



HOE WORDEN VROUWEN VAN MIDDELBARE LEEFTIJD EN HUN SEKSUALITEIT GEREPRESENTEERD IN BELGISCHE FILMS?

Een tekstuele analyse van hoe middelbare leeftijd, seksualiteit en (niet-)moederschap wordt gerepresenteerd in de films *Aanrijding in Moscou* en *Souvenir*

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van Master in Gender en Diversiteit

Sophie Bodiang

Studentennummer 01403189

Promotor: Dr. Sara De Vuyst

Copromotor Prof. dr. Katrien De Graeve

Ingediend: 1^{ste} zitting 2021

Klassieke masterproef - aantal woorden: 20 312

Deze masterproef is een examendocument dat niet werd gecorrigeerd voor eventueel vastgestelde fouten. In publicaties mag naar dit werk worden gerefereerd, mits schriftelijke toelating van de promotor(en) die met naam op de titelpagina is vermeld.

ABSTRACT

Oudere mensen worden in media veelal op een ongenueanceerde en stereotyperende manier neergezet. De manier waarop oudere lichamen gerepresenteerd worden in mainstream media bevat een sterk gegenderde component (Baumann & De Laat, 2012; Harrington et al. 2014). Oudere vrouwen bevinden zich op het kruispunt van twee gemarginaliseerde groepen (Crenshaw, 1991; Krekula, 2007; Carastathis 2014): de combinatie van seksisme en *ageism* resulteert in veelal negatieve representaties van vrouwen van middelbare leeftijd. Als fictieve vrouwen van middelbare leeftijd en hun seksualiteit niet onzichtbaar worden gemaakt, zijn ze vaak onderhevig aan (negatieve) stereotypen. Kinderloze vrouwen en hun seksualiteit worden bovendien niet noodzakelijk op dezelfde manier geportretteerd als die van moeders.

Mediarepresentaties zijn niet onschuldig: ze spelen een belangrijke rol in de manier waarop groepen gepercipieerd worden (Hall, 1997; Edstörn, 2017) en hoe deze groepen zichzelf percipiëren (Joye, Biltereyst & Van Bauwel, 2016). Representaties in media verbeelden een sociale (re)constructie van de werkelijkheid. Op basis van dominante discourses binnen de samenleving verspreiden en herbevestigen ze die ook. Bovendien bieden ze het potentieel die dominante discourses uit te dagen

Het doel van deze thesis is om te onderzoeken hoe vrouwen van middelbare leeftijd en hun seksualiteit gerepresenteerd worden in Belgische films en hoe het al dan niet hebben van kinderen een rol speelt in de manier van verbeelden.

DANKWOORD

Graag wil ik mijn promotor en copromotor dr. Sara De Vuyst en prof. Katrien de Graeve bedanken voor hun bereidwilligheid mij steeds van constructieve en waardevolle feedback te voorzien, om mij warm te maken voor een onderwerp waar ik voorheen nooit veel aandacht aan schonk en om mij uit de dagen dat onderwerp zo gestructureerd mogelijk te brengen.

Ten tweede wil ik Annelies bedanken, die mij op een andere manier naar films liet kijken en op die manier onbewust mijn interesse aanwakkerde voor wat uiteindelijk mijn thesisonderwerp zou worden.

En ten slotte mijn mama, omdat ze mij de ruimte geeft de dingen op mijn tempo te doen en het volste vertrouwen lijkt te hebben in een goede afloop.

All in good time.

Inhoud

ABSTRACT	2
DANKWOORD	3
1. INLEIDING	7
2. STATE OF THE ART	14
2.1. Ouderdom/middelbare leeftijd bij vrouwen	16
2.1.1. Discours	16
2.1.2. Representatie oudere vrouwen in films	20
2.2. Moederschap en kinderloosheid	22
2.2.1. Discours	22
2.2.2. Representatie kinderloze vrouwen in films	23
2.3. Seksualiteit en ouderdom	26
2.3.1. Discours	26
2.3.2. Representaties in films	28
2.4. Besluit	32
3. METHODE	34
3.1. Onderzoeksvraag	34
3.2. Gebruikte definities	34
3.3. Tekstuele analyse	36
3.4. Analyse materiaal	38
3.4.1. Voorwaarden voor selectie films	38
3.4.2. Geselecteerde films	39
3.5. Belgische film	44

4. ANALYSE	46
4.1. Hoe wordt leeftijd gedaan?	46
4.1.1. Leeftijd als performance	46
4.1.2. Leeftijd als gespiegeld lichaam	51
4.2. Successful aging?	54
4.2.1. Fysieke aantrekkelijkheid	54
4.2.2. (Re)productief succes	58
4.2.3. Seksuele activiteit?	59
4.2.4. Welke performance is succesvol?	63
4.3. Representaties van seksualiteit	64
4.3.1. Seksualiteit in relatie tot middelbare leeftijd.....	64
4.3.2. Seksualiteit van een moeder en kinderloze vrouw in beeld	66
4.4. Invloed culturele context	74
5. CONCLUSIES	80
6. BIBLIOGRAFIE	86
7. BIJLAGEN	99
7.1. Bijlage 1: Segmentanalyse	99
7.1.1. Aanrijding in Moscou	99
7.1.2. Souvenir	116
7.2. Bijlage 2: Overzicht segmenten	140
7.2.1. Overzicht <i>Aanrijding in Moscou</i>	140
7.2.2. Overzicht <i>Souvenir</i>	143
7.3. Bijlage 3: Geïntegreerd filmanalyse-instrument Van Bauwel (2005) ..	148

1. INLEIDING

In de filmadaptatie van de roman van Stephen King, *Misery*, vertolkt actrice Kathy Bates de ontspoorde en instabiele Ann Wilkes. Onder invloed van haar (erotische) waanideeën ontvoert ze haar favoriete auteur Paul Sheldon waarop ze hem fysiek en psychisch martelt. Wilkes is een vrouw van middelbare leeftijd en wordt voorgesteld als iemand met een sociaal geïsoleerde levensstijl. Wat me opviel, toen ik de film onlangs bekeek, was dat ik er na enkele minuten kijken bijna automatisch van uitging dat Wilkes hoogstwaarschijnlijk wel geen kinderen of relatie zou hebben. Ik besepte dat mijn vooroordeel allicht te maken had met stereotypen die maar al te vaak in fictie opgevoerd worden waarbij kinderloosheid bij oudere vrouwen gekoppeld wordt aan waanzin en destructie.

Menig onderzoek toont dit ook aan: er zijn wel degelijk patronen te vinden in de manier waarop oudere vrouwen en hun seksualiteit (vaak negatief) afgebeeld worden in fictie (Calasanti & Slevin, 2006; Hinchliff, 2014; Gullette 2017; Chivers, 2011; Liddy, 2014). Bovendien kan die manier van afbeelden verschillen al naargelang het personage kinderen heeft of niet: de oudere moeder vs. de oudere kinderloze vrouw roepen blijkbaar niet noodzakelijk dezelfde connotaties op (Kaplan, 1990 ; Healey & Ross, 2002; Taylor, 2011). In deze thesis wil ik nagaan op welke manier deze representaties zich manifesteren in twee Belgische langspeelfilms en hoe dit zit ingebed in het bredere discours rond ouderdom bij vrouwen, seksualiteit en (niet-)moederschap in westerse culturen.

Over het algemeen worden oudere mensen in een onzichtbare of ondergeschikte positie geduwd in de samenleving en wordt deze onzichtbaarheid ook gereproduceerd in het gros van mainstream media (Healey & Ross, 2002, Wiggs et al., 2011; Lewis, Medvedev & Seponski, 2011; Gatling, Mills & Lindsay, 2014; Van Bauwel, 2017). Deze onzichtbaarheid kadert binnen een bredere vorm van discriminatie: *ageism* oftewel leeftijdsdiscriminatie. De term *ageism* werd in 1969 naar voor geschoven door Robert Butler en bestaat volgens hem uit een set van sociale relaties die oudere mensen discrimineren door hen onder andere op een zeer

ongenuanceerde, veralgemeende en overgesimplificeerde manier af te schilderen. Onderzoekers zijn het er over eens dat in vergelijking met seksisme, racisme en transfobie, *ageism*, ofwel 'leeftijdscriminatie' veel meer geaccepteerd, onzichtbaar en onbewust plaatsvindt (Gullette, 2004).

Het kan misleidend zijn om over 'de discriminatie van oudere mensen' te spreken alsof het over een homogene groep gaat. Ervaringen met discriminatie, onzichtbaarheid en onderrepresentatie worden, naast leeftijd, ook beïnvloed en versterkt door andere sociale identiteiten. Zo bevat de onzichtbaarheid van oudere lichamen in mainstream media een sterk gendeerde component (Baumann & De Laat, 2012; Harrington et al. 2014; Signorielli, 2004; Vasil & Wass 1993). Oudere vrouwen bevinden zich op het kruispunt van twee gemarginaliseerde groepen: de combinatie van seksisme en *ageism* resulteert in een ervaring die mogelijk nog problematischer kan zijn (Crenshaw, 1991; Dowd & Bengtson 1978, Calasanti & Slevin 2001; Krekula, 2007; Carastathis 2014). Door het samenkomen van deze twee categorieën worden ze tweemaal tot Ander gemaakt: de oudere vrouw wijkt niet enkel af van de mannelijke norm, ze beantwoordt ook niet aan die van jeugdigheid. Een gevolg hiervan kan gevonden worden in haar onzichtbaarheid in de media.

Als oudere vrouwen grotendeels onzichtbaar worden gemaakt, wordt hun seksualiteit dat al helemaal. Het algemeen heersende taboe op vrouwelijke seksualiteit lijkt versterkt te worden door leeftijd, mede door de culturele aanname dat een vrouwenlichaam in aantrekkelijkheid afneemt naarmate ze ouder wordt (Cruikshank, 2003; Calasanti & Slevin, 2001; Montemurro & Gillen, 2013). Representaties van oudere vrouwen die seksueel actief zijn en/of seksuele verlangens uiten worden mede hierdoor beperkt tot het minimum (Bildtgård, 2000; Markson, 2003; Oro-Piqueras & Jennings, 2016; Vares, 2009).

Door (een verscheidenheid aan) narratieven van oudere vrouwen vaak achterwege te laten, wordt de overtuiging gevoed dat hun verhalen niet bestaan of er niet echt toe doen. Deze vorm van onzichtbaarheid beschreven Gerbner (1976;1997) en Tuchman (1978) als *symbolische annihilatie*: een gemediatiseerde uitwissing van

vrouwen. Daar waar narratieven ontbreken, vullen stereotypen deze leegte vaak op (Walz, 2002 p.111).

De processen van onzichtbaarheid en stereotypering werken samen in de manier waarop de seksualiteit van oudere vrouwen gerepresenteerd wordt in media en meer bepaald films. Deze personages, als ze al verbeeld worden, zijn veelal gehuld in stereotypen (Walz; 2002, Weitz, 2009; Gatling, Mills & Lindsay, 2014). Ook de representaties van kinderloze vrouwen vertrekken vaak vanuit negatievere stereotypen, gaande van 'gevaarlijk' tot 'zielig' (Healey & Ross, 2002; Debest, 2015; Kelly 2009).

Populaire media worden niet in een vacuüm geproduceerd; ze vormen steeds een afspiegeling van dominante attitudes, waarden en overtuigingen binnen een samenleving (Haskell, 2016). Representaties binnen media zijn niet onschuldig: media speelt een belangrijke rol in de manier waarop groepen gepercipieerd worden (Hall, 1997; Edstörn, 2017). Representaties in media verbeelden niet alleen dominante discoursen binnen de samenleving; ze verspreiden en herbevestigen die ook. Bovendien bieden ze het potentieel die dominante discoursen uit te dagen. Daarnaast spelen representaties een belangrijke rol bij de constructie van identiteit: *“ze verlenen betekenis aan alle aspecten van ons leven (...) zoals het ervaren en uitdrukken van een persoonlijke (seksuele) identiteit. Centraal hierin staat het idee van representatie. De beelden en verhalen die we dagelijks via media consumeren zijn geen loutere afspiegelingen van de werkelijkheid. Ze brengen immers altijd een bepaalde sociale constructie”* (Joye, Biltereyst & Van Bauwel, 2016)

De informatie over ouderdom en seksualiteit die mediarepresentaties ons geven, beïnvloeden ook individuele opvattingen. Zo spelen negatieve mediarepresentaties van ouderen een rol in het ontwikkelen van *ageist* vooroordelen (Montemurro, 2013; Gatling, 2014), wat dan weer negatieve effecten kan hebben op het algemeen welzijn van ouderen (Minichiello, Browne, & Kendig, 2000; Palmore, 2005). Ook voor jonge mensen is een gebrekkige positieve representatie van ouderdom en seksualiteit nefast: het wordt moeilijker om verschillende toekomstmogelijkheden te verbeelden

(Sontag, 1978). Vrouwen kunnen hierdoor na verloop van tijd hun eigen seksuele verlangens onderdrukken en/of problematiseren (Hillyer, 1998).

Wanneer literatuur het discours rond oudere vrouwen, (niet-) moeders en seksualiteit beschrijft, worden deze onderwerpen vaak als losstaand benaderd. Zo focust onderzoek rond moeders zich voornamelijk op jonge vrouwen (Hinchliff, 2014).

Binnen onderzoek rond seksualiteit werden oudere vrouwen lang niet mee opgenomen in onderzoek, tenzij vanuit een gemedicaliseerde lens waardoor vooral disfunctie en deviantie centraal komen te staan (DeLamater 2012; Gott and Hinchliff 2003; Kenny 2013; Tetley et al. 2018; Tiefer, 2007, Jones, 2020).

De onzichtbaarheid van oudere vrouwen en hun seksualiteit werd ook lang gereproduceerd binnen feministische debatten (Hinchliff, 2014; MacDonald, 1991).

Wanneer vrouwelijke seksualiteit er onderwerp van debat was, werd de aandacht gelegd op het verwerven en versterken van rechten van jonge vrouwen (vb. anticonceptie en abortus) en stelden radicaal feministische auteurs dat heteroseksuele vrouwen in het bijzonder onmogelijk seksuele agency kunnen vertonen gezien deze auteurs steeds uitgaan van een onderdrukte positie voor vrouwen (Dworkin, 1987; Jeffreys, 2018). Die ervaring van onderdrukking wordt echter niet noodzakelijk onderschreven door oudere vrouwen, die in een onderzoek van Meah en collega's zelf rapporteren dat ze na hun menopauze meer vrijheid ervaren genot te ontdekken en zelf in te vullen (Meah, Hockney & Robinson, 2011). Feministisch media onderzoek concludeert vaak dat menig filmrepresentatie onderdrukking van vrouwelijke seksualiteit reproduceert door vrouwelijke personages te verbeelden door ze in rigide en stereotyperende categorieën op te delen (McCabe, 2004; Haskell, 1987). Maar ook in dergelijke studies wordt de diversiteit binnen de categorie 'vrouw' niet altijd meegenomen.

(Feministisch) media-onderzoek bracht de representatie van seksualiteit van moeders, kinderloze vrouwen en oudere vrouwen in films dus al uitgebreid in kaart, maar focust vaak niet op de verwevenheid van leeftijd en gender met ouderschapsstatus en seksualiteit. Wanneer die verwevenheid wel zou worden

onderzocht, laten er zich mogelijk versterkende effecten zien. Zowel de oudere vrouw als de moeder worden cultureel als asexueel geconstrueerd, dus zouden er verschillen kunnen zijn in de manier waarop de fictieve oudere moeder in beeld gebracht wordt in vergelijking met de kinderloze vrouw.

Daarnaast omvat het analysemateriaal voor onderzoek naar mediarepresentaties overwegend Angelsaksische films.

Deze thesis tracht wel linken te maken en in de analyse te focussen op Belgische cinema. Dit gebeurt aan de hand van volgende onderzoeksvraag: *hoe worden vrouwen van middelbare leeftijd verbeeld in Belgische langspeelfilms en hoe speelt de verwevenheid van seksualiteit en het (niet) hebben van kinderen hier een rol in?*

De concepten 'seksualiteit', 'leeftijd' en '(niet-) moederschap' zullen in deze thesis benaderd worden vanuit een sociaal constructivistische epistemologie: de notie dat de 'realiteit' op discursieve wijze tot stand komt binnen een bepaalde socio-culturele en historische context. Zo zal er voor leeftijd vertrokken worden vanuit de aanname dat je oud wordt *gemaakt* door cultuur (Gullette, 2004). Leeftijd gaat hierbij verder dan chronologische leeftijd: de betekenissen die eraan worden gegeven ontstaan in interactie met de context en kunnen gelezen worden als een soort *performance* van ouderdom (Swaiger, 2006; Limpscomb & Marshall, 2010) die al dan niet als succesvol beoordeeld wordt (Sandberg, 2013, Rowe & Kahn, 1987).

Ook de moederrol en kinderloosheid vallen niet louter op biologie terug te brengen: dat gecontroleerde reproductie binnen een kapitalistische structuur nodig is, maakt van kinderloosheid een deviantie (Firestone, 1970; Oakley 1974; Barak, 2014)

Ten slotte wordt de notie van *sexual scripts* (Simon & Gagnon, 1984, 1987, 2003) aangewend om normatieve seksualiteit binnen Westerse contexten te benaderen.

Films vormen een venster om culturele angsten, attitudes en fantasieën over bepaalde sociale groepen mee te onderzoeken (Ross, 1998). Om films te maken, wordt er beroep gedaan op het interactieve, reciproke karakter van cultuur: cultuur wordt gecreëerd door individuen, maar anderzijds gebruiken individuen het om hun ervaren realiteit betekenis te geven (Kellner, 1994). Wanneer ik wil kijken welke (onbewuste) opvattingen er binnen de Belgische context heersen over de seksualiteit

van vrouwen van middelbare leeftijd, bieden mainstream films een toegankelijk aanknopingspunt om in kaart te brengen hoe er hierover gedacht wordt.

Het beantwoorden van de onderzoeksvraag zal gebeuren aan de hand van een tekstuele vergelijkende analyse van twee Belgische langspeelfilms waar vrouwen van middelbare leeftijd een hoofdrol in spelen, evenals hun seksualiteitsbeleving. In de films *Aanrijding in Moscou* en *Souvenir* zal er gekeken worden naar de manier waarop leeftijd bij oudere vrouwen vormgegeven wordt, hoe respectievelijk een moeder en een kinderloze vrouw hun seksualiteit beleven, hoe dit in beeld gebracht wordt en of dit gelijk loopt met dominante socio-culturele opvattingen omtrent de seksualiteit van oudere moeders of niet-moeders.

Beginnen doe ik met een overzicht te geven van wat de literatuur en onderzoek vertellen over de culturele opvattingen omtrent ouderdom bij vrouwen, moederschap en seksualiteit en hoe dit in de media verbeeld wordt.

2. STATE OF THE ART

Volgens Stuart Hall (1997) wordt cultuur gevormd op basis van *gedeelde betekenissen*: via taal wordt een sociale constructie van de werkelijkheid geproduceerd en uitgewisseld. Via representatie wordt die constructie naar de ‘echte’ wereld gebracht en verspreid. De constructieve aard van betekenissen impliceert dat ze niet vaststaan: ze kunnen niet enkel veranderen over tijd en plaats, maar evengoed kunnen er binnen eenzelfde groep meerdere gedeelde betekenissen naast elkaar bestaan. Taal beslaat hier bovendien niet enkel geschreven of gesproken taal, maar ook visuele beelden.

Een aanzienlijk deel van de productie en verspreiding van die gedeelde betekenissen verloopt via massamedia; print, tv, radio, film,... (Talbot, 2007). Het is via dat laatste medium dat ik de representatie van gedeelde betekenissen omtrent middelbare leeftijd, seksualiteit bij oudere vrouwen en (niet-)moeders wil onderzoeken.

Wat er in media verbeeldt wordt, verhoudt zich niet noodzakelijk een op een tot de realiteit. Er vindt steeds een proces van interpretatie plaats waardoor niet de realiteit, maar een *sociale constructie* van die realiteit wordt afgebeeld (Joye, Biltereyst & Van Bauwel, 2016; Krijnen & Van Bauwel, 2015).

Een van de manieren waarop die realiteit geconstrueerd wordt is via stereotypen. Dyer definieert een stereotype als “*any simple, vivid, memorable, easily-grasped and widely recognised characterisation in which a few traits are foregrounded and change or ‘development’ is kept to a minimum*” (1977, p.28)

Stereotypen in de media worden gebruikt om op een overgesimplificeerde manier de wereld voor te stellen en te kaderen (Edstörn, 2017). Ze functioneren zowel op individueel en collectief niveau en mogen nooit los gezien worden van de bredere cultuur waarin ze ingebed zijn en de bijhorende machtsdynamieken (Schonfield 1982; Fiske 1993; Hall 1997). Ook Foucault (1972; 1980) opperde dat het van groot belang is om gedeelde betekenissen te lezen vanuit een specifieke historische en culturele context. Als ik bepaalde representaties in media wil onderzoeken, kan ik dat dus niet los doen van de dominante discoursen binnen een specifieke historische en

culturele context (Kaplan, 2010). Ik zal voor zowel ouderdom/middelbare leeftijd bij vrouwen, seksualiteit en moederschap/kinderloosheid een overzicht geven van dominante discourses binnen de meeste westerse samenlevingen volgens literatuur en onderzoek. Daarnaast schets ik voor ouderdom, moederschap/kinderloosheid en seksualiteit hoe mainstream media de afgelopen decennia dergelijke personages vaak stereotiep portretteren.

2.1. Ouderdom/middelbare leeftijd bij vrouwen

2.1.1. Discours

Ouderdom als succesvol

De betekenis van leeftijd en ouderdom wordt afhankelijk van de culturele context anders ingevuld (Fry, 2009; Lövgren, 2013). In de meeste westerse samenlevingen kent het discours rond ouderdom een binaire conceptualisering: *aftakeling* enerzijds (Gullette, 1998) en *succesvol ouder* worden anderzijds (Sandberg, 2013).

Binnen dat eerste narratief wordt ouderdom gekoppeld aan ziekte, afhankelijkheid en verminderde mogelijkheden en status (Gatling et al., 2014). In de late jaren '80 werd vanuit gerontologisch onderzoek het discours van *succesvol aging* geïdentificeerd (Rowe & Kahn, 1987) dat zich als oplossing profileerde tegen de 'aftakeling'. Dit narratief stelt dat er een juiste manier van ouder worden is door op al dan niet artificiële wijze de 'aftakeling' van het lichaam te vertragen of tegen te houden (Liang & Luo, 2012; Sandberg & Marshall, 2017; Dolan, 2018).

De rigide tweedeling tussen succesvol ouder worden en aftakeling bevat sterke gegenderde connotaties (Schwaiger, 2006). Het aftakelende ouder wordende lichaam wordt beschreven als fragiel en wordt gekarakteriseerd door niet-productiviteit, toenemende passiviteit en afhankelijkheid. Volgens Schwaiger (2006) vertoont dit discours sterke parallellen met hoe vrouwelijke lichamen en vrouwelijkheid beschreven worden. Het *succesfull aging* narratief daarentegen wordt gekenmerkt door autonomie, activiteit, productiviteit en controle over het eigen lichaam, woorden die gelinkt worden aan masculiniteit (Sandberg, 2013, p.14). De norm die 'succesvol ouder worden' belichaamt, is er met andere woorden een die vertrekt vanuit een traditioneel masculien referentiekader.

Auteurs wijzen op hoe *successful aging* zit ingebed in de context van *consumer culture*: de notie dat schoonheid en jeugdigheid gekocht kunnen worden, waardoor het lichaam verandert in een project dat bewerkt en gedisciplineerd moet worden

(Twigg, 2004; Featherstone & Hepworth, 1991; Gilleard & Higgs, 2000; 2002). Het zijn dan ook de zogenaamde *graceful agers* die de aandacht krijgen; ze worden geprezen omdat ze op een zogenaamde juiste manier oud zijn geworden (Lövgren, 2013; Dolan & Tincknell, 2012). Dit neoliberale idee, dat het de verantwoordelijkheid is van het individu om er voor te zorgen dat ze 'goed' oud worden, bevat een groot klasse-component. Niet iedereen heeft de financiële middelen om het lichaam op een artificiële manier jeugdig te houden (Sontag, 1972). Binnen de opvatting van *successful aging* is het niet enkel de verantwoordelijkheid van het individu om het uiterlijk te 'bewaren' en ziekte te vermijden, maar er wordt ook belang gehecht aan de mate waarin dat individu een productieve bijdrage blijft leveren binnen de samenleving (Dillway & Byrnes, 2004; Eckert & Martin, 2018). Dat noties van *successful aging* ook een rol spelen binnen het discours omtrent moederschap en seksualiteit, komt in respectievelijk 2.2.1. en 2.3.1. aan bod.

Twigg (2004) stelt dat bij die 'juiste' manier van ouder worden, vooral bij vrouwen de focus op het lichaam gelegd wordt. De definitie van ideale vrouwelijkheid zou sterker samenhangen met uiterlijke tekenen van jeugdigheid (Wolf, 1991). De waarde die wordt toegeschreven aan een ouder vrouwenlichaam volgt dan ook vaak een sterk dichotome positief/negatief indeling. Hierbij worden lichamen 'positief' beoordeeld wanneer ze omwille van hun conventionele aantrekkelijkheid verlangen bij heteroseksuele mannen oproepen. De lichamen die dat niet kunnen, belanden volgens Tijdenberg (2017) in de onzichtbaarheid. Woodward (2006) stelt echter dat het verouderde vrouwenlichaam tegelijk ook hypervisibel is; zo worden ze bijvoorbeeld in *anti-aging* reclames de belichaming van ouderdom. Het succesvol ouder worden discours klemt vrouwen in een opvallende paradox: enerzijds worden ze aangespoord om alle tekenen van veroudering een halt toe te roepen en zichzelf te 'bewaren' (Öberg & Thornstam, 2003; Clarke, 2010). Tegelijk worden vrouwen die zichzelf bewust jonger presenteren of er alles aan doen om fysiek jonger te blijven vaak als 'oppervlakkig' en 'ongepast' geëvalueerd (Twigg, 2007; Dolan, 2018).

De sterke zelfcontrole op het ouder wordende vrouwenlichaam kan gelezen worden als een manier waarop macht van de moderne samenleving uiting krijgt (Foucault,

1989). Die strikte zelfcontrole wordt dan een geïnternaliseerde variant van wat Bentham beschreef als de *panoptische blik* (Foucault, 1989): discipline wordt verkregen door (de mogelijkheid tot) continue observatie. De panoptische blik hoeft niet letterlijk vorm te krijgen; *media* kan hier op eenzelfde manier fungeren. Deze (zelf-) discipline beslaat niet enkel het sociaal gedrag, maar ook de manier waarop het lichaam gecontroleerd wordt. Onder het mom van 'gezondheid' worden individuen geacht zorg te dragen voor hun lichaam. Een lichaam dat er niet zichtbaar fit uit ziet, wordt gelezen als een falen en aan de persoon wordt een gebrek aan wilskracht en discipline toegeschreven (Crawford 1980; Findlay & Miller, 2002; Shilling, 2003).

Voor de analyse in deze thesis zal er specifiek gefocust worden op hoe *middelbare leeftijd* gedaan en afgebeeld wordt. Vaak wordt deze periode cultureel geconstrueerd als periode van 'crisis' (Gatling et al., 2014). Een dergelijke periode van crisis wordt voornamelijk aangewakkerd door de notie dat de 'beste' jaren achter de rug liggen en het vanaf nu alleen maar bergaf kan gaan. De gedachten, gedragingen en gevoelens die bij een zogenaamde *midlife-crisis* gepaard gaan, stammen voornamelijk uit de angst om ouder te worden en dienen om terug te kunnen grijpen naar de 'verloren' jeugd.

Specifiek voor vrouwen omvat middelbare leeftijd veelal connotaties van onzichtbaarheid en sociale marginalisering (Radtke et al. 2016). Vrouwelijke jeugdigheid wordt meer rigide afgebakend en een ogenschijnlijke uiterlijke 'aftakeling' wordt dan ook sneller bij vrouwen geëvalueerd (Sontag 1978). Tegelijk kan middelbare leeftijd cultureel ook gelezen worden als een periode van hernieuwde kansen op vlak van carrière, onafhankelijkheid en verworven (levens)wijsheid (Radtke et al. 2016, de Beauvoir, 1972; Hareven, 1995).

Volgens Tornstam (2005) ligt de focus bij *successful aging* niet puur op gewoon 'jong' blijven, maar op het behouden van de verwachtingen en waarden die men bezit op middelbare leeftijd. Je mag met andere woorden gerust ouder worden tot aan een bepaalde leeftijd om deze vervolgens tot het einde te behouden (Liang & Luo, 2012).

Middelbare leeftijd bij vrouwen en menopauze

Specifiek toegepast op vrouwen lijkt een gemedicaliseerde kijk op de menopauze het discours rond middelbare leeftijd te domineren (Leng, 1996; Lyons & Griffin, 2003; Muhlbauer et al., 2012). Vanuit een biomedische lens wordt het oudere lichaam vooral gepathologiseerd: er worden causale linken gelegd tussen de hormonale veranderingen en lichamelijke aftakeling. Gullette (1997) beschreef hoe de menopauze wordt geconstrueerd als de “marker van aftakeling”. Vrouwelijkheid wordt zeer sterk gelinkt aan het reproductief potentieel en eens dit wegvalt, wordt er ook een afname in vrouwelijkheid en bijgevolg jeugdigheid beschreven. (Lyons-Griffin, 2003; Roberts, 2004; Woodward, 2006). De verwevenheid van het *successful aging* discours en de gemedicaliseerde kijk op het ouder wordend vrouwenlichaam kan bijvoorbeeld gelezen worden in *Hormone Replacement Therapy* (HRT). Vanuit een biomedische kader wordt de menopauze bekeken als een ‘ziekte’ waarbij het tekort aan oestrogeen dient behandeld te worden met HRT (Leng 1996). Met het oog op *successful aging*, worden vrouwen op die manier aangespoord hun pre-menopauzale lichaam zo lang mogelijk te ‘bewaren’.

Dat het discours rond menopauze ook een rol speelt bij onderzoek naar *seksualiteit* van oudere vrouwen, wordt besproken in 2.3.

Ouderdom als constructie en performance

Binnen gerontologisch onderzoek en het maatschappelijk discours rond ouderdom wordt er dus overwegend gefocust op het ouder wordende *fysieke* lichaam. Vanuit een dominant medisch discours wordt dat lichaam geproblematiseerd en gepathologiseerd (Featherstone & Hepworth, 1998a).

Heel wat literatuur stelt echter dat het bestuderen van chronologische leeftijd alleen niet volstaat (Featherstone & Wernick, 1991; Dolan, 2017) en dat een *sociaal-constructivistische benadering* nodig is. Gullette (2004) legt de focus op de invloed van (dominante) narratieven en stelt dat je oud wordt *gemaakt* door de cultuur: leeftijd en ouder worden krijgen volgens haar op discursieve wijze betekenis. De narratieven rond ouderdom worden dan niet enkel gebruikt om een bepaalde realiteit te beschrijven, maar creëren die ook (Dolan, 2017; Gullette, 2004). De socio-

culturele narratieven omtrent de menopauze zijn hier een voorbeeld van: cultuur beïnvloedt de manier waarop een biologisch proces beschreven en ervaren wordt. Ook Schwaiger (2006) en Lipscomb & Marshall (2010) wijzen op het geconstrueerde aspect van ouderdom: zij vertrokken vanuit de gendertheorieën van Judith Butler en stellen dat niet alleen gender, maar ook ouderdom *performatief* van aard is. Deze benadering vertrekt vanuit de aanname dat een persoon niet enkel oud *is*, maar dat een persoon ouderdom ook kan *doen* door middel van gedragingen, taalgebruik, kledij,... Kortom culturele normen en gedeelde betekenissen geven mee vorm aan de invulling van leeftijd.

Eckert en Martin (2018) stellen dat de performatieve aard van ouderdom ook een subversief potentieel inhoudt: volgens hen maakt het de categorie van 'oudere' dynamisch en flexibel waardoor er geen één juiste manier van ouder worden is, wat dan weer tegengewicht biedt voor het *successful aging* narratief.

2.1.2. Representatie oudere vrouwen in films

Hoe oudere vrouwen geportretteerd worden in films, hangt sterk af van de gedeelde betekenissen binnen een bepaalde cultuur (Cruikshank, 2003). De socio-culturele marginalisering en pathologisering van het ouder wordend vrouwenlichaam vindt ook doorgang in de filmwereld.

Daar waar oudere acteurs nog vaker actieve rollen toebedeeld krijgen, moeten oudere actrices het vaker stellen met een beperktere waaier aan rollen (King, 2010; Markson, 2003; Coupland, 2009). De spreidstand van zichtbaarheid versus onzichtbaarheid die Tijdenberg (2017) en Woodward (2006) beschreven, komt er duidelijk tot uiting. In een analyse van de meest succesvolle Amerikaanse films in 2019, rapporteerde Lauzen (2020) dat vrouwelijke personages vooral getoond worden wanneer ze tussen de 20 en 30 jaar zijn. Wanneer ze niet meer het onderwerp zijn van het mannelijke verlangen (Lemisch & Muhlbauer, 2012), worden oudere fictieve vrouwen vrijwel onzichtbaar gemaakt (Meah et al., 2011; Healey & Ross, 2002; Kessler et al., 2004; Van Bauwel, 2017). Tegelijk worden oudere

vrouwelijke fictieve personages juist extreem zichtbaar via o.a. pathologisering (Dolan, 2013, Woodward 2006).

Myrna Hant (2007) stelde dat oudere vrouwen beschreven worden als 'de Ander', degene die lijnrecht tegenover de jeugdige, mannelijke norm staat. Oudere vrouwen worden in fictie dan vooral zichtbaar gemaakt als enerzijds waarschuwendende metafoor voor ziekte, aftakeling, kwetsbaarheid en hulpbehoefendheid (Hant, 2007; Liddy, 2017) of anderzijds als zorgende (groot-) moeder (Coupland, 2009; Harrington, 2016, Liddy, 2017).

Bij de representatie van minderheidsgroepen in mainstream media speelt niet enkel het aspect van onzichtbaarheid mee, maar ook *stereotypering* (Signorielli, 2009). Zo bezitten oudere vrouwelijke personages vaak negatieve eigenschappen: afhankelijk, bemoeizuchtig, eng, gemeen,... (Lemish & Muhlbauer 2012; Gullette 2017; Chivers, 2011; Liddy, 2014; Bazzini et al., 1997; Healey & Ross, 2002; Kessler et al., 2004) Ook positieve stereotypen krijgen vorm binnen film, denk maar aan het archetype van 'de oudere wijze vrouw' (Gullette, 2017 ; Van Bauwel, 2017). Veel positievere representaties vertrekken echter ook vanuit de notie van *successful aging*. Vaak zijn het dan zowel de personages als de actrices die ze vertolken die een 'juiste' manier van ouder worden uitdragen; ze vertonen o.a. zo weinig mogelijk fysieke en cognitieve tekenen van ouderdom (Katz & Marshall, 2003; Dolan 2020). Op die manier kunnen positieve representaties even problematisch zijn: ze kunnen een even dwingende nieuwe norm uitdragen.

De rollen die worden toegewezen aan oudere vrouwelijke personages, volgen met andere woorden vaak een sterke goed/slecht dichotomie. De bovengenoemde stereotypen die fictieve personages uitdragen, geven het performatieve aspect van ouderdom letterlijk vorm (Swaiger, 2006; Lipscomb & Marshall, 2010). Er wordt niet noodzakelijk een één-op-één afspiegeling gegeven van de geleefde realiteit van oudere mensen, maar de sociale constructie van ouderdom. 'Ouderdom' wordt dan op discursieve manier ingevuld en een soort 'nabootsing' ervan wordt opgevoerd.

2.2. Moederschap en kinderloosheid

2.2.1. Discours

De opvattingen rond *moederschap* en *kinderloosheid* zijn niet neutraal en worden best ook niet enkel vanuit een biologisch deterministisch kader gelezen: ook hier speelt de socio-culturele context een rol in welke betekenissen er gegeven en geconstrueerd worden.

Over het algemeen kaderen opvattingen rond ouderschap in een bredere context van pronatalisme: de opvatting dat ouderschap een belangrijke en onvermijdelijke levenskeuze is (Bimha & Chadwick, 2016). Reproductie wordt door Halberstam (2005) benoemt als één van de heteronormatieve markers: het krijgen van kinderen wordt socio-cultureel gezien als een logische en essentiële stap in een volwassen leven. Volgens feministische onderzoekers wordt de verantwoordelijkheid van reproductie nog sterker bij vrouwen gelegd en hangt hun waarde nog al te vaak samen met hun reproductief potentieel (Oakley, 1976; Badinter, 1980; Woodward, 2006; Muhlbauer, Chrisler & Denmark 2014). Interessant is het om hier beroep te doen op *sociale rol theorieën*. Deze stellen dat de rollen die een individu opneemt niet ontstaan in isolatie, maar via de interactie met andere individuen (Lopata, 1995). Zo wordt bijvoorbeeld vanuit patriottistische ideologie het baren van kinderen, analoog naar de dienstplicht voor mannen, vaderlandsplicht. Opvattingen rond de moederrol werken ook in een tegenovergestelde richting: binnen een koloniale context bijvoorbeeld worden niet alle vrouwen geacht moeder te worden. Het werd voornamelijk de plicht van witte vrouwen om kinderen te krijgen om zo het witte 'ras' in stand te houden (Vergès, z.d.). Sociaal culturele angsten en ideologieën bepalen met andere woorden mee welke moeders (en kinderen) wenselijk zijn en dewelke niet.

Sandberg en Marshall (2017) beschreven hoe representaties van *successful aging* ook zijn ingebed in heteronormatieve scenario's rond reproductie: 'goed oud' worden doet men niet enkel terwijl men er goed uitziet en productief blijft, maar gaat ook hand in hand met omringd worden door kinderen en kleinkinderen.

Feministische onderzoekers stellen dat binnen een patriarchale ideologie, waarbij kinderen baren als 'natuurlijk' wordt beschouwd, het niet krijgen van kinderen per definitie als 'onnatuurlijk' wordt gezien (Oakley, 1976; Chambers-Schiller, 1987). Hoe de maatschappelijke deviantie van niet-moederschap (onbewust) wordt afgestraft, vinden we onder andere terug in filmrepresentaties van kinderloze vrouwen.

2.2.2. Representatie kinderloze vrouwen in films

Barak (2014) identificeerde drie veel voorkomende interpretaties die aan kinderloze vrouwen in fictie worden gegeven: (1) de 'gefaalde' vrouw, (2) de personificatie van een collectieve angst om levenslang alleen te zijn en (3) het toxische gevaar die deze 'ontembare' vrouwen vormen voor de samenleving. Het voorbeeld van uit de inleiding, *Misery's* Ann Wilkes als gevaarlijke kinderloze vrouw, vormt dus geen uitzondering in fictie. Vaak worden negatieve eigenschappen toegeschreven aan fictieve niet-moeders: moordlustig, egoïstisch, seksueel gefrustreerd, wanhopig, ongelukkig, narcistisch, instabiel... (Kaplan, 1990 ; Healey & Ross, 2002). Auteurs zoals Stephen King, neigen hun fictieve kinderloze vrouwen op een zeer destructieve manier neer te zetten. Volgens Magistrale (2003) alluderen schrijvers zoals King dat de moederinstincten bij elke vrouw aanwezig zijn, maar dat wanneer ze deze niet kunnen richten naar hun kinderen, die instincten op een vaak destructieve manier een uitweg vinden.

Daarnaast worden kinderloze vrouwen als filmpersonage vaak nog niet afgebeeld als vrouw, maar als 'meisje'. Dit loopt samen met de culturele aanname dat een moederrol het summum van vrouwelijkheid is (Barak, 2014; Oakley, 1976).

Opvallend is ook de manier waarop fictieve kinderloze vrouwen vaak belichaamt worden als bedreiging voor het instituut van het huwelijk en kerngezin (Ross, 1998). In films zoals *Fatal Attraction* bijvoorbeeld, is het de single kinderloze vrouw die een spannende, avontuurlijke uitweg biedt voor de getrouwde man. Een dergelijk personage dient om de zogenaamde sleur van getrouwde mannen te doorbreken, maar moet hier tegen het einde van de film ook voor gestraft worden (Kaplan, 1990).

Opvallend is dat hier niet noodzakelijk verantwoordelijkheid bij de overspelige man wordt gelegd, maar de focus ligt op het toxische gevaar dat een single, kinderloze vrouw vormt.

Een subtielere manier om kinderloze vrouwen neer te zetten als niet volmaakte, gelukkige mensen is het weergeven van sterk interpersoonlijk conflict (Taylor, 2011; Isreal, 2002; McRobbie, 2009). Enkele van de negatieve stereotypen rond (vrijwillig) kinderloze vrouwen vertrekken vanuit de aanname dat ze een leegte ervaren en minder emotionele connecties zouden aangaan met anderen. Een dominant cultureel stigma is dan ook dat ze mede hierdoor sneller in een positie van sociaal isolement belanden (Debest, 2015; Kelly 2009; Carey et al. 2009; Rubinstein et al., 1991). Die zogenaamde 'leegte' die kinderloze vrouwen zouden ervaren moet bij voorkeur worden opgevuld door iets anders. In fictie is dit dan vaak een preoccupatie met werk, maar ook dit bezorgd de fictieve kinderloze vrouw geen *echt* geluk. Er blijft een groot gemis aanwezig dat bij voorkeur tegen het einde van de film vaak wordt opgevuld met een (heteroseksuele) relatie.

Onderzoek stelt dat de manier van afbeelden vaak beïnvloed kan worden door de mate waarin het niet-moederschap een *keuze* was. Onvruchtbare vrouwen worden vaker ongelukkig afgebeeld en koesteren een diepe jaloezie en wraakzucht voor moeders (Kaplan, 1992). Vrouwen die zelf kozen om geen kinderen te krijgen, kunnen naast bedreiging voor het kerngezin (Ross, 1998) ook als zelfstandig en zelfzeker geportretteerd worden, met genoeg seksuele agency en onafhankelijkheid (Kaplan, 1990; Ross, 1998).

Dat er ook heel wat positievere representaties van kinderloze vrouwen te vinden zijn, betekent niet dat ze de negatieve vervangen; ze bestaan namelijk naast elkaar (Quéniart & Charpentier, 2011).

Een belangrijke opmerking die moet gemaakt worden, is dat bovengenoemde representaties van kinderloze vrouwen in films voornamelijk van toepassing lijken te zijn op witte vrouwelijke personages. Vergès (z.d.) schreef over hoe de sociale norm om kinderen te krijgen niet noodzakelijk gold voor geracialiseerde vrouwen binnen een koloniale context. Hun moederschap werd er sterk gecontroleerd en zelfs

ingeperkt. Restanten van een dergelijk (neo-) koloniaal gedachtegoed kunnen bijvoorbeeld gelezen worden in de manier waarop Afro-Amerikaanse vrouwen zonder kinderen vaker dan witte vrouwen in positieve rollen worden afgebeeld: die van trouwe vriendin, raadgever,... (Kaplan, 1990).

2.3. Seksualiteit en ouderdom

2.3.1. Discours

Heel wat onderzoeken rapporteren dat de meerderheid van de ouderen actief zijn op seksueel vlak en het seksueel verlangen aanwezig blijft tot zeer late leeftijd (Rheume & Mitty, 2008; Weitz, 2009; Waite, 2010; Eckert & Martin, 2018).

Bij onderzoek naar seksualiteit van vrouwen speelt het dominante discours rond menopauze ook een grote rol. Het sterk gemedicaliseerde paradigma rond menopauze legt causale linken tussen de hormonale veranderingen en een afname in seksuele verlangens en activiteit (Lyons-Griffin, 2003). Simone de Beauvoir wees in 1978 op het transgressief en emancipatoire potentieel van de menopauze: ook zij stelde dat het aspect van seksualiteit wegvalt en dat er hierdoor dus meer ruimte vrijkomt om te focussen op andere ambities en levensinvullingen. Door niet meer gereduceerd te worden tot de biologische functie van baren, wordt je mens i.p.v. vrouw. Dit opent mogelijkheden voor zelfontplooiing die voorheen plaats moesten maken voor het gezin (Quéniart & Charpentier, 2011).

Empirisch onderzoek weerlegde echter meerdere malen dat postmenopauzale vrouwen geen interesse meer zouden hebben in seks. In het onderzoek van Meah en collega's rapporteerden postmenopauzale vrouwen dat ze juist een vrijheid ervaren om genot te ontdekken en zelf in te vullen (Meah, Hockey & Robinson, 2011).

In bovenvermelde onderzoeken en literatuur wordt seksualiteit voornamelijk als een privé-ervaring benaderd, maar individuele seksualiteitsbeleving wordt echter sterk beïnvloed door maatschappelijke normen en wat collectief aanvaard wordt (Montemurro, 2013; Simon & Gagnon, 1984, 1987, 2003). Zo is een dominant narratief dat seks niet 'past' bij oudere mensen. Simon & Gagnon beschreven in 1987 het idee van *sexual scripts*: er wordt cultureel aangeleerd wie, waar, wanneer, waarom, hoe en met wie iemand seks moet hebben.

De notie dat seks niet zou passen bij oudere mensen wordt dan weer tegengesproken wanneer er via een medische lens naar ouderdom en seksualiteit

gekeken wordt; daar wordt een gebrek aan seksuele verlangens en activiteit gepathologiseerd en menen farmaceutische bedrijven dat ze de nodige oplossingen kunnen bieden. Via dit narratief wordt juist een nieuwe norm naar voor geschoven; één die oudere mensen juist aanspoort om seksueel actief te zijn als onderdeel van *successful aging* (Gott 2005; Marshall, 2010; Jones, 2020). Op deze manier wordt het deviant wanneer er geen of minder interesse of verlangen zou zijn (Hinchliff, 2014; McHugh, 2006).

De reden waarom we in het algemeen oudere mensen bijna automatisch als asexueel beschouwen, kan volgens gerontoloog Robert Kastenbaum mogelijk verklaart worden door wat hij als *The Dorian factor* benoemt: we stellen seksualiteit gelijk aan jeugdigheid, omdat we jeugdigheid gelijkstellen aan schoonheid en we schoonheid als datgene zien dat seksueel verlangen doet opwekken (Kastenbaum, 1995, definitie door Walz, 2002). Wanneer oudere personages in literatuur bijvoorbeeld seksuele relaties aangaan, doen ze dit vaak met jongere mensen. Wil men de passie in oudere mensen doen opflakkeren, zo lijkt, heeft men jeugdigheid nodig (Walz, 2002).

Dat jeugdigheid echter niet voor mannen en vrouwen op dezelfde manier gedefinieerd wordt, werd in 1978 door Sontag beschreven als *de dubbele standaard van veroudering*. Deze omvat niet enkel hoe vrouwen chronologisch gezien veel sneller als 'oud' worden gezien, maar ook hoe ze hier harder voor worden afgerekend. Aangezien de definitie van vrouwelijke schoonheid meer dan bij mannen gelinkt wordt aan jeugdigheid (Wolf, 1991), wordt het ouder wordende vrouwelijk lichaam sneller geproblematiseerd en als onaantrekkelijk geëvalueerd. Onderzoek stelt dat oudere vrouwen mede hierdoor, vaker dan oudere mannen, cultureel herleid worden tot asexuele wezens (Cruikshank, 2003; Calasanti & Slevin, 2001; Montemurro & Gillen, 2013). Hierbij worden niet enkel hun eigen seksuele verlangens en activiteiten vaak gepathologiseerd en/of geridiculiseerd (Muhlbauer et al. 2014), ze worden ook onmogelijk geacht aantrekkelijk te zijn voor anderen (Mulvey et al., 2016).

2.3.2. Representaties in films

Fictieve oudere vrouwen en seks

In *Visual Pleasure and Narrative Cinema* schuift Mulvey (1975) de term scopofilie naar voor: het plezier, genot dat we ervaren van naar iemand te kijken als een object van erotisch verlangen. Ze stelt dat in media dat kijkgenot, *the gaze*, vaker voorbehouden is voor mannen. Mannen zouden degenen zijn die actief (mogen) kijken, terwijl vrouwen en hun lichamen louter worden gezien als het object van mannelijk verlangen. Vrouwen worden op deze manier sterker op hun fysieke aantrekkelijkheid beoordeeld (Lagaert & Roose, 2013; Lorber & Moore, 2007; Sontag, 1972). Hierdoor belanden ze in de passievere rol van degene die bekeken wordt. Maar ook hier moet de categorie 'vrouw' niet zomaar als homogeen benaderd worden. Zo speelt onder meer leeftijd een rol in wie *the gaze* 'verdient'. Clarke (2011) omschreef de periode van middelbare leeftijd bij vrouwen als een mogelijk startpunt waarop vrouwen *the male gaze* verliezen. De afname van hun jeugdigheid wordt sterk gekoppeld aan een gepercipieerde afname in aantrekkelijkheid, wat dan weer een startpunt kan zijn voor het onzichtbaar maken van hun lichamen en hun seksualiteit (Liddy, 2014; Wolf, 1991; Lyons-Griffin, 2003; Woodward, 2006; Mulvey, 2016).

Analoog naar de socio-culturele discoursen rond ouderen en seks koppelen het gros van mainstream media het oudere lichaam en seksualiteit niet aan elkaar (Eckert en Martin, 2018), waardoor representaties van seksueel actieve oudere vrouwen relatief schaars zijn (Tally 2006; 2008; Weitz, 2010; Liddy, 2014). Wanneer vrouwen ouder dan 40 jaar seksueel verlangen uiten, wordt dit vaak afgebeeld als iets ongepast of zelfs weerzinwekkend (Calasanti & Slevin, 2006; Hinchliff, 2014).

Het *genre* van de film speelt een rol in de mate waarin oudere vrouwelijke seksualiteit gerepresenteerd wordt. Wanneer seksualiteit van vrouwen boven de 40 wel verbeeld wordt, gebeurt dit vaak in komedies (Weitz, 2009; Liddy, 2017). Dat de seksualiteit van oudere vrouwen vaak als komische noot gebruikt wordt, betekent niet noodzakelijk dat het idee van seksueel actieve vrouwen louter als lachwekkend

beschouwd wordt. Zo kan het zijn dat humor juist gebruikt wordt om een licht te werpen en kritiek te geven op socio-culturele normen en waarden. Traditionele *sexual scripts* kunnen juist uitgedaagd worden door ze binnen een komische context te plaatsen (Kronz, 2015; Calasanti & Slevin, 2006; Montemurro & Chewing, 2018; Liddy, 2014).

Wanneer er in films op een niet-komische manier aandacht gegeven wordt aan de seksualiteitsbeleving van een oudere vrouw, valt vaak op hoe deze anders in beeld gebracht wordt dan bij een jonge vrouw. De toeschouwer krijgt vaak niet meer dan een kus te zien. Het merendeel van andere seksuele handelingen wordt vaak enkel gesuggereerd door de personages pre of post coïtaal in beeld te brengen (Liddy, 2014). De manier waarop vrouwelijke *lichamen* van middelbare leeftijd in beeld worden gebracht in relatie tot seksualiteit verschilt sterk ten opzichte van jongere vrouwelijke lichamen. Daar waar er bij jongere personages (en actrices) tijdens seksscènes meer naakt in beeld gebracht wordt, blijven oudere vrouwelijke lichamen vaker bedekt met lakens en/of houden ze meer kleren aan (Vares, 2009; Hinchliff, 2014; Liddy, 2014; Woodward, 2006). Deze representaties impliceren dus dat oudere vrouwen wel seks 'mogen' hebben, zolang wij er als toeschouwer niet te veel van *zien*: het zou de toeschouwer ogenschijnlijk minder kijkgenot opleveren (Mulvey, 1972; 2016).

Er lijken ten slotte ook voorwaarden verbonden te zijn aan een positieve representatie van oudere seksualiteit: binnen een relatie, tussen mensen van dezelfde leeftijd en bij witte, heteroseksuele vrouwen uit de middenklasse (Weitz, 2009; Liddy, 2014).

Eén van de manieren waarop seksualiteit bij oudere vrouwen het laatste decennium wel aan zichtbaarheid heeft gewonnen in mainstream media is via het figuur van de *cougar*: een oudere vrouw wiens romantische en/of seksuele (vaak mannelijke) partners een pak jonger zijn (Gwynne, 2014). Binnen deze representatie van oudere vrouwen is er veelal geen schaamte over hun seksualiteit, worden ze niet enkel beperkt tot seks binnen een relatie en worden ze vaak als zelfzeker geportretteerd. Haar seksualiteit staat volledig in teken van genot en de associatie met reproductie

valt volledig weg (Wohlmann & Reichenpfader, 2016). Of de *cougar* echter als stereotiepe-vrije representatie fungeert voor seksualiteit bij oudere vrouwen staat ter discussie. Onderzoek van Montemurro & Siefken (2014) rapporteert twee uiteenlopende attitudes van vrouwen ten aanzien van de *cougar*. Enerzijds worden ze als positief counterstereotype gelezen: in het figuur van de *cougar* wordt het aantrekkelijk potentieel van vrouwen boven de 40 uitgedragen en wordt het belang van seksualiteitsbeleving op latere leeftijd niet genegeerd. Tegelijk werd de *cougar* in de studie van Montemurro en Siefken door de meerderheid sceptisch geëvalueerd. Ze leken vooral problemen te hebben met de term *cougar* die in veel gevallen de negatieve connotaties van 'mannenverslindster' en '*sexual predator*' oproepen. De term impliceert weinig wederkerig verlangen of gelijke machtsverhoudingen tussen de vrouw en haar jongere partner (Segal, 2007; Ames & Burcon, 2016). Het aanbieden van counterstereotypen voor de gedeseksualiseerde oudere vrouw in de vorm van de *cougar* biedt dus geen eenzijdige oplossing. Counterstereotypen kunnen op hun beurt even schadelijk werken als de stereotypen die ze proberen tegen te gaan (Van Hellemont, 2011)

Fictieve (groot-) moeders, kinderloze vrouwen en seks

'Goede' (groot-) moeders in fictie worden doorgaans seksueel noch sexy in beeld gebracht. De 'goede moeder' staat in vele westerse culturen gelijk aan zelfopoffering; het aan de kant zetten van haar eigen verlangen (Lemish & Muhlbauer, 2012). Dat haar volledige bestaansreden in het teken van de kinderen staat, maakt van de fictieve moeder vaak een asexueel wezen (Pascoe, 1998; Stoddard, 1983).

Seksualiteitsbeleving van (jonge) moeders in film mag enkel botvieren binnen een huwelijk, maar ook dit wordt weinig in beeld gebracht en is zelden de focus (Pascoe, 1998). Veel films neigen de seksualiteit van moeders neer te zetten als bedreiging voor de familiewaarden: deze moeders worden als egoïstisch en ongelukkig geportretteerd (Kaplan, 1992; 1994).

Firestone (1970) stelde dat het onderdrukken van het seksuele verlangen van de moeder, de belangrijkste manier was om vrouwen te controleren. Volgens Firestone

en andere radicaal feministische denkers ligt een kapitalistische ideologie, die baat heeft bij gecontroleerde reproductieve arbeid, hier mee aan de basis (Firestone, 1970; Oakley, 1974). Individuen die lijken te overleven buiten dat systeem, in dit geval moeders die hun seksuele verlangens bevredigen, vormen een bedreiging. Door die individuen voor te stellen als egoïstisch, onnatuurlijk, gevaarlijk, zielig... wordt er gepoogd die bedreiging te temperen (Barak, 2014). Het is met andere woorden het individu dat wordt geproblematiseerd, zodat het systeem zelf zo weinig mogelijk in vraag moet worden gesteld.

Naast de *cougar*, die zowel naar (groot-) moeders als niet-moeders kan verwijzen, is er nog een geseksualiseerde term in populaire cultuur die specifiek voorbehouden wordt voor moeders: de *MILF*. Daar waar de *cougar* als problematisch kan gelezen worden omwille van de *predatory* connotaties, ontnemt de term '*Mother I'd Like to Fuck*' vrouwen onder meer van hun seksuele agency. Volgens Ames & Burcon (2016) geeft de '*I*' in *MILF* aan dat het helemaal niet gaat om wat of wie *zij* wil, maar de mate waarin ze als aantrekkelijk wordt gezien door heteroseksuele mannen (Mulvey, 1975). Ze worden hierdoor volledig herleid tot hun uiterlijk en in relatie tot een ander. Bovendien plaatst het de identiteitscategorie van 'moeder' ook lijnrecht tegenover 'seksueel aantrekkelijk' (Ames & Burcon, 2016). De term herbevestigt de veronderstelling dat een vrouwenlichaam dat kinderen heeft gekregen niet vanzelfsprekend aantrekkelijk is, het zijn de uitzonderingen die met een aparte term benoemd moeten worden.

De verbeelde seksualiteit van kinderloze vrouwen is vaak niet hetzelfde als voor moeders. Dit wordt alleen al duidelijk wanneer er naar camerastandpunten gekeken wordt. Hierbij concluderen verschillende studies dat kinderloze vrouwen niet enkel vaker geobjectiveerd worden door de mannelijke personages, maar dat de camera ze op een meer seksuele manier in beeld brengt (Kaplan, 1990; Ross, 1998). Aan fictieve kinderloze vrouwen wordt vaak meer seksuele agency en vrijheid toegeschreven dan aan fictieve moeders, soms in die hoedanigheid dat haar seksualiteit een bedreiging vormt voor de 'goede' moeder en haar gezin (Kaplan, 1990; Ross, 1998; Healey & Ross, 2002; Ames en Burcon, 2016).

Het is opvallend dat hier de onderverdeling gemaakt wordt in 'seksualiteit bij moeders' enerzijds en 'oudere vrouwen anderzijds'. Wanneer moeders centraal staan binnen onderzoek naar seksualiteit, wordt er voornamelijk gefocust op jonge vrouwen (Hinchliff, 2014) waardoor het bijna niet anders kan dan deze artificiële onderverdeling te maken.

2.4. Besluit

De representatie van kinderloosheid, seksualiteit en middelbare leeftijd bij vrouwen in films is al grondig onderzocht. Het overzicht van de literatuur omtrent discours van oudere vrouwen, (niet-) moeders en hun seksualiteit leert dat de maatschappelijke problematisering van dergelijke lichamen ook vaak belichaamd wordt door hun fictieve versie. Over het algemeen kan er gesproken worden van *symbolische annihilatie* (Tuchmann, 1978): de verhalen van oudere vrouwen, hun lichamen en seksualiteitsbeleving worden veelal weggeveegd (Healey & Ross, 2002; Kessler et al., 2004; Van Bauwel, 2017; Tally, 2006; Weitz, 2010; Liddy, 2014).

Simultaan met de onzichtbaarheid worden oudere vrouwen op twee manieren in de positie van Ander geduwd: de zieke of zorgende Ander. Hun lichamen verbeelden de ogenschijnlijke horror en humor van het verouderingsproces. Lijnrecht tegenover het extreem zichtbaar maken van de aftakeling staat nog een andere wijze van zichtbaar maken van oudere lichamen: *successful aging* maakt plaats voor die lichamen die er helemaal niet 'oud' uit zien.

Het socio-culturele afwijkende aspect van niet-moederschap wordt in fictie dan weer vaak afgestraft. Van interpersoonlijk conflict tot ronduit gevaar voor de omgeving; de fictieve niet-moeder wordt veelal geen *happy-end* gegund.

Wat in onderzoek vaak achterwege gelaten wordt, is de vraag of er een verschil is in hoe de seksualiteit van kinderloze vrouwen van middelbare leeftijd wordt geportretteerd in films vs. die van (groot-) moeders van middelbare leeftijd. De seksualiteit van oudere vrouwen mag in films zelden openlijk botvieren, die van oudere moeders is al helemaal zeldzaam. De oudere moeder wordt dus vermoedelijk

geplaagd door twee taboes die elkaar versterken: het maatschappelijke taboe van de seksueel actieve oudere en het taboe van de seksueel actieve moeder. De oudere kinderloze vrouw deelt het taboe rond haar seksualiteit met de moeder, maar daar vormt haar kinderloosheid weer een bron van stigma.

Ten slotte valt op dat de huidige literatuur en het onderzoek naar representaties in films zich vooral binnen Angelsaksische cinema situeert: Hollywood films worden er onder de loep genomen, evenals Britse, Ierse en Australische films. Aan representaties binnen een Belgische context is nog nauwelijks aandacht besteed. Of en op welke manier de verschillende assen van marginalisering dus samenwerken wanneer ze elkaar kruisen in het personage van 'de oudere seksueel actieve moeder' of 'de oudere seksueel actieve niet-moeder' in Belgische films, is dus nog zelden onderzocht.

3. METHODE

3.1. Onderzoeksvraag

De literatuur toont dat onderzoek naar oudere vrouwen en seksualiteit nog niet vaak gelinkt werd aan (niet-) moederschap en dat Belgische cinema vaak niet mee wordt opgenomen in dergelijk onderzoek. De centrale onderzoeksvraag van deze thesis luidt dan ook als volgt:

Hoe worden vrouwen van middelbare leeftijd gerepresenteerd in Belgische langspeelfilms en hoe speelt de verwevenheid van seksualiteit en het (niet) hebben van kinderen hier een rol in?

In de analyse zal er gekeken worden hoe leeftijd gedaan wordt. Welke performatieve elementen wijzen - naast de chronologische leeftijd - op ouderdom bij vrouwen, vertrekkende vanuit de literatuur (Swaiger, 2006; Lipscomb & Marshall, 2010)? Daarnaast zal er gekeken worden hoe deze vrouwen hun seksualiteit beleven en of dit voor een moeder een andere invulling krijgt dan voor een kinderloze vrouw.

Om een antwoord op deze vraag te proberen formuleren, zal er in deze thesis gefocust worden op twee recente Belgische films die beiden een vrouw van middelbare leeftijd als hoofdpersonage hebben. De twee gekozen films, *Aanrijding in Moscou* en *Souvenir*, brengen de seksualiteit van respectievelijk een moeder en kinderloze vrouw in beeld.

3.2. Gebruikte definities

Middelbare leeftijd

Het merendeel van gerontologisch onderzoek beschrijft middelbare leeftijd als een transitieperiode waarbij het individu cultureel gezien jong noch oud is (Gullette, 1998; Schwaiger, 2006). In deze thesis wordt *middelbare leeftijd* afgebakend als de periode tussen 40-65 jaar (Gatling et al., 2014).

Zoals vermeld in 2.1. gaat (middelbare) leeftijd echter verder dan een chronologische afbakening en bedraagt de conceptualisering van leeftijd ook een sterk sociaal-constructivistische component. In de definitie van middelbare leeftijd zal er dan ook oog moeten zijn voor dat constructivistische aspect: op welke manier er in de films culturele aannames omtrent middelbare leeftijd verbeeld worden.

Seksualiteit

De maatschappelijke en academische blinde vlek omtrent oudere vrouwen en seksualiteit wordt mede gecreëerd door de manier waarop ‘seksualiteit’ gedefinieerd wordt. Er wordt te vaak uitgegaan van een zeer eng, heteroseksueel kader dat voornamelijk van toepassing is op jongere mensen. Oudere vrouwen definiëren seksuele activiteiten echter vaak breder dan enkel vaginale penetratie (Hinchliff & Gott, 2011; Clarke, 2006), waardoor studies veel vormen van intimiteit buiten beschouwing laten en dan maar concluderen dat er geen seksueel verlangen of activiteit meer is (McHugh, 2006). Een absolute afname van geslachtsgemeenschap wordt dus geproblematiseerd, terwijl het voornamelijk de *invulling* van seksualiteitsbeleving is die mogelijk verandert.

Seksualiteit zal in deze thesis worden geïnterpreteerd en gedefinieerd als volgt:

“Seksueel gedrag en seksuele functionaliteit, maar ook zintuiglijke sensaties die losstaan van opwinding en orgasme en emotionele intimiteit in de context van een partnerrelatie” (Swinnen, 2011, p. 13).

Kinderloosheid en moederschap

Semantisch gezien is de term *kinderloos(heid)* niet waardenvrij: het impliceert een gemis, een gebrek. Vanaf de late 20ste eeuw zijn er stemmen die opperen voor de term ‘kindvrij’. Deze term zou meer licht werpen op de potentieel eigen keuze om geen kinderen te krijgen (Agrillo & Nelini, 2008). In deze thesis wordt met *kinderloos(heid)* zowel verwezen naar het vrijwillig en onvrijwillig geen kinderen hebben (Kreyenfeld & Konietzka, 2017). In veel literatuur rond kinderloosheid bij fictieve vrouwelijke personages komen enkel vrouwen aan bod die kinderloos zijn én geen vaste partner hebben, maar voor mijn analyse hoeven die twee (net zoals in de realiteit) niet noodzakelijk samen te gaan.

In deze thesis wil ik mede het discours rond de verwevenheid van seksualiteit en het al dan niet hebben van kinderen onderzoeken; hoe een bepaalde socio-culturele context een cisgender vrouwenlichaam leest dat ooit zelf kinderen heeft gebaard vs. een lichaam die nooit kinderen heeft gekregen. Hoewel moederschap in realiteit verschillende vormen kan aannemen, zal ik mij daarom focussen op moeders en hun biologische kind(eren).

3.3. Tekstuele analyse

Een louter kwantitatief onderzoek zou onvoldoende zijn om de onderzoeksvraag te beantwoorden. Wanneer er puur gekeken zou worden naar het aantal Belgische films waarbij de seksualiteit van vrouwen van middelbare leeftijd de focus is, kan er mogelijk enkel geconcludeerd worden dat Belgische filmmakers weinig tot geen aandacht vestigen op dergelijke verhalen. In de laatste 20 jaar maken films met een dergelijke thematiek en personages een verwaarloosbaar deel uit van de lijst van Belgische films¹.

De focus van deze thesis richt zich echter niet op *of* maar *hoe* seksualiteit, leeftijd, moederschap en kinderloosheid verbeeld worden. Om de onderzoeksvraag te beantwoorden, zal er voor de analyse beroep gedaan worden op een *tekstuele analyse*. Deze kwalitatieve onderzoeksmethode wordt gebruikt om teksten te interpreteren en diens mogelijke betekenissen te beschrijven (McKee, 2003). Bij tekstuele analyse worden onderliggende ideologische en culturele aannames van een tekst onder de loep genomen. Zo kan worden ontdekt welke impliciete veronderstellingen er spelen omtrent bepaalde thema's. Gezien het gros van mediaonderzoek omtrent representaties van seksualiteit, ouderdom en (niet-) moederschap ook beroep doen op kwalitatieve onderzoeksmethoden, laat dit mij toe

¹ *Belgian movies*. (2020, 1 oktober). Geraadpleegd op 14 april 2021, van <https://www.imdb.com/list/ls059698692/>

de resultaten van deze analyse makkelijker naast voorgaande resultaten te leggen en parallellen dan wel verschillen te beschrijven.

Wanneer er binnen tekstuele analyse over 'tekst' gesproken wordt, valt niet enkel geschreven materiaal onder deze categorie. Volgens Fürsich (2009) kan elk cultureel product geanalyseerd worden als een tekst, waaronder dus ook film. Ze stelt dat tekst steeds ingeschreven wordt binnen een specifieke culturele context en het resultaat is van een complex geheel van *discursieve* strategieën. Discours vervult een dubbele rol: het zorgt niet enkel voor de creatie van ideologieën, machtsverschillen en sociale relaties maar ook voor de instandhouding ervan (Fairclough, 2010). Het kan er na verloop van tijd zelfs voor zorgen dat bepaalde sociaal geconstrueerde verhoudingen als 'natuurlijk' worden opgevat; zo is een groot deel van het discours rond moederschap en seksualiteit bijvoorbeeld ingebed in biologisch determinisme (Oakley, 1976).

Een begrip dat meer licht werpt op de sociaal constructivistische aard van discours is *intertekstualiteit*: hoe de betekenis van een tekst geconstrueerd wordt binnen een bredere culturele context (Krijnen & Van Bauwel, 2015). Een tekst krijgt dus mede betekenis via andere teksten.

Een belangrijk aandachtspunt bij tekstuele analyse is dat er niet gepoogd wordt 'de objectieve waarheid' te beschrijven, aangezien er volgens McKee (2003) meerdere, uiteenlopende en niet-definitieve interpretaties van eenzelfde tekst mogelijk zijn. Hoe een tekst gelezen en geïnterpreteerd wordt, is afhankelijk van de tijd en socio-culturele context waarin de interpretatie plaatsvindt en van wie de interpretatie doet (van Zwieten & Willems, 2004). Zo kan één tekst geanalyseerd door twee verschillende onderzoekers, twee verschillende interpretaties toegeschreven krijgen. De mogelijkheid tot uiteenlopende interpretaties dient echter niet gezien te worden als een zwakte van de onderzoeksmethode, maar eerder als sterkte (Iedema, 2014). Het doel van tekstuele analyse is *juist* om onzichtbare ideologische en politieke betekenissen uit de tekst te halen en die tekst niet als een geïsoleerd product te beschouwen; mede hierdoor kan de tekst niet los gezien worden van de context en de context van diens lezer.

Het is dus met andere woorden niet de bedoeling dat ik in deze thesis ‘de representatie van...’ probeer te beschrijven zoals die is, als *realiteit* of *waarheid*. Ik vertrek niet vanuit de aanname dat waarheid objectief te beschrijven valt, maar dat kennis steeds moet gesitueerd worden (Harraway, 1988). Bovendien stelt McKee (2003) dat een tekst niet noodzakelijk als doel heeft *de realiteit* voor te stellen. Mijn aannames omtrent ‘middelbare leeftijd bij vrouwen’, ‘seksualiteit’ en ‘moederschap’ zijn gecreëerd en beïnvloed door mijn specifieke context. Om te beginnen zal mijn lezing van leeftijd bij vrouwen meer ingebed zijn in westerse overtuigingen van ouderdom die zich vooral bij vrouwen meer focust op fysieke aantrekkelijkheid (Sontag, 1972 ; de Beauvoir, 1972), terwijl in meer collectivistische culturen de waarde van oudere vrouwen vooral wordt toegeschreven aan hun rol in de samenleving of binnen het gezin (Calasanti & Slevin, 2013). Ook mijn opvattingen omtrent seksualiteit en seksualiteitsbeleving zijn gekleurd door o.a. cisgender- en heteronormativiteit.

3.4. Analyse materiaal

3.4.1. Voorwaarden voor selectie films

- Er moet minstens één vrouwelijk hoofd en/of nevenpersonage van middelbare leeftijd aanwezig zijn
- Een seksuele relatie (of meerdere relaties) van dat personage moet in beeld gebracht worden en/of worden besproken
- Eén van de films portretteert de seksuele relatie van een vrouw van middelbare leeftijd zonder kind, één portretteert de seksuele relatie van een moeder
- Beide films zijn in de laatste 20 jaar geproduceerd
- Eén Franstalige en één Nederlandstalige film

3.4.2. Geselecteerde films

Aanrijding in Moscou

Nadat Matty's auto op Johnny's vrachtwagen botst op een parkeerterrein van een supermarkt, ontstaat er een felle ruzie over wie nu juist in de fout is. Wanneer de gemoederen tussen de twee bedaren en ze elkaar beter leren kennen, ontwikkelt er zich een romantische verhouding tussen de twee. Deze romance beleeft ze terwijl Matty ook in het midden van een huwelijks crisis zit. Haar echtgenoot Werner begon vijf maand eerder een relatie met een jongere vrouw. Officieel zijn Werner en Matty niet gescheiden, Werner neemt zijn tijd om te kiezen tussen Matty en zijn nieuwe vriendin.

Matty is 41 jaar, heeft samen met Werner drie kinderen; een dochter van zeventien jaar, een dochter van +/- dertien en een zoon van +/- elf. Ze heeft een job als loketbediende in een postkantoor.

Er wordt gefocust op de socio-culturele invulling van middelbare leeftijd door Matty o.a. te laten teruggrijpen naar 'vroeger' en te impliceren dat de beste jaren van haar leven achter de rug liggen. Haar leven staat zo goed als volledig in teken van haar kinderen.

Aanrijding in Moscou is een romantische komedie uit 2008 en werd geregisseerd door Christophe Van Rompaey naar een scenario van Jean-Claude Van Rijckeghem en Pat Van Beirs. De hoofdrollen zijn weggelegd voor Barbara Sarafian, Jurgen Delnaet en Johan Heldenbergh. Sarafian was 40 jaar op het moment dat ze Matty vertolkte.

Deze film viel op meerdere filmfestivals in de prijzen waaronder op het Filmfestival van Cannes, Bermuda International Film Festival en Denver International Film Festival en scoort een 93% op *Rotten Tomatoes*²

² https://www.rottentomatoes.com/f/feature/moscow_belgium. (2021, 24 mei). *Moscow, Belgium (2008)*. Geraadpleegd op 20 april 2021, van https://www.rottentomatoes.com/m/moscow_belgium

Souvenir

Souvenir vertelt het verhaal van de ooit bekende zangeres en Eurovisiesongfestival-deelnemerster Liliane die nu een teruggetrokken bestaan leidt. Ze heeft geen kinderen of partner en heeft een repetitieve en weinig uitdagende job als arbeidster in een vleeswarenfabriek. Daar ontmoet ze interim-arbeider Jean, een jonge bokser die haar meteen herkent en haar van een *comeback* overtuigd. Het duurt niet lang vooraleer de twee romantische gevoelens voor elkaar ontwikkelen terwijl ze de zangcarrière van Liliane nieuw leven in blazen.

De exacte leeftijd van Liliane wordt nooit echt vermeld: middelbare leeftijd wordt er geconceptualiseerd door te verwijzen naar haar verleden als zangeres 'Laura' en de vergane glorie (zie segment 2.08), haar onzichtbaarheid en marginalisering.

Haar Eurosongdeelname is zo'n 30 jaar geleden, toen ze midden in de 20 moet zijn geweest. Gesteld dat haar carrière daarna nog enkele jaren duurde, moet Liliane nu rond de 60 zijn.

Souvenir is een romantisch drama uit 2016. De film werd geschreven en geregisseerd door Bavo Defurne en is een Belgische, Franse en Luxemburgse productie. De hoofdrollen zijn weggelegd voor Isabelle Huppert en Kevin Azaïs. Huppert was op het moment dat ze Liliane vertolkte 63 jaar.

Souvenir won geen prijzen, maar was viermaal genomineerd op het Filmfestival Oostende en scoort 50% op *Rotten Tomatoes*³

³ <https://editorial.rottentomatoes.com/wp-json/users/12>. (2021b, 24 mei). *Souvenir (2016)*. Geraadpleegd op 20 april 2021, van https://www.rottentomatoes.com/m/souvenir_2018

Procedure

Beide films zijn opgedeeld in segmenten (zie bijlage 7.2. *Overzicht segmenten*). Met 'segment' wordt hier verwezen naar "een fragment van een film waarin er zich betekenisvolle en complete gebeurtenissen voltrekken die zich lenen voor analyse" (Van Kempen, 1995). Voor de analyse zal ik mij niet baseren op de volledige films, maar zal ik enkele segmenten selecteren die relevant zijn om een beeld te krijgen van de representatie van middelbare leeftijd bij vrouwen, seksualiteit en (niet-)moederschap. Ik selecteerde de segmenten voor analyse op basis van volgende criteria:

- Wordt er op de leeftijd van het personage gefocust? Zowel het fysiek ouder wordende lichaam als de socio-culturele invulling van middelbare leeftijd
- Wordt seksualiteit besproken en/of in beeld gebracht?
- Wordt er (latent) verwezen naar moederschap of kinderloosheid? Ook discursieve betekenissen hieraan verbonden worden mee opgenomen.

Het analyseren van de segmenten zal gebeuren op basis van het geïntegreerd filmanalyse model van Van Bauwel (2005) o.b.v. Peters (1978), Vandebunder (1981), Vos (1991) en Van Kempen (1995).

Met behulp van dit model zijn de geselecteerde segmenten uitgeschreven (zie bijlage 7.1. *Segmentanalyse*).

Voor *Aanrijding in Moscou* vertrekt de analyse vanuit volgende segmenten:

- Segment 1.02 (03:37 - 10:39)
- Segment 1.03 (10:39 - 14:27)
- Segment 1.08 (27:40 - 29:14)
- Segment 1.13 (34:49 - 36:10)
- Segment 1.14 (36:10 - 39:22)
- Segment 1.15 (39:22 - 42:09)
- Segment 1.17 (42:09 - 44:00)
- Segment 1.18 (44:00 - 45:09)

- Segment 1.30 (1:11:48 - 1:15:33)
- Segment 1.40 (1:36:54 - 1:36:53)

Voor *Souvenir* zijn dit volgende segmenten:

- Segment 2.02 (03:39 - 04:10)
- Segment 2.03 (04:10 - 05:40)
- Segment 2.08 (09:33 - 10:41)
- Segment 2.11 (12:55 - 13:40)
- Segment 2.12 (13:40 - 16:28)
- Segment 2.18 (20:57 - 21:53)
- Segment 2.19 (21:53 - 22:47)
- Segment 2.21 (23:13 - 23:56)
- Segment 2.23 (24:13 - 25:08)
- Segment 2.30 (33:58 - 34:09)
- Segment 2.32 (35:07 - 36:13)
- Segment 2.35 (40:00 - 40:30)
- Segment 2.37 (40:58 - 43:55)
- Segment 2.39 (45:22 - 46:52)
- Segment 2.41 (50:27 - 52:24)
- Segment 2.47 (1:03:41 - 1:04:28)
- Segment 2.51 (1:07:55 - 1:08:13)
- Segment 2.53 (1:14:01 - 1:16:30)

Op basis van het model van Van Bauwel zullen binnen elk segment de narratieve elementen worden geanalyseerd: wie, wat, waar wordt wanneer verbeeld? Daarnaast worden via dit model ook de cinematografische elementen van elk segment geanalyseerd. Beeldelementen en ante-filmische parameters zoals camera-afstand, belichting en scherpte (Van Bauwel, 2005). Deze zullen vooral een rol spelen in de manier waarop seksualiteit verbeeld wordt. Tot slot zal de mise-en-scène mee opgenomen worden in de analyse. De mise-en-scène beslaat “*de functionele invulling van de ruimte vóór de camera met behulp van specifieke beeld- en*

geluidselementen zoals acteurs, kostuums, attributen en objecten, handelingen, sfeersetting, stemmen enzovoort” (Van Kempen, 1995, p. 82). Bij de mise-en-scène zal vooral aandacht geschonken worden aan de uiterlijke verschijningsvormen van de acteurs en de geluidscodes waarbij er specifiek gefocust zal worden op tekst: de manier *waarop* gepraat wordt over leeftijd, seksualiteit en moederschap en de mogelijke betekenissen die hieraan verleend worden vanuit dominant socio-cultureel discours.

Op basis van deze segmentenanalyse zal ik proberen interpreteren welke invullingen filmmakers geven aan vrouwen en moeders van middelbare leeftijd en seksualiteit en of er bepaalde overeenkomstige narratieven zijn tussen de films en/of er parallellen zijn met eerder onderzoek.

Met de moeder- en ouderdomsstereotypen in mijn achterhoofd, bestaat het gevaar dat ik tijdens mijn analyse bestaande stereotypen reproduceer.

De stereotiepe beeldvorming van oudere vrouwen lijkt bovendien vooral van toepassing te zijn op witte, heteroseksuele vrouwen (Kaplan, 1990) en dat zal ook in deze thesis niet anders zijn. Tussen de lijst van Belgische films zijn de hoofdpersonages van kleur op één hand te tellen en oudere vrouwen van kleur lijken al helemaal niet aanwezig te zijn in het Belgische filmcanon. Wanneer ik met andere woorden de representatie van vrouwen van middelbare leeftijd en hun seksualiteit probeer te lezen, zijn deze interpretaties niet noodzakelijk van toepassing op vrouwen uit gemarginaliseerde groepen.

3.5. Belgische film

In de onderzoeksvraag wordt het analysemateriaal als ‘Belgische langspeelfilms’ benoemd. Of er effectief sprake is van *de* Belgische filmwereld staat echter in zekere zin ter discussie.

Door de specifieke historische, politieke en linguïstische context van België verloopt de verspreiding van media vrij gescheiden tussen Vlaanderen en Wallonië, wat vóór de jaren ‘50 minder het geval was (Mosley, 2001; Everaerts, 2000). Er lijkt dus vooral sprake te zijn van een enerzijds Nederlandstalige en anderzijds een Franstalige (Waalse en Brusselse) filmmarkt.

Relatief gescheiden sectoren en meertaligheid hoeven niet noodzakelijk een nadeel te vormen voor de analyse, integendeel. Mediarepresentaties zijn juist ingebed in een specifieke socio-culturele context. Wat beschouwd wordt als acceptabele seksualiteit, welke *sexual scripts* er heersen, hoe ouderdom wordt belichaamd en gelezen,...verschillende gedeelde betekenissen tussen culturen kunnen leiden tot een verschillende representatie (Bildtgård, 2000; Liddy, 2015; Cruikshank, 2003). Op linguïstisch vlak kan dit bijvoorbeeld beteken dat de tweetaligheid binnen België hetzelfde thema een andere invulling geeft of dat er andere nuances aan de dag gelegd worden.

Franstalige films (van Waalse én Brusselse makelij) lijken over het algemeen minder moeite te hebben met provoceren(er) uit de hoek te komen en verbeelden vaker thema’s en verhalen die binnen hun specifieke culturele context veelal in de taboesfeer verblijven. Deze aanleg tot provoceren bleef geringe tijd uit in het langer Katholiek gebleven Vlaanderen (Everaerts, 2000). Die conservatievere inborst is al door menig filmmaker uitgedaagd, wat niet noodzakelijk wil zeggen dat er helemaal niks meer overblijft van die zogenaamde ‘preutsheid’ in Vlaamse films. Als er in deze analyse verschillen waar te nemen zijn tussen beide films in de manier waarop seksualiteit en de bijhorende lichamen verbeeld worden, kan er voorzichtig gesteld worden dat de erfenis van Nederlandstalige en Franstalige filmtraditie hierin mogelijk ook een rol speelt.

Everaerts (2000) beargumenteert dat er ook redelijk wat gemeenschappelijke grond te vinden is en dat er 'typisch Belgische trekjes' te vinden zijn in zowel Nederlandstalige als Franstalige Belgische films. Naast het potentiële rebelse dat veel Belgische filmmakers uitdragen, worden volgens Everaerts Belgische films vaak gekenmerkt door hun *realisme*: de belangstelling van het gewone. Door mensen van vlees en bloed te willen portretteren en zonder al te veel spektakel in de film te brengen, vertrekken Belgische films veelal vanuit verhalen die gegrond zijn in het 'echte' dagelijkse leven.

Ten slotte kent België over het algemeen een relatief jonge filmtraditie die vanaf het begin sterk beïnvloedt werd door Franse, Duitse, Nederlandse en Amerikaanse cinema (Van Bauwel & Biltereyst, 2005). Modern discours, zo beargumenteerd Blommaert (2005), kan niet gecontextualiseerd worden vanuit één maatschappij en dergelijke analyses moeten de relaties tussen verschillende sociale contexten bevatten. Dit wordt benoemd als de structuur van een *wereldsysteem* (2005). Belgische films worden dus niet in een vacuüm gemaakt. Concreet betekent dit dat Franstalige Belgische films vaak een sterke beïnvloeding kennen door onze Zuiderburen. Weitz (2010) stelde vast dat Franse cinema gemiddeld gezien een tolerantere en meer open houding aanneemt ten aanzien van seksualiteit van oudere vrouwen. Het Franse culturele discours van aanvaarding kan een invloed hebben in hoe oudere vrouwelijke seksualiteit verbeeld wordt in Franstalige Belgische films ten opzichte van Nederlandstalige 'preutsere' Belgische films.

4. ANALYSE

Ik start de analyse met de wijze waarop leeftijd voorgesteld wordt in beide films te onderzoeken. Verder dan chronologische leeftijd, wil ik hier kijken naar de manier waarop middelbare leeftijd bij vrouwen gedaan wordt. Met andere woorden *het performatieve aspect* van leeftijd: welke gedragingen, stereotypen, uiterlijke kenmerken en taal zijn een discursieve invulling van de leeftijd van beide vrouwen? Ten tweede onderzoek ik in welke mate de performances van middelbare leeftijd gelezen kunnen worden als *successful aging* narratieven. Ik belicht hierbij drie aspecten die bij moeders en kinderloze vrouwen vaak op een andere manier ingevuld worden: fysieke aantrekkelijkheid, (re)productief succes en seksuele activiteit.

Tenslotte bekijk ik de manier waarop de seksualiteit van beide vrouwen in beeld gebracht wordt en in welke mate dit verschilt voor een moeder of kinderloze vrouw.

4.1. Hoe wordt leeftijd gedaan?

4.1.1. Leeftijd als performance

Hoewel actrices Barbara Sarafian en Isabelle Huppert min of meer dezelfde leeftijd hebben als de personages die ze vertolken, hebben beide films een specifieke manier om ouderdom bij vrouwen te *doen*. Dit sluit aan bij wat door Schwaiger (2006) en Lipscomb & Marshall (2010) beschreven werd als de performatieve aard van ouderdom: het is niet louter chronologische leeftijd die iemand oud maakt, maar de vertaling van socio-culturele aannames naar een *performance*. Het publiek krijgt zo op een latente manier te zien en te horen wat middelbare leeftijd kan inhouden.

Een eerste manier waarop de leeftijd van Liliane gedaan wordt in *Souvenir* is door in te spelen op de maatschappelijke onzichtbaarheid en marginalisering waar oudere

vrouwen vaak in geduwd worden (Radtke et al. 2016; Gatling, Mills & Lindsay, 2014). Die onzichtbaarheid krijgt hier vorm in haar vergane succes als zangeres 'Laura'. Als jonge vrouw vertolkte ze 30 jaar geleden een prominente rol in het publieke leven, nu leidt ze een teruggetrokken leven als arbeidster in een vleeswarenfabriek. Dat ze een onzichtbaar persoon geworden is, kan o.a. gelezen worden tijdens haar scènes in de fabriek (afbeelding 1). Liliane draagt er net als alle andere arbeiders een uniform. Daar waar ze ooit een opvallende rol als unieke ster vertolkte, gaat ze nu letterlijk op in haar omgeving.



Afbeelding 1: Liliane aan het werk in de fabriek. Ze draagt net als haar collega's een uniform (segment 2.03)

Het is ook opmerkelijk hoe Liliane *zelf* over haar carrière spreekt. Wanneer Jean voor de eerste keer voorstelt dat Liliane opnieuw begint te zingen antwoordt ze:

« *Non, pas du tout. Je suis morte et enterré.* » (segment 2.37)
("Nee, absoluut niet. Ik ben dood en begraven.")

Later in de film, wanneer Liliane uiteindelijk heeft toegezegd en Jean haar manager is, verhoudt ze zich eerder pessimistisch tegenover het idee dat ze haar nog zouden willen boeken voor een optreden:

« *Ils vont pas appeler, Jean. Je suis fini.* » (segment 2.39)
("Ze gaan niet bellen, Jean. Ik heb afgedaan.")

Frappant is de manier waarop Liliane deze twee zinnen formuleert: in de plaats van haar *carrière* te beschrijven als dood, begraven en voorbij, heeft ze het over zichzelf.

Het lijkt erop dat Liliane haar eigenwaarde en identiteit zeer sterk laat samenhangen met hoeveel haar bijdrage binnen het publieke domein nog waard is (Eckert & Martin, 2018). Het is merkbaar hoe ze het beeld dat anderen van haar hebben zo sterk heeft geïnternaliseerd; niemand kijkt nog naar haar om, haar carrière is voorbij, dus haar leven evengoed.

Er is nog een andere manier waarop leeftijd bij Liliane gedaan wordt. Menig onderzoek concludeert dat een ouder wordend vrouwenlichaam vanuit een overwegend medisch discours sneller gepathologiseerd wordt (Lyons & Griffin, 2003; Muhlbauer et al., 2014; Featherstone & Hepworth, 1994). In het openingsshot van *Souvenir* wordt een close-up getoond van een glas met een bruistablet die Liliane 's ochtends voor het werk inneemt (afbeelding 2). Er zijn momenten doorheen de film waarop we haar dit nog zien doen (segment 2.08). Wanneer ze tijdens de finale van de preselecties voor het Eurosongfestival, het bewustzijn verliest, wordt ze naar het ziekenhuis gevoerd en het laatste segment speelt zich dan ook af in een ziekenhuisgang (afbeelding 3). De focus op het kwetsbare, zieke lichaam van Liliane kan gelezen worden als manier waarop *Souvenir* leeftijd doet. Een belangrijke opmerking hierbij is dat er meermaals nadruk wordt gelegd op Liliane's (excessief) alcoholgebruik; het zou dan ook voorbarig zijn te concluderen dat de medicalisering van Liliane's lichaam enkel te herleiden valt tot haar leeftijd. Anderzijds is er mogelijk wel sprake van een indirect verband: Liliane's drankgebruik hangt zeer sterk samen met haar eenzaamheid en het bergaf gaan van haar carrière, wat op hun beurt dan weer aan haar leeftijd kan gekoppeld worden (zie 5.2.)

Of het nu louter door Liliane's leeftijd komt en/of alcoholmisbruik: door de eerste en laatste scène respectievelijk medicatie en een ziekenhuisgang te laten verbeelden, bevestigt *Souvenir* de stigmatiserende representatie waarbij een ouder wordend vrouwenlichaam vooral zichtbaar wordt gemaakt als *de zieke Ander* (Hant, 2007).



Afbeelding 2: De ochtend van Liliane begint met een aspirine (segment 2.02)



Afbeelding 3: De laatste scène in Souvenir: op de gang in het ziekenhuis, Liliane met Baxter (segment 2.56)

In *Aanrijding in Moscou* wordt de leeftijd van Matty niet gelinkt aan ziekte, maar kunnen wel enkele andere ouderdomsstereotypen gelezen worden.

Tijdens hun eerste date bijvoorbeeld, geeft Johnny aan dat hij Matty zo bewonderd mede omwille van haar wijsheid:

“Ge zijt een wijze vrouw. (...) Wijs gelijk dat nen uil wijs is.” (segment 1.13)

In dit compliment verschuilt er zich mogelijk de stereotype aanname dat oudere mensen per definitie veel wijsheden bevatten, wat Minichiello en collega's (2000) benoemen als *sageism*. Als archetype van de oude wijze, zijn het vooral oudere vrouwen die hiervoor gewaardeerd worden (Gulette, 2017). In een analyse van oudere vrouwen in fictie op tv, stelde Van Bauwel (2017) dat er bij vrouwelijke oudere personages vaker een sterke link wordt gelegd tussen gepercipieerde wijsheid en hun leeftijd. Sterker dan bij mannelijkheid zou vrouwelijkheid er binnen een dergelijk discours samengaan met een gebrek aan kennis/wijsheid. Die kennis wordt binnen dezelfde logica wel vergaard over de jaren heen, wanneer een oudere vrouw schijnbaar aan vrouwelijkheid moet inboeten. Kort gezegd: er wordt een ongelijk evenredig verband gecreëerd tussen vrouwelijkheid en wijsheid. Dat Matty hier gewezen wordt op hoe 'wijs' ze is, kan een manier zijn om aan te tonen dat ze op leeftijd is.

Whelehan & Gwynne (2014) stellen dat oudere vrouwen in fictie vaak gerepresenteerd worden door ze te laten uitkomen tegenover jongere vrouwen. Een

vaak voorkomende *trope* hierbij is volgens Whelehan de aanwezigheid van ‘de veel jongere nieuwe vriendin van de (ex-) partner’. In *Aanrijding in Moscou* is dit niet anders: Matty’s echtgenoot (Werner) begon enkele maanden eerder een relatie met een jongere vrouw, Gail. We krijgen ze nooit te zien, we vergaren enkel informatie over haar tijdens een korte dialoog tussen Matty en Werner. Wanneer we inderdaad aannemen dat het personage Matty als vrouw van middelbare leeftijd hierdoor lijnrecht tegenover ‘de jeugdige vrouw’ geplaatst wordt zoals eerder aangehaald, is het wellicht interessant om te kijken *hoe* er over Gail gepraat wordt. Op die manier brengt de filmmaker ook latente lezingen van Matty’s leeftijd over. Onderstaande dialoog is een deel van een gesprek tussen Matty en Werner wanneer hij de kinderen komt ophalen voor het weekend (segment 1.03).

Matty. Hoe ist met dingske?

Werner. Gail

Matty. Just, ik vergeet het altijd

Werner. Goed goed. Allez ja, çava

Matty. **Vermoeiend zeker, op uwen leeftijd?**

Werner. **Ze is nogal avontuurlijk eh.**

Matty. Wat wilt ge? Zo jong.

Werner. Matty, alstublieft

Matty. **Maar voor uw hemden te strijken heeft ze wel genen tijd eh.**

De eerste en tweede opmerking doelen wellicht op de aanname dat jongere mensen actiever zouden zijn (zo ook op seksueel vlak) en dat het voor oudere mensen per definitie niet evident is hen ‘bij te benen’ (Gatling et al. 2014). Uit wat we te zien krijgen in de film, kunnen we inderdaad stellen dat Matty’s leven vooral uit herhaling bestaat en er in haar dagelijkse sleur dan ook weinig ‘avontuur’ te bespeuren valt (segment 1.07, segment 1.20 en segment 1.30). Het is aannemelijk dat er voor seksualiteitsbeleving in het huwelijk van Matty en Werner na verloop van tijd minder ruimte was (segment 1.30) Met de laatste opmerking wijst Matty dan weer op de gebrekkige manier waarop Gail huishoudelijke taken op zich neemt, waarmee ze

indirect zichzelf herbevestigt in haar 'rol' als zorgzame vrouw van middelbare leeftijd (Harrington, 2016; Liddy 2017).

4.1.2. Leeftijd als gespiegeld lichaam

In beide films is er een opmerkelijk gelijkaardige manier waarop er op het *lichaam* van de vrouwen van middelbare leeftijd gefocust wordt: via zelfinspectie in spiegels.

In *Aanrijding in Moscou* inspecteert Matty haar eigen lichaam nadat ze seks had met Johnny (segment 1.18). Ze is terug thuis na de date en voor het slapengaan, gaat ze naakt voor de spiegel staan. De inspectie van haar eigen lichaam eindigt met een goedkeurende blik, ze is zichtbaar tevreden (afbeelding 4 en 5).

Woodward beschreef in '91 hoe verouderen vaak gepaard gaat met het idee dat onze 'echte ik' de jonge versie is. We zien onze lichamen ouder worden, terwijl onze zogenaamde 'echte ik', de jonge ik, vanbinnen verscholen zit. Hierdoor raakt het verouderde lichaam en het bijhorende spiegelbeeld van onszelf vervreemd (Woodward, 1991; Coupland 2009). Hoewel niet letterlijk aangegeven, is het denkbaar dat Johnny de eerste man is die Matty naakt zag sinds Werner. De spiegelscène kan impliceren dat door Johnny's interesse in haar lichaam, ze een nieuw aangewakkerde waardering ontwikkeld heeft voor haar voordien vervreemde lichaam.

De notie van *the looking glass body* of 'gespiegeld lichaam' (Waskul en Vannini, 2006) stelt dat oudere vrouwen hun eigen lichaam beoordelen op basis van hoe ze denken dat anderen hen zien. Dat Matty zichzelf bekijkt in de spiegel kan ook gelezen worden als hoe *zij* niet noodzakelijk haar eigen lichaam bekijkt, maar hoe ze zich probeert in te beelden wat *Johnny* moet gezien hebben toen hij haar naakt zag. Het lijkt voor Matty belangrijk te zijn hoe anderen haar lichaam lezen en evalueren om op basis daarvan haar eigen oordeel te formuleren.



Afbeelding 4: *Matty inspecteert haar lichaam via de spiegel (segment 1.18)*



Afbeelding 5: *Matty is tevreden over wat ze te zien krijgt in de spiegel (segment 1.18)*

In *Souvenir* kan er bijna niet naast de spiegelscènes gekeken worden. Al in de eerste scène bekijkt Liliane zichzelf in de spiegel voor ze lippenstift aanbrengt (afbeelding 6). In de close-ups, kijkt Liliane recht in de lens wanneer ze in de spiegel kijkt. Dit kan gelezen worden als een letterlijke vertaling van *the looking glass body*: de toeschouwer is hier haar spiegelbeeld, Liliane ziet zichzelf zoals zij denkt dat anderen haar zien (afbeelding 7).

Zichzelf bekijken in de spiegel kan ook gelezen worden als een manier waarop oudere vrouwen zichtbaarheid claimen die doorgaans enkel aan jonge vrouwen toebedeeld wordt (Whelehan, 2014; Woodward, 1991). Kort en ongenueanceerd gezegd: zichzelf bekijken omdat niemand anders kijkt. Liliane maakt zich in het begin van de film op om te gaan werken in de fabriek, waar niemand op haar let en haar 'onzichtbaarheid' benadrukt wordt (afbeelding 8). Dat Liliane over de jaren heen weinig tot niet meer bekeken wordt, krijgt in *Souvenir* letterlijk vorm door de aan- en afwezigheid van een publiek. De momenten waarop Liliane het vaakst in de spiegel kijkt, zijn de momenten voor of na een optreden. Na 30 jaar is Liliane het niet meer gewend om 'bekeken' te worden door een publiek en ze lijkt ten allen tijde te willen controleren wat de anderen te zien krijgen. Alsof ze zichzelf gerust wil stellen dat wat het publiek te zien krijgt 'goed genoeg' is (afbeelding 9)



Afbeelding 6: Liliane maakt zich klaar voordat ze naar haar werk vertrekt (segment 2.02)



Afbeelding 7: Liliane kijkt recht in de lens. De kijker is hier haar spiegelbeeld (segment 2.02)



Afbeelding 8: Liliane kijkt in de spiegel voordat ze aan haar werkdag begint (segment 2.18)



Afbeelding 9: Vlak voor haar eerste optreden vraagt Liliane zich af hoe ze er uitziet (segment 2.23)

In beide films wordt ouderdom dus *gedaan* door in te spelen op enkele stereotypen gelinkt aan oudere vrouwen: ziekte en kwetsbaarheid, onzichtbaarheid, verminderde status en mogelijkheden, zorgende Ander en wijze vrouw. Het oudere vrouwenlichaam wordt vaak getoond vanuit een spiegel en er lijkt, bij Liliane iets meer dan bij Matty, een preoccupatie te zijn met hoe anderen dat lichaam zouden zien.

De vraag stelt zich dan ook of de *performances* van leeftijd bij Matty en Liliane al dan niet gelezen kunnen worden als uitingen van *successful aging*.

4.2. *Successful aging?*

4.2.1. Fysieke aantrekkelijkheid

Bij *successful aging* wordt de focus bij vrouwen sterk gelegd op hun fysieke aantrekkelijkheid (Twigg, 2004) en worden ze hierbij sterk aangespoord hun lichaam te 'bewaren', al dan niet op artificiële wijze (Öberg & Thornstam, 2003).

Er zijn in dat opzicht drie grote verschillen op te merken tussen Matty en Liliane: in hoe ze in de openingsshots in beeld komen, de manier waarop ze hun uiterlijk zelf presenteren en hoe andere personages dat uiterlijk beschrijven en evalueren.

In *Souvenir* krijgen we in het openingsshot te zien hoe Liliane zich klaarmaakt voor haar dag (afbeelding 10). Nadat ze rode lippenstift aanbrengt, zien we een close-up van een uitpuilende beautycase. Die suggereert dat Liliane heel wat make-up producten gebruikt om haar uiterlijk te bewerken. Naast make-up, is Liliane voornamelijk te zien in stijlvolle kledij die haar slanke figuur accentueert. Wanneer ze optreedt, draagt ze glamoureuze jurken. In één scène is te zien hoe ze de jurk die ze droeg tijdens haar Eurosongdeelname opnieuw aanpast (afbeelding 11). Het zit haar na 30 jaar nog steeds als gegoten, wat ons indirect vertelt dat Liliane's lichaam qua vorm in al die jaren niet veranderd is.

Voordat Liliane en Jean een relatie beginnen, vraagt hij haar of ze wil zingen op zijn boksclub. Wanneer hij aan zijn ouders mededeelt dat ze het gaat doen, wordt duidelijk dat Jean's vader Eddy vroeger een fan was van Liliane (segment 2.21):

Eddy: Elle **était** très belle, tu sais. Tout a fait mon genre femme. Elle **avait** de la classe. (Ze **was** heel mooi. Helemaal mijn type vrouw. Ze **had** klasse.)

Jean : Mais elle est **encore** très belle (Maar ze is **nog steeds** heel mooi.)

Liliane's fysieke aantrekkelijkheid wordt door Eddy in verband gebracht met jeugdigheid, zoals socio-culturele narratieven van vrouwelijke schoonheid voorschrijven (Wolf, 1991; Cruikshank, 2003; Calasanti & Slevin, 2001). Het is Jean die confirmeert dat ze *nog steeds* mooi is, alsof dit niet noodzakelijk vanzelfsprekend is voor iemand van haar leeftijd.



Afbeelding 10: Liliane maquilleert zich vaak voor ze het huis verlaat, zo ook wanneer ze naar haar werk vertrekt (segment 2.02)



Afbeelding 11: Liliane past haar jurk aan van haar Eurosongdeelname. De jurk is 30 jaar oud, maar past nog steeds (segment 2.17)

In *Aanrijding in Moscou*, toont het openingsshot ons meteen een doorleefde vrouw. Matty's haar zit warrig en de vermoeidheid is af te lezen op haar gezicht (afbeelding 12).

Matty's garderobe bestaat vooral uit grijze, bruine of beige kledij die veelal ruim zitten (afbeelding 13). Ze lijkt niet echt begaan met haar uiterlijk of hoe anderen dat percipiëren. Vlak voor haar eerste date met Johnny bijvoorbeeld, is het haar zeventienjarige dochter Vera die haar aanspoort andere kledij aan te trekken. Dit is dan ook één van de weinige momenten waarop we Matty in een kleurrijkere outfit zien (segment 1.13)

Kort na de aanrijding op de parking wordt de discussie, die initieel ging over wie het incident veroorzaakte, persoonlijker. Een driftige Johnny geeft op een bepaald moment als weerwoord:

“En hebt gij al ne keer goed in de spiegel gekeken? Het is niet alleen uwen auto die versleten is!” (segment 1.02)

Deze zin behoeft niet veel interpretatie; door de verouderde en gammele staat van Matty's auto gelijk te stellen aan haar voorkomen, wordt Matty afgerekend op haar ouder wordende fysiek. Net zoals een auto geacht wordt 'onderhouden' te worden, wordt Matty hier verweten niet hetzelfde te doen met haar lichaam, wat volgens het succesvol ouder worden narratief een niet (voldoende) nakomen is van een individuele verantwoordelijkheid (Öberg & Thornstam, 2003). Ook de keuze voor het woord *spiegel* is hier opvallend. Deze scène kan als een soort 'alternatieve spiegelscène' opgevat worden; Johnny fungeert hier als pratende spiegel en verwoordt wat anderen zogenaamd te zien krijgen wanneer ze naar Matty kijken. Dat anderen haar mogelijk evalueren als een oude, 'versleten' vrouw kan ze internaliseren in de beoordeling over haar eigen uiterlijk (Waskul & Vannini, 2006)



Afbeelding 12: Matty oogt vermoeid in het openingsshot (segment 1.01)



Afbeelding 13: Matty wordt door Johnny op haar 'versleten' uiterlijk gewezen tijdens de ruzie (segment 1.02)

Op vlak van fysieke aantrekkelijkheid wordt Liliane dus neergezet als een belichaming van *successful aging*, terwijl Matty afgeschilderd wordt als iemand wiens voorkomen versleten en afgetakeld is. Liliane doet moeite er goed uit te zien en dit ontgaat haar omgeving niet, terwijl Matty afgerekend wordt omdat ze dat niet doet. Een vraag die kan gesteld worden is of het moederschap van Matty al dan niet een beïnvloedende factor is in de 'verwaarlozing' van haar uiterlijk. Lemish & Muhlbauer (2012) stellen dat sexy vrouwen zelden als moeders geportretteerd worden en dat moederschap automatisch een aseksuele connotatie oproept: de *desiring gaze* (Liddy, 2017) blijft vooral voorbehouden voor niet-moeder Liliane. Zij roept nog

verlangen op bij heteroseksuele mannen, terwijl het uiterlijk van Matty dat in eerste instantie niet (meer) lijkt te doen. Daarnaast veronderstelt een preoccupatie met uiterlijk ook dat iemand er tijd voor kan vrijmaken (Sontag, 1978). Zelfs al zou Matty actief met haar uiterlijk *willen* bezig zijn, veel van haar tijd lijkt opgeslokt te worden door zorgtaken. Zo zien we haar op meerdere momenten koken voor haar kinderen, boodschappen doen en de was doen (segment 1.07, segment 1.20, segment 1.30).

4.2.2. (Re)productief succes

Naast het fysieke aspect dat in 4.2.1 besproken werd, is één van de markers van *successful aging* het reproductief succes (Sandberg & Marshall, 2017). Oudere mensen worden afgebeeld als gelukkig en succesvol mede *omdat* ze kinderen hebben. In contrast daarmee staat de stereotype eenzaamheid waarmee kinderloze vrouwen geassocieerd worden en de schijnbare leegte die moet gevuld worden (Rubinstein et al., 1991, Debest, 2015, Kelly, 2009).

Wanneer we Matty door de lens van reproductief succes bekijken en beoordelen, is ze *wel* succesvol ouder geworden: ze heeft drie kinderen waarmee ze een dichte band heeft. Haar oudste dochter Vera fungeert meermaals als klankbord waarlangs Matty emotionele steun kan ervaren (segment 1.30). Zoals eerder vermeld, gaat een groot deel van Matty's energie naar zorgtaken die haar voornaamste tijdsinvulling zijn. In *Aanrijding in Moscou* wordt geen eenzaamheid verbeeld, wat in *Souvenir* wel gebeurt.

Dat Liliane als kinderloze vrouw tijd in overvloed lijkt te hebben en een eenzaam bestaan leidt, wordt in *Souvenir* verbeeld door de scènes waarin ze thuis alleen, ietwat verveeld en met alcohol in de hand, naar tv zit te kijken (afbeelding 14). In onder andere segment 2.03 is te zien hoe ze ook tijdens en na de werkuren de interactie met collega's tot het minimum beperkt: daar waar haar collega's per twee aan een werkbank staan, staat Liliane alleen en ook tijdens de busrit van en naar haar werk gaat ze niet bij collega's zitten. Liliane voldoet dus in veel opzichten aan het stereotype beeld van de sociaal geïsoleerde kinderloze vrouw (Barak, 2014).



Afbeelding 14: Liliane wordt vaak alleen afgebeeld. Ze zoekt zelden contact met andere mensen (segment 2.08)

Successful aging kan naast reproductief ook *productief* succes omvatten (Eckert & Martin, 2018). Dat de leegte van kinderloosheid in fictie dient opgevuld te worden door bijvoorbeeld preoccupatie met werk, kan ook geïnterpreteerd worden in *Souvenir*. De tijd en ruimte die Liliane voor handen heeft, investeert ze volledig in haar *comeback* als zangeres. Het is Liliane's hernieuwde productieve succes die terug een invulling aan haar leven geeft (Dillaway & Byrnes, 2004; Eckert en Martin, 2018). Maar zoals het wel vaker verbeeld wordt bij kinderloze vrouwen, is dit niet hetgeen Liliane echt voldoening geeft op het einde. De slotscène met *happy end* draait uiteindelijk wel om haar relatie met Jean, niet om haar carrière (segment 2.56).

4.2.3. Seksuele activiteit?

Tenslotte vormt ook de mate waarin iemand nog seksueel actief is een onderdeel van *successful aging*. Oudere mensen worden aangespoord om seksueel actief te zijn en een daling in verlangen, interesse of activiteit wordt als deviant beschouwd (Hinchliff, 2014; McHugh 2014). Het seksuele aspect van *successful aging* is echter minder gericht op vrouwen en nog minder op moeders. Enige uiting van actieve seksualiteit wordt bij hen vaak afgeschilderd als ongepast, weerzinwekkend of lachwekkend (Calasanti & Slevin, 2006; Hinchliff, 2014).

In *Aanrijding in Moscou* wordt Matty's seksualiteit als vrouw van middelbare leeftijd niet geridiculiseerd of gepathologiseerd. Er is wel een scène in *Aanrijding in Moscou* waaruit kan afgeleid worden dat de seksuele activiteit in Matty's leven een daling heeft gekend over de jaren heen. Tijdens een scène in een wasserette vertelt Matty haar dochter over de beginjaren van haar relatie met echtgenoot Werner (segment 1.30). Nostalgisch blikt ze terug op hoe ze "*alle dagen vreeën, totdat (ze) niet meer konden*". Door de manier waarop Matty hierover praat, lijkt het alsof de beste jaren op seksueel vlak achter haar liggen en passie slechts iets uit haar verleden is waar ze met enige weemoed op kan terugblikken. Het is mogelijk ook niet geheel toevallig dat deze conversatie plaatsvindt terwijl Matty haar was doet in de wasserette. Door

de juxtapositie van het terugblikken op vergane passie enerzijds en het routineuze huishoudelijke werk anderzijds, wordt het sociaal geconstrueerde contrast tussen 'seksueel actieve vrouw' en 'zorgende moeder' extra benadrukt (afbeelding 15). Met Johnny vindt er zich een herbeleving van Matty's seksualiteit plaats. De aanname dat dit als moeder ongepast zou zijn, wordt in *Aanrijding in Moscou* alvast niet gereproduceerd. Collega en vertrouwenspersoon Nicky spoort Matty aan om haar seksleven nieuw leven in te blazen, polst regelmatig naar de relatie met Johnny en benadrukt het belang van passie in haar leven. De enige die een enigszins negatieve houding aanneemt wanneer Matty aangeeft seksueel actief te zijn, is Matty's oudste dochter Vera die dit alles maar 'schaamlijk' vindt en er dan ook zo weinig mogelijk over wil weten (afbeelding 16). Het lijkt echter vooral Johnny's verleden als gedetineerde te zijn die haar sceptisch doet staan tegenover de relatie. Het is dus naar alle waarschijnlijkheid niet het feit *dat* haar moeder een romantische/seksuele relatie heeft dat Vera ongepast vindt, maar eerder de partnerkeuze. Dat Vera liefst niet al te veel wil weten over het seksuele leven van haar moeder zou ik bovendien niet interpreteren als een manier waarop Matty's seksualiteit volledig als ongepast wordt neer gezet.

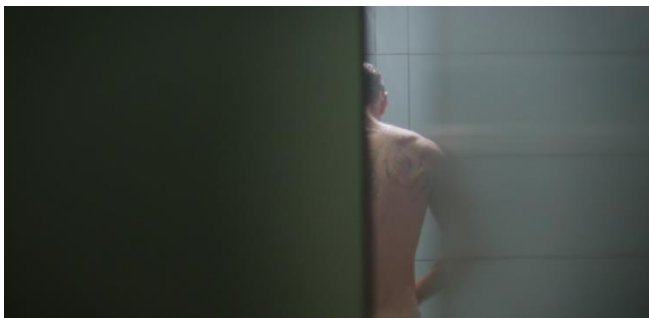


Afbeelding 15: Matty brengt regelmatig tijd door in de wasserette. Zo ook op het moment dat ze over haar liefdesleven met Werner praat (segment 1.30)



Afbeelding 16: Dochter Vera wil niet over Matty's relaties praten (segment 1.30)

In *Souvenir* wordt geen beeld geschetst van een eventuele evolutie in Liliane's seksualiteit. Of en in welke mate haar leeftijd een invloed heeft (gehad) op haar seksualiteit komt niet aan bod. Wat Liliane wel nog iets meer uitdraagt dan Matty, is *seksuele agency*. Dat ze zelf een actieve rol speelt in haar seksualiteitsbeleving, kan onder andere gelezen worden in een scène redelijk in het begin van *Souvenir*. Wanneer ze Jean wil laten weten dat ze ingaat op zijn verzoek om een liedje te zingen op een boksevenement, komt ze hem opzoeken in zijn bokscub. Liliane komt in de kleedkamers terecht, waar Jean staat te douchen. Liliane ziet dit en blijft gedurende enkele seconden kijken, waarna ze haar blik afwendt (afbeelding 18). Jean staat met zijn rug naar Liliane en wij zien wat zij ziet: een medium close-up van zijn rug (afbeelding 17). Dat deze korte scène ons iets vertelt over Lilianes agency, heeft alles te maken met haar actieve rol in *the gaze*. Vrouwen worden vaker binnen heteroseksuele interacties in de passievere rol geduwd van 'degene die wordt bekeken' (Mulvey, 1975; Liddy, 2014), hier is het echter ook Liliane die kijkt naar een lichaam dat potentieel seksueel verlangen bij haar opwekt.



Afbeelding 17: Jean staat onder de douche (segment 2.19)



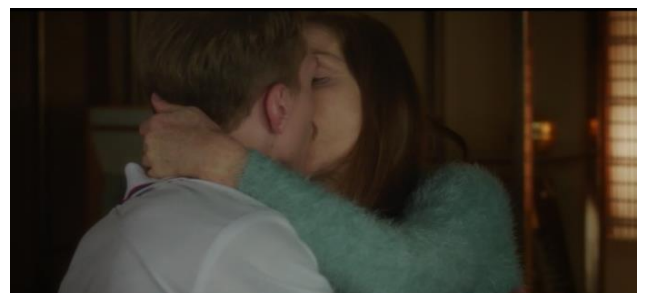
Afbeelding 18: Liliane neemt een actieve rol op in *the gaze* (segment 2.19)

Daarnaast initieert Liliane zelf vaak (indirect) fysieke intimiteit. Vlak voor haar eerste optreden vangt Jean (via een spiegel) een glimp op van Liliane die zich omkleedt. Wanneer Liliane dit ziet, vraagt ze hem zonder verpinken of hij haar jurk wil dichtritsen. Met een close-up wordt duidelijk gemaakt dat dit een belangrijk moment is; het is één van de eerste uitingen van intimiteit tussen beide personages (afbeelding 19).

In segment 2.32, wanneer Jean bij Liliane thuis is, vraagt ze hem al grappend of hij “in zijn vest slaapt” omdat hij zijn jas vaak aanhoudt. Ze volgt deze opmerking op met de vraag of hij het niet warm heeft, waarop Jean verlegen “Ja” antwoordt terwijl hij zijn jas uitdoet. Het is vlak na deze vraag dat de twee beginnen kussen (afbeelding 20) en de volgende morgen samen wakker worden. De actievere houding van Liliane ten opzichte van Matty, ligt in lijn met de manier waarop er aan kinderloze vrouwen in fictie vaker agency toegeschreven wordt dan aan moeders (Kaplan, 1990; Ross, 1998; Ames en Burcon, 2016)



Afbeelding 19: Liliane vraagt aan Jean of hij haar jurk wil dichtritsen. Dit vormt één van de vele kleine uitwisselingen van fysieke intimiteit (segment 2.23)



Afbeelding 20: Na een opmerking van Liliane, delen Jean en Liliane hun eerste kus (segment 2.32)

4.2.4. Welke performance is succesvol? .

De notie dat er een juiste manier van ouder worden zou zijn, wordt door beide films deels bevestigd. Er is echter geen binaire opdeling: beide personages kunnen gelezen worden als 'geslaagd' in sommige opzichten en 'gefaald' in andere.

Daar waar Liliane's kinderloos leven als eenzaam en geïsoleerd wordt afgebeeld, geeft het reproductief succes en de bijhorende zorgtaken een levensinvulling aan Matty. Een mogelijk gevolg lijkt te zijn dat Matty hierdoor niet aan het uiterlijke aspect van *successful aging* kan voldoen. Omdat haar leven als 'goede moeder' in teken van haar drie kinderen staat (Pascoe, 1998), blijft er niet veel tijd over om haar uiterlijk actief te 'onderhouden'. De boodschap lijkt bijna te zijn dat een vermoeid en doorleefd uiterlijk nu eenmaal bij een oudere moeder hoort. Dat Liliane als kinderloze vrouw haar uiterlijk actiever kan onderhouden en bewaren, biedt haar dan weer geen garantie op vlak van gezondheid. Haar fysieke 'aftakeling' door ouderdom lijkt zich dan weer meer op medisch vlak af te spelen.

Waar ze allebei 'geslaagd' in lijken te zijn, los van hun ouderschapsstatus, is het behouden van hun seksuele activiteit. Voor beide vrouwen dient de (herontdekte) seksualiteitsbeleving ook een hoger doel. Zo neemt Matty het heft in eigen handen wat haar scheiding met Werner betreft en zijn het de momenten die ze met Johnny deelt waarop ze iets voor *zichzelf* doet en niet voor haar gezin. Bij Liliane is het de katalysator van haar *comeback* en haalt het haar uit haar isolement. Wanneer ze een seksuele relatie aangaat met Jean, vormt dit haar primaire bron van sociaal contact. Liliane's sociaal isolement, beïnvloed door haar leeftijd en ogenschijnlijk versterkt door haar kinderloosheid, wordt dus doorbroken vanaf het moment dat ze een seksuele relatie aangaat.

Het zijn hun seksuele relaties en de 'frisse' jeugdigheid van hun partners die Matty en Liliane een duwtje in de rug geven om iets te veranderen aan hun 'vastgeroest' oudere leven.

4.3. Representaties van seksualiteit

In wat volgt, zal ik kijken naar de manier *waarop* die seksuele activiteiten in beeld gebracht worden en of hierin eventueel verschillen op te merken zijn tussen een moeder en een kinderloze vrouw .

Om te beginnen bekijk ik de representatie van seksualiteitsbeleving specifiek gelinkt aan middelbare leeftijd bij vrouwen. Vervolgens onderzoek ik hoe die seksualiteit in beeld gebracht wordt, hoe lichamen getoond worden en op welke manier dit in verband zou kunnen staan met (niet-) moederschap.

4.3.1. Seksualiteit in relatie tot middelbare leeftijd

De seksualiteitsbeleving bij oudere vrouwen die in *Aanrijding in Moscou* en *Souvenir* wordt neergezet, zou gelezen kunnen worden als positieve representaties: geen schaamte, geen stigma en geen ridiculisering. Zoals eerder aangehaald, worden er aan positieve representaties van seksualiteit bij oudere vrouwen wel enkele voorwaarden verbonden. Het 'mag' wanneer er sprake is van een duurzame relatie tussen mensen van dezelfde leeftijd en bij witte, heteroseksuele vrouwen uit de middenklasse (Weitz, 2009; Liddy, 2014).

De relaties van Matty en Liliane voldoen aan zo goed als al deze voorwaarden. Het belang van een *duurzame relatie* wordt in *Aanrijding in Moscou* nog iets sterker benadrukt. Wanneer ze met haar dochter de date met Johnny bespreekt, benadrukt Matty dat ze *“nog nooit zo één keer met een man ‘ge-weet-wel”* en dat haar dochter daar dus zeker geen voorbeeld aan mag nemen (segment 1.17). Hiermee lijkt Matty voor zichzelf een regel op te stellen dat deze *onenightstand* enkel 'gerechtvaardigd' is omwille van zijn uitzonderlijkheid. De impliciete boodschap lijkt hier dus toch te zijn dat een seksuele relatie buiten een duurzame relatie om veelal ongepast is.

Er is één voorwaarde voor een positieve representatie waaraan in beide films niet wordt voldaan: zowel Matty als Liliane gaan een seksuele relatie aan met mannen die veel jonger zijn. Hiermee onderschrijven beide films de vaak voorkomende aanname die Walz (2002) ook beschreef: wil men passie in oudere fictieve personages doen opflakkeren, doet men dat met behulp van jeugdige partners. Een vraag die hierbij dan ook onvermijdelijk opkomt is: kunnen Matty en Liliane gelezen worden als representaties van een *cougar*?

Dat Matty een representatie van een cougar kan zijn, zou ik eerder verwerpen. Eén van de redenen die ik hiervoor zou aanhalen is dat het leeftijdsverschil van 12 jaar juist vaak benadrukt wordt door Matty als *obstacle* of reden waarom een relatie niet zou werken (segment 1.08 en segment 1.24). Het is dus niet zo dat ze actief een relatie met een jongere man ‘najaagt’. Ook Matty’s dochter wijst haar er op dat het ‘fout’ is dat Johnny zoveel jonger is (segment 1.17). Het leeftijdsaspect van de *sexual scripts* wordt hier zeer sterk benadrukt (Simon & Gagnon, 1987) en als mogelijk probleem aangehaald.

In veel opzichten zou Liliane wel gelezen kunnen worden als *cougar* omdat ze meer dan Matty beantwoordt aan de definities die Gwynne (2014) & Montemurro (2013) hanteren. Ze is een fysiek aantrekkelijke oudere vrouw wiens romantische/seksuele partner een aanzienlijk jongere man is. Er is geen schaamte over haar seksualiteit, ze is zelfzeker en belichaamt meer *agency*. Het leeftijdsverschil van 40 jaar en de mogelijke implicaties worden in *Souvenir* nooit direct benoemd. Liliane noemt Jean wel regelmatig « un gentil garçon » (segment 2.39): een lieve *jongen*, geen man. Naar het einde van de film (segment 2.56) haalt Liliane aan dat het “toch niet zou gewerkt hebben tussen hen”. Ze zou op leeftijd kunnen doelen, maar er worden geen concrete redenen benoemd.

De stelling dat Liliane als een *cougar* gerepresenteerd wordt, zou ik echter aan de hand van twee argumenten willen tegenspreken.

Een *cougar* roept stereotype associaties op van ‘mannenverslindster’, iemand die haar ‘prooi’ achterna zit en verleidt (Montemurro & Siefken, 2014). Eerder vermeldde ik al dat Liliane van meet af aan wordt neergezet als sociaal geïsoleerde vrouw, wat in

lijn ligt met stereotiepe aannames van 'de eenzame kinderloze vrouw'. Dat ze mede hierdoor minder snel emotionele connecties aangaat en opzoekt, toont zich in de manier waarop ze initieel een afwijzende houding aanneemt ten opzichte van Jean wanneer die actief contact zoekt. Ze verleidt in eerste instantie niet, maar neemt juist afstand (segment 2.07).

Een tweede connotatie verbonden aan de *cougar* is de potentieel scheve machtsverhouding: er wordt vanuit gegaan dat de actieve houding van de oudere vrouw ten opzichte van haar jongere partner hem niet op gelijke voet zet in de relatie (Segal, 2007; Ames & Burcon, 2016). Die actieve houding wordt zoals eerder vermeld in *Souvenir* evengoed door Jean aangenomen. Bovendien wordt een eventuele ongelijke machtsverhouding geëffend door de andere dynamiek die zich simultaan aan een seksuele relatie ontwikkelt: die van manager-artiest. Als Liliane al de hogerhand zou kunnen nemen op seksueel vlak, is het Jean die als manager haar professionele leven invult. Zo verbeeldt segment 2.39 dat Jean haar optredens regelt en zelfs lichtelijk geagiteerd reageert wanneer Liliane aangeeft dat ze geen interesse meer heeft in een zangcarrière (segment 2.37)

4.3.2. Seksualiteit van een moeder en kinderloze vrouw in beeld

Wat wordt er getoond?

Door hoe er over Matty's en Liliane's seksualiteit gepraat wordt en de manier waarop ze het beleven, zou er geconcludeerd kunnen worden dat *Aanrijding in Moscou* en *Souvenir* de seksualiteit van vrouwen van middelbare leeftijd als normaal beschouwen, ongeacht of ze kinderen heeft. Toch kunnen er verschillen opgemerkt worden in de manier *waarop* de seksualiteit van beide vrouwen in beeld gebracht worden. Zo is er om te beginnen een kwantitatief verschil in verbeelde seksuele handelingen en een kwalitatief verschil in intimiteit. Ook de camerastandpunten brengen deze handelingen en bijhorende lichamen anders in beeld.

Om te beginnen brengt *Souvenir* een breder scala aan fysieke intimiteit in beeld. De seksuele relatie tussen Jean en Liliane bouwt er langzaam op, waarbij de eerste uitingen van intimiteit zich meer focussen op korte zintuigelijke sensaties.

Bijvoorbeeld aanrakingen tijdens een brommerit (afbeelding 21) en het dichtritsen van een jurk (afbeelding 19). Er wordt toegewerkt naar hun eerste kus die meteen in verband wordt gebracht met seksuele opwinding, gezien het volgende beeld toont hoe ze naakt naast elkaar in bed liggen (afbeelding 22). Dat Liliane en Jean voor de eerste keer seks hebben, wordt dus enkel gealludeerd. Een tweede keer zien we Jean en Liliane wel seks hebben, daar wordt niet de gehele vrijpartij in beeld gebracht, slechts een kort fragment. Een derde en laatste seksscène toont beiden in de zetel. We zien enkel Liliane's been boven de zetel uitsteken (afbeelding 24). Tussen de vrijscènes door zien we Jean en Liliane knuffelen, kussen en samen in bad gaan (afbeelding 26).

De intimiteit tussen Jean en Liliane wordt niet vertaald in termen van camerastandpunten. Een groot deel van de momenten waarop intimiteit verbeeld wordt, wordt op enige afstand in beeld gebracht (afbeelding 25). De enige keren dat de camera dichterbij komt, is wanneer Jean en Liliane voor de tweede keer seks hebben. Wanneer de twee niet *out of focus* zijn, wordt er in die scène vooral gefocust op Jean's rug en Liliane's gezicht (afbeelding 23). Een tweede keer dat de camera enigszins dichterbij komt, is wanneer ze de volgende ochtend na hun eerste vrijpartij samen in bed wakker worden en ze van bovenuit gefilmd worden. Door het gros van intieme momenten van ver of van boven te filmen, lijkt er een soort afstand gecreëerd te worden.



Afbeelding 21: Liliane slaat haar armen rond Jean wanneer hij haar een lift geeft op zijn brommer (segment 2.30)



Afbeelding 22: Jean en Liliane worden samen wakker nadat ze voor het eerst seks hadden. De camera houdt afstand (segment 2.32)



Afbeelding 23: Tijdens de tweede vrijscène zien we enkel Jean's rug en Liliane's gezicht. Gedurende het merendeel van de scène zijn beide personages out of focus (segment 2.35)



Afbeelding 24: Bij een derde vrijscène zien we enkel Liliane's been boven de zetel uitsteken (segment 2.39)



Afbeelding 25: Jean en Liliane de ochtend nadat ze de eerste keer seks hadden. De camera behoudt enige afstand en Liliane bedekt zichzelf met het laken (segment 2.32)



Afbeelding 26: Jean en Liliane zitten samen in bad terwijl ze een eventuele comeback voor de eerste keer bespreken (segment 2.37)

Er kan gesteld worden dat *Aanrijding in Moscou* een ander aspect van intimiteit nog meer belicht: emotionele intimiteit. Zowel tijdens hun eerste date als de wandeling die daarop volgt, staat het *gesprek* tussen Johnny en Matty centraal (afbeelding 27). De emotionele nabijheid wordt verbonden aan close-ups van hun gezicht waarbij Johnny en Matty warm en intiem belicht worden (afbeelding 27 en afbeelding 28).

Het merendeel van de fysieke intimiteit die wordt verbeeld zijn kussen die van dichtbij worden getoond. Deze momenten waarop Matty en Johnny intimiteit uitwisselen voelen als kijker, door de belichting en camera-afstand, intiemer aan.

Er is één uitwisseling van intimiteit in *Aanrijding in Moscou* die ik wil uitlichten. In segment 1.25 zit Johnny te ontbijten bij Matty thuis nadat hij bleef slapen. Matty's kinderen zitten nog aan tafel en voor ze naar haar werk vertrekt, streelt ze Johnny over zijn gezicht (afbeelding 29). De aanraking zelf wordt wel in close-up getoond, maar wordt onmiddellijk opgevolgd door een medium long shot waardoor Matty's woonkamer, ontbijttafel en dochter(s) mee in beeld komen (afbeelding 30). De uitwisseling van intimiteit gaat hiermee volledig op in het huiselijke tafereel. Matty's seksualiteit en gezinsleven smelten hier samen en Johnny lijkt deel van het gezin.



Afbeelding 27: Tijdens en na hun date staat het gesprek tussen Matty en Johnny centraal, niet de fysieke intimiteit (segment 1.14)



Afbeelding 28: Matty en Johnny na hun date. Hun intimiteit vertaalt zich meer dan in Souvenir in de belichting en camerastandpunten (segment 1.14)



Afbeelding 29: Matty en Johnny wisselen een tedere streling uit na het ontbijt (segment 1.25)



Afbeelding 30: Johnny lijkt opgenomen te zijn in Matty's gezin (segment 1.25)

Wat in *Aanrijding in Moscou* niet wordt getoond, zijn de momenten waarop Johnny en Matty seks hebben. De eerste keer hebben ze seks in de passagierscabine van Johnny's vrachtwagen, achter een gordijn. We horen wel gekreun en gekus, waarna een shot van een heen en weer wiegende vrachtwagen volgt. Na hun vrijpartij, liggen ze nog steeds achter het gordijn, enkel Matty's blote been komt er vanonder en we horen enkel dialoog (afbeelding 31).

Naar het einde van de film toe, treffen we Johnny en Matty *nadat* ze vreeën, maar ook dit krijgen we dus nooit te zien. De camera focust enkel op de voorruit van Johnny's vrachtwagen waarlangs we de opkomende zon zien en opnieuw is enkel dialoog te horen (afbeelding 32).



Afbeelding 31 : Na de eerste vrijpartij praten Matty en Johnny nog na. Enkel -Matty's ontblote been is zichtbaar (segment 1.15)



Afbeelding 32: Na de tweede keer dat Matty en Johnny seks hebben, praten ze opnieuw na. De camera focust op de opkomende zon i.p.v. de lichamen (segment 1.40)

Dat we Matty op geen enkel moment seks zien hebben, ligt in lijn met hoe Pascoe (1998) beschreef dat seksualiteit van moeders in fictie vaker niet dan wel in beeld gebracht wordt. Seksualiteit wordt in deze thesis echter wel breder gedefinieerd dan enkel seks (Swinnen, 2011). Andere vormen van intimiteit worden in *Aanrijding in Moscou* dan weer *wel* in beeld gebracht en de nadruk ligt nog iets meer op emotionele intimiteit. Toch lijkt *Aanrijding in Moscou* de grens te trekken wanneer het gaat over het in beeld brengen van geslachtsgemeenschap. De verwevenheid van moederschap én oudere leeftijd hebben hier mogelijk een versterkend effect; zowel de seksualiteit van moeders én oudere mensen worden in mainstream media niet graag *bekeken* (Woodward, 2006; Pascoe, 1998; Liddy, 2017; Mulvey, 2016). Bij Liliane speelt moederschap niet mee in de representatie van haar seksualiteit, enkel haar oudere leeftijd. We zien meer van haar seksuele *handelingen* wel. Via onder andere camerastandpunten wordt er echter wel verteld dat, hoewel het geen probleem is dat Liliane seks heeft, dit niet noodzakelijk van dichtbij gezien moet worden.

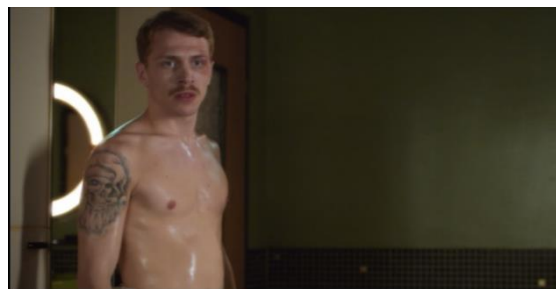
Tenslotte lijkt in de representatie van Liliane's seksualiteit het taboe op het ouder wordende vrouwenlichaam een grote rol te spelen (Vares, 2009). Liliane's seksualiteit wordt niet alleen op afstand, maar ook zoveel mogelijk bedekt beleefd. Hoe en wanneer welke lichamen getoond worden, zal nu beschreven worden.

Welke lichamen worden getoond?

In *Souvenir* wordt er bijna alles aan gedaan om Liliane's naakte lichaam *niet* te tonen. Na de eerste keer dat Liliane en Jean seks hebben, bedekt Liliane zichzelf tot aan haar kin met een laken (afbeelding 25), de tweede keer zien we haar met een topje aan (afbeelding 33) en de derde keer heeft ze al haar kleren nog aan inclusief schoenen. Wanneer ze in bad zitten (afbeelding 26 en afbeelding 36) zit Liliane zichtbaar meer onderuitgezakt dan Jean waardoor alles lager dan haar schouders niet te zien is. Dit is niet geheel toevallig: daar waar er bij jongere personages (en actrices) meer naakt getoond wordt, blijven oudere lichamen vaker bedekt of buiten beeld (Vares, 2009; Hinchliff, 2014; Liddy, 2014). Dat het taboe op een naakt lichaam hier een resultaat kan zijn van *gegenderde leeftijdsdiscriminatie*, kan gelezen worden in de manier waarop het ontblote bovenlijf van Jean *wel* meerdere malen getoond wordt (afbeelding 34). Het is aannemelijk te denken dat het gespierde lichaam van de jonge man wel getoond wordt omdat als het sociaal wenselijker gezien wordt.



Afbeelding 33: Liliane's lichaam blijft steeds bedekt met lakens of kledij (segment 2.35)



Afbeelding 34: Jean stapt uit bad, dit is één van de vele keren waarop we zijn ontbloot bovenlichaam wel te zien krijgen (segment 2.37)

Dat er geen vrijscènes in *Aanrijding in Moscou* zitten, werd al vermeld. Matty's lichaam wordt dan ook nooit in beeld gebracht voor, tijdens of na een vrijscène. Opvallend is dat ze doorheen de film op twee andere momenten *wel* naakt te zien is: wanneer ze in bad zit (afbeelding 35) en wanneer ze voor de spiegel staat (afbeelding 4). Matty's lichaam niet tonen tijdens seks lijkt hier dus een al dan niet bewuste keuze te zijn geweest van de filmmaker. Het lichaam van een moeder wordt

in veel gevallen sneller ontdaan van enige seksuele connotatie (Pascoe, 1998; Stoddard, 1983). Matty's oudere naakte lichaam wordt wel getoond, maar niet in direct verband gebracht met haar seksualiteit(sbeleving); ze is enkel naakt te zien in functie van iets anders. *Aanrijding in Moscou* lijkt hiermee de aanname te bevestigen dat het op zich gepast is dat we het lichaam van een oudere moeder zien, omdat er daar toch weinig seksueel aan zou zijn.



Afbeelding 35: Matty's naaktheid wordt wel getoond wanneer ze bijvoorbeeld in bad zit. Haar lichaam wordt ontdaan van enige seksuele connotatie (segment 1.04)



Afbeelding 36: Ook in bad wordt er nooit lager dan Liliane's schouders getoond (segment 2.37)

4.4. Invloed culturele context

Tot slot zou ik de thema's van beide films en hun representaties willen koppelen aan de Belgische, Nederlandstalige en Franstalige filmtraditie(s) en welke buitenlandse invloeden mogelijk aanwezig zijn. *Aanrijding in Moscou* is een volledig Vlaamse productie; zowel op vlak van financiering, creatie en uitvoer⁴. Bij *Souvenir* ligt de financiering en uitvoer vooral in niet-Belgische handen en maakt van deze film een Belgische-Franse-Luxemburgse coproductie⁵.

Preuts(er) Vlaanderen?

In 3.4. werd aangehaald hoe Franstalige films een traditie hebben van de provocerende thema's minder te schuwen dan 'preutser' Vlaanderen (Everaerts, 2000). De vraag kan dan ook gesteld worden in welke mate de seksualiteit van een vrouw van middelbare leeftijd in *Souvenir* enkel geportretteerd wordt omdat het 'normaal' is. Door die provocerende aard van Franse films, kan de representatie van Liliane gelezen worden als een manier om de taboesfeer die er socio-cultureel heerst omtrent oudere vrouwen en hun seksualiteit juist uit te dagen (Calasanti & Slevin, 2006; Hinchliff, 2014; Vares, 2009; Liddy, 2014; Woodward, 2006).

Wanneer we rekening houden met buitenlandse beïnvloeding in modern discours (Blommaert, 2005) en er van uit gaan dat Franse cinema effectief een tolerantere en meer open houding aanneemt ten aanzien van seksualiteit van oudere vrouwen (Weitz; 2010), is het denkbaar dat die culturele beïnvloeding ook een rol speelde in de representatie in *Souvenir*. Dat een Belgische film een relatief positieve representatie van oudere vrouwelijke seksualiteit uitdraagt, kan dus met andere woorden ook te wijten zijn aan de rol die Frankrijk speelde in het productieproces.

⁴ *Moscow, Belgium*. (2019b, 26 maart). Geraadpleegd op 3 mei 2021, van <https://aprivateview.be/project/moscow-belgium/>

⁵ K. (2016, 19 juli). *Bavo Defurne over 'Souvenir' : 'Isabelle Huppert heeft me leren vechten'*. Geraadpleegd op 3 mei 2021, van <https://www.cinevox.be/nl/bavo-defurne-over-souvenir/>

In *Souvenir* gaat Liliane, een vrouw van boven de 60, een seksuele relatie aan met een 21-jarige man. Op geen enkel moment wordt dit leeftijdsverschil aangekaart als mogelijk 'fout' of 'ongepast'. In *Aanrijding in Moscou* ligt dit iets anders: daar wordt door zowel Matty als haar dochter meermaals benadrukt dat het grote leeftijdsverschil, dat aanzienlijk minder groot is dan in *Souvenir*, ongepast is. Eerder in de analyse werd ook aangehaald dat Matty's lichaam niet getoond wordt wanneer ze seks heeft en hoe dit mogelijk enige verwevenheid kent met dominante socio-culturele opvattingen betreffende het lichaam van een (oudere) moeder. Als aanvulling hierop kan mogelijk beargumenteerd worden dat de zogenaamde 'Vlaamse preutsheid' hier ook een rol in speelde. De film trekt duidelijk een grens wanneer de getoonde intimiteit verder zou gaan dan knuffelen en kussen. Daarnaast worden er in *Aanrijding in Moscou* twee aspecten van *sexual scripts* opvallend vaker benadrukt dan in *Souvenir*: dat een groot leeftijdsverschil tussen twee sekspartners niet 'normaal' is en dat seks in het kader van een *one night stand* (als vrouw) vooral niet iets is om een voorbeeld aan te nemen (segment 1.08, segment 1.17 en segment 1.24).

'Belgische trekken' van realisme

In 3.4. werd *realisme* aangehaald als datgene wat Belgische films zo typeert (Everaerts, 2000). In dat opzicht zou ik durven stellen dat *Aanrijding in Moscou* iets meer dan *Souvenir* leest als een 'typisch' Belgische film en *Souvenir* in contrast meer onderhevig is aan Franse beïnvloeding. In het verbeelden van intimiteit en de belichaming van de personages van middelbare leeftijd bevat *Aanrijding in Moscou* net iets meer dan *Souvenir* dat Belgisch realisme.

Zo is er bijvoorbeeld een opvallend verschil waar te nemen in de manier waarop beide films de laatste uitwisseling van intimiteit in beeld brengen.

De laatste kus die Matty en Johnny uitwisselen in *Aanrijding in Moscou* volgt op een ruzie. Matty bekogelde onder meer Johnny's vrachtwagen en sloeg hem (per

ongeluk) een bloedneus. Terwijl ze kussen, zien we hen beiden in close-up, hun gezichten besmeurd met bloed en modder (afbeelding 37). Hierdoor lijken de makers van *Aanrijding in Moscou* de boodschap te willen uitdragen dat in tegenstelling tot wat menig Hollywoodfilm ons toont, echte liefde niet altijd even mooi is. De intimiteit, zowel in camera-afstand als belichting, is *echt* en wordt bewust niet esthetisch afgebeeld of onnodig geromantiseerd.

In *Souvenir* speelt de laatste verbeelde uitwisseling van intimiteit zich af op de gang van het ziekenhuis. Vlak voordat Jean de lift wou instappen om het ziekenhuis te verlaten, komt Liliane vanuit haar kamer de gang op. Hij ziet dit, wandelt naar haar toe en ze knuffelen. De knuffel wordt in een long shot getoond, waardoor de toeschouwer ook hier weer intimiteit van op een afstand bekijkt (afbeelding 38). De combinatie van Liliane die haar galajurk nog aan heeft, de manier waarop de toeschouwer niet echt betrokken wordt bij de laatste kus en de scène bovendien eindigt met een « Fin », geeft het einde van *Souvenir* het verhaal meer het gevoel een 'sprookje' te zijn dan een weerspiegeling van het echte leven.



Afbeelding 37: Tijdens de laatste kus die we te zien krijgen in Aanrijding in Moscou, zijn Johnny en Matty besmeurd met bloed en modder. Ook hier wordt er van dichtbij gefilmd (segment 1.39)



Afbeelding 38: De laatste omhelzing in Souvenir wordt met behulp van een long shot verbeeld. Afstand(elijkheid) krijgt hier letterlijk vorm (segment 2.56)

De afstandelijkheid van *Souvenir* wordt naast de afstand in camerastandpunten en gebrek aan emotionele intimiteit trouwens ook weerspiegeld in een gebrek aan locatie. Er wordt nooit vermeld *waar* het verhaal zich afspeelt. Liliane vertegenwoordigde 30 jaar geleden 'ons land' op het Eurovisiesongfestival, maar over welk land dat juist gaat, doet er voor het narratieve aspect van de film blijkbaar

niet toe. Dit vormt dan weer een groot contrast met *Aanrijding in Moscou*, waar de locatie niet enkel in de filmtitel zit, maar ook verweven zit in de Gentse accenten en dialecten die de personages spreken.

Door de afwezigheid van een locatie bij *Souvenir*, wordt het moeilijker de film te zien als een realistische afspiegeling van een Belgische setting.

Het element van realisme wordt voor een deel ook doorgetrokken in de manier waarop het personage van de vrouw van middelbare leeftijd tot stand komt.

Om te beginnen maakt de keuze voor Barbara Sarafian voor de rol van Matty haar personage alledaagser. Toen *Aanrijding in Moscou* in 2008 uitkwam, was Sarafian tot dan toe relatief onbekend bij een groter publiek. We krijgen met andere woorden een 'echte' vrouw te zien, geen filmster (afbeelding 39). Dit ligt anders bij *Souvenir*, waar Isabelle Huppert als gevestigde waarde in de Franstalige filmwereld van Liliane automatisch een meer *larger than life* personage maakt (afbeelding 40).

Ten tweede zorgt de narratieve structuur van *Aanrijding in Moscou* er niet enkel voor dat er tussen de personages meer emotionele intimiteit is, maar ook tussen het personage van Matty en de toeschouwer. Door vaker een inkijk te krijgen in de emotionele belevingswereld van Matty (o.a. wanneer ze ventileert tegen haar collega of dochter) heb je het gevoel dat je haar beter kent dan de afstandelijke Liliane wiens drijfveren en gevoelens we nooit letterlijk te weten komen. Het is aannemelijk te denken dat velen zich makkelijker herkennen in het personage van de moeder die door de jaren heen zichzelf niet meer op de eerste plaats zet. Het alledaagse leven dat *Souvenir* bij aanvang wel verbeeldt, wordt er juist ingeruild voor een leven van glamour. Matty heeft daarentegen geen artiestennaam, podium of glitterjurken, maar voelt meer aan als een vrouw van vlees en bloed.



Afbeelding 39: Het personage van Matty belichaamt meer het Belgisch realisme (segment 1.42)



Afbeelding 40: Het personage van Liliane verbeeldt de glamour waardoor Souvenir minder kiest voor het alledaagse (2.43)

5. CONCLUSIES

In de literatuur werd er gekeken hoe oudere vrouwen, (niet-) moeders en hun seksualiteit verbeeld worden in mainstream media. De twee kernwoorden die in veel literatuur naar voor kwamen waren *onzichtbaarheid* en *stereotypering*.

Dergelijke afwezige of stereotiepe representaties zijn steeds ingebed in de bredere maatschappelijke, historische en culturele discoursen en verbeelden de positie van een bepaalde groep binnen die context (Hall, 1997; Edstörn, 2017; Foucault, 1972; 1980)

De analyse in deze thesis vertrok grotendeels vanuit de stellingen van Gullette (2004) dat je *cultureel* oud wordt gemaakt en de theorieën van Schwaiger (2006) Limpscomb en Marshall (2010) dat ouderdom net als gender gelezen kan worden als een *performance*.

De stereotiepe representatie van oudere vrouwen in media maken van hen vaak de zelfopofferende zorgende of de aftakelende zieke Ander (Hant, 2007). Het *successful aging* narratief schuift dan weer nieuwe normen naar voor die het individu verantwoordelijk stelt de aftakeling tegen te gaan, diens uiterlijk te onderhouden en (re-)productief succesvol te zijn (Rowe & Kahn 1987; Liang & Luo, 2012; Sandberg & Marshall, 2017; Dolan, 2018; Eckert & Martin, 2018). Seksualiteit van oudere vrouwen is, als het al verbeeld wordt, vaak het mikpunt van spot of wordt als ongepast verbeeld.

Opvattingen omtrent moederschap en kinderloosheid kaderen dan weer binnen pronatalisme en de reproductieve verantwoordelijkheid van vrouwen binnen een dominant kapitalistische structuur (Bimha & Chadwick, 2016; Oakley, 1976; Roberts 2004; Badinter, 1980; Woodward, 2006; Muhlbauer et al. 2014). Deze opvattingen worden vaak gereproduceerd in de manier waarop fictieve moeders onzelfzuchtig zijn, terwijl de kinderloze fictieve vrouw voor haar deviantie wordt afgestraft in de vorm van onder andere interpersoonlijk conflict en isolatie (McRobbie, 2009; Debest, 2015; Kelly, 2009; Carey et al. 2009; Rubinstein et al., 1991). Door de toegeschreven onzelfzuchtigheid van een 'goede' moeder is haar fictieve variant vaak een

aseksueel wezen, terwijl de kinderloze vrouw afhankelijk van de studie als seksueel onafhankelijk, vrij of zelfs als roofdier kan worden afgebeeld (Gwynne, 2014; Kaplan, 1990; Ross, 1998; Healey & Ross, 2002; Ames en Burcon, 2016).

Aan de hand van een tekstuele analyse werd getracht een antwoord te formuleren op de onderzoeksvraag: *hoe worden oudere vrouwen verbeeld in Belgische langspeelfilms en hoe speelt de verwevenheid van seksualiteit en het (niet) hebben van kinderen hier een rol in?*

De representaties in *Aanrijding in Moscou* en *Souvenir* werden gelezen vanuit dominante Westerse discoursen omtrent (niet-) moederschap, ouderdom bij vrouwen en seksualiteit en er werd gekeken op welke manier ze deze bevestigen dan wel uitdagen.

In de analyse werd duidelijk dat hoewel beide films bepaalde stereotiepe representaties en discoursen uitdagen, ze er evengoed reproduceren.

Om te beginnen wordt met het bestaan van beide films de onzichtbaarheid van oudere vrouwen in de media gecounterd. Dat Matty en Liliane niet zomaar nevenpersonages zijn wiens rol in teken staat van een andere (jongere) protagonist, maakt dat deze films een nodige aanvulling bieden op het ontbreken van dergelijke narratieven. Hiermee kan een tegenantwoord geboden worden op de symbolische annihilatie van oudere vrouwen in de media (Gerbner, 1976, 1997; Tuchman 1978). Tegelijk kan worden beargumenteerd dat de verworven zichtbaarheid van beide personages wel onderhevig is aan enkele voorwaarden: beide vrouwen kunnen op bepaalde vlakken gelezen worden als succesvol ouder geworden waardoor ze 'recht hebben' op een plaats in de schijnwerpers. Bovendien wordt die onzichtbaarheid waar oudere vrouwen mee te kampen krijgen op maatschappelijk niveau *wel* verbeeld binnen de narratieven van de films: hoewel ze beide de focus zijn van het verhaal, zijn Matty en Liliane onzichtbaar geworden in de wereld waarin ze zich voortbewegen. Ze moeten respectievelijk plaats maken voor een jongere vrouw of hun plek in de publieke wereld actief terug opeisen. Deze twee films verbeelden dan ook de maatschappelijke zichtbaar-onzichtbaar spreidstand waarin oudere vrouwen vaak belanden (Woodward, 2006; Tijdenberg, 2017): de oudere vrouw is zichtbaar

wanneer ze de belichaming van ouderdom is, maar andere aspecten van haar persoon worden dan weer onzichtbaar gemaakt.

Ten tweede kunnen beide films gelezen worden als een counter-hegemonische representatie van seksualiteit bij oudere vrouwen. Daar waar seksuele activiteit bij oudere vrouwen vaak geridiculiseerd wordt in fictie, mogen Matty en Liliane hun seksualiteit beleven zonder onderwerp te worden van spot. Ook is er geen sprake van pathologisering of wordt hun verlangen en de manier waarop ze het bevredigen niet noodzakelijk als ongepast beschreven.

Maar ook hier kan gesteld worden dat er aan die positieve representaties van seksualiteit voorwaarden verbonden zitten. Zo wordt in beide films de heteronormatieve seksualiteit van witte vrouwen verbeeld. Dat beide relaties ook kaderen binnen een romantische verhaallijn, onderschrijft de socio-culturele norm dat seksualiteit bij oudere vrouwen wel ruimte mag krijgen binnen een duurzame relatie (Weitz, 2009; Liddy, 2014). Ten slotte mag ook niet over het hoofd gezien worden dat beide personages en de actrices die ze vertolken conventioneel aantrekkelijk zijn en meerdere westerse schoonheidsidealen uitdragen.

Het al dan niet hebben van kinderen lijkt een potentieel beïnvloedende factor te zijn in de manier waarop de middelbare leeftijd van beide personages verbeeld wordt. Zo lijkt de ouderschapsstatus van beide vrouwen een (indirecte) rol te spelen in de manier waarop ze door hun omgeving als fysiek aantrekkelijk beoordeeld worden en welke invulling hun leven krijgt. Liliane kan tijd en middelen spenderen aan het behoud van haar uiterlijk, maar een teruggetrokken eenzaamheid maakt deel uit van haar kinderloos leven. De schijnbare leegte in haar leven moet worden opgevuld door een hernieuwde carrière. Matty vult haar dagen dan weer grotendeels met zorgtaken, waardoor er weinig tijd en ruimte over lijkt te zijn voor die preoccupatie met haar voorkomen en worden haar uiterlijke tekenen van ouderdom opvallend vaker negatief beoordeeld door haar omgeving.

Naast een invloed op de constructie van middelbare leeftijd, lijkt het al dan niet hebben van kinderen ook een andere uitkomst te bieden wat betreft de representatie van seksualiteit. Enkele cinematografische keuzes brengen de seksualiteit van een

moeder anders in beeld dan een kinderloze vrouw. Zo wordt geslachtsgemeenschap bij een moeder niet direct in beeld gebracht en wordt er bij Matty meer nadruk gelegd op de emotionele intimiteit. Die krijgen we dan wel weer van dichtbij en op een intieme manier te zien, evenals andere vormen van fysieke intimiteit zoals een knuffel of kus. Aan Liliane als kinderloze vrouw wordt er meer seksuele *agency* toegeschreven en wordt geslachtsgemeenschap zelf *wel* verbeeld, hoewel deze en andere vormen van intimiteit met een schijnbaar nodige (camera-) afstand in beeld gebracht wordt. Emotionele intimiteit maakt er meer plaats voor passie.

Het opvallende kwalitatieve verschil in emotionele intimiteit die in beide films aanwezig is, kan ook gekaderd worden binnen de culturele eigenheid van Belgische films. Door onder andere meer belang te hechten aan emotionele nabijheid, voelt *Aanrijding in Moscou* meer gegrond in het typisch realisme die Belgische films vaker uitdragen (Everearts, 2000). Als Franse cinema inderdaad een meer tolerante houding aanneemt omtrent vrouwen van middelbare leeftijd en hun seksualiteit (Weitz, 2010), kan dit het verschil in representatie tussen Liliane's en Matty's seksualiteit ook duiden.

In *Aanrijding in Moscou* en *Souvenir* zijn de representaties van de ouder wordende seksueel actieve vrouw vrij gelijklopend met wat eerder onderzoek beschreef. Enerzijds laten beide films uitschijnen dat het 'normaal' is dat oudere vrouwen seksuele verlangens hebben en deze ook bevredigen. Toch dragen enkele cinematografische keuzes de latente boodschap uit dat het seksueel actieve lichaam van een ouder wordende vrouw niet van te dichtbij *getoond* en *bekeken* mag worden. En al helemaal niet het lichaam van een seksueel actieve moeder van middelbare leeftijd.

Gebreken analyse en toekomstig onderzoek

In de laatste twintig jaar kwamen er, naast *Aanrijding in Moscou* en *Souvenir*, slechts twee andere Belgische langspeelfilms uit waarin de seksualiteitsbeleving van vrouwen van middelbare leeftijd een rol speelt: *SM-rechter* en *Smooverliefd*. De

relatieve schaarste aan Belgische films met seksueel actieve vrouwen van middelbare leeftijd in de hoofdrol zorgde er voor dat er ook een zekere schaarste is in potentieel materiaal om te analyseren. Naast een gelimiteerde selectie van films, waren het aantal segmenten en besproken thema's ook begrensd.

Zoals eerder vermeld in 3.3. worden bij een tekstuele analyse de interpretaties mogelijk gekleurd door de persoon die de interpretatie doet. Bij de conclusies van deze analyse moet er dan ook rekening gehouden worden met de mogelijke invloed van mijn positionering. Zo probeerde ik voor deze thesis de representatie te lezen van een demografische groep waar ik zelf (nog) niet bij hoor. Het is aannemelijk dat er bij een lezing van beide films uitgevoerd door een vrouw van middelbare leeftijd en/of moeder andere interpretaties geformuleerd worden die gekleurd worden door een ander referentiekader en eventueel eigen ervaringen.

Ten tweede vertrekt mijn lezing van ouderdom bij vrouwen vanuit een westers referentiekader, waar opvattingen omtrent leeftijd zich vooral bij vrouwen focussen op het fysieke aantrekkelijkheid of de ogenschijnlijke afname hiervan (Sontag, 1972 ; de Beauvoir, 1972). Bovendien vertrok ik steeds vanuit studies die de stereotyperende manier van representaties uiteenzetten, waardoor ik mede hierdoor bepaalde stereotypen omtrent ouder wordende vrouwen, moeders en kinderloze vrouwen mogelijk zelf ook reproduceerde.

Voorts bekijk ik seksualiteit door een overwegend heteronormatieve lens. Hoewel ik andere vormen van intimiteit ook mee trachtte op te nemen in de definitie van seksualiteit, ligt een grote nadruk in deze analyse nog steeds op penetratieve seks: of het al dan niet in beeld gebracht wordt en op welke manier.

Over het algemeen lijken beide films een redelijk genuanceerd beeld te willen brengen van seksualiteitsbeleving van een vrouw van middelbare leeftijd. Zoals eerder aangehaald zijn beide geanalyseerde personages echter witte, conventioneel aantrekkelijke, cisgender vrouwen die een monogame, romantische, heteroseksuele relatie aanvangen. Hoewel beide films het potentieel hebben bepaalde hegemonische representaties van oudere vrouwen uit te dagen, vinken ze nog steeds heel wat sociaal wenselijke normen af. In toekomstig onderzoek kan het

interessant zijn om een breder scala aan representaties van vrouwelijke seksualiteit in middelbare leeftijd mee op te nemen: queerrelaties, vrouwen van kleur, andere vormen van moederschap,...

Als laatste punt wil ik aanhalen dat beide films geschreven en geregisseerd zijn door cisgender mannen. Het is uiteraard niet gezegd dat bepaalde stereotypen omtrent middelbare leeftijd bij vrouwen *niet* gereproduceerd zouden worden door vrouwelijke filmmakers. Onderzoek van French concludeert echter dat gender van de filmmaker een belangrijke beïnvloedende factor kan zijn op de inhoud en vorm van films (French, 2014; Cuelenaere et al. 2018). Hoewel hierover binnen onderzoek geen unanieme conclusies gemaakt worden, kan niet ontkend worden dat de onzichtbaarheid en onderrepresentatie van vrouwen van middelbare leeftijd niet enkel voor, maar ook achter de schermen een rol speelt. Over het algemeen kan gesteld worden dat vrouwen ondergerepresenteerd zijn in verschillende terreinen binnen media (Krijnen & Van Bauwel, 2015). Lauzen rapporteerde dat het aantal vrouwen werkzaam achter de schermen in de 250 grootste Hollywoodproducties in 2019 slechts 21% bedroeg (Lauzen, 2020). Dit percentage omvat vrouwen werkzaam in regie, uitvoerende productie, cinematografen,... Ook in deze studie wordt de categorie 'vrouwen' echter als een monolithisch geheel beschouwd. Het is aannemelijk dat het percentage oudere vrouwen vertegenwoordigd in filmproductie nog lager ligt.

Een belangrijk aandachtspunt voor toekomstige analyse kan zijn om ook films mee op te nemen van (oudere) vrouwelijke makers. Het kan interessant zijn te onderzoeken hoe zij narratieve en/of cinematografische elementen aanwenden om andere dan wel gelijkaardige *performances* van middelbare leeftijd bij (kinderloze) vrouwen en hun seksualiteit te verbeelden.

6. BIBLIOGRAFIE

Wetenschappelijke Bronnen

- Agrillo, C., & Nelini, C. (2008). Childfree by choice: a review. *Journal of Cultural Geography*, 25(3), 347–363. <https://doi.org/10.1080/08873630802476292>
- Baumann, S., & de Laat, K. (2012). Socially defunct: A comparative analysis of the underrepresentation of older women in advertising. *Poetics*, 40(6), 514–541. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.08.002>
- Bazzini, D. G., McIntosh, W. D., Smith, S. M., Cook, S., & Harris, C. (1997). The aging woman in popular film: Underrepresented, unattractive, unfriendly, and unintelligent. *Sex Roles*, 36(7–8), 531–543. <https://doi.org/10.1007/bf02766689>
- Bildtgård, T. (2000). The sexuality of elderly people on film—Visual limitations. *Journal of Aging and Identity*, 5(3), 169–183
- Bimha, P. Z. J., & Chadwick, R. (2016). Making the childfree choice: Perspectives of women living in South Africa. *Journal of Psychology in Africa*, 26(5), 449–456. <https://doi.org/10.1080/14330237.2016.1208952>
- Carastathis, A. (2014). The Concept of Intersectionality in Feminist Theory. *Philosophy Compass*, 9(5), 304–314. <https://doi.org/10.1111/phc3.12129>
- Clarke, L. H. (2006). Older Women and Sexuality: Experiences in Marital Relationships across the Life Course. *Canadian Journal on Aging / La Revue canadienne du vieillissement*, 25(2), 129–140. <https://doi.org/10.1353/cja.2006.0034>
- Coupland J (2009) Time, the body and the reversibility of ageing: Commodifying the decade. *Ageing and Society* 29(6): 953–976.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Cuelenaere, E., Willems, G., & Joye, S. (2018). Same same same, but different : a comparative film analysis of the Belgian, Dutch and American loft. *TIJDSCHRIFT VOOR COMMUNICATIEWETENSCHAP*, 46(4), 263–279.
- Debest, C. (2015). Carrières déviantes. Stratégies et conséquences du choix d'une vie sans enfant. *Mouvements*, 82(2), 116. <https://doi.org/10.3917/mouv.082.0116>
- DeLamater, J. (2012). Sexual Expression in Later Life: A Review and Synthesis. *The Journal of Sex Research*, 49(2–3), 125–141. <https://doi.org/10.1080/00224499.2011.603168>
- Dillaway, H. E., & Byrnes, M. (2009). Reconsidering Successful Aging. *Journal of Applied Gerontology*, 28(6), 702–722. <https://doi.org/10.1177/0733464809333882>

- Dolan, J. (2020). Older Women and Cinema: Audiences, Stories, and Stars. *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*, 1–9. <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc191>
- Dowd, J. J., & Bengtson, V. L. (1978). Aging in Minority Populations an Examination of the Double Jeopardy Hypothesis. *Journal of Gerontology*, 33(3), 427–436. <https://doi.org/10.1093/geronj/33.3.427>
- Eckert, L., & Martin, S. (2018). Doing Age and Doing Desire in and Through Film. Queer Perspectives on Gender, Aging, and Desire. *Frontiers in Sociology*, 3, 1–8. <https://doi.org/10.3389/fsoc.2018.00010>
- Edström, M. (2018). Visibility patterns of gendered ageism in the media buzz: a study of the representation of gender and age over three decades. *Feminist Media Studies*, 18(1), 77–93. <https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1409989>
- Featherstone, M., Hepworth, M., & Turner, B. S. (1991). *The Body: Social Process and Cultural Theory* (1ste ed.). New York, VS: SAGE Publications Ltd.
- Fiske, S. T. (1993). Controlling other people: The impact of power on stereotyping. *American Psychologist*, 48(6), 621–628. <https://doi.org/10.1037/0003-066x.48.6.621>
- French, L. (2014). Gender then, gender now: surveying women's participation in Australian film and television industries. *Continuum*, 28(2), 188-200.
- Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis: Restoring a challenged method for journalism and media studies. *Journalism studies*, 10(2), 238-252.
- Garrett D (2014) Psychosocial barriers to sexual intimacy for older people. *Br J Nurs* 23(6): 327–31. <https://doi.org/10.12968/bjon.2014.23.6.327>
- Gatling, M., Mills, J., & Lindsay, D. (2014). Representations of Middle age in comedy Film: A Critical Discourse Analysis. *The Qualitative Report*, 19(23), 1–15. Geraadpleegd van <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR19/gatling23.pdf>
- Gerbner, G., & Gross, L. (1976). Living with television: The violence profile. *Journal of Communication*, 26, 172-199.
- GILLEARD, C., & HIGGS, P. (2002). The third age: class, cohort or generation? *Ageing and Society*, 22(3), 369–382. <https://doi.org/10.1017/s0144686x0200870x>
- Gott, M., & Hinchliff, S. (2003b). How important is sex in later life? The views of older people. *Social Science & Medicine*, 56(8), 1617–1628. [https://doi.org/10.1016/s0277-9536\(02\)00180-6](https://doi.org/10.1016/s0277-9536(02)00180-6)
- Hant, M. (2007). Television's Mature Women: A Changing Media Archetype: From Bewitched to the Sopranos. *UCLA CSW Update Newsletter*, 1. Geraadpleegd van <https://escholarship.org/uc/item/3357r9nz>

- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Harrington, C. L. (2016). Time, memory, and aging on the soaps. In M. Oro-Piqueras & A. Wohlmann (Eds.), *Serializing age: Aging and old age in TV series* (pp. 25–48). Bielefeld: Transcript Verlag
- Healey, T., & Ross, K. (2002). Growing old invisibly: older viewers talk television. *Media, Culture & Society*, 24(1), 105–120. <https://doi.org/10.1177/016344370202400107>
- Hillyer, B. (1998). The Embodiment of Old Women: Silences. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 19(1), 48. <https://doi.org/10.2307/3347132>
- Hinchliff, S., & Gott, M. (2011). Seeking Medical Help for Sexual Concerns in Mid- and Later Life: A Review of the Literature. *The Journal of Sex Research*, 48(2–3), 106–117. <https://doi.org/10.1080/00224499.2010.548610>
- Hinchliff, S., Tetley, J., Lee, D., & Nazroo, J. (2017). Older Adults' Experiences of Sexual Difficulties: Qualitative Findings From the English Longitudinal Study on Ageing (ELSA). *The Journal of Sex Research*, 55(2), 152–163. <https://doi.org/10.1080/00224499.2016.1269308>
- Jeffreys, S. (2018). *The Lesbian Revolution*. Abingdon, Verenigd Koninkrijk: Taylor & Francis.
- Jones, R. L. (2020). Later Life Sex and Rubin's 'Charmed Circle'. *Sexuality & Culture*, 24(5), 1480–1498. <https://doi.org/10.1007/s12119-020-09708-6>
- Kastenbaum, R. (1995). *Dorian, Graying*. New York: Baywood Publishing Company, Inc.
- Katz, S., & Marshall, B. (2003). New sex for old: Lifestyle, consumerism, and the ethics of aging well. *Journal of Aging Studies*, 17(1), 3-16.
- Kelly, M. (2009). Women's Voluntary Childlessness: A Radical Rejection of Motherhood? *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 37(2), 157–172. <https://doi.org/10.1353/wsqr.0.0164>
- Kenny, A., Kirkman, L., & Fox, C. (2013). Evidence of Absence: Midlife and Older Adult Sexual Health Policy in Australia. *Sexuality Research and Social Policy*, 10(2), 135–148. <https://doi.org/10.1007/s13178-013-0109-6>
- Kessler, E. M., Rakoczy, K., & Staudinger, U. M. (2004). The portrayal of older people in prime time television series: The match with gerontological evidence. *Ageing & Society*, 24(4), 531-552
- Krekula, C. (2007). The Intersection of Age and Gender. *Current Sociology*, 55(2), 155–171. <https://doi.org/10.1177/0011392107073299>
- Kronz, V. (2015). Women with Beards and Men in Frocks: Gender Nonconformity in Modern American Film. *Sexuality & Culture*, 20(1), 85–110. <https://doi.org/10.1007/s12119-015-9311-4>

- Lauzen, M. M. (2020). It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019'. Center for the Study of Women in Television and Film at San Diego State University
- Lauzen, M. (2020). Living Archive: The Celluloid Ceiling Documenting Two Decades of Women's Employment in Film. *Living Archive Report*. Published. Geraadpleegd van https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/12/2020_Living_Archive_Report.pdf
- Lemish, D., & Muhlbauer, V. (2012). "Can't Have it All": Representations of Older Women in Popular Culture. *Women & Therapy*, 35(3–4), 165–180. <https://doi.org/10.1080/02703149.2012.684541>
- Leng, K. (1996). On menopause and cyborgs: or, towards a feminist cyborg politics of menopause. *Body & society* 2(3):33-52.
- Lewis, D. C., Medvedev, K., & Seponski, D. M. (2011). Awakening to the desires of older women: Deconstructing ageism within fashion magazines. *Journal of Aging Studies*, 25(2), 101–109. <https://doi.org/10.1016/j.jaging.2010.08.016>
- Liang, J., & Luo, B. (2012). Toward a discourse shift in social gerontology: From successful aging to harmonious aging. *Journal of Aging Studies*, 26(3), 327–334. <https://doi.org/10.1016/j.jaging.2012.03.001>
- Liddy, S. (2014). The Representation of Mature Female Sexuality in British and Irish Film, 1998–2013. *Postgraduate Journal of Women, Ageing and Media* 1(1), 38–66.
- Lopata, H. Z. & B. Thorne (1978). *On the term "sex roles."* *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 3:718-21.
- Lövgren, K. (2013). Josephine Dolan & Estella Tincknell (eds.) (2012). *Aging Femininities: Troubling Representations*. Newcastle: Cambridge Scholars, 248 pp. ISBN 1 4438 3883 7 (hardback). *International Journal of Ageing and Later Life*, 8(1), 145–148. <https://doi.org/10.3384/ijal.1652-8670.81vii>
- Lyons, A. C., & Griffin, C. (2003). Managing menopause: a qualitative analysis of self-help literature for women at midlife. *Social Science & Medicine*, 56(8), 1629–1642. [https://doi.org/10.1016/s0277-9536\(02\)00165-x](https://doi.org/10.1016/s0277-9536(02)00165-x)
- Markson, E. (2003). The female aging body through film. In *Aging Bodies: Images and Everyday Experience* (pp. 77–101). Maryland, Verenigde Staten: Rowmann & Littlefield Publishers.
- Marshall, B. L. (2010). Science, medicine and virility surveillance: 'sexy seniors' in the pharmaceutical imagination. *Sociology of Health & Illness*, 32(2), 211–224. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9566.2009.01211.x>
- McHugh, M. C. (2006). What Do Women Want? A New View of Women's Sexual Problems. *Sex Roles*, 54(5–6), 361–369. <https://doi.org/10.1007/s11199-006-9006-2>

- Meah, A., Hockey, J., & Robinson, V. (2011). 'I'M A SEX KITTEN, AREN'T I ...'. *Australian Feminist Studies*, 26(67), 57–71. <https://doi.org/10.1080/08164649.2010.546328>
- Minichiello, V., Browne, J., & Kendig, H. (2000). Perceptions and consequences of ageism: views of older people. *Ageing and Society*, 20(3), 253–278. <https://doi.org/10.1017/s0144686x99007710>
- Montemurro, B., & Chewing, L. V. (2018). Aging “hot”: Images and narratives of sexual desirability on television. *Sexuality & Culture*, 22(2), 462-478
- Montemurro, B., & Gillen, M. M. (2013). How Clothes Make the Woman Immoral. *Clothing and Textiles Research Journal*, 31(3), 167–181. <https://doi.org/10.1177/0887302x13493128>
- Montemurro, B., & Siefken, J. M. (2014). Cougars on the prowl? New perceptions of older women’s sexuality. *Journal of Aging Studies*, 28, 35–43. <https://doi.org/10.1016/j.jaging.2013.11.004>
- Muhlbauer, V., Chrisler, J. C., & Denmark, F. L. (2014). *Women and Aging*. New York, Verenigde Staten: Springer Publishing.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Öberg, P., & Tornstam, L. (2003). Attitudes toward Embodied Old Age among Swedes. *The International Journal of Aging and Human Development*, 56(2), 133–153. <https://doi.org/10.2190/cdgj-6wfa-hxa2-x967>
- Palmore, E. (2005). Three Decades of Research on Ageism. *American Society on Aging*, (3), 87–90. Geraadpleegd van <https://www.ingentaconnect.com/content/asag/gen/2005/00000029/00000003/art00017>
- Quéniart, A. & Charpentier, M. (2011). Older women and their representations of old age: a qualitative analysis. *Ageing and Society*, 32(6), 983–1007. <https://doi.org/10.1017/s0144686x1100078x>
- Radtke, H. L., Young, J., & van Mens-Verhulst, J. (2016). Aging, Identity, and Women: Constructing the Third Age. *Women & Therapy*, 39(1–2), 86–105. <https://doi.org/10.1080/02703149.2016.1116321>
- Rheume, C., & Mitty, E. (2008). Sexuality and Intimacy in Older Adults. *Geriatric Nursing*, 29(5), 342–349. <https://doi.org/10.1016/j.gerinurse.2008.08.004>
- Roberts, C. (2004). *Sex, Race and ‘Unnatural’ Difference: Tracking the Chiastic Logic of Menopause-Related Discourses*. *European Journal of Women's Studies* 11(1):27-44.
- Ross, S. (1998). "The field of meanings of childlessness in contemporary film culture". Doctoral Dissertations. 2049. <https://scholars.unh.edu/dissertation/2049>

- Rowe J. W., Kahn R. L. (1987). Human aging: Usual and successful. *Science*, 237, 143–149. [10.1126/science.3299702](https://doi.org/10.1126/science.3299702) [[PubMed](#)] [[Google Scholar](#)]
- Rubinstein, R. L., Alexander, B. B., Goodman, M., & Luborsky, M. (1991). Key Relationships of Never Married, Childless Older Women: a Cultural Analysis. *Journal of Gerontology*, 46(5), S270–S277. <https://doi.org/10.1093/geronj/46.5.s270>
- Sandberg, L. (2013). Affirmative old age - the ageing body and feminist theories on difference. *International Journal of Ageing and Later Life*, 8(1), 11–40. <https://doi.org/10.3384/ijal.1652-8670.12197>
- Sandberg, L., & Marshall, B. (2017). Queering Aging Futures. *Societies*, 7(3), 21. <https://doi.org/10.3390/soc7030021>
- Schonfield, D. (1982). Who is Stereotyping Whom and Why?1. *The Gerontologist*, 22(3), 267–272. <https://doi.org/10.1093/geront/22.3.267>
- Schwaiger, L. (2006). To be Forever Young? Towards Reframing Corporeal Subjectivity in Maturity. *International Journal of Ageing and Later Life*, 1(1), 11–41. <https://doi.org/10.3384/ijal.1652-8670.061111>
- Segal, L. (2007). Forever Young: Medusa's Curse and the Discourses of Ageing1. *Women: A Cultural Review*, 18(1), 41–56. <https://doi.org/10.1080/09574040701276738>
- Shilling, C. (2003). *The body and social theory* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage
- Signorielli, N. (2004). Aging on Television: Messages Relating to Gender, Race, and Occupation in Prime Time. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 48(2), 279–301. https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4802_7
- Signorielli, N. (2009). Minorities Representation in Prime Time: 2000 to 2008. *Communication Research Reports*, 26(4), 323–336. <https://doi.org/10.1080/08824090903293619>
- Simon, W., & Gagnon, J. H. (1984). Sexual scripts. *Society*, 22(1), 53–60. <https://doi.org/10.1007/bf02701260>
- Simon, W., & Gagnon, J. H. (1987). Sexual scripts: Permanence and change. *Archives of Sexual Behavior*, 15, 97–120
- Simon, W., & Gagnon, J. H. (2003). Sexual Scripts: Origins, Influences and Changes. *Qualitative Sociology*, 26(4), 491–497. <https://doi.org/10.1023/b:quas.0000005053.99846.e5>
- Tally, M. (2006). “She Doesn’t Let Age Define Her”: Sexuality and Motherhood in Recent “Middle-Aged Chick Flicks”. *Sexuality & Culture*, 10 (2), 33-35.

- Tally, M. (2008). Something's gotta give: Hollywood, female sexuality, and the "older bird" chick flick. In S. Ferris, and M. Young, (Eds.), *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies* (pp.119-131), New York: Routledge.
- Tiefer, L. (2007). Beneath the Veneer: The Troubled Past and Future of Sexual Medicine. *Journal of Sex & Marital Therapy*, 33(5), 473–477.
<https://doi.org/10.1080/00926230701480521>
- Tijdenberg, K. (2017). Visibly ageing femininities: women's visual discourses of being over-40 and over-50 on Instagram. *Feminist Media Studies*, 18(1), 61–76.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1409988>
- Twigg, J. (2004). The body, gender, and age: Feminist insights in social gerontology. *Journal of Aging Studies*, 18(1), 59–73. <https://doi.org/10.1016/j.jaging.2003.09.001>
- Twigg, J. (2007). Clothing, age and the body: a critical review. *Ageing and Society*, 27(2), 285–305. <https://doi.org/10.1017/s0144686x06005794>
- Ussher, Jane M. 2008 Reclaiming Embodiment within Critical Psychology: A Material-Discursive Analysis of the Menopausal Body. *Social and Personality Psychology Compass* 2(5):1781-1798.
- Ussher, Jane M., Janette Perz, and Chloe Parton 2015 Sex and the menopausal woman: A critical review and analysis. *Feminism & Psychology* 25(4):449-468.
- Van Bauwel, S. (2017). Invisible golden girls? Post-feminist discourses and female ageing bodies in contemporary television fiction. *Feminist Media Studies*, 18(1), 21–33.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1409969>
- van Zwieten, M., & Willems, D. (2004). Waardering van kwalitatief onderzoek. *Huisarts & Wetenschap*, 47(13), 631–635.
- Vares, T. (2009). Reading the "Sexy Oldie": Gender, Age(ing) and Embodiment. *Sexualities*, 12(4), 503–524. <https://doi.org/10.1177/1363460709105716>
- Vasil, L., & Wass, H. (1993). PORTRAYAL OF THE ELDERLY IN THE MEDIA: A LITERATURE REVIEW AND IMPLICATIONS FOR EDUCATIONAL GERONTOLOGISTS. *Educational Gerontology*, 19(1), 71–85. <https://doi.org/10.1080/0360127930190107>
- Van Bauwel, S. (2005). Geïntegreerd filmanalyse-instrument o.b.v. Peters (1978),Vandenbunder (1981), Vos (1991) en Van Kempen (1995)
- Van Bauwel, S. (2017). Invisible golden girls? Post-feminist discourses and female ageing bodies in contemporary television fiction. *Feminist Media Studies*, 18(1), 21–33.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1409969>
- Van Kempen, J. (1995). Geschreven op het scherm. Een methode voor filmanalyse. LOKV

- Vergès, F. (z.d.). *Like a Riot: The Politics of Forgetfulness, Relearning the South, and the Island of Dr. Moreau*. Geraadpleegd op 25 december 2020, van https://www.documenta14.de/en/south/25_like_a_riot_the_politics_of_forgetfulness_relearning_the_south_and_the_island_of_dr_moreau
- Waite, L. J. (2010). Sexuality Has No Expiration Date. *Contexts*, 9(3), 80. <https://doi.org/10.1525/ctx.2010.9.3.80>
- Walz, T. (2002). Crones, Dirty Old Men, Sexy Seniors: Representations of the Sexuality of Older Persons. *Journal of Aging and Identity*, 7(2), 99–112. <https://doi.org/10.1023/A:1015487101438>
- Waskul, D. & Vannini, P.. (2006). Body/Embodiment: Symbolic Interaction and the Sociology of the Body. 1-297.
- Weitz, R. (2009). Changing the Scripts: Midlife Women's Sexuality in Contemporary U.S. Film. *Sexuality & Culture*, 14(1), 17–32. <https://doi.org/10.1007/s12119-009-9057-y>
- Willems, G. (2014). *De constructie van een nationale cinema Een onderzoek naar de rol van het filmproductiebeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit (1964–2002)* (Doctoraatsscriptie). Geraadpleegd van <https://biblio.ugent.be/publication/5717830/file/5729975.pdf>
- Wiggs, C. M., Young, A., Mastel-Smith, B., & Mancuso, P. (2011). Rediscovering. *Journal of Gerontological Nursing*, 37(1), 20–27. <https://doi.org/10.3928/00989134-20100504-04>
- Woodward, K. (2006). Performing Age, Performing Gender. *NWSA Journal*, 18(1), 162–189. <https://doi.org/10.2979/nws.2006.18.1.162>

Boeken

- Ames, M., & Burcon, S. (2016). *How Pop Culture Shapes the Stages of a Woman's Life: From Toddlers-in-Tiaras to Cougars-on-the-Prowl* (1st ed. 2016 ed.). London, Verenigd Koninkrijk: Palgrave Macmillan.
- Badinter, É. (1980). *De mythe van de moederliefde*. Amsterdam, Nederland: Uitgeverij Rainbow.
- Barak, K. S., & Center, O. E. T. A. D. (2014). *SPINSTERS, OLD MAIDS, AND CAT LADIES*. Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- Blommaert, J. (2005). *Discourse* (New title ed.). Cambridge, Verenigd Koninkrijk: Cambridge University Press.
- Calasanti, T. M., & Slevin, K. F. (2001). *Gender, Social Inequalities, and Aging (Gender Lens)*. Lanham, Verenigd Koninkrijk: AltaMira Press.

- Calasanti, T. M., & Slevin, K. F. (2013). *Age Matters*. Abingdon, Verenigd Koninkrijk: Taylor & Francis.
- Carey, G. E. (2009). Discourse, power and exclusion: The experiences of childless women. In M. Graham & J. Shelley (Eds.), *Theorising Social Exclusion* (pp. 126–133). Abingdon, Verenigd Koninkrijk: Routledge.
- Chambers-Schiller, L. V. (1987). *Liberty A Better Husband: Single Women in America: The Generations of 1780-1840* (Revised ed.). Londen, VK: Yale University Press.
- Cruikshank, M. (2003). *Learning to be old: Gender, culture and aging*. Lanham: Rowan & Littlefield.
- De Beauvoir, S. (1972). *The second sex*. Harmondsworth, Verenigd Koninkrijk: Penguin.
- Dolan, J. (2013). Smoothing the wrinkles: Hollywood, old age femininity and the pathological gaze. In: *The Routledge Companion to Media and Gender*. Routledge Media and Cultural Studies Companions. Routledge, London & New York, pp. 342-351
- Dolan, J. (2018). *Contemporary Cinema and "Old Age"*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Palgrave Macmillan
- Dworkin, A. (1987). *Intercourse*. New York, Verenigde Staten: Basis Books.
- Dyer, R. (1977). *Gays and film*. Londen: British Film Institute
- Everaerts, J. P. (2000). *Film in België, een permanente revolte : inleiding tot de geschiedenis en actualiteit van de filmproductie, -distributie en -exploitatie in België. Documentaire, speelfilm en animatiefilm*. Brussel, België: Mediadoc.
- Fairclough, N. (2010). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language* (2de ed.). Londen, Verenigd Koninkrijk: Routledge.
- Findlay, D. A., & Miller, L. J. (2002). Through medical eyes: The medicalization of women's bodies and women's lives. In B. S. Bolaria & H. D. Dickinson (Eds.), *Health, illness, and health care in Canada* (3rd ed.) (pp. 185–210). Scarborough, ON: Nelson Thomson Learning.
- Firestone, S. (1970). *The Dialectic of Sex*. New York, Verenigde Staten: William Morrow and Company.
- Featherstone, M. (2005). Ageing, the lifecourse and the sociology of embodiment. In M. Hepworth (Ed.), *Modernity, Medicine, and Health: Medical Sociology Towards 2000* (p. 147). Abingdon, Verenigd Koninkrijk: Routledge.
- Featherstone, M., & Wernick, A. (2003). *Images of Aging*. Abingdon, Verenigd Koninkrijk: Taylor & Francis.

- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Amsterdam, Nederland: Adfo Books.
- Foucault, M., & Gordon, C. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977* (1st ed.). New York, Verenigde Staten: Vintage.
- Foucault, M. (1989). *Discipline, toezicht en straf* (6de ed.). Groningen, Nederland: Historische Uitgeverij Groningen.
- Gott M. (2005) *Sexuality, Sexual Health and Ageing*. Open University Press, Maidenhead, Berkshire.
- Gullette M.M. (1997) *Declining to Decline: Cultural Combat and the Politics of the Midlife*. Charlottesville: University of Virginia Press
- Gullette, M.M. (1997) *Menopause as Magic Marker: Discursive Consolidation in the United States, and Strategies for Cultural Combat*. In *Reinterpreting Menopause. Cultural and Philosophical Issues*. P.A. Komesaroff, P. Rothfield, and J. Daly, eds, Vol. 176-199. New York: Routledge.
- Gullette, M. M. (1998). Midlife Discourses in the Twentieth-Century United States: An Essay on the Sexuality, Ideology, and Politics of 'Middle Ageism, *Welcome to Middle Age! (And Other Cultural Fictions)*, ed. Richard A Shweder. Chicago: University of Chicago Press, 3–44
- Gullette, M. M. (2004). *Aged by Culture*. Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- Gullette, M. M. (2017). *Ending Ageism, or How Not to Shoot Old People*. Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- Gwynne, J. (2014). 'Mrs Robinson Seeks Benjamin': Cougars, Popular Memoirs and the Quest for Fulfilment in Midlife and Beyond. In *Ageing, Popular Culture and Contemporary Feminism* (pp. 47–62). London, Verenigd Koninkrijk: Palgrave Macmillan.
- Halberstam, Jack. "Queer Temporality and Postmodern Geographies." In *a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press, 2005.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (Culture, Media and Identities Series)* (1ste ed.). New York, Verenigde Staten: Sage Publications & Open University.
- Hareven, T. (1995). Changing images of aging and the social construction of the life course. In M. Featherstone & A. Wernick (Eds.), *Images of Aging* (pp. 117–133). Abingdon, Verenigd Koninkrijk: Routledge.
- Harrington, L. C., & Bardo, A. R. (2014). *Aging, Media, and Culture* (1ste ed.). Amsterdam, Nederland: Adfo Books.
- Haskell, M. (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.

- Hinchliff, S. (2014). Sexing-up the midlife woman: Cultural representations of ageing, femininity, and the sexy body. In I. Whelehan & J. Gwynne (Eds), *Ageing, Popular Culture and Contemporary Feminism: Harleys and Hormones*. UK: Palgrave. pp.63-77
- Israel, B. (2002). *Bachelor Girl: The Secret History of Single Women in the Twentieth Century* (1ste ed.). New York, Verenigde Staten: William Morrow.
- Joye, S., Biltereyst, D., & Van Bauwel, S. (Eds.). (2016). Media, democratie en identiteit: de rol van media in een democratische samenleving. *Film and Television Studies Book Series*. Gent: Academia Press (Ginkgo).
- Kaplan, A. (2010). The Unconscious of Age: Performances in Psychoanalysis, Film, and Popular Culture. In *Staging Age The Performance of Age in Theatre, Dance, and Film* (pp. 27–55). London, Verenigd Koninkrijk: Palgrave Macmillan.
- Kaplan, E. A. (Ed.). (1990). *AFI film readers. Psychoanalysis & cinema*. New York, Verenigde Staten: Routledge
- Kaplan, E. A. (1992). *Motherhood and Representation*. New York, Verenigde Staten: Routledge.
- Kellner, D. (1994). *Media Culture* (2de editie). London, UK: Routledge.
- King, N. (2010). Old Cops: Occupational Aging in a Film Genre. In *Staging age: The performance of age in theatre, dance and film* (pp. 57–85). London, Verenigd Koninkrijk: Palgrave Macmillan.
- Kreyenfeld, M., & Konietzka, D. (2017). *Childlessness in Europe: Contexts, Causes, and Consequences*. New York, Verenigde Staten: Springer Publishing.
- Krijnen, T., Bauwel, S., & Van Bauwel, S. (2015). *Gender and Media*. Abingdon, Verenigd Koninkrijk: Taylor & Francis.
- Liddy, S. (2017). Older Women and Sexuality On-Screen: Euphemism and Evasion? In C. McGlynn, M. O'Neill and M. Schrage-Früh (Eds.), *Ageing Women in Literature and Visual Culture* (pp. 167-180). Palgrave Macmillan: Cham
- Lipscomb, V. B., & Marshall, L. (2010). *Staging Age: The Performance of Age in Theatre, Dance, and Film* (2010de ed.). Londen, Verenigd Koninkrijk: Palgrave Macmillan.
- Lopata, H. (1995). "Role Theory." Pp. 1-11 in *Social Roles and Social Institutions: Essays in Honor of Rose Laub Coser*, edited by Judith R. Blau and Norman Goodman. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Magistrale, T. (2003). *Hollywood's Stephen King* (2003ste ed.). Londen, VK: Palgrave Macmillan.
- MacDonald, B., & Rich, C. (1991). *Look Me in the Eye: Old Women, Aging, and Ageism* (2nd editie). Florida, VS: Spinsters Ink

- McCabe, J. (2005). *Feminist Film Studies*. Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- McKee A. (2003). *Textual analysis: a beginner's guide*. Thousand Oaks
- McRobbie, A. (2008). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change (Culture, Representation and Identity series)* (1ste ed.). Los Angeles, Verenigde Staten: SAGE Publications Ltd.
- Mosley, P. (2001). *Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity (SUNY series, Cultural Studies in Cinema/Video)*. Albany , Verenigde Staten: State University of New York Press.
- Mulvey, L., Lewis, M., & Rose, R. (2016). *Laura Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema" 1975*. Amsterdam, Nederland: Adfo Books.
- Oakley, A. (1976). *Woman's Work: The Housewife, Past and Present* (First Vintage Books Edition, February 1976 editie). New York, Verenigde Staten: Random House Inc.
- Oró-Piqueras, M., & Wohlmann, A. (2015). *Serializing Age*. Bielefeld, Duitsland: Transcript Verlag
- Oro-Piqueras, M., Jennings, R. (2016). *Heroine and/or Caricature? The Older Woman in Desperate Housewives*. In M. Oro-Piqueras (Red.), *Serializing Age: Aging and Old age in TV Series* (pp. 71–91). Bielefeld, Duitsland: Transcript Verlag.
- Pascoe, C. & University of Sydney. Department of History. (1998). *Screening Mothers*. Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- Roberts, Susan M. 2004. "Gendered Globalization." In *Mapping Women, Making Politics*, ed. Lynn A. Staeheli, Eleonore Kofman, and Linda J. Peake. London: Routledge
- Sontag, S. (1978) 'The Double Standard of Ageing', in I. Carver and P. Liddiard (eds) *An Ageing Population: A Reader and Sourcebook*, pp. 72–80. Suffolk: Hodder and Stoughton in association with the Open University Press.
- Swinnen, A. (2011). *Seksualiteit Van Ouderen*. Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- Talbot, M. (2007). *Media Discourse* (1ste ed.). Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- Tornstam, L. (2005) *Gerotranscendence: A Developmental Theory of Positive Aging*. Springer Publishing Company, New York.
- Tuchman, G., Daniels, A. K., & Benet, J. W. (1978). *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*. Oxford, Verenigde Koninkrijk: Oxford Univ Pr.
- Van Bauwel, S., & Biltreyst, D. (2005). Het ontstaan van de Vlaamse volksfilm: regionale cinema, populaire cultuur en de strijd om De Witte (1934). *Volkskunde*, 106(4), 375-390

Van Hellefont, C. (2011). B EELDVORMING VAN DE SEKSUALITEIT VAN OUDEREN IN DE RECLAME. In *Seksualiteit van ouderen* (pp. 239–266). Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.

Whelehan, I., & Gwynne, J. (Eds.). (2014). Ageing, popular culture and contemporary feminism: Harleys and hormones. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Wohlman, A., & Reichenpfader, J. (2016). Serial Cougars: Representations of a non-normative lifestyle in a Sitcom, an episodic Serial, and A Soap Opera. In *Serializing age* (pp. 159–184). Bielefeld, Duitsland: Transcript Verlag.

Wolf, N. (1991). *The Beauty Myth*. Amsterdam, Nederland: Adfo Books.

Woodward K (1991) Aging and its Discontents: Freud and Other Fictions. Bloomington: Indiana University Press.

Woodward, K. (1999). *Figuring Age: Women, Bodies, Generations (Theories of Contemporary Culture)* (Illustrated ed.). Indiana , Verenigde Staten: Indiana University Press.

Filmografie

Defurne, B. (Regisseur). (2016). *Souvenir*. Bonjour Pictures, Deal Productions

Van Rompaey C (Regisseur). (2008). *Aanrijding in Moscou*. A Private View

7. BIJLAGEN

7.1. Bijlage 1: Segmentanalyse

Afkortingen

- ECU: extreme close-up
- CU: close-up
- MCU: medium close-up
- MS: medium shot
- MLS: medium long shot
- LS: long shot
- ELS: extreme long shot

7.1.1. Aanrijding in Moscou

Segmenten Leeftijd

- Segment 1.02 (03:37 - 10:39)
- Segment 1.03 (10:39 - 14:27)
- Segment 1.08 (27:40 - 29:14)
- Segment 1.13 (34:49 - 36:10)
- Segment 1.18 (44:00 - 45:09)

Segmenten Seksualiteit

- Segment 1.14 (36:10 - 39:22)
- Segment 1.15 (39:22 - 42:09)
- Segment 1.17 (42:09 - 44:00)
- Segment 1.30 (1:11:48 - 1:15:33)
- Segment 1.40 (1:36:54 - 1:36:53)
- Segment 1.04 (14:27-16:10)
- Segment 1.25 (58:56 - 1:01:55)
- Segment 1.39 (1:33:33 – 1:36:54)

Segment 1.02

Algemeen

- Tijd: 03:37 - 10:39
- Plot: Nadat Matty tegen Johnny's vrachtwagen botste op de parking van de Colruyt krijgen ze ruzie.

- Personages
 - Matty (M) - vrouw, 41
 - Johnny (J) - man, 29
 - Medewerker Colruyt (C) - man, ca. 25 jaar

A. Verhalende elementen

a) Wie

M en J

b) Wat

Een aanrijding, M en J maken ruzie over wie hiervoor verantwoordelijk was

c) Waar

Op de parking van de Colruyt (supermarkt) in Ledeberg

d) Wanneer

Overdag

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten

De eerste shots zijn afwisselend MCU van M en J. Naarmate de ruzie vordert, worden er MCU afgewisseld met MS. Wanneer M de schade aan haar koffer wil tonen en C tussenkomt, wordt een MLS gebruikt.

ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten

Tijdens de ruzie afwisselend frontaal en van opzij, neutraal perspectief.

iii. Scherpste van objecten in beeld

Soft-focus op M en J bij de CU en MCU's. De MLS zijn in focus

iv. Zoom

Geen zoom

v. Belichting

Natuurlijk buitenlicht

2. Mise- en-scène

i. Figuurlijke expressie en beweging

M en J staan tegenover elkaar. M en J beginnen te roepen, M gesticuleert heftig met haar arm wanneer ze roept.

ii. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages

M draagt een grijze trui, een ruime witte bloes en jeansbroek. Ze draagt geen make-up, haar haar zit in een nonchalante paardenstaart.

J draagt een blauw *marcelleke* met een jeansbroek.

iii. Geluidscodes

Focus op de dialoog van M en J

J en M praten allebei met een Gentse tongval/dialect, de discussie wordt persoonlijk(er)

M start op een laag volume maar begint te roepen wanneer J roept.

iv. Decor

Parking van een supermarkt

v. Ruimtegebruik

M en J blijven op dezelfde plaats staan ruziemaken. J ijsbeert heen en weer.

3. Montage

Continuïteitsmontage; geen grote sprongen. Cameragebruik wisselt af qua afstand en hoek

Segment 1.03

Algemeen

- Tijd: 10:39 - 14:27
- Plot: Matty komt terug van de winkel. Haar ex-man Werner komt de kinderen ophalen voor het weekend
- Personages
 - Matty (M) - vrouw - 41
 - Werner (W) - man - 45

A. Verhalende elementen

a) Wie

M en W

b) Wat

M en W praten over Gail

c) Waar

Op de parking voor het appartementsblok van Matty

d) Wanneer

Nog steeds overdag; bij terugkomst van de winkel, na de botsing

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten

CU, scène eindigt met MCU van M gevolgd door een LS van het appartementsblok en W die weggrijdt.

ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten

Neutraal perspectief

iii. Scherpheid van objecten in beeld

Soft focus; M en W op de voorgrond, mensen en geparkeerde auto's op de achtergrond

iv. Zoom

Geen zoom

v. Belichting

Natuurlijk licht, afkomstig van de zon

2. Mise- en-scène

i. Figuurlijke expressie en beweging

M probeert haar afstand te bewaren, W komt dichterblijven.

ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**

M draagt een grijze trui, een ruime witte bloes en jeansbroek. Ze draagt geen make-up, haar zit in een nonchalante paardenstaart. W draagt een zwarte blazer, sjaal en ongestreken hemd. Zijn haar zit warrig.

iii. **Geluidscodes**

Autoweg op de achtergrond

iv. **Decor**

Parkeerplaats appartementsblok

v. **Ruimtegebruik**

M en W blijven ter plekke staan

3. Montage

Continuïteitsmontage

Segment 1.08

Algemeen

- Tijd: 27:40 - 29:14
- Plot: Johnny vraagt aan Matty om samen iets te gaan drinken
- Personages
Matty (M) - vrouw - 41
Johnny (J) - man - 29
Appartementbewoner (A) - man - ca. 45

A. Verhalende elementen

a) **Wie**

M en J

b) **Wat**

J vraagt M mee op date, M stemt toe

c) **Waar**

Aan de ingang van Matty's appartementsgebouw

d) **Wanneer**

Na het avondeten

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**

De scène begint met een LS van J die het appartementsgebouw verlaat. MLS van M en J die voor de ingang staan. Afwisselend CU's van J en M en MLS van hun beiden. Scène eindigt met MCU van M

ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**

Neutraal perspectief

iii. **Scherpte van objecten in beeld**

M en J zijn in focus

iv. **Zoom**

Geen zoom

- v. **Belichting**
Natuurlijke licht, net voor valavond

2. Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
J oogt ietwat nerveus. M leunt nonchalant tegen de deurpost. Na de vraag, zijn ze allebei ontspannen
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
M draagt een loszittende grijze T-shirt met jeansbroek. Haar haar zit los, geen make-up
J draagt een jeanshemd met jeansbroek.
- iii. **Geluidscodes**
Geen muziek tijdens dialoog, we horen de autoweg op de achtergrond.
Scène eindigt met accordeonmuziek
- iv. **Decor**
Deuringang appartementsgebouw in Ledeberg
- v. **Ruimtegebruik**
M en J blijven ter plaatse staan

3. Montage

Continuïteitsmontage

Segment 1.13

Algemeen

- Tijd: 34:49 - 36:10
- Plot: J en M's eerste date. J en M praten over hun exen. M wil naar huis en J biedt aan mee te gaan.
- Personages:
Matty (M)- vrouw- 41
Johnny (J)- man - 29

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
J en M
- b) **Wat**
J en M hebben hun eerste date
- c) **Waar**
In café 'den Terminal'
- d) **Wanneer**
zondagavond

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
afwisselend CU op M en J

- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Neutraal perspectief. M en J komen van opzij in beeld: M langs haar linkerzijde en J langs zijn rechterzijde
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
M in focus. J soft focus; de cafébezoekers zijn onscherp op de achtergrond
- iv. **Zoom**
geen zoom
- v. **Belichting**
Warm kunstmatig licht, afkomstig van de caféverlichting. De voornaamste lichtbron lijkt langs 1 kant te komen: bij M's gezicht is voornamelijk haar rechterzijde belicht, bij J de linkerzijde

2. Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
M en J zitten aan tafel. M geeft met haar stoïcijnse houding niet de indruk daar te willen zijn.
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
M heeft haar grijze trui aan en een van haar dochter geleende witte baret en groene t-shirt.
J draagt een hemd met bloemenmotief en een bruine blazer, zichtbaar deftiger gekleed dan doorgaans.
- iii. **Geluidscodes**
diegetisch geluid; pianomuziek en gebabbel van de cafégasten. M en J praten op een normale toon met elkaar
- iv. **Decor**
bruine kroeg in het Gentse
- v. **Ruimtegebruik**
M en J zitten tegenover elkaar

3. Montage

Continuïteitsmontage

Segment 1.18

Algemeen

- Tijd: 44:00 - 45:09
- Plot: Matty bekijkt zichzelf naakt voor de spiegel na haar date met Johnny
- Personages
Matty (M) - vrouw- 41

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
M
- b) **Wat**
M bekijkt haar naakte lichaam in de spiegel
- c) **Waar**
De slaapkamer van M
- d) **Wanneer**
's avonds voor M gaat slapen

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
LS van M's slaapkamerraam. CU van M die het gordijn sluit.
Afwisselend MLS van M's lichaam en CU's van M's spiegelbeeld. CU van M in bed.
- ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Van achteruit, M zien we via de reflectie van de spiegel
- iii. Scherpste van objecten in beeld**
M is in focus
- iv. Zoom**
Geen zoom
- v. Belichting**
zwak, warm licht afkomstig van M's nachtlampje

2. Mise- en-scène

- i. Figuurlijke expressie en beweging**
M kijkt eerst serieus, draait haar lichaam in het rond, grijpt haar borsten vast en trekt haar buik in. Eindigen doet ze met een goedkeurende glimlach.
- ii. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
M draagt een blauwe badjas en haar haar opgestoken. Wanneer ze voor de spiegel gaat staan, doet ze de badjas uit en haar haar los. Voor ze gaat slapen, doet ze een witte t-shirt aan.
- iii. Geluidscodes**
non-diëgetische zachte pianomuziek. M's zachte ademhaling en glimlach
- iv. Decor**
M's slaapkamer, simpel ingericht.
- v. Ruimtegebruik**
M gaat voor de spiegel staan, draait haar om en kruipt in bed

3. Montage

continuïteitsmontage

Segment 1.14

Algemeen

- Tijd: 36:10 - 39:22
- Plot: J en M wandelen naar huis na hun date. J verklaart haar de liefde, waarom M hem niet serieus neemt en zegt dat hij gewoon met haar naar bed wil.
- Personages
Matty (M) - vrouw - 41 jaar
Johnny (J) - man - 29 jaar

A. Verhalende elementen

- a) Wie**
M en J
- b) Wat**
Ze wandelen op straat na hun date

- c) **Waar**
Ledeberg
- d) **Wanneer**
's avonds

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten
LS van de straat. Afwisselend CU van J en M.
MLS M en J.
Scène eindigt met CU M en J
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Frontaal - van achteruit - frontaal. Ooghoogte
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
Soft-focus; enkel focus op J en M
- iv. **Zoom**
Geen zoom
- v. **Belichting**
Zwak licht, straatverlichting. Bruin, oranje gloed

2. Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
M stapt stevig door, J kan haar initieel moeilijker bijbenen. J en M staan stil
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
Ze dragen dezelfde kleren als op de date (zie segment 1.18)
- iii. **Geluidscodes**
Non-diëgetische zachte pianomuziek, later aanvulling met accordeon, voetstappen M en J en straatgeluiden.
- iv. **Decor**
Een lege straat in Ledeberg, enkel geparkeerde wagens
- v. **Ruimtegebruik**
M en J wandelen op straat in dezelfde richting

3. Montage

Continuïteitsmontage. Cameragebruik tussen shots verandert nauwelijks.

Segment 1.15

Algemeen

- Tijd: 39:22 - 42:09
- Plot: J en M hebben seks in zijn vrachtwagen. Matty wil vrijwel meteen erna naar huis. J brengt haar naar huis.
- Personages
Matty (M) - vrouw - 41
Johnny (J) - man - 29

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
M en J
- b) **Wat**
1 ste seksuele interactie
- c) **Waar**
In de vrachtwagen van J
- d) **Wanneer**
's avonds, na hun date

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
LS voorbijrijdende trein
CU gordijn - LS wiegende vrachtwagen en terug CU gordijn
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Kikvorsperspectief op vrachtwagen - Neutraal standpunt tegen gordijn
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
In focus
- iv. **Zoom**
Geen zoom
- v. **Belichting**
licht afkomstig van de straatlantaarn; rode gloed in cabine, zwak verlicht

2. Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
We zien M en J niet. J verplaatst zich naar de chauffeurszetel om M terug naar huis te brengen
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
J is naakt, M ook maar haar zien we niet
- iii. **Geluidscodes**
We horen J en M enkel; korte dialoog, gelach en gehijg.
Diegetisch: voorbijrijdende trein die het gelach en gekreun net niet overstemt
- iv. **Decor**
Passagierscabine van J's vrachtwagen; we zien enkel een rood gordijn.
- v. **Ruimtegebruik**
M en J liggen in de passagierscabine achter een rood gordijn

3. Montage

Continuïteitsmontage tijdens vrijscène, weinig cuts
Montage van straatbeeld tijdens terugreis.

Segment 1.17

Algemeen

- Tijd: 42:09 - 44:00
- Plot: M komt thuis van haar afspraak met Johnny. Ze stuurt haar twee jongste kinderen naar bed. Haar oudste dochter vraagt hoe de date was.
- Personages
Matty (M) - vrouw - 41
Vera (V) - vrouw - 17
Fien (F) - vrouw - ca 13
Peter (P) - man - ca 10

A. Verhalende elementen

- a) Wie**
M en V
- b) Wat**
ze bespreken hoe de date met Johnny was
- c) Waar**
In de woonkamer van M's appartement
- d) Wanneer**
's avonds

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
MCU van M wanneer ze in de zetel gaat zitten. Afwisselend CU M en MCU V.
- ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Neutraal perspectief
- iii. Scherpste van objecten in beeld**
M en V zijn in focus.
- iv. Zoom**
geen zoom
- v. Belichting**
kunstmatig licht van de woonkamerverlichting, beige/oranje gloed

2. Mise- en-scène

- i. Figuurlijke expressie en beweging**
V en M zitten in de zetel. V is sceptisch tegenover Johnny. M krijgt de slappe lach, maar houdt onmiddellijk op wanneer V vraagt of J bij hen komt inwonen.
- ii. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
M draagt een groene t-shirt en witte bloemetjes rok
V draagt een losse trui en short
- iii. Geluidscodes**
geen muziek. V en M praten op een normaal geluidsniveau met elkaar.

- iv. **Decor**
eenvoudige woonkamer, beige/bruin kleurschema
- v. **Ruimtegebruik**
M en V zitten in de zetel, tegenover elkaar

3. Montage
weinig cuts, continuïteitsmontage

Segment 1.30

Algemeen

- Tijd: 1:11:48 - 1:15:33
- Plot: Matty's dochter komt haar halen in de wasserette. Matty haalt herinneringen op aan de beginjaren van haar relatie met Werner. Ze betreurt hoe haar leven gelopen is. M en V gaan terug naar huis
- Personages
Matty (M) - vrouw - 41
Vera (V) - vrouw - 17
Bezoeker wasserette (B) - vrouw - ca. 60

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
M en V
- b) **Wat**
M heeft een gesprek met haar dochter V
- c) **Waar**
Wasserette in Ledeberg
- d) **Wanneer**
Na het avondeten

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
Scène begint met CU van een zittende M.
MLS M die zit, B die de wasserette verlaat en V die binnenkomt.
Wanneer V begint te praten: MLS van M en V afgewisseld met CU van M en V. Wanneer V naast M zit en ze beginnen praten, wisselen MLS en CU elkaar af.
M en V verlaten de wasserette in een LS
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Frontaal en van links zittende M. Frontaal en van achteruit binnenkomende V. CU van M zijn van rechts, CU van V van Neutraal perspectief
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
M en V zijn in focus. Bij de CU's van V is ze in soft-focus, M out of focus
- iv. **Zoom**
Geen zoom

v. **Belichting**

Zacht licht, afkomstig van tl-verlichting in de wasserette (van boven) en van buiten.

2. **Mise- en-scène**

i. **Figuurlijke expressie en beweging**

M start de scène vrij lethargisch, wanneer ze begint te vertellen begint ze eerst nostalgisch te glimlachen om vervolgens te huilen.

V komt de wasserette binnen, staat voor M en gaat vervolgens naast haar zitten. Ze oogt kalm, maar schrikt van de dingen die haar moeder zegt.

ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**

M draagt een beige jurk en grijze trui. Geen make-up en haar haar zit half opgestoken.

V draagt een bruine leren jas, grijs topje jeansbroek en draagt haar haar opgestoken en een neuspiercing

iii. **Geluidscodes**

Diegetisch: licht gezoem van de verlichting en dialoog van M en V

iv. **Decor**

Wasserette, bruine muren, grijze stoelen.

v. **Ruimtegebruik**

M en V zitten op stoelen naast elkaar aan de zijkant van de wasserette.

3. **Montage**

Continuïteitsmontage, weinig cuts

Segment 1.04

Algemeen

- Tijd: 14:27 – 16:10
- Plot: Matty krijgt telefoon van Johnny terwijl ze in bad zit
- Personages
Matty (M) – Vrouw – 41 jaar
Vera (V) – Vrouw – 17 jaar

A. Verhalende elementen

a. Wie

Matty

b. Wat

Matty zit in bad

c. Waar

Bij Matty thuis

d. Wanneer

Overdag

B. Cinematografische elementen

a. Beeldelementen en ante-filmische parameters

i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten.

CU rode wijn. MCU van M, ze neemt een trek van haar sigaret.
MCU V die de telefoon aangeeft, MCU van M aan de telefoon

ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten

neutraal standpunt, ooghoogte met M

iii. Scherpste van objecten in beeld

M en V zijn in focus

iv. Zoom

Geen zoom

v. Belichting

zachte belichting

b. Mise- en-scène

1. Figuurlijke expressie en beweging

M oogt ontspannen, tot V muziek aanzet in de andere ruimte.

2. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages

M is naakt

V draagt een overal, roze T-shirt en witte baret.

3. Geluidscodes

gedempte muziek uit de kamer van Vera.

M die tegen Johnny aan de telefoon praat, we horen Johnny niet.

4. Decorcodes

badkamer, beige tegels

5. Ruimtegebruik

M blijft zitten

c. Montage

continuïteitsmontage

Segment 1.40

Algemeen

- Tijd: 1:36:54 - 1:37:53
- Plot:
- Personages
Matty (M) - vrouw- 41
Johnny (J) - man – 29

A. Verhalende elementen

a) Wie

M en J

b) Wat

J en M worden wakker in J's vrachtwagen, ze hebben samen geslapen voor naar Italië vertrekt.

c) Waar

In J's vrachtwagen

- d) **Wanneer**
Bij zonsopgang

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
We krijgen enkel een MLS te zien van de voorruit van de vrachtwagen, van binnenuit.
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Neutraal perspectief
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
De bevuilde voorruit is out of focus, de focus ligt op de opkomende zon en bomen.
- iv. **Zoom**
geen zoom
- v. **Belichting**
Licht afkomstig van de opkomende zon, natuurlijk licht. Cabine zelf is donker

2. Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
We zien M en J niet, enkel een silhouet van M die haar kledij bijeenzoekt
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
de glimp die we opvangen van M, kunnen we zien dat ze naakt is.
- iii. **Geluidscodes**
non-diëgetisch: stille pianomuziek
diëgetisch: geluid van voorbijrijdende trein en dialoog M en J. Ze klinken gelukkig
- iv. **Decorcodes**
Passagierscabine van de vrachtwagen, we zien enkel de voorruit
- v. **Ruimtegebruik**
J en M blijven ter plaatse zitten/liggen. Even zien we M haar kleren pakken.

3. Montage
geen cuts

Segment 1.39

Algemeen

- Tijd: 1:33:33 – 1:36:54
- Plot: Matty en Johnny maken ruzie voor hij naar Italië vertrekt

- Personages
Matty (M) – vrouw- 41 jaar
Johnny (J) – man – 29 jaar

A. Verhalende elementen

a. Wie

M en J

b. Wat

M en J maken ruzie, ze eindigen met een kus

c. Waar

Naast de treinsporen, waar J's vrachtwagen geparkeerd staat

d. Wanneer

's avonds

B. Cinematografische elementen

a. Beeldelementen en ante-filmische parameters

i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten

MLS van M die vastberaden wandelt en een trap op wandelt en rent.

LS van de vrachtwagen van J die op het punt staat te vertrekken. MCU van M die met modder gooit.

Afwisselend CU J en M.

CU J en M die kussen

ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten

neutraal standpunt, ooghoogte

iii. Scherpheid van objecten in beeld

M en J zijn in focus

iv. Zoom

geen zoom

v. Belichting

donkere locatie, straatverlichting, oranje gloed

b. Mise- en-scène

1. Figuurlijke expressie en beweging

M gooit met modder naar J zijn vrachtwagen, J komt naar buiten.

M is boos, ze roept tegen J.

J komt dichterbij, hij probeert haar te kalmeren. M slaat hem.

J wandelt naar haar toe en kust haar handen

J en M kussen

2. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages

ze dragen een lichte variatie van de eerste scène waarin ze elkaar ontmoeten: de grijze trui van M en het blauwe marcelleke van J met een zwarte jas

3. Geluidscodes

diegetisch geluid: vrachtwagen die uitgezet wordt. Dialoog J en M

4. Decorcodes

parkeerplaats naast de spoorweg, onder een viaduct

5. Ruimtegebruik

M en J blijven voor J's vrachtwagen staan

c. Montage

Continuïteitsmontage

Segment 1.25

Algemeen

- **Tijd:** 58:56 – 1:01:55
- **Plot:** Johnny en Matty zitten aan de ontbijttafel, samen met dochter Fien
- **Personages**
 - Matty (M) – vrouw- 41 jaar
 - Johnny (J) – man- 29 jaar
 - Fien (F) – vrouw – 12 jaar
 - Vera (V) – vrouw – 17 jaar
 - Peter (M) – man- 11 jaar

A. Verhalende elementen

a. Wie

M- J- F-V

b. Wat

J zit aan de ontbijttafel bij M. Voor ze gaat werken streelt ze hem over zijn gezicht

c. Waar

Bij M thuis in de woonkamer

d. Wanneer

In de ochtend

B. Cinematografische elementen

a. Beeldelementen en ante-filmische parameters

i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten

MCU Matty in de keuken, ze roept haar dochter V aan tafel. CU van J terwijl M koffie inschenkt. MCU van F die tarotkaarten legt. CU M die een vraag stelt. MLS V die de kamer binnenkomt. CU V die de vraag van M beantwoordt, afwisselend CU V en M.

MCU F die tarotkaart legt. CU M. MCU J die M over haar hand streelt. MLS M staat recht om naar haar werk te vertrekken. CU V die koffie drinkt. CU M die J over zijn gezicht streelt. CU J zijn gezicht. MLS van M die de ruimte verlaat, J houdt haar hand nog vast.

CU V die rechtstaat.

MLS J en P die praten.

ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten

neutraal standpunt, ooghoogte

iii. Scherppte van objecten in beeld

iedereen is in focus

iv. Zoom

Geen zoom

v. Belichting

natuurlijk licht afkomstig van groot raam in woonkamer, zacht licht

b. Mise- en-scène

1. Figuurlijke expressie en beweging

M en J ogen blij, F is enthousiast om haar tarotkaarten te lezen.

2. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages

M haar is licht opgestoken. Ze draagt een grijze trui en bruin/beige kleding.

J draagt een geruit hemd met korte mouwen

3. Geluidscodes

geen muziek

Dialogoog tussen F, M en J

4. Decorcodes

Leefruimte van M, groene muur met veel foto's, grote eettafel.

5. Ruimtegebruik

M komt uit de keuken met koffie. Ze gaat zitten bij F en J aan tafel. F en J blijven zitten. V komt de kamer binnen en gaat ook zitten aan tafel. M verlaat de tafel om te gaan werken.

c. Montage

Continuïteitsmontage

7.1.2.Souvenir

Segmenten Seksualiteit

- Segment 2.11 (12:55 - 13:40)
- Segment 2.19 (21:53 - 22:47)
- Segment 2.23 (24:13 - 25:08)
- Segment 2.30 (33:58 - 34:09)
- Segment 2.32 (35:07 - 36:13)
- Segment 2.35 (40:00 - 40:30)
- Segment 2.37 (40:58 - 43:55)
- Segment 2.39 (45:22 - 46:52)
- Segment 2.41 (50:27 - 52:24)
- Segment 2.47 (1:03:41 - 1:04:28)
- Segment 2.56 (1:18:51 – 1:20:08)

Segmenten Leeftijd

- Segment 2.02 (03:39 - 04:10)
- Segment 2.03 (04:10 - 05:40)
- Segment 2.08 (09:33 - 10:41)
- Segment 2.12 (13:40 - 16:28)
- Segment 2.18 (20:57 - 21:53)
- Segment 2.21 (23:13 - 23:56)
- Segment 2.51 (1:07:55 - 1:08:13)
- Segment 2.53 (1:14:01 - 1:16:30)

Segment 2.11

Algemeen

- Tijd: 12:55 - 13:40
- Plot: Jean geeft Liliane een lift op zijn brommer en maant haar aan haar goed vast te houden
- Personages
Lilianne (L) - vrouw - ca. 60 jaar
Jean (J) - man- 21

A. Verhalende elementen

- a) Wie**
L en J
- b) Wat**
L zit achterop bij J op de brommer
- c) Waar**
Onderweg naar L's huis
- d) Wanneer**
in de late namiddag, na de werkdag

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
MS van J en L op de brommer
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Neutraal standpunt, ooghoogte
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
Soft focus J en L
- iv. **Zoom**
Geen zoom
- v. **Belichting**
Natuurlijke belichting, zonlicht

2. Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
J zegt tegen Liliane dat ze hem moet vasthouden. Terughoudend slaat ze haar armen rond zijn zij. J glimlacht zacht
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
J draagt een blauwe jas en helm.
L draagt een bruine trenchcoat, haar haar zit los
- iii. **Geluid**
Diëtetisch: brommer en stem van J
- iv. **Decor**
een weg langs de haven
- v. **Ruimtegebruik**
J en R rijden op een brommer

3. Montage

1 doorlopend shot, geen cuts

Segment 2.19

Algemeen

- Tijd: (21:53 - 22:47)
- Plot: Liliane komt Jean opzoeken in zijn boksklub. Jean staat onder de douche, Liliane kijkt naar Jean.
- Personages:
Liliane (L)- vrouw- ca. 60 jaar
Jean (J)- man- 21 jaar

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
L en J

- b) **Wat**
J staat onder de douche, L kijkt
- c) **Waar**
In de bokscub van J
- d) **Wanneer**
Overdag

B. Cinematografische elementen

a) Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
MS L die de bokscub binnenwandelt.
MCU van L die de kledkamer binnenwandelt. MCU van J onder de douche.
CU L's gezicht
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
neutraal standpunt
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
L is in focus. In het shot waar Jean langs achter te zien is, is hij out of focus.
- iv. **Zoom**
geen zoom
- v. **Belichting**
wit-grijs licht. TI-verlichting

a) Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
L wandelt redelijk traag naar J toe. Daarna blijft ze stilstaan en kijkt naar hem. Ze kijkt weg
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
J is naakt
L draagt een grijze trenchcoat, haren los, rode lippenstift
- iii. **Geluidscodes**
Bokshandschoenen tegen een bokszak. Dialoog tussen L en iemand van de bokscub.
Geluid van de douchestraal en J die staat te fluiten
- iv. **Decorcodes**
grijs-blauwe douche
- v. **Ruimtegebruik**
J staat onder de douche. L komt achter de hoek aangewandelt en blijft staan

b) Montage

Continuïteitsmontage

Segment 2.23

Algemeen

- Tijd: 24:13 - 25:08
- Plot: Liliane kleedt haar om voor haar optreden. Ze vraagt aan Jean om haar kleed dicht te ritsen. Een journalist komt vragen voor een interview, Jean zegt dat het niet past.
- Personages
Liliane (L) - vrouw- ca.60
Jean (J) - man - 21
Kenneth (K) - man- ca 25

A. Verhalende elementen

a) **Wie**

L en J

b) **Wat**

L doet teken naar J dat hij zich moet omdraaien. Nadat hij is omgedraaid, kleedt L zich om. J vangt een glimp van haar op via de spiegel. L zit dit en vraagt J te helpen met haar ritssluiting

c) **Waar**

De kleedkamer van de bokscub

d) **Wanneer**

voor L's eerste optreden

B. Cinematografische elementen

1. **Beeldelementen en ante-filmische parameters**

i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**

MCU J met L op de achtergrond. Aaneensluitend CU op spiegelbeeld van L en J. MCU van L die naar J toewandelt. CU op het sluiten van L's rits.

K komt binnen. MCU van Kenneth. J en L worden in beeld gebracht via een CU van hun beiden. MS van de drie. Segment eindigt met CU L en J die voor de spiegel staan

ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**

Frontaal, neutraal perspectief
Spiegelbeeld op ooghoogte.

iii. **Scherpte van objecten in beeld**

J is in focus. Wanneer we L zien via de spiegel is maar een klein deel scherp. De rest van het segment zijn zowel L als J volledig in focus

iv. **Zoom**

Geen zoom

v. **Belichting**

Zwakker wit-blauw licht afkomstig van de lichten rond de spiegel.

2. **Mise- en-scène**

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
J oogt nerveus. L oogt zelfzeker en beweegt elegant.
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
L draagt haar haar los en kleedt zich om van een roze naar een rode jurk
J draagt een blauwe t-shirt en jeansbroek
- iii. **Geluidscodes**
enkel stemmen van L, J en K. Stemmen uit de andere ruimtes
- iv. **Decor**
Kleedkamer van een sportclub, er hangen hier en daar wat kleren aan kapstokken.
- v. **Ruimtegebruik**
J blijft ter plekke staan, L wandelt naar hem toe

3. Montage
Continuïteitsmontage

Segment 2.30

Algemeen

- Tijd: 33:58 - 34:09
- Plot: J geeft L een lift op zijn brommer. Ze slaat spontaan haar armen rond zijn middel
- Personages
Liliane (L) - vrouw - ca.60
Jean (J) - man- ca. 21

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
J en L
- b) **Wat**
L zit achterop bij J op de brommer en houdt hem vast
- c) **Waar**
op straat
- d) **Wanneer**
bij valavond

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
CU J en L
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Neutraal perspectief

- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
Soft focus op J en L, achtergrond is wazig
- iv. **Zoom**
Geen zoom
- v. **Belichting**
Laatste restanten natuurlijk licht: zonsondergang, redelijk donker, oranje/roze gloed

2. Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
J legt haar armen rond J's middel, ze kijkt ontspannen
J kijkt geconcentreerd op de weg
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
L draagt een bruine trenchcoat
J draagt een blauwe helm, rode jas en blauwe hoodie.
- iii. **Geluidscodes**
Diegetisch: brommer
Non-diëgetisch: zachte muziek
- iv. **Decor**
Verlaten weg op straat
- v. **Ruimtegebruik**
J en L blijven op de brommer zitten

3. Montage

geen cuts

Segment 2.32

Algemeen

- Tijd: 35:07 - 36:13
- Plot: J is bij L thuis. L en J beginnen te kussen. De volgende ochtend worden ze naakt naast elkaar wakker. Ze maken een afspraak voor dezelfde avond.
- Personages
Liliane (L) - vrouw - ca.60
Jean (J) - man – 21

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
J en L
- b) **Wat**
J en L hebben voor de eerste keer seks met elkaar
- c) **Waar**
Bij L thuis
- d) **Wanneer**
Overdag, tegen de avond

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten
CU en over the shoulder L. J en L kussen; CU
ECU J's vingers over L's rug
Het volgende shot: MLS van J en L in bed. MCU van J en L die in bed liggen
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Neutraal standpunt
Wanneer L en J in bed liggen de volgende ochtend; van bovenuit gefilmd
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
J en L continu in focus.
- iv. **Zoom**
Geen zoom
- v. **Belichting**
Het segment begint met J en L's gezicht sterk belicht.
Natuurlijk licht door rode gordijnen zorgen voor een rode gloed in de donkere kamer.

2. Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
J oogt in het begin wat zenuwachtig. L oogt kalm en zelfzeker.
J en L kussen en geven elkaar een innige knuffel waarbij ze over elkaars ontblote rug wrijven.
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
In de zetel heeft L een blauwe trui aan. J een witte t-shirt en zijn blauwe trui.
De volgende ochtend zijn L en J naakt, maar L is volledig bedekt met een laken.
- iii. **Geluidscodes**
J en L hebben kort een dialoog. Daarna is het vooral zacht muziek die overneemt.
We horen het geluid van het gordijn die J opendoet.
- iv. **Decorcodes**
De woonkamer van L is sober ingericht
De slaapkamer van L is rood getint; rode gordijnen, rode lakens,...
- v. **Ruimtegebruik**
J en L zitten naast elkaar in de zetel. Wanneer ze in bed liggen, staat J op om de gordijnen te openen en gaat terug in bed liggen naast L.

3. Montage

continuïteitsmontage

Segment 2.35

Algemeen

- Tijd: 40:00 - 40:30
- Plot: J en L hebben voor de tweede keer seks
- Personages
Liliane (L) - vrouw- ca 60
Jean (J) - man - 21

A. Verhalende elementen

- a) Wie**
J en L
- b) Wat**
Ze hebben seks
- c) Waar**
In L's slaapkamer
- d) Wanneer**
Nadat J aan L's deur stond om zich te verontschuldigen

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i.** Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten
Segment begint met CU van een vrijende J en L.
Volgende shot is CU van J die recht staat, afgewisseld met een MCU van L die nog in bed zit.
- ii.** **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
neutraal standpunt
Over the shoulder CU van L
- iii.** **Scherpte van objecten in beeld**
L is niet in focus tijdens de vrijscène, de rug van J wel.
CU van J is in focus, L is ook in focus in haar CU
- iv.** **Zoom**
Geen zoom
- v.** **Belichting**
Zeer zwakke belichting, oranje, rood licht. Lichtbron afkomstig van L's nachtlampje.

2. Mise- en-scène

- i.** **Figuurlijke expressie en beweging**
L omarmt J stevig terwijl ze vrijen.
In het volgende shot spant J zijn biceps op terwijl hij rechtstaat uit bed en L nog in bed zit.
- ii.** **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
L heeft een zwarte negligé aan, J is naakt
- iii.** **Geluidscodes**
Diegetisch: gehijg van L en J. Volgend shot; korte dialoog
Non-diëgetisch: zachte muziek

- iv. **Decor**
L's slaapkamer, sober ingericht, rood kleurenschema
- v. **Ruimtegebruik**
J en L liggen in bed.
Volgende shot is van J die voor L staat.

3. Montage

Hard cut: de volledige vrijpartij wordt niet getoond, een fragment ervan. Het volgende shot is van J die voor L's bed recht staat.

Segment 2.37

Algemeen

- Tijd: 40:58 - 43:55
- Plot: J en L zitten samen in bad. J zegt dat L haar publiek nodig heeft en wil graag haar manager zijn. L is sceptisch.
- Personages
Liliane (L) - vrouw - ca 60
Jean (J) - man - 21 jaar

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
L en J
- b) **Wat**
Terwijl ze in bad zitten, probeert J L te overtuigen opnieuw te beginnen zingen
- c) **Waar**
In L's badkamer
- d) **Wanneer**
Overdag. J heeft net zijn boksmatch verloren.

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
1ste shot is een MLS op J en L in bad. Hierna volgen afwisselend CU van L en J. MCU op J wanneer hij uit het bad stapt. L blijft in bad zitten: CU
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Neutraal standpunt
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
J en L zijn allebei in focus
- iv. **Zoom**
Geen zoom
- v. **Belichting**
Natuurlijke belichting afkomstig van het raam naast het bad.

2. Mise- en-scène

i. Figuurlijke expressie en beweging

L en J ogen ontspannen. J zit iets rechter in het bad dan L, die wat meer onderuitgezakt zit.

Wanneer J over een come-back begint en L afwijzend reageert, raakt J gefrustreerd. Hij denkt dat L hem niet serieus neemt en stapt uit het bad. L stelt hem gerust, hij ontspant weer.

ii. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages

J en L zijn allebei naakt. J heeft rode en blauwe plekken in zijn gezicht (van de boksmatch). Wanneer J uit bad stapt, doet hij een handdoek rond zijn middel.

iii. Geluidscodes

Diegetisch: Dialoog J en L, bewegend badwater en oplossend schuim

Non-diëgetisch: zachte harp wanneer J over de liefde van het publiek praat

iv. Decor

Badkamer van L: groen bad met zwarte tegeltjes op de muur.

v. Ruimtegebruik

L en J zitten in bad. Omdat J geïrriteerd raakt, gaat hij uit het bad en staat hij tegenover L.

3. Montage

continuïteitsmontage

Segment 2.39

Algemeen

- Tijd: 45:22 - 46:52
- Plot: J en L vrijen op L's zetel. J krijgt telefoon van zijn moeder terwijl hij dacht dat het voor een optreden zou zijn. Hij is teleurgesteld maar L zegt dat ze het wel verwacht had. J krijgt alsnog telefoon voor een optreden.
- Personages
Liliane (L) - vrouw - ca.60
Jean (J) - man- 21

A. Verhalende elementen

a) Wie

J en L

b) Wat

L en J vrijen op L's zetel. J krijgt telefoon dat L een optreden heeft.

c) Waar

Bij Liliane thuis

d) Wanneer

Overdag

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten

MLS: J ligt op J in de zetel. J staat recht en neemt zijn gsm op. J en L zitten in de zetel terwijl hij opnieuw telefoon krijgt.

- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
De zetel van L is langs achter gefilmd. Wanneer L en J in de zetel zitten: wordt er van rechts gefilmd.
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
L en J zijn in focus
- iv. **Zoom**
Geen zoom
- v. **Belichting**
natuurlijk licht, afkomstig van het raam in de woonkamer

2. Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
J ligt op L in de zetel, we zien enkel L's been. Haastig springt J's recht wanneer J's gsm rinkelt. Wanneer hij terug zit, steekt L een sigaret op en aait ze zijn hoofd.
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
J draagt een rode t-shirt en blauwe jeans, zijn armtatoeages zijn zichtbaar.
L een donkerblauwe jurk
- iii. **Geluidscodes**
Diëgetisch: gekreun en gehijg van L. Gezoom en beltoon van J's gsm. J die praat. Dialoog J en L
- iv. **Decor**
L's woonkamer: sober ingericht: een bruine sofa, een kast, rode rozen en als pronkstuk een witte vleugelpiano
- v. **Ruimtegebruik**
L blijft in de zetel zitten. J stapt uit de zetel om zijn gsm te nemen en gaat daarna terug naast L zitten.

c. Montage

1 cut, continuïteitsmontage

Segment 2.41

Algemeen

- Tijd: 50:27 - 52:24
- Plot: J en L hebben vermoedelijk net seks gehad, ze zitten op L's zetel. Op tv is een oproep te zien voor de preselekties voor het Eurovisiesongfestival. J vraagt of L niet zou meedoen. L belt haar ex-man/ex-manager.
- Personages
Liliane (L) - vrouw - ca. 60
Jean (J) - man - 21

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
J en L
- b) **Wat**
Een innige knuffel en een oproep voor Eurovisiesongfestival.

- c) **Waar**
Op de zetel bij L thuis
- d) **Wanneer**
's avonds

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
MLS J en L in de zetel. CU televisiescherm met oproep. MLS van J en L die afscheid nemen met een kus. MLS J vlak voor hij vertrekt en vraagt of L niet wil meedoen, de vleugelpiano is ook in shot.
CU op L's gezicht wanneer J haar de vraag stelt. CU op J's gezicht met teleurstelling. CU op L die J een knuffel geeft.
CU van L die haar ex-man opbelt.
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Licht van rechtse hoek gefilmd.
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
J en L zitten in de zetel, in focus.
Bij de CU op L is J out of focus en bij de CU op J is L out of focus
- iv. **Zoom**
Geen zoom
- v. **Belichting**
zwakke kunstmatige belichting van 2 lampen in L's woonkamer, oranje schijn.

2. Mise- en-scène

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
J doet zijn t-shirt aan, L zet de tv aan. J en L kussen voor J vertrekt. Hij gaat terug zitten en vraagt of L wil meedoen aan de preselecties. L zegt resoluut 'nee', J is zichtbaar teleurgesteld. L troost hem met een knuffel.
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
J doet een blauwe t-shirt aan. L heeft een groene badjas aan.
- iii. **Geluidscodes**
geluid van televisie; oproep voorronde Eurosongfestival
- iv. **Decor**
L's woonkamer. Bruin kleurcode
- v. **Ruimtegebruik**
L en J blijven in de zetel zitten

3. Montage

Continuïteitsmontage

Segment 2.47

Algemeen

- Tijd: 1:03:41 - 1:04:28
- Plot: Jean is erachter gekomen dat Tony (de ex-man van Liliane) haar geld heeft geleend (er wordt geïnsinueerd dat Liliane in ruil hiervoor seks met Tony had). Jean wordt kwaad.
- Personages
Liliane (L)- vrouw- ca.60
Jean (J) - man- 21

A. Verhalende elementen

- a) Wie**
J en L
- b) Wat**
J en L maken ruzie
- c) Waar**
In de kleedkamer van de tv-studio
- d) Wanneer**
Na haar overwinning tijdens de preselecties

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
MCU van L die naar J toe rent. Afwisselend CU op J en L die ruziemaken. MCU wanneer L en J voor de spiegel staan. CU van L die roept op J en CU van J die de kamer verlaat
- ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Neutraal perspectief. Over the shoulder J en L
- iii. Scherppte van objecten in beeld**
Bij de CU zijn J en L in focus. Tijdens het spiegelshot is enkel het spiegelbeeld in focus, J en L zijn out of focus
- iv. Zoom**
Een zoom op J en L voor de spiegel
- v. Belichting**
kunstmatig licht afkomstig van de lichten rond de spiegel

2. Mise- en-scène

- i. Figuurlijke expressie en beweging**
J is zichtbaar opgefokt. L probeert hem eerst te kalmeren, maar wanneer hij haar een 'hoer' noemt, slaat ze hem. Hij neemt haar bij de arm en trekt haar mee naar de spiegel. Ze roepen allebei.
- ii. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
L draagt een lange kaki jurk met glitters rond de kraag. Haar haar is licht gekruld en ze draagt rode lippenstift.

iii. Geluidscodes

J en L die roepen.

Non-diëgetisch: luide viool en piano

iv. Decor

Kleedkamer van L in de tv-studio's: een grote make-up tafel met spiegel, bloemen.

v. Ruimtegebruik

J en L staan initieel in het midden van de kleedkamer. J trekt L mee naar de spiegel.

3. Montage

Continuïteitsmontage, 2 cuts

Segment 2.56

Algemeen

- Tijd: 1:18:51 – 1:20:08
- Plot: J en L knuffelen
- Personages
Liliane (L) – vrouw- ca. 60 jaar
Jean (J) – man – 21 jaar

A. Verhalende elementen

a. Wie

J en L

b. Wat

J en L knuffelen voor de laatste keer

c. Waar

in de gang van het ziekenhuis

d. Wanneer

nadat L is afgevoerd naar het ziekenhuis

B. Cinematografische elementen

a. Beeldelementen en ante-filmische parameters

i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten

CU L die de deur van haar kamer buitenkomt.

LS J die ijsbeert voor de lift. CU J's rug. CU J's gezicht. LS L die aan haar deur staat.

CU J die naar haar toe wandelt

LS J door de gang naar L wandelt en J en L die knuffelen

ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten

neutraal standpunt, ooghoogte

iii. Scherpste van objecten in beeld

CU L en J zijn in focus.

Bij de LS van omhelzende J en L zijn zij out of focus

iv. Zoom

geen zoom

v. Belichting

blauwe, koude belichting van tl-lampen in ziekenhuisgang

b. Mise- en-scène

1. Figuurlijke expressie en beweging

L komt traag uit haar kamer, met baxter. J ziet dit en wandelt naar haar toe

2. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages

L draagt haar gala-jurk, haren in krullen

J draagt een wit *marcelleke*, blauwe trainingsbroek

3. Geluidscodes

non-diegetische muziek: een rustige variant van L's nummer, naar climax

4. Decorcodes

ziekenhuisgang, grijs-witte muren en vloeren

5. Ruimtegebruik

J wandelt naar L. J en L blijven staan knuffelen

c. Montage

continuïteitsmontage

Segment 2.02

Algemeen

- Tijd 03:39 - 04:10
- Plot: Liliane brengt make-up aan 's ochtends voor ze naar haar werk vertrekt.
- Personages
Liliane (L) - vrouw- ca 60

A. Verhalende elementen

a) Wie

L

b) Wat

L maakt zich klaar voor een werkdag

c) Waar

Bij L thuis

d) Wanneer

's ochtends

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten

CU bruistablet in een glas water. CU L' gezicht. MCU van L die haar

bruistablet inneemt. CU van L die lippenstift aanbrengt. CU van make-up doos.

ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**

Neutraal perspectief

iii. **Scherpte van objecten in beeld**

L' gezicht is in focus

iv. **Zoom**

geen zoom

v. **Belichting**

L's gezicht is fel belicht door het licht rond haar spiegel

2. Mise- en-scène

i. **Figuurlijke expressie en beweging**

L heeft een stoïcijnse gezichtsuitdrukking. Ze drinkt haar aspirine en brengt rode lippenstift aan waarna ze haar make-up box sluit.

ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**

L draagt nog geen make-up, deze brengt ze aan tijdens de scène. Ze draagt een lichtblauwe bloes.

iii. **Geluidscodes**

Diegetisch: bruisen van de aspirinetablet

Non-diëgetisch: fade-out van zachte harp van de begintitels

iv. **Decor**

L's badkamer. Zwarte tegeltjes, vrij sober.

v. **Ruimtegebruik**

L' staat voor de spiegel

3. Montage

Continuïteitsmontage

Segment 2.03

Algemeen

- Tijd: 04:10 - 05:40
- Plot: Liliane werkt in een patéfabriek
- Personages:
Liliane (L)- vrouw – ca. 60 jaar

A. Verhalende elementen

a) **Wie**

L

b) **Wat**

L doet repetitief werk

c) **Waar**

In een vleeswarenfabriek

d) **Wanneer**

Werkdag aan het begin van de film

B. Cinematografische elementen

i. Beeldelementen en ante-filmische parameters

i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten

CU paté waar L laurierblaadjes op legt. CU afgewerkte producten. CU L's gezicht terwijl ze geconcentreerd werkt. MCU van L en collega's die beurtelings afgewerkte paté aan de kant zetten. CU paté, kruiding. CU L's gezicht. CU klok die het einde van de werkdag aankondigt. MLS van L die de werktafels reinigt. MCS in de kleedkamer waar L en collega's zich omkleden. MLS van L die via de uitgang de bus wil halen. MCU van L die leest op de bus

ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten

De CU van de paté wordt steeds van bovenaf gefilmd. CU van L's gezicht is op ooghoogte, idem met de andere shots

iii. Scherpheid van objecten in beeld

in focus. Wanneer L in beeld is, is zijn in focus, haar collega's zijn

iv. Zoom

Geen zoom

v. Belichting

Blauwe, kille belichting afkomstig van de tl-lampen in de fabriek

c) Mise- en-scène

i. Figuurlijke expressie en beweging

L's gezicht is vrij expressie loos, ze voert repetitief het werk uit.

ii. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages

L draagt net zoals haar collega's het uniform van de fabriek: een witte schort, haarmuts, blauwe handschoenen. L's haar is opgestoken

iii. Geluidscodes

Diëtetisch: Fabrieksgeluiden. Collega's die praten.

Geen muziek

iv. Decorcodes

Metalen tafels verspreid over een kille ruimte

v. Ruimtegebruik

Iedere arbeider staat per twee aan een werktafel. L staat alleen, zonder een collega

a) Montage

Fragmentarisch, meerdere cuts

Segment 2.08

Algemeen

- Tijd: 09:33 - 10:41
- Plot: Liliane zit alleen naar een tv-quiz te kijken met een aspirine. Eén van de quizvragen gaat over haar deelname aan Eurosong 30 jaar geleden. Jean kijkt op hetzelfde moment naar die quiz
- Personages
Liliane (L) - vrouw - ca. 60
Jean (J) - man- 21
Kenneth (K) - man- ca. 25

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
L
- b) **Wat**
Ze zit naar tv te kijken
- c) **Waar**
In L's woonkamer
- d) **Wanneer**
's avonds, na een werkdag

B. Cinematografische elementen

1. **Beeldelementen en ante-filmische parameters**

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
CU van aspirine. MCU van L die het glas leegdrinkt. CU televisie met fragmenten van 30 jaar geleden. MCU van J die met een vriend (K) naar tv kijkt in de cafetaria van de bokscub. CU van L die geschrokken naar de beelden kijkt.
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Glas met aspirine is in kikvorsperspectief (door de glazen salontafel). Andere shots zijn in neutraal perspectief
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
L is in focus. J en K zijn in soft focus in de cafetaria
- iv. **Zoom**
geen zoom
- v. **Belichting**
Zachte belichting in L's woonkamer

2. **Mise- en-scène**

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
L kijkt uitdrukingsloos, ze zit aan tafel
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
L draagt een groene kamerjas
- iii. **Geluidscodes**
Diegetisch: bruisen van aspirine en tv-quiz op de achtergrond
- iv. **Decor**
L sober ingerichte woonkamer, bruin kleurenschema

v. Ruimtegebruik

L blijft ter plaatse aan tafel zitten

3. Montage

parallele montage: J en L kijken tegelijk op een andere plaats naar hetzelfde tv-programma

Segment 2.18

Algemeen

- Tijd: 20:57 - 21:53
- Plot: montage van het repetitieve werk in de fabriek
- Personages:
Liliane (L) – vrouw- ca 60 jaar

A. Verhalende elementen

- a) Wie**
L
- b) Wat**
een nieuwe repetitieve werkdag voor L
- c) Waar**
in de vleeswarenfabriek
- d) Wanneer**
overdag

B. Cinematografische elementen

a) Beeldelementen en ante-filmische parameters

- vi. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
MCU L voor een spiegel. CU naamkaartje. CU ingrediënten paté, en afgewerkte paté. CU L.
MLS L en collega's die paté afwerken. MS L en collega's. MS L die de afgewerkte paté op de loopband legt.
CU intercom. Afwisselend CU intercom en CU afgewerkte paté. MS L en collega's
- vii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
Neutraal standpunt L, top shot paté en ingrediënten. Neutraal standpunt CU L. Top shot fabrieksruimte.
Neutraal standpunt
- viii. Scherppte van objecten in beeld**
In focus
- ix. Zoom**
geen zoom
- x. Belichting**
Artificieel licht; kille, blauwe tl-verlichting

b) Mise- en-scène

- vi. Figuurlijke expressie en beweging**
L voert repetitieve handelingen uit. Ze staat statisch aan haar werktafel
- vii. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
L heeft haar fabrieksuniform aan: witte schort, witte hoofddeksel, blauwe handschoenen en haar opgestoken

- viii. **Geluidscodes**
Fabriek chef die via intercom instructies geeft.
Zachte muziek
- ix. **Decorcodes**
Fabrieksruimte. Grijs tegelmuur. Metalen tafels en rekken met paté
- x. **Ruimtegebruik**
L blijft aan haar tafel
- c) **Montage**
Harde cuts

Segment 2.21

Algemeen

- Tijd: 23:13 - 23:56
- Plot: Jean vertelt zijn ouders dat Liliane wil zingen op het evenement van de bokscub. Ze praten over Liliane
- Personages
Jean (J)- man- 21
Eddy (E)- man - ca. 55
Wendy (W) - vrouw - ca 55

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
J, E en W
- b) **Wat**
J praat met zijn ouders over Liliane
- c) **Waar**
Bij J thuis, aan de keukentafel
- d) **Wanneer**
Overdag

B. Cinematografische elementen

1. **Beeldelementen en ante-filmische parameters**

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
CU W en E. MCU van J die de keuken binnenkomt. Afwisselend MCU van beiden W en E en MCU J.
- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
neutraal perspectief
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
J en zijn ouders (W en E) zijn in focus
- iv. **Zoom**
Geen zoom
- v. **Belichting**
natuurlijk licht

2. **Mise- en-scène**

- i. **Figuurlijke expressie en beweging**
J is zichtbaar vrolijk en komt enthousiast binnengelopen.
Zijn vader (E) is onder de indruk van Liliane en W oogt strenger.
- ii. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
J heeft zijn blauwe trui van de bokscub aan. Hij is enthousiast. E draagt een donkerblauwe t-shirt en is blij dat Liliane wil komen zingen. W draagt een grijze trui en is sceptisch.
- iii. **Geluidscodes**
dialogoog J en zijn ouders (W en E)
geluid van soep opscheppen
- iv. **Decor**
Keuken, sober ingericht.
- v. **Ruimtegebruik**
J komt binnengewandeld, zijn ouders zitten aan tafel. J gaat zitten en blijft aan tafel zitten tot het einde van het segment

3. Montage

continuïteitsmontage

Segment 2.51

Algemeen

- Tijd: 1:07:55 - 1:08:13
- Plot: Liliane kijkt of ze nog in haar jurk past dat ze droeg tijdens haar deelname aan Eurosong
- Personages
Liliane (L) - vrouw - ca. 60

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
L
- b) **Wat**
L doet haar jurk aan
- c) **Waar**
voor een lange spiegel naast haar kleerkast
- d) **Wanneer**
overdag, voor ze mee gaat doen aan de finale van de preselecties

B. Cinematografische elementen

1. Beeldelementen en ante-filmische parameters

- i. **Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten**
ECU L's hand die uit de mouw van haar jurk komt. CU van L's rug terwijl ze haar jurk probeert dicht te ritsen. CU en MLS van L die voor de spiegel staat en haar glas whisky leegdrinkt. CU van whiskyglas

- ii. **Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten**
neutraal perspectief
- iii. **Scherpte van objecten in beeld**
L is in focus
- iv. **Zoom**
geen zoom
- v. **Belichting**

2. Mise- en-scène

- 1. **Figuurlijke expressie en beweging**
L's gezichtsuitdrukking is moeilijk leesbaar, ze probeert haar jurk dicht te ritsen en poseert voor de spiegel waarna ze haar glas whisky leeg drinkt.
- 2. **Uiterlijke verschijningsvorm van de personages**
L draagt een lang, licht roze galajurk
- 3. **Geluidscodes**
non-diëgetisch: zachte pianomuziek
- 4. **Decor**
L's slaapkamer, bruine kleerkast en kleiner make-up tafeltje
- 5. **Ruimtegebruik**
L staat voor een lange spiegel

- c. **Montage**
continuïteitsmontage

Segment 2.56

Algemeen

- Tijd: 1:18:51 - 1:20:08
- Plot: Nadat Lilanne naar het ziekenhuis
- Personages
Liliane (L) - vrouw - ca. 60
Jean (J) - man- 21

A. Verhalende elementen

- a) **Wie**
L en J
- b) **Wat**
Ze omhelzen elkaar
- c) **Waar**
In het ziekenhuis
- d) **Wanneer**
Nadat L gevallen is tijdens de finale van de preselecties

B. Cinematografische elementen

- 1. **Beeldelementen en ante-filmische parameters**

i. Afstand van de camera t.o.v. gefilmde objecten

CU J die door de gang wandelt. MLS van J die de lift knop induwd. CU van L's voeten wanneer ze uit haar ziekenhuisbed stapt. CU van L die haar kamer uitstapt. LS van een lege ziekenhuisgang en J die aan het einde heen en weer wandelt. MCU J die ijsbeert voor een liftdeur die opent maar nog net op tijd L ziet. LS L op het einde van de gang. CU J's gezicht. MLS van J en de liftdeur, hij wandelt uit shot. LS van J die naar L toe wandelt, L en J knuffelen. MLS van de liftdeur die sluit.

ii. Camerastandpunt of hoek van de camera t.o.v. objecten

Neutraal standpunt

iii. Scherpheid van objecten in beeld

J en L zijn in focus in de CU. In de MLS zijn ze out of focus

iv. Zoom

geen zoom

v. Belichting

wit/blauwe verlichting van tl-lampen uit het ziekenhuis. Wanneer J naar de lift wandelt is zijn gezicht afwisselend zwak en fel verlicht door de lichten aan het plafond.

2. Mise- en-scène

1. Figuurlijke expressie en beweging

J is gefrustreerd. Hij ijsbeert heen en weer voor de liftdeur. L is kalmer en wandelt traag voorbij haar ziekenhuis deur. J is zichtbaar blij haar te zien en wandelt naar haar toe.

2. Uiterlijke verschijningsvorm van de personages

J draagt haar jurk van de finale: lichtroze, lange galajurk. Ze draagt een baxter mee

J draagt een wit *marcelleke* en grijze trainingsbroek.

3. Geluidscodes

geen dialoog

diegetisch geluid van J' voetstappen, de liftdeur die open en dicht gaat.

Non-diegetisch: trage piano muziek evolueert naar climax; impliceert een happy end.

4. Decor

Lege ziekenhuisgang

5. Ruimtegebruik

J wandelt van L kamer door de lange gang naar de lift en weer terug. L stapt uit haar ziekenhuisbed en stapt in de gang

3. Montage

continuïteitsmontage

7.2. Bijlage 2: Overzicht segmenten

7.2.1. Overzicht Aanrijding in Moscou

Segm.	Tijd	Kernwoord	Synopsis
1.01	00:00 - 03:37	Openingscène	Openingstitels. Matty doet samen met haar zoon en dochter boodschappen in de Colruyt.
1.02	03:37 - 10:39	Aanrijding op de parking, eerste ontmoeting Matty en Johnny	Bij het achteruitrijden op de parking, botst Matty tegen Johnny's vrachtwagen. De eerste interactie tussen Johnny en Matty mondt uit in een ruzie en de politie wordt gebeld.
1.03	10:39 - 14:27	Werner	Werner, de echtgenoot van Matty komt de kinderen ophalen. Werner en Matty praten kort over Gail, Werners nieuwe veel jongere vriendin.
1.04	14:27 - 16:10	Bad	Matty zit in bad. Dochter Vera brengt haar de telefoon. Johnny belt om te vragen of hij Matty's kofferbak moet maken, Matty weigert en hangt op.
1.05	16:10 - 19:17	Postkantoor 1 (Maandag)	Matty op haar werk op het postkantoor. Aan collega Nicky vertelt ze hoe lang haar man al bij haar weg is. M is er van overtuigd dat hij wel terugkomt.
1.06	19:17 - 23:56	Koffer	Matty bereid het avondeten. Johnny belt aan om haar koffer te maken. M en J praten verder over J zijn vrachtwagen. M stelt aan J voor om te blijven eten.
1.07	23:57 - 27:40	Bloedworst	J blijft eten bij Matty en haar kinderen bloedworst. J vertelt over zijn ex, Nathalie
1.08	27:40 - 29:14	It's a date	J vraagt aan M om iets te gaan drinken. M wijst op hun leeftijdsverschil maar zegt toe. Op zondagavond gaan ze iets gaan drinken
1.09	29:14 - 31:46	Vooruit	Zondag. Matty en oudste dochter Vera brengen de was terug. Werner komt de twee jongste kinderen terugbrengen. V vertelt W over de date. M zegt dat ze niet gaat blijven wachten op W en vooruit wil met haar leven.
1.10	31:46 - 32:47	Klaarmaken date	Vera leent haar moeder kleren voor de date. Werner stelt voor Matty te brengen
1.11	32:47 - 33:28	Auto	Werner vraagt M met wie ze juist een date heeft.

1.12	33:28 - 34:49	Eerste date: binnenkomst	M laat weten dat ze niet lang zal blijven. J bestelt drinken
1.13	34:49 - 36:10	Eerste date: gesprek	J vertelt over zijn ex-vrouw, waarom hun relatie beëindigd is. M geeft aan dat ze niet nog een man wil en wil naar huis. J biedt aan mee te gaan
1.14	36:10 - 39:22	Eerste date: wandeling	J wandelt met M mee naar huis. J verklaart zijn liefde aan M. M verwijt J dat hij alleen maar met haar naar bed wil. Hij geeft toe, zij stemt in
1.15	39:22 - 42:09	Seks in de vrachtwagen	M en J hebben voor het eerst seks in J zijn camion. M wil meteen erna naar huis.
1.16	40:55 - 42:09	Terug thuis	J heeft M naar huis gevoerd in zijn vrachtwagen. M en J kussen ter afscheid
1.17	42:09 - 44:00	Post-date: nabespreking	M komt thuis. Haar oudste dochter vraagt wat er gebeurd is. M benadrukt dat dit eenmalig was
1.18	44:00 - 45:09	Post-date: Spiegelscène	Voor het slapengaan gaat M naakt voor de spiegel staan. Ze inspecteert haar lichaam grondig. Ze lacht, zichtbaar enthousiast over hoe de date verlopen is.
1.19	45:09 - 46:54	Postkantoor 2: opnieuw maandag	M op haar werk. Ze is zichtbaar vrolijk. N vraagt hoe het was met J en hoe het dan verder moet met Werner.
1.20	46:54 - 49:44	Wasserette: onderweg naar Italië	M doet haar was. J belt haar vanuit zijn vrachtwagen om te zeggen dat hij onderweg is naar Italië.
1.21	49:44 - 52:04	Strafblad	M bereidt het avondeten. Werner komt vertellen dat Johnny een strafblad heeft en in de gevangenis heeft gezeten nadat hij zijn vrouw geslagen heeft. M maant W aan om snel een keuze te maken.
1.22	52:04 - 53:13	Terug uit Italië	J staat aan Matty's deur met schoenen die hij meebracht uit Italië
1.23	53:13 - 55:22	Stoverij met frieten	J blijft eten. Vera vraagt aan J hoe vaak hij in de gevangenis heeft gezeten.
1.24	55:22 - 58:56	Italiaanse schoenen	M past de schoenen die J meebracht. M vraagt wat er gebeurd is met zijn ex-vrouw. J vertelt over haar overspel en zijn alcoholmisbruik. M zegt dat het niks kan worden; leeftijdsverschil en haar man. J en M kussen opnieuw.
1.25	58:56 - 1:01:55	Ontbijt	J is blijven slapen. V vertelt dat ze een lief heeft. J praat met M zoon over strips.

1.26	1:01:55 - 1:03:38	Postkantoor 3	M en N praten over wie M zou moeten kiezen: Werner of Johnny.
1.27	1:03:38 - 1:06:16	Werner heeft beslist	M komt terug thuis van de winkel. M zegt tegen V dat ze haar lief eens mag meenemen. Werner komt ook langs om te zeggen dat hij een beslissing genomen heeft; hij wil terug naar Matty
1.28	1:06:16 - 1:07:00	Ontmoeting Johnny en Werner	Matty's zoon komt samen met Johnny terug thuis. Johnny en Werner ontmoeten elkaar. M vraagt of J blijft eten.
1.29	1:07:00 - 1:11:48	Waterzooi	M, W en J zitten samen met de kinderen rond tafel waterzooi te eten. W en J praten, vijandige ondertoon. Ze beginnen ruzie te maken. M vertrekt om haar was te doen en wil dat W en J ook weggaan
1.30	1:11:48 - 1:15:33	Wasserette: terugblikken	M zit in de wasserette, V komt haar halen. M begint te vertellen over het passievolle begin van haar relatie met W. M blikt terug op haar leven en hoe ze het nu niet meer ziet zitten
1.31	1:15:33 - 1:17:14	Ledebergse Feesten	M en J hebben afgesproken op de Ledebergse feesten.
1.32	1:17:14 - 1:18:15	Op café	M vertelt J dat ze voor hem gekozen heeft. Om dat te vieren, bestelt hij bier.
1.33	1:18:15 - 1:22:03	Biervat	M en J komen lachend café buiten. J ziet zijn ex-vrouw en haar nieuwe vriend. Ze maken ruzie. J gooit een biervat op de auto van de vriend. M is boos en vertrekt.
1.34	1:22:03 - 1:25:00	Postkantoor: Verontschuldiging	J staat in de rij in het postkantoor en biedt zijn verontschuldiging aan bij Matty. Matty aanvaardt ze niet. Ze beslist om Werner een nieuwe kans te geven.
1.35	1:25:00 - 1:26:26	Opnieuw bloedworst	Werner zit mee aan tafel bloedworst te eten
1.36	1:26:26 - 1:27:26	Balkon	M zit op haar balkon. Vera vraagt of ze mee iets gaat drinken met haar lief
1.37	1:27:26 - 1:32:30	Karaoke	V en M ontmoeten V's vriendin op café. Johnny is er ook, hij vertelt J dat hij misschien voorgoed naar Italië gaat. J zingt een karaoke-nummer voor M. Zij schaamt zich en vertrekt.

1.38	1:32:30 - 1:33:33	Onderweg naar huis	M is met haar dochter en diens vriendin op weg naar huis. V en haar vriendin gaan naar binnen, maar M vertrekt.
1.39	1:33:33 - 1:36:54	Matty gooit met modder	M zoekt J op in zijn vrachtwagen naast het treinspoor. Kwaad gooit ze modder naar zijn vrachtwagen en slaat hem
1.40	1:36:54 - 1:37:53	Zonsopgang in de vrachtwagen	M en J hebben in de vrachtwagen geslapen. J vraagt hoe het nu verder moet tussen hen. J vertrekt naar Italië
1.41	1:37:53 - 1:38:13	Het is voorbij	Matty belt naar Werner om te zeggen dat het voorbij is tussen hen.
1.42	1:38:13 - 1:39:17	Spoorweg	Matty loop naast de spoorweg terug naar huis, zichtbaar gelukkig
1.43	1:39:17- 1:41:45	Aftiteling	

7.2.2. Overzicht *Souvenir*

Segm.	Tijd	Kernwoord	Synopsis
2.01	00:00 - 03:39	Openingstitels	
2.02	03:39 - 04:10	Lilianne maakt zich klaar voor de dag	Lilianne neemt een aspirine. Ze brengt lippenstift aan voor de spiegel
2.03	04:10 - 05:40	Werkdag	L werkt in een vleeswarenfabriek. Repetitief werk. Geen interactie met collega's
2.04	05:40 - 06:03	Tv kijken	L zit alcohol voor tv naar een quiz te kijken.
2.05	06:03 - 07:11	Lilianne ziet Jean	Jean begint zijn eerste werkdag in de fabriek.
2.06	07:11 - 07:41	Boksclub	J gaat naar zijn boksclub om te trainen
2.07	07:41 - 09:33	1ste lunch samen	J en L zijn terug in de fabriek. Tijdens de lunchpauze vraagt J aan L of hij bij haar mag zitten. Tijdens het eten

			zegt J dat L hem doet denken aan Laura, een zangeres van vroeger. Ze ontkent.
2.08	09:33 - 10:41	Quizvraag: Souvenir	L zit terug thuis naar de tv-quiz te kijken. Een showbizzvraag gaat over de Eurosongdeelname van L 30 jaar geleden. Ook J kijkt naar dezelfde quiz.
2.09	10:41 - 11:49	Lilianne vermijdt Jean	J en L terug in de fabriek. L eet deze keer in de kleedkamer om J te vermijden.
2.10	11:49 - 12:55	Bus gemist	J spreekt L aan over haar zangcarrière. Hierdoor mist ze haar bus.
2.11	12:55 - 13:40	Brommerit 1	J geeft L een lift op zijn brommer. Terughoudend slaat ze haar armen om zijn middel
2.12	13:40 - 16:28	Eerste echte gesprek	J komt mee binnen bij L thuis om iets te drinken.
2.13	16:28 - 16:55	Radio Venus	J doet een radiointerview over zijn boksmatch. L luistert
2.14	16:55 - 18:58	2de lunch in de fabriek	tijdens de lunchpauze vraagt J of L wil zingen op een evenement voor zijn bokscub. Ze weigert.
2.15	18:58 - 19:20	Busrit	L neemt de bus naar huis
2.16	19:20 - 20:27	Jean is gestopt	J komt niet meer werken, hij is vervangen
2.17	20:27 - 20:57	Jurk	J kijkt naar tv. Ze haalt de jurk van haar Eurosongdeelname uit de kast
2.18	20:57 - 21:53	Fabrieksmontage	Een montage laat zien hoe repetitief het werk in de fabriek is.
2.19	21:53 - 22:47	Douche	L komt J opzoeken in de bokscub. L vangt een glimp op van J die onder de douche staat.
2.20	22:47 - 23:13	Lilianne stemt in	L wil zingen voor het evenement.
2.21	23:13 - 23:56	Bij Jean thuis	J laat zijn ouders weten dat L zal zingen.
2.22	23:56 - 24:13	Rookpauze	L rookt een sigaret voor ze moet optreden
2.23	24:13 - 25:08	Rode Jurk	L kleedt zich om voor het optreden. Ze vraagt aan J haar ritssluiting dicht te doen.

2.24	25:09 - 27:44	Optreden	L treedt op voor de bokscub
2.25	27:44 - 29:15	Champagne na het optreden	L drinkt samen met J en zijn familie en vrienden champagne. Ze praten over L en haar carrière en ex-manager.
2.26	29:15 - 30:18	Autorit naar huis	J brengt L naar huis en komt nog even mee binnen. L stelt voor om te danse. J wordt gebeld en moet naar huis.
2.27	30:18 - 32:38	Ongewenst interview	Een cameraploeg komt L opzoeken in de fabriek. J staat aan L deur, maar ze is kwaad omwille van het interview
2.28	32:38 - 33:10	Lilianne is kwaad	J zit de reportage op tv en snapt waarom L kwaad is en gaat naar L op zich te verontschuldigen
2.29	33:10 - 33:58	Vergiffenis	J wil het uitpraten, L vergeeft hem
2.30	33:58 - 34:09	Brommerit 2	J geeft L opnieuw een lift op zijn brommer. Nu slaat ze haar armen zelfzekerder om zijn middel.
2.31	34:09 - 35:07	Herinneringen	L en J bekijken foto's van vroeger. L vertelt over haar ex-man.
2.32	35:07 - 36:13	J blijft slapen	L en J kussen en worden de volgende morgen wakker in L's bed. Ze spreken af voor dezelfde avond
2.33	36:13 - 38:40	Date gaat niet door	J vertelt zijn ouders dat hij bij een vriend is blijven slapen. Ze vertrekken naar de camping, J was dit vergeten. L zit op hem te wachten met eten en begint terug te drinken
2.34	38:40 - 40:00		J zit L op te wachten thuis.
2.35	40:00 - 40:30	Seksscène	J en L vrijen.
2.36	40:30 - 40:58	J bokst	J verliest zijn boksmatch waardoor hij geen kampioen wordt.
2.37	40:58 - 43:55	Bad	J en L zitten samen in bad. J stelt voor om L's manager te zijn zodat ze opnieuw kan beginnen zingen.
2.38	43:55 - 45:22	Manager Jean	J laat zijn ouders weten dat hij de manager van L wordt. Zijn moeder heeft door dat ze een relatie hebben

2.39	45:22 - 46:52	Jean krijgt telefoon	J en L vrijen op de zetel. J krijgt telefoon voor een optreden voor L
2.40	46:52 - 50:27	Montage optredens Lilianne	L treedt op voor een klein, ongeïnteresseerd publiek
2.41	50:27 - 52:24	Oproep Eurosong	J en L zitten bij L thuis op de zetel. Op tv zien ze een oproep voor de preselecties voor het Eurosongfestival. J stelt voor op L in te schrijven. L wil eerste niet. Wanneer J weg is, belt ze haar ex-man
2.42	52:24 - 54:00	Come-back	L zoekt haar ex-man op met de vraag een nummer te schrijven voor haar come-back
2.43	54:00 - 58:07	Het nummer en de lening	L laat het nummer horen aan J en zegt dat zij het geschreven heeft. Ze nemen het op in de studio en L laat het horen aan haar ex-man. Hij leent haar geld.
2.44	58:07 - 1:01:13	Voorronde	L zingt haar nummer in de voorronde voor het Eurosong en gaat naar de finale
2.45	1:01:13 - 1:02:21	L 'vergeet' Jean	In de kleedkamer drinken L samen anderen champagne, J wordt schenkt champagne in.
2.46	1:02:21 - 1:03:41	J komt achter de lening	J komt er achter dat L geld heeft gekregen van haar ex man en wordt kwaad
2.47	1:03:41 - 1:04:28	Ruzie	J en L maken ruzie.
2.48	1:04:28 - 1:05:51	Na de ruzie	J en L zitten alleen thuis na hun ruzie.
2.49	1:05:51 - 1:07:16	Jean's voordeur	L belt bij J thuis aan. Zijn moeder doet open en zegt dat J haar niet meer wil zien.
2.50	1:07:16 - 1:07:55		L oefent haar nummer, maar het lukt niet goed.
2.51	1:07:55 - 1:08:13	Jurk	L past haar kleed aan die ze 20 jaar geleden ook aanhad op het Eurosong
2.52	1:08:13 - 1:14:01	Finale	De finale van de preselecties van het Eurosong. Na haar optreden, drinkt L terug. L wint
2.53	1:14:01 - 1:16:30	Finale: Laura valt	Na haar overwinning, moet ze het nummer nog eens brengen. L is dronken en verliest haar bewustzijn tijdens het optreden.
2.54	1:16:30 - 1:17:03	Naar het ziekenhuis	L wordt naar het ziekenhuis gebracht. J is ook onderweg naar het ziekenhuis.

2.55	1:17:03 - 1:18:51	In het ziekenhuis	J komt L opzoeken in het ziekenhuis. Ze nemen afscheid van elkaar.
2.56	1:18:51 - 1:20:08	Happy ending?	J loop door de ziekenhuisgang. L komt uit haar kamer. Ze omhelzen elkaar.
2.57	1:20:08 - 1:26:51	Aftiteling	

7.3. Bijlage 3: Geïntegreerd filmanalyse-instrument Van Bauwel (2005)

Geïntegreerd filmanalyse-instrument o.b.v. Peters (1978); Vandebunder (1981); Vos (1991) en Van Kempen (1995)	
1. Algemene gegevens	
2. Praktische gegevens	
3. Algemeen beeld	
A. Inhoud: korte algemene beschrijving	
A.1. Narratieve laag (verhalend of abstract)	
A.2. Thematiek	
A.3. Voorstelling (realistisch/ fictie en indien mogelijk: sfeer (vb: luguber, pessimistisch...))	
A.4. Stijl (dramal/ humor SF/ romantisch/ satire/...)	
A.5. Wie zijn de hoofdpersonages?	
A.7. Wordt er met symbolen gewerkt? (symbolen zijn cinematografische tekens die algemeen gehanteerd worden om een bepaalde extra betekenis aan te geven)	
A.8. Hoe wordt er in de clip met culturele codes omgegaan?	
B. Vorm + verhaalstructuur (cinematografische elementen in het geheel van de videoclip, alsook van de mise-en-scène (parameters schriftuur 1) en de montage (schriftuur 2))	
4. Analyse van de momenten (thematisch)	
A. Sturing van het moment	
A.1. Is het in het begin, midden, einde of eerder doorlopend?	
A.2. Welke scène komt ervoor en welke erna?	
A.3. Tidsduur van de scène	
A.4. Aantal keren dat het thema voorkomt	
B. De verhalende elementen (stap voor stap beschrijven wat er letterlijk wordt gezien)	
B.1. Op welk moment in het verhaal?	
B.2. Wie is (zijn) de hoofdfigu(r)en) (zanger/groep/andere hoofdfiguren?, geslacht, geschatte leeftijd)	
B.3. Wie zijn de achtergrondfiguren: zanger/groep/andere achtergrondfiguren? Geslacht, geschatte leeftijd.	
B.4. Waar speelt het zich af? Wat is er te zien op de achtergrond?	
B.5. Wat doen de personages en op welke manier?	
B.6. Waarmee doet men iets?	
B.7. Waarom doet men iets?	

C. De cinematografische elementen	
C.1. Beeldelementen en ante-filmische parameters	
- Scale of afstand van de camera ten opzichte van de gefilmde objecten: extreme close-up (ECU); eig dieptebij, detail van gezicht of voorwerp; close-up (CU); bijvoorbeeld gezicht en schouder(s), soms met borst; medium close-up (MCU); ongeveer vanaf middel; medium shot (MS); ongeveer vanaf het kruis of de dijen; totaal shot of medium long shot (MLS); totaal persoon, enkele mensen, beperkte ruimte; long shot (LS); veel mensen, huis, deel van straat of landschap; extreme long shot (ELS); massa op straat of plein, wijds landschap	
- Camerastandpunt of hoek van de camera ten opzichte van objecten: frontaal; van achteruit; van opzij (links of rechts van het gefilmde); horizontale hoek; kantelhoek; verticale hoek; kikvorsperspectief (object van onderuit gefilmde); betekenis: persoon dominant); vogelperspectief (object van bovenaf gefilmde); betekenis: persoon nietig); neutraal perspectief (op ooghoogte)	
- Camerabeweging; travelling: camera die meerijdt met object; lift: camera beweegt naar boven (vogelperspectief) of naar beneden (kikvorsperspectief); moving shot: filmen vanuit bewegend object zoals een vliegtuig of auto; hand-held: camera wordt merkbaar gedragen; pan shot: camera draait om eigen verticale as ; tilt shot: camera draait om eigen horizontale as; roll: camera draait om eigen lengteas	
- Snelheid van de beelden: normaal; vertraagd; versneld	
- Scherpte van objecten in beeld: in focus: object is scherp en duidelijk; out of focus: object is onscherp; soft focus: enkel hoofdpersonage scherp; deep focus: zowel objecten op voorgrond als op achtergrond zijn scherp; brede scherpte-diepte: een grote zone van het speelveld is scherp; smalle scherpte-diepte: een klein deel van het speelveld is scherp	
- Wordt er <u>in- of uitgezoomd</u> ?	
- Wordt er gebruik gemaakt van geanimeerde of computergemanipuleerde beelden?	
- Belichting: Natuurlijk of kunstmatig licht?; Contrastrijk licht of niet?; Licht afkomstig van één lichtbron of van meerdere bronnen?; Richting van het licht: (frontaal; van opzij; van boven; top; van beneden; fill: driepuntsverlichting (van langs 3 zijden)); Kleur van het licht? (invloed op sfeer, emoties?); Intensiteit van het licht (key spot (fel licht); fill spot (zachter licht); back spot (contouren en diepte komen naar voren))	

C.2. De mise-en-scène
C.2.1. Codes van de acteur
1. Fiqurlijke expressie en beweging
- <i>Kinetische codes</i> : hoe gedragen de personages zich?
- <i>Gestische codes</i> : hoe bewegen ze hun lichaam? (de figuur is echter wel statisch)
- <i>Proxemische codes</i> : hoe bewegen ze; een verplaatsing in de ruimte?
- <i>Mimische codes</i> : wat valt er te zeggen over hun gelaatsuitdrukking?
- Wordt de <i>lichamelijkheid</i> van een personage door de camera benadrukt?
- Hoe gaan de <i>personages om met de camera</i> ? Als of die er niet is?; Als of hij een medespeler is?; Of wordt er (letterlijk) mee gedold?
- Hoe <i>uilen</i> de personages zich? (hullen, roepen, lachen,...)
2. De uiterlijke verschijningsvorm van de personages
- <i>De vestimentaire codes</i> : Wat voor kleding dragen de (hoofd- en neven-)personages?; Hoe wordt de kleding gedragen? Losjes, stijf, voorzichtig, nonchalan?; Is de kleding kleurrijk of niet?; Zijn er opvallende verschillen of overeenkomsten in kleding tussen de personages?; Verbergt de kleding de lichamenlijkheid van het personage of benadrukt zij dit juist?; Hebben kledingattributen als hoeden, dassen, brillen, schoenen, jasje enz. een opvallende functie?
- <i>De codes van make-up en haartooi</i> (opvallend gebruik van make-up/haartooi?)
- <i>Lichaamscodes</i> : lichaamsdelen, structuur, ...
C.2.2. geluidscodes
- <i>Linguïstische codes</i> : de tekst zelf / de taal / de betekenis van de woorden
- <i>De akoestische codes</i> , niet linguïstische en niet muzikale tekens: v.v.b: huilen, roepen, lachen,...
- <i>Paralinguïstische codes</i> : de manier waarop de tekst overgebracht wordt (volume, toonhoogte, timbre,... zacht, hard,...)
C.2.3. Codes van ruimtelijkheid
1. Decorrodes:
- Hoe is de achtergrond?
- Hoe is de ruimte ingevuld: groot, klein, verschillende delen, hoogteverschillen, met/zonder attributen, enz.?
- Verandert de ruimte?
- Is het een symmetrische of asymmetrische opbouw?
- Is er dieptewerking?
- Hoe verhouden de objecten zich tegenover elkaar in grootte?
- Hoe verhouden de objecten zich tot de ruimte?
- Hoe zijn de kleuren: harde of pastelkleuren, primaire of gemengde kleuren, contrastrijk of ééntonig.
- Overheerst er een bepaalde kleur?

2. Het ruimtegebruik
- Waar staan de personen in de ruimte?
- Hoe verplaatsen de objecten zich door de ruimte of naar een andere ruimte?
- Waar staat de camera binnen de ruimte ten opzichte van de objecten?
- Zijn er bewegingspatronen van camera of personages?
3. Codes m.b.t. de achtergrondfiguren
- Hoe vullen de achtergrondfiguren de ruimte in?
4. Rekwisietcodes
- Gebruikt het personage bepaalde voorwerpen?
- Zijn er voorwerpen van belang?
C.3. Montage of Schriftuur 2
- Wordt er op beweging of handeling gemonteerd?
- Hoe verhoudt zich de grafische opbouw tussen shots? Zitten er grote sprongen in qua licht, vorm, kleur, enzovoort?
- Verandert de lengte van een reeks shots achter elkaar? Neemt die toe of juist af, zodat er versnelling of vertraging optreedt?
- Verandert het cameragebruik binnen een reeks shots (qua grootte, hoek, afstand, scherpte, enz.)?
- Is er sprake van continuïteitsmontage (een logische aanenschakeling van handelingen)? Tijd (volgorde/duur); Ruimte (imaginaire lijn)
Is er sprake van parallelmontage (het naast elkaar vertonen van bepaalde handelingen en zaken die niet (direct) bij elkaar passen)? Vorm/esthetisch:: shots: passen ze grafisch bij elkaar?; ritme: vb. versnellende montage (vooral bij nadering van een bepaalde climax); inhoud?; gelijkenis?; contrast?; tijd; flash-back; flash-forward; gelijktijdigheid van 2 of meerdere handelingen
C.4. Vormgevingstechnieken binnen mise-en-scène en montage
- Is er sprake van een statische of een dynamische beeldcompositie?
- Zit er een bepaald ritme in de beelden door de mise-en-scène en de manier van monteren?
5. Buitenfilmische context