

The Battlefield of Gender and Media

De representatie van vrouwen in
dramaserieën over de Eerste Wereldoorlog

Sophie Brands

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de culturele studies

Promotor: dr. Mieke Bleyen

Academiejaar 2017-2018

195 569 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor geloofwaardig auteurschap.

INHOUDSOPGAVE

INHOUDSOPGAVE	I
ABSTRACT	1
DANKWOORD	2
INLEIDING	3
1. GENDER EN MEDIA: EEN HAAT-LIEFDEVERHOUDING?	11
1.1 BELANGRIJKE KRACHTLIJNEN BINNEN GENDERSTUDIES	12
1.1.1 <i>Invloedrijke namen binnen het ontstaan van de discipline genderstudies</i>	12
1.1.2 <i>De feministische golven</i>	13
1.2 BELANGRIJKE KRACHTLIJNEN BINNEN MEDIASTUDIES.....	16
1.2.1 <i>Invloedrijke namen binnen het ontstaan van de discipline mediastudies</i>	16
1.2.2 <i>Representatie: de weg naar identiteitsconstructie</i>	17
1.2.3 <i>De representatie van vrouwen in televisieseries: een overzicht</i>	19
2. TELEVISIE ALS CRUCIALE PION BINNEN IDENTITEITSCONSTRUCTIE	23
2.1 TELEVISIESTUDIES: DE WEG VAN EEN VEELVERMOGEND STUDIEDOMEIN	23
2.2 DE NARRATIEVE STRUCTUUR ALS LEEFWERELD VOOR FICTIEVE PERSONAGES	26
2.2.1 <i>Wat is narratologie?</i>	26
2.2.2 <i>Storytelling in televisieseries</i>	28
2.2.3 <i>Culturele codes: personificatie binnen de narratieve structuur</i>	29
2.2.4 <i>Vrouwelijke personages: een switch in de weergave van femininity</i>	31
2.3 TELEVISIESERIES IN DIALOOG MET HET VERLEDEN	33
2.3.1 <i>De collaboratie van historici en televisiemakers</i>	33
3. DE SOCIALE POSITIE VAN DE VROUW TIJDENS DE EERSTE	
WERELDOORLOG (1914-1918)	37
3.1 DESTABILISATIE VAN HET KLASSIEKE GENDERPATROON	37
3.1.1 <i>Vrouwelijke oorlogsinspanningen: een genderspecifieke carrièreswitch</i>	38
3.2 DE VISUELE REPRESENTATIE VAN DE VROUW: HOER OF HELDIN?	41

4. CASESTUDIES: EEN VERGELIJKING TUSSEN ‘IN VLAAMSE VELDEN’ EN ‘PARADE’S END’	46
4.1 NARRATIEVE CONTEXT.....	46
4.1.1 <i>Het verhaal</i>	46
4.1.2 <i>De vrouwelijke hoofdpersonages</i>	52
4.1.3 <i>De vrouwelijke nevenpersonages</i>	54
4.2 DE REPRESENTATIE VAN VROUWELIJKE PERSONAGES: DE VERGELIJKING	56
4.2.1 <i>Culturele codes</i>	57
4.2.2 <i>Femininity: een traditionele of postfeministische aanpak?</i>	62
4.2.3 <i>Sociale positie: oorlogsinspanningen, bezigheden en sociale perceptie</i>	69
4.2.4 <i>Karakterontwikkeling en invloed op de mannelijke tegenspelers</i>	73
4.2.5 <i>Samenvatting</i>	75
CONCLUSIE.....	78
SWOT-ANALYSE	82
BIBLIOGRAFIE.....	84

ABSTRACT

The way in which women are represented in different types of media has been an obstacle for decades. Feminists often brought up this issue during the 20th century. Since its existence, television has been a powerful medium when it comes to representation and thus perception of women. The role of women in television series is part of a profound discussion on gender and media. Television makers have often been judged because of the lack of women in their productions or because of the stereotypical way in which they were portrayed. Since the late eighties and nineties, something has changed. In contrast to television series before this period, certain series introduced a more modern way to portray female characters. They became more self-conscious, independent and ambitious, but they still incorporated some traditional values. The changes that were made are described as a changeover from traditional female characters to postfeminist female characters. Despite the clear evolution that has been realized, a lot of researchers still think that the television industry has a long way to go.

There are countless studies and opinions on this heterogeneous matter, but there is a clear loophole when it comes to certain genres. One of those genres is the period drama. More specifically, this thesis concentrates on period dramas about the First World War. The reason for taking the period drama as the area of research is double. On the one hand, there is this interesting changeover from traditional to postfeminist female characters in television series. On the other hand, people would expect a more stereotypical representation of women because of the historical content. That is why it is worth it to investigate whether television makers combine this content with postfeminist values in the narrative structure in which television characters are brought to life. Two case studies, *'In Vlaamse Velden'* and *'Parade's End'*, will give an idea on this matter. The research results only tend to give an idea on how period dramas about the First World War deal with this gender debate. That is why this thesis only aspires to be a starting point for further research.

DANKWOORD

Dit dankwoord is gericht aan iedereen die me gaandeweg heeft gesteund. ‘*The Battlefield of Gender and Media*. De representatie van vrouwen in dramaserieën over de Eerste Wereldoorlog’, had ik nooit kunnen voltooien zonder de steun van enkele belangrijke personen. Mede dankzij hen kan ik met dit onderzoek mijn Master in de Culturele Studies afronden.

Allereerst gaat mijn dank uit naar mijn promotor, Mieke Bleyen. Samen zijn we erin geslaagd om een onderwerp te vinden dat bij mij paste en waar ik graag met haar aan heb gewerkt. Graag wil ik haar uitdrukkelijk bedanken voor haar persoonlijk advies, suggesties en motiverende woorden.

Niet iedereen heeft het privilege om zijn/haar weg af te leggen in een liefdevolle en motiverende omgeving. Zelf heb ik dat geluk wel gehad en daarom wil ik in het bijzonder mijn familie vermelden. In de eerste plaats gaat mijn dank uit naar mijn ouders. Zij hebben mij de kans gegeven om mijn passie te volgen. Vooral mijn papa, die kort voor de aanvatting van mijn universitaire studie overleed, stond erop dat ik mijn studiekeuze kon maken met mijn hart. Mijn mama en mijn zus Esther verdienen ook een expliciete vermelding. Ik ben hen beiden erg dankbaar voor hun onvoorwaardelijke en dagelijkse steun. Ten slotte richt ik mijn dank aan mijn vrienden die elk op hun manier hun steentje hebben bijgedragen aan de totstandkoming van deze studie.

Ik heb met veel passie en overtuiging deze masterproef afgerond. Daarmee zit voor mij niet alleen mijn masterjaar, maar ook mijn periode aan de KU Leuven erop. De universiteit en de opleidingen die ik er gevolgd heb, boden mij de ideale basis om klaar te zijn voor het volgende hoofdstuk in mijn leven.

INLEIDING

"On ne naît pas femme. On le devient." Dit citaat van Simone de Beauvoir komt uit haar boek, *'Le Deuxième Sexe'* uit 1949. Het werk behandelt diverse feministische thema's, maar dit citaat beschrijft hoe het de maatschappij is die mensen tot vrouw maakt. Het maakt duidelijk hoe zij het verschil tussen de twee seksen ziet. Het is volgens haar niet eigen aan de mens vanaf de geboorte. Mannelijkheid en vrouwelijkheid worden volgens de Beauvoir cultureel geconstrueerd (Buikema en van der Tuin 2). Biologisch gezien zijn beiden gelijk. Het is bijvoorbeeld pas wanneer een culturele constructie zou bepalen dat vrouwen inferieur zijn aan mannen, dat dit wordt aangenomen. De media spelen een belangrijke rol in die constructie. Hierin gaat een diepgaande genderproblematiek schuil die vandaag nog steeds relevant is. De visie van Simone de Beauvoir werd niet altijd werd gesteund door andere onderzoekers. Het geeft wel heel goed weer hoe belangrijk representatie is bij de perceptie van gender bij het grote publiek. Gender en representatie zijn de vertrekpunten van deze masterproef. Representatie is een term die vooral binnen het domein van de mediastudies past. Mensen kunnen op veel verschillende manieren en in een grote variatie van media gerepresenteerd worden. Het begrip kan vanuit verschillende perspectieven bestudeerd worden, maar in deze masterproef zal gender het focuspunt zijn. Omdat 'media' een brede term is, spitst het onderzoek zich toe op televisieseries en meer bepaald op vrouwelijke personages. Televisie is namelijk een invloedrijk 'tussenpersoon' in de constructie van het vrouwelijke *image*.

Vanuit de idee dat gender een constructie is, onderzoekt deze masterproef op welke manier vrouwen worden gerepresenteerd de recente televisieseries over de Eerste Wereldoorlog *'In Vlaamse Velden'* en *'Parade's End'*. Daarmee vestigt deze masterproef zich binnen het beeldvormingsonderzoek. Zogenaamde *period dramas* voldoen vaak aan bepaalde rollenpatronen die te verwachten zijn binnen het historische genre (Gymnich, Ruhl en Scheunemann 15). Dit onderzoek bekijkt in welke mate televisiemakers al dan niet bepaalde genderspecifieke clichés herinterpreteren en daarbij een moderner perspectief bieden op het klassieke genre. Omdat het onderzoek zich specifiek richt op deze twee series en niet op *period dramas* in het algemeen, is het doel niet om een algemene conclusie te kunnen trekken. Tijdens de literatuurstudie viel het op dat genderrepresentatie in televisieseries reeds in vele facetten onderzocht is. Zeker wat films, komische programma's en actieseries betreft, werd veel onderzoek gedaan naar de representatie van de vrouwelijke personages. Het viel echter op dat

er een grote lacune is in het onderzoek naar het historische kostuumdrama. Deze masterproef wil de aandacht vestigen op dit hiaat en een aanzet zijn voor later onderzoek.

Daarnaast zorgt ook een persoonlijke interesse in dit genre en in het bijzonder de periode van de Eerste Wereldoorlog, voor een focus op deze categorie. Naast de persoonlijke motivatie en de lacunes die de literatuur op dit gebied vertoont, is het ook een relevant en hedendaags thema. Deze masterproef zal namelijk voltooid worden in het jaar 2018, honderd jaar na het einde van deze zwarte bladzijde uit de geschiedenis.

Televisie speelt als medium een belangrijke rol in de weergave van vrouwen. Twee zaken zullen dit bepalen: hun invloed op de plot en hun (mannelijke) tegenspelers en welke rollen zij vertolken. De theorie van de narratologie zal het onderzoek van het juiste jargon voorzien. Daarnaast zal er, omwille van het historische genre, ook aandacht besteed worden aan de manier waarop televisiemakers rekening houden met de historische correctheid van de sociale positie van de vrouw. De Eerste Wereldoorlog brengt het collectief geheugen snel naar de welbekende beelden van soldaten in de erbarmelijke omstandigheden van de loopgraven en naar de ontelbare gesneuvelden. De vrouwen krijgen daarentegen doorgaans minder aandacht. Onterecht worden ze slechts in een aantal welbekende clichérollen gestoken zoals de bang afwachende echtgenote of de frontverpleegster. Die visies zijn correct, maar vrouwen deden meer dan dat. Ze namen jobs over die normaal door mannen werden uitgevoerd, gingen spioneren, smokkelden en namen deel aan dit soort activiteiten om hun gezin te onderhouden (Grayzel 13). Op die manier was hun deelname aan de oorlog van cruciaal belang en ontstond er een verschuiving in gekende genderverhoudingen. Vandaar dat het een interessante onderzoekspiste is om die historische insteek te combineren met de genderproblematiek die vandaag nog sterk leeft binnen de mediastudies. Kwaliteitsreeksen dragen historische correctheid hoog in het vaandel. Dat betekent dat vrouwen niet zomaar een andere positie kunnen aannemen. Daardoor zullen traditionele vrouwelijke personages al snel ontstaan. Hoe de vrouwelijke personages precies in beeld komen en hoe zij inhoudelijk vat hebben op het verloop van de feiten, is een goede indicator zijn voor eventuele moderne kenmerken.

Hedendaagse series portretteren vrouwen steeds vaker op een postfeministische manier. Dat betekent concreet dat ze op een meer vooruitstrevende en onafhankelijke manier in beeld komen, maar met behoud van bepaalde traditionele waarden. Er zijn verschillende evoluties zichtbaar in de overgang van traditionele naar postfeministische personages, bijvoorbeeld op seksueel, beroepsmatig en emotioneel vlak. Die verandering in de weergave van *femininity*

zorgt voor een tweestrijd in historische dramareeksen. De combinatie van het historisch correcte en het postfeministisch karakter dat veel series hebben, is dan ook de kern van dit onderzoek.

Veel auteurs leverden een belangrijke bijdrage aan de onderzoeksdomeinen van gender, media en representatie. Het onderzoek van David Gauntlett¹ situeert zich vooral rond media, gender en identiteitsvorming. Hij spreekt onder andere over de representatie van gender in het verleden, maar focust daarbij niet alleen op televisie, maar ook op magazines en films. Voor de televisieseries spreekt hij over de verschillende genres en de manieren waarop vrouwen in elk van hen in beeld worden gebracht (Gauntlett 43-45). Daarnaast merkt hij op dat de stereotypes in het verleden duidelijk aanwezig waren, maar dat het steeds meer de goede kant op gaat (Gauntlett 57). Hij stelt vast dat de media, in tegenstelling tot een aantal decennia terug, meer aandacht vestigen op sterke vrouwelijke rolmodellen. Veel auteurs, waaronder Gauntlett verwijzen daarbij terecht naar Angela McRobbie². Zij koppelt in haar essay *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change* dit fenomeen aan het postfeminisme. Volgens haar is de vrouwelijke onafhankelijkheid in de media algemeen aanvaard. Ze spreekt over hoe de populaire cultuur tijdens de jaren negentig wordt gekenmerkt door een terugval in de prestaties van de feministische beweging. Karen Ross³ is een auteur die dan weer vaststelt dat geseksualiseerde voorstellingen van vrouwen nog steeds een reëel probleem zijn (Ross 9.) Zij spreekt daarnaast ook over hoe gender wordt aangeleerd en dus een constructie is. Het is geen natuurlijk fenomeen. Het is een domein dat binnen de feministische mediastudies bron van onderzoek is sinds de jaren zeventig. In die periode ontstond de tweede feministische golf. Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin⁴ duiden op het belang van Simone de Beauvoir in het ontstaan van de genderstudies. Daarnaast bespreken ze in hun studie, *Doing Gender in Media, Art and Culture* (2009) de academische en sociale context van de manieren waarop genderstudies zijn geëvolueerd en hoe het inzicht kan bieden in de ontwikkeling van bepaalde humane wetenschappen.

¹ David Gauntlett, *Media, Gender and Identity: an introduction* (Londen: Routledge, 2008).

² Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (Londen: Sage, 2010).

³ Karen Ross, *The Handbook of Gender, Sex, and Media* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012) en Ross, *Women and Media: International Perspectives* (Malden: Blackwell, 2004).

⁴ Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin, *Doing Gender in Media, Art and Culture* (Londen: Routledge, 2009).

Er bestaan ontzettend veel studies over dit onderwerp. Daardoor is er nog steeds veel onenigheid door het heterogene karakter van het domein. Sommige onderzoekers merkten op dat vrouwen nog steeds veel clichés met zich meedragen. Vaak komen zij op een stereotiepe manier in beeld: als een passieve figuur met weinig professionele ambitie en vooral gefocust op het gezinsleven. Anderen besluiten dat de televisiemakers steeds neutraler worden in hun representatiekeuzes. Zeker in *soap operas* of kortweg soaps zouden de resultaten voor de vrouwen er zeer positief uitzien. Zowel kwantitatief als kwalitatief is hun aanwezigheid erop vooruitgaan. Toch bestaat er in dit onderzoeksdomein geen echte waarheid. Tegenstrijdigheden in hedendaagse representaties van gender in de media maken het een erg heterogeen en moeilijk te onderzoeken domein.

Het is binnen het onderwerp van deze masterproef ook aangewezen om een blik te werpen op het domein van de televisiestudies. Dit is een erg breed domein en dus is er gekozen voor de focus op bepaalde aspecten die relevant zijn. Onderzoek dat een belangrijke bijdrage leverde aan aspecten zoals televisie-narratologie en personage-ontwikkeling en -identificatie kwam vooral van Gaby Allrath, Marion Gymnich⁵ en Kristin Thompson⁶. Deze vrouwen hebben een belangrijke bijdrage geleverd aan het veld van de narratologie in televisieseries. Een belangrijk element daarbij is hoe personages vorm krijgen door bepaalde narratieve elementen. Het onderzoek van Stephanie Ortego Roussell bood daarbij een erg interessant voor deze thesis. Zij beschreef in haar essay ‘An analysis of femininity: how popular female characters in the media portray contemporary womanhood’ hoe de *femininity* van vrouwelijke personages steeds vaker evolueert van traditioneel naar postfeministisch.

Voor het laatste theoretische onderdeel van de masterproef dat een historische insteek bevat, zijn vooral de werken van Susan Grayzel⁷ erg belangrijk geweest. Zij heeft in verschillende monografieën haar onderzoek naar de sociale positie van vrouwen tijdens de Eerste Wereldoorlog uit de doeken gedaan. Daarnaast werd ook beroep gedaan op visueel materiaal in de vorm van de documentaire ‘*Elles étaient en guerre*’⁸ (2015) geregisseerd door

⁵ Gaby Allrath en Marion Gymnich, *Narrative Strategies in Television Series* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).

⁶ Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television* (Cambridge, Massachusetts en Londen: Harvard University Press, 2003).

⁷ Susan R. Grayzel, *Women and the First World War* (Londen: Routledge, 2002) en Grayzel, *Women's Identities At War: Gender, Motherhood, And Politics In Britain And France During The First World War* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999).

⁸ Fabrice Coat, *Elles étaient en guerre*. Geregisseerd door Fabien Béziat en Hugues Nancy. 2015. City: France 3, 2015.

Fabien Béziat en Hugues Nancy. Dit gaf een erg duidelijk beeld van het verloop van de oorlog en tegelijk hoe de vrouwen in dit verhaal pasten.

De opbouw van de masterproef bestaat uit twee grote delen. Het eerste gedeelte zal een theoretisch kader bevatten met een blik op verschillende domeinen: de relatie tussen gender en media, televisiestudies en een historisch gedeelte. De tweede passage zal een toepassing zijn op deze theoretische analyses aan de hand van twee casestudies. Zij komen aan bod aan de hand van een vergelijking.

Het eerste en theoretische onderdeel begint met een algemene introductie de domeinen van gender- en mediastudies. Zo komt het ontstaan van de gender- en media studies als wetenschappelijke disciplines naar voren. Het is namelijk ontstaan uit een feministische schreeuw naar onderzoek over de manier waarop media met mannelijkheid en vrouwelijkheid omgaan. Daarbij komt de relatie tussen gender en media komt aan bod aan de hand van de manier waarop de disciplines decennialang een debat met elkaar voeren. Enkele belangrijke denkers die daarbij voor eeuwig hun stempel hebben gedrukt op het onderzoek, zullen kort aan bod komen. Een belangrijk begrip dat de twee disciplines met elkaar verbindt is representatie. Wat het precies inhoudt en wat het allemaal kan betekenen binnen de mediastudies zijn aspecten die dit hoofdstuk zal behandelen. Het hoofdstuk sluit af met een blik op hoe de representatie van vrouwen in televisieseries over het algemeen al dan niet geëvolueerd zijn.

Ten tweede volgt een hoofdstuk rond televisiestudies. Waar deze discipline vandaan komt, wanneer het ontstond en wat het onderzoekt, komt aan bod. Televisiestudies is een domein dat eerst en vooral binnen de sociale studies thuishoorde. Vandaag is het ook een relevant studiedomein binnen culturele studies, een bundeling van verschillende theorieën om ook populaire cultuur te kunnen onderzoeken. Via interdisciplinair onderzoek willen de culturele studies betekenis genereren. Semiotiek is een voorbeeld van een tak waarop culturele studies vaak beroep doen.

Het domein van de narratologie zal daarnaast een goede basis vormen om met de juiste termen over zaken zoals plot- en karakterontwikkeling te spreken. Het is een discipline afkomstig uit de literatuurstudies die de theorie van vertellingen bestudeert. Film en televisie hanteren ook een bepaalde vorm van vertelling. Beide media vertellen verhalen op een 'entertainende manier' die voor iedereen toegankelijk is. Daarom is er binnen film en televisie ook sprake van een soort narratologie die uit veel verschillende elementen bestaat. Die elementen dragen bij aan het verloop van het verhaal of in dit geval het script. Enkele

voorbeelden zijn montage, tijd en personages. Televisie moet rekening houden met heel wat externe elementen zoals de duur van een aflevering, onderbreking door reclame of door een seizoen dat bijvoorbeeld ten einde loopt, waardoor de kijker lang moet wachten op een vervolg. Studies die zich bezighouden met de vertelstructuur van televisieseries merken op dat televisiedrama's met verschillende verhaallijnen de aanleiding zijn van een erkende complexiteit in de narratologie van televisie (Thompson XX). Televisie wordt op deze manier op een artistieke manier onderzocht, met aandacht voor de rol van televisie als indicator voor bepaalde aspecten uit de hedendaagse samenleving. Vooral de uitwerking van de (vrouwelijke) personages en hun vat op het verloop van het verhaal is relevant voor deze thesis. Een laatste gedeelte zal dieper ingaan op de samenwerking tussen historici en televisiemakers. Historici nemen tegenwoordig namelijk actief deel het debat rond televisieseries: "Zo'n deelname vergroot in eerste instantie het historisch bewustzijn binnen specifieke interessegroepen, maar door de enorme aanwezigheid van audiovisuele media kan er ook internationaal en maatschappij breed bijgedragen worden tot historisch debat en de vorming van het discours rond het verleden" (Van der Maelen 40).

Deze masterproef bevat ten derde ook een historische insteek. Ten eerste is het relevant om op de hoogte te zijn van de correcte historische context. Zo kan er correct worden gesproken over de representatie van vrouwen in televisieseries in een historische setting. Deze context zal daarom bekijken wat de sociale rol van de vrouw precies was van 1914 tot 1918. Zoals eerder vermeld namen zij veel verschillende taken op zich die doorgaans voor mannen bestemd waren. Daarom is het de moeite waard om hun oorlogsinspanningen te duiden en daarbij te bekijken welk beeld destijds leefde rond vrouwen. Het was namelijk een periode waar verschillende genderpatronen op de helling kwamen te staan. Dit is een interessant gegeven voor de vergelijking van twee historische televisieseries in het laatste onderdeel van de masterproef.

Het vierde en laatste onderdeel van de thesis zal op praktische manier kijken naar wat eerder op een analytische manier besproken werd. Dit gebeurt aan de hand van twee casestudies die uitgebreid met elkaar vergeleken worden. De twee casestudies zijn de historische dramareeksen 'In Vlaamse Velden' (2014 – één) en 'Parade's End' (2012 – BBC). De eerste reeks vertrok vanaf een blanco pagina. Het verhaal werd voor de serie zelf bedacht. Na afloop van de serie verschenen wel een novelisaties in de vorm van 'Dagboek van Marie' en 'In Vlaamse Velden: het boek bij de serie'. 'Parade's End' is daarentegen een adaptatie van een

literair werk. Het gelijknamige literaire vierluik van Ford Madox Ford uit 1924 bood de basis voor het scenario. Dit geeft twee verschillende en dus interessante startperspectieven voor de vergelijking. Dit geeft twee verschillende en dus interessante startperspectieven voor de vergelijking.

De series spelen zich af in twee verschillende landen, namelijk België en Groot-Brittannië, maar ze vertellen elk een verhaal dat zich situeert in de periode van de Eerste Wereldoorlog. Deze series werden uitgekozen omdat beiden veel aandacht besteden aan de vrouwelijke personages. Ze zijn goed uitgewerkt en ze hebben een belangrijk aandeel in het verloop van de feiten. Het verschil zit voornamelijk in het perspectief. Zo focust 'In Vlaamse Velden' grotendeels op het vrouwelijk standpunt. Het Gentse doktersgezin Boesman is het vertrekpunt, maar de jongste dochter Marie (gespeeld door Lize Feryn) is het absolute hoofdpersonage. De serie bevat verschillende verhaallijnen, maar de manier waarop Marie de oorlog beleeft, staat centraal. Daar tegenover staat 'Parade's End' waar de aristocraat Christopher Tietjens (gespeeld door Benedict Cumberbatch) *the centre of attention* is. De plot draait voor een groot deel rond zijn personage.

Vooraleer de series met elkaar worden vergeleken, volgt er allereerst wat basisinformatie over beiden. Het verhaal en de vrouwelijke hoofd- en nevenpersonages vallen daar onder. 'In Vlaamse Velden' werd gecreëerd en geregisseerd door een overwegend mannelijk team onder leiding van Jan Matthys. 'Parade's End' is het werk van regisseur Susanna White en scenarist Tom Stoppard. Over beide partijen zal meer informatie volgen, maar een echte onderzoekspiste richting genderverhoudingen onder televisiemakers zal deze masterproef niet behandelen. Om daar een representatief beeld van te vormen, moet een studie als deze worden uitgebreid met veel meer televisiereeksen. Dit zou voor later onderzoek een mogelijke toevoeging aan dit onderzoek kunnen zijn.

De vergelijking zal uit vier onderdelen bestaan. Ten eerste worden de belangrijkste personages vergeleken op gebied van codes. Televisiemakers kunnen via bepaalde culturele codes 'kleur' en betekenis geven aan hun personage. Enkele voorbeelden zijn kostuum en haar, attributen en locatie. Dat zijn elementen die de kijker op een subtiele manier meer over een personage kunnen vertellen. In het tweede deel zal overwogen worden of de hoofdpersonages meer traditionele of postfeministische kenmerken bevatten. Zoals eerder vermeld zijn er enkele overgangen zichtbaar: op mentaal, fysiek, emotioneel, seksueel, cultureel en beroepsmatig gebied. Die overgangen gaan mee bepalen of de personages ondanks de historische setting en inhoud gemoderniseerd zijn of niet. Ten derde komt de weergave van de

sociale positie van de vrouwen aan bod. Hetgeen eerder besproken werd in het derde hoofdstuk, is hier de leidraad. Ten slotte zal het vierde en laatste gedeelte bekijken welke ontwikkeling de personages doormaken en op welke manier zij invloed hebben op hun (mannelijke) tegenspelers. Om elk gedeelte concreet te kunnen duiden, zullen enkele scènes als voorbeelden dienen.

Deze masterproef bevindt zich zoals eerder vermeld in een erg heterogeen onderzoeksdomein. Het is dan ook niet de opzet om een veralgemening te willen doorvoeren over dit onderwerp. De combinatie van verschillende theorieën die worden toegepast op de concrete *cases* kunnen mogelijk wel voor interessante en nieuwe inzichten zorgen.

1. Gender en media: een haat-liefdeverhouding?

Om een duidelijk beeld te krijgen van hoe het concept gender doorheen de tijd vorm heeft gekregen zal dit hoofdstuk een kijk geven op die ontwikkeling. Hoe de media daarbij een rol hebben gespeeld zal daarbij aan bod komen. Traditioneel wordt er binnen de geschiedenis van het feminisme gesproken over het ‘golvenmodel’. Elke ‘golf’ heeft een eigen focuspunt en context. Ter algemene kadering zal hier meer duiding worden gegeven bij dit concept. Dit verhaal begint in de negentiende eeuw, wanneer er sprake is van de ‘eerste feministische golf’. Daarna volgen er nog twee golven die belangrijk zullen zijn voor de erkenning van een verschil tussen sekse en gender en uiteindelijk ook voor representatie van vrouwen in verschillende media. In die vroege feministische studies leefde de idee dat de representaties een directe veruitwendiging waren van een vervormde sociale realiteit (Barker 97).

De relatie tussen de domeinen media en gender is altijd een vorm van kruisbestuiving geweest. Massamedia spelen een belangrijke rol in de manier waarop gender gerepresenteerd en gepercipieerd wordt en andersom bepaalt gender de inhoud van die representaties. ‘De media’ is een breed begrip. Radio, televisie, tijdschriften, film, literatuur, kunst, ... zijn maar een glimp van de disciplines die in de mediawereld thuishoren. Deze masterproef focust op de televisiestudies, een erg breed vakgebied. Overspoeld door beelden die alomtegenwoordig zijn dankzij het internet en sociale media, biedt dit vakgebied een uitgebreid arsenaal aan informatie. Om het onderzoeksgebied zo specifiek mogelijk te houden, spitst deze thesis toe op de representatie van vrouwelijke personages in historische dramaseries.

De verbeelde vrouwen waren geen waarheidsgetrouwe weergave en sterk bepaald door de mannelijke blik. Wanneer er gesproken wordt over gender en vrouwelijke representaties, komt het begrip ‘*femininity*’ ook vaak aan bod. Die term komt voort uit de psychologie. In dit domein draait het daarbij vooral rond de beschrijving van typisch vrouwelijke karaktereigenschappen (Sels 41). Wanneer die typische vrouwelijke elementen vermengd worden met een vervormde sociale realiteit, merken verschillende onderzoekers enkele terugkerende stereotype rollen voor vrouwelijke personages (Barker 97-98).

1.1 Belangrijke krachtlijnen binnen genderstudies

Gender studies is een relatief nieuw domein binnen de humane wetenschappen. Het komt eigenlijk voort uit de *women's studies*, een aparte discipline die nu onder de noemer van gender studies valt. Onderzoek gericht op vrouwen bestond al langer door eerdere feministische input. Pas later kwam de erkenning van het interdisciplinaire veld van de gender studies als academische discipline (Buikema en van der Tuin 1). Het onderzoekt de constructies en betekenissen van vrouwelijkheid en mannelijkheid. Het legt daarbij vaak de link met onderzoek naar seksualiteit. Het is een erg breed vakgebied dat op allerlei domeinen kan worden toegepast, bijvoorbeeld media, geschiedenis, literatuur, politiek, sociologie en antropologie. Vandaar dat gender ook een actieve discipline is binnen de culturele studies waar de focus vaak ligt op populaire cultuur.

1.1.1 Invloedrijke namen binnen het ontstaan van de discipline genderstudies

Simone de Beauvoir heeft baanbrekende inzichten gebracht in het feministisch onderzoek. Haar visie die stelde dat gender een sociale constructie is en niet enkel bepaald door biologische verschillen tussen man en vrouw, beschreef ze uitgebreid in haar bekendste werk, *'Le Deuxième Sexe'* (1949). Haar essay sloeg in als een bom. Het kende heel wat weerstand, maar was binnen het feministische gedachtegoed een erg belangrijke bijdrage. Daarnaast streefde ze zelf als actieve feministe voor gelijkheid tussen man en vrouw met concrete eisen zoals het recht op arbeid en gelijke lonen. Ze oefende daarmee een grote invloed uit op het emancipatorisch ideeëngoed van de tweede feministische golf. Een belangrijke uitkomst van haar onderzoek is dat ze sekse (geslacht) en gender van elkaar scheidt (Butler 35). Het geslacht gaat over biologische en dus fysieke verschillen tussen man en vrouw. Gender heeft een culturele connotatie en een constructie die te maken heeft met identiteitsvorming. Het is een proces waarin mensen zichzelf 'construeren'. Zo gaat bijvoorbeeld aan het 'vrouw worden' een proces van allerlei handelingen vooraf (Butler 36). Haar theorie gaat lijnrecht in tegen de visie van voorgaande invloedrijke denkers zoals psychoanalist Jacques Lacan.⁹

⁹ Jacques Lacan heeft een belangrijk aandeel gehad in de ontwikkeling van de gender studies als wetenschappelijke discipline. Zijn ideeën, in navolging van Sigmund Freud en Fernand de Saussure, hadden waren een belangrijke voedingsbodem voor feministische toepassingen op psychoanalyse. Het resultaat van zijn combinatie van verschillende disciplines mondt uit in een geprivilegieerde mannelijkheid en een afschrijving van het vrouwelijke. De Lacaniaanse theorie schrapt vrouwen uit een zinvolle deelname aan de maatschappij. Het vrouwelijke wordt het zwijgen opgelegd. Zij zijn de 'Difference' en uitgesloten van universaliteit. Een belangrijke pijler in de Lacaniaanse theorie is die van de '*phallus*'. Hij verwijst hiermee naar de denkbeeldige en symbolische

Volgens Judith Butler, een feministische filosofe, is gender een vorm van performance (Ross 367-368). Butler gaat dus een stapje verder door gender een geïmproviseerd performatief karakter te geven en het niet als een intern gegeven te zien. Het is volgens haar eerder een fenomeen dat mensen doen, elke dag opnieuw. Daardoor geeft ze de samenleving niet langer de macht om gender te definiëren. Dit wordt nu een individuele beslissing. Niemand is of heeft een gender van bij de geboorte. Binnen haar visie is ze het niet eens met het onderscheid dat bijvoorbeeld door Simone de Beauvoir werd gemaakt tussen sekse en gender. Sekse is in die visie biologisch en gender cultureel geconstrueerd. Volgens haar zijn beiden geconstrueerd. Zij stelt dat seksuele lichamen niet kunnen betekenen zonder gender (Butler 36). Haar standpunt verschilt daarmee sterk van Simone de Beauvoir die gender koppelt aan identiteitsvorming. Butlers essays *'Gender Trouble'* (1990) en *'Bodies That Matter'* (1993) hebben een enorme invloed gehad op het domein van het feminisme (Miller 91).

1.1.2 De feministische golven

Het 'golvenmodel' bestaat traditioneel uit drie golven die elkaar chronologisch opvolgen. Voor een deel overlappen ze elkaar. De eerste golf (vanaf 1830 tot in de vroege twintigste eeuw) wordt meestal gelinkt aan de Britse suffragettes. De suffragette-beweging ontstond in de historische context van de industrialisering en de opkomst van het liberalisme. Door die omstandigheden werd het mogelijk voor vrouwen om gelijke kansen op te eisen (Sels 9). Hun belangrijkste eis was het vrouwenstemrecht. Eén van hun argumenten was dat vrouwen moreel verantwoordelijker zijn en bijgevolg een belangrijke bijdrage zouden kunnen leveren aan politieke processen (Sels 10). Het werd een erg 'fysieke' golf in die zin dat vrouwen massaal op straat kwamen tijdens demonstraties. Daarmee namen ze openlijk deel aan publieke debatten, wat *an sich* helemaal niet 'vrouwelijk' was. Ze uitten ook hun walging over de stereotypen die leefden rond vrouwen, zoals het beeld van de vrouw aan de haard. Zo gaven ze commentaar op uitspraken over het 'vereiste' vrouwelijk gedrag (Bergen en Charels 9). Hun debatten werden gevoerd en in de weg gestaan door de toenmalige historische context van de Eerste Wereldoorlog. De casestudies, *'In Vlaamse Velden'* en *'Parade's End'*, zijn twee historische dramareeksen die zich allebei afspelen in de periode van de eerste feministische

representatie van het mannelijk geslachtsdeel die als geprivilegieerde 'betekenaar' fungeert (Ragland-Sullivan 6-7).

golf. Het is daarom interessant om te bekijken hoe reeksen die iets willen vertellen over de situatie van vrouwen in die periode en of televisiemakers tegelijk rekening houden met de genderproblematiek in de media.

De tweede feministische golf (1960-1980/90) is de fase die vooral invloed had op de representatie van vrouwen en is dus relevant voor deze masterproef. Instellingen zoals mensenrechtenorganisaties speelden hierin een belangrijke rol. Door hen ontstond er een context die meer aandacht vroeg voor minderheidsgroepen waarvan de vrouwen nog altijd deel waren. Waar de focus tijdens de eerste golf vooral politiek was, draaide het tijdens de tweede golf vooral rond de erkenning van de vrouwelijke seksualiteit en hun zelfbeschikkingsrecht over anticonceptiemiddelen (Sels 10). Met nog andere onderwerpen van discussie zoals het kapitalisme en de clichérollen van vrouwen binnen het gezin, werd deze golf er één van een theoretische aard. Een belangrijke toevoeging hieraan is dat er in die periode voor het eerst een onderscheid werd gemaakt tussen sekse en gender. Dit had enorme gevolgen voor de perceptie van vrouwen (Sels 10). Aan de vooravond van de jaren zeventig leefde er veel verontwaardiging over de ondergeschiktheid van vrouwen en over hoe zij in beeld worden gebracht in verschillende vormen van media (Hermes en Reesink 95). Televisie, film en literatuur worden allemaal onder vuur genomen. Vrouwelijke personages en de typische verhaallijnen waarin ze voorkwamen worden sterk bekritiseerd. Zo spreken auteurs zoals Anne Ferguson in die periode van zeven types: de ideale of onderdanige vrouw, de moeder, de bitch of dominante vrouw, de verheerlijkte vrouw, de vrouw als lustobject, de alleenstaande vrouw en de bevrijde vrouw (Ferguson 3). Haar werk heeft in die periode veel bijgedragen aan de visie op genderrepresentatie in de media.

Sindsdien is de strijd over stereotypering een actief debat geworden binnen de mediastudies. Het was en is moeilijk om een consensus te vormen over de waarde van stereotypering (Miller 95). Stereotypes werken volgens een bepaalde simplificatie, maar kunnen wel degelijk een duidelijke functie hebben (Dhoest 48). Ze kunnen een vertelfunctie hebben waarmee bedoeld wordt dat ze efficiënt naar een groep kunnen verwijzen. Zeker in fictiereeksen zijn de meeste personages getypeerd om ze ook te kunnen karakteriseren. Het is pas wanneer er een link is met bepaalde sociale waarden of maatschappelijke machtsverhoudingen, dat ze problemen kunnen opleveren. Wanneer representaties dan te eenzijdig zijn, kan de perceptie foutief zijn. Samengevat kunnen representaties, bepaald door stereotypes of niet, nooit helemaal representatief een bevolkingsgroep weergeven.

Televisiebeelden zijn altijd gefragmenteerd en kunnen daardoor nooit volledig rekening houden met de werkelijkheid (Dhoest 49). De oplossing voor die lastige kwestie is streven naar een algemene diversiteit op verschillende gebieden: in frequentie van bepaalde bevolkingsgroepen, maar ook in de manier waarop zij in beeld komen. "Kritiek op stereotypes mag dus niet omslaan in een tirannie van het politiek correcte" (Dhoest 51). Daarnaast zijn onderzoekers sinds de jaren zeventig niet alleen het 'representatiemodel' van de vrouwen onder de loep gaan nemen. De constructies van de media van alle sociale categorieën kwamen aan bod. De voorstelling van niet-blanken en holebi's werd zo bekritiseerd.

De derde feministische golf (vanaf het midden van de jaren negentig) is een begrip dat erg veel tegenstrijdigheden bevat. Angela McRobbie, auteur van *'The Aftermath of Feminism'* definieert het als een soort van antifeminisme, al is het prefix 'anti' wel dubieus gekozen. Het biedt geen weerstand tegen vroegere feministische waarden, maar het bouwt erop voort. Het verschil met het feminisme zit in het feit dat postfeministen er niet in slagen om sociale verandering of vooruitgang te realiseren. Dit komt doordat ze bepaalde gendernormen bevestigen. Daarin zit het moeilijke van het begrip: het heeft te maken met weerstand én aanvaarding (Bergen & Charels 16). Feminisme is in die zin een voorbijgestreefd woord geworden, al bestaat daarover nog veel discussie. Sommigen beschouwen postfeminisme als een concept dat alle inspanningen van voorgaande golven te niet doet en dus een antifeministisch karakter heeft. Andere onderzoekers zien het positieve en vooruitstrevende karakter ervan in, maar met aandacht voor vroegere feministische waarden (Adriaens 1). Postfeminisme draait om individuele keuzes die ook stereotiep kunnen zijn, maar daarom niet negatief. De klemtoon op het individuele is cruciaal binnen het postfeminisme die op die manier een nieuwe vrouwelijkheid naar voren draagt (Adriaens 1). Op die manier is er geen feministisch 'probleem' meer. De klemtoon kan en mag liggen op de vrouw, op een traditionele of een vooruitstrevende manier, bijvoorbeeld als consumerend individu.

Onderzoekers zoals Stephanie Roussel en Lizbeth Goodman hebben opgemerkt dat vooraleer deze golf haar intrede deed, personages erg stereotiep en onrealistisch en met een sterke focus op hun uiterlijk werden weergegeven. Opnieuw vormen seksualiteit en de erkenning van gender belangrijke punten. Er is wel meer nuance: waar vrouwen bijvoorbeeld in de vorige golven hardhandig komaf wilden maken met 'typisch' vrouwelijke uiterlijke kenmerken, omarmen ze nu hun vrouwelijkheid door bijvoorbeeld bepaalde kledij te dragen. Ze eigenen zich bepaalde seksuele machtposities toe die normaal eigen zijn aan mannen,

bijvoorbeeld door verschillende bedpartners te hebben. Door de toe-eigening van die mannelijke eigenschappen onderstrepen ze juist hun vrouwelijkheid die door dergelijke zaken dezelfde vorm van macht bezit (Sels 31). Daardoor wordt de term ‘feminisme’ iets relatief. Er is in deze opvattingen een grotere focus op gelijkheid en daarom is de term te gelimiteerd.

1.2 Belangrijke krachtlijnen binnen mediastudies

Media zijn al jaren alomtegenwoordig, maar vandaag meer dan ooit. Vooral het internet heeft op het ontstaan van massacommunicatie een enorme invloed gehad. Sinds enkele decennia wordt dit brede mediadomein door onderzoekers zeer vaak onder de loep genomen, maar net zoals de gender studies is het een relatief jonge discipline. Media kunnen op allerlei manieren inhoud geven aan de maatschappij en een krachtige rol spelen. Hoe mensen zin geven aan de wereld om hen heen kan de media in sterke mate bepalen (Kosut 20). Door informatie, vaak in de vorm van beelden, die de media verspreiden, kan het ook individuele identiteit mee bepalen en dus ook ieders genderidentiteit. Dat zorgt voor een grote verantwoordelijkheid, maar ook voor een complexe relatie tussen mens en media. Het domein van de culturele studies houdt zich veel bezig met verschillende aspecten van media, bijvoorbeeld representatiewijzen in mediaproducties of tekstinterpretatie.

1.2.1 Invloedrijke namen binnen het ontstaan van de discipline mediastudies

De Franse theoreticus Roland Barthes is binnen de mediastudies vooral belangrijk geweest omwille van zijn (post)structuralistische semiotische theorie. Hij was een pionier in ideeën over structuur en betekenis in verschillende media die vandaag culturele theorieën nog steeds onderbouwen. In betekenisvorming maakte hij allereerst een onderscheid tussen denotatie en connotatie. Denotatie heeft te maken met de letterlijke betekenis, een eerste betekenislaag. Connotatie vormt de tweede betekenislaag die wijst op het associatieve karakter van betekenis. Dat kan nog worden opgedeeld in culturele en individuele connotatie. Een bepaald beeld of een tekst kan in het collectief geheugen namelijk een andere betekenis hebben dan voor een individu. Daarnaast werkte hij een narratieve codetheorie uit waarmee hij onderzocht hoe het publiek een tekst decodeert. Hij ontdekte vijf codes die iedereen gebruikt om betekenis uit een tekst te kunnen halen (Robinson 1). De enigma-, actie-, semantische,

symbolische en culturele code zijn de vijf categorieën die hij onderscheidt.¹⁰ Elke narratieve constructie is volgens hem verweven met deze codes.

Voor de culturele studies in het algemeen, maar ook binnen het veld van representatie in media is Stuart Hall een belangrijke naam (Hall, *Representation: cultural representations and signifying practices*, 1997). De term *cultural studies* is afkomstig van het Centre for Contemporary Cultural Studies aan de Universiteit van Birmingham (1964-2002). Hall heeft de leiding van het centrum vanaf 1968 op zich genomen, en heeft dus een cruciale rol gespeeld in erkenning van de culturele studies als een wetenschappelijke discipline. Representatie is een van de sleutelbegrippen in mediastudies en culturele studies. Wat het begrip precies inhoudt, volgt in het volgende onderdeel. Hall denkt in zijn studies over het representatieproces na welke plaats cultuur inneemt en hoe het de vormgeving van collectieve percepties gaat bepalen. Op die manier kan een mens cultuur nooit vrij beleven. Perceptie moet altijd geplaatst worden binnen een grotere context. Dit wil zeggen dat perceptie door maatschappelijke structuren wordt bepaald (Hall 13).

1.2.2 Representatie: de weg naar identiteitsconstructie

Stuart Hall beschrijft het begrip representatie als het gebruik van tekens georganiseerd door taal waardoor mensen onderling betekenisvol met elkaar kunnen communiceren (Hall 28). Binnen de mediastudies verwijst representatie naar voorstellingen van de werkelijkheid. Het gaat concreet over sociale, dagdagelijkse aspecten zoals gender, leeftijd of etniciteit die op een bepaalde manier aan het grote publiek verschijnen. Dat kan veel verschillende vormen aannemen gaande van krantenartikels tot films of televisieprogramma's. Vaak is het zo dat representatie ook een vorm van vertegenwoordiging kan zijn (Hermes en Reesink 109). Het is voor het publiek belangrijk om te beseffen dat deze representaties altijd een constructie zijn. Het is een bericht dat reeds allerlei invloeden heeft ondergaan en uiteindelijk de interpretatie van iemand anders is. De term waar auteurs vaak naar verwijzen om dit fenomeen te duiden is *mediation*. De constructies staan vol van tekens die cultureel bepaald zijn. Via bijvoorbeeld

¹⁰ De enigmacode doelt op alles dat een vraag oproept. De antwoorden op die vragen volgen later in het verhaal. De actiecode op acties en gedrag in de tekst, bijvoorbeeld een gevecht. Meestal worden er in dit geval hints gegeven om duidelijk te maken dat er iets gaat gebeuren. De semantische code impliceert de manier waarop tekens en gebeurtenissen worden toegeschreven aan de cultuur die de tekst maakt. De symbolische variant doelt op het gebruik van binaire tegenstellingen of psychologische symbolen en de laatste code, de culturele, wordt over de hele wereld begrepen.

semiotische analyse, een deconstructie van die tekens, kan betekenis achterhaald worden. Representatie is een term die ook binnen de culturele studies vaak gebruikt wordt om de verbeelding van de twee seksen binnen de populaire cultuur te duiden.

Waarom onderzoek wordt gedaan naar de impact van representatie heeft verschillende redenen. Een ervan is dat onderzoekers psychologische effecten van bepaalde representaties op televisie, bijvoorbeeld bij kinderen en jongeren. Televisie en visuele media in het algemeen hebben een grote invloed op de beleving of perceptie van kijkers. Vandaar dat er reeds veel commentaar is gegeven op de weergave van stereotiepe ideaalbeelden. Deze hebben nog altijd een sterke invloed op jongeren die een onrealistisch ideaalbeeld blijven nastreven. De kritiek van bepaalde feministische groepen in de jaren zeventig ging over de stereotiepe manier waarop dit gebeurde. Bijgevolg vonden zij de rol van de minderheidsgroepen vereenvoudigd en cliché.

De manier van representeren in televisieseries hangt sterk samen met het genre. De literatuur besteed in het onderzoek naar dit fenomeen veel aandacht aan populaire televisieseries, de zogenaamde *soap operas* of soaps. Niet alleen is er een kwantitatief verschil met andere genres, maar ook kwalitatief is er een onderscheid. In komische televisieseries zijn de vrouwelijke personages vaker belangrijker voor de plotontwikkeling en meestal is het aantal mannen en vrouwen relatief gelijk verdeeld in dit genre (Gunter 11, 1986). De manier van weergave is doorgaans wel eerder stereotiep. Ten opzicht van actie- en avonturendrama's komen vrouwen wel positiever en frequenter voor (Gunter 11, 1986). Ze krijgen bijvoorbeeld een belangrijkere positie binnen hun sociale omgeving. Dramaseries beperken hen doorgaans tot de familiale omgeving waar zij meestal persoonlijke en relationele problemen voorgeschoteld krijgen (Gunter 15, 1986). De focus ligt daarmee vaker op het emotionele karakter van de personages.

Een belangrijk begrip in dit kader is *femininity*. Dit concept wordt gevormd door een individuele identiteitsconstructie. Volgens psychologen is *femininity* de manier waarop vrouwen zichzelf sociaal adapteren. Biologisch gezien heeft dit te maken met fysieke verschillen, sociale interactie en ervaring (Ortego Roussell 6). Kort gezegd heeft het te maken met typische vrouwelijke gedragingen die ook vaak door de maatschappij worden uitgedragen (Sels 41). Later in deze thesis komt aan bod hoe deze traditionele visie verschuift naar een vernieuwde vrouwelijkheid, beter bekend als postfeministische vrouwelijkheid (Sels 43).

In het verleden ontstonden verschillende methoden om dit te meten. Vooral in de jaren zeventig en tachtig ontwikkelden onderzoekers verschillende meetinstrumenten om

vrouwelijke media personages te onderzoeken. *The Femininity Ideology Scale* bestudeerde de antwoorden op traditionele vrouwelijke normen zoals seksualiteit, familie, religie, afhankelijkheid en passiviteit (Ortego Roussell 7). *The Conformity to Feminine Norms Inventory* identificeerde eensgezindheid over feministische idealen. *The Attitudes Towards Women Scale* wordt vandaag nog altijd gebruikt. Het werd ontwikkeld in de periode van de Vrouwenrechtenbeweging en onderzoekt genderspecifieke verantwoordelijkheden, privileges en gedrag (Ortego Roussell 7-8). *The BEM Sex Inventory* (BSRI) is ook een methode die stand heeft gehouden. Tot op heden meet de methode van Sandra Bem op welke manier mensen zichzelf identificeren met masculiniteit en feminiteit. Aan beide elementen zijn verschillende traditionele kenmerken gekoppeld, bijvoorbeeld onafhankelijk voor de man en toegeeflijk voor de vrouw. *The Adolescent Femininity Ideology Scale* meet ten slotte de mate waarin jonge vrouwen zich verzetten tegen stereotiepe interpretaties van *femininity*. Al deze methodes waren een essentiële weg naar traditioneel feminisme (tweede golf) en hedendaags feminisme, ofwel postfeminisme (Ortego Roussell 8).

1.2.3 De representatie van vrouwen in televisieseries: een overzicht

In de jaren zeventig focussen onderzoekers erg vaak op de kwantitatieve en kwalitatieve verschillen die zich voordoen in de verschijning van vrouwen op televisie. In de meeste genres, uitgezonderd komedie, stellen ze duidelijke stereotyperingen en *underrepresentations* vast. Dergelijk onderzoek is gebaseerd op de invloed van televisie op de perceptie, attitude en het gedrag van de kijkers (Ceulemans en Fauconnier 26). Het is in deze periode dat er veel commentaar komt vanuit feministische hoeken. Zij eisten bijvoorbeeld dat televisiemakers vrouwen vaker in sleutelrollen plaatsten. Ze vestigden ook de aandacht op de clichématige rollen zoals de (huis) moeder en het fysieke ideaalbeeld waaraan de meesten voldeden zoals een blanke huid, een slank lichaam en een leeftijd niet ouder dan vijftig. Het doel was dus om een grotere variatie te krijgen in de representatie van de vrouw (Garcia 88).

Vanaf de jaren vijftig tot en met de jaren zeventig was slechts 20 tot 35 procent van de personages in televisieseries vrouwelijk. Vanaf de jaren tachtig ging het de goede kant op en kregen er stilaan meer vrouwen een hoofdrol, maar was het aandeel van mannelijke acteurs nog steeds groter (Gauntlett 43) Het exacte percentage hing onder andere samen met het genre. Zo was bijvoorbeeld het aandeel van vrouwen in komedies groter dan in actieprogramma's. Van

alle genres lijken vrouwen in zogenaamde *soap opera's* de meeste zendtijd te krijgen (Gunter 11, 1986). Zeker in de jaren zeventig en tachtig geven onderzoeksresultaten aan dat vrouwen een kwantitatieve achterstand hebben op mannen in televisieseries (Ceulemans en Fauconnier 18).

De manier waarop hun personages vorm kregen gebeurde doorgaans op een stereotiepe manier (Gunter 4, 1995). Huwelijk, moederschap en huiselijkheid waren zaken die eerder aan de vrouwelijke personages werden toegeschreven. De vrouw kwam als persoon eerder passief, zacht en empathisch naar voren en vaak in een huiselijke context (Ceulemans en Fauconnier 8). Het huwelijk en een belangrijker aandeel krijgen doorgaans een belangrijker aandeel in het leven van de vrouwelijke personages. Dit resulteerde in personages in de rol van (huis)moeder. Het aantal tewerkgestelde vrouwen met een focus op hun carrière lag beduidend lager dan de mannelijke personages (Ceulemans en Fauconnier 19). Het type van carrière verschilde ook. Mannelijke personages hadden jobs met veel verantwoordelijkheid in prestigieuze domeinen terwijl de vrouwelijke tegenpolen over het algemeen onder supervisie van een mannelijke collega stonden. De invulling van de mannelijke personages focuste meer op dominantie en assertiviteit. Dit zorgde voor een weinig waardevolle inbreng van de vrouwelijke kant. Er was dus niet enkel een kwantitatief, maar ook een kwalitatief probleem in het aandeel van vrouwen in televisieseries (Gauntlett 56). Daarnaast is ook het in handen hebben van het eigen leven en daden iets dat vaker met mannelijke personages wordt geassocieerd (Gunter 18).

Daarnaast kwam er ook veel commentaar op de weergave van de vrouw als lustobject, beïnvloed door de zogenaamde *male gaze*. Laura Mulvey, een feministische psychoanalytische filmtheoretica en filmmaakster, heeft een grote invloed gehad op de introductie van dit fenomeen binnen film- en televisiestudies. Ze heeft filmtheorie namelijk in een nieuw jasje gestoken door Freudiaanse en Lacaniaanse psychoanalyse te incorporeren (Kosut 239). Daardoor was ze in staat om zaken zoals voyeurisme, identificatie en narcisme ten opzichte van de rol van vrouwen te bestuderen. Zij stelt dat de constructie van de Hollywoodfilm een mannelijke invloed ondergaat. De camerapositie, muziek en mise en scène zijn enkele filmische elementen die het vrouwenlichaam gaan objectiveren (Sassatelli 124). Dit verandert de vrouw in een passief wezen en de kijker is getuige van een *to-be-looked-at-ness* (Mulvey 837-838). Dat zou volgens haar ook betekenen dat vrouwen enkel plezier kunnen halen uit een cinematische ervaring wanneer ze zich verplaatsen in een mannelijke visie (Kosut 239). De visie van Mulvey biedt tot op heden belangrijke inzichten binnen filmstudies. In verschillende

vormen van media zoals televisie en reclame komen vrouwen al jarenlang voor als lustobject. John Berger heeft binnen het domein van de beeldanalyse dat vooral relevant is binnen de kunstwetenschappen hierover gesproken (van der Aa). In zijn documentaire *'Ways of Seeing'* gaat hij uit van dezelfde passieve kijk, een vorm van voyeurisme, naar de vrouw toe: "The invention of the (movie) camera changed the way men saw. The visible came to mean something different to them." (Berger 18) Hij vertrok daarvoor van schilderijen van oude meesters om zo de link te leggen met bijvoorbeeld magazines waarin hij een continuïteit opmerkt. Dergelijke beelden vormen al eeuwen een beeld van *'femininity'*. Het volgens hem belangrijk dat de kijker zich realiseert dat we niet slechts kijken naar kunstwerken, maar dat ze een beeldtaal lezen (Berger 18). Dit maakt van zijn theorie een narratieve visie. De manier waarop mensen zien en dus lezen kan een hele nieuwe betekenis creëren. Dit is zeker ook het geval in films en televisieseries.

De televisieproducties gemaakt na de jaren tachtig vertonen merkbaar beterschap in de algemene representatie van gender (Gymnich 8). Het voyeuristische karakter van media zoals televisie en film is verschoven naar meer representatieve gendervoorstellingen (Buikema en van der Tuin 183). Zeker vanaf de jaren negentig bereiken televisiemakers een algemeen niveau van gelijke genderrepresentatie. Hoe dan ook is er ook nog veel tegenstrijdigheid over de hedendaagse representaties van gender in media, wat het onderzoeksveld ook zo ingewikkeld maakt (Gill 2). Bovendien zijn gender en feministische ideeën net zoals de media flexibele onderzoeksdomeinen. Er is nooit één specifieke theorie bruikbaar als basis. De veelheid aan perspectieven en methodes geven dit domein een heterogeen karakter.

Vandaag is er zonder twijfel vooruitgang op het gebied van gendergelijkheid in televisieseries. De *'gaze'* van de camera is neutraler geworden. Al in de jaren negentig was er progressie: langzaam maar zeker werden vrouwen geëmancipeerder. Een bekend voorbeeld is *'Sex and the City'*, een televisieserie die sterk de klemtoon legt op het vrouwelijk standpunt. Deze serie was baanbrekend omdat ze vrouwen op de voorgrond plaatsens die carrière willen maken en die zich volledig bewust zijn van hun eigen seksualiteit en daar ook naar handelen (Bignell 216). Zaken zoals relaties tussen holebi's, de focus op het vrouwenlichaam, toegenomen liberalisme en duidelijke *consumer culture* versterken het taboedoorbrekende gehalte van de serie (Adriaens 1). Al die elementen tonen heel duidelijk bepaalde *issues* die feministen al vele jaren in vraag stelden. Vandaar dat ook de prefix 'post' in 'postfeminisme' vaak verkeerd werd geïnterpreteerd. Het betekent hier niet zozeer 'na' of 'anti', maar eerder 'in

relatie tot'. Het bouwt voort op eerdere feministische waarden, maar het verwijst eerder naar de veranderingen die zich intussen hebben voorgedaan (Adriaens 1). Zeker de *consumer culture* is een pijler die bijdraagt aan het postfeministische karakter van *'Sex and the City'*. Dat komt sterk tot uiting door de focus op dure designerkledij en het luxueuze leven dat de vier hoofdpersonages leiden. Gaan shoppen in Manhattan is voor hen een ontspannende activiteit waarmee ze hun identiteit ontwikkelen. Ze 'consumeren' niet alleen op een materialistische manier, ook de mannelijke tegenspelers worden geobjectiveerd in de serie. Daarnaast plaatsen ze hun vrouwelijke vriendschappen op een hoger niveau dan hun liefdesrelatie(s) (Adriaens 6). De mannen worden gereduceerd tot een 'merk' zoals Mr. Big of *spring roll guy* die vaak slechts 'dienen' voor seksuele consumptie. Die seksuele emancipatie die al duidelijk wordt in de titel, versterkt het postfeministisch karakter.

In het hedendaags onderzoek naar dit onderwerp wordt ook aandacht besteed aan hoe televisiemakers omgaan met de representatie van gender in relatie tot emoties en hoe emoties geconceptualiseerd zijn. Zo kan in een traditionele conceptualisatie van emoties de onderdrukking ervan het resultaat zijn. In dat geval is er sprake van een puur psychologisch concept (Garcia 100). Het is door die onderdrukking dat, meestal vrouwen, als 'competent' worden beschouwd. Een andere veruitwendiging van emoties heeft een eerder affectief karakter. Emotie is niet enkel psychologisch, maar ook een affectieve ervaring die tot inzicht kan leiden. In die conceptualisatie is het voor de personages eerder nefast om gevoelens te onderdrukken. Het is meer deel van een ervaring en helpt bijgevolg om betekenis te geven aan alledaagse situaties (Garcia 101).

2. Televisie als cruciale pion binnen identiteitsconstructie

2.1 *Televisiestudies: de weg van een veelvermogend studiedomein*

‘De media’ is een veelomvattend begrip. Domeinen zoals radio, televisie, tijdschriften, film, literatuur en kunst zijn maar een glimp van de disciplines die in de mediawereld thuishoren. Deze masterproef focust op de televisiestudies, een erg breed vakgebied. Nieuwe televisiereeksen verschijnen als paddenstoelen uit de grond, *Netflix* is niet meer weg te denken uit de vrijetijdsbesteding en representatie in de media zorgt vandaag voor een actiever debat dan ooit. Overspoeld door beelden die alomtegenwoordig zijn dankzij verschillende mediakanalen, biedt dit vakgebied een enorm arsenaal aan informatie. Om het onderzoeksgebied zo specifiek mogelijk te houden, spitst deze thesis toe op de representatie van vrouwelijke personages in historische dramaseries. Dit onderdeel zal ook aandacht besteden aan de theorie van de narratologie. Deze tak is afkomstig van de literatuurstudies, maar vandaag wordt steeds vaker aandacht besteed aan de narratologie die vervat zit in films en televisieseries. Later in de casestudies komt aan bod hoe de vrouwelijke personages vat hebben op het verloop van de plot. Daarom is het interessant om deze theorie binnen dit hoofdstuk te kaderen.

Televisie heeft sinds haar bestaan altijd een grote impact gehad op cultuur. Het medium is vrij toegankelijk voor iedereen in hedendaagse geïndustrialiseerde samenlevingen. Het is in staat om snel en efficiënt kennis te verspreiden en het zorgt voor een connectie tussen verschillende werelden. Bijgevolg heeft de globalisering van het medium ook de macht om invloed te hebben op de constructie en deconstructie van culturele identiteiten of zogenaamde *identity projects* (Barker 3). Dankzij media zoals televisie en internet zijn mensen gemakkelijk in staat om zich te verplaatsen in andermans identiteit. Dat geeft het medium een enorme culturele macht. Het is een medium dat via knip- en plakwerk van representaties van gender, rassen of seksualiteit een grote invloed heeft op de constructie van deze culturele identiteiten (Barker, 169). Televisie speelt daardoor een belangrijke rol in de representatie en bijgevolg perceptie van gender. Om die reden is het relevanter dan ooit om televisieseries als een volwaardige kunstvorm en bron van onderzoek te behandelen. De aantrekkingskracht die het medium al sinds haar ontstaan bezit, is vooral onderzocht door de sociale wetenschappen. Televisiestudies onderzoeken hoe het medium bijvoorbeeld communiceert in vergelijking met andere media zoals radio en film. Vanuit die sociale hoek zijn verklaringen voor mogelijke invloeden en effecten frequent bestudeerd. Het domein heeft daar veel kwantitatieve

onderzoeksmethoden voor ingezet. Vaak resulteerde dat in afkeurende conclusies over het medium televisie (Hennes en Reesink 9). Bepaalde bevolkingsgroepen zoals vrouwen, allochtonen en transgenders blijken vaak nog steeds minder frequent in beeld te komen in televisieprogramma's. Door dergelijke cijfers heeft kwantitatief onderzoek de neiging om de betekenis van televisie als medium flink te reduceren. Het nadeel van deze methode is met andere woorden dat cijfers erg misleidend kunnen zijn. Zo kunnen bijvoorbeeld bepaalde minderheidsgroepen kwantitatief slechts een klein aandeel hebben in een serie, maar kan hun kwalitatieve bijdrage wel erg betekenisvol zijn. Dit betekent echter niet dat een representatieve verhouding van diversiteit op televisie geen belangrijk fenomeen is waar aandacht aan moet worden besteed.

Een bekend fenomeen in deze context is de Bechdeltest, bedacht door Alison Bechdel, een Amerikaanse illustratrice. Zij ontwikkelde een test waarmee ze films kan beoordelen op gebied van seksisme. Het meet de dialoog van vrouwen met een eenvoudige kwantitatieve formule. Het bestaat uit drie eenvoudige - sommigen noemen het zelfs simplistische - regels: minstens twee vrouwen moeten meespelen, onderling moeten zij minstens één gesprek hebben en het gesprek mag niet over mannen gaan (O'Meara 1120). Die regels komen voort uit een stripserie die Bechdel in 1985 bedacht: *'Dykes to Watch Out For'* (Selisker 505). De Bechdeltest is een populair 'meettoestel' geworden om het driedimensionele karakter van vrouwelijke personages te onderzoeken. De methode moest vaak commentaar incasseren omdat het erg veel discriminerende elementen uitsluit. Het focust allereerst op dialoog, maar een cruciaal nadeel is dat het negeert welke soort vrouwen een dialoog krijgen. Het negeert het feit dat bepaalde vrouwen letterlijk het zwijgen wordt opgelegd. Naast de lage standaarden op kwantitatief vlak besteedt het dus geen aandacht aan de representatie van rassengelijkheid, seksualiteit of leeftijd (O'Meara 1121). Daarnaast vertelt het ook niets over de positie van de vrouwen. Het is niet duidelijk of het passieve personages zijn of krachtige hoofdpersonages die een interessant verloop meemaken. Naast alle negatieve elementen heeft de Bechdeltest op een zinvolle manier aan de alarmbel getrokken voor de representatie van de minderheidsgroepen. Het heeft zo voor latere onderzoekers een goede basis geboden om hier verder op in te gaan. Op die manier was het in de jaren tachtig zeker een revolutionaire kwantitatieve methode om die problematiek aan te kaarten.

Kwalitatief onderzoek zal juist de wetenschap in de richting van betekenisvorming sturen en daar komt de interdisciplinariteit van culturele studies goed van pas. Het is niet zo dat programma's met weinig vrouwelijke personages geen vrouwelijke emancipatie kunnen promoten. Daar zit het gebrek van kwantitatief onderzoek. Cijfergegevens kunnen een vertekend beeld geven van vrouwelijke representatie. Hoe vrouwen in beeld komen en in welke mate zij invloed hebben op de plotontwikkeling spelen daar een belangrijkere rol in. Zoals eerder werd aangehaald is een serie zoals *'Sex and the City'* hier een goed voorbeeld van.

In de jaren zeventig zijn de culturele studies een breder perspectief gaan bieden in de werkmethode van de sociale wetenschappen. Omdat culturele studies zich onder andere bezig houdt met de bestudering van populaire cultuur, maakt het geen onderscheid tussen zogenaamde hoge en lage cultuur. Met die relativiserende visie benadrukt het dat elke vorm van cultuur onderwerp van onderzoek kunnen zijn, dus ook televisie (Casey B., Casey N. Calvert, French en Lewis 58). Lang werd televisie namelijk niet als een officiële kunstvorm en dus onderzoeksgebied beschouwd. De komst van culturele studies bood daarin heel wat perspectieven (Thompson 3). Het kenmerkt zich door een interdisciplinariteit die een vruchtbare bodem biedt om de culturele betekenis van televisie te begrijpen. Sterker nog, de opkomst van beide theorieën ontstond min of meer tegelijkertijd (Miller 24). In tegenstelling tot de sociale wetenschappen vestigen culturele studies de aandacht op nieuwe begrippen zoals 'representatie', 'rolmodel' en 'identiteit' (Hermes en Reesink, 106). Het is eigen aan culturele studies om te denken vanuit een constructie. Wie denkt volgens die principes, komt al snel in het vaarwater van de semiotiek terecht. Dat houdt in dat betekenis niet gegeven is, maar geconstrueerd wordt door tekens. Het komt er binnen die theorie op neer dat er geen ware betekenis bestaat. Om die reden zal er altijd een eeuwige discussie zijn over de juiste betekenis van bijvoorbeeld teksten. Het constructiedenken sluit aan bij het werk van bekende semiologen zoals Roland Barthes die stelt dat betekenis vervat zit in codes, in de "op zichzelf willekeurige relaties die we als maatschappij tussen vormen, klanken, dingen of toestanden, concepten en woorden, vastleggen" (Hermes en Reesink, 107). De zogenaamde codes zijn de verbindingssystemen die werken binnen sociale conventies waarop betekenis gebaseerd is. Het is vanuit het constructiedenken erg moeilijk om uit te gaan van één ware betekenis in bijvoorbeeld kunstwerken, scenario's of boeken.

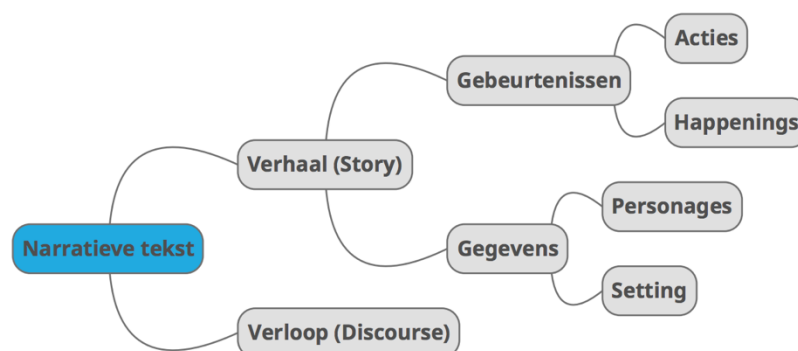
2.2 De narratieve structuur als leefwereld voor fictieve personages

Veel verschillende vormen van media resulteren in veel verschillende narratieve structuren. Zo hebben ook televisieproducten zoals series en films hun eigen vertelstructuur ontwikkeld. Omdat deze masterproef focust op de weergave en de ontwikkeling van (vrouwelijke) personages, is het interessant om te kijken hoe zij vorm krijgen binnen de narrativiteit die *serials* bezitten.

2.2.1 Wat is narratologie?

Narratologie of de verteltheorie (*storytelling*), is een tak binnen de literatuurstudies. Binnen dat domein is het tot op heden moeilijk om één correcte definitie te geven van het begrip narratologie. De wetenschap van het narratieve werd pas in de tweede helft van de twintigste eeuw, onder invloed van structuralistische denkers, een officiële subdiscipline binnen *textual studies* (Kindt en Müller V). Denkers als Ferdinand de Saussure en de Russische formalisten legden de voedingsbodem voor het structuralisme, de bekendste verteltheorie (Onega en Garcia Landa, 4). Het startschot was het tijdschrift *Communications* waarvan het achtste nummer in 1966 verscheen. In deze speciale editie kreeg de narratologie vorm als een officiële discipline. De titel was *L'analyse structurale du récit* of de structurele analyse van het verhaal. De term narratologie ontstond pas enkele jaren later. Het nummer bevatte verschillende theorieën die verhalende teksten bestudeerden. Een belangrijk element dat de structuralisten typeert, is het onderscheid tussen het oppervlakkige en het dieperliggende patronen in een verhalende tekst. Die tweedeling splitst een verhalende tekst op in drie niveaus: het oppervlakteniveau of de vertelling, het verhaal of het *récit* en de geschiedenis of *histoire* (Herman en Vervaeck, 47-48). De vertelling duidt op de vormelijke aspecten van de tekst, de elementen die duidelijk maken dat het een tekst is. Zinslengte en woordkeuze horen bijvoorbeeld thuis op dit niveau. Binnen die vormelijke structuur speelt het verhaal, het inhoudelijke niveau, zich af. Ten slotte zorgt de geschiedenis voor een abstracte constructie. De verschillende verhaalelementen zijn in die opvatting slechts deel van een 'chronologische opeenvolging van sequenties' (Herman en Vervaeck, 48). Bepaalde onderzoekers hebben doorheen de tijd enkele problemen met van deze zogenaamde 'diepestructuur' aangekaart. Het beperkt zich namelijk niet tot enkel deze theorie. Onder structuralisten en semiotici bestaan allerlei structuren, meestal met een verschil op gebied van abstractie (Herman en Vervaeck, 48).

Door het narratieve als onderzoeksdomein te hebben, is de discipline erg afhankelijk van wat deze term precies inhoudt. Niet alle onderzoekers binnen de literatuurstudies hebben een consensus over wat het narratieve precies betekent. Sommigen beweren dat alles narratief is terwijl anderen dat ontkennen: volgens hen is narrativiteit afhankelijk van cultuur en contextgebonden (Kindt en Müller, 1). Bepaalde onderzoekers kiezen voor een tussenweg en zeggen dat een opvolging van handelingen, verbaal of niet, binnen de narratologie passen. Hoe dan ook bestaat een narratieve structuur (afb.1) uit een verhaal (*story*) en een verloop (*discourse*). Verschillende elementen dragen bij aan de structuur van het narratieve.



Afb. 1: De basis van de narratieve tekst (Seymour Chatman 19).

Het is onder invloed van poststructuralistische denkers dat de discipline zich ook binnen andere domeinen zoals genderstudies kon ontwikkelen (Onega en Garcia Landa, 1). Het beperkt zich niet langer tot literaire genres. Sinds de jaren negentig geldt daardoor een ruimere definitie van het begrip:

"A narrative is the semiotic representation of a series of events meaningfully connected in a temporal and causal way. (...) Any semiotic construct, anything made of signs, can said to be a text" (Onega en Garcia Landa, 3).

In deze brede opvatting van wat narratologie is, bestaan er verschillende narratieve structuren bijvoorbeeld taalkundig, theateraal, visueel en filmisch. Het verschil zit in de manier waarop een narratieve structuur tot bij de ontvanger geraakt. In de meest letterlijke betekenis van het woord is narratologie enkel toepasbaar op taalkundige producten zoals romans of kortverhalen. De verteller is het medium dat verhalen over brengt aan, in dat geval, de lezer.

Narratieve structuren kunnen ook door een andere ‘bemiddelaar’ overgebracht worden. In films of televisieseries kan bijvoorbeeld de camera als non-verbaal medium ‘vertellen’.

2.2.2 *Storytelling* in televisieseries

Storytelling is zoals hierboven werd aangehaald al lang niet meer eigen aan enkel literatuur. Televisieseries en films hebben doorheen de tijd een eigen verteltheorie ontwikkeld. De verschillende plotlijnen en personages zijn de sleutelementen in die structuur. In tegenstelling tot films zijn televisieseries in veel grotere mate afhankelijk van beperkingen wat de omgang met tijd betreft. Lang leefden film- en televisiestudies naast elkaar, maar ze zijn uitgegroeid tot twee aparte disciplines met elk hun eigen geschiedenis en methodologie. Vandaar dat deze er in deze thesis werd gekozen om niet verder in te gaan op de narratologie in films.

De verschillende vormen van televisie, gaande van series tot reclamespots tot muziekvideo’s, zitten vol met narratieve structuren. Die structuren worden gevormd door enkele terugkerende elementen: meerdere protagonisten, een uiteenzetting, een motivatie, een narratief ‘probleem’, een oorzaak-effect-ketting, een climax en een (eventuele) ontknoping. Binnen de televisieseries wordt er ook een onderscheid gemaakt tussen *series* en *serials*. *Series* zijn de programma’s waarin dezelfde personages en settings terugkomen, maar waar elke aflevering een verhaal op zich is. In *serials* loopt het verhaal voort en wordt het elke aflevering opnieuw opgepikt. Het verwacht van de kijker dat hij of zij zelf connecties kan maken tussen bepaalde narratieve elementen (Butler 27). Het grootste verschil tussen de twee genres is met andere woorden de manier waarop ze van aflevering tot aflevering omgaan met de ontwikkeling van het narratieve. Daartussen bevinden zich nog enkele hybride uitzonderingen die kenmerken van beiden combineren. Het onderscheid tussen beiden is in de praktijk te strikt genomen (Allrath en Gymnich 6). Omdat de twee televisieseries die later onderwerp van de casestudies zijn eerder aansluiten bij het genre van de *serial*, zal hierop worden voortgegaan.

Daarnaast zijn televisieseries deel van een bepaalde *flow*. Deze term wijst op de programmatie van televisieseries die worden onderbroken door reclameblokken. Samen vormt dit een zeker *continuüm*, met andere woorden een ‘stroom’ die van het ene beeldmateriaal naar het andere vloeit. Series worden op televisie letterlijk voorafgegaan, onderbroken en gevolgd door ontelbare andere vertelstructuren. Televisiemakers passen daar hun verhaallijnen op aan

door te werken met climaxen en cliffhangers die na een onderbreking al dan niet worden opgelost. *Flow* kan ook duiden op de kijkerservaring (Thompson 6).

Een ander verschil met andere narratieve structuren is dat series een *ongoing* narrativiteit bevatten. Meer dan andere vertelstructuren bevatten ze vaak vormelijke elementen zoals een open einde, cliffhangers en minimale randinformatie. Die verantwoordelijkheid wordt vaker bij de voorkennis van de kijker gelegd (Allrath en Gymnich 3). Het is zelfs vaak zo dat *serials* geen ontknoping hebben. Per definitie past dat ook niet bij het genre. De veelheid van verschillende enigma's zorgen ervoor dat het narratief verloop *serial* nooit ophoudt. Als het ene enigma afgesloten is, dient het volgende zich aan (Butler 29). Niet alle verhaallijnen kunnen opgelost worden. Het einde zal altijd een kleine climax bevatten waarbij de kijker nog altijd met bepaalde vragen blijft zitten.

2.2.3 Culturele codes: personificatie binnen de narratieve structuur

Personages leven binnen de narratieve structuur. Ze zijn deelnemers van de vertelde wereld. Ze kunnen vanuit verschillende hoeken bestudeerd worden: als een artificieel geconstrueerd karakter door een auteur, als een specifiek figuur bedacht om te kunnen functioneren in een fictieve wereld of als een karakter dat gebaseerd is op een tekst of een beeld in de fantasie van de kijker of lezer (David Herman 66). Narratologie – en dus tekst – zijn onlosmakelijk verbonden met de perceptie van een personage. Vooral in literatuur is dit cruciaal omdat personages geen figuren zijn van vlees en bloed. Enkel beschrijvingen kunnen de lezer een idee geven en bijgevolg een bepaalde perceptie bieden. Maar ook in televisieseries is het belangrijk om de personages die belangrijke pionnen zijn in de narratieve structuur te begrijpen.

Personages bedenken is een cruciale fase voor televisiemakers. In een *serial*, en zeker in de historische variant, zijn de figuren mensen van vlees en bloed die ook buiten het narratieve op zichzelf zouden kunnen bestaan. Op welke manier scenaristen en regisseurs personages in beeld brengen, maar ook in welke omstandigheden de kijker met hen wordt geconfronteerd, heeft een enorme invloed op hoe ze gepercipieerd worden. Het proces van de personageconstructie bevat een aantal codes die cultureel en historisch bepaald zijn. Dat betekent dat deze elementen variabel en tijdsgebonden zijn (Butler 35). Bedenkers van televisieseries en ook de kijkers zijn onbewust bezig met deze zogenaamde code. Het zijn bepaalde conventies die een personage op een subtiele manier kunnen 'kleuren'. Een van de duidelijkste voorbeelden is de kledingkeuze. Het kan veel vertellen over het karakter, politieke

voorkeur, sociale status en emotionele toestand van een persoon. Het zijn ook deze tekens die de kijker vanaf de eerste aflevering meer kunnen vertellen over wie de personages zijn en hoe ze zich ten opzichte van elkaar verhouden. Dat wordt ook duidelijk in de dialogen. Hun namen kunnen in dat onderscheid ook een belangrijke pijler betekenen. Ze kunnen namelijk een connotatie van religie of etniciteit met zich mee dragen, net zoals uiterlijke kenmerken (Butler 37). Het gezicht, haar, lichaam en kledij zijn daarbij de belangrijkste componenten. Blonde haren en een slank lichaam kunnen bij vrouwelijke personages het befaamde lustobject-gehalte versterken. Kostuum kan echter een meer veelzeggende code bevatten. Het kan iets vertellen over een cultuur en tijdperiode, maar ook over het televisiegenre. Daarnaast kunnen ook objecten, plaatsen of personen een bepaalde associatie met een personage hebben.

Eigen aan het medium is dat de narratieve structuur gedragen wordt door twee *information tracks*: geluid en beeld. De manier waarop die twee gecombineerd worden is een cruciaal element binnen de narratologie van elk audiovisueel product (Allrath en Gymnich 2-3). Zo kan bijvoorbeeld de *soundtrack* of een *voice over* een grote rol spelen binnen de zogenaamde *character focalization*. Het geeft de kijker toegang tot de gedachten van de personages. Beeld, en dan meer specifiek de positie van de camera en de belichting, kunnen hetzelfde bewerkstelligen en de perceptie van een personage beïnvloeden (Butler 39). De camera kan bijvoorbeeld zijn of haar positie aannemen zodat de kijker de plaats van het personage inneemt (Allrath en Gymnich 20). Dat kan door middel van verschillende *shots*: een beeld van een personage dat staart naar iets dat niet in beeld is, een reactie op een bepaalde gebeurtenis of een wazig beeld dat een herinnering of een roes impliceert, ... Een mysterieuze belichting kan bijvoorbeeld het sinistere in een persoon kan versterken. Er zijn enorm veel mogelijkheden waarmee de camera een extra dimensie kan bieden in de perceptie van personages. In televisieseries is de weergave van personages afhankelijk van hoe de conventies van het narratieve genre evolueren. De ontwikkeling hangt sterk samen met de opbouw van de afleveringen. Series waar elke aflevering een duidelijk einde heeft, maken vaak gebruik van personages die een relatief kleine ontwikkeling doormaken. Daarentegen laten series met een verhaallijn die wordt opgebouwd doorheen de verschillende afleveringen hiervoor meer ruimte (Allrath en Gymnich 28). Vaak bevatten deze *serials* ook meer personages dan de *series*. *Serials* die afleveringen van een uur bevatten, hebben vaak ongeveer vijftien tot twintig hoofdpersonages. Dat resulteert meestal in veel verschillende verhaallijnen. Sinds de jaren tachtig zijn het vooral de dramareeksen die door middel van die variatie aan perspectieven voor

een narratieve complexiteit hebben gezorgd (Thompson x). De kwantiteit van de personages kan bijgevolg ook vat hebben op het aandeel en het belang van elk afzonderlijk karakter. Daarnaast is het vaak eigen aan *serial* personages om een persoonlijk verleden met zich mee te dragen en wordt er ook vaker naar verwezen (Butler 28). Dat geeft de personages meer diepte.

2.2.4 Vrouwelijke personages: een *switch* in de weergave van *femininity*

Zoals eerder besproken in het hoofdstuk rond representatie, gaven series van voor de jaren tachtig vrouwen doorgaans weer als huiselijke types. Het staat vast dat er sinds het begin van de 21^{ste} eeuw meer vrouwen op en achter de schermen te vinden zijn (Casey B., Casey N., Calvert, French en Lewis 260). Tegenwoordig wordt er bijvoorbeeld vaker aandacht besteed aan vrouwelijke personages in een sterke positie. Daarmee worden de traditionele gendernormen steeds vaker uitgedaagd (Allrath en Gymnich 29). Hun toenemende assertiviteit en autoriteit dragen bij tot een duidelijke versoepeling van die normen.

Eerder in deze masterproef werd besproken hoe het concept *femininity* een belangrijke pijler is in het vormen van vrouwelijke mediapersonages. Traditionele vrouwelijke karakters hebben enkele typische eigenschappen zoals fragiel, passief, meegaand in de seksuele avances van mannen, sentimenteel, bezig met de aandacht te trekken van de *male gaze* en gefocust op romantiek. Ze worden vaak geassocieerd met onverschilligheid en objectivering. Postfeministische personages breken met deze traditionele norm:

"The contemporary Western girl as constructed by the media, has deviated somewhat to incorporate a rebellious, independent 'new breed' of girl who knows what she wants and has the means to ruthlessly pursue it" (Ortego Roussell 10; Jeanes 404).

In tegenstelling tot de andere twee golven, focust postfeminisme of feminisme tijdens de derde golf op lichaam, seksualiteit en identiteit. Het politieke maakt plaats voor een golf die vooral aandacht heeft voor een bepaalde levensstijl en persoonlijkheid. Die nieuwe visie heeft rechtstreekse gevolgen voor de mediafiguren die deze overtuiging moeten uitdragen. Vrouwelijke personages zijn vaker opgeleid, carrièregericht, vrij in hun seksualiteit en positief beïnvloed door de resultaten van de tweede feministische golf (Ortego Roussell 10). Het zijn meisjes en vrouwen die onafhankelijk en zelfbewust zijn en die hun eigen lot in handen hebben.

Daardoor gaan ze in televisieseries een belangrijker aandeel krijgen en hebben ook hun acties wat op het leven van andere (mannelijke) personages en dus ook op de plot.

In vergelijking met traditionele vrouwelijke personages die vooral voor de jaren tachtig het scherm domineerden zijn er een aantal overgangen zichtbaar (Ortego Roussel 19). Ten eerste is er een overgang in de mentale staat: traditionele weergaven van vrouwen portretteren hen als zwak, mentaal inferieur en onwetend. Postfeministische personages zijn meer op de hoogte en opgeleid. Daarnaast is er ook een verandering wat de fysieke status betreft: beelden vrouwen in de media zijn vaak onthullend en stereotiep. Hoe traditioneler, hoe vaker de vrouwen erg mager zijn. Daarbij ligt er meestal een sterke klemtoon op seksualiteit terwijl postfeministische *femininity* vaker focust op een gezond lichaamsbeeld zonder de idealen die ook de mode-industrie vaak uitdraagt. Identiteitsvorming door middel van kledij en vrijheid in seksualiteit hangt vast aan deze visie. Ten derde is er ook een duidelijke emotionele overgang. In de conventionele kijk op *femininity* zijn vrouwen erg sentimenteel en afhankelijk van hun mannelijke tegenspelers wat hun emotionele staat betreft. Hedendaagse personages zijn onafhankelijk en vastberaden. Een andere overgang die samenhangt met de fysieke staat is de seksuele staat. Traditionele karakters neigen naar een afwachtende houding wat seksuele avances betreft. Ze fungeren op die manier als een lustobject dat slechts de interesse van de man moet opwekken. Zoals eerder besproken werd zijn postfeministische personages zich volledig vrij in hun seksuele voorkeuren en daden, maar blijven nog trouw aan bepaalde traditionele waarden zoals het huwelijk. De culturele staat vertelt iets over hoe de vrouwen zich verhouden ten opzichte van hun tegenspelers. Op die manier kan bepaald worden of het personage bepaalde normen uitdraagt die passen binnen een traditioneel of een postfeministisch kader. Er zit een duidelijke overgang in traditionele vrouwenrollen die cultureel inferieur zijn en bijgevolg gecast worden in kleinere rollen in tegenstelling tot de mannelijke figuren. De sterke vrouwelijke hoofdrollen passen eerder binnen de postfeministische visie. Daarnaast is er de beroepsmatige status die vaak een *switch* maakt van vrouwen in een typische huiselijke omgeving naar een carrièregerichte vrouw die zich in het kapitalistische milieu begeeft en daar ook naar handelt. Een voorbeeld daarvan is consumentisme dat bijvoorbeeld in *Sex and the City* erg duidelijk naar voren kwam. Ten slotte is er de familiale staat die sterk samenhangt met het vorige. Er wordt steeds minder een traditionele moederrol aan vrouwelijke personages gekoppeld. Vriendschappen tussen vrouwen staan vaker centraal in tegenstelling tot de familie.

Het lijkt erop dat vrouwelijke personages in de media op verschillende domeinen een sterke verandering hebben ondergaan. Het is interessant om deze overgang later te bekijken in

het kader van de casestudies. Of de televisieseries eerder vasthouden aan traditionele waarden of ondanks hun historische onderwerp toch een postfeministische invloed ondergingen, zal besproken worden.

2.3 Televisieseries in dialoog met het verleden

Uit de voorgaande delen van deze masterproef is gebleken hoe ingewikkeld de domeinen media en gender zijn. Onder andere binnen de televisiestudies blijkt hoe moeilijk de combinatie tussen beiden kan zijn. In tegenstelling tot voor de jaren tachtig is er een positieve evolutie zichtbaar. Het is duidelijk dat televisiemakers op een positieve manier een evolutie maken richting een versoepeling van de gendernormen. Het is belangrijk om die evolutie te nuanceren. Televisiemakers hebben in de meeste genres vrij spel hebben als het aankomt op de invulling van hun personages en de plotlijn. Deze thesis focust op historische series. In dergelijke reeksen hebben zij nu eenmaal rekening te houden met historische correctheid. De vrouw kan niet zomaar in een context worden geplaatst waarin zij als een onafhankelijk hoofdpersonage op de voorgrond treedt en haar positie historisch niet correct is. Hoe televisiemakers omgaan met een historisch thema in een 21^{ste}-eeuwse context waarin postfeministische waarden de gendernormen overnemen, is de vraag. Vooral de case studies zullen dieper ingaan op hoe *period drama's* daarmee omgaan. Dit hoofdstuk geeft alvast een blik op de samenwerking tussen historici en televisiemakers. Hoe zij hun expertises samenbrengen om historische inhoud te combineren met een hedendaagse blik op vrouwelijke personages, komt aan bod.

2.3.1 De collaboratie van historici en televisiemakers

Televisie kan de ideale manier zijn om kennis over het verleden te verspreiden bij het grote publiek. In samenwerking met historici kan het academisch werk vertalen naar een narratief product dat ontspannend en tegelijk educatief kan zijn (De Groot 152). Een dergelijke culturele representatie van het verleden is cruciaal in de hedendaagse visie op geschiedenis (De Groot 181). Het publiek is in staat om historische dramareeksen als fictief te erkennen, maar toch draagt de visuele esthetiek die films en series bieden sterk bij aan hun conceptualisatie van het verleden. Opnieuw speelt het medium een belangrijke rol in de een collectieve perceptie (De Groot 187). Het medium is dus vooral in staat om het visuele te benadrukken. Veel hangt

af van hoe het medium omgaat met historisch materiaal (Bell en Gray 1). Na veel scepticisme aan de kant van historici, is het onderzoek naar geschiedenis op televisie langzaam maar zeker onderwerp van onderzoek geworden (Bell en Gray 17). Dat kwam doordat er een exponentiële groei kwam in de audiovisuele media en dat heeft gelijk tot een toename in de historische aandacht voor dit fenomeen (Vos 132). De representatie van het verleden werd via verschillende onderzoeksdomeinen bestudeerd. Culturele studies, sociologie en geschiedenis zijn de voornaamste disciplines (Bell en Gray 186). De sceptische houding van historici verdween echter nooit helemaal. Zeker wanneer het aankomt op een interdisciplinaire aanpak waar bijvoorbeeld gender, autoriteit en etniciteit *issues* worden.

Historici blijken vaak terughoudend te zijn wanneer het medium televisie een rol gaat spelen in de representatie van geschiedenis. Hun probleem met de populaire cultuur is dat het niet de nodige complexiteit bevat om een accurate blik op het verleden te bieden (De Groot 151). Er is een veelheid aan historische informatie en die kan een volledig correcte visualisering in de weg staan (Jonker 93). De oorzaak van de drang naar die beeldvorming komt volgens onderzoekers uit een nostalgische hoek, al vinden historici dat eerder kunstmatig en bijgevolg oppervlakkig (Jonker 94). Een diepgaand historisch besef ontbreekt volgens hen. Het feit dat televisieseries een narratieve structuur bevatten, is daarbij het grootste probleem. De makers van de reeksen zijn eerst en vooral begaan met de ontwikkeling van het drama, de opeenvolging van de scènes en hoe de personages lief en leed delen met de oorlog op de achtergrond (Erau 225). Kijkers verwachten in de eerste plaats iets te leren over geschiedenis wanneer ze naar *period dramas* kijken. Dat is eigen aan het genre. Vooral de eigen vaderlandsgeschiedenis kan een vorm van nostalgie in de kijker naar boven halen. Het kan een gevoel van eenheid en empathie naar boven brengen omdat het kan laten zien ‘waarvan we komen’. Op die manier is het zowel een ontspannende als waardevolle tijdsbesteding (De Groot 153). Het draagt zo bij aan een nationale identiteitsvorming (Jonker 93). Zo wordt aan de geschiedenis een dienst bewezen door het levend te houden en daardoor deels een informatieve functie te hebben. Structureel doet het genre de geschiedenis oneer aan door er een verhaal van te maken. Er wordt een narratief concept gecreëerd van iets dat niet narratief is.

"Although the audience recognises the stories as fictitious, it accepts the validity of the programme's representations of the past. The visual aesthetic of these series and films, then, bleeds into popular conceptualisation of the past. The audience can quite understand the narrative to be fiction while the setting is 'authentic'" (De Groot 187).

De symbiose tussen de historische en de visuele expertise is dus vaak een moeilijk gegeven. Dat ligt voor een stuk in de verhouding tussen beiden. Historisch onderzoek heeft geen nood aan een visuele representatie, maar andersom ligt dat anders. Bedenkers van kwaliteitsreeksen dragen historische correctheid meestal hoog in het vaandel. Indicators van kwaliteit liggen vaak in de acteerprestaties, kostuums en het script, maar ook het bronmateriaal zegt iets over niveau van een reeks. Bijvoorbeeld BBC, de Britse zender, heeft doorheen de tijd veel aandacht besteed aan de uitzending van dergelijke reeksen. Het heeft een centrale plaats gekregen binnen de programmatie en draagt daardoor bij aan de reputatie van de zender als kwalitatief (De Groot 187). Geen enkele televisieserie of film is echter volledig accuraat. De kennisverwerking maakt de samenwerking complex (Maesschalk 106).

Hoe dan ook ontsnappen historici er niet meer aan. Het bewegend beeld is zowel voor de reconstructie van het verleden als voor de communicatie errond onmisbaar geworden (Maesschalk 7). De manier waarop televisiemakers omgaan met historisch materiaal is essentieel. Ze kunnen historisch correct en informatief te werk gaan. Het genre van de documentaire beantwoordt daar het beste aan. Materiële, visuele en menselijke getuigen zijn daarbij noodzakelijke elementen om de informatie naar voren te brengen. Wat vaker gebeurt is de evocatie van het verleden door middel van een gedramatiseerde weergave van gebeurtenissen in de vorm van het historisch drama (Maesschalk 8). Binnen dat genre is een correcte invulling van de historische context cruciaal. Zo kunnen personages in juiste dagelijkse situaties terechtkomen en kan daaruit de juiste reactie voortkomen (Maesschalk 67). Authenticiteit is dus in historische kostuumdrama's een cruciaal element. Waar de reeks haar oorsprong vindt, speelt hier ook in mee. Zo kan een historisch drama gebaseerd zijn op een roman die er automatisch een culturele waarde aan koppelt zoals *'Parade's End'*, een van de casestudies van dit onderzoek.

Er zijn echter enkele hindernissen die de geloofwaardigheid van historische televisiereeksen in de weg staan. Audiovisuele media geven slechts een 'suggestie' van de werkelijkheid. Het toont slechts een fragmentarische blik en het is hoe dan ook in scène gezet. Geen enkele manier van representeren kan volledig accuraat zijn, dus ook televisie niet. De

camera registreert niet alles en ook niet altijd op manier die geloofwaardig is in de kijkerservaring. Qua inscenering is dat ook niet altijd evident. Daardoor zijn fictie en realiteit moeilijk van elkaar te onderscheiden (Vos 136). De montage van alle beelden kan de historische perceptie van de kijker sterk beïnvloeden. Vooral tijd, ruimte en geluid zijn drie zaken die gemakkelijk gemanipuleerd worden door montage. Met deze drie ingrediënten worden beelden aan elkaar verbonden en zal de kijker bepaalde beelden als een geheel beschouwen en er bijgevolg betekenis aan geven.

Verschillende elementen komen minder aan bod in televisie met het verleden als onderwerp. Dat gaat van historische gebeurtenissen zoals de vorming van een natie en de culturele en politieke context, bepaalde internationale gebeurtenissen, regionale en nationale industriële evoluties en de weergave van minderheidsgroepen. Een groot gebrek binnen het historische genre is de representatie van zwarten en vrouwen. Het gebrek aan vrouwelijke *input* in historische televisieseries heeft twee kanten: het gebrek aan representatie van bepaalde ervaringen van vrouwen in het verleden, maar ook een sterke daling in de raadpleging van vrouwelijke historici (Bell en Gray 214). Op dit laatste gaat deze masterproef niet verder in.

3. De sociale positie van de vrouw tijdens de Eerste Wereldoorlog (1914-1918)

Honderd jaar geleden kwam er een einde aan een zwarte bladzijde uit de geschiedenis. De Eerste Wereldoorlog (1914-1918) werd in gang gezet op het moment dat de Servische nationalist Gavrilo Prinzip in 1914 een aanslag pleegde op de Oostenrijkse aartshertog Franz-Ferdinand en zijn vrouw Sophie in Sarajevo. Nadat Oostenrijk-Hongarije de oorlog verklaarde aan Servië, schoten de bondgenoten van de twee landen de handen in elkaar. De massamobilisatie werd als snel een feit in de deelnemende landen, waaronder ook België. Miljoenen soldaten lieten het leven aan het front en talloze burgers kwamen om het leven in bezette gebieden. Tot op de dag van vandaag bewijzen talrijke ondernemingen om de oorlog te herdenken het sociale belang van deze periode. Monumenten, musea, boeken, theatervoorstellingen maar ook films en televisiereeksen zijn middelen die het onderwerp levend kunnen houden.

Door de aard van het onderzoeksdomein heeft deze masterproef heeft niet de intentie om dieper in te gaan op de algemene historische context van de Eerste Wereldoorlog. Dit hoofdstuk biedt echter wel een blik op de sociale positie van de vrouw tijdens de oorlog. Om een beeld te kunnen vormen van de representatie van vrouwen in historische dramareeksen, wordt besproken hoe de traditionele genderrollen verschoven dankzij nieuwe sociale posities voor de vrouwen. Oorlog was namelijk niet enkel een mannenzaak. Daarnaast komt aan bod hoe dit invloed had op de perceptie van vrouwen bij het mannelijke publiek.

3.1 Destabilisatie van het klassieke genderpatroon

De Eerste Wereldoorlog vereiste een actieve deelname van zowel mannen als vrouwen. De meeste mannen werden gemobiliseerd, maar de manier waarop vrouwen konden deelnemen, was eerst niet helemaal duidelijk. Al snel beseften regeringen en organisaties dat hier op verschillende manieren verandering in kon komen. Vrouwen waren de ideale *reminder* voor soldaten die een houvast en bovendien een reden om te vechten nodig hadden (Grayzel 9, 2002). Militaire leiders geloofden dat vrouwen op die manier een ondersteunende rol konden spelen. Hoe dan ook bleef de rol van de vrouw doorheen de oorlog een complex gegeven omdat er veel verschillende meningen bestonden over hun sociale positie. De meerwaarde die zij konden bieden hing permanent samen met een gevoel van bedreiging omwille van de veranderende

genderverhoudingen binnen de maatschappij (Watson 51). In een ideaalbeeld zouden vrouwen in twee vormen van oorlogsdeelname passen: in de huiselijke kring en in de verpleging aan het front. In de praktijk kwamen er veel meer uitdagingen op het pad van de vrouw in de oorlogsperiode en ontstond er een duidelijke verschuiving in de klassieke genderpatronen (Summerfield 8-9).

3.1.1 Vrouwelijke oorlogsinspanningen: een genderspecifieke carrièreswitch

Tijdens de oorlog werd een duidelijk onderscheid gemaakt tussen het thuisfront en het oorlogsfront. Die distinctie maakte expliciet een onderscheid op gebied van gender. *The home front* hing samen met het vrouwelijke en *the war front* met het mannelijke (Grayzel 11, 1999). Vrouwen werden niet beschouwd als strijders, maar speelden eerder een ‘assisterende’ rol. Dat betekende niet dat vrouwen zich niet in gevaarlijke situaties moesten begeven of stierven voor hun idealen (Tylee 256). In realiteit waren deze twee fronten minder strikt gescheiden dan bedoeld, maar hoe dan ook creëerde het een status quo wat de genderidentiteiten betrof. De positie binnen het thuisfront mag dan een stereotiepe rol lijken, maar langzaam maar zeker werden vrouwen sleutelfiguren in de oorlogsvoering. Meer nog, de variatie in jobs en verantwoordelijkheden breidde uit doorheen de oorlog. Steeds vaker werd hun deelname als een bijdrage aan de overwinning gezien. Voor vrouwen was dit tegelijkertijd een ontsnapping aan de huiselijke verplichtingen. Ze waren in staat om initiatief en discipline te tonen en daar ook voldoening uit te halen (Tylee 253). In Groot-Brittannië konden vrouwen bijvoorbeeld lid worden van hulpkorpsen van het leger. Daarnaast werd ook aandacht gevestigd op de landbouw, een andere essentiële bijdrage aan het nationale succes (Grayzel 13, 2002). Een andere bezigheid van vrouwen die hen hielp hun gezin en de oorlog te ondersteunen was het domein van de spionage en smokkel. In de vorm van brieven of signalen konden ten dienst staan van het leger. Ze liepen hiermee wel zware risico's. De bekendste vrouwelijke spion was ongetwijfeld de Britse verpleegster Edith Cavell. Zij werd in 1915 geëxecuteerd omdat ze hulp verleende en informatie doorspeelde aan de vijand.

De massamobilisatie in verschillende Europese landen had enorme gevolgen voor de industriële activiteiten (Grayzel 27, 2002). De grootste verandering in het leven van de vrouwen in de Eerste Wereldoorlog kwam er met hun kennismaking met een arsenaal aan jobs die soms volledig nieuw voor hen waren. De mannen die normaal de fabrieken of kantoren bezetten, namen deel aan de oorlog. Daarmee vielen die lasten op de schouders van de vrouwen. Hun

motivatie om deze jobs over te nemen verschilde. Sommigen werden gemotiveerd door het patriottisme dat erg alomtegenwoordig was en anderen namen bijvoorbeeld de plaats in van gesneuvelde dierbaren. Hoe dan ook bood het voor vrouwen ongeziene kansen in het werkveld. Daartegenover stond wel dat overwegend mannelijke vakbonden ervoor zorgden dat mannen na de oorlog zonder problemen of loonsverlies hun job terug konden opnemen (Grayzel 29, 2002). Een belangrijke sector was de wapenindustrie, het onderwijs, maar ook in banken, staatsinstanties en landbouw werden vrouwen tewerkgesteld. Transport in de vorm van trams en bussen of politiewerk passen ook in het rijtje. Een ander veld waarin vrouwen steeds vaker terechtkwamen was de gezondheidssector.

Voorals de job van frontverpleegster was een veelgevraagde positie, maar er kwamen bijvoorbeeld ook vrouwelijke ambulanciers. Deze beroepen brachten vrouwen erg dicht bij de ware gruwel van de oorlog. Net zoals mannelijke strijders werden zij geconfronteerd met bombardementen en luchtaanvallen (Grayzel 56, 2002). De positie van frontverpleegster werd gepresenteerd als een eervolle taak om de soldaten en dus de natie van de juiste zorg en steun te voorzien. Dat hield hen gedurende lange tijd ondergeschikt aan de mannelijke dokters. Dat bracht ook voor hen een zwaar verwerkingsproces mee na de oorlog (Grayzel 41, 2002). Bovendien maakten ze zo de ware gruwel van de oorlog van dichtbij mee. Meestal waren het vrijgezelle vrouwen die voor deze positie werden gezocht. Zij hadden een onschuldiger image dan getrouwde vrouwen. Meestal waren het opgeleide vrouwen van de middenklasse of van de elite die gerekruteerd werden als verpleegster. Vrouwen van deze klasse stand kregen over het algemeen toegang tot een grotere variëteit aan jobs (Grayzel 50, 2002). Afkomst en gender waren bepalende factoren in de verdeling van werk. Dat had te maken met de collectieve overtuiging van het behoud van de gekende sociale orde (Watson 33). Wanneer die verhouding scheef zat en wanneer gender, klasse en bezigheid niet in evenwicht was, werden die vrouwen als problematisch en bedreigend ervaren (Watson 38). Er werd van de verpleegsters die vrouwen verlangd om ook fysiek en intiem contact te hebben met soldaten en militaire leiders. Sommigen deden dit uit liefde of uit een extreme belangstelling voor patriottisme (Grayzel 129, 1999). Dit resulteerde na de oorlog vaak in traumatische herinneringen aan de mishandelingen die ze hadden doorstaan. Verpleegsters waren vaak een symbool in oorlogspropaganda. Zo werd gefocust op hun zelfopoffering en hun heroïsche daden.

Daarnaast kwam er later langzaam maar zeker ook meer aandacht voor medische opleidingen en later zelfs voor vrouwelijke dokters. Hun inspanningen werden echter niet altijd gewaardeerd (Grayzel 37, 2002). Meer nog, vrouwelijke dokters die hun diensten aanboden

werden vaak meteen geweigerd. Dat resulteerde in vrouwen die zich zelfstandig gingen opstellen en eigen praktijken opstartten of ze sloten zich aan bij medische korpsen. Vooral in Groot-Brittannië opende dergelijke organisaties deuren. *The Royal Army Medical Corps* (RAMC) en *the Women's Hospital Corps* zijn twee bekende voorbeelden.

De meest letterlijke deelname van vrouwen aan de Eerste Wereldoorlog kwam er met hun militaire diensten binnen het leger. Vooral in Groot-Brittannië ontstonden er organisaties die de deelname van vrouwen mogelijk maakten. Dit kon op allerlei manieren. *The Women's Emergency Corps*, later *the Women's Voluntary Reserve*, werd in 1914 opgericht door Decima Moore en Evelina Haverfield, Britse suffragettes (Baker). Vrouwen droegen er ook uniformen, iets dat provocerend werd bevonden. Vrouwen die in het openbaar verschenen in uniformen imiteerden in zekere zin een typische mannelijke gewoonte (Watson 44). Dit ontnam haar vrouwelijke identiteit. De samenstelling van de militaire groepen werd al snel een mix van dames uit de middenklasse, uitgesproken feministen en vrouwen die zich normaal gezien niet politiek engageerden. Het hield in Groot-Brittannië niet op met deze militaire onderneming. Er ontstond een heel arsenaal aan bewegingen die vrouwen verschillende verantwoordelijkheden oplegden.

Daarnaast kwamen er vanuit een feministische hoek ook politieke engagementen in de vorm van feministische bewegingen. Deze engagementen vinden, zoals eerder vermeld, plaats in de zogenaamde eerste feministische golf. Al in de negentiende eeuw streeden vrouwen voor politieke zeggenschap. In 1897 vormden verschillende plaatselijke verenigingen voor vrouwenkiesrecht *the National Union of Women's Suffrage Societies* (NUWSS) onder leiding van Millicent Fawcett. Hun voornaamste doel was om het stemrecht voor vrouwen uit de middenklasse te verwerven. In landen zoals Finland en Nieuw-Zeeland was dit wel al een feit (Béziat en Hugues, *Elles étaient en guerre*, documentaire). De bekendste beweging uit de vroege twintigste eeuw is die van de Britse Suffragettes. Die term kwam voort uit *The Suffragist Movement*. Het was in 1903 dat de Suffragettes een onafhankelijke beweging werden op initiatief van Emmeline Pankhurst en onder de naam *Women's Social and Political Union* (WSPU) (Vellacott 83). Hun strijd voor gelijkheid in politieke zeggenschap resulteerde in talrijke publieke opstanden. Eerst gebeurde dit vreedzaam, maar later werden hun tussenkomsten gewelddadiger, met alle gevolgen van dien. Talrijke vrouwen werden gearresteerd sommigen zelfs geëxecuteerd, maar dat weerhield hen niet van provocerende acties te ondernemen (Béziat en Hugues, *Elles étaient en guerre*, documentaire). In Frankrijk kwam er aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog aandacht voor het vrouwelijk stemrecht. Marguerite Durand was een

Franse militante suffragette die de feministische krant *La Fronde* oprichtte. Haar doel was om voor de verkiezingen van 1914 het vrouwenstemrecht op de politieke agenda te krijgen. Ze ondernam daarvoor een optocht samen met vijfduizend andere suffragettes (Béziat en Huges, *Elles étaient en guerre*, documentaire). Het startschot van de Eerste Wereldoorlog betekende voor de inspanningen van de vele vrouwenbewegingen een beperking. De aanslag op Franz-Ferdinand en de donkere periode die daarmee aanbrak, riep hun politieke emancipatie al snel een halt toe. De discussie over het vrouwenstemrecht flakkerde na de oorlog weer op.

"I know that women, once convinced that they are doing what is right, that their rebellion is just, will go on, no matter what the difficulties, no matter what the dangers, so long as there is a woman alive to hold up the flag of rebellion" - Emmeline Pankhurst.

3.2 De visuele representatie van de vrouw: hoer of heldin?

De Eerste Wereldoorlog was de eerste oorlog die regeringen in staat stelde om gebruik te maken van massamedia. Voor het eerst kon de oorlog gepresenteerd worden in film, kranten en populaire literatuur. Dit had grote gevolgen voor de representatie van bepaalde gebeurtenissen of personen. Zo werden ook vrouwen het vaak gekozen onderwerp van bepaalde media. Ze kregen ontzettend veel input over hoe ze zo goed mogelijk hun steentje konden bijdragen aan de ondersteuning van de natie in oorlogstijden. Ondanks de belangrijke bijdragen van vrouwen over heel Europa en ook in de Verenigde Staten, veranderde dit weinig aan hun sociale plaats en de mannelijke visie. De nadruk lag op vrouwelijke diensten en zelfopoffering. Propaganda promootte die nodige bijdrage van vrouwen wel, maar de weergaven bleven traditionele genderrollen gebruiken (Dumenil 35).

De rol van de vrouw tijdens de Eerste Wereldoorlog werd op een visuele manier sterk gepromoot. Er ontstond een arsenaal aan representatiemogelijkheden, gaande van moederlijke iconen tot seksuele lustobjecten. Het betrof de vrouw op verschillende manieren bij de oorlogsbeleving. Hun steun en vrouwelijkheid werd cruciaal bevonden. Die oorlogspropaganda kon verschillende vormen aannemen: ofwel om boodschappen over te brengen of eerder als doelwitten om zo de oorlogsintenties te verduidelijken, zoals het belang van een massale rekrutering. Een extreem voorbeeld daarvan was de uitdeling van witte veren georganiseerd door *The White Feather Movement*. Dit was een propagandacampagne in Groot-Brittannië.

Vrouwen gaven witte veren aan de mannen, in uniform gekleed, wanneer zij overwogen hun deelname aan de oorlog af te blazen. De veren waren een teken van lafheid. Dit was eigenlijk een tegenstrijdige campagne. In visuele verbeeldingen werden vrouwen eerder aangezet om hun mannen binnen de vier muren van de woning van hun deelname te overtuigen. De witte veren campagne pleitte daarentegen voor een publieke vernedering. Omdat deze mannen uniformen droegen, kon het ook zijn dat het om gewonde soldaten ging. Terwijl vrouwen op deze manier een dienst wilden bewijzen, werden hun ‘inspanningen’ niet door iedereen gewaardeerd. Dit is een voorbeeld dat veel zegt over hoe zij erg gemakkelijk onderwerp van de publieke opinie werden. Tegelijk vertelt het ook over hoe het niet alleen verwacht werd, maar ook hoe vrouwen zich zelf verantwoordelijk voelden voor de medewerking van hun mannen (Grayzel 20, 2002). Een ander voorbeeld van dat engagement gebeurde in de Verenigde Staten. Het land startte de oorlog als een neutrale natie, maar al snel drukten zij hun engagement uit in de vorm van propaganda. Voor de vrouwen ontstond bijvoorbeeld het thema van de ‘Christy Girls’. Dit waren vrouwelijke, aantrekkelijke figuren gekleed in een mannenuniform. Daaronder plaatste de bedenker Howard Chandler Christy zinnen zoals ‘Gee! I wish I were a Man – I’d join the Navy’ (afb.2). Christy gebruikte daarvoor vaak allegorische figuren.



Afb. 2: Howard Chandler Christy, Propagandaposter uit 1917 © MoMa.

Ten eerste waren vrouwen dus een soort van houvast om de politieke redenen van de oorlog op een begrijpelijke manier naar voren te brengen (Fox). De verdediging van vrouwen en kinderen en de focus op vaderlandsliefde werd een belangrijke manier om dit duidelijk te maken. Er werd visueel sterk ingezet op deze ideeën door middel van propagandaposters en later zelfs film. Door posters die moesten inzetten op vechtlust, maar tegelijk op optimisme werden vrouwen cruciaal in de oorlogsvoering. Regeringen en kunstenaars maakten bijvoorbeeld gebruik van allegorische figuren zoals de personificatie van de natie zoals

Britannia (Groot-Brittannië) of Marianne (Frankrijk). Andere voorbeelden waren algemene allegorieën zoals Vrijheid en Rechtvaardigheid die de waarden van de naties moesten uitdragen. Dergelijke afbeeldingen gaven sterke, onafhankelijke vrouwen weer, maar hoe dan ook gaven ze geen realistische indruk (Grayzel 12, 2002).

Later werden vrouwen in hun dagelijkse bezigheden onderwerp van de poster. In tegenstelling tot de afbeeldingen die dienden om de oorlog te promoten en de mannen een hart onder de riem te steken, dienden deze versies om de vrouwen hun steentje te laten bijdragen. Dat kon op allerlei manieren: door eten te verzamelen, werkzaam te worden in de wapenindustrie, maar ook het beheer van het huishouden was een cruciale taak. Het moederschap en de zorg voor het gezin waren ook een van de weinige constanten in de sociale verwachtingen van de vrouw. Als een ware 'house manager' was zij verantwoordelijk voor het veilig en leefbaar bestaan van het gezin, maar ook voor de gemeenschap (afb. 3). Hoe langer de oorlog duurde, des te moeilijker het voor hen was om voldoende eten te voorzien, zowel in huis als voor comiteiten die in verschillende parochies werden opgericht (Grayzel 49, 2002). Regeringen richtten daarom campagnes op die vrouwen aanzetten tot bezuinigen: opnieuw een veel gebruikt propagandathema.

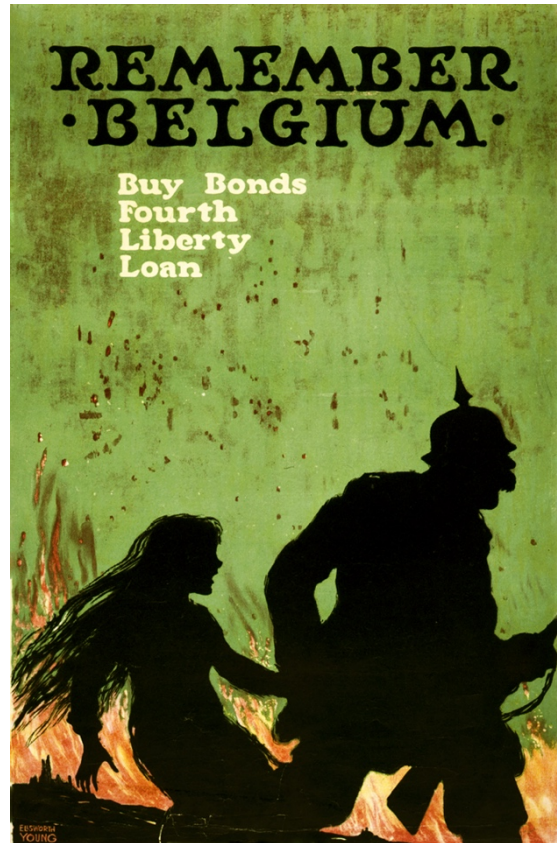


Afb. 3: Anoniem, Propagandaposter, ca. 1914-1918
© Imperial War Museums.

Verder werden ook intiemere onderwerpen gebruikt op posters. Vrouwen maakten bepaalde lichamelijke opofferingen door bijvoorbeeld hun haren te knippen. Die werden later gebruikt voor hennep of leer in aandrijfriemen en isolatie (Grayzel 15, 2002). Er was ook een gruwelijke keerzijde aan deze lichamelijke opofferingen. De brutaliteit van het Duitse leger kende geen genade. Hun opmars door België en hun wrede daden stond al snel bekend als 'the

rape of Belgium'. Vrouwen waren vaak het slachtoffer van Duitse wreedheid en meteen ook van visueel materiaal (afb. 4). In het buitenland werden vrouwen op die manier bewust gemaakt van wat er in België allemaal gaande was (Grayzel 16-17, 2002).

Doordat vrouwen op deze manier werden weergegeven werd mannelijke sympathie gewonnen. Vrouwen werden een middel om mannen te engageren om vrijwillig in legerdienst te treden opdat de zij hun vrouwen bescherming konden bieden tegen gruweldaden zoals verkrachtingen. De representatie van deze mishandelingen versterkte met andere woorden een traditioneel genderbesef. Het bewerkstelligde een duidelijke klemtoon op hoe mannelijk en



Afb. 4: Ellsworth Young, Propagandaposter uit 1918 © Library of Congress.

vrouwelijk gedrag verwacht werd. Het onderscheid tussen het thuisfront en het oorlogsfront werd er ook opnieuw mee in de verf gezet (Grayzel 51, 1999).

Er bestond veel wantrouwen over de beleving van vrouwelijke seksualiteit. Doorgaans werd de expliciete uiting ervan beschouwd als een bedreiging voor de man. Vrouwen die seksueel wangedrag aanspoorden waren een bedreiging voor het nationale welzijn. Hoe dan ook kregen vrouwen doorheen de oorlog steeds vaker toegang tot openbare ruimtes. Dat had invloed op hun gedrag en seksuele vrijheid, maar mannen bleven dit gedrag in vraag stellen. Dat gebeurde niet enkel bij prostituees, maar ook bij vrouwen die verdacht werden van zedeloos gedrag (Soetens 29). Als gevolg bleven zij meestal in beeld komen als snode verleidsters of als onschuldige slachtoffers (Grayzel 122-123, 1999). De kwestie over het vrouwelijk gedrag in het openbaar creëerde een maatschappelijk debat. Zoals eerder werd aangegeven gaf de maatschappij *an sich* tegenstrijdige opinies hierover. Enerzijds dienden vrouwen volgens de media een deugzaam leven te leiden, anderzijds was het onderwerp van de vrouw als lustobject alomtegenwoordig (Soetens 25). Prostituees vormden een groep die een tegenstrijdige positie hadden. De reden om in de prostitutie te gaan had verschillende redenen, maar het loon was een

aantrekkelijke voorwaarde. Het feit dat vrouwen in de mogelijkheid waren om voor dit beroep te kiezen, bewijst hun seksuele *agency*, hun morele zelfbeschikkingsrecht om dergelijke activiteiten te ondernemen. Vele vrouwen bevonden zich in een positie waar prostitutie de enige uitweg leek, maar toch is het een overwogen keuze geweest (Soetens 21). Ze werden door (mannelijke) tijdsgenoten op twee manieren gezien: als gevaar en als slachtoffer. Kort gezegd handelden vrouwen naar de spanning die aanwezig was tussen *agency* en de bestaande maatschappelijke structuren.

4. Casestudies: een vergelijking tussen ‘In Vlaamse Velden’ en ‘Parade’s End’

4.1 Narratieve context

Dit laatste onderdeel van de masterproef zal een aantal theoretische elementen uit de eerste drie hoofdstukken van naderbij bekijken door ze te toetsen aan concrete voorbeelden uit de dramareeksen ‘In Vlaamse Velden’ en ‘Parade’s End’. Om de vrouwelijke personages van beide reeksen te kunnen bespreken, volgt in dit eerste onderdeel een korte schets van het verhaal en de vrouwelijke hoofd- en nevenpersonages. Dit zal een duidelijk beeld geven over wie ze zijn en waar ze zich in het verhaal situeren. De eigenlijke vergelijking komt voor in het tweede gedeelte van dit hoofdstuk.

4.1.1 Het verhaal

IN VLAAMSE VELDEN – ‘In Vlaamse Velden’ speelt zich af in Gent, aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog. Het hele verhaal is opgebouwd rond de familie Boesman, een doktersgezin (afb. 5). Vijf personen nemen de hoofdrollen op zich: vader Philippe Boesman (Wim Opbrouck) is gynaecoloog en wordt bijgestaan door zijn vrouw Virginie (Barbara Sarafian). Samen hebben ze drie kinderen: Vincent (Matthieu Sys), Guillaume (Wietse Tanghe) en Marie (Lize Feryn). De makers onder leiding van regisseur Jan Matthys hebben voor deze samenstelling gekozen om zo de oorlog vanuit verschillende hoeken te kunnen bekijken.



Afb. 5: De familie Boesman © Menuet en één.

De vader zal zich als een echte flamingant profileren, al betekent dat een samenwerking met de Duitsers die de oprichting van een Vlaamse universiteit zal verzekeren. Virginie, de moeder, zal er alles aan doen om haar gezin bij elkaar te houden waar de oorlog hen probeert te verscheuren. De twee zonen komen elk op hun eigen manier oog in oog te staan met de oorlogsgruwel. Vincent is een plichtsbewuste rechtenstudent die uit vaderlandsliefde de oorlog ten volle zal meemaken. Zijn intelligentie en patriotisme brengen hem tot de hogere militaire rangen. Guillaume kiest ervoor te deserteren, maar wordt betrapt en belandt in een deserteurskamp in Frankrijk. Later wordt hij naar het front gestuurd, maar hij krijgt dankzij enkele ‘charmeoffensieven’ de kans om op een veilige post te werken als chauffeur. Marie is ten slotte het absolute hoofdpersonage van de reeks. Ze begint de oorlog als vijftienjarig, naïef meisje, maar groeit uit tot een zelfzekere vrouw die haar eigen doelen wil verwezenlijken. Ze kijkt erg op naar haar vader, want het is haar droom om dokter te worden. Haar beslissing om brieven te smokkelen, brengt haar halverwege de verhaallijn in de problemen waardoor ze moet vluchten. Marie eindigt als frontverpleegster waar ze haar medische kennis kan bewijzen en op haar manier een steentje kan bijdragen aan de oorlog.

Het scenario van Carl Joos, Charles De Weerd en Geert Vermeulen resulteert onder een regie van Jan Matthys in een aangrijpende reeks waar de kijker met veel empathie naar kan kijken. De verschillende psychologische perspectieven die de serie biedt, zorgen ervoor dat de kijker zich altijd wel in iemand kan herkennen. Daarnaast is er veel aandacht besteed aan historische details. Zo komt het Vlaamse verzet uitgebreid aan bod. De makers vonden het belangrijk dat mensen er iets uit konden leren. De tien afleveringen van ‘In Vlaamse Velden’ werden in 2014 uitgezonden op één.

PARADE’S END – *Parade’s End* is, in tegenstelling tot in Vlaamse Velden, een verhaal dat is opgebouwd rond een mannelijke hoofdrolspeler. Een ander verschil is dat het script niet van een lege pagina vertrok. Het verhaal is een adaptatie van het gelijknamige literaire vierluik van Ford Madox Ford uit 1924. Het bestond uit vier volumes: *Some Do Not*, *No More Parade’s*, *A Man Could Stand Up* en *Last Post*. Dit werk werd pas na een tijdje herontdekt en opgewaardeerd tot een absoluut sleutelwerk over de Eerste Wereldoorlog. Regisseur Susanna White en scenarist Tom Stoppard, Oscarwinnaar voor *Shakespeare in love*, goten deze historische roman in een doordacht kostuumdrama. Ford schreef dit werk tien jaar na de start van de Eerste Wereldoorlog. Hij was dus goed op de hoogte van de toenmalige

genderverhoudingen. Hijzelf koos ervoor om de vrouwen in hun onafhankelijkheid en seksuele vrijheid te steunen. Zo was het beeld dat bijvoorbeeld rond suffragettes leefde eerder negatief. Mannen zagen hen als hysterisch en lachwekkend. Ford plaatst eerder de mannen in een negatief daglicht. Hij vond het erg belangrijk dat de actieve bijdrage van vrouwen duidelijk aan bod kwam. Hij wilde zichzelf profileren als de progressieve verkondiger van vrouwelijke doelstellingen in die periode (Kar 11). Daarin volgen Stoppard en White hem ook. Hij houdt zich naarmate het verhaal evolueert niet meer aan deze rol. Uiteindelijk plaatst hij de vrouwen eigenlijk opnieuw in comfortabele clichérollen (Flanagan 236). Het verhaal en de personages vervallen op die manier in een typisch beeld dat al sinds de negentiende eeuw over de vrouw leefde. Het komt erop neer dat vrouwen worden getemd in hun ambities en uiteindelijk in de clichérol van de huisvrouw zullen vervallen. Dit zal doorheen de vergelijking duidelijk worden door concrete voorbeelden uit de serie.

Het hoofdpersonage, Christopher Tietjens (Benedict Cumberbatch), is een Brits aristocraat die zichzelf en zijn reputatie probeert staande te houden naarmate de oorlog Europa in het onheil dreigt te storten. Hij bevindt zich namelijk in een driehoeksverhouding met Sylvia (Rebecca Hall), zijn echtgenote en de jonge suffragette Valentine (Adelaide Clemens) (afb. 6).



Afb. 6: v.l.n.r. Christopher, Sylvia en Valentine (aflevering 5) © BBC.

De titel van de serie omvat het hele verhaal. Tietjens werd door zijn vrouw bedrogen waardoor hij niet zeker weet of hij de vader is van hun zoontje Michael. Hij kiest ervoor om uit plichtsbesef en respect voor de reputatie van het geslacht Tietjens en zijn vrouw zijn huwelijk voort te zetten. Hij gelooft dat alle mannen van nobele afkomst zich in deze ‘parade’ moeten settelen. Omdat de oorlog de Britse waarden en normen aan diggelen slaat, vindt hij het belangrijker dan ooit om daar juist naar te streven. Hij blijft trouw aan zijn principes terwijl Sylvia er alles aan doet om hem uit zijn stoïcijnse houding te krijgen. Tietjens’ liefde voor Valentine blijft lange tijd een soort van ‘hoofse liefde’ die pas een echte veruitwendiging krijgt in de laatste aflevering. Zij kijkt juist naar hem op omwille van zijn trouwheid aan zijn principes, maar ze is tegen de oorlog en ze verzet zich dan ook hevig tegen zijn deelname aan het front. Door zijn intelligentie wordt Christopher officier en maakt hij de oorlog van heel dichtbij mee. Zijn fragiele liefdessituatie sluimert op de achtergrond verder.

De vijf afleveringen van *‘Parade’s End’* werden uitgezonden in 2012 en was een samenwerking tussen BBC, HBO en VRT. Verschillende scènes werden opgenomen op Vlaamse locaties zoals Nieuwpoort, Aalter en Veurne. Daarnaast maken enkele Vlaamse acteurs deel uit van de cast en werd de muziek gecomponeerd door Dirk Brossé. In tegenstelling tot *‘In Vlaamse Velden’* dat streefde naar een combinatie tussen een historisch overzicht met een sterke psychologische klemtoon, focust *‘Parade’s End’* minder op die historische gegevens. Tietjens belandt wel aan het front, maar afgezien van enkele beperkte gegevens over de oorlog, gaat het vooral over zijn persoonlijke beleving.

CONVERGENCE CULTURE – Beide series passen binnen de idee van een *convergence culture*. Deze vorm van cultuur die eigen is aan de 21^{ste} eeuw, houdt rekening met drie zaken: convergentie van media, participatieve cultuur en collectieve intelligentie. Digitalisatie speelt hier een grote rol in. Alle vormen van media zijn steeds gemakkelijker beschikbaar, ook voor het grote publiek. Dat maakt van het publiek eerder gebruikers dan toeschouwers. Ze krijgen dus door de veelheid aan media en de combinatie ervan een steeds actievere rol. Vooral het eerste element is belangrijk voor deze twee series. Convergentie van media gaat namelijk over de manier waarop media-inhoud overgenomen wordt in andere vormen van media. Door deze *flow* ontstaat er een samenwerking tussen verschillende media-industrieën (Jenkins 2-3). Hoewel dit niet het uitgangspunt is van deze masterproef, is het toch interessant om te kijken op welke manier ze beiden deel zijn van een *convergence culture*.

Zeker voor *'Parade's End'* is het belangrijk om te beseffen dat deze convergentie invloed heeft op de visuele uitwerking van het verhaal.

Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story. – Henry Jenkins

Zowel *'In Vlaamse Velden'* als *'Parade's End'* zijn deel van een *convergence culture*. Ze maken allebei een overgang van het ene medium naar het andere. Het scenario van *'In Vlaamse Velden'* vertrok van een lege pagina. Later werd het verhaal een novelisatie in de vorm van *'Dagboek van Marie'*. Het boek is eerder een aanvulling op het scenario waar de lezer in het hoofd kan kruipen van het hoofdpersonage, geschreven door Lize Feryn zelf. Ze voegde er ook enkele knappe tekeningen aan toe. Het boek geeft een blik op hoe Marie de oorlog beleeft, net zoals in de serie waar ze dit item altijd bij zich heeft. Qua *look* is het uitgegeven exemplaar een kopie van het voorwerp in de serie. Het vertrekt van haar ervaringen als jong meisje van vijftien met een groot geloof in de maakbaarheid van de wereld. Ze evolueert als jonge vrouw die een andere kijk heeft op de feiten door hetgeen de oorlog haar geleerd heeft. Door de gruwel die ze meemaakt, ontdekt ze ook bij zichzelf een andere kant. Ze accepteert die kant en dus ook haar eigen zwaktes. In het boek wordt deze overgang, net zoals in de serie, mooi naar voren gebracht. Marie leert haar dromen bij te sturen en ze ontdekt de kracht van haar eigen vrouwelijkheid. Naast *'Dagboek van Marie'* verscheen ook het boek van Leen De Laere. *'In Vlaamse Velden, het boek bij de serie'* geeft een eerder letterlijke weergave van wat in de serie te zien is. Zoals het ook tijdens de afleveringen gebeurt, vertrekken de feiten telkens vanuit het standpunt van een ander personage.

Het verschil met *'Parade's End'* is dat de Britse serie wel vanaf een bestaand verhaal vertrekt. Het is een adaptatie van het literaire werk van Ford Madox Ford uit 1924. Alles werkt dus omgekeerd. Een adaptatie betekent dat een verhaal dat bestaat in een bepaald medium, in dit geval een boek, opnieuw verteld wordt in een ander medium. Heel vaak geeft dat televisiemakers de gelegenheid om op bepaalde elementen dieper in te gaan. Het kan, zeker in televisieseries vooral personages meer diepte geven. Het zijn niet langer figuren die slechts in de hoofden van de lezer bestaan, maar het zijn mensen van vlees en bloed die een bepaalde veruitwendiging geven aan hun papieren voorganger. Het is in die zin een diepere interpretatie

van het bestaande werk. De verschuiving van het ene medium naar het andere resulteert zowel voor de makers als voor de kijkers in nieuwe ervaringen. *'Parade's End'* is een voorbeeld van een voorbeeld van een adaptatie die zorgde voor een hernieuwde interesse in Britse klassiekers. Dat was ook het geval bij de adaptaties van de werken van Jane Austen zoals *'Pride and Prejudice'* en *'Sense and Sensibility'*. Waar vroeger veel waarde werd gehecht aan een waarheidsgetrouwe weergave van het literaire werk in kwestie, draait moderne adaptatie vaker om herinterpretatie en recreatie. Het werk van Ford werd door Tom Stoppard en Susanna White in een visuele vorm gegoten. Zij hebben ook verder gekeken dan een reductie van de literaire versie, maar kozen voor een expansie van het verhaal en de personages (Park-Finch 328). Ze bleven ook in zekere zin trouw aan het origineel. Bepaalde woordkeuzes of letterlijke zinnen komen terug om zo de belangrijkste concepten uit het boek te halen (Park-Finch 330). Vooral het Sylvia, de vrouw van Christopher, kreeg een aantal humoristische en ironische quotes uit het boek. Karakterontwikkeling en identificatie gebeuren in Ford's werk vooral door uitgebreide monologen. Stoppard koos voor korte fragmenten die, vooral voor het personage van Christopher, voor een bepaalde reflectie kunnen zorgen. Daarnaast wordt de kijker van diepgaande emotionele toestanden op de hoogte gebracht door de cineastische techniek van de spiegels die erg vaak terugkomen in de serie. Zo is bijvoorbeeld het zakspiegeltje van Sylvia een *leitmotiv*. Dit komt in de roman van Ford slechts een keer voor. Op die manier wilde Stoppard haar affaires en haar spijtgevoelens symboliseren. De vele flashbacks zijn ook een terugkerend motief waardoor bepaalde elementen uit het oorspronkelijke verhaal zich in een andere plaats in de plot bevinden.

Omdat het werk van Ford vier volumes lang is, konden Susanna White en Tom Stoppard niet vermijden dat bepaalde stukken geknipt werden. Zo komt het thema van 'hel op aarde' niet aan bod. Dat heeft vooral invloed gehad op het personage van Sylvia. In het tweede volume van *'Parade's End'* is er een passage waarin priester Consett de moeder van Sylvia waarschuwt over het roekeloze gedrag van haar dochter: "Her hell on earth will come when her husband goes running, blind, head down, mad after another woman. Then she'll tear the house down. The world will echo with her wrongs." Die waarschuwing ontbreekt in de adaptatie van 2012. Daardoor kan de kijker zich meer vinden in de wraakgevoelens van Sylvia tegenover Christopher. Susanna White vertelt dat ze deze grote verandering bewust hebben doorgevoerd. Ze wilden Sylvia het nodige *femme fatale*-gehalte geven, maar met genoeg ruimte voor sympathie. In tegenstelling tot het boek, is het televisiepersonage meer gelaagd en weergegeven als een kwetsbaar slachtoffer van de omstandigheden (Park-Finch 335). Haar woorden "I can

torment that man, and I'll do it, for all the times he's tormented me" is een voorbeeld van een overgenomen zin die in zekere mate afgezwakt is ten opzichte van het boek: "I can torment that man. And I'll do it. There are many ways. But if the worst comes to the worst I can always drive him silly ... by corrupting the child!". Deze wijziging maakt dus duidelijk dat de televisiemakers meer belang hechtten aan haar slachtofferrol en sympathie (Park-Finch 335-336).

4.1.2 De vrouwelijke hoofdpersonages

IN VLAAMSE VELDEN – Het absolute hoofdpersonage van 'In Vlaamse Velden' is Marie, de dochter van de familie Boesman. Al vanaf de eerste aflevering kan de kijker hoe het vijftienjarig meisje vastberaden is om later dokter te worden. Ze krijgt hierbij geen steun van haar vader. Vooral in de eerste aflevering blijkt hier erg veel scepticisme over te zijn. Marie zingt voor de gasten van haar ouders. Willem, een vriend van Philippe zegt: "Ge hebt heel schoon gezongen. Met zo'n stem wordt ge nog zangeres." Haar vader antwoordt al lachend: "Spijtig, spijtig, ze wil dokter worden. Elle veut devenir médecin!" Zoals eerder vermeld in het derde hoofdstuk, hadden mannen ook bedenkingen bij vrouwen die de positie van (leger)arts wilden bekleden. Later, wanneer de oorlog volop bezig is, stelt Marie haar eisen bij en wil ze verpleegster worden, maar ook dat wordt geweigerd. Hier maakt haar personage een ommekeer: ze wil hoe dan ook haar bijdrage leveren aan de oorlog. Via een kolenboer stapt ze in het smokkelmilieu. Ze smokkelt brieven over de Nederlandse grens. Om dat te kunnen doen krijgt ze hulp van Hans-Peter, een jonge Duitse officier die samen met zijn kapitein in de woning van de familie Boesman verblijft. Er ontstaat een verboden liefdesrelatie tussen de twee. Hans-Peter helpt Marie tweemaal aan een valse reispas, onwetende dat ze die gebruikt om te smokkelen. Wanneer ze betrapt wordt, moet Marie vluchten en begint ze een nieuw leven, eerst in Nederland en later in Londen. Daar vat ze toch de verpleegstersopleiding aan en niet veel later belandt ze aan het front. Hier biedt haar medische kennis een grote voorsprong. Haar tijd in het veldhospitaal wordt een zware beproeving, want ze staat elke dag oog in oog met het leed van de oorlog. Ze groeit op tot een jonge vrouw die iets wil betekenen en die bereid is om daarvoor te werken.

Virginie is de moeder van Marie en het tweede belangrijkste vrouwelijke hoofdpersonage. De vastberadenheid die in haar dochter zit, bezit zij zelf duidelijk ook. Virginie is een vrouw die sterk in haar schoenen staat. Ze is, net zoals de rest van het gezin, tweetalig en

laat zich verbaal niet aan de kant schuiven. Doorheen het verhaal doet zij zo goed mogelijk haar best om haar gezin samen te houden ondanks de dominante positie van de Duitsers, niet alleen in de oorlog, maar ook in haar woning. In haar personage zitten typische moederlijke elementen verrat. Virginie is streng, maar rechtvaardig en moet tegelijk vaak de zalvende brug zijn tussen haar kinderen en haar echtgenoot Philippe. Ten opzichte van haar echtgenoot is ze niet het type vrouw die zomaar gehoorzaamt. Daarnaast zet Virginie zich op haar manier in voor de oorlog. Als voorzitter van het comité van de stad voorziet ze de arme, maar ook welgestelde burgers van maaltijden. Ze stelt zich in deze context erg dominant op, zeker wanneer andere vrouwen haar plaats willen innemen. Wanneer haar man overlijdt, blijft ze nog alleen achter samen met de Duitse kapitein. Ze blijft zich sterk houden en laat zich niet weggagen uit haar eigen huis. De dragende rol die ze speelt binnen het gezin wordt haar af en toe te veel. Ze is de moeder die het beste wil voor haar drie kinderen, maar ook bij haar laat de oorlog en de onwetendheid die daarbij hoort, sporen na.

PARADE'S END – *'Parade's End'* heeft, net zoals *'In Vlaamse Velden'* twee vrouwelijke hoofdpersonages. Ten eerste is er Sylvia Satterthwaite, de echtgenote van Christopher Tietjens. Sylvia is een vrouw uit de hogere kringen met een groot *'femme fatale'*-gehalte. Net voor haar huwelijk met Christopher pleegt ze overspel met een kapitein die achteraf ook de vader van Michael blijkt te zijn, en niet Christopher. Sylvia schaamt zich niet voor de misstappen die ze begaat in haar huwelijk. Meer nog, ze begaat ze bewust. Het is een schreeuw naar aandacht van haar echtgenoot. De schijn die Christopher hier ophoudt is de eigenlijke 'parade', een decorum. Hij houdt vast aan de typische Britse waarden die hij altijd gekend heeft. Het is sinds de jaren tachtig eigen aan Britse drama's om die waarden te delen. Het vertelt daarmee iets over hoe de Britse cultuur zichzelf conceptualiseert (Leggott en Taddeo X). Hij kiest ervoor om Sylvia niet te verlaten, maar hij wordt een kille echtgenoot die niet onder de indruk lijkt te zijn van Sylvia's pogingen om zijn aandacht te trekken. Sylvia neemt een onverschillige houding aan ten opzichte van de oorlog. Ze vindt het gemakkelijker om haar luxueuze leventje te leiden en is zich niet bewust van de gruwel die haar man ondergaat aan het front. Een echte oorlogsinspanning is bij haar dan ook niet terug te vinden. Hoe dan ook is ze wel een sterke en intelligente vrouw die het gewend is om te krijgen wat ze wil. Ze heeft een sterke invloed op de mannen rondom haar die ze ook ten volle benut, maar alleen uit persoonlijk voordeel. Haar kracht zit vooral in de afwijzing van de mannen die aan haar voeten liggen. Daardoor ligt er een sterke klemtoon op haar seksualiteit.

Daarnaast is Valentine Wannop het absolute tegenovergestelde van Sylvia. De kijker leert haar kennen als 23-jarige suffragette. Zij gaat actief meestrijden voor het vrouwelijk stemrecht en gelooft niet in het nut van een oorlog. Het is een meisje dat verbaal haar mannetje kan staan. Ze woont nog bij haar moeder die schrijfster is. Valentine leert Christopher Tietjens kennen wanneer hij met een paar vrienden gaat golfen. Valentine en haar vriendin Gertie verstoren deze activiteit om te pleiten voor vrouwelijk stemrecht. Het moment waarop een van de mannen Gertie lastigvalt en roept ‘*Strip that bitch*’ symboliseert het misbruik dat de politieke activistes destijds ondergingen (Flanagan 237). Christopher bewondert Valentines’ vastberadenheid en haar fysieke conditie. Vanaf dan zal er tussen de twee personages altijd een spanning zijn. Die krijgt pas een echte veruitwendiging aan het einde van de oorlog. Naast haar feministische actievoering gaat Valentine werken als leerkracht lichamelijke opvoeding in een meisjesschool. Haar liefde en vooral bewondering voor het intellect van Tietjens is haar belangrijkste drijfveer. Haar jonge leeftijd en het ideaalbeeld dat ze heeft over de liefde doen haar vaak naïef overkomen. Zeker op seksueel vlak kan het contrast tussen haar en Sylvia niet groter zijn. De aard van de binaire oppositie die leeft tussen de twee vrouwen komt later in dit hoofdstuk duidelijk aan bod. Na de oorlog, wanneer Christopher dan toch een einde maakt aan zijn huwelijk met Sylvia, komen de twee bij elkaar. Ze gaat zich hier eerder zorgend opstellen en laat het riskante leven als suffragette definitief achter zich.

4.1.3 De vrouwelijke nevenpersonages

De series verschillen sterk wanneer het aankomt op vrouwelijke nevenpersonages. ‘In Vlaamse Velden’ heeft een kwantitatieve voorsprong op ‘*Parade’s End*’. Het telt namelijk negentien vrouwelijke nevenpersonages met een sprekende rol. ‘*Parade’s End*’ doet het op dat vlak slechter met twaalf vrouwelijke nevenpersonages. Een ander groot verschil is dat de meesten in ‘In Vlaamse Velden’ een terugkerende rol hebben en dus in meerdere afleveringen voorkomen. Belangrijke personages zijn de vrouwen van het comitee zoals Jacoba (Hilde Heynen) en Mathilde (Viv Van Dingenen), Geraldine, de moeder van Virginie (Chris Lomme), Godelieve, de dienstmeid (Rilke Eyckermans) en juffrouw Blommaert (Tine Embrechts), de assistent van dokter Boesman. Zij komen vooral in de scènes van Virginie voor. De vrouwen waar Marie mee in contact komt zijn vriendinnen zoals Hildegard (Elke Shari Van Den Broeck) en Yvonne (Enea Kongs). Daarnaast zijn er ook vrouwen die ze op haar pad tegenkomt na haar vlucht uit Gent zoals zuster Margaretha (Hilde Van Mieghem) in het veldhospitaal. De nevenpersonages spelen een belangrijke rol in de acties van de hoofdpersonages. Het aandeel

van de vrouwen overstijgt niet de mannelijke helft van de cast, maar ze zijn wel onmisbaar in het plotverloop. Geen van hen heeft echter een eigen verhaallijn.

Bij *'Parade's End'* blijft de bijdrage van de vrouwelijke nevenpersonages eerder beperkt. Naast het kwantitatieve verschil met *'In Vlaamse Velden'*, krijgen vooral Sylvia en Valentine de meeste aandacht. Er zijn slechts twee andere personages die regelmatig terugkeren en die zelfs een eigen verhaallijn hebben. De moeder van Valentine (Miranda Richardson) en Edith Duchemin (Anne-Marie Duff) hebben naast de twee hoofdpersonages wel een belangrijk aandeel, vooral in het leven van Valentine. Sylvia wordt regelmatig omringd door haar moeder (Janet McTeer). Voor de rest zijn er enkele andere karakters zoals Gertie, een vriendin en mede-suffragette van Valentine, de dienstmeid van Christopher en Sylvia, het lerarenkorps van de meisjesschool en de zus van generaal Campion. Dit zijn echter allemaal personages die slechts een kleine passage hebben in het verhaal en dus slechts miniem uitgewerkt zijn. De verhouding tussen de mannelijke en de vrouwelijke personages is dus schever ten opzichte van *'In Vlaamse Velden'*.

4.2 De representatie van vrouwelijke personages: de vergelijking

Dit gedeelte bevat de eigenlijke vergelijking tussen ‘In Vlaamse Velden’ en ‘Parade’s End’ op gebied van de representatie *femininity* bij de vrouwelijke personages. Er zal vooral gefocust worden op de vier hoofdpersonages: Marie, Virginie, Sylvia en Valentine. Indien het vermelden waard, zal er eventueel een zijspiong gemaakt worden naar nevenpersonages. De vergelijking bestaat uit vier onderdelen. Deze zijn gebaseerd op de belangrijkste thema’s die in het eerste, theoretische gedeelte van de masterproef voorkwamen. Voorbeelden van scènes zullen de verschillende thema’s duidelijker toelichten.

Ten eerste wordt er gekeken naar bepaalde codes die vervat zitten in de representatie van de personages. Zaken zoals omgeving, kledij of attributen zijn enkele aspecten die de makers bewust gekozen hebben om de kijker op een subtiele manier meer te vertellen over het personage. Ten tweede zal er voor beide series overwogen worden of de hoofdpersonages meer binnen de categorie van de traditionele of postfeministische vrouwelijke personages thuishoren. In een voorgaand hoofdstuk zijn daarvan enkele kenmerken aan bod gekomen die dit onderdeel zullen structureren. De representatie van de sociale positie tijdens de Eerste Wereldoorlog is het derde vergelijkingsthema. In welke mate de makers rekening hebben gehouden met de bijdragen die vrouwen leverden tijdens de oorlog en hoe ze dit in beeld hebben gebracht zal de basis van deze vergelijking zijn. Ten slotte zal de ontwikkeling van de personages en hun invloed op de mannelijke tegenspelers het laatste thema vormen. Er wordt besproken hoe belangrijk hun acties voor het verloop van het verhaal.

Een korte conclusie zal de vergelijking kort samenvatten. Het is niet de bedoeling dat deze casestudies een globaal beeld willen geven van de representatie van vrouwen in historische dramareeksen. Er zal duidelijk worden hoe deze televisiemakers omgaan met historisch materiaal in een 21^{ste}-eeuwse mediacontext die vol staat van postfeministische invloeden. Met dit onderzoek wordt de aandacht gevestigd op de lacune die leeft in het genderdebat. Zoals eerder vermeld, zijn kostuumdrama’s weinig of geen deel van deze discussie. Daardoor vormen het hele onderzoek en de casestudies in het bijzonder eerder een aanzet voor later onderzoek.

4.2.1 Culturele codes

Bepaalde codes zijn bewust gekozen door de makers van een serie. Zij spelen een belangrijke rol in het proces van de personage-constructie, zowel voor het verhaal als voor de kijker. Het zijn bepaalde conventies die een personage op een subtiele manier kunnen ‘kleuren’. Dit kan vervat zijn in verschillende aspecten: kostuum, locatie en attributen zijn enkele voorbeelden. Beide series zijn kostuumdrama’s en dus spelen dergelijke gecodeerde elementen een belangrijke rol. Enerzijds omdat ze de series naar een bepaald niveau van historische correctheid kunnen tillen en anderzijds omdat ze veel kunnen vertellen over het karakter van een personage, maar bijvoorbeeld ook over de sociale rang.

KOSTUUMS EN HAAR – In beide series is duidelijk veel aandacht besteed aan het kostuumontwerp. De kostuumontwerpster van *‘Parade’s End’*, Sheena Napier, won er zelfs een BAFTA¹¹-award voor in 2013. Jan Matthys vertelde dat de kostuums ook voor *‘In Vlaamse Velden’* een belangrijke schakel waren in de historische correctheid (Roose 32).

In beide series is er duidelijk gelet op de eigenheid van de afzonderlijke personages. Hun kostuums stemmen erg goed overeen met de persoonlijkheden. In beide series komen de vrouwen uit hogere kringen. Het gezin Boesman is een vooraanstaande familie doordat de vader dokter is en Virginie uit een rijke familie komt. Dat weerspiegelt zich in de rijkelijke kledij die ze dragen. De allereerste scène van de reeks introduceert de kijker meteen in dit milieu. Dokter Boesman geeft een feest voor zijn vooraanstaande vrienden en iedereen is chique opgekleeft. Het staat in sterk contrast met mensen uit ‘de cité’ die gebruikmaken van het comiteit van Virginie dat een dagelijkse soepbedeling houdt en de diensten van dokter Boesman. *‘Parade’s End’* focust, nog meer dan *‘In Vlaamse Velden’* op mensen uit de *high society*. In verhouding is de familie Tietjens dan ook van een hogere orde dan de familie Boesman. Dat weerspiegelt zich duidelijk in de kledij waar vooral Sylvia het voorbeeld bij uitstek is. Vooral de variatie in haar garderobe weerspiegelt hun vermogen, maar ook de aard van de kostuums vertellen iets over haar uitdagende en vrouwelijke karakter. In de scène van de begrafenis van haar schoonmoeder kijkt iedereen haar na omdat ze in een spraakmakende en feestelijke outfit de trap afkomt. Valentines’ jonge en pure karakter zit vervat in haar kledij. Ze draagt meestal wit wat haar politieke overtuiging en haar maagdelijke staat impliceert. Het is ook praktische kledij die haar toelaat om actief deel te nemen in politieke opstanden.

¹¹ British Academy for Film and Television Arts.

Ze maken ook allemaal een bepaalde evolutie door in het verhaal. Hierin verschillen de series: in tegenstelling tot *'Parade's End'* is bij *'In Vlaamse Velden'* ook in de kledij rekening gehouden met de karakterevolutie van Marie en Virginie. De kledingstijl van Virginie versterkt haar strenge karakter en haar eerder 'hautaine' houding die wel verzwakt naarmate het verhaal vordert. De oorlog heeft ook invloed op het vermogen van de familie waardoor haar garderobe versobert. De onschuld van haar dochter, en de manier waarop dat weerspiegeld wordt in haar kledij, verandert. Waar Marie in het begin vooral liefelijk overkomt, bewijst haar kledij haar evolutie naar een jonge zelfstandige vrouw. Haar verpleegstersuniform en de scène waar ze een rode jurk en rode lippenstift draagt bewijzen dat. In die scène verleidt ze kapitein Delafaille om zo haar broer Vincent te helpen die door de krijgsraad wordt veroordeeld. De hoofdpersonages van *'Parade's End'* maken deze evolutie minder. Sylvia's personage evolueert relatief weinig, maar Valentine staat langzaam maar zeker minder naïef in het oorlogsgebeuren. Buiten het feit dat ze haar suffragette-lint achter zich laat, zit er weinig evolutie in haar kledij en ook Sylvia blijft trouw aan haar luxueuze en gevarieerde garderobe.

De kapsels van de personages dragen ook bij tot de karakterevolutie in beide series. Zowel de stijl en de lengte kunnen impliciete kenmerken in zich hebben. Beide series spelen zich af over een periode van vier jaar (1914-1918). In beide series groeien de haren van de jongste vrouwen, Marie en Valentine, wat hun geleidelijk aan een meer volwassene uitstraling geeft. Vooral het haar van Valentine heeft in het begin een eerder jongensachtige uitstraling (afb. 7), wat haar rebelse karakter extra in de verf zet. Later is haar haar langer, maar bescheiden opgestoken om haar ouder en vooral rustiger te doen lijken (afb. 8).



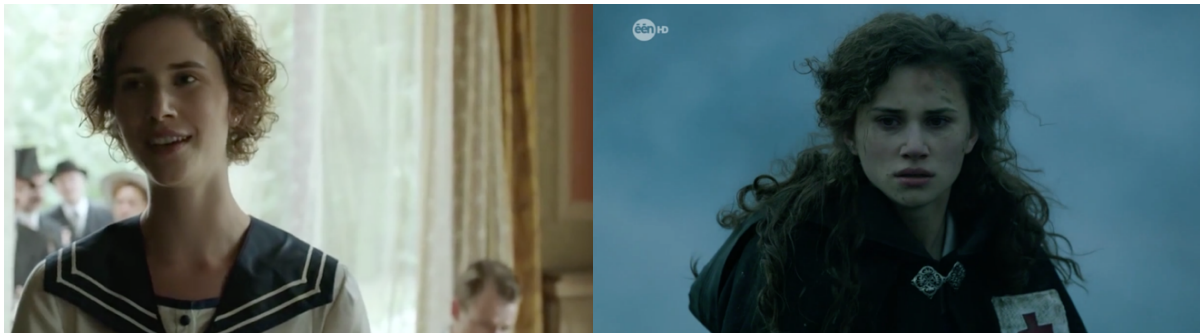
Afb. 7 en 8: Valentine en Christopher (links aflevering 1 en rechts aflevering 5) © BBC.

Sylvia heeft lang, golvend rood krulhaar. Dit past perfect bij haar verleidelijke personage, maar ze ondergaat weinig of geen evolutie (afb. 9). De enige evolutie die zich vertaalt in haar uiterlijk is dat ze zich haar nederlaag moet aanvaarden: Christopher kiest voor Valentine en laat zijn, op dat moment zieke vrouw, achter zich (afb. 10).



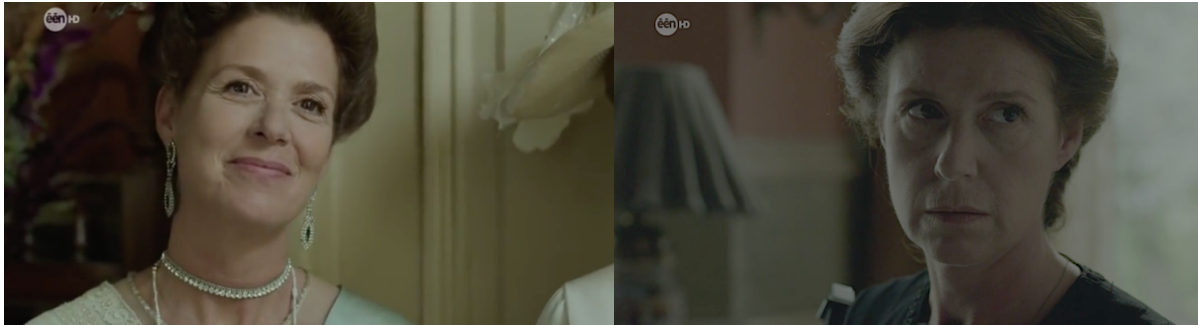
Afb 9 en 10: Sylvia (links aflevering 3 en rechts aflevering 5) © BBC.

Het haar van Marie is kort en krulachtig wat haar jonger en vooral onschuldiger maakt (afb. 11). Na haar periode in Nederland trekt Marie naar Engeland en maakt de serie een sprong van een aantal maanden. Ze heeft dan langer haar wat haar meer volwassene en vrouwelijke uitstraling geeft (afb. 12).



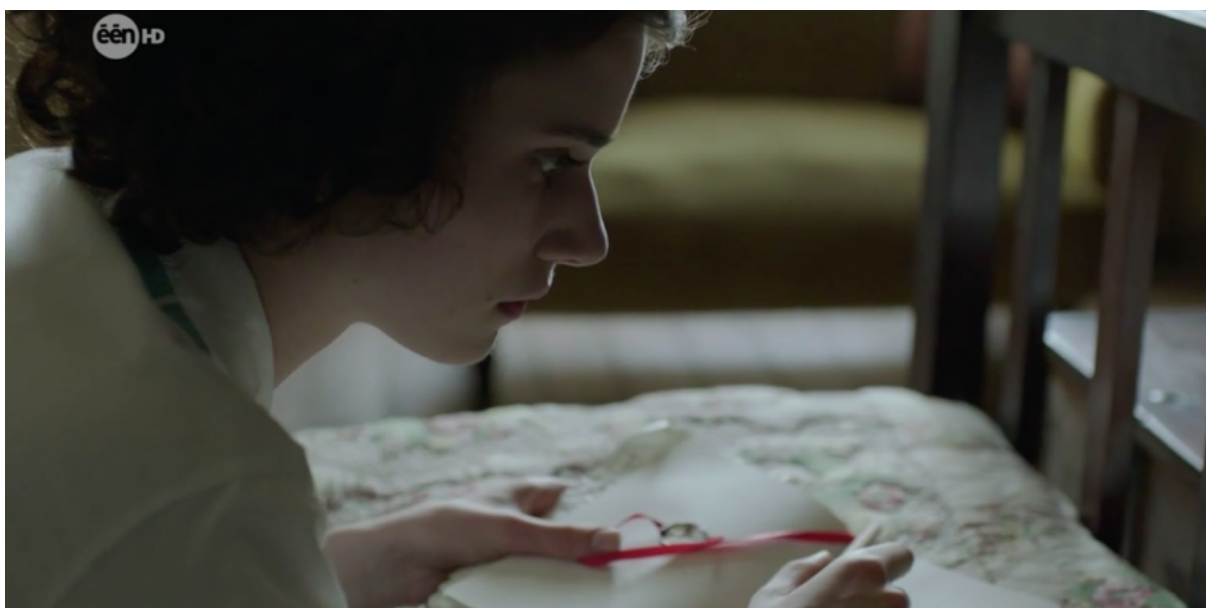
Afb. 11 en 12: Marie (links aflevering 1 en rechts aflevering 10) © Menuet en één.

Virginie draagt haar haar opgestoken en voorzien van accessoires en dat geeft haar opnieuw die rijkelijke en verheven positie (afb. 13). Naarmate de oorlog vordert en ze steeds meer in de greep komt van de Duitsers in huis, heeft ze vaker een bescheiden kapsel zoals een vlecht wat haar eerder onderdanig en armoedig doet lijken (afb. 14).



Afb. 13 en 14: Virginie (links aflevering 1 en rechts aflevering 10) © Menuet en één.

ATTRIBUTEN – In beide series is er een personage dat een attribuut van symbolische waarde met zich meedraagt. Deze spullen komen ook vaker terug en vormen bij beide een soort van rode draad in het verhaal. Voor ‘In Vlaamse Velden’ is dat het dagboek van Marie. Hierin houdt ze voorwerpen, tekeningen, maar ook gedachten bij. Het bevat ook geneeskundige tekeningen die ze maakt om zichzelf het medisch jargon eigen te maken, hetgeen haar later nog van pas zal komen bij de toelating voor de verpleegstersschool in Engeland. In bijna elke aflevering komt het boekje voor en biedt het een blik op haar beleving van de oorlog (afb. 15).



Afb. 15: Marie en haar dagboek, een terugkerend motief doorheen de serie (aflevering 4) © Menuet en één.

Sylvia vaak een zakspiegeltje bij zich (afb. 16). Het was een cadeautje van een van haar minnaars. Het symboliseert daardoor haar ontrouw, maar ook de spijtgevoelens die ze koestert ten opzichte van haar man.



Afb. 16: Sylvia en haar zakspiegeltje, een terugkerend motief doorheen de serie (aflevering 4) © BBC.

Daarnaast is de Groby-boom een soort symbool van macht binnen de relatie van Christopher en Sylvia. De boom staat al decennia op het Groby-erfgoed en heeft een speciale waarde voor Christopher. Wanneer Sylvia besluit om hem te vellen, is dat na lang strijden voor hun huwelijk de druppel. Vandaar dat het doorheen de reeks een duidelijk symbool is voor de onuitgesproken strijd tussen de twee. Op die manier kunnen attributen en omgevingen een indirecte rol spelen in het narratief verloop: "The sets, while accurate, precise, and visually rich, are filmed rapidly and inventively to mobilize an experimental and unorthodox effect and the *objets d'art* become symbolic and emblematic of the underlying problems and politics of the narrative" (Leggott en Taddeo 197).

LOCATIE – Bepaalde personages kunnen zich vaak in dezelfde omgevingen bevinden wat hen dan ook karakteriseert. Wat Valentine en Marie gemeen hebben is dat hun omgevingen veranderen naarmate hun karakter evolueert. Het gebeurt wel in een omgekeerde richting. Marie brengt als jong meisje veel tijd door thuis en op het comiteit, samen met haar moeder. Wanneer ze zelf actiever gaat deelnemen aan de oorlog gaat haar traject uitbreiden. Ze bevindt zich in het buitenland (Nederland en Engeland) en aan het front. Bij Valentine gebeurt deze ontwikkeling andersom. Zij begint als een rebelse jonge activiste die zich bijgevolg veel op

straat en op het land begeeft. Het doel van de suffragettes is deels bereikt wanneer het stemrecht voor vrouwen vanaf dertig jaar een feit is. Vanaf dan liggen hun acties vrijwel stil omdat de oorlog op het voorplan speelt. Valentine trekt zich terug in huiselijke kringen bij haar moeder of als huishoudelijk hulpje bij de familie Macmaster. Aan het einde van de serie doet ze dit door gastvrouw te zijn voor de gasten van Christopher alvorens ze hun leven samen verderzetten. Virginie is doorheen de reeks vooral in de huiselijke sfeer terug te vinden, maar ook in de kerk en op het comitee. Dit benadrukt haar plichtsbewuste en vrome karakter. Dit verandert niet omdat haar personage een sterke associatie heeft met de ontferming over het gezin. Zij wil koste wat kost wachten tot haar kinderen thuis zijn en ze laat zich dan ook door niemand overtuigen om te vertrekken. Sylvia bevindt zich naast talrijke feestjes en uitstappen naar de opera vooral in het Groby landgoed, maar in tegenstelling tot een personage zoals Virginie, uit luxueuze overwegingen. Ze leeft op die manier in een gouden kooi, ver weg van de oorlogsgruwel.

4.2.2 *Femininity*: een traditionele of postfeministische aanpak?

Het tweede hoofdstuk van deze thesis focuste onder andere op karakterevolutie. Een belangrijk onderdeel daarbij was een zichtbare overgang van traditionele vrouwelijke personages naar postfeministische vrouwelijke personages. Wat precies het onderscheid is tussen beiden werd duidelijk aan de hand van zes overgangen wat betreft de mentale, fysieke, emotionele, seksuele, culturele en beroepsmatige staat. Dit onderdeel zal op basis van die overgangen een vergelijking maken tussen de vrouwelijke hoofdpersonages van 'In Vlaamse Velden' en 'Parade's End'. Op die manier bekijkt dit onderdeel of er hedendaagse, postfeministische kenmerken in deze historische series geslopen zijn.

Het is daarentegen wel belangrijk om te vermelden dat postfeminisme niet elke conservatieve benadering schuwt. Zoals in het eerste hoofdstuk werd aangehaald, bouwt postfeminisme ook voort op traditionele feministische waarden. Het huwelijk is bijvoorbeeld ook een centrale waarde binnen de moderne benadering. In die zin zal een traditionele visie op *femininity* altijd deels overlappen met de postfeministische variant. In de vergelijking wordt echter vooral gefocust op de nieuwe aspecten die het postfeminisme bij televisiepersonages introduceerde.

MENTALE STAAT - *Traditionele weergaven van vrouwen portretteren hen als zwak, mentaal inferieur en onwetend. Postfeministische personages zijn meer op de hoogte en opgeleid.*

De vier belangrijkste vrouwen van de twee series zijn stuk voor stuk vrouwen die mentaal sterk in hun schoenen staan. Toch zijn er merkbaar enkele verschillen per personage. Zowel Marie als Virginie uit 'In Vlaamse Velden' zijn goed op de hoogte van alles wat er gebeurt. Ze lezen de krant en zijn wel degelijk bekommerd op het verloop van de oorlog. Marie heeft in het begin nog een naïeve houding over de oorlog. Daarnaast wordt ze eerst weergegeven als een meisje die geen idee heeft van wat er zich allemaal in de wereld afspeelt. Haar houding ten opzichte van de oorlog verandert al snel wanneer de eerste jongen uit haar nabije omgeving sneuvelt. Daarbovenop ontvangt ze een brief van haar broer Vincent die schrijft hoe dit niet de oorlog was die hij verwachtte en dat het niet goed met hem gaat. Uit frustratie en verdriet gooit ze het raam van de winkel stuk waar Hildegard, haar Duitse vriendin woont. Vanaf dan ziet ze pas de ernst van de oorlog in en beseft ze wat haar daden in oorlogstijd kunnen aanrichten. De winkel wordt meteen bestormd door een boze menigte die door Marie weten dat er Duitsers zich verschuilen. Verder legt Marie zich sterk toe op haar medische kennis. Virginie is een vrouw die haar plaats opeist, zowel naar haar man als naar de Duitsers toe. Ze neemt bepaalde zaken wel aan van haar man, bijvoorbeeld wanneer hij haar en Marie naar zijn schoonmoeder in Nederland stuurt omdat Gent dreigt bezet te worden. Omdat het hele gezin ook tweetalig is, geeft hen dat een bepaald intellectueel niveau dat past binnen hun stand.

Vergeleken met 'In Vlaamse Velden' zijn er enkele verschillen in de manier waarop de vrouwen van 'Parade's End' intellectueel onderlegd en op de hoogte zijn. Marie en Virginie zijn educatief onderlegd, maar vooral betrokken bij het oorlogsgebeuren. Dat is ook van toepassing op Valentine. Ondanks haar ongeloof in het nut van een oorlog, is ze op de hoogte van wat er zich afspeelt. Daarnaast geeft ze blijk van haar algemene kennis in haar conversaties met Christopher en door haar kennis van het Latijn. Het was erg belangrijk dat Valentine zou aanvoelen als 'de vrouw van de toekomst' en op die manier opnieuw een contrast zou vormen met Sylvia. Zoals eerder vermeld laat de oorlog Sylvia koud. Haar desinteresse komt meermaals voor wanneer ze vraagt om ergens anders over te praten. Desalniettemin is ze een intelligente vrouw, maar in vergelijking met personages zoals Marie en Valentine, zal zij haar intelligentie op een andere manier inzetten. Zij zal eerder voor haar eigen bestwil haar mensenkennis en manipulatief vermogen inzetten om mensen aan haar kant te krijgen. Susanna White vermeldt in een interview dat het personage van Sylvia op een manier geconstrueerd is, dat misschien

zelfs enkel de moderne vrouw sympathie voor haar kan hebben: "I really wanted to reach out to a modern audience who would have a sense of understanding of what life would be like to be a woman then, that there's no alternative apart from marriage, and that they'd all sympathize with her" (Radish).

FYSIEKE STAAT - *Beelden vrouwen in de media zijn vaak onthullend en stereotiep. Hoe traditioneler, hoe vaker de vrouwen erg mager zijn. Daarbij ligt er meestal een sterke klemtoon op seksualiteit terwijl postfeministische femininity vaker focust op een gezond lichaamsbeeld zonder de idealen die ook de mode-industrie vaak uitdraagt. Identiteitsvorming door middel van kledij en vrijheid in seksualiteit hangt vast aan deze visie.*



Afb. 17: Sylvia in de slaapkamer tijdens de openingsscène (aflevering 1) © BBC.

Zowel 'In Vlaamse Velden' en 'Parade's End' leggen een sterke klemtoon op het lichaam. Vooral 'Parade's End' doet dit door meermaals de vrouwelijke personages naakt in beeld te brengen. Zowel Valentine als Sylvia worden met ontblote borsten weergegeven in enkele liefdesscènes. Beiden voldoen aan een standaard die zeker beantwoord aan een ideaalbeeld. Bij Valentine wordt dit lange tijd geschuwd, omdat zij de onschuldige tegenpool moet zijn van de verleidelijke Sylvia. Het is duidelijk dat de camera haar ondersteunt in die rol. Door de manier waarop ze de camera haar in beeld brengt, krijgt de kijker een voyeuristisch karakter. Dat heeft te maken met de setting en de kledij waarin ze wordt weergegeven. Zo ziet de kijker haar vaak in de slaapkamer of een boudoir (afb. 17). Er is een zekere vorm van 'to-be-looked-at-ness'.

Het is precies deze techniek waar Laura Mulvey commentaar op gaf in haar essay 'Visual pleasure in Narrative Cinema'. Op deze manier ontstaat er een narrativiteit op een visueel niveau die bijdraagt aan het identificatieproces van de vrouwelijke personages. De camera bepaalt in sterke mate hoe dit proces zich ontwikkelt. In het geval van Sylvia bepaalt de camera mee haar verleidelijke *femme fatale*-gehalte. Haar personage vraagt ergens om die

visuele aandacht. Dit gebeurt zelfs letterlijk wanneer ze in bad gaat en zelfs haar eigen echtgenoot ongemakkelijk wordt wanneer hij haar naakt ziet: *'Go away if you can't bear to look!'*. Valentine is meer terughoudend als het op lichamelijkeid aankomt. Dat versterkt de binaire oppositie tussen de twee vrouwen. Er is enerzijds het 'bitchy' karakter van Sylvia dat Stoppard en White tegenover het maagdelijke karakter van Valentine plaatsen.

De camera draagt bij aan een soort fetisjisme dat bij Sylvia past. Ze legt zich zelfs neer bij haar *image* als hoer: "My husband may not be returning to me after the war's over. I don't see why I shouldn't get something out of people taking me for a whore." Christopher is ondanks al haar uitdagende ondernemingen meer geprikkeld door het onschuldige karakter van Valentine. Dit geeft haar eerder de positie van de muze die hem vooral mentaal in zijn macht heeft. Naarmate haar liefde voor Christopher groeit, krijgt Valentine wel meer interesse voor het lichaam en seksualiteit. Wanneer ze een schilderij¹² van een naakte vrouw op een sofa ziet in een museum, spiegelt ze zichzelf eraan. In een droom is zijzelf die vrouw. Dit is een nieuw element dat niet voorkomt in de roman van Ford, maar wel een element dat toont dat lichamelijkeid een belangrijke rol speelt in de serie.

Bij 'In Vlaamse Velden' komt lichamelijkeid op een andere manier aan bod. De hoofdpersonages komen niet openlijk naakt in beeld, maar enkele nevenpersonages wel. Marie heeft door haar interesse in de geneeskunde een bepaalde band met lichamelijkeid. Virginie is op dat vlak eerder teruggetrokken. Marie is iemand die voldoet aan bepaalde schoonheidsidealen, net zoals Valentine en Sylvia. Dat geldt ook voor de vrouwen die openlijk naakt in beeld komen. Eén van die vrouwen is Anna, een meisje dat zich prostitueert voor Engelse officieren in een bar in Poperinge op aanraden van Guillaume, de broer van Marie. Er wordt vaak gefocust op de schoonheid van Marie door de opmerkingen die ze krijgt van mannen. Zoals eerder aangehaald zet ze op een gegeven moment wel haar lichaam in om haar broer te helpen wanneer ze kapitein Delafaille verleidt. In tegenstelling tot hoe de camera en de omgeving het 'ideale' lichaam van Sylvia in de verf zet, lijken de makers van 'In Vlaamse Velden' hier minder mee bezig te zijn geweest. Het vrouwelijk lichaam en ook de seksuele scènes worden eerder subtiel in beeld gebracht en zeker niet op een manier die een gevoel van voyeurisme naar boven brengt. De overgang in de seksuele staat bij vrouwelijke personages zal op dit onderwerp dieper ingaan.

¹² 'Venus voor de spiegel' (1647-1651) van Diego Velázquez.

EMOTIONELE STAAT - *In de conventionele kijk op femininity zijn vrouwen erg sentimenteel en afhankelijk van hun mannelijke tegenspelers wat hun emotionele staat betreft. Hedendaagse personages zijn onafhankelijk en vastberaden.*

Marie, Virginie, Sylvia en Valentine hebben allemaal een vorm van onafhankelijkheid in zich. Zoals eerder werd aangehaald in het gedeelte over codes, maakt het personage van Valentine een omgekeerde ontwikkeling ten opzichte van de vrouwen in 'In Vlaamse Velden'. Haar onafhankelijkheid lijkt af te nemen naarmate haar liefde voor Christopher groeit. Emotioneel is ze erg in de ban van hun kortstondige ontmoetingen en de onzekerheid die hun onderhuidse liefde met zich meebrengt. Daardoor neemt ze een erg afwachtende houding aan. Ze begint de serie dus met enkele postfeministische kenmerken, maar hervalt in bepaalde genderclichés. Het komt erop neer dat de vrouwen van Ford, maar ook die van White en Stoppard in hun ambities getemd worden door mannen. Die beperking past niet binnen postfeministische normen. Dat betekent niet, zoals eerder vermeld, dat het postfeminisme bepaalde traditionele waarden schuwt. Sylvia profileert zich heel sterk als een onafhankelijke vrouw die veel vat heeft op de mensen rondom zich. Waar het uiteindelijk op neer komt is dat Christopher haar in zijn macht heeft en dat al haar acties voortkomen uit een verlangen naar zijn aandacht. Dat maakt haar in die zin wél emotioneel afhankelijk van haar echtgenoot.

Qua emotionaliteit zijn Marie en Virginie veel meer vastberaden en bereid om hun eigen wil door te voeren. Marie gaat zelfs zo ver dat ze haar smokkelplan doorzet, ondanks het feit dat ze door haar Virginie en haar grootmoeder betrappt wordt tijdens een bezoek in Nederland. Ze drijft ook haar zin door om verpleegster te worden, iets waar haar moeder haar wel in steunde. Een duidelijk voorbeeld waar Virginies emotionele vastberadenheid naar voren komt, is haar gedrag tegenover de Duitsers in huis. Philippe spoort haar aan om 'plus gentille' te zijn, maar dat advies slaat ze in de wind. Dat contrast wordt duidelijk tijdens het kerstdiner, waar Philippe zijn wijnverzameling moet delen met de Duitsers en dat ook doet. Virginies principiële houding wordt duidelijk wanneer ze haar glas heft en zegt: "Op de Duitsers en hun land... Das Sie beiden wieder schnell zusammen können sein." Dit vertelt iets over haar emotionele onafhankelijkheid.

SEKSUELE STAAT - *Waar traditionele karakters neigen naar een afwachtende houding wat seksuele avances betreft. Ze fungeren op die manier als een lustobject dat slechts de interesse van de man moet opwekken. Zoals eerder besproken werd zijn postfeministische personages zich volledig vrij in hun seksuele voorkeuren en daden.*

De series schuwen allebei het onderwerp van de vrouwelijke seksualiteit niet. Opnieuw is er een gelijkenis tussen de jongste personages Marie en Valentine. Zij zijn allebei vrij onwetend als het op seksualiteit aankomt. Maries' nieuwsgierigheid wordt gewekt wanneer ze haar Guillaume betrapt met Godelieve, de huishoudster. Er is ook een pornografische tekening die ze van hem krijgt en die ze ook bijhoudt. Wanneer ze naar Nederland moet vluchten omdat ze elk moment kan verraden worden voor briefsmokkel weet ze dat ze Hans-Peter, de Duitser op wie ze verliefd wordt, misschien nooit meer zal zien. Dit moment loopt over in een intiem gefilmde liefdesscène. Eenmaal aangekomen in Nederland, ontdekt Marie dat ze zwanger is. Van haar vader en zijn collega juffrouw Blommaert weet ze dat zwangere vrouwen 'in de cité' abortus plegen met een kapstok, hetgeen Marie zelf ook doet. Deze aangrijpende scène is een ultiem bewijs van hoe ze als jonge vrouw volledig over haar eigen lichaam en seksualiteit beschikt. Seksualiteit is geen courant thema binnen de verhaallijn van *Virginie*. Na de dood van Philippe, moet ze wel meermaals haar mannetje staan om te kunnen ontsnappen aan de seksuele avances van de Duitse kapitein.

Zoals eerder gezegd is lichamelijkeheid, maar zeker ook seksualiteit een belangrijk thema in *'Parade's End'*. De makers doen dit door twee sterk contrasterende vrouwen naast elkaar te plaatsen. De naïeve, dromerige houding van Valentine verschilt ontzettend van de open houding van Sylvia. Valentine wordt zelfs regelmatig gewezen op haar onwetendheid die wordt geportretteerd als een vorm van aseksualiteit. Sylvia praat in het openbaar over haar escapades en is er bijna trots op. Zo ontstaat een duidelijke oppositie tussen de *femme fatale* en de maagd. Wanneer ze beslist om een kuis leven te leiden wanneer Christopher aan het front zit, maakt ze ook meermaals opmerkingen over hoe moeilijk het is om geen enkele man te hebben. Haar verleidelijke gedrag heeft zelfs een bedreigend kantje voor de mannen in haar omgeving: "In *'Parade's End'*, Ford retrospectively recreated the war years and the climate of anxiety that accompanied the accelerating revolution in gender relations" (Kar 11). Sylvia past binnen het klassieke thema van de minnares, maar dan wel de minnares die zelf de touwtjes in handen heeft: , "The serial is dominated throughout by inventive and melodramatic imagery, and women are represented as independent and sexually promiscuous" (Leggott en Taddeo 192). Valentine daarentegen werpt zich in de laatste afleveringen voor de voeten van Christopher om zijn minnares te kunnen zijn. Dat hij getrouwd is, is niet meer van belang voor haar. Op seksueel vlak maakt zij dus, net zoals Marie, een duidelijke overgang.

CULTURELE STAAT - *De culturele staat vertelt iets over hoe de vrouwen zich verhouden ten opzichte van hun tegenspelers. Op die manier kan bepaald worden of het personage bepaalde normen uitdraagt die passen binnen een traditioneel of een postfeministisch kader. Er zit een duidelijke overgang in traditionele vrouwenrollen die cultureel inferieur zijn en bijgevolg gecast worden in kleinere rollen in tegenstelling tot de mannelijke figuren. De sterke vrouwelijke hoofdrollen passen eerder binnen de postfeministische visie.*

Uit de voorgaande delen die besproken zijn, blijkt dat alle vier de personages heel wat gender clichés overboord gooien. Een algemeen verschil dat ook eerder al bleek is dat Marie en Virginie een grotere onafhankelijkheid kennen naarmate het verhaal vordert, vooral ten opzichte van hun mannelijke tegenspelers. Ze komen allerminst over als goedgelovig, maar ze profileren zich als sterke vrouwen die, waar ze kunnen, voor hun eigen belangen opkomen. Vooral Virginie wordt vaak getemperd door haar mannelijke tegenspelers zoals haar echtgenoot die haar aanmaant om vriendelijker te zijn tegen de Duitsers of vrienden die haar aanraden om haar huis te verlaten wanneer haar man sterft omdat het niet veilig zou zijn. Al haar emoties en het persoonlijk verzet dat ze al jaren voert tegen de Duitse kapitein, bereiken in de laatste aflevering een hoogtepunt. Ze maakt hardhandig een einde aan zijn getreiter en vermoordt hem met een monstans. Dit is een symbolisch moment: ze is haar geloof in het goede en God kwijt en maakt met een Christelijk voorwerp een einde aan de *misère* die haar al jaren in de greep houdt. Opnieuw is dit een goed voorbeeld van een extreme vorm van zelfbeschikking. De oorlog leert ook haar dochter om het eigen heft in handen te nemen. Wanneer de legerarts beslist om de voeten van een van de soldaten af te zetten, imponeert ze hem door haar kennis van een nieuwe Engelse theorie die deze drastische ingreep kan vermijden. Ze krijgt het vertrouwen van de dokter. Later blijkt haar theorie haar vruchten te hebben afgeworpen. Opnieuw maken de vrouwen van *'Parade's End'* hier een omgekeerde ontwikkeling. Beiden vervallen ze in bepaalde stereotypes. Sylvia blijft haar aantrekkingskracht ten opzichte van mannen behouden, maar uiteindelijk beseft ze zelf dat Christopher de enige man is die ze wil. *I'm a woman desperately trying to get her husband back. If Christopher would throw his handkerchief to me, I would follow him round the world in my shift.*" Valentines' wereld en alles waar ze eerder voor stond, verandert door haar liefde voor Christopher, wat haar op die manier afhankelijk maakt:

BEROEPSMATIGE STAAT - *Daarnaast is er de beroepsmatige status die een switch maakt van vrouwen in een typische huiselijke omgeving naar een carrièregerichte vrouw die zich in het kapitalistische milieu begeeft en daar ook naar handelt.*

Deze overgang vertelt meer over hoe de makers van beide series zijn omgegaan met historische gegevens zoals de sociale positie van vrouwen en hun dagelijkse bezigheden. Om te veel herhaling te vermijden, schuift dit gedeelte op naar het volgende vergelijkingsthema. Hier wordt gekeken naar hoe het zit met de representatie van vrouwen tijdens de Eerste Wereldoorlog.

4.2.3 Sociale positie: oorlogsinspanningen, bezigheden en sociale perceptie

Het derde hoofdstuk van deze masterproef besprak wat de rol van vrouwen precies was tijdens de zwarte periode tussen 1914 en 1918. Zo werd duidelijk dat de vrouwen een soort van emotionele *reminder* waren voor de mannen die gingen vechten. Talrijke beelden werden via oorlogspropaganda verspreid om de soldaten eraan te herinneren waarvoor ze het allemaal deden. Vrouwen kwamen werden op verschillende manieren weergegeven: in de vorm van een allegorie waardoor ze de natie weerspiegelde of eerder als een ‘*damsel in distress*’ wiens veiligheid afhing van de bescherming die de mannen konden bieden. Naast een ondersteunende functie riep oorlogspropaganda vrouwen ook op om zelf hun steentje bij te dragen. Vooral de de frontverpleegster was een veel gevraagde functie. Veel vrouwen gingen hierop in, maar de oorlog bood velen van hen, meestal afkomstig uit de middenklasse, de kans om kennis te maken met een breder arsenaal aan jobs. Zo kwamen sommigen van hen terecht in de medische sector, het onderwijs, de wapenindustrie enzovoort. De vraag is hoe de makers van ‘In Vlaamse Velden’ en ‘*Parade’s End*’ rekening hebben gehouden met deze historische gegevens. In de vorige onderdelen kwamen hiervan al verschillende elementen aan bod.

REPRESENTATIE EN OORLOGSINSPANNING - Het staat vast dat drie van de vier personages, namelijk Marie, Virginie en Valentine zich wel degelijk op een representatieve en historisch correcte manier inzetten in het oorlogsgebeuren. Marie en Virginie zetten zich in voor het comiteit van de stad Gent door geldomhalingen, voedselbedelingen en medische hulp te voorzien (afb. 18). Daarnaast ontvangen ze oorlogsslachtoffers aan huis, de praktijk van Philippe.



Afb. 18: Virginie in haar positie als voorzitter van het comiteit (aflevering 2) © Menuet en één.

Zoals meermaals vermeld, gaan de bijdragen van Marie verder dan smokkelpraktijken en haar rol als verpleegster aan het front (afb. 19). Ze onderneemt allerlei nevenactiviteiten om gewonde burgers, maar ook haar eigen broers te helpen. Daardoor ontpopt ze zich tot een jonge heldin. In de zevende aflevering, wanneer ze in Nederland verblijft ontdekt ze een flyer waarop staat ‘Vrouwen! Wordt verpleegster!’ (afb. 20).



*Afb. 19: Marie ontdekt een oproep voor een verpleegstersopleiding in Engeland (aflevering 7)) © Menuet en één.
Afb. 20: Een afbeelding van haar eerste stappen in een veldhospitaal (aflevering 8) © Menuet en één.*

De huiselijke context is ook een zeer belangrijk element binnen de sociale positie van de vrouwen in die periode, maar ook in 'In Vlaamse Velden'. Het huis van de familie Boesman vormt het epicentrum van het verhaal en zowel Marie als Virginie zijn er vaak terug te vinden. Marie is echter het enige personage dat zich hier doelbewust van losscheurt. Zij wil die context liever inruilen voor een carrière als dokter. Haar vastberadenheid brengt haar alvast tot aan het front als verpleegster. Al die ondernemingen worden lange tijd niet door haar vader gesteund. Op het moment dat hij op zijn sterfbed ligt zegt hij echter het volgende: "Als ik herbegin in Ledeberg, ga ik het klein houden. Een gewone praktijk. En dan kan Marie mij opvolgen als dokter. Wie gaat haar tegenhouden?".

Het belang van de huiselijke kring is niet anders bij *'Parade's End'*. Voor Sylvia is dit de belangrijkste context. Ze is allerm minst het personage die de oorlogsinspanningen die vrouwen in realiteit ondernamen, promoot. Haar karakter bevat weinig zin voor patriottisme en dat blijft ook zo doorheen de reeks. Voor Valentine wordt de huiselijke kring belangrijk nadat ze haar periode als suffragette achter zich laat. Haar sociale positie verandert. Een belangrijk keerpunt is het moment waarop ze in de kledkamer van de school waar ze als juf lichamelijke opvoeding werkt, het boek *'Married Love'* van schrijfster Marie Stopes vindt. Dit boek bevat enkele gedetailleerde beschrijvingen van de seksuele verlangens van zowel mannen als vrouwen. Het had een grote invloed op de manier waarop over seksualiteit gesproken werd (Debenham). Haar collega's vinden het absoluut niet gepast dat kinderen dergelijke literatuur lezen, maar zij verdedigt hen door het volgende te zeggen: "It's a proper book, it's not trash. I was a suffragist when I was at the age of our senior girls. I thought getting the vote for women was the only thing that would make me happy. And now we've just got the vote, well, some of it, some of us, and about time, too, but it's got nothing to do with happiness. I've found that much out. [...] Most of them will be unhappy out of sheer ignorance, or their husband's ignorance." Hierdoor plaatst ze zichzelf opnieuw binnen een gender cliché, want ze kiest er in eerste instantie bewust voor om de minnares van Christopher te worden, hetgeen door omstandigheden nooit echt lukt. In de laatste aflevering, ligt de klemtoon sterk op haar belangstelling voor het huiselijke en neemt ze de clichépositie van 'de zorgende vrouw' in. Het staat alleszins in sterk contrast met een snedige en ironische opmerking die ze maakt tijdens een cricketwedstrijd: "This tea is for my mother, and I mustn't inflict myself on Mr Waterhouse with my inferior mind and general incapacity for anything much except motherhood." Destijds was ze een suffragette wiens voornaamste doel de verwerving van het vrouwelijk stemrecht was (afb. 21).



Afb. 21: De eerste ontmoeting van Valentine en Christopher, tijdens een politieke actie van Valentine die een partijje golf verstoort (aflevering 1) © BBC.

PROSTITUTIE - Een ander element dat zeker in 'In Vlaamse Velden' frequent in beeld komt is de positie van vrouwen in de prostitutie. Enerzijds door de vrouwen die zich laten controleren in de praktijk van dokter Boesman. Hij maakt er zelfs zijn burgerplicht van om prostituees en hun kindjes te onderzoeken op ziektes. Anderzijds is er ook de flamboyante context van het café in Poperinge, waar Guillaume zich vaak begeeft met zijn Engelse kameraden. Jonge meisjes stellen er zich massaal kandidaat om het bed te delen met de officieren in ruil voor een eten en drinken. Met de woorden "Don't worry about it Boesman. It's their choice" benadrukt Guillaumes vriend John dat vrouwen in bepaalde omstandigheden dergelijke keuzes bewust maakten. Prostitutie is ook een terugkerend thema aan het front, waar de jonge soldaten zich regelmatig klaarmaken om samen 'naar de *meiskes* te gaan'. In 'Parade's End' komt dit enkel aan bod door enkele mannen die suggereren dat suffragettes hoeren zijn.

"Er bestond veel scepticisme over de beleving van vrouwelijke seksualiteit. Doorgaans werd expliciete uiting ervan beschouwd als een bedreiging voor de man. Vrouwen die seksueel wangedrag aanspoorden waren een bedreiging voor het nationale welzijn. Hoe dan ook kregen vrouwen doorheen de oorlog steeds vaker toegang tot openbare ruimtes. Dat had invloed op hun gedrag en seksuele vrijheid, maar mannen bleven dit gedrag in vraag stellen" (Hoofdstuk 3).

Die algemene verontwaardiging wordt erg goed weergegeven in *'Parade's End'* wanneer Sylvia openlijk opmerkingen maakt over seksualiteit. Ze vindt het dan ook leuk om die reacties uit te lokken. Haar moeder wijst haar vaak op het feit dat ze mensen graag choqueert. Dat versterkt haar karakter als meedogenloze verleidster.

4.2.4 Karakterontwikkeling en invloed op de mannelijke tegenspelers

De personages zijn allemaal deel van een *serial*. Dat betekent dat het verhaal altijd opnieuw wordt opgepikt in een nieuwe aflevering. Het verwacht van de kijker dat hij of zij zelf connecties kan maken tussen bepaalde narratieve elementen. Het is belangrijk in een (historische) *serial* dat de personages mensen van vlees en bloed zijn die ook buiten het narratieve op zichzelf zouden kunnen bestaan. In tegenstelling tot een gewone serie, hebben de afleveringen van een *serial* geen duidelijk einde. Daardoor maken de personages afzonderlijk grote ontwikkelingen door. Dit geldt zowel voor *'Parade's End'* als voor *'In Vlaamse Velden'*. Ze hebben ook allebei, zoals dat eigen is aan *serials*, veel verschillende personages. In het geval van *'In Vlaamse Velden'* beperkt het aantal verhaallijnen zich wel tot de vijf hoofdpersonages, namelijk de vijf leden van het gezin Boesman. *'Parade's End'* heeft ook enkele duidelijke protagonisten: Christopher, Sylvia en Valentine. Er zijn echter nog enkele belangrijke nevenrollen. Die personen, bijvoorbeeld Mr. en Mrs. Macmaster, hebben wel een eigen verhaallijn. Het kan eigen zijn aan *serial* personages om een persoonlijk verleden met zich mee te dragen waar vaak naar verwezen wordt. Dat geeft de personages meer diepte. In beide series gebeurt dit voor de vrouwelijke personages eigenlijk niet.

Zoals uit de voorgaande delen al bleek, maken enkele vrouwelijke personages een bepaalde evolutie door. De manier waarop zij de oorlog beleven speelt daar een belangrijke rol in. De kijker ziet de jongste personages, Marie en Valentine, opgroeien tot jonge zelfbewuste vrouwen die hun naïeve kijk op de zaak verliezen. Het verschil tussen beiden is dat Marie, naarmate de plot vordert, gevaar en confrontatie steeds minder schuwt. Om te krijgen wat ze wil, gebruikt haar talenkennis, medische kennis, maar ook haar charmes. De kijker is getuige van hoe het jonge meisje dat de ernst van de oorlog verkeert inschat tot een vrouw die haar eigen strategieën ontwikkelt om te kunnen overleven, maar ook om iets te kunnen betekenen. Valentine maakt deze ontwikkeling eerder omgekeerd door. Haar politieke actievoering geeft haar een rebels karakter, maar ook de manier waarop ze haar mening duidelijk maakt, getuigt van veel lef. Later denkt ze na over wat haar echt gelukkig maakt. Ze beseft dat enkel de liefde

voor Christopher en een leven met hem haar dat kan garanderen en dat bedaart haar opstandige karakter.

Qua context zijn Virginie en Sylvia het best met elkaar te vergelijken. Het zijn beiden getrouwde vrouwen en hun echtgenoot is een respectabel man binnen de maatschappij. Hun invulling verschilt echter sterk. Zeker Sylvia, die kiest voor een gemakkelijk en luxueus leven, maakt daardoor bijna geen evolutie. Dat is tegelijk ook de sterkte van haar karakter. Ze is wie ze is, en ze laat zich niet snel door iemand beïnvloeden. Virginie neemt als een echte moeder de taak op zich om in alle omstandigheden het hoofd koel te houden en haar gezin te ondersteunen. Daarnaast zet ze zich ook in voor de armen in de stad Gent. Het is een vrouw die niet snel haar emoties zal tonen. Er zijn slechts enkele momenten in de serie waar ze haar geduld verliest. Desondanks verliest ze haar fiere houding niet.

De sterke karakters van deze vier vrouwen hebben invloed op de mannelijke tegenspelers. Dit is iets wat ze allemaal gemeen hebben, maar elk op hun eigen manier. Er valt wel een onderscheid te maken per serie. Valentine en Sylvia lijken vooral op emotioneel vlak invloed te hebben op mannen. Dit past ook in het concept van de serie. De gruwel van de oorlog en het eigenlijke gevecht komt wel aan bod, maar *'Parade's End'* gaat meer over een psychologische oorlogsvoering. Vooral tussen Christopher en Sylvia is dat het geval. De onuitgesproken vete tussen hen wordt onder andere gesymboliseerd door de Groby-boom, die Sylvia laat kappen. De liefde tussen hem en Valentine groeit ook gedurende de vier jaar op enkel emotioneel vlak, zonder dat iemand iets concreet onderneemt. Op die manier betekent zij voor hem wel een houvast. Tijdens zijn periode aan het front, krijgt hij regelmatig flashbacks naar hun ontmoetingen. Bijzonder is dat zij de interesse van Christopher kon opwekken door haar intellect, haar interesse voor zijn theorieën en niet enkel door haar schoonheid. Dat is een verwijt dat televisiecritici vaak hebben voor het personage van Sylvia. Ze vragen zich af of zij zonder haar knappe voorkomen dezelfde emotionele macht zou hebben. Waarschijnlijk niet, want ze blijft dit en ook haar rijkdom altijd uitspelen.

Zowel Marie als Virginie hebben in *'In Vlaamse Velden'* ook een emotionele impact op hun mannelijke tegenspelers. Ze betekenen voor Guillaume, maar vooral voor Vincent een houvast. Vincent houdt bijvoorbeeld een foto van Marie bij zich en hij kan ook rekenen op haar hulp wanneer hij beschuldigd wordt van verkrachting. Wanneer ook Hans-Peter naar het front wordt gestuurd, omdat Marie hem overtuigde tweemaal een valse reispas te zorgen, is zij ook voor hem een grote steun. Hun liefde voor elkaar leeft vanaf dan voort op papier. De twijfels

die haar vader bij haar droom om dokter te worden heeft, weerhouden haar niet. Net zoals haar moeder laat Marie zich niet afschrikken door mannen als ze daarmee haar doel kan bereiken. Ze staan allebei verbaal sterk genoeg om zich te kunnen verdedigen. Zo weigert ook Virginie tot het bittere eind om zich neer te leggen bij de vernederingen van de Duitsers die ze dagelijks in haar eigen huis doorstaat.

4.2.5 Samenvatting

De onderzoeksvraag van deze masterproef was hoe televisiemakers vrouwelijke personages representeren in televisieseries over de Eerste Wereldoorlog. De manier waarop historische elementen zoals de toenmalige sociale positie van de vrouw werden gecombineerd met hedendaagse kenmerken van postfeministische personages. Deze case study waar 'In Vlaamse Velden' en 'Parade's End' op verschillende vlakken met elkaar vergeleken werden, kan een zicht bieden op hoe dit bij twee recente series gebeurde. In het oordeel of de personages uit de twee series eerder in het traditionele of postfeministische type passen, zijn enkele verschillen op te merken.

De vier vrouwelijke hoofdpersonages, Marie, Virginie, Sylvia en Valentine zijn allemaal vrouwen die zowel postfeministische als traditionele eigenschappen bezitten. Ondanks het feit dat sommige mannelijke tegenspelers hen het zwijgen willen opleggen of hen afraden om iets te doen, zijn het alle vier personages die hun wil doordrijven, al liggen de doelen voor elk van hen elders. De personages van 'In Vlaamse Velden' hebben meer postfeministische kenmerken dan de vrouwen uit 'Parade's End'. Hun vastberadenheid en vermogen om het lot in eigen handen te nemen ontwikkelt zich verder naarmate de serie vordert. Zeker Marie incorporeert erg veel postfeministische eigenschappen doorheen haar oorlogsbeleving en haar eigen weg naar volwassenheid. Sylvia en Valentine zijn meer eendimensionaal. Hun karakters zijn wel gelaagd, maar op een andere manier. Bij Valentine komen de postfeministische eigenschappen vooral in het begin van de serie naar voren. Naar het einde toe, koos Ford, maar ook het creatieve team achter de serie, ervoor om niet ver af te wijken van bepaalde genderstereotypes. Sylvia's karakter evolueert minder dan dat van Valentine en op het eerste gezicht beantwoordt ze volledig aan het clichébeeld van de *femme fatale*. Zo ontstond er ook een duidelijke oppositie tussen deze twee vrouwen. Regisseur Susanna White liet echter verstaan dat ze Sylvia moderner hebben gemaakt ten opzichte van het boek. Haar wraakzuchtigheid komt voort uit een eenzaamheid die vrouwen vandaag wel kunnen begrijpen.

Ze leeft als getrouwde vrouw in een mislukte relatie in een gouden kooi terwijl haar intelligentie haar vandaag verder had kunnen brengen.

Een belangrijk aspect is dat geen van de twee het thema van de vrouwelijke seksualiteit mijdt. Dit was destijds nochtans een gevoelig onderwerp waar de mannen erg sceptisch over waren. Er kwamen hoe dan ook bepaalde genderverschuivingen die ontstonden door een wijzigingen in de dagbesteding van de vrouw. Marie en Valentine maken op dat gebied een tegenovergestelde ontwikkeling. In *'Parade's End'* hervalt Valentine eerder terug op een klassieke genderrol (Flanagan 239) terwijl Marie zich steeds verder ontwikkelt in haar onafhankelijkheid. Daarnaast waren er ook onder de personages zelf enkele contrasten. Zo kozen de makers van *'Parade's End'* voor een sterk contrast tussen de wulpse Sylvia en de maagdelijke Valentine. Bepaalde codes kleuren de personages daarbij. Codes zoals de kledij, vaste attributen, locaties, maar ook de camerapositie kunnen een bijdrage leveren aan het identificatieproces. Beide series besteden daarbij veel aandacht aan hoe vrouwen hun steentje bijdroegen tijdens de oorlog. Naast hun essentiële positie in het huishouden, die ook van hen verwacht werd, zijn ze te zien in een grote variatie aan bezigheden en beroepen. Beide series hebben dus respect voor die historische gegevens. Vooral *'In Vlaamse Velden'* doelt op een educatief effect door een veelheid aan historische details van het Belgisch verzet. Hoe dan ook lijkt de samenwerking tussen historici en televisiemakers bij beiden zijn vruchten te hebben afgeworpen. Ze bewijzen dat deze ingewikkelde relatie kan resulteren in leerrijke en aangrijpen reeksen met sterke vrouwen op de voorgrond.

Het zijn met andere woorden twee series die een elk hun eigen middenweg hebben gevonden tussen postfeministische en traditionele aspecten van *femininity*. Het is, zoals eerder vermeld, delicaat om te stellen dat personages slechts in een categorie te plaatsen zijn. Dat komt door de overlappings die er zijn tussen traditionele en postfeministische visies op *femininity*. Het postfeminisme introduceert nieuwe eigenschappen waarvan de vier vrouwelijke personages er een aantal overgenomen hebben. Puur vanuit de postfeministische theorie is het belangrijk om dit voldoende te nuanceren. Het zou namelijk verkeerd zijn om te zeggen dat bepaalde kenmerken per se vasthangen aan een conventionele kijk op *femininity*. Het postfeminisme bouwt in zekere mate voort op het feminisme uit de twintigste eeuw en draagt dus ook bepaalde traditionele waarden hoog in het vaandel.

Een kritiek die vanuit verschillende hoeken kwam is dat dergelijke kwalitatieve reeksen een *eyeopener* zouden kunnen zijn voor andere aspecten van de oorlog. Bij beiden is gekozen voor een vooraanstaande familie als basis. *'Parade's End'* vertrekt van een bestaand narratief en heeft dit voor een groot stuk ook gevolgd. Toch kozen ze ervoor om bepaalde dingen aan te passen en dat had gevolgen voor bepaalde personages. *'In Vlaamse Velden'* had daarentegen de keuze om ook andere minderheidsgroepen aan bod te laten komen. Het creatieve team had bijvoorbeeld het verhaal vanuit de ogen van een proletarische familie kunnen vertellen (De Wever 218). Zo had de focus ook kunnen liggen op de representatie van andere minderheidsgroepen, wat interessant had kunnen zijn om de historische aandacht ook eens te vestigen op een andere bevolkingsgroep.

Vanuit dergelijk perspectief had de serie ook een belangrijk verschil kunnen maken voor het postfeminisme. Een commentaar die vanuit minderheidsgroepen van bijvoorbeeld zwarte vrouwen komt is dat postfeminisme weinig rekening houdt met vrouwen die elke dag structureel onrecht meemaken. Hedendaagse bewegingen en campagnes krijgen om die reden talloze verwijten. De bekendste beweging op dit moment is de *'#MeToo'* in Hollywood die ontstond naar aanleiding van seksueel intimidatie van actrices in de filmwereld. Binnen die acties lijkt er vaak te weinig aandacht te zijn voor de inbreng van zwarte vrouwen (Butler, Jess 48). Onderzoek naar representatie in films en televisieseries heeft steeds meer aandacht voor deze lacune.

CONCLUSIE

Deze masterproef vertrok vanuit de idee dat gender een constructie is. In die constructie en bijgevolg perceptie van gender bij het grote publiek, kan televisie een belangrijke rol spelen. De manier waarop vrouwen in het verleden werden weergegeven in verschillende media is dan ook sinds decennia voer voor discussie. De tweede feministische golf (1960-1980/90) is de golf die vooral invloed had op de representatie van vrouwen. Sindsdien kwam er vanuit feministische hoeken veel commentaar op de stereotiepe weergave van vrouwen in verschillende media. Televisie werd daarbij niet gespaard. Vrouwen kwamen niet alleen veel minder in beeld dan mannen, maar ook op een kortzichtige en stereotiepe manier. Door de aandacht die destijds op dit probleem gevestigd werd, ontketende zich een echte strijd tussen gender en media. Sinds de jaren de negentig, ofwel de periode van de derde feministische golf, is er veel veranderd. Het postfeminisme heeft enerzijds enkele nieuwe en meer moderne veranderingen in gang gezet. Anderzijds staat het ook bekend om de bevestiging van bepaalde gendernormen. Het heeft alles te maken met weerstand én aanvaarding. Onder onderzoekers leeft er nog veel tegenstrijdigheid over hoe postfeminisme al dan niet de feministische waarden over boord gooit.

Voor televisieseries resulteerde deze nieuwe visie in meer gemoderniseerde vrouwelijke personages met behoud van bepaalde traditionele waarden zoals het huwelijk. Het verschil is dat vrouwen steeds vaker in beeld kwamen als zelfbewuste, onafhankelijke en ambitieuze figuren. Daarvoor neigde televisiemakers eerder naar clichématige weergaven van passieve vrouwen die zich vooral bezighielden met het huishouden en volledig afhankelijk waren van hun man. Het is belangrijk om te nuanceren dat deze overgang geen zwart-wit-geval is en dat er altijd uitzonderingen zijn.

Zoals eerder vermeld is er ontzettend veel geschreven over de *issues* die opduiken in de relatie tussen genderrepresentatie en televisie. De meningen over het onderwerp blijven nog steeds erg verdeeld. De discussie ging echter vaak over komische soaps of Hollywoodfilms. Daarom koos deze masterproef ervoor om een lacune in dit onderzoek aan te kaarten. Het genre van de historische dramareeks blijft vrijwel onbesproken in de literatuur rond genderrepresentatie. Daarom onderzocht deze masterproef op welke manier vrouwen worden gerepresenteerd in recente televisieseries over de Eerste Wereldoorlog.

Om een antwoord te kunnen vinden op deze onderzoeksvraag is er gekozen voor een interdisciplinaire methodologie. Allereerst bood een theoretisch kader de juiste context. Er

is gekeken naar wat gender- en mediastudies precies onderzoeken en hoe ze tot stand kwamen. Zo kon dit eerste gedeelte ook een blik werpen op de feministische waarden die doorheen de verschillende golven in de twintigste eeuw gepromoot werden en ook op hoe representatie daar een rol in speelde. Daarbij werd specifiek gefocust op de representatie van vrouwen in televisieseries van vroeger tot nu. Reeds uit dit gedeelte bleek dat er wel degelijk een positieve evolutie vast te stellen is.

Daarnaast kwamen ook de televisiestudies aan bod. Dit brede domein past volledig binnen de doelstellingen van culturele studies die de populaire cultuur willen onderzoeken. Het aandeel van personages en representatie werd eerst door de sociale wetenschappen vooral op een kwantitatieve manier onderzocht. Daarvoor werden verschillende methoden aangehaald. Culturele studies willen daarentegen eerder op een kwalitatieve manier populaire cultuur onder de loep nemen om zo betekenis te genereren, bijvoorbeeld uit bepaalde culturele codes. Omdat deze thesis focust op personages, was het ook interessant om verteltheorie ofwel narratologie hieraan te koppelen. Net zoals verhalende literatuur bevatten televisieseries een narratieve structuur waarbinnen de personages vorm krijgen. Daarbij kwam ook de minder evidente samenwerking tussen televisiemakers en historici aan bod. Het is precies die narratieve structuur die historici een sceptische houding kan geven ten opzichte van dramareeksen.

Het derde hoofdstuk gaf een historische kijk op de sociale positie van de vrouwen. Er werd gekeken naar wat hun oorlogsinspanningen precies inhielden en welk *image* zij kregen. Er werd vastgesteld dat vrouwen onmisbaar waren door hun bijdragen. Ze namen ontzettend veel verschillende taken op zich, waarvan er sommigen oorspronkelijk voor mannen bestemd waren. Dat zorgde in deze periode voor bepaalde genderverschuivingen. Enerzijds waren mannen erg gesteld op de bijdragen die vrouwen leverden. Ze werden er dan ook sterk toe aangespoord via allerlei propaganda waarin ze werden geportretteerd als de steun en toeverlaat die mannen kon motiveren om te vechten voor het vaderland. Er ontstond een arsenaal aan representatiemogelijkheden, gaande van moederlijke iconen tot seksuele lustobjecten. Anderzijds waren mannen eerder wantrouwig tegenover de manier waarop klassieke genderpatronen veranderden. Doorgaans werd expliciete uiting van seksualiteit beschouwd als een bedreiging voor de man. Vrouwen die seksueel wangedrag aanspoorden waren een bedreiging voor het nationale welzijn. Hun toegang tot openbare ruimtes had hoe dan ook invloed op hun gedrag en seksuele vrijheid, maar mannen bleven dit gedrag in vraag stellen. Deze verschuivingen bieden een interessant kader voor de case studies.

Het laatste gedeelte paste voorgaande theoretische bevindingen toe om zo een relevante vergelijking te kunnen maken tussen ‘In Vlaamse Velden’ en ‘*Parade’s End*’, twee recente televisieseries over de Eerste Wereldoorlog. Het scenario van ‘In Vlaamse Velden’ werd speciaal voor de reeks geschreven en werd later genoveliseerd. ‘*Parade’s End*’ is daarentegen een adaptatie van een bestaand literair werk van Ford Madox Ford uit 1924. Dat heeft invloed op de invulling van de personages. Het is vrij uitzonderlijk dat Ford het in die periode belangrijk vond om een stem te geven aan de emanciperende acties van vrouwen. In die zin is zijn werk modern voor zijn tijd. De vraag is echter hoe een adaptatie uit 2012 met dat materiaal omgaat. De vier hoofdpersonages, Marie en Viriginie (‘In Vlaamse Velden’) en Sylvia en Valentine (‘*Parade’s End*’) werden vergeleken door middel van vier thema’s: de (culturele) codes, de overgang van traditionele naar postfeministische personages, de representatie van de toenmalige sociale positie van de vrouw en hun ontwikkeling en invloed op de mannelijke tegenspelers.

Over het algemeen hebben de makers van beide *serials* de rol van de sterke vrouw op de voorgrond hoog in het vaandel gedragen. Vooral Marie, het hoofdpersonage van ‘In Vlaamse Velden’ bezit erg veel kenmerken van een postfeministische ‘heldin’. Doorheen het verloop van de plot groeit ze in die moderne kenmerken. Ze lijkt daarin veel op haar moeder die duidelijk ook enkele rebelse kantjes heeft, maar haar trotse houding die voortkomt uit de verheven status hebben dit afgezwakt. Zij ontwikkelt doorheen de afleveringen echter een soort van overlevingsinstinct door de treiterij van de Duitsers en de onwetendheid die de oorlog met zich meebrengt. Naast die geëmancipeerde kenmerken, besteedde de makers ook veel aandacht aan de representatie van de toenmalige bezigheden van vrouwen. Zowel Marie als Virginie komen in allerlei situaties terecht die hun oorlogsinspanningen aantonen. Beide vrouwen evolueren dus sterk doorheen het verhaal en nemen door hun acties een belangrijke plaats in binnen de plot.

Valentine (‘*Parade’s End*’) is ook een personage dat aanvankelijk moderne kwaliteiten bezit, maar zij maakt eerder een omgekeerde evolutie, want haar karakter hervalt in bepaalde genderclichés. Ze evolueert van een rebels meisje die zich politiek engageert in de suffragettebeweging. Doorheen de oorlog ontwikkelt ze zich als een vrouw die door de liefde voor een man emotioneel afhankelijk van hem wordt. Ze kiest resoluut voor een relatie met hem en neemt, naarmate het verhaal vordert, de beslissing om zich meer terug te trekken in huiselijke kringen. In tegenstelling tot de Marie en Virginie uit ‘In Vlaamse Velden’ is de oppositie tussen Valentine en haar tegenspeelster Sylvia erg duidelijk. Het is de maagd tegenover de *femme*

fatale. In het boek bleek Sylvia een personage te zijn waar moeilijk sympathie voor de voelen was. Ze bezit een aantal kenmerken die vooral in een traditionele beeldvorming passen en belichaamt geen enkele vorm van patriottisme. De manier waarop de camera haar in beeld brengt en een ‘*to-be-looked-at-ness*’ ontwikkelt en bepaalde codes zoals haar omgeving of bepaalde attributen spelen sterk mee in de vorming van haar *image*. De makers van ‘*Parade’s End*’ vonden het echter belangrijk om in haar wraakzuchtig en extravagant gedrag toch een vorm van empathie bij de kijker te creëren. Zeker de hedendaagse moderne vrouw zou zich kunnen identificeren met een personage dat veel in haar mars heeft, maar wordt beknot in haar doen en laten.

De conclusie is dat beide series twee goede voorbeelden zijn van *period dramas* waarin een historische inhoud wordt gecombineerd met bepaalde postfeministische waarden. Er zijn onderling enkele verschillen en het ene personage omarmt deze kenmerken al iets meer dan het andere. Elk personage bevat ook enkele traditionele kenmerken. Het is daarbij belangrijk om te beseffen dat ze niet per se postfeministische waarden in de weg staan. Zoals eerder vermeld draait dit concept ook om aanvaarding van bepaalde conventionele waarden. Het is dus erg moeilijk om op beide series een welbepaald *label* te kleven. Door traditionele kenmerken te combineren met contemporaine waarden en door de positie die de vrouwen innemen in het plotverloop, lijken ‘*Parade’s End*’ en ‘In Vlaamse Velden een goed evenwicht in genderrepresentatie te belichamen. Ondanks het feit dat *period dramas* vaak een informatieve functie hebben, zijn de makers er dus in geslaagd om de historische *content* op te frissen met moderne, postfeministische kenmerken. Daarmee passen deze twee reeksen op vele fronten bij de mening van onderzoekers die stellen dat het steeds positiever gesteld is met een representatieve weergave van vrouwen in televisieseries.

Deze masterproef wil echter geen algemene conclusies trekken. Het doel was om de aandacht te vestigen op de lacune die gender- en mediastudies vertonen binnen dit genre. Daardoor kan deze studie wel een vertrekpunt zijn voor later onderzoek. Dat zou dan bijvoorbeeld ook dieper kunnen ingaan op de onderzoekspiste richting genderverhoudingen onder televisiemakers. Daarnaast mag ook de representatie van talrijke andere minderheidsgroepen niet vergeten worden. Deze masterproef concentreerde zich op vrouwen, maar ook de representatie van zwarten, personen met een handicap of holebi’s blijft een veel omstreden domein.

SWOT-ANALYSE

STRENGTHS – De **sterktes** van deze masterproef liggen voor mij in verschillende aspecten. Ten eerste kadert het in een veelbesproken en hedendaags debat tussen gender en media. Representatie van vrouwen in de media is al sinds de tweede helft van de twintigste eeuw een onderwerp van discussie. Bepaalde zaken tonen aan hoe levend dit *issue* vandaag nog steeds is. ‘Series met een sterke vrouwelijke hoofdrol’ is een genre geworden op Netflix en initiatieven zoals ‘#MeToo’ die seksuele intimidatie in de filmwereld aankaarten, krijgen meer media-aandacht dan ooit. Daarnaast is het ook sociaal gezien een relevant onderwerp. In 2014, werd er massaal ingezet op de herdenking van het begin van de Eerste Wereldoorlog. Dit jaar, is het einde van deze gruwelijke periode honderd jaar geleden.

Om een antwoord te vinden op de onderzoeksvraag die de representatie van vrouwen in twee historische dramareeksen over de Eerste Wereldoorlog wilde onderzoeken, werd een interdisciplinair kader ingezet. Domeinen zoals gender-, media- en televisiestudies, narratologie en geschiedenis vormden de theoretische basis om later de casestudies relevant te kunnen benaderen. Door deze veelheid aan theorieën die een methodologisch kader voorzag, past het onderzoeksdomein ook goed binnen het veld van de culturele studies. Dit studiegebied kenmerkt zich namelijk door een interdisciplinair karakter. Om dat op een relevante manier te kunnen bespreken, was een uitgebreide literatuurstudie nodig. Het aantal bronnen die uiteindelijk de definitieve richtlijn hebben geboden, is geen representatief aantal. Om een zo volledig mogelijk beeld te hebben van de verschillende domeinen zijn ook veel werken ter achtergrondinformatie geraadpleegd.

WEAKNESSES – Het beperkte praktische domein van de thesis in de vorm van slechts twee casestudies is een van de **zwaktes**. Hoewel ik doorheen de masterproef duidelijk aangeef dat de gemaakte vergelijking geen algemene conclusies wil trekken, is het toch een beperkte steekproef. Indien de thesis een algemene vaststelling als doel had, zouden veel meer televisieseries geanalyseerd moeten worden.

Een beperking zit ook in het theoretisch gedeelte van de thesis. Door het brede interdisciplinaire karakter, komt geen enkel domein volledig aan bod. De ontwikkeling van bijvoorbeeld het feminisme is deel van een veel langere strijd die nu eerder beknopt aan bod kwam. Hetzelfde geldt voor de andere disciplines die aan bod kwamen. De verklaring is dat de interdisciplinaire aanpak nodig was om de casestudies voldoende te kunnen kaderen. Deze disciplines zijn echter zo uitgebreid dat een volledige bespreking de relevantie in de weg zou

staan. Daarnaast is de representatieproblematiek veel breder dan enkel de commentaar die vanuit een vrouwelijke hoek komt. Er zijn andere minderheidsgroepen die ook het onderzoeksdomein hadden kunnen specificeren. Zo is de weergave van zwarte vrouwen, maar ook mannen binnen de film- en televisiewereld een reël probleem. Dat weerspiegelt zich ook in de campagne ‘#MeToo’ waarbij er nog altijd weinig aandacht is voor de zwarte vrouw.

OPPORTUNITIES – Het onderzoek heeft de **kans** benut om lacunes in het domein van gender en media op te sporen. Door het uitgebreide literatuuronderzoek is vastgesteld dat het genre van het historisch drama hier uit de boot valt. Dit frappeerde mij, omdat ik de combinatie van de historische details met eventuele postfeministische representatiewijzen een interessante piste vind.

Ondanks het beperkte onderzoeksdomein in de vorm van slechts twee casestudies, heeft het deze lacune aangekaart. Op die manier kan het de aanzet geven naar verder onderzoek hierover. Er is aangehaald dat de samenwerking tussen historici en televisiemakers niet altijd evident is. Historici hebben het doorgaans moeilijk met het narratief karakter dat ze geven aan een verloop van feiten. Dat kan volgens hen de geschiedenis een vertekend beeld geven door het gedramatiseerde karakter dat deze series vaak bevatten. Daarbij komen moderne waarden in de vorm van het postfeminisme die natuurlijk niet thuishoren in bijvoorbeeld de context van de Eerste Wereldoorlog. Zo heeft deze masterproef een aanzet gegeven heeft in de richting van onderzoek naar de combinatie van historische details met hedendaagse genderprincipes in televisieseries.

THREATS – Ten slotte bevinden de **bedreigingen** van de masterproef zich in de heterogeniteit van het onderzoeksdomein. De kern van het onderzoek is gebaseerd op de tegengestelde meningen die leven in de talrijke studies. Zo wordt er in verschillende bronnen blijvend gewezen op hoe onderzoekers bijvoorbeeld aan postfeminisme geen eenduidige definitie kunnen koppelen. Er is geen algemene opinie over de mate waarin het een tegenstander van het traditionele feminisme zou zijn. De term feminisme is op zich al complex genoeg. Daarnaast is het door een veelheid aan meningen over gender en genderrepresentatie delicaat om het onderzoek op een bepaalde mening te baseren. Daarom is het belangrijk geweest om voldoende nuance te brengen. Een eenduidig antwoord op de onderzoeksvraag wordt daardoor wel een moeilijke kwestie.

BIBLIOGRAFIE

Monografieën

Allrath, Gaby en Marion Gymnich. *Narrative Strategies in Television Series*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

Barker, Chris. *Television, Globalization and Cultural Identities*, Buckingham: Open University Press, 1999.

Berger, John. *Ways of Seeing*, Londen: Penguin Books LTD, 1972.

Bignell, Jonathan. *An introduction to television studies*, Londen: Routledge, 2004.

Buikema, Rosemarie en Iris van der Tuin. *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Londen: Routledge, 2009.

Butler, Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*, Mahwah: Erlbaum, 2002.

Casey, Bernadette, e.a. *Television Studies: The Key Concepts*, Londen: Routledge, 2002.

Ceulemans, Mieke en Guido Fauconnier. *Mass Media: The Image, Role and Social Conditions of Women. A collection and analysis of research materials*, Parijs: Unesco, 1979.

De Groot, Jerome. *Consuming History*, New York: Routledge, 2009.

De Maesschalck, Edward. *Geschiedenis op televisie*, Leuven: Acco, 1988.

Dhoest, Alexander. *Populaire Televisie: essays*, Leuven: ACCO, 2006.

Ferguson, Anne. *Images of women in literature*, Boston: Houghton Mifflin, 1991.

García, Alberto N. *Emotions in Contemporary TV Series*, Palgrave Macmillan UK, 2016.

- Gauntlett, David. *Media, Gender and Identity: an introduction*, Londen: Routledge, 2008.
- Gill, Rosalind. *Gender and the media*, Cambridge: Polity Press, 2007.
- Gray, Ann en Erin Bell. *History on Television*, Londen: Routledge, 2013.
- Grayzel, Susan R. *Women and the First World War*, Londen: Routledge, 2002.
- Grayzel, Susan R. *Women's Identities At War: Gender, Motherhood, And Politics In Britain And France During The First World War*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.
- Gunter, Barrie. *Television and Gender Representation*, Londen: Libbey, 1995.
- Gunter, Barrie. *Television and Sex Role Stereotyping*, Londen: Libbey, 1986.
- Gymnich Marion; Ruhl Kathrin en Klaus Scheuneman. *Gendered (Re)Visions. Constructions of Gender in Audiovisual Media*, Bonn: Bonn University Press, 2010.
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Californië: SAGE Publications LTD, 1997.
- Herman, David. *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Herman, Luc en Bart Vervaeck. *Vertelduivels: handboek verhaalanalyse*, Brussel: VUBpress, 2005.
- Hermes, Joke en Maarten Reesink. *Inleiding televisiestudies*, Amsterdam: Boom, 2009.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: where old and new media collide*, Londen en New York: New York University Press, 2006.

Kindt, Tom en Hans-Harald Müller. *What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory*, Berlijn: de Gruyter, 2003.

Kosut, Mary. *Encyclopedia of Gender in Media*, Sage: Thousand Oaks, 2012.

Leggott, James en Julie Anne Taddeo. *Upstairs and Downstairs. British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

McRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, Londen: Sage, 2010.

Miller, Toby. *Television Studies*, Londen: BFI, 2002.

Ross, Karen. *The Handbook of Gender, Sex, and Media*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

Ross, Karen. *Women and Media: International Perspectives*, Malden: Blackwell, 2004.

Thompson, Kristin. *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Massachusetts en Londen: Harvard University Press, 2003.

Tylee, Claire M. *The Great War and Women's Consciousness: Images of Militarism and Womanhood in Women's Writings 1914-64*, Iowa City: University of Iowa Press, 1990.

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

Artikels

Baker, Chris. "Women and The British Army in First World War", *The Long, Long Trail*. Laatst geraadpleegd op 4 juni 2018, <http://www.longlongtrail.co.uk/army/regiments-and-corps/women-and-the-british-army-in-the-first-world-war/>.

Butler, Jess. "For White Girls Only?: Postfeminism and the Politics of Inclusion", *Feminist Formations* 25. 1 (2013): 35-58.

Debenham, Marian Clare. "Married Love: the 1918 book by Marie Stopes that helped to launch the birth-control movement", *Independent*, 3 april. 2018. Laatst geraadpleegd op 27 mei 2018, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/marie-stopes-birth-control-married-love-book-sex-eugenics-a8274036.html>.

De Wever, Bruno. "Clio op het scherm", *Journal of Belgian History* (2014).

Dumenil, Lynn. "American Women and the Great War", *OAH Magazine of History* (2002).

Erauw, Willem. "Het debat over 'In Vlaamse Velden': Over publieksgeschiedenis en historische fictie op televisie" *Journal of Belgian History* (2014): 225- 230.

Flanagan, Anne Marie. "Ford's Women: Between Fact and Fiction" *Journal of Modern Literature* 24. 2 (2000-2001): 235-249.

Fox, Jo. "Women in World War One Propaganda", *British Library* (2014). Artikel. Laatst geraadpleegd op 27 mei 2018, <https://www.bl.uk/world-war-one/articles/women-in-world-war-one-propaganda>.

Jonker, Ed. "Misbruik van de geschiedenis? Het historisch gehalte van de nieuwe media", *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 1 (1998): 93-101.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure in Narrative Cinema", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (1999): 833-844.

O'Meara, Jennifer. "What 'The Bechdel Test' doesn't tell us: examining women's verbal and vocal (dis)empowerment in cinema", *Feminist Media Studies* 16. 6 (2016), 1120-1123.

Park-Finch, Heebon. "Stoppard's Television Adaptation of Ford Madox Ford's *Parade's End*: Process, Product and Reception", *Adaptation* 7. 3 (2014): 327-343.

Radish, Christina. "Director Susanna White Talks about Parade's End, Why She Wanted Benedict Cumberbatch for the Lead Role, Generation Kill, and More", *Collider* 26 februari. 2013. Laatst geraadpleegd op 6 juni 2018, <http://collider.com/director-susanna-white-parades-end-interview/>.

Ragland-Sullivan, Ellie. "Jacques Lacan: Feminism and the Problem of Gender Identity", *SubStance* 11. 3 (1982): 6-20.

Sassatelli, Roberta. "Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture", *Theory, Culture and Society*, 28. 5 (2011): 123-143.

Selisker, Scott. "The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks", *New Literary History* 46. 3 (2015): 505-523.

Summerfield, Penny. "Gender and War in the Twentieth Century", *The International History Review* 19. 1 (1997): 2-15.

Van der Aa, Fenneke. "Vrouwen op tv: het gouden tijdperk lijkt daar", *Rekto:Verso*, 30 september. 2016. Laatst geraadpleegd op 27 mei 2018, <https://www.rektoverso.be/artikel/vrouwen-op-tv-het-gouden-tijdperk-lijkt-daar>.

Vellacott, Jo. "Feminist Consciousness and the First World War", *History Workshop* 23 (1987): 81-101.

Watson, Janet S. K. "Khaki Girls, VADs, and Tommy's Sisters: Gender and Class in First World War Britain", *The International History Review* 19. 1 (1997): 32-51.

Naslagwerken

Adriaens, Fien. *De beeldvorming van het postfeminisme in 'Sex and the City': een filmanalyse*. Gent: Universiteit Gent Faculteit Sociale Wetenschappen, 2007.

Bergen, Hannah en Hilke Charels. *Belgische Lingerie en (Post)Feminisme. Analyse en Vergelijkende Studie van de Belgische Labels Epiphany en la fille d'O*. Katholieke Universiteit Leuven Faculteit Letteren, 2014.

Kar, Pegah Adas. “*Perhaps the future of the world the world then was to women?*” *Femininity and Modernism in Ford Madox Ford’s Parade’s End*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven Faculteit Letteren, 2016-2017.

Ortego Roussell, Stephanie. *An analysis of femininity: how popular female characters in the media portray contemporary womanhood*. Louisiana: Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2013.

Roose, Benedicte. *Honderd Jaar Groote Oorlog: Een vergelijking tussen de Nederlandstalige en Franstalige representatie van Wereldoorlog I op televisie in België*. Leuven: KU Leuven Faculteit Letteren, 2015.

Sels, Noortje. *Vrouwelijke personages: van stereotiep personage naar hernieuwde vrouwelijkheid*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven Faculteit Letteren, 2017.

Soetens, Ellen. *Prostitutie in de Eerste Wereldoorlog. Perceptie, visie en agency*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven Faculteit Letteren, 2017.

Van der Maelen, Sander. *Historische televisieseries en de sturing van ‘tijd’*. *Een theoretische basis aangevuld met 3 kwalitatieve casestudies van historische televisieseries van de 21^{ste} eeuw*. Gent: Universiteti Gent Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2017.

Audiovisueel materiaal

De Geest, Mark en Jan Matthys. *In Vlaamse Velden*. Een productie door Menuet. 2014. DVD.

Béziat, Fabien en Hugues Nancy. *Elles étaient en guerre*. Een productie door France 3. 2015. Documentaire.

Huyghe, Ellen en Maarten Kreijkamp. *Behind the scenes: In Vlaamse Velden*. Een productie door Skynet iMotion Activities. 2014. Documentaire.

Stoppard, Tom en Susanna White. *Parade's End*. Een productie door BBC, HBO en VRT. 2012. DVD.

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1 De basis van de narratieve tekst (Seymour Chatman 19).

Afb. 2 Howard Chandler Christy, Propagandaposter uit 1917 © MoMa.

Afb. 3 : Anoniem, Propagandaposter, ca. 1914-1918 © Imperial War Museums.

Afb. 4: Ilesworth Young, Propagandaposter uit 1918 © Library of Congress.

Afb. 5: De familie Boesman © Menuet en één.

Afb. 6: v.l.n.r. Christopher, Sylvia en Valentine © BBC.

Afb. 7: Valentine en Christopher © BBC.

Afb. 8: Valentine en Christopher © BBC.

Afb. 9: Sylvia © BBC.

Afb. 10: Sylvia © BBC.

Afb. 11: Marie © Menuet en één.

Afb. 12: Marie © Menuet en één.

Afb. 13: Virginie © Menuet en één.

Afb. 14: Virginie © Menuet en één.

Afb. 15: Marie en haar dagboek, een terugkerend motief doorheen de serie © Menuet en één.

Afb. 16: Sylvia en haar zakspiegeltje, een terugkerend motief doorheen de serie © BBC.

Afb. 17: Sylvia in de slaapkamer tijdens de openingscène © BBC.

Afb. 18: Virginie in haar positie als voorzitter van het comiteit © Menuet en één.

Afb. 19: Marie ontdekt een oproep voor een verpleegstersopleiding in Engeland © Menuet en één.

Afb. 20: Een afbeelding van haar eerste stappen in een veldhospitaal © Menuet en één.

Afb. 21: De eerste ontmoeting van Valentine en Christopher, tijdens een politieke actie van Valentine die een partijtje golf verstoort (aflevering 1) © BBC.