

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN

**FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN
OPLEIDING COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN**

**HILARY SWANK: EEN
MODELVOORBEELD VAN DE NIEUWE
FILMSTER?**

Promotor: Prof. Dr. W. HESLING

Verslaggever: Prof. Dr. J. VAN DEN BULCK

VERHANDELING

aangeboden tot het verkrijgen van

de graad van Licentiaat in de

Communicatiewetenschappen door

Geneviève PETIT

Academiejaar 2005-2006

Inhoud	1
Lijst van tabellen	4
Lijst van figuren	5
Voorwoord	9
Inleiding	10
Deel I: Theoretisch kader: het sterrenstelsel	12
1. Het klassieke sterrenstelsel	13
1.1. Hoe werden filmsterren gemaakt?	13
1.2. Welke waren de criteria om als ster beschouwd te worden?	16
1.3. Welke rol speelden sterren toen in de maatschappij?	18
1.4. Waren er strategische interesses in het ontstaan van sterren?	20
2. De klassieke fan	22
2.1. Fans als actieve consumenten	22
2.2. Identificatie	24
3. Geschiedenis van het klassieke sterrenstelsel	24
3.1. De jaren tien, twintig en dertig: de <i>silence cinema</i>	25
3.2. De jaren dertig, veertig en vijftig: de <i>Golden Age</i>	26
3.3. De jaren vijftig, zestig en zeventig: een andere sterrenstelsel?	28
3.4. Van de jaren zeventig tot vandaag	29
Besluit	30
Deel II: Filmanalyse	32
Hoofdstuk 1: <i>Boys Don't Cry</i> en de problematiek van de transseksualiteit	33
Inleiding	33
1. De basis van de film: het echte verhaal van Brandon Teena	34
2. <i>Boys Don't Cry</i> : het verhaal	35
3. De laag van het verhaal	36
3.1. Personages	36
3.1.1. Hoofdpersonages: Brandon en Lana	36
3.1.2. Randpersonages: John, Tom, Lana's moeder, Candace	40
3.2. Thematieken	42
3.2.1. Transseksualiteit	42

3.2.2. White trash America	49
3.2.3. Liefde, droom en moed	51
4. Temporele en narratieve structuur, opbouw	54
5. Mise-en-scène	61
5.1. De setting: tijd en locatie	61
5.2. Kostumering en make-up	65
5.3. Licht en schaduw	67
5.4. Acteren	73
6. Camera en montage	76
7. Het geluid	80
Besluit	81
Hoofdstuk 2: <i>Million Dollar Baby</i> en de problematiek omtrent euthanasie	83
Inleiding	83
1. Van <i>Million \$\$\$ Baby</i> naar <i>Million Dollar Baby</i>	84
2. Het verhaal	85
3. De laag van het verhaal	86
3.1. De personages	86
3.1.1. De hoofdpersonages: Maggie en Frankie t.o.v. Scrap	86
3.1.2. De Randpersonages: de familie, de pastoor	90
3.2. Thematieken	92
3.2.1. Boksmilieu, doorzettingsvermogen en liefde	92
3.2.2. Euthanasie	96
4. Opbouw, temporele structuur en narratieve structuur	100
5. Mise-en-scène	105
5.1. De setting: tijd en locatie	105
5.2. Kostumering en make-up	108
5.3. Licht en schaduw	112
5.4. Acteren: ook een kwestie van lichaamaanpassing	115
6. De camera en de montage	118
7. Het geluid en de muziek: het gebruik van muziek als emotionele ondersteuning	124

Besluit	125
Deel III: Hilary Swank als modelvoorbeeld van het nieuwe model van filmster	126
1. Het huidige Hollywood sterdom	127
1.1. Een uitgebreide definitie van ster	127
1.2. De rol van de media en van de reclame	129
1.3. Fans	131
1.4. Zeer hoge wedde	131
2. Hilary Swank	132
2.1. Voorstelling Hilary Swank	133
2.2. Troeven van Hilary Swank	133
2.2.1. Voorkeur voor controversiële films	133
2.2.2. Uiterlijk tegenover acteerprestatie	135
2.2.3. Bescheidenheid	137
3. Het nieuwe model van ster met Hilary Swank als modelvoorbeeld	138
Besluit	141
Algemeen besluit	143
Referenties	146
Bijlage 1: Credits <i>Boys Don't Cry</i>	152
Bijlage 2: Credits <i>Million Dollar Baby</i>	158

Lijst van Tabellen

Tabel 1: Het nieuwe stermodel. Kenmerken van de definitie van de ster	139
Tabel 2: Het nieuwe stermodel. Tijdsgebonden kenmerken in het model van ster	140

Lijst van figuren

- Bron: movieorigin.com (1999)

1. Brandon Teena versus Hilary Swank 38
2. Lana Tisdell versus Chloé Sevigny 38

- Bron: DVD *Boys Don't Cry*

3. Tussen Lana en Bradon is het liefde op het eerste gezicht 52
4. Van meisjesachtig meisje naar jongensachtig meisje naar rotzak: het veranderingsproces van Teena om Brandon te worden 55
5. Teena zoals ze te zien is op de bonus van de DVD 55
6. Een jongen gedraagt zich losbandig en wordt achtervolgd door een politiewagen tijdens de generiek 56
7. Teena maakt zich klaar om uit te gaan 56
8. Lana's hand voelt dat er iets mist in Brandon's broek 57
9. Overdag kan Brandon moeilijker liegen over zijn ware identiteit 57
10. De scène van de verkrachting wordt gefilmd in flash-back: Brandon moet aan de politieagent in detail vertellen wat er gebeurd is 58
11. De techniek van flash-back wordt gebruikt wanneer Lana over haar eerste nacht met Brandon aan haar vriendinnen vertelt 59
12. De scène van de moord op Brandon bereikt een zeer hoog geweldniveau en zorgt voor een spannende climax 60
13. Lana's huis: een redelijke groot en mooi huis en de ontmoetingsplaats voor de hele groep 62
14. Lenni's huis in het wagenkamp 63
15. Falls City by night: een droomplaats? 63
16. De omgevingen van Falls City gezien door het raam van de auto 63
17. De auto's rijden op de snelweg en de wolken gaan door in de hemel: een manier om te tonen dat de tijd doorgaat 63
18. De maan wordt gefilmd de dag van de verkrachting. Vijf dagen later wordt Brandon vermoord. De vorm van de maan is veranderd 64
19. De beelden na de moord van Brandon: de zon komt op 64

20. Brandon rijdt gevaarlijk en te snel en wordt achtervolgd door een politiewagen	64
21. De weg naar Falls City: de weg van Brandon naar de vrijheid	65
22. De weg naar Lincoln: de weg naar het verleden van Teena voor Lana	65
23. Kleren, kapsel, wenkbrauwen, rimpels, attitude: Swank straalt mannelijkheid uit	66
24. Het belang van kostuum: zonder kleren en zonder sokken in haar onderbroek ziet Brandon er vrouwelijk uit	66
25. De trash look van Lana laat een tiener zien die zich slecht voelt in haar vel	66
26. Het gebruik van make-up om wonden weer te geven en de acteerprestatie te ondersteunen	67
27. Het gebruik van het licht van het vuur om een gevoelensversterkend effect te hebben	68
28. Licht kan een surrealistische sfeer creëren	69
29. Blauw licht keert steeds weer in de film	70
30. Het psychologische trauma van Brandon die gedwongen wordt om een vrouw te zijn, wordt op het scherm in beeld gebracht met twee Brandons en beklemtoond met de hulp van licht	71
31. Het gebruik van overdreven licht om bewusteloosheid weer te geven	72
32. Rood licht zorgt voor een spannende sfeer	72
33. Het lopen naar het daglicht na het verblijf in de gevangenis	73
34. Buitenscène in het daglicht zijn zelden	73
35. Het vriendelijke gezicht van John tegenover het ‘lange gezicht’ van Lana: de klassieke conventies in verband met het uiterlijk van de gemene en de heldin worden hier niet gevolgd	74
36. De acteerprestatie van Swank: ze slaagt erin gevoelens aan de kijkers over te brengen	76
37. Candace ontdekt de waarheid over Brandon. De camera zoomt uit om een idee van onbegrip te maken	77
38. Het gebruik van high angle	77
39. Het high angle standpunt maakt de cel zeer klein lijken	77
40. De close-up op de handen van Teena: een sterk symbool om te tonen dat ze hem niet zal laten vallen	77

41. Het belang van de plaats van camera om de situatie van inferioriteit van Brandon weer te geven	78
42. De focus van de camera: eerst op Brandons gezicht, daarna op Lana	79
43. De close-up zorgt voor de uitdrukking van lijden van Brandon goed te laten zien	79
44. Het parallellisme tussen de liefdesscène tussen Brandon en Lana en de verkrachtingsscène	80
45. Om een effect van onevenwicht te maken, filmt de regisseur door een scheef kader	80
- Bron: DVD <i>Million Dollar Baby</i>	
46. De relatie tussen Frankie en Maggie blijft een vader-dochter relatie	95
47. Maggie laat Frankie de beste citroentaart ter wereld proeven	104
48. Frankie gaat terug naar het café na de dood van Maggie	104
49. De sportzaal de Hit Pit	106
50. De boksring van de eerste match van Maggie versus die van het titelgevecht	106
51. De witte muren van het ziekenhuis geven een indruk van netheid	107
52. De zon en de kleuren maken de wereld van Maggie buiten de bokszaal bijna aangenaam	107
53. De techniek van de panoramische beweging wordt gebruikt om de kamer van Eddie en het appartement van Maggie op het scherm te laten zien	108
54. De sportkleden van Maggie zijn getuige van haar stijgende loon	108
55. De kapmantel van Maggie is van dezelfde kleuren als de aube van de pastoor. Toeval?	109
56. De oude kleren van Eddie stralen armoede uit	109
57. Make-up zorgt voor artificiële wonden. Swank wordt niet op haar best gefilmd	110
58. Een uitstralende Swank gedurende het interview op de bonus DVD	110
59. De gemene Billie versus de lieve Maggie: de hulp van het kapsel en de make-up	111
60. De eyeliner onder de ogen van Eastwood zorgt voor een rode ogen effect terwijl de groene lippen van Maggie haar ongezond laten lijken.	111
61. Licht en schaduw zijn dominante karakteristieken van de fotografie van <i>Million Dollar Baby</i>	112
62. Eddie blijft letterlijk in de schaduw van Eddie en Maggie	113

63. Frankie verzamelt liever de verdovende middelen wanneer het donker is	113
64. Een overdreven licht voor het aantreden van Maggie versus donkerheid bij de aankomst van Billie	114
65. Parallellisme tussen Eddie en Frankie qua het gebruik van de schaduw	114
66. De acteerprestatie van Eastwood: een verschillende gezichtsuitdrukking voor elke situatie	115
67. De gezichtsuitdrukking van Maggie die gepest wordt versus die van Maggie die goed gerepliceerd heeft	116
68. Maggie verrast maar dolgelukkig versus Maggie verrast en teleurgesteld	116
69. Het gezicht van Maggie op het eerste beeld drukt fatalisme uit terwijl ze determinatie uitstraalt op het tweede beeld	117
70. Maggie als amateur versus Maggie als professionele bokster: een verschil van 10 kilo's spiermassa	118
71. De gespierde rug van Swank wordt beklemtoond op het affiche van de film en in haar galajurk op de Oscar ceremonie	118
72. Het gebruik van de close-up om de aandacht van de kijkers te houden	119
73. De verschillende zichtpunten van de camera plaatsen de kijkers in de plaats van de verschillende personages en creëren een spannende sfeer	120
74. De focus van de camera laat de aandacht van de kijker toe op bepaalde delen van het scherm te trekken. Hier wordt ten eerste de monitor beklemtoond, dan de spuit en daarna weer de monitor	120
75. De extreme close-up laat de huid bijna van binnen de wonden zien	121
76. Een prachtige montage toont in enkele seconden de val van Maggie uit de verschillende zichtpunten van de personages	122
77. De voeten van Frankie in zijn woonkamer bewegen samen met de voeten van Willie op tv	123
78. Samen met klanten dienen traint Maggie voor haar voeten te bewegen en ook in de trainingzaal gaat de training verder	123
79. De geleidelijke overgang geeft een effect van de steeds verder tikkende tijd	124

Voorwoord

Eerst en vooral wil ik mijn promotor Prof. Willem Hesling hartelijk bedanken voor zijn vriendelijke steun, raad en begeleiding van mijn thesis. Daarna komt mijn vriend Stijn. Ik moet hem bedanken voor zijn steun en voor de uren gespendeerd om mijn Nederlands te verbeteren. Zonder hem was het me als Franstalige nooit gelukt om dit werk te schrijven. Dan komt mijn familie, die me de kans hebben gegeven om te studeren en die me steeds gesteund hebben, ook in mijn keuze om mijn licentiaatsjaren ver van huis in Leuven af te werken. Daarnaast mag ik Ivo en Anni zeker niet vergeten, die me thuis onthaald hebben en die voor genoeg chocolade in de kasten hebben gezorgd toen ik mijn thesis moest typen. En dan Katrien, die nog mijn hele thesis herlezen en verbeterd heeft. Ik maak nog gebruik van dit voorwoord om mijn vrienden van Louvain-la-Neuve, Bologna en Leuven te bedanken voor alle leuke feestjes en herinneringen die ik zeker niet zal vergeten als afgestudeerde. Bedankt allemaal!

Inleiding

Deze thesis hoort thuis bij het bredere kader van het sterrenstelsel. De thesis onderzoekt een nieuw model van filmster en omvat drie grote delen. Ten eerste is er een theoretisch gedeelte waarin het concept van filmster verklaard wordt aan de hand van de literatuur over filmsterren. Er wordt beschreven hoe het sterrenstelsel ontstaan is en hoe het geëvolueerd is tot de hedendaagse situatie. Aan de hand van recente literatuur bespreken we daarna hoe het concept van ster de laatste jaren veranderd is. We openen daarmee de weg om een nieuw model van ster voor te stellen in het verlengde ervan. Ook het concept van fandom en de rol van fans op de filmindustrie zal aan bod komen in dit deel.

Het tweede deel van deze thesis is de filmische analyse van de twee bekroonde films van Hilary Swank: *Boys Don't Cry* en *Million Dollar Baby*. Aan de ene kant komen door deze analyse mogelijke elementen van het nieuwe filmstermodel tevoorschijn. Zijn er typische karakteristieken te vinden achter haar rollen? Verkiest Swank in bepaalde films te spelen? Levert ze buitengewone acteerprestatie? Hoe gebruikt ze haar fysiek? Aan de andere kant gaan beide films over zware onderwerpen en verdienen ze daarom een diepere analyse. *Boys Don't Cry* gaat over transseksualiteit en het gebrek aan tolerantie hiervoor terwijl *Million Dollar Baby* een verhaal over euthanasie is. Beide zijn *hot topics* in de actualiteit van de laatste jaren. De receptiecontexten van de films zijn de moeite om besproken te worden. Een film maken is een krachtige wijze om een boodschap te laten doordringen. Wat waren de bedoelingen van regisseurs Kimberly Peirce en Clint Eastwood toen ze hun film hebben gemaakt? Hebben ze hun doel bereikt? Hoe werd het ontvangen door de critici en door het publiek? Wat was de stand van de zaken in de Verenigde Staten en in Europa betreffende deze onderwerpen? Dat zijn enkele vragen waarop deze thesis een antwoord zal bieden.

Twee mannelijke rollen, twee controversiële films die zware hedendaagse onderwerpen behandelen, twee keer een Oscar gewonnen... Is er een relatie tussen die feiten te vinden? In het laatste deel van deze thesis zullen we, op basis van de vorige hoofdstukken, stellen dat een nieuw model van ster bestaat en dat Swank erin past. Naast

het model van glamoureuze actrice die al vanaf het ontstaan van de sterrensystemen bestaat, ontstaat ook een ander model van actrice, dat Swank goed incarneert. Dit nieuwe model stellen we op basis van de criteria die we uit de filmische analyses hebben uitgetrokken. Hier vragen wij ons af welke troeven Swank bezit en of zij een ster mag genoemd worden. We verliezen echter niet uit het oog dat het nieuwe model niet het einde van het klassieke model betekent en dat ze samen kunnen bestaan. Tot slot wordt deze thesis afgerond met een besluit, waarin de belangrijkste bevindingen nog eens op een rijtje worden gezet.

Deel I: Theoretisch kader: het sterrenstelsel

Dit eerste deel van de thesis behandelt het algemene kader van het sterrenstelsel. Talrijke auteurs hebben het sterrenstelsel behandeld uit verschillende perspectieven en met specifieke aandacht voor verschillende aspecten ervan. Hier is het de bedoeling om aan de hand van de bestaande literatuur verschillende vragen te problematiseren. Wat is een ster? Wat is het sterrenstelsel? Hoe is het ontstaan? Hoe is het geëvolueerd? Welke rol hebben de fans op het ontstaan van het sterrenstelsel gehad? Wat is hun invloed erop? De auteurs zijn het niet altijd eens over de antwoorden op die vragen. We willen hier een overzicht geven van de meest relevante theorieën en onze eigen mening daarover toevoegen. De bedoeling is om kennis te maken met het bredere kader van het sterrenstelsel om op basis ervan een nieuw model van ster te kunnen ontwikkelen in het derde deel van deze thesis.

1. Het klassieke sterrenfenomeen

Wetenschappelijke en serieuze theorieën over het sterrenfenomeen zijn vanaf de jaren vijftig te vinden. De term “klassiek” refereert naar de *Golden Age* van Hollywood, dat wil zeggen van de jaren dertig tot de jaren zestig. Toen hadden enkele studio's van Hollywood een oligopolie in de filmindustrie. Grote sterren zoals Clara Bow, Marlene Dietrich en Marilyn Monroe zijn van dit tijdperk. Maar hoe komt het dat een actrice toen het statuut van ster kreeg? Volgens welke criteria? Hoe werden sterren gemaakt? Welke rol speelden sterren toen in de maatschappij? Waren er strategische interesses in het ontstaan van sterren? Die vragen zullen hier antwoorden vinden aan de hand van een literatuuroverzicht.

1.1. Hoe werden filmsterren gemaakt?

Eén van de eerste auteurs die dit onderwerp behandeld heeft is Alexander Walker. In *Stardom, The Hollywood phenomenon* (1970) onderzoekt hij de processen om een ster te maken. Toen de Hollywood studio's vanaf de jaren twintig het potentieel van sterren als geldmakers vastgesteld hebben, hebben ze een systeem ontwikkeld om van acteurs en actrices sterren te maken die ze konden gebruiken om dromen te verkopen. Hij wil echter niet uit het oog verliezen dat sterren echte personen zijn en bestudeert ze daarom tegelijkertijd uit twee perspectieven: de ster als gecreëerd beeld en de ster als persoon, en hoe beiden in interactie leven op het scherm en erbuiten. Walker verklaart dat waar er geen sterren bestonden, sterren geschapen werden. Zo geeft hij het voorbeeld van Theda Bara. Toen de producer William Fox een nieuw genre van ster had gecreëerd, namelijk de vamp, had hij een actrice nodig om dit genre te vertegenwoordigen. Theodosia Goodman was een nobody die in enkele maanden een filmster geworden is dankzij het marketingdepartement van Fox. Haar eerste film was nog niet uit en ze stond al bekend als sekssymbool bij het publiek. Het zijn haar promotietoer en alle reclame om haar als vamp te profileren waardoor ze het statuut van ster verworven heeft. Walker vertelt ook dat eens dat een ster in een bepaalde categorie bekend was, ze er nog zeer moeilijk van

loskwam omdat de toeschouwers de persoon met zijn personage associeerde. Zo heeft Theda Bara in haar korte carrière enkel in rollen van *femme fatale* kunnen spelen (Walker, 1970, pp. 51-52).

Ook Thomas Harris' artikel *The building of popular images* (1991) behandelt het aspect van genre van sterren. Hij verklaart dat Hollywood de sterren met opzet heeft gestereotypeerd. Zo waren ze gemakkelijker herkenbaar en kon het publiek zich met hen identificeren. De fundamenteën van het systeem zijn volgens hem precies die bepaalde herkenbare trekjes van de acteurs die onafhankelijk zijn van de rol. Om die symbolische beelden aan het publiek over te brengen, beschikten de studio's over verschillende marketingkanalen. Voor zijn onderzoek heeft de auteur alle films van Grace Kelly en Marilyn Monroe bekeken en heeft hij alle reclame en krantenartikels verzameld die hun rollen in die films behandelden. Zo heeft hij het proces om het imago van die sterren te construeren stap per stap kunnen analyseren. Uit zijn onderzoek blijkt dat echte feiten van de biografie van de sterren in een eerste fase gebruikt waren en met nadruk verteld werden in de kranten. Hoewel de vrouwelijke sterren voor een mannelijk publiek bestemd waren, lieten de familiale *background* van sterren de vrouwelijke kijkers toe om zich met hen te identificeren. In de kranten werd het goede leven van Grace Kelly en haar reputatie van *lady* beklemtoond. Ze werd als de ideale en perfecte *mate* voorgesteld. Integendeel incarneerde Monroe de ideale *playmate*. Haar pre-film ervaring als model en *cover girl*, de omstandigheden van haar geboorte en haar vroegere huwelijk werden gebruikt om van haar een sekssymbool te maken. Publiciteit focuste zich op haar stem, haar jurken, haar ogen en haar mond. Haar humoristische manier om over seks te spreken klopte met haar stereotype op het scherm. Harris besluit door te zeggen dat het de reclamemakers van de studio's goed gelukt is om een begrijpbaar beeld van beiden te verspreiden zodat ze beiden internationale beroemdheden zijn geworden (Harris, 1991, pp. 40-44).

Maar het lukte de studio's niet altijd om een ster te creëren volgens hun plannen. In een artikel over Ingrid Bergman vertelt James Damico dat Bergman oorspronkelijk gekend was voor haar naturel, in tegenstelling tot andere artificiële sterren die voor hun *glamour* gewaardeerd werden. Dit imago werd op voorhand uitgedacht en op haar toegepast door de promotieploeg van Selznick. Damico verklaart dat ze haar imago

hebben gecreëerd door het gebruik van een specifieke woordenschat om haar te beschrijven, zoals de woorden puurheid of naturel. Toch hebben gebeurtenissen in haar leven de manipulatieve invloed van de studio op nul gezet. Haar buitenechtelijke verhouding met Rossellini heeft elementen van haar personaliteit aan het licht gebracht die tot dan verborgen waren gebleven. Damico heeft de impact van deze verandering van imago op haar fans en haar carrière geanalyseerd (Damico, 1991, pp. 240-253).

Een andere belangrijke en invloedrijke auteur in de literatuur over sterren is Dyer. In een artikel uitgegeven in de bundel *Stardom. Industry of Desire* (1991) bestudeert hij de gemaakte persoonlijkheid van de ster. Ook voor Dyer is het imago van sterren een resultaat van een constructie door de media: het promotiemateriaal van de studio (posters, press kits.), publiciteit buiten de controle van de studio, de rollen gespeeld door de ster, de commentaren van de critici over de rollen, etc. Dyer past Webers concept van charisma toe. Hij ondervindt dat sommige acteurs sterren worden en andere niet omdat hun imago overeenkomt met de maatschappelijke noden van het moment. Hij verklaart dat authenticiteit wordt gecreëerd door artikels over sterren te schrijven die laten geloven dat er geen systeem schuilt achter de sterren. De bedoeling is om het *fake* karakter van de ster te verbergen door het leven van de sterren buiten het scherm bekend te maken. Authenticiteit is onmisbaar om de kwaliteit van de ster en van haar imago te verzekeren (Dyer, 1991, pp. 132-140).

Wat we kunnen besluiten uit de artikels van de bovengenoemde auteurs is het belang van reclame en van de media en het strategische gebruik van merchandising om filmsterren te creëren. Achter de publiciteitsacties bevonden zich de Hollywood studio's die hoofdzakelijk financiële interesses hadden in dit stermakende proces. De sterren werden tot het uiterste gestereotypeerd zodat ze altijd dezelfde genre van rollen moesten spelen. Het is opmerkelijk dat de kranten vooral over de trekjes van de sterren spraken en niet zozeer over de acteerprestaties van sterren. Het was de bedoeling om hen zoveel mogelijk te categoriseren. Vandaag spreken filmcritici meer over acteerprestatie en aanpassingsvermogen. De media en marketing campagnes spelen nog zeker een rol in het maken van een huidige ster.

1.2. Welke waren de criteria om als ster beschouwd te worden?

Een invloedrijke auteur op het gebied van sterren is zonder twijfel de Franse socioloog Morin. Oorspronkelijk in het Engels in 1957 uitgegeven, werd zijn boek *The Stars* in talrijke talen vertaald, geactualiseerd en aangevuld. Volgens hem zijn sterren acteurs die het statuut van half-goden krijgen door het publiek. In een geactualiseerde versie in het Frans, *Les stars* (1972, derde editie), vergelijkt hij filmsterren met de mythologische helden en met de goden van Olympus. Hij spreekt van “mythologie van de sterren” en beschouwt ze als half-goden, moderne mythe-figuren. Primordiale criteria van de ster zijn dat ze aantrekkelijk en jong zijn (Morin, 1972, p.7). Zoals Walker onderscheidt Morin de acteur en zijn personages. Maar volgens hem, en in tegenstelling tot Walker, mag het ene het andere niet verdringen: er moet er een osmose tussen de twee bestaan (Morin, 1972, pp. 36-53). We zullen verder zien dat samen met het fenomeen van sterdom een ander fenomeen ontstaat is: het fandom. Eén van de criteria om een ster te zijn is natuurlijk geliefd zijn bij het publiek en fans te hebben. Al de hierboven vermelde marketinginspanningen om een ster te fabriceren zouden trouwens niet efficiënt zijn zonder de instemming en de steun van het publiek.

Het boek *Stars* (1982) van Dyer handelt het fenomeen van de sterren uit een ander oogpunt. Hij baseert zich op semantische studies om sterren te beschouwen in termen van hun significantie en niet als personen, in tegenstelling tot Walker en Morin. Hij bestudeert de ster als maatschappelijk fenomeen, als imago en als teken. Volgens hem worden sterren gedefinieerd door hun imago's. Hij ziet het algemene imago van sterdom als een versie van de Amerikaanse droom (Dyer, 1982, p. 39). Hij spreekt van de ster als teken. Hij baseert zich daarvoor op Roland Barthes' semiotiek. Dyer verklaart dat de keuze van de ster reeds de sfeer en de persoonlijkheid van het personage bepaalt vooraleer de film opgenomen wordt. Haar stem, haar uiterlijk, haar kleren, haar vorige rollen zijn zoveel tekens waarmee kijkers onbewust rekening houden (Dyer, 1982, pp. 142-149). Hierover is hij het oneens met Morin. Volgens Morin moet er een evenwicht bestaan tussen het imago van de ster en het personage dat hij of zij speelt. Dyer zegt integendeel dat het imago van een ster onvermijdelijk het personage gaat beïnvloeden. De mening van Walker en Harris hierover zijn nog anders: ze zien eerder het gecreëerde

imago van de ster als de dominante factor in haar promotie buiten en binnen de films. Nog anders is het standpunt van De Cordova: hij somt drie kenmerken van de sterren op die volgens hem onscheidbaar zijn. Ten eerste is een ster een acteur, dat wil zeggen een professionele manipuleur van tekens, ten tweede heeft hij een persoonlijkheid op het scherm, geëxtrapoleerd van zijn films. Ten laatste is de ster ook iemand met een privé leven, wiens persoonlijkheid verschilt met zijn imago op het scherm (De Cordova, 1990, pp. 146-147).

In het begin van zijn boek *Stars* (1982, pp. 1-4) maakt Dyer het verschil tussen de ster als fenomeen van productie (een deel van de economische controle van de filmindustrie) en als fenomeen van consumptie (de betekenis die de ster heeft voor de kijkers, de tekens die een ster verspreidt). Zijn boek focust zich op de consumptie eerder dan op de productie en hij heeft talrijke auteurs na hem hierdoor beïnvloedt. In de bundel "*Contemporary Hollywood Stardom*" (2003) vertrekken Barker en Austin van zijn boek om de nieuwe tendensen van het sterrenstelsel te bestuderen. Ook Bultler heeft een artikel geschreven over hoe docenten rekening zouden moeten houden met het semiotische aspect. Hij baseert zich hiervoor op Dyers' boek en maakt er een voorbeeld van universitaire les van (Bultler, 1990, pp. 49-66). Toch merkt McDonald op dat dit soort theorieën in het verlengde van Dyer de afkomst van sterren over het hoofd ziet, met andere woorden: de ster als fenomeen van productie. (McDonald, 2000, p. 2) In *The star system. Hollywood's production of popular identities* herinnert hij dat het sterdom het resultaat van beelden en industrie is. Hij bestudeert de sterren als een deel van de filmbusiness. Het verschil tussen acteurs en sterren bevindt zich volgens hem in de waarde van sterren als kapitaal. Sterren zijn niet alleen werkers, ze zijn een investering voor filmmakers. Ze zijn duurder om te betalen maar verzekeren ook inkomsten. Volgens hem bezitten sterren een grote kracht dankzij hun invloed op het kapitaal. Ze zijn onmisbaar in het proces van productie (film maken), distributie (films verkopen) en exhibitie (films tonen aan betalende kijkers) (McDonald, pp.11-14).

Schoonheid en jeugd, een gestereotypeerd genre van rollen, talrijke fans, een persoonlijkheid die sterker is dan het gespeelde personage en een goede dosis charisma dat de ster weet gebruiken... Dat zijn allemaal criteria die een acteur tot ster maken. Passen huidige sterren in dit plaatje? Het lijkt nu wel overdreven om van goden en

religie te spreken. Niemand zou Swank als een godin beschouwen in de zin dat Morin meende. Nu pas begint ze bekend genoeg te worden om te kunnen zeggen dat haar persoonlijkheid haar toekomstige personages zal beïnvloeden zoals Dyer het meent. Maar toen *Boys Don't Cry* en *Million Dollar Baby* uitkwamen waren haar personages sterker dan haar. Maar misschien heeft het meer te maken met haar aanpassing aan de personages dan met een gebrek aan beroemdheid.

1.3. Welke rol speelden sterren toen in de maatschappij?

Met de komst van cinema en de ontwikkeling van sterren als droommakers heeft de maatschappij voor altijd een wending in zijn geschiedenis genomen. Sterren zijn voorbeelden geworden voor identificatie. Daardoor zijn ze ideale reclamewerktuigen geworden. Zoals Stacey het vermeld wilden vrouwen hun favoriete sterren imiteren. Ze wilden bijvoorbeeld dezelfde jurken en make-up als sterren hebben. Zo konden ze een deel van hun identiteit overnemen (Stacey, 1991, pp. 142-163). Volgens McDonald vertegenwoordigden sterren de ideologische waarden van gezondheid, vrijheid en individualisme: allemaal kenmerken waarop de consumenteneconomie zich baseert. Dat hebben reclamemakers natuurlijk zeer snel verstaan. Al vanaf de jaren twintig hebben ze sterren gebruikt om producten te verkopen. Modekleren, accessoires en make-up hebben met de hulp van de afbeeldingen van sterren de economie in Amerika gelanceerd (McDonald, 2000, p. 56). Sterren werden dus gebruikt om een bepaald beeld van de maatschappij weer te geven. Kijkers wilden volgens dit beeld leven en waren bereid ervoor te betalen. Massacultuur en uniformiteit begonnen zich te verspreiden. Volgens Walker ontstond samen met de cinema en de sterren een nieuw ideaal van de Amerikaanse vrouw. Deze vrouw was klein, zeer vrouwelijk, kinderachtig, energiek en vooral jong (Walker, 1970, p.59). Maar het zou een vergissing zijn om te geloven dat het een eenrichtingsrelatie was. Volgens Walker waren sterren de directe of indirecte weerspiegeling van de dromen en de noden van de Amerikaanse maatschappij van toen. De relatie is dus dubbelzinnig. Aan de éne kant hadden sterren een invloed op de maatschappij omdat ze producten deden verkopen en daarmee de economie hielpen

stijgen. Aan de andere kant beantwoordde deze reclame (en dus ook de sterren) aan wat de kijkers / consumenten nodig hadden (Walker, 1970, p. 13).

Maar naast hun rol als rolmodel en naast het economische aspect hadden sterren ook invloed op politieke en culturele zaken. Zo behandelt Perkins vanuit een semiotische aanpak de verschillende betekenissen van de filmactrice Jane Fonda voor verschillende groepen in *The politics of 'Jane Fonda'*. Ze vertelt hoe deze ster de vertegenwoordigster van het feminisme is geworden in de jaren zestig en zeventig. Het imago dat de media van haar verspreidde, kwam niet overeen met haar gespeelde rollen en dat zorgde voor dubbelzinnigheid. Het is precies deze dubbelzinnigheid die volgens de auteurs voor de controverse rond Fonda heeft gezorgd. Het sterrenstelsel heeft ook een culturele rol gehad (Perkins, 1991, pp. 237-250). Cornelia en Gaines behandelen de invloed van films op de mode. Volgens de auteurs werd mode oorspronkelijk vanaf de jaren twintig gebruikt om vrouwen binnen de bioscopen te krijgen. Hun artikel gaat over Joan Crawford en behandelt hoe deze ster de mode lanceerde met de kleren die ze in films droeg. Alle vrouwen wilden dezelfde jurkmodellen als haar hebben. Critici schreven niet alleen over de film zelf maar becommentarieerden ook altijd haar kleren. Vrouwelijke tijdschriften gaven advies om gelijke jurken te kopen. Toch merken de auteurs op dat niet iedere vrouw het zich kon veroorloven om de stijl van hun favoriete ster te imiteren. In werkelijkheid volgden niet alle vrouwen de mode. Ze beweren dat er een verschil bestaat tussen wat in de tijdschriften stond en wat vrouwen echt deden (Cornelia en Gaines, 1991, pp. 74-91).

Het Hollywood model heeft ook andere maatschappijen beïnvloed. Zo bestuderen Ghandy en Thomas het sterrenstelsel in India door drie vrouwelijke 'Bollywood' sterren te observeren. Ze verklaren hoe de Indische cinema het Hollywood model heeft aangepast, wat voor belangrijke contradicties tussen moderniteit en traditie gezorgd heeft (Ghandy en Thomas, 1991, 107-131). Ook op de homoseksuele gemeenschap hebben sterren een invloed gehad. In *A queer feeling when I look at you* (1991) vertelt Weiss hoe Hollywood sterren belangrijk waren in de jaren dertig voor de homoseksuele gemeenschap omdat ze de homoseksuele tendensen toonden in tijden waar het ontoegeefbaar was (Weiss, 1991, pp. 283-299). Ook Dyer behandelt dit onderwerp in *Gay and Film* (1984). Hij vertelt hoe homo's de cinema nodig hadden als

middel om te ontsnappen omdat het de enige plaats was waar hun dromen werkelijkheid waren (Dyer, 1984, p. 1).

Er bestaat geen twijfel dat sterren een impact hebben gehad op de maatschappij. Als vertegenwoordigers van ideale schoonheid, stijl en smaak hebben ze talrijke kijkers beïnvloed en er toe aangezet om hen te imiteren. Vandaag nog worden sterren besproken in de kranten en maken ze deel uit van ons dagelijks leven. Hun belevenissen worden gevolgd en hun avondkledij wordt in tijdschriften bediscussieerd. Sterren verkopen meer dan ooit en worden steeds meer gezien in reclame. Swank heeft voorlopig nog geen grote invloed op de economie. Mensen gingen niet naar *Million Dollar Baby* in de bioscoop kijken omdat ze er in meespeelde, maar eerder omdat het een bekroonde film is. Door haar toenemende succes, zal haar economische waarde voor een film in de toekomst zonder twijfel toenemen.

1.4. Waren er strategische interesses in het ontstaan van sterren?

Het antwoord op die vraag is duidelijk ja. Zoals Hillier opmerkt was de filmindustrie, boven alles, een *industrie* (Hillier, 1992, p. 6). Filmstudio's hadden een economische interesse in het ontstaan en de ontwikkeling van het sterrenstelsel. Ze beschouwden sterren als goederen en geldmakende producten. Sommige sterren voelden zich daar ongelukkig mee en verloren hierbij hun identiteit. Zoals Walker opmerkt: "*The relationship of the stars of the 1930s to their bosses was basically manipulative. Once the public hailed them as stars, they ceased to be regarded as artists and became objects*" (Walker, 1970, p. 254). McDonald vertelt hoe sterren cruciaal zijn voor de distributie van film. De identiteiten van sterren zijn verhandelbaar geworden. Dankzij contracten van zeven jaar met de sterren behielden de studio's de controle over hen. Daarmee hadden ze het recht om de imago's van de sterren te gebruiken voor verschillende promotiemiddelen: affiches, foto's, artikels, persoonlijke verschijningen. Hoewel sterren vaak winstgevend waren, waren ze toch ook heel duur en studio's wilden sterren die geen winst maakten niet houden. Om de waarde van sterren te meten hielden

de studio's enquêtes om hun populariteit te schetsen. Onpopulaire sterren hadden niet veel kans op een contractverlenging (McDonald, 2000, pp. 40-53).

Ook volgens Morin en Kindem heeft het ontstaan van het sterrenstelsel duidelijk te maken met economische doelen. Morin vertelt dat Hollywood sterren gecreëerd en uitgebuit heeft om schoonheidsmarkten op te richten en de economie te ondersteunen. De sterren werden gefabriceerd om droom en verlangen te laten ontstaan bij de toeschouwers (Morin, 1972, pp. 98-102). Ook Kindem verklaart hoe het sterrenstelsel ontstond uit een economisch perspectief. Hij beschouwt het als "*a business strategy designed to generate large audiences and differentiate entertainment programs and products that has been used for over seventy years to provide increasing returns on production investments*" (Kindem, 1982, p.79). Maar waren de studio's oppermachtig of hadden sterren zelf ook een invloed op de economie? Volgens Dyer creëerden sterren door identificatie dromen, noden en een collectief bewustzijn bij hun publiek. Maar hoewel ze hierdoor invloed op de economie hadden, bleven ze toch ook een fenomeen van productie, afhankelijk van het initiatief van de filmmakers (Dyer, 1982, pp.9-22). Morin merkt echter op dat er achter deze sterren echte mensen zaten die langzaam bewust zijn geworden van hun economisch belang en een steeds hogere wedde eisten om in een film te spelen. Zo hebben ze meer en meer macht verkregen ten opzichte van de filmindustrie (Morin, 1972, pp. 32-35). McDonald ziet trouwens het verhaal van Hollywood sterdom als een gevechtsverhaal: de sterren hebben gevochten om controle te nemen over hun carrière (McDonald, p.119).

Het sterrenstelsel werd dus op poten gezet omdat het winst opbracht en om de economie te lanceren door consumptie aan te moedigen. Maar de sterren hebben ook hun eigen economisch belang ontdekt en hebben gevochten om meer onafhankelijk te worden. Ze hebben vandaag meer economische en beslissingsmacht dan ooit. Een superster mag een bepaald loon eisen, de casting laten veranderen, het oorspronkelijke script veranderen en als co-producer werken, wat voor een nog hoger loon zorgt. Vandaag is een grote naam op de affiche nog vaak de beste verzekering voor inkomsten maar toch worden ook veel slechte films gemaakt die sterren casten. Een veiligere waarde van een film is tegenwoordig de naam van de producer. In de huidige consumptiemaatschappij zijn sterren steeds meer afhankelijk van de critici en van de

beoordeling van het publiek. We zullen nu zien dat het fenomeen van sterdom verbonden is met de geschiedenis van fandom.

2. De klassieke fan

2.1. Fans als actieve consumenten

Er bestaan geen sterren zonder fans, dus ook zij verdienen aandacht in deze thesis. Wat is de rol van fans geweest in het ontstaan van het sterrenstelsel? Waren ze alleen maar consumenten of hebben ze de ontwikkeling beïnvloed? Barbas ziet fans als actieve consumenten. Ze besteedt veel aandacht aan fandom en weigert het als doelloos en triviaal te beschouwen. Ze ziet het als een poging van de fans tot begrip, controle en participatie in de films. Ze plaatst fans als actieve en invloedrijke consumenten van het sterrenstelsel. Fans zijn volgens haar primordiaal geweest in de geschiedenis van het sterrenstelsel. Vanaf de jaren twintig hebben ze geëist de namen van de acteurs bekend te laten maken en hebben ze meer willen weten over hun idolen. Zo hebben de studio's gefabriceerde personaliteiten van de sterren laten ontstaan om volgens Barbas aan de verwachtingen van de fans te beantwoorden (Barbas, 2001, pp. 10-19). Ze voegt toe dat echte fans echter meer doen dan enkel massacultuur consumeren: ze eigenen zich het sterrenstelsel toe en manipuleren het (Barbas, 2001, pp. 159-184). Ze beweert: "*The story of film fandom, in large part, is the story of the way that fans refused to accept mass culture passively and, instead, became actively involved in their entertainment. It is also the story of the way that fans significantly influenced Hollywood*" (p.4). Ook Kindem behandelt het fandom als een invloedrijk element van het Hollywood verhaal. Zoals Barbas beweert hij dat de stem van het publiek een rol heeft gespeeld in het ontstaan van het sterrenstelsel (Kindem, 1982, p.22).

Daarover zijn Dyer, McDonald en de Cordova het trouwens eens. Dyer ziet het ontstaan van het sterrenstelsel als een aanpassingsproces van Hollywood aan het publiek. Hij verklaart dat Hollywood de namen van de acteurs begon te verspreiden om aan de vraag van het publiek te beantwoorden. De filmster was toen een "gevangene in

de glorie”, haar leven was vol met contracten en verplichtingen bedoeld om het publiek te behagen (Dyer, 1782, pp.9-22). McDonald is er mee eens maar voegt een ander element toe: sterren zijn volgens hem ontstaan dankzij de kennisgeving van de namen van de acteurs maar ook dankzij de kritieken over de acteerprestatie die begonnen te ontstaan in de kranten. Die twee elementen samen zouden geleid hebben tot de creatie van identiteiten bij de sterren: hun privé-leven begon publiek te worden maar met controle over wat mocht en niet mocht bekend gemaakt worden (McDonald, 2000, p.39). Ook de Cordova plaatst kennis van de toeschouwers als een centraal element in het ontstaan van het sterrenstelsel: kennis over acteren, over het personage op het scherm en over de ster zelf (de Cordova, 1990, pp.17-29).

Ook vandaag spelen fans een belangrijke rol in het sterdom en moeten ze niet beschouwd worden als passieve consumenten. Fans communiceren nu dankzij het Internet, maar hun doel en motivatie blijven dezelfde als die van vroeger (Barbas, 2001, p. 7). Volgens Harris zou het fandom vandaag nog een fundamentele sociale rol in de huidige westerse maatschappij spelen (Harris, 1998, pp. 3-8). Ook McDonald behandelt huidige fans als invloedrijke groepen. Hij trekt onze aandacht op het Internet als een krachtig promotiemiddel voor filmsterren: promotionele websites, wedstrijden, spellen, sterpornografie, amateursites, chat... Internet doet wat vroeger door tijdschriften gebeurde. Het zorgt voor de continuïteit van de promotie van de filmster en de ontwikkeling van haar personaliteit. Fans maken zelf sites over hun favoriete sterren. De opkomst van amateurbronnen stelt echter nieuwe vragen over de commerciële en legale controle op de identiteit van sterren (McDonald, 2000, pp.114-115). Hier moet men toch opmerken dat niet iedereen toegang heeft tot het Internet en dat Internet promotie alleen nooit genoeg is. Het moet gecombineerd worden met andere promotiemiddelen. Internet laat echter een goede interactie toe met het publiek en laat toe om een geschikte doelgroep te bereiken. Het kan ook beschouwd worden als een meetinstrument van de populariteit van een ster. Een zoekopdracht op Google over Hilary Swank leverde 2.020.000 sites op 15 maart 06 en 3.600.000 sites een maand later, waarvan fansites (<http://hilaryswankfan.com>, <http://www.hswank.com>), fanlisting sites (<http://www.toxicgirls.org/hilary>), interviews, fotogalleries, forums, ... Wie meer over haar wil weten kan er alles en nog wat vinden.

2.2. Identificatie

Het fenomeen van identificatie komt vaak naar voren bij het bespreken van fans, zoals bij Morin en Stacey. Volgens Morin doen vele filmsterren verering en zelfs een soort religie ontstaan. De kijker identificeert zich met de filmster (Morin, 1972, pp.87-88). Elk detail van het leven van de filmster wordt mogelijkerwijs bekend. Haar liefdesleven, bij voorkeur met andere sterren, wordt aandachtig gevolgd. Haar echte leven moet zo goed zijn als dat getoond op het grote scherm. Morin spreekt van een filmster “gevangen in de glorie” waarmee hij een leven vol met contracten en verplichtingen bedoelt om het publiek te behagen (Morin, 1972, p.55). Ook volgens Stacey zijn sterren ideale figuren voor identificatie. Zij bestudeert het fenomeen door middel van een kwalitatief onderzoek van de kijkers van de jaren veertig en vijftig. Ze maakt een onderscheid tussen verschillende identificatiefactoren binnen en buiten de film. Binnen de film noemt ze de toewijding, de verering, de wil om zoals de personages te worden, het plezier door de kracht in handen van vrouwen te zien en de evasie. Buiten de film identificeert de kijker zich door te pretenderen een ster te zijn, gemeenschappelijke punten met een ster te zoeken, het gedrag van de ster te imiteren of het uiterlijk van de ster te kopiëren (Stacey, 1991, pp.142-163). In een ander boek gaat het over hoe vrouwen vrouwelijke sterren zien. Ze baseert zich op feministische filmtheorieën en op de kijkercijfers onderzocht in *Cultural Studies*. Ze analyseert hoe vrouwen vrouwelijke sterren met plezier, fantasie, identificatie of verlangen bezien en hoe dat hun culturele waarden beïnvloedt (Stacey, 1998).

3. Geschiedenis van het klassieke sterrenstelsel

Walker, Morin, Gomery, Schatz, Kindem, McDonald, Hillier en Dyer behandelen allen de geschiedenis en evolutie van het sterrenstelsel. Hoewel ze andere filosofische en sociologische invloeden hebben en het fenomeen uit een ander standpunt aanpakken, komen ze toch grotendeels met elkaar overeen.

3.1. De jaren tien, twintig en dertig: de *silence cinema*

Het fenomeen van ster is niet met de cinema ontstaan. Walker behandelt het ontstaan en de evolutie van sterren door een selectieve keuze van sprekende voorbeelden. De zeven delen van zijn boek behandelen de situatie van sterren van de jaren tien tot de jaren vijftig. Volgens Walker bestonden al theatersterren voor de opkomst van cinema. Omdat films als populairder beschouwd werden dan toneelstukken, werden filmacteurs ten gevolge als minder pretentius aanzien. Zo hebben ze vanaf het begin van de cinema en zeer groot publiek kunnen bereiken. Tot het einde van de jaren twintig was het het tijdperk van de *Silent Cinema*. Het publiek begon een groeiende interesse te hebben voor hun favoriete acteurs en actrices en zoals vroeger al vermeld, begonnen ze vanaf de jaren tien te eisen dat de filmmakers hun namen bekend maakten. Kijkers hadden de macht om bepaalde acteurs en actrices te eisen. Dankzij de acties van fans ontstonden enkele filmsterren die ongelooflijk goed betaald waren en een grote invloed hadden op het publiek. De filmindustrie was toen afgestemd op de interesses van het publiek, niet van de producent (Walker, 1970, pp. 19-37). Sterren zijn dan bewust geworden van hun waarde en hebben hogere lonen geëist. Het feit dat ze overdreven goed betaald werden, deed denken dat ze het waard waren en gaf ze nog meer charisma en legitimatie als ster. Volgens de auteur waren sterren toen machtig en hadden ze meer vrijheid dan ze ooit zouden hebben tijdens de dertig volgende jaren (Walker, 1970, pp. 43-48). In *the Hollywood Studio System* (1986) bespreekt Gomery de grote studio's van de klassieke tijd van Hollywood. Hij vertelt dat Famous Player (het huidige Paramount) in de jaren tien als eerste is begonnen met zich te differentiëren van andere studio's door gebruik van sterren. Het publiek wist niet altijd dat ze een film van Famous Player gingen zien, maar ze wisten wel dat Mary Pickford erin speelde en waren bereid uren in de file te staan om haar te zien (Gomery, 1970, pp. 4-5).

3.2. De jaren dertig, veertig en vijftig: de *Golden Age*

Met de opkomst van het geluid in films begint het klassieke tijdperk zoals het hierboven bediscussieerd werd. Deze periode, die in de jaren dertig begint en in de jaren vijftig eindigt, wordt de *Golden Age* van Hollywood genoemd, omdat er toen heel veel films werden gemaakt. Door de productie van talrijke films verzekerde de studio's een globale winst (Schatz, 1988, pp. 69-81). Het sterrenstelsel was geboren. Toeschouwers kenden de namen van hun favoriete acteurs en konden informatie over hun leven in kranten lezen. Volgens Schatz heeft de economische crisis van 1929 gezorgd voor het einde van veel onafhankelijke studio's (Schatz, 1988, p. 69). Slechts enkele grote studio's overleefden de crisis. Ze ontwikkelden een systeem dat de economische waarde van de sterren probeerde te beheersen. Schatz behandelt het verhaal van het sterrenstelsel vanaf de jaren twintig tot de jaren zestig als het verhaal van vier studio's van Hollywood die representatief zijn voor de situatie van toen: MGM, Warner Bros., Universal als grote studio's en Selznick als onafhankelijk studio. Zijn bedoeling is dus meer om tot een systematische historische aanpak te komen. Hij spreekt over de genialiteit van het sterrenstelsel om aan te tonen hoe goed het systeem was uitgewerkt (Schatz, 1988).

Volgens McDonald spreekt men over het sterdom in Hollywood als een systeem met de bedoeling om de aandacht te vestigen op de strategieën die de Amerikaanse filmbusiness gebruikt heeft en nog steeds gebruikt om sterren te exploiteren (McDonald, 2000, p.3). Hij vertelt hoe de studio's dankzij het gebruik van lange termijn contracten ervoor zorgden dat ze het imago van sterren konden controleren. In het eerste hoofdstuk van zijn boek beschrijft Hillier het Hollywood van de jaren veertig tot de jaren tachtig en vertelt hij de geschiedenis ervan als een geschiedenis van de vijf grote studio's van toen (Twentieth Century-Fox, MGM, Paramount, Warner Bros., RKO) en hoe ze zich aan de veranderende situaties hebben moeten aanpassen. Hij vertelt dat alle bioscopen vanaf 1945 veel kijkers verloren. Veel cinema's moesten hun deur sluiten. Bovendien is er een cruciale verandering geweest in 1948 met wat bekend is geworden onder de naam *Paramount Case*. Toen heeft een anti-trust wet de Hollywood studio's verplicht om de productie, distributie en exhibitie van films te onderscheiden. Ze hebben hun bioscopen moeten verkopen om de verticale integratie die toen de regel was tegen te

gaan. Daardoor verloren de *Big Five* hun grootste inkomsten en begonnen ze minder films te maken. Bovendien hebben veel werknemers hun werk verloren en onafhankelijke productiehuisen opgestart die goedkope films maakten. Met de opkomst van televisie in de jaren vijftig krijgen bioscopen steeds minder bezoekers. Studio's zijn daardoor begonnen met het creëren van televisiefilms en het aanpassen van bioscoopfilms zodat ze later op televisie konden vertoond worden. Maar is het studio systeem verdwenen in de jaren vijftig? Volgens Hillier niet. In het begin van de jaren tachtig werd negentig procent van de winsten in de Amerikaanse filmindustrie nog steeds gemaakt door zes grote studio's (Hillier, 1992, pp. 6-12).

Maar vanaf het einde van de jaren vijftig is er toch wel iets veranderd. Volgens Morin is het sterrenstelsel beëindigd. Hij situeert het einde in de jaren zestig met de tragische moorden op James Dean en Marilyn Monroe. Toen beseftte het publiek dat ook sterren lijden. Het sterrenstelsel kon de werkelijkheid niet langer met glitter en glamour verbergen en verloor zijn macht en reden van bestaan (Morin, 1972, pp. 137-147). Het was volgens Morin het einde van een tijdperk, maar tegelijkertijd het begin van een nieuw: vanaf dan bestaan er nog sterren maar zonder manipulatie van Hollywood. De ingrediënten van het vroegere sterrenstelsel blijven bestaan, zoals publiciteit, contracten en exhibitie, maar de sterren zijn niet langer voorbeelden van mythologische levens. Ze blijven voorbeelden voor imitatie en identificatie voor de toeschouwers maar die voorbeelden worden niet meer van A tot Z gecreëerd door Hollywood. Ook de evolutie van de technieken, de doorbraak van televisie in de jaren zestig en de toename van het aantal films en van hun kosten hebben in het nadeel van het sterrenstelsel gespeeld (Morin, 1972, pp. 148-163).

McDonald geeft een andere oorzaak voor het veranderen van het sterrenstelsel. Volgens hem zijn de jaren vijftig doorslaggevend geweest om de huidige Hollywood context te creëren. Toen verloren de bioscopen veel toeschouwers ten gevolge van de opkomst van de televisie. Studio's, die hun macht op film exhibitie hadden gebaseerd, hebben zich vanaf de jaren vijftig vooral op distributie moeten focussen. De macht van de filmstudio's verschoof naar de sterren zelf toe. Het productiesysteem veranderde van lange termijncontracten tussen acteurs en filmstudio tot een film-per-film systeem. Sindsdien hebben de sterren de mogelijkheid om in meerdere films per jaar te spelen en

daardoor krijgen ze de kans om meer geld te verdienen. Vandaag hebben de sterren de mogelijkheid bij verschillende productiehuisen te spelen en beschikken ze over een eigen imago (McDonald, 2000, p108-110).

3.3. De jaren vijftig, zestig en zeventig: New Hollywood

Omdat de maatschappij geëvolueerd is, is het sterrenstelsel dat ook. Men noemt deze periode de New Hollywood of het post-klassiek tijdperk. Mag men vanaf de jaren vijftig nog steeds van een sterrenstelsel praten? De auteurs zijn het niet allemaal eens om deze vraag te beantwoorden. Zoals Hillier vindt Schatz dat het zeer overdreven is om over het einde van de filmindustrie te spreken. Hij spreekt liever van de aanpassing van een klassiek Hollywood naar een nieuw Hollywood. Hoe heeft de filmindustrie zich aan de veranderingen kunnen aanpassen? De sleutel van het overleven is volgens Schatz de stijging van de *blockbusters*. Na de regeringswet van 1948 werd de filmmarkt veel competitiever en gefragmenteerder. De opkomst van televisie en de veranderingen van de leefgewoontes in de jaren veertig en vijftig markeren wel het einde van het klassieke Hollywood. Maar de filmindustrie heeft zich volgens hem zeer goed aangepast aan die veranderingen. De grootste studio's overleefden en zijn nog steeds even machtig als vroeger. Er worden nog films gemaakt voor het grote scherm maar veel minder. In de klassieke tijd stemden studio's hun volledige productie en marketing af op enkele stereotype sterrengenres. In New Hollywood worden er veel minder films gecreëerd, maar hebben die films tegelijkertijd een veel grotere commerciële en culturele impact. In deze context neemt de waarde van de sterren toe, eisen ze hogere lonen en nemen de budgetten van film ook toe (Schatz, 1993, pp.8-37).

Ook Hillier behandelt het ontstaan van de *blockbusters*. Hij vertelt dat spectaculaire films in kleuren en bestemd voor het grote scherm het voordeel hebben dat men bereid was om er meer inkomgeld voor te betalen. De idee achter de *blockbusters* was toen dat alleen maar grote en dure films grote winsten konden opleveren. Vanaf de jaren zestig kent de filmindustrie verschillende veranderingen. Studio's zijn door conglomeraten overgenomen en zijn daarmee vaak van eigenaar veranderd. Bovendien

begonnen die bedrijven zich ook te diversifiëren. Naast filmindustrie bezitten grote groepen ook televisiekanalen en andere entertainment businesses zoals uitgevers en muziekbedrijven. Deze industrieën zijn zich ook meer en meer gaan openstellen voor nieuwe media technieken zoals kabel en video, laser en computer (Hillier, 1992, p.10-11). Barker verklaart dat deze veranderingen voor de grootste studio's negatieve kosten hebben opgeleverd in de jaren zeventig. Bovendien zijn filmindustrie en televisie steeds meer afhankelijk van elkaar geworden. Het productieproces werd volgens een vaste procedure tot stand gebracht. Het is dit toegankelijke *package* systeem dat voor het ontstaan van een groeiend aantal onafhankelijke productiehuisen heeft gezorgd (Barker, 2003, p.7-8).

3.4. Van de jaren tachtig tot vandaag

Hoe is het sterrensysteem daarna geëvolueerd? Verschillende auteurs behandelen het huidige sterdomein. Volgens Krämer wordt het Hollywood landschap vandaag gedomineerd door mannen. Ze krijgen betere rollen en hogere lonen. Sinds de jaren tachtig wordt het moeilijker en moeilijker voor vrouwen om een plaats te vinden in de top tien van de grootste '*box office attraction* van het jaar'. Slechts één, twee of maximum drie vrouwen zijn er te vinden. Bovendien worden ze steeds jonger: in de jaren tachtig waren sterren vaak rond de dertig à veertig jaar (Gleen Close, Meryl Streep, Whoopi Goldberg) maar vanaf de jaren negentig stonden ze vaak op veel jongere leeftijd in de spotlights (Julia Roberts, Jodie Foster, Sandra Bullock, ...). Krämer verklaart deze verandering aan een gebrek aan goede rollen waarin ouder wordende actrices kunnen schitteren. Jodie Foster, Meg Ryan en Julia Roberts zijn de enige die bijna hetzelfde loon als de mannelijke topsterren krijgen. (Krämer, 2003, pp.201-214).

Hillier vertelt dat in de jaren tachtig de televisie-industrie onscheidbaar was van de filmindustrie. Televisiewinsten vormden een belangrijk deel van de totale winsten van de filmindustrie. De Amerikaanse cinema domineerde ook de Europese televisiemarkten: tot 85 procent was Amerikaans. Het groeiende aandeel van kabeltelevisie, videoverhuur en de nieuwe satelliet technologie begonnen meer

inkomsten op te brengen dan de bioscoopinkomsten. Merchandising (spellen, gadgets en T-shirts in verband met bepaalde films) werd meer en meer te zien. De grootste groepen hadden een restrictieve oligopolie, wat een situatie bracht die eigenlijk niet zeer verschillend was van de verticaal geïntegreerde studio's van de jaren dertig (Hillier, 1992, pp. 14-17). Verder vertelt Hillier nog dat het Hollywood van de jaren tachtig en negentig eigenlijk niet zo verschillend is van die van de jaren ervoor. De tendens van de *blockbusters* gaat verder. Tieners zijn de regelmatigste bioscoopbezoekers en worden daardoor de favoriete doelgroep. Tienerfilm ontstonden in de jaren tachtig. Er is ook een toename van de videotostellen voor privé-gebruik. In de jaren negentig neemt het belang van de Indische cinema toe en ontstaan computergemaakte films. De technologieën worden beter en beter. Het is ook de periode van de opkomst van de DVD en van het Internet. Daarnaast ziet men in dit decennium ook veel remakes, re-releases en vervolgfilms. Vanaf 2000 maken de speciale effecten deel uit van het filmlandschap terwijl filmcompagnies nog steeds op zoek zijn naar de perfecte *blockbusters* (Hillier, 1992, pp.18-37).

Besluit

Hollywood heeft sterren gecreëerd en uitgebaat in het begin van de jaren 1910 om schoonheidsmarkten op te richten en de economie te ondersteunen. De sterren werden gefabriceerd om droom en verlangen te laten ontstaan bij de toeschouwers. Toch zaten er achter deze sterren echte mensen die langzaam bewust zijn geworden van hun economisch belang. Met het verdwien van de oligarchische positie van de Hollywood studio's en van de contracten op lange termijn is het sterrenstelsel van toen verdwenen en hebben de sterren zelf moeten zorgen voor hun succes en imago. De filmindustrie is echter niet verdwenen en heeft zich trouwens zeer goed kunnen aanpassen aan de evolutie van de technieken, de opkomst van televisie, de kabeltelevisie en de video. Het sterrenstelsel van het klassieke tijdperk bestaat niet meer, maar toch maken sterren deel uit van ons dagelijks leven. Sterren bestaan nog en laten zich opmerken door middel van televisie, promotie, avant premières, tijdschriften, interviews, Internet sites, ...

In het vorige deel hebben we het algemene kader van het sterrenstelsel behandeld. Het volgende deel zal de twee bekroonde films van actrice Hilary Swank analyseren. In het derde deel van deze thesis zullen we terugkomen op de theorie van het sterrenstelsel en de huidige situatie van sterren bespreken aan de hand van Swank.

Deel II: Filmanalyse

In het eerste deel van deze thesis hebben we het ruimere kader van het sterrenstelsel behandeld aan de hand van de reeds bestaande literatuur erover. In dit deel worden de twee bekroonde films van actrice Hilary Swank geanalyseerd: *Boys Don't Cry* en *Million Dollar Baby*. De filmografie van Swank telt tot nu toe vijftien film maar hier zullen we ons beperken tot deze twee. Naast het feit dat deze films haar grootste successen zijn en dat Swank in beide een mannelijke vrouw speelt, zijn er zware maatschappelijke problematieken achter beide te vinden. In *Boys Don't Cry* komt de problematiek van transseksualiteit aan bod met het hoofdpersonage Teena Brandon die aan haar omgeving laat denken dat zij een jongen is. In *Million Dollar Baby* wordt de bokswereld slechts als kader gebruikt om een pro-euthanasie film te maken. Beide zijn moeilijke onderwerpen die controversie doen ontstaan en het debat openen. De personen die buitengewone seksuele voorkeuren hebben worden niet goed begrepen en nog steeds moeilijk aanvaard. Euthanasie wordt regelmatig bediscussieerd in de media maar nooit zal iedereen er voorstander van zijn. Omdat een film altijd op een bepaald moment, bepaalde plaats en voor bepaalde redenen gemaakt wordt, is het niet te analyseren zonder zijn context te bespreken. Voor beide films zullen daarom verbanden gelegd worden met hun maatschappelijke, culturele en politieke contexten. Ook de context van productie en receptie zullen aan bod komen: hadden de regisseurs duidelijke bedoelingen, wat heeft hen gedreven om de film te maken? Hoe werden de films ontvangen door de pers en het grote publiek? Door deze filmanalyse is het ook de bedoeling tegelijkertijd de rollen van Swank dieper te onderzoeken. Daarmee krijgen we nieuwe criteria om ons nieuwe sterrenmodel op punt te stellen, in vergelijking met de criteria besproken in deel één van deze thesis.

Hoofdstuk 1: *Boys Don't Cry* en de problematiek van transseksualiteit

Inleiding

Toen Fox Searchlight de film *Boys Don't Cry* in oktober 1999 in de VS uitbracht, hadden wellicht weinigen zijn succes durven te voorspellen. Het was een kleine onafhankelijke film van de onbekende regisseur Kimberley Peirce. De film werd opgenomen in dertig dagen en productiekosten ervan waren niet hoger dan twee miljoen dollar. Lonen waren belachelijk laag –hoofdactrice Swank kreeg er maar 3000 dollar voor. Toch heeft *Boys Don't Cry* een onverwacht maar verdiend succes gekend. De film kwam eerst begin oktober in beperkte zalen te New York uit. Zijn indrukwekkend resultaat –een recette van 238 000 dollar in enkele weken- heeft hem toegelaten om overal in de Amerikaanse bioscopen uitgebracht te worden. Achttien weken na zijn release in Amerika had de film \$ 3.7 miljoenen inkomsten. Ter vergelijking won *Scream3* hetzelfde jaar dit bedrag elk uur. Uiteindelijk heeft *Boys Don't Cry* zeven miljoen dollars opgeleverd aan het Amerikaanse boxoffice, wat voor een kleine onafhankelijke film een zeer goed resultaat is.

Gebaseerd op een waar gebeurd verhaal handelt *Boys Don't Cry* over het gebrek aan verdraagzaamheid voor mensen die anders zijn dan de maatschappij voorschrijft en hoe dit dramatische gevolgen kan hebben. Voor haar debuutfilm ontspaart Peirce de *gore* details niet. Het werd erg enthousiast ontvangen door de filmcritici. Veel lof ging daarbij naar actrice Hilary Swank in de hoofdrol. Deze zware film opent het debat over seksuele tolerantie. Met dit onderwerp roept regisseur Peirce op tot meer verdraagzaamheid. Het verhaal is ook een pleidooi tegen de schrik voor het verschil. Niet alleen landelijk Amerika wordt gefixeerd maar iedereen. De rol van Teena Branden in *Boys Don't Cry* heeft voor Hilary Swank haar eerste Oscar als beste actrice opgeleverd. Chloé Sevigny werd ook genomineerd als beste bijrol. Duidelijk is dat de verbluffende acteerprestatie van Swank geen kijker onverschillig heeft gelaten.

1. De basis van de film: het echte verhaal van Brandon Teena

De film *Boys Don't Cry* is gebaseerd op het echte verhaal van Teena Brandon. Teena is op 12 december 1972 geboren in de arme stad Lincoln, in de staat Nebraska. Teena was een meisje maar voelde zich een jongen vanbinnen en wou van geslacht veranderen. Ze droeg mannelijke kleren, veranderde haar naam en versierde meisjes. Ze was bekend als grote verleider en perfecte *lover* omdat ze zo goed wist hoe vrouwen te behandelen. Om hen geschenken te kunnen betalen moest ze bankkaarten stelen, valse cheque maken,... Voor veel inwoners van Lincoln was Teena gewoon een lesbische die het niet wou toegeven. Ze voelde zich dus volledig onbegrepen. Op een dag is ze uit Lincoln gevlucht en is ze haar leven herbegonnen als Brandon Teena in het 4000 inwoners tellende dorpje Falls City. Daar werd Brandon snel enorm populair totdat zijn echte identiteit bekend werd. Hij werd vermoord op 31 december 1993. Men kan zich afvragen hoe het komt dat Brandon zijn identiteit zo lang heeft kunnen verbergen. Het is inderdaad moeilijk te geloven dat niemand het vroeger ontdekt heeft. Het schijnt echter dat het vaak het geval is bij transseksuelen. In *Daar was laatst een meisje loos* (1980) doen Dekker en Van de Pol een historisch onderzoek naar honderden authentieke gevallen van vrouwen die als man verkleed een mannenbestaan hebben geleid zonder de aandacht van hun omgeving te trekken. Om gelukkig te kunnen leven, verkiezen ze hun verleden geheim te houden (Dekker & Van de Pol, 1980).

Na zijn dood werd Brandon een mythe. De media maakten zich meester van de opvallende gebeurtenis en Brandon is een maatschappelijk fenomeen geworden. Brandon werd het onderwerp van zowel sensatietelevisie als gespecialiseerde kranten die uit een intellectueel standpunt het fenomeen bestudeerde. Hij werd het uithangbord van transseksuele bewegingen. Een Amerikaanse groep van transseksuele activisten, 'Transsexual Menace', werd opgericht in maart 1994 door Riki Anne Wilchins ten gevolge van zijn moord. Na een artikel over Brandon geschreven door Donna Minkowitz in het homoseksuele tijdschrift *Village Voice* heeft de groep een stakingswacht gemaakt op 18 april 1994 in New York, voor het bureau van de krant. Ze contesteerden tegen het feit dat het artikel van Brandon een mannelijke lesbienne (*butch lesbian*) maakte. Het leven en dood van Brandon hebben daarnaast ook talrijke auteurs

geïnspireerd. Het boek *All she wanted* (1996) van Aphrodite Jones, de documentaire *The Brandon Teena Story* (1998) van Susan Musca en Greta Olafsdottir, het toneelstuk *Brandon Teena* van Leigh Silverman en het artikel *Murder at the farmhouse*, gepubliceerd in 1997 in *The New Yorker* en geschreven door John Gregory Dunne, vertellen allemaal zijn verhaal. Toen directrice en co-schrijfster Kimberly Pierce het verhaal van Brandon te weten kwam, werd ze onmiddellijk onder de indruk van de moed en kracht van dit 'kind'. Ze heeft vijf jaar lang Brandon's geval bestudeerd om zijn complexe persoonlijkheid zo goed mogelijk te verstaan. Ze is in Falls City geweest en heeft de moordplaats gezien. Ze heeft familieleden van Brandon geïnterviewd en met zijn ex-vriendinnen gepraat om te weten wat zo aantrekkelijk bij hem was. Ze heeft de processen van John Lotter en Thomas Nissen bijgewoond en heeft de videocassettes van Brandon's getuigenis na de verkrachting bekeken. Daarnaast heeft ze ook met transseksuelen en transgenders gepraat om hun interpretatie van Brandon te kennen. Na al dat opzoekingswerk heeft Peirce pas beseft dat het nooit genoeg zou zijn om de echte Brandon te kennen. Ze heeft dus besloten om haar eigen instinct te vertrouwen om de emoties met waarheid weer te geven. Ze koos om te focussen op de laatste weken van het leven van Brandon, toen hij in Falls City begon te leven en verliefd werd op Lana. Die film is geen biografie. Het is echter een hulde aan zijn leven.

2. *Boys Don't Cry*: het verhaal

1993, Lincoln, Nebraska (USA). Teena Brandon (Hilary Swank) is een 21-jarige die met een seksuele identiteitscrisis worstelt. Ze voelt zich een jongen en kiest ook om zo door het leven te gaan: ze knipt haar haar kort, draagt mannelijke kleren, verbergt haar borsten met een zeer strak aangespannen band en verandert haar naam in Brandon Teena. Ze wordt door de politie gezocht voor verscheidene autodiefstallen en vlucht honderd kilometers verder naar het landelijke Falls City, een stad met honderd procent blanke inwoners in Nebraska, om er een nieuw leven te beginnen als jongen. Daar wordt 'Brandon' aanvaard door een band als een van de jongens. Hij wordt bevriend met de dominante leider van de groep, de psychoot John (Peter Sarsgaard) en met Tom

(Brendan Sexton III), die alle twee lang in de gevangenis hebben gezeten. Hij wordt onmiddellijk verliefd op Lana (Chloë Sevigny), de vriendin van John. Zij weerstaat niet lang aan zijn charmes en alles gaat voor een tijdje naar wens: Lana is zo verliefd dat zij tijdens hun eerste seksueel contact zelfs niet opmerkt dat ‘hij’ een meisje is. Maar de jongens komen zijn echte identiteit te weten en ontbloten gewelddadig Brandon om het aan iedereen te bewijzen. Voor Lana maakt het niet veel uit, ze houdt toch van hem/haar. Maar volgens de jongens van de band verdient Brandon een echte straf. Ze verkrachten haar en dwingen haar om te zwijgen. Brandon vlucht naar Lana maar ze vinden hem terug en vermoorden hem voor haar ogen.

3. De laag van het verhaal

3.1. Personages

3.1.1. Hoofdpersonages: Brandon en Lana

Hoofdpersonage Teena Brandon is een 21-jarige transseksuele: zij is een meisje dat zich vanbinnen een jongen voelt. Het woord ‘transseksualiteit’ is de populaire benaming voor wat in medische termen ‘genderdysforie’ wordt genoemd. Het is een stoornis in de genderidentiteit. De transseksuelen zijn overtuigd te behoren tot de andere sekse, ondanks hun geslachtskenmerken. Ze hebben de indruk dat ze gevangenen zijn in een verkeerd lichaam. Ze proberen daarom hun lichaam zoveel mogelijk aan de sekse waartoe zij volgens hun gevoel behoren aan te passen, door bijvoorbeeld kleren van de andere sekse te dragen of hormonen te gebruiken. Het verlangen anders te zijn kan zo groot worden dat de persoon een geslachtsveranderende operatie wil ondergaan. Men kan zich afvragen of geslachtsoperaties wérkelijk een man in een vrouw (of omgekeerd) kunnen veranderen. Dat behandelt Raymond in haar boek *The transsexual empire* (1994). Ze verklaart de medische en psychologische procedures die men gebruikt in geslachtsaanpassende operaties. Er zijn volgens haar vier maal meer mannen dan vrouwen die deze geslachtsaanpassing ondergaan omdat het resultaat beter blijkt te zijn

(Raymond, 1994). Teena voelt zich geen meisje en vindt haar geluk alleen maar als jongen. Ze houdt ervan cowboykieren aan te doen en meisjes te versieren. Ze is er trouwens heel goed in: alle meisjes vinden hem super knap, lief, gevoelig en aandachtig. Toen hij van Nebraska naar Falls City vluchtte, liet hij niet alleen zijn juridische problemen achter hem maar ook zijn vrouwelijk geslacht. Daar kent niemand hem als Teena en mag hij op nul starten en een nieuw leven beginnen als jongen. Hij beschouwt het als een tweede kans om zichzelf te zijn. Hij heeft al zijn hele leven moeten liegen om zoals een meisje te leven terwijl hij zich een jongen voelde. Nu liegen om als een jongen door het leven te gaan lijkt veel gemakkelijker. Brandon is een vriendelijke jongen, moedig, simpel, kalm,... iedereen heeft hem graag. Door zijn onmiskenbare charme en persoonlijkheid weet hij iedereen in te pakken. Hij wordt snel heel populair in Falls City zowel bij de vrouwen als bij de jongens die hem bewonderen voor zijn schijnbare zelfzekerheid en zijn charisma.

Maar zo simpel is het niet. Zoals bijna alle transseksuelen lijdt Brandon vanbinnen aan een gebrek aan zelfzekerheid door zijn seksuele identiteitscrisis. Alles wat hij nodig heeft is de ware liefde te vinden en aanvaard te worden zoals hij is. Dat alles zal hij uiteindelijk vinden bij de 19 jarige Lana. Lana is een populair meisje van Falls City dat ervan droomt een carrière als zangeres te maken. Ze werkt in een fabriek om geld te verdienen voor haar uitgangseven met haar vriendengroep te betalen. Haar moeder is alcoholiste en ze begint ook veel te drinken om haar deprimerende leven te verdragen. Ze is mooi en krijgt alle aandacht van John, die geobsedeerd door haar is. Lana is echter helemaal niet in hem geïnteresseerd en voelt zich zeer ongelukkig. Toen Brandon in haar leven binnenkwam werd ze snel verliefd op die jongen die zo verschillend dan de anderen is. Voor haar betekent Brandon de vrijheid. Ze wil met hem naar Memphis vluchten en daar samen een nieuw leven beginnen als zangeres en met Brandon als manager. Vanaf het begin van hun relatie voelt ze dat Brandon anders is. Maar zijn transseksualiteit schrikt haar niet af en uit liefde sluit ze haar ogen voor de ware aarde van haar tedere minnaar. Zelfs nadat ze de bewijzen krijgt dat Brandon een meisje is, blijft ze van hem houden. Ze heeft geleerd tegen zichzelf te liegen om het geheim van Brandon te houden. Peirce heeft de echte Lana ontmoet en geïnterviewd. Lana heeft haar helpen te begrijpen welk soort relatie bestond tussen hen twee en tussen

Brandon en de rest van de groep. Lana gaf toe dat ze vanaf het begin voelde dat Brandon een meisje was: de eerste keer dat ze hem ontmoette, daarna toen hij in de gevangenis was en dan toen zij hem naakt zag in haar kamer. In de film noemt ze hem toch bijna altijd Brandon. Slechts na de verkrachting noemt ze hem enkele keren Teena. Het gesprek met Lana heeft Peirce ook geholpen in de keuze van de geschikte actrice om haar rol te spelen. Toch is de echte Lana ontevreden met de film, vooral omdat in de film getoond wordt dat ze aanwezig was op het moment van de moord van Brandon. Dit zou niet waar zijn. Zelf omschrijft Lana Tisdel de film als ‘de tweede moord op Brandon Teena’ (T., 25/10/1999).

Voor Peirce is de persoonlijke *background* van de acteurs heel belangrijk. Ze wou dat de acteurs van *Boys Don't Cry* dezelfde moeilijke afkomst hebben dan hun personages om gelijke attitudes te hebben. Actrice Chloé Sevigny die de rol van Lana speelt komt uit de Connecticut en is van een andere sociale klasse dan Lana. Ze vertelt echter dat ze de gevoelens van Lana en haar verlangen om te vluchten goed begrijpt omdat ze ook afkomstig is van een kleine stad. Swank heeft zoals Brandon in een wagenkamp geleefd en is zelf twee jaar na hem in dezelfde kliniek in Lincoln geboren. Ook het uiterlijk van de acteurs moest met die van de echte personages overeenstemmen. De foto's hierna (figuur 1 en 2) vergelijken de echte Brandon Teena en de echte Lana met de acteurs die hun rol gepeeld hebben.



Figuur 1: Brandon Teena versus Hilary Swank



Figuur 2: Lana Tisdel versus Chloé Sevigny

Toch is het niet zo simpel geweest voor Peirce om de perfecte actrice te vinden om de rol van Brandon te spelen. Ze heeft drie jaar lang meisjes gecast voor de rol. Om een geloofwaardige Brandon te spelen had ze iemand nodig die goed kon spelen, maar niet bekend was. Ze moest knap zijn, goed kunnen vechten en bereid zijn zich volledig aan de rol aan te passen. Audities bij transseksuelen en dragqueens leverden niets op. En professionele actrices hadden er totaal geen idee van hoe het is om een jongen te zijn (Cleenewerck, 18/03/2000). Swank is naar de auditie geweest met de kleren van haar man aan, sokken in de broek en een cowboy hoed op haar hoofd. De receptioniste heeft haar aangekondigd als een jongen. In een interview vertelt Peirce: *“Late one night a tape arrived. Beautiful androgynous person floats across the screen, cow-boy hat, sock in her pants, Adam’s apple, boy jaw, boy eyes. She had everything. And more than that, she smiled. Hilary loved being Brandon, just as Brandon loved being Brandon”* (Leigh, 2000/3). Swank werd onmiddellijk gekozen maar onder de voorwaarde dat ze zich volledig in het vel van Brandon zou zetten. En dat betekende een mentale en fysieke voorbereiding. Om zich voor te bereiden voor de rol heeft ze de cassette bekeken van het interview van Brandon bij de politie nadat hij verkracht werd. Ze heeft tientallen boeken gelezen en haar haar kort laten knippen. Ze had een stemcoach om haar stem zwaarder te maken, een trainer om gespierder te worden en als een jongen te leren lopen. De vier laatste weken voor de opnames heeft ze in haar echte leven als jongen geleefd en een dagboek daarover geschreven. Dat was de enige manier om de situatie van Brandon te verstaan: ze moest beweren iemand anders te zijn en de reacties daarop voelen. Ze is in Los Angeles uitgeweest met haar man die haar als een vriend voorstelde. Ze heeft de druk gevoeld van de blik van de anderen en van genegeerd te worden. *“There were people who thought I was a boy, but there were people who couldn’t figure out what I was. I learned that if you don’t fit into that stereotypical boy or girl definition then you are excluded, you are ignored, and that can be a very lonely place”* (Allen, 06/04/2000). Vrienden werden kwaad als ze te weten kwamen dat ze Hilary was. Dat allemaal was emotioneel gezien zeer zwaar voor Swank. Voor haar was het slechts haar werk, maar ze beseftte toen dat dit dagelijkse taferelen voor Bradon waren (Pluijgers, 22/03/2000). Ook tijdens de opnames leefde Swank de hele dag door als Brandon. Ze werkte twintig uur

per dag, zes dagen per week. De ploeg kende haar alleen maar als Brandon. Tijdens de nacht moest ze van hem dromen. Uiteindelijk kreeg ze schrik dat ze nooit meer Hilary zou terug kunnen vinden. *“I felt like I had lost every ounce of my femininity. And I honestly didn’t know if I’d ever get it back”* (Bumper, oktober 1999). Het heeft een maand geduurd na de opnames voor dat Swank zich weer vrouwelijk voelde. Tijdens de verschillende interviews na de *release* van de film droeg Swank altijd sexy kleren om te laten weten dat ze wel degelijk een vrouw was. Zo extreem gaan om zich voor een rol voor te bereiden bewijst het grote professionalisme bij Swank. Het is typisch van de laatste jaren dat sommige sterren rollen kiezen die hen een uitdaging bieden. Deze tendens maakt een cruciaal deel uit van de criteria van het nieuwe model van ster dat we in het derde deel zullen opbouwen.

3.1.2. Randpersonages: John, Tom, Lana’s moeder, Candace

John Lotter en Thomas Nissen zijn de jongens van de groep. Ze zijn brutaal en gevaarlijk. Ze doen graag stoer en voelen zich eerste klasse macho’s. John is 22 jaar en is obsessief verliefd op Lana. Toen hij in de gevangenis zat met Thomas was Lana dertien en schreef ze brieven naar hem. Nu verblijft John in Lana’s huis en wordt hij als een lid van de familie beschouwd. Hij is eigenlijk de minnaar van Lana’s moeder. Hij is psychopatisch en kan zijn impulsen niet beheersen. Hij heeft een dochter van vier die soms op bezoek komt en wie hij bier laat drinken. Hij bewondert Brandon, maar is er ook jaloers op omdat hij zo goed met meisjes overweg kan, in het bijzonder met Lana: *“Wat do you see in him? I know he’s nice and everything, but he is kind of a wuss”* (1:00’59). Volgens Johns vertolker Peter Sarsgaard, doet John alles wat hij doet door angst. Op een bepaalde manier is John de reflexie van Brandon. Net als hij, is John buiten de maatschappij gezet. Toen hun wegen kruisten, kwamen de angsten en het zelfzekerheidsgebrek van John naar boven (Fox Searchlight Pictures, 1999). Thomas (Tom) heeft minder invloed op de groep dan John maar is het enige die hem soms kan beheersen. Hij ook is niet echt verstandig: om niemand kwaad te doen en de boel onder controle te houden doet hij zichzelf kwaad aan door met een mes zijn lichaam te

verminken en zijn hand in het vuur te houden. Alle twee zijn vaak te vinden op straat, op café of bij Lana's huis. Ze zijn gewelddadig en onvoorspelbaar. Wanneer ze vernamen dat Brandon een meisje is, voelden ze zich bedreigd en werden ze heel kwaad op hem. *"You fucking pervert. Are you a girl or are you not?"* (1:16'18). Transseksuelen worden vaak de slachtoffers van fysieke of psychische geweld door personen die hen niet begrijpen. Tom en John ontdekken niet alleen dat Brandon een meisje is, maar in sommige mate ook dat hij een betere jongen dan hen is. Ze verliezen hun zelfzekerheid en hun mannelijkheid en voelen ze zich kwetsbaar. Om zeker te zijn dat Brandon geen jongen is, vinden ze geen beste manier dan hem te verkrachten: *"There is a real easy way to solve this"* (1:16'24). Voor hen is Brandon geen jongen of meisje meer, ze beschouwen hem als een 'ding'. Zo kunnen ze er mee doen wat ze willen. Ze bedreigen hem: *"I could kill you for lying to Lana"* (1:16'30), en *"If you keep our little secret we'll stay friends. Right, little budy? 'Cause if you don't... We'll have to silence you permanently"* (1:26'59). Vijf dagen later vermoorden ze hem om te voorkomen dat hij nog tegen hen getuigt. De echte John Lotter werd ter dood veroordeeld terwijl Thomas Nissen levenslang kreeg dankzij zijn medewerking met justitie.

De moeder van Lana is een opmerkelijke persoon in dit verhaal. Ze wil het beste voor haar dochter en haar omgeving. Ze heeft een goed hart en onthaalt iedereen. John is haar minnar en wordt beschouwd als een lid van de familie. Ze is de enige volwassene in de groep en moet het ook soms tonen. Hoewel ze vaak zat is, kent ze haar limieten en krijgt ze respect van iedereen. Ze heeft Brandon onmiddellijk graag en laat hem thuis blijven. Toen men aantoonde dat Brandon een meisje was, begreep ze er niets meer van en wou ze haar dochter beschermen tegen hem. Ze wordt echt kwaad op Brandon omdat hij zoveel leugens heeft verteld. Eigenlijk was Lana's moeder zoals alle vrouwen voor de charmes van Brandon gevallen en is ze ook kwaad op zichzelf dat ze in al zijn leugens heeft geloofd. Maar nog kwader is ze op haar minnaar John die niet alleen verliefd op Lana en jaloers op Brandon is, maar ook een verkrachter is geworden. Daarom gaat ze een klacht tegen hem indienen. In het politiebureau is ze nog verward en noemt ze hem een keer Brandon *"You know I told Brandon that nobody has the right to do that to you"* (1:20'50) en een keer Teena *"Lana, everything Teena told us was lies"* (1:21'16).

Andere randpersonages van de film zijn de vriendinnen van Lana, Candace en Kate. Kate is van minder belang voor het verhaal. Ze werkt samen met Lana in de fabriek. Candace heeft een jongentje van 2 jaar en werkt in een bar. Zo leert ze Brandon kennen. Ze stelt hem voor aan de anderen van de groep. Ze wordt verliefd op hem vanaf het begin en laat hem bij haar slapen voor dat hij Lana leert kennen. In zijn kamer vindt ze brieven op de naam van Teena en onder zijn bed vindt ze tampons. Zo ontdekt ze dat Brandon een meisje is. Later, toen Brandon verkracht werd en dat Lana's moeder hem niet meer thuis wou, ving ze Brandon opnieuw thuis op. Ze wordt gedood door John en Tom die op zoek naar Brandon waren om hem te doden.

3.2. Thematieken

3.2.1. Transseksualiteit

Het algemene onderwerp van *Boys Don't Cry* is transseksualiteit en hoe moeilijk het is om te leven als transseksueel. Wat leeft er werkelijk in de geest van een transseksueel? Een transseksuele man zoals Brandon is een man in het lichaam van een vrouw. Een transseksuele vrouw is een vrouw in het lichaam van een man. Hoe voelt dat om een lijf te hebben dat niet bij je hoort? Schuldgevoel, schaamte, angst, ... Peirce meent met de film te tonen hoe reusachtig groot de problemen zijn die ze meemaken. In haar boek *Transgender Emergence. Therapeutic Guidelines for working with Gender-Variant people and their Families* (2004) geeft Istar Levis een klinisch en theoretisch overzicht van de problemen waarmee transgenders en hun familie geconfronteerd worden. Familie, vrienden en kennissen verstaan inderdaad niet altijd wat er aan de hand is en aanvaarden het ook niet gemakkelijk (Istar Levis, 2004). In *Een dubbel bestaan: travestieten en hun omgeving* (1990) behandelen Verschoor en Poortinga ook de positieve en negatieve ervaringen van mannelijke travestieten, hun problemen, de weerstand bij partners en familie, de mogelijkheden voor hulpverlening en de wetenschappelijke verklaringen (Verschoor en Poortinga, 1990). In *Boys Don't Cry* is Lana de enige die Brandon aanvaardt zoals hij is. Anderen zoals de moeder van Lana of

Candace verstaan gewoon niet wat er gebeurt. Voor John en Tom is Teena gewoon een lesbische en dat is al erg genoeg om een goede straf te verdienen. Ze willen haar bewijzen dat meisjes met jongens moeten gaan en daarom verkrachten ze haar.

Ook in de werkelijkheid zijn transseksuelen vaak niet begrepen. Ze worden dikwijls met homoseksuelen of met travestieten verward. Dit is echter een vergissing. Homoseksualiteit is een seksuele voorkeur, transseksualiteit niet. Een man in het lichaam van een vrouw wil een vrouwelijke heteroseksuele partner hebben en gewoon de man zijn in hun relatie. Ze ziet dus vrouwen als personen van het andere geslacht. Ook het verschil tussen transseksualiteit en travestieten moet duidelijk gemaakt worden: travestie gaat om het kleden en soms optreden als iemand van de andere sekse. Transseksualiteit gaat verder dan alleen kleding en make-up, er is een echte wil om van sekse te veranderen. Dat is inderdaad het geval bij Brandon, die informatie zoekt om een operatie te kunnen ondergaan maar waarschijnlijk nooit geld genoeg zal kunnen verzamelen. Ondertussen gebruikt hij een kunstpenis. Dat is moeilijk om toe te geven en daarom verkiest hij Lana laten geloven dat hij een hermafrodiet is. Hermafrodieten zijn mensen die met zowel mannelijke als vrouwelijke geslachtskenmerken geboren zijn. Hermafrodieten hebben altijd bestaan in de geschiedenis. Ook in het Griekse Mythologie zijn er sporen van te vinden. De term hermafrodiet komt van Hermaphroditus, de zoon van de God Hermes en de Godin Aphrodite. De nimf Salmacis, die verliefd op hem was, sprong in het meer waar hij aan het zwemmen was en klemde zich zo stevig aan hem vast dat ze samen één werden. Vanaf toen wordt volgens de mythe iedereen die ook in het meer sprong tweeslachtig.

Brandon kent best het verschil tussen hermafrodiet en transseksueel. Hij heeft een boekje dat over hermafrodieten en seksveranderende operaties gaat. Het eerste boek over transseksualiteit bestemd voor het brede publiek is *The Transsexual Phenomenon* (Benjamin, 1966). Vandaag bestaan er talrijke boeken over transseksualiteit, zowel biografieën als wetenschappelijke boeken en fictieve verhalen. Het boekje van Brandon geeft verklaringen over geslachtsveranderde operaties. Er zijn ook expliciete beelden, wat voor de waarin bij John en Tom zorgt. Naast transseksuelen en travestieten bestaan er ook mensen die zich meer tussen de seksen in voelen staan: zij voelen zich niet helemaal man en ook niet helemaal vrouw. Dit noemt men transgender. Filmdirectrice

Peirce vertelt dat Brandon in geen strikte categorie mag geplaatst worden. Hij had geen rolmodellen en heeft zelfs zijn eigen personage gecreëerd. Ze wilde hem dus ook niet een etikette opkleven van “transseksueel” of “*butch* lesbienne” (Cleenewerck, 18/03/2000). Wanneer de politieagent Brandon tactloos vraagt waarom hij als jongen loopt vertelt hij hem dat hij een identiteitscrisis heeft. Zijn vragen bestaan meer uit nieuwsgierigheid dan uit een professionele ondervraging. Transseksualiteit zorgt heel vaak voor een negatieve nieuwsgierigheid. In onze maatschappijen schrikt het mensen af omdat het niet alom bekend is en niet vaak besproken wordt. Het is echter redelijk gewoon en komt in alle culturen voor. Er zijn trouwens enkele beroemde transseksuelen. Actrice Bibi Andersen, tennisspeelster Renée Richards en jazzman Billy Tipton zijn er enkele voorbeelden van.

In de geschiedenis zijn er altijd transseksuelen geweest. Naargelang de tijdperken en de culturen werden ze op verschillende manieren aanvaard. Er zijn enkele gevallen van transseksualiteit in de geschiedenis bekend. In de 15^e eeuw voor J.C. liet Hatchepsout (vrouw) zich als de koning uitschijnen door zijn kleren en accessoires aan te doen. Tijdens de eerste eeuw in Griekenland werden mannen die zich vrouw voelden gecastreerd en toegelaten om als vrouw door het leven te gaan. In Italië tijdens de 3^e eeuw verkleedde keizer Elagabal zich als vrouw en liet hij zich keizerin noemen. Bovendien constateert men al in de oudheid primitieve geslachtsveranderende operaties. En vandaag nog worden die praktijken gebruikt bij sommige primitieve volkeren, zoals de Hijras (India). In sommige maatschappijen stelt transseksualiteit geen enkel probleem. Bij de Noord Amerikaanse Indianen, bijvoorbeeld, telt men drie of zelfs vier geslachten in de maatschappij. Op deze manier worden homoseksualiteit of transseksualiteit beschouwd als een genre van seksualiteit dat niet bijzonderder is dan heteroseksualiteit. Het schijnt vandaag dat de scheiding man/vrouw die de norm is in onze maatschappijen, meer een gewoonte is dan het resultaat van de observatie van de natuur. De interseksuelen eisen trouwens meer en meer erkenning voor hun seksuele identiteit.

Hoe frequent komt transseksualiteit voor? Wetenschappers geven een schatting van 1 op 30 000 personen wereldwijd. Volgens de transseksueel Lynn Conway, die bekend is voor haar websites, conferences en artikels, is transseksualiteit veel meer

aanwezig dan wordt gedacht. Ze stelt dat er eigenlijk ten minste 1 op 2500 mannen een transseksuele vrouw is (Conway, 2002). Transseksuele mannen zijn zeldzamer. Transseksualiteit is dus volgens haar veel frequenter dan het brede publiek het denkt. De oorzaken van die gevoelens zijn onduidelijk. Zelfs voor specialisten is transseksualiteit nog steeds een ingewikkeld onderwerp. Dat hoeft eigenlijk helemaal niet te verbazen: elk geval is anders. Er werd een classificatie opgesteld, maar die wordt nog niet unaniem aanvaard. Hoe overkomen transseksuelen hun problemen en frustraties? De meeste transseksuelen en travestieten houden hun specifieke geaardheid liefst zolang mogelijk geheim. Slechts tegenover gelijkgestemden en een klein aantal ingewijden willen zij voor hun gevoelens uitkomen. De antropoloog De Waal heeft gedurende twee jaar naar transseksuele avonden bezocht om intensief contact te onderhouden met transseksuelen. In *Vriendinnen onder elkaar* (1982) onderzoekt ze welke strategieën travestieten en transseksuelen hanteren om te overleven (De Waal, 1982). Dankzij de opkomst van het Internet bijvoorbeeld kunnen transseksuelen zien dat ze niet alleen zijn en eenvoudig contact hebben onder elkaar. Talrijke sites getuigen van transseksuelen die een nieuw leven zijn begonnen na hun fysieke transitie naar het andere geslacht. Ze bestaan uit foto's, getuigenissen, verklaringen over de ondergane operaties, raadgevingen, forums...

Zijn er biologische, psychologische of opvoedingsredenen achter transseksualiteit? In de jaren 60 was John Money de trans-seksuoloog bij uitstek. Hij geloofde dat het gender niet bepaald werd door de genen, maar eerder een kwestie van opvoeding was. Daarom adviseerde hij de ouders van een jongetje van wie het grootste gedeelte van zijn penis bij een mislukte besnijdenis weggebrand was om het kind zo snel mogelijk als meisje op te voeden. Zo zou hij (met de nodige operaties en hormonen) als volwassen vrouw toch normaal seksueel kunnen functioneren. In zijn boeken liet Money weten dat het experiment een succes was. Maar in werkelijkheid was Branda een doodongelukkig en bijzonder jongensachtig meisje. Toen ze op 14 jarige leeftijd de waarheid vernam, besloot ze onmiddellijk weer als jongen te gaan leven onder de naam David. In mei 2004 heeft David een einde aan zijn leven gemaakt nadat het hele verhaal uitlekte. Door dit fatale experiment weten wetenschappers dat de natuur boven de opvoeding staat. Laatste onderzoeken hebben aangetoond dat opvoeding geen invloed op transseksualiteit heeft. Het schijnt dat het eerder te maken heeft met biologische

factoren: er is een verschil te zien in de hersenen van transseksuele personen. Een deel van hun hersengebied, de seksueel dismorphe kern, ziet eruit als die van het andere geslacht. Tot voor kort dachten wetenschappers ook dat transseksualiteit om een zuiver psychische aandoening ging. In haar doctoraatsthesis behandelt Smith de ethiek van een geslachtsaanpassende behandeling. Volgens haar is transseksualiteit geen geesteszieke. Uit haar onderzoek schijnt dat transseksuelen psychisch stabiel zijn. Ze stelt dat genderidentiteitstoornissen psychisch lijden veroorzaken, en niet andersom. Vroeger zagen psychologen transseksuelen dus als personen met een psychisch probleem. Vandaag is de tendens omgekeerd: transseksuelen zijn psychisch gezonde personen die een fysiek probleem hebben (een verkeerd lichaam) en die met de hulp van de geneeskunde dit lichaam in overeenstemming met hun geest willen brengen (Smith, 2002).

Hoe wordt transseksualiteit in Europa en in de Verenigde Staten behandeld? Al in 1950 werd Zweden het eerste Europese land waar een verandering van burgerlijke staat mogelijk was voor mensen die zich van het andere geslacht voelden. In België bestaat er nog steeds geen wetgeving rond transseksualiteit. In Nederland, Frankrijk en Duitsland wel. In het Europese Verdrag voor de Rechten van de Mens staan er slechts minimale richtlijnen over. Het volstaat dat een verdragstaat ervoor zorgt dat anderen geen weet kunnen hebben van het verleden van de transseksueel. Wat niet gevraagd wordt, is dat de verdragstaat de transseksueel als volwaardig lid van de nieuwe sekse gaat beschouwen. In de Verenigde Staten is homoseksualiteit nog steeds een enorm taboe, en vrouwelijke homoseksualiteit nog meer. Het wordt vaak steeds gezien als een geestelijke ziekte en perversie van het individu. Het was dus voor Peirce echt moeilijk om deze film te kunnen maken. Met *Boys Don't Cry* hoopte ze mensen aan te spreken en te doen nadenken. Ze werd zoveel aangetrokken door Brandon's verhaal en charisma dat ze dacht dat ze er een film over moest maken. Peirce zou willen dat Brandon dankzij haar film niet voor niets is gestorven. Ze geeft haar ambitie toe: massa- opvoeding. De bedoeling is om homofobe mensen van Brandon te laten houden en hen te laten verstaan dat Teena enkel als jongen tevreden was (P.A., 05/04/2000). En dat is haar gelukt: veel personen, vooral heteroseksuelen, identificeerden zich met Brandon na de film te hebben gezien en bewonderden hem voor zijn moed om zichzelf te durven zijn. Peirce

beschouwt haar film als een maatschappelijke dienst: ze heeft van één van de meest complexe verhalen een film gemaakt die toegankelijk voor het publiek blijft (Pl., 22/03/2002). Ze wou laten verstaan dat een jongen zijn voor Brandon natuurlijk was. Zoals Duynslaegher (23/02/2000) opmerkt: “*Brandon wordt uiteindelijk het slachtoffer van homohaat bij een aantal gewelddadige macho’s uit de Midwest, maar Boys Don’t Cry is geen film over lesbische liefde. Voor Brandon is het als jongen door het leven te gaan geen pose maar een evidentie*”. Zoals eerder vermeld was het verhaal van Teena al bekend in de Verenigde Staten voor de *release* van de film. Alle media hadden het besproken. In Europa werd er toen echter niets over gezegd. Voor Peirce was de film geen eenvoudige adaptatie van een feit divers. Ze wou eerder Brandon een gezicht geven en mensen die hem hadden beoordeeld van mening te doen veranderen. “*Met Boys Dont Cry maakte Kimberly Peirce een taboedoorbrekende film –niet door slogans te scanderen of stoutmoedig te provoceren, wel door haar bijzonder fijngevoelige en onbevooroordeelde benadering van deze zaak van geslachtsonzekerheid* (Duynslaegher, 23/02/2000).

Boys Don’t Cry is niet de eerste film over transseksualiteit. Veel films behandelen dit onderwerp en de verschillende kanten ervan. In veel films worden transseksuelen als overdreven, grappige personages voorgesteld. Maar films die het onderwerp serieus behandelen bestaan ook. *Butterfly* (1993) van Cronenberg vertelt het verhaal van een man die twintig jaar verliefd op een vrouw werd, zonder op te merken dat die vrouw eigenlijk een man was. *The Crying Game* (1993) van Neil Jordan gaat ook over een man die laat ontdekt dat de vrouw die hij achtervolgt een man is. *Mrs. Doubtfire* (1993) van Chris Columbus vertelt het verhaal van een man die zich als huishoudster vermomt om bij zijn kinderen te kunnen zijn. “*Ma Vie en Rose*” (1997) van Alain Berliner gaat over een jongetje die graag een meisje zou willen zijn en hoe zijn familie daarop reageert. Hetzelfde jaar als *Boys Don’t Cry* (1999) kwamen ook *All About My Mother* van Pedro Almodóvar, *Better than Chocolate* van Anne Wheeler en *Gendernauts* van Monika Treut uit. Alle drie films behandelden transseksuele personages. Na *Boys Don’t Cry* zijn er nog mooie films over het onderwerp gereleased. *Beautiful Boxer* (2003) van Ekachai Uekrongtham vertelt het waargebeurde verhaal van een man die bokskampioen is geworden om zijn seksveranderde operaties te kunnen

betalen. *Normal* (2003) van Jane Anderson, gaat over een man die na 25 jaar huwelijk zijn vrouw laat weten dat hij een seksveranderde operatie wil ondergaan. Al die films behandelen transseksualiteit maar geen van hen plaatst de toeschouwer zo dicht bij het personage en zijn gevoelens als *Boys Don't Cry*. Met de rol van Teena Brandon durfde Swank een risico nemen. Niet alleen is het onderwerp van transseksualiteit een enorm taboe, ook riskeerde ze voor altijd geassocieerd te worden met het personage van Brandon. Ze koos toch bewust voor deze zeer moeilijke rol en durfde zeer extreem te gaan in haar vertolking. Niet veel Hollywood sterren zouden een dergelijke rol durven spelen. Swank had echter niets te verliezen en wou bewijzen dat ze kon spelen. De keuze voor controversiële films, die een boodschap doen doordringen en het debat doen openen, maakt deel uit van de criteria van het model van ster dat we in het derde deel zullen bespreken.

Toen *Boys Don't Cry* uitkwam, was in Europa het debat over transseksualiteit al een jaar vroeger begonnen. In 1998 won de transseksuele Israëliische zangeres Dana International het Eurosong festival met het lied "*Diva*". Voor de eerste keer kreeg een transseksuele erkenning. Er werd veel gesproken over transseksualiteit in de media. Dana werd als voorbeeld beschouwd voor transseksuelen overal in de wereld: haar overwinning leidde tot een significante stijging van het aantal aanvragen tot geslachtswijziging. Dankzij haar is de stoornis en het lijden ervan beter gekend geworden bij het brede publiek. Bovendien is er sinds een tiental jaren een nieuwe tendens in onze maatschappij: het overschrijden van de stereotypen man/vrouw. Toen de feministen voor gelijke rechten voor mannen en vrouwen vochten, vervielen de traditionele familiepatronen en verloren de mannen hun zekerheid over hun identiteit. Het begrip metroseksueel heeft in 1994 zijn optreden gedaan om een genre van man te beschrijven dat vroeger niet bestond. De metrosseksueel is een man uit de stad, uit een urbane omgeving (vandaar 'metro-'). Het is een heteroseksueel die een verhoogd gevoel voor stijl en schoonheid heeft. Hij besteedt veel tijd en geld aan zijn uiterlijk en aarzelt niet om zijn gevoelens te laten zien. De metrosseksueel is dus geen macho, hij helpt zijn vrouw thuis en koopt schoonheidsproducten. Een typisch voorbeeld ervan is David Beckham. Ook wordt het steeds meer aanvaard dat iedere mens vrouwelijke en mannelijke kantjes heeft. In deze context worden seksuele voorkeuren en stoornissen

zoals transseksualiteit minder buitengewoon. In *Androgynie* (Colegrave, 1981) geeft de auteur een beeld van het mannelijke en vrouwelijke beginsel in de ziel van elke mens. Zij maakt ons duidelijk dat wij dit androgyne beginsel kunnen terugvinden in ons dagelijks leven en in het economische gebeuren rond ons.

3.2.2. *White trash America*

Samen met de problematiek van de transseksualiteit wordt in *Boys Don't Cry* de Midwest Amerikaanse jeugd op het scherm gezet. En daarmee ook alles wat er bijhoort: geweld, misdaden, gevangenisstraffen, intolerantie, verkrachting, moord. Zoals Duynslaegher (23/02/2000) opmerkt: “*De cineast observeert met documentaire aandacht het leven en de mentaliteit in dit stukje verarmd landelijk Amerika, een wereld van werkloosheid, sociale bijstand, tienerzwangerschap, stacaravans, huiselijk geweld, seksuele molestatie en roekeloze braspertijen om de verveling te verdrijven*”. In Falls City zijn drugs, alcohol en geweld een dagelijkse zaak. Het is een gevaarlijk spelletje dat Brandon speelt, ook al is hij er niet van bewust. Landelijk Amerika is zeker niet de meest verdraagzame plek ter wereld. De inwoners van Falls City hebben er echter over geklaagd dat de film een slecht en vals beeld van hun dorp weergeeft (movieorigin.com, 1999). Toch is het verhaal gebaseerd op ware feiten, dus helemaal vervalst kan het verhaal ook niet zijn. Die haat tegen het “verschillend zijn” is echter een universele thema en is niet enkel te vinden in landelijk Amerika. Peirce vertelt: “*Ik wou op zoek gaan naar de mechanismen achter de haat. Tonen dat geweld niet anoniem is, maar persoonlijk. Daarom stak ik zoveel tijd in het waarheidsgetrouwe gehalte van de film*” (Cleenewerck, 18/03/2000).

Geweld komt regelmatig voor in de film, zowel lichamelijk als mondeling. In het begin van zijn vlucht begint Brandon een gevecht met een man die veel sterker dan hem is, wat tot een algemeen gevecht in het café leidt. Vechten is dus gewoon iets dat je meedoet in dit milieu en gewond raken zorgt voor trotsheid. Later doet Brandon mee aan een wedstrijd. Het bestaat eruit om zo lang mogelijk op de laadbak van een truck te staan terwijl de auto snel rijdt en scherpe bochten neemt. Brandon valt verschillende keren

gewelddadig op de grond terwijl John en Tom van het spektakel genieten. Tom houdt ervan zijn lichaam te verminken en met vuur te spelen. John spoort de groep aan gevaarlijk op de weg te rijden. Zich pijnigen en gevaarlijk leven maken dus waarschijnlijk deel uit van het jongensleven in Falls City. Acteur Peter Sarsgaard vertelt dat hij medelijden heeft met het personage van John omdat hij ook in een kleine stad is opgegroeid en heeft kunnen zien hoe brave jongens in sommige omstandigheden criminelen worden (Fox Searchlight Picture, 1999). De hardste scène in de film is die van de verkrachting. Voor Swank was het de moeilijkste scène om te spelen omdat ze beseftte dat het iemand echt overgekomen was. Ook Peter Sarsgaard kon het moeilijk aan en moest tussen de scènes huilen (Pearce, 27/02/2000). Mondeling en moreel geweld is ook aanwezig in de film. Toen Brandon verkracht werd en hulp kwam zoeken bij Lana weigerde haar moeder hem binnen te laten: *“I don’t want ‘it’ in my house”* (1:28’54). Later als Brandon bij de politieagent zijn klacht indient, kiest die laatste de kant van de jongens en valt hij Brandon mondeling aan: *“I can’t believe that he pulled your pants down, and if you are a female, that he didn’t stick his hand in you or his finger in you”* (1:22’40). De politieagent begrijpt Brandon niet en heeft ook niet veel geduld om naar hem te luisteren. Door bovendien Brandon te verplichten details te geven van de verkrachting dwingt hij hem het woord “vagina” te gebruiken, wat voor hem een psychologische marteling is. Opnieuw moeten we opmerken hoe buitengewoon die rol is voor een gewone ster. De film is gekenmerkt door extreem geweld. Swank wordt gefilmd met verschillende wonden en met tranen op haar aangezicht. Ze heeft geen make-up, mooi kapsel of kleren om er mooi uit te zien. Dit gaat in tegen de stroom van klassieke Hollywood sterren en maakt dus wederom deel uit van de nieuwe criteria van de nieuwe soort van ster.

Met deze film plaatst Peirce zich in het verlengde van andere films over gewelddadige landelijke misdaden zoals *In Cold Blood* (1967) van Truman Capote, *Badlands* (1973) van Terrence malick en *The executioner’s Song* (1982) van Norman Mailer. Ze getuigt: *“Les Américains aiment les extrêmes; dans le contexte aigu du Middle West, la violence et les rêves ont fonction de soupape de sécurité”* (Fox Searchlight Picture, 1999). In 1993 werden 5785 haatmoorden gepleegd in Amerika. Een moord zoals die gepleegd op Brandon is dus eigenlijk heel gewoon in de Verenigde

Staten. Het gevaarlijke Amerika wordt drie jaar later door Micheal Moore beschreven in de docu-film *Bowling for Colombine* (2002). Maar meer dan op de misdaad wou Peirce met *Boys Don't Cry* eerder de klemtoon stellen op het gebrek aan verdraagzaamheid en de schrik voor het verschil.

3.2.3. Liefde, droom en moed

Naast een pleidooi voor tolerantie ten opzichte van transseksuelen en een voorstelling van de levenswijze en mentaliteit van landelijk Amerika handelt *Boys Don't Cry* ook over klassieke thema's zoals de liefdestocht en de moed om zichzelf te zijn en zijn droom waar te maken. Volgens de producent Christine Vachon is Brandon het klassieke archetype van de buitenlander die in een nieuwe stad komt en alles in de war gooit. Hij zegt: "zo ben ik", en zo wordt hij (Blumenfeld, 05/04/2000). Dat is precies wat zo indrukwekkend is bij Brandon: hoe hij zijn nieuwe identiteit bouwt en zijn nieuwe zelfbeeld aan de wereld oplegt. Hij laat de anderen zijn droom geloven, en hun eigen dromen trouwens ook. Zo moedigt hij Lana aan om een carrière als zangeres na te streven. Ze gaat haar job verlaten om samen met hem naar Memphis te vluchten "*Nothing can go wrong if we are together*"(1:03'47). Alleen maar Brandons vriend uit Lincoln, Lenny, gelooft hem niet. Toen hij tegen hem zei dat het met Lana echt iets zou worden en dat hij haar ter huwelijk wou vragen, antwoordde hij "*Before or after your sex-change operation? Before or after you tell her you're a girl?*" (50'07).

Peirce ziet in Brandon de typische karakteristieken van de andersgeaarde die het huis wil verlaten om liefde te vinden en aanvaard te worden, maar ook de traditionele Hollywood held: onschuldig, teder, naïef, beslist, verlegen, gentleman... Het verschil met de klassieke held is dat Brandon een meisje blijft dat de rol van de jongen speelt (Fox Searchlight Picture, 1999). *Boys Don't Cry* is dus ook een liefdesverhaal. Tussen Brandon en Lana is het liefde op het eerste gezicht (figuur 3). Peirce vertelt dat ze twee opties had om het verhaal van Brandon in film te zetten. Ofwel kon ze kiezen voor het verhaal van een transformatie van een meisje naar een jongen. Ofwel kon ze de klemton

leggen op het liefdeverhaal. Ze koos voor de tweede oplossing. Daarom is er geen beeld van Brandon te zien als meisje in de film (Leigh, 2000/3).



Figuur 3: Tussen Lana en Brandon is het liefde op het eerste gezicht

Toch vermijdt Peirce op een consequente manier typische Hollywood clichés en gemakkelijke verklaringen. De relatie tussen Lana en Brandon is de draad van de film omdat het is wat het verhaal verder doet gaan. De liefde tussen Brandon en Lana is puur en echt. Het is voor alle twee de meest intense relatie ooit. Uit de interviews met Tisdell kwam de essentie van hun relatie naar boven. Peirce beweert: *“Lana hield van Brandon als een soul love, ze hield van haar diepste innerlijke wezen. Ze hield vast aan haar fantasie. Dat is zo mooi”* (Cleenewerck, 18/03/2000). Na de verkrachting weet Lana met zekerheid dat Brandon een meisje is. Toch vrijen ze nog samen de nacht van de moord van Brandon. Lana neemt zelf het initiatief. Lana: - *“I don’t know if I gonna know how to do it”*. Brandon: - *“I’m sure you’ll figure it out”* (1:37’51). Ze zijn van plan de dag erna samen naar Lincoln te vluchten. *“Boys Don’t Cry is in de eerste plaats een liefdeverhaal over twee jonge mensen die elkaar vinden in de zoektocht naar hun identiteit en samen dromen van een zonnige toekomst”* (van Bueren, 09/03/2000). Bradshaw (13/04/2000) ziet hun liefde als een Romeo en Julia tragedie: *“It’s a part of Peirce’s achievement that she discretely subtracts any suggestion of the grotesque in the love affair, and replaces it with sweetness and tragedy. “Their romance is star-crossed in an intensely modern way. Lana is a Capulet and Brandon –well, the problem is Brandon is a Capulet too. But this just makes it more erotic and more desperately sad”*. Maar niet alleen tussen Lana en Brandon is er liefde. John is smoorverliefd op Lana en is bereid alles voor haar te doen. Daarvan is ze wel bewust maar de gevoelens zijn niet wederzijds: John: -*“You know I just wanna protect you”*. Lana: -*“I know. No one has*

ever protected me like you. I just need some privacy right now” (1:00’43). En inderdaad verhindert John later Tom om Lana dood te schieten nadat ze gezien heeft dat ze Brandon vermoord hebben. Was John niet verliefd op Lana geweest, dan was het verhaal misschien helemaal anders geweest. Maar omdat hij haar zo graag ziet, aanvaardt hij niet dat een zogezegde jongen Lana gelukkiger kan maken dan hijzelf.

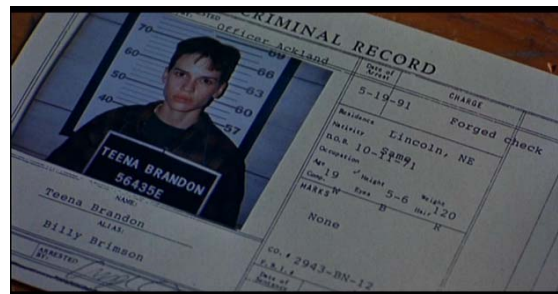
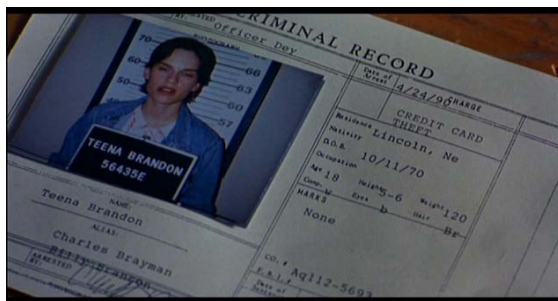
Het verhaal van Brandon sprak Swank ook onmiddellijk aan. Ze bekijkt het ten eerste als een verhaal over moed. Ze beweert: *“Het is een universeel verhaal, dat grenzen overschrijdt. De film handelt niet alleen over transseksualiteit. Hij gaat veel dieper: je hart volgen, je dromen volgen, jezelf zijn. Het zoeken naar liefde”* (Cleenewerck, 18/03/2000). Daarom interpreteert Swank Brandon als iemand die een droom volgt en die alles doet om aanvaard te worden. Swank heeft haar instinct gevolgd om deze rol te kiezen en te spelen. Ze laat haar gevoelens spreken en verkiest zware verhalen die toch mooie boodschappen verspreiden. Het is typisch voor het nieuwe model van ster om rollen te kiezen die de ster aanspreekt. Vroeger hadden sterren geen keuze en moesten ze zich aanpassen aan de beslissingen van de studio’s.

Over Swanks acteerprestatie schreef Duynslaegher (23/02/2000): *“Ze speelt een meisje dat een jongen speelt die zelf bewust de stoere jongen uithangt en met volle teugen van dat bevrijdende rollenspel geniet”*. Dankzij zijn lef is Brandon erin geslaagd een plaats te vinden in het leven van veel inwoners van Falls City. Hij incarneerde het avontuur. Hij geloofde in zijn eigen dromen maar ook in die van anderen. Hij opende nieuwe levensperspectieven. Hij heeft zichzelf uitgevonden en heeft zijn eigen rol met zoveel energie en wil gespeeld dat mensen geloofden in wat hij zei dat hij was. Dat is ook wat Peirce aangetrokken heeft: *“I think I really fell in love with and connected with the power of his desire- a trailer park girl who shapes herself into her fantasy of herself as a boy and then against all odds, goes out into the world and make her dreams come true, seduces people into the dream, getting them to see and accept her/him as he sees himself”* (Fox Searchlight Picture, 1999). De moed van Brandon moet bewonderd worden en Swank zelf heeft er ook lessen uit kunnen trekken: *“Brandon Teena has inspired me to live each moment fully, follow my dreams, have the courage to be myself and not conform to what society expects me to be”* (Pearce, 27/02/2000). Sterren worden tegenwoordig vaak na de release van een film geïnterviewd over hun eigen mening

omtrent de onderwerpen van de film. Ze worden ook gevraagd hun interpretatie van hun eigen personage te geven. Swank legt de nadruk op de gelijkwaardigheid tussen Brandon en iedere mens. Ze benadrukt de boodschap achter de film: wees jezelf. Tussen de belevenissen van Swank en van haar personages zijn er veel analogieën te vinden en dat is ook een karakteristiek van het model van ster dat we later zullen bespreken.

4. Temporele en narratieve structuur, opbouw

Het verhaal van *Boys Don't Cry* speelt zich af in drie maanden: vanaf het vertrek van Brandon van Lincoln naar Falls City in oktober 1993 tot zijn dood op 31 december 1993. Het verhaal wordt chronologisch op het scherm getoond. Slechts de scène van de verkrachting wordt in flashback gefilmd. Het is een bewuste keuze van Peirce om het leven van Teena als meisje niet te tonen. Het wordt maar één keer vermeldt: de nacht voor zijn moord, vraagt Lana hem hoe dat hij eruit zag voor een jongen te worden. Brandon verklaart dat hij eerst een meisjesachtig meisje was, dan een jongensachtig meisje en dan een rotzak. Toch zijn er enkele beelden van haar als meisje te zien. Wanneer Brandon in de gevangenis moet gaan, passeren de files in zijn dossiers van kleine misdadigheid de revue en zijn er verschillende foto's van hem in verschillende fases van zijn leven te zien (figuur 4). Zijn verschillende valse namen staan ook op het papier. In de *teasure trailer* op de bonus DVD komt ook een beeld van Teena als meisje op het scherm, maar dat wordt niet getoond in de film (figuur 5).



Figuur 4: Van meisjesachtig meisje naar jongensachtig meisje naar rotzak: het veranderingsproces van Teena om Brandon te worden

Figuur 5: Teena zoals ze te zien is op de bonus van de DVD

“A film does not just start, it begins. The opening provides a basis for what is to come and initiates us into the narrative” (Bordwell & Thompson, p. 80). Tijdens de generiek van *Boys Don't Cry* ziet men een jongen die met een auto te snel rijdt en door een politiewagen wordt gevolgd (figuur 6). Enkel een deel van zijn gezicht is te zien door de achteruitkijkspiegel. Het zijn eigenlijk beelden van een scène die later in de film terugkomt. De weg waarop hij rijdt wordt ook getoond. Wegen zullen later in de film nog veel op het scherm komen. Met deze inleiding komt de kijker onmiddellijk binnen een algemeen onderwerp van de film: de vlucht van een jongen naar zijn vrijheid en de zorgen die hij erdoor zal ondergaan. In het algemeen ontwikkelt het verhaal zich in een chronologische volgorde. Het begint in oktober 1999 te Lincoln. Vanuit een wagenhuis hoort men een stem “shorter here” zeggen. Binnen laat Teena Brandon haar haar knippen door een vriend, Lenny (Matt Mc Grath). Het is moeilijk te zeggen dat ze een vrouw is (figuur 7). Ze kijkt trots in de spiegel naar haar nieuwe look en bereidt zich voor om uit te gaan: Jeans, flannelen hemd, laarzen... maar ook sokken in de broek! Lenny vraagt haar op een ironische toon: “So you're a boy. Now what?”



Figuur 6: Een jongen gedraagt zich losbandig en wordt achtergevolgd door een politiewagen tijdens de generiek



Figuur 7: Teena maakt zich klaar om uit te gaan

Maar dat kan Teena niet schelen en vol zelfzekerheid gaat ze uit en versiert ze meisjes, wat voor kwade broers zorgt die Lenny's huis komen aanvallen. Lenny wordt het beu en zet haar buiten: Lenny: - *“You are not a boy! You are not a boy! Why can't you just admit you're a dyke?”* Teena: - *“Because I'm not a dyke”* (05'54). In die eerste minuten wordt de problematiek van het verhaal gezet: een meisje dat een jongen speelt maar niet lesbisch is. Een meisje dat eigenlijk een jongen is in een verkeerd lichaam. Een onzeker meisje dat door niemand wordt begrepen en dat gaat moeten vluchten om zichzelf te kunnen zijn. Op dat moment ontmoet ze Candace. Teena stelt zich voor als Brandon en door Candace ontmoet Brandon een groep jongeren uit Falls City. Zo begint de tocht van Teena naar vrijheid: met een dikke leugen. En om verder zijn droom te kunnen beleven, zal hij er nog meer moeten vertellen. Brandon wordt aanvaard in de groep en gaat altijd uit met hen. Hun bezigheden bestaan uit uitgaan, drinken en roken. De meeste actie gebeurt 's nachts. *« Boys Don't Cry se déroule presque entièrement la nuit. Grace au travail remarquable de Jim Denault, le directeur de la photographie, cette white trash America, le surnom de l'Amérique du Midwest si peu regardée par le cinéma américain, se déploie dans un vide ombragé par des routes s'étendant à perte de vue et des raffineries baignant dans la lumière »* (Blumenfeld, 05/05/2000). Het feit dat ze 's nachts leven is van belang voor de relatie tussen Lana en Brandon. Ze vrijen enkel wanneer het donker is, zo kan Brandon gemakkelijker zijn geheim bewaren. Hij is Lana's nachtminnaar. Maar ook al is het donker weet Lana dat er iets aan de hand is. Ze kan hem misschien niet goed zien maar wel aanraken en voelen

dat Brandon geen jongen is (figuur 8). Overdag is Brandon nog kwetsbaarder: zijn ware identiteit kan gemakkelijker ontdekt worden. Toen hij in de gevangenis zat, kwam Lana hem halen. Brandon bevindt zich in een meisjescel en moet er haar hierover een verklaring geven. Op figuur 9 is zijn malaise zichtbaar.



Figuur 8: Lana's hand voelt dat er iets mist in Brandon's broek



Figuur 9: Overdag kan Brandon moeilijker liegen over zijn ware identiteit

Deze laatste scène van Brandon in de gevangenis bestaat eigenlijk uit een ommekeer in het verhaal. Tot nu toe ging het over een persoon die zichzelf probeert te zijn. Het eerste uur werden de persoonlijkheden van de personages en het sociologische kader van Falls City voorgesteld. Maar vanaf het moment dat de ware identiteit van Brandon bekend wordt, nemen intolerantie en geweld een steeds groeiende plaats in het verhaal: van het uitkleden tot de verkrachting en van de verkrachting tot de moord. De scène van de verkrachting wordt in flash-back gefilmd. Na de scène van het blootleggen ziet men onmiddellijk Lana en haar moeder die een klacht indienen in het politiebureau. Daarna komt Brandon op het scherm. Hij getuigt van wat er gebeurd is na het blootleggen: beelden tonen beurtelings Brandon in het commissariaat en de flash-back van de verkrachting: Brandon herinnert zich de scène en moet het vertellen (figuur 10). Na de verkrachting vlucht Brandon naar Lana en raakt bewusteloos. Hij wordt naar een ziekenhuis gedragen. De flash-back eindigt met een nieuw beeld van Brandon in het politiebureau die verklaringen moet geven over zijn identiteitscrisis. Daarnaast komt er nog een andere flash-back in de film: toen Lana haar eerste nacht met Brandon aan Katie en Candace vertelt (figuur 11). Buiten die twee flash-backs volgt het verhaal een lineaire orde.



Figuur 10: De scène van de verkrachting wordt gefilmd in flash-back: Brandon moet aan de politieagent in detail vertellen wat er gebeurd is



Figuur 11: De techniek van flash-back wordt gebruikt wanneer Lana haar eerste nacht met Brandon aan haar vriendinnen vertelt

Peirce spaart de toeschouwer niet wanneer ze de gruwelijke climax bereikt (figuur 12). Lana en Brandon vrijen zonder taboe en beslissen samen naar Lincoln te vertrekken. Dat zou hen moeten lukken maar tijdens diezelfde nacht hebben John en Tom genoeg gedronken om hun impulsen niet meer te kunnen beheersen. Hier begint de spanning toe te nemen. Lana hoort hen thuis binnenkomen en haar moeder vragen waar Brandon zich verbergt. John heeft een pistool waarmee hij Lana's moeder bedreigt om haar te verplichten te antwoorden. Lana hoort alles en weet dat zij de enige is die John misschien zal kunnen stoppen. Ze doet alsof ze niets wist en gaat met hen naar het huis van Candace. John vertelt dan: *"We're just taking care of a couple of dykes. Are you one of them?"* (1:43'01). Lana probeert hen wanhopig te verhinderen om binnen te gaan. Maar ze begaat de vergissing om haar gevoelens voor Brandon te tonen: *"Teena ... Why didn't you leave? We can still do it"* (1:44'45). Dat is te veel voor John. Niet alleen is Lana duidelijk nog steeds op Brandon verliefd, maar noemt zij hem Teena en wil ze samen met hem vertrekken. Ze is dus duidelijk lesbisch volgens hem. John moet een einde maken aan de persoon die zijn droom om ooit gelukkig met Lana te leven heeft verknald. De scène van de moord is bijzonder gewelddadig. John schiet Brandon dood van heel dichtbij onder de ogen van Lana. Tom neemt het pistool en vermoordt Candace

die aan het smeken was om geen kwaad aan haar baby te doen. Hij schiet daarna op Lana, maar John verhindert hem net op tijd haar te doden. Tom bewerkt Teena nog met messteken vooraleer samen met John te vluchten. Lana valt in slaap op Brandons lichaam.



Figuur 12: De scène van de moord op Brandon bereikt een zeer hoog geweldniveau en zorgt voor een spannende climax

Pas 's morgens komt Lana's moeder haar halen met de politie. Brandon en Candace zijn dood. Lana ontdekt een brief die voor haar bestemd was in de jas van Brandon. Hij zei dat hij op haar zou wachten in Lincoln en dat hij altijd van haar zou houden. De film eindigt met Lana achter het stuur. Ze rijdt 's nachts, waarschijnlijk naar Lincoln, maar dat weet de toeschouwer niet zeker. Ze lijkt rustig en gelukkig. De kijker mag veronderstellen dat dit is omdat John en Tom in gevangenis zitten, zoals het in aftiteling vermeld wordt. Het is interessant op te merken dat het personage van Brandon in het begin niet echt sympathiek is. Hij is een leugenaar en weet niet wat zijn leven aan te vangen. Het is maar met de opbouw van het verhaal dat Brandon vriendelijk begint over te komen. Hoe meer het gevaar toeneemt, hoe meer de andere personages hun echte gezicht laten zien en hoe meer de toeschouwer zich aan de kant van Brandon plaatst. Ook met het personage van Lana wordt de kijker stap na stap getrouw gemaakt. In het begin van de film is ze eerder gesloten. Haar relatie met Brandon gaat haar langzaam volledig veranderen. Met Brandon zal ze leren dromen. Haar evolutie maakt haar een intrigerend personage.

5. Mise-en-scène

De mise-en-scène van een film bestaat uit de setting, het licht, de kostuums en het gedrag van de personages (Borwell & Thompson, 2004, p.116). De mise-en-scène van *Boys Don't Cry* is vooral realistisch omdat het de bedoeling is om het waargebeurde verhaal zoveel mogelijk te respecteren.

5.1. De setting: tijd en locatie

Boys Don't Cry werd niet in Falls City zelf opgenomen omdat het onderwerp daar nog steeds te gevoelig lag. Dallas en zijn omgeving werd gekozen omdat het zoals Nebraska een plat land met veel boerderijen is. De woestijnachtige laagvlakte van Nebraska zijn nagebootst. De film duurt 108 minuten en verbeeldt een verhaal van drie maanden.

Omdat het een low-budget film was, werd het gefilmd in dertig dagen, twintig uur per dag. Peirce heeft vijf jaar op de zaak Teena Brandon gewerkt om zoveel mogelijk informatie te verzamelen en een chronologie van de feiten te kunnen maken. De actie van *Boys Don't Cry* speelt zich af in twee steden. De eerste zeven minuten gebeuren in Lincoln, terwijl de rest van de film in Falls City plaatsvindt. Zo wordt Brandon kort voorgesteld op zijn geboorteplaats voordat het verhaal echt begint met zijn nieuw leven als nieuwe en populaire nieuwkomer in Falls City. Lincoln vertegenwoordigt voor Teena een wereld waar ze gevangen zit. Een vertrek is onvermijdelijk, eerder waarnaartoe. In Falls City vindt ze het geluk als Brandon maar niet voor lang. Dit stadje waarvan de slagzin "*A Great Place to Live*" is, is een blank stadje, met onevenredig veel criminaliteit, waar homoseksueel zijn een misdaad is: Lenni: "*They hang faggots down there. Did you know that?*" (49'51). Niet de ideale plaats om als transseksuele te leven dus.

De verschillende plaatsten waarop de actie plaatsvindt zijn van belang omdat ze informatie verlenen. Zo toont het huis van Lana dat ze een redelijk goede levensstandaard heeft (figuur 13) terwijl Lenni's huis in Lincoln zijn onzekere situatie uitstraalt (figuur 14). Figuur 15 laat een zicht van Falls City 's nachts zien. De weerkaatsing van de lichten op het water maakt er een prachtig beeld van, zoals die van toeristische postkaarten. Zo ziet Falls City er precies aangenaam uit.



Figuur 13: Lana's huis: een redelijke groot en mooi huis en de ontmoetingsplaats voor de hele groep



Figuur 14: Lenni's huis in het wagenkamp



Figuur 15: Falls City by night: een droomplaats?

Landschappen komen heel vaak op het scherm (figuur 16). Sommigen klaagden dat vele landschappen de kijker afleiden van het verhaal. De bedoeling is echter om de toeschouwer de omgeving te laten ontdekken. Bovendien spelen ze in *Boys Don't Cry* een belangrijke rol van tijdmeten. Om de tijd die doorgaat weer te geven zijn er verschillende technieken gebruikt. Soms zien we versneld afgedraaide filmfragmenten van auto's op wegen. Ook de beweging van de wolken worden versneld gedraaid om een idee van de tijd te geven (figuur 17). Daarnaast zijn de maan en de zon ook gebruikt. De vorm van de maan laat zien dat de actie op verschillende dagen plaats neemt (figuur 18) en de kleuren van de hemel laat weten of de zon ondergaat of opgaat (figuur 19).



Figuur 16: De omgevingen van Falls City gezien door het raam van de auto



Figuur 17: De autos rijden op de snelweg en de wolken gaan door in de hemel: een manier om te tonen dat de tijd doorgaat



Figuur 18: De maan wordt gefilmd de dag van de verkrachting. Vijf dagen later wordt Brandon vermoord. De vorm van de maan is veranderd



Figuur 19: De beelden na de moord van Brandon: de zon komt op

Ook wegen worden veelvuldig gefilmd. In de film worden ze gebruikt als metafoor van vlucht en van vrijheid. De eerste en laatste beelden van de film bestaan trouwens uit wegen. Tijdens de generiek zien we beelden van de vlucht van Brandon in de auto om de politiewagen van zich af te schudden. Dat zijn beelden die gedurende het verhaal terugkomen (figuur 20). Ook toen Brandon naar Falls City vluchtte in de auto met de groep, werd de weg gefilmd (figuur 21). De allerlaatste beelden van de film tonen de weg die Lana neemt om naar Lincoln te gaan (figuur 22).



Figuur 20: Brandon rijdt gevaarlijk en te snel en wordt achtervolgd door een politiewagen



Figuur 21: de weg naar Falls City: de weg van Brandon naar de vrijheid



Figuur 22: de weg naar Lincoln: de weg naar het verleden van Teena voor Lana

5.2. Kostumering en make-up

In alle film zijn kostuums en make-up van belang om de persoonlijkheid van de personages te ondersteunen. In *Boy's Don't Cry* zijn kostuums misschien nog belangrijker dan in andere films. Om Swank in een geloofwaardige man te kunnen transformeren moest er in alle detail rekening mee worden gehouden. Niet alleen moest ze mannelijke kleren aandoen maar ook mannelijke trekken en attitudes hebben. Swank heeft ook haar lichaam moeten aanpassen: ze moest vermageren en spieren krijgen. In figuur 23 bekijkt Brandon zich in de spiegel. Swank straalt mannelijkheid uit. Hoe? Ze draagt een mannelijk hemd en heeft net haar haar zeer kort laten knippen. Ze frons haar wenkbrauwen, die niet onthaard zijn. Ze maakt rimpels op haar voorhoofd en klemt de kiezen op elkaar. Bovendien kijkt ze naar zichzelf van de zijkant, wat meer mannelijk dan vrouwelijk is. De foto daarnaast toont haar al rokend. Ze draagt weer een mannelijk hemd en houdt haar sigaret vast op een jongensachtige manier. Zijn haarsnit speelt een belangrijke rol in zijn look. Tijdens hun laatste nacht vrijen Lana en Brandon terwijl ze weet dat hij een meisje is. Maar toen ze hem goed aankeek, kreeg ze een schok omdat haar haar anders was dan gewoonlijk en hij er vrouwelijker uitzag: “*Did you do something to your hair?*”(1:40'23). Zonder kostuum zou Brandon absoluut niet geloofwaardig zijn. Dat kunnen we opmerken op figuur 24: kort haar is niet genoeg. Brandon heeft pas een douche genomen en maakt zich klaar voor de dag. Hij verbergt zijn borsten met een zeer strak aangespannen band en plaatst sokken in zijn onderbroek. Haar lichaam is duidelijk een vrouwelijk lichaam. Ook voor Lana is kostumering van

belang. Ze lijkt een tiener die zich slecht in haar vel voelt (figuur 25). Ze heeft lange rode nagels en draagt talrijke ringen. Ze verbergt haar oog met haar haar. Ze draagt bijna altijd donkere kleren.



Figuur 23: Kleren, kapsel, wenkbrauwen, rimpels, attitude: Swank straalt mannelijkheid uit



Figuur 24: Het belang van kostuum: zonder kleren en sokken in haar onderbroek ziet Brandon er vrouwelijk uit

Figuur 25: De trash look van Lana laat een tiener zien die zich slecht voelt in haar vel

Ook make-up speelt een belangrijke rol in de ondersteuning van het spel van de acteurs. In *Boys Don't Cry* wordt er enkele keren van gebruikt gemaakt om wonden weer te geven en de acteerprestatie van de acteur te ondersteunen (figuur 26). Zo bijvoorbeeld de littekens van de wonden die Tom zichzelf bezorgd heeft met zijn mes of de wonden op het lichaam van Brandon na de verkrachting. Zijn lichaam is bedekt met blauwe plekken. Wanneer Lana haar vriendinnen over haar nacht met Brandon vertelt, ziet ze er gegeneerd uit. Dat effect wordt verkregen met behulp van rode make-up op haar wangen. Ook het lichaam van Candace wordt opgemaakt om te laten tonen dat ze dood is: blauwe oog, sombere lippen, zwarte huid.



Figuur 26: Het gebruik van make-up om wonden weer te geven en acteerprestatie te ondersteunen

5.3. Licht en schaduw

In cinema doet licht meer dan enkel de scène te verlichten om de actie te kunnen zien. Normaalgezien worden drie bronnen van licht gebruikt om genoeg verlichting te hebben. Zo kunnen elementen van een scène door de manipulatie van de licht geaccentueerd worden, terwijl anderen, in de schaduw, minder aandacht krijgen. In *Boys Don't Cry* is licht van bijzonder belang omdat de actie voornamelijk 's nachts gebeurt. Het licht wordt prachtig gebruikt door de beeldverantwoordelijke Jim Denault. *“The film is almost entirely nocturnal and thanks to Jim Danault’s exemplary cinematography, unfolds in a shadowery, glamorous void of disappearing roads and illuminated refineries. The world is presented through Brandon’s reborn eyes. Viewed with mixture of desire and empathy, the girls are lush, soft, and delightfully clueless”* (Heberman, 05/10/1999).

's Nachts is het spel van licht en schaduw constant aanwezig. De verschillende lichtbronnen zorgen voor verschillende sferen en kleuren. Zo zorgt het vuur voor een oranje kleur bij de personages die hun gevoelens versterkt (figuur 27). Op het eerste beeld steekt Tom zijn hand in het vuur. Het vuur laat hem schrikanjagend lijken en

beklemt zijn gekheid. Op het volgende beeld verbrandt Brandon alle foto's die hij getrokken heeft in Falls City. Hij is triest maar ook tegelijkertijd kwaad. Hij doet het omdat hij het nodig heeft om de verkrachting te vergeten. Het vuur vernielt zijn herinneringen maar helpt hem ook tegelijkertijd om door te gaan met zijn leven.



Figuur 27: Het gebruik van het licht van het vuur om een gevoelensversterkend effect te hebben

Soms zorgt licht ook om een surrealistische sfeer te scheppen (figuur 28). Wanneer Brandon te snel op de weg rijdt en door de politiewagen wordt gevolgd raadt John hem aan om te ontsnappen door in de mist te rijden. De beelden tonen de weg die Brandon neemt, belicht met de koplampen van de auto. Op het beeld erna bevinden ze zich in de mist. Binnen de auto is het donker. Het beeld wordt enkel met het zwakke licht van de koplampen van de politiewagen verlicht. Het zorgt voor een zeer speciale sfeer: het geeft echt de indruk dat ze in de wolken zijn. Daarna nadert de politiewagen: drie wazige koplampen zijn te zien. Ander voorbeeld van surrealistisch licht is toen Lana en Brandon hun laatste nacht samen doorbrachten. Vanuit de deur ziet men een romantische blauwe hemel. Het licht komt van de linkerkant van het beeld terwijl de maan zich aan de rechterkant bevindt.



Figuur 28: Licht kan een surrealistische sfeer creëren

Blauw wordt trouwens heel vaak gebruikt in de film (figuur 29). Brandon komt Lana op haar werk bezoeken. Alles is blauw binnen. Ook toen ze in een auto vrijden, was er een blauwe atmosfeer. Over die scène vertelt Blumenfeld (05/04/2000) : *“La nuit que le couple partage dans une Sedan turquoise est tournée comme pour un film de science-fiction. Une voûte étoilée enveloppe les deux amants, baignant dans une lumière qui rappelle celle d’E.T. de Steven Spielberg”*. De scène van de verkrachting is ook met blauwe lichten verlicht. Ook wanneer John en Tom het huis van Candace verlaten na de moorden is de kamer volledig blauw. Ten laatste is het beeld van Lana die naar Lincoln rijdt op het einde van de film groen en blauw gekleurd door de lichten van het nachtverkeer.



Figuur 29: Blauw licht keert steeds weer in de film

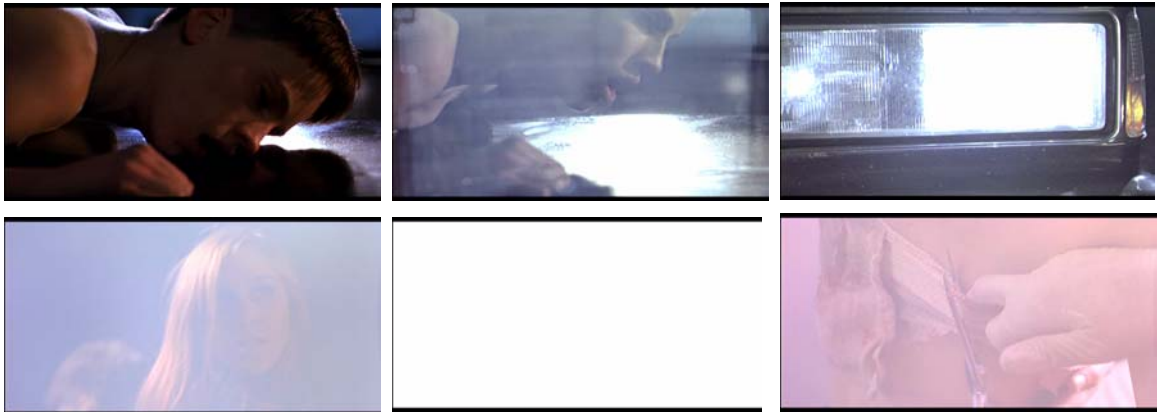
Een zeer interessante scène van de film qua licht is wanneer John en Tom Brandon ontbloten (figuur 30). Wanneer zijn kleren af worden gerukt wordt zijn eigenwaarde totaal vernield. Hij heeft zijn nieuwe leven rond het personage van Brandon opgebouwd en had een evenwicht in zijn seksuele identiteit gevonden. Dat wordt hem brutaal ontnomen. Om dit psychologische trauma in beeld te brengen komen twee Brandons in scène. Ten eerste Brandon die gedwongen is om door iedereen zich naakt te laten bekijken. Een blauw licht verlicht de scène en geeft een indruk van surrealisme. De beelden worden in *slow-motion* afgedraaid en de muziek wordt verschrikkelijk stil. Men ziet een tweede aangeklede Brandon buiten de kamer in de gang, die de scène van buiten observeert met veel triestigheid. Hij is getuige van zijn eigen expulsie van zijn lichaam. Een spot verlicht hem terwijl Katie en Candace in de schaduw blijven. Het volgende beeld laat zien wat die tweede Brandon te zien krijgt: een kwetsbare Brandon, die de de schuld van Tom en John weer Teena is geworden. Hier wordt het licht op haar gericht.

Kate en Candace blijven in de schaduw op het voorscherm. Teena kijkt naar Brandon, haar ideale “ik”, die precies op dit moment niet meer bestaat en dat is voor haar heel pijnlijk. Het lichaam van Teena wordt gezien als de enige waarheid om haar geslacht te bepalen en wordt gebruikt om tegen Brandon te getuigen.



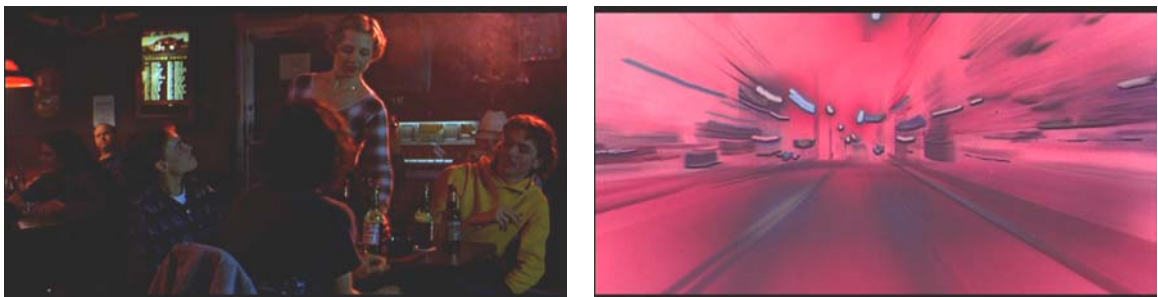
Figuur 30 : Het psychologische trauma van Brandon die gedwongen wordt om een vrouw te zijn, wordt op het scherm in beeld gebracht met twee Brandons en beklemtoond met de hulp van licht

Overdreven licht kan ook een bepaalde functie hebben (figuur 31). Tijdens de verkrachting raakt Brandon bijna bewusteloos. Dat wordt gefilmd door het beeld in overdreven licht te zetten. Juist daarna komt het beeld van een koplamp van de wagen om naar de volgende scène te gaan. Een ander voorbeeld hiervan is toen Brandon na de verkrachting bij Lana ging en in zwijm viel. Beelden worden overdreven belicht om te tonen dat hij onbewust raakt. Het volgende beeld toont een volledig wit scherm als overgang naar de volgende scène in het ziekenhuis.



Figuur 31: Het gebruik van overdreven licht om bewusteloosheid weer te geven

Dit laatste beeld van Brandon in het ziekenhuis wordt bovendien in rood gekleurd. Rood wordt hier gebruikt als metafoor van een pijnlijke situatie: Teena lijdt door haar wonden maar ook vanbinnen. De verpleegster knipt de reep die haar borsten vasthoudt en dat is nog een pijnlijke ervaring. Rood wordt ook op andere gelegenheden gebruikt in de film. “*Le réalisateur situe ce “conte” sur la confusion des genres dans un royaume envoûtant aux couleurs saturées dont les nuits semblent enveloppées d’un halo pourpre*” (Blumenfeld, 05/04/2000). In het café waar Brandon de groep leert kennen, creëren de rode lampen een speciale sfeer van saamenhorigheid tussen de personages maar ook een sfeer van spanning. Het allerlaatste beeld van de film is in roze gekleurd. Het geeft een indruk van een mooie en spannende toekomst voor Lana.



Figuur 32: Rood licht zorgt voor een spannende sfeer

Er zijn bijna geen scènes die overdag plaatsvinden en nog minder buiten in de zon (figuur 34). Brandon verkiest zich in de schaduw van de nacht te verbergen. Wanneer Brandon en Lana uit de gevangenis vluchten, lopen ze langs de gang naar de

deur (figuur 33). Binnen het gebouw is het goed belicht maar buiten is het licht nog veel krachtiger. Het lopen naar de deur krijgt hierdoor de conotatie van lopen naar vrijheid.



Figuur 33: Het lopen naar het daglicht na het verblijf in de gevangenis Figuur 34: Buitenscène in het daglicht zijn zelden in de gevangenis

5.4. Acteren

“An actor’s performance consists of visual elements (appearance, gestures, facial expressions) and sound (voice, effect)” (Bordweel & Thompson, p.199).

In *Boys Don’t Cry* zijn de personages prototypes: *“Boys Don’t Cry is rich with skillful characterizations: Alicia Goranson as Lana’s sweetly bovine friend, Jeanetta Arnette as her defeated, alcoholic mother”* (Heberman, 05/10/1999). De jongeren van de band vertegenwoordigen de laag geschoolde jeugd van landelijk Amerika en Brandon vertegenwoordigt de kansloze jeugd die de tweede kans om toch iets van zijn leven te maken met beide handen grijpt. Peirce heeft ervoor gezorgd dat de karaktertrekken van de personages tot in het detail perfect waren. Maar wat buitengewoon is, is dat alle personages twee kanten hebben: *“Peirce doet alles om een makkelijke zwart-wit tekening te vermijden en geeft alle personages goede en slechte trekjes. Met als gevolg dat je onvermijdelijk met iedereen gaat meeleven”* (N., 29/03/2000). Brandon heeft bijvoorbeeld de slechte gewoonte om te liegen en om te stelen. Lana heeft onvoorspelbare humeurwisselingen. John is misschien psychopaat maar is ook liefdevol voor de mensen van zijn omgeving. Hij ziet er trouwens schoon en zacht uit, wat niet de gewoonte is voor gemene personages in films. Lana, integendeel, ziet er soms onaantrekkelijk uit, wat ook niet gewoon is voor de heldin van het verhaal: ze heeft een dikke neus, dik gehaarde wenkbrauwen en is vaak slecht gezind. Dit is omdat het

verhaal over gewone personages gaat zoals in het gewone leven: iedereen heeft zijn goede en slechte trekjes. De delicateitheid van de personages contrasteert met het zware karakter van de locaties en van de ideeën.



Figuur 35: Het vriendelijke gezicht van John tegenover het 'lange gezicht' van Lana: de klassieke conventies in verband met het uiterlijk van de gemene en de heldin worden hier niet gevolgd

Een goede acteur geeft de indruk dat acteren niet moeilijk is. De acteerprestatie van Swank en Sevigny in *Boys Don't Cry* worden unaniem gewaardeerd: *"Ils ne jouent pas, ils sont. Ils donnent au film de Kimberley Peirce un grain de réalité assez soufflant"* (Azoury, 05/04/2000). Swank heeft trouwens een Oscar en een Golden Globe als beste actrice gewonnen terwijl Sevigny een Oscar-nominatie kreeg voor beste vrouwelijke bijrol. Vandaag zijn de prijsuitrekkingen van enorme waarde voor de bekendheid van acteurs. Zonder haar Oscars was Swank misschien onopgemerkt gebleven. De positieve commentaren van de professionele critici en de gewonnen prijzen hebben haar zeker geholpen om zich een plaats te maken in het Hollywood wereldje zoals in het derde deel zal blijken. Eerder werd vermeld dat het massa's audities gekost heeft om de juiste Teena Brandon uit de kandidaten te plukken. Swank heeft enorm genoten van deze rol te spelen omdat het een uitdaging was: *"It's so boring to play the pretty girl"*. Niet alleen is Swank geloofwaardig in haar rol van Brandon maar ze straalt ook veel emoties uit, wat de kijker onvermijdelijk treft.

Zo bijvoorbeeld op het eerste beeld van figuur 36: Brandon legt zijn haar in orde en traint voor de spiegel om de goede houding te krijgen om er stoer uit te lijken. Hij vindt zichzelf onweerstaanbaar. Eigenlijk is Brandon heel trots op wat hij geworden is en dat is te zien aan Swanks gezichtsuitdrukkingen. Op het volgende beeld zijn andere

emoties te voelen: vrijheid, intense geluk, vrolijkheid, ... Brandon rijdt te snel en dat zorgt voor een goede dosis adrenaline in zijn lichaam. Hij heeft zijn ogen breed open en kan zelf niet geloven dat het leven zo leuk kan zijn. Op het derde beeld beginnen de problemen: zijn dossier wordt herkend als dat van Teena Brandon. Hij had liever ergens anders willen zijn en vooral iemand anders willen zijn: *“Wow. This Teena chick seems pretty messed up”* (1:05'57). Swanks repliceert uit een hoek van haar mond. Het vierde beeld laat een bijna huilende Brandon zien. Iedereen is boos op hem en hij beseft dat niemand meer in hem gelooft. Op Swanks gezicht is onbegrip af te lezen: alles ging naar wens, wat gebeurt er nu? Het spijt hem ook enorm dat hij de moeder van Lana teleurgesteld heeft. Daarna raakt Brandon in een nog moeilijker situatie. Hij wordt verkracht als meisje. Voor iemand die zich een jongen voelt, creëert dit onherstelbare schade. Toch probeert Brandon niet te huilen (“boys don't cry”!) en geen lawaai te maken. Hij is super kwaad maar weet dat de schade al berokkend is en dat hij toch niet tegen John en Tom op kan. Op het laatste beeld drukt de attitude van Brandon schrik uit. Hij heeft zijn mond open en heft zijn handen om John proberen te kalmeren. Swank slaagt er dus in om alle gevoelens van Brandon weer te geven en aan de kijker over te brengen. Peirce beweert: *“Portraying the emotional truth is crucial”* (Doherty, 29/04/2000). Om de vertolkster van Brandon te vinden, heeft Peirce niet op buitengewone criteria gerekend: niet bekend zijn maar praktisch kunnen spelen en bereid zijn zich volledig aan te passen. Schoonheid was een pluspunt, geen noodzakelijke voorwaarde. Het was een geschikte rol voor Swank die al jaren op zo een grote opportuniteit wachtte (Allen, 06/04/2000).



Figuur 36: De acteerprestatie van Swank: ze slaagt erin gevoelens aan de kijkers over te brengen

6. Camera en montage

Veel critici hebben in de ongedwongen stijl en sfeerschepping van de film de invloed van de vroegere films van Gus Van Sant zoals *Drugstore Cowboys* (1989) herkend. Peirce vertelt zelf: *“The neorealists were a definite influence on me, guys who shot the world as they saw it, but with poetry. I didn’t use handheld all the time but I knew there was a place for it because I wanted it to look rough the way those kids’ lives were rough. And the story was supposed to be reflected in the film-making; (...) Also, those kids escape into their imaginations –so the influences were Gus Van Sant certainly, Michael Powell, that kind of dream-life opulence”* (Leigh, 2000/3).

Doeltreffende plannen en montages kunnen emoties suggereren en de aandacht op bepaalde details trekken. Een interessant effect wordt gebruikt als Candace de waarheid over Brandon ontdekt (figuur 37). Ze begint te huilen en de camera zoomt uit. Het toont dat ze een shock krijgt en dat ze het nieuws moeilijk kan geloven. Toen Lana haar nacht met Brandon aan haar vriendinnen vertelt, (figuur 38) wordt de scène van boven gefilmd (*high angle*). Toen Brandon in de gevangenis zat, schrijft hij een brief naar Lenni. Hij vertelt dat hij het beu is om altijd zijn leven te verknoeien. Hier ook wordt een *high angle* gebruikt. Zo ziet de cel er zeer klein uit, en het idee van gevangene te zijn wordt er nog door beklemtoond (figuur 39). Later als Lana op bezoek komt moet hij verklaren waarom hij in een cel voor vrouwen zit. De regisseur filmt de handen van Lana die de handen van Brandon zoeken en vasthouden: ze gaat hem niet laten vallen (figuur 40).



Figuur 37: Candace ontdekt de waarheid over Brandon. De camera zoomt uit om een idee van onbegrip te maken



Figuur 38: Het gebruik van high angle



Figuur 39: Het high angle standpunt maakt de cel zeer klein lijken



Figuur 40: De close-up op de handen van Teena: een sterk symbool om te tonen dat ze hem niet zal laten vallen

Toen John en Tom vermoedens over Brandon begonnen te hebben, pakken ze hem eerst verbaal aan (figuur 41). Ze doen hem een krant lezen waar de naam van Teena Brandon in staat. De plaats van de camera speelt in deze scène een belangrijke rol. Op het eerste beeld ziet men Tom en John gemeen Brandon bekijken. Brandon bevindt zich in het midden van het beeld, ingesloten door zijn belagers. Bovendien is hij kleiner, wat nog meer voor een zwakke positie zorgt. Op het tweede beeld toont John de krant aan Brandon. Brandon zit nu in de zetel, wat een positie van macht aan John geeft. Hij wordt bovendien gefilmd van beneden, in *low angle*, wat hem machtig doet lijken. Het derde beeld wordt integendeel van boven gefilmd: Brandon ziet in de positie van de onderdanige. Bovendien komt nog de linkerarm van John op het voorplan dit effect versterken. Op het laatste beeld is Brandon duidelijk in een inferieure positie ten opzichte van John.

Bij een zelfde scène kan de focus van de camera op verschillende delen van het beeld liggen. Bij het volgende voorbeeld (figuur 42) focust de camera zich eerst op het gezicht van Brandon. Lana en hij zijn in de kamer van Lana. Lana zegt hem dat ze aan de anderen zullen vertellen wat ze willen horen. Daarna gaat de focus op het gezicht van Lana. Ze bevinden zich nu in de woonkamer. Lana vertelt aan de andere dat ze Brandon naakt heeft gezien en dat hij wel een jongen is.

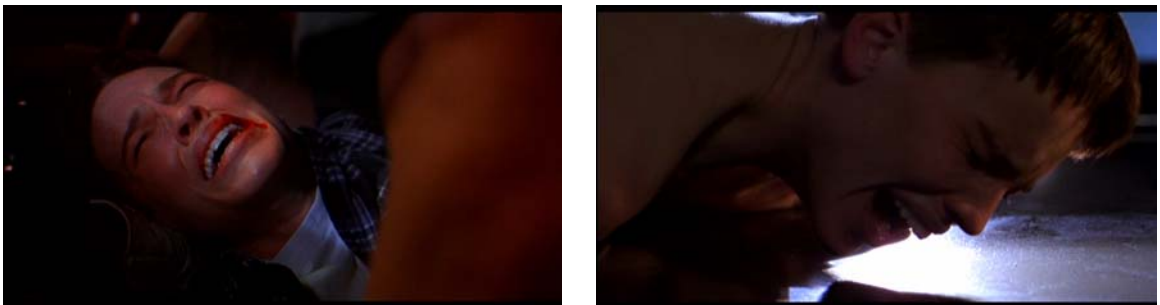


Figuur 41: Het belang van de plaats van camera om de situatie van inferioriteit van Brandon weer te geven



Figuur 42: De focus van de camera: eerst op Brandons gezicht, daarna op Lana

Vaak zijn de liefdesscènes tussen Brandon en Lena in *medium close-up* of *close up* gefilmd. De kijker krijgt zo beelden van hun liefde en tederheid te zien. Tijdens de scène van de verkrachting worden ook *medium close-up* en *close up* gebruikt, maar dan meer om het geweld van de daad en de pijn van Brandon te laten zien (figuur 43). Deze *close-ups* van de lijdende Brandon laten Swank er niet bepaald mooi uitzien. Deze beelden staan dan ook diagonaal tegenover de mooie *close-ups* van de klassieke sterren die hen van hun beste kant toonden. Het is typerend voor de nieuwe soort van ster om zich als lijdende mens te laten zien. De menselijkheid vervangt de schijnbare perfectie. Een beeld uit de verkrachting doet denken aan de scène waarin Brandon en Teena in de auto vrijen (figuur 44). Brandon heeft de bovenste positie en zorgt voor haar. Tijdens de verkrachting ligt Brandon integendeel onderaan, op de plaats van het meisje. Hij kan John niet stoppen.



Figuur 43: De close-up zorgt voor de uitdrukking van lijden van Brandon goed te laten zien



Figuur 44: Het parallelisme tussen de liefdesscène tussen Brandon en Lana en de verkrachtingsscène

Soms heeft Peirce ook gekozen om het kader van het beeld scheef te maken (figuur 45). Bijvoorbeeld wanneer Brandon naar Lana gaat na de verkrachting. Hij is bijna bewusteloos en kan moeilijk recht op zijn voeten staan. Men ziet hem de deur naderen, maar het beeld is niet recht. Ook later wordt dit effect gebruikt. Na de moorden te hebben gepleegd moeten John en Tom het huis verlaten. Het kader is ook scheef om hun onevenwichtige toestand te laten zien.



Figuur 45: Om een effect van onevenwicht te maken, filmt de regisseur door een scheef kader

7. Het geluid

Geluid in films bestaat uit stemmen, achtergrondgeluiden en muziek. De stem van Brandon is van belang om hem geloofwaardig te maken als jongen. Ze moet zwaar genoeg zijn. Als hij bang is en als hij schreeuwt, heeft hij een hogere en vrouwelijkere stem dan tijdens gewone conversaties. Op die bepaalde situaties is het te horen dat hij een meisje is. Men hoort steeds vrolijke muziek tijdens de actieve scènes van de film

zoals wanneer ze in de auto vluchten. Wanneer Brandon en Lana alleen zijn en elkaar leren kennen is er kalmere muziek of zelfs geen muziek te horen. Bijvoorbeeld wanneer Brandon in de gevangenis Lana uitleg moet geven over zijn geslacht, hoort men geen achtergrondmuziek: enkel de gegeneerde stem van Brandon is te horen. Dit is later nogmaals het geval als hij voor de hele groep zijn naamswijziging moet verklaren. Tijdens de scène van de ontbloting hoort men enkel het schreeuwen van Brandon en Lana en achtergrondgeluiden. Als men de tweede Brandon op het scherm naar Lana ziet kijken is er helemaal geen geluid te horen gedurende vijftien seconden. De stilte zorgt voor een dramatisch effect. Ook tijdens de verkrachtingsscène speelt het geluid een belangrijke rol. Soms komen de stemmen van ver om een idee van de herinnering weer te geven omdat de scène in flash-back wordt gezien. Hier ook is geen muziek, en dat is een bewuste keuze om de stem van Brandon die smeekt te stoppen en die van John en Tom die van de hele scène genieten krachtiger te maken.

Veel liedjes zijn country-achtig, zoals "*Silver Wings*" van de Knitters, "*Tuesday's Gone*" van Lynyrd Skynyrd en "*A New Shade Of Blue*" van The Bobby Fuller Four. Ook liefdeliedjes zijn op de soundtrack te vinden: "*Burning House of Love*" geschreven door Exene Cervenka and John Doe en "*Fan Blades of Love*" van Ed Hall. Een opmerkelijk lied in de film is: "*Bluest Eyes in Texas*": het is het lied dat Lana zingt in de karaokébar de nacht dat Brandon haar voor de eerste keer ziet. De originele versie met Nina Persson en Nathan Larson wordt op het einde van de film nogmaals gespeeld. Het lied "*Boys Don't Cry*" van de muziekgroep *The Cure* is ook te horen in de film: het begint wanneer Brandon en Lana hand in hand de gevangenis verlaten en blijft voortduren wanneer John Candace ondervraagt over Brandon en wanneer Brandon en Lana in de auto vrijen.

Besluit

Boys Don't Cry is een low-budget film met een actueel onderwerp: de onverdraagzaamheid ten opzichte van verschillend zijn, wat naar misdaad leidt. De film behandelt transseksualiteit vanuit het standpunt van het personage en beklemtoont haar/zijn moed om te leven zoals hij wil. De tocht van Brandon om zijn eigen identiteit

te vinden moet eigenlijk iedere mens doorgaan en in bepaalde mate is zijn gevecht om zichzelf te kunnen zijn het gevecht van iedereen. Gebaseerd op een fait divers dat al bekend was in de Verenigde Staten, heeft de film niettemin een grote repercussie gehad: voor wie de film gezien heeft, is het onmogelijk om Brandon's verhaal te vergeten. Regisseur Peirce wou realisme uitstralen en heeft de kijkers niet gespaard met de gruwelijke scènes. Niet alleen Brandon maar ook Hilary Swank moet voor haar moed gewaardeerd worden. De rol van Brandon was zeer complex en moeilijk om te spelen. Voor deze vertolking heeft ze zich echt moeten aanpassen aan haar personage. We zullen zien in het derde deel van deze thesis dat het typisch is van het nieuwe model van ster. Ze getuigde van grote flexibiliteit en hoog professionalisme terwijl ze maar aan het begin van haar carrière stond. Na deze prestatie hoopte Swank de aandacht van andere filmmakers te trekken om andere interessante rollen te krijgen. Het is slechts zes jaar later dat ze met *Million Dollar Baby* een tweede kans kreeg om haar acteertalent te bewijzen.

Hoofdstuk 2: *Million Dollar Baby* en de problematiek betreffende euthanasie

Inleiding

“Million Dollar Baby is een hedendaagse noir in zijn zuiverste vorm. Het stedelijke decor, de existentialistische en drukkende sfeer, de armoede (zonder cliché en franjes) en de bittere finale zijn elementen die doorgans niet goed in de markt liggen. (...) Clint Eastwood verleent zijn drama het elan van een Griekse tragedie in een stijlvolle rechttoerechtaan-stijl” (PG, 02/11/05).

Dit citaat zegt alles en tegelijkertijd niets over *Million Dollar Baby*. Achter het boksthema verbergt zich het zwaardere thema van euthanasie en het bredere thema van keuzes maken in het leven. Ondanks zijn *noir*-achtige geur schuilt er een ongelofelijke menselijkheid achter de film: de tocht naar de glorie, het doorzettingsvermogen van een vrouw die niets meer te verliezen heeft, de liefde van een *coach* voor zijn bokster en een oude vriendschap die ook in moeilijke momenten blijft bestaan. Buiten een boksverhaal behandelt de film vooral het gevecht voor het leven.

Million Dollar Baby werd in slechts 37 dagen opgenomen. De film werd gemaakt onder de label van één van de grote Hollywood studio's, Warner Bros. Eastwood en Warner hebben al een lang verleden samen en toch was de studio een beetje zwijgzaam over het project *Million Dollar Baby* omdat hij bang was verlies erop te maken. Het productiebudget bedroeg 30 miljoen dollar, wat lager is dan de gemiddelde Hollywood film (\$50 miljoen). Hierbij komen nog wel de distributie- en marketingkosten. Het gemiddelde hiervan schommelt rond 30 miljoen dollar. Die van *Million Dollar Baby* werden echter niet bekend gemaakt. De wereldwijde bruto opbrengst was 217 miljoen dollar, wat een zeer goede score is. De polemiek rond de film en de gewonen Oscars hebben zeker voor publiciteit gezorgd: *“Genomineerde films en Oscarwinnaars lopen langer in de bioscopen en zien een scherpe stijging in het aantal toeschouwers. Alleen al in de VS kan een Oscar een film studio dertig tot zestig miljoen dollar extra opleveren”* (Ballegeer, 4/3/2006).

Million Dollar Baby is de 25^e film die Eastwood zelf regisseert en zeker één van zijn besten. Twaalf acteurs die in zijn films hebben gespeeld werden al voor een Oscar genomineerd, waarvan Hilary Swank en Morgan Freeman die de titel ook daadwerkelijk

hebben gewonnen. Voor Swank heeft die tweede Oscar gezorgd voor haar bekendheid. Zelf heeft Eastwood al vier beeldjes mee naar huis mogen nemen: voor *Unforgiven* (1992) en voor *Million Dollar Baby* won hij zowel de Oscar voor beste film als beste regie. Met de prijzen voor beste film, beste regie (Eastwood), beste vrouwelijke hoofdrol (Swank) en beste mannelijke bijrol (Freeman) is *Million Dollar Baby* de grote winnaar van de 77^e Oscaruitreiking geworden (editie 2005). Deze film heeft de toeschouwers verbaasd, verleid of gechoqueerd, maar heeft vooral weer het debat over euthanasie gelanceerd in de Verenigde Staten waar deze daad nog steeds zeer moeilijk aanvaard wordt. De internetcolumnisten Debbie Schlusel schreef: “*Million Dollar Baby zal de Oscar winnen. Niet omdat het de beste film van 2004 is, maar omdat het de meest effectieve politieke propagandafilm van het jaar is*” (Chavannes, 19/02/05).

1. Van *Million \$\$\$ Baby* naar *Million Dollar Baby*

Million Dollar Baby is gebaseerd op het veertig pagina's tellende verhaal *Million \$\$\$ Baby*, uit het boek van F.X. Toole *Rope Burns: Stories From the Corner*, uitgegeven in 2000. Toole is het pseudoniem van de ex-bokscoach Jerry Boyd die begon te schrijven in zijn zeventiger jaren nadat hij zijn heel leven aan de bokswereld besteed had. Het boek bevat zes verhalen die elk op een authentieke wijze gebeurtenissen van deze wereld getuigen. De kracht van de verhalen schuilt erin dat Toole zich op zijn eigen ervaring en op echte verhalen heeft gebaseerd. Zo zou hij voor *Million \$\$\$ Baby* inspiratie hebben gevonden in het leven van ex-bokster Katie Dallah. Dat is toch wat haar familie beweert. Er zijn volgens hen te veel gelijkenissen om van toeval te spreken. Katie Dallah is nu 46 jaar. Ze is in armoede in Missouri geboren en getoogd en begon te boksen om haar leven te verbeteren. Tijdens haar eerste professionele gevecht in 1996 verloor ze de activiteit in een groot deel van haar linkse hersenen en kreeg ze zelfmoordneigingen. Vier jaar later kwam het boek van Toole uit. Het verhaal van Katie was redelijk bekend in de bokswereld; het zou dus niet verbazingwekkend zijn dat Toole het ook had gehoord. De familie van Katie beschuldigt Toole niet van diefstal, maar

suggereert eerder dat hij Katie's leven als startpunt heeft gebruikt (Lyman, 10/03/05). Het antwoord zullen we echter nooit kennen omdat Toole in 2002 gestorven is.

De *screenplay* van *Million Dollar Baby* werd door Paul Haggis in 2000 gemaakt. Oorspronkelijk was het de bedoeling dat Haggis de film zelf zou regisseren voor een klein budget van 6 miljoen dollar. Hij wou al Swank en Freeman als hoofdacteurs en aarzelde tussen Eastwood en Newman voor de rol van Frankie. Uiteindelijk heeft Eastwood de rol aanvaard en tegelijkertijd gevraagd om het ook te regisseren. Omdat Haggis met de opname van *Crash* (2005) bezig was heeft hij aanvaard (*Crash* won trouwens de Oscar voor beste film in 2006). Het is niet zo evident om een script van 137 minuten te maken van een verhaal van veertig pagina's. In het oorspronkelijke verhaal komen enkel Maggie en Frankie aan bod. De andere personages zijn van de andere verhalen van het boek geleend. Bovendien heeft Haggis auteur Toole twee keer ontmoet voor het script te schrijven. Hij heeft Toole's persoonlijkheid gebruikt om het personage van Frankie beter te definiëren. Eastwood beweert dat hij het personage van Frankie Dunn zoals beschreven in het boek zo authentiek mogelijk heeft proberen te spelen en het is hem trouwens gelukt. De scène met Frankie die de pastoor lastigvalt komt uit de eigen ervaringen van Haggis. Sommige dialogen uit het verhaal van Toole komen letterlijk terug in de film in de narratie uitgesproken door Freeman's personage Eddie.

2. Het verhaal

Million Dollar Baby begint als een boksfilm. Frankie Dunn (Clint Eastwood) is een oude getalenteerde bokskoach die teleurgesteld is door het leven. Hij houdt zich bezig met enkele jonge bokkers te trainen, Gaelic te leren, elke dag de plaatselijke pastoor lastig te vallen met existentiële vragen en naar zijn dochter brieven te schrijven die altijd ongelezen terugkomen. Wanneer de 31-jarige Maggie Fitzgerald (Hilary Swank) de deur van zijn sportschool binnenwandelt op zoek naar een coach, weigert hij haar te trainen: "*I don't train girls*". Afkomstig uit een marginaal milieu, beschikt Maggie echter over een ijzeren wil om het te maken in de bokswereld. Haar doorzettingsvermogen en de aanmoediging van de ex-bokser en klusjesman van de club Eddie (Morgan Freeman)

slagen er echter in om Frankie toch te overtuigen. Wedstrijd na wedstrijd blijkt zij een uitstekende bokser te zijn, en knock-out na knock-out groeit de bewondering en trotsheid van haar trainer. Zo ontstaat een band tussen Maggie en Frankie, twee volledig verschillende personen die elkaar zullen leren kennen, appreciëren en ondersteunen. Voor haar is hij de wijsheid, het vertrouwen en de vader die zij verloren heeft en waarvan zij zo veel hield (“*You remember me my daddy*”). Voor hem is zij de jeugd en het vuur. Snel ziet hij haar als een surrogaatdochter. Zij is degene die geluk in zijn leven heeft gebracht.

Maar dan krijgt de film een onverwachte wending: van boksfilm verandert de film plotseling naar pro-euthanasie film. Tijdens een titelgevecht krijgt Maggie een slag van haar tegenstandster, valt met haar nek op een krukje en raakt volledig verlamd. Zo beëindigt plotseling de droom waarin ze beiden leefden. Vol schuldgevoel zorgt Frankie dagelijks voor haar in het ziekenhuis. Op een dag vraagt Maggie de hulp van haar trainer om een einde aan haar leven te maken omdat zij weigert te leven als een hulpbehoevende die niet eens meer zelf kan ademen. Vanaf dan begint voor Frankie een mentaal gevecht tussen zijn overtuigingen en zijn gevoelens. Uiteindelijk winnen zijn gevoelens en zijn liefde voor haar en beslist hij haar wens in te lossen.

3. De laag van het verhaal

3.1. De personages

3.1.1. De hoofdpersonages: Maggie en Frankie t.o.v. Scrap

Er zijn in *Million Dollar Baby* drie hoofdpersonages: de bokster Maggie, de trainer Frankie en klusjesman Eddie, alias Scrap. Volgens de journaliste Mackie (Mackie, 29.03.05, p.7) mag men alle figuren uit *Million Dollar Baby* netjes in twee categorieën onderverdelen. Aan de ene kant, de integere mensen: Frankie, Maggie en Scrap. Daartegenover de klaplopers die enkel aan geld denken: de getalenteerde bokser die zijn trainer laat vallen voor de poen, de manager die veel meer van geld houdt dan van de

sport en de familie van Maggie die enkel van zich laat horen als ze geld ruiken. Maggie is een gelukzoekster die uit een zeer arm milieu komt maar zich in het hoofd heeft gehaald dat ze een bokskampioene wil worden. Ze bezit geen geld, maar wel een ijzeren wil om haar droom waar te maken. “*Boksen is het enige waar ik me goed bij voel*” (36’45). Ze is bereid om veel te werken en te lijden om het te maken in de bokswereld en dat zal haar lukken. Met haar doorzettingsvermogen, haar koppigheid en haar moed verandert zij tot een echte kampioene. Maggie blijft echter altijd een meisje met mooie waarden en een goed hart: ze wil haar familie gelukkig en trots maken en blijft Frankie altijd trouw ondanks interessante voorstellen van een andere coach. Het personage van Maggie heeft veel gemeen met Swank zelf. Swank is bekend voor haar doorzettingsvermogen en haar eenvoudigheid. Zoals Maggie had ze een droom en heeft ze gevochten om hem waar te maken. Ook al in *Boys Don’t Cry* waren er analogieën tussen de levens van Swank en Brandon. Dat helpt Swank om beter haar personages te begrijpen en geloofwaardiger over te komen. We zullen later daarop nog terugkomen in onze bespreking van het nieuwe model van de ster.

Het personage van Frankie is volledig anders dan dat van van Maggie. Precies daarom passen ze uitendelijk onverwachts zo goed bij elkaar. Frankie is een oude man en heeft zijn hart al jaren geleden gesloten voor liefde maar vanbinnen bezit hij veel liefde. Het is interessant op te merken dat zo een personage typisch is voor de films van Eastwood: harde en gekwetste mannen, met een verleden vol met fouten en gemiste kansen. Voorbeelden daarvan zijn Forrest Whitaker in *Bird* (1988), Sean Penn in *Mystic River* (2003) of Eastwood zelf in *Unforiven* (1992). In *Million Dollar Baby* is het maar geleidelijk dat Maggie ervoor zorgt dat Frankie zich blootgeeft. Frankie traint haar en maakt haar zo goed mogelijk totdat hij uiteindelijk ook in haar droom gelooft. Tussen hen ontstaat een speciale band van platonische liefde die sterker en sterker wordt.

Wanneer ze verlamd word, stopt de droom op een bruske manier voor allebei. Nu dat hij zijn gevoelens heeft laten spreken is hij kwetsbaar geworden. Frankie voelt zich verantwoordelijk en lijdt verschikkelijk veel door Maggie zo te zien. Hij heeft het moeilijk om in te zien dat niemand schuld treft aan het voorval. Hij blijft haar elke dag komen bezoeken en ondersteunen en doet alles om haar dagen minder lang te maken. Hij laat haar verhuizen naar het beste ziekenhuis dat hij kan vinden, helpt haar bij het

wassen, maakt soms grapjes en droomt met haar van een hypothetische toekomst. Hij zoekt ook naar oplossingen om haar leven gemakkelijker en gezelliger te maken. Zo stelt hij haar voor een speciale stoel te kopen waarmee ze naar school zou terug kunnen gaan. Voor Frankie is er wel steeds een toekomst voor alletwee. Alleen Maggie ziet het niet zitten zo verder te leven en beslist erover tegen Frankie te praten. Ze vraagt hem om haar te helpen om te sterven. Frankie ziet het echter anders. Op aanvraag van Maggie volgt een innerlijke strijd. Hoewel hij zeer diep geraakt is door het ongeluk van Maggie, troost hij zich echter door haar nog elke dag te zien en dichtbij haar te zijn. Zij is een deel van zijn leven geworden en hij zou echt niet meer zonder haar kunnen. Hij heeft Maggie leren kennen en appreciëren en beschouwd haar als zijn eigen dochter. Bovendien is hij een overtuigd praktiserende katholiek en heeft hij het heel moeilijk met het idee van euthanasie. Hij is bang voor de gevolgen op zijn eigen leven, bang om te zondigen en bang van God. Het is dus niet verbazingwekkend dat de vraag van Maggie hem op het eerste zicht ondenkbaar lijkt.

Een opeenvolging van evenementen zal hem echter van mening doen veranderen. Ten eerste is er de poging tot zelfmoord van Maggie. Frankie wordt in het midden van de nacht wakker gemaakt en ontdekt dat Maggie heeft geprobeerd haar tong in te slikken. Het spektakel van Maggie met een bloedmond is heel moeilijk aan te kijken, ook omdat het hem de realiteit onder ogen brengt: Maggie heeft echt besloten om te sterven. Ze was bijna doodgebloed voor dat verpleegsters haar gehecht hadden. De volgende dag komt Frankie Maggie bezoeken. Maggie is amper herkenbaar en geeft geen reactie omdat de dokters haar verdoofd hebben zodat ze geen poging tot zelfdoding meer zou ondernemen. Hij kan haar moeilijk in de ogen kijken waarin hij maar te goed kan lezen wat ze hem probeert te zeggen. In deze scène wordt Swank weer niet op haar best getoond. Maar ze is wel geloofwaardig en slaagt erin sterke emoties naar de toeschouwers over te brengen. Maggie is een gewoon personage met wie de kijkers zich kunnen identificeren. Ze is geen perfecte schoonheid zoals de personages uit het Klassieke tijdperk. Geloofwaardigheid en menselijkheid zullen in ons nieuw model van ster een plaats vinden.

Het tweede element dat Frankie motiveert om Maggie toch te helpen is eigenlijk Scrap. Scrap is de beste vriend en assistent van Frankie. Ze hebben een verleden samen:

Frankie was ooit zijn verzorger en op zijn laatste gevecht heeft Scrap zijn oog verloren, wat Frankie zichzelf moeilijk vergeeft. Alhoewel die twee voortdurend bekvechten hebben ze enorm veel respect voor elkaar. Scrap is ten eerste degene die erin slaagt Frankie te overtuigen om Maggie toch te trainen. Door zijn eigen ongeval ziet Scrap het leven vanuit een ander oogpunt: hij is rustiger en meer filosofisch dan Frankie. Hij fungeert als *off screen* verteller van het verhaal. Scrap betreurt dat Frankie zolang aarzelt om zijn boksters een echt titelgevecht te laten boksen. Het is dan hij die Frankie overhaalt om Maggie in het fatale titelgevecht in te schrijven. Wanneer Frankie de zware beslissing betreffende euthanasie moet nemen gaat hij te rade bij hem. Zoals altijd begrijpt Eddie alles en kan hij de juiste woorden vinden om steun aan zijn oude vriend te geven. Onrechtstreeks spoort hij hem aan om euthanasie te plegen: “*If she dies today, you know what her last thought will be? ‘I think I did it alright’. I know I could have rest with that*” (1:55’). Scrap heeft dus een cruciale rol gedurende het hele verhaal. Ondanks zijn schijnbare afstandelijke positie in de gebeurtenissen, is hij precies die éne die de zaken doet veranderen.

Daarnaast is het ook interessant op te merken dat Maggie het enige personage van het verhaal is dat altijd haar doelen weet te bereiken, soms met de hulp van Eddie en vaak ten koste van de wil van de andere personages, in het bijzonder van Frankie. Zoals Bordwell en Thompson (2003, p.415) opmerken: “*Classical Hollywood cinema often constructs a narrative around characters with definite traits who want to achieve specific goals. The clash of those characters’s contrasting traits and conflicting goals propels the story forward in a step-by-step process of cause and effect*”). Zo verlangt Maggie in het begin van de film boven alles om te boksen en dat Frankie haar trainer wordt, terwijl hij er helemaal niets van wil horen. Stap na stap slaagt ze er toch in, met de hulp van Eddie, Frankie van idee te doen veranderen. Ze wil een kampioene worden en dankzij haar ijzeren wil en haar motivatie slaagt ze er in, ondanks haar al oude leeftijd en haar gebrek aan ervaring. Ook de deelname aan het titelgevecht was een wens van Maggie en Eddie en een beslissing die Frankie oorspronkelijk niet wou nemen. Daarnaast weigert Maggie het voorstel van Eddie om van coach te veranderen en later op het ziekenhuis bed weigert ze de papieren te ondertekenen die al haar geld naar haar familie zou doen gaan. Maggie heeft dus altijd goed geweten wat ze wou, en nu dat zij

gehandicapt is, weet ze het nog steeds: ze wil sterven. Uitenlijk zal Frankie, een overtuigende katholiek die sinds 23 jaar elke dag naar de mis gaat, een beslissing nemen die tegen zijn overtuigingen ingaat. Die beslissing van Frankie om haar toch te helpen een einde aan haar leven te maken moet gezien worden in het kader van al de voorgaande elementen: Maggie heeft zo een krachtige wil dat het onmogelijk is haar van mening te doen veranderen. Frankie geeft het zelf toe aan de pastoor: “*You don’t know how fixed she is, how difficult it was to train her (...) She asked why this, why that, but did it her own way anyway*” (1:52’00).

3.1.2. De randpersonages: de familie, de pastoor

De familie van Maggie wordt voorgesteld als een ééndimensionale *white-trash* familie. Geen opvoeding, geen geld, geen toekomst, geen waarden... Ze leven in een woonwagenkamp en weten niets van de wereld behalve wat in hun buurt gebeurt. Maggie is degene van de familie die het best haar plan heeft kunnen trekken. Van uitzichtloze serveerster in een cafetaria is ze een beroemde bokster geworden. Haar familie blijft echter altijd heel belangrijk voor haar. Zij heeft een bewondering voor haar vader die toen ze nog heel jong was gestorven is. Een dikke moeder, een broer in de gevangenis en een allenstaande zus met baby blijven over. Allemaal marginaal en totaal ongeïnteresseerd in wat Maggie met haar leven doet. Hier wordt het arme Amerika getoond, zonder taboe. Dat is een karakteristiek van het nieuwe model om ook de zwarte kanten van een verhaal ook te laten zien en zelf te benadrukken. Ook in *Boys Don’t Cry* was dit al het geval. Maar Maggie houdt nog altijd van hen allemaal, ook al bestaat die familie uit klaplopers en egoïsten. Wanneer ze geld begint te verdienen met haar bokstoernooien gaat zij trots op bezoek naar hen maar wordt teleurgesteld door het koude onthaal en het uitlachen van haar moeder. Later koopt zij vol vriendelijkheid een huis voor haar familie. Haar moeder klaagt dan nog dat ze er niets mee kan aanvangen en geen uitkering meer zal kunnen krijgen. Later op haar ziekenbed krijgt Maggie nog een grotere teleustelling in haar familie. Ze kan niet wachten op hun bezoek en toen ze eindelijk het ziekenhuis binnenstappen – na een dure en leuke vakantie in Disneyland- is

het om een handtekening te krijgen die ervoor zorgt dat haar geld naar hen gaat. Zo zouden ze ook zeker zijn dat ze geen artsen en begrafenis kosten moeten betalen. Maggie beseft dan dat haar moeder nooit een wedstrijd van haar bekeken heeft en nooit trots op haar is geweest. Diep teleurgesteld weigert ze te ondertekenen, vraagt haar moeder nooit meer terug te komen en raakt ze een beetje depressief. Het *American Dream* – cliché krijgt hier een serieuze slag. De marginale familie van Maggie toont aan dat er in de Verenigde Staten nog zware miserie bestaat en dat er in dit geval maar een regel telt: ‘ieder voor zichzelf’. In de originele versie uit het boek vraagt Maggie aan Frankie haar geld te geven aan de American Paralysis Association zodat niemand nog zoals haar moet leven. Ook is er in het boek een scène waarin Frankie een slag geeft aan de broer van Maggie in het ziekenhuis. Die passages komen echter niet voor in de film.

Een tweede randpersonage in de film is de pastoor (Brian O’Byrne) bij wie Frankie dagelijks gaat bidden. In het begin van de film ziet men dat Frankie met zijn voeten speelt door hem theoretische vragen te stellen over de Evangelies en dat de pastoor dit spelletje echt beu wordt. Wanneer Maggie verlamd wordt en Frankie het dilemma moet oplossen tussen wat hij gelooft en wat hij wil gaat hij raad vragen aan de pastoor. Maggie wil sterven, terwijl hij haar bij hem wil houden. Maar precies haar in leven te houden, betekent haar vermoorden. De pastoor raadt hem sterk af euthanasie te plegen en voorspelt een moeilijke toekomst: “*You can’t do it you know that (...) Forget about God, or heaven and hell. If you do this, you’ll be lost*” (1:51’52”). Het personage van de pastoor vertegenwoordigt en anticipeert in de film eigenlijk de mening van de Kristelijke Kerk zoals die zich bij de *release* van de film heeft laten horen. *Million Dollar Baby* heeft controversie doet ontstaan door zijn pro-euthanasie boodschap. Kristelijke associaties hebben ertegen betoogd, net als de verenigingen voor gehandicapten. Volgens de gehandicapten beweging “Not Dead Yet”, die zich sinds 1993 verzet tegen hulp bij zelfdoding en euthanasie, verspreidt de film een sociaal onverantwoordelijke boodschap. De film zou de boodschap geven dat de dood beter is dan een handicap. Regisseur Clint Eastwood vertelde echter dat hij zelf een ander besluit dan zijn karakter zou hadden genomen. Hij beschouwt zichzelf niet als euthanasiefiguur en ziet zijn film echter als een verhaal over een gigantisch dilemma en hoe een persoon

dat moet oplossen. Kijkers moeten volgens hem zelf uitmaken wat ze van euthanasie vinden.

3.2. Thematieken

3.2.1. Boksmilieu, doorzettingsvermogen en liefde

Er zijn verschillende thematieken achter het verhaal van *Million Dollar Baby* te vinden. Het eerste is de thematiek van de bokssport en van het boksmilieu. De titel *Million Dollar Baby* komt trouwens uit het fatale titelgevecht in Las Vegas waaraan een prijzenpot van één miljoen dollar vasthangt. De thematiek van het boksmilieu is echter niet nieuw in Hollywood. In 1940 speelde James Cagney in *City for Conquest* een bokser die blind wordt in de ring terwijl hij geld wou verdienen voor de opvoeding van zijn broers. In dezelfde traditie waren in 1947 *Body and Soul* met John Garfield, *The Harder They Fall* in 1956 met Humphrey Bogart en Rod Steiger, *Fat City* in 1972, het meesterwerk van Martin Scorsese *Raging Bull* in 1980 en recent *Ali* met Will Smith in 2001. Daarnaast bestaan er nog veel andere boksfilms die minder succes hebben gehad bij de critici. Opmerkelijk is dat bijna geen boksfilm, of het nu goed of slecht gequoteerd is geweest, massale kijkers heeft aangetrokken. Een uitzondering hiervan is de Rocky-saga (McGrath, 23/12/04). Na *Million Dollar Baby* kwam nog een andere boksfilm uit: *Cinderella Man* (2005) met Russel Crowe en Renée Zellweger.

Million Dollar Baby behandelt bijna alle clichés die te vinden zijn in boksboeken en boksfilms. Ten eerste, de authentieke sfeer van een povere en smerige trainingszaal met zwetende sporters dat model staat voor dat deel van Amerika waarvoor de Amerikaanse droom blijft. Jonge kerels werken aan hun lijf en een achterlijke jongen mag van Eddie gratis meetrainen. Ten tweede, het parallellisme tussen het gevecht in de ring en in het leven, waar alles kan zolang het maar naar de overwinning leidt. Ten laatste zijn de donkere kanten van de bokssport ook aanwezig: de geldarrangementen tussen de coaches en de gemene tegenstander die bereid is alles te doen om te winnen. Maar *Million Dollar Baby* is bijzonder in het boksfilms landschap: Maggie is een Rocky

in een beha. *“Het is een boksfilm, zoals er al vele boksfilms zijn geweest en er vast nog vele zullen volgen, die zoals vaak gezegd niet echt over boksen gaan, maar over hoop, doorzettingsvermogen en Amerika. De belangrijkste variatie in het begin van het verhaal is dat de bokser een meisje is”* (Stigter, 23/02/05). De enige twee andere films over hetzelfde thema van een vrouwelijke bokster zijn *Blonde Fist* in 1991 en *Girlfight* in 1999. *Million Dollar Baby* is dan ook het verhaal van het gevecht van een vrouw om zich te manifesteren en respect te verdienen als meisje in dit jongensmilieu. Het getuigt opnieuw van moed van Swank om een zodanig moeilijke rol te kiezen. Bovendien is het opnieuw een mannelijke rol, wat een risico was dat ze definitief gestereotypeerd zou zijn voor haar toekomstige vertolkingen. Toch vond Swank het verhaal prachtig en twijfelde ze niet. Ze is vrij om films te kiezen volgens haar eigen waarden en smaken, wat vroegere sterren niet konden doen. De nieuwe ster beheerst haar imago zelf en mag zelf beslissen risico's te nemen of niet.

Maar zoals veel critici het opgemerkt hebben is de film toch geen vrouwelijke versie van Rocky. Swank speelt een vrouw die aan een mannelijke sport doet. Dat was vroeger in haar acteercarrière al eens het geval in de gevechtsfilm *The Next Karate Kid*. Daarin speelde Swank de rol van Julie Pierce die zoals Maggie zeer goed in karate zal blijken te zijn. Daarna speelde Swank ook in *Boys Don't Cry* zoals boven vermeld een mannelijke rol. Het blijkt dus dat Swank helemaal niet bang is om zich aan haar personage aan te passen en anti-*glamour* rollen te kiezen. Zoals De Foer (30/03/2005) schrijft: *“De dertigjarige actrice is een mooie vrouw, maar geen aristocratische schoonheid. Haar gezicht heeft soms vulgaire, volkse trekjes die haar zeer geloofwaardig maken als een Marina uit een woonwagenkamp. Maar Swank teert niet louter op haar looks, haar accent uit Missouri en haar spierballen –het resultaat van een maandenlange training: de passie en de emotie in haar vertolking trekken haar personage naar een hoger niveau”*. Voor *Million Dollar Baby* is zij 10 kilo spiermassa moeten bijkomen om geloofwaardig te zijn als professionele bokster. Daarvoor heeft zij elke dag uren touwtje moeten springen, push-ups en sit-ups moeten doen, halters moeten heffen en met de boksbal moeten oefenen. En dit zes dagen per week, vier maanden aan een stuk. Ze moest dagelijks 225 gram proteïne innemen, om het anderhalve uur eten, proteïneshakes drinken en rauwe eiwitten slurpen. Daarnaast werd ze nog verplicht om

tenminste negen uur per nacht te slapen. Het is typisch voor het nieuwe model van ster om zich maximaal te geven voor hun personage. De laatste jaren ziet men meer en meer acteurs die hun uiterlijk veranderen voor een rol. Renée Zellweger werd betaald om tien kilo aan te komen om de rol van *Bridget Jones* (2001 en 2004) te spelen. Tom Hanks moest op een jaar tijd bijna dertig kilos vermageren om in *Cast Away* (2000) te spelen terwijl Christian Bale bijna 32 kilo's is afgevallen voor zijn rol in *The Machinist* (2005). Zijn dieet bestond uit een blikje tonijn en een appel per dag. Men zou ook het voorbeeld van Demi Moore in *G.I. Jane* (1997) kunnen citeren of van Will Smith die voor zijn rol van boxer in *Ali* (2001) maanden trainde en 17 kilo spieren aankwam. Blijkbaar ontstaat er de laatste jaren een nieuwe tendens, waar de acteurs gewaardeerd worden voor hun acteerprestaties, hun aanpassing aan hun rollen en hun investering meer dan voor hun figuur en schoonheid.

Maar boksen is niet de enige thematiek die achter de film te vinden is. Doorzettingsvermogen en moed worden voorgesteld als doeltreffend voor wie zijn doel ooit wil bereiken. *Million Dollar Baby* is ook het verhaal van de opvoeding van een meisje uit een arm milieu dat niets te verliezen heeft en zich honderd procent geeft om haar doel om bokskampioene te worden te bereiken. De film geeft dus een levensles mee: met wilskracht kan men veel bereiken. De analogie tussen boksen en het dagelijkse leven is duidelijk: zowel om bokskampioen te worden als om een dagelijkse iets te kunnen bereiken moet je niet opgeven als je niet honderd procent geprobeerd hebt. Na haar ongeluk glijdt echter die sportvrouw weer weg in de donkere vergeetpunt vol eenzaamheid. Gedaan, de illusie van de Amerikaanse droom... Het is dus een verhaal van mensen van vlees en bloed, over de kracht, de fragiliteit en de complexiteit van het leven. Zoals *Boys Don't Cry* is *Million Dollar Baby* een verhaal dat over gewone mensen handelt. Het leven wordt getoond zoals het is. Menselijkheid is de boodschap in het nieuwe model van ster. Daarnaast zijn liefde en vriendschap heel belangrijke thema's van de film. *Million Dollar Baby* handelt hoe twee volledig verschillende personen elkaars gemeenschappelijke punten ontdekken en elkaar leren kennen. Frankie evolueert samen met het verhaal om steeds gevoeliger en kwetsbaarder te worden. In een interview vertelde Eastwood over zijn film "*I told them it's not a boxing movie. It's a love story that happens to take place on the periphery of the boxing world: a father –*

daughter love story” (Mcgraph, 23/12/04). *Million Dollar Baby* is een verhaal over onstilbare honger naar liefde. De Gaëlsche nickname dat Frankie aan Maggie geeft, ‘Mo Cuisle’, vat de relatie die tussen hen ontstaat samen: het betekent ‘mijn liefde, mijn bloed’. Ze hebben zich gevonden en willen elkaar altijd blijven ondersteunen. De volgende kleine passages uit de film illustreren dit treffend. Maggie: - “*You’re gonna leave me?*” Frankie: - “*Never!*” (44’30”). Maggie: - “*I have nobody but you Frankie*” Frankie: - “*But you’ve got me*” (1:14’41)

Opmerkelijk in dit liefdesverhaal is dat er nooit sprake van seks is tussen Maggie en Frankie (figuur 46). In het boek is het nog duidelijker dat het over een vader-dochter relatie gaat. Na haar aanval wordt Maggie naar het ziekenhuis gebracht in een ambulance. Ze is niet meer bewust maar zegt: “*I love you daddy*” tegen Frankie. In het ziekenhuis vertelt Frankie aan de dokters dat hij haar grootvader is. In de film worden die twee passages niet gebruikt maar toch is het duidelijk dat hun liefde voor elkaar platonisch is. De beelden hierna illustreren hoe ze dichtbij elkaar zijn gegroeid zonder dat er ambiguïteit bestaat in die relatie. In het boek wordt het ook duidelijk gemaakt dat Maggie hem doet denken aan zijn dochter: “*Two thick braids of auburn hair hung down behind each ear, framing a freckled face and a pair of agate eyes, like Frankie’s daughter*”.



Figuur 46: De relatie tussen Frankie en Maggie blijft een vader-dochter relatie

De vriendschap tussen Eddie en Frankie is ook één van de grote thematieken van de film. Eddie is bereid zijn oude vriend alles te vergeven en zal er altijd voor hem zijn. Ze bewonderen elkaar en zelfs nadat Frankie na de dood van Maggie verdwijnt, blijft Eddie trouw aan hun oude vriendschap en schrijft hij een brief naar Frankies dochter om haar te laten weten wat een man haar vader was. Die dochter is, hoewel ze nooit in beeld komt, ook een kernelement van de film rond de thema’s van schuld, berouw en mededogen.

3.2.2. Euthanasie

Million Dollar Baby zou niet zo controversieel zijn als het slechts over bokssport, moed en liefde ging. De film zet boven alles ook de vinger op een taboe van de Amerikaanse maatschappij: euthanasie. Zoals Chavannes (19/02/05) opmerkt: “Geweld is gewoon in Amerika, maar de dood is een kolossaal taboe. Hoop is alles, fatalisme is pervers”. De film gaat over de zin van het leven en van de dood. Het stelt zonder verpinken dat het geen zin heeft om blind aan morele regels en voorschriften vast te houden als die geen oog hebben voor de mens zelf. Een film maken over euthanasie is niet enkel zijn mening geven of een verhaal vertellen. Het gaat verder dan dat. Het heeft als bedoeling om zich open te stellen en kwetsbaar te maken aan de critici en de mening van andersdenkenden. Het getuigt ook van moed. “If you want to make a good movie, you always have to take a risk” zegt Eastwood in de bonus DVD. *Million Dollar Baby* is duidelijk een pro-euthanasie film, hoewel Eastwood beweert dat hij niet voor of tegen euthanasie is en dat hij gewoon wou laten zien dat een éénduidige regel hiervoor niet bestaat en dat euthanasie geval per geval moet bekeken worden. Voor Maggie is er geen reden meer om te leven: “I’ve seen the world...” (1:47’45). Dat beseft Frankie maar al te goed. Omdat hij zich schuldig voelt voor haar ongeluk, vindt hij ook dat hij haar wens moet respecteren, hoe moeilijk het voor hem ook is. De boodschap achter deze beslissing is dat hoe hard iemand tegen de euthanasie kan zijn, als hij met de situatie wordt geconfronteerd, zal hij misschien anders denken. De film bezit dus wel degelijk een pro-euthanasie geurtje, ongeacht wat Eastwood ook beweert in de pers. Zijn eigen politieke parcours is onduidelijk. Als burgemeester van Carmel, aan de Californische kust, was hij een herkenbare Republikein. Nu is het niet meer duidelijk. Zoals Rich (12/02/05, p. 10) opmerkt heeft Eastwood al zowel Democraten als Republikeinen gesteund. Hij is voorstander van de libertariaanse overtuiging van “less government” en was niet voor de Iraakse oorlog. In andere woorden denkt hij zoals de gemiddelde Amerikaan. Wat ook de kritieken over *Million Dollar Baby* vertellen, het grote publiek zal altijd trouw aan Eastwood blijven. De Gallup peilingen van 2004 over euthanasie toonde dat 53% van de Amerikanen het moreel aanvaardbaar vindt, terwijl 41% het moreel slecht vindt. Veel conservatieve groepen hebben de regisseur aangevallen door hem te verwijten dat hij de

“cultuur van het leven” (de *pro-life campaign*, grote thema van de campagne van Bush) niet promoot. De katholieke kerk heeft een moreel protest aangetekend en associaties voor gehandicapten zoals ‘Not Dead Yet’ zijn in deurpost gebleven voor de deuren van de Amerikaanse bioscopen.

Ook als hoofdactrice bestond het gevaar voor Hilary Swank dat zij onmiddellijk als pro-euthanasie zou geklasseerd worden. Maar risico’s nemen is een typische karakteristiek van de nieuwe soort van ster. Voor haar is *Million Dollar Baby* echter allereerst een verhaal over iemand die haar doel zo hard wil bereiken dat zij erin slaagt. Daar herkent trouwens Swank zich in: net zoals Maggie is ze afkomstig uit een arm milieu en heeft ze moeten vechten om actrice te worden. Ze blijft daardoor in haar echte leven het simpele meisje dat van een bescheiden milieu afstamt. Ze dwingt de bewondering van de toeschouwers door haar naturel en staat bekend voor haar doorzettingsvermogen.

In de film krijgt men duidelijk op het scherm te zien hoe dat Maggie geëuthanaseerd wordt door Frankie. Frankie sluipt ’s nachts het ziekenhuis binnen. Men hoort niets, behalve de ademhaling van Maggie terwijl Frankie op de gang loopt zonder gezien te worden. Hij zit op het bed, maakt haar wakker en zegt haar dat hij haar van de kunstmatige beademing zal halen, waarna ze zal inslapen. Daarna zal hij haar een prik geven en zal zij blijven slapen. In het boek is het geschreven dat een verpleegster komt zien omdat ze geluid hoorde en whisky rook. In het script van de film wordt dat niet gebruikt en heeft Frankie geen enkel probleem om binnen te komen. Hij komt dichterbij Maggie haar oor en verklaart haar eindelijk de betekenis van de nickname die hij haar gegeven had: “*Mo Cuishle means my love, my blood*” (1:58’10). Hij kust haar op de wang, ze glimlacht en huilt van geluk. Frankie ontkoppelt de beademing en geeft haar een spuitje. Op de achtergrond ziet men het scherm van haar hart dat ineens stopt met kloppen. Frankie kijkt een laatste keer naar haar vooraleer voorgoed te vetrekken. Men ziet dat ook Eddie in het ziekenhuis was en dat hij alles gezien heeft. Deze scène toont dus zonder taboe hoe dat de euthanasie verloopt, en dat is ook precies wat veel toeschouwers heeft gechoqueerd.

Euthanasie wordt toch over het algemeen meer en meer anvaard. Het wordt ook het recht voor waardig sterven genoemd. Van het Grieks *eu*, goed, en *thanatos*, dood,

bedoelt het pijnloze overlijden. Het Raadgevend Comité voor de Bio-ethiek geeft er de volgende definitie aan 'het opzettelijk levensbeëindigd handelen door een andere dan de betrokkene, op diens verzoek'. Er moet een onderscheid worden gemaakt tussen drie verschillende vormen van euthanasie. De 'hulp bij zelfdoding' betreft het geval waar de arts gebruik maakt van medicatie om de levensduur te verlengen. De patiënt krijgt de middelen om een overdosis te nemen, wanneer hij het wil. Bij de 'passieve euthanasie' ziet de arts af van een bepaalde behandeling of stopt hij er één. De 'actieve euthanasie', integendeel, gaat over een medische ingreep waardoor het leven beëindigd wordt. In *Million Dollar Baby* zouden we dus van actieve euthanasie moeten spreken. Maar volgens de Belgische en Nederlandse wet moet er om van euthanasie te mogen spreken de interventie van een dokter zijn. In de film is het niet het geval. De daad gepleegd door Frankie moet dus eigenlijk niet als euthanasie beschouwd worden maar als moord.

We hebben het net gehad over een aspect van de Belgische en Nederlandse euthanasie wet. We zullen nu dieper zien wat de stand van zaken betreffende euthanasie is in andere Europese landen en in de Verenigde Staten. In welke landen wordt euthanasie toegelaten? In april 2001 werd Nederland het eerste land ter wereld dat euthanasie legaliseerde. Een jaar later werd het recht tot euthanasie ook geschreven in de Belgische wet. In Frankrijk bestaat sinds april 2005 een wet die toelaat een einde te maken aan een kunstmatig in stand gehouden leven. In anderen landen zoals Zwitserland, Denemarken, Zweden en Colombia wordt euthanasie gedoogd alhoewel het niet officieel door een wet gelegaliseerd wordt. In de Verenigde Staten, integendeel, is euthanasie uitdrukkelijk verboden. Slechts in één deelstaat, namelijk Oregon, wordt medische hulp bij zelfdoding wettelijk toegestaan. In al de andere deelstaten riskeren artsen die de wet overschrijden gevangenisstraffen tot twintig jaar. Nederland wordt in de V.S. geschetst als een verschrikkelijk land waar kinderen worden geëuthanaseerd, zelf tegen de wil van hun ouders. Tegenstanders van euthanasie zijn te vinden zowel bij de Democraten (Clinton, Gore) als bij de Republikeinen (G.W. Bush) en krijgen steun van de Christelijke bonden. In *Million Dollar Baby* is euthanasie getoond als een liefdesdaad met respect voor het leven, wat vanuit de anti-euthanasie oogpunt onmogelijk en zelfs contradictorisch is.

Maar wat ook gespeeld heeft in de polemiek rond *Million Dollar Baby* is het hevige debat over euthanasie dat in maart 2005 in Florida ontstond door de mediatisatie van de zaak Terri Schiavo. Deze 42-jarige comapatiënte verkeerde sinds 1990 in vegetatieve staat. Haar echtgenoot wou volgens haar wens haar laten inslapen terwijl haar ouders volledig tegen waren. De twee partijen zijn in de rechtbank geweest en de media hebben de zaak wereldbekend gemaakt. De zaak heeft disproportionele maten aangenomen en Amerikanen hebben zich erdoor gepassioneerd: manifestaties werden gehouden om beide partijen te steunen. Zelfs president G.W. Bush heeft zijn verlof ingekort om persoonlijk in het midden van de nacht een wet te ondertekenen die haar in leven moest laten. Uiteindelijk werd toch bepaald dat de voedingssonde van Terri verwijderd moest worden. Terri Schiavo stief door uithongering op 31 maart. De polemiek rond *Million Dollar Baby* moet aan de hand van deze zaak gezien worden. In de Verenigde Staten was de film vanaf 15 december 2004 te zien op de grote schermen. In België is hij in maart 2005 uitgekomen, precies wanneer de zaak Terri op haar hoogtepunt was. Heeft de zaak Terri Schiavo reclame voor de film gemaakt of heeft de film het debat over euthanasie geopend met de mediatisatie van de zaak Terri als gevolg? Het is moeilijk om te bepalen, maar beide evenementen waren in ieder geval in de media gebonden door hun gelijke timing. Ook voordat de zaak-Schiavo een nationaal drama werd, waren levensbeeindiging, hulp bij zelfdoding en euthanasie de meest omstreden sociale kwesties in de VS.

Million Dollar Baby is echter niet de eerste film die over euthanasie handelt, en zeker niet de laatste. Ongeveer samen met *Million Dollar Baby* kwam een andere pro-euthanasiefilm uit: de Spaanse film *Mar Adentro (The Sea Inside)* van Alejandro Amenábar. *Mar Adentro* is het waargebeurde verhaal van de Spaanse Ramon Sampredo die 30 jaar heeft gevochten voor het recht op euthanasie en zijn eigen recht om te doden ondanks de conservatief-katholieke wetgeving in Spanje die euthanasie strafbaar stelt. Regisseur Amenábar wou aantonen dat een onwaardig leven niet geleefd hoeft te worden, dat de mens boven instituten als staat en kerk staat. *Mar Adentro* heeft de Oscar voor beste buitenlandse film gewonnen tijdens dezelfde Oscarceremonie als *Million Dollar Baby*. Toeval? Het toont in ieder geval dat euthanasie aanwezig is in de actualiteit, zelf in die tijden van conservatief *Bushisme*. In België wordt het onderwerp

ook regelmatig behandeld. In februari 2006 ging het proces van de verpleegster Els Op de Weerd door. De verpleegster had vijf jaar eerder de dood van haar tante versneld. Ze pleitte onschuldig en zei dat ze euthanasie pleegde om het ondraaglijke lijden van de vrouw te verzachten. Probleem is dat zij maar een verpleegster is en dat volgens de Belgische wet enkel een arts het recht heeft om euthanasie te plegen. De Antwerpse assisenjury heeft haar echter volledig vrijgesproken, wat voor luid applaus in de zaal heeft gezorgd.

Achter wat in het begin een simpele boksfilm lijkt te zijn, schuilt in *Million Dollar Baby* dus eigenlijk een zware huidige maatschappelijke problematiek, zonder de kijker hierover van tevoren te waarschuwen. Dat heeft gezorgd voor een enorme polemiek en heeft Swank in de belangstelling gezet. Haar imago werd echter niet besmet omdat ze geen persoonlijke mening over euthanasie heeft laten weten. Laten we Scott (04/01/05) de conclusie ervan trekken: “*Eastwood treats the conventions of the boxing-movie genre, its measured alternations of adversity and redemption, like the chord changes to a familiar song - the kind of standard that can, in the hands of a deft and sensitive musician, be made to yield fresh meanings and unexpected reservoirs of deep and difficult emotion*”.

4. Opbouw, temporele structuur en narratieve structuur

Million Dollar Baby duurt 132 minuten. Het verhaal speelt zich af in minder dan twee jaar tijd: in het begin van de film is Maggie 31 en is ze al drie jaar bezig met trainen op eigen houtje. De dag van haar 32^{ste} verjaardag aanvaart eindelijk Frankie om haar coach te worden. Op haar 33^{ste} is ze al in het gevechtscircuit bekend en krijgt Frankie meer en meer interessante voorstellen om haar te laten boksen. Ze zal nooit de leeftijd van 34 bereiken. Twee keer wordt gerefereerd naar toen Maggie jonger was en dat haar vader en hond Axel nog in leven waren. Maar dat blijft bij mondelinge herinneringen. Er is geen enkele flash-back in de film, het verhaal blijft lineair en volgt een chronologische structuur: de film toont evenementen in de volgorde van het verhaal. Sommige scènes worden als belangrijker gesteld dan anderen door hen langer te maken. Zo duurt het

titelgevecht alleen al zeven minuten terwijl alle vroegere gevechten samen slechts enkele minuten duren. Daarentegen corresponderen de negen dagen in coma van Maggie met twee seconden in de *plot* tijd. Zoals Maggie die uit haar coma ontwaakt, weten we niets van wat er ondertussen is gebeurd. In sommige scènes is de tijd op het scherm hetzelfde als de tijd van de toeschouwer: de daad van euthanasie bijvoorbeeld duurt twee minuten dertig, wat eigenlijk in echte tijd ook genoeg zou zijn.

Million Dollar Baby begint onmiddellijk met een boksgevecht. De kijker wordt direct in de bokssfeer meegesleurd dankzij het schreeuwen van het publiek en het geluid van de slagen. Er is een pauze en Eastwood komt op het scherm als trainer van een van de bokkers. Men hoort voor de eerste keer de stem van Freeman “*Met één man wilde ik nooit vechten*”. Zo stelt Eddie Frankie voor aan de toeschouwer. De stem van Freeman is sober en rustig. De filmkenner legt direct een verband met de *voice-off* van Freeman in *The Shawshank Redemption* (1994). Van het begin tot het einde van de film zal zijn stem ons het verhaal vertellen met een filosofische blik op de evenementen. Het gevecht gaat verder en Swank maakt haar opwachting. Ze kijkt met bewondering naar het einde van de match en vooral naar Frankie die gepassioneerd de match volgt. Daaruit bestaat de eerste scène van *Million Dollar Baby*. Na amper drie minuten heeft de toeschouwer kennis gemaakt met de drie hoofdpersonages en met de narratieve structuur: een verhaal vertelt door een getuige van de feiten. De verteller is Eddie en omdat hij een personage van de film is die zijn eigen visie van de evenementen geeft, is hij natuurlijk subjectief. Hij vertelt het verhaal vanuit zijn eigen standpunt. Wat de kijker te weten krijgt is wat hij wil vertellen. Nooit hoort men de versie van de feiten van Frankie of van Maggie. De stem van Eddie komt altijd de beelden becommentariëren en verklaren.

Alleen bij de scène waarin Maggie haar familie gaat bezoeken met Frankie is er geen *voice-off* van Eddie, alsof hij hun intimiteit niet wou storen. Op hun weg terug vertelt Maggie aan Frankie dat zij vroeger een hond had die gehandicapt was aan zijn poten. Haar vader was een dag met hem vertrokken en alleen teruggekomen. Ze had toen een schop in de achterbak van de wagen gezien en had verstaan dat haar vader een einde had gemaakt aan zijn lijden. Dit verhaal is noodzakelijk om een latere cruciale scène te verstaan, toen Maggie Frankie vraagt haar te helpen doden: Maggie: “*I have a favour to ask you boss*” Frankie: “*Sure, anything you want*” Maggie: “*Remember what my dad did*

for Axel?”Frankie: (think) “*Don’t even think about that!*”Maggie: “*I can’t be like this Frankie. Not after what I’ve done*” (...) Frankie: “*I can’t. I can’t. Please, please, don’t ask me!*”Maggie: “*I’m asking.*” (1:47’10). Om deze passage van de film te verstaan moet men de scène van de hond hebben gezien. Eddie was er niet en in die tweede scène voegt hij dus ook geen commentaar toe en laat hij ons maar kijken. De kijker weet soms meer dan de personages zelf. We weten bijvoorbeeld meer over het verleden van Frankie dan Maggie. We zijn getuigen van het arrangement van Eddie om Maggie een andere coach te doen ontmoeten terwijl Frankie er niets van weet. Over Eddie weten we niet veel. Over zichzelf spreekt hij niet. Zijn verhaal gaat over Maggie en Frankie. Hij beschrijft hun persoonlijkheden en probeert ons vertrouwd met hen te maken totdat de kijker zich echt dicht bij het personage voelt. “*De klasse van Eastwoods regie zit in de sobere stijl waarin hij zijn verhaal ontvouwt. Hij neemt de tijd de personages te introduceren, en maakt de bioscoopbezoeker vertrouwd met de treurige locaties waar zijn antihelden leven en werken*” (Ockhuysen, 24/02/05).

Verder ontplooit de film zich rond die drie personages. Pas nadat de kijker vertrouwd wordt met de personages begint het boeiend te worden. “*A very common pattern of development is the goal-oriented plot, in which character takes steps to achieve a desired object or state of affairs*” (Bordwell &Thompson, p. 80). In *Million Dollar Baby* wil Maggie maar een ding: zich letterlijk uitvechten boven het zeer bescheiden milieu van haar afkomst. We hebben al vroeger gezien hoe het hele verhaal rond dat doel draait met als uitdaging om Frankie in haar plannen mee te trekken: eerst Frankie overtuigen haar te trainen, daarna hem overtuigen haar in een titelgevecht te laten vechten en tenslotte hem overtuigen aan haar lijden een einde te maken. Dit zorgt voor spanning in de film: gaat het haar lukken? Zal Frankie haar trainen, haar durven laten vechten, haar helpen doden? Dit helpt ook om te begrijpen waarom Maggie het niet meer ziet zitten om verder verlamd te leven. Ze heeft al haar doelen bereikt en nu heeft ze echt geen middel meer om verder te gaan. De zin van haar leven was boksen om kampioen te worden, nu dat zij niet meer kan bewegen heeft leven geen zin meer.

Zoals in veel films bevat het einde van *Million Dollar Baby* een paar zaken die onuitgesproken blijven. Maar het publiek moet daarin meegaan. “*A film does not simply stop. It ends. The narrative will typically resolve its causal issues by bringing the*

development to a high point, or climax. In the climax, the action is presented as having a narrow range of possible outcomes (...) Emotionally, the climax aims to lift the viewer to a high degree of tension or suspense” (Bordwell & Thompson, p 82). In de climax van Million Dollar Baby, bevindt Frankie zich voor een dilemma: euthanasie plegen of niet. Hij beslist het te doen. Als hij het ziekenhuis verlaat, ziet men dat ook Eddie in het ziekenhuis was en dat hij dus alles weet. Zijn voice-off vertelt “Then he walked out. I don’t think he had anything left”. Eddie gaat terug naar de gym voor het geval Frankie zou terugkomen, maar dat zal hij nooit meer doen. Men ziet Eddie een brief schrijven terwijl zijn voice-off verder vertelt: “Frankie didn’t leave a note. And nobody knew where he went. I’d hope he had gone to find you and ask you one more time to forgive him. But maybe he didn’t have anything left in his heart. I just hoped he could find some place where he could find a little peace (...) No matter where he is, I’d thought you should know what kind of man your father really was”(2:02’08). Zo eindigt de film zoals het begonnen is: met de voice-off van Eddie. En pas met die laatste zin begrijpt men dat het hele verhaal uit een brief bestaat die Eddie voor Katie, de dochter van Frankie, schreef. Dit wil zeggen dat de hele film eigenlijk een flash-back uit het geheugen van Eddie is. De film laat vragen onbeantwoord: waarnaartoe is Frankie vertrokken? Wat is er eigenlijk met zijn dochter gebeurd? De verwachting van de kijker dat zijn relatie met zijn dochter misschien hersteld kan worden, wordt niet bevestigd. De kijker moet voor zichzelf uitmaken hoe het verder zal gaan met Frankie. We weten hoe het met Scrap afloopt maar we weten niet, zowel geestelijk als lichamelijk, waar Frankie terecht zal komen. Het laatste beeld (figuur 48.) toont Frankie vanuit het raam van een café waar hij ooit met Maggie was geweest en de beste citroentaart ter wereld had geproefd (figuur 47). Misschien gaat hij zijn leven daar heropbouwen? Niemand weet het. In het boek komt de dochter van Frankie ook aan bod maar eindigt het verhaal in het ziekenhuis: “With his shoes in his hand but without his soul, he moved silently down the rear stairs and was gone, his eyes as dry as a burning leaf”.



Figuur 47: Maggie laat Frankie de beste citroentaart ter wereld proeven



Figuur 48: Frankie gaat terug naar het café na de dood van Maggie

Opmerkelijk in *Million Dollar Baby* is de ommekeer in het verhaal. Het eerste deel van de film is een typische boksfilm met een steeds groeiend ritme. Het ritme, de tonaliteit en de gevoelens zijn tot stand gebracht door de acteurs: ze creëren een warme ruimte waar de toeschouwer zich thuis voelt. Slechts na veertig minuten begint Maggie aan haar gevechten. Het ritme wordt vanaf dat moment sneller en sneller op dezelfde snelheid als ze haar tegenstanders knock-out slaagt. Alles lijkt haar te lukken, ze wordt beter en beter. Natuurlijk verwacht men dat zij haar titelgevecht zal winnen. Maar net op het moment dat de kijker zich erbij neerlegt dat dit een feel-good movie is, zoals er in Hollywood twaalf in een dozijn zijn, krijgt het verhaal een drastische wending. Op het spannendste moment krijgt ze een slag: vertraagde beelden tonen hoe ze haar nek breekt op het krukje. Gedurende drie seconden ziet de kijker een zwart scherm vooraleer hij Maggie op haar ziekenhuis bed volledig verlamd weerziet. Slechts het geluid van haar hart is te horen. Het ritme wordt vanaf dit moment en voor de laatste dertig minuten zo traag als het nieuwe leven van Maggie. Het contrast met het eerste deel schept een melancholische, emotionele sfeer die weinige kijkers onberoerd laat.

Bijna geen enkele filmcriticus heeft dé verrassing van de film verraden. De meeste toeschouwers dachten daarom naar een boksfilm te gaan kijken die volgens de pers bijzonder de moeite waarde was, zonder te weten wat hen te wachten stond. Dit verrassingseffect heeft zeker gezorgd voor het ontstaan van de polemiek. Voor sommigen is de verandering van onderwerp een meesterlijke zet van “grootmeester Clint” terwijl het voor anderen een ongezonde poging tot tranentrekkerij is met een overvloed aan drama en moraal. Alleen de tegenstanders van de film en het debat dat ze hebben laten ontstaan door hun protest hebben het einde van de film bedorven. Maar

zoals Eastwood het opgemerkt heeft, kende iedereen het einde van *The Passion of Christ* (2004) ook op voorhand, en toch gaan de kijker ernaar zien. De positieve reacties zijn echter in grote mate dominant. De acteerprestatie van Swank werd in unanimitéit gewaardeerd door de kijkers en haar aanpassing aan haar personage, zowel geestelijk als lichamelijk, wordt bewonderd. Oorspronkelijk werd er gesproken van Sandra Bullock voor de rol van Maggie. Uiteindelijk werd Swank gekozen, en gelukkig maar! Zoals Frappat het schreef: *“Peut-être Eastwood aurait-il pu trouver une meilleure actrice pour le rôle de Maggie, mais j’ai du mal à imaginer qui cela aurait pu être. Swank, avec ses yeux écarquillés, son sourire ouvert, habite ce film comme un esprit bienveillant, et présente un contraste exquis avec les visages burinés d’Eastwood et de Freeman”* (Frappat, 12/01/2005). Op de imdb site (Internet Movie Database: www.imdb.com) waar alle kijkers een quotering van 1 tot 10 voor een film mogen geven, heeft *Million Dollar Baby* 8,4 op 10 bereikt uit 41 000 stemmers (op 1 maart 2006). Men kan spreken van een uitstekend goed resultaat dat getuigt van de waardering van het grote publiek.

5. Mise-en-scène

“It is a quiet, intimately scaled three-person drama directed in a patient, easy-going style, without any of the displays of allusive cleverness or formal gimmickry that so often masquerade as important filmmaking these days” (Scott, 04/01/2005).

5.1. De setting: tijd en locatie

In *Million Dollar Baby* heeft de mise-en-scène een algemene functie van realisme om het wereldje beschreven in het boek van Toole zo goed mogelijk weer te geven. De film werd gedraaid in de zomer van 2004, beëindigd in de herfst en kwam net op tijd uit voor Kerstmis en de Oscar ceremonie. Het valt moeilijk te zeggen wanneer de film zich afspeelt. Auto’s verraden dat het waarschijnlijk ergens in de jaren 2000 is, maar een precieze datum kennen we niet en het verhaal is eigenlijk tijdloos. Het is trouwens typisch van Eastwood om mythisch, tijdloos, klassiek Amerika te filmen. Over waar dat de film opgenomen werd is er meer te vernemen maar veel decors zijn er niet. De

negentigjarige Henry Bumstead was hier verantwoordelijk voor en heeft een prachtige job gedaan. Het verhaal speelt zich vooraal af op drie locaties. Ten eerste in de sportzaal de *Hit Pit* die Frankie bezit (figuur 49). Bumstead heeft heel lang naar de ideale sportzaal gezocht. Uiteindelijk werd een verlaten loods in het centrum van Los Angeles gekozen. Binnen is er bijna geen decor. De *Hit Pit* is een lugubere sportzaal die het bezit van Frankie is, maar veel geld om het te renoveren is er niet. De kleuren zijn triest en somber: grijs, bruin, zwart. Veel verlichting is er niet (ziet ook punt 4.3.) en het lijkt vuil te zijn.



Figuur 49: De sportzaal de Hit Pit

De tweede belangrijke locatie bestaat uit de verschillende boksringen waarin Maggie haar tegenstanders K.O. slaagt. Hoe belangrijker de match wordt, hoe mooier de ring en hoe meer toeschouwers (figuur 50). De foto's hierna komen van de allereerste en de allerlaatste match van Maggie. Alle matches werden echter in het Grand Olympic auditorium gefilmd.



Figuur 50: De boksring van de eerste match van Maggie versus die van het titelgevecht

De laatste belangrijke locatie is het ziekenhuis (figuur 52). Hier is de dominante kleur wit, wat typisch is voor ziekenhuizen. Die netheid contrasteert met de vuilheid van de sportzaal.



Figuur 51: De witte muren van het ziekenhuis geven een indruk van netheid

De buitenscènes werden gedraaid in verschillende wijken in de omgeving van Los Angeles, waaronder *Venise Beach* en *Hollywood Boulevard*. Het is dan altijd kleuriger dan in de sportzaal en in het ziekenhuis (figuur 52). Voorbeeld ervan is het wagenkamp. Dat werd gefilmd in de zon, wat er bijna een aangename plaats om te wonen van maakt. De cafetaria waar Maggie werkt is ook redelijk gekleurd. Uiteindelijk is het aantal decors niet talrijk in de film, wat de klemtoon op de personages zelf legt.



Figuur 52: De zon en de kleuren maken de wereld van Maggie buiten de bokszaal bijna aangenaam

Om de personages beter te leren kennen krijgen we hun omgeving te zien. Zo ziet men Frankie in zijn kamer bidden, de vuile kamer van de sportzaal die als thuis dient voor Eddie, de wijk van afkomst van Maggie, de cafetaria waar ze werkt en haar kamer. Eddie's kamer en Maggie's kamer worden beiden met behulp van *mobile framing* op het scherm gebracht (figuur 53). De panoramische bewegingen (*pan movements*) overschouwen de zaal zoals ogen het zouden doen. Het eerste beeld toont de

kamer van Eddie gezien door Maggie terwijl het tweede deel de kamer van Maggie laat zien, gezien door de ogen van Frankie.



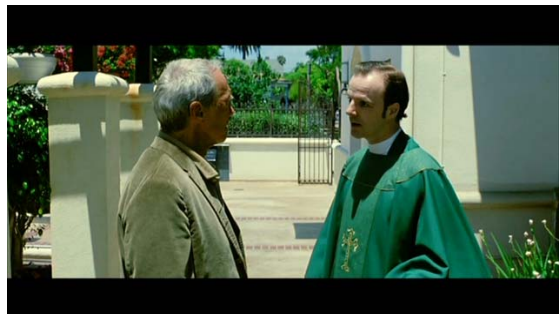
Figuur 53: De techniek van de panoramische beweging wordt gebruikt om de kamer van Eddie en het appartement van Maggie op het scherm te laten zien

5.2. Kostumering en make-up

Kostuums hebben specifieke functies in een film. Zo verspreiden de kleren van Maggie signalen over haar situatie. In het begin van de film heeft ze bijna geen geld en komt ze altijd met dezelfde oude sportkleren trainen. Vanaf dat ze begint te vechten en geld te verdienen heeft ze andere kleren aan, ook specifieke bokskleren (figuur 54). Op een belangrijke match biedt Frankie haar een groene kapmantel, passend bij haar short en T-shirt. Op de rug zijn de woorden “*Mo Crushle*” geschreven, wat haar nicknaam voor de rest van haar carrière zal worden. Dat kledingstuk is eigenlijk van dezelfde groene kleur als de aube van de pastoor (groene kleding dat wordt gedragen tijdens gewone dagen). Dit parallellisme is te flagrant om een toeval te zijn (figuur 55). Zelfs de inscriptie erop zijn in beide gevallen in goud. Is Frankie er zich van bewust? Is het met opzet gedaan om zo de bescherming van God voor haar te krijgen. Dat levendige en vrolijke kleurend doet de pastoor er trouwens sympathiek uitzien. Bovendien is hij nog jong. Dat allemaal breekt met de traditionele voorstelling van pastoors in films: oude en in zwart geklede mannen die vaak een norse levenshouding hebben.



Figuur 54: De sportkleren van Maggie zijn getuige van haar stijgende loon



Figuur 55: De kapmantel van Maggie is van dezelfde kleuren als de aube van de pastoor. Toeval?

Buiten de sportzaal heeft Maggie gewone kleren aan. Frankie draagt altijd klassieke kleren. Scrap ziet er uit als een arme man (figuur 56). Hij woont in een lugubere kamer van de sportzaal en blijft met gaten in zijn sokken rondlopen. Zoals het typisch is bij oude mannen draagt hij vaak een hoed om er proberen goed uit te zien. In het interview op de Bonus DVD verklaart Freeman dat hij altijd gebruik maakt van de kostuums om zijn personages beter te verstaan en te kunnen interpreteren.



Figuur 56: De oude kleren van Eddie stralen armoede uit

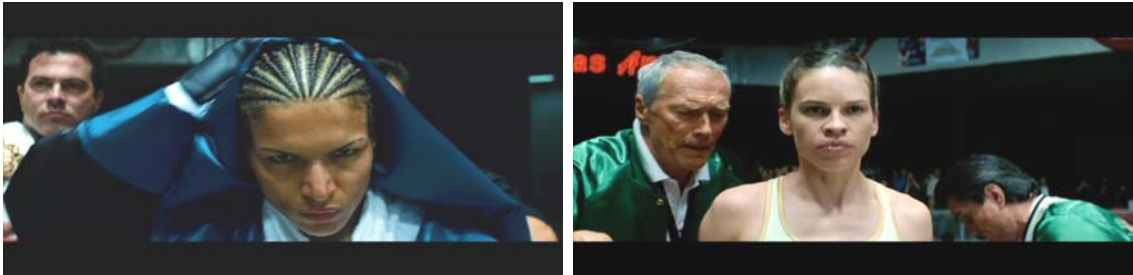
Ook make-up speelt een zeer belangrijke rol in films. Vaak hoort men zeggen dat iedereen een ster zou kunnen lijken met de gepaste make-up. Hoewel dat overdreven is, is make-up toch zeer doeltreffend om een actrice er mooi uit te laten zien. Klassieke Hollywood sterren en huidige sterren krijgen in het algemeen rollen van mooie vrouwen. In *Million Dollar Baby* moet Swank voor een professionele bokster doorgaan. Ze ziet er sympathiek uit, maar mooi is ze niet in de film. Swank is echter geen lelijke vrouw. In haar dagelijkse leven draagt ze elke dag make-up en kleedt ze zich sexy. Beelden uit de Oscars ceremonie of uit interviews laten ons een aantrekkelijke Hilary zien. In de rol van een bokser hoeft het niet te verbazen dat zij geslagen wordt. Make-up en speciale effecten zorgen er dus voor artificiële wonden op haar gezicht te maken (figuur 57). Op de twee onderstaande beelden is Swanks gezicht volledig geblesserd. Het derde beeld toont het been van Maggie in het ziekenhuis. Omdat ze niet van houding kan veranderen krijgt ze doorligwonden. Het laatste beeld komt uit het interview uit de bonus DVD (figuur 58). Men ziet er Swank in het dagelijkse leven: een simpele maar aantrekkelijke vrouw die openhartig is. Het is net een criterium van het nieuwe model van ster. De ster baseert zijn of haar acteerprestatie op talent en aanpassing in plaats van op schoonheid.



Figuur 57: Make-up zorgt voor artificiële wonden. Swank wordt niet op haar best gefilmd

Figuur 58: Een uitstralende Swank gedurende het interview op de bonus DVD

Naast om acteurs er mooi uit doen te zien en voor speciale effecten zorgen, speelt make-up ook een rol om de acteerprestatie van de acteurs te ondersteunen. Hierbij zijn ogen van groot belang in gezichtsuitdrukking omdat ze zeer expressief zijn. Daarom krijgen ze speciale aandacht in close-up scènes. Voorbeeld ervan is Maggies tegenstander Billie Blue Bear tijdens het titelgevecht (figuur 59). Haar kapsel, de vorm van haar wenkbrauw en de eyeliner onder haar ogen laten haar echt gemeen lijken in vergelijking met Maggie die heel lief lijkt te zijn.



Figuur 59: De gemene Billie versus de lieve Maggie: de hulp van het kapsel en de make-up

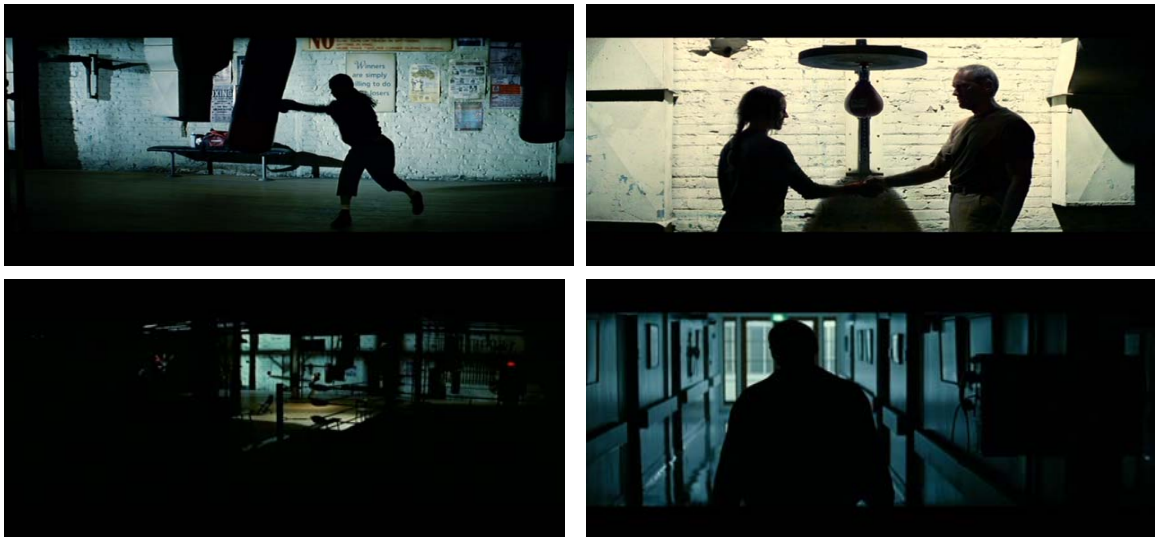
Een andere illustratie is te vinden wanneer Frankie begint te huilen in de kerk. Het is al verrassend genoeg om Eastwood op het scherm te zien wennen. Zijn triestigheid wordt nog beklemtoond met behulp van rode eyeliner. Ook bij Maggie in het ziekenhuis wordt make-up gebruikt. Haar lippen worden met groene lipstick gekleurd om haar er ziek uit te laten zien (figuur 60).



Figuur 60: De eyeliner onder de ogen van Eastwood zorgt voor een rode ogen effect terwijl de groene lippen van Maggie haar ongezond laten lijken.

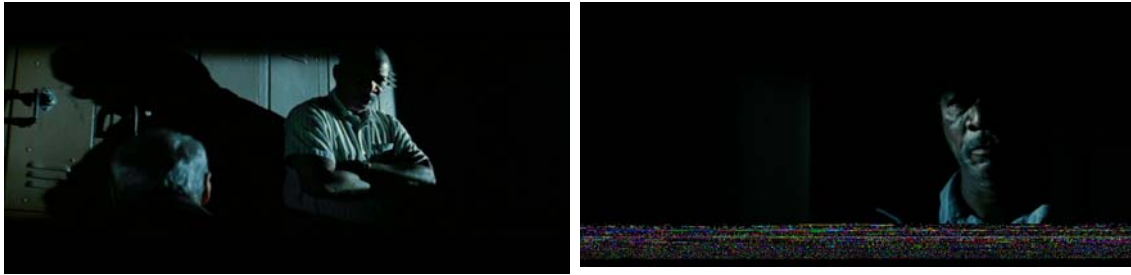
5.3. Licht en schaduw

In *Million Dollar Baby* heeft de beeldverantwoordelijke Tom Ster een prachtige job gedaan: donkere, schaduwrijke fotografie die perfect bij dit harde milieu en zijn gekwetste personages past. Soms worden de beelden bijna zwart-wit. Azoury (23/03/2005) schreef: « *Ce film n'est qu'une image sombre, sous-éclairée par quelques lampes, rien de plus -la photo est signée Tom Stern, ancien chef... électricien- (...) Les plan viennent à l'écran comme des zones lointaines, entourés d'un halo sombre, chambre d'écho terminale* ». De volgende voorbeelden (figuur 61) illustreren hoe onderexpositie en overexpositie constant samen worden gebruikt in de film. Om dat contrasteffect te creëren wordt *backlight* gebruikt.



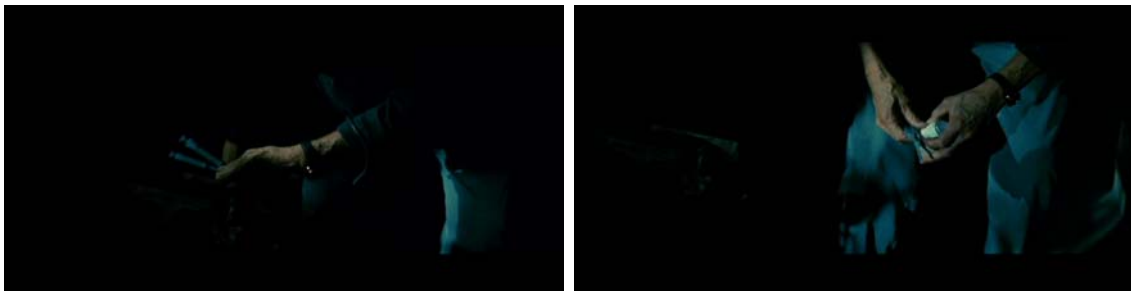
Figuur 61: Licht en schaduw is een dominante karakteristiek van de fotografie van *Million Dollar Baby*

De contrasten tussen licht en schaduw maken het geheel heel somber. “*This is a dark film, on every level. It’s dark in its setting, a rundown boxing gym in inner city Los Angeles, and in its mood: the grainy photography takes chiaroscuro to the limits of visibility; Faces move in and out of shadow, sometimes disappear altogether*” (Boyle, 31/03/05). Vooraal Scrap wordt veel in de schaduw gezet. Hij neemt afstand van de evenementen en wil Frankie en Maggie niet storen, hij blijft op de achterhoede, letterlijk in de schaduw van de twee andere hoofdpersonages (figuur 62). Omdat Freeman zwart is wordt dit effect nog versterkt.



Figuur 62: Eddie blijft letterlijk in de schaduw van Eddie en Maggie

Veel schaduw heeft ook het voordeel sommige details met licht te kunnen beklemtonen. Toen Frankie het materiaal om euthanasie te plegen verzamelt in zijn tas, is er bijna geen licht in de scène (figuur 63). Slechts zijn handen worden verlicht om te laten zien wat hij vasthoudt: injectiespuiten en verdovende middelen. Dit zorgt ervoor de indruk te wekken dat Frankie zich schuldig voelt en het in het geheim doet.



Figuur 63: Frankie verzamelt liever de verdovende middelen wanneer het donker is

In de scène van het titelgevecht worden licht en schaduw ook gebruikt om de karakters van de personages te beklemtonen (figuur 64). Wanneer Maggie naar de ring gaat is ze bijzonder goed belicht. Haar tocht naar de ring met Frankie wordt gevolgd met krachtige spots. De flash van de fotografen voegen er nog licht aan toe. Dat maakt haar heel zichtbaar en eigenlijk kwetsbaar: ze heeft niets te verbergen. Integendeel gaat Billie the Blue Bear naar de ring in de schaduw. Haar gezicht is moeilijk te zien. Ze lijkt een jongen te zijn en dat is redelijk afschrikwekkend.



Figuur 64: Een overdreven licht voor het aantreden van Maggie versus donkerheid bij de aankomst van Billie

Soms wordt de schaduw ook gebruikt als aandachtstrekker omdat iets dat in de schaduw verborgen is, spanning creëert. Op de bonus DVD van de film vertelt Eastwood hetzelfde: *“Vaak draait het juist om wat je als publiek niet ziet. Ik vertel met licht. Soms is iemand niet belicht omdat wat dat je niet ziet soms meer tot de verbeelding spreekt”*. Rauger verklaart dit gebruik van licht en schaduw als een angst voor het verdwijnen van de gezichten. *« Les clairs-obscurs contrastés qui sculptent et découpent ainsi régulièrement les visages des protagonistes rappellent que le cinéma d’Eastwood est constamment hanté par la perspective d’une disparition du visage humain. Celle-ci est la conséquence d’une impossibilité de maintenir les anciens récits. C’est aussi l’expression d’une angoisse, face à cette évidence : il n’y a d’autres choix que l’action »* (Rauger, 23/03/05). De volgende foto’s zijn hier voorbeelden van (figuur 65). Wanneer Maggie ‘s nachts aan het trainen is, hoort Freeman haar en komt hij even kijken wat er gebeurt. Ze ziet hem niet voor dat hij begint te spreken want hij staat in de schaduw. Zijn hoofd is niet te zien. Als hij naar haar komt wordt zijn gezicht stap na stap zichtbaar. Men kan van een parallellisme spreken als dezelfde scène later gebeurt in de film met Frankie.



Figuur 65: Parallellisme tussen Eddie en Frankie qua het gebruik van de schaduw

5.4. Acteren: ook een kwestie van lichaamaanpassing

De hoofdpersonages van *Million Dollar Baby* zijn eerder prototypes. Frankie is de oude man die zijn leven anders had willen leven. Eddie is de typische zwarte klusjesman en oude en trouwe vriend die altijd bereid is om te luisteren en raadgevingen te geven. Maggie is een nobody uit een wagenkamp die iemand wil worden. De personages hebben wel een bepaalde stijl: terwijl Eddie en Frankie altijd kalm blijven is Maggie altijd energievool en opgewonden. Alle drie de personages bezitten humor en sterke karakters. Alle critici waren vol lof over de acteerprestatie van Eastwood, Freeman en Swank. De Oscars bewijzen dat het terecht is. In de bonus DVD vertelt Freeman dat er twee manieren zijn om in een film te spelen: acteren en reageren. Hij verkiest reactie omdat het gemakkelijker is. Maar dat kan alleen als de andere acteurs wel acteren. Volgens hem acteren Swank en Eastwood zo goed dat het zonder probleem mogelijk was met hen. Als voorbeelden vergelijken we de gezichtsindrukkingen van Eastwood in vier verschillende scènes (figuur 66). Het eerste beeld toont ons een gesloten gezicht: Frankie is hard aan het denken en twijfelen om te weten of hij Maggie zal aanvaarden om te trainen of niet. Het tweede beeld stelt een gelukkige coach voor, die supertrots op zijn bokster is. Het derde deel komt uit het titelgevecht. Billie Blue Bear speelt vals en dat stresseert Frankie. Ten laatste is Eastwoods triestigheid voelbaar en zichtbaar in het vierde beeld, komende van de euthanasiescène.



Figuur 66: De acteerprestatie van Eastwood: een verschillende gezichtsuitdrukking voor elke situatie

In hetzelfde interview op de bonus DVD vraagt de interviewer aan Swank waarom ze dacht dat ze de rol van Maggie aan zou kunnen. Ze antwoordt dat Maggie haar nader stond dan welk personage ook. Ze had dezelfde achtergrond, koesterde ook een droom die ze heel gedreven najoeg, en ze had het geluk iemand te hebben die in haar geloofde. Maar aan de andere kant beangstigde het haar ook. Het was een fysieke en emotionele uitdaging. Haar acteerprestatie is uitstekend. Toen Maggie aan het trainen was kwam een bokser haar training verpesten omdat ze een meisje is. Maggie blijft kalm en bokst gewoon verder maar ze laat haar niet doen en repliceert goed, wat de bokser sprakeloos laat en haar heel trots maakt (figuur 67).



Figuur 67: De gezichtsuitdrukking van Maggie die gepest wordt versus die van Maggie die goed gerepliceerd heeft

De volgende voorbeelden tonen twee verrassingsgevoelens van Maggie (figuur 68). Het eerste voorbeeld toen Frankie aanvaardt haar te trainen. Ze is er ook dolgelukkig mee en kan amper geloven dat het waar is. Het tweede laat zien hoe de reactie van haar moeder haar verrast en teleurstelt.



Figuur 68: Maggie verrast maar dolgelukkig versus Maggie verrast en teleurgesteld

De twee laatste voorbeelden tonen Maggie in het ziekenhuis (figuur 69). Op de eerste foto kijkt ze naar Frankie zonder haar hoofd te kunnen bewegen. Haar verlegen glimlach meent hoe zeer dat het haar spijt de match te hebben verloren en laat zien hoe erg ze verlamd is. Op het tweede deel heeft Maggie haar tong afgebeten. De vastberadenheid om dood te gaan is leesbaar op haar gezicht.



Figuur 69: Het gezicht van Maggie op het eerste beeld drukt fatalisme uit terwijl ze vastberadenheid uitstraalt op het tweede beeld

Voor Swank was die rol van Maggie na de rol van Teena Brandon de tweede kans in haar carrière om een mooie en moeilijke rol te spelen. Er zijn volgens haar echt (te) weinig van die opportuniteiten. Daarom is ze bereid om alles te doen om geschikt te zijn voor een rol die de moeite is. Zoals eerder vermeld is Swank voor haar rol in *Million Dollar Baby* 10 kilo's spieren bijgekomen in vier maanden tijd om geloofwaardig te zijn in haar rol van bokster. Geen enkele scène werd met een doublure gemaakt en daar is ze echt trots op. Het is typisch voor de nieuwe soort van ster om zich fysieke uitdagingen te stellen. De volgende foto's tonen aan hoe dat haar lichaam gespierd is geworden (figuur 70). Het eerste beeld komt uit het begin van de film. Daarop ziet Maggie er gewoon uit. Het tweede beeld toont haar tijdens een gevecht. Ze is duidelijk zeer gespierd daar. Het derde beeld stelt het affiche van de filmpromotie voor (figuur 71). Haar rugspieren worden er beklemtoond. Het laatste beeld is een foto getrokken tijdens de 77^e Oscar ceremonie. Toen droeg Swank trots een jurk met open rug waardoor iedereen haar gespierde rug kon bewonderen. Ze gaf toen toe dat gespierd zijn haar een goed gevoel geeft en dat zij verder aan sport doet om de helft van haar spiermassa te houden.



Figuur 70: Maggie als amateur versus Maggie als professionele bokster: een verschil van 10 kilo's spiermassa



Figuur 71: De gespierde rug van Swank wordt beklemtoond op het affiche van de film en in haar galajurk op de Oscar ceremonie

6. De camera en de montage

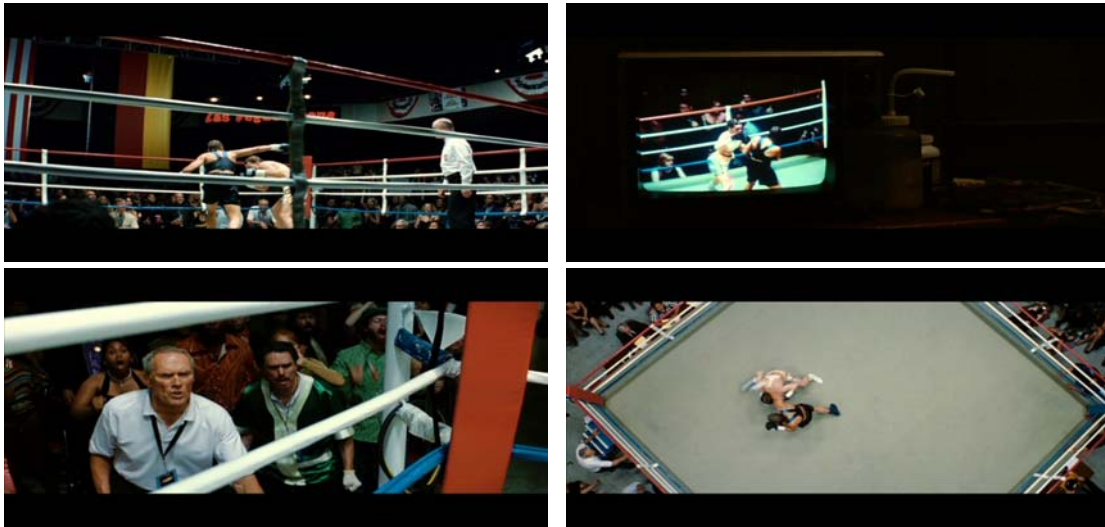
Swank vertelt dat het echt aangenaam was om samen met Eastwood te werken. Hij laat de acteurs vrij voor hun interpretatie en weet altijd wat hij wil, alles is al duidelijk in zijn hoofd. Het oorspronkelijke script van Haggis werd helemaal niet veranderd, wat heel buitengewoon is. Vaak werden de scènes maar één à twee keer gedraaid en sommige scènes van de film komen zelfs uit de repetities. Eastwood weet op voorhand welke plannen het meest aangepast zijn voor de verschillende scènes. Tijdens de gevechten bijvoorbeeld varieert hij de plannen om het van alle zichtpunt te zien (figuur 72). Dat creëert contrast in de match. Goed voorbeeld ervan is het titelgevecht. Als Billie Blue Bear naar de ring loopt, komt ze in de richting van de camera totdat ze er echt dichtbij is. Bovendien voegt de *low-angle* een indruk van macht toe. Tijdens de match wordt de

camera vaak geplaatst op het niveau van de bokkers, in de ring zelf. Het gebruik van *medium shot*, *medium close-up* en *close-up* geven ons de indruk om echt in de match te zijn.



Figuur 72: Het gebruik van de close-up om de aandacht van de kijkers te houden

Andere keren wordt de match gefilmd uit het gezichtspunt van de toeschouwers die zich in de zaal bevinden en van Eddie, die het thuis op tv bekijkt. Soms worden ook de reacties van het publiek gefilmd. Frankie komt ook regelmatig op het scherm, gefilmd vanuit de ring, dus eigenlijk hoe Maggie hem ziet. Ook *high angle* wordt gebruikt om de match van boven te laten zien (figuur 73).



Figuur 73: De verschillende zichtpunten van de camera plaatsen de kijkers in de plaats van de verschillende personages en creëren een spannende sfeer

Ook de focus van de camera heeft soms een belangrijke rol. Tijdens de scène van de euthanasie verandert de focus van de lens van de camera (figuur 74). Eerst ziet men de monitor duidelijk in de achtergrond terwijl de injectiespuit in *soft focus* is. Op het beeld erna wordt de focus op de spuit geplaatst en ziet men de vloeistof erin verminderen. Op het laatste beeld focust de lens zich weer op het bord en ziet men dat het hart stopt met kloppen.



Figuur 74: De focus van de camera laat de aandacht van de kijker toe op bepaalde delen van het scherm te trekken. Hier wordt ten eerste de monitor beklemtoond, dan de spuit en daarna weer de monitor

Bloed vloeit overmatig in de film. Boksen is een gewelddadige sport waarmee je blessures kan oplopen. Het is Frankies specialiteit om te verzorgen en gebroken neuzen schrikken hem niet af. In het begin van de film ziet men een match van Frankies eerdere

leerling Willie en op een bepaald moment raakt hij gewond onder zijn oog. De camera filmt zijn gezicht en dankzij de zoom komt het tot een *extreme close-up* (figuur 75).



Figuur 75: De extreme close-up laat de huid bijna van binnen de wonden zien

Maar mooie beelden trekken is niet alles. Ze moeten mooi gecombineerd worden. De scène van het titelgevecht geeft ons een voorbeeld van een prachtige montage (figuur 76). Toen Maggie de slag kreeg, werd haar val in vertraging gezien, wat spanning creëert, terwijl Frankie het ziet en de stoel probeert terug te trekken. Daarna wordt er een *close-up* gemaakt van de bokshandschoen die op de grond valt. Dan pas begint iedereen te beseffen dat er iets gebeurd is: Eddie, het publiek, de arbiter, de co-manager en tegenstander Billie. Dan wordt gebruik gemaakt van een *high angle*: men krijgt een algemeen overzicht van de situatie van bovenuit en ziet iedereen zich rond Maggie verzamelen. Het beeld van de dokter boven haar is echter in *low angle* gefilmd, om het zichtpunt van Maggie die op de grond onbewust ligt weer te geven. Dat is ook het geval van de beelden met de lampen op het plafond, die beginnen sneller en sneller te draaien en zwart te worden. De beoogde interpretatie ervan is dat Maggie in coma raakt.



Figuur 76: Een prachtige montage toont in enkele seconden de val van Maggie uit de verschillende zichtpunten van de personages

In de film wordt veel aandacht besteed aan de bewegingen van de voeten. Tijdens de film vertelt Eddie: *“Boksen is iets tegennatuurlijks omdat alles omgekeerd is. Als je naar links wil, stap je niet naar links. Je drukt op je rechterteen. Voor recht, geef je druk op je linkerteen. Je loopt niet weg van de pijn zoals een normaal mens maar loopt 't tegemoet. Alles is omgekeerd bij boksen”*(27'54). In de scène waaruit dit citaat genomen is, is Frankie de match van zijn ex-leerling Willie op TV aan het bekijken. Zijn voeten bewegen automatisch naar links en naar recht door de match te volgen (figuur 77). De *framing* situeert zich op het niveau van zijn voeten. Beelden daarna tonen de benen van Willie op tv die inderdaad op zijn linkerteen drukt om naar rechts te gaan.



Figuur 77: de voeten van Frankie in zijn woonkamer bewegen samen met de voeten van Willie op tv

Een ander voorbeeld ervan zijn de beelden van Maggie die constant de beweging van haar voeten aan het inoefenen is, ook als dienster (figuur 78). De beelden van haar voeten in de cafetaria worden gevolgd door haar benen in de trainingzaal dankzij een geleidelijke overgang van de frames.



Figuur 78: Samen met klanten dienen traint Maggie voor haar voeten te bewegen en ook in de trainingzaal gaat de training verder

Ook om weer te geven hoe hard Maggie traint, wordt een geleidelijke overgang gebruikt, zoals het voorbeeld hierna laat zien (figuur 79). Op de twee eerste beelden wordt het beeld waarop Maggie sit-ups doet geleidelijk zichtbaar. Voor de twee laatste beelden

wordt de camera op de grond geplaatst en uiteindelijk ziet men nog enkel de sit-up scène.



Figuur 79: De geleidelijke overgang geeft een effect van de steeds verder tikkende tijd

7. Het geluid en de muziek: het gebruik van muziek als emotionele ondersteuning

Million Dollar Baby is geen lawaaierige film. Alleen maar bij gevechten zijn het schreeuwen van het publiek en de slagen van de bokkers redelijk luid om de match sfeer weer te geven. Het zorgt ook voor ritme in het gevecht. Tijdens het titelgevecht heeft Frankie doedelzakspelers ingehuurd om Maggie te ondersteunen. Het zorgt voor een uitzonderlijke Ierse atmosfeer. Geluid geeft ook een nieuwe dimensie aan de stilte. Wanneer Maggie op de grond valt, stopt het geschreeuw van het publiek en wordt het muisstil. De muziek werd geschreven door Eastwood zelf en georchestreerd door Lennie Niehaus. Ook Kyle Eastwood, de zoon van Clint, heeft twee stukjes geschreven: “*Boxing Baby*” en “*Blue Dinner*”. In het algemeen doet de partituur erg denken aan die van *Unforgiven* (1992), die ook door Eastwood geschreven was. Het is al de negende film waarvoor Eastwood de muziek voorziet. De partituur bestaat uit drie stemmen gespeeld met de gitaar (“*Blue Morgen*”) en met de piano (“*Deep in thought*”, “*Driving*”, “*The Letters*”). De gitaar is altijd geassocieerd met het personage van Eddie terwijl de piano te horen is wanneer Frankie op het scherm te zien is. Het zet op een impliciete manier klemtoon op hun karakters. Zoals de film is de partituur in twee delen verdeeld: vanaf het moment dat Maggie in het ziekenhuis ligt worden de toon en de sfeer dramatieker. De snaren worden meer gemarteld om de kwelling van Frankie te illustreren (“*Frankie Horrified*” en het klaaglied “*May have to lose it*”). Het geheel geeft een doeltreffend resultaat van soberheid en eenvoudigheid. Daarnaast speelt de zware oude stem van Freeman een bijzonder belangrijke rol voor het geheel van de film. Het

blijft altijd kalm, nostalgisch, melancholisch. « *Zodra in Million Dollar Baby de weermoedige voice-over van Morgan Freeman weerklinkt, voel je een emotionele diepte* » (Stockman, 29/03/05). In vergelijking is de stem van Eastwood hees en vermoeid en die van Maggie zacht en vrolijk.

7. Besluit

Wie het nieuws een beetje volgt kan er moeilijk nog naast kijken: euthanasie is meer dan ooit een actualiteitsonderwerp. De zaak Terri Schiavo in maart 2005 en het proces van de 37-jarige verpleegster Els Op de Weerdt in februari 2006 zijn twee sprekende voorbeelden. *Million Dollar Baby* gaat over de strijd op leven en dood in de boksring maar ook in het ziekenhuis. De boodschap luidt dat met veel wilskracht en inzet alles mogelijk is, onafhankelijk van uw afkomst. Maar een ijzeren wil volstaat niet altijd als het lichaam zelf niet meer kan volgen. De Amerikaanse droom krijgt een brutaal einde en de strijd op leven en dood wordt geen sport meer maar wel een harde realiteit. Vanaf het moment dat leven erger dan sterven wordt, bestaan er geen regels meer en moet men met zijn eigen geweten een beslissing nemen. Dat is een boodschap die niet altijd even goed ontvangen werd in conservatieve milieus maar die de verdienste heeft om het debat over euthanasie te hebben doen openen. Met deze prachtige film biedt Eastwood ons een levensles en maakt ons denken op onze eigen situatie en eigen levensdoelen. Pro- of tegen- euthanasie, geen enkele kijker blijft onberoerd na *Million Dollar Baby* te hebben gezien.

Voor Swank was deze film een opportuniteit om haar acteertalent en aanpassingsvermogen nogmaals te bewijzen. Als voorbereiding voor *Boys Don't Cry* ging ze een maand leven als een jongen. Voor *Million Dollar Baby* kwam ze een pak spierenkilo's bij om haar lichaam te transformeren in dat van een geloofwaardige bokster. In beide films slaagt ze erin de toeschouwers diep van binnen raken. Met de analyse van deze twee films zijn haar troeven als actrice benadrukt. Daarop baserend zullen we ons in het volgende deel van deze thesis focussen op Hilary Swank als modelvoorbeeld van een nieuw type van filmster.

Deel III: Hilary Swank als modelvoorbeeld van het nieuwe model van filmster

In het eerste deel van deze thesis hebben we het sterrenstelsel van de klassieke tijd bestudeerd. Vandaag bestaan er nog sterren maar hun situatie is veel anders dan zestig jaar geleden. Hoe ziet het huidige sterdom eruit? Dat zullen we hier bespreken. In het tweede deel hebben we *Boys Don't Cry* en *Million Dollar Baby*, de twee bekroonde films van Swank, geanalyseerd. Dankzij deze analyse hebben we karakteristieken van Swank kunnen ontdekken: haar manier van acteren, haar filmkeuzes, haar karakter. In dit deel is het de bedoeling om al de informatie van het eerste en tweede deel te herstructureren om een nieuw model van ster te bouwen. We zullen ten eerste het huidige Hollywood sterdom bespreken. Vervolgens zullen we Hilary Swank voorstellen en haar troeven bestuderen. Op basis van dat allemaal zullen we, ten laatste, ons nieuw model van ster voorstellen.

1. Het huidige Hollywood sterdom

Wat is de situatie van het huidige sterdom? Wat is vandaag nog hetzelfde en wat is nu veranderd in vergelijking met vroeger? Ten eerste zal het concept van ster uitgebreid worden. Daarnaast speelt vandaag de media en in het bijzonder het Internet een promotierol voor de sterren terwijl sterren op hun beurt meer en meer als promotiemiddel worden gebruikt. Dit is een effectieve strategie omdat sterren nog steeds als voorbeelden worden beschouwd. We zullen dus daarna zien dat fans vandaag nog bestaan. Hun acties zijn niet verschillend als die van vroegere fans, alleen hun middelen zijn veranderd. Hoe meer fans hoe meer legitimiteit als ster en hoe hoger het loon: grote sterren verdienen vandaag meer dan ooit. Ten slotte is het opvallend dat vandaag niet alleen met het uiterlijk rekening wordt gehouden om een ster te bewonderen maar ook met hun acteerprestaties en aanpassingsvermogen.

1.1. Een uitgebreide definitie van ster

“A star is a product of mass culture, but retaining theatrical concerns with acting, performance and art; an industrial marketing device, but a signifying element in films; a social sign, carrying cultural meanings and ideological values, which express the intimacies of individual personality, inviting desire and identification; an emblem of national celebrity, founded on the body, fashion and personal style, a product of capitalism and the ideology of individualism, yet a site of contest by marginalized groups; a figure consumed for his or her personal life” (Gledhill, 1991, p. xiii).

Vandaag zijn er steeds meer filmacteurs en actrices op de markt. Bovendien is het bestaan van sterren niet meer beperkt tot de filmwereld. Het concept van ster moet daardoor volledig herzien worden. Ndalians (2002) trekt onze aandacht op dit fenomeen van het huidige sterdom. Volgens haar werd er de laatste 20 jaren binnen het sterdom een hiërarchie afgebakend. Er bestaan nog steeds sterren, maar nu ook supersterren en megasterren. Bovendien ontstaat het sterdom nu ook in andere domeinen van de entertainment: vandaag bestaan er popsterren, sportsterren, televisiesterren,... Ook sommige filmregisseurs zoals Steven Spielberg, Francis Coppola, of Quentin Tarantino

krijgen het statuut van ster (Ndalianis, 2002). Ook Schatz behandelt dit onderwerp. Hij verklaart dat regisseurs supersterren worden: nu zijn de namen van regisseurs zoals Lucas en Spielberg een promotiemiddel geworden voor een film (Schatz, 1993, pp. 8-37). Andersom willen sommige sterren soms regisseurs worden, zoals het het geval is bij Clint Eastwood. In dezelfde optiek merkt Geraghty op hoe de term ‘ster’ nu in alle domeinen wordt gebruikt. Nu zijn er sportsterren en muzieksterren. Volgens haar is het nuttig om verschillende soorten van sterdom te differentiëren: sterdom omdat de persoon beroemd is, omdat hij een beroep heeft die hem het statuut van ster geeft, of omdat hij een bijzonder goede *performance* in zijn domein levert (Geraghty, 2000). Ndalianis verklaart ook dat de nieuwe technologieën digitale personages zoals Lara Croft hebben gecreëerd. Ze zijn geen echte mensen maar krijgen echter het statuut van ster en worden daardoor serieuze concurrenten van de filmsterren. De auteur besluit door te zeggen dat deze digitale personages een nieuwe dimensie geven aan de definitie van een ster (Ndalianis, 2002, pp.165-176).

Maar wat is een ster eigenlijk? Hoe wordt het concept van ster best beschreven? Volgens ons zijn Robbie Williams, Madonna of David Beckham sterren omdat ze wereldbekend zijn, een enorm kapitaal bezitten en constant in de media besproken worden. Maar wat is de plaats van de filmster in dit bredere concept van de ster? Gleghill schrijft: *‘While other entertainment industries may manufacture stars, cinema still provides the ultimate confirmation of stardom’* (Gledhill, 1991). Filmsters zijn dus volgens haar hoger geplaatst in de rangschikking van sterren dan muzieksterren, voetbalsterren of televisiesterren. In haar paper over de actrice Melissa Gilbert geeft Joanne Lacey de volgende definitie van de ster: *“someone who has successfully broken through the boundaries of television, can open a film at the box office, is visually compelling/beautiful, and always retains an aspect of their star persona in any character they play”* (Lacey, 2003, p197). We zijn het hiermee eens: volgens ons mag men van een filmster spreken wanneer de persoonlijkheid van de acteur groter is dan die van zijn of haar personage. Dat wil zeggen dat Julia Roberts in elk van haar films Julia Roberts blijft maar dat dit niets ontnemt aan de geloofwaardigheid van haar personages. Voor Swank is dit echter (nog) niet het geval. Maar ze bezit wel andere troeven die van haar toch een ster maken en die we hier later zullen bespreken. Vandaag is het ook zo

dat het statuut van ster veel sneller toegekend wordt dan vroeger. Een actrice zoals Swank die in twee opvallende films gespeeld heeft wordt al een ster genoemd. Maar mag ze dan vergeleken worden met sterren zoals Julia Roberts of Nicole Kidman? We denken van wel. Toch is het duidelijk dat ze niet volgens dezelfde criteria als hen beoordeeld wordt. Ook op kleinere schaal wordt iedereen een ster genoemd. Elke zanger of deelnemer uit reality-telvisie programma's wordt een nationale ster. Maar alhoewel dit sterdom sneller ontstaat, is het ook maar tijdelijk en al die dagelijkse mini-sterren worden ook snel vergeten. Wat Swank betreft zullen haar toekomstige films bepalen of ze een tijdelijke ster is of dat ze kan doorgroeien tot een echte superster die nog veel over haar zal laten spreken en schijven. Maar naast haar acteerprestaties zal vooral ook haar gebruik van de media bepalend zijn om in het circuit te blijven.

1.2. De rol van de media en van de reclame

Vandaag nog meer dan vroeger zijn de media bepalend in het bekendmaken van sterren en in de verhouding van het publiek tegenover hen. Door hun acteerprestaties te bespreken, hun kleren en stijl te becommentariëren en hun privé leven te vertellen maken de media de sterren interessant voor het publiek. In juli 2005 verscheen uit in het Franstalige tijdschrift "Le Vif L'express" een dossier over de *star-business* en over hoe sterren de pers en de reclame weten te gebruiken. Vandaag verkopen de tijdschriften over beroemdheden beter dan ooit. Sterren zijn er bewust van en halen er grote voordelen uit. De tijdschriften onderhouden hun beroemdheid en betalen gigantische bedragen om hun foto's te mogen gebruiken. Voor een exclusieve reportage met een internationale filmster betaalt een tijdschrift tussen 5000 en 20 000 euro's. En voor foto's die getrokken werden zonder hun toestemming kunnen sterren altijd naar de rechtbank gaan, waarmee ze ter bescherming van het privé leven enkele duizenden euro's kunnen verdienen. Voor de meesten zijn processen een manier zoals anderen geworden om geld te verdienen.

Sterren verkopen meer dan ooit en dat hebben de reclamemakers maar te goed verstaan. In de reclame zijn sterren steeds meer aanwezig om alles en nog wat te laten

verkopen. Men spreekt van VRP, *very representative person*, om sterren te beschrijven die aanwezig zijn als promotiemiddel op verschillende evenementen, tegen aantrekkelijke betaling. In de Verenigde Staten verplaatst geen ster zich naar een avondfeest voor minder dan 50 000 euro's! De VIP evenementen zijn een goedkoper alternatief geworden voor de publiciteitscampagnes. Tijdens de filmfestivals krijgen sterren zeer dure en zeldzame geschenken: als ze die tijdens het festival dragen, is de reclame van het product verzekerd door de commentaren in de kranten (Bensoussan, Masse-Stramberger, 08/07/2005). Om sterren op de Academy Awards te krijgen moeten de organisatoren de genodigden een vracht gratis verwenspullen geven die tienduizenden euro's waard zijn. Gsm's, schoonheidsproducten, cruises naar de Bahamas... Een *Goodie Bag* van minder dan 100 000 euro zou een gebrek aan goede smaak zijn. Bedrijven vechten voor een plaats in de geschenkmaand. Een foto van hun product in de handen van een ster is onbetaalbare reclame. Ze investeren ongeveer 10 000 euro maar winnen er tot 2 miljoen aan publiciteit door (Pfaff, K., van de Velde, J., 01/03/2006). Dit zijn in onze mening bedragen die ieders ogen wijd doen opengaan. Het bewijst dat het sterdom bovenal aan lucratieve business is geworden.

Buiten deze geldindustrie bezitten sterren sinds de laatste jaren over een nieuw promotiemiddel: het Internet. McDonald (2003) behandelt dit onderwerp. Volgens hem blijft promotie op websites zeer traditioneel. Het Internet zorgt voor de continuïteit van de promotie van de filmster en de ontwikkeling van hun personaliteit door promotionele websites, wat vroeger door tijdschriften gebeurde. Up-to-date nieuws over sterren is dagelijks zichtbaar op het Internet en deze artikels hebben altijd een link naar een promotionele site. Ook fanclubs en online clubs ziet McDonald in het verlengde van de vroegere fanclubs (McDonald, 2003, pp. 29-44). De auteur legt eveneens de nadruk op sites met valse foto's van naakte sterren, wat de nieuwsgierigheid van fans aantrekt. De opkomst van amateur bronnen stelt nieuwe vragen over de commerciële en legale controle op de identiteit van sterren (McDonald, pp.114-115). Bovendien laat het Internet een goede interactie met het publiek toe en kan het bepaalde groepen van consumenten doeltreffend bereiken.

1.3. Fans

Op de verspreide sterrenmarkt van vandaag zijn filmsterren maar een deel van de taart. Het publiek heeft interesses in verschillende andere domeinen. Toch bestaan er nog steeds filmfans. We stellen dat de fans van vandaag polyvalenter zijn dan die van vroeger. Naast hun favoriete filmacteur hebben ze ook een favoriete voetballer en een favoriete zanger. Het fenomeen van identificatie bestaat nog steeds maar gebeurt nu met sterren uit verschillende domeinen. Wel valt op dat de hedendaagse identificatie veel realistischer gebeurt dan vroeger. Volgens Dyer (1986) waren sterren in de klassieke tijden helden, modellen. Ze waren de personificatie van de ideale manier om zich te gedragen. Nu worden ze minder als ideale personen voorgesteld maar eerder als gewone mensen. Ze zijn voorbeelden van een typische manier om zich te gedragen (p.24). Fans willen niet zijn zoals de personages van Hilary Swank maar beseffen eerder dat ze ook zo hadden kunnen zijn. Swanks haar personages zijn dus eerder afgestemd op de fans dan omgekeerd. De identificatie van de kijkers met de personages binnen de film bestaat nog steeds omdat kijkers zich in de personages kunnen herkennen. Het is dan een bewust proces van identificatie met een fictief personage. Ook de identificatie buiten de film, met de sterren zelf, bestaat vandaag nog steeds. Swank is een gewoon meisje dat haar droom waar gemaakt heeft. Fans kunnen zich dus ook met haar als persoon en als groeiende ster identificeren. De Amerikaanse Droom is nog steeds ingebakken bij een groot deel van het publiek en een verhaal van een uitgekomen Amerikaanse droom zoals dat van Swank staat de filmfan toe om ook zelf verder te streven naar zijn ultieme dromen.

1.4. Zeer hoge wedde

Sinds het productiesysteem van langetermijncontracten tussen acteurs en filmstudio's naar een film-per-film systeem geëvolueerd is, krijgen de sterren de kans om meer geld te verdienen. McDonald (2000) trekt onze aandacht op de stijging van de lonen. Terwijl het budget van films toegenomen is, heeft het salaris van de acteurs dit ook gedaan.

Sterren eisen een steeds hogere wedde, wat moeilijk wordt voor filmmakers en distributeurs. Vandaag zijn sterren nog steeds van enorme waarde om het succes van een film te verzekeren, maar worden ze tegelijkertijd te duur. De filmstudio's moeten daarom soms kiezen voor een minder bekende acteur die minder betaald zal worden. Dit geeft dan de kans aan nieuwe acteurs om op de markt te verschijnen. Aan de ene kant zijn er dus schandalig rijke sterren, die onbetaalbare lonen eisen maar onmisbaar zijn in het proces van productie (film maken), distributie (films verkopen) en exhibitie (films tonen aan betalende kijkers) van sommige films. Ze bezitten een enorme economische macht. Aan de andere kant zijn er minder bekende groeiende acteurs, die veel betaalbaarder zijn en die de kans krijgen om op een dag een ster te worden (McDonald, 2000). Dat was het geval van Swank toen ze verkozen werd om in *Boys Don't Cry* te spelen voor een schamel loon van 3000 dollar.

2. Hilary Swank

Tijdens de 77^e editie van de Academy Awards in februari 2005 won Hilary Swank een Oscar voor beste actrice dankzij haar rol in *Million Dollar Baby*. In 2000 had ze al dezelfde prijs gewonnen voor haar acteerprestatie in *Boys Don't Cry*. Dankzij haar tweede Oscar komt Swank in een uiterst select groepje van meervoudige Oscarwinnarissen, waartoe enkel Jodie Foster ook behoort van de huidige generatie Hollywood-sterren. Opvallend met Swank is dat zij “anders” dan de bekendste huidige sterren is. Zij bezit de natuurlijke charme van Julia Roberts of de kille schoonheid van Nicole Kidman niet. Zij is mooi maar niet op een glamoureuze manier: de rollen die zij kiest laten haar vrouwelijkheid niet stralen, integendeel zelfs. Dit gaat volledig tegen de stroom van klassieke Hollywood diva's die de mythe van de schoonheid incarneren en generaties vrouwen doen dromen van een utopische perfectie. Toch slaagt Swank erin om haar weg te banen in het gesloten Hollywood wereldje. Waar heeft ze de erkenning aan te danken?

2.1.Voorstelling Hilary Swank

Hilary Ann Swank is geboren op 30 juli 1974 in Lincoln (Nebraska). Haar leven heeft alle ingrediënten van een klassiek Hollywoodsprookje: samen met haar moeder verliet zij op 16-jarige leeftijd Washington, waar zij in een woonwagenvan woonde, om in Los Angeles een rol proberen te krijgen. Omdat haar moeder in haar talent geloofde en haar droom realiteit wilde maken hebben beide vrouwen maanden van casting tot casting in hun auto geleefd zonder enige geldbron. Haar carrière begon met een kleine rol in de serie *Buffy the Vampire Slayer* (1992) en een grotere rol in *The Next Karate Kid* (1994). Maar het is pas met haar twee geoscariseerde rollen als Brandon Teena in *Boys Don't Cry* (1999) en als Maggie Fitzgerald in *Million Dollar Baby* (2004) dat ze bekendheid verwierf. Na haar eerste Oscar is Swank echter relatief onbekend gebleven. Sinds *Million Dollar Baby* is haar populariteit gegroeid. Ze wordt nu een ster genoemd.

2.2.Troeven van Hilary Swank

Welke troeven besteed Hilary Swank? Hoe heeft een meisje uit een woonwagenvan in Nebraska het zover kunnen schoppen? Twee Oscar winnen is al een succes op zich. Swank was bovendien maar dertig jaar oud toen ze haar tweede beeldje kreeg. Ze is de meest fysieke actrice van alle Oscarwinnarissen. Ze haalt geen voordeel uit haar uiterlijk, ze is geen *glamour*-actrice. Integendeel aarzelt ze niet om zich onaantrekkelijk te maken om beter in haar rol te passen. Is dit precies wat de kijkers nu willen zien? Is het een nieuwe tendens? En beperkt Swank door deze typecasting haar toekomstige carrière mogelijkheden niet?

2.2.1. Voorkeur voor controversiële films

Hoe kiest Swank haar films? Ze vertelt dat er drie redenen zijn om een rol te accepteren. Het kan zijn omdat je er iets in herkent, of omdat je erin iets hoopt te ontdekken of

omdat je erin kunt wegvlugten. Entertainment is haar grootste drijfveer, haar rol moet niet hoofdzakelijk haar mening weerspiegelen (van Lierop, 30/03/2005). In het begin van haar carrière heeft ze verschillende rollen aanvaard omdat ze geld nodig had en opgemerkt moest worden. Ze klaagt dat er niet veel interessante rollen bestaan voor vrouwelijke actrices. We hebben dit probleem al aan de hand van Kramer in het eerste deel van deze thesis gezien: mannen verdienen meer en hun leeftijd is minder van belang om interessante rollen te krijgen dan vrouwen. Swank heeft daarom *Boys Don't Cry* als een springplank voor haar carrière gezien. Ze vond het een prachtig verhaal dat haar tegelijkertijd deed lachen en huilen. Wat haar ook beviel bij die twee films zijn de sterke karakters van de personages. De moed en de lef van Brandon en het doorzettingsvermogen van Maggie inspireren haar voor haar eigen leven. Ze wist dat de rol van Brandon moeilijk zou zijn, maar ze heeft gewoon haar instinct gevolgd. Na haar Oscar hoopte ze nieuwe interessante voorstellen voor rollen te krijgen. Pas vijf jaar later kreeg ze de kans om de spannende rol van Maggie te spelen.

Beide films hebben de toeschouwers verbaasd, verleid en/of gechoqueerd. *Boys Don't Cry* plaatst de kijker in de plaats van de persoon die lijdt door anders te zijn terwijl *Million Dollar Baby* de kijkers over zijn eigen overtuigingen doet nadenken. Alle twee zijn gebaseerd op echte verhalen en daarmee nog intrigerender. Swank getuigde van moed in haar keuze om in die films te spelen. Ze durfde risico te nemen. Vroeger hadden sterren nooit een dergelijke rol willen aannemen uit schrik dat het hun imago schade zou maken. Swank vond dit net spannend. Ze heeft durven gokken en heeft er twee Oscars en de beroemdheid mee gewonnen. De films behandelen alle twee zware maatschappelijke problematieken en de regisseurs laten duidelijk hun eigen mening van het onderwerp doordringen. Het gebrek aan verdraagzaamheid tegenover transseksualiteit en de keuzeneming om euthanasie te plegen zijn onderwerpen die de controversie doen ontstaan. De films hebben het debat doen openen en tegelijkertijd van Swank haar acteerprestatie doen praten, wat voor haar toenemende populariteit heeft gezorgd. Die rollen hadden haar carrière kunnen beschadigen, maar integendeel was het slim van haar omdat het haar bekend heeft gemaakt. De bewuste keuze voor rollen die gevaarlijk kunnen worden voor zijn eigen imago is zeker een criterium van de nieuwe soort van ster.

2.2.2. Uiterlijk tegenover acteerprestatie

De laatste jaren slagen enkele actrices erin een plaats te krijgen in het beperkte Hollywood wereldje zonder aan de klassieke schoonheidscriteria te voldoen. Ze worden beschouwd voor andere criteria dan glamour, zoals de gekozen rollen en de moeite gegeven om zich aan te passen aan het personage (McDonald, 2000). Dat is ook het geval van Swank. Ze is een mooie vrouw maar bezit de *glamour* van andere klassieke sterren niet. Schoonheid alleen schijnt vandaag soms niet meer genoeg te zijn om de kijker te behagen. Andere criteria dan schoonheid tellen ook, zoals de acteerprestatie, het aanpassingsvermogen, en de geloofwaardigheid. Maar dat wil niet zeggen dat schoonheid en talent niet samen kunnen voorkomen. Het is soms opvallend hoe hoog opgeleid een aantal van de mooie snoetjes van de huidige generatie sterren zijn. Toch hebben critici volgens Lovell vaak de neiging om over de acteerprestaties van schone actrices te twifelen. Dat is volgens hem een vergissing, omdat professionele acteurs in het algemeen zeer goed kunnen spelen (Lovell, 2003, pp.259-270). Zoals vroeger worden sterren vandaag nog vaak gecast in gelijkwaardige rollen om een bepaald imago te versterken. Zo is het het geval bij voorbeeld van Meg Ryan, die altijd in romantische films speelt. Sommigen verweiten Swank ook dat ze altijd mannelijke personages speelt. Wij denken eerder dat ze door het spelen van die rollen een zeer mooie niche gevonden heeft om uit de anonimiteit te treden, maar dat ze in de toekomst zal moeten kunnen bewijzen polyvalent te zijn om een superster of megaster te kunnen worden.

Swank heeft een sportief figuur. Ze is gewend hoge fysieke eisen te stellen voor zichzelf. Vroeger nam ze deel aan kampioenschappen als turnster en zwemster. Ze is nog steeds dol op sport: skiën, rafting, skydiving, zwemmen, atletiek... Ze heeft trouwens haar rollen te danken aan haar gespierde figuur. Swank is bovendien zeker geen lelijke vrouw. Met make-up en gepaste kleding mag ze zonder probleem met andere Hollywood sterren concurreren. De troef van Swank is dat ze zich niet daarop baseert om te spelen. De passie en de emotie dat ze in haar vertolking zet doen haar personages naar een hoger niveau evolueren. Ze wordt meer gewaardeerd voor haar acteerprestatie, haar aanpassingsvermogen en haar investering dan voor haar figuur of haar schoonheid. Swank is trouwens niet bang om volledig anti-glamour rollen te kiezen

en zich er lelijk uit te laten zien. Over Swanks uiterlijk vertelt Peirce: “*When I see Hilary now and she looks like a beautiful girl, I realize that it was the greatest gift in the world to have her to play Brandon*” (Doherty, 29/04/2000). Juist na haar tweede Oscar overwinning in maart 2006 heeft Swank trouwens een contract van drie jaar getekend met Guerlin om het nieuwe parfum van het merk te vertegenwoordigen. Guerlin noemt de actrice een ‘stralende, natuurlijke schoonheid’ en waardeert haar niet stereotype stijl (P., 04/03/2006).

Uit onze vroegere analyse viel op dat Swank talent heeft voor het acteren. Ze straalt emoties uit en treft onvermijdelijk de kijkers met haar diepe vertolkingen. Filmcritici hebben haar met talrijke complimenten bedekt: “*Verbazend authentiek en genuanceerd in haar vertolking*” (Duynslaegher, 20/10/1999), “*One of the finest performance of the past decade*” (Doherty, 29/04/2000). “*De meest getalenteerde actrice van haar generatie*” (Denvers, 25/03/2005), “*Une actrice en voie de starification expresse*” (Kaganski, 23/03/2005). Haar twee Oscars als beste actrice bevestigen ook van het uitzonderlijke talent. Maar niet alleen kan Swank acteren, ze durft ook extreem te gaan in haar vertolking. Hilary houdt van extreme uitdagingen. Ze heeft het vermogen en de moed om zich uitstekend goed aan haar rollen aan te passen om geloofwaardig te zijn. Haar fysieke en mentale voorbereiding is zeer ver gegaan voor beide films. Voor *Boys Don't Cry* heeft zij haar haar kort geknipt, haar borsten ingesnoerd en een sok in haar ondergoed gestopt om zo tijdens een maand lang als een man te leven. Om in *Million Dollar Baby* te overtuigen als professionele bokser heeft zij vier en een half uur per dag, zes dagen per week, drie maanden lang moeten trainen. Zo heeft ze bijna 10 kilo extra spiergewicht opgebouwd! Swank durft haar eigen lichaam te transformeren voor de nood van een film. Zowel fysiek als psychisch kan het haar ten kwade komen. Het heeft een maand geduurd na de opnames van *Boys Don't Cry* voor dat ze zich weer vrouw voelde. En drie maanden na de opnames van *Million Dollar Baby* had ze nog de helft van haar spiermassa. Maar toch durft ze het doen, en graag zelfs! Ze hoopt nog dergelijke rollen ooit te krijgen spelen. Het is trouwens een algemene nieuwe tendens bij de acteurs om hun uiterlijk te veranderen voor een rol en het maakt deel van de criteria van de nieuwe soort van ster. De huidige generatie fans heeft eerder de neiging om inspanning te aanbidden dan aangeboden talent. Misschien is het feit dat ook voor hen

inspanning voorafgaat aan rijkdom hier niet vreemd aan. Ook sterren moeten afzien voor hun loon.

Teena en Maggie hebben gemeen dat ze mannelijke vrouwen zijn. De vertolking van Swank als Julie Peirce in *The Next Karate Kid* was ook geen vrouwelijke rol. Ze had toen ook een harde voorbereiding moeten ondergaan in martiale kunsten. Tijdens interviews werd het vaak gevraagd aan Swank wanneer ze eindelijk een vrouwelijke rol zou aannemen. Swank vertelde dat ze het saai vindt om de schone meid te spelen. Ze verkiest spannende rollen maar heeft helemaal geen voorkeur voor mannelijke rollen in het bijzonder. Ze is precies een heel meisjesachtige vrouw die allesbehalve gewelddadig is. Maar ze was wel jongensachtig toen ze nog een kind was. Men mag zich afvragen of ze door deze typecasting haar toekomstige carrièremogelijkheden niet beperkt. Maar gestereotypeerd zijn stelt haar geen probleem. Het essentieel voor haar is in films te spelen waarin ze gelooft en die haar uitdagingen geven als artieste en als mens (De Foer, 30/03/2005).

2.2.3. Bescheidenheid

“I don’t know what I did in this life to deserve this. I’m just a girl from a trailer park who had a dream”. Dat vertelde Swank toen ze haar beeldje kwam halen tijdens de 77^{de} Oscarceremonie. Swank beschrijft zichzelf als een gewoon meisje uit een woonwagenvak in Nebraska. Ze beziet geen geld maar wel een droom: actrice worden. Ze heeft moeten vechten om het waar te maken. Ze is bekend voor haar doorzettingsvermogen en haar eenvoudigheid. Haar leven heeft dus alles van het Hollywoodsprookje. Haar eigen levenservaring helpt haar om zich beter aan haar personages aan te passen. Zo vertelde ze dat ze zich in Maggie herkent die boksen ziet als middel om haar arme achtergrond te ontvluchten. Vroeger was acteren haar manier om respect te verdienen. Ze heeft dezelfde achtergrond als Maggie: ze had ook een droom en iemand die erin geloofde. Vandaag heeft Swank getoond wat zij kon doen en bewezen dat ze geen eendagsvlieg is. Amerikanen zijn dol op dit soort succesverhalen, ook omdat het hen doet dromen dat het voor hen ook mogelijk zou zijn om succes tegen

te komen. Bovendien is Swank geen dikke nek geworden: ze blijft een simpel meisje zonder pretentie. Ze beweert dat haar beroep niet alleen een kwestie van talent is, maar ook van geluk te hebben. Swank bezit ook een goede dosis humor en zou nu eigenlijk een rol willen krijgen in een komedie.

Swank heeft de media en het publiek voor zich gewonnen. Ze wordt regelmatig besproken in de kranten en laat ook haar privé-leven een beetje bekend worden gemaakt. In januari 2006 werd haar scheiding met haar man, de acteur Chad Lowe, bekend gemaakt. In de "Time Magazine" lijst van de honderd meest invloedrijke personen van 2005 vindt Swank een plaats naast persoonlijkheden zoals G.W.Bush, de Dalai Lama en Nelson Mandela. Swank is iemand die zeer open en tolerant is en dat apprecieert het publiek ook. Zo vertelde ze bijvoorbeeld dat ze het niet eigenaardig vond om Chloë Sevigny te kussen. Een jongen of een meisje kussen blijft haar werk doen en het geslacht maakt volgens haar niet uit. Kort na *Boys Don't Cry* werd ze verklaard als homoseksueel rolmodel en sekssymbool. Ze vertelde dat ze het als een eer beschouwt.

3. Het nieuwe model van ster met Hilary Swank als modelvoorbeeld

"We should wonder if there is not an archetypal star for the turn of the millennium. It would have to be someone who, while commanding great attention for their movies, still seems to hold something in reserve. Whose very presence and persona seem to withhold and almost comment ironically on the act of appearing in each movie" (Barker, 2003, p. 19).

Hier zijn we aangekomen aan de bedoeling van deze thesis: een nieuwe soort van ster te beschrijven in vergelijking met de klassieke ster. Alvorens dit nieuwe model te beschrijven zijn er echter enkele opmerkingen. Ten eerste betekent de opkomst van dit nieuwe model het verdwijnen van het oudere model niet. Een huidige ster zoals Nicole Kidman bijvoorbeeld beantwoordt nog steeds aan veel criteria van het Klassieke tijdperk. We stellen eerder voor dat er vandaag geen uniek filmstermodel meer bestaat maar wel verschillende genres van filmsters die het best mogelijk aan de steeds verschillende smaken en vragen van het publiek beantwoorden. Hilary Swank maakt dan deel uit van een aparte categorie, een nieuw model van filmster dat zich komt toevoegen

aan het al bestaande model zonder dit laatste af te zetten. Ten tweede is het belangrijk te verstaan dat de opkomst van dit nieuwe model niet brutaal is verlopen. Het moet verstaan worden als een samenvatting van nieuwe tendensen. Bovendien is het geen statisch model maar het zal nog veranderingen kennen. Hilary Swank is er een goed voorbeeld van, maar andere actrices zoals bij voorbeeld Renée Zellweger passen ook goed in dit plaatje. En ook al is dit model te vinden in het huidige sterdom zijn er sterren uit de Klassieke tijd die bij sommige criteria van dit nieuwe model passen. Katharine Hepburn verkoos bijvoorbeeld naturel te blijven en geen make-up te dragen. Ten laatste willen we nog opmerken dat die modellen van sterren geen gesloten model zijn. Er bestaan sterren die zich tussen de twee bevinden, zoals Angelina Jolie, die zowel gewaardeerd wordt voor haar uiterlijk als voor haar fysieke conditie. Vaak zijn sterren te bevinden in slechts één categorie. Meg Ryan is een Klassieke ster met alleen maar romantische rollen. Maar soms proberen sterren van genre te veranderen. Het is bij voorbeeld het geval bij Kidman, die met *The Hours* (2002) een zware film koos en zich qua schoonheid niet van haar beste kant liet zien.

In tabel 1 en tabel 2 overlopen we een aantal kenmerken van de klassieke ster en de nieuwe ster. De kenmerken uit tabel 1 spelen in op de evolutie van de definitie van de ster, terwijl de kenmerken uit tabel 2 eerder tijdsgebonden zijn. De jaren dertig verschillen vanzelfsprekend enorm van de 21^e eeuw. Een huidige klassieke ster zoals Julia Roberts leeft ook in de 21^e eeuw en zal qua karakteristieken uit tabel 2 weinig verschillen van Swank, maar qua definitie van ster (tabel 1) blijft ze voldoen aan het klassieke model.

Kenmerken	Klassieke ster:	Nieuw model: Hilary Swank
Waardering op basis van	Schoonheid	Lichamelijke en fysieke aanpassingsvermogen, acteerprestatie
Rol	Rol is gelijk als ster	Ster en personage hebben gemeenschappelijke trekjes Riskerend voor imago

Make-up, kostumering	Om de ster er mooi uit te laten zien	Om realistisch te maken (bv. wonden). Soms lelijk
Identificatie	Utopische adoratie	Realistische herkenning
Privé leven	Schijnt openbaar te zijn Het perfecte leven	Schijnt openbaar te zijn Het leven zoals het is

Tabel 1: Kenmerken van de definitie van de ster

Kenmerken	Klassieke ster:	Nieuw model: Hilary Swank
Statuut van ster	Door manipulatie van de studio's Ook in tentoonstellingen	Dankzij prijsuitdrukkingen, pers, Internet Ook in de sportwereld, muziekwereld, ... Veel sneller toegekend Sterhiërarchie: sterren maar ook supersterren en megasterren
Publiciteit	Kranten	Kranten, Internet, gespecialiseerde tijdschriften
Filmkeuze	Door de studio's, op basis van stereotype van de ster	Strategische keuze van de acteur of op basis van smaken en waarden Eigen instinct volgen
Macht	Studio's Door langetermijncontracten	Sterren Sterke anderhandelingspositie

Tabel 2: Tijdsgebonden kenmerken in het model van ster

Besluit

Het filmster landschap is veel veranderd sinds het begin van het sterrenstelsel in de jaren dertig. Naast het klassieke model van *glamour* actrice, diversificeert zich de sterrenmarkt zowel binnen als buiten de filmwereld. Vandaag is het concept van ster niet meer beperkt tot de filmwereld. In onze informatiemaatschappij heeft het publiek interesses in verschillende andere domeinen en bewonderen ze nu ook sportsterren en muzieksterren. Binnen de filmindustrie ontstaan ook meer en meer sterren die zoals Swank andere criteria bezitten dan die van de klassieke sterren. Sterren bezitten bovendien een zekere waarde zowel voor filmmakers als voor reclamemakers. Het sterrenstelsel van vroeger is nu vervangen door een sterrenbusiness waarin zowel sterren als bedrijven interesse hebben. Fans blijven filmsterren bewonderen ook al hebben ze ook favoriete sterren in andere domeinen dan de filmindustrie. Bovendien gebruiken ze nu het Internet als een middel om over hun sterren meer te weten te komen. Sterren zijn meer dan ooit identificatiebronnen, ook al gebeurt dit vandaag realistischer dan vroeger. Sommige sterren hebben het statuut van superster bereikt en eisen daarom enorme weddes. Maar ze worden dan te duur voor de gemiddelde filmmaker die daarom onbekende acteurs kiezen en hen een kans geven, zoals dit het geval is geweest met Swank.

De acteerprestaties van Swank in *Boys Don't Cry* en *Million Dollar Baby* werden duidelijk zeer geapprecieerd zowel door filmcritici als door kijkers. Swank is geen onrealistisch rolmodel, maar net een zeer aardse verschijning. Ze is geen *glamour* actrice en wordt in tegendeel gewaardeerd voor haar aanpassingsvermogen. Swank past heel goed bij de mannelijke rollen van Teena Brandon en Maggie Fitzgerald dankzij haar sportieve uiterlijk. Ze is ook bereid geweest zich geestelijk en lichamelijk aan te passen aan haar personages. Tijdens haar kinderjaren heeft zij in dezelfde situatie van armoede dan haar personage Maggie en Teena geleefd, wat zeker op haar acteerprestatie een invloed heeft. Ook zij heeft een moeilijk parcours doorstaan voor het te kunnen maken in de filmwereld. Ze blijft daardoor in haar echte leven het simpele meisje dat van een bescheiden milieu afstamt. Ze dwingt de bewondering van de toeschouwers door haar

natuurlijk en staat bekend voor haar doorzettingsvermogen. Inleving, geloofwaardigheid en menselijkheid (in contrast met goddelijkheid) zijn haar troeven.

In het nieuwe model van ster wordt de actrice gewaardeerd voor haar acteerprestatie, aanpassing aan haar rollen en investering meer dan voor haar figuur en haar schoonheid. De personages die ze vertolkte zijn geen droomfiguren, de gekozen films behandelen controversiële onderwerpen die de realiteit van het leven tonen zoals het is. Deze nieuwe soort van ster overschaduwde echter niet de klassieke Hollywood sterren die vandaag nog bestaan. De verschillende modellen kunnen samen bestaan. Het nieuwe stermodel bezit trouwens ook kenmerken die gebonden zijn aan de huidige context, zoals de onafhankelijkheid van de sterren tegenover studio's en de nieuwe rol van het Internet in de publiciteit rond sterren. Die kenmerken zijn gemeenschappelijk voor klassieke Hollywood sterren en sterren van het nieuwe model zoals Swank.

Algemeen besluit

Het onderzoeksobject van deze thesis was de hedendaagse filmster. Onze bedoeling was een nieuw hedendaags stermodel te bouwen. We hebben dit onderwerp gekozen op basis van onze intuïtische stelling dat er vandaag filmsterren bestaan die aan andere criteria voldoen dan de klassieke Hollywood sterren. Na haar tweede Oscar verwinning werd aan Hilary Swank het statuut van ster toegekend en is ze bekend geworden bij het brede publiek. Swank past echter niet in het Hollywood plaatje. Ze vertegenwoordigt eerder een andere soort van hedendaagse ster. Welke zijn de criteria van dit nieuwe model? Dat hebben we verder willen onderzoeken. Litteratuur over hedendaagse filmsterren bestaat wel, maar nergens hebben we een theoretisch model gevonden dat de criteria van een nieuw hedendaags model onderzoekt. In deze thesis is het dan ook de bedoeling om dit gebrek aan te vullen. Aan de hand van actrice Hilary Swank hebben we de criteria van deze nieuwe soort van ster onderzocht en daarmee een hedendaags stermodel opgebouwd.

Om dit model te kunnen bouwen hebben we eerst kennis gemaakt met de verschillende wetenschappelijke theorieën over het sterdom. In het eerste deel van deze thesis wordt dus het klassieke sterfenomeen bestudeerd aan de hand van verschillende auteurs. We hebben de geschiedenis ervan in detail besproken, met een bijzondere aandacht aan de *Golden Age* van Hollywood. Dit tijdperk loopt van de jaren dertig tot de jaren zestig en wordt gekend als de sterrenstelsel periode. Hollywood studio's genoten van een oligarchische positie. Ze hadden een systeem in plaats gezet om sterren te creëren en hen maximaal te laten rentabiliseren. Sterren deden verlangen en bewondering ontstaan en waren daardoor ideale figuren voor identificatie. Vanaf de jaren vijftig en zestig hebben de studio's zich moeten aanpassen aan de veranderende omgeving, zoals de opkomst van televisie en de reglementering tegen hun oligarchische positie. Sterren zijn onafhankelijker van de studio's geworden en hebben steeds meer aan macht gewonnen. Ze zijn in staat geworden om autonoom te beslissen in welke films mee te spelen en op welke manier. Swank bijvoorbeeld heeft strategisch gekozen voor twee controversiële films die gevaarlijk waren voor haar imago maar die haar bekend hebben gemaakt.

In het tweede deel hebben we *Boys Don't Cry* (1999) en *Million Dollar Baby* (2004), de twee bekroonde films van Hilary Swank, geanalyseerd. De mise-en-scène, de montage en de opbouw van beide films worden besproken en geïllustreerd. Ook de vertolking en aanpassing van Swank aan haar personages werden hier bediscussieerd. Door deze analyse zijn criteria van het nieuwe stermodel aan het licht gebracht. In dit tweede deel werden ook de zware problematieken van transseksualiteit en van euthanasie aan de hand van die films bestudeerd en besproken. *Boys Don't Cry* is de eerste film van regisseur Kimberley Peirce. Hij is gebaseerd op een waargebeurd verhaal. De film vertelt het verhaal van een transseksuele jongen. Teena is geboren in het lichaam van een meisje. Vanbinnen voelt ze dat ze een jongen is die een verkeerd lichaam heeft. Ze pakt haar kans om een nieuw leven te beginnen als Brandon en om zich nieuwe vrienden te maken. Naast de problematiek van transseksualiteit en alle problemen dat het met zich brengt wordt de nadruk ook gelegd op het gebrek aan verdraagzaamheid omtrent dit onderwerp. De gruwelijke details maken van *Boys Don't Cry* een pleidooi tegen gratis geweld. De acteerprestatie en geloofwaardigheid van Swank als Brandon maakt het een onvergeetbare film. *Million Dollar Baby* is de tweede film die in deze thesis geanalyseerd wordt. Het gaat over de dertig-jarige Maggie die professionele bokster wil worden. Ze heeft niets meer te verliezen en slaagt erin de top te bereiken dankzij haar doorzettingsvermogen. Door een slag wordt ze volledig verlamd. Haar nieuwe leven beschouwt ze als zinloos en ze vindt zelfdoding de beste oplossing. De film verandert dan van klassieke boksfilm naar onverwachte pro-euthanasie film. Euthanasie wordt gezien als een persoonlijke keuze die vaak afhankelijk is van de omstandigheden en die geen veroordeling moet hebben. *Million Dollar Baby* heeft een enorme impact gehad in Amerika, waar de zaak Terri Schiavo op zijn heetst was tijdens de draaiperiode van de film. De acteerprestatie van Swank voor deze rol gaat van een geloofwaardige professionele bokster naar een verlamd meisje die haar redenen om te bestaan verloren heeft. De twee films zijn beiden verhalen die rond de persoonlijke keuze van het individu draaien. Brandon kiest om zichzelf te zijn, ook al betekent dit het aanvaarden van al de moeilijkheden die het buiten de norm zijn met zich meebrengt. Maggie weet dat euthanasie verboden is, maar toch weet ze vast en zeker dat ze wil sterven. Beide films behandelen ook de Amerikaanse droom die slecht afloopt.

Brandon slaagt erin een nieuw leven te beginnen maar zijn geluk blijft niet duren. Maggie is een nobody die dankzij haar wil een top bokster wordt, maar hier ook wordt de droom brutaal beëindigd. Beide films laten de toeschouwer nadenken over zijn eigen waarden. Swank is onvergetelijk in die vertolkingen en werd voor beide films bekroond met de Oscar voor beste actrice.

In het derde deel brengen we de conclusies van het eerste en het tweede deel samen in tabelvorm. De eerste tabel vergelijkt de definitie van de ster in het klassieke model en in het nieuwe stermodel. Beide modellen bestaan vandaag samen, maar het nieuwe model met Swank als voorbeeld is slechts de laatste jaren ontstaan, terwijl het klassieke model al in het begin van het sterdom bestond. Swank heeft bewust die twee controversiële films gekozen zonder zich te laten afschrikken door de mogelijke gevolgen op haar imago. Ze is extreem ver gegaan in haar inlevingsvermogen voor beide films. Ze heeft zowel fysiek als psychisch geleden en kijkers bewonderen dat. Ze is niet bang geweest om die moeilijke rollen aan te nemen. Voor beide films wordt ze gewaardeerd voor haar acteerprestatie en haar geloofwaardigheid. De kijkers kunnen zich op haar rollen op een realistische manier identificeren. De tweede tabel gaat over de verschillen in het stermodel die tijdgebonden zijn. Dat wil zeggen dat de maatschappij veranderd is en dat het sterdom geëvolueerd is samen met die veranderingen. Sommige kenmerken van het nieuwe stermodel zijn dus een gevolg van de context. Die kenmerken zijn dus van waarde voor alle huidige sterren en niet alleen de sterren zoals Swank. Het statuut van ster wordt vandaag veel sneller toegekend en beperkt zich niet meer tot de filmwereld. De pers, het Internet en de prijsuitdrukkingen zijn van belang in de publiciteit rond een ster. Er bestaat vandaag een hiërarchie van sterren, gaande van gewone sterren tot megasterren. Sterren zijn echter onafhankelijk en beslissen zelf de films waarin ze willen spelen. Ze hebben veel macht in de filmwereld en kunnen in bepaalde mate hun eisen opleggen.

Referenties

- Allen, C. (06/04/2000). Man, she feels like a woman. *Times 2 Arts*
- Azoury, P. (05/04/2000). Toutes des garçons et des filles. *Liberation*, p. 36
- Azoury, P. (23/03/2005). De gong et de glas. *Cinema*
- Ballegeer, E. (4/3/2006). Het geld achter de Oscars. *Vacature*, p.6
- Barbas, S. (2001). *Movie Crazy. Fans, Stars, and the Cult of Celebrity*. New York: Palgrave
- Barker M., Austin, T. (2003). *Contemporary Hollywood Stardom*, London: Arnold
- Belton, J. (1994). *American cinema, American Culture*. New York: McGraw-Hill
- Benjamin, H. (1977). *The transsexual Phenomenon*, New York: Warner Books
- Bensoussan, D., Masse-Stramberger, B. (08/07/2005). Les dessous du Star business. *Le Vif L'express*, 23(27), pp.32-40
- Blumenfeld, S. (05/05/2000). L'insoutenable et fascinant destin de Teena Brandon Teena. *Le Monde*
- Borwell, D. Thompson K., (2003), *Film Art, An Introduction*. N-Y: McGraw-Hill
- Bosma, H., Pisters, P. (1999). *Madonna : de vele gezichten van een popster*. Amsterdam: Prometheus
- Boyle, J. (31/03/05). Million Dollar Baby- General release. *De Bulletin*
- Bradshaw, P. (13/04/2000). The wrong trousers. *Guardian Weekly*
- Buddingh, H. (23/11/2000). *België: Contouren van een wet zijn al zichtbaar*, NRC webpagina's, [11/11/2005, <http://www.nrc.nl/W2/Lab/Profiel/Euthanasie/buitenland.html>
- Bultler, J. (1990). College course file: star images, star performances. *Journal of film and video*, 42 (4). pp. 49-66
- Butler, J. (1991). *Star texts: image and performance in film and television*. Detroit: Wayne State University Press
- Bumper, ?. (oktober 1999). Boy Trouble. *Talk*, p.157
- Chavannes, M.(19/02/05). Dirty Harry krijgt de volle laag. *De Standaard*
- Cleenewerck, K. (18/03/2000). Meisje met cowboyhoed en sok in de broek. *De Morgen*
- Colerave, S. (1981). *Androgynie*, Rotterdam: Lemniscaat

- Conway, L. (17/12/2002). *How Frequently Does Transsexualism Occur?*,
Lynnconway.com [27/04/06,
<http://ai.eecs.umich.edu/people/conway/TSuccesses/TSuccesses-French.html>]
- Cornelia, C., Gaines, J. (1991). 'Puffed sleeves before tea-time', in C. Gledhill (Red.),
Stardom: Industry of Desire (pp. 74-91). London : Routledge.
- Damico, J. (1991). Ingrid from Lorraine to Stromboli: analyzing the public's
perception of a film star, in J. Butler (Red.), *Star texts* (pp. 240-253). Detroit:
Wayne State University Press
- De Cordova, R. (1990). *Picture Personalities : The emergence of the Star System in
America*. Urbana: University of Illinois Press
- De Foer, S. (30/03/2005). Het meisje van de ring. *De standaard*
- Dekker, R., Van de Pol, L. (1980). *Daar was laatst een meisje loos*. Amsterdam: Ambo
- De Waal, M. (1982). *Vriendinnen onder elkaar*, Amsterdam: De Arbeidspers
- Doherty, M. (29/04/2000). Mad about the boy. *Movie Guide*
- Duynslaegher, P. (20/10/1999). De natte droom als nachtmerrie, *Knack*, p.86
- Duynslaegher, P. (23/02/2000). Groezelige homohaar. *Focus Knack*, p.18
- Dyer R. (1982). *Stars*. London: BFI Publishing
- Dyer, R. (1984). *Gay and Film*, New York: Zoetrope
- Dyer, R. (1990). *Now you see it. Studies on Lesbian and gay Film*. N-Y: Routledge
- Dyer, R. (1991). A star is born and the construction of popular identities, in C. Gledhill
(Red.), *Stardom: Industry of desire* (pp.132-140). London : Routledge.
- Frappat, H. (12/01/2005). Clint sur le ring. *Les inrockuptibles*
- G., P. (02/11/05). Million Dollar Baby. *Knack*, p.79
- Geraghty, C. (2000). Re-examining Stardom: Question of Texts, Bodies and
Performance, in C Gledhill and L. Williams (Reds.), *Reinventing Film
Studies*, London: Arnold
- Ghandy, B., Thomas, R. (1991). Three Indian film stars, in C. Gledhill (Red.),
Stardom: Industry of Desire (pp. 107-131). London : Routledge
- Gledhill, C. (1991). *Stardom. Industry of Desire*. London: Routledge
- Gomery, D. (1986). *The Hollywood Studio System*. London: McMillan.
- Heberman, J. (1999). Use your illusion. *The village Voice*, 39, pp.201-212

- Harris, C. (1998). Introduction Theorizing fandom: Fans, Subculture and Identity, in C. Harris, A. Alexander, (Reds.), *Theorizing Fandom. Fans, Subculture and identity*. New Jersey: Hampton Press
- Harris, T. (1991). The building of popular images, in C. Gledhill (Red.), *Stardom: Industry of Desire* (pp. 40-44), London : Routledge,
- Hermans, M., Vermeer V. (09/12/2005). *Wat is het verschil tussen homoseksualiteit en transseksualiteit*, Allesovergay.com [14/02/06, <http://www.allesovergay.nl/vraag015.html>]
- Hillier, J. (1992). *The New Hollywood*, England: Routledge
- Hills, M. (2002). *Fan Cultures*. London: Routledge
- Istar Levis, A. (2004). *Transgender Emergence. Therapeutic Guidelines for working with Gender-Variant people and their Families*. New-York: The Haworth Clinical Practice Press
- Kaganski, S. (23/03/2005). Million Dollar Baby. *Les inrockuptibles*
- Kerr, P. (1986). *The Hollywood Film Industry*, London: Routledge
- Kindem, G. (1982). Hollywood's Movie Star System: An Historical Overview, in G. Kindem (Red.), *The American Movie Industry: The Business of Motion Picture* (pp.79-93). Carbondale: Southern Illinois University Press
- King, B. (1986). Stardom as an Occupation, in P. Kerr (Red.), *The Hollywood Film Industry* (pp.154-184). London: Routledge and Kegan Paul
- Krämer, P. (2003). A woman in a Male-dominated World, in M. Barker, T. Austin (Reds.), *Contemporary Hollywood Stardom* (pp.201-214). London: Arnold
- Leigh, D. (2000). Boy wonder. *Sight & Sound*, 3, pp.18-20
- Levy, E. (06/09/1999). True story yields poignant 'Cry'. *Variety*, p.62
- Lewis, L. (1993). *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. New York: Routledge.
- Lorfèvre, A. (30/03/05). De la poussière et des larmes. *La libre Culture*, p. 8
- Lovell, A. (2003). I went in search of Deborah Kerr, Jodie Foster and Julianne Moore but got waylaid... in M. Barker, T. Austin (Reds), *Contemporary Hollywood Stardom* (pp.259-270). London: Arnold
- Lyman, R. (10/03/05). A 'million dollar baby' who never gave up fight. *International*

- Herald Tribune*, p. 8
- Mackie, A. (29/03/05). In goede en kwade dagen. *De tijd*, p.7
- McDonald, P. (2000). *The Star System. Hollywood's production of popular identities*.
London: Wallflower
- McDonald, P. (2003). Stars in the online universe: promotion, nudity, reverence,
in M. Barker, T. Austin (Eds), *Contemporary Hollywood Stardom* (pp. 29-44).
New York: Edward Arnold
- Mcgrath, C. (23/12/04). A fight film that packs a surprise punch. *International Herald Tribune*
- Masterman, L. (1986). *Television Mythologies. Stars, Shows and Signs*. London: MK
Media Press
- Morin, E. (1972). *Les stars*. Paris: Editions du Seuil
- Ndalianis A., Henry Ch., (2002). *Stars in Our Eyes. The star Phenomenon in the Contemporary Era*. London: Praeger
- N.R., (29/03/2000). Boys Don't Cry. *Brussel deze week*
- Ockhuysen, R. (24/02/05). Eastwoods verslagen kijk op de onderklasse. *De Volkskrant*
- P., A. (05/04/2000). Pas l'adaptation d'un fait divers. *Liberation*, p. 36
- P., A. (04/03/2006). Hilary Swank choisie par Guerlin. *Sudpresse*, p. 19
- P., J.F. (22/03/2002). Un cineaste est un faiseur de mythe. *La libre Belgique*
- Pearce, G. (27/02/2000). An out of body experience. *Sunday Times*
- Pettiti, L. (1992). *Les Transsexuels*. Paris: Presses Universitaire de France,
- Pfaff, K., van de Velde, J., (01/03/2006). Oscargala? Cadeautjes avond! *Story*, 10, pp.
74-75
- Pluijgers, J.F. (22/03/2000). Hilary Swank: la fin d'une longue attente. *La Libre Culture*
- Porter, E. (09/04/2000). The ladies are not for turning. *Sunday Times*
- Rauger, J.F. (23/03/05). Héros vieillissant, cinéaste au sommet. *Le Monde*
- Raymond, J. (1994). *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male (with a New Introduction on Transgender)*. New York: Teachers College
- Rich, F. (12/02/05). It's not always morning in America. *International Herald Tribune*,
p.10
- Schatz, T. (1993). The New Hollywood, in J.Collins, H.Radner, A.Preacher Collins

- (Reds.), *Film Theory Goes to the Movies* (pp. 8-36). New-York: Routledge,
- Schatz, T. (1998). *The Genius of the System: Hollywood film making in the Studio Era*. London: Faber and Faber
- Scott, A.O. (04/01/05). An underdog's path to triumph. *International Herald Tribune*
- Sensoa, (23/03/2006). *Wetenschappelijke werken*. Genderstichting.be [27/04/06, http://www.genderstichting.be/html/wetenschappelijke_werken.html]
- Slegers, E. (2003). *Gender en identiteit*, Planetgender.com [14/02/2005, <http://www.planetgender.com/index.pl/gender-abc>]
- Smith, Y. (2002). *Sex reassignment: predictors and outcomes of treatment for transsexuals* [Proefschrift]. Wageningen: Universiteit Utrecht
- Stacey J. (1991). *Femine fascinations. Forms of identification in star-audience relations in C. Gledhill (Red.), Stardom: Industry of desire* (pp.142-163). London: Routledge
- Stacey, J. (1998). *Star Gazing: Hollywood cinema and Female spectatorship*. London: Routledge.
- Stigter, B. (23/02/05). Boksen, winnen en sterven. *NRC Handelsblad*
- Stockman, E. (29/03/05). K.O. in de laatste ronde. *Humo*
- T., J. (25/10/1999). Boys Don't Cry naar de rechtbank. *De Morgen*
- Van Bueren, P.(09/03/2000). Menselijk onkruid effectief vertrappt in blank stadje. *De volkskrant*
- van Lierop, P. (30/03/2005). Extreem, zo ben ik, *Gazet van Antwerpen*, p.58
- Vereenooghe, T. (08/01/2001). *Geboren in een verkeerd lichaam*, Veto.be [10/02/2006, <http://www.veto.be/jg27/veto2715/transseksualiteitint.html>]
- Verschoor A., Poortinga J. (1990). *Een dubbel bestaan: travestieten en hun omgeving*. Amsterdam: Swets and Zeitlinger
- Vincendeau, G. (2000). *Stars and stardom in French Cinema*. London: Continuum
- Walker, A. (1970). *Stardom: The Hollywood phenomenon*. London: Michael Joseph
- Weiss, A. (1991). A queer feeling when I look at you. In C. Gledhill (Red.), *Stardom: Industry of Desire* (pp. 283-299). London : Routledge
- Welsch, J. (1975). *An Analysis of the film image of Hollywood's most popular post-WWII female stars*. London: University Microfilms International

- Wyatt, J. (1994) *High Concept: Movie and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
- X. (1999). *Boys Don't Cry*. Paris: Fox Searchlight Picture
- X. (1999). *Boys Don't Cry*. Movieorigin.com [04/04/06,
<http://www.chasingthefrog.com/reelfaces/boysdontcry.php>]
- X. (21/03/2006), *Transseksualiteit* ,Wikipedia.org, [22/03/2006,
<http://nl.wikipedia.org/wiki/Transseksualiteit>]
- X. (2004). *Vrolijk films and DVD: transgender en travestie*. Vrolijk.nu [03/02/06,
<http://www.vrolijk.nu/films/speelfilm-travestie.html>]
- X. (6/12/2005). *What the papers say*, Europeants.org [28/02/2006,
<http://www.europeants.org/WTPS/>]

Bijlage 1. Credits van *Boys Don't Cry*

Directed by **Writing credits**

Kimberly Peirce
Kimberly Peirce and Andy Bienen

Cast (in credits order)

Hilary Swank
Chloë Sevigny
Peter Sarsgaard
Brendan Sexton III
Alicia Goranson
Alison Folland
Jeanetta Arnette
Rob Campbell
Matt McGrath
Cheyenne Rushing
Robert Prentiss
Josh Ridgway
Craig Erickson
Stephanie Sechrist
Jerry Haynes
Lou Perryman
Lisa Renee Wilson
Jackson Kane
Joseph Gibson
Michael Tripp
Shana McClendon
Libby Villari
Paige Carl Griggs
Gail Cronauer

Brandon Teena
Lana Tisdell
John Lotter
Tom Nissen
Candace
Kate
Lana's Mom (as Jeannetta Arnette)
Brian
Lonny
Nicole
Trucker
Kwik Stop Cashier
Trucker in Kwik Stop
April
Judge
Sheriff
Pam (as Lisa Wilson)
Sam Phillips
Tom
Nerdy Teen
Girl in Car
Nurse
Dave (Deputy)
Clerk

Produced by

Jill Footlick
John Hart
Caroline Kaplan
Pamela Koffler
Eva Kolodner
Jon Marcus
Jonathan Sehring
Jeff Sharp
Bradford Simpson
John Sloss
Morton Swinsky
Christine Vachon

line producer
producer
executive producer
executive producer
producer
line producer: additional photography
executive producer
producer (as Jeffrey Sharp)
associate producer
executive producer
co-producer (as Mort Swinsky)
producer

Original Music by

Nathan Larson

Non-Original Music by

Exene Cervenka
Allen Collins
Michael Dempsey
John Doe

(song "Burning House of Love")
(song "Tuesday's Gone")
(song "Boys Don't Cry")
(song "Burning House of Love")

Ric Ocasek	(song "Just What I Needed")
Buffy Sainte-Marie	(song "Cod'ine")
Robert Smith	(song "Boys Don't Cry")
Laurence Tolhurst	(song "Boys Don't Cry")
Ronnie Van Zant	(song "Tuesday's Gone")
Cinematography by	Jim Denault
Film Editing by	Tracy Granger (film editor) Lee Percy
Casting by	Kerry Barden Billy Hopkins Jennifer McNamara Suzanne Smith
Production Design by	Michael Shaw
Art Direction by	Shawn Carroll
Costume Design by	Victoria Farrell
Makeup department	
Angela Angel	makeup assistant
Jane Choi	key makeup artist: additional photography
Jeff Francis	hair stylist: Ms. Seigny (additional photography)
Kalen Hoyle	makeup artist
Renee Lecuyer	key hair stylist (as Renee Le Cuyer)
Renee Lecuyer	key makeup artist (as Renee Le Cuyer)
Kerrie R. Plant	key hair stylist: additional photography (as Kerrie Plant)
Kerrie R. Plant	makeup artist: additional photography (as Kerrie Plant)
Nicki Ledermann	makeup consultant (uncredited)
Production management	
Rachel Peters	executive in charge of production: Hart Sharp
Katie Roumel	executive in charge of production: Killer Films
Jamie H. Zelermyer	production manager
Second Unit Director or Assistant Director	
Alfie Kiernan	second assistant director
W. Alex Korp	second second assistant director
Jim LaClair	assistant director
Jeanine Rohn	first assistant director
Art Department	
Phyllis Detrich	property master
Sherief Elkatsha	set dresser: additional photography
Jimmy Estrada	assistant property master (as Jimmy Joe Estrada)
Lynn A. Johanson	lead person
Lissa Murphy	set dresser
Amy Beth Silver	art director: additional photography (as Amy Silver)
Andrea Stanley	art director: additional photography
Debra Sugarman	set dresser
Sarah J. Thompson	set dresser

Minda Work

lead person

Sound Department

Gina Alfano

adr editor

Jeremy Brill

sound intern

Eric A. Christoffersen

stereo sound consultant: Dolby (as Eric Christoffersen)

Robert Fernandez

sound re-recording mixer

Sean Garnhart

sound effects editor

Lewis Goldstein

supervising sound editor

Matthew Haasch

foley mixer

Alex Herrera

boom operator (as Alex A. Herrera)

William Kozy

sound mixer: additional photography

Hal Levinsohn

adr editor (as Hal Levinson)

Mack Melson

sound recordist

Cate Montana

sound intern

Igor Nikolic

assistant foley editor

Glenfield Payne

sound effects editor

Jay Peck

foley artist

Jennifer Ralston

foley supervisor

Jac Rubenstein

dialogue editor

Allan Zaleski

music editor

Kate Eales

background sound editor (uncredited)

Sean Garnhart

sound designer (uncredited)

Jennifer Ralston

sound effects editor (uncredited)

Eric Thompson

adr mixer (uncredited)

Special Effects by

Jack Bennett

Visual Effects by

Mark Dornfeld

optical effects

Vincent Lavares

digital asset manager (uncredited)

Mark Sawicki

optical camera (uncredited)

Stunts

Tim Buchanan

stunts

Jeremy Hill

stunts

Ben Loggins

stunt coordinator

Diane Towery

stunts

Russell Towery

stunt coordinator

Other crew

Emily Abt

extras casting

Laird Adamson

assistant: Christine Vachon

Troy Anderson

third electrician

Joe Arcidiacono

director of photography: additional photography

Paul Armstrong

additional assistant camera

Leora Backer

assistant production office coordinator

Rhett Bakke

second assistant camera

Matthew Ballen

post-production intern

Aaron Bartz

production assistant

Elizabeth Beck

extras casting

Sarah Beers

wardrobe supervisor: additional photography

Mark Bennett

casting assistant: New York

Janna Bilski	post-production intern
Hugo Bonilla	best boy grip: additional photography
Paul Brennan	legal services
Sarah Nean Bruce	special thanks (as Sara N. Bruce)
Marc Bruni	post-production intern
Peter Burns	assistant: John Hart
Ronnie Butler	security officer
John Cadenhead	location manager
John Cadenhead	third grip (as John T. Cadenhead III)
Terry K. Cahill	security officer
George Camarda	script supervisor: additional photography
Claire F. Cario	first assistant camera (as Claire Cario)
Marty Carrington	driver
Elizabeth Casinelli	best boy electric
Jack Cocker	electric swing
Judson Davenport	location production assistant
Christopher Davis	additional electrician
Rachel Dawson	production office coordinator: additional photography
Gabrielle Demeestere	post-production intern
Emily Digiacomo	post-production intern
Deborah Maxwell Dion	casting assistant: Los Angeles
Lance Dooley	additional swing
Jim Dunbar	executive music supervisor
Stephen Dupree	production assistant
Barak Epstein	intern
Tony Estrada	location scout
Dee Evans	production office coordinator
Mark M. Faulkner	security officer
James D. Faust	additional electrician
Hank Fischer	electric swing
Robert C. Fite	driver
Andrea Friedman	additional location manager
Ryan Ganimian	post-production intern
Tommy Garrett	security officer
Joe Graceffa	post-production intern
Amy Grappell	local casting
Tom Graybael	first assistant camera: second unit (as Tom 'Barney' Graybael)
Rebecca Green	post-production intern
Fred Grinstein	post-production intern
Kyle Gross	security officer
Jeremy Slade Haak	intern
Matthew Hale	best boy grip (as Matthew D. Hale)
Gabriel Harris	production assistant: additional photography
Michelle Harrison	associate editor
Elizabeth Heeden	second conform assistant editor (as Elizabeth R. Heeden)
Beverly G. Hendley	security officer
Jeff Hill	publicist
Gates Houpp	production assistant
Carrie Huff	additional grip
Kit Hui	post-production assistant

Daniel Jacob	additional electrician
Irene Kassow	first assistant editor
Louis Katz	physician: New York
Jonatan Kaye	second conform assistant editor
Kim Kyle	intern
Marc Landers	post-production intern
Maria Lee	intern
Jordan Leff	post-production intern
Sherri Lennon	location manager
Ruben Levins	camera production assistant: second unit
Russell Lindsay	additional grip
Joni Linton	script supervisor: second unit
Jennifer Lobban	accounting intern
Jennifer Lobban	production intern
Seth Loft	key grip: additional photography
Lynyrd Skynyrd	music performers: "Tuesday's Gone"
Addison MacDonald	post-production intern
Berndt Mader	post-production intern
Aleeza Marashlian	post-production intern
Jon Marcus	line producer: additional photography
Ann Marsland	office production assistant
Bill Matlock	still photographer
Mary McCormick	seamstress
Jen McGowan	production assistant: additional photography (as Jennifer McGowan)
Brian McKee	key grip
Dennis McNeill	color timer
Dr. Gerald Michaelson	physician: California
Randy Miears	key set production assistant
Susan R. Millard	security officer
Ross Miller	insurance
Scott Miller	gaffer
Michael Mizell	best boy electric: additional photography
Eric Montes	additional grip
Pamela Mount	location scout
Daishiro Narita	post-production assistant
Andy Newcomer	post-production intern
Nathan O'Neal	camera loader
David O	production assistant
Roman Ostrowski	physician: New York
Tina Pacheco	first assistant editor
Maxine Pardo	post-production intern
Christopher S. Parker	music clearances (as Chris Parker)
Bill Perkins	location production assistant
Seyi Peter-Thomas	post-production intern
John Pirozzi	time-lapse photographer
Randall Poster	music supervisor
Michael Raines	production assistant
Cecile Rebbot	post-production intern
Olivia Relova	post-production intern
Chris Reynolds	additional assistant camera

Jack Riccobono	production assistant: additional photography (as Jack Riccobono)
Pamela Richardson	script supervisor
Stanton Grant Richardson	security officer
Sebastien Robeis	post-production intern
Cody Rogers	office production assistant
Cody Rogers	set medic
Bob Roizman	projectionist: additional photography
Antonio Rossi	first assistant camera: additional photography
April Roth	post-production intern
Jennifer Ruff	avid supporter
Ben Schoen	title designer
Paula Schoen	physician: California
Lousine Shamamian	apprentice editor
M.K. Shaw	production accountant
Mark Shelby	location scout
Fred Siefel	tax accountant
Michael Sledd	post-production intern
Anitra K-M Smith	office production assistant
James Soward	additional electrician
Maya Stowe	assistant to director
Patricia Sztaba	negative matcher
Stan Sztaba	negative matcher
Michelle Elaine Teague	wardrobe supervisor
Seamus Tierney	additional electrician
Lana Tisdell	thanks
Joshua Van Praag	electric swing
Matt Walters	additional grip
Laurie Weeks	additional dialogue
Laura Weinberg	conform assistant editor
Wally Welch	driver
Sebastian Widmann	camera loader: additional photography
John Wilcox	additional swing (as John 'J.D.' Wilcox)
Virginia Williams	post-production intern
Paul Worrel	physician: Texas
Tanya Yokum	post-production intern
Jason Zampino	production assistant: additional photography
Sarah Nean Bruce	production advisor (uncredited)
Jason May	grip (uncredited)
John McNulty	apprentice editor (uncredited)
Paul S. Shapiro	grip (uncredited)
Dylan Verrechia	assistant: Kim Peirce (uncredited)

Bijlage 2. Credits van *Million Dollar Baby*

Directed by

Clint Eastwood

Writing credits (WGA)

F.X. Toole
Paul Haggis

stories from Rope Burns
screenplay

Cast (in credits order)

Clint Eastwood
Hilary Swank
Morgan Freeman
Jay Baruchel
Mike Colter
Lucia Rijker
Brian F. O'Byrne
Anthony Mackie
Margo Martindale
Riki Lindhome
Michael Pena
Benito Martinez
Bruce MacVittie
David Powledge
Joe D'Angerio
Marcus Chait
Tom McCleister
Erica Grant
Naveen
Morgan Eastwood
Jamison Yang
Dean FAMILTON
Dr. Louis Moret
V.J. Foster
Jon D. Schorle II
Marty Sammon
Steven M. Porter
Ray Corona
Lo Ming
Miguel Pérez
Jim Cantafio
Ted Grossman
Ned Eisenberg
Marco Rodriguez
Roy Nugent
Don FAMILTON
Mark Thomason
Brian Finney
Spice Williams
Kim Strauss
Rob Maron
Kirsten Berman
Susan Krebs
Sunshine Chantal Parkman
Kim Dannenberg
Eddie Bates

Frankie Dunn
Maggie Fitzgerald
Eddie Scrap-Iron Dupris
Danger Barch
Big Willie Little
Billie 'The Blue Bear'
Father Horvak (as Brian O'Byrne)
Shawrelle Berry
Earline Fitzgerald
Mardell Fitzgerald
Omar (as Michael Peña)
Billie's Manager
Mickey Mack
Counterman at Diner
Cut Man
J.D. Fitzgerald
Lawyer
Nurse
Pakistani
Little Girl in Truck
Paramedic
Ref #1
Ref #2
Ref #3
Ref #4
Ref #5
Ref #6
Ref #7
Rehab Doctor (as Ming Lo)
Restaurant Owner
Ring Doctor #1
Ring Doctor #2
Sally Mendoza
Second at Vegas Fight
Fan in Vegas
Ring Announcer
Radio Commentator
Irish Fan #1 (as Brian T. Finney)
Irish Fan #2 (as Spice Williams-Crosby)
Irish Fan #3
Irish Fan #4
Irish Fan #5
Rehab Nurse
Rehab Nurse #2
Rehab Nurse #3
Rehab Resident

Produced by

Clint Eastwood
Paul Haggis
Robert Lorenz
Gary Lucchesi
Robert Moresco

producer
producer
executive producer
executive producer
co-producer (as Bobby Moresco)

Tom Rosenberg	producer
Albert S. Ruddy	producer
Original Music by	
Clint Eastwood	
Kyle Eastwood	(songs "Boxing Baby" and "Blue Diner")
David Potaux-Razel	(song "Solferino")
Cinematography by	Tom Stern
Film Editing by	Joel Cox Phyllis Huffman
Casting by	
Production Design by	Henry Bumstead
Art Direction by	Jack G. Taylor Jr. Jack Taylor
Set Decoration by	Richard C. Goddard
Costume Design by	Deborah Hopper
Makeup Department	
Deena Adair	hair stylist
Janice Alexander	hair stylist (as Jan Alexander)
Nancy Hancock	makeup artist (as Nancy Worthen-Hancock)
Tania McComas	key makeup artist
Carol A. O'Connell	key hair stylist
Jay Wejbe	makeup artist
Buffy Zerefski	makeup artist (uncredited)
Production Managment	Tim Moore
Second Unit Director or Assistant Director	
Katie Carroll	second second assistant director
Ryan Craig	second second assistant director
Robert Lorenz	first assistant director
Donald Murphy	second assistant director
Art Depatment	
William A. Barry	set dresser
Pam Cartmel	art department coordinator
Bill 'Kauhane' Hoyt	plaster foreman
D. Christopher Johnson III	scenic artist
Gary A. Lee	assistant to production designer
Joseph G. Pacelli Jr.	set designer
Michael Sexton	set designer
	property assistant
Sound Department	
James Ashwill	foley mixer
Bub Asman	supervising sound editor
Christopher Boyes	sound re-recording mixer
William Cawley	first assistant sound editor
Vincent Cirilli	protocols engineer
Lucy Coldsnow	supervising dialogue editor (as Lucy Coldsnow-Smith)
John T. Cucci	foley artist (as John Cucci)
Gloria D'Alessandro	dialogue editor
Joe Divitale	foley editor (as Joseph B. Divitale)
Michael Dressel	supervising foley editor
Juno J. Ellis	adr supervisor

Sean England
Robert Fernandez
Jonathan Fuh
Tony Gray
David Grimaldi
Donald Harris
Tom Hartig
Tom Johnson
Jason King
Nicholas Vincent Korda
Nicholas Vincent Korda
Bruce Lacey
Brian Magerkurth
Steve Mann
Steve Mann
Walt Martin
Chuck Michael
Kimberly Morrell
Alan Robert Murray
Blu Murray
Rob Nokes
Dan O'Connell
Thomas J. O'Connell
Carin Rogers
Jurgen Scharpf
Michael Semanick
Tony Sereno
Karen Spangenberg
Shawn Sykora
David Wolowic
Paul Virostek

Special Effects by

H. Barclay Aaris
Ante Dugandzic
Steve Riley
Dominic V. Ruiz

Visual Effects by

Darin McCormick-Millett
Liz Radley
James D. Tittle
Bob Wiatr

Stunts

Minerva Adams
Michael Bentt
Tamara Bossett
Christina Cox
Daniele Doobenen
Kimberly Estrada
Maritza Franco
Rosine 'Ace' Hatem
Nick Hermz
Nicola C. Hindshaw
Mimi Lesseos
Cynthia Prouder
Bridgett Riley
Mikee Stafford
Buddy Van Horn
Boni Yanagisawa

digital archivist
scoring mixer
boom operator
sound utility
sound effects editor (as Dave Grimaldi)
music editor
second boom operator
sound re-recording mixer
sound effects editor
adr editor
supervising adr editor
sound effects editor
sound mix technician (as Brian D. Magerkurth)
sound editor
sound effects editor
sound
sound effects editor
adr assistant
supervising sound editor
assistant sound editor
additional sound recordist
foley artist
adr mixer
dialogue editor
sound mix technician
sound re-recording mixer
sound mix technician
dialogue editor
foley editor
assistant sound editor
additional sound recordist (uncredited)

special effects crew
special effects technician
special effects coordinator
special effects

digital opticals producer
video & computer graphics supervisor
digital visual effects coordinator: Pacific Title
digital effects artist: pacific title digital

stunts
stunts (as Michael A. Bentt)
stunts
stunts
stunts
stunts
stunts
stunts (as Rosine Ace Hatem)
stunts
stunts
stunts
stunts
stunts
stunt coordinator
stunts

Other crew

Kokayi Ampah
Mary Aymar
Kevin Barrera
Ilsa Berg
Michael Bilog
Judith M. Brown
Buzzy Burwell
Stephen S. Campanelli
Stephen S. Campanelli
Trevor Carroll-Coe
Michael Cipriano
Bill Coe
Bill Coe
Gerry De Leon
Jim DePue
Paulie DiCocco III
Elixandro Diaz Jr.
Don Dinkins
Ross Dunkerley
Don Familton
Jessica Franks
Robert Gaskill
Jason Gondek
Susan Grennan
Susan Grennan
Susan Hartmann
Mo Henry
Sean Higgins
Eva Jensen
Michael Judd
Terry Kramer
Mable Lawson-McCrary
Matt Lindquist
Deana Lou
Darin McCormick-Millett
Lance McDaniel
Bobby McMahan
Roger Meilink
Geoffrey Miclat
Greg Newman
Lennie Niehaus
Lennie Niehaus
Jennifer Parker
Scooter Perrotta
Morten Petersen
Quentin Pierre
Beau Reed
Lucia Rijker
Gary Roach
Grant Roberts
Hector Roca
Jenniphur Ryan
Charles Saldana
Gian Sardar
T. Daniel Scaringi
Elizabeth Schlater
Taffy Schweickhardt
Ptah Shabaf
Karen Shaw
Michelle L. Shuffett
Kurt Smith
location manager
assistant: Mr. Ruddy
rigging electrician
assistant: Mr. Lucchesi
first assistant accountant
studio teacher
set lighting technician
camera operator
steadicam operator
film loader
assistant editor
assistant camera
camera operator: "a" camera
assistant: Ms. Swank
transportation captain
driver: Hilary Swank
plaster supervisor
boxing technical advisor (as 'Boxing' Don R. Dinkins)
gaffer
boxing technical advisor
production assistant
personal driver: Mr. Freeman
production accountant
casting associate
production assistant
assistant production coordinator
negative cutter
rigging gaffer
studio teacher
production assistant
electrician
script supervisor
voice: boxing announcer
assistant: Mr. Eastwood
digital optical producer: Pacific Title and Art Studio
assistant: Mr. Ruddy
assistant camera
rigging best boy
casting associate
production assistant
conductor
orchestrator
costumer
production assistant: set
rigging electric gang boss
assistant: Mr. Freeman (as Quentin A. Pierre)
driver
boxing technical advisor
assistant editor
weight trainer: Ms. Swank
boxing technical advisor
assistant: Mr. Eastwood
key grip
assistant: Mr. Haggis
key rigging grip
assistant: Mr. Rosenberg
payroll accountant
key assistant location manager
production coordinator
medical technical advisor (as Michelle L. Shuffett M.D.)
color timer

Bruce D. Spellman
Miker Stovall
Ken Sylvester
Diana Taffolla
Donovan Terranova
John Trujillo
Cathie Valdovino
Paul Varrieur
Doug Wall
Merie Weismiller Wallace
James D. Wickman
Joseph Hampton
Brian Minzlaff
Brian Minzlaff

grip
production assistant
electrician
post-production accountant
assistant location manger
craft service assistant
costumer: Mr. Freeman
camera operator: "b" camera
best boy grip
still photographer
dolly grip
production assistant (uncredited)
additional electrician (uncredited)
set lighting (uncredited)