

Transgenders en seksualiteit in TANGERINE: de constructie van sympathie

Janine Röling

4152034

Bachelor Eindwerkstuk

Taal- en Cultuurstudies

Universiteit Utrecht

Begeleider: Clara Pafort-Overduin

7554 woorden

Blok 4

24 juni 2016

TREFWOORDEN:

CONSTRUCTIE VAN SYMPATHIE | REPRESENTATIE | INTERSECTIONALITEIT | TRANSGENDERS |
SEKSUALITEIT | POSITIEVE REPRESENTATIE |

Abstract

In deze analyse wordt aan de hand van Murray Smith's *structure of sympathy* onderzocht op welke wijze sympathie geconstrueerd wordt in de Amerikaanse film TANGERINE (2015). Deze theorie beschrijft hoe de kijker drie verschillende fases doorloopt bij de constructie van het gevoel van sympathie of antipathie voor een personage. De uitkomsten hiervan worden mede geïnterpreteerd door gebruik te maken van het begrip intersectionaliteit, met een nadruk op de intersectie van gender, etniciteit en beroep. In de analyse wordt op deze manier geprobeerd om op een nieuwe wijze film- en genderstudies te combineren. Uit het onderzoek is naar voren gekomen dat er middels muziek, cameravoering en shotlengte een accent wordt gelegd op specifieke emoties van de personages. Hierdoor wordt de kijker uitgenodigd, en ruimte geboden, om mee te voelen met de personages en een gevoel van sympathie te ervaren. Dit gevoel wordt kracht bijgezet door de nadruk die gelegd wordt op de gemarginaliseerde positie van de twee hoofdpersonages, Sin-Dee en Alexandra. De film hanteert hierbij een documentaire-stijl, hetgeen de film voorziet van een realistische uitstraling en bijdraagt aan een mogelijke positieve representatie van de getoonde minderheden. De gekozen aanpak in de analyse van TANGERINE zorgt ervoor dat de uitkomsten inzicht geven in meer dan alleen de film zelf, zoals het geval zou zijn bij een standaard representatieanalyse. Er ontstaat inzicht in de wijze waarop een film door de constructie van sympathie, een verandering teweeg zou kunnen brengen in de zienswijze van de kijker. De analyse probeert zo een bijdrage te leveren aan een toename van positieve representaties van gemarginaliseerde groepen in film en op televisie.

Inhoudsopgave

INTRODUCTIE	4
HOOFDSTUK 1: <i>RECOGNITION</i>	9
HOOFDSTUK 2: <i>ALIGNMENT</i>	12
HOOFDSTUK 3: <i>ALLEGIANCE</i>	16
CONCLUSIE	22
BIBLIOGRAFIE	24
BIJLAGEN	25

Introductie

Transgender prostituees zijn in eerste instantie waarschijnlijk niet de groep waar een breed publiek zich mee kan identificeren. Toch lijkt er bij het kijken van Sean Baker's film *TANGERINE* een gevoel van sympathie te ontstaan.¹ Deze in 2015 uitgebrachte film vertelt het verhaal van twee transgender prostituees in Los Angeles. Tijdens en na het kijken van *TANGERINE* raakte ik geïnspireerd om nader onderzoek te doen naar deze film. Vanuit mijn achtergrond in zowel film als genderstudies werd ik aan het denken gezet over hoe deze film in staat is om mij als kijker een gevoel van verbintenis met de hoofdpersonen te laten voelen, terwijl ik mij in eerste instantie niet in hen kon herkennen. De analyse van de film richt zich om deze reden op de wijze waarop de narratieve structuur de kijker uitnodigt sympathie te ervaren. *TANGERINE* vertelt het verhaal van twee transseksuele prostituees, Sin-Dee Rella (Sin-Dee) en Alexandra. Nadat Sin-Dee 28 dagen heeft doorgebracht in de gevangenis, keert ze op de dag van kerstavond terug naar haar vertrouwde buurt in Los Angeles. Ze komt er echter vrij snel achter dat haar vriend Chester haar niet trouw is geweest ten tijden van haar opsluiting, en ze besluit uit te gaan zoeken wat er precies is gebeurd. Haar beste vriendin Alexandra besluit niet deel te nemen aan deze zoektocht vanwege de grote hoeveelheid drama die Sin-Dee veroorzaakt. Alexandra richt zich liever op de promotie van het zangoptreden dat ze diezelfde avond geeft in een lokale bar. Hiernaast zien we tevens de verhaallijn van Razmik, een Armeense taxichauffeur. Hoewel het in het begin van de film nog niet duidelijk is hoe deze verhaallijn zich verhoudt tot die van Sin-Dee en Alexandra, wordt naarmate de film zich ontwikkelt duidelijk dat Razmik een goede klant is van beide vrouwen. Tegen het einde van de film, op kerstavond, komen alle verhaallijnen samen en besluit Sin-Dee haar relatie met Chester te beëindigen als is gebleken dat ook Alexandra seks met hem heeft gehad. Na een korte ruzie tussen de twee vrouwen eindigt de film met een scène in een wasserette waarbij Alexandra en Sin-Dee hun vriendschap opnieuw bezegelen.

Kortgezegd toont het verhaal een gebeurtenis uit het leven van twee ogenschijnlijk willekeurige vrouwen in een willekeurige buurt in Los Angeles. Juist doordat het verhaal klein gehouden is - een *slice-of-life* - en de opnametechnieken en montage een documentaire stijl lijken te hanteren, kan er bij de kijker een gevoel van realiteit ontstaan. Bill Nichols beschrijft hoe de balans tussen het kleine verhaal in de documentaire, en de generalisatie die

¹ *Tangerine*, directed by Sean Baker (Duplass Brothers Productions, 2015).

hierop volgt, van invloed zijn op het gevoel dat een kijker krijgt wanneer er gekeken wordt naar een (documentaire)film:

Documentary films usually contain a tension between the specific and the general, between historically unique moments and generalizations. Without generalizing, documentaries would be little more than records of specific events and experiences. Were they nothing but generalizations, documentaries would be little more than abstract treatises. It is the combination of the two, the individual shots and scenes that locate us [de kijker] in a particular time and place and the organization of these elements into a larger whole, that gives the documentary tradition its power and fascination.²

Het mechanisme dat Nichols hier beschrijft voor documentairefilm is ook te herkennen in de fictiefilm *TANGERINE*: de beknopte verhaallijn van de twee hoofdpersonen informeert de kijker over de situaties waar een grote groep mensen - transgenders en prostituees - in het echte leven dagelijks mee te maken kan krijgen. Omdat de film op mij in ieder geval een positief beeld achterliet van deze groep, vroeg ik mij vanuit een sociaal-maatschappelijk oogpunt mij af wat dit, en de constructie van sympathie, tot gevolg heeft voor de betekenis van de film en de representatie van transgender prostituees in het algemeen. Dit is van belang omdat uit onderzoek is gebleken dat er sprake is van een misrepresentatie van transgenders in film.³ *TANGERINE* zou gezien kunnen worden als een alternatieve representatie in de zin dat er geen gebruik wordt gemaakt van negatieve stereotypering, en wellicht zelfs als een vorm van positieve representatie juist omdat het een *slice-of-life* beeld toont aan de kijker. De mogelijkheid tot het voelen van sympathie zou daarnaast kunnen bijdragen aan de toename van acceptatie van deze gemarginaliseerde groep.

Zichtbaarheid in de media speelt een belangrijke rol bij de constructie van de identiteit van een minderheid, en onderzoek naar vorming en ‘framing’ van identiteit is binnen de (feministische) filmtheorie dan ook een groot onderzoeksveld.⁴ Door onderzoek kan bijvoorbeeld een beter beeld gevormd worden van de wijze waarop stereotypes ontstaan en in stand worden gehouden. Victoria Kronz’s “Women with Beards and Men in Frocks: Gender

² Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, (Indiana University Press, 2010), p. 10.1

³ Voorbeelden: zie Jessica N. Jobe, “Transgender Representation in the Media,” *Honors Theses*. 2013.

⁴ Voorbeelden: zie Richard Dyer, *Now You See it: Studies in Lesbian and Gay Film* (Londen: Routledge, 2003); Judith Halberstam, “The transgender gaze in *Boys Don't Cry*,” *Screen* 42, no. 3 (2001): p. 294-298; Felly Nkweto Simmonds, “‘She's Gotta Have It’: The Representation of Black Female Sexuality on Film,” *Feminist Review* 29, no. 1 (1988): p. 10-22; Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (New Jersey: Princeton University Press, 2015).

Nonconformity in Modern American Film”⁵ heeft een rol gespeeld bij de keuze voor TANGERINE als onderzoeksonderwerp. In dit artikel onderzoekt Kronz de verbeelding van gender non-conformisme in 36 Amerikaanse films, uitgebracht tussen 2001 en 2011. Uit dit onderzoek is naar voren gekomen dat deze personages veelal ingezet werden ter vermaak, met name in de zogenoemde mainstream films. De zoektocht naar een eigen identiteit, en de problemen die hiermee gepaard gaan, werden in veel mindere mate weergegeven. TANGERINE lijkt hiervan af te wijken doordat het op het eerste gezicht wel een genuanceerd beeld lijkt te construeren van zowel sekswerkers als transgenders, en het is om deze reden dat een nadere analyse van belang is om zo te kunnen bepalen op welke wijze dit tot stand komt.

Hoewel er mogelijk sprake is van nuance, of misschien zelfs wel positieve representatie, betekent dit niet dat zo’n representatie altijd louter positieve situaties weergeeft. Zoals ook in TANGERINE het geval is, is de situatie van de hoofdpersonen redelijk uitzichtloos. Het is dan ook niet de weergave van de situatie *an sich* die al dan niet voor een positieve representatie zorgt, maar de wijze waarop de identiteit van de hoofdpersonen wordt geconstrueerd. De (mis)representatie die naar voren komt in Kronz’s artikel staat in zekere zin in sterk contrast met TANGERINE omdat in deze film transgenders niet enkel een hele prominente rol innemen, maar er tevens ruimte wordt gelaten voor het blootleggen van de complexe (gender)identiteit. We zouden de film echter tekort doen als er alleen hierop gefocust wordt, want het is tevens van belang om in acht te nemen dat de situatie van de hoofdpersonen mede wordt bepaald door het feit dat zij werkzaam zijn als sekswerkers en een Afro-Amerikaanse etniciteit hebben. De relatie tussen onder meer etniciteit, beroep en gender kan het beste worden uitgelegd middels het theoretische en methodologische begrip intersectionaliteit. Zoals Nina Lykke beschrijft in *Feminist Studies: A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*, kan intersectionaliteit beschreven worden als

A theoretical and methodological tool to analyze how historically specific kinds of power differentials and/or constraining normativities, based on discursively, institutionally and/or structurally constructed socio-cultural categorizations such as gender, ethnicity, race, class, sexuality, age/generation, dis/ability, nationality, mother tongue and so on, interact, and in so doing produce different kinds of societal inequalities and unjust social relations.⁶

⁵ Victoria Kronz, “Women with Beards and Men in Frocks: Gender Nonconformity in Modern American Film,” *Sexuality & Culture* 20 (2016): p. 85-100, doi: 10.1007/s12119-015-9311-4.

⁶ Nina Lykke, *Feminist Studies: A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing* (New York: Routledge, 2010), p. 50.

Intersectionaliteit levert in de analyse van TANGERINE een bijdrage omdat het een meer volledig beeld geeft van de maatschappelijke positie van de hoofdpersonen. Sociologie professor Ed Ransford beschrijft dit doormiddel van zijn hypothese die stelt dat mensen verschillende sociale posities innemen, die samen een “unique social space” creëren.⁷ Deze unieke sociale positie kan niet verklaard worden door slechts te kijken naar één van deze eigenschappen, bijvoorbeeld geslacht, maar enkel door te kijken naar de intersectie tussen de verschillende aspecten. Deze insteek is van belang bij de analyse van TANGERINE omdat de wisselwerking tussen kijker en personages, en het al dan niet voelen van sympathie, samenhangt met de complexe sociale context waarin de hoofdpersonen zich bevinden. Sin-Dee en Alexandra worden niet enkel gekarakteriseerd en gepositioneerd in de maatschappij door het feit dat ze als illegale sekswerkers hun geld verdienen. Tevens hebben ze beide een Afro-Amerikaanse achtergrond, hetgeen ze in een andere positie brengt dan een wanneer het een andere etnische groep zou betreffen. Zoals Kimberle Crenshaw beschrijft in haar artikel “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color” ervaren zwarte vrouwen andere problemen dan witte vrouwen, waardoor het van belang is om aandacht te besteden aan de wijze waarop zowel vrouwen, als mannen een specifieke positie innemen in de maatschappij en hoe deze unieke positie ontstaat.⁸ Ten slotte zijn Sin-Dee en Alexandra transgender vrouw, hetgeen ze opnieuw in een andere gemarginaliseerde positie brengt. Door het concept van intersectionaliteit en de daarbij behorende specifieke sociale positie van Sin-Dee en Alexandra in acht te nemen gedurende de analyse, ontstaat er bij het onderzoek naar de mogelijkheid tot het voelen van sympathie de kans om verbanden te leggen met de sociale rollen die de hoofdpersonages vervullen.

Doormiddel van een neoformalistische analyse ga ik onderzoeken hoe in TANGERINE de mogelijkheid wordt geboden om sympathie te voelen voor de hoofdpersonages. Een neoformalistische filmanalyse heeft als uitgangspunt dat het onderzoek zich richt op de film in zijn totaliteit. Dit betekent dat bijvoorbeeld de betekenis van de film gezien wordt als onderdeel van de film, en niet als uitkomst.⁹ Murray Smith positioneert zich met zijn boek *Engaging Characters* binnen de neoformalistische filmtraditie. Hij onderscheidt zich doordat hij zich focust op de relatie tussen kijker en film. Hij doet hierbij dus echter geen afstand van de notie dat een film in zijn geheel als betekenisgever gezien moet worden. In zijn boek toont

⁷ Ransford qtd. in Lisa Bowleg, "When Black Lesbian Woman ≠ Black Lesbian Woman: The Methodological Challenges of Qualitative and Quantitative Intersectionality Research," *Sex Roles* 59, no. 5-6 (2008): p. 313.

⁸ Kimberle Crenshaw, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color," *Stanford Law Review* (1991): p. 1241-1299.

⁹ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor* (New Jersey: Princeton University Press, 1988), p. 12.

hij op welke wijze de sympathie die een kijker kan voelen voor een hoofdpersoon, of personen, tot stand komt in een film. Om dit uit te leggen maakt hij gebruik van wat hij beschrijft als “the structure of sympathy”.¹⁰ Deze structuur wordt georganiseerd door de verhaalvertelling, of *narration*, en is opgebouwd uit drie aspecten: *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Hoewel vrij abstract, geven deze componenten meer invulling aan de functionering van emotie in film dan wanneer er enkel gesproken zou worden van de narratieve vorm en identificatie. *Recognition* heeft betrekking op de kijker zijn constructie van een personage door verschillende tekstuele elementen samen te voegen. *Alignment* beschrijft vervolgens de mate waarin de kijker toegang krijgt tot de acties, kennis en emoties van het geconstrueerde personage. Hierdoor ontstaat een bepaalde verhouding tot het personage. *Allegiance* omschrijft tenslotte de morele evaluatie van de personages door de kijker. Smith beschrijft “[h]ere we are perhaps closest to what is meant by ‘identification’ in everyday usage, where we talk of ‘identifying with’ both persons and characters on the basis of a wide range of factors, such as class, nation, [...] ethnicity [...]”¹¹ Hoewel Smith dus een alternatief biedt voor de term ‘identificatie’, toont dit korte citaat wel dat de manier waarop wij onszelf als mens verhouden tot hetgeen dat wij zien in een film, samenhangt met het idee van herkenning en verschillende sociale categorieën, zoals ook aan bod komt bij intersectionaliteit. Deze neoformalistische aanpak kijkt dus naar de wijze waarop een onderdeel van de film, namelijk het gevoel van sympathie bij de kijker, middels de *structure of sympathy* tot stand komt en wat dit tot gevolg heeft voor de betekenis van de film als geheel. In de hierop volgende hoofdstukken wordt met behulp van drie deelvragen antwoord gegeven op de vraag hoe in TANGERINE de kijker de mogelijkheid wordt geboden om sympathie te voelen voor de hoofdpersonen. De hoofdstukken en bijbehorende vragen zijn opgebouwd aan de hand van de *structure of sympathy*. Ten eerste wordt er gekeken naar de middelen die ingezet zijn om *recognition* te bewerkstelligen. In het tweede hoofdstuk worden op eenzelfde wijze scènes geanalyseerd met de vraag welke technieken gebruikt zijn om *alignment* te bereiken, en ten slotte wordt in het laatste hoofdstuk onderzocht welke cinematografische instrumenten ervoor zorgen dat de kijker een moreel oordeel kan vormen over hetgeen dat hij of zij ziet, hetgeen Smith beschrijft als *allegiance*.

¹⁰ Smith, *Engaging Characters*, p. 81. Voor schematisch overzicht, zie Smith, p. 108.

¹¹ Smith, *Engaging Characters*, p. 84.

Hoofdstuk 1: *recognition*

Zoals de term *recognition* doet vermoeden, is er sprake is van een bepaalde vorm van herkenning bij het kijken naar een film. Smith zet in dit eerste gedeelte van de *structure of sympathy* echter uiteen dat hier een complex proces aan voorafgaat. Het vertrekpunt van de analyse van *recognition* is Smith zijn “person schema”. Het *person schema* somt de verschillende eigenschappen op die een persoon moet bezitten om als mens beschouwd te worden. Kortgezegd moet een personage: (1) een afzonderlijke menselijke lichaam hebben; (2) een waarnemend vermogen hebben; (3) mentale staten bezitten, zoals opvattingen en verlangens; (4) emoties hebben; (5) het vermogen hebben om een natuurlijke taal te begrijpen; (6) in staat zijn een actie te ondernemen; (7) de mogelijkheid tot karaktereigenschappen bezitten. Hoewel dit voordehand liggend lijkt bij de meeste films, wordt dit een grotere uitdaging wanneer er bijvoorbeeld gekeken wordt naar horror- of sciencefiction films.¹² Het is in het geval van TANGERINE belangrijk dat het *person schema* zowel fysieke, als mentale eigenschappen bevat. Zoals Smith zelf ook uiteenzet, is het fysieke lichaam niet een statisch object, maar is het onderhevig aan transformatie. Het feit dat Sin-Dee en Alexandra beide transgender zijn is hier een goed voorbeeld van. Het veranderende lichaam heeft tevens gevolgen voor de perceptie van het personage, en het is daarom van belang dat zowel fysieke als psychologische eigenschappen in overweging worden genomen.

Smith onderscheid twee fases bij het analyseren van *recognition*: (1) de kijker zijn opvatting van een personage als *individuated*, als zichzelf onderscheidend van de rest, en (2) de opvatting dat een personage *continuous/re-identifiable* is, of wel herkenbaar is door de tijd heen. Een personage bezit bepaalde fysieke of psychologische eigenschappen die hem/haar herkenbaar maken voor de kijker.¹³ Samengevoegd vormen deze termen *recognition*. Wanneer er met deze kennis gekeken wordt naar de openingsscène, waarin de hoofdpersonages direct geïntroduceerd worden, vallen meerdere aspecten op. Het eerste gedeelte van de openingsscène begint als volgt:

1. Close-up [CU] van de handen van Alexandra en Sin-Dee, met een donut in het midden. Terwijl Sin-Dee zegt: “Merry Christmas-Eve bitch,” verschijnt er een filmtitelshot in beeld, waarna de camera overgaat naar een medium close-up van beide personages. Hierna volgt het volgende dialoog:

¹² Smith, p. 21.

¹³ Smith, p, 110-113.

ALEXANDRA. Welcome back, girl!

Sin-Dee deelt een donut in tweeën.

ALEXANDRA. What? We're supposed to share it?

SIN-DEE. Yeah we're supposed to share, I'm broke! Hey, you finally got tits!

ALEXANDRA. The estrogen's been kicking in, I just need to break down these fucking arms, everything else is looking good.

Dit korte fragment van de openingsscène illustreert op welke wijze de personages bekend worden gemaakt aan de kijker. Doordat het eerste shot enkel handen laat zien, krijgt de kijker als eerste informatie over de etnische achtergrond van de personages. Doordat de handen niet per definitie vrouwelijke of mannelijke karakteristieken vertonen, blijft het geslacht behorende tot de handen nog even onbekend. Na een shotwisseling, krijgt de kijker visuele toegang tot het geslacht: vrouwelijk. Hoewel de kijker gezien de bouw van de twee vrouwen zelf tot de conclusie zou kunnen komen dat het gaat om transgender vrouwen, wordt dit nader benoemd doordat Sin-Dee een opmerking maakt over Alexandra haar borsten. Vervolgens wordt door de dialoog duidelijk dat Alexandra oestrogeen gebruikt om dit effect te bereiken. Met deze kleine hoeveelheid informatie die de kijker toegespeeld krijgt wordt al de mogelijkheid geboden om de personages te individualiseren, op zowel fysiek als mentaal niveau. De mogelijkheid tot individualisatie zorgt ervoor dat de kijker een onderscheid kan maken tussen de personages onderling, maar ook tussen de personages en andere personen in de film. Ondanks het feit dat op dit punt in de film nog geen duidelijkheid kan bestaan over de mate waarin de personages herkenbaar blijven voor de kijker, is er vooralsnog sprake van *re-identifiable* personages, omdat de kijker de tools heeft gekregen om de personages door de tijd heen te herkennen. Zoals mede uit het *person schema* naar voren is gekomen, zijn dit dus zowel karaktereigenschappen, als fysieke aspecten. In het geval van TANGERINE kan gezegd worden dat de haardracht, stem, gelaatstrekken, manier van spreken en lichaamsbouw van Sin-Dee en Alexandra herkenbaar zijn voor de kijker als de personages in een andere context geplaatst zouden worden.

De vertelling ontwikkelt zich verder tijdens deze eerste openingsscène doordat Sin-Dee erachter komt dat haar vriendje vreemd is gegaan toen zij voor een korte tijd in de gevangenis zat. Hoewel Sin-Dee zeer aangedaan lijkt, wordt ook duidelijk dat ze een aanzienlijke dosis vastberadenheid bezit waar het gaat om het boven water halen van de waarheid. Het kan op dit punt voor de kijker duidelijk worden dat deze twee vrouwen de hoofdpersonages van de film zijn en dat de zoektocht naar zowel Sin-Dee haar vriendje

Chester, als de vrouw waarmee hij haar bedrogen heeft, de hoofdlijn van het verhaal vormt. De openingsscène eindigt als Sin-Dee de donutwinkel verlaat en haar zoektocht naar Chester en zijn minnares begint. Alexandra blijft nog een korte tijd zitten maar besluit uiteindelijk om haar vriendin achterna te gaan. Na enkele minuten van ‘achtervolging’, komen Sin-Dee en Alexandra weer bij elkaar, waarna de namen van de personages voor het eerst genoemd worden. Ik zou dit punt willen markeren als het einde van de introductie van de personages.¹⁴ Hoewel in de loop van de film vanzelfsprekend meer duidelijk wordt over het karakter van de personages, heeft de kijker op dit punt in de film voldoende informatie om een onderscheid te maken tussen beide personages, en tussen de personages en (minder belangrijke) figuren in de film. Daarnaast is het duidelijk wat het doel is van de film; het vinden van Chester en zijn minnares.

Naast oppervlakkige eigenschappen zoals uiterlijk en naam, heeft de korte ‘achtervolgsscène’ beide personages voorzien van de eerste karaktereigenschappen. Zo wordt duidelijk dat Sin-Dee driftig is en veel woede in zich heeft, terwijl Alexandra rustige, weloverwogen beslissingen lijkt te maken. Dit wordt ondersteund door de montage; zeer korte (tracking) shots voor Sin-Dee, op sommige momenten begeleid door luide muziek, en langere shots voor Alexandra, zonder muzikale toevoeging.¹⁵ Deze karaktereigenschappen zijn niet per definitie statisch, omdat het op dit punt in de film nog niet duidelijk is hoe de personages zich zullen ontwikkelen, maar ze geven wel inzicht in wijze waarop de basis voor de personages gepresenteerd wordt aan de kijker. De 7 verschillende punten van Smith zijn *person schema* kunnen op dit moment al wel in meer of mindere mate door de kijker worden ingevuld. Sin-Dee en Alexandra zijn dus zowel *individuated* als *re-identifiable*. Zoals Smith beschrijft is het begrijpen van een personage een proces waarbij de kijker verschillende eigenschappen continu herschikt en bepaald.¹⁶ Hij voegt daaraan toe dat “our recognition and construction of certain characters [...] is peculiarly tentative.”¹⁷ Wat wij als kijker over een personage denken en hoe wij hem of haar duiden is tijdelijk. Een duidelijk voorbeeld hiervan is het moment aan het einde van de film waarop blijkt dat Alexandra niet eerlijk is geweest tegen Sin-Dee over Chester. De hierboven genoemde eigenschappen die in eerste instantie aan Alexandra toegewezen konden worden - rustig, weloverwogen - kunnen door de nieuwe informatie veranderen voor de kijker. We zouden kunnen ervaren dat de sympathie die er in eerste instantie was voor Alexandra, wegvalt door de onthulling van haar leugen. Doordat de

¹⁴ Voor schematisch shotoverzicht, zie figuur 1: “openingssequentie”.

¹⁵ Zie figuur 1: “openingssequentie”.

¹⁶ Smith, p. 120.

¹⁷ Smith, p. 142.

eigenschappen die wij als kijker aan haar hadden toegeschreven - rustig, weloverwogen - gereïnterpreteerd worden in het licht van de nieuwe informatie, kan het lijken alsof Alexandra moedwillig geen bijdrage wilde leveren aan Sin-Dee haar zoektocht om zo zelf buiten beeld te blijven. Dit zou logischerwijs kunnen leiden tot een verlies aan sympathie. Toch zorgt TANGERINE er middels verschillende (technische) invloeden voor dat specifieke eigenschappen van een personage door de film heen worden benadrukt of afgezwakt, hetgeen de interpretatie en evaluatie van een personage kan beïnvloeden. Zoals in hoofdstuk 3 nader uiteengezet zal worden, speelt bijvoorbeeld de muziek in TANGERINE een belangrijke rol bij het overbrengen van de emotionele gesteldheid van de personages. In het geval van Alexandra betekent dit dat voor de meeste kijkers de sympathie die is ontstaan door de film heen, niet volledig vervalt doordat er nadruk wordt gelegd op het berouw dat zij toont naar Sin-Dee toe nadat haar geheim is onthult.

Hoofdstuk 2: *Alignment*

Na in hoofdstuk 1 gekeken te hebben naar de informatie behorende tot het *person schema* die de kijker van TANGERINE toegespeeld krijgt, wordt er in dit hoofdstuk gekeken naar de wijze waarop deze informatie wordt gedeeld. Smith beschrijft dat er bij *alignment* wordt gekeken naar de wijze waarop de narratieve vorm van een film onze perceptie leidt, door deze te linken aan de perceptie van bepaalde personages.¹⁸ Om te onderzoeken hoe de kijker in lijn wordt geplaatst met een specifieke perceptie, beschrijft Smith twee verschillende “character functions”: “spatio-temporal attachment” (*attachment*) en “subjective access”.¹⁹ Met het concept *attachment* doelt Smith op de wijze waarop de verhaalvertelling het tijdruimtelijke pad van één specifiek personage volgt binnen de narratieve vorm, of dat de aandacht wordt verdeeld over verschillende personages met ieder hun eigen tijdruimtelijke pad. In TANGERINE kan worden gesproken van drie verhaallijnen: we volgen Sin-Dee, Alexandra en Razmik, waarvan laatstgenoemde een minder belangrijke, maar niet verwaarloosbare rol vervult binnen de vertelling. *Subjective access* beschrijft vervolgens de wijze waarop de verhaalvertelling de kijker in verschillende gradaties toegang geeft tot de neigingen, overwegingen en beslissingen van personages. Dit kan per personage verschillen, en de mate waarin de toegang wordt verleend varieert van “transparency”, transparant, tot “opacity”, volledig bedekt/verhult. Simpel gezegd kan *attachment* gezien worden als de narratieve

¹⁸ Thompson qtd. in Smith, p. 142.

¹⁹ Smith, p. 142.

functie waarbij een personage functioneert als *agent*, als een ondernemend individu; *subjective access* is de functie die het personage neerzet als het een entiteit met verlangens, overtuigingen, gevoelens en gedachtes.²⁰ Het lijkt voordehand liggend om te beredeneren dat wanneer de acties van een personage in de film gevolgd worden - *attachment* - er automatisch ook toegang wordt verleend tot de gevoelens van deze persoon - *subjective access*. Het feit dat dit vaak lijkt te gebeuren in films moet echter gezien worden als een toevalligheid, claimt Smith.²¹ Het is niet zo dat per definitie een specifieke mate van toegang tot gevoelens samenhangt met het toegang krijgen tot de acties van een personage. *Alignment* is een proces van het voelen van betrokkenheid waarbij alle gradaties van tijdruimtelijke verbondenheid en toegang tot gevoelens tot de mogelijkheden behoren. Het onderzoeken van de *alignment* in TANGERINE is een logische vervolgstap na het analyseren van de constructie van *recognition*. Nu de personages geïdentificeerd zijn aan de hand van het *person schema* en onderscheiden kunnen worden van andere personen, wordt er gekeken naar het volgende niveau in het functioneren van de personages: toegang tot acties, emoties en verlangens.

Zoals eerder gezegd wordt de kijker verbonden aan drie (samenhangende) verhaallijnen die gezamenlijk de narratieve vorm van TANGERINE construeren. De kijker is dus *attached* aan drie verschillende personages. Ten eerste is er de verhaallijn van Sin-Dee, die het meest prominent naar voren komt. Wat opvallend is, is dat de kijker gedurende de hele film over dezelfde hoeveelheid informatie beschikt als Sin-Dee. We volgen Sin-Dee in de zoektocht naar haar vriendje Chester en zijn vermeende minnares. Deze zoektocht gaat gepaard met veel agressief taalgebruik en een enkele keer fysiek geweld. Toch is er naast de agressie die Sin-Dee uitstraalt en etaleert, ook ruimte voor andere emoties. Zo zit Sin-Dee na het eerste deel van haar zoektocht op een bankje bij een bushalte en rookt ze een sigaret.²² Ze heeft hier plaatsgenomen omdat ze na lijkt te denken over haar volgende stap. De shots duren hier gemiddeld 6-7 seconde. Dit lijkt kort, maar in combinatie met de meeslepende klassieke non-diëgetische muziek wordt er een idee gegeven van rust.²³ Terwijl Sin-Dee op dit bankje zit lijkt ze aangedaan en emotioneel. Dit wordt bevestigd en kracht bijgezet door het gebruik van close-ups en de genoemde muziek en shotlengte.²⁴ De *subjective access* wordt door deze drie punten gereguleerd; gebruik van muziek, shots en shotlengte. Op het moment dat Sin-

²⁰ Smith, p. 143

²¹ Smith, p. 143.

²² Zie figuur 1: "Sin-Dee bij bushalte"

²³ Non-diëgetische muziek is muziek die niet afkomstig is uit het narratief. Het maakt dus onderdeel uit van de soundtrack. Zie ook: Tim Shephard en Anne Leonard, *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, (Routledge, 2013), p. 69.

²⁴ Zie figuur 1 en figuur 2.

Dee besluit om actie te ondernemen en naar de andere kant van de stad te reizen in de hoop Chester te vinden, loopt de muziek over van Beethoven naar een up-tempo elektronisch nummer en wisselen de shots in hoog tempo. De gemiddelde shotlengte is hier 2 seconde.²⁵ Deze scène is kenmerkend voor de film als geheel omdat de non-diëgetische muziek in TANGERINE de emotionele staat waarin de hoofdpersonen zich bevinden weerspiegelt. Dit kan voor de kijker leiden tot een ‘inkleuring’ of sturing van de interpretatie van de situatie.

Een ander goed voorbeeld hiervan is een drietal opeenvolgende scènes waarbij de woede van de hoofdpersonages wordt ondersteund door grimmige, uptempo muziek.²⁶ Ten eerste raakt Alexandra slaags met een niet-betalende klant. De opzweepende, agressieve muziek die hierbij te horen is loopt door naar de volgende scène, waarin Sin-Dee een oude man dringend ondervraagt over de verblijfplaats van de minnares. Het feit dat de muziek overloopt tussen de scènes draagt tevens bij aan de continuïteit, hetgeen een van de 7 functies van filmmuziek is, aldus Claudia Gorbman.²⁷ Hierna zien we hoe Razmik boos wordt op een prostituee, omdat zij tegen zijn verwachtingen in, niet transgender is. Ook hier wordt de woede van Razmik benadrukt door de muziek die op dat moment te horen is. In de derde scène valt Sin-Dee een bordeel binnen om de minnares van Chester, Dinah, aan haar haren naar buiten te slepen. De heftige muziek stopt abrupt nadat Sin-Dee en Dinah door een shotwisseling uit beeld verdwijnen. De plotselinge stilte na de intensieve scène geeft de kijker de mogelijkheid om terug te kijken op hetgeen dat zich zojuist heeft afgespeeld in het verhaal. De ruimte die wordt geboden dient ter uitnodiging van de kijker om te reflecteren. Dit bevordert het proces van *allegiance*, waarop in hoofdstuk 3 nader wordt ingegaan.

Alexandra treedt op kerstavond op in een lokaal café, en spendeert de dag daarom grotendeels door flyers uit te delen ter promotie van dit optreden. Tijdens haar wandelingen door de stad wordt veelal gebruik gemaakt van tracking shots. Deze shots bevorderen de *attachment* doordat de kijker het idee heeft ‘mee te lopen’ met een personage. Deze shots worden afgewisseld met shots van Sin-Dee in de metro, waarbij het ritme van de muziek wordt herhaald in de shotwisselingen. Deze parallelmontage versterkt het idee van het gelijktijdig afspelen van de situaties, wat voor het tijdsbesef en de *attachment* van de kijker van belang is. In deze shots wordt Alexandra haar rug gefilmd, de kijker loopt dus als het ware achter haar aan. Dit vormt een contrast met de shots van Sin-Dee in de metro, waarbij medium shots en close-ups van haar gezicht elkaar afwisselen (zie afbeelding 1). De emoties

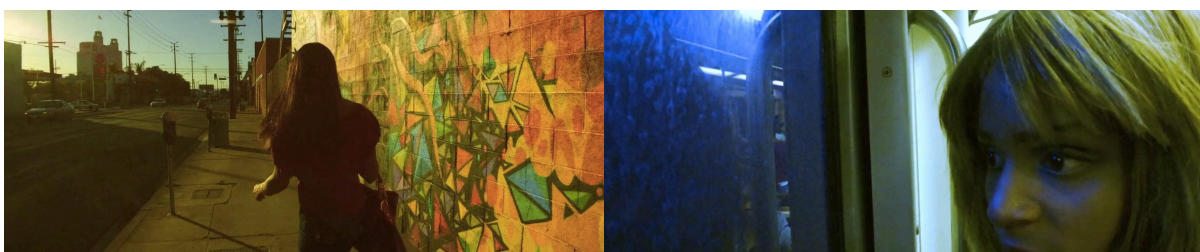
²⁵ Zie figuur 1.

²⁶ Zie figuur 1: “drietal scènes”.

²⁷ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, (Indiana University Press, 1987), p. 73.

die af te lezen zijn uit een gezichtsuitdrukking zijn in dit geval bij Sin-Dee toegankelijker voor de kijker dan bij Alexandra. Hoewel dit bijdraagt aan een verschil in transparantie waar het gaat om emoties, is ook de acteerstijl, of *performance style*, van invloed op de *subjective access*. Zoals Smith beschrijft is de stijl van acteren een van de centrale factoren in de constructie van het personage.²⁸ Binnen TANGERINE speelt deze factor een belangrijke rol omdat het in eerste instantie niet gaat om ‘doorsnee’ personages. Al vanaf het begin van de film is duidelijk dat Sin-Dee zeer expressief is in de manier waarop ze praat en zich beweegt. Echter komt deze acteerstijl voornamelijk tot uiting wanneer Sin-Dee woede lijkt te ervaren, en minder waar het gaat om blijdschap of verdriet. Een voorbeeld hiervan is een scène tegen het einde van de film waarbij Sin-Dee verdriet heeft om het feit dat haar beste vriendin naar bed is geweest met haar vriend.²⁹ Hoewel er een traan te zien is op Sin-Dee haar wang, gaat ze vervolgens verder met tippelen langs de weg. Hierdoor krijgt de kijker vrijwel geen toegang tot haar verdriet. De *subjective access* is bij Sin-Dee dus transparanter waar het gaat om woede en frustratie, dan bij andere emoties.

Alexandra is flegmatieker doordat haar acteerstijl meer ingetogen is. Haar emoties worden bovendien niet continu kracht bijgezet door bijvoorbeeld het gebruik van muziek, zoals bij Sin-Dee. De kijker verkrijgt dan ook minder makkelijk inzicht in haar gemoedstoestand. Denk hierbij bijvoorbeeld aan de zojuist besproken parallel montage waarbij medium/close-ups van Sin-Dee gezicht en lichaam worden afgewisseld met shots van Alexandra haar rug. De kijker krijgt hierbij geen informatie over Alexandra haar gemoedstoestand, terwijl Sin-Dee haar gezichtsuitdrukking ruimte laat voor interpretatie (zie afbeelding 1).



Afbeelding 1

Razmik is het personage waarbij er het minst *subjective access* mogelijk is. Hij lijkt het grootste deel van film content, waarbij de eerdergenoemde ruzie die hij heeft met een prostituee het eerste moment voor de kijker is waarbij er een wisseling van emoties

²⁸ Smith, p. 151.

²⁹ Zie figuur 1: “eenzaamheid”.

plaatsvindt. Hoewel de kijker vanuit drie verschillende verhaallijnen geïnformeerd wordt, verschilt de mate waarin de kijker informatie over de verschillende gemoedstoestanden ontvangt. Hoe meer details van het karakter worden gegeven, hoe makkelijker het voor de kijker is om een beeld te vormen van een personage. Op basis van het beeld van een personage wordt het morele oordeel gevormd, waardoor een grotere hoeveelheid details zou kunnen leiden tot een meer afgewogen oordeel.

Hoofdstuk 3: *Allegiance*

Het laatste onderdeel van de *structure of sympathy* wordt gevormd door het concept *allegiance*. Smith beschrijft *allegiance* als zowel een emotionele, als een cognitieve reactie op hetgeen dat gezien wordt.³⁰ Het is van belang om te begrijpen dat *allegiance* verschilt van het hiervoor beschreven *alignment*. Kortgezegd kan *allegiance* gedefinieerd worden als het moreel beoordelen van een personage. Als we bijvoorbeeld kijken naar Chester, zou gezegd kunnen worden dat we op basis van zijn acties oordelen dat hij een slecht persoon is. Dit oordeel hangt echter samen met de wijze waarop TANGERINE ons als kijker heeft *aligned* met Sin-Dee en Alexandra, zoals uit hoofdstuk 2 naar voren is gekomen. Echter, wanneer de structuur van de film anders zou zijn, en wij als kijker de situatie louter vanuit Chester zijn perspectief zouden bekijken, staat niet vast dat wij per definitie een ander oordeel vellen of Chester zijn persoon. Dit is de reden waarom het belangrijk is om duidelijk te maken dat *alignment* en *allegiance* niet vanzelfsprekend verweven zijn met elkaar. Desalniettemin is het veelal wel zo dat wanneer de kijker een situatie vanuit een specifiek personage bekijkt, het gemakkelijker kan zijn om sympathie te voelen voor dit karakter.

De morele waarde van een film wordt onder meer bepaald door de zogeheten “co-text”. De co-tekst “is the set of values, beliefs, and so forth which form the backdrop to the events of the narrative - the context within the text”.³¹ De co-tekst bij moderne films, zoals TANGERINE, bestaat veelal uit de sociale normen en waarden van de ‘echte’ wereld waar wij in leven, maar een film kan ook een eigen co-tekst creëren. In het geval van TANGERINE wordt de co-tekst geconstrueerd door een Westers perspectief. Gezien het feit dat moralen verschillen tussen culturen, is het van belang om in gedachte te houden dat deze film in deze analyse wordt bekeken vanuit een Westers perspectief. Gezien de onderwerpen die TANGERINE presenteert - homoseksualiteit, *genderfluidity/queerness*, seksualiteit, prostitutie

³⁰ Smith, 187

³¹ Smith, 194.

en ontrouw - zal het morele oordeel sterk kunnen verschillen als men de film vanuit een niet-Westers perspectief zou analyseren. Hoewel het begrip ‘Westers’ problematisch kan zijn wanneer er gesproken wordt over opvattingen omdat het impliceert dat alle Westerlingen eensgezind zijn, heb ik in deze analyse gekozen om het toch te gebruiken juist omdat het ruimte geeft voor een variatie aan interpretaties. Dit betekent dus niet dat er binnen deze analyse vanuit wordt gegaan dat homoseksualiteit, transgenders en prostitutie moreel geaccepteerd worden in de gehele ‘Westerse wereld’. Wel betekent het dat het een (relatief) zichtbaar fenomeen is binnen verschillende Westerse samenlevingen waar verschillende morele opvattingen over bestaan. Als we vanuit een intersectionaliteits perspectief kijken naar de co-tekst, dan betrekken we de sociale positie waarin de personages geplaatst worden in de analyse en vormt deze voor de kijker een co-tekst vanuit waar een moreel oordeel gevormd kan worden. Dit betekent dus dat de sociale positie indirect meeweegt in de beoordeling van de personages en de situaties waarin zij zich bevinden. Denk hierbij bijvoorbeeld aan het ervaren van meer medeleven met een personage dat door huidskleur, seksuele geaardheid of gender in beginsel al een gemarginaliseerde positie inneemt in de maatschappij.

Zoals Nichols beschrijft over documentaires, proberen films vaak om aan te sluiten bij de al bestaande assumpties en verwachtingen van de kijker, om zo tot een overeenstemming te komen in plaats van afkeer of projectie. Dit is hetgeen dat een film overtuigend maakt.³² Zoals eerder gezegd is TANGERINE geen documentaire, maar deze opmerking maakt wel duidelijk op welke wijze er een interactie plaatsvindt met de kijker. Bovendien haakt TANGERINE aan bij de verwachtingen die kijkers veelal zullen hebben van een verhaal over onder meer prostitutie; schaars geklede, (lichtelijk) ordinaire vrouwen in een lage economische positie. Juist doordat de encenering van de film en de personages aansluiten bij deze verwachtingen, kan er ruimte gemaakt worden voor nuances die de menselijkheid van de personages benadrukken, hetgeen mogelijkheid geeft tot meeleven. Denk hierbij aan de constructie van de personages. Kijkers zouden in het begin van de film kunnen stuiten op een paradox. Hoewel het uiterlijk van de personages misschien wel aansluit bij het beeld dat de kijker heeft van prostituees, vormt het feit dat Sin-Dee zo emotioneel reageert op de ontrouw van Chester een tegenstelling. Prostitutie en de waarde die gehecht wordt aan trouw zouden namelijk in eerste instantie misschien niet aan elkaar gekoppeld worden. Door een herkenbaar gevoel - boosheid en verdriet als je bedrogen bent - wordt de menselijkheid van de personages benadrukt, en ontstaat er een gevoel van een *slice-of-life*, zoals beschreven in de inleiding.

³² Nichols, *Introduction to documentary*, p. 98.

Het concept *allegiance* stelt ons in staat om te analyseren op welke wijze de kijker de mogelijkheid krijgt om een moreel oordeel te vellen over de personages in TANGERINE.

Smith beschrijft het proces van *allegiance* als de morele evaluatie van de personages door de kijker binnen de “moral structure”, of “systems of values” van de film³³ In TANGERINE begrijp ik de *moral structure* als het ‘platform’ dat voor de kijker gecreëerd wordt doormiddel van alle hiervoor besproken aspecten, waardoor de kijker in staat gesteld wordt om een moreel oordeel te vellen over de verschillende personages. Deze structuur vormt dus de basis voor de kijker om vervolgens over te gaan op het beoordelen van de personen in de film. Zoals Smith beschrijft:

To become allied with a character, the spectator must evaluate the character as representing a morally desirable (or at least preferable) set of traits, in relation to other characters within the fiction. On the basis of this evaluation, the spectator adopts an attitude of sympathy (or, in the case of a negative evaluation, antipathy) towards the character, and responds emotionally in an apposite way to situations in which this character is placed.³⁴

De set van eigenschappen die Smith in het bovenstaande citaat beschrijft, kunnen in de analyse van TANGERINE worden begrepen als de nadruk die gelegd wordt op de menselijke emoties van de personages. Deze emoties, bijvoorbeeld het liefdesverdriet van Sin-Dee, maken de personages menselijk voor de kijker, waardoor er een verband kan ontstaan tussen kijker en personage, zoals Smith beschrijft. Deze nadruk op emoties haalt de aandacht enigszins weg van bijvoorbeeld de uiterlijkheden van de personages, of het taalgebruik. Hierdoor ontstaat een minder negatieve basis waar vanuit de kijker zijn oordeel kan vormen.

Vanaf het begin van de film wordt Sin-Dee in een slachtoffer rol geplaatst doordat de kijker te weten komt dat zij bedrogen is door haar vriend. Door deze informatie is het mogelijk dat de kijker Sin-Dee in eerste instantie meelijwekkend vindt, en haar acties vanuit deze positie beoordeelt. Haar grove taalgebruik en de mate waarin zij fysiek geweld toepast zou haar normaal gesproken antipathiek maken, maar doordat zij vanaf het begin van de film als slachtoffer gepositioneerd wordt, is dit minder voordehand liggend. Alexandra wordt daarentegen gepositioneerd als min of meer neutraal. Ze lijkt behulpzaam naar Sin-Dee toe, en ze lijkt geen eigenschappen te bezitten die haar onsympathiek zouden maken. Doordat

³³ Smith, p. 188-189.

³⁴ Smith, p. 188.

Alexandra door de hele film heen op deze wijze afgebeeld wordt, wordt het beeld dat de kijker van haar kan vormen vrij solide. Echter, tegen het einde van de film blijkt dat Alexandra ook seks heeft gehad met Chester ten tijden van Sin-Dee haar opsluiting. Wanneer de kijker in het begin van de film zou hebben geweten dat Alexandra dit had gedaan, was de wijze waarop haar personage moreel beoordeeld zou zijn waarschijnlijk negatiever geweest. Juist doordat haar karakter door de film heen relatief stabiel is geweest, is hetgeen dat zij gedaan heeft minder van invloed op de morele beoordeling van haar personage dan als dit eerder in de film bekend was geweest. In tegenstelling tot Alexandra, wordt de kijker eerder in de film geïntroduceerd met negatieve acties van Razmik. In eerste instantie weet de kijker enkel dat hij een taxichauffeur is. Hij lijkt daarbij vriendelijk tegen zijn klanten. Halverwege de film wordt echter duidelijk dat Razmik gebruik maakt van illegale prostitutie. Dit wordt getoond doordat hij vanuit zijn taxi fluitende geluiden en wenkgebaren maakt naar vrouwen op straat. Wanneer hij eenmaal een vrouw zijn auto in heeft weten te krijgen, wordt de ongemakkelijke sfeer benadrukt door de stilte. Waar er eerst nog diëgetische muziek te horen was afkomstig uit de autoradio, is nu met tussenpozen enkel het geluid van de aanwezig. De wijze waarop hij uiteindelijk in woede uitbarst wanneer blijkt dat de vrouw in zijn auto geen transgender is, wordt kracht bijgezet door hevige, up-tempo muziek. Deze nadruk versterkt het gevoel voor antipathie.

Mede uit bovenstaand voorbeeld blijkt dat muziek een belangrijke rol speelt in TANGERINE. De keuze voor muziek in een mineur of majeur toonsoort, en het ritme van de muziek (langzaam/uptempo), zijn beide van invloed op de wijze waarop een situatie overkomt op de kijker. Door gebruik van muziek worden in TANGERINE emoties benadrukt die de kijker sturen in hun morele beoordeling van een personage en de situatie waarin dit personage zich bevindt. In het kader van *subjective access* zijn drie verschillende scènes besproken waarin muziek de woede van personages benadrukt. De muziek zorgt dus voor toegang tot de emoties, maar tevens kleurt hij ook de beoordeling van de situatie. Wanneer we in een eerdere fase van *allegiance* als kijker hadden besloten dat een personage sympathiek was, kunnen we onszelf daarna verplaatsen in de situatie waarin het personage zich bevindt om zo op een affirmatieve wijze te oordelen over de gevoelens van de persoon. Een voorbeeld hiervan zijn de scènes die tegen het einde van de film de verschillende personages in eenzaamheid afbeelden.³⁵ De lange (tracking)shots tonen hoe de verschillende personages - Sin-Dee,

³⁵ Zie figuur 1: “eenzaamheid”.

Alexandra, Razmik en Dinah - ieder in eenzaamheid over straat lopen of naast de kerstboom zitten (zie afbeelding 2).



Afbeelding 2

De langzame, bijna dromerige muziek, benadrukt de negatieve emoties die alle personages ervaren. Razmik heeft ruzie met zijn hele gezin nadat zij achter zijn overspelige gedrag zijn gekomen, Sin-Dee en Alexandra hebben ruzie met elkaar, en Dinah is alleen achtergelaten op straat nadat ze ook niet meer welkom is in het bordeel waar ze werkzaam was. De nadruk die gelegd wordt op het verdriet dat de personage ervaren, stuurt de kijker in de richting van het voelen van sympathie voor de personages. Ondanks de foute keuzes en slechte handelingen, tonen zij toch berouw of verdriet. Doordat de kijker door de lange shots de tijd wordt gegeven om dit gevoel waar te nemen en zich een oordeel te vormen, krijgt dit gevoel van sympathie de ruimte om geleidelijk in te treden.

De personages zijn tegen het einde van de film allen *individuated* en *re-identifiable*. Daarbij is er sprake van *alignment* met voornamelijk Sin-Dee, Alexandra en Razmik, en er wordt via gezichtsuitdrukking en houding toegang gegeven tot de gevoelens van de personages (*subjective access*). Kortom, de omstandigheden zijn voor de kijker optimaal om een oordeel te vormen. Dit oordeel wordt mede ingekleurd en gestuurd door de toon en het ritme van de gebruikte muziek, zoals eerder is besproken. Het laatste aspect dat bijdraagt aan de sturing van het oordeel is het ritme van de film. Uit figuur 1 kan afgelezen worden dat de film een relatief stabiel ritme heeft. Lange shots en korte shots wisselen elkaar in een gelijkmatig tempo af. De gemiddelde shotlengte komt daardoor uit op 6 seconde.³⁶ Daarbij komt dat de muziek die te horen is veelal aansluit bij de soort shots; lange shots hebben muziek met een minder snel ritme dan snel wisselende korte shots, waarbij uptempo beats

³⁶ Zie figuur 1. De rode lijn geeft de gemiddelde shotlengte weer.

gebruikelijker zijn. Deze aspecten zijn allen terug te koppelen naar *allegiance* omdat het sturing geeft aan het gevoel dat kan ontstaan bij de kijker. Er wordt meer ruimte gecreëerd voor gevoelens als liefde, verdriet, onzekerheid, verbazing en eenzaamheid bij lange shots die gepaard gaan met *slow tempo* muziek. Bij de korte, snel wisselende shots die ondersteund worden door *uptempo* muziek krijgt de kijker minder tijd om te reflecteren op hetgeen dat zich afspeelt. Hierdoor kan er gemakkelijker worden meegegaan in de oppervlakkige emoties die expliciet worden getoond door de personages, zoals de woede van Sin-Dee. Deze woede wordt mede door de muziek en soort shots zo benadrukt dat de kijker geen mogelijkheid krijgt om na te denken over bijvoorbeeld onzekerheid, angst of verdriet. *TANGERINE* eindigt met een lang shot waarin te zien is hoe Sin-Dee en Alexandra hun vriendschap bevestigen door elkaars hand vast te pakken (zie afbeelding 3). Voorafgaand aan deze scène is Sin-Dee aangevallen terwijl ze aan het tippelen was, waarbij er urine over haar heen is gegooid. Alexandra ontfermt zich in dit laatste shot over Sin-Dee terwijl haar kleding wordt gewassen. Het ontbreken van muziek bij dit shot zorgt ervoor dat het accent wordt gelegd op het gevoel van affectie en kwetsbaarheid dat getoond wordt. Het zorgt er tevens voor dat de eerder besproken documentaire-stijl opnieuw benadrukt wordt. Het gevoel van ‘echtheid’ wordt ten slotte niet bekrachtigd door het gebruik van non-diëgetische muziek. Het shot herinnert de kijker er tevens aan dat Sin-Dee en Alexandra transgender zijn doordat er een accent wordt gelegd op het fysieke gestalte van beiden. De ruimte die de kijker zo geboden wordt voor positieve gevoelens in combinatie met het uitlichten van de intersectie *genderfluidity/ethniciteit/beroep* maakt dat de kijker mogelijk ook in het ‘echte’ leven een gevoel van sympathie jegens deze groep zal behouden.



Afbeelding 3

Conclusie

In deze analyse is onderzocht op welke wijze verschillende technieken bijdragen aan de constructie van het gevoel van sympathie, bij het kijken naar TANGERINE. Dit is gedaan door gebruik te maken van Smith's *structure of sympathy*, bestaande uit *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Allereerst is naar voren gekomen dat de film een open structuur bevat in de zin dat veel informatie over de personages aan de kijker wordt getoond. Hierdoor wordt het de kijker relatief eenvoudig gemaakt om de personages te individualiseren. Daarbij komt dat de personages relatief stabiel zijn door het narratief heen, wat ervoor zorgt dat de personages herkenbaar blijven voor de kijker. De meeste toegang wordt gegeven tot de emoties van Sin-Dee en Alexandra. Dit wordt gedaan door gebruik van muziek, close-ups en shotlengtes die de gemoedstoestand van de personages weerspiegelen. De kijker wordt hierdoor *aligned*, in overeenstemming gebracht, met deze twee hoofdpersonages. De uiteindelijke beoordeling van de personages, hetgeen Smith beschrijft als *allegiance*, wordt gevormd en gestuurd doordat de kijker middels lange shots de ruimte krijgt om te reflecteren en een moreel oordeel te vormen. De wijze waarop de kijker *aligned* is met Sin-Dee en Alexandra, in combinatie met de nadruk die middels cameravoering, muziek en shotlengte wordt gelegd op hun positieve eigenschappen, zorgen ervoor dat de kijker relatief gemakkelijk een gevoel van sympathie ervaart voor hen. De kijker kan zich herkennen in de situatie waarin zij zich bevinden door de nadruk op hetgeen dat ieder mens ervaart: emoties.

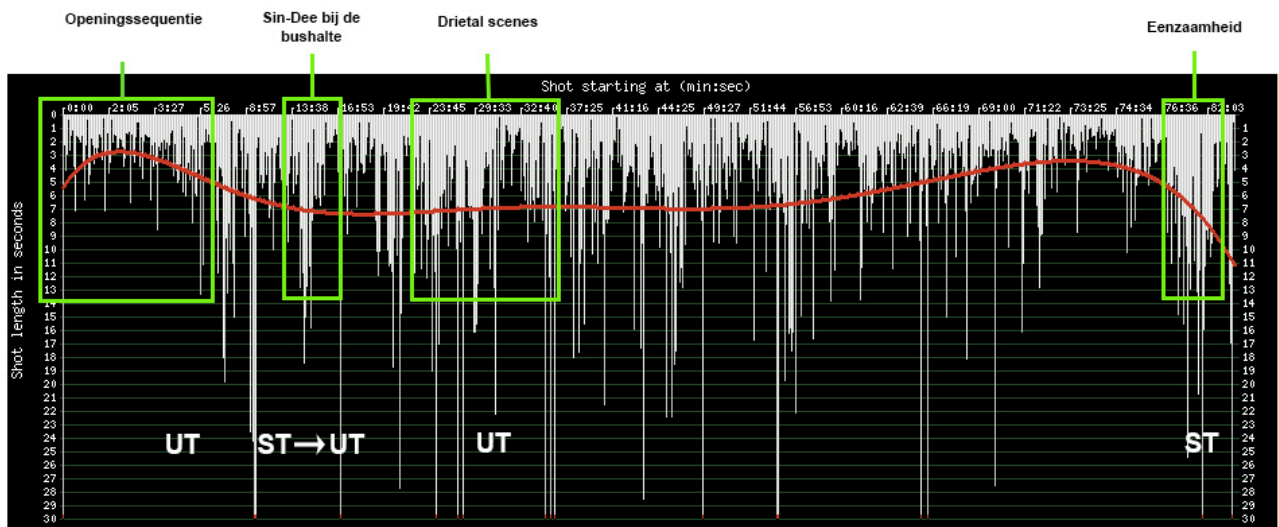
De sociaal-maatschappelijke situatie waarin de hoofdpersonages zich bevinden levert een bijdrage in het creëren van sympathie voor hen. Door de inzet van het concept intersectionaliteit is duidelijk geworden dat TANGERINE mede in staat is om een gevoel van sympathie op te wekken door de documentaire stijl die gehanteerd wordt bij de weergave van de situatie waarin de vrouwen zich bevinden. De kijker ziet hoe ze in de Amerikaanse maatschappij zowel gemarginaliseerd zijn door hun beroep als prostituee, als hun Afro-Amerikaanse achtergrond, alsmede door het feit dat ze transgender zijn. Ook de documentaire-stijl van TANGERINE draagt dus bij aan de mogelijkheid tot het ontwikkelen van een gevoel van sympathie voor de hoofdpersonages. TANGERINE kan hierdoor gezien worden als een vorm van positieve representatie, waar ruimte wordt gelaten voor het tonen van de individuele sociale posities, in combinatie met de mogelijkheid tot het voelen van sympathie. Als de kijker dit gevoel van sympathie voor deze gemarginaliseerde groep meeneemt naar het 'echte' leven dan is er een positieve bijdrage geleverd aan de acceptatie van deze groep.

Hoewel Smith's theorie heeft mij in staat gesteld een antwoord te formuleren op mijn onderzoeksvraag, kent een aanpak als deze ook tekortkoming. Zo zijn de meeste van de inzichten mede gevormd door mijn eigen kijk op de film. Een analyse waarbij de uitkomsten van dit onderzoek vergeleken zouden worden met de opvatting van een testpanel zouden daarom een completer beeld kunnen geven van de werking. De analyse van TANGERINE heeft getracht om een brug te slaan tussen Smith's over de constructie van sympathie, en genderstudies. Het doel was ook om mede te onderzoeken hoe de representatie van minderheden op zodanige wijze kan worden vormgegeven dat er sprake kan zijn van een positieve invloed op de houding van de kijker jegens de gerepresenteerde groep. Er kan gesteld worden dat de combinatie van filmstudies, genderstudies, en meer specifiek intersectionaliteit, vruchtbaar is gebleken voor het onderzoek naar de constructie van sympathie in TANGERINE. Ondanks het feit dat de omvang van deze analyse geen ruimte laat voor het volledig behandelen van Smith zijn theorie en het in detail bespreken van intersectionaliteit, kan de lezer met enige inspanning toch het belang van deze combinatie inzien. Waar bij een standaard representatieanalyse geanalyseerd wordt hoe de personages verbeeld worden, wordt er in deze analyse verder ingegaan op de relatie tussen de kijker en deze representaties, en meer in het bijzonder hoe de kijker wordt gepositioneerd ten opzichte van deze representaties. Hierdoor geven de resultaten inzicht in meer dan enkel de film zelf. Persoonlijk hoop ik dat er vanuit dit onderzoek soortgelijke analyses worden uitgevoerd en de resultaten van deze analyse, en anderen, een bijdrage kunnen leveren aan de toename van positieve representaties van gemarginaliseerde groepen in films en op televisie.

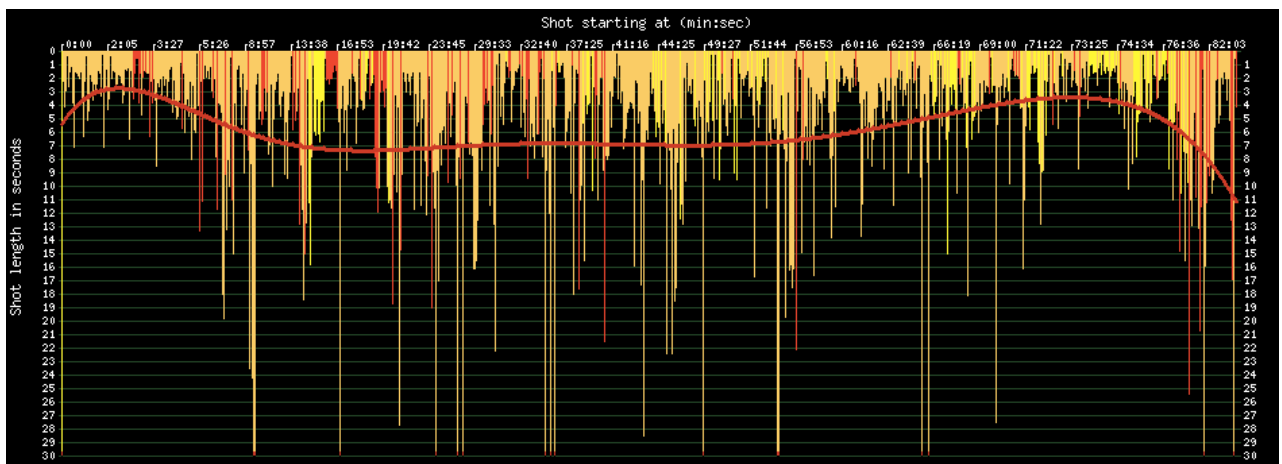
Bibliografie

- Bowleg, Lisa. "When Black Lesbian Woman≠ Black Lesbian Woman: The Methodological Challenges of Qualitative and Quantitative Intersectionality Research." *Sex Roles* 59, no. 5-6 (2008): 312-325.
- Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film: Gender in the Modern Horror Film* Princeton University Press, 2015.
- Crenshaw, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color." *Stanford Law Review* (1991): 1241-1299.
- Dyer, Richard and Julianne Pidduck. *Now You See it: Studies in Lesbian and Gay Film Psychology* Press, 2003.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music* Indiana University Press, 1987.
- Halberstam, Judith. "The Transgender Gaze in Boys Don't Cry." *Screen* 42, no. 3 (2001): 294-298.
- Jobe, Jessica N. "Transgender Representation in the Media." *Honors Thesis* (2013).
- Kronz, Victoria. "Women with Beards and Men in Frocks: Gender Nonconformity in Modern American Film." *Sexuality & Culture* 20, no. 1 (2016): 85-110.
- Lykke, Nina. *Feminist Studies: A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing* Routledge, 2010.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary* Indiana University Press, 2010.
- Shephard, Tim and Anne Leonard. *The Routledge Companion to Music and Visual Culture* Routledge, 2013.
- Simmonds, Felly Nkweto. "'She's Gotta have it': The Representation of Black Female Sexuality on Film." *Feminist Review* 29, no. 1 (1988): 10-22.
- Smith, Murray and Murray Smith. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* Clarendon Press Oxford, 1995.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* Princeton University Press, 1988.

Bijlagen



Figuur 1. $UT = \text{uptempo} / ST = \text{slow tempo}$



Figuur 2.