit gaat stereotypes over vrouwen tegen. Daarnaast is Victoria erg observerend. Vooral op evenementen waar ze vaak toespraken houdt, weet ze (onverwachte) situaties in haar eigen voordeel te laten werken en ze gebruikt deze evenementen soms ook om haar tegenstanders te intimideren, publiekelijk te vernederen of in het nauw te drijven. Dit gebeurt soms ter plekke, wat ook haar intellect en vastberadenheid toont, maar toont ook aan dat ze ondanks tegenslagen alles onder controle heeft.

Frank Stevens: Victoria, you were right. Lydia is behind everything. I just found her open arms speech on her computer. She's planning to expose you tonight.

Victoria Grayson: You have proof of this?

Frank Stevens: I'm staring at it right now. She writes, 'ladies and gentlemen, everyone here tonight is a victim, a victim of fraud and deceit so dark and despicable that it has taken me to tell the truth about the monsters responsible: Victoria and Conrad Grayson'. What do you want me to do?

Victoria Grayson: I will handle her from this end, and you handle her from yours.

Wanneer Conrad Grayson het nieuws over Lydia Davis (ex-beste vriendin van Victoria) te horen krijgt, vraagt hij zijn vrouw (Victoria Grayson) om advies over wat ze moeten doen. Dit versterkt Victoria's positie nog eens doordat haar om leiding wordt gevraagd door haar echtgenoot. Dit toont aan dat Victoria dus iemand is die om advies wordt gevraagd in lastige situaties, en het toont ook aan dat Victoria altijd het hoofd koel weet te houden en de situatie weer onder controle weet te krijgen.

4.3 Thema 3: Emily en Victoria als intellectueel

Dit thema komt veelvuldig naar voren in alle afleveringen, zowel positief als negatief. Binnen dit thema tonen Emily Thorne en Victoria Grayson hun intelligentie op verschillende manieren. Zo kan er gedacht worden aan manipulatie, strategisch denkvermogen, voorbereiding en observatie. Over het algemeen is te zien dat Emily Thorne weet wat ze moet doen en zeggen om situaties in haar voordeel te laten werken, en ook dat ze zich in andermans denkwijze kan verplaatsen toont haar intellectueel vermogen. Victoria Grayson handelt meer vanuit momenten en loopt altijd achter op Emily Thorne. Emily Thorne zorgt namelijk voor een goede voorbereiding en houdt rekening met verschillende scenario's. Net als in het vorige thema komen ook hier verschillende kenmerken van gender naar voren. Zo wordt intelligentie in verband gebracht met mannelijkheid, terwijl de kenmerken manipulatie en observatie vooral met vrouwelijkheid geassocieerd worden (Lecker, 2007; Johnson, 2005; Milestone & Meyer, 2012).

Uit de analyse blijkt dat Emily erg gehaaid is in haar denken. Ze plant veel vooruit, is

observerend en manipulatief, houdt rekening met verschillende scenario's en is anderen altijd een stap of twee voor. Ook Victoria Grayson is gehaaid, observerend en manipulatief. In tegenstelling tot Emily Thorne plant Victoria Grayson niet ver vooruit en is ze ook niet zo goed voorbereid als Emily Thorne altijd is. Dit kan komen doordat ze niet weet dat Emily Thorne haar tegenwerkt en in werkelijkheid Amanda Clarke is. Wel doet Victoria er alles aan om uit te vinden wie Emily Thorne is en wat voor gevaar ze kan vormen voor haar gezin. Het komt vaak voor dat Victoria iets gevonden denkt te hebben wat Emily Thorne in diskrediet kan brengen, maar elke keer is Emily haar een stap voor. Zo verdenkt Victoria, naar aanleiding van geruchten, Emily ervan een jaar geleden een affaire gehad te hebben met Michael Davis (Lydia's ex-man) en zorgt ze ervoor dat Emily Thorne en Michael Davis naast elkaar komen te zitten tijdens een benefiet. Victoria denkt het goed uitgespeeld te hebben, maar wanneer Michael Davis en Emily Thorne tegenover elkaar staan, blijkt Emily alleen met hem samengewerkt te hebben en is de jonge vrouw waar Michael Davis een affaire mee had juist als zijn date meegekomen. In een andere situatie kijkt Victoria terug op het verleden, waarin ze er voor gezorgd heeft dat Amanda Clarke bij haar vader werd weggehaald. Dit deed ze op een manipulatieve en meedogenloze manier door psychologe Dr. Banks op Amanda Clarke in te laten praten om haar ervan te overtuigen dat haar vader (David Clarke) een terrorist was.

***Victoria Grayson:** I have known Amanda Clarke's family for quite some time, and... With her father's arrest for that horrible crime, I think it's best for everyone involved that Amanda be institutionalized.*

***Dr. Banks:** Well, I will be the one to make that determination.*

***Victoria Grayson:** Of course, doctor. I imagine how difficult it must be for you to handle cases like this. They are... they are heart breaking.*

***Dr. Banks:** It is the job.*

***Victoria Grayson:** What if you had a different kind of job? What if I offered you a private practice with a steady stream of the right kind of clients? I could be your first patient. In return, you see to it that Amanda gets the care she needs in a proper institution. But more importantly, that she and her father remain separated for good.*

Victoria Grayson wist precies wat ze moest zeggen om Dr. Banks over te halen dit te doen, door haar een rooskleurige toekomst te bieden en de belofte te maken dat ze een eigen praktijk krijgt met rijke cliënten. Deze meedogenloosheid wordt voornamelijk met mannen in de zakenwereld geassocieerd (Milestone & Meyer, 2012), terwijl manipulatie juist aan vrouwen toegekend wordt (Lecker, 2007). Ook hier lijken tegenstrijdigheden in de serie getoond te worden met betrekking tot de representaties van gender. Victoria Grayson weet met deze kenmerken dingen voor elkaar te krijgen, maar heeft hier vaak wel nog hulp bij nodig. En ondanks dat Emily Thorne haar vaak een paar stappen voor is, blijft Victoria toch doorgaan en naar nieuwe manieren zoeken om te krijgen wat ze wil.

Dat Emily Thorne, in tegenstelling tot Victoria Grayson, zeer vooruitplannend en gehaaid is blijkt wel uit de volgende situatie. Zo heeft senator Kingsley deel uitgemaakt bij de gevangenneming

van haar vader David Clarke. Emily heeft, als deel van haar wraakplannen, voor senator Kingsley gewerkt en zo informatie over hem ingewonnen en ze is er achter gekomen dat hij een affaire heeft. Hier heeft Emily een video van, die ze senator Kingsley opgestuurd heeft om hem te bedreigen en om er voor te zorgen dat hij aftreedt als senator.

Nolan Ross: I have to know. How did you do it? How did you get your hands on a sex-tape?

Emily Thorne: I bought the building that his mistress lives in. As part of the renovations, I had camera's installed.

Emily Thorne's verbintenis aan het herstellen van haar vaders naam en het vernietigen van de levens van degenen die hem als terrorist bestempeld hebben is zeer sterk. Zo sterk dat ze ver van tevoren al contact legt met haar tegenstanders om alles over ze te weten te komen. Ze zorgt dus voor een sterke voorbereiding en gebruikt daar ook haar connecties voor. In bijvoorbeeld een andere situatie ontmoet Emily Bill Harmon (een oude vriend van David Clarke en een investeerder) die ook een rol heeft gespeeld bij de gevangenneming van haar vader. Emily zwaait tijdens een polowedstrijd naar Nolan Ross en zorgt er voor dat Bill Harmon dit ziet, zodat ze haar connectie met de rijke Nolan Ross kan gebruiken om contact met Bill Harmon te maken. Wanneer Bill Harmon haar uitnodigt om eens langs te komen in zijn bedrijf, hint Emily meermaals nadrukkelijk naar haar connectie met de rijke Nolan Ross. Tijdens hun gesprek vraagt ze Bill Harmon om informatie over het bedrijf Allcom Intercellular. Wanneer ze genoeg informatie heeft, geeft ze meteen aan dat ze in Allcom Intercellular wil investeren, waarbij ze haar reden vaag houdt. Met Emily's investering en haar zelfverzekerdheid trekt ze Bill Harmon uiteindelijk ook mee om te investeren in het bedrijf en speelt ze het zo uit dat Bill Harmon failliet raakt. Verder is Emily Thorne ook zeer manipulatief bij het tegen elkaar uit spelen van haar tegenstanders, wat zoals al eerder is gezegd een vrouwelijk kenmerk is (Lecker, 2007). Zo komt Emily er achter dat Conrad Grayson (man van Victoria) opdracht heeft gegeven voor de moord op haar vader, David Clarke. In een van de laatste afleveringen van het seizoen, ziet Emily via een spionagecamera dat Conrad Grayson weer contact heeft met de witharige man die verantwoordelijk is voor de moord op David Clarke. Omdat Emily geen informatie over deze witharige man kan vinden, speelt ze daarop in door er voor te zorgen dat de witharige man en Conrad Grayson elkaar nog eens ontmoeten. Op deze manier zorgt ze er voor dat ze hen tegen elkaar kan uitspelen en dat ze de witharige man naar zijn huis kan volgen om wraak te nemen.

Naast manipulatief is Emily Thorne verder ook erg observerend en onderzoekend, waardoor ze informatie over haar tegenstanders inwint en daardoor is ze ook berekenend. Ze denkt dan ook op een strategische manier waar haar intellect duidelijk in te zien is. Zo zorgt Emily er tijdens haar eerste officiële ontmoeting met Victoria Grayson bijvoorbeeld voor dat Victoria er achter komt dat haar man (Conrad Grayson) een affaire heeft met haar beste vriendin Lydia Davis. Emily kwam Lydia Davis

eerder op de dag al tegen bij een hotel, The South Fork Inn, waar Conrad Grayson een ambulance in werd geladen. Victoria Grayson vraagt zich dus af hoe Emily Thorne en Lydia Davis elkaar kennen.

Emily Thorne: Lydia, hi.

Victoria Grayson: Oh, don't tell me you have taken up volunteering at the MET as well.

Lydia Davis: Emily's renting my house for the summer.

Victoria Grayson: Ah.

Lydia Davis: We met briefly on the beach.

Emily Thorne: And then yesterday at the South Fork Inn. I hope your husband is feeling better.

Emily kijkt hier zeer voldaan bij, omdat ze heeft geopenbaard dat Lydia Davis, net als Conrad Grayson, ook bij The South Fork Inn was. Daarnaast weet Emily vele situaties in haar voordeel te laten werken door de schuld bij anderen te leggen van de dingen die ze gedaan heeft, zoals het sturen van video's om mensen te bedreigen. Zo wil Emily van Frank Stevens (hoofd van de Graysons beveiliging) af, omdat hij steeds in haar verleden graaft. De val van Lydia Davis, waar eerder al over gesproken is, is publiekelijk neergezet als zelfmoord en Emily wil dit in haar voordeel laten werken door de Graysons een video te sturen van wat er die nacht precies is gebeurd. Hierop zien ze dat Frank Stevens Lydia Davis van het gebouw geduwd heeft en dus tegen hen gelogen heeft. Bovendien weet Emily Thorne zich ook goed te verplaatsen in de denkwijze van haar vijanden en hiermee vergroot ze haar strategisch denkvermogen wat haar een nog gevaarlijkere tegenstander maakt. Zo staan Daniel Grayson en Jack Porter op het punt een gevangenisstraf uit te zitten van een moord, waar zij getuige van waren, maar deze beide niet begaan hebben. Emily zorgt hier voor een oplossing om zowel Daniel Grayson als Jack Porter vrij te spreken. Dit doet ze door het hulpje van Victoria Grayson, Lee, voor die moord op te laten draaien. Emily Thorne legt een donker vest, dat voldoet aan de beschrijving van wat de dader aanhad, in Lee's auto en stuurt de politie daar een anonieme tip over. Dit laat zien dat Emily ook goed kan inspelen op onverwachte en lastige situaties (gevangenisstraf) zonder voorbereiding en dat ze deze naar haar hand weet om te zetten.

In een andere situatie neemt Emily wraak op Dr. Banks (psychologe) die haar als kind wijs probeerde te maken dat haar vader een terrorist was. Emily geloofde sterk in haar vaders onschuld, totdat de psychologe en vele anderen haar zo hersenspoelde dat ze toch in alle leugens begon te geloven. Hierop neemt Emily wraak op Dr. Banks door alle vertrouwelijke informatie over haar cliënten openbaar te maken. Na deze openbaring maakt Nolan Ross een opmerking over wat Emily gedaan heeft. Hij zegt dat psychologe Dr. Banks nooit meer aan het werk zal komen. Hierop oogt Emily Thorne koel en gevoelloos en blijkt dat het de hele tijd haar doel was dat de psychologe nooit meer aan het werk zou gaan. Dit benadrukt hoe vastberaden ze is en hoe ze precies weet wat voor gevolgen bepaalde acties zullen hebben door ver vooruit te kijken. Emily vertoont hier vooral mannelijke stereotypes (Goffman, 1977; Johnson, 2005; Sarkeesian, 2010), terwijl wraak nemen

vooral met vrouwen geassocieerd wordt (Gilpatric, 2010, McCaughey en King, 2001). Opvallend is dus dat haar wraak vooral uitgevoerd lijkt te worden met traditioneel mannelijke kenmerken.

4.4 Thema 4: Emily en Victoria als expressief

Beide protagonisten uiten hun emoties niet snel en dragen vooral in het openbaar een pokerface. Hierin is Emily Thorne een stuk sterker dan Victoria Grayson. Privé uit vooral Victoria Grayson haar emoties gemakkelijk en Emily Thorne kropt eerder alles op. Alleen aan Jack Porter en Nolan Ross laat ze haar echte gevoelens zien. Beide vrouwen lijken dan ook verschillende expressies te tonen aan verschillende mensen.

Zoals eerder gezegd, wordt Emily Thorne neergezet als een jonge, zelfverzekerde vrouw die recht op haar doel afgaat, ongeacht wat haar acties teweegbrengen in andermans leven. Hierdoor komt Emily over als een koude en gevoelloze jonge vrouw. Dit wordt nog eens benadrukt wanneer Nolan Ross (Emily's vriend) Emily er op wijst wat er zal gebeuren met haar 'verloofde' Daniel Grayson als ze doorgaat met haar acties om de Graysons bloot te leggen. Ook zegt ze meermaals tegen Nolan dat haar gevoelens niet relevant zijn tijdens haar wraakproces. Dit duidt op mannelijke stereotypes, omdat Emily haar gevoelens niet makkelijk blootgeeft, maar ook komt ze met haar handelingen koud en gevoelloos over (Kaplan, 2013; Sarkeesian, 2010). Dit blijkt wel uit het volgende fragment. Wanneer Emily alle informatie over de Graysons' betrokkenheid bij een terroristische organisatie verzameld heeft, waar David Clarke van beschuldigd werd, stelt Nolan voor dit bewijs aan de politie over te dragen. Echter, Emily is niet van plan om de Graysons er zo makkelijk vanaf te laten komen.

Nolan Ross: Wait, wait. What now? We turn the tape over to the police and the Graysons get their very own cell block?

Emily Thorne: That would be too merciful. I'm gonna take care of this.

Bovendien is Emily Thorne een aantal keer te zien terwijl ze geweld gebruikt tegen mannen. Fysiek gezien is ze erg expressief en daardoor heeft ze haar tegenstanders goed onder controle. Ook komt ze in haar expressies zeer bedreigend over. Geweld wordt geassocieerd met mannelijkheid (Brown, 2004; Gilpatric, 2010), maar Emily wordt dus gerepresenteerd als fysiek expressief, wat ingaat tegen het discours over vrouwen. Echter, hoe verder de serie loopt, hoe meer Emily haar gevoelens toont (zoals nostalgie en berouw) en dit gebeurt meestal in aanwezigheid van haar vriend Nolan Ross of wanneer ze alleen is. In dit geval zien we dat Emily haar gevoelens wel toont en dit komt weer wel overeen met het discours over vrouwen (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Sarkeesian, 2010). Ook hier lijken, net als in de andere thema's, tegenstrijdigheden voor te komen in genderrepresentaties.

Op Emily's emotionele momenten is te zien dat het wraakproces af en toe te zwaar voor haar wordt, vooral wanneer degenen waar ze om geeft er betrokken bij raken, zoals haar jeugdvriend Jack Porter. Op zulke momenten is haar onmacht te zien en is te zien dat Emily niet zo goed meer weet wat ze moet doen. Dit geldt ook voor Victoria Grayson, hoewel haar onmacht en verslagenheid vooral te

zien zijn in situaties met haar kinderen. Dit blijkt vooral wanneer ze er via de school achter komt dat haar dochter drugs inneemt, waarop we zien dat Victoria niet goed weet hoe ze met haar dochter om moet gaan. Net als Emily Thorne komt ook Victoria Grayson koud en gevoelloos over, vooral omdat ze anderen niet makkelijk vertrouwt. Door haar constante achterdocht komt ze in verschillende situaties terecht waarin haar vrienden vaak haar vijanden worden. Ze reageert daarop door ze uit de weg te laten ruimen. Gedurende de serie is verder te zien hoeveel Victoria van haar zoon Daniel houdt en wat ze er voor over heeft om hem te beschermen. Dit werd in de literatuur al aangekaart door Milestone en Meyer (2012) en door Tasker (1998), die zeggen dat de toewijding van een moeder aan haar kinderen zeer groot is. Dit valt dan ook onder hegemonische vrouwelijkheid en bevestigt en versterkt het stereotype van een vrouw als moeder. Zo krijgt Victoria, op het moment dat Daniel Grayson zijn straf in de gevangenis moet uitzitten in plaats van thuis, van Daniel's advocaat te horen dat hij zijn straf alleen thuis uit mag zitten bij direct gevaar. Hierop huurt Victoria iemand in om haar zoon in elkaar te laten slaan in de gevangenis, zodat hij zijn straf thuis kan uitzitten met een enkelband om. In een andere situatie probeert ze toenadering tot haar dochter te zoeken. In het volgende fragment maakt Charlotte Grayson duidelijk dat Victoria er niet voor haar is op de momenten dat ze haar moeder nodig heeft.

Victoria Grayson: I see you in pain. How can I help you if you don't let me?

Charlotte Grayson: I tried to let you, Mom. You weren't interested.

Daarnaast is Victoria Grayson erg expressief in het beschuldigen van anderen voor de dingen die misgaan in haar leven (door toedoen van Emily Thorne) en hierdoor komt ze in haar gezin soms ook als een labiele vrouw over, omdat haar beschuldigingen nooit kloppen. Verder toont ze diverse emoties als angst, kwetsbaarheid, verontwaardiging, hysterie en frustratie.

Zowel Emily Thorne als Victoria Grayson zijn vooral expressief op een harde manier. Echter, wanneer we kijken naar hun liefdesleven zien we dat ze heel warm zijn naar hun geliefden toe. In verschillende situaties is te zien hoeveel Victoria Grayson om haar oude geliefden geeft en dat ze eigenlijk nooit warme gevoelens heeft gehad voor haar man Conrad Grayson. Na alle onrust rondom Conrad's affaire met Lydia Davis, komt Victoria een oude liefde (Dominik) tegen. Zo vertelt ze hem dat ze zichzelf emotioneel niet bloot durfde te geven tijdens hun relatie en ze daarom een verstandshuwelijk is ingegaan met Conrad Grayson. Maar ook in haar herinneringen aan David Clarke is een zachte en liefdevolle vrouw te zien en ze vertelt Dominik dat ze na hem opnieuw van iemand gehouden heeft, namelijk David Clarke. In deze situaties is ze erg open en stelt ze zich kwetsbaar op, doordat we te zien krijgen hoeveel deze mannen voor haar betekend hebben. Dat wordt nog eens benadrukt wanneer Conrad Grayson achter haar (hervonden) relatie met Dominik komt en er voor zorgt dat Dominik uit haar leven verdwijnt. Hierop wordt Victoria woedend en laat ze haar zelfbeheersing gaan. Ook bij haar zoon Daniel laat ze haar zelfbeheersing gaan door hem in zijn gezicht te slaan, wanneer hij zich zeer negatief uitlaat over David Clarke. Hier lijkt haar liefde voor

David Clarke groter te zijn dan die voor haar zoon Daniel, ondanks dat al haar activiteiten er op gericht zijn Daniel tegen allerlei gevaren te beschermen.

Analoog aan Victoria Grayson komt ook bij Emily Thorne haar zachte en lieve kant naar boven in haar relatie met Daniel Grayson. Ondanks dat ze in eerste instantie Daniel wilde gebruiken om dichterbij zijn ouders te komen, zien we dat Emily oprecht voor hem valt. Hoe beter ze Daniel Grayson leert kennen, hoe meer de scheiding tussen fictie en realiteit uiteindelijk verschuift en ze steeds meer naar hem toe groeit. Echter, dit wil ze niet toegeven wanneer Meester Takeda (die haar voorbereid heeft op het pad van wraak) haar bezoekt en haar ervan beschuldigt daadwerkelijk van Daniel Grayson te houden. Wanneer Emily dit tegenspreekt zegt Meester Takeda dat ze niet alleen tegen hem, maar ook tegen zichzelf liegt. Dit wijst er op dat Emily zelf moeite heeft met haar emoties onder controle te houden. Het toont dan ook aan dat zij niet zo gevoelloos en koud is als ze zich voordoet. In een andere situatie komt haar liefde duidelijker naar voren, doordat ze haar liefde toont voor Daniel Grayson door hem te herinneren aan hun eerste ontmoeting: *'Well, ever since that night, I have been collecting poems that remind me of you. I know it hasn't been very long, but you already feel like home to me'*. Ook heeft ze hem gedurende zijn rechtszaak constant gesteund en ze heeft hem ook steeds aangespoord om in zijn vaders bedrijf te gaan werken. Door dit soort gebaren komt ze over als liefhebbende vriendin/verloofde en laat ze dus haar zachte emoties naar boven komen. Nochtans geeft ze zich ook in die relatie niet helemaal bloot. De enige momenten waarin Emily Thorne zich wel blootgeeft, zijn de momenten met haar jeugdvriend Jack Porter. Naar hem toe toont ze veel genegenheid en haar gevoelens voor hem spreken boekdelen in de serie. Emily is oprecht bezorgd om Jack en ze wil er graag voor hem zijn. Wanneer haar vroegere hond Sammy, waar Jack Porter voor zorgt, is overleden rouwt ze met Jack om haar hond en geeft ze toe aan haar gevoelens voor Jack Porter. Naast bovenstaande gevoelens is Emily Thorne echter zeer afstandelijk bij anderen. Zo probeert haar vriend Nolan Ross haar te knuffelen, maar berispt ze hem daarop en kijkt naar hem op met een boze blik. Al deze momenten tonen de protagonisten in verschillende soorten relaties en romantiek is dan ook een onderwerp dat door Milestone en Meyer (2012) werd aangekaart als thema rondom traditionele vrouwelijkheid. Dit bevestigt en versterkt het stereotype over de emotionele kant van vrouwen en het discours over liefde als belangrijk(st) punt in het leven van een vrouw (Van Damme, 2010).

Verder volgen we van begin af aan Emily's verleden, maar zien we voor het eerst een hele persoonlijke kant van Victoria Grayson, waarin ze zich zeer kwetsbaar opstelt en haar verdriet duidelijk laat zien. Uit onderstaand fragment kan gehaald worden dat Victoria graag haar vader had willen leren kennen. Dit is een van de weinige fragmenten waarin we iets over Victoria zelf te weten komen en dat toont aan hoe gesloten ze is, maar benadrukt ook hoe belangrijk familie (thema 1) voor haar is.

Victoria Grayson: Ashley, personal question. Are you close with your family?

Ashley Davenport: Not particularly. My father wasn't around much.

Victoria Grayson: Mm. Well, I didn't know my father at all. It's one of my deepest regrets.

En hoe verder de serie loopt, hoe meer emoties we bij beide protagonisten zien. Victoria Grayson wordt steeds berouwvoller over wat ze David Clarke heeft aangedaan. Ze heeft er vooral spijt van dat ze hun dochter Charlotte bij hem heeft weggehouden. Dit probeert ze weer goed te maken door Charlotte mee te nemen naar David Clarke's graf en haar over David Clarke te vertellen. En ook probeert ze haar fouten in het verleden te herstellen door alles wat ze weet over de terroristische daad naar buiten te brengen. Ook bij Emily Thorne zien we fragmenten van berouw. Vooral nadat haar vriend Jack Porter door haar toedoen zwaar toegetakeld is in opdracht van Victoria Grayson. Hierdoor speelt haar geweten op en overdenkt ze haar plannen. Beide protagonisten zijn dus expressief op verbaal en fysiek gebied, wat volgens Sarkeesian (2010) mannelijke eigenschappen zijn. Hoewel Emily op fysiek gebied sterker is dan Victoria, is Emily Thorne ook op verbaal gebied sterk. Victoria Grayson is vooral verbaal erg expressief, maar op fysiek gebied is ze minder actief dan Emily. Dit komt dan ook overeen met de inleiding, waarin we al zagen dat Victoria zich expressief sneller uit en Emily haar emoties juist niet gemakkelijk uit (op verbaal gebied). Over het algemeen geven bijna alle thema's tegenstrijdigheden weer in de representatie van gender en in het volgende hoofdstuk zullen deze resultaten kritischer besproken worden in het licht van de literatuur.

5. Conclusie en discussie

Om de onderzoeksvraag ‘*Welke betekenissen krijgt gender in de representatie van de protagonisten Emily Thorne en Victoria Grayson in de TV serie Revenge en hoe zijn de representaties van deze twee protagonisten een uiting van bredere maatschappelijke veranderingen in het discours over gender?*’ te kunnen beantwoorden zijn er drie deelvragen geformuleerd die in dit hoofdstuk samenkomen. Ook zijn in het vorige hoofdstuk de bevindingen van de vier thema’s uiteengezet en in dit hoofdstuk zullen deze bevindingen samengevat worden. Na de samenvatting zal er in de discussie een terugkoppeling gemaakt worden naar hoe mijn onderzoek de literatuur bevestigt of tegengaat. Dan wordt er gekeken naar hoe maatschappelijk heersende discourses hierin naar voren komen, en eindig ik met een aantal beperkingen van mijn onderzoek en met een aantal suggesties voor eventuele vervolgonderzoeken.

5.1 Conclusie resultaten

De resultaten van dit onderzoek hebben aangetoond dat er vier thema’s centraal staan in de TV serie *Revenge*: het belang van familie, Emily en Victoria in controle, Emily en Victoria als intellectueel en Emily en Victoria als expressief. Zowel in het leven van Emily Thorne als Victoria Grayson wordt familie als erg belangrijk gerepresenteerd. Zo wordt familie in het leven van Emily verbonden aan nostalgie, omdat zij geen familie meer heeft. Zij kijkt veel terug op haar verleden en haar wraak gaat geheel om wat er is gebeurd met haar vader en de effecten daarvan op hen als gezin. Victoria Grayson wordt in het thema familie vooral gerepresenteerd als moeder. Victoria wordt geportretteerd als erg beschermend over haar kinderen en zij gaat daarin tot het uiterste. Uit de geanalyseerde data is naar voren gekomen dat de achterliggende motieven voor veel van Emily’s en Victoria’s acties volledig gericht zijn op hun familie. Beide protagonisten worden dan ook gerepresenteerd als sterke vrouwen die tot het uiterste gaan om hun familie te beschermen. Ook stralen zij allebei veel macht uit, zowel met hun geld als met hun persoonlijkheid. Bovendien gaan beide protagonisten in hun representatie goed met stress en druk om. Ook in onverwachte situaties kunnen ze direct beslissingen nemen en opdrachten geven aan anderen. Zij worden dan ook gerepresenteerd als vrouwen die alles onder controle hebben. Dit uit zich deels in hun intellect. Beide protagonisten tonen hun intelligentie op verschillende manieren. Zo kan er gedacht worden aan manipulatie, strategisch denkvermogen, goede voorbereidingen en observaties. Over het algemeen wordt Emily gerepresenteerd als een vrouw die weet wat ze moet doen en zeggen om situaties in haar voordeel te laten werken. Ook wordt ze weergegeven als een vrouw die zich in andermans denkwijze kan verplaatsen en daardoor goed voorbereid is op verschillende uitkomsten van een situatie. Victoria Grayson handelt meer op het moment zelf en is zelden goed voorbereid op een situatie, vooral doordat ze Emily’s plannen niet aan ziet komen. Ondanks dat Victoria niet voorbereid is, weet ook zij zich vaak goed te redden in onverwachtse situaties. Als we kijken naar emoties, dan uiten beide protagonisten deze niet snel. Privé uit vooral Victoria gemakkelijk haar emoties en Emily kropt eerder alles op. Alleen aan haar vrienden Jack Porter en Nolan Ross laat ze haar (kwetsbare) gevoelens zien. In de volgende paragraaf wordt er

dieper ingegaan op de thema's en hun betekenissen. De betekenissen worden afgezet tegen de literatuur om te zien of mijn onderzoeksresultaten deze bevestigen of juist tegengaan. Ook worden de thema's en hun betekenissen afgezet tegen maatschappelijke gender discoursen.

5.2 Discussie

Zoals in de vorige paragraaf al is aangegeven, zal deze paragraaf zich richten op de bevestiging van gender discoursen in mijn onderzoek en er wordt ingegaan op gender discoursen die mijn onderzoek tegengaat.

De bevindingen uit mijn resultaten bevestigen sporadisch sommige onderwerpen in de literatuur. Wat opvalt in mijn gevonden thema's is dat twee thema's samenhangen met de betekenisgeving van traditionele mannelijkheid en dat twee thema's samenhangen met de betekenisgeving van conventionele vrouwelijkheid. Zo worden gender discoursen over conventionele vrouwelijkheid verbonden aan familie, relaties en emoties (Collins, 2011; Gauntlett, 2008; Milestone & Meyer, 2012). Mijn onderzoek bevestigt hiermee eerdere literatuur, omdat deze gender discoursen ook in mijn onderzoek naar boven zijn gekomen. De gender discoursen over conventionele vrouwelijkheid zijn naar boven gekomen in de volgende twee thema's: Het belang van familie en Emily en Victoria als expressief. Familie wordt gedurende de hele serie als belangrijk gepresenteerd, doordat we zien dat Emily's jeugd is afgenomen en daarmee ook haar familie, waardoor ze wraak neemt op de mensen die dit van haar hebben afgenomen. Maar ook zien we in beide thema's (familie en expressie) dat zowel Victoria Grayson als Emily Thorne worden weergegeven in romantische relaties, welk een belangrijk discours rondom de representatie van vrouwen vormt (Lauzen & Dozier, 2005; Milestone & Meyer, 2012). Op het gebied van relaties worden beide protagonisten dan ook veelal gerepresenteerd als traditioneel vrouwelijk. We zien Emily en Victoria namelijk als zacht en emotioneel in hun relaties. Een opvallend resultaat in mijn onderzoek is dat Emily in haar relatie juist onafhankelijk van haar partner is. Victoria is ook onafhankelijk, behalve op het gebied van financiën. Daarvoor is zij afhankelijk van haar echtgenoot Conrad. Echter, in de literatuur komt het veelvuldig voor dat vrouwelijke actiepersonages juist vaak afhankelijk zijn van hun mannelijke tegenspeler(s) (Gauntlett, 2008; Gilpatric, 2010; Lauzen & Dozier, 2005). Waar Milestone en Meyer (2012) stellen dat vrouwen vooral gerepresenteerd worden als afhankelijk in relaties, gaat mijn onderzoek dit dus tegen. Bovendien stellen Milestone en Meyer (2012) dat een relatie de eerste prioriteit van een vrouw is, maar ook dit spreekt mijn onderzoek tegen. Zowel Emily als Victoria hebben namelijk andere prioriteiten dan het vinden van een partner. Zo wordt juist het moederschap als eerste prioriteit van Victoria gerepresenteerd, terwijl het herstellen van haar vaders naam (oftewel wraak) als Emily's eerste prioriteit gepresenteerd wordt. Dat Victoria Grayson vooral als moeder geportretteerd wordt, bevestigt wel het onderzoek van Lauzen (2014) die heeft ondervonden dat in TV series de rol van moeder de meest voorkomende representatie van vrouwelijke karakters is. Analoog aan Lauzen (2014) is ook volgens Collins (2011) en Gauntlett (2008) de rol van moeder en echtgenote de traditionele

manier van de representatie van een vrouw in films, en deze traditionele weergave lijkt dus ook nog steeds voor TV series te gelden. Echter, mijn andere twee thema's (controle en intellect) geven juist een alternatief discours weer, waar ik later wat meer op in zal gaan.

Zoals eerder gezegd is, is expressie ook een thema dat aan vrouwelijkheid verbonden wordt (Collins, 2011; Gauntlett, 2008) en zowel Victoria als Emily worden gerepresenteerd als koud en hard, wat normaal gesproken kenmerkend is voor mannelijkheid (Kaplan, 2013; Milestone & Meyer, 2012). Zo tonen de resultaten in mijn onderzoek aan dat Emily een koel actiepersonage is, altijd in bezit is van fysieke kracht, zelden om hulp vraagt en nauwelijks emoties toont. Dit bevestigt Sarkeesian's (2010, p. 7) onderzoek over de kenmerken van een koude vrouwelijke actiepersonage. Een ander punt dat de theorie deels bevestigt en deels uitdaagt is geweld. Milestone en Meyer (2012) gaven al aan dat mannen geassocieerd worden met kracht en macht, en dit geldt zeker voor het fysieke aspect. In de maatschappij zien we bijvoorbeeld steeds vaker dat vrouwen op vechtsporten als boksen zitten, wat voorheen met mannen geassocieerd werd (Inness, 2004). Maar ook wordt geweld steeds vaker door vrouwen op televisie vertoond (Inness, 2004). In de TV serie *Revenge* komt het dan ook voor dat de vrouwelijke protagonisten geweld gebruiken. Fysiek geweld wordt vooral weergegeven bij Emily en zij gebruikt daar soms wapens, maar vooral haar eigen lichaam voor. Dat juist Emily en niet Victoria wapens en fysiek geweld gebruikt, kan komen door het feit dat Emily op wraak uit is. Dit bevestigt dus de theorie van Gilpatric (2010), die stelt dat geweld gebruikt wordt wanneer een vrouw wraak als uitgangspunt heeft, omdat haar iets onrechtvaardigs is overkomen. Ook bevestigt mijn onderzoek de theorie van McCaughey en King (2001) die al aangaven dat vrouwen die een wraakmotief hebben en geweld gebruiken, ingaan tegen de traditionele genderrollen en daarmee een alternatief discours creëren rondom gender.

Waar mijn resultaten over protagonist Emily het onderzoek van Sarkeesian (2010) bevestigen over de kenmerken van een koude vrouwelijke actiepersonage, spreekt mijn onderzoek Sarkeesian (2010) tegelijkertijd ook tegen. Protagonist Victoria Grayson is namelijk niet altijd in bezit van fysieke kracht en zij vraagt juist wel vaak om hulp. Dit toont dan ook aan dat er verschillende soorten actiepersonages zijn en mijn resultaten sluiten dan ook aan bij de verschillende archetypes die Sarkeesian (2010) beschreven heeft. Waar Victoria Grayson eerder geportretteerd wordt met het gebruik van verbale woorden als kracht, is dit bij Emily Thorne dus fysiek en hierdoor past Emily goed binnen het *warrior archetype*. Het vrouwelijke *warrior archetype* wordt gekenmerkt door haar fysieke kracht, het tonen van weinig emotie en een grote toewijding aan een doel om voor gerechtigheid te zorgen (meestal gerechtigheid voor anderen) (Nilsen & Nilsen, n.d.; Sarkeesian, 2010). In dit geval wil Emily dus gerechtigheid voor haar vader. Victoria daarentegen wordt geportretteerd als autoritair en verbaal sterk en hierdoor past zij goed binnen het *leader archetype*. Bij het *leader archetype* ligt de focus op autoriteit en gezag. Victoria wordt dan ook gerepresenteerd als krachtig, commanderend, rationeel en is in staat om onder druk beslissingen te nemen, wat overeenkomt met de kenmerken van een leider volgens Sarkeesian (2010). In de TV serie *Revenge*

heeft Victoria dan ook vaak de touwtjes in handen en voeren vooral mannelijke tegenspelers haar opdrachten uit. Mijn onderzoek bevestigt hiermee ook dat de archetypes van Sarkeesian (2010) inderdaad vaak voorkomen in TV series. Al met al wijst mijn onderzoek uit dat vrouwelijke karakters niet alleen in films, maar ook in TV series als actief gerepresenteerd worden. Dit duidt er dan ook op dat er ook in TV series veranderende discoursen over gender gaande zijn.

Als we naar gender discoursen over traditionele mannelijkheid in het algemeen kijken, worden deze verbonden aan kracht, intelligentie en autoriteit (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Knight, 2010; Milestone & Meyer, 2012). De bevestiging van gender discoursen over traditionele mannelijkheid zien we terug in de overige twee thema's: Emily en Victoria in controle en Emily en Victoria als intellectueel (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Knight, 2010). Aangezien mijn onderzoek zich richt op twee vrouwelijke protagonisten en bovenstaande thema's mannelijk zijn, gaat mijn onderzoek de literatuur gedeeltelijk tegen. Want eerder onderzoek heeft namelijk aangetoond dat vrouwelijke actiepersonages wel veel kracht bezitten (en meestal ook intelligentie), maar niet zozeer autoriteit. Het onderzoek van Gilpatric (2010) heeft bijvoorbeeld aangetoond dat vrouwelijke actiepersonages sterk zijn, maar ook vaak onderdanig zijn aan mannen. Ook onderzoek van Brown (2011) toont aan dat vrouwelijke actiepersonages vaak onderdanig en afhankelijk zijn van mannen. Mijn onderzoek daarentegen toont aan dat zowel Emily Thorne als Victoria Grayson veelal superieur zijn over hun mannelijke tegenspelers en dus zeker niet onderdanig aan hen zijn. Beide vrouwen representeren hierdoor mogelijk een vrouwelijk actiepersonage dat gelijkwaardiger is aan mannelijke actiepersonages dan voorheen in films (en mogelijk TV series) is gedaan. Dit kan betekenen dat vrouwelijke actiepersonages in TV series sterkere veranderingen in gender discoursen doormaken dan vrouwelijke actiepersonages in films. Want net als in de films *The Hunger Games* en *Snow White and the Huntsman* staat ook in de TV serie *Revenge* vooral de compassie en kracht centraal van de protagonisten (Brown, 2011).

Intellect wordt vooral met mannen geassocieerd, maar in *Revenge* worden de vrouwelijke protagonisten gerepresenteerd als intelligent (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Knight, 2010). Emily wordt neergezet als een jonge vrouw die tot in de puntjes is voorbereid op elke mogelijke situatie, waardoor ze anderen altijd een stap voor is. Maar ook bij onverwachtse situaties weet Emily het moment in haar voordeel te manipuleren. De representatie van Victoria is er juist op gericht dat ze handelt vanuit het moment zelf, waardoor ze helemaal niet voorbereid is en hierdoor loopt ze vaak achter op Emily. Binnen het mannelijke thema intellect worden Emily en Victoria allebei ook nog als manipulatief geportretteerd en dat is opvallend, omdat manipulatie vooral met vrouwen geassocieerd wordt (Lecker, 2007) en niet zozeer met mannen. Ondanks dat Emily en Victoria met een mannelijk kenmerk als intellect gerepresenteerd worden, wordt dit dus alsnog gedeeltelijk verweven met vrouwelijke kenmerken als manipulatie en observatie (Lecker, 2007). Beide protagonisten worden namelijk ook als observerend weergegeven, waardoor ze veel informatie op doen over vrienden en vijanden om hen te kunnen manipuleren. Hoewel Emily en Victoria ook vrouwelijke kenmerken

vertonen, spelen de mannelijke kenmerken toch een grote rol in hun representatie. Doordat mijn resultaten bevestigen dat zowel Emily als Victoria mannelijke kenmerken vertonen, wordt ook het onderzoek van Inness (2004) bevestigd over de diverse actie-aspecten die vrouwelijke actiepersonages portretteren. Hoewel Inness' (2004) onderzoek zich richt op films, bevestigt mijn onderzoek toch twee van haar actie-aspecten. Zowel het thema 'Emily en Victoria als intellectueel' en het thema 'Emily en Victoria in controle' kan binnen het actie genre verbonden worden aan het aspect *attitude* (Inness, 2004). Onder *attitude* verstaan we de houding van het actiepersonage. Deze houding omvat sterke vrouwen die zelfs in de meest gevaarlijke omstandigheden weinig tot geen angst tonen (Inness, 2004, p. 25). Daarnaast worden dit soort sterke vrouwen ook weergegeven als vakbekwaam, intelligent en in controle wanneer ze bedreigd worden (Inness, 2004). Dit aspect past vooral goed bij Emily, omdat zij heel zelden emoties toont. Daarnaast past het aspect *authority* bij zowel Emily als Victoria, omdat zij vaak de leiding nemen. *Authority* wordt geassocieerd met zekerheid en het opwekken van angst bij anderen, welke kenmerken zijn die beide protagonisten bezitten. Emily en Victoria worden allebei gerepresenteerd als vrouwen die overal de controle over hebben en daardoor veel macht over anderen hebben. Autoriteit speelt vooral bij Victoria een belangrijke rol, omdat zij altijd weergegeven wordt als degene die beveiligers en andere (hooggeplaatste) mannen bevelen geeft. Emily wordt eerder als intimiderend en bedreigend neergezet en zij geeft zowel mannelijke karakters als vrouwelijke karakters orders. De representatie van beide protagonisten lijkt er vooral op te berusten dat ze allebei alles en iedereen onder de duim willen houden, zodat ze onder andere veel invloed hebben op hoe situaties lopen. Omdat de twee actie-aspecten *attitude* en *authority* ook voorkomen in de TV serie *Revenge*, bevestigt mijn onderzoek nogmaals dat veranderende gender discoursen ook weergegeven worden in TV series.

Als we daarnaast kijken naar hoe de thema's samenhangen met mogelijk veranderende constructies van gender in de maatschappij, dan zien we in de resultaten van dit onderzoek dat er inderdaad veranderingen in gender discoursen te vinden zijn. Controle en intellect werden voorheen geassocieerd met mannen, maar tegenwoordig is dit in de maatschappij en in de media ook te vinden bij vrouwen (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Knight, 2010). Mijn onderzoek toont dan ook aan dat er een verandering opgetreden is in de manier waarop vrouwen in TV series gerepresenteerd worden. Hiermee ga ik tegen eerder onderzoek naar TV series en films in, die juist ondervonden dat vrouwen veelal gestereotypeerd werden als zwak, manipulatief, emotioneel en afhankelijk (Collins, 2011; Gauntlett, 2008; Lauzen & Dozier, 2005). Als ik kijk naar mijn resultaten dan komen de kenmerken manipulatief en emotioneel ook in de TV serie *Revenge* voor bij de protagonisten Emily en Victoria. Hoewel Victoria af en toe ook als afhankelijk gerepresenteerd wordt, worden beide protagonisten geen enkele keer neergezet als zwak. Dat mijn resultaten de literatuur deels bevestigen en deels tegenspreken, bevestigt nog eens dat gender door de jaren heen en per genre veranderlijk is op televisie (Brown, 2004, 2011). Dit soort veranderingen zijn er dan ook naar aanleiding van veranderingen in de maatschappij en mijn resultaten passen dan ook goed bij wat onder andere Brown

(2004, 2011) en Knight (2010) zeggen over veranderlijke genderrollen op televisie. Zij zeggen namelijk dat de vrouw steeds vaker wordt geportretteerd als onafhankelijk, vaker wraak neemt en vaker ‘mannelijke’ kenmerken vertoont. De maatschappelijke veranderingen worden dus grotendeels overgenomen op televisie. Dat er af en toe nog wel stereotypen vertoond worden op televisie is dan ook te zien aan het feit dat wraak nemen en het vertonen van mannelijke kenmerken vooral voor de representatie van Emily Thorne geldt, en wat minder voor de representatie van Victoria Grayson. Zij is juist wat emotioneler en wordt vooral geportretteerd als moeder.

Een ander punt is dat vrouwen in de maatschappij tegenwoordig steeds vaker werken, maar dit zien we bij beide protagonisten in de TV serie niet terug. Dit is opvallend omdat beide vrouwen geportretteerd worden met mannelijke kenmerken als sterk en intellectueel (Gauntlett, 2008; Johnson, 2005; Knight, 2010), en deze kenmerken gaan juist vaak samen met de autoriteit van mannen in het bedrijfsleven (Milestone & Meyer, 2012). Dat zij dus allebei geen carrière hebben wekt de indruk dat zij een traditionele vorm van vrouwelijkheid aannemen, wat bij Victoria Grayson bevestigd wordt doordat zij financieel afhankelijk is van haar echtgenoot, terwijl Emily Thorne geld van haar vader geërfd heeft en daardoor juist financieel onafhankelijk is van anderen. Dat zij niet werken lijkt dus in te gaan tegen de veranderingen van de positie van een vrouw in de maatschappij. Nochtans, wat betreft het huishouden doen veel vrouwen dit nog steeds zelf, maar steeds vaker zien we in de maatschappij dat ook mannen in het huishouden helpen. In de TV serie is dit echter bij beide protagonisten en hun omgeving ook al niet te zien; Victoria heeft huishoudhulp en ondanks dat Emily alleen woont, wordt ze nooit weergegeven bij het doen van huishoudelijke taken. Als we daarnaast kijken naar het uiterlijk, dan speelt dit in de samenleving ook een belangrijke rol, vooral in de media. Brown (2011) gaf al aan dat vrouwelijke actiepersonages sterk geseksualiseerd worden met hun uiterlijk, echter in *Revenge* komt dit niet sterk naar voren. Er is dan ook niet nadrukkelijk naar uiterlijke verschijningen gekeken, maar uit de tekstuele analyse kwam seksualiteit ook niet naar voren als een belangrijk thema. Het benadrukt nogmaals dat net als in de film *The Hunger Games* en *Snow White and the Huntsman* ook in de TV serie *Revenge* vooral de kracht van beide protagonisten centraal staat om dingen gedaan te krijgen en niet hun seksualiteit (Brown, 2011).

Eindconclusie

Zoals Brown (2014) zegt wordt volgens culturele normen typische mannelijkheid verbonden aan krachtig en actief en wordt typische vrouwelijkheid verbonden aan passief en zwak, en dit patroon hebben actie films al doorbroken door stereotyperingen omtrent gender tegen te gaan. In de TV serie *Revenge* zijn veel tegenstrijdigheden te vinden met betrekking tot discoursen rondom gender. Zo worden beide protagonisten aan de ene kant gerepresenteerd met vrouwelijke kenmerken en aan de andere kant met mannelijke kenmerken (zoals krachtig en actief). Doordat de helft van de thema's met mannelijkheid wordt verbonden en de andere helft met vrouwelijkheid, lijken genderstereotyperingen in TV series ook een verandering door te maken. Deze verandering is te zien in de TV serie doordat

zowel Emily Thorne als Victoria Grayson gerepresenteerd worden als sterke en zelfverzekerde vrouwen die soms hun kwetsbaarheid tonen, maar ook gebruik maken van fysiek geweld. Opvallend is dat zowel Victoria als Emily, twee vrouwen, veel macht hebben over hun *mannelijke* tegenspelers, wat ingaat tegen eerder onderzoek van Brown (2011) en Gilpatric (2010). Met de gebruikte onderzoeksmethode, bestudeerde literatuur en de resultaten van mijn analyse luidt het antwoord op de onderzoeksvraag over de representatie van beide protagonisten in de TV serie dan ook als volgt: Over de betekenis die de representatie van Emily en Victoria in de TV serie *Revenge* krijgt, kunnen we zeggen dat bestaande discoursen rondom gender enerzijds worden bevestigd, voornamelijk op het gebied van familie. Anderzijds daagt de TV serie deze gender discoursen ook uit, doordat beide protagonisten ook veel traditioneel mannelijke eigenschappen toegekend krijgen en niet alleen conventionele vrouwelijke eigenschappen. Bij beide protagonisten lijken de vrouwelijke eigenschappen als emoties dan ook onderdrukt te worden door mannelijke eigenschappen als kracht en het niet tonen van emoties. Deze representaties lijken een uiting van bredere maatschappelijke veranderingen in het discours over gender te zijn, doordat beide protagonisten worden geportretteerd als sterk, actief en zij in controle zijn. Deze eigenschappen zien we in de maatschappij bijvoorbeeld terug bij vrouwen in het bedrijfsleven, doordat zij steeds vaker voor een carrière gaan en daarbij vaker een hoge functie bekleden (De Graaf & Loozen, 2005). Maar ook zien we de kracht en controle terugkomen bij vrouwen die bijvoorbeeld vechtsporten als boksen beoefenen, wat voorheen vooral met mannen geassocieerd werd (Inness, 2004). Al met al lijkt de TV serie *Revenge* bij de vrouwelijke protagonisten weinig ideaaltypische vrouwen te tonen (Brown, 2014; Collins, 2011; Gauntlett, 2008; Knight, 2010), wat lijkt te duiden op een (positieve) verandering van gender discoursen binnen TV series (in de huidige maatschappij).

5.3 Vervolgonderzoek en beperkingen

In deze paragraaf zal ik een aantal beperkingen van dit onderzoek benoemen en ook zal ik een aantal suggesties geven voor vervolgonderzoeken.

Een van de beperkingen in dit onderzoek is dat er alleen naar vrouwelijke protagonisten is gekeken. Als ik ook mannelijke protagonisten mee had genomen in mijn onderzoek, had ik een beter beeld over kunnen brengen over hoe deze mannelijke en vrouwelijke rollen met elkaar in verhouding staan binnen de TV serie *Revenge*. Nu wordt er alleen gelet op veranderende stereotyperingen rondom vrouwen, terwijl deze veranderingen net zo goed voor mannen kunnen gelden. Het onderzoek van Heijmans (2014) doet dit bijvoorbeeld wel met de TV serie *Criminal Minds*. In haar onderzoek is het verschil in gender discoursen duidelijk te zien bij vrouwen én mannen, en blijken de mannelijke karakters hier en daar ook vrouwelijke trekken te vertonen. Dit soort resultaten hadden dus van grote meerwaarde kunnen zijn in mijn onderzoek, omdat de mannelijke karakters mogelijk ook vrouwelijke eigenschappen representeren, waardoor ik mogelijk een breder beeld over veranderende discoursen over had kunnen brengen.

Een andere beperking van mijn onderzoek is dat er pas in 2012 een doorbraak is geweest in films waarin de mentale en fysieke kracht van de vrouwelijke protagonist centraal staat in plaats van het uiterlijk, wat ook te zien is in *Revenge*. Eerder onderzoek gaf aan dat vrouwelijke protagonisten vaak in verband worden gebracht met seksualiteit en dat vrouwelijke karakters in films vaker een actieve rol krijgen, maar toch onderdanig zijn aan een man (Brown, 2011; Gilpatric, 2010). Dit is niet voortgekomen uit mijn onderzoek en dat kan er mee te maken hebben dat eerdere onderzoeken gedateerd zijn of dat een ander genre is onderzocht dan het actie genre. Met meer recent onderzoek hadden er eventueel andere thema's opgekomen kunnen zijn, maar ook had ik kunnen zien of er mogelijk een bepaald patroon in populaire TV series te vinden is met betrekking tot de representatie van gender. En dat is een volgende beperking, namelijk dat er weinig onderzoek is gedaan naar veranderende gender discoursen in vooral recente TV series. Hierdoor is er in de literatuur nog geen evenwichtig beeld van meer recente gender stereotypingen (in diverse genres) binnen TV series. Nu zijn er veelal onderzoeken over meer gedateerde TV series en films, en hierdoor is er nog geen duidelijk beeld over deze veranderende discoursen in de huidige maatschappij.

Zoals eerder al is gezegd is een beperking van dit onderzoek dat ik alleen naar de vrouwelijke protagonisten heb gekeken. Voor een vervolgonderzoek zou er dan ook gekeken kunnen worden naar de representatie van de mannelijke protagonisten in *Revenge*, om een algemener beeld te krijgen van gender discoursen in de TV serie. Daarnaast zou een vervolgonderzoek zich ook visueel op de vrouwelijke protagonisten kunnen richten. Dit onderzoek heeft namelijk hoofdzakelijk naar de tekst gekeken, waarbij het visuele beeld alleen ter ondersteuning van de context naast de tekst is gehouden. Hierdoor is er niet gekeken naar bijvoorbeeld de kleding of het algehele uiterlijk, waardoor onderwerpen als seksualiteit niet zozeer aan bod zijn gekomen in mijn onderzoek. In andere onderzoeken kwam dit thema veelvuldig naar voren en dit kan een gemist thema zijn geweest in dit onderzoek, omdat er geen diepgaande aandacht besteed is aan het visuele beeld. Dit maakt het dan ook een beperking, maar schept ook mogelijkheden om in vervolgonderzoeken meer inzicht te verkrijgen in gender discoursen door het visuele aspect ook te analyseren.

Een ander onderwerp dat binnen het cultural studies perspectief in de literatuur voor komt is etniciteit. In mijn onderzoek heb ik daar geen aandacht aan besteed, maar het is interessant om ook dit te onderzoeken onder de hoofdrolspelers in de TV serie *Revenge*. En misschien zelfs nog interessanter om te kijken naar karakters die een korte rol (1 à 2 afleveringen) vertegenwoordigen in de serie en naar wat voor rollen deze karakters toegewezen krijgen. In andere onderzoeken is er wel naar etniciteit gekeken en uit onderzoek van onder andere Lauzen (2014) blijkt dat vooral blanke vrouwelijke karakters de meerderheid vormen op televisie, opgevolgd door Afro-Amerikaanse vrouwelijke karakters en met Aziatische en Latijns-Amerikaanse vrouwelijke karakters. Het is daarom interessant om uit te zoeken hoe dit gerepresenteerd wordt in *Revenge*, om te zien of de resultaten daarvan de literatuur zullen bevestigen of juist tegengaan.

Ook heeft Lauzen (2014) gesproken over vrouwen *behind the scenes* en in een

vervolgonderzoek is het interessant om uit te zoeken welk effect het heeft op de representatie van gender discourses in een TV serie als er een vrouwelijke *creator, director, writer* etc. deel uitmaakt van de cast. Zo blijkt uit Lauzen's (2014) onderzoek dat er meer vrouwelijke karakters zijn als de TV serie een vrouwelijke *script writer* heeft. Dit zijn interessante bevindingen die in een vervolgonderzoek interessante resultaten kunnen opleveren met betrekking tot gender discourses.

Daarnaast is een ander aandachtspunt dat mijn onderzoek lastig te generaliseren is, omdat er maar één serie is geanalyseerd. In een vervolgonderzoek zou bijvoorbeeld gekeken kunnen worden naar meerdere recente TV series, om te zien of er ook in andere TV series structureel gebruik wordt gemaakt van specifieke gender discourses. Zowel hetzelfde genre als andere genres kunnen geanalyseerd worden. Dit is bijvoorbeeld in het onderzoek van Sarkeesian (2010) het geval geweest. Sarkeesian (2010) heeft gekeken naar meerdere *science fiction* en *fantasy* series en daarin heeft zij veel overeenkomsten gevonden, maar ook enkele verschillen. Op deze manier kan er een duidelijker beeld verkregen worden van hoe gender discourses en maatschappelijke discourses zich mogelijk weergeven in diverse series. Daarnaast zouden meerdere seizoenen van *Revenge* geanalyseerd kunnen worden om meer inzicht te verkrijgen in eventuele veranderingen in de karakters omtrent gender discourses. Hoe verder een serie loopt, hoe groter de kans dat een karakter een verandering ondergaat. Voor de TV serie *Revenge* kan bijvoorbeeld gedacht worden aan het moment waarop Emily Thorne's wraakplannen voltooid zijn, welke (gender) karakteristieken vertoont ze dan?

Tenslotte is het interessant om andere kwalitatieve methodes te gebruiken, zoals interviews of focusgroepen om te zien hoe de maatschappij kijkt naar betekenissen van gender. Op deze manier kan er eventueel meer inzicht verkregen worden in het publiek. Dit kan door te onderzoeken of het publiek veranderingen in gender discourses in TV series ondervindt en te onderzoeken wat het publiek van deze eventuele veranderingen vindt. Door verschillende methodes te gebruiken wordt er daarnaast meer inzicht verkregen in het onderwerp vanuit verschillende perspectieven en dit kan van grote meerwaarde zijn voor de wetenschappelijke literatuur.

Referenties

- Boeije, H. (2010). *Analysis in qualitative research*. London: Sage Publications Ltd.
- Braun, V. & Clarke, V. (2008). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101. doi:10.1191/1478088706qp063oa
- Brooks, A. (2004). Under the knife and proud of it. An analysis of the normalization of cosmetic surgery. *Crit Sociol*, 30(2), 207-239. doi:10.1163/156916304323072080
- Brown, J.A. (2004). Gender, sexuality, and toughness: The bad girls of action film and comic books. In S.A. Innes (Red.), *Action chicks, new images of tough women in popular culture* (pp. 47-74). New York: Palgrave Macmillan.
- Brown, J.A. (Red.). (2011). *Dangerous curves: Action heroines, gender, fetishism and popular culture*. University Press of Mississippi.
- Brown, J.A. (2014). Torture, rape, action heroines, and The Girl with the Dragon Tattoo. In N. Jones & M. Bajac-Carter & B. Batchelo (Red.), *Heroines of film and television: Portrayals in popular culture* (pp. 47-64). Maryland: Rowman & Littlefield.
- Carter, C., & Steiner, L. (Red.). (2004). *Critical readings: Media and gender*. Maidenhead: Open University Press.
- Charlebois, J. (2011). *Gender and the construction of hegemonic and oppositional femininities*. Maryland: Lexington Books.
- Collins, R.L. (2011). Content analysis of gender roles in media: Where are we now and where should we go? *Sex Roles*, 64(3-4), 290-298. doi:10.1007/s11199-010-9929-5
- Connell, R.W. (1987). *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R.W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R.W. (2005). *Masculinities: Second edition*. California: University Of California Press.
- De Graaf, A., & Loozen, S. (2005). *Door omstandigheden vaak geen of één kind*. Geraadpleegd op <http://www.cbs.nl/NR/rdonlyres/7154F372-CB30-4FA0-9269-557F65EB5455/0/2005k1b15p042art.pdf>
- Film1. (n.d.). Madeleine Stowe over de Film1 Serie Revenge. *Film1*. Geraadpleegd op <http://www.film1.nl/blog/18934-Madeleine-Stowe-over-de-Film1-Serie-Revenge.html>
- Gauntlett, D. (2008). *Media, gender and identity: An introduction* (2nd ed). New York: Routledge.
- Gilbert, N. (2008). *Researching Social Life* (3rd ed.). Londen: Sage.
- Gilpatric, K. (2010). Violent female action characters in contemporary american cinema. *Sex Roles*, 62(11-12), 734-746. doi:10.1007/s11199-010-9757-7
- Glascok, J. (2001). Gender roles on prime-time network television: Demographics and behaviors. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(4), 656-669. doi:10.1207/s15506878jobem4504_7

- Goffman, E. (1977). The arrangement between the sexes. *Theory and Society*, 4(3), 301-331.
doi:10.1007/BF00206983
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications Ltd
- Hargreaves, D.A., & Tiggemann, M. (2004). Idealized media images and adolescent body image: Comparing boys and girls. *Body image*, 1(4), 351-361. doi:10.1016/j.bodyim.2004.10.002
- Heijmans, J. (2014). *Crimes on gender. Een onderzoek naar het gebruik van gender stereotypen in de crimeserie Criminal Minds*. (Master Thesis). Rotterdam, Erasmus Universiteit Rotterdam.
- Inness, S.A. (Red.). (2004). *Action chicks. New images of tough women in popular culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Internet Movie Data Base (IMDB). (n.d.). Revenge. *IMDB*. Geraadpleegd op <http://www.imdb.com>
- Johnson, A.G. (2005). *The gender knot: Unraveling our patriarchal legacy*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kaplan, E.A. (2013). *Women and film: both sides of the camera*. New York: Routledge.
- Knight, G.L. (2010). *Female action heroes: A guide to women in comics, video games, film, and television*. Greenwood: ABC-CLIO.
- Lauzen, M.M., & Dozier, D.M. (1999). The role of women on screen and behind the scenes in the television and film industries: Review of a program of research. *Journal of Communication Inquiry*, 23(4), 355-373. doi:10.1177/0196859999023004004
- Lauzen, M.M., & Dozier, D.M. (2005). Maintaining the double standard: Portrayals of age and gender in popular film. *Sex Roles*, 52, 437-446. doi:10.1007/s11199-005-3710-1
- Lauzen, M.M. (2014). *Boxed In: Employment of Behind-the-Scenes and OnScreen Women in 2013-14 Prime-time Television*. Geraadpleegd op Center for the Study of Women in Television & Film website: http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2013-14_Boxed_In_Report.pdf
- Lecker, M. (2007). *Treacherous, deviant, and submissive: Female sexuality represented in the character catwoman*. (Master Thesis). Geraadpleegd op <https://etd.ohiolink.edu>
- McCaughy, M., & King, N. (Red.). (2001). *Reel knockouts: Violent women in the movies*. Austin: University of Texas Press.
- Messerschmidt, J.W. (2011). The struggle for heterofeminine recognition: Bullying, embodiment, and reactive sexual offending by adolescent girls. *Feminist Criminology*, 6(3), 203-233.
doi:10.1177/1557085111408062
- Milestone, K., & Meyer, A. (2012). *Gender & popular culture*. Cambridge: Polity Press.
- Nilsen, D.L.F., & Nilsen, A.P. (n.d.). *Archetypes*. [6, 12]. Geraadpleegd op http://mail.ladybraytondarkart.com/files/4413/4805/8647/archetypes_powerpoint_from_Arizona_University.pdf
- Redactie. (2015, 29 mei) . Omg: Dit meisje stopt met het scheren van haar behaarde lichaam. *Girlscene*. Geraadpleegd op http://www.girlscene.nl/p/16368/omg_dit_meisje_stopt_met_het_scheren_van_haar_behaarde_lichaam

- Sarkeesian, A. (2010). *I'll make a man out of you! Strong women in science fiction and fantasy television*. (Research Paper). Geraadpleegd op <http://www.academia.edu>
- Schippers, M. (2007). Recovering the feminine other: Masculinity, femininity, and gender hegemony. *Theory and Society*, 36(1), 85-102. doi:10.1007/s11186-007-9022-4
- Signorielli, N., & Kahlenberg, S. (2001). Television's world of work in the nineties. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(1). doi:10.1207/s15506878jobem4501_2
- Smith, J. (2014, 30 sept). Smith: 'He for she' should work to stop discrimination against both sexes. *Dailyorange*. Geraadpleegd op <http://dailyorange.com/2014/09/smith-he-for-she-should-work-to-stop-discrimination-against-both-sexes/>
- Smith, S.L., Choueiti, M., Prescott, A., & Pieper, K. (2012). *Gender roles and occupations: A look at character attributes & job-related aspirations in film & television*. Geraadpleegd op <http://seejane.org/wp-content/uploads/key-findings-gender-roles-2013.pdf>
- Tasker, Y. (1998). *Working girls: Gender and sexuality in popular cinema*. New York: Routledge.
- Tasker, Y. (2012). *Spectacular Bodies: Gender, genre and the action cinema*. London: Routledge.
- The Nielsen Company. (2014, 12 march). Content is king, but viewing habits vary by demographic. *The Nielsen Company*. Geraadpleegd op <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2014/content-is-king-but-viewing-habits-vary-by-demographic.html>
- UNWOMEN. (2014, 20 sept). Emma Watson: Gender equality is your issue too. *Unwomen*. Geraadpleegd op <http://www.unwomen.org/en/news/stories/2014/9/emma-watson-gender-equality-is-your-issue-too>
- Van Damme, E. (2010). Gender and sexual scripts in popular us teen series: A study on the gendered discourses in *One Tree Hill* and *Gossip Girl*. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 2(1), 77-92. doi:10.1386/cjcs.2.1.77_1
- Van der Velden, (2012, 25 juli). De vrouwelijke lead rukt op. *Cinema*. Geraadpleegd op <http://www.cinema.nl/artikelen/9135287/de-vrouwelijke-lead-rukt-op>
- Van Leeuwen, T., & Jewitt, C. (2001). *The Handbook of Visual Analysis*. London: Sage Publications
- Van Osch, D., & Van Doorn, A. (2006). *Communicatiekunde*. Inleiding tot het beroep van communicatiekundige. Beverwijk/Lisse: Boomonderwijs.
- Van Soest, T. (2014, 3 sept). Drama is de tv-trend: wat zijn de nieuwe Nederlandse series komend seizoen? *Volkskrant*. Geraadpleegd op <http://www.volkskrant.nl/televisie/drama-is-de-tv-trend-wat-zijn-de-nieuwe-nederlandse-series-komend-seizoen~a3735475/>
- Van Sterkenburg, J., Knoppers, A., & De Leeuw, S. (2010). Race, ethnicity, and content analysis of the sports media: A critical reflection. *Media Culture Society*, 32(5), 819-839. doi:10.1177/0163443710373955
- Vera. (2015, 25 mei). Fenna (30): 'Ik laat al m'n lichaamshaar staan'. *Ze.nl*. Geraadpleegd op http://www.ze.nl/p/159646/fenna_30_ik_laait_al_mn_lichaamshaar_staan

West, C., & Zimmerman, D.H. (1987). Doing gender. *Gender and Society*, 1(2), 125-151. doi:10.1177/0891243287001002002