

Masculiene representatie in een fictieve wereld

Een kwalitatief onderzoek naar de representatie van masculiniteit in The Handmaid's Tale



Annemarie Stockmann

386847

Begeleider: Dr. B.C.M. Kester

Tweede lezer: Dr. A.M.M Hermans

Media & Journalistiek

Master Media Studies

Erasmus School of History, Culture and Communication

Erasmus University Rotterdam

Master Thesis CM5000

26-06-2019

Abstract

Mannen lijken steeds meer onder vuur te liggen in het tijdperk van #MeToo en #TimesUp. Dit verklaart deels de populariteit van de serie *The Handmaid's Tale*. De serie gaat over het patriarchale regime Gilead dat de Amerikaanse overheid heeft overgenomen. De aanleiding voor de overname is een extreme daling in de vruchtbaarheidscijfers. De overgebleven vruchtbare vrouwen worden verdeeld over de huizen van de elite om een kind voor hen te baren. Het verhaal wordt verteld vanuit June's perspectief, een handmaid die is toegewezen aan het huis van de Waterfords. Zij is gescheiden van haar man en dochter en dient als menselijk broedmachine. In dit thesisonderzoek is onderzocht hoe masculiniteit wordt gerepresenteerd in *The Handmaid's Tale*. Dit is gedaan aan de hand van een narratieve en visuele analyse van de eerste twee seizoenen die samen 23 afleveringen tellen. Televisieseries kunnen door middel van hun fictieve wereld, personages en visuele elementen een representatie vormen van huidige politieke of culturele situaties. Zodoende heeft *The Handmaid's Tale* een belangrijke bijdrage in de constructie van masculiniteit. De onderzoeksvraag is onderzocht aan de hand van de drie belangrijkste mannelijke personages, namelijk Fred, Nick en Luke. Deze mannelijke personages hebben verschillende karakters en rollen met betrekking tot June en het patriarchaat. Uit de narratieve en visuele analyse is gebleken dat masculiniteit meerduidig wordt gerepresenteerd. Zo representeert Fred de hegemonische vorm van masculiniteit, die aansluit op de stereotypering van mannen in de media. Werk staat centraal in zijn leven en hij heeft een dominante positie binnen Gilead waarmee hij veel autoriteit heeft verworven. Nick kan gekoppeld worden aan de medeplichtige masculiniteit, wat betekent dat hij geniet van de voordelen van de hegemonische masculiniteit en deze bestaande machtsrelaties niet in twijfel trekt. Hij stelt zich echter niet superieur op tegenover anderen. Luke symboliseert de ondergeschikte vorm van masculiniteit, wat betekent dat zijn eigenschappen haaks staan op de hegemonische vorm van masculiniteit. Fred is het meest masculien, maar bereikt in het plot niet zijn doelen en de normen en waarden die hij naleeft worden als bedreigend beschouwd. Nick en Luke laten meer hun sensitieve kant zien en prioriteren hun familie. Zij bereiken wel hun doel en de normen en waarden die bij hen terugkomen worden als nastrevenswaardig getoond. *The Handmaid's Tale* daagt op deze manier dominante ideologieën over masculiniteit uit en impliceert dat mannen niet gereduceerd kunnen worden tot één stereotype, omdat masculiniteit ambigu is.

Kernwoorden: Masculiniteit, Representatie, Gender, Narrativiteit, *The Handmaid's Tale*

Voorwoord

Film en televisie zijn al vanaf kleins af aan een passie voor mij. Ik vond het dan ook geweldig om mij te specialiseren in film op de universiteit. Ik heb mijn master iets breder gekozen, omdat ik wat meer onderwerpen wilde ontdekken. Daar heb ik geen moment spijt van gehad, want ik heb veel geleerd op de opleiding Media & Journalistiek. Mijn hart blijft echter bij films en televisieseries, waardoor ik snel mijn scriptieonderwerp wist. *The Handmaid's Tale* is de beste serie die ik tot nu toe heb gezien. Het is maatschappelijk relevant, heeft een ijzersterk verhaal en is prachtig gefilmd. Voor deze scriptie heb ik de serie twee keer opnieuw moeten kijken, nadat ik hem al twee keer gezien had, en het is geen moment gaan vervelen. Sommige scènes gaven mij zelfs na de vierde keer nog kippenvel over heel mijn lichaam.

De scriptieperiode kent veel pieken en dalen. Desondanks kijk ik soepel terug op deze periode en dit heb ik te danken aan een aantal mensen. Ik wil allereerst Bernadette Kester bedanken, voor alle hulp, het meedenken, de geleende boeken en de ondersteunende woorden. Ik zal nooit vergeten dat ik een dipje had en na een gesprek met Bernadette weer vol vertrouwen en met extra motivatie wegliep. Ze gaf me hoop wanneer ik die zelf even verloren was en daar ben ik haar erg dankbaar voor. Bovendien delen wij een passie voor film, waardoor elke afspraak werd afgesloten met een gezellige bespreking van onze meest recente bioscoopbezoeken. Daarnaast wil ik mijn ouders bedanken, die niks anders dan onvoorwaardelijke steun en liefde geven. Ook mijn vriendinnen zijn altijd positief en betrokken geweest, wat ik erg waardeer. Hierbij wil ik in het bijzonder Fifian noemen, omdat onze studiemomenten mij veel steun gaven. Gedeeld leed is half leed. Als laatste wil ik Danny bedanken, want hij is al jaren mijn rots. Stressvolle tijden zijn met hem aan mijn zijde zoveel makkelijker. Ik wil afsluiten met een uitspraak van mijn moeder, die als een mantra door mijn hoofd heeft gespoekt dit afgelopen jaar: de aanhouder wint. Ik ben trots dat ik met deze scriptie mijn studietijd afsluit.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	3
2. Theoretisch kader	8
2.1 Verborgen boodschappen	8
2.1.1 Cultivatietheorie en SCT.....	9
2.1.2 Gerbner's boodschap systeem.....	10
2.1.3 Encoding/decoding model	11
2.2 Representatie	11
2.2.1 Narrativiteit.....	12
2.2.2 Visualisatie.....	15
2.3 Gender	17
2.3.1 Stereotypering	18
2.3.2 Masculiniteit	18
2.3.3 Masculiniteit in de media	20
3. Methode	22
3.1 Narratieve analyse	22
3.2 Visuele analyse	25
4. Resultaten	27
4.1 Fred	27
4.1.1 Narratieve analyse.....	27
4.1.2 Visuele analyse.....	34
4.2 Nick	37
4.2.1 Narratieve analyse.....	37
4.2.2 Visuele analyse.....	41
4.3 Luke	43
4.3.1 Narratieve analyse.....	43
4.3.2 Visuele analyse.....	46
4.4 Vergelijking	48
4.4.1 Narratieve vergelijking	50
4.4.2 Visuele vergelijking	52
5. Conclusie	54
5.1 Discussie	55
5.2 Beperkingen	56
5.3 Vervolgonderzoek	57
Literatuurlijst	59

1. Inleiding

The Handmaid's Tale is een dramaserie uit 2017, gebaseerd op het gelijknamige boek van Margaret Atwood uit 1985. In *The Handmaid's Tale* is de Amerikaanse overheid overgenomen door een totalitair en theocratisch regime: de republiek Gilead. Als gevolg van milieuvervuiling zijn de vruchtbaarheidscijfers extreem gedaald, wat heeft geleid tot een burgeroorlog tussen de oude Amerikaanse overheid en de republiek Gilead. Een groep geselecteerde mannen hebben de macht overgenomen en pleiten voor puriteinse, religieuze waarden, waarbij de vrouw als menselijke broedmachine dient. De vruchtbare vrouwen (de 'handmaids') die zijn overgebleven worden verdeeld over de huizen van de elite, waar zij geacht worden een kind te baren voor het huishouden. In de serie volgen we Offred, een handmaid die is toegewezen aan het huis van commandant Fred Waterford en zijn vrouw Serena Joy. Voordat Offred werd gepakt door de autoriteiten van Gilead heette zij June en vormde zij een gezin met haar man Luke en dochter Hannah.

Gilead is een republiek die ontstaan is vanuit een extreemrechtse beweging die een patriarchale dominantie over vrouwen rechtvaardigt door middel van conservatieve ideeën uit de Bijbel. We zien in de serie parallellen met de huidige maatschappelijke werkelijkheid, waar sprake is van een grote toename van extreemrechtse bewegingen, die in sommige opzichten vergelijkbare normen en waarden bezitten die in Gilead gehanteerd worden (Vieten & Poynting, 2016). In meerdere landen zijn vrouwen in de kostuums van de handmaids gaan protesteren tegen de onderdrukking van vrouwen en voor de vrijheid van hun reproductieve rechten (Crawley, 2018). In Amerika protesteerden vrouwen tegen de abortuswet die vrouwen verbiedt om na een bepaald aantal weken nog abortus te mogen plegen. In Ierland en Argentinië wordt er gedemonstreerd tegen het feit dat abortus illegaal is. In Hollywood protesteerden vrouwen tegen seksueel misbruik en ongelijkheid binnen de media-industrie (Howell, 2019). Het kostuum is een krachtig feministisch symbool geworden tegen het onderdrukken van vrouwen. *The Handmaid's Tale* vertegenwoordigt dus geen vervreemd land, maar voelt juist gevaarlijk dichtbij. "The dystopian future-world of *The Handmaid's Tale* is devastating in part because it is so recognisable" (Gibson, 2018, p.42). Margaret Atwood schrijft in *The New York Times* dat elk aspect van het verhaal geïnspireerd is op gebeurtenissen uit het verleden én heden (Atwood, 2017). *The Handmaid's Tale* vormt door middel van zijn fictieve wereld en personages dus een representatie van, of reactie op, de huidige politieke en culturele situatie en laat zien in welke richting die zich zou kunnen ontwikkelen. Dit zorgt ervoor dat de serie *The Handmaid's Tale* een relevant onderzoeksobject is.

Naar aanleiding van Atwood's boek (1985) is er veel geschreven over het verhaal van *The Handmaid's Tale*. De serie is relatief nieuw, waardoor er nog weinig academisch onderzoek naar gedaan is. Wetenschappelijk onderzoek over het boek richt zich vooral op de manier waarop de onderdrukking van vrouwen zich manifesteert in het verhaal. Dit wordt hoofdzakelijk geanalyseerd vanuit een feministisch perspectief, met de nadruk op de rol van vrouwen (Matthews, 2018; Busby

& Vun, 2010; Neuman, 2006; Tolan, 2005; Daniels & Bowen, 2003). Dit thesisonderzoek kiest een ander perspectief en zal zich juist richten op de mannelijke personages in de serie. Naar aanleiding van de actuele demonstraties, waarbij het kostuum van de handmaids een symbool is geworden tegen de onderdrukking van vrouwen, en de leemte in de literatuur wat betreft de rol van mannelijke representaties in deze serie, is er gekozen voor een analyse van de masculiniteit in *The Handmaid's Tale*. Dit zal gedaan worden aan de hand van de drie belangrijkste mannelijke personages, namelijk Fred, Nick en Luke. Volgens Baty (1995) is een fictief personage een weerspiegeling van maatschappelijke kwesties die spelen in een samenleving. De manier waarop masculiniteit gerepresenteerd wordt in een fictief patriarchaat, zal mogelijk iets zeggen over de wijze waarop er naar de rol van mannen wordt gekeken in onze huidige samenleving.

In het tijdperk van Trump, #MeToo en #TimesUp lijken mannen steeds meer onder vuur te liggen. Op 14 mei 2019 is er in Alabama een wet aangenomen die abortus verbiedt. Naast de discussie tussen voorstanders en tegenstander van abortus, is er veel ophef ontstaan over het feit dat 25 mannen een wet hebben aangenomen die voorschrijft wat een vrouw met haar lichaam moet doen. In *The Handmaid's Tale* hebben mannen zeggenschap over het vrouwelijk lichaam. De problemen in de serie representeren dus steeds groter wordende zorgen in het huidige politieke en culturele klimaat (Gibson, 2018). Dit verklaart wellicht de populariteit van zowel het boek als de serie. Hoewel het boek meer dan 30 jaar geleden geschreven is, steeg de verkoop met 200 procent na de Amerikaanse verkiezingen (Howell, 2019). De serie werd lovend ontvangen en won meerdere prijzen, waaronder de Emmy voor beste dramaserie in 2017 en de Golden Globe voor beste televisieserie in 2018. Doordat mannen steeds meer onderworpen worden aan kritiek is het interessant om te onderzoeken hoe masculiniteit gerepresenteerd wordt. De populariteit van *The Handmaid's Tale* zorgt ervoor dat de serie een belangrijke bijdrage heeft in de constructie van masculiniteit. Gilead is een dystopie waar mannen aan de macht zijn, maar hoe wordt hun macht gerechtvaardigd, gestraft of beloond? Wordt masculiniteit eenzijdig weergegeven of hebben de mannelijke personages verschillende karakters en rollen?

De drie belangrijkste mannelijke personages in *The Handmaid's Tale* zijn Fred, Nick en Luke. Fred is een belangrijke commandant in Gilead en is getrouwd met Serena Joy. June is Freds handmaid, wat betekent dat zij maandelijks gemeenschap met hem moet hebben om zwanger te worden en als onvrijwillige draagmoeder te fungeren. In Freds ogen zijn vrouwen eigendom van de staat, zij dienen enkel om kinderen te baren en het huishouden op orde te houden. Nick is de chauffeur van de Waterfords en krijgt in het geheim een relatie met June. Hij is een Eye, wat betekent dat hij spioneert voor de machthebbers binnen Gilead. Doordat hij verliefd wordt op June, en haar uiteindelijk bezwangert, zet hij alles op het spel om zijn gezin te beschermen. Luke is June's man voordat de Amerikaanse staat werd overgenomen. June is in de veronderstelling dat hij

is neergeschoten, maar Luke is ontsnapt naar Canada. Vanuit daar probeert hij June en Hannah te vinden, maar dit is een moeizaam proces.

Het patriarchaat kan beschreven worden als een sociale en politieke formatie waarin mannen domineren (Ortner, 2014). In de 21e eeuw zijn vrouwen en mannen in de meeste westerse samenlevingen voor de wet gelijkwaardig, maar Ortner (2014) stelt dat het patriarchaat in de praktijk nog steeds het overkoepelende systeem is van verschillende landen, staten en organisaties. Gilligan en Snider (2018) beschrijven een patriarchaat als een cultuur die gebaseerd is op het binaire geslachtsmodel. Dit betekent dat menselijke eigenschappen worden gekenmerkt als mannelijk of vrouwelijk, waarbij in een patriarchaat de mannelijke eigenschappen geprefereerd worden boven de vrouwelijke eigenschappen (Gilligan & Snider, 2018). Dit resulteert in een grote ongelijkheid tussen zowel mannen en vrouwen als mannen onderling, die ook terug te zien is in *The Handmaid's Tale*. In Gilead wordt er een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de twee geslachten, waarbij mannen meer macht en rechten hebben dan vrouwen. Dit is terug te zien in het feit dat de vruchtbare vrouwen gebruikt worden als biologische slaven. Hun identiteit wordt afgepakt: June heet in Gilead Offred, omdat zij 'van Fred' is. Ook bij de mannen onderling heerst er een sterke hiërarchie. Nick is Freds chauffeur, waardoor hij een gerespecteerd deelnemer is van de samenleving van Gilead, maar tegelijkertijd zal hij zich altijd moeten verantwoorden naar Fred.

De drie mannelijke karakters hebben een verschillende relatie met June, maar ook met het patriarchaat. Fred is een machtige man en floreert daarmee binnen deze staatsstructuur. Nick heeft een goede, gewaardeerde baan in Gilead, maar deelt niet dezelfde visie als Fred. Aan de ene kant werkt Nick voor Gilead, maar door June te helpen, helpt hij ook het verzet. Nick heeft daardoor een dubbelzinnige rol. Luke is daarentegen een slachtoffer van het patriarchaat, omdat hij zijn gezin kwijt is geraakt. De uiteenlopende mannenrollen binnen de patriarchale samenleving tonen aan dat de mannelijke personages niet eenduidig zijn. De focus ligt dan ook op de verschillen tussen deze mannenrollen en hoe dit eventueel iets zegt over de manier waarop er in onze huidige samenleving naar masculiniteit gekeken wordt.

In dit onderzoek zal gekeken worden hoe masculiniteit gerepresenteerd wordt in de serie *The Handmaid's Tale*. Hoe verhouden de mannelijke personages zich tot elkaar en tot de patriarchale samenleving? Wat betekent het om een man te zijn in Gilead? Zijn er differentiaties te ontdekken tussen de mannen en binnen een mannelijk personage zelf? Dit zal onderzocht worden door middel van een narratieve en visuele analyse, die in het methodehoofdstuk nader zullen worden toegelicht. Ik verwacht dat de narratieve en visuele kenmerken van Fred, Nick en Luke zullen laten zien dat er meerdere vormen van masculiniteit zijn. Daarmee zullen de mannelijke personages illustreren dat mannen verschillende rollen kunnen hebben binnen een patriarchale samenleving, waarbij zij zowel als voorstanders en als tegenstanders van het systeem kunnen

fungeren.

Het voorgaande leidt tot de volgende onderzoeksvraag: hoe wordt masculiniteit gerepresenteerd in de serie *The Handmaid's Tale*? De onderzoeksvraag zal beantwoord worden aan de hand van drie deelvragen: Hoe wordt masculiniteit in het narratief gerepresenteerd? Hoe wordt masculiniteit visueel gerepresenteerd? En hoe verhouden beide zich tot elkaar en welke mogelijke betekenissen worden hierdoor gegenereerd?

2. Theoretisch kader

Ter onderbouwing van de onderzoeksvraag hoe masculiniteit wordt gerepresenteerd in *The Handmaid's Tale* is het van belang om een aantal concepten uiteen te zetten. Deze concepten zijn voornamelijk afkomstig uit *cultural studies*. In *cultural studies* wordt er vanuit gegaan dat media, waaronder televisieseries, onderdeel zijn van de heersende en in dit geval populaire cultuur, waarin dominante discoursen geconstrueerd worden (Van Sterkenburg, Knoppers, & de Leeuw, 2010). Cultureel theoreticus en socioloog Stuart Hall beschrijft een discours als het geheel van geschreven teksten en beeldteksten die verwijzen naar, of kennis construeren over, een bepaald onderwerp (Hall, 2013). Deze discoursen bepalen wat de geaccepteerde manier is om over een specifiek onderwerp na te denken of te spreken, wat te maken heeft met de dominante ideologie die heerst in een samenleving (Milestone & Meyer, 2012).

Ten eerste zal besproken worden hoe een televisieserie de normen en waarden van een samenleving kan reflecteren. Hierbij wordt ingegaan op de cultivatietheorie van Gerbner (1986) en de sociaal-cognitieve theorie van Bandura (2011). Vervolgens wordt uiteengezet hoe volgens Gerbner een televisieserie een ideologische boodschap kan uitdragen. Als laatst wordt Hall's *encoding/decoding* model besproken, om te verklaren hoe het publiek deze boodschap wel of niet kan accepteren. Het tweede deel zal toelichten wat representatie inhoudt. Vervolgens zullen narrativiteit en visualisatie uiteengezet worden, omdat zij de representatie van masculiniteit tot stand brengen in *The Handmaid's Tale*. Onder visualisatie worden apart de filmische elementen *mise-en-scène*, cinematografie en editing besproken. In de laatste paragraaf zal duidelijk worden wat gender is. Daaropvolgend zal worden uitgelegd wat stereotypering is, omdat dit vaak gepaard gaat met ideeën over gender. Vervolgens zal uiteengezet worden wat masculiniteit is, welke vormen van masculiniteit er zijn en hoe dit gerepresenteerd wordt in de media.

2.1 Verborgene boodschappen

Televisieseries representeren de sociale waarden van een samenleving (Fiske, 2004). Het is een geschikt medium om via het manifeste verhaal een latente, ideologische boodschap over te brengen (Bednarek, 2018). Daarmee bieden series een manier om de realiteit van het dagelijks leven begrijpelijk te maken of ter discussie te stellen. Vos (2004) onderscheidt drie categorieën waar televisieseries op reflecteren. Ten eerste worden de problemen binnen een samenleving weerspiegeld door een serie. Maatschappelijk en sociaal relevante onderwerpen komen bijvoorbeeld vaak terug in de belevenissen van de personages, waardoor het narratief een representatie vormt van de conflicten van een samenleving (Wester & Weijers, 2006). De tweede categorie waarop een televisieserie reflecteert zijn de dominante waarden. De wijze waarop etniciteit, gender, seksualiteit

of sociale afkomst zijn afgebeeld weerspiegelen de dominante normen en waarden die in een maatschappij heersen en wat als afwijkend wordt ervaren. Als laatste worden dromen of verlangens volgens Vos (2004) gereflecteerd in televisieseries. Het lijkt bijvoorbeeld zowel in de samenleving als in televisieseries altijd het ultieme doel om romantische liefde te vinden.

Kijkers hebben de neiging om televisieseries als deel van hun realiteit te beschouwen, ondanks het besef dat het niet echt is (Walton, 1978). Coleridge introduceerde hiervoor de term *suspension of disbelief*. *Suspension of disbelief* houdt in dat een publiek tijdelijk de realiteit negeert en gelooft in iets waarvan ze weten dat het onwerkelijk is (Ferri, 2007). In het geval van een televisieserie negeert het publiek dat ze kijken naar een fictief verhaal dat wordt nagespeeld door acteurs. De realiteit wordt tijdelijk losgelaten, zodat het publiek zich kan inbeelden dat deze verzonden wereld echt bestaat. Vervolgens ontstaat er een psychologische band met de fictieve wereld, waardoor emotionele reacties op een televisieserie in sommige opzichten gelijk zijn aan hoe men in het echt zou reageren (Walton, 1978). Bovendien komt een verhaal met zijn personages niet per toeval tot stand. De maker van een serie wil identificatie met de kijker tot stand brengen en zal dus elementen van de huidige samenleving gebruiken om het verhaal herkenbaar te maken voor het publiek (Vos, 2004). Hiervoor worden de eerdergenoemde actuele problemen, dominante normen en waarden en wensen gebruikt die in een samenleving heersen. Op deze manier vormen de audiovisuele elementen en het narratief een brug tussen de serie en de maatschappij. Maar hoe kunnen televisieseries onderdeel worden van onze realiteit?

2.1.1 Cultivatietheorie en SCT

Volgens de cultivatietheorie van mediasocioloog George Gerbner gaan mensen die regelmatig televisiekijken de sociaal geconstrueerde wereld van het programma aanzien voor de werkelijkheid, vanwege de herhaling van narratieve boodschappen en patronen. Op deze manier vormen de media culturele percepties die van invloed zijn op de sociale wereld van een individu (Gerbner, Gross, Morgan, & Signorielli, 1986). Het is dus relevant welke boodschap een serie verkondigt, omdat de kijker deze (deels) voor waar kan aannemen en op basis daarvan zijn/haar sociale werkelijkheid construeert (Gerbner et al., 1986).

De sociaal-cognitieve theorie (SCT) benadrukt ook de cruciale rol van mediaconsumptie in het begrijpen van de sociale wereld (Bandura, 2011). SCT suggereert dat door het gedrag van anderen te observeren, een persoon regels ontwikkelt die zijn of haar gedachten en gedrag beïnvloeden. Hierbij wordt het gedrag van een ander waargenomen, onthouden en op een later moment uitgevoerd (Bandura, 2011). De personen onder observatie kunnen vrienden of familie zijn, maar het kunnen ook fictieve personages uit een televisieserie zijn. De regels die een individu ontwikkelt, die dus deels gebaseerd kunnen zijn op fictieve personages, kunnen van invloed zijn op

verschillende keuzes die men dagelijks moet maken.

De cultivatietheorie en sociaal-cognitieve theorie maken duidelijk hoe mediaconsumptie kan bijdragen aan de constructie van de sociale realiteit. Bovendien illustreren de theorieën hoe verbale en non-verbale symbolen in de media de perceptie van kijkers op bepaalde onderwerpen kan beïnvloeden. Uit meerdere onderzoeken blijkt bijvoorbeeld dat regelmatige blootstelling aan geweld op televisie ertoe leidt dat individuen agressief gedrag in de echte wereld normaliseren (Krongard & Tsay-Vogel, 2018; Kahlor & Morrison, 2007; Huesmann, Moise-Titus, Podolski, & Eron, 2003). Het kijken van een televisieserie is dus van invloed op de manier waarop er tegen de wereld aan wordt gekeken, waardoor het relevant is om te onderzoeken hoe populaire televisieseries impliciete berichten communiceren over onderwerpen zoals gender (Parrott & Parrott, 2015). Zodoende kan de manier waarop masculiniteit gerepresenteerd wordt in een serie als *The Handmaid's Tale* van belang zijn voor de visie op masculiniteit in de sociale werkelijkheid.

2.1.2 Gerbner's boodschap systeem

Gerbner (1969) legt aan de hand van vier narratieve lagen uit hoe een serie een onderliggende boodschap kan uitdragen. De eerste laag, wat Gerbner existence noemt, heeft betrekking op de onderwerpen binnen het programma. Hierbij zijn de personages en verhaallijnen van belang. De thema's die aan de orde komen verwijzen vaak naar maatschappelijke kwesties. Bovendien is het belangrijk hoe vaak bepaalde onderwerpen aan bod komen. De tweede laag, priorities, gaat over de manier waarop belangrijke kwesties tot uiting komen in de doelen, problemen en beslissingen van de personages. De derde laag, values, hangt samen met de vraag welke normen en waarden in een samenleving als nastrevenswaardig of bedreigend worden beschouwd (Gerbner, 1969). Het gaat hier om welke normen en waarden als belangrijk worden geacht en in hoeverre deze centraal staan in de serie, maar ook op welke manier deze in beeld worden gebracht. De vierde laag betreft relationships, waarbij het draait om de relatie tussen de resultaten van de ontwikkelingen van de personages en hoe deze verklaard worden in het narratief (Gerbner, 1969).

Een voorbeeld is de verhaallijn waar Fred Serena buitensluit in zijn keuzes over zijn werk. In flashbacks is te zien hoe Fred altijd in de schaduw van Serena's carrière heeft gestaan. Dit verklaart waarom Fred geniet van de macht die hij heeft verkregen ten opzichte van Serena. Het terugwinnen van zijn masculiniteit is meer waard dan Serena's intelligentie erkennen. Fred is echter onvruchtbaar, wat als een grote tekortkoming wordt gezien in de republiek Gilead. Uiteindelijk raakt June zwanger, maar het is niet zijn kind. Hierdoor wordt Fred als het ware 'gestraft' door het narratief, waardoor de serie als onderliggende boodschap uitdraagt dat respectvol met anderen omgaan belangrijker is dan status verwerven.

2.1.3 Encoding/decoding model

Hall (1999) biedt met zijn *encoding/decoding* model een theoretische benadering over hoe mediateksten, zoals *The Handmaid's Tale*, geïnterpreteerd kunnen worden. Hall (1999) stelt dat het publiek een actieve rol speelt in het decoderen van een mediatekst, in tegenstelling tot eerdere mediatheorieën die het publiek als passief beschouwden. Hierdoor gaf het *encoding/decoding* model een nieuwe perspectief op de rol van het publiek in het interpreteren van een boodschap.

Encoding betekent het productieproces van een mediatekst. De maker gebruikt hierbij verbale en non-verbale symbolen, zoals woorden, beelden, acties en gezichtsuitdrukkingen. Deze vormen samen een systeem van gecodeerde betekenissen die de maker wil overbrengen op zijn publiek. De maker probeert te begrijpen hoe zijn publiek de wereld ziet, zodat ze de mediatekst decoderen zoals de maker dat bedoeld had. *Decoding* refereert aan het proces waarbij een individu een bepaalde betekenis afleidt uit de mediatekst. Deze betekenis is afhankelijk van de persoonlijke ervaringen en culturele- en economische achtergrond van een persoon. Hierdoor kunnen mediateksten voor verschillende mensen andere betekenissen hebben.

Volgens Hall (1999) zijn er drie manieren waarop het publiek een mediatekst kan interpreteren. De eerste is de *preferred reading*, dit betekent dat het publiek de mediatekst opvat zoals de maker dat bedoeld had. Zij decoderen de tekst dan op dezelfde manier als dat het gecodeerd was. Dit betekent vaak dat het publiek dezelfde culturele waarden deelt die gerepresenteerd worden in de tekst. De tweede manier is *negotiated reading* wat inhoudt dat een individu gedeeltelijk dezelfde betekenis eruit haalt als de maker gedecodeerd heeft. Het publiek kan zich gedeeltelijk identificeren met de dominante boodschap, maar accepteert het niet volledig zoals de maker dit voor ogen had (Hall, 1999). Bij de laatste manier, *oppositional reading*, codeert het publiek de mediatekst op een totaal andere manier dan de maker bedoeld heeft. Het publiek begrijpt de dominante boodschap wel, maar decodeert hem op een tegenovergestelde manier. Het individu kan zich in dit geval niet identificeren met de gerepresenteerde normen en waarden van de dominante boodschap.

Het *encoding/decoding* model van Hall toont aan dat de maker van een mediatekst door middel van een systeem van gecodeerde betekenissen een bepaalde boodschap probeert over te brengen. Het publiek kan deze boodschap op meerdere manieren 'lezen', dit is afhankelijk van zijn of haar sociale context. Dit laat zien dat de verborgen boodschappen van *The Handmaid's Tale* op verschillende manieren te interpreteren zijn.

2.2 Representatie

Om te onderzoeken hoe masculiniteit gerepresenteerd wordt is het belangrijk om te kijken naar vormen van representatie in mediateksten. Representatie is de manier waarop betekenis wordt

gegeven aan het af- of uitgebeelde (Hall, 2013). Zowel het narratief als de visuele beelden zijn belangrijke manieren waaruit representaties kunnen ontstaan. Taal en beeld geven veel mogelijkheden om iets of iemand te beschrijven of weer te geven. Dit vormt dan een representatie van de persoon of het object wat bedoeld wordt (Webb, 2009). Representatie is een manier om betekenis tot stand te brengen, en speelt een belangrijke rol in de constructie van genderrollen. In een televisieserie zoals *The Handmaid's Tale* zeggen de woorden of beelden die gekozen worden om mannen en vrouwen te beschrijven iets over hoe zij gerepresenteerd worden.

Mediarepresentaties kunnen op deze manier ongelijkheden in stand houden of juist bekritisieren.

Doordat het publiek als actief wordt beschouwd binnen *cultural studies*, wordt hiermee niet uitgegaan van kijkers die de dominante betekenissen binnen een televisieserie zonder nadenken overnemen. Zoals eerdergenoemd kan het publiek de onderliggende boodschap van een serie accepteren, verwerpen of ermee 'onderhandelen' (Hall, 1999). De interpretatie van de kijker is onder meer afhankelijk van zijn of haar sociale achtergrond. Ondanks het concept van een actief publiek, kunnen bepaalde betekenissen door middel van constante herhaling toch genormaliseerd worden. Hierdoor worden zij als vanzelfsprekend gepresenteerd en zijn ze onzichtbaar voor het publiek (Hall, 1999). De mogelijkheid om kritiek te geven wordt daarmee weggenomen van de kijker. Door het regelmatige gebruik van stereotypering kunnen bepaalde machtsrelaties en dominante ideologieën in stand worden gehouden, waaronder gender ongelijkheden (Hartley, 2002).

In dit onderzoek zal de manier waarop masculiniteit gerepresenteerd wordt onderzocht worden aan de hand van het narratief en de visuele elementen. Deze aspecten zullen hieronder verder worden toegelicht.

2.2.1 Narrativiteit

Het narratief van een serie heeft een belangrijke rol bij het communiceren van een onderliggende, ideologische boodschap. Verhalen zijn een aansprekende manier voor mensen om gedachten en kennis te communiceren (Popova, 2015). Schiff (2012) stelt dat narrativiteit cruciaal is om het alledaagse leven te begrijpen. Televisieprogramma's presenteren namelijk normen en waarden die de dominante ideologie bevestigen (Porter, Larson, Harthcock, & Nellis, 2002). Door de toegenomen mediaconsumptie dienen verhalen van televisieseries als een van de belangrijkste verhalenvertellers van onze samenleving (Porter, Larson, Harthcock, & Nellis, 2002).

Volgens Bal (1978) bestaat een narratieve tekst uit drie lagen: tekst, geschiedenis en verhaal. Een 'tekst' is een gestructureerd geheel van taaltokens. De 'geschiedenis' is een serie van chronologisch verbonden gebeurtenissen, die worden veroorzaakt door 'acteurs'. Een 'verhaal' is een geschiedenis die op een bepaalde wijze gepresenteerd is, dit is dus niet noodzakelijk

chronologisch. Acteurs zijn de instanties die de handelingen verrichten. Wanneer deze drie lagen worden toegepast op een serie als *The Handmaid's Tale* zijn de lagen geschiedenis en verhaal te koppelen aan de filmische termen plot en story. Het plot is de gereorganiseerde versie van gebeurtenissen, zoals die getoond wordt in de film of serie (Pramaggiore & Wallis, 2005). De story is de complete chronologische versie van de gebeurtenissen, die de kijker op basis van het plot construeert (Pramaggiore & Wallis, 2005). Acteurs zijn in dit geval de personages. Het onderscheid tussen deze drie lagen geeft een beter inzicht in het functioneren van complexe betekenissen binnen een narratief, waardoor het als basis kan worden gebruikt bij het onderzoeken van narratieve teksten (Bal, 1978).

Een verhaal onderscheidt zich van de realiteit doordat er een begin en een einde is. Daartussen speelt zich een opeenvolging van gebeurtenissen af waarin personages een belangrijke rol spelen (Vos, 2004). De meeste televisieseries houden zich aan een aantal regels en strategieën om de verhaalelementen logisch te structureren (O'Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery, & Fiske, 1994). Een standaardnarratief volgt over het algemeen een chronologische opeenvolging van gebeurtenissen die als basis dienen voor het verhaal. Het narratief begint dan met een probleem, gevolgd door een crisis, wat leidt tot een keuzesituatie die het probleem of opnieuw verergerd of oplost (Porter, Larson, Harthcock, & Nellis, 2002).

Dunleavy (2018) beschrijft *The Handmaid's Tale* echter als een complexe dramaserie. Dit betekent dat het geen standaardnarratief heeft. Deze complexe vorm is er niet om nonchalant bekeken te worden, alleen kijkers die aandachtig kijken en luisteren zullen het hele verhaal begrijpen. De complexe dramaserie vereist dus een bepaalde toewijding. Dunleavy (2018) herkent zes kenmerken van het narratief van een complexe dramaserie die met elkaar samenhangen. Ten eerste is de verkenning en verdieping van sociaal relevante onderwerpen een kenmerk van de complexe dramaserie. Originaliteit wordt belangrijker geacht dan conventionaliteit. Door middel van de creatieve eigenschappen van de televisieserie kunnen de makers een standpunt innemen over kwesties die ze aankaarten door middel van hun onderwerpen (Dunleavy, 2018). Een dramaserie onderscheidt zich dan ook door zijn publiek uit te dagen of zelfs te provoceren (Caughie, 2000).

Vervolgens zijn de continue verhaallijnen een belangrijk kenmerk. Er zijn meerdere verhaallijnen die een overkoepelend verhaal aanvullen en bevorderen. Deze verschillende verhaallijnen beslaan meerdere afleveringen van de serie. Een verhaallijn heeft twee belangrijke functies in het narratief. Ten eerste zorgt het ervoor dat er geen afronding of oplossing bereikt wordt. Een doorlopende verhaallijn verzet zich over het algemeen tegen oplossingen voor de bestaande problemen (Porter, Larson, Harthcock, & Nellis, 2002). Hierdoor beslaan verhaallijnen meerdere afleveringen zodat de kijker gestimuleerd wordt om verder te kijken. Ten tweede zorgt het voor continuïteit. De illusie wordt gecreëerd dat personages al bestonden voor de serie begon en

doorgaan met hun dagelijks leven tussen de afleveringen door (Porter, Larson, Harthcock, & Nellis, 2002). Hierdoor wordt het idee gewekt dat personages buiten de serie om leven, waardoor kijkers een beeld vormen van het verleden en de toekomst van de personages.

Het derde kenmerk is de integratie van de hoofdpersonages met het overkoepelende verhaal wat verteld wordt. Dunleavy (2018) bedoelt hiermee dat het soms lijkt alsof alleen het verhaal van het hoofdpersonage wordt verteld, in het geval van *The Handmaid's Tale* June's verhaal. Echter, de problemen van het hoofdpersonage zijn nauw verbonden met het grotere overkoepelende verhaal van de serie. De situaties van de hoofdpersonages staan niet alleen in het teken van het grotere verhaal, maar representeren ook een deel van de algehele strijd die speelt binnen de serie.

Het vierde kenmerk is dat de hoofdpersonages te maken krijgen met een moreel conflict. Terugkerende personages zijn altijd onderdeel geweest van een televisieserie. Hierdoor zie je niet alleen wat er die aflevering met het personage gebeurt, maar ken je ook zijn of haar geschiedenis (Porter, Larson, Harthcock, & Nellis, 2002). Veel kijkers worden dan ook voornamelijk aangetrokken tot een serie door de personages die erin zitten (Thorburn, 1976). Men raakt betrokken bij het welzijn van een televisiepersonage. Theoretici als Propp (1984) en Tomashevsky (2002) zagen het personage enkel als belangrijk voor het bevorderen van het verhaal. Chatman (1978) stelt echter dat personages minstens zo belangrijk zijn als het plot. De kijker is geïnteresseerd in een karakter los van het verhaal waar hij of zij in speelt (Porter, Larson, Harthcock, & Nellis, 2002). In de complexe dramaserie wordt afgeweken van de tendens dat het hoofdpersonage weinig gebreken laat zien. Door middel van karakterontwikkelingen evolueren sommige personages van tweedimensionaal naar iemand met een verleden, tekortkomingen en unieke eigenschappen. Dit is een van de meest overtuigende kenmerken van de complexe dramaserie: de ontwikkeling en creatie van een interessant personage (Porter, Larson, Harthcock, & Nellis, 2002). Personages zijn dan ook een manier om betekenis te communiceren die verder gaat dan de fictieve wereld waarin het personage bestaat (Eder, Jannidis, & Schneider, 2010). Zij zijn gebonden aan een bepaalde context, waardoor zij een ideologische boodschap kunnen representeren. Deze boodschap wordt regelmatig gerepresenteerd wordt door middel van een morele tweestrijd binnen een karakter (Dunleavy, 2018; Eder, Jannidis, & Schneider, 2010).

Het vijfde kenmerk is het gebruik van complexere narratieve elementen, zoals flashbacks en soms zelfs flashforwards. Dit zorgt ervoor dat het verhaal meer intriges heeft, de personages gedetailleerder worden en de motivaties van de personages beter naar voren komen. Het eerder gemaakte onderscheid tussen plot en story is hierbij van belang. In *The Handmaid's Tale* wordt er regelmatig gebruik gemaakt van flashbacks, waardoor je als kijker een steeds completer beeld krijgt van hoe de huidige situatie is ontstaan. Door middel van deze elementen krijgt de serie extra complexiteit.

Het laatste kenmerk van de complexe dramaserie is de psychologische verdieping van de hoofdpersonages. Deze verdieping wordt gefaciliteerd door filmische elementen. Doordat de hoofdpersonages in een dramaserie vaak te maken krijgen met een morele tweestrijd, is er vanuit het publiek vaak een behoefte om de motivaties van het hoofdpersonage beter te begrijpen (Dunleavy, 2018). Zowel het narratief als de filmische elementen bieden de kijker een ‘kijkje in het hoofd van het personage’ door middel van droomsequenties, subjectief camerawerk, voice-overs en flashbacks (Dunleavy, 2018). Ook in *The Handmaid’s Tale* worden deze vier aspecten benut om de kijker beter te laten begrijpen wat June’s psychologische staat is.

2.2.2 Visualisatie

Het vermogen om te zien geeft de mens onmiddellijke toegang tot de wereld om ons heen (Jenks, 1995). De uitdrukking ‘zien is geloven’ toont aan dat kijken, zien en (empirische) kennis onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Er is sprake van een groeiende dominantie van visuele media in verhouding tot tekstuele vormen van communicatie (Waters, 2011). Ook televisieseries maken gebruik van visuele elementen om hun boodschap uit te dragen. Deze boodschap kan op meerdere manieren opgevat worden, maar er bestaat een gedeelde manier van denken over de wereld, waar gedeelde betekenisvormingen uit voortvloeien (Hall, 2013). Hierdoor ontstaat er een gedeelde sociale constructie van de werkelijkheid. In de visuele analyse van dit thesisonderzoek worden de *mise-en-scène*, cinematografie en editing geanalyseerd. Deze elementen zullen kort worden toegelicht.

Mise-en-scène

In film betekent de *mise-en-scène* alles wat in het beeld te zien is, namelijk de setting, locatie, belichting, kostuums, kleuren, make-up en de compositie. De nadruk ligt hierbij op het reproduceren van de werkelijkheid, want het doel is om een serie zo realistisch mogelijk over te laten komen (Vos, 2004).

De setting heeft drie primaire functies (Pramaggiore & Wallis, 2005). Het zorgt ervoor dat duidelijk wordt wat de tijd en plek is op dat moment in het verhaal. Daarnaast kan het ideeën of thema’s introduceren. En als laatste kan het een sfeer creëren. De belichting heeft ook een belangrijke rol in het bepalen van de sfeer op beeld. Door middel van de belichting kunnen de makers van een serie de perceptie van de kijker beïnvloeden (Vos, 2004). Daarnaast is ook de compositie op beeld een belangrijk aspect van de *mise-en-scène*. Zo kunnen scherptediepte en bepaalde bewegingen binnen het kader beïnvloeden waar het publiek naar kijkt. Op die manier kan er nadruk worden gelegd op belangrijke elementen van het narratief, waardoor bepaalde thema’s bewerkstelligd kunnen worden.

Cinematografie

De cinematografie houdt in hoe de camera de mise-en-scène in beeld brengt. Dit betekent hoe het kader geframed is, het camerastandpunt en de beweging van de camera. Het beeldkader kan personages variërend in beeld brengen, van een close up tot een long shot. De manier waarop personages in beeld worden gebracht zijn van invloed op de perceptie van de kijker. Zo kan een close-up goed de emotie op het gezicht van een personage laten zien, waardoor de kijker zich meer betrokken voelt of zich zelfs kan identificeren met het personage (Vos, 2004).

Camerabewegingen kunnen zonder of met verplaatsing van de camera plaatsvinden. Zonder verplaatsing kan een camera horizontaal (*pan*) of verticaal (*tilt*) bewegen. Met beweging heet de horizontale beweging een *travelling shot* en de verticale beweging een *lift*. Camerabewegingen kunnen de betekenis van scènes beïnvloeden (Pramaggiore & Wallis, 2005). Als de camera niet beweegt kan dit bijvoorbeeld een gevoel van stagnatie geven, terwijl bewegend beeld de kijker kan aanmoedigen om mee te leven met de fysieke en mentale sensaties van de personages (Pramaggiore & Wallis, 2005).

Het camerastandpunt kan ook bepaalde psychologische effecten bereiken (Vos, 2004). Er kan informatie worden overgebracht, ideeën kunnen geïntroduceerd worden en er kan een bepaalde gemoedstoestand bewerkstelligd worden (Pramaggiore & Wallis, 2005). De positie van de camera kan intimiteit of juist afstand met de personages afdwingen. Een *low angle shot* kan dominantie verlenen aan het gefilmde personage, terwijl een *high angle shot* het personage juist klein en nietig over kan laten komen. Daarnaast is wat er niet op beeld wordt getoond ook van belang (Pramaggiore & Wallis, 2005). Wat de filmmaker buiten beeld houdt kan juist informatie geven over de sfeer of thematiek van de serie.

Editing

De editing betekent hoe de beelden elkaar opvolgen. Editing kan betekenis produceren door de keuzes van opeenvolgende shots. Door specifieke beelden achter elkaar te zetten geven zij meer visuele informatie dan een individueel shot (Pramaggiore & Wallis, 2005). De montage geeft film een unieke kwaliteit, omdat het de mogelijkheid geeft om een geheel eigen geografie en tijd te maken (Vos, 2004). Tijd kan bijvoorbeeld worden samengeperst of juist worden uitgerekt. Daarnaast kan de illusie worden gewekt dat verschillende gebeurtenissen op verschillende plekken op dezelfde tijd plaatsvinden (Pramaggiore & Wallis, 2005). Als laatste kan de volgorde waarin het publiek gebeurtenissen ziet gemanipuleerd worden, door het gebruik van flashbacks en flashforwards.

Het voornaamste doel van de montage is het creëren van continuïteit. Door middel van de volgorde en duur van scènes kan de tijd dus gemanipuleerd worden. Normale acties worden door

middel van de montage sneller uitgevoerd, zodat er vaart in het verhaal blijft (Vos, 2004). Het ritme van de montage kan ook invloed hebben op de betekenis van de scène. *Long takes* vertragen het tempo van de scène, terwijl *short takes* het tempo opvoeren, wat intensiteit of chaos kan impliceren (Pramaggiore & Wallis, 2005). Daarnaast heeft de montage ook effect op de ruimte. Door middel van shots uit verschillende hoeken krijgt de kijker een completer beeld van waar de scène zich afspeelt en hoe de personages zich verhouden tot de ruimte.

2.3 Gender

In deze paragraaf zal het concept gender worden toegelicht. Hierbij zullen ook de begrippen stereotypering en masculiniteit uiteen worden gezet, omdat zij een belangrijk onderdeel zijn van gender. Gender is de sociaal-culturele verwachting die men heeft van mannen en vrouwen (Lips, 2017). In de theorievorming over gender zijn de verschillen tussen ‘mannelijke’ en ‘vrouwelijke’ eigenschappen niet biologisch gedetermineerd, maar geconstrueerd op basis van onze historische, sociale en culturele omstandigheden (Connell, 2005). Dit betekent dat gender een construct van de maatschappij is. De concepten man en vrouw hebben krachtige associaties, die we gebruiken om het gedrag van anderen te interpreteren, maar ook gebruiken als richtlijnen voor onze eigen acties (Lips, 2017).

Gender komt performatief tot stand, dit betekent dat gender ontstaat door het (onbewust) herhalen van handelingen en dagelijkse activiteiten (Butler, 2004). Hierdoor worden bepaalde verwachtingen en associaties steeds vanzelfsprekender. Daarnaast is gender dynamisch en veranderlijk, want de eigenschappen die geassocieerd worden met mannen of vrouwen veranderen door de tijd heen (Dines & Humez, 2003). Voorbeelden van eigenschappen die in de 21e eeuw worden toegekend aan mannen zijn sterk, stoer, leiders, emotioneel, krachtig, rationeel en in staat om jezelf en anderen te beschermen (Holman, Merolla, & Zechmeister, 2016; Javaid, 2016; Connell, 2005). Daarentegen zijn passief, irrationeel en emotie, eigenschappen die vaak aan vrouwen worden toegekend (Buikema & Van der Tuin, 2007).

In de meeste maatschappijen gaat gender gepaard met sociale macht (Connell, 2005). Er is sprake van machtsrelaties die gebaseerd zijn op de eigenschappen die toegekend worden aan mannen en vrouwen. Doordat deze constructies van femininiteit en masculiniteit onderdeel zijn van de dominante ideologie, ontstaan er ongeschreven regels voor wat acceptabel gedrag is voor mannen en vrouwen (Milestone & Meyer, 2012). Hierdoor ontstaan er ‘gegenderde’ machtsrelaties, waarbij zowel mannen als vrouwen door de dominante ideologie worden aangemoedigd om bepaalde rollen aan te nemen (Connell, 2005). De media hebben hier een belangrijke rol in, omdat zij deze dominante ideologie in stand houden of kunnen verwerpen. Doordat media regelmatig

gebruikmaken van stereotypes om identificatie met hun publiek te bewerkstelligen, dragen zij bij aan het normaliseren van gecreëerde normen en waarden rondom gender.

2.3.1 Stereotypering

Stereotyperen is het generaliseren van een groep mensen op basis van vooroordelen (Heilman, 2012). Deze generalisaties worden ook toegepast op individuen, simpelweg omdat zij tot een bepaalde groep behoren. Unieke, individuele eigenschappen worden hiermee niet erkend. Een voorbeeld is het vooroordeel dat blonde vrouwen dom zijn. Een stereotype is vaak een overdreven beeld wat niet volledig overeenkomt met de realiteit (Gaucher, Friesen, & Kay, 2011). De generalisaties die gemaakt worden over groeperingen beïnvloeden de manier waarop individuen zichzelf en anderen zien (Hundhammer & Mussweiler, 2012). Het voornaamste probleem aan stereotypes is dat ze moeilijk te veranderen zijn. Stereotypen ontstaan uit persoonlijke ervaringen en sociaal- culturele instellingen, zoals de media (Ross & Lester, 2011). In mediaberichten zijn stereotypen van invloed op onze perceptie van bepaalde groeperingen. Representaties in de media zorgen er over het algemeen voor dat de dominante ideologie in stand wordt gehouden.

Genderstereotypering zijn generalisaties over de kenmerken van mannen en vrouwen (Heilman, 2012). Genderstereotypering is te verdelen in descriptieve genderstereotypering, wat beschrijft hoe mannen en vrouwen zijn, en prescriptieve genderstereotypering, wat aangeeft hoe mannen en vrouwen zouden moeten zijn (Heilman, 2012; Burgess & Borgida, 1999). Descriptieve genderstereotypering bevordert negatieve verwachtingen van zowel mannen als vrouwen, terwijl prescriptieve genderstereotypering normatieve verwachtingen creëert voor het gedrag van mannen en vrouwen (Heilman, 2012). Beide vormen van genderstereotypering kunnen teruggevonden worden in verschillende soorten media, zoals televisieseries.

2.3.2 Masculiniteit

Masculiniteit is een verzameling van sociale normen die de ideale vorm van mannelijkheid typeren (Sumpter, 2015). Het is een hybride begrip, waar meerdere interpretaties van mogelijk zijn (Bridges & Pascoe, 2014). Populaire cultuur, waaronder televisieseries, dragen bij aan de instandhouding van een dominant beeld van wat mannelijk is, door onder andere gebruik te maken van stereotyperingen (Pompper, 2010). Hierdoor wordt een bepaald beeld van mannelijkheid genormaliseerd en geautomatiseerd (Pompper, 2010). Dit betekent dat mannen niet na hoeven te denken of ze mannelijk praten of denken, want dit gedrag zit in hun systeem. Series kunnen door middel van hun mannelijke personages stereotype masculiniteit verwerpen of in stand houden (Berger, Wallis, & Watson, 1995).

Connell (2005) onderscheidt vier soorten masculiniteit: *hegemony*, *subordination*,

complicity en *marginalization*. Hegemonische masculiniteit kan gedefinieerd worden als de gender praktijken die bewerkstelligen dat mannen de dominante positie in de maatschappij behouden (Connell, 2005). Deze vorm van masculiniteit wordt cultureel het meest gerespecteerd en geïdealiseerd en is daarom dominanter dan de andere vormen (Connell, 2005). Het concept ‘hegemonie’ is gebaseerd op Gramsci’s analyse van het klassensysteem, waarbij hegemonie verwijst naar de culturele dynamiek waarmee een groep een leidende positie in het leven claimt en behoudt (Connell, 2005). Hegemonie wordt bereikt als er overeenstemming plaatsvindt tussen het culturele ideaal en de institutionele macht. Het belangrijkste kenmerk is een succesvolle aanspraak op autoriteit. Hegemonische masculiniteit schrijft voor welke kenmerken en handelingen gepast zijn voor mannen. Voorbeelden van dit soort kenmerken zijn blank, fysiek sterk, heteroseksueel, actief, competitief, machtig, intelligent en rationeel (Milestone & Meyer, 2012). Hierbij staan werk en seks vaak centraal in het leven van de man. Tegelijkertijd worden eigenschappen die niet geaccepteerd worden als ongepast bestempeld (Milestone & Meyer, 2012). Een voorbeeld is dat mannen die zwakte tonen als een ‘watje’ worden omschreven, omdat dit als een stereotype vrouwelijke eigenschap wordt gezien. Kortom, hegemonische masculiniteit is cultureel de sterkste vorm van mannelijkheid die andere vormen en vrouwen ondergeschikt maakt en zichzelf als superieur positioneert (Milestone & Meyer, 2012).

De tweede vorm is medeplichtige masculiniteit. Deze vorm van masculiniteit geniet van de voordelen die zijn verkregen door het ondergeschikt maken van anderen, maar zijn tegelijkertijd niet zo extreem als de hegemonische masculiniteit (Connell, 2005). Enerzijds worden bestaande machtsrelaties niet uitgedaagd of in twijfel getrokken door de medeplichtige masculiniteit. Anderzijds brengen culturele instituten zoals het huwelijk, vaderschap en het sociale leven uitgebreide compromissen met zich mee, in plaats van dat er dominantie of autoriteit wordt vereist. Deze groep mannen zijn bijvoorbeeld wel respectvol naar vrouwen toe. Door niet actief voor de autoriteit van de hegemonische masculiniteit te strijden, maar wel van de voordelen te genieten zijn deze groep mannen dus ‘medeplichtig’.

De derde vorm van masculiniteit is gemarginaliseerd. Deze vorm gaat over mannen die geen toegang hebben tot de hegemonische masculiniteit, doordat ze niet over bepaalde kenmerken beschikken (Connell, 2005). Dit heeft bijvoorbeeld betrekking op mannen die behoren tot een bepaalde minderheid, zoals gehandicapte mannen. Deze vorm van masculiniteit is dus ondergeschikt aan de hegemonische masculiniteit. Het is wel mogelijk dat mannen binnen deze vorm eigenschappen hebben van de hegemonische masculiniteit, maar doordat ze op sommige vlakken tekortschieten worden ze buitengesloten.

De laatste vorm van masculiniteit is de ondergeschikte. Ondergeschikte masculiniteit bevindt zich onderaan de hiërarchie en heeft betrekking op mannen die eigenschappen bezitten die

door de hegemonische masculiniteit als ongepast worden beschouwd (Connell, 2005). Er worden in dit geval eigenschappen uitgedrukt die tegenovergesteld zijn aan de hegemonische mannelijkheid. Over het algemeen worden er vrouwelijke eigenschappen toegekend aan de mannen die vallen onder ondergeschikte masculiniteit. Bijvoorbeeld mannen die emotioneel zijn, zich vrouwelijk gedragen of homoseksueel zijn. Homoseksuele mannen ervaren nog steeds culturele mishandeling, gewelddadig gedrag en economische discriminatie (Connell, 2005).

2.3.3 Masculiniteit in de media

Er is veel onderzoek gedaan naar de manier waarop media gender representeren (Milestone & Meyer, 2012; Hermes, 2007; Signorielli & Kahlenberg, 2001). Hieruit is gebleken dat televisieseries regelmatig gebruikmaken van het stereotyperen van zowel mannen als vrouwen. Daarbij is er een onderscheid te maken tussen de professionele en de persoonlijke rol van een televisiepersonage. De eerste laat zien waar hij of zij werkt terwijl de laatste betrekking heeft op persoonlijke relaties, zoals familie, vrienden en romantiek (Lauzen, Dozier, & Horan, 2008). Door het vaststellen van deze verschillende rollen kunnen personages hun meest essentiële sociale functies laten zien, bijvoorbeeld als kostwinner of echtgenoot. Dit legt de basis voor genderstereotypering in televisieseries (Eagly & Steffen, 1984).

Vrouwen krijgen in televisieseries vaker de rol van echtgenoot of moeder toegewezen, waarbij ze vooral geassocieerd worden met familie, vrienden en romantiek (Lauzen, Dozier, & Horan, 2008). Bovendien worden vrouwen vaker in relatie gebracht met het huiselijke. Mannen worden daarentegen regelmatig geassocieerd met werk en politiek (Lauzen, Dozier, & Horan, 2008). Vrouwen zouden graag een gezin willen starten, terwijl mannen zich emotioneel slecht kunnen binden (Milestone & Meyer, 2012). De representaties van mannen en vrouwen in de media krijgen dus andere normen en waarden toegewezen. Deze sociale rollen waarin de mannelijke personages te zien zijn dragen bij aan de constructie en het behoud van genderstereotypering.

De manier waarop masculiniteit gerepresenteerd wordt in de media is over de jaren heen wel veranderd. Enerzijds worden mannen steeds vaker naakt getoond, waarbij een gespierd lichaam de norm is (Milestone & Meyer, 2012). Hierdoor is er sprake van seksuele objectivering die eerst alleen bij vrouwen te zien was. Anderzijds onderscheidt Beynon (2002) twee nieuwe vormen van masculiniteit in de media. De eerste vorm van masculiniteit is de 'new man as narcissist', waarbij mannen zich meer bezighouden met hun uiterlijk en gezondheid (Beynon, 2002). Deze vorm is vooral terug te zien in reclames of tijdschriften, zoals *Men's Health*, met als doel het verkopen van producten voor het mannelijk lichaam. De 'new man as narcissist' heeft dus vooral te maken met het consumentisme.

De tweede nieuwe vorm is 'new man as nurturer', wat betekent dat mannen meer hun

sensitieve kanten laten zien. Ze gebruiken bijvoorbeeld minder vaak geweld om problemen op te lossen, ze spreken vaker hun gevoelens uit, ze nemen meer huishoudelijke taken op zich en worden vaker getoond in de rol van vader (Milestone & Meyer, 2012; Beynon, 2002). Deze man gelooft in gendergelijkheid en is niet seksistisch. Toch hebben deze mannen vrijwel altijd een baan die hen meer definieert dan hun huishoudelijke rol (Milestone & Meyer, 2012). In het volgende hoofdstuk zal worden toegelicht hoe de representatie van masculiniteit in *The Handmaid's Tale* onderzocht zal worden.

3. Methode

De representatie van masculiniteit in *The Handmaid's Tale* zal onderzocht worden door middel van een kwalitatieve inhoudsanalyse. Een kwalitatieve inhoudsanalyse is een onderzoeksmethode die op een systematische wijze betekenissen uit visuele en verbale data interpreteert en beschrijft (Schreier, 2012). Brennen (2013) beschrijft kwalitatief onderzoek als interdisciplinair, interpretatief, politiek en theoretisch van karakter. Kwalitatieve onderzoekers beschouwen de werkelijkheid als een sociaal construct, waarbij ze een poging doen om via verbale en visuele data de ervaring van de mens te begrijpen en inzicht te krijgen in het grotere geheel van menselijke relaties (Brennen, 2013). De onderzoeker heeft hierbij een actieve rol in het onderzoeksproces. Doordat het interpreteren van betekenissen centraal staat, is het een geschikte methode om de representatie van masculiniteit te onderzoeken (Brennen, 2013).

Er bestaan verschillende analysemethoden die als kwalitatieve inhoudsanalyse bestempeld kunnen worden. In dit onderzoek zal de data onderzocht worden door middel van een narratieve en visuele analyse die elkaar zullen aanvullen. De narratieve analyse is gebaseerd op het narratieve analyseschema van Wester en Weijers (2006). De visuele analyse is geïnspireerd door Vos (2004) en Machin en Mayr (2012). *The Handmaid's Tale* heeft momenteel twee seizoenen en de kwalitatieve inhoudsanalyse zal dan ook op beide worden toegepast. Het eerste seizoen is uit 2017 en heeft tien afleveringen. Het tweede seizoen is uit 2018 en heeft dertien afleveringen. De afleveringen duren tussen de 45 en 60 minuten. De karakters Fred, Nick en Luke zijn de belangrijkste mannelijke personages in de serie, waardoor de analyses gefocust zullen zijn op deze karakters.

3.1 Narratieve analyse

De eerste deelvraag, hoe masculiniteit in het narratief wordt gerepresenteerd, zal beantwoord worden door middel van een narratieve analyse. Een narratieve analyse is een manier om onderliggende betekenissen te ontdekken in een verhalende tekst die kenmerkend zijn voor onze cultuur (Wester & Weijers, 2006). Wester en Weijers (2006) hebben een analyseschema ontwikkeld dat bestaat uit drie onderdelen met verschillende stappen om deze onderliggende betekenissen bloot te leggen. De eerste stap is het transcriberen van het script. Het programma wordt opgedeeld in scènes om de structuur van de verhaallijn(en) in kaart te brengen. Hierbij wordt als eerste aangegeven welke personages aanwezig zijn in de desbetreffende scène en in welke locaties/ruimtes ze zich bevinden. Vervolgens wordt de dialoog uitgeschreven. Als een van de drie mannelijke hoofdpersonages in de scène voorkomt zal kort worden beschreven wat hun doelen, normen en waarden zijn in die specifieke scène. Deze worden voornamelijk vastgesteld vanuit het gedrag en de

drijfveren van de mannelijke personages. Luke is bijvoorbeeld regelmatig te zien met zijn vrouw en dochter en handelt dan ook altijd vanuit liefde of bescherming voor zijn gezin. In de scènes waar dit inderdaad van toepassing is zal dan de waarde ‘familie’ aan Luke worden toegekend.

Het tweede onderdeel van de narratieve methode is het analyseren van de manifeste verhaalinhoud. Dit houdt in dat de focus ligt op het verloop van het verhaal zoals dit expliciet te zien is. De eerste stap is om de doelen, normen en waarden van Fred, Nick en Luke die per scène zijn opgeschreven te verzamelen en te structureren per personage. Hieruit volgt een lijst met alle doelstellingen, normen en waarden per mannelijk personage. De tweede stap van dit onderdeel is het beschrijven van de verhaallijnen van Fred, Nick en Luke wat betreft narratieve cyclussen (Brady, 1984). Een narratieve cyclus ziet er als volgt uit: een personage loopt tegen een probleem aan, waardoor hij of zij voor een keuze komt te staan. Er moet een beslissing worden genomen om het probleem op te lossen, maar die beslissing veroorzaakt vaak een verergering van het probleem of juist een nieuw probleem. Dit leidt tot een nieuwe keuzesituatie. Een narratieve cyclus maakt duidelijk voor welke problemen de personages staan en op welke manier zij deze proberen op te lossen (Brady, 1984).

Door de narratieve cyclussen van Fred, Nick en Luke te beschrijven kan gekeken worden welke karakters succesvol zijn in het bereiken van hun doelen en hoe het verhaal een verklaring geeft voor het wel of niet behalen van deze doelstellingen. Dit resulteert in een overzicht van de narratieve cyclus, doelen, normen en waarden per mannelijk personage. Hierdoor zullen de karaktereigenschappen, abstractere doelen en de psychologische drijfveer van de mannelijke personages duidelijk worden. Een doel is iets wat iemand probeert te realiseren of bereiken, terwijl een drijfveer een motief of beweegreden is. Een drijfveer kan bijvoorbeeld verklaren waarom iemand een specifiek doel heeft. Als laatste wordt geformuleerd welke algemene moraal voortvloeit uit de verschillende verhaallijnen van Fred, Nick en Luke.

Het laatste onderdeel van het stappenplan in de narratieve analyse focust zich op de latente verhaalanalyse en draait om de impliciete betekenissen. De eerste stap van dit onderdeel is om te kijken welke tegenstellingen in een narratieve cyclus van de mannelijke personages een rol spelen. Dit betekent aan de ene kant tegenstellingen tussen personages wat betreft doelen, problemen of drijfveren, maar ook tegenstellingen binnen een personage. Daarna wordt er gekeken naar welke normen en waarden als nastrevenswaardig of juist als bedreigend worden beschouwd. Hieruit volgt welke impliciete waarden worden geuit via de verhaallijnen van de mannelijke personages. Als laatste worden de relaties tussen de opposities en normen en waarden geanalyseerd vanuit een algemener, abstracter niveau, om de onderliggende betekenissen van de serie bloot te leggen (Wester & Weijers, 2006). Dit zal antwoord geven op de vraag hoe masculiniteit in het narratief wordt gerepresenteerd.

De narratieve analyse is een interpretatieve methode waarin de culturele vaardigheden van de onderzoeker van belang zijn (Wester & Weijers, 2006). Het transcript met de bijbehorende beschrijvingen bieden de mogelijkheid om betekenis aan de tekst toe te kennen (Bal, 1978). In het transcript wordt alle relevante informatie voor de analyse vastgelegd. Het zal daarmee de basis vormen voor eventuele interpretaties. Bal (1978) beschrijft deze interpretaties als voorstellen, omdat de onderzoeker een voorstel doet wat de tekst zou kunnen betekenen. De analyses zijn dan ook gebonden aan het perspectief van de onderzoeker, want een tekst kan op meerdere manieren geïnterpreteerd worden (Bal, 1978). Een voorstel kan geaccepteerd worden door het zo goed mogelijk te onderbouwen met argumenten die gebaseerd zijn op het transcript (Wester & Weijers, 2006). Door de analysestappen zo transparant mogelijk uit te voeren, zal de analyse dus betrouwbaar en navolgbaar zijn (Silverman, 2011), ook al kunnen de resultaten per onderzoeker enigszins verschillen.

Deel 1

1. Opdelen in scènes
2. Welke personages zijn aanwezig en in welke locatie/ruimte bevinden zij zich
3. Concrete en abstracte doelen van de mannelijke personages per scène beschrijven
4. Expliciete normen en waarden van de mannelijke personages beschrijven

Deel 2

1. Doelen, normen en waarden verzamelen en structureren per mannelijk personage
2. Beschrijven van de verhaallijnen van de mannelijke personages (narratieve cyclussen)
3. Bereiken de mannelijke personages (succesvol) hun doelen?
4. Hoe geeft het verhaal een verklaring voor het wel of niet behalen van deze doelen?

Deel 3

1. Welke tegenstellingen zijn er?
 - Tegenstellingen tussen mannelijke personages wat betreft doelen, problemen of drijfveren
 - Tegenstellingen binnen een personage wat betreft doelen, problemen of drijfveren
2. Welke normen en waarden worden als nastrevenswaardig of juist bedreigend beschouwd?
3. Welke impliciete waarden worden geuit via de verhaallijnen van de mannelijke personages?
4. Wat is de relatie tussen deze impliciete normen en waarden en hoe verhoudt dit zich tot de gevonden tegenstellingen?
5. Welke onderliggende betekenis van de serie komt hierdoor naar voren en wat zegt dit over de representatie van masculiniteit?

3.2 Visuele analyse

De tweede deelvraag, hoe masculiniteit visueel wordt gerepresenteerd, zal beantwoord worden door middel van een visuele analyse. Door een grote toename aan beeldvormende technologieën aan het einde van de 20e eeuw, is er een visuele cultuur ontstaan (Lister & Wells, 2011). De audiovisuele media, die onderdeel zijn van deze visuele cultuur, zijn uitgegroeid tot een van de belangrijkste dragers van informatie in de huidige maatschappij (Howells & Negreiros, 2019). De visuele cultuur helpt bij het construeren van de werkelijkheid (Newton, 2013). Zodoende draagt een populaire serie zoals *The Handmaid's Tale* bij aan de manier waarop masculiniteit gerepresenteerd wordt. Dit zal onderzocht worden met behulp van een visuele analyse die geïnspireerd is door het analyseprotocol voor de filmische laag van Vos (2004) en de visuele discourses analyse van Machin en Mayr (2012). De visuele analyse zal enkel worden toegepast op de mannelijke personages Fred, Nick en Luke.

Als eerst zal er een visueel transcript worden gemaakt. Hierbij zullen de filmische elementen centraal staan waar Vos (2004) zich ook op richt in zijn analyseprotocol voor films en series. Deze filmische elementen zijn de mise-en-scène, cinematografie en editing. De mise-en-scène betekent alles wat in het beeld te zien is. Er zijn vier belangrijke aspecten te onderscheiden, namelijk setting, kleur, belichting en compositie (Pramaggiore & Wallis, 2005). Cinematografie houdt in hoe de mise-en-scène in beeld wordt gebracht, wat bestaat uit het beeldkader, camerastandpunt en camerabeweging (Vos, 2004). De editing draait om de relatie tussen opeenvolgende beelden, zoals het ritme en de duur van de shots.

Ten tweede zal er een overzicht worden gemaakt waarin uiteen wordt gezet hoe de drie belangrijkste mannelijke personages door de serie heen in beeld worden gebracht. Hierin is het belangrijk om patronen te herkennen, omdat er via herhaling vaak een specifieke boodschap wordt uitgedragen. Een gedetailleerde beschrijving biedt opnieuw houvast om een legitieme interpretatie te maken (Bal, 1978). Deze interpretatie is gebaseerd op een gedeeld cultureel referentiekader dat aanwezig is binnen een samenleving (Hall, 2013). Daardoor is het mogelijk om een bepaalde boodschap uit te dragen door middel van visuele elementen. Echter, de boodschap die de onderzoeker eruit haalt is wederom een voorstel die gefundeerd wordt door argumenten, er zijn altijd meerdere interpretaties mogelijk.

Als laatste worden de normen en waarden beschreven die gecommuniceerd worden via de filmische elementen (Machin & Mayr, 2012). De kijker wordt door middel van de mise-en-scène, cinematografie en editing aangemoedigd om mee te leven met de fysieke en mentale gesteldheid van de personages. Bijvoorbeeld de belichting die de sfeer bepaalt, het camerastandpunt dat een personage dominant of timide over laten komen of de editing die het tempo van een scène kan vertragen of opvoeren. Patronen zijn hier wederom van groot belang, omdat visuele elementen die

herhaaldelijk in beeld worden gekoppeld aan een specifiek personage kenmerkend zullen zijn voor hoe masculiniteit gerepresenteerd wordt. Op deze manier kunnen de visuele elementen op meerdere manieren betekenis tot stand brengen waarmee bepaalde normen en waarden worden overgedragen.

Als laatste worden de visuele elementen gerelateerd aan het narratief, wat resulteert in extra informatie over de representatie van masculiniteit. De impliciete normen en waarden die voortkomen uit de narratieve analyse zullen vergeleken worden met de waarden die overgebracht worden door middel van de visuele elementen. De relatie tussen deze twee uitkomsten zal antwoord geven op de derde deelvraag, namelijk hoe het narratief en het visuele zich tot elkaar verhouden en welke betekenissen hierdoor worden gegenereerd. De focus ligt hier op de overeenkomsten en verschillen in waarden die gecommuniceerd worden door middel van het narratief en de visuele elementen. Dit zal eerst bekeken worden per mannelijk personage, maar vervolgens worden de personages ook met elkaar vergeleken. Hierbij zal wederom het duidelijk beschrijven van de gemaakte stappen ervoor zorgen dat de analyse betrouwbaar en controleerbaar is (Silverman, 2011). Door een visuele analyse te combineren met een narratieve analyse zal er antwoord worden gegeven op de vraag hoe masculiniteit gerepresenteerd wordt in *The Handmaid's Tale*.

Deel 1

1. Opdelen in scènes
2. Welke personages zijn aanwezig
3. Korte beschrijving van de handeling
4. Hoe worden de mannelijke personages in beeld gebracht wat betreft:
 - Mise-en-scène (setting, kleur, belichting, compositie)
 - Cinematografie (beeldkader, camerastandpunt, camerabeweging)
 - Editing (tempo/opeenvolging van beelden)

Deel 2

1. Visuele kenmerken van Fred, Nick en Luke verzamelen en structureren per personage
2. Zijn er patronen te herkennen in hoe de mannelijke personages in beeld worden gebracht?

Deel 3

1. Welke normen en waarden worden gecommuniceerd door middel van de gevonden patronen in de visuele representatie?
3. Welke impliciete boodschap wordt uitgedragen door middel van de visuele representatie van de mannelijke personages?

4. Resultaten

In dit hoofdstuk zullen de resultaten besproken worden die zijn voortgekomen uit de narratieve en visuele analyse van de 23 afleveringen van *The Handmaid's Tale*. Er zal per mannelijk personage uiteen worden gezet welke vorm van masculiniteit zij representeren via het narratief en hoe dit wordt ondersteund door de visuele aspecten. Vervolgens zullen de resultaten van de mannelijke personages met elkaar vergeleken worden. Op deze manier wordt antwoord gegeven op de vraag hoe masculiniteit gerepresenteerd wordt in *The Handmaid's Tale*.

4.1 Fred

“We only wanted to make the world better. Better never means better for everyone. It always means worse for some.” — Fred Waterford (Seizoen 1, afl. 5)

4.1.1 Narratieve analyse

Commander Fred Waterford is het hoofd van het huishouden waar June als handmaid is toegewezen. Hij is getrouwd met Serena Joy en maakt deel uit van de Sons of Jacob, de oprichters van Gilead. Fred kan gekoppeld worden aan de hegemonische vorm van masculiniteit. Hij wordt in het narratief getoond als een machtige man die een dominante positie heeft binnen de republiek Gilead. Zijn werk staat centraal in zijn leven en hij heeft hier veel autoriteit mee verworven. Eigenschappen die zowel kenmerkend zijn voor de hegemonische masculiniteit als voor Fred zijn heteroseksueel, machtig, competitief, intelligent en rationeel. Daarnaast zijn vrouwen ondergeschikt aan de man binnen Gilead, hierdoor positioneert Fred zichzelf als superieur.

'Oude' Fred

De narratieve cyclus van Fred laat de evolutie van zijn karakter zien. Hierbij kan een onderscheid worden gemaakt tussen de 'oude' en 'nieuwe' Fred, waarbij de eerste enkel via flashbacks te zien is. De oude Fred is een man die verliefd is geworden op Serena, een succesvol schrijfster. Ze hebben een gepassioneerde relatie, waarin Fred een ondersteunende functie heeft in Serena's ambitieuze carrière. Hij gaat met haar mee als zij publiekelijk moet spreken en spreekt haar moed in wanneer ze zenuwachtig is. Wanneer Serena wordt neergeschoten, voelt Fred zich emotioneel en schuldig dat hij haar heeft aangemoedigd om in het openbaar te spreken. “You stop that. Stop it and be a man,” reageert Serena (Seizoen 2, afl. 6). Dit laat zien dat weinig emotie tonen en rationaliteit karakteristiek zijn die worden toegekend aan mannen. In dit geval beschikt Serena echter meer over deze eigenschappen dan Fred en moedigt zij hem aan om zich mannelijker te gedragen. Een

scène later is te zien hoe Fred de schutter en zijn vrouw door het hoofd schiet. Fred gebruikt hier geweld om in zijn ogen rechtvaardigheid te bewerkstelligen, iets wat vaak als een mannelijke eigenschap wordt gezien. Hier wordt ook voor het eerst zijn wrede kant getoond, die later in de serie juist kenmerkend is voor zijn karakter. Als Fred bericht krijgt dat het plan van de Sons of Jacob om de Amerikaanse overheid over te nemen in werking gaat, moet Serena hem overtuigen dat ze het juiste doen. Fred kijkt vertwijfeld en zegt dat het veel mensen pijn zal doen. Serena verzekert hem dat ze de mensheid juist redden. Ze doen Gods werk. Serena heeft een belangrijke bijdrage in Freds succesvolle aanspraak op autoriteit. Zij stimuleert Fred om de rol van de hegemone man aan te nemen.

Na de overname hecht Fred nog steeds veel waarde aan Serena's mening. Serena heeft een aantal belangrijke concepten bedacht waarop Gilead gebaseerd is, zoals vruchtbaarheid als nationaal hulpbron en verplichte reproductie. Fred erkent haar intelligentie en ziet haar toegevoegde waarde. Serena heeft een voorstel bedacht die ze wil pitchen bij de Sons of Jacob. Fred vraagt aan de mannen om Serena uit te horen, maar de mannen weigeren om naar haar te luisteren. In een andere flashback waar Fred met twee anderen het concept van de ceremonie bedenkt, zegt Fred dat de vrouwen dit niet zullen accepteren. Een andere man reageert dat vrouwen hier helemaal niks over te zeggen hebben, maar Fred wijst hem erop dat ze geen succes zullen hebben zonder de steun van hun vrouwen.

In deze periode, die zich afspeelt voor het moment waar de serie voor de kijker begint, is Fred een man in een gelijkwaardige relatie met zijn vrouw, die regelmatig empathisch vermogen toont. Waarden die regelmatig terugkomen in deze scènes zijn dan ook gelijkwaardigheid, liefde, behulpzaamheid en religie. Religie is een belangrijke verbinding tussen Fred en Serena, wat duidelijk wordt als ze samen bidden en regelmatig verwijzen naar de bijbel. Zijn werk is een belangrijk onderdeel van zijn identiteit, maar tegelijkertijd ondersteunt hij ook Serena's ambities. Daarmee komen ook de waarden werk, zakelijk, professioneel, ondersteunend en ambitieus naar voren. Bovendien is hij erg loyaal toe naar Serena en zijn baan. Zijn acties worden ofwel gedreven door zijn liefde voor Serena of door zijn werk ambities.

'Nieuwe' Fred

Er wordt een grote tijdsprong gemaakt tussen de meest recente flashback en het moment dat June bij de Waterfords komt wonen, het moment dat Fred wordt geïntroduceerd aan de kijker. Zowel de omstandigheden als Freds persoonlijkheid hebben hiertussen een grote verandering doorgemaakt.

De omstandigheden voor mannen en vrouwen voor en na de overname van Gilead is enorm. Gilead is gebaseerd op een sterke hiërarchie, waarbij mannen boven vrouwen staan. Ook tussen de mannen onderling heerst een hiërarchie. De Sons of Jacob staan hierbij bovenaan de keten. Fred is

dus een van de machtigste mannen van Gilead. De rol van de vrouwen, zoals Serena, is voornamelijk om volgbaar en ondersteunend naar hun man toe te zijn. De handmaids zijn bezittingen van de man, waarbij hun eigen identiteit wordt afgenomen. Dit wordt duidelijk doordat June 'Offred' wordt genoemd, wat letterlijk 'van Fred' betekent. Daarnaast is haar enige functie en doel om zwanger te worden en een kind te baren voor de Waterfords. Als zij hier succesvol in is wordt zij naar het volgende huis gestuurd, waar ze opnieuw zwanger dient te worden. De hiërarchische structuur achter Gilead is van belang voor de representatie van Fred en zijn persoonlijke ontwikkeling. Fred heeft namelijk veel macht verworven en hij vindt het belangrijk om deze machtspositie te onderhouden.

Freds persoonlijke ontwikkeling is goed terug te zien in zijn relatie met Serena. In de flashbacks is te zien hoe Fred heel begaan was met Serena, zowel met haar gevoelens, gezondheid als carrière. In het heden gedraagt Fred zich echter afstandelijk en zakelijk tegenover zijn vrouw. Hij oefent zijn macht dan ook voornamelijk uit in zijn relatie met haar. June, Rita en Nick weten dat zij ondergeschikt zijn aan Fred en gedragen zich hier ook naar. Echter, Serena en Fred hadden vroeger een gelijkwaardige relatie waardoor zij regelmatig in situaties terechtkomen waarin Fred zich gedwongen voelt om Serena buiten te sluiten of zelfs te straffen, ten behoeve van zijn eigen machtspositie. June vertelt in een voice-over dat het huishouden het domein van de vrouw is, terwijl de man zich bezighoudt met publiekelijke zaken. Fred laat op beide terreinen meerdere keren zien dat hij altijd het laatste woord heeft.

Er zijn in alle twee de seizoenen meerdere momenten te herkennen waarin Fred Serena moet wijzen op de huiselijke rol van de vrouw. De overname van Gilead heeft ervoor gezorgd dat er veel rechten van de vrouw zijn afgenomen. Serena was een succesvolle carrièrevrouw, waardoor zij moet wennen aan haar nieuwe rol. Bovendien heeft Serena een bijdrage gehad in de oprichting van Gilead, maar nu heeft zij geen enkel recht meer om zich met politieke of publieke zaken bezig te houden. In de eerste aflevering heeft Fred een werkvergadering met andere commandeurs. Hij nodigt ze uit in zijn werkkamer en doet de deur dicht voor Serena's neus met de opmerking "we'll join you for dinner" (Seizoen 1, afl. 1). In deze scène komt duidelijk naar voren dat in Gilead de mannen geacht worden om zich bezig te houden met werk, terwijl van de vrouwen wordt verwacht dat ze de huishoudelijke taken op zich nemen. Op een ander moment vertelt Fred tijdens het ontbijt aan Serena dat er een 'aunt' is gevlucht naar Canada. Wanneer Serena haar mening geeft over hoe ze dit het beste kunnen aanpakken, reageert Fred: "You don't need to worry about this. I promise. We've got good men working on it" (Seizoen 1, afl. 4). Dit laat wederom zien dat mannen zich bezighouden met werk en vrouwen zich daar niet druk over moeten te maken. Een ander goed voorbeeld van de complexe relatie tussen Fred en Serena is wanneer de Mexicaanse delegatie op bezoek komt. Zij organiseren voor hen een groot banket, waarbij Serena voor het publiek spreekt

over Gilead. Door een speech te geven voor een grote groep mensen over haar passie, vervalt ze een beetje in haar oude rol als publieke spreker. Als ze weer thuis zijn na het diner ontstaat er een intiem moment tussen Fred en Serena. Fred is duidelijk onder de indruk en herkent de vrouw waar hij ooit verliefd op is geworden. Dit is de eerste keer dat we Fred en Serena gemeenschap zien hebben, waarbij kortstondig weer een gelijkwaardige relatie te zien is. Wanneer Serena er een aantal afleveringen later achter komt dat Fred June heeft meegenomen naar Jezebels, een soort seksclub, is ze woedend. Freds reactie is: “You brought lust and temptation back into this house. On your back and on your knees. If I've sinned, then you led me to it” (Seizoen 1, afl. 10). Hiermee doet Fred het intieme, gelijkwaardige moment teniet en geeft hij Serena de schuld voor zijn eigen zonden. Hier komt duidelijk de gevestigde machtsstructuur naar voren waarin de man boven de vrouw staat.

In het tweede seizoen neemt Fred steeds wredere maatregelen om Serena onder de duim te houden. Wanneer Fred in het ziekenhuis ligt na de aanslag op het Rachel en Leah centrum, hebben Serena en June Freds werk op zich genomen. Fred heeft dit in zekere mate goedgekeurd, maar wanneer hij weer thuiskomt ziet hij dat Serena ook zonder toestemming zijn handtekening heeft vervalst om een vrouwelijke dokter te laten kijken naar baby Angela. Fred vraagt Serena en June om uitleg, waarop Serena antwoord: “I did it for the child. What greater responsibility is there in Gilead?” “Obeying your husband,” reageert Fred (Seizoen 2, afl. 8). Hier is te zien dat Fred zich streng aan de regels houdt wanneer het hem uitkomt, maar als het voor hem gunstig is dan buigt hij wel de regels. Fred plaatst zichzelf boven de wet, wat ook tot uiting komt in een opmerking die hij maakt: “rules can be bent for a high-ranking Commander” (Seizoen 2, afl. 13). In dit geval heeft Fred niet langer het gevoel dat hij de controle heeft, waardoor hij Serena straft door middel van zweepslagen met zijn riem. Het laatste voorbeeld is wanneer Serena zich realiseert dat er weinig potentie is voor vrouwen binnen Gilead. Zij doet een wetsvoorstel aan de Sons of Jacob dat vrouwen binnen Gilead mogen leren om te lezen. Na een aantal minachtende grapjes of Fred zijn lunch is vergeten, wordt Serena's voorstel niet gewaardeerd. Fred moet tegenover zijn collega's bewijzen dat Serena hem gehoorzaamt, waardoor hij besluit om haar pink eraf te laten halen. In deze voorbeelden waar Fred zijn macht uitoefent om Serena op haar plek te houden is een ontwikkeling te zien waarin Fred steeds wredere straffen uitdeelt naarmate het verhaal vordert. Zijn acties komen voort uit het behoudt of bevorderen van zijn machtspositie. De nieuwe Fred stelt status en macht dan ook boven zijn relatie. Waarden die hier aan Fred kunnen worden toegewezen zijn autoritair, macht, zakelijk, afstandelijk, rationeel, wreed en agressief.

Hoewel het huis Serena's domein zou moeten zijn, laat Fred zelfs op dit gebied meerdere keren zien dat hij het laatste woord heeft. Het is gebruikelijk dat het huishouden zich voor de ceremonie verzamelt in de woonkamer om gezamenlijk te bidden. Fred moet aankloppen, waarna

Serena toestemming moet geven dat hij binnen mag komen. De tweede ceremonie zit alleen June in de woonkamer als Fred al binnenkomt. Hiermee ondermijnt hij Serena's zeggenschap binnen het huis. Ook wanneer Serena uit woede June opsluit in haar slaapkamer, zorgt Fred ervoor dat ze de volgende dag weer naar buiten mag. Dit indiceert dat Fred zelfs in huis Serena niet de baas laat zijn. Dit komt ook terug aan het einde van het tweede seizoen, wanneer Serena bepaalt dat June niet meer thuis mag wonen na de bevalling. Als blijkt dat June's borstvoeding pas op gang komt wanneer ze de baby ziet, ondermijnt Fred wederom Serena's keuze en laat hij June weer bij hen komen wonen.

Fred en June

Freds relatie met June is anders dan die met Serena. Vanaf het moment dat June bij de Waterfords gaat wonen is er een gevestigde hiërarchie, waarbinnen Fred en June duidelijk hun plaats weten, ook al zoeken ze beiden een aantal keer de grens op. De Offred vóór June heeft zichzelf opgehangen. In een flashback is te zien hoe het lichaam wordt weggedragen en Serena boos aan Fred vraagt wat hij dan dacht dat er zou gaan gebeuren. Er is dus iets voorgevallen tussen Fred en de oude Offred, wat de kijker niet weet. Dit verklaart wellicht waarom Fred zoveel toenadering zoekt tot June. Dit is deels gebaseerd op lust en macht, maar hij geeft ook aan dat hij June's leven 'draagbaar' wil maken, wat indiceert dat hij zich schuldig voelt over de dood van de oude Offred. Daarom vraagt Fred aan June om een spelletje te spelen, neemt hij haar mee naar Jezebels en regelt hij dat June haar dochter Hannah kan zien. June gaat vooral mee in Freds uitnodigingen om hem tevreden te houden. Ze is zich bewust van Freds machtige positie en hoopt via hem informatie te vergaren voor het verzet. Dit neemt niet weg dat June een gevangene blijft die geritualiseerd verkracht wordt, waardoor zij meerdere keren probeert weg te lopen. Wanneer Eden is weggelopen vraagt Fred aan June waarom iemand zoveel zou riskeren. June antwoordt dat ze het niet weet, waarna Fred vraagt 'don't you? [...] You preferred to hide in the attic to avoid coming home. With me.' Hier laat de 'nieuwe' Fred voor het eerst zijn emotie en onzekerheid zien, iets wat hij in het dagelijks leven verstoopt onder zijn autoritaire masker. June's vluchtpogingen kunnen gezien worden als het niet behalen van Freds doel om June's leven draagbaar te maken.

Een andere verklaring waarom Fred regelmatig June opzoekt, is dat hij het moeilijk vindt om seksueel te presteren als er geen persoonlijke klik is. Bij de tweede ceremonie kan Fred geen erectie krijgen, wat frustrerend en vernederend voor hem is. Hij geeft later toe dat hij de ceremonie erg onpersoonlijk vindt, ondanks dat hij een van de bedenkers is. Dit bevestigt dat hij een persoonlijke klik nodig heeft om seksueel te presteren, iets wat doorgaans aan vrouwen wordt toegeschreven. Echter, Fred wijst June erop dat de ceremonie noodzakelijk is om het biologische doel van vrouwen te bereiken, het belangrijkste doel wat er is. June reageert dat liefde belangrijker

is, waarop Fred zegt dat liefde slechts een marketingtruc is. Dit toont goed het contrast tussen de oude en nieuwe Fred, omdat de oude Fred in de flashbacks te zien is als een verliefde en gepassioneerde man die veel van Serena houdt. Deze man is niet terug te herkennen in de huidige Fred die het bestaan van liefde niet erkend.

Fred is minder afstandelijk naar June toe dan naar Serena, wat blijkt uit de voorgaande voorbeelden waar hij af en toe ook emotie toont. De waarden macht en werk blijven centraal staan, maar ook de waarde lust komt hier regelmatig naar voren. Desondanks heeft Fred een meedogenloze kant, die ook in zijn omgang met June meerdere keren naar voren komt. Het beste voorbeeld is wanneer June hoogzwanger is en valse weeën heeft. Serena en Fred besluiten samen dat ze de baby op een ‘natuurlijke’ manier willen stimuleren om eerder te komen. Terwijl Serena June vasthoudt verkracht Fred haar. De ceremonie is zakelijk en afstandelijk, maar deze verkrachting is persoonlijk. June schreeuwt het uit, terwijl Fred zichtbaar geniet. Hier komt de verborgen tiran in Fred goed naar voren.

Onsuccesvol

Hoewel de representatie van Fred dus duidelijk gekoppeld kan worden aan de hegemonische masculiniteit, suggereert het narratief niet dat deze vorm van masculiniteit de meest succesvolle is. Fred is vrijwel nooit succesvol in het bereiken van zijn grotere doelen. Op werkvlak zijn er drie belangrijke momenten voor Fred. Ten eerste wil Fred tot een handelsakkoord komen met de Mexicaanse delegatie. Het wordt niet duidelijk of zij de handelingen succesvol afronden. Luke komt er echter wel via de assistent van de Mexicaanse ambassadeur achter dat June nog leeft. Hierdoor is Luke extra gedreven om June te redden. Ten tweede is het Freds project om het Rachel and Leah centrum te openen, een grotere versie van het Rode centrum waar nieuwe handmaids getraind worden. Als Fred de andere commandeurs toespreekt tijdens de grote opening, pleegt een van de handmaids een aanslag waar Fred zwaargewond bij raakt. Dit kan gezien worden als een manier waarop Fred gestraft wordt voor zijn acties. Als laatste gaan Fred, Serena en Nick naar Canada voor een handelsakkoord. In het verhaal komt naar voren dat een akkoord met Canada heel belangrijk is voor Gilead. Nick geeft echter de brieven van de handmaids uit Gilead aan Luke, die ervoor zorgt dat ze gepubliceerd worden. Hierdoor wil Canada geen akkoord sluiten en zetten ze Fred het land uit. Dit is een grote mislukking voor Fred op werkgebied.

Daarnaast is het ultieme doel binnen Gilead, maar ook voor Fred, om een kind te krijgen. Gilead is zo ontworpen dat er zoveel mogelijk gezonde kinderen worden geboren. Doordat de geboortecijfers ernstig zijn gedaald is dit belangrijk voor het overleven van het volk. Het wordt echter snel duidelijk dat Fred steriel is. In Gilead wordt dit niet erkend, de verantwoordelijkheid om zwanger te worden ligt altijd bij de vrouw. Dit wordt duidelijk als een dokter aanbiedt om June te

bezwangeren, omdat zij de schuld zal krijgen als ze niet zwanger wordt. Uiteindelijk stelt Serena voor dat Nick seks heeft met June, waarna zij inderdaad zwanger raakt van Nick. Het feit dat Fred geen kinderen kan krijgen en June dus niet zwanger is van hem, is een grote mannelijke tekortkoming. Serena en June bevestigen beiden op verschillende momenten dat hij nooit zal begrijpen hoe het is om een eigen kind te krijgen. Dat zij dit tegen hem zeggen om hem te kwetsen laat zien dat steriliteit als een groot gebrek wordt gezien binnen Gilead.

Hoewel het feit dat Fred steriel is zijn mannelijkheid ondermijnt, weet niemand dat het niet zijn kind is. Wanneer de baby wordt geboren zouden Fred, Serena en de baby nog steeds een gezin kunnen vormen. In de laatste aflevering van het tweede seizoen gaat June voor de derde keer op de vlucht, deze keer met de baby. Tijdens het vluchten komt ze Serena tegen. Die middag is het incident voorgevallen dat Fred Serena's pink heeft laten amputeren. Serena is zich hierdoor zeer bewust van de positie van de vrouw binnen Gilead, waardoor June haar kan overtuigen dat de baby niet mag opgroeien in dit regime. June weet de baby succesvol op een auto richting Canada te zetten. Dit betekent dat Fred zijn kind alsnog verliest. Het narratief straft Fred als het ware voor z'n gruwelijke, tirannieke kant waarbij hij zijn eigen vrouw laat verminken, doordat Serena uit eindelijk zelf bijdraagt aan het uiteenvallen van het gezin. Daarnaast wordt hij gestraft voor het bedenken en in stand houden van Gilead, een dictatuur waarin vrouwen van hun kinderen worden gescheiden en vervolgens als broedmachine dienen. Fred wordt nu van zijn 'eigen' kind gescheiden, waardoor zijn ultieme doel niet bereikt wordt.

Conclusie

De manier waarop Fred gerepresenteerd wordt door het narratief komt overeen met de hegemonische vorm van masculiniteit (Connell, 2005). Fred lijkt te floreren binnen de patriarchale machtsstructuur van Gilead. Hij heeft veel macht en staat bovenaan de hiërarchie. Echter, doordat Fred zijn voornaamste doelen niet haalt, wordt hij binnen het narratief niet beloond voor zijn acties. Zijn dominante positie in de samenleving en autoritaire status leveren uiteindelijk geen positieve gevolgen voor hem op.

Het contrast tussen de oude en nieuwe Fred laat zien dat er sprake is van een bepaalde ontwikkeling binnen zijn karakter. De flashbacks geven Freds personage meer gelaagdheid. Hierin is te zien dat hij vroeger een liefdevolle man was in een gelijkwaardige relatie. Deze man is niet te herkennen op het moment dat June bij de Waterfords komt wonen. In het heden is hij afstandelijk, alleen maar met werk bezig, zakelijk en autoritair. Hij voelt zich boven de wet staan, wat duidelijk wordt in de manier waarop hij met anderen omgaat. Hoewel zijn acties vroeger nog deels gedreven werden door zijn liefde voor Serena, is hij nu enkel nog bezig met het behouden van zijn machtspositie. Het feit dat hij Serena's schutter in het verleden zonder emotie door zijn hoofd schiet

laat zien dat hij altijd een gewelddadige kant heeft gehad. Deze kant heeft zich in Gilead gemanifesteerd en deze manifestatie heeft geen positieve gevolgen voor Fred. Hij bereikt niet zijn ultieme doel om een kind te krijgen, waardoor de normen en waarden die aan hem worden toegekend, zoals werk, macht, status, de man staat boven de vrouw, afstandelijk, zakelijk en aanzien niet als nastrevenswaardig beschouwd worden. Hierdoor draagt het narratief de boodschap uit dat de hegemonische vorm van masculiniteit niet wenselijk is.

4.1.2 Visuele analyse

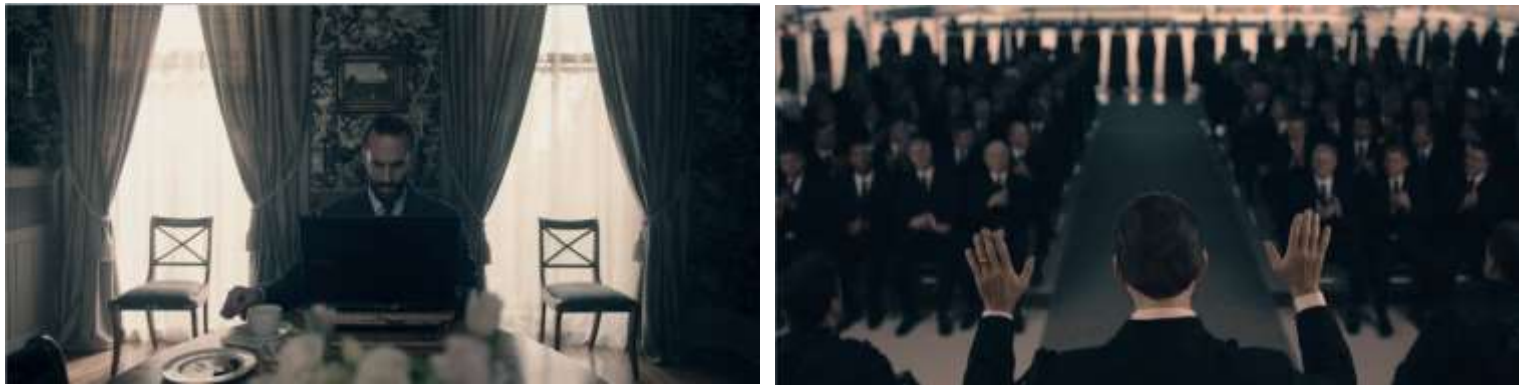
De manier waarop Fred visueel wordt gerepresenteerd ondersteunt de narratieve analyse dat Fred gekoppeld kan worden aan de hegemonische vorm van masculiniteit. Er zijn een aantal patronen te herkennen in de manier waarop Fred getoond wordt, die door middel van repetitie een specifieke boodschap uitdragen.

De kleding in Gilead heeft de functie om iedereen z'n status weer te geven. Zo dragen alle handmaids een rood gewaad en alle vrouwen een blauw gewaad. De guardians dragen zwarte kleding en de commandeurs dragen een volledig pak. Fred heeft dus altijd een zwart pak aan met een wit overhemd, waarbij zijn haren glad naar achteren zijn gekamd. Dit straalt een bepaalde autoriteit uit, waarbij alleen al via zijn verschijning het idee wordt gegeven dat het een belangrijke man is met een gerespecteerde baan.



Figuur 1: *Low-key lighting* zorgt voor een grimmige sfeer

Er is een duidelijk patroon te zien in de setting waarin Fred wordt weergegeven. Ten eerste is Fred voornamelijk in zijn werkkamer te zien. Fred wordt ook meerdere keren in andere ruimtes getoond, maar dit is eerder een uitzondering dan de regel. Doordat Fred hoofdzakelijk in zijn werkkamer te zien is komt ook visueel naar voren dat werk centraal staat in zijn leven. Daarnaast wordt hij, vooral in het eerste seizoen, grotendeels 's avonds of 's nachts getoond. De nacht wordt sneller geassocieerd met duisternis en gevaar. Dat Fred regelmatig in het donker te zien is suggereert wellicht zijn duistere en gewelddadige kant. De belichting benadrukt ook deze duistere kant van Fred. Er valt over het algemeen weinig belichting op Freds gezicht of er wordt gebruikt gemaakt van *low-key lighting*, waardoor er een grimmige sfeer wordt gecreëerd (Figuur 1). De belichting heeft op deze manier een belangrijke rol in het neerzetten van Fred als een gevaarlijk en duister individu.



Figuur 2: Symmetrische composities

Wat betreft de compositie vallen er twee dingen op. Ten eerste wordt Fred, vooral vergeleken met de andere mannelijke personages, regelmatig alleen in beeld getoond. Ook wanneer hij zich met meerdere mensen in een ruimte bevindt, is Fred vaak alleen in beeld te zien. Dit impliceert zijn geïsoleerde positie binnen de samenleving, doordat hij altijd vanuit eigenbelang handelt. Hij stelt zich superieur op tegenover anderen, waardoor hij alleen bovenaan de machtsorde staat. Hier moet wel bij gezegd worden dat Fred niet eenzaam overkomt, maar door hem niet in beeld te brengen met andere personages wordt geïllustreerd hoe Fred handelt vanuit egoïstische motieven. Ten tweede is Fred vaak symmetrisch in beeld te zien (Figuur 2). De herhaaldelijke symmetrie in de compositie kan geïnterpreteerd worden als een visuele representatie van Freds rechtlijnigheid, ordelijkheid, rationaliteit en controle. De symmetrie geeft een gevoel van orde en structuur, wat zowel Gileads gestructureerde samenleving representeert als Freds wanhopige verlangen om elke situatie onder controle te hebben als bewijs van zijn machtspositie.

Het beeldkader is heel divers, Fred wordt zowel getoond via *extreme long shots* als *extreme close-ups*. Dit verschilt per scène waardoor er geen duidelijk patroon naar voren komt. Wat wel een opvallend aspect is van het beeldkader is dat Fred regelmatig door de kadrering met zijn hoofd

buiten het beeld valt (Figuur 3). Zijn hoofd wordt als het ware ‘afgehakt’ door het frame. Hierdoor krijgt Fred iets onmenselijks, omdat het gezicht en de ogen iemand juist humaan maken.



Figuur 3: Freds hoofd valt van het beeld

Wanneer Fred in beeld wordt gebracht is hij heel vaak vanuit een *low angle shot* gefilmd (Figuur 4). Hierdoor wordt er letterlijk en figuurlijk opgekeken tegen Fred, wat dominantie en macht impliceert. De *low angle shots* staan dus in teken van zijn hoge status in de machtsorde en zijn superieure houding tegenover anderen.

Het laatste visuele aspect wat naar voren komt is de camerabeweging wanneer Fred in een scène voorkomt. Er is óf geen sprake van camerabeweging óf de bewegingen zijn zeer stabiel gefilmd. Wanneer de camera niet beweegt geeft dit een gevoel van stagnatie, wat representatief is voor Gilead's normen en waarden die zeer conservatief en traditioneel zijn. Hierdoor lijkt het alsof de tijd is stilgezet en de samenleving nooit te maken heeft gekregen met (technologische)



Figuur 4: *Low angle shot*

ontwikkelingen en vernieuwingen. Met de stabiele camerabewegingen wordt dezelfde boodschap gesuggereerd als de symmetrische compositie, namelijk orde, controle en structuur. Dit representeert zowel Freds rationele karakter en de onderdrukking van zijn emoties, als Gileads rechtlijnige dictatuur, waarin men vast zit aan specifieke (gender)rollen.

De visuele aspecten dragen eraan bij om Fred dominant, machtig en duister neer te zetten. Door middel van de belichting, compositie, camerastandpunt en camerabeweging krijgt het personage een bepaalde sfeer en verschijning toegekend. In het geval van Fred wordt hij als een dominant en gevaarlijke man gepresenteerd. Dit komt overeen met de hegemonische vorm van masculiniteit. De grimmige sfeer die eromheen ontstaat impliceert dat deze vorm van masculiniteit iets kwaadaardigs heeft. De visuele elementen staan dus in dienst van de boodschap die het narratief uitdraagt, namelijk dat de hegemonische vorm van masculiniteit niet wenselijk is.

4.2 Nick

“No one’s above the law, Commander.” — Nick Blaine (Seizoen 1, afl. 8)

4.2.1 Narratieve analyse

Nick Blaine is een guardian die werkt voor Fred en Serena. Hij is in het geheim een Eye voor commandant Pryce, wat betekent dat hij andere commandeurs bespioneert en deze informatie doorgeeft aan Pryce. June en Nick worden verliefd en beginnen in het geheim een relatie, waarbij June zwanger wordt van Nick. Nicks personage kan voornamelijk worden gekoppeld aan de medeplichtige masculiniteit. Nick ervaart namelijk de voordelen van de hegemonische masculiniteit binnen Gilead, doordat hij een gerespecteerde baan heeft en een redelijk hoge rang lijkt te hebben binnen de hiërarchie van Gilead. Hij is volgzzaam naar de Sons of Jacob toe, waardoor hij bestaande machtsrelaties niet uitdaagt of in twijfel trekt. Hij is echter niet gewelddadig, zoals Fred, en hij gaat respectvol met andere mensen om. Daarnaast stelt hij zich niet superieur op tegenover anderen, ook al zou zijn rang daar eventueel wel ruimte voor geven.

Narratieve cyclus

Voor de overname van Gilead zorgde Nick (financieel) voor zijn familie. Toen hij werkloos raakte zocht hij een baan via het uitzendbureau, waar hij Andrew Pryce leerde kennen, een van de oprichters van de Sons of Jacob en Gilead. Nick legt aan hem uit dat zijn familie een moeilijke tijd achter de rug heeft en dat zijn broer niet meehelpt en alcoholist is. Pryce vertelt hem over een religieuze groep waar hij deel van uitmaakt en biedt Nick een baan aan als chauffeur. Nick ontmoet Fred wanneer hij een aantal commandanten ergens naartoe rijdt en Fred aan Nick vraagt wat zijn mening is over handmaids. Nick reageert dat het verstandig is om je niet te hechten. Vanaf dat

moment is Nick in dienst van Fred, maar hij blijft een Eye voor Pryce. Nicks reactie toont aan dat hij wellicht nog nooit verliefd is geweest of juist heel erg is gekwetst door iemand.

In het heden, waar de serie begint, woont Nick in een klein huis op het terrein van de Waterfords. Hij heeft meerdere taken zoals chauffeur, beveiliging en hulp, waardoor hij vrijwel altijd bezig is met klusjes. Nick wordt in het narratief dan ook voornamelijk in verband gebracht met werk, iets wat centraal staat in het leven van de hegemone man.

Nick is eigenlijk de eerste die zijn menselijke kant aan June laat zien, wanneer hij een grapje maakt. Vanaf dit moment, in de eerste aflevering, ontstaat er een flirterige relatie tussen Nick en June. Wanneer Serena doorheeft dat Fred steriel is, vraagt zij aan Nick of hij June zwanger wil maken. Nadat zij gemeenschap hebben gehad, komt Nick zich verontschuldigen dat hij geen nee kon zeggen tegen Serena. Hier komt duidelijk naar voren dat Nick de situatie in Gilead niet normaal vindt en de vrouw nog wel als een gelijkwaardige ziet. Het laat echter ook zijn andere kant zien, namelijk dat zijn werk prioriteit heeft, waardoor hij zeer volgzzaam en loyaal is naar zijn werkgevers. Vanaf dit moment zoeken Nick en June elkaar regelmatig op en worden ze verliefd op elkaar. Nick verandert hierdoor in een soort beschermer van June, hij controleert regelmatig hoe het met haar gaat en hij waarschuwt haar voor mogelijke gevaren. Zijn loyaliteit verschuift hier langzaam van zijn werkgevers naar June, de vrouw van wie hij houdt.

June raakt aan het einde van het eerste seizoen zwanger van Nick. Hij is daar heel blij om, ondanks de situatie. Nick werkt samen met het verzet om June het land uit te smokkelen. Nick's prioriteiten zijn dus duidelijk verschoven van zijn werk naar zijn gezin. Uiteindelijk wordt June gevonden en teruggestuurd naar de Waterfords, die niet erkennen dat ze gevlucht is omdat dat zou betekenen dat er een verzet bestaat. Nick voelt zich vreselijk schuldig en probeert aan June duidelijk te maken dat hij alles heeft geprobeerd. June raakt mentaal zwaar in de put, waarna Nick extra op haar let. Dit is ook het moment dat hij de brieven van de handmaids van haar afpakt, wat belangrijk is voor de ontwikkeling van het verhaal. June helpen om het land te ontvluchten en de brieven van de handmaids bewaren zijn de eerste acties van Nick die duidelijk tegen Gilead gericht zijn. Op dit punt in het narratief is Nick niet langer loyaal naar de Sons of Jacob toe en handelt hij alleen nog in het belang van de veiligheid van zijn gezin. Nick begint zich hier dus actief te verzetten tegen de bestaande machtsorde.

Gewaardeerde guardians krijgen een vrouw toegewezen, waardoor Nick verplicht met Eden moet trouwen. Eden is nog een puber, waardoor zij is opgegroeid in Gilead. Zij neemt haar rol als vrouw heel serieus en doet er alles aan om Nick te behagen. Doordat Nick verliefd is op June en Eden nog heel jong is, houdt Nick haar heel erg op afstand. Dit laat zien dat Nicks loyaliteit bij June ligt en hij zijn gezin als prioriteit ziet, maar tegelijkertijd moet hij enigszins volgzzaam blijven om zijn positie binnen Gilead te behouden. Nick is zeer rationeel, waardoor hij ook beseft dat zijn

functie op de langere termijn juist zinvol kan zijn om June te helpen. Op korte termijn daagt hij dus niet altijd zichtbaar de bestaande machtsstructuur uit, maar doordat hij kalm, rationeel en intelligent is zit er meer verborgen achter zijn acties.

Wanneer Nick meegaat met Fred en Serena naar Canada, leert hij Luke kennen. Hij geeft hem de brieven van de handmaids, waardoor de Canadezen de Waterfords direct het land uitzetten. Dit maakt hem onderdeel van het verzet, omdat de brieven Gilead belemmeren om door te groeien. Eenmaal terug in Gilead vertelt Nick Luke's boodschap aan June, wat haar heel emotioneel maakt. Dit laat ook zien dat Nick veel van June houdt en handelt uit liefde, omdat Luke wel een vorm van competitie voor hem is. Tegelijkertijd weet Nick dat het voor June heel veel betekent.

In de tijd dat de Waterfords en Nick in Canada zitten let guardian Isaac op het huis. Eden en Isaac worden verliefd op elkaar en Nick betrapt hen later zoenend. Eden is enorm overstuur, maar het kan Nick niet schelen, omdat hij geen gevoelens voor haar heeft. Eden voelt zich hierdoor extra afgewezen. Zij loopt vervolgens weg met Isaac, maar ze worden snel opgepakt. Ze krijgen de doodstraf. Nick valt hier volledig uit z'n kalme en rationele rol. Hij heeft het gevoel dat zijn afstandelijkheid haar naar Isaac heeft gedreven, waardoor een jong meisje nu door hem geëxecuteerd wordt. Nick bedenkt half in paniek mogelijkheden om haar te redden, maar Eden heeft er vrede mee. Door zijn schuldgevoelens houdt Nick na Edens executie zelfs een tijdje afstand van June. Doordat Nick hier zo aangeslagen van is, wordt zijn menselijke kant benadrukt.

Wanneer June is bevallen van hun baby en teruggebracht is naar de Waterfords, hebben zij een intiem moment wanneer Nick zegt hoe graag hij de baby zou willen vasthouden. Ze fantaseren samen over vakanties op het strand en plekken waar ze heen zouden gaan. Dit indiceert dat Nick zich ook gevangen voelt in Gilead, ondanks zijn status. Wanneer ze later een kort moment met z'n drieën hebben beseft Nick dat hij zijn dochter niet in Gilead kan laten opgroeien. Samen met Rita en andere Martha's hebben ze een vluchtroute voor June en de baby geregeld. Fred komt er snel achter dat z'n kind weg is, waarna Nick hem tegenhoudt met een pistool zodat hij geen alarm kan slaan. Nick en June's baby is in de laatste scène van het tweede seizoen succesvol onderweg naar Canada, maar de gevolgen voor Nick zijn nog onbekend nu hij Fred voor het eerst duidelijk heeft verraden.

Subversieve masculiniteit

Nicks personage heeft door de twee seizoenen heen eigenlijk twee kanten. De kant waarin hij een loyale werknemer is past bij de medeplichtige masculiniteit, omdat hij gebruik maakt van de voordelen die zijn verkregen door het ondergeschikt maken van anderen. Hij is fysiek sterk, werk staat centraal in zijn leven, hij toont weinig emoties en hij is rationeel en intelligent. Normen en waarden die regelmatig in het narratief aan hem worden toegekend zijn dan ook werk,

professioneel, afstandelijk, rationeel en gehoorzaam. Voor de overname van Gilead was hij werkloos, maar nu heeft hij een gerespecteerde baan door Pryce. Hierdoor is hij trouw en volgzaam naar zijn bazen toe, waardoor hij de bestaande machtsrelaties niet in twijfel trekt.

Wanneer zijn familie kant naar voren komt door zijn liefde voor June en de baby, verschuift zijn loyaliteit naar hen toe. Nicks personage begint als iemand die veel en hard werkt en denkt dat het verstandig is om je niet te hechten aan een vrouw, maar verandert naar een familiemens die er alles voor over heeft om zijn gezin te beschermen. Normen en waarden die aan Nick kunnen worden toegekend vanaf het moment dat June zwanger is zijn liefde, familie, behulpzaam, beschermend, bezorgd en zorgzaam. Hierdoor daagt hij wel degelijk de bestaande machten uit, onder andere door June te helpen met vluchten, de brieven aan Luke te geven en door Fred uiteindelijk gevangen te houden zodat June met de baby kan ontsnappen. Zijn familie kant valt niet onder een van de vormen van masculiniteit zoals Connell die beschrijft. Er zou wellicht een vijfde vorm van masculiniteit geïntroduceerd moeten worden: de subversieve vorm van masculiniteit. Nick voldoet aan meerdere eigenschappen van de hegemonische masculiniteit, waardoor hij niet gemarginaliseerd of ondergeschikt is, maar zet zich uiteindelijk af tegen de bestaande machtsstructuur en gaat de strijd aan.

Conclusie

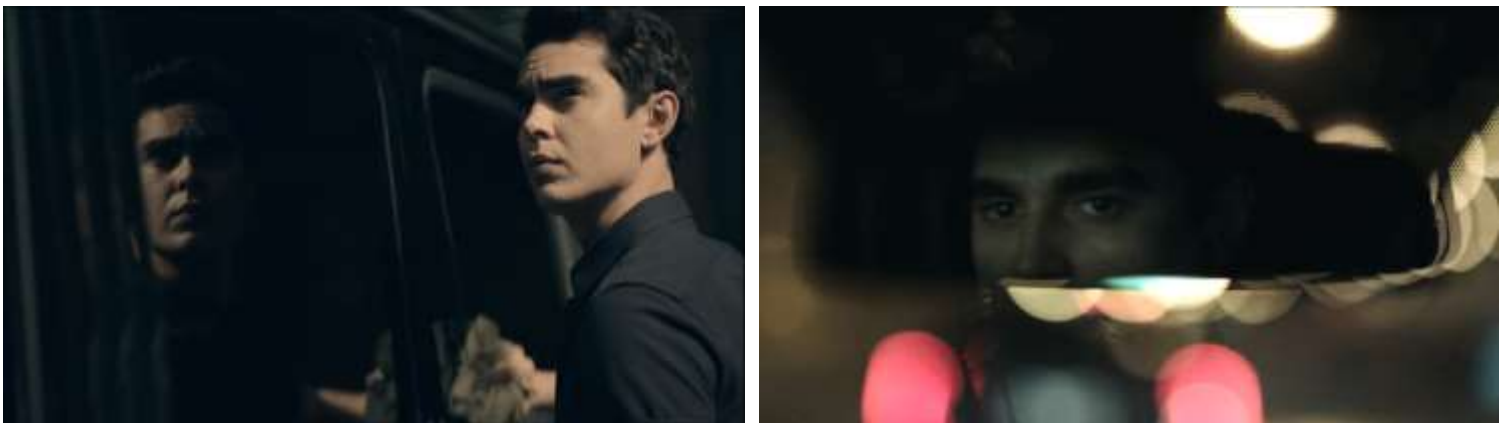
Nicks voornaamste doel aan het begin van de serie is om zijn werk goed uit te voeren. Hij is een brave, volgzame en loyale werknemer. Nick gedraagt zich zakelijk en afstandelijk en doet altijd wat Fred van hem vraagt. Als Nick en June verliefd op elkaar worden, laat hij steeds vaker zijn emoties zien. Hij is echter realistisch en weet dat ze nooit een vrij leven samen zullen hebben. Wanneer June zwanger wordt is Nicks ultieme doel om zijn gezin te beschermen. Dit gaat niet zonder slag of stoot, omdat June twee keer gepakt wordt. In de laatste aflevering van het laatste seizoen wordt dit doel echter succesvol bereikt. Doordat zijn zakelijke kant niet als een volwaardig persoon met emoties en meerdere lagen wordt getoond, worden de normen en waarden van zijn werk kant, zoals zakelijk, volgzaam, afstandelijk, rationeel en professioneel niet als bevorderlijk beschouwd. Daartegenover worden de normen en waarden van zijn familie kant, zoals liefde, familie, beschermend, zorgzaam en bezorgd wel als nastrevenswaardig getoond, omdat hij zijn doel bereikt wanneer hij volgens deze normen en waarden leeft.

Doordat Nick in het begin niet direct als een complex personage wordt getoond, maar als volgeling van Fred, draagt het narratief uit dat het blindelings volgen van de patriarchale macht een negatieve ontwikkeling is. Pas als Nick, June en de baby een gezin vormen krijgt Nicks personage meer gelaagdheid, doordat hij begint te vechten voor zijn gezin, meer emotie laat zien en tegen Gilead gaat strijden. Doordat hij succesvol zijn baby in veiligheid brengt en zijn doel dus bereikt,

wordt er via Nicks narratief gesuggereerd dat liefde belangrijker is dan macht en status. Masculiniteit wordt via Nicks personage dus ambigu gerepresenteerd, maar door middel van het succesvol behalen van zijn doelen wordt gesuggereerd dat zijn familie kant meer gewent is.

4.2.2 Visuele analyse

Nick wordt op verschillende manieren visueel gerepresenteerd, maar er zijn een aantal patronen te herkennen. Door middel van herhaling wordt er een specifieke boodschap uitgedragen, die de narratieve analyse ondersteunt. Ten eerste werd bij Fred al duidelijk dat de kleding in Gilead als functie heeft om iemand z'n status aan te duiden. Nick is daardoor altijd in zwarte kleding, want dit zijn de standaard outfits van de guardians. Daarnaast draagt de setting ook bij aan Nicks functie. Hij wordt namelijk regelmatig overdag getoond in combinatie met fysieke arbeid. Hij is bijvoorbeeld vaak aan het werk in de tuin of de auto aan het wassen. Dat Nick herhaaldelijk te zien is terwijl hij fysieke arbeid uitvoert, ondersteunt de link tussen Nick en de medeplichtige vorm van masculiniteit. Hierin delen mannen namelijk deels de eigenschappen van de hegemonische masculiniteit, waarin werk en fysieke kracht belangrijke karakteristieken zijn. Nick wordt vaak overdag getoond, waardoor er over het algemeen veel licht op zijn gezicht valt. Hierdoor wordt zijn personage niet in een grimmige sfeer geplaatst zoals bij Fred. Veel licht op het gezicht geeft zachte gelaatstreken die in dienst staan van Nicks familie kant waarin hij liefdevol, behulpzaam en beschermend is.



Figuur 5: Nicks reflecties

In de compositie is een aantal keer de reflectie of spiegelbeeld van Nick te zien, bijvoorbeeld in een autoruit of de achteruitkijkspiegel van de auto (Figuur 5). Dit kan geïnterpreteerd worden als een manier om de twee kanten van Nicks personage aan te duiden, namelijk zijn werk kant en zijn familie kant. De reflectie staat in het teken van de symbolische zelfreflectie van Nick, waarbij hij erachter komt dat liefde en familie belangrijker zijn dan werk. Een ander opvallend element in de compositie is dat Nick en June vaak samen in beeld worden gebracht. Visueel gezien wordt er hierdoor nadruk gelegd op hun onderlinge band. Ze worden dan

ook regelmatig samen in een close-up getoond, waardoor de wereld rondom Nick en June wegvalt (Figuur 6). De gruwelen van Gilead blijven buiten beeld, waardoor de focus op hun liefde voor elkaar ligt. De close-ups staan in teken van Nicks liefde en verantwoordelijkheidsgevoel naar zijn gezin, waardoor hij besluit om zich tegen het regime te keren en er alles aan te doen om zijn gezin te beschermen.



Figuur 6: Close-up Nick en June

Nick wordt uit verschillende camerastandpunten gefilmd. Hij is zowel vanuit *low angle shots* als *high angle shots* te zien, wat representatief is voor zijn functie. Hij heeft een gewaardeerde baan, waardoor een groot deel van de bevolking van Gilead hoogstwaarschijnlijk naar hem opkijkt en hem respecteert, wat aangeduid kan worden via de *low angle shots*. Aan de andere kant staat hij volledig in dienst van Fred en Pryce, waardoor hij ook als een soort hulpje gezien kan worden, wat gerepresenteerd wordt door middel van de *high angle shots*. Nick wordt echter voornamelijk op ooghoogte gefilmd. Hierdoor wordt hij menselijk neergezet, omdat de shots op ooghoogte een bepaalde vorm van identificatie en herkenning toestaan. De shots op ooghoogte staan ook in één lijn met het feit dat Nick zich niet superieur opstelt tegenover anderen. De verschillende camerastandpunten staan in het teken van Nicks dubbele rol en zijn een manier om visueel de complexiteit van Nicks personage weer te geven.

De camerabeweging is over het algemeen stabiel, wat in dienst staat van Gileads gestructureerde samenleving. Het is echter ook kenmerkend voor Nicks rationele karakter. Er wordt een aantal keer bewust gebruik gemaakt van een handheld camera, namelijk in flashbacks voor de

overname van Gilead en wanneer Nick en June een intiem moment hebben. De handheld camera geeft een schokkerig beeld, wat enigszins chaotisch aanvoelt voor de kijker. Dit staat in teken van Nicks emoties wat betreft June. Voordat June werd toegewezen aan de Waterfords liet hij weinig emotie zien en deed hij volgzzaam zijn plicht. Pas sinds hij verliefd is op June is Nick vaker emotioneel te zien en komen zowel narratief als visueel de waarden liefde en familie naar voren. Nicks leven is hierdoor een stuk chaotischer geworden, waar een stuk meer ongecontroleerde emoties bij komen kijken, die gerepresenteerd worden door middel van de handheld camera.

De visuele elementen dragen eraan bij om Nicks complexe personage duidelijk te maken. Nicks weerspiegeling die regelmatig terugkomt in de compositie is een representatie van de twee kanten die Nick heeft. Daarnaast laat de fysieke arbeid zien dat Nick eigenschappen heeft van de hegemonische masculiniteit, maar tegelijkertijd laten de zachte gelaatstrekken door middel van de belichting zijn humane kant zien. Door middel van close-ups en het gebruik van een handheld camera komen duidelijk Nicks emoties naar voren wat betreft zijn gezin. De close-ups laten Gilead buiten beeld, waardoor de wereld op dat moment draait om de liefde tussen Nick en June. Zijn emoties die het overnemen van zijn rationaliteit worden gerepresenteerd door middel van de handheld camera. Tegelijkertijd laten de diverse camerastandpunten zien dat er niet op één manier gekeken kan worden naar Nicks personage. Soms wordt hij dominant afgebeeld, soms juist timide, maar over het algemeen wordt hij menselijk afgebeeld door hem op ooghoogte te filmen. De visuele representatie van Nick is niet direct te koppelen aan de medeplichtige of subversieve vormen van masculiniteit, behalve dat de visuele elementen benadrukken dat Nick een gelaagd personage is met meerdere kanten.

4.3 Luke

“Should I just go in the kitchen and cut my dick off?” — Luke Bankhole (Seizoen 1, afl. 3)

4.3.1 Narratieve analyse

Lucas Bankhole is de man van June voor de overname van Gilead. Zij hebben samen een dochter genaamd Hannah. Terwijl zij op de vlucht zijn voor de autoriteiten van Gilead raken zij gescheiden. Luke weet veilig Canada te bereiken, waar hij woont met Erin en later Moira. Luke's personage kan gekoppeld worden aan de ondergeschikte vorm van masculiniteit. De ondergeschikte masculiniteit bezit over tegenovergestelde eigenschappen van de hegemonische masculiniteit. Karakteristieken van de ondergeschikte masculiniteit worden door de hegemonische masculiniteit dan ook als ongepast beschouwd (Connell, 2005).

(Pre-)Gilead

Luke en June besluiten met Hannah te vluchten wanneer de overname van Gilead begonnen is. Zij worden geholpen met vluchten door meneer Whitford. Ze verstopten zich in de achterbak van Whitfords auto en worden naar een verlaten huis in de bossen gebracht. Whitford geeft aan dat zij geen spullen mogen meenemen. Luke pakt de familie fotoboeken uit de tas en weigert deze achter te laten. Dit laat zien dat Luke een sentimentele man is die veel waarde hecht aan de herinneringen met zijn familie. Wanneer zij eenmaal in het verlaten huis zijn aangekomen vraagt Whitford of Luke weet hoe hij een pistool moet gebruiken. Luke zegt dat hij dit wel eens heeft gedaan, maar in realiteit staat hij er een beetje verloren bij. Luke is dus geen traditionele, stoere, gewelddadige man die de hegemonische masculiniteit karakteriseert.

Luke, June en Hannah slaan gedwongen op de vlucht wanneer ze horen dat guardians hen gespot hebben. Ze worden op de snelweg achtervolgd en Luke verliest controle over het stuur, waardoor ze belanden in de berm. Luke checkt of zijn gezin niet gewond is en stuurt ze vooruit om zelf de guardians tegen te houden. Hier komt meteen Luke's voornaamste doel naar voren: het beschermen van zijn gezin. Dat Luke controleert of June en Hannah niet gewond zijn en ze vooruitstuurt laat zien hoe hij bezorgd, beschermend en behulpzaam is naar zijn familie toe. Luke raakt gewond en gescheiden van June en Hannah wanneer hij de guardians probeert tegen te houden. Op de vlucht ontmoet Luke een groep mensen met wie hij meereist naar Canada. Uiteindelijk halen alleen Luke en Erin de grens en gaan zij samenwonen in 'klein Amerika' dat in Toronto ligt.

Luke ontvangt via de Amerikaanse ambassade het briefje dat June voor hem heeft geschreven. Hier krijgt Luke voor het eerst bevestiging dat June nog leeft, waardoor hij heel emotioneel wordt. Ook wanneer Moira is ontsnapt en Luke haar komt ophalen is er sprake van een emotioneel weerzien. Luke is geen typisch stoere man die zijn emoties niet laat zien. Hij is juist niet bang om zijn emoties te tonen en deze nemen dan ook vaak de overhand bij hem. Dit is ook terug te zien wanneer de Waterfords Canada bezoeken. Luke staat vooraan bij de demonstraties om Fred uit te schelden. Hij is woedend door Freds acties, maar ook door het feit dat de Amerikaanse ambassade of de Canadese politie Fred niet kan oppakken voor zijn daden. Wanneer Luke zijn verdriet aan het wegdrinken is in een bar, komt Nick hem opzoeken. Nick vertelt hem dat June zwanger is, waarna Luke in paniek begint te huilen. Dit verandert snel in woede en hij schreeuwt dat Nick moet oprotten. Een moment later beseft Luke dat Nick zijn enige manier is om informatie te krijgen en hij rent wanhopig achter hem aan om te vragen of Nick Hannah heeft gezien en een boodschap aan June wil doorgeven. Nick geeft hem vervolgens de brieven van de handmaids. Deze scène is heel tekenend voor Luke's karakter. Luke laat zich sterk leiden door zijn vaak oncontroleerbare emoties, wat haaks staat op de hegemonische masculiniteit waarin mannen

rationeel zijn en weinig emotie laten zien. Uiteindelijk zorgen Luke, Erin en Moira ervoor dat de brieven openbaar worden, waardoor de Waterfords Canada worden uitgezet en er geen handelsakkoord is. Luke werkt de bestaande machtsrelaties dus actief tegen.

Daarnaast is Luke het enige mannelijke personage die in de serie hechte vriendschappen heeft. Binnen Gilead is er geen sprake van vriendschappen en al helemaal niet tussen een man en een vrouw. Luke woont in Canada samen met Erin en Moira, met wie hij beiden een goede band heeft. Hij is dan ook zorgzaam, behulpzaam en betrokken naar hen toe. Luke behandelt vrouwen als gelijkwaardig, wat zowel in zijn vriendschappen met Erin en Moira als in zijn relatie met June te zien is. Hierdoor is de waarde vriendschap een belangrijk onderdeel van Luke's identiteit.

Flashbacks

Naast Luke's narratieve cyclus leert de kijker hem voornamelijk kennen door flashbacks vanuit June's perspectief. In deze flashbacks is Luke te zien als een familiemens, liefdevol, emotioneel, zorgzaam en betrokken. Dit komt bijvoorbeeld naar voren wanneer June moet bevallen van Hannah en Luke haar liefkozend toespreekt en haar zijde niet verlaat. Een ander voorbeeld is wanneer Luke met een werk feest van June meegaat en hij duidelijk maakt hoe mooi ze is.

Luke en June hebben geen traditionele man-vrouw verhouding. In de flashbacks komt regelmatig June's carrière naar voren en is zij te zien op haar werk, terwijl Luke bijna altijd in huiselijke sferen wordt getoond. Dit is ook te zien in het laatste voorbeeld waar Luke juist met June meegaat naar een feest van haar werk. Hij is ook heel vaak te zien met betrekking tot Hannah, bijvoorbeeld dat hij met haar speelt, haar draagt of haar verzorgt. Luke wordt dus niet geassocieerd met werk, wat wederom in strijd is met de hegemonische masculiniteit, omdat werk daarbij centraal staat in de man zijn leven. Hij wordt daarentegen wel regelmatig gekoppeld aan huiselijke sferen, wat binnen de hegemonische masculiniteit aan vrouwen wordt toegeschreven.

Luke's personage wordt complexer wanneer de kijker via flashbacks erachter komt dat Luke getrouwd was toen hij June leerde kennen. Luke en June hebben eerst een tijdje een affaire gehad, tot hij zijn eerste vrouw heeft verlaten voor June. Luke wordt neergezet als een lieve, emotionele man met een goed hart. Tegelijkertijd is hij wel ontrouw geweest. Ook wanneer zijn eerste vrouw, Annie, June overstuurt heeft opgezocht is te zien hoe Luke door de telefoon tegen haar schreeuwt dat ze hen met rust moet laten. Hierdoor wordt de boodschap uitgedragen dat hoewel Luke overkomt als een zachte, lieve man, ook hij niet perfect is. Het narratief laat zien dat mensen complex zijn en er wellicht geen goed of kwaad persoon bestaat, maar dat bepaalde omstandigheden iemand aanzetten tot bepaald gedrag.

Conclusie

Luke's personage kan dus gekoppeld worden aan de ondergeschikte vorm van masculiniteit. Dit heeft betrekking op mannen die eigenschappen bezitten die als ongepast worden beschouwd door de hegemonische masculiniteit (Connell, 2005). Luke is zeer emotioneel, hij is regelmatig huilend te zien, laat zich vaak leiden door zijn emoties en is bovendien ook sentimenteel. Deze eigenschappen worden door de hegemonische masculiniteit bestempeld als vrouwelijk. Daardoor staan ze haaks op de hegemonische eigenschappen die een man 'hoort' te hebben. Daarnaast staat werk niet centraal in Luke's leven, maar zijn gezin. Dit is ook het tegenovergestelde van de hegemonische masculiniteit, waarin werk, status en macht heel belangrijk zijn.

De voornaamste normen en waarden die aan Luke worden toegekend zijn familie, liefde, emotioneel, beschermend, verzorgend, gelijkwaardigheid en betrokken. Zijn handelingen komen altijd voort uit liefde en bescherming van zijn gezin. Zijn doel is dan ook om June en Hannah in veiligheid te brengen. Luke is hier echter niet succesvol in. Dit komt voornamelijk doordat hij in Canada zit. Gilead is ingericht als een dictatuur, waardoor er geen vrij verkeer van mensen of informatie mogelijk is. Luke kan eigenlijk niks doen, wat hem pijnlijk duidelijk wordt op het moment dat de Amerikaanse ambassade tegen hem zegt dat ze Fred niet kunnen oppakken. Enerzijds draagt het narratief hierdoor de boodschap uit dat de ondergeschikte masculiniteit waaraan Luke gekoppeld kan worden niet bevorderlijk is. Anderzijds wordt hij neergezet als een goede man, die geassocieerd wordt met zijn familie waarin hij een betrokken, liefdevolle rol speelt. Bovendien leeft hij in vrijheid, in tegenstelling tot de mensen in Gilead, en is op eigen houtje gevlucht naar Canada. Daardoor wordt ook de boodschap uitgedragen dat emotionele mannen doorzetters zijn en niet zwakker zijn dan de mannen die aan de hegemonische masculiniteit gekoppeld kunnen worden.

4.3.2 Visuele analyse

Luke's visuele representatie komt overeen met de narratieve analyse dat Luke gekoppeld kan worden aan de ondergeschikte vorm van masculiniteit, omdat hij veel eigenschappen bezit die haaks staan op de hegemonische masculiniteit. Deze eigenschappen zijn voornamelijk zijn emotionele karakter en het feit dat zijn prioriteiten bij zijn gezin liggen en niet bij werk.

Ten eerste wordt Luke bijna altijd overdag getoond, waarbij hij regelmatig buiten is. Veel scènes waarin Luke voorkomt zijn flashbacks van voor de overname. De setting waarin Luke te zien is ondersteunt hier het narratief door een groot contrast te schetsen tussen pre-Gilead, Gilead en Canada. De manier waarop Luke buiten aan het spelen is met Hannah, of ergens naar onderweg is, geeft een gevoel van vrijheid die in Gilead niet ervaren wordt. Daarnaast zorgt het daglicht voor zachte gelaatstreken op Luke's gezicht. Dit kan gezien worden als representatief voor zijn

zachtaardige karakter. De setting waarin Luke te zien is koppelt hem ook aan huiselijke sferen in plaats van een werkomgeving. In de flashbacks zijn hij, June en Hannah regelmatig thuis te zien en in Canada wordt hij herhaaldelijk op de bank getoond. Op deze manier wordt Luke in verband gebracht met een huiselijke rol, wat in tegenstelling is tot de hegemonische masculiniteit. Hierin worden mannelijk namelijk vooral gekoppeld aan politieke en publieke zaken en is de huiselijke rol weggelegd voor de vrouw.

Er is een duidelijk patroon te zien in het camerastandpunt vanuit waar Luke gefilmd wordt. Hij is namelijk altijd op ooghoogte te zien, waardoor er meer identificatie en empathie mogelijk is met zijn personage. Een shot op ooghoogte is vrij neutraal en staat hier in het teken van Luke's gelijkwaardige relaties met anderen.

In de compositie wordt Luke vrijwel altijd in beeld gebracht met andere mensen (Figuur 7). Luke is een familiemens die zijn gezin belangrijker vindt dan zijn werk. Dit wordt visueel ondersteunt, door hem regelmatig in beeld te brengen terwijl hij met Hannah speelt of haar verzorgt. Hij wordt dus zowel narratief als visueel geassocieerd met familie, liefde, zorgzaamheid, behulpzaamheid en betrokkenheid. Dit staat ook in het teken van de ondergeschikte masculiniteit, omdat zijn familie gerichtheid haaks op de hegemonische masculiniteit staat, waarin werk het belangrijkste is in een man zijn leven en vrouwen zich ontfermen over kinderen.

Door middel van close-ups wordt er regelmatig ingezoomd op Luke's emoties (Figuur 8). Luke is niet bang om zijn gevoel te tonen en laat zich er vaak door leiden. Door zijn gevoelens uit te vergroten wordt er nadruk gelegd op zijn emotionele kant, die onderdeel is van de ondergeschikte masculiniteit. Daarnaast wordt Luke bijna altijd gefilmd met een handheld camera. De schokkerige beelden geven een chaotisch en onbeheerst gevoel. De shots met een handheld camera geven daarom een subjectief effect. Dit is een manier om visueel Luke's karakter te representeren. De oncontroleerbare beelden komen overeen met zijn emotionele karakter die hij niet altijd in de hand heeft. Om dit effect te benadrukken wordt er in de editing ook regelmatig gebruik gemaakt van short takes, die het gevoel van chaos versterken. Dit heeft deels te maken met het feit dat Luke vaak in flashbacks te zien is, waardoor short takes ook een manier zijn om aan de kijker duidelijk te



Figuur 7: Luke als familie mens

maken dat er naar een flashback wordt gekeken. Echter, ook op momenten dat er geen sprake is van een flashback wordt er vaak gebruik gemaakt van short takes om Luke's emotionele kant te benadrukken.



Figuur 8: Emotionele close-up van Luke

De manier waarop Luke visueel wordt gerepresenteerd komt overeen met de narratieve representatie, namelijk dat Luke gekoppeld kan worden aan de ondergeschikte vorm van masculiniteit. Familie is voor Luke het allerbelangrijkste en dit wordt visueel bevestigd door middel van de compositie die hem vrijwel altijd in beeld brengt met zijn gezin. Daarnaast komt zijn emotionele karakter naar voren in de close-ups, handheld shots en short takes. Door zijn emoties uit te vergroten en vervolgens ook op ooghoogte te filmen, ontstaat er een familiair gevoel bij zijn personage, omdat we deze emoties herkennen als mens. Echter, volgens de hegemonische vorm van masculiniteit hoort een man rationeel te zijn en geen emoties te laten zien. Doordat er juist nadruk wordt gelegd op Luke's emoties kan hij ook visueel gekoppeld worden aan de ondergeschikte vorm van masculiniteit.

4.4 Vergelijking

Om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden is het belangrijk om de overeenkomsten en tegenstellingen tussen de narratieve en visuele analyses van Fred, Nick en Luke uiteen te zetten. De belangrijkste verschillen tussen de representatie van de personages zijn geschematiseerd. Op deze

manier ontstaat er een duidelijk overzicht waarin het contrast tussen Fred, Nick en Luke goed te zien is. Het schema zal vervolgens worden toegelicht.

	Fred	Nick	Luke
Vorm van masculiniteit	Hegemonische masculiniteit	Medeplichtige masculiniteit/ Subversieve masculiniteit	Ondergeschikte masculiniteit
<u>Narratief</u>			
<i>Normen en waarden</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Werk - Macht - Afstandelijk - Rationeel - Autoritair - Status - Zakelijk - Wreed - Agressief - Lust - De man staat boven de vrouw 	<ul style="list-style-type: none"> - Werk - Professioneel - Afstandelijk - Rationeel - Gehoorzaam - Familie - Behulpzaam - Zorgzaam - Beschermend - Liefde - Gelijkwaardigheid - Bezorgd 	<ul style="list-style-type: none"> - Familie - Liefde - Betrokken - Emotioneel - Beschermend - Verzorgend - Gelijkwaardigheid - Zorgzaam
<i>Doel behaalt?</i>	Nee: steriel en zijn kind ontvlucht Gilead	Ja: z'n kind in veiligheid gebracht	Nee: June en Hannah nog steeds in Gilead Ja: woont in vrijheid in Amerika
<u>Visueel</u>			
<i>Setting</i>	Werkkamer 's Avonds/'s nachts	Fysieke arbeid Overdag	Huiselijke sferen Overdag
<i>Belichting</i>	Low key lighting: grimmige sfeer	Daglicht: zachte gelaatstrekken	Daglicht: zachte gelaatstrekken

<i>Compositie</i>	Alleen in beeld Symmetrie	Met June in beeld Reflecties	Met familie in beeld
<i>Beeldkader</i>	'Afgehakt' hoofd door frame	Close-ups met June	Close-ups emoties
<i>Camerastandpunt</i>	Low angle shots	Ooghoogte (meest gebruikt) Low angle shots High angle shots	Ooghoogte
<i>Camerabeweging</i>	Geen beweging óf stabiele bewegingen	Stabiele bewegingen Handheld camera bij flashbacks of intieme momenten met June	Handheld camera

Vergelijkingsschema mannelijke personages

4.4.1 Narratieve vergelijking

De mannen worden narratief divers gerepresenteerd. Zo kunnen ze allemaal aan een andere vorm van masculiniteit gekoppeld worden. Freds personage komt overeen met de hegemonische vorm van masculiniteit. Hij is machtig, competitief, intelligent, rationeel, werk heeft een centrale rol in zijn leven en hij doet een succesvolle aanspraak op autoriteit, onder andere door zichzelf superieur op te stellen. Deze eigenschappen komen overeen met de kenmerken van de hegemonische masculiniteit. Werk staat ook centraal in het leven van Nick. Hij staat onder Fred in de hiërarchie van Gilead, maar heeft wel een gerespecteerde baan als guardian. Als guardian draagt hij ook bij aan de instandhouding van het regime. Nick is echter niet dominant naar anderen toe en heeft geen aanspraak op de macht. Hierdoor kan hij gekoppeld worden aan de medeplichtige vorm van masculiniteit, omdat hij wel de voordelen ervaart van de hegemonische masculiniteit, maar deze niet in twijfel trekt of aan de kaak stelt. Dit verandert echter wanneer hij verliefd wordt op June en zij zwanger wordt van zijn kind. Zijn prioriteit verschuift van zijn werk naar zijn gezin. Hij keert zich tegen Gilead en speelt niet langer de volgzame werknemer. Hij helpt het verzet en probeert June meerdere keren het land uit te krijgen. Hierdoor past Nick ook bij een vijfde, nog niet bestaande, vorm van masculiniteit, namelijk de subversieve vorm van masculiniteit. Zijn eigenschappen passen binnen de hegemonische masculiniteit, maar hij gaat actief de strijd aan tegen de bestaande machtsstructuur. Nicks familie kant komt sterk overeen met Luke's normen en waarden. Luke's doel is vanaf het begin af aan om zijn gezin te beschermen, waardoor hij vanaf

het ontstaan ervan al vecht tegen Gilead. Luke en Nick hebben ook hun liefde voor June gemeen. Luke's karakter verschilt echter sterk van die van Fred en Nick. Hij is namelijk erg emotioneel en sentimenteel. Hij is niet bang om zijn emoties te laten zien, wat haaks staat op de hegemonische masculiniteit waarin dit als een ongepaste eigenschap wordt beschouwd. Bovendien wordt hij voornamelijk in huiselijke sferen getoond en nooit in een werk omgeving. Luke kan daarom gelinkt worden aan de ondergeschikte masculiniteit, omdat hij over eigenschappen bezit die tegenovergesteld zijn van de eigenschappen van de hegemonische masculiniteit. Daarnaast is hij een hele zorgzame, behulpzame en betrokken vader voor Hannah. In de hegemonische masculiniteit is de huiselijke rol en het opvoeden van kinderen weggelegd voor de vrouw.

Er zijn dus verschillen en overeenkomsten, maar of de mannelijke personages succesvol hun doel behalen laat zien of ze binnen het narratief beloond of gestraft worden voor hun karaktereigenschappen en handelingen. Voor Fred en Nick staat werk centraal in hun leven. Zij zijn beiden onderdeel van Gilead. Fred is echter wreed en gewelddadig, wat bijvoorbeeld tot uiting komt wanneer hij Serena op agressieve wijze op haar plek zet. Hoewel zijn acties vroeger nog deels gedreven werden door zijn liefde voor Serena, is hij nu enkel nog bezig met zijn status en het behouden van zijn machtspositie. Dit wordt niet beloond in het narratief, door zowel kleine ontwikkelingen, zoals de aanslag in het Rachel en Leah centrum en het falen van het handelsakkoord met Canada, maar ook in de grote lijnen doordat hij steriel is, waardoor hij nooit een kind zal krijgen. Het kind waar hij volgens de regels van Gilead recht op heeft, wordt hem vervolgens ontnomen door een samenwerking tussen June, Nick en Serena, die zich uiteindelijk allemaal tegen hem keren. Nicks doel was in het begin van het eerste seizoen om een goede werknemer te zijn, maar hij ontwikkelt zich al snel tot een familiemens. Zijn handelingen zijn dan ook gedreven door het beschermen van June en de baby. Hij keert zich tegen Gilead, en dus tegen Fred, en helpt het verzet. Uiteindelijk wordt zijn doel bereikt doordat de veilig baby onderweg is naar Canada aan het einde van het tweede seizoen. Het beschermen van familie is de grote overeenkomst tussen Nick en Luke. Luke's doel is van begin tot eind om zijn familie te beschermen. Hierin slaagt hij echter niet, omdat June en Hannah uiteindelijk beiden nog in Gilead zitten. Desondanks wordt Luke als een goede man neergezet en komen zijn acties altijd voort uit liefde en bescherming voor zijn gezin. Aan de ene kant lukt het niet om zijn doel te behalen en kan dit gezien worden als een manier waarop Luke's karakteristieken niet als bevorderlijk worden gezien. Aan de andere kant weet hij wel te vluchten naar Canada en is hij de enige die in vrijheid leeft, waardoor ook de boodschap wordt uitgedragen dat emotionele mannen doorzetters zijn en niet als zwak gezien moeten worden. De narratieve representatie van de mannelijke personages Fred, Nick en Luke zijn dus meerduidelig.

4.4.2 Visuele vergelijking

Ook de visuele representatie van de mannelijke personages zijn verschillend. De manier waarop Fred, Nick en Luke getoond worden ondersteunt het narratief. Fred en Nick worden door middel van de setting gekoppeld aan werk, zo is Fred voornamelijk in zijn werkkamer te zien, terwijl Nick regelmatig in beeld wordt gebracht terwijl hij bezig is met fysieke arbeid. Op deze manier wordt meteen duidelijk dat werk een belangrijke rol speelt in hun leven. Dit is in tegenstelling tot Luke, die juist door middel van de setting voornamelijk in privésferen wordt vertoond en op die manier wordt gelinkt aan een meer huiselijke rol. Daarnaast wordt Fred regelmatig 's avonds en binnenshuis getoond, waarbij er sprake is van *low key lighting*. Daardoor ontstaat er een duistere, grimmige sfeer rond zijn personage die iets onheilspellends heeft. Dit is weer in tegenstelling tot Nick en Luke, die beiden veel overdag en buiten te zien zijn. Hierdoor valt er over het algemeen veel daglicht op hun gezicht wat voor zachte gelaatstreken zorgt. Dit staat in het teken van hun goedaardige karakter. Bovendien geeft Luke's bewegingsruimte ook aan dat hij over een bepaalde vrijheid beschikt, die zowel Nick als Fred niet hebben.

In de compositie wordt Fred vaak alleen in beeld gebracht. Dit staat in het teken van zijn egoïstische motieven. Daarnaast wordt er opvallend vaak gebruik gemaakt van een symmetrische compositie, die een visuele representatie geeft van de orde en structuur binnen Gilead. Deze structuur is mede bedacht, en wordt in stand gehouden, door Fred. Daarentegen worden Nick en Luke herhaaldelijk met hun geliefden in beeld gebracht. Er wordt gebruik gemaakt van (extreme) close-ups om Nick en June's liefde te benadrukken en een beeld te vormen waarin Gilead even vergeten wordt. Luke is herhaaldelijk in beeld te zien met zijn gezin, waarin hij liefdevol en zorgzaam met Hannah om gaat. Hij wordt altijd afgebeeld als een betrokken vader. Hierin wordt dus een groot contrast geschetst tussen Fred die door middel van zijn machtsspel uiteindelijk alleen over blijft en Nick en Luke die hun familie prioriteren en daardoor ook liefde terugontvangen.

Fred en Nick zijn erg rationeel en laten niet vaak hun emoties zien. Pas wanneer Nick een relatie krijgt met June en zijn prioriteren verschuiven van zijn werk naar zijn familie, laat hij af en toe emoties zien. Luke is daarentegen zeer emotioneel van karakter. Dit wordt visueel benadrukt door herhaaldelijk gebruik te maken van close-ups waarin hij zijn emoties toont. Hij is bijvoorbeeld meerdere keren huilend te zien. Dit is een heel belangrijk verschil tussen de mannelijke personages.

Het camerastandpunt vanuit waar een personage gefilmd wordt zegt veel over zijn visuele representatie. Fred wordt regelmatig vanuit een *low angle shot* gefilmd, waardoor hij visueel groot wordt gemaakt. Hierdoor wordt er macht en dominantie aan hem ontleend, wat in dienst staat van zijn status en zijn belustheid op macht. Nick wordt daarentegen heel divers gefilmd. Hij is vanuit een *low angle shot* te zien, die hem dus ook groot doet overkomen en een manier is om te laten zien dat hij in de samenleving van Gilead een gerespecteerde baan heeft waar ook een bepaalde status

aan vastzit. Hij is echter ook vanuit *high angle shots* te zien, waarin hij klein en timide overkomt. Dit bevestigt weer dat hij in dienst staat van Fred en altijd gehoorzaam en volgbaar dient te zijn. Nick wordt echter voornamelijk getoond op ooghoogte, een neutraal camerastandpunt. Hiermee wordt geïmpliceerd dat Nick zichzelf niet superieur voelt tegenover anderen en door als kijker ‘recht in z’n ogen te kijken’ geeft het hem iets herkenbaars. Dit geldt ook voor Luke, die alleen maar op ooghoogte wordt gefilmd. Dit staat in het teken van zijn gelijkwaardige relatie met andere mensen. Luke en Nick krijgen hierdoor iets menselijks toegekend, wat bij Fred juist wordt weggenomen door hem regelmatig vanuit een *low angle shot* te filmen.

Als laatste verschilt de manier waarop de camera beweegt tussen Fred, Nick en Luke. De camerabewegingen in scènes waar Fred voorkomt zijn statisch of stabiel. Dit is representatief voor de normen en waarden die Fred hanteert, die zeer ouderwets zijn. Als de camera niet tot nauwelijks beweegt, geeft dit een gevoel van stagnatie. Dit gevoel kan ook ervaren worden wat betreft de manier waarop Gilead met andere mensen omgaat, omdat het primitief en ouderwets is. Bovendien geven de stabiele beelden wederom een gevoel van orde en structuur, waardoor hier ook sprake van is wanneer Nick in beeld komt. Doordat hij in Gilead woont en als guardian ook bijdraagt aan het instandhouden van de dictatuur, staan de stabiele beelden in dienst van de orde en structuur binnen het regime. Er wordt echter wel een handheld camera gebruikt als Nick in een flashback van voor de overname te zien is of een intiem moment heeft met June, zoals de keren dat ze stiekem afspreken of wanneer hij voor het eerst zijn baby vasthoudt. De handheld camera geeft een schokkerig en subjectief beeld, wat representatief is voor de emoties die hij voelt op deze momenten. Dit geldt ook voor Luke die vrijwel altijd wordt gefilmd met een handheld camera, wat overeenkomstig is met zijn emotionele karakter. Zijn oncontroleerbare emoties worden visueel gerepresenteerd door zijn scènes met een handheld camera te filmen.

De visuele aspecten bevestigen de narratieve representatie van de mannelijke personages. Fred kan zowel narratief als visueel gekoppeld worden aan de hegemonische masculiniteit, doordat hij in verband wordt gebracht met werk en dominant wordt neergezet. Nicks visuele kenmerken zijn minder goed te koppelen aan de medeplichtige of subversieve masculiniteit, maar laten wel heel duidelijk het onderscheid tussen zijn werk kant en zijn familie kant zien. De visuele representatie van Luke benadrukt zijn emotionele karakter en zijn liefde voor zijn familie. Hierdoor wordt bij Luke ook zowel narratief als visueel bevestigd dat hij gekoppeld kan worden aan de ondergeschikte vorm van masculiniteit.

5. Conclusie

Door het eerste en tweede seizoen van *The Handmaid's Tale* narratief en visueel te analyseren is onderzocht hoe masculiniteit wordt gerepresenteerd in de serie. De eerste deelvraag is hoe masculiniteit in het narratief gerepresenteerd wordt. Hieruit is gebleken dat de mannelijke personages op verschillende manieren getoond worden, waardoor masculiniteit ambigu wordt gerepresenteerd. Fred kan gekoppeld worden aan de hegemonische vorm van masculiniteit. Nick kan geassocieerd worden met de medeplichtige masculiniteit, maar past ook bij een nieuwe vorm, namelijk subversieve masculiniteit. Luke belichaamt de ondergeschikte vorm van masculiniteit. Deze verschillende vormen konden aan de mannelijke personages gekoppeld worden door de verschillende normen en waarden die zij hanteren in de serie. Daarnaast is er gekeken welke personages hun doelen wel of niet behalen, waarmee het narratief kan suggereren welke normen, waarden, handelingen en acties als nastrevenswaardig of bedreigend worden beschouwd. Hieruit is gebleken dat Fred, de meest masculiene man, het meest 'gestraft' wordt door het narratief en niet zijn doelen behaalt. Hierdoor wordt de hegemonische vorm van masculiniteit niet als bevordelijk neergezet. Nick en Luke behalen daarentegen wel hun doelen, waardoor de normen en waarden die zij naleven als nastrevenswaardig worden beschouwd. Hiermee worden de minder dominante vormen van masculiniteit, namelijk de medeplichtige, subversieve en ondergeschikte masculiniteit, wel als bevorderlijk neergezet.

De tweede deelvraag is hoe masculiniteit visueel gerepresenteerd wordt. De mannelijke personages worden visueel wederom op verschillende manieren neergezet. Fred wordt als een duister figuur getoond door gebruik te maken van *low key lighting*, *low angle shots* en stabiele camerabewegingen. Nick krijgt daarentegen al meer menselijke eigenschappen toegekend door veel daglicht op het gezicht te tonen, vaker op ooghoogte te filmen en hem regelmatig met June in beeld te brengen. Luke wordt getoond als een liefhebbende vader en echtgenoot, wat visueel naar voren komt door hem altijd in beeld te brengen met zijn gezin, op ooghoogte te filmen met een *handheld camera* en regelmatig gebruik te maken van close-ups om zijn emotionele karakter te benadrukken. De visuele elementen waaraan de mannelijke personages gekoppeld worden komen overeen met de narratieve analyse, namelijk dat zij bij verschillende vormen van masculiniteit passen. Masculiniteit wordt daardoor ook visueel divers gerepresenteerd.

De mannelijke personages kunnen dus zowel narratief als visueel geassocieerd worden aan verschillende vormen van masculiniteit zoals Connell (2005) die beschrijft. Uit de eerste twee deelvragen is gebleken dat de mannen narratief en visueel meerduidelijk worden neergezet. Het antwoord op de onderzoeksvraag hoe masculiniteit wordt gerepresenteerd in *The Handmaid's Tale*

is dus dat masculiniteit ambigu gerepresenteerd wordt in de serie.

5.1 Discussie

Uit meerdere onderzoeken is gebleken dat televisieseries regelmatig gebruikmaken van stereotyperingen van mannen en vrouwen (Milestone & Meyer, 2012; Hermes, 2007; Signorielli & Kahlenberg, 2001). Door personages te reduceren tot een specifieke rol, zoals kostwinner of moeder, kunnen zij hun meest elementaire sociale functie laten zien die de basis legt voor genderstereotypering (Eagly & Steffen, 1984). In televisieseries worden vrouwen vaker in relatie gebracht met huiselijke sferen, waarbij zij de rol van echtgenoot of moeder krijgen toegeschreven, waardoor ze voornamelijk geassocieerd worden met familie, vrienden en romantiek (Lauzen, Dozier, & Horan, 2008). Daarentegen worden mannen in relatie gebracht met politieke en publieke zaken, waarbij werk centraal staat in hun leven (Lauzen, Dozier, & Horan, 2008). Daarnaast zouden zij zich emotioneel slecht kunnen binden. Doordat *The Handmaid's Tale* masculiniteit ambigu representeert komt de bovenstaande literatuur niet volledig overeen met de serie. Enerzijds representeert Fred de hegemonische masculiniteit, die eigenlijk overeenkomt met de stereotypering van de man binnen de media. Hij is de kostwinner van het gezin, werk is het belangrijkste in zijn leven, hij is een politiek én publiekelijk figuur en hij verwacht dat zijn vrouw, Serena, zich bezighoudt met huishoudelijke taken. Anderzijds is Luke het compleet tegenovergestelde van Fred, waardoor Luke's personage de stereotypering van mannen juist uitdaagt. Luke past hierdoor bij het concept van Beynon (2002) van de 'new man as nurturer'. Binnen dit concept laten mannen meer hun gevoelige kant zien, spreken ze vaker hun gevoelens uit, nemen ze meer huishoudelijke taken op zich en worden ze getoond in de rol van vader (Milestone & Meyer, 2012; Beynon, 2002). Dit is van toepassing op Luke, omdat zijn voornaamste rol als vader en echtgenoot is, niet als publiek of politiek figuur. Bovendien wordt hij juist in relatie gebracht met huiselijke sferen en staat familie centraal in zijn leven in plaats van werk. Nick heeft gemeenschappelijke eigenschappen met zowel Fred als Luke. Werk is heel belangrijk in Nicks leven en hij is een rationele, afstandelijke man. Wanneer hij een relatie krijgt met June laat hij steeds meer zijn sensitieve kanten zien en spreekt hij vaker zijn gevoelens uit. Bovendien stelt hij zijn familie uiteindelijk boven zijn baan. In *The Handmaid's Tale* worden traditioneel masculiene eigenschappen dus niet altijd aan de man verbonden, en traditioneel vrouwelijke eigenschappen zijn niet enkel toegeschreven aan de vrouwen.

Doordat *The Handmaid's Tale* mannen meerduidig representeert daagt het bestaande, dominante constructies van mannen in de media uit. Fred is de meest masculiene man, die het meest voldoet aan de stereotypering. In een fictieve wereld waar vrouwen onderdrukt worden en mannen bovenaan de hiërarchie staan, wordt Fred door middel van narratieve en visuele elementen

neergezet als een bedreiging. Daartegenover staan Nick en Luke, die meer hun sensitieve kant laten zien en regelmatig in relatie worden gebracht met liefde en familie. Hun eigenschappen en handelingen worden door middel van narratieve en visuele elementen juist als nastrevenswaardig getoond. Nick en Luke voldoen meer aan de ‘new man as nurturer’ en representeren het idee dat mannen niet gereduceerd kunnen worden tot één stereotype. De mannelijke personages in *The Handmaid’s Tale* voldoen dus niet aan de stereotyperingen in de media zoals deze beschreven worden door de literatuur.

Dit onderzoek geeft inzicht in de representatie van masculiniteit in dramaserieën. In een tijd waarin mannen steeds meer onder druk lijken te staan, spelen de makers van *The Handmaid’s Tale* in op bestaande zorgen en problemen in de maatschappij door een fictieve wereld te creëren waarin mannen zeggenschap hebben over vrouwen. In plaats van mannen als eenzijdige, kwaadaardige mensen neer te zetten, laat de serie juist zien dat mannen ook binnen een patriarchaat verschillende karakters en rollen kunnen hebben. Door de mannelijke personages meerduldig te representeren, waarbij de hegemonische vorm van masculiniteit als bedreigend wordt neergezet en de minder dominante vormen van masculiniteit juist als nastrevenswaardig, wordt de boodschap uitgedragen dat een individu niet gegeneraliseerd kan worden op basis van zijn geslacht.

5.2 Beperkingen

De grootste beperking binnen dit thesisonderzoek is dat de analyses gebonden zijn aan het perspectief van de onderzoeker. Doordat kwalitatieve onderzoekers een actieve rol hebben in het onderzoeksproces, worden de analyses beïnvloedt door zijn of haar ervaringen en culturele achtergrond. Volgens Bal (1978) doet een onderzoeker dan ook een voorstel die door middel van goede argumentatie geaccepteerd kan worden. Desondanks hoeft de manier waarop de onderzoeker bepaalde resultaten interpreteert niet overeen te komen met de wijze waarop andere onderzoekers of het publiek dit doet. Door het onderzoek zo transparant mogelijk te maken zijn de analyses navolgbaar en betrouwbaar. Echter, het onderzoek zou een stuk betrouwbaarder zijn als meerdere onderzoekers de analyses uitvoeren om te kijken of zij dezelfde resultaten genereren. Dan zou alsnog de vraag gesteld kunnen worden of deze onderzoekers dan niet min of meer op dezelfde manier interpreteren, door wellicht een overeenkomstige academische achtergrond.

Daarnaast is dit thesisonderzoek moeilijk te generaliseren, omdat er slechts één dramaserie is onderzocht. Er kan niet gesteld worden of de manier waarop masculiniteit in *The Handmaid’s Tale* getoond wordt representatief is voor Amerikaanse dramaserieën in het algemeen. Hiervoor zou een vervolgonderzoek gedaan moeten worden waarin meerdere series onderzocht worden. Dit is echter zeer tijdrovend, wat als een groot nadeel gezien kan worden van kwalitatief onderzoek.

Hoewel er door middel van de narratieve en visuele analyse veel aspecten van de serie

belicht zijn, is er niet onderzocht in hoeverre geluid een belangrijke rol speelt in de representatie van masculiniteit. Via de narratieve analyse is het dialoog wel meegenomen in het onderzoek, maar de muziek en *sound effects* zijn niet onderzocht. Er zijn geen elementen van het geluid opgevallen, desalniettemin is het een belangrijk onderdeel van een televisieserie.

5.3 Vervolgonderzoek

Uit eerder onderzoek is gebleken dat *The Handmaid's Tale*, zowel de serie als het boek, voornamelijk onderzocht is vanuit een feministisch perspectief, met de nadruk op de vrouwelijke personages (Matthews, 2018; Busby & Vun, 2010; Neuman, 2006; Tolan, 2005; Daniels & Bowen, 2003). Dit onderzoek richt zich daarom op de representatie van de mannelijke personages. Dit laat echter nog steeds veel ruimte voor vervolgonderzoek. Ten eerste heeft dit onderzoek zich beperkt tot de drie belangrijkste mannelijke personages. Om een vollediger beeld te krijgen van de representatie van masculiniteit in de serie zou het aan te raden zijn om alle mannelijke personages te analyseren. De overige mannelijke personages hebben beduidend kleinere rollen dan Fred, Nick en Luke. Desondanks zijn personages zoals Pryce en Isaac onderdeel van de gerepresenteerde masculiniteit in de serie, waardoor het waardevolle informatie zou kunnen opleveren als ook zij onderzocht worden.

Ten tweede is het interessant om de representatie van femininiteit en masculiniteit samen te brengen in één onderzoek. Wanneer de rol van de vrouwelijke en mannelijke personages met elkaar vergeleken worden geeft dit een completer beeld van de dynamiek tussen de personages in *The Handmaid's Tale*. Deze dynamiek heeft een belangrijke bijdrage in de manier waarop de personages gerepresenteerd worden. Zo blijkt uit dit thesisonderzoek al, ondanks dat het zich enkel richt op de mannelijke personages, dat Serena een promotor is van de hegemonische masculiniteit. Door haar personage te analyseren kan dit extra informatie bieden over Freds personage, omdat er sprake is van een interessante wisselwerking tussen hen twee. Dit blijft in dit onderzoek echter onderbelicht, doordat het zich enkel focust op de representatie van masculiniteit.

Ten derde zou, zoals eerdergenoemd, dit onderzoek beter te generaliseren zijn als de representatie van masculiniteit in meerdere (Amerikaanse) dramaserieën wordt onderzocht. Dit onderzoek heeft zich beperkt tot *The Handmaid's Tale*, maar door narratieve en visuele analyses op meerdere series toe te passen is het mogelijk om bredere conclusies te trekken over hoe masculiniteit wordt gerepresenteerd in Amerikaanse dramaserieën. Dit zou echter nog breder genomen kunnen worden, door bijvoorbeeld ook series in andere genres mee te nemen in het onderzoek. Hiervoor zou het belangrijk zijn om bijvoorbeeld alle series van de afgelopen vijf jaar te analyseren, zodat zij min of meer in dezelfde context ontstaan zijn.

Daarnaast zou het een relevant vervolgonderzoek kunnen zijn om de maatschappelijke context van deze series (verder) te onderzoeken. Door de representatie van masculiniteit in meerdere series in combinatie met de maatschappelijke context te onderzoeken kan er mogelijk iets gezegd worden over de wijze waarop er naar de rol van mannen gekeken wordt in de huidige samenleving. Bovendien laat dit ook zien in hoeverre televisieseries een weerspiegeling of representatie vormen van de maatschappelijke werkelijkheid. Dit zou dus een nuttig vervolgonderzoek binnen zowel genderstudies als televisiestudies zijn.

Als laatste is het ook interessant om de interpretaties van het publiek te onderzoeken. Bovenstaande analyses zijn gebonden aan het perspectief van de onderzoeker, maar een receptieonderzoek kan aantonen of kijkers de serie op dezelfde manier decoderen. In dit thesisonderzoek werd al eerder gewezen op het actieve publiek, waarbij de betekenis die een kijker afleidt uit een mediatekst afhankelijk is van zijn of haar sociale context (Hall, 1999). Dit thesisonderzoek kan daardoor geen uitspraken doen over de opvattingen van de kijkers, waardoor het een interessante aanvulling zou zijn om te ontdekken of de resultaten terugkomen in de interpretaties van het publiek.

Literatuurlijst

- Atwood, M. (1985). *The Handmaid's Tale*. Londen: Vintage Classics.
- Atwood, M. (2017, 10 Maart). Margaret Atwood on What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump. *The New York Times*. Geraadpleegd van <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>
- Bal, M. (1978). *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*. Bussum: Uitgeverij Coutinho.
- Bandura, A. (2011). Social cognitive theory. *Handbook of social psychological theories*, 6, 349-373. <http://dx.doi.org/10.1037/0003-066X.44.9.1175>
- Baty, S. P. (1995). *American Monroe: The making of a body politic*. Los Angeles: University of California Press.
- Bednarek, M. (2018). *Language and Television Series: A Linguistic Approach to TV Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berger, M., Wallis, B., & Watson, S. (1995). *Constructing masculinity*. New York: Routledge.
- Beynon, J. (2002). *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open University Press.
- Brady, B. (1984). *The Keys to Writing for Television and Film*. Dubuque: Kendall/Hunt Publishing Company.
- Brennen, B.S. (2013). *Qualitative research methods for media studies*. New York: Routledge.
- Bridges, T., & Pascoe, C. J. (2014). Hybrid masculinities: New directions in the sociology of men and masculinities. *Sociology Compass*, 8, 246–258. <http://doi.org/10.1111/soc4.12134>
- Buikema, R., & Van der Tuin, I. (2007). *Gender in media, kunst en cultuur*. Bussum: Uitgeverij Countinho.
- Burgess, D., & Borgida, E. (1999). Who women are, who women should be: Descriptive and prescriptive gender stereotyping in sex discrimination. *Psychology, public policy, and law*, 5(3), 665-692. <http://dx.doi.org/10.1037/1076-8971.5.3.665>
- Busby, K., & Vun, D. (2010). Revisiting The Handmaid's Tale: Feminist theory meets empirical research on surrogate mothers. *Canadian Journal of Family Law*, 26, 13-93. Geraadpleegd van <http://faculty.allard.ubc.ca/cdnjfl/index.html>
- Butler, J. (2004). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. In J. Rivkin & M. Ryan (Red.), *Literary Theory: an Anthology* (pp. 900–911). Maiden: Blackwell Publishing.
- Caughie, J. (2000). *Television drama: Realism, modernism, and British culture*. Oxford: Oxford University Press.

- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Londen: Methuen.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Crawley, K. (2017). Reproducing Whiteness: Feminist Genres, Legal Subjectivity and the Post-racial Dystopia of *The Handmaid's Tale* (2017-). *Law and Critique*, 29, 333-358. <http://doi.org/10.1007/s10978-018-9229-8>
- Daniels, M. J., & Bowen, H. E. (2003). Feminist implications of anti-leisure in dystopian fiction. *Journal of Leisure Research*, 35(4), 423-440. <http://doi.org/10.1080/00222216.2003.11950004>
- Dines, G., & Humez, J. M. (2003). *Gender, race, and class in media: A text-reader*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Dunleavy, T. (2018). *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. New York: Routledge.
- Eagly, A. H., & Steffen, V. J. (1984). Gender stereotypes stem from the distribution of women and men into social roles. *Journal of personality and social psychology*, 46(4), 735-754. <http://dx.doi.org/10.1037/0022-3514.46.4.735>
- Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. (2010). *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. New York: Walter de Gruyter.
- Ferri, A. J. (2007). *Willing suspension of disbelief: Poetic faith in film*. Plymouth: Lexington Books.
- Fiske, J. (2004). *Reading television*. Londen: Routledge.
- Gaucher, D., Friesen, J., & Kay, A. C. (2011). Evidence that gendered wording in job advertisements exists and sustains gender inequality. *Journal of personality and social psychology*, 101(1), 109-128. <http://dx.doi.org/10.1037/a0022530>
- Gerbner, G. (1969). Toward "cultural indicators": The analysis of mass mediated public message systems. *AV communication review*, 17(2), 137-148. <http://doi.org/10.1007/BF02769102>
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., & Signorielli, N. (1986). Living with television: The dynamics of the cultivation process. In J. Bryant & D. Zillman (Red.), *Perspectives on media effects* (pp. 17-40). Hillsdale: Erlbaum.
- Gibson, S. (2018). Familiar Nightmares: The Harrowing World of *The Handmaid's Tale*. *Screen Education*, 89, 36-44. Geraadpleegd van https://www.metromagazine.com.au/screen_ed/index.html
- Gilligan, C., & Snider, N. (2018). *Why Does Patriarchy Persist?* Cambridge: Polity Press.
- Hall, S. (1999). Encoding, Decoding. In S. During (Red.), *The Cultural Studies Reader* (pp. 507-517). Londen: Routledge.
- Hall, S. (2013). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londen:

Sage Publications.

- Hartley, J. (2002). *Uses of television*. Londen: Routledge.
- Heilman, M. E. (2012). Gender stereotypes and workplace bias. *Research in organizational Behavior*, 32, 113-135. <http://doi.org/10.1016/j.riob.2012.11.003>
- Hermes, J. (2007). Media representations of social structure: Gender. In E. Devereux (Red.), *Media studies, key issues and debates* (pp. 191-210). Londen: Sage Publications
- Holman, M. R., Merolla, J. L., & Zechmeister, E. J. (2016). Terrorist threat, male stereotypes, and candidate evaluations. *Political Research Quarterly*, 69(1), 134-147. <http://doi.org/10.1177/1065912915624018>
- Howell, A. (2019). Breaking silence, bearing witness, and voicing defiance: the resistant female voice in the transmedia storyworld of *The Handmaid's Tale*. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 33(2), 216-229. <http://doi.org/10.1080/10304312.2019.1569392>
- Howells, R., & Negreiros, J. (2019). *Visual culture*. Cambridge: Polity Press.
- Huesmann, L. R., Moise-Titus, J., Podolski, C. L., & Eron, L. D. (2003). Longitudinal relations between children's exposure to TV violence and their aggressive and violent behavior in young adulthood: 1977-1992. *Developmental psychology*, 39(2), 201-221. <http://dx.doi.org/10.1037/0012-1649.39.2.201>
- Hundhammer, T., & Mussweiler, T. (2012). How sex puts you in gendered shoes: sexuality-priming leads to gender-based self-perception and behavior. *Journal of personality and social psychology*, 103(1), 176-193. <http://dx.doi.org/10.1037/a0028121>
- Javaid, A. (2016). Feminism, masculinity and male rape: bringing male rape 'out of the closet'. *Journal of Gender Studies*, 25(3), 283-293. <http://doi.org/10.1080/09589236.2014.959479>
- Jenks, C. (1995). *Visual culture*. Londen: Routledge.
- Kahlor, L., & Morrison, D. (2007). Television viewing and rape myth acceptance among college women. *Sex Roles*, 56(11-12), 729-739. <http://dx.doi.org/10.1007/s11199-007-9232-2>
- Krongard, S., & Tsay-Vogel, M. (2018). Online Original TV Series: Examining Portrayals of Violence in Popular Binge-Watched Programs and Social Reality Perceptions. *Psychology of Popular Media Culture*, 1-10. <http://dx.doi.org/10.1037/ppm0000224>
- Lauzen, M. M., Dozier, D. M., & Horan, N. (2008). Constructing gender stereotypes through social roles in prime-time television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52(2), 200-214. <http://dx.doi.org/10.1080/08838150801991971>
- Lips, H. M. (2017). *Sex and gender: An introduction*. Long Grove: Waveland Press.
- Lister, M., & Wells, L. (2011). Seeing beyond belief: Cultural studies as an approach to analysing the visual. In T. van Leeuwen & C. Jewitt (Red.), *Handbook of visual analysis*, (pp. 61-91). Londen: Sage Publications.

- Machin, D., & Mayr, A. (2012). *How to do critical discourses analysis. A multimodal introduction*. Londen: Sage Publications.
- Matthews, A. (2018). Gender, Ontology, and the Power of the Patriarchy: A Postmodern Feminist Analysis of Octavia Butler's Wild Seed and Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. *Women's Studies*, 47(6), 637-656. <http://doi.org/10.1080/00497878.2018.1492403>
- Milestone, K., & Meyer, A. (2012). *Gender and popular culture*. Cambridge: Polity Press.
- Miller, B. (2017-2018). *The Handmaid's Tale* [Television series].
- Neuman, S. (2006). 'Just a Backlash': Margaret Atwood, Feminism, and The Handmaid's Tale. *University of Toronto Quarterly*, 75(3), 857-868. <http://doi.org/10.3138/utq.75.3.857>
- Newton, J. (2013). *The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality*. New York: Routledge.
- Ortner, S. B. (2014). Too soon for post-feminism: The ongoing life of patriarchy in neoliberal America. *History and Anthropology*, 25(4), 530-549. <http://doi.org/10.1080/02757206.2014.930458>
- O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., & Fiske, J. (1994). *Key concepts in communication and cultural studies*. Londen: Routledge.
- Parrott, S., & Parrott, C. T. (2015). US television's "mean world" for white women: The portrayal of gender and race on fictional crime dramas. *Sex Roles*, 73(1-2), 70-82. <http://doi.org/10.1007/s11199-015-0505-x>
- Pompper, D. (2010). Masculinities, the metrosexual, and media images: Across dimensions of age and ethnicity. *Sex roles*, 63(10), 682-696. <http://doi.org/10.1007/s11199-010-9870-7>
- Popova, Y. B. (2015). *Stories, meaning, and experience: Narrativity and enaction*. New York: Routledge.
- Porter, M. J., Larson, D. L., Harthcock, A., & Nellis, K. B. (2002). Re(de)fining narrative events examining television narrative structure. *Journal of popular film and television*, 30(1), 23-30. <http://dx.doi.org/10.1080/01956050209605556>
- Pramaggiore, M. & Wallis, T. (2005). *Film: A critical introduction*. Londen: Laurence King Publishing.
- Propp, V. (1984). *Theory and History of Folklore*. Manchester: Manchester University Press.
- Ross, S. D., & Lester, P. M. (2011). *Images that injure: Pictorial stereotypes in the media*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Schiff, B. (2012). The function of narrative: Toward a narrative psychology of meaning. *Narrative Works: Issues, Investigations, & Interventions*, 2(1), 33-47. Geraadpleegd van <http://www.journals4free.com/link.jsp?l=21186394>
- Schreier, M. (2012). *Qualitative content analysis in practice*. Thousand Oaks: Sage Publications.

- Signorielli, N., & Kahlenberg, S. (2001). Television's world of work in the nineties. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(1), 4-22. http://doi.org/10.1207/s15506878jobem4501_2
- Silverman, D. (2011). *Interpreting qualitative data. A guide to the principles of qualitative research*. Londen: Sage Publications.
- Sumpter, K. C. (2015). Masculinity and meat consumption: An analysis through the theoretical lens of hegemonic masculinity and alternative masculinity theories. *Sociology Compass*, 9(2), 104-114. <http://doi.org/10.1111/soc4.12241>
- Thorburn, D. (1976). Television melodrama. *Television: The critical view*, 5, 537-550.
Geraadpleegd van <https://archive.org/details/television00hora>
- Tolan, F. (2005). Feminist utopias and questions of liberty: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* as critique of second wave feminism. *Women: a cultural review*, 16(1), 18-32. <http://doi.org/10.1080/09574040500045763>
- Tomashevsky, B. (2002). Story, Plot, and Motivation. In B. Richardson (Red.), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (pp. 164–178). Columbus: The Ohio State University.
- 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. <http://dx.doi.org/10.1177/0163443710373955>
- Vieten, U. M. & Poynting, S. (2016). Contemporary Far- Right Racist Populism in Europe. *Journal of Intercultural Studies*, 37(6), 533-540. <http://doi.org/10.1080/07256868.2016.1235099>
- Vos, C. (2004). *Bewegend verleden: inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's*. Amsterdam: Boom Lemma Uitgevers.
- Walton, K. L. (1978). Fearing fictions. *The Journal of Philosophy*, 75(1), 5-27. <http://dx.doi.org/10.2307/2025831>
- Waters, M. (2011). *Women on screen: Feminism and femininity in visual culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Webb, J. (2009). *Understanding representation*. Londen: Sage Publications.
- Wester, F., & Weijers, A. (2006). Narratieve analyse en transcriptie: Culturele thema's in de sitcom. In F. Wester (Red.), *Inhoudsanalyse: Theorie en praktijk* (pp. 161–189). Deventer: Kluwer.