

Zero urgency?

Een *critical discourse analysis* van hiv/aids in Amerikaanse mainstream film in de periode 1985-2014



Auteur: Wouter Huijser

Studentnummer: 3369692

E-mailadres: wouterhuijser@outlook.com

Opleiding: MA Film- en Televisiewetenschap

Onderwijsinstelling: Universiteit Utrecht

Masterthesis

Begeleider: dr. Rick Dolphijn

Tweede lezer: dr. André van der Velden

Inleverdatum: 05-10-2015 (reparatie)

VERKLARING: INTELLECTUEEL EIGENDOM

De Universiteit Utrecht definieert het verschijnsel “plagiaat” als volgt:

Van plagiaat is sprake bij het in een scriptie of ander werkstuk gegevens of tekstgedeelten van anderen overnemen zonder bronvermelding. Onder plagiaat valt onder meer:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;*
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;*
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;*
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;*
- het parafaseren van bovengenoemde teksten zonder verwijzing. Een parafrase mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;*
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;*
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat; ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;*
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.*

Ik heb de bovenstaande definitie van het verschijnsel “plagiaat” zorgvuldig gelezen, en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte essay / werkstuk niet schuldig heb gemaakt aan plagiaat.

Naam: Wouter Huijser
Studentnummer: 3369692

Plaats: Dordrecht
Datum: 04/10/2015

Handtekening:

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized 'W' and 'H' followed by a long horizontal line extending to the right.

Dankwoord

Een scriptie schrijven doe je individueel, maar niet alleen. Rick Dolphijn, dank voor je begeleiding. Alle collega's, vrienden en familie die ondanks een ietwat chagrijnige blik bij het het ter sprake komen van het onderwerp bleven vragen hoe het ervoor stond, dank voor het volhouden.

Het schrijven van deze scriptie duurde wat langer dan gehoopt, maar ik betwijfel dat hij voor 2020 geschreven zou zijn zonder de steun van Heleen Ririassa. Dank voor alle *pushes* en *pulls*, dank voor het meedenken en meelesen, dank voor heel veel mails en Skypesessies en dank voor het plezier en enthousiasme dat van dat alles af bleef spatten!

Samenvatting

Meer dan 1,1 miljoen inwoners van de VS leven met hiv en jaarlijks vinden 50.000 nieuwe infecties plaats. Ondanks een afname van het aantal nieuwe infecties per jaar in de periode 2002-2011, is het aantal infecties onder jonge mannen die seks hebben met mannen (MSM) in diezelfde periode gestegen met 132,5 procent.

Eerder onderzoek naar Hollywoodfilms over kanker geeft aan dat deze films hebben bijgedragen aan de bevordering van kennis, preventie en maatschappelijke bespreekbaarheid van kanker. In het licht van de genoemde stijging in hiv-infecties onder jonge MSM is het relevant om inzicht te geven in de manier waarop Hollywood het hiv-virus framet.

De dominante discoursen in de maatschappij worden in film weerspiegeld of aangevochten. In beide gevallen heeft het in de film gehanteerde discours macht om de dominante discoursen te beïnvloeden. Vanuit een *multimodal critical discourse analysis*-benadering analyseer ik daarom in negen Amerikaanse mainstream fictiefilms, uitgebracht tussen 1985 en 2014, de manier waarop zij hiv/aids framen.

Uit de in dit onderzoek uitgevoerde analyse blijkt dat het discours in de films op te delen is in twee fases: de periode voor 1996, het jaar van de introductie van HAART (Highly Active Anti-Retroviral Therapy), en de periode daarna.

In de eerste periode blijkt in alle films een zeer duidelijke link met de actualiteit en intentionele pogingen om het dominante discours van angst, onwetendheid en stigmatisering van hiv/aids-patiënten en de meest getroffen minderheden te veranderen.

In de periode na 1996 is er eerst een lange tijd stilte vanuit de filmwereld; 10 jaar later verschijnen pas weer films waarin hiv/aids een rol speelt. Deze films gebruiken het virus echter als decorstuk om het tijdsbeeld van de jaren 80 aan te kleden en doen weinig tot niets voor het vergroten van kennis of preventie.

De meest recente films gaan terug naar het discours van de jaren 80 en 90 en gebruiken hiv/aids weer als centraal plot, maar verliezen daarbij de connectie met de actualiteit doordat deze narratieven zich afspelen in de crisisperiode. Daardoor ontbreekt de urgentie die in die eerste periode wel aanwezig was en wordt de problematiek gereduceerd tot een fenomeen van het verleden. Waar in de eerste periode duidelijke overeenkomsten te zien waren tussen de campagnes van overheids- en belangenorganisaties – en er op het gebied van stigma en kennis vooruitgang is geboekt – ontstaat daar in de tweede periode een discrepantie.

Als vertaling naar de praktijk van de in het uitgevoerde onderzoek opgedane inzichten, draag ik het idee aan dat filmmakers een interessante nieuwe doelgroep zijn voor de campagnes van belangenorganisaties. Een campagne gericht op deze groep kan een goede manier zijn om meer aandacht voor de actuele problematiek van hiv in mainstream film te stimuleren.

In de toekomst zou het goed zijn om het in deze scriptie uitgevoerde discoursonderzoek voort te zetten op het gebied van televisieseries, om ook daar het discours in kaart te brengen.

Inhoudsopgave

Inleiding	1
Methode	5
1 De jaren 80 – <i>the gay cancer</i>	11
<i>An early gamble with AN EARLY FROST</i>	13
2 De jaren 90 – De democratisering van aids.....	21
PHILADELPHIA: Aids en A-list acteurs	27
Korte analyse: SOMETHING TO LIVE FOR.....	33
Korte analyse: AND THE BAND PLAYED ON	35
Korte analyse: THE CURE	38
Het aidsdiscours in de jaren 90	40
3 Film-hiv na HAART: de jaren 00.....	43
RENT (2005).....	46
Korte analyse: PRECIOUS (2009).....	53
Aids in het nieuwe millennium: een zaak van het verleden	56
4 Terug naar de 80's: 2010 tot nu	58
Dallas Buyers Club (2013).....	60
Korte analyse: THE NORMAL HEART (2014).....	65
Hiv in de afgelopen vijf jaar	68
5 Bespreking: 30 jaar hiv in mainstream films	69
Literatuur.....	74
Bijlage: Chronologisch overzicht van Amerikaanse mainstream filmproducties rond hiv/aids, 1985-2014.....	80

Inleiding

'This is damn good entertainment.' Zo beschrijft acteur Matthew McConaughey de film DALLAS BUYERS CLUB (2013) tijdens een persconferentie in oktober 2013. *'It's a wild bull ride of a movie. It's anarchy, it's rock and roll!'*¹ Het klinkt misschien als een western, maar de film waar McConaughey het over heeft gaat over hiv/aids-patiënten in de jaren 80. *'We don't try to make it a message movie. Just follow the life of this man and the message will reveal itself.'*²

Wat die boodschap precies is zegt McConaughey niet, ongetwijfeld om kijkers naar de bioscopen te trekken om de volgens hem onconventionele 'message-movie' te gaan kijken. Deze wijze van presentatie van de film geeft echter wel te denken: hoe anders dan andere films die hiv/aids als onderwerp hebben is DALLAS BUYERS CLUB? Wat is de boodschap die volgens McConaughey in het leven van de hoofdpersoon verborgen ligt en waarom stuurt hij met zijn opmerkingen de aandacht weg van hiv/aids in de film? BBC-filmjournalist Tom Brook stelde dezelfde vraag. Hij sprak met aids-activist Peter Staley, die stelt dat onder het grote publiek een grote tegenstand bestaat om met aids geconfronteerd te worden: *'People view [AIDS] as depressing subject matter – so anybody that does tackle the subject, their first instinct is going to be to package it in a way that de-emphasises the AIDS storyline.'*³

Sugar coated cancer – maar wel een informatieve boodschap

Hollywood is echter niet vreemd van *depressing subject matter* in het algemeen. Vaak zijn het juist onderwerpen als ziekte en dood die de drijvende kracht vormen achter de verhaallijnen in dramafilms. Denk aan box office successen als THE FAULT IN OUR STARS (2014) of MY SISTER'S KEEPER (2009), beide over tieners die aan kanker lijdten en uiteindelijk sterven. Weliswaar *sugar coat* de makers de situatie met lichtvoetige dialogen en personages die door de ziekte dichter bij elkaar komen, maar ziekte is de spil van het verhaal.

¹ Tom Brook, "Dallas Buyers Club: How Hollywood grapples with AIDS," BBC.com, 21 oktober 2014, <http://www.bbc.com/culture/story/20131031-how-hollywood-grapples-with-aids>.

² Catherine Shoard, "Dallas Buyers Club's Matthew McConaughey: 'I don't even have a doctor' – video interview," *The Guardian* video, 7:22, 5 februari 2014, <http://www.theguardian.com/film/video/2014/feb/05/dallas-buyers-club-matthew-mcconaughey-jared-letto-video>.

³ Brook, "How Hollywood grapples."

Geneeskundehistorica Susan Lederer analyseerde in 2007 een aantal Hollywoodfilms waarin kanker een belangrijke rol speelt, en kwam tot de conclusie dat Hollywood in films vooral vormen van kanker portretteert die geen fysieke transformaties teweeg brengen, of deze in elk geval niet zo in beeld brengt. Desondanks betoogt zij dat de films in de periode die zij analyseert (1930-1970) voor het Amerikaanse publiek zeer informatief zijn geweest als het gaat om kanker. Ondanks het incorrecte beeld dat ze produceren hebben de films bijgedragen aan de bevordering van kennis over kanker, de preventie ervan door vroege diagnoses en de maatschappelijke bespreekbaarheid.⁴

Schokkende nieuwe cijfers – geen informatieve boodschap?

Anders dan bij de meeste vormen van kanker kleeft aan hiv/aids een taboe. De aandoening is overdraagbaar door seksueel contact en drugsgebruik, twee handelingen die elk een eigen taboe met zich meedragen. Omdat het gaat om handelingen gaan patiënten gebukt onder het stigma dat het oplopen van de ziekte het gevolg is van hun eigen gedrag of 'fouten'. Genoeg redenen voor McConaughy om de aandacht af te leiden van hiv/aids als onderwerp van DALLAS BUYERS CLUB. Hij spreekt echter wel over een boodschap die in de film te vinden is. Welke boodschap is dit, en hoe verhoudt deze zich tot de gehanteerde discoursen in andere Amerikaanse mainstream films over hiv/aids?

Die vraag wordt zeer relevant als je kijkt naar huidige cijfers: meer dan 1,1 miljoen Amerikanen hebben hiv en jaarlijks zijn er 50.000 nieuwe infecties.⁵ Hoewel het totaal aantal nieuwe infecties per jaar in de periode 2002-2011 is afgenomen, is het aantal nieuwe infecties per jaar onder mannen die seks hebben met mannen (MSM)⁶ in de leeftijdsgroep 13-24 jaar in diezelfde periode gestegen met een schokkende 132,5 procent.⁷ Amy Lansky, één van de onderzoekers, werkzaam bij het Center for Disease Control, verklaart die cijfers in een interview: *'There's a new generation that comes up and many don't have first-hand experience with the devastation we saw in the earlier years.'*⁸

⁴ Susan Lederer, "Dark Victory: Cancer and Popular Hollywood Film," *Bulletin of the History of Medicine* 81 (2007): 94-115.

⁵ Anna S. Johnson et al., "Trends in Diagnoses of HIV Infection in the United States, 2002-2011," *JAMA* 312 (2007): 433.

⁶ Omdat het gaat om risicogedrag, niet de seksuele identiteit, wordt doorgaans de term MSM, Men who have Sex with Men, gehanteerd.

⁷ Johnson et al., "Trends in Diagnoses," 432.

⁸ Nicole Ostrow, "HIV Diagnoses Rise Among Young Gay Men as Total U.S. Cases Drop," *Bloomberg Business*, 19 juli 2014, <http://www.bloomberg.com/news/articles/2014-07-19/hiv-diagnoses-rise-among-young-gay-men-as-total-u-s-cases-drop>.

In een eerder onderzoek naar de berichtgeving in nieuwsmedia over hiv/aids stellen onderzoekers dat er door mediamoeheid na 1996 steeds minder aandacht voor de ziekte is. Met de introductie van antiretrovirale therapie verandert hiv van een doodsvonnis in een chronische ziekte waar patiënten mee kunnen leven. Daardoor is er minder urgentie voor journalisten om hier nog over te schrijven. Als er in het nieuws over hiv/aids wordt bericht gaat dit meestal over de problematiek in het buitenland.⁹ Dat er een connectie is tussen deze daling in media-aandacht, de komst van medicatie en de stijging van het aantal hiv-infecties onder jonge mannen is dan ook niet ver gezocht.

Terwijl langlopende campagnes als 'HIV stops with me' (New York Department of Health) en 'Act against AIDS' (CDC) blijven hameren op preventie van hiv-infectie, gaan de meest recente films over over het begin van de epidemie in de jaren 80 (DALLAS BUYERS CLUB en THE NORMAL HEART (2014)).

Dit maakt een onderzoek naar de manier waarop Amerikaanse fictiefilms hiv/aids framen niet alleen zeer interessant, maar ook zeer noodzakelijk. Mainstream films zijn verweven met de samenleving en zijn een zeer prominente communicatievorm waarin de dominante discoursen in de maatschappij worden weerspiegeld en kunnen worden beïnvloed. In het licht van het stijgende aantal infecties onder jonge MSM en de dalende media-aandacht is het relevant om inzicht te geven in de manier waarop Hollywood hiv/aids framet.¹⁰

Aids/hiv in relatie tot film is meermaals onderwerp geweest van wetenschappelijk onderzoek, maar een onderzoek naar het discours in Amerikaanse mainstream films, die verspreid over een langere periode gepubliceerd werden, is niet eerder uitgevoerd. In plaats daarvan is meer onderzoek gedaan naar specifieke aspecten van individuele films. Vooral PHILADELPHIA (1993) is vaak onderwerp van onderzoek, bijvoorbeeld als model voor ziekte in

⁹ Mollyann Brodie et al., "AIDS at 21: Media Coverage of the HIV Epidemic 1981–2002," *Columbia Journalism Review* 42, no. 6 (2004): A1. <http://www.siumed.edu/medhum/electives/HealthPolicyMedia/Wk1Brodie.pdf>.

¹⁰ Hoewel de term framing inmiddels ook in mainstream publicaties gemeengoed wordt, behoeft deze wellicht nog wat toelichting. Het concept framing draait om de manier waarop een onderwerp gepresenteerd wordt, welke woorden of signalen worden gekozen om de aandacht van de ontvanger, bewust of onbewust, naar een bepaald aspect, perspectief of zienswijze te sturen. Andersom framet ook de ontvanger de boodschap, beïnvloed door zijn of haar achtergrond en kennis van het discours. Zie ook Mieke Bal, "Framing," in *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto: University of Toronto Press, 2000), 133-73.

op de werkvloer,¹¹ als voorbeeld voor aids als ‘the new blackness’¹² en het effect van het lichaam in melodrama op het lichaam van leden van het publiek.¹³ Aan enkele van deze teksten zal ik refereren in mijn analyse van deze film.

Het meest relevante onderzoek als het gaat om films over hiv/aids die verspreid over een langere periode zijn uitgebracht is filmwetenschapper Kylo-Patrick R. Harts boek *The AIDS Movie: Representing a Pandemic in Film and Television*.¹⁴ Hart beschrijft aan de hand van enkele thema’s tendensen in het geanalyseerde corpus, dat bestaat uit Amerikaanse films (zowel onafhankelijke- als mainstreamproducties) tot het jaar 1998. Hart maakt hier geen onderscheid in de productiedata van de films, maar maakt in zijn conclusies generalisaties over het corpus als geheel.

Naast het toevoegen van de, gezien de aanleiding voor dit onderzoek, essentiële periode vanaf 2000 tot nu, zal ik meer de nadruk leggen op *ontwikkeling* in het discours dat in de films tot uiting komt. Ook is mijn methode anders: waar Hart in een lopend betoog zijn bevindingen over de representatie van aids in verschillende films noemt, zonder veel specifieke bewijsvoering, neem ik een meer systematische aanpak in de vorm van een *critical discourse analysis*. Dit licht ik hieronder verder toe.

Door het hanteren van deze methode kom ik, zoals ik in het eerste hoofdstuk zal aantonen, tot andere conclusies wanneer het gaat om *otherness* zoals dat in deze films naar voren komt. Dit geldt in mindere mate ook voor een verwant onderzoek van filmwetenschapper Pilipp en socioloog Shull naar de representatie van aids in de eerste telefilms over dit onderwerp. De onderzoekers stellen dat personages worden ingedeeld *inside* en *outside* bepaalde groepen, maar ik zal beargumenteren dat deze opdeling minder scherp naar voren komt dan zij stellen.¹⁵

¹¹ Ruth Holliday, “Philadelphia: AIDS, Organization, Representation,” in *Organization-Representation: Work and Organizations in Popular Culture*, red. John Hassard en Ruth Holliday (London: SAGE Publications, 1998), 101-16.

¹² Rebecca Tsevat, “Looking for Representation: Illness, Race, and the Complications of Justice in Philadelphia,” *Intima* Fall 2013, <http://static1.squarespace.com/static/54bc1287e4b09cb81d8d8439/t/558698d0e4b0549179944138/1434884304608/Looking+for+Representation+.pdf>.

¹³ Kylo-Patrick R. Hart, “Our bodies, their bodies, and (in)visible lesions, AIDS film melodrams and the transformation from “us” versus “them” to “just us”,” in *Mediated deviance and social otherness: interrogating influential representations*, red. Kylo-Patrick R. Hart (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007), 140-152.

¹⁴ Kylo-Patrick R. Hart, *The AIDS Movie: Representing a Pandemic in Film and Television*, Binghamton, NY: The Haworth Press, 2000.

¹⁵ Frank Pilipp en Charles Shull, “TV movies of the first decade of AIDS,” *Journal of Popular Film & Television* 21, no. 1 (1993): 19-27.

In mijn scriptie zal ik onderzoeken wat de dominante discoursen zijn in Amerikaanse mainstream speelfilms over hiv/aids in de periode 1985 tot 2014, en hoe deze films zich in dit opzicht tot elkaar verhouden. Worden steeds dezelfde discoursen gehanteerd of is hierin een verandering te ontwaren? Dragen de films bij aan de bewustwording of het oplossen van problematiek rond hiv/aids in de periode waarin ze uitkomen?

Methode

Een *critical discourse analysis*: de dominante discoursen in Amerikaanse mainstreamfilms over hiv/aids

Om bovengenoemde vragen te beantwoorden maak ik, zoals eerder gesteld, een *critical discourse analysis* van een selectie van films. Critical discourse analysis is '*an approach or attitude (...) rather than a step-by-step method*'¹⁶ die gebruikt kan worden om de relatie tussen taal, maar ook andere communicatieuitingen in het discours, en de maatschappij te beschrijven, interpreteren en uit te leggen.¹⁷ Taalkundigen Fairclough en Wodak, grondleggers van critical discourse analysis, stelden acht uitgangspunten op:

1. *CDA addresses social problems*
2. *Power relations are discursive*
3. *Discourse constitutes society and culture*
4. *Discourse does ideological work*
5. *Discourse is historical*
6. *The link between text and society is mediated*
7. *Discourse analysis is interpretative and explanatory*
8. *Discourse is a form of social action*¹⁸

Ik ga dieper op deze punten in door de drie termen in de naam van de aanpak te definiëren en in het vervolg van dit hoofdstuk mijn aanpak uit te werken.

¹⁶ Thomas Huckin, "Critical Discourse Analysis," in *Functional approaches to written text: classroom applications*, red. Tom Miller (Washington, DC: USIA 1997), 78.

¹⁷ Rebecca Rogers, "Critical Approaches to Discourse Analysis in Educational Research," in *An introduction to critical discourse analysis in education. Second Edition*, red. Rebecca Rogers (New York: Routledge, 2011), 1.

¹⁸ Norman Fairclough en Ruth Wodak, "Critical Discourse Analysis," in *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction, Vol. 2. Discourse as Social Interaction*, red. Teun A. van Dijk (London: Sage, 1997), 271-280.

Critical discourse analysis is *critical*, omdat hij wordt gebruikt om sociale problematiek aan de kaak te stellen waarbij de onderzoeker stelling inneemt en niet de pretentie heeft volledig objectief en afstandelijk te zijn: '(...) *critical discourse analysts take explicit position, and thus want to understand, expose, and ultimately resist social inequality.*'¹⁹

Maatschappelijke problematiek is de aanleiding voor dit onderzoek. Het is goed hierbij te realiseren dat juist deze insteek een belangrijk punt van kritiek is op critical discourse analysis: door dit vertrekpunt zou de onderzoeker immers een gekleurd beeld kunnen hebben. Zoals Fairclough stelt in zijn reactie op criticus Widdowson is subjectiviteit echter inherent aan interpretatie en daarom onvermijdelijk. De notie dat een individu een neutrale interpretatie zou kunnen maken impliceert dat personen buiten het discours kunnen staan.²⁰ Wat de kritiek waar Fairclough op reageert echter wel onderstreept is de noodzaak van (zelf)reflectie bij de onderzoeker en een bewustzijn van de eigen positie ten opzichte van het subject. Dit is echter niet uniek voor critical discourse analysis.

Bij het benoemen van maatschappelijke problematiek als aanleiding en de doelstelling die Van Dijk 'resisting social inequality' noemt, moet ook worden opgemerkt dat het doel van deze scriptie niet het oplossen van deze problemen is, maar dat deze er in plaats daarvan op is gericht meer inzicht te geven in deze problematiek.

Bij gebruik van de term *discourse* (in het vervolg Nederlandstalig, 'discours') doel ik op de uitoefening van communicatie (verbaal én visueel), die onze kennis representeert en construeert: '*Every time anyone makes a statement, be it verbal or non-verbal, he or she draws from a pool of social conventions and shared meaning in order to 'make sense'.*'²¹ Deze communicatie vormt de wereld waarin we leven. Alle communicatie, dus ook een film, reflecteert het discours van kennis, aannames en overtuigingen zodat kijkers deze begrijpen. Met datgene wat in de film gecommuniceerd wordt, worden de aannames in dit discours versterkt of juist betwist. Door deze wisselwerking draagt alle communicatie bij aan de evolutie van algemeen aanvaarde kennis.²²

¹⁹ Teun A. van Dijk, "Critical Discourse Analysis," in *Handbook of Discourse Analysis*, red. Deborah Schiffrin et al. (Oxford: Blackwell, 2001), 353.

²⁰ Norman Fairclough, "A reply to Henry Widdowson's 'Discourse analysis: a critical view'," *Language and Literature* 5, no. 1 (1996): 54.

²¹ Florian Schneider, "It's a small world after all?" in *Discourse, Politics and Media in Contemporary China*, red. Qing Cao et al. (Amsterdam: John Benjamins, 2014), 99.

²² Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, 4^e ed. (Münster: UNRAST-Verlag, 2004), 129.

Foucault introduceerde het idee dat macht met name aan het werk is in het discours. Dit is waar voor zowel de vorming van sociale identiteit en stigma, als de plaats daarvan in het discours rond hiv. '(...) *discourse can be both an instrument and an effect of power, but also a hindrance, a stumbling-block, a point of resistance and a starting point for an opposing strategy. Discourse transmits and produces power; it reinforces it, but also undermines and exposes it, renders it fragile and makes it possible to thwart it.*'²³

Hoe de identiteit van de personages wordt weergegeven kan dan ook zowel de uitwerking van het 'regime van waarheid' zijn als, in sommige gevallen, verzet daartegen.

Analysis in critical discourse analysis kan verschillende vormen aannemen. Mijn aanpak licht ik verderop in dit hoofdstuk toe. Wat critical discourse analyses verbindt is dat de analyst niet simpelweg politieke en sociale ideologieën in de te analyseren tekst (in de brede zin van het woord) leest, maar bedenkt wat er *niet* wordt gecommuniceerd, maar wel gecommuniceerd zou kunnen worden.²⁴ Het is vanuit dit oogpunt van belang de productie- en receptiecontext van de te analyseren films te kennen.

Multimodal discourse: communicatie in brede zin

Veel academici die het kader van de critical discourse analysis gebruiken zijn taalwetenschappers die tekst meestal in de nauwe zin van het woord analyseren: verbale communicatie.²⁵ Mijn onderzoek draait om film, een communicatieuiting die veel meer is dan alleen verbale communicatie: tekst in bredere zin dus. Methodologisch sluit ik me daarom aan bij Kress, semioticus, en communicatiewetenschapper Van Leeuwen die discourse – en daarmee de analysesobjecten – veel breder trekken. Zij analyseren de meest uiteenlopende menselijke uitingen, van foto's tot gebouwen en voedsel, en noemen dit *multimodal discourse*. Op eenzelfde wijze beschouw ik alle lagen (of: modes, vandaar 'multimodal') in een film als tekens. Denk aan dialogen, muziek, aankleding en beweging. Samen vormen deze tekens een betekenis.²⁶

²³ Michel Foucault, *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction* (Pantheon Books: New York, 1978), 101.

²⁴ Rogers, "Critical approaches," 4.

²⁵ Zie bijvoorbeeld Norman Fairclough, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language* (Harlow: Pearson Limited, 1995); Jäger, *Kritische Diskursanalyse*; Jürgen Link, *Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart* (Konstanz: Konstanz UP, 2013).

²⁶ Gunther Kress en Theo van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication* (New York: Oxford University Press, 2001), 2-9.

Die betekenis is echter niet inherent aan deze tekens, maar ontstaat in de cognitieve interface van de kijker. Door zijn of haar achtergrond en kennis van het discours kan de interpretatie van de tekens verschillen vertonen.²⁷ De gehanteerde methodologie dwingt mij dan ook te kijken naar het geheel van het discours waar de films onderdeel van zijn. Films bestaan niet in een isolement, maar zijn onderdeel van een levend maatschappelijk discours. Bij elke geanalyseerde film schets ik dan ook een tijdsbeeld zodat productie- en receptiecontext duidelijk wordt en ik rekening kan houden met de relevante factoren in de cognitieve interface van de gemiddelde kijker. Omdat er meer dan één interpretatie van de tekens mogelijk is, maak ik wanneer beschikbaar gebruik van data van publieke opinie-metingen om de aannemelijkheid van één bepaalde dominante interpretatie aan te tonen.

Een framework voor het kijken naar hoofdpersonages: otherness

Tijdens mijn onderzoek kwam ik al snel tot de conclusie dat het nuttig is om discoursanalyses rond de hoofdpersonages en personages met hiv/aids uit te voeren met het concept *otherness* als framework.

'Otherness is a fundamental category of human thought. (...) no group ever sets itself up as the One without at once setting up the Other over against itself,' stelt filosofe De Beauvoir in *The Second Sex*.²⁸ De constructie van de sociale identiteit van een groep is gebaseerd op tegenstellingen, waarbij deze verschillen vaak worden gemeten ten opzichte van de dominante groep of norm in het discours: blank, man, *upper class*.²⁹ De manier waarop deze personages, die in de meeste gevallen tot minderheden behoren, in de films worden neergezet in verhouding tot de andere personages en de sociale norm is een zeer relevant onderdeel van het discours. Aan hiv kleeft immers een stigma – een sociaal probleem.³⁰

De aanpak: analyse van bioscoop- en televisiefilms

In deze scriptie analyseer ik een selectie speelfilms uit de periode 1985-2014, die allen voor

²⁷ Teun A. van Dijk, *Discourse and Knowledge: A Sociocognitive Approach* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 310-328.

²⁸ Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (1948; herdruk, New York: Random House, 1985), xxiii.

²⁹ Stuart Hall, "The Spectacle of the 'Other'" in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. Stuart Hall (London: Sage, 1997), 235.

³⁰ Barbara E. Berger, et al. "Measuring stigma in people with HIV: Psychometric assessment of the HIV stigma scale." *Research in Nursing & Health* 24, no. 6 (2001): 518-529.

een groot, Amerikaans, mainstream publiek bedoeld zijn en hiv/aids als centraal thema in het narratief hebben.

Ik selecteer Amerikaanse producties omdat deze het discours in de Amerikaanse samenleving – waar dit onderzoek zich op richt - het beste weerspiegelen, en beperk mij tot mainstream producties omdat ik geïnteresseerd ben in het discours in de Amerikaanse samenleving als geheel. Onafhankelijke producties (bij dit thema meestal *gay cinema*) behoren dan ook niet tot de selectie, omdat deze meestal alleen binnen bepaalde niches worden bekeken en daardoor minder relevant zijn in een onderzoek naar de discourses in de Amerikaanse maatschappij in het algemeen.

Om een zo representatief mogelijk beeld te scheppen selecteer ik niet alleen bioscoopfilms, maar ook films die voor televisie zijn gemaakt. De televisieindustrie en de filmindustrie hebben verschillende businessmodellen. In mijn analyse en conclusies houd ik daarom rekening met de verschillende situaties waarin producenten zich bevinden.

Met bovenstaande criteria vond ik zestien films.³¹ Ik analyseer hiervan negen films, waarbij door het grote aantal producties in de jaren 90 vooral voor die periode een representatieve selectie is gemaakt. De geanalyseerde films zijn AN EARLY FROST (1985), SOMETHING TO LIVE FOR: THE STORY OF ALISON GERTZ (1993), PHILADELPHIA (1993), AND THE BAND PLAYED ON (1993), THE CURE (1995), RENT (2005), PRECIOUS (2009), DALLAS BUYERS CLUB (2013) en THE NORMAL HEART (2014).

Ik licht de keuze voor deze films in de hoofdstukken die volgen per periode kort toe.

Veel wetenschappers ontleden teksten bij een *critical discourse analysis* systematisch tot op de letter. Dit onderscheidt een analyse van een interpretatie en is mijns inziens een sterke werkwijze omdat het de manier waarop men tot onderzoeksresultaten komt transparant maakt. Gezien de scope van mijn onderzoek en de beperkte tijd en ruimte is het hier echter niet mogelijk om voor elk van de films een diepteanalyse uit te voeren. Daarom zoek ik de middenweg tussen kwantitatief en kwalitatief onderzoek: ik ga bij elke film eerst in op de grote lijnen en licht vervolgens specifieke scènes, dialogen of shots uit die ik als voorbeeld aandraag bij mijn observaties en die ik meer in detail analyseer. Ik licht enkele films uitgebreider uit dan andere, omdat mijn onderzoek in die gevallen uitwijst dat deze belangrijk zijn voor de analyse.

³¹ Zie voor het volledige overzicht de bijlage “Chronologisch overzicht van Amerikaanse mainstream filmproducties met hiv/aids als central thema, 1985-2014”

Ik presenteer mijn analyses in volgorde van productiedatum van de films en deel ze op in hoofdstukken op basis van productiedecennia. Dit betekent niet dat ik een strikt lineaire ontwikkeling verwacht, maar wel dat ik rekening houd met het feit dat films hun tijd reflecteren en vormen.³²

³² John E. O'Connor, "History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past," *The American Historical Review* 93 (1988): 1200-1209

1 De jaren 80 – *the gay cancer*

'Rare cancer seen in 41 homosexuals' kopte The New York Times in juli 1981.³³ Het was de eerste mainstream publicatie over de ziekte die later bekend zou komen te staan als aids. In december 1981 publiceert dezelfde krant de gecombineerde resultaten van drie verschillende onderzoeken naar patiënten die overleden aan normaal onschadelijke virussen en bacteriën. De gemene deler: de meeste slachtoffers zijn homoseksuele mannen en de ziektes komen alleen voor bij patiënten met een sterk verzwakt immuunsysteem.

'It's an extraordinary business and really quite frightening because nobody knows the cause,' zei immunoloog dr. Frederick P. Siegal.³⁴ Frightening was het juiste woord: angst domineerde de jaren 80. In 1985 zegt bijna de helft van Amerikanen dat ze iemand met aids zouden ontwijken en in een peiling in 1987 zegt meer dan de helft achter een manier te staan om aidspatiënten makkelijk te kunnen identificeren.³⁵ Om een goed beeld te krijgen van de context waarin de eerste mainstream film over aids, AN EARLY FROST, werd gemaakt en uitgezonden begin ik dit hoofdstuk met een korte schets van het tijdsbeeld.

Stilte in het Witte Huis, storm in Hollywood

President Reagan was lange tijd stil over aids en sprak er voor het eerst over toen er door een journalist naar gevraagd werd. Reagan liet weten dat het '*one of the top priorities*' was en dat meer dan een half miljard dollar was uitgegeven. Critici ontdekten dat dit bedrag meer dan de helft lager lag en stelden dat het vreemd was dat Reagan deze uitgaven nooit eerder had genoemd.³⁶ Het Institute of Medicine en de Committee on a National Strategy for AIDS noemden deze reactie van de overheid '*woefully inadequate*' en bekritiseerden het gebrek aan leiderschap en aandacht voor de problematiek.³⁷ Activisten richtten in 1982 in

³³ Lawrence K. Altman, "Rare cancer seen in 41 homosexuals," *The New York Times*, 3 juli 1981.
<http://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html>

³⁴ "Homosexuals found particularly liable to common viruses," *The New York Times*, 9 december 1981.
<http://www.nytimes.com/1981/12/10/us/homosexuals-found-particularly-liable-to-common-viruses.html>

³⁵ Julia Davis, *Evolution of an epidemic: 25 years of HIV/AIDS media campaigns in the U.S.* (New York: Kaiser Family Foundation, 2006), 9.

³⁶ Daniel Beegan, "Studds Says Reagan has shown little concern over AIDS," *AP*, 19 september 1985.

³⁷ National Research Council, *Confronting AIDS: Directions for Public Health, Health Care, and Research* (Washington, DC: The National Academies Press, 1986), 10

grote steden organisaties als de Gay Men's Health Crisis in New York op. Ze haalden geld op voor research en informatievoorziening en verspreidden bijvoorbeeld nieuwsbrieven met informatie over de ziekte en voortgang van onderzoek onder medische instellingen en professionals en de Library of Congress.³⁸

Met de bekendmaking in 1984 dat acteur Rock Hudson aan aids leed, kon niemand meer om aids heen. In 1985 zei 95% van de Amerikanen van aids gehoord te hebben.³⁹ In dat jaar werd meer dan het dubbele bedrag opgehaald aan donaties voor research en zorg aan patiënten. In Hollywood is de impact van de dood van Hudson in oktober 1985 goed zichtbaar: uit angst voor besmetting worden (heteroseksuele) zoenscènes uit scripts geschrapt en fundraisers lopen plotseling zeer goed.⁴⁰

Aids en de 'gewone Amerikaan': publiekscampagnes

Na 1985 werden enkele prominente campagnes gelanceerd door belangenorganisaties. In 1986 zet het Amerikaanse Rode Kruis de campagne 'Rumors are spreading faster than AIDS' op – een serie televisiespotjes waarin beroemdheden vooraannames over hoe aids zich verspreidt onderuit halen. De activistengroep ACT UP verspreidde in New York posters met de woorden SILENCE = DEATH en een oproep aan Reagan om de stilte rond aids te verbreken. Die stilte werd datzelfde jaar verbroken met de door de overheid gesponsorde campagne *America Responds to AIDS*, die als eerste doel had de kennis over de ziekte te verbeteren. De 'gewone Amerikaan' vertelde in televisiespotjes dat iedereen aids kon krijgen. In 1989 werd als onderdeel van de campagne ook de folder *Understanding AIDS* naar alle Amerikaanse huishoudens verstuurd.⁴¹

In 1996, het laatste jaar van de campagne, bekritiseerden twee journalisten de campagne in een artikel in de Wall Street Journal en wonnen daarmee een Pulitzer Prize. De campagne zou massahysterie in de hand hebben gewerkt en een veel te grote nadruk hebben gelegd

³⁸ Madelon Lubin Finkel, *Truth, lies, and public health: How we are affected when science and politics collide* (Westport: Praeger Publishers, 2007), 40.

³⁹ CDC, "Results of a Gallup Poll on Acquired Immunodeficiency Syndrome – New York City, United States, 1985," *Morbidity and Mortality Weekly Report* 34 (1985): 513-514.

⁴⁰ "Rock Hudson," *People*, 23 december 1985. <http://www.people.com/people/archive/article/0,,20092645,00.html>

⁴¹ Davis, *Evolution of an epidemic*, 9-12.

op de boodschap dat iedereen vatbaar is. Het campagnebudget, zo stellen zij, had voor een veel groter deel naar preventie in de risicogroepen MSM en drugsgebruikers moeten gaan.⁴²

An early gamble with AN EARLY FROST

De eerste en enige mainstream fictiefilm tot de vroege jaren 90 die aids behandelde was AN EARLY FROST, over een homoseksuele man die de diagnose aids krijgt en dat aan zijn familie moet vertellen. Zijn ouders weten op dat moment nog niet dat hij homo is.

De film werd in november 1985 uitgezonden op NBC en had een publiek van 35 miljoen Amerikanen, het best bekeken programma van die avond. Door het gevoelige onderwerp trokken meerdere adverteerders zich terug, met volgens producent Perry Lafferty als resultaat een verlies van \$500,000.⁴³ Ook op het productiefront waren er tegenslagen; de Chicago Tribune merkt op dat het script 14 keer herschreven werd om up to date te blijven met medische research en om NBC tevreden te stellen.⁴⁴ Acteur Aidan Quinn stelt in het dvd-commentaar van film dat NBC's Standards and Practices department steeds op de set aanwezig was om te controleren hoe homoseksualiteit in beeld werd gebracht. Het homoseksuele stel in de film mocht bijvoorbeeld niet tegelijk in bed liggen.

De film werd uitgezonden vóór de grote campagneuitingen in 1987 en op een moment waarop het grote publiek, zoals blijkt uit de hierboven genoemde polls, aidspatiënten het liefst uit de weg zou gaan. Dat NBC toch de (financiële) gok op de massale interesse van het publiek waagde, terwijl de politiek stil bleef over de problematiek, is erg bijzonder. De film werd genomineerd voor 14 Emmy Awards en won er 4, waaronder voor *outstanding writing*. Communicatiewetenschapper Elayne Rapping stelt in haar boek *The Movie of the Week: Private Stories/Public Events* dat telefilms vaak, meer dan bioscoopfilms, een progressieve boodschap hebben als het gaat om belangrijke sociale problemen, ondanks dat dit soms op een tegenstrijdige manier wordt gebracht.⁴⁵ Dit is precies wat we zien bij AN EARLY FROST. De

⁴² Amanda Bennett en Anita Sharpe, "AIDS Fight Is Skewed By Federal Campaign Exaggerating Risks," *The Wall Street Journal*, 1 mei 1996. <http://www.pulitzer.org/archives/5997>

⁴³ A. Dean, "Topic that frightened advertisers but not the viewers," *The Sydney Morning Herald*, 17 maart 1986.; Rodney Buxton, "An Early Frost," Museum of Broadcast Communications, 25 oktober 2013. <http://www.museum.tv/eotv/earlyfrost.htm>.

⁴⁴ Kenneth R. Clark, "AIDS Tragedy: 'An Early Frost' Chills the Blood," *Chicago Tribune*, 10 november 1985. http://articles.chicagotribune.com/1985-11-10/entertainment/8503170702_1_aids-tragedy-air-time-homosexuals

⁴⁵ Elayne Rapping, *The Movie of the Week: Private Stories/Public Events*, (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992).

film liep met zijn boodschap voor op bioscoopfilms en zelfs op grote publiekscampagnes, maar vertoont ook tegenstrijdigheden als het gaat om homoseksualiteit, waarover later in dit hoofdstuk meer.

In mijn analyse zet ik uiteen hoe de film het dan dominante discours over aids bevecht. Vooroordelen en onwetendheid in het dan dominante discours over aids worden aan de kaak gesteld en de film is tevens een betoog voor compassie met aidspatiënten en tolerantie ten opzichte van homoseksuelen.

Onderwerpen en thema's die in meerdere van de voor het onderzoek geanalyseerde films een prominente rol spelen gebruik ik in mijn analyse als 'kapstok' voor de structuur van de analyse. In het geval van AN EARLY FROST zijn dat het creëren van een ijkpunt voor de kijker, het weergeven van aids als ziekte die iedereen kan krijgen, angst voor besmetting, homofobie en fysieke aftakeling.

American as apple pie: het ijkpunt voor de kijker

AN EARLY FROST begint bij de ouders van Michael, die elk aan het werk zijn. Moeder Katherine geeft in huis pianoles en vader Nick is verkoper bij een grote houtzagerij. Vervolgens zien we een groot, klassiek ingericht huis in de suburbs waar het hele gezin (ouders, grootmoeder en zus met haar man en kind) bij elkaar is. Een overdaad aan hapjes en drankjes staat op tafel, men kwebbelt gezellig wat af en als klap op de vuurpijl blijken Nick en Katherine hun dertigjarig huwelijk te vieren. Al deze elementen samen maken dat we begrijpen dat dit gezin *as American as apple pie* is – 'normaal' – en de Amerikaanse droom leeft. Zoon Michael arriveert onverwachts en vertelt een al even succesvol verhaal: hij is partner geworden in het advocatenkantoor waar hij werkt. Katherine merkt tijdens het diner op dat mocht hij een meisje hebben, '*she's always welcome*'. Als Michael vertrekt stopt Katherine hem nog een stuk taart toe en zwaaien beide ouders hem uit als afronding van een idyllisch, perfect plaatje.

Door de film te openen met dit stereotype beeld van een Amerikaans middenklasse gezin heeft de kijker een herkenningspunt in een confrontatie met twee fenomenen waar hij waarschijnlijk niet aan gewend is: aids en homoseksualiteit. De link tussen de twee was door medici al gelegd en door de media gecommuniceerd. Ook in de film zijn ze sterk met elkaar verweven. Aan het einde van dit hoofdstuk meer over het gebruik van deze norm, de *self* als tegenstelling van *the other*, als ijkpunt voor de kijker.

Iedereen kan aids krijgen

Naast het conflict tussen Michael en zijn vriend Peter over Michaels gebrek aan vrije tijd, hamert Peter erop dat Michael zijn ouders moet vertellen over hun relatie. Uiteindelijk wordt Michael hier min of meer toe gedwongen nadat hij wordt gediagnosticeerd met aids. Hij vertelt het ook in die volgorde.

Michael: *I have AIDS.*

Nick: *AIDS?*

Michael: *it's a disease...*

Nick (draait zich om): *Yeah. I know what it is.*

Katherine: *Michael, that's impossible. Who told you such a thing?*

Michael: *The doctors did. They did tests.*

Katherine: *No, AIDS is that disease that's...*

Michael: *I'm gay, Mom.*

Katherine neemt hier de rol van de gemiddelde kijker op zich door aan het bestaande discours van aids te refereren, zoals veel van de personages als ze worden geconfronteerd met aids: er wordt meteen een link gelegd met homoseksualiteit. De film vecht deze aannames meermaals aan. De arts die de diagnose stelt antwoordt Michael op de vraag hoe hij mensen moet vertellen dat hij de *gay plague* heeft: *'It's not just a gay disease, Michael. It never was. The virus doesn't know or care what your sexual preference is. Gay men have been the first to get it in this country, but there have been others: hemophiliacs, intravenous drug users, and it hasn't stopped there.'*

Een tweede arts benadrukt dit in een dialoog met Katherine met een persoonlijkere benadering: *'I have got a woman who has got AIDS, who gave birth to a daughter. We think she has it too. I've got a couple with it. The husband was a hemophiliac; he died just this morning. What I'm trying to tell you is, your son is not the only one.'*

Tot slot is één van de vijf leden van de support groep waar Michael in terecht komt heteroseksueel – hij is waarschijnlijk besmet door een prostituee.

Angst voor besmetting

De meeste dramatische spanning in de film komt voort uit angst voor besmetting. Zo laten vrienden van Michael weten niet te kunnen komen eten. Als Michael zijn zus vertelt aids te

hebben en haar zoontje op dat moment de kamer binnenkomt, grijpt ze hem beet en trekt hem naar de andere kant van de kamer. Tot het eind van de film heeft ze geen contact meer met haar broer. Ook medische hulpverleners blijven bij Michael vandaan: zijn voedsel in het ziekenhuis wordt voor de deur van zijn kamer neergelegd en wanneer hij een beroerte krijgt weigert ambulancepersoneel hem te vervoeren.⁴⁶

AN EARLY FROST vecht deze incorrecte vooraannames aan door – soms wat klinisch – informatie over de wijze van overdracht in het narratief te verwerken. In een dialoog tussen Michael en zijn dokter stelt deze laatste, op de wijze van een voorlichtingsfolder: *'you can't get AIDS just by being around someone who has it, it's only transmissible through intimate sexual contact or blood.'*

Een meer emotionele reactie is te zien in een scène waarin Michael zijn oma weigert te kussen. *'Michael, it's a disease, not a disgrace. That's what I told your grandfather when people, friends, wouldn't come to visit him because he had cancer. They thought if they breathed the same air, they would develop a tumor. It's how people are. Come on. Give your grandma a kiss.'*

Homofobie

Andersom stopt Nick zijn zoon Michael met een bitse 'Don't do that' als hij zijn moeder goede nacht wil kussen. Uit de daarop volgende dialoog tussen Katherine en Nick blijkt dat zijn probleem hiermee niet zozeer ligt bij het fysieke contact alswel bij het feit dat Michael homoseksueel is.

Katherine: *There's a very real possibility that... that he could die from this. He's gonna need a lot of attention, a lot of care.*

Nick: *He can get it from his own kind.*

Katherine: *We're his own kind.*

Nick: *He's a... what do they call it now? Gay?*

Katherine: *He's our son, for God's sake.*

⁴⁶ Onderzoek wees later uit dat dit gedrag zoals geportretteerd in de film niet incidenteel was: Zo'n dertig procent van het personeel in ziekenhuizen had bedenkingen bij het verzorgen of behandelen van aids-patiënten. (Bertram Schaffner, "Reactions of Medical Personnel and Intimates to Persons With AIDS," *The Psychotherapy Patient* 2, no. 4 (1986): 341-354; Charles L. Bosk en Joel. E. Frader, "AIDS and its impact on medical work: the culture and politics of the shop floor," *The Milbank Quarterly* 68, no. S2: 257-279; Charles J. Currey et al., "Willingness of health-professions students to treat patients with AIDS," *Academic Medicine* 65, no. 7 (1990): 472-474.)

Katherine en Nick spreken geen acceptatie van de seksuele voorkeur van hun zoon uit, in tegenstelling tot Michaels zus en oma. Katherine verdedigt Nick tegenover Michael: *'You were so afraid to be judged by us. Well, don't you judge him. You give him another chance.'* Nick blijft tot het einde van de film, wanneer Michael een zelfmoordpoging doet, afstandelijk. Dan sluit hij hem in zijn armen en herhaalt *'I don't want you to die'*. Waar de film een zeer duidelijke boodschap heeft met betrekking tot de omgang met aids-patiënten, spreken de makers zich in de film niet uit over de acceptatie van homoseksualiteit. Hoewel volledige verstoting, zoals incidenteel voor kwam⁴⁷, duidelijk wordt afgekeurd (*'He's our son'*), presenteert de film twee verschillende discoursen, die beide worden versterkt met argumenten. De film laat het publiek hierin de keuze. Dit is niet vreemd gezien de gevoeligheid van het onderwerp: over de besmettelijkheid van aids was feitelijke informatie beschikbaar, met betrekking tot homoseksualiteit speelt moraliteit en religie, in 1985 maar ook nu nog, een grote rol.

Fysieke aftakeling

AN EARLY FROST is duidelijk over de impact van aids op slachtoffers. Drie van de patiënten in de support group, waaronder Victor, met wie Michael bevriend raakt, zijn sterk vermagerd en hebben kaposisarcroom, paarsrode vlekken en zweren over heel hun lichaam (Figuur 1). Ook de dood is een constante dreiging: tijdens de eerste bijeenkomst van de support group vertelt de begeleider dat één van hen is overleden. *'I don't know why we all don't just... end it. I just want it to stop'* reageert één van de leden. Het geeft de uitzichtloosheid van de situatie aan, net als de conversatie die Katherine met een arts heeft:

Katherine: *Are you telling me that he's going to die?*

Arts: *There'll be periods when he feels relatively well, when he can go about business as usual. But he'll become progressively weaker as he fights off one opportunistic infection after the next. Eventually, his condition will deteriorate.*

⁴⁷ Peter Conrad, "The social meaning of AIDS," in *Policy Issues for the 1990s Volume 9*, red. Ray C. Rist (New Jersey: Transaction Publishers, 1989), 81.



Figuur 1. De impact van aids: Een vermagerde en hoestende Victor met zweren op gezicht en handen.

Victor sterft aan het einde van de film, waarmee hij voor Michael het voorbeeld wordt van hoe het hem zal vergaan. AN EARLY FROST laat het lot van Michael echter ongewis: na zijn beroerte, halverwege de film, zijn er geen verdere complicaties aan zijn gezondheid. Michael wordt hierdoor dus niet het schrikbeeld van aids en ondergaat geen grote fysieke transformaties. De film wordt zo op een hoopvolle toon afgesloten, met de mogelijkheid dat er voor Michael op tijd een geneesmiddel wordt gevonden. Dat Michael het ergste lijden bespaard blijft kan simpelweg gezien worden als gevolg de tijdsafbakening van de film, maar het maakt ook dat het publiek makkelijker met zijn personage kan identificeren.

Dichtbij het publiek: versluiserend maar progressief

Zoals eerder in dit hoofdstuk aangegeven is Michael onderdeel van de perfecte Amerikaanse familie. Hij is een blanke middenklasse man met een goede baan, en hoewel hij homoseksueel is, is dit in tegenstelling tot bij andere homoseksuelen in de film niet te merken aan feminien gedrag of alternatieve kleding. Victor en Peter spreken beiden met een hogere stem en uiten zich met vrouwelijke handgebaren (Figuur 2).

Dat bij het portretteren van Michael meer wordt gerefereerd aan het discours van mannelijkheid maakt dat het publiek een identificatiepunt heeft bij scènes waarin mannen voorkomen die zich niet volgens die norm gedragen. Dit heeft ook tot gevolg dat het ergste

lijden de *other* overkomt: de zwaarste klappen van aids vallen bij de stereotype homoseksuele man en niet bij het personage waar het publiek zich eenvoudiger mee kan identificeren.



Figuur 2. Een stereotype man/vrouw-verdeling: Michael (rechts) is duidelijk masculien door het zakelijke pak en zijn hoekige lichaamshouding, terwijl Peter een overhemd draagt van een zachte stof, meer sierlijke bewegingen maakt en bovendien degene is die, als een traditionele huisvrouw, het avondeten klaarmaakt.

Hart stelt in *The AIDS Movie* dat ‘the representation of otherness in AIDS movies resembles the representation of otherness in Westerns, for example, by incorporating binary oppositions (e.g., good/evil) and taking them to new extremes (innocence/guilt, contamination/purity, implicated/immune, us/them),’ en noemt AN EARLY FROST als voorbeeld hiervan, met de aidsslachtoffers in de negatieve ‘evil’-zijde van de tegenstellingen.⁴⁸ Hoewel de *otherness* in de films die ik analyseer zeker in deze binaire tegenstellingen te vangen is, gaat Hart voorbij aan de pogingen van de filmmakers om het hoofdpersonage hier een middenweg in te laten bewandelen om empathie van het publiek beter op te kunnen wekken. Eenzelfde kritiek is te geven op Pilipp en Shull, die AN EARLY FROST analyseren met de

⁴⁸ Hart, *The AIDS Movie*, 15-6.

tegenstelling *inside/outside* als framework. Zij stellen hierbij dat Michael duidelijk *outside* de middenklasse familie valt en bij 'his own kind' hoort.⁴⁹ Ook zij negeren hier de signalen die worden gegeven dat Michael de 'brug' vormt tussen de tegengestelde groepen (homoseksuelen/aids-patienten versus het 'normale' middenklasse gezin/het mainstream publiek). Meer over dit onderwerp in het volgende hoofdstuk.

AN EARLY FROST vecht de vooroordelen en onwetendheid in het dan dominante discours over hiv aan en is een betoog voor compassie met aidspatiënten en tolerantie ten opzichte van homoseksuelen. Zoals eerder in dit hoofdstuk gezegd stelt Rapping dat veel telefilms een progressieve boodschap hebben, ondanks tegenstrijdigheden die in de films naar boven komen. AN EARLY FROST bevestigt deze theorie, met als tegenstrijdigheid de wijze waarop de film homoseksuelen frameert. Michael beantwoordt op veel vlakken het bestaande discours van (heteroseksuele) mannelijkheid en we zien geen enkele intimiteit tussen Michael en Peter. Dit neemt echter niet weg dat de film zeer progressief was in de context van de zwijgende Amerikaanse regering en een publiek dat aidspatiënten het liefst uit de weg ging. AN EARLY FROST deed, voor grote campagnes als *America Responds to AIDS* van start gingen, een poging het dominante discours te veranderen.

⁴⁹ Pilipp en Shull, "TV movies," 26.

2 De jaren 90 – De democratisering van aids

Als het gaat om de aidsepidemie in de Verenigde Staten zijn de jaren 90 het toneel voor een enorme stijging in infecties, stijging van sterfgevallen en toenemende en grote media-aandacht. Tegelijkertijd is dit ook het decennium waarin de sterfgevallen en media-aandacht sterk af zullen nemen. Ook zijn de jaren 90 het decennium waarin de meeste mainstream speelfilms met betrekking tot aids en hiv in Amerika zijn geproduceerd. In dit hoofdstuk analyseer ik vier van deze films. Eerst schets ik de context waarin deze films werden geproduceerd en waarin het Amerikaanse publiek ze voor het eerst onder ogen kreeg.

Iedereen kent het, iedereen kan het krijgen

In 1991 laat basketballer Irvin 'Magic' Johnson de wereld weten dat hij stopt met zijn basketbalcarrière omdat hij hiv heeft. Zijn bekendmaking draagt enorm bij aan het bewustzijn dat niet alleen de prominente risicogroepen MSM, intraveneuze drugsgebruikers en hemofiliepatiënten het risico op infectie lopen, maar dat iedereen geïnfecteerd kan worden. In de maand na de persconferentie stijgt het aantal afgenomen hiv tests met 60 procent in New York City en ontvangt de aids telefoonlijn van het CDC tot 30.000 in plaats van de reguliere 5000 telefoontjes per dag.⁵⁰

Johnson leeft op moment van schrijven – 2015 – nog steeds, maar werd in 1991 ten dode opgeschreven. Het duidelijke onderscheid tussen hiv en aids dat tegenwoordig wordt gemaakt, was er op dat moment in de media en de volksmond veel minder: hiv was door gebrek aan medicatie niets anders dan het vroege stadium van de dodelijke ziekte aids.⁵¹ De identificatie van hiv als de oorzaak van aids vond in 1983 al plaats en AZT, medicatie waarmee de ontwikkeling van aids bij hiv-positieve personen kon worden vertraagd, werd in 1987 geïntroduceerd. Meer dan vertragen deed het echter niet: in de periode 1988-1992 kwamen bij het CDC meer dan 200.000 meldingen van aidspatiënten binnen. Bijna 90

⁵⁰ Calvin Sims, "H.I.V. Tests Up 60% Since the Disclosure From Magic Johnson," *New York Times*, 7 december 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/07/nyregion/hiv-tests-up-60-since-the-disclosure-from-magic-johnson.html>.

⁵¹ Zie bijvoorbeeld het New York Times artikel van Sims (1991) over de bekendmaking van Johnson. De journalist gebruikt slechts twee keer de term hiv, tegenover vijftien keer aids. Twee keer gebruikt hij de frase 'the virus that causes AIDS', maar vervolgens de minder duidelijke term 'AIDS virus' als aanduiding voor hiv.

procent hiervan overleed. In de periode 1993-1995 volgden nog 250.000 nieuwe meldingen, waarvan 160.000 mensen overleden (meer dan 60 procent).⁵²

Amerikanen die niemand in hun directe omgeving kenden met aids kwamen via de media wel in aanraking met de ziekte. Acteurs Robert Reed en Anthony Perkins, Queen-leadzanger Freddy Mercury, MTV reality ster Pedro Zamora en rapper Eazy-E waren onder de beroemdheden die in de eerste helft van de jaren negentig overleden aan aids.

Poster children: de gezichten van aids

Ook de 'gewone Amerikaan' kwam in de spotlight te staan. Ryan White, een hemofiliepatiënt die door een bloedtransfusie aids kreeg, won als 15-jarige in 1986 een rechtszaak tegen zijn school die hem vanwege zijn ziekte weerde. Het proces werd nationaal nieuws en White kreeg veelvuldig een podium. Hij verscheen op talkshows en in tijdschriften om zijn boodschap dat aids een 'disease, not a dirty word' was te verspreiden.⁵³

Toen hij in 1990 overleed was de impact groot: het nieuws was de headline van de avondjournaals. De Amerikaanse overheid nam vlak na de dood van White de Ryan White CARE Act aan, een programma dat zorg biedt aan aidsslachtoffers met de laagste inkomens en geen verzekering.⁵⁴

White was één van de gezichten van aids. Door de aandacht in de media kregen zij de mogelijkheid hun boodschap over te brengen naar de rest van Amerika. Elisabeth Glaser, vrouw van acteur/regisseur Paul Michael Glaser, kreeg aids door een bloedtransfusie, waardoor haar twee kinderen tijdens de zwangerschap ook besmet raakten. De dood van haar dochter zorgde door de sterrenstatus van haar man voor aandacht vanuit de media, maar de meeste aandacht ontstond door haar toespraak tijdens de Democratic National Convention van 1992, waarin ze Reagan en Bush bekritiseerde vanwege het gebrek aan

⁵² CDC, "HIV and AIDS - United States, 1981-2000," *Morbidity and Mortality Weekly Report* 50, no. 21 (2001): 430-434.

⁵³ AP, "1,500 attend funeral of Courageous AIDS Fighter," *The New York Times*, 12 april 1990, <http://www.nytimes.com/1990/04/12/us/1500-attend-funeral-of-courageous-aids-fighter.html>.

⁵⁴ "Ryan White CARE Act," Ryan White.com, <http://www.ryanwhite.com/rwcareact.html>.

leiderschap en actie met betrekking tot hiv en aids. Ze hamerde op de benodigde fondsen voor onderzoek naar een geneesmiddel.⁵⁵

Ook Alison Gertz, een jonge vrouw met aids, zocht zelf de media op. Haar activisme richtte zich echter vooral op de promotie van veilige seks, net als Magic Johnson. Zij tourt langs high schools om daar voorlichting te geven en haar eigen verhaal te vertellen.⁵⁶

Wat opvalt is dat de activisten die pers aandacht trekken met hun verhaal, en bijvoorbeeld op de covers van *People* magazine terecht komen, overwegend heteroseksueel zijn.

Weliswaar worden ook de persoonlijke verhalen van homoseksuele patiënten aan het licht gebracht, maar dan meestal vanuit het perspectief van de familie, net als in de in hoofdstuk 1 besproken film *AN EARLY FROST*. Dit strookt met de metingen van Brodie et al., die ontdekten dat homoseksuele mannen van 1986 tot en met 2002 onderwerp waren van slechts vijf procent van alle nieuwsberichten over hiv/aids, ondanks dat de MSM-groep één van de meest getroffen minderheden is.⁵⁷

Aids onder Clinton

President George H.W. Bush (1989-1993) sprak, net als Reagan, weinig over de problematiek. Tijdens zijn eerste en enige speech over aids in 1990 riep hij op tot compassie, maar sprak hij niet over concrete plannen om de ziekte aan te vechten. Dat president Clinton aids aanhaalde in zijn *inauguration speech* moet activisten dan ook hoopvol gestemd hebben.⁵⁸ Clinton trok 20 procent meer geld uit voor aidsresearch en 66 procent meer voor zorg aan patiënten. De totale hiv/aids begroting steeg elk jaar, tot meer dan een verdubbeling in 2001, het laatste jaar van Clintons tweede term.⁵⁹ Er is discussie over de praktische uitvoering en effectiviteit hiervan – POZ oprichter en activist Sean Strub heeft het

⁵⁵ Kathleen M. German en Jeffrey L. Courtright, "Politically Privileged Voices: Glaser and Fisher Address the 1992 Presidential Nominating Convention," in *Power in the Blood; A Handbook on Aids, Politics, and Communication*, red. William N. Elwood (Londen: Routledge, 1998), 69-70.

⁵⁶ Kristin McMurrin en Michael Neill, "One women's brave battle with AIDS," *People* 34, no.4 (1990).

⁵⁷ Brodie et al., "AIDS at 21," 5.

⁵⁸ William J. Clinton, "Inaugural Address," 20 januari 1993, transcriptie door Gerard T. Peters en John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=46366>

⁵⁹ "Clinton Administration Record on HIV/AIDS," U.S. Department of Health and Human Services, 1 december 2000. <http://archive.hhs.gov/news/press/2000pres/00fsaids.html>

over 'empty promises'⁶⁰ – maar voor dit onderzoek is vooral van belang dat aids in deze periode meer en meer onderdeel werd van het politieke discours.

Bespreekbaarheid gaat voor?

De *America Responds to AIDS*-campagne liep tot eind 1996. Na de eerste nationale campagne om kennis over de ziekte te vergroten in de jaren 80 werden campagnes specifiek op verschillende bevolkingsgroepen gericht. Zo werden ouders aangesproken om met kinderen over aids te praten en werd het concept van de eerste fase van de campagne herhaald met een focus op Afro-Americans en Latino's, bevolkingsgroepen waaronder relatief veel meer infecties voorkwamen dan blanken. Vaak ging de boodschap van de campagne puur over het bespreekbaar maken van de ziekte en het wegnemen van vooroordelen. Een boodschap die preventie moest bevorderen – *safe sex* door gebruik van condooms, monogamie of geheelonthouding – werd pas in 1993 gecommuniceerd in de *America Responds to AIDS*-uitingen.⁶¹ Sommige lokale health departments waren hier eerder mee, net als particuliere initiatieven zoals Red Hot ('Safe sex is hot sex') en People of Color Against AIDS ('Famous Last Words').⁶²

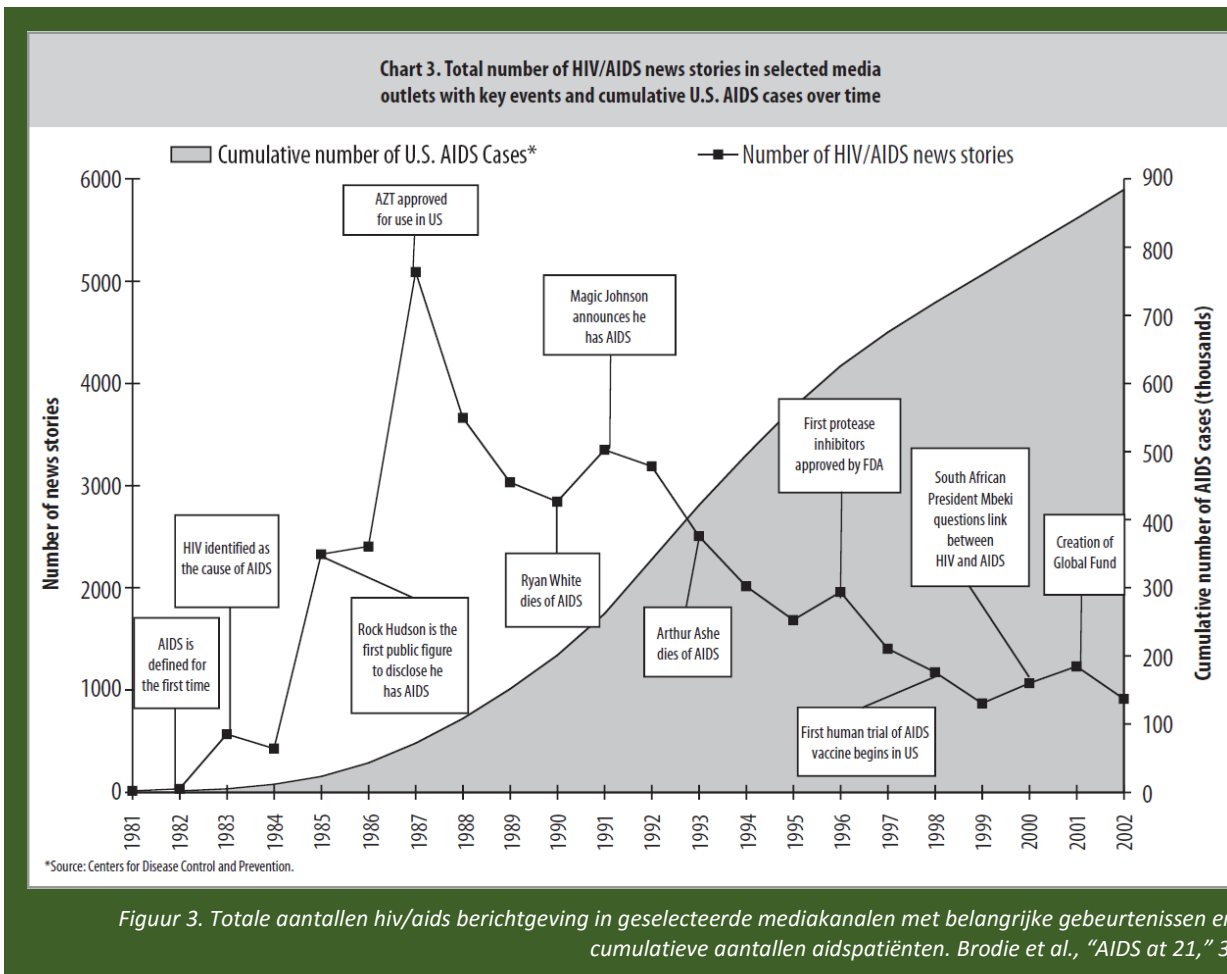
Ook intraveneuze drugsgebruikers werden als doelgroep aangemerkt voor campagnes door NIDA, het National Institute on Drugs Abuse. De geproduceerde uitingen waren vooral gericht op het stoppen van drugsgebruik door het zaaien van angst ('AIDS. Another way drugs can kill') en niet zozeer op de behandeling van verslaafden of het gebruik van schone naalden. Amerikaanse gezondheidswetenschappers DeJong, Wolf en Austin zien bij analyse van alle door de overheid geproduceerde public service announcements tussen 1986 en 2001 dat deze wijze van communiceren vaker voorkomt: 46 procent van de PSA's stuurt een op angst gebaseerde boodschap en driekwart van de PSA's gaat om bewustwording, in plaats van het aanzetten tot gedragsverandering en daardoor preventie.⁶³

⁶⁰ Sean Strub, "Bill Clinton's LGBT shame: Where was he then?" *Salon.com*, 1 februari 2014. http://www.salon.com/2014/02/01/bill_clintons_lgbt_shame_where_was_he_then/

⁶¹ Davis, *Evolution of an epidemic*, 13.

⁶² Jennifer Brier et al. *Surviving & Thriving. AIDS, politics, and culture*. Online tentoonstelling, US National Library of Medicine. <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/survivingandthriving/index.html>

⁶³ William DeJong et al., "U.S. Federally Funded Television Public Service Announcements (PSAs) to Prevent HIV/AIDS: A Content Analysis". *Journal of Health Communication: International Perspectives* 6, no. 3 (2001), 254-6.



Een nieuw medicijn, een nieuw tijdperk

In 1996 komt nieuwe medicatie op de markt, waarvan het gebruik in combinatie van andere medicijnen HAART (Highly Active Antiretroviral Therapy) wordt gedoopt. De combinatie blijkt zeer effectief in het remmen van de ontwikkeling van hiv en daardoor het voorkomen van aids. Hoewel AZT soms enige tijd effectief was, raakte het virus in veel gevallen na enige tijd resistent tegen de gebruikte medicijnen. De kosten van de nieuwe therapie zijn echter wel zo hoog dat deze niet voor iedereen, zeker niet in ontwikkelingslanden, toegankelijk is.⁶⁴ De introductie van de therapie werpt in Amerika echter duidelijk zijn vruchten af. Hoewel het aantal nieuwe infecties licht stijgt in de periode 1996-2000 ten opzichte van de periode 1993-1995, zijn er in de latere periode 59.807 sterfgevallen te betreuren – zo'n 100.000

⁶⁴ Jon Cohen, "Results on New AIDS Drugs Bring Cautious Optimism," *Science* 271, no. 5250 (1996): 755-756.; Brodt et al., "Changing incidence of AIDS-defining illnesses in the era of antiretroviral combination therapy," *AIDS* 11, no. 14 (1997): 1731-1738.;

Milo Gibaldi, "The Eleventh International Conference on AIDS: Cautious Celebration in Vancouver," *The Journal of Clinical Pharmacology* 37, no. 1 (1997): 20-24.

minder dan de voorgaande periode.⁶⁵ Hiv verandert van een doodsvonnis in een draaglijke chronische aandoening.

De media-aandacht voor hiv en aids daalt sinds 1992 (Figuur 3). Met de introductie van HAART is er een lichte piek te zien in de media-aandacht voor hiv en aids, maar daarna daalt het aantal nieuwsberichten verder. De aandacht van de pers verschuift zich aan het einde van het decennium van de Amerikaanse naar internationale problematiek. Tot 1997 heeft jaarlijks ongeveer tien procent van de nieuwberichten een (gedeeltelijk) mondiaal perspectief, in 2000 is dat 34 procent.⁶⁶

Deze daling in aandacht voor hiv en aids is ook in de productie van fictiefilms te zien en anders dan bij de aandacht in de pers, valt deze exact samen met de introductie van nieuwe medicatie. De mainstream films *OUR SONS* (ABC 1991), *SOMETHING TO LIVE FOR: THE ALISON GERTZ STORY* (ABC 1992), *AND THE BAND PLAYED ON* (HBO 1993), *A MOTHER'S PRAYER* (USA Network 1995) en *IN THE GLOAMING* (HBO 1997) waren op televisie te zien en in de bioscoop draaiden *PHILADELPHIA* (Tristar Pictures 1993), *THE CURE* (Universal Pictures 1995) en *IT'S MY PARTY* (United Artists 1996). Na 1997 zijn echter geen mainstreamproducties met hiv of aids als bepalend onderwerp meer te zien tot de uitzending van HBO's tv-serie *ANGELS IN AMERICA* in 2003, waarover in het volgende hoofdstuk meer.

Vier filmanalyses

Van het grote aanbod aan films in dit decennium analyseer ik *PHILADELPHIA* hieronder uitgebreid. Door de A-list acteurs, de vijf Oscarnominaties en het feit dat het de eerste mainstream bioscoopfilm was die het controversiele onderwerp aids behandelde zal het bestaan van de film aan weinig Amerikanen voorbij zijn gegaan. Om een volledig beeld van de films in de jaren 90 te krijgen maak ik daarnaast een korte analyse van *SOMETHING TO LIVE FOR: THE ALISON GERTZ STORY*, *AND THE BAND PLAYED ON* en *THE CURE*. Deze minder prominente films hebben elk een iets andere invalshoek, wat hen voor een zo compleet mogelijke analyse van de gebruikte discoursen binnen mainstreamfilm interessant maakt.

⁶⁵ CDC, "HIV and AIDS," Table 1.

⁶⁶ Brodie et al. "AIDS at 21," 4.

Ook nu gebruik ik als kapstok van mijn analyse onderwerpen, themata en beelden die alle films voorkomen, zoals bijvoorbeeld – maar niet uitsluitend – het verstrekken van een ijkpunt voor de kijker, fysieke aftakeling, homofobie en angst voor besmetting.

PHILADELPHIA: Aids en A-list acteurs

PHILADELPHIA lijkt in de basis veel op AN EARLY FROST; hoofdpersonage Andrew Beckett (Tom Hanks) is een succesvolle, jonge, blanke advocaat die in de eerste acte van de film duidelijk in de lift zit en een zeer belangrijke, prominente rechtszaak toegewezen krijgt. Net als Michael woont hij samen met zijn vriend en heeft hij aids. Het verschil is dat Andrew dit niet geheim houdt voor zijn familie, die hem en zijn vriend Miguel Alvarez (Antonio Banderas) volledig accepteren, maar voor zijn werkgevers en collega's.

Kort nadat Beckett zichtbare zweren in zijn gezicht krijgt door karposisarcoom raakt een voor de rechtszaak belangrijk document kwijt. Beckett krijgt hier de schuld van en wordt ontslagen. Omdat hij ervan overtuigd is dat hij vanwege zijn ziekte is ontslagen wil hij zijn oude werkgever voor de rechter slepen en gaat hij op zoek naar een advocaat die hem wil representeren. Zijn zoektocht is onsuccesvol; ook Joe Miller (Denzel Washington), de tiende advocaat die hij aanspreekt, weigert de zaak. Miller komt hiervan terug als hij een zeer zieke Andrew in een bibliotheek tegenkomt, waar hij research doet voor het proces, waarin hij zichzelf wil gaan representeren. Miller en Beckett winnen de rechtszaak. Kort daarna overlijdt Beckett. In de loop van het proces is het personage van Miller milder en opener geworden in zijn houding tegenover homoseksuelen en aidspatiënten.

Succesvolle mannen: het ijkpunt voor de kijker

Zoals hierboven opgemerkt is Beckett een succesvolle blanke man in de middenklasse van Philadelphia. De scène waarin hij wordt geïntroduceerd toont hem bovendien als zeer sympathiek: hij groet iedereen op de werkvloer van schoonmaker tot naaste collega, en vraagt naar hun familie of voortgang met een opleiding. Dit ondanks de duidelijk gehaaste omgeving waarin alle personages zich bevinden, met tientallen medewerkers die met papieren in de hand tussen grote aantallen bureau's doorlopen en Beckett direct na elkaar aanspreken. Dit alles zet de kijker aan om zich met het personage te identificeren of in elk

geval te sympathiseren. Ook de casting van Tom Hanks, die eerder vooral in populaire comedyfilms als *BIG* (1988) en *SLEEPLESS IN SEATTLE* (1993) speelde, draagt hieraan bij. In deze films is de acteur een symbool van all-American values, met wie het publiek zich gemakkelijk zou kunnen identificeren.

Beckett's homoseksualiteit wordt niet expliciet in beeld gebracht zoals dat met de relatie van Miller en zijn vrouw gebeurt. De meest intieme scène tussen Beckett en Alvarez is een slowdance, die over de helft van de film plaatsvindt en we vanuit het perspectief van Miller zien. Hierover later meer. Het is in elk geval duidelijk dat de weergave van het personage van Beckett dicht bij de heteroseksuele norm blijft, zeker in vergelijking met zijn flamboyantere vrienden, die met hun vaak strakke kleding en feminine beweging in de film niet meer dan edelfiguranten zijn. Ook dit maakt Beckett voor de gemiddelde kijker het ijkpunt in de scènes waarin deze vrienden voorkomen.

Wellicht nog meer een ijkpunt is het personage van Miller. Hij heeft een eigen bedrijf en representeert in plaats van grote corporaties vooral individuen in kleinere rechtszaken. Hoewel niet zo succesvol als Beckett, heeft hij het goed: we zien een groot huis in de suburbs en een pasgeboren dochter. Men zou kunnen stellen dat het feit dat hij een Afro-Amerikaan is ervoor zorgt dat de gemiddelde, blanke kijker zich juist minder met hem zou kunnen identificeren. Hij spreekt, beweegt en kleedt zich echter niet anders dan de blanke personages – met uitzondering van Becketts flamboyante vrienden. Beckett blijft dicht bij de heteroseksuele norm, maar van de twee hoofdpersonages is Miller degene die volledig aan die norm voldoet en daarom het dichtst bij de heteroseksuele kijker in 1993 staat. Dit is een tweede emancipatiestap die de film maakt. Door dit de norm te laten zijn waarmee *PHILADELPHIA* begint om de kijker te laten wennen aan gevoelige onderwerpen als aids en homoseksualiteit, wordt de kijker gemotiveerd zich te vereenzelvigen met het Afro-Amerikaanse personage van Miller.

Medicus Rebecca Tsevat geeft kritiek op dit gegeven: 'there are almost no overlaps between racial minorities and AIDS patients in this film, as if to suggest that a person could not be both infected with AIDS and non-white, or in other words, that a person's "otherness" could only ever consist of a single defining, or innate, set of features. By portraying AIDS as the new "blackness," therefore, the film advocates essentialism and leaves no room for an

intersectional understanding of identity.’⁶⁷ Tsevat gaat hierin voorbij aan de intersectie van de homoseksualiteit en aids bij Beckett, homoseksualiteit en non-white bij zijn partner en een groot deel van de figuranten, maar bovenal de productiecontext van de film. Historicus Paul Sendziuk betoogt dat de terughoudende wijze waarop de relatie tussen Alvarez en Beckett in beeld wordt gebracht belangrijk is geweest voor het bereik van de film, en wijst daarbij op de reactie van het publiek op de liefdesscène in *BROKEBACK MOUNTAIN* (2005), twaalf jaar later. PHILADELPHIA-regisseur Jonathan Demme gaf aan dat hij wilde voorkomen dat kijkers zouden afknappen op te veel zien wat ze niet gewend waren en dat uit testscreenings bleek dat hij de grens al opzocht met de slowdance van Beckett en Alvarez.⁶⁸ Hetzelfde geldt mijns inziens voor de afwezigheid van meer intersectie van afwijkingen van de norm. Er is een reden dat ze er niet zijn, maar in plaats van groepen te marginaliseren, zoals Tsevat stelt, hielp dit juist bij het stimuleren van tolerantie onder het mainstream publiek in 1993.

‘Een sociale dood’: angst voor besmetting

Wat het publiek echter nog meer met Miller verbindt is het feit dat hij uiting geeft aan de vooroordelen die onder Amerikanen leven, zoals deze eerder in dit hoofdstuk benoemd zijn. De angst voor besmetting door in de buurt te zijn bij een aidspatiënt is duidelijk aanwezig tijdens het gesprek waarin Beckett Miller vraagt hem te vertegenwoordigen in de rechtszaak die hij aan wil spannen. Zodra Beckett aangeeft aids te hebben neemt Miller een stap terug en kijkt geschrokken naar zijn hand, waarmee hij zojuist die van Beckett geschud heeft. Het gesprek verloopt vervolgens stroef; Miller antwoordt kortaf en point-of-view shots geven door closeups van de zweren op Becketts gezicht en de voorwerpen die hij vastpakt aan dat Miller niet gefocust is op de conversatie, maar op het angstvallig registeren wat zijn gesprekspartner aanraakt.

Direct na het gesprek, dat eindigt met een afwijzing ‘for personal reasons’, regelt Miller een afspraak met een huisarts. De arts wimpelt zijn angst meteen af als irrationeel: *‘The HIV virus can only be transmitted through the exchange of bodily fluids, namely, blood, semen, and*

⁶⁷ Tsevat, “Looking for Representation,” 4.

⁶⁸ Sendziuk, Paul. “Philadelphia Or Death.” *GLQ: A Journal Of Lesbian & Gay Studies* 16.3 (2010): 446. 444-447.

vaginal secretions.' Door de scene met deze tekst en een close up van het gezicht van de arts te openen kan de kijker er niet omheen. Miller trekt dit echter in twijfel:

'But isn't it true that they're finding out all kinds of new things about this disease every day? All right, now, you tell me today there's no danger, go home. (...) then I find out six months from now on the news, whoops. (...) Yeah, you can carry it on your shirt or your clothes, or...'

In plaats van hier op de wijze van een medische voorlichtingsfolder op te reageren, haalt de arts een injectienaald tevoorschijn om bloed af te nemen en een aidstest uit te voeren. *'I've known you since you were a kid, and I don't care a whit about your private life.'* Door te insinueren dat Miller vreemd gaat en mogelijk homoseksueel is wuift de film het commentaar van Miller op een voor de kijker humoristische manier weg. Tegelijkertijd brengt de film de boodschap over dat schaamte voor het doen van een test niet nodig is omdat dit een dokter niet uitmaakt. PHILADELPHIA contrasteert op dit gebied met AN EARLY FROST, waarin de voorlichting over besmetting meerdere keren uitgebreid voorkomt in de dialogen en steeds de vorm houdt van een complete voorlichtingstekst. Natuurlijk kan dit een artistieke keuze zijn geweest van de filmmaker, maar de overweging kan ook zijn geweest dat de kennis over besmetting in de zeven jaar tussen de twee films sterk is gestegen onder het Amerikaanse publiek.

Meer angst voor besmetting wordt expliciet in de scene waarin Beckett onderzoek doet in de bibliotheek en een privéresearchruimte aangeboden krijgt van de bibliothecaris. Miller observeert de situatie van een afstand en interrumpeert de conversatie door bij de tafel aan te schuiven en te helpen met het onderzoek wanneer de bibliothecaris blijft aandringen. Ze lezen om en om stukken voor uit de gevonden literatuur:

Beckett: (...) AIDS is protected as a handicap under law, not only because of the physical limitations it imposes, but because the prejudice surrounding AIDS exacts a social death which precedes... Which precedes the actual physical one.

Miller, na een pauze waarin hij Beckett aankijkt: *This is the essence of discrimination, formulating opinions about others not based on their individual merits, but rather on their membership in a group with assumed characteristics.*

Door het van een afstand zien van de fobie voor Beckett als aidspatiënt, de benoeming van die angst als een sociale dood en het zelf voorlezen van de 'essentie van discriminatie' draait

Miller bij: in de volgende scène brengt hij Wheeler, CEO van Becketts oud-werkgever, een dagvaardiging.

Homofobie

In PHILADELPHIA wordt steeds het verband gelegd tussen de angst voor aids en homofobie. Als Miller zijn vrouw vertelt over zijn eerste gesprek met Beckett reageert zij met *'You have a problem with gays, Joe.'* Miller geeft dit toe wat lacherig toe, maar is niet subtiel in het uitleggen van de achtergrond van dit probleem: *'Those guys pumping up together, trying to be macho and faggot at the same time. I can't stand that shit. (...) Would you accept a client if you were constantly thinking, 'I don't want this person to touch me. I don't want him to even breathe on me'?'*

Miller geeft hiermee stem aan een groot aantal Amerikanen in deze periode: in 1992 gaf slechts 38 procent aan een 'homoseksuele levensstijl' acceptabel te vinden.⁶⁹

Als hij later in een bar door een collega wordt aangesproken op het aannemen van de rechtszaak verdedigt hij Beckett, maar niet zonder die aversie te benadrukken: *'These people make me sick. But a law's been broken. You remember the law, don't you?'*

Miller gebruikt zijn eigen confrontaties met homoseksualiteit uiteindelijk in de rechtszaak: *'Everybody in this courtroom is thinking about sexual orientation, you know, sexual preference, whatever you want to call it. Who does what to whom and how they do it. (...) Let's get it out of the closet, because this case is not just about AIDS, is it? So let's talk about what this case is really all about. The general public's hatred, our loathing, our fear of homosexuals, and how that climate of hatred and fear translated into the firing of this particular homosexual, my client, Andrew Beckett.'*

Vervolgens slaagt hij erin twee van de Wyant-Wheeler partners uitspraken te laten doen die dit onderbouwen. Eén van hen verwijst hierbij naar de Bijbel in plaats van de wet als hij zegt dat *'Andy insisted on bending the rules, and his work suffered tremendously in the long run,'*

⁶⁹ Gallup, "Gay & Lesbian rights," laatst gewijzigd augustus 2015, <http://www.gallup.com/poll/1651/Gay-Lesbian-Rights.aspx>.

waarmee een religieus discours wordt aangeroepen – veel gebezigd door antihomoactivisten die AIDS een straf van God voor homoseksuelen noemden.⁷⁰

Schuldvraag

Het weergeven van Beckett als iemand die deze regels breekt en er een riskante levensstijl op na houdt komt steeds terug in het betoog van de gedaagde. Tijdens één vraaggesprek met Beckett wordt hij gevraagd of hij anoniem seksueel contact heeft gehad en of hij zich bewust was van het bestaan van aids. Als Miller bij deze vragen bezwaar maakt, geeft de gedaagde aan dat de vragen essentieel zijn voor de ‘kwestie van geloofwaardigheid.’ Over een andere werknemer die aids kreeg door een bloedtransfusie zegt één van de partners van Wyant-Wheeler dat zij dat kreeg *‘through no fault of her own’*.

De strekking is duidelijk: het is Becketts eigen schuld dat hij aids kreeg. Hoewel de film hier geen rationeel tegenargument voor geeft behalve dat hij niet wist dat je kon sterven aan aids, geeft het personage van de getuige die aids heeft door een bloedtransfusie wel een emotioneel argument als de gedaagde vraagt of het klopt dat zij de ziekte niet opliep door haar eigen gedrag: *‘But I don’t consider myself any different from anyone else with this disease. I’m not guilty. I’m not innocent. I’m just trying to survive.’*

Gedragsverandering als tegenargument

Deze emotionele argumenten zijn de meest prominente manier waarop de film ook de actuele discourses met betrekking tot angst voor besmetting en homofobie bevecht. Beckett is een sympathiek personage, maar het is vooral de verandering die Miller doormaakt die dit communiceert. Hoewel Miller verbaal steeds in *legal terms* spreekt als hij uitlegt waarom het ontslaan en discrimineren van Beckett, aidspatiënten of homoseksuelen niet correct is, draagt zijn gedrag later in de film compassie, acceptatie en vriendschap uit. Hiermee versterkt PHILADELPHIA zijn rationele argumenten met emotionele.

Het contrast tussen de eerste conversatie van Miller en zijn vrouw en het halverwege de film aanwezig zijn op een gay feestje bij Beckett thuis is al groot, maar het echte keerpunt komt

⁷⁰ Gregory M. Herek en Eric K. Glunt. “An epidemic of stigma: Public reactions to AIDS,” *American Psychologist* 43, no. 11 (1988), 887.

bij het bespreken van de Q&A voor de volgende dag diezelfde avond. Beckett concentreert zich hier niet op maar zet in plaats daarvan de aria *La Mama Morte*, uit de opera *Andréa Chenier* van Giordano. Beckett loopt aan zijn infuus door de kamer, terwijl hij de muziek beschrijft en de tekst vertaalt. Beckett sluit zijn ogen en de tranen lopen over zijn wangen. De rode kleur en de 'zwevende' camera onderstrepen niet alleen dat hij opgaat in de muziek; ze overstijgen ook de meer alledaagse esthetiek van de film, waarmee de filmmakers aan lijken te geven dat de muziek en de boodschap daarvan, liefde boven alles, de dagelijkse beslommeringen overstijgen: *'Is everything around you the blood and the mud? I am divine. I am oblivion. I am the god... that comes down from the heavens to the earth. I am love. I am love.'* Miller is onder de indruk en emotioneel aangedaan maar vlucht snel het appartement uit. Even twijfelt hij of hij weer aan zal kloppen, maar toch gaat hij naar huis waar hij zijn dochter in haar ledikantje knuffelt en met zijn jas nog aan tegen zijn vrouw aankruipt in bed.

Als Beckett op zijn sterfbed ligt komt deze liefde en compassie het meest naar buiten: Miller houdt het gezicht van Beckett vast en neemt zijn mondkapje even af zodat hij iets kan zeggen.

Deze humanisering van aidspatiënten komt nogmaals naar boven door het einde van de film, waar we geen begrafenis of crematie zien, maar een herdenkingsfeest waar home video's van Beckett als klein kind worden gedraaid. Het lied *Philadelphia* van Neil Young refereert aan de onschuld die het kind uitstraalt met de tekst *Tell me I'm not to blame / I won't be ashamed of love.*

Korte analyse: SOMETHING TO LIVE FOR

De telefilm *SOMETHING TO LIVE FOR: THE ALISON GERTZ STORY* vertelt het verhaal van aidsactiviste Alison Gertz. De film werd enkele maanden voor haar dood uitgezonden op ABC en door bijna 15 miljoen huishoudens bekeken, daarmee op plaats 13 in de lijst van best bekeken

programma's in die week.⁷¹ Dat ook de inhoud van de film impact had blijkt uit de reactie: De aids-hotline ontving in de 24 uur na uitzending een recordaantal van 189.251 telefoontjes.⁷²

De film is een raamvertelling; Alison Gertz, een jonge vrouw met aids vertelt op het podium van een high school over haar infectie en de impact die de ziekte op haar leven heeft gehad. Dit zien we vervolgens in flashbacks. Door deze narratieve techniek wordt de boodschap van de film zeer expliciet gemaakt. Gertz geeft immers commentaar en sluit haar verhaal af met de volgende waarschuwing:

'AIDS has given us a new reality that requires caution. I've been told that the only true safe sex is abstinence but... that might not happen for some of you. So if you're gonna have sex protect yourself. Please, use a condom. Look at me and think.'

Impliciet komt deze boodschap ook naar voren als ze terugdenkt aan de one night stand met de jongen van wie ze hiv oploopt. Wat begint als een romantische zoenpartij bij het haardvuur slaat door het gebruik van dramatische muziek en een zoom in op het haardvuur om in een dramatische, gevaarlijke actie.

Een groot gedeelte van de film gaat over de sociale isolatie die de infectie tot gevolg heeft. Gertz partner vermijdt haar. Nadat ze uiteindelijk seks hebben (met twee condooms over elkaar) ontdekt ze hem in de douche terwijl hij zich heftig afschrobt. De shots worden afgewisseld met Gertz die haar ogen wijd openspert van schrik, en worden in de muziek aangezet met een synthesizer die atonale akkoorden speelt om de horror van de situatie over te brengen. Uiteindelijk verlaat hij haar. Ze komt op een feestje een jongen tegen die ondanks de wetenschap dat ze ziek is met haar optrekt, maar ook blijkt niet romantisch geïnteresseerd te zijn, hoewel zij dat wel is.

Ook in vriendschappelijke relaties komt de angst voor besmetting naar boven: zo bedenkt een vriendin zich als ze uit een glas wil drinken waar Gertz eerder uit dronk en komt ze in het ziekenhuis op een geïsoleerde afdeling terecht en weigeren zusters haar bed te verschonen.

⁷¹ "List of week's TV Ratings with AM-Nielsen," *Associated Press*, 31 maart 1992, <http://www.apnewsarchive.com/1992/List-of-Week-s-TV-Ratings-With-AM-Nielsens/id-f179084e9ac508c5c5dcb1f991eff7e0>.

⁷² Bruce Lambert, "Alison L. Gertz, Whose Infection Alerted Many to AIDS, Dies at 26," *New York Times*, 9 augustus 1992, <http://www.nytimes.com/1992/08/09/nyregion/alison-l-gertz-whose-infection-alerted-many-to-aids-dies-at-26.html>.

Hoewel de film de seksuele voorkeur van Gertz's medepatiënten en haar besmetter in het midden laat, gaat SOMETHING TO LIVE for niet voorbij aan de meest vertegenwoordigde groepen onder aidspatiënten. De makers becommentariëren haar rol van *poster child* in een dialoog met een homoseksuele vriend:

'I'm a gay man living in New York City, half my friends are dead. I'm afraid. All the time.

Als Alison vraagt waarom ze hier niet eerder over gepraat hadden zegt hij: *Because it didn't affect you. Hell, the government still thinks it's reserved for queers and junkies and nothing's gonna change until... until more people like you get it.'*

De filmmakers bekritisieren de overheid zo om het stilzwijgen van de problematiek, maar ironisch genoeg is dit ook een commentaar op de film zelf: over geen van de duizenden aidsslachtoffers die eerder vielen werd een film gemaakt; die eer viel tot dat moment alleen toe aan Ryan White en Alison Gertz.

Korte analyse: AND THE BAND PLAYED ON

AND THE BAND PLAYED ON (1993) is gebaseerd op het gelijknamige non-fictieboek van journalist Randy Shilts en kan daarom in het genre docudrama worden ingedeeld. De telefilm werd uitgezonden door HBO.

Anders dan de meeste speelfilms over hiv en aids draait de centrale verhaallijn in AND THE BAND PLAYED ON niet om één geïnfecteerde persoon, maar om researchers die tussen 1980 en 1984 de oorzaak van de nieuwe ziekte proberen te vinden om verspreiding te voorkomen en de reacties van verschillende groepen in de maatschappij daarop. De belangrijkste rol speelt het Center for Disease Control met Dr. Don Francis als hoofdpersonage, maar de film volgt ook een researchgroep in Frankrijk en een Amerikaanse researchgroep onder leiding van Dr. Robert Gallo.

De researchers bekijken de epidemie an sich met een wetenschappelijke blik, die vrij is van stigma. Het virus is voor hen niet anders dan andere aandoeningen. De film benadrukt dit door een link te leggen met ebola in flashbacks, waar Francis namens het CDC in Congo aanwezig is bij de eerste ebolaluitbraak in 1976.

Door de film te openen op het sterfbed van de eerste Westerse patiënt zoals die toen bekend was, een Deense vrouw in 1977, maakt de film meteen duidelijk dat aids geen 'gay

disease' is. Hoewel er veel aandacht is voor de gayscene gaat een relatief groot deel van de film ook over de bloedindustrie en de besmetting van hemofiliepatiënten. Iemand in de Franse researchgroep merkt in één scène lacherig op *'it amazes me that Americans can think a disease has a sexual preference'*.

De film is een aanklacht tegen de politiek. In een montage van speeches van president Reagan over de begroting wordt direct gesneden naar een scène waarin Francis zijn onderzoek niet goed kan uitvoeren door slechte, verouderde apparatuur en gebrek aan budget om nieuwe te bestellen. Aan het einde van de film wordt een nieuwsmontage van Reagans herverkiezing met het publiek dat *'four more years'* direct versneden met een peinzende Francis die in een flashback de lijken van de ebolaslachtoffers ziet. Hierdoor wordt een direct verband tussen het presidentschap van Reagan en de dood van duizenden mensen geïnsinueerd. Nog concreter wordt dit door de tekst in beeld aan het einde van de film *'By the time President Reagan delivered his first speech on the AIDS crisis, more than 25,000 American had died of the disease.'*

Behalve het gebrek aan financiering vanuit de politiek wordt Francis echter ook tegengewerkt door de medische community: de bloedindustrie en dr. Robert Gallo.

De bloedindustrie weigert om bloeddones te testen en uit vergaderingen van vertegenwoordigers van de bloedindustrie blijkt steeds dat het financiële risico voor hen zwaarder weegt dan de consequenties voor patiënten. Eén van de vertegenwoordigers die vóór het testen van bloed is, vraagt na een negatieve uitkomst van een discussie hiervoor: *'If doctors act like businessmen, who can the people turn to for doctors?'* De consequenties van deze keuze worden getoond door een scène waarin een vrouw ontdekt dat ze door een bloedtransfusie tijdens een hartoperatie aids heeft gekregen. Haar man drukt zijn hoofd huilend tegen haar aan, terwijl zijn vooral boosheid en ongeloof toont en ze vraagt *'Are you telling me they knew they were giving AIDS to people... and continued to do it?'*, waardoor ze concreet maakt waar de bloedindustrie omheen draaide.

De andere antagonist in de medische community is Robert Gallo, die vooral de oorzaak van en een test voor aids wil vinden voor de eer. Als het Franse team het retro-virus ontdekt en hun resultaten met Gallo deelt, ontdekt de laatste dat het CDC monsters had gedeeld met de Fransen. Hij voelt zich verraden en zet alle hulp aan het CDC stop. Hij kondigt vervolgens zelf aan het virus en een bloedtest te hebben gevonden, waarna het Franse team ontdekt dat

het gebruikte monster in zijn onderzoek exact van dezelfde patient afkomstig is. Hierdoor wekt de film de suggestie dat Gallo het onderzoek van de Fransen gestolen heeft.

Ook de homogemeenschap, de grootste risicogroep van aids, zit het stoppen van verspreiding op eigen wijze tegen. Het idee van Francis om de badhuizen in San Fransisco te sluiten omdat de meeste infecties daar zijn opgelopen wordt tegengestemd door hen omdat zij het als inperking van hun vrijheid zien. De mannen reageren zeer geëmotioneerd op het voorstel, en één van hen roept zelfs uit *'Just another Reagan trick to get us back in the closet'*. Anders dan de tegenwerking van de bloedindustrie nuanceert de film deze reactie: homoactivist Bill Kraus vraagt onderzoeker Dritz *'I don't understand,'* waarop zij antwoordt met *'They're people. They're scared.'* In deze context valt wel op dat de film geen aandacht schenkt aan andere manieren van preventie, zoals veilige seks. De badhuizen in San Fransisco werden in 1985 gedwongen gesloten toen door onderzoek van undercover agenten bleek dat mannen onveilig seksueel contact bleven houden, ondanks dat badhuizen en activisten veilige seks door gebruik van condooms en masturbatie in plaats van orale of anale seks promootten.⁷³ De ontbrekende aandacht voor deze promotie lijkt echter een gemiste kans, gezien de urgentie van die boodschap in 1993, toen de film werd uitgezonden.

AND THE BAND PLAYED ON gaat in alle politieke interacties niet voorbij aan emotionele impact op personages. Francis reageert zeer geëmotioneerd op de tegenslagen. De kijker ziet dat hij zich elke dode persoonlijk aantrekt door de shots van hem peinzend voor zijn krijtbord met daarop zijn *'Butcher's List'* met de dodenaantallen, en de daarop volgende flashback van zijn tijd bij Ebola River. Hij staat hier in een mistroostige omgeving, terwijl de regen met bakken uit de hemel komt, voor een rij lijken (Figuur 4). Naast hem staat een jongen die huilend



Figuur 4. Een flashback trekt de parallel van aids met de ebola-epidemie.

⁷³ Tracy A. Revenson, en Kathleen M. Schiaffino, "Community-Based Health Interventions," in *Handbook of Community Psychology*, red. Julian Rappaport en Edward Seidman (New York: Springer US, 2000), 485-8.

vraagt *'Why?! Why this happen? You doctor. Why you don't know?'*. De flashback trekt de parallel tussen de machteloosheid bij de ebola-epidemie en bij de aidsepidemie op dat moment.

De emoties van hem én andere personages lopen zeer hoog op tijdens een scene in het CDC waar een groot aantal vertegenwoordigers van belangenpartijen aanwezig is. Het camerawerk tijdens de scène benadrukt de urgentie en chaos van de meeting: aanwezigen roepen hun mening direct na elkaar in de groep, soms niet eens als reactie op elkaar en vallen elkaar in de rede. De camera draait steeds net iets te laat naar de sprekende persoon en wordt daarna nog scherp gesteld, alsof de stem van de spreker als verrassing kwam.

Een zwarte Amerikaan roept dat het stoppen van bloeddonatie van homo's zal stigmatiseren, net als het vroegere verbod op donaties van Afro-Amerikanen. Een geëmotioneerde vrouw schreeuwt dat haar zoon een hemofiliac is en homo's moeten worden verboden te doneren als dat infecties voorkomt. Verschillende vertegenwoordigers van de bloedindustrie wuiven het bewijsmateriaal van het CDC weg omdat het niet wetenschappelijk verantwoord is, omdat er geen effectieve test is en het financiële risico te groot is in verhouding tot de infecties en *'eight dead hemophiliacs'*. Francis reageert hier woest op. Hij staat op, loopt rood aan en roept *'How many dead hemophiliacs do you need? How many people need to die to make it cost efficient for you to do something about it?'* Zijn vraag brengt de discussie tot stilstand – net als de camera, die na de hectische bewegingen in de discussie op hem gefocust blijft.

De scène vat de film in een notendop samen: de film frameet aids als een politiek probleem, waarbij iedereen, van de homogemeenschap tot medici, de eigen belangen behartigt. Hoewel de film daar in het geval van de homogemeenschap begrip voor toont, onderstreept deze dat dit in alle gevallen een negatieve impact heeft gehad op de patiënten die aan aids lijden en vecht daarmee het discours over aids binnen deze gemeenschappen aan.

Korte analyse: THE CURE

Anders dan de hiervoor besproken films in dit decennium, die zich van rechtszaal tot schoolaula meer in de publieke sfeer afspelen, is THE CURE een intiemer verhaal. De elfjarige Dexter is door een bloedtransfusie besmet met hiv en is daardoor eenzaam, net als zijn

buurjongen Erik, die wordt gepest en uitgescholden voor *faggot* omdat Dexter naast hem is komen wonen. Tegen de zin van Eriks alcoholistische en workaholic moeder Gail in, maar tot



Figuur 5. De leeftijdsgenootjes in *THE CURE* verschillen sterk in lengte.

groot genoeg van Dexters moeder Linda, worden ze vrienden. Ze gaan samen op zoek naar een medicijn tegen aids door verschillende snoepsoorten gecombineerd te eten. Als ze in een tabloid lezen dat een dokter in New Orleans het medicijn tegen aids heeft gevonden in een plant proberen ze hetzelfde door thee te trekken van verschillende planten en uiteindelijk door de dokter op te zoeken door met een boot mee te liften naar New Orleans. Dexters medicatie raakt echter op en Erik laat Linda uiteindelijk noodgedwongen weten waar ze zijn zodat ze opgehaald kunnen worden. Dexter wordt opgenomen in het ziekenhuis en sterft niet veel later.

Anders dan in de eerder besproken films, waarin de symptomen van aids vaak duidelijk te zien zijn door extreme vermagering of kaposisarcoom, is de impact van de ziekte in *THE CURE* op geheel andere wijze te zien. Dexter is bijzonder klein voor zijn leeftijd, een symptoom van hiv wat bij 50 procent van geïnfecteerde kinderen voorkomt.⁷⁴ De twee jonge acteurs zijn hier duidelijk op gecast (Figuur 5). Verder is Dexter snel moe en moet hij daarom vaak overdags slapen, heeft

⁷⁴ Stephen M. Arpadi, "Growth failure in children with HIV infection," *Journal of Acquired Immune Deficiency Syndromes* 25 (2000): S37-42.

hij last van nachtzweet en kucht hij naar het einde van de film toe vaker. Dit zijn echter vooral symptomen van hiv in de laatste fase vóór een patiënt aids krijgt. Het is dan ook niet duidelijk waaraan Dexter precies sterft, wat maakt dat de film aids wel erg verzacht afschildert, wellicht om een lagere MPAA rating te behalen.

Wat wel in de film naar voren komt is de link tussen aids en homoseksualiteit: klasgenootjes van Erik pesten hem en Dexter door hen uit te schelden voor *faggot* vanwege Dexters ziekte. Als Erik voorstelt om terug te schelden met *faggot* 'so they know you're not a faggot', zegt Dexter dat hij zich daar niet goed bij zou voelen omdat 'ze' aardig voor hem waren in het ziekenhuis. Daarmee biedt de film ook commentaar op het schelden met voor homo's denigrerende termen, anders dan alleen de impact op de persoon die uitgescholden wordt.

Net als in de films AN EARLY FROST, PHILADELPHIA EN SOMETHING TO LIVE FOR is het belangrijkste thema in het discours de sociale impact op aidspatiënten door het stigma en de angst voor besmetting. Dit wordt het meest duidelijk in de scène na Dexters dood, waarin Erik zijn excuses aanbiedt aan Linda omdat hij *the cure* niet heeft gevonden. Onderweg van ziekenhuis naar huis zet Linda de auto aan de kant van de weg omdat ze in huilen uitbarst nadat ze een moeder met een klein kind ziet lopen, een indicatie dat zij zich pas op dat moment realiseert dat ze haar kind heeft verloren. Erik trekt het zichzelf aan en zegt 'I should've tried harder'. Linda kijkt verbaasd op van achter haar hand en vraagt 'tried what?' waarop hij reageert: 'to find the cure'. Ze omhelst hem en drukt hem tegen zich aan, terwijl de eerst dramatische strijkinstrumenten in de muziek plaats maken voor een lichtere melodie gespeeld door een klarinet om het contrast tussen het voorgaande en komende deel aan te zetten. 'Oh God bless you,' zegt ze, 'you did, you did. Any sick day in Dexter's life was sad, so lonely... You made it go away... Dexter was so happy to have you as a friend.' De dialoog verandert de betekenis van de filmtitel van het zoeken naar een medisch wonder in het genezen van eenzaamheid.

Het aidsdiscours in de jaren 90

Bij drie van de vier geanalyseerde films uit de jaren 90 valt op dat de sociale implicaties van aids door (soms irrationele) fobie voor besmetting een zeer belangrijke rol spelen. AND THE BAND PLAYED ON is hier een uitzondering op, doordat deze de nadruk legt op het politieke spel achter de schermen. Elke film, ook AND THE BAND PLAYED ON, probeert echter dit discours van

angst te doorbreken door gedragsverandering in de protagonisten te tonen, zoals bij Miller in *PHILADELPHIA*, en in te gaan op de wijze waarop hiv overdraagbaar is. Deze manier om het actuele discours te bevechten komt overeen met die van de (overheids)campagnes, die sterk gericht waren op voorlichting over de manier waarop het virus wel en niet overgedragen kan worden, en daarmee het inperken van irrationele angst voor en sociale isolatie van patiënten.

Een andere overeenkomst met deze campagnes is het gebrek aan focus op preventie van besmetting door seksueel contact; *SOMETHING TO LIVE FOR* is de enige film die dit benoemt en er zelfs de boodschap van de film van maakt.

Kritiek op de *America Responds to AIDS* campagne was er vooral vanwege de onevenredig grote aandacht voor het gevaar voor besmetting dat de gehele bevolking zou lopen, terwijl de risicogroepen onderbelicht zouden blijven. In de geanalyseerde films blijkt door het ten tonele brengen van diverse personages en het uitleggen van de manieren waarop het virus overdraagbaar is dat hiv/aids geen exclusieve homo- of hemofilie-ziekte is, maar behalve bij *SOMETHING TO LIVE FOR* ligt in alle films het zwaartepunt bij patiënten in die risicogroepen.

In het geval van homoseksualiteit brengt dit een extra laag in het spreken over compassie; het is niet alleen de ziekte waar een stigma aan kleeft, maar ook de seksuele geaardheid van de patiënten is een drempel voor sociale acceptatie. Geen van de films in de jaren 90 is uitgesproken over het al dan niet goedkeuren van homoseksualiteit, maar wel humaniseren ze homoseksuele personages en benadrukken zo het belang van tolerantie en compassie. Een belangrijke manier om dit te doen is door de hoofdpersonages zo dicht mogelijk bij de heteroseksuele, blanke norm te laten staan, zodat de mainstream kijker zich hier makkelijk mee kan identificeren.

Het discours in de films van dit decennium is daarmee niet veel veranderd van dat in *AN EARLY FROST* uit 1985. In directe vergelijking met *PHILADELPHIA* zien we dat deze laatste 'completer' is en meer thema's benoemt, zoals de schuldvraag en religieuze overwegingen tegen bij het niet accepteren van homoseksualiteit, maar de focus blijft liggen bij het reduceren van stigma en stimuleren van sociale acceptatie van aidspatiënten.

Eind jaren 90 is het aantal Amerikanen dat aidspatiënten actief zou vermijden bijna gehalveerd ten opzichte van het begin van dit decennium.⁷⁵ Met hun grote bereik hebben de geanalyseerde films in deze verandering een belangrijke rol gespeeld en reflecteren ze een veranderend discours in de Amerikaanse samenleving.

⁷⁵ Gregory M. Herek et al., "HIV-Related Stigma and Knowledge in the United States: Prevalence and Trends, 1991-1999," *American Journal of Public Health* 92 no. 3 (2002): 375.

3 Film-hiv na HAART: de jaren 00

De introductie van HAART in 1996 was een redding voor velen: de effectieve hiv-remmers zorgden in de tweede helft van de jaren 90 voor een daling van 45 procent in het aantal jaarlijkse aidsdiagnoses en van 63 procent in het aantal jaarlijkse sterfgevallen veroorzaakt door aidsgerelateerde aandoeningen. Vanaf 1999 stabiliseren deze aantallen echter. In het volgende decennium is het aantal nieuwe aidsdiagnoses stabiel, met een gemiddelde van 38.279 nieuwe aidsdiagnoses en 17.489 sterfgevallen per jaar.⁷⁶ Daarnaast schat het CDC dat jaarlijks 50.000 Amerikanen worden geïnfecteerd met hiv – een aantal dat volgens het CDC het gehele decennium vrijwel stabiel blijft,⁷⁷ maar volgens andere onderzoekers een lichte daling vertoont.⁷⁸

Zwarte Amerikanen: een groeiende *high risk* minderheid

Opvallend bij deze cijfers is de plaats van zwarte Amerikanen: zij hebben in de aantallen een steeds groter aandeel. In 2000 bericht het CDC dat zwarte en latino mannen de meerderheid vormen van nieuwe aidsdiagnoses onder homoseksuelen⁷⁹ terwijl in 2004 blijkt dat aidsgerelateerde complicaties de meest voorkomende doodsoorzaak zijn onder zwarte vrouwen tussen de 25 en 34 jaar oud. Ook wordt duidelijk dat 50 procent van alle nieuwe hiv/aidspatiënten in de VS zwart is. Dit terwijl deze groep slechts 12 procent van de Amerikaanse bevolking vormt.⁸⁰ Als oorzaak voor deze discrepantie verwijst het CDC naar onderzoeken die uitwijzen dat de zwarte Amerikaanse bevolking in verhouding vaker te maken heeft met hiv-risicofactoren als armoede, stigma op zowel homoseksualiteit als hiv/aids en gelimiteerde toegang tot gezondheidszorg en onderwijs over hiv-preventie.

⁷⁶ CDC, "HIV Surveillance – United States, 1981-2008," *Morbidity and Mortality Weekly Report* 60, no. 21 (2011): 690.

⁷⁷ H. Irene Hall et al., "Estimation of HIV incidence in the United States," *JAMA* 300, no. 5 (2008): 520-529.; Prejean et al. 2011)

⁷⁸ Johnson et. al. 2014 gebruiken diagnosedata van het CDC, maar maken geen gebruik van de door het CDC gemaakte schattingen van nieuwe infecties die nog niet zijn gediagnosticeerd. Dit kan het verschil in analyse verklaren. Nader onderzoek naar deze verschillen ligt echter buiten de scope van deze scriptie.

⁷⁹ CDC, "HIV/AIDS Among Men Who Have Sex With Men and Inject Drugs," *Morbidity and Mortality Weekly Report* 49, no. 21 (2000): 465-470.

⁸⁰ CDC, *HIV Surveillance Report Vol 16*, 2004,

http://www.cdc.gov/hiv/pdf/statistics_2004_HIV_Surveillance_Report_vol_16.pdf;

CDC, "Notice to Readers: National Black HIV/AIDS Awareness Day, February 7, 2006," *Morbidity and Mortality Weekly Report* 55, no. 4 (2006): 105.

Dat deze laatste factor nog steeds zijn uitwerking heeft blijkt uit een onderzoek van klinisch psychologen naar de kennis van hiv onder zwarte Amerikaanse jongeren (13-19 jaar) uit families met lage inkomens. Zij weten slechts 50 procent van vragen over hiv, preventie en tests goed te beantwoorden, terwijl zwarte Amerikaanse jongeren in 2007 72 procent van de nieuwe hiv/aids diagnoses in die leeftijdsgroep vormen.⁸¹

In de laatste vier jaar van het decennium is een stijging van 21 procent te zien in het aantal hiv-infecties onder jongeren in de leeftijd van 13-29 jaar, veroorzaakt door een procentuele toename van 34 procent onder jonge MSM en een toename van 48 procent onder jonge zwarte MSM. In 2009 is 61 procent van de nieuwe infecties MSM, 27 procent veroorzaakt door heteroseksueel contact en 9 procent door intraveneus drugsgebruik.⁸²

Op verzoek van het CDC onderzocht het Institute of Medicine in 2000 de status van hiv preventie. Hun conclusie in het rapport, met de veelzeggende titel *No Time to Lose: 'There is a definite lack of federal leadership with regard to HIV prevention'*.⁸³ Het CDC kondigde daarna aan preventieinzet te vergroten en het doel te stellen het aantal jaarlijkse hiv-infecties te halveren in 2005.⁸⁴ Zoals uit bovengenoemde cijfers blijkt, werd dit streven niet behaald, volgens de CDC door gebrek aan funding en politieke weerstand tegen *needle exchanges*. Het centrum stelde het doel in de verlenging van het plan tot 2010 bij naar een daling in nieuwe hiv-infecties per jaar van vijf procent.⁸⁵

Hiv/aids als wereldepidemie in politiek en campagnes

Zoals in het vorige hoofdstuk ook aangegeven verschuift de aandacht in de politiek naar internationale problematiek. PEPFAR (The President's Emergency Plan For AIDS Relief), een initiatief van de Bush jr.-administratie kreeg in dit decennium 25,5 miljard dollar financiering

⁸¹ Rebecca R. Swenson et al., "HIV Knowledge and its Contribution to Sexual Health Behaviors of Low-Income African American Adolescents," *JAMA* 102, no. 12 (2010): 1173-4.

⁸² Joseph Prejean et al., "Estimated HIV incidence in the United States, 2006-2009," *Public Library of Science* 6: e17502, <http://www.plosone.org/article/fetchObject.action?uri=info:doi/10.1371/journal.pone.0017502&representation=PDF>

⁸³ Institute of Medicine, *No Time to Lose: Getting More from HIV Prevention* (Washington, D.C.: National Academic Press, 2000), 3.

⁸⁴ CDC, "Notice to Readers: The 20th Year of AIDS: A Time to Re-Energize Prevention," *Morbidity and Mortality Weekly Report* 50, no. 21 (2001): 444-445.

⁸⁵ AIDS Alert, "CDC renews plan tot reduce new HIV infections, but with more modest goals," *AIDS Alert* 23, no. 21 (2008): 13-15.

voor hiv/aids-preventie, vooral in Afrika.⁸⁶ Het grootste gedeelte van het hiv/aids-budget in de overheidsbegroting blijft echter naar binnenlandse gezondheidszorg gaan, in de vorm van bijvoorbeeld de Ryan White Care Act, die in het begin van het decennium 400 miljoen dollar meer krijgt en in de laatste twee jaar nog eens 100 miljoen dollar extra. Deze financiering is benodigd vanwege het grotere aantal niet- of onderverzekerde, seropositieve Amerikanen en de stijgende kosten van medicatie.⁸⁷

Een verschuiving naar internationale problematiek zien we ook in grote campagnes als *ONE* (The ONE Campaign), *We all have AIDS* (Kenneth Cole/Kaiser Family Foundation/CBS Corporation/Viacom) en *Apathy is Lethal* (UN Foundation/Ad Council), die allemaal een focus hebben op het vergroten van het bewustzijn van de wereldwijde epidemie onder het Amerikaanse publiek. Als campagnes om binnenlandse hiv/aids-problematiek gaan, ontbreekt nog steeds aandacht voor preventie door veilige seks.⁸⁸ Wel stimuleren grote campagnes, vaak specifiek gericht op zwarte Amerikanen en MSM, het doen van een hiv-test om zo onwetende verspreiding van het virus tegen te gaan. Voorbeelden hiervan zijn *Know HIV/AIDS* (Kaiser Family Foundation/Viacom/CBS Corporation) en *Know your Status* (US Department of Health & Human Services and Ad Council). Een andere opvallende campagne is de in 2001 gelanceerde *HIV Stops with Me* (Better World Advertising), die op moment van schrijven, in 2015, nog steeds loopt. Deze campagne moet stigma verkleinen en heeft daarnaast een focus op seropositieve Amerikanen, die worden gestimuleerd om hiv-verspreiding te helpen stoppen. Wat alle campagnes gemeen hebben is dat ze, anders dan de algemene publiekscampagnes van de jaren 90, veel specifiekere doelgroepen hebben.

'Nieuwe' risicogroepen in Amerikaanse fictiefilm

In Amerikaanse mainstream fictiefilms zien we tussen 2000 en 2010 niet de verschuiving naar internationale problematiek zoals die in de politiek en in de publiekscampagnes te zien is. Een verandering die we wel zien is dat – voor films – voor het eerst andere risicogroepen

⁸⁶ "PEPFAR Funding." 2015. <http://www.pepfar.gov/documents/organization/189671.pdf>

⁸⁷ Todd Summers en Jennifer Kates, "Trends in U.S. Government Funding for HIV/AIDS," Kaiser Family Foundation, 2004, <https://kaiserfamilyfoundation.files.wordpress.com/2013/01/issue-brief-trends-in-u-s-government-funding-for-hiv-aids-fiscal-years-1981-to-2004.pdf>;

HRSA, "Funding Levels: Then and Now," *HRSA: A Living History – The Ryan White HIV/AIDS Program*, 2010, <http://hab.hrsa.gov/livinghistory/legislation/funding.htm>.

⁸⁸ Davis, *Evolution of an epidemic*, 21-6.

dan (blanke) homoseksuelen en hemofiliepatiënten aan bod komen. Drugsgebruikers en zwarte Amerikanen als hiv-patiënten kwamen niet eerder als prominente personages voor in mainstreamfilms, ondanks dat deze groepen al sinds het begin van de epidemie in de jaren 80 oververtegenwoordigd waren.

In het vorige hoofdstuk zagen we al dat geen nieuwe films werden uitgebracht na de transformatie van hiv van een dodelijke naar een draaglijke aandoening. In 2003 is HBO de eerste die deze mediastilte doorbreekt met de miniserie *ANGELS IN AMERICA*. De serie, gebaseerd op het gelijknamige theaterstuk, dat zich afspeelt in 1985, kreeg lovende kritieken en won 11 Emmys en 5 Golden Globes. Wellicht geïnspireerd door dit succes kwam *RENT* uit, ook gebaseerd op een toneelstuk dat zich in de jaren 80 afspeelt.

Een film waarin hiv een kleinere rol speelt werd in 2009 uitgebracht: *PRECIOUS* verschilt van vorige geanalyseerde films in het opzicht dat hiv geen rode draad in de film is – dit element van het narratief wordt pas in de laatste acte geïntroduceerd. De reden dat deze film toch is geselecteerd voor analyse, is dat deze naast *RENT* de enige andere bioscoopfilm uit het decennium is waarin hiv een rol speelt. Daarnaast is *PRECIOUS* de tweede mainstream fictiefilm (na de telefilm *LIFE SUPPORT* (HBO 2007)) die een specifieke focus heeft op zwarte Amerikanen. Dit is, zoals uit de eerder in dit hoofdstuk besproken cijfers blijkt, een groep waarin hiv zeer veel voorkomt. Bovendien wist de film door de grote aandacht die werd gegenereerd door het winnen van maar liefst 112 awards veel bezoekers te trekken, in Amerika goed voor een opbrengst van meer dan 63 miljoen dollar. Dit wijst op een groot mainstream bereik.

RENT (2005)

RENT is de eerste mainstream bioscoopfilm over hiv/aids sinds de jaren 90. De film is gebaseerd op Jonathan Larsons gelijknamige rockmusical uit 1996, die op zijn beurt geïnspireerd was door Puccini's opera *La Bohème*. De musical is zeer populair: op moment van schrijven neemt *RENT* de tiende plaats in op de lijst langst spelende Broadwayshows.⁸⁹

De filmversie speelt zich af in 1989, zoals aangegeven door de voice-over van één van de personages bij de start van de film. *RENT* volgt zeven personages in East Village, een buurt in Lower Manhattan, New York. Vier van hen lijden aan aids en vrijwel allemaal leven ze in

⁸⁹ "Rent," IDBD, laatst gewijzigd 2015, <http://www.ibdb.com/production.php?id=4791>.

relatieve armoede doordat ze zich afzetten tegen de gevestigde orde en, grotendeels onsuccesvol, hun geld proberen te verdienen als kunstenaar. De musicalfilm toont de worsteling die ze hebben met hun financiële problemen, werk, passie voor kunst, liefde, verslaving, ziekte en de dood. Zo protesteren alle personages tegen de huurprijzen en de uitzettingsbevelen die volgen als ze niet betalen, hebben Mark en Roger last van *creative block*, komt Angel in de laatste fase van aids terecht en sterft, hebben Joanne en Maureen relatieproblemen en worstelt Mimi met haar heroïneverslaving.

De film eindigt met alle personages die door het bijna overlijden van Mimi aan een aidscomplicatie weer herenigd zijn na verschillende ruzies. Dit doet hen realiseren dat er vanwege de eindigheid van het leven alleen het heden is om te genieten en vooral lief te hebben – een strekking die in het finalelied wordt vertolkt.

Een ijkpunt tussen bohemiens

De personages zijn bohemiens en zetten zich daarmee af tegen de mainstream. De titelsong van de film geeft dit meteen weer als de personages Mark en Roger, twee huisgenoten, worden geïntroduceerd. *'We're hungry and frozen, some life that we've chosen / How we gonna pay? / Last year's rent?'* en *'Draw a line in the sand and then make a stand / Use your camera to spar, use your guitar / (...) We're not gonna pay / Last year's rent / Next year's rent.'* De teksten geven aan dat dit leven in armoede een eigen keuze is en ze hun kunst (Mark is documentairemaker en Roger een rockmuzikant) gebruiken om een politiek of sociaal punt te maken. Ze steken hun oude scripts en posters in brand om warm te blijven nadat de electriciteit is afgesloten, maar gooien de brandende papieren vervolgens, net als alle burens, vanaf hun balkon op straat. De brandende papieren die door de gehele straat dwarrelen als protest tegen de ontruimingsbevelen na het niet betalen van de huur geven de anarchistische setting van de film duidelijk weer.

Na de introductie van Mark en Roger introduceert de film ook Collins, een homoseksuele parttime en geschorste filosofieprofessor; Angel, een drag queen en straatmuzikant; Maureen, de ex van Mark en een flirtgrage performance artist; Joanne, de vriendin van Maureen en een advocaat; en Mimi, een erotische danseres en heroïneverslaafde. Roger, Angel, Collins en Mimi hebben hiv of aids – Angel en Collins zeggen zonder meer dat ze aids

hebben, bij Roger en Mimi is ambigue of hun hiv-status is gevorderd naar aids. Al met al zijn het allemaal geen personages die heel dicht bij een mainstream publiek staan.



Figuur 6. Mark (rechts) in mainstream kleding, een contrast met (v.l.n.r.) Roger, met een leren jack, Collins met te grote kleding, Angel in drag en Mimi met bontjas en felgekleurd minirokje.

Mark is hier een uitzondering op – hij heeft geen aids, gebruikt geen drugs, is blank en ziet er, zeker in verhouding tot de andere personages, wel mainstream uit. Zijn rossige haar is netjes gekapt, hij draagt een bril en weinig opvallende maar nette kleding met gedempte kleuren (Figuur 6). Het zal dan ook niet geheel toevallig zijn dat hij de film opent met zijn voice-over en afsluit met de vertoning van de film die hij gemaakt heeft: door een dergelijk personage te gebruiken, biedt de film, net als de films in vorige hoofdstukken, een ijkpunt voor de gemiddelde kijker.

Hij is heel duidelijk de outsider in de life support-groep waar hij door Angel is uitgenodigd. Wanneer hij wordt gevraagd wie hij is reageert hij onhandig met ‘Oh no, I’m not... I don’t have...’, daarmee die outsider-status onderstrepnd en een het publiek voorziend van een perspectief waarmee geïdentificeerd kan worden.

Doordat Mark’s personage het ‘gewoonst’ is, maar wel onderdeel is van de vriendengroep, vormt hij een brug voor het publiek om ook met de andere personages te sympathiseren.

Aids in risicogroepen

De vier personages in RENT die met aids kampen, Angel, Collins, Roger en Mimi, behoren allemaal tot de grootste risicogroepen: homoseksuelen en intraveneuze drugsgebruikers. Die

laatste groep is ondanks hun aandeel in de patiëntengroep sinds de jaren 80 in deze film, in 2005, pas voor het eerst in een mainstream film over aids te zien.

Bij geen van de personages wordt ingegaan op de manier of het moment van besmetting. Bij de homoseksuele personages, Angel en Collins, wordt het feit dat ze besmet zijn eenvoudigweg geïntroduceerd door de dialoog die ze voeren wanneer ze elkaar voor het eerst ontmoeten: *'I have to get to a Life Support meeting. It's for people with AIDS. People like me,'* waarop Collins antwoordt: *'Me too.'*

Over Rogers achtergrond wordt meer duidelijk door flashbacks tijdens het lied *One Song Glory*, waarin te zien is hoe hij een meisje ontmoet, een relatie met haar aangaat, bij haar is terwijl ze heroïne inspuit en later haar hiv-testresultaten positief terugkrijgt. Vervolgens ontdekken we echter pas uit een opmerking van Mark, *'Take your AZT,'* dat Roger ook hiv-positief is en uit het liedje *Light My Candle* dat hij zelf ook drugs gebruikte: *'I used to shiver like that / I used to be a junkie.'* Of hij besmet is door het gebruik van besmette naalden of door seks met zijn vriendin wordt hierbij niet duidelijk. Van Mimi wordt duidelijk dat ze besmet is als ze tegelijk met Roger haar AZT in neemt, maar ook bij haar wordt de wijze van besmetting aan de verbeelding overgelaten.

De consequentie van het niet tonen of laten weten hoe de personages besmet zijn geraakt is ook dat niet duidelijk wordt welk gedrag voorkomen zou moeten worden of hoe het risico van besmetting verlaagd zou moeten worden. De verwijzingen naar AZT, een medicijn dat in 2005 nog maar heel weinig als *stand-alone drug* werd gebruikt, worden nooit concreet aan hiv of aids verbonden. De ontdekking van Roger en Mimi dat ze beiden besmet zijn vindt plaats doordat een timer aan Rogers riem afgaat en Mimi concludeert: *'AZT break.'* Roger kijkt verbaasd naar haar en vraagt *'You?'*, waarop zij reageert *'Me'*. Om begrepen te worden vereist de scène dat de kijker weet wat AZT is.

Het niet benoemen van risicogedrag of preventie en het gebrek aan uitleg over AZT geven dan ook aan dat de filmmakers ervan uitgaan dat de kijker al kennis heeft van dit discours en dat de film daar niets aan toe hoeft te voegen. In plaats daarvan volgt *RENT* de manier waarop de personages met aids hun leven invullen. Dit laat zien dat de urgentie om ervoor te zorgen dat de kijker dit weet in de periode na 1996 veel lager ligt dan in de periode ervoor: waar de eerdere films de kijker elk op eigen wijze een *HIV 101* meegaven, gebruikt *RENT*, maar ook *PRECIOUS*, zoals later in dit hoofdstuk duidelijk zal worden, de ziekte meer als

een dramatisch obstakel voor de personages dat ook door een andere ziekte vervangen zou kunnen worden.

Sociale impact van aids en homoseksualiteit

We zagen in de vorige hoofdstukken dat de sociale impact van het oplopen van aids groot is, door angst voor besmetting en stigma ten opzichte van homoseksuelen en drugsgebruikers. Dit stigma komen we in *RENT* vrijwel niet tegen, omdat de film vooral focust op de dynamiek binnen de vriendengroep, die aids als een *fact of life* ziet, onder andere zichtbaar door de terloopse manier waarop Angel laat weten dat hij aids heeft en Mark Roger aanspoort zijn medicatie in te nemen. Binnen de groep heerst geen angst voor besmetting (door normaal contact), maar ook in personages buiten de groep zien we hier geen enkele indicatie van. Doordat de partners in de koppels die binnen de groep ontstaan dezelfde hiv-status hebben is ook aangepast seksueel gedrag geen issue die besproken wordt.

Wanneer confrontaties met de buitenwereld zichtbaar zijn, gaan deze vooral over de clash tussen de gevestigde orde en de vrijdenkers, maar niet over aids. Wel is de afkeuring van onder andere homoseksualiteit door die gevestigde orde kort zichtbaar tijdens *La vie Bohème*, waar de huisbazen in hetzelfde café terecht zijn gekomen als de vriendengroep, die op de tafels dansend hun toast uitbrengen aan het goede leven: *'To days of inspiration / Playing hookey, making something out of nothing / The need to express - To communicate / To going against the grain, Going insane, going mad.'* De huisbazen, grijzende mannen in driedelig pak, reageren wat ongemakkelijk met de vraag *'sisters?'* als ze Maureen en Joanne op tafel zien zoenen. Bij *'to leather and dildos / (...) creation, vacation / mucho masturbation'*, de masturbatie uitgebeeld door Angel en Mimi, blijven de mannen nog zitten, maar als de gehele groep *'To sodomy / it's between God and me / to S & M'* begint te zingen en Angel en Tom anale seks simuleren staan ze met een afkeurende blik op en verlaten het café. Een ander moment waaruit lichte afkeuring spreekt is het voor 1987 zeer progressieve verlovingsfeest van Maureen en Joanne. Als Maureen en Joanne ruzie krijgen en hun duet afsluiten met de uitroep *'Guess I'm leaving / I'm gone'*, merkt Maureen's moeder aanmoedigend op tegen Maureen's ex Mark: *'Maybe now you two can get back together.'* Dat zijn echter de belangrijkste directe confrontaties met personages buiten de vriendengroep.

Een manier waarop de sociale impact van aids wel kort zichtbaar wordt is dan ook niet in die confrontaties, maar in de liedjes die de gedachten van personages verwoorden. Het lied *Will I?*, dat wordt gezongen door de deelnemers van een Life Support-meeting, drukt de angst om onteerd en alleen te sterven uit in drie simpele zinnen: *'Will I lose my dignity? / Will someone care? / Will I wake tomorrow / from this nightmare?'* Het lied duurt twee en een halve minuut en wordt door alle aanwezigen (voornamelijk naamloze figuranten die dezelfde mainstream look als Mark hebben) in canon gezongen, zo benadrukkend dat het verlaten worden door vrienden en familie voor hen allemaal een zeer prominente angst is. Een groot verschil met de eerder geanalyseerde films is dat het hier bij het éénmaal uitspreken van een angst blijft, terwijl het daadwerkelijk verlaten worden door vrienden of familie geen enkele keer expliciet wordt – in plaats daarvan komt de film niet verder dan een afkeurende blik naar een feestende, provocerende groep bohemiëns en een humoristische opmerking van een moeder die haar dochter liever met een man ziet.

Een meer naar binnen gerichte angst is er ook één gerelateerd aan het perspectief binnenkort te zullen sterven: hoe vul je de tijd die je nog rest in en wat laat je achter? Roger verwoordt dit in *One Song, Glory*: *'One song glory, one song before I go / Glory, one song to leave behind.'* Voor hij sterft wil hij nog één goed lied schrijven om zijn leven niet leeg te eindigen. Aan het einde van de film, als Roger een stervende Mimi terugvindt nadat ze dagen was verdwenen zonder AZT in te nemen, zingt hij terwijl hij haar vasthoudt *'You were the song all along / And before the song dies / I should tell you / I have always loved you.'* De film stelt hiermee dat de focus van het leven op liefde voor de mensen in de omgeving moet zijn. Dit wordt nog eens bevestigd in het finalelied: *'There's only now / There's only here / Give in to love / Or live in fear / No other path / No other way / No day but today.'* RENT gebruikt aids als aanleiding om te wijzen op de eindigheid van het leven en de noodzaak om er daarom in het heden van te genieten en lief te hebben.

Fysieke impact van aids

Hoewel in de film duidelijk is dat de besmette personages geen lange levensverwachting meer hebben door bijvoorbeeld de mijmeringen van Roger over zijn laatste lied, is bij geen van de personages duidelijk in welke fase van hiv of aids ze verkeren en welke lichamelijke impact dit op hen heeft. Het enige moment waarop dit wel duidelijk wordt is kort voor Angel

sterft: hij is in enkele shots in een snelle montage hevig zwetend, trillend en steeds bleker in Collins armen te zien. In de laatste twee shots zijn zweren in zijn gezicht te zien de wijzen op kaposisarcroom.

Mimi is in de laatste paar minuten van de film gestopt met rehab en verdwenen. Als ze wordt gevonden door Joanna ziet ze bleek, is ze hevig verzwakt en kucht ze. Het is echter niet duidelijk of dit de gevolgen zijn van aids, van de drugs of hoort bij afkickverschijnselen. Mimi lijkt even te sterven als haar hoofd opzij valt en haar hand van de tafel waarop ze ligt rolt. Ze gaat even later echter overeind zitten en zegt een wit licht gezien te hebben.

De ambigue gezondheidsproblemen bij Mimi en het gebrek aan consequenties op het narratief van specifiek aids, op zowel sociaal als fysiek vlak, maakt dat de ziekte voor elke andere dodelijke ziekte verwisseld zou kunnen worden. Dat dit daadwerkelijk kan is te zien in de opera *La Bohème*, waar RENT op gebaseerd is, en waar de ziekte waar de hoofdpersonages mee kampen de, in de negentiende eeuwse setting dodelijke, tuberculose is.

Hoewel aids een rode draad in de film is, gaat RENT, anders dan de eerder geanalyseerde films, niet óver aids, maar over het omgaan met een leven dat mogelijk heel kort zal zijn. In *La Vie Bohème* is er een moment dat alle personages in een tableau vivant staan en '*Actual reality! Act up! Fight AIDS!*' roepen. Bij de première van de musical in 1996 was dit een directe verwijzing naar de actualiteit van dat moment en werd het publiek in de zaal daarmee aangesproken, maar in de filmversie van 2005 zijn er in de film geen handvaten om aids te bevechten en is de link naar de Amerikaanse actualiteit er ook niet meer. In plaats daarvan is RENT vooral retrospectief met daarin de aids crisis als decorstuk.

Korte analyse: PRECIOUS (2009)

PRECIOUS volgt het gelijknamige hoofdpersonage in het Harlem van 1987. Precious is een 16-jarig, zwart meisje dat lijdt aan overgewicht, analfabeet is en zwanger is van haar tweede kind, verwekt door haar vader Carl. Haar moeder Mary behandelt haar als een slaaf, doet niets om het misbruik door Carl te stoppen en is zelfs jaloers op haar dochter omdat zij niet de aandacht van haar partner krijgt die Precious wel krijgt. Omdat Precious voor de tweede keer zwanger is wordt ze van school gestuurd en komt ze terecht op een 'alternatieve school', waar ze leert lezen en schrijven en persoonlijke aandacht krijgt van haar lerares, die haar stimuleert zelfstandig een leven op te bouwen.



Figuur 7. De sobere aankleding en het weggijken van beide personages maken de scène ongemakkelijk.

Na de geboorte van haar kind breekt Precious dan ook met haar moeder. Mary zoekt haar 9 maanden later weer op als Carl overlijdt, in de scène die hiv in het narratief introduceert. Het is een korte maar ongemakkelijke sequentie door de zeer sobere aankleding van de bezoeksruimte van het halfway home waar Precious verblijft, de lange pauzes in het gesprek en het weggijken van beide personages (Figuur 7). Precious aarzelt als ze de ruimte binnenloopt en ziet wie haar opwacht. Die aarzeling wordt uitgemeten door het eerste shot in slow motion te laten afspelen. De personages groeten elkaar niet, zitten tegenover elkaar zonder elkaar aan te kijken tot Mary het gesprek opent:

'Yo daddy dead.'

'That's all?'

'He got that AIDS virus'

Het shot wordt dan versneden met een snelle montage van een glamoureuze fotoshoot waarin Precious het onderwerp is, op de opzwevende klanken van Bobby Brown's *'Humpin' Around'*. Het is een techniek die vaker in de film wordt gebruikt om over te brengen dat Precious zichzelf in positieve situaties fantaseert om te ontsnappen aan de ellendige omstandigheden. Als ze de fantasie van zich af zet vraagt ze:

'Have you got it?'

'What?'

'The AIDS virus'

'No.'

'How you know?'

'We never did it up in the ass, so I know.'

Het is even stil, waarna Precious zegt: *'You better get to a doctor, mom.'* Mary reageert niet op die opmerking en vraagt *'You comin' home?'* voordat Precious zonder iets te zeggen opstaat en de kamer uitloopt.

De scène illustreert het ontbreken van een duidelijk onderscheid tussen hiv en aids, zoals dat in het vorige hoofdstuk werd benoemd. Ook illustreert de dialoog het enorme gebrek aan kennis over transmissie (*'we never did it up the ass'*). De filmmakers halen deze mythe niet onderuit met een feitelijk tegenargument en gaan er vanuit dat de kijker weet hoe hiv overdraagbaar is. Precious heeft (een onderdeel van) deze kennis blijkbaar ook, op te maken uit haar reacties; zowel het wegvlugten in de fantasie als haar aanraden naar een dokter te gaan, geven dit te kennen.

Hoewel Precious zich de mogelijke gevolgen van verkracht worden door aidspatiënt meteen realiseert, worden deze consequenties in de film niet expliciet uitgemeten. Het gesprek met de zuster die haar de uitslag van de hiv-test vertelt zien we niet. In plaats daarvan toont de film twee slow motion shots van Precious die een bespreekkamer binnen komt en de zuster met een bezorgde uitdrukking op haar gezicht. Het lied *System* van LaBelle neemt het geluid over met de tekst *'System! Don't bother me! System! Don't worry me'*. Dit is een groot contrast met de vaak klinische *HIV 101* die personages in *AN EARLY FROST*, *PHILADELPHIA* en *SOMETHING TO LIVE FOR* krijgen van hun artsen.

Dat neemt niet weg dat de emotionele impact op Precious kort te zien is de volgende scène op school, waar ze in huilen uitbarst en aan haar lerares en klasgenoten vertelt dat ze hiv-

positief is. Hierbij merkt ze op dat haar zoontje Abdul niet besmet blijkt, maar dat ze wel moet stoppen met borstvoeding. Over de status van haar oudere dochter Mongo wordt in de film niets bekend.

Uit een voice-over van het personage blijkt dat in het rapport dat Precious van haar social worker steelt duidelijker wordt gemeld wat de consequentie van hiv zal zijn. Precious reageert hier nonchalant op: *'Miss Weis said in that file I got HIV. She said I'm supposed to die from it. I ain't worried about dying. Shit, I gotta worry about how I'm supposed to raise these kids.'* De film neemt diezelfde nonchalance over, want verdere consequenties van de diagnose blijven uit. Medicatie, support groups, de sociale impact, die zeker in de jaren 80 zeer groot was, of achteruitgang in gezondheid blijven volledig buiten beeld. In plaats daarvan is hiv slechts één van de obstakels die het hoofdpersoonage tegenkomt.

De film eindigt met Precious die voorgoed breekt met haar moeder en haar social worker en met haar twee kinderen het Citizen's Advice Bureau uitloopt terwijl het lied *It Took a Long Time* van LaBelle wordt ingezet: *'It took a long time to find this place / It took a long time to see happy.'* De scène waarin Mary vertelt waarom ze het misbruik van haar dochter door haar vriend nooit tegenhield wordt afgezet tegen dit laatste shot, waardoor het grote contrast en de ontwikkeling die Precious heeft doorgemaakt wordt onderstreept. Ondanks deze ontwikkeling is voor de oplettende kijker echter duidelijk dat de kans zeer groot is dat ze, zeker zonder AZT, aids krijgt en daar uiteindelijk aan zal sterven.

In eerdere films zien we steeds een personage waar de gemiddelde blanke, heteroseksuele kijker zich gemakkelijk mee kan identificeren om de gevoelige thema's die in de films worden besproken over te kunnen brengen. Een groot verschil bij deze films in verhouding tot Precious, is dat de personages die hiv hebben dit hebben opgelopen door hun eigen (homoseksuele) handelen – een extra drempel voor de kijker om zich te kunnen empathiseren. Precious daarentegen is in alle tegenslagen het slachtoffer van de handelingen van anderen: ze leeft in armoede, krijgt geen liefde van haar moeder en wordt verkracht door haar vader, krijgt onvoldoende aandacht op school en is analfabeet. Door de combinatie met haar jonge leeftijd en naïviteit zal het personage dan ook vooral medelijden oproepen bij de meeste kijkers.

Dit maakt haar voor de kijker de *ander* in het narratief: de combinatie van alle problemen waar ze mee kampt is een uitzonderlijke situatie voor de meeste Amerikanen. Dat zij, samen met haar ouders en haar klasgenootjes in de alternatieve school, zwart is terwijl de twee

intellectuele mentorpersonages, haar lerares en haar social worker, gespeeld worden door lichtgetinte acteurs vergroot die kloof alleen maar. Gecombineerd met het ontbreken van explicietere voorlichting over besmetting en preventie lijkt de film ondanks de *dedication* titelkaart *'For precious girls everywhere'* aan het einde van de film juist niet voor een doelgroep die zich met Precious kan identificeren.

De film framet hiv als een gevolg van bovengenoemde armoedige sociale omstandigheden. Door vervolgens vrijwel niet in te gaan op de impact van de ziekte op het leven van het personage wordt deze gemarginaliseerd in het narratief, maar ook in een grotere context: de ziekte is 'slechts' het gevolg van de armoedige – buitengewone – omstandigheden.

Aids in het nieuwe millennium: een zaak van het verleden

De stilte van de Amerikaanse mainstream filmwereld wordt na de storm van de jaren 90 doorbroken met twee films die aids tonen in risicogroepen die niet eerder in Amerikaanse mainstream fictiefilms werden getoond: intraveneuze drugsgebruikers en zwarte Amerikanen. Het discours reflecteert hierin de publiekscampagnes van de Amerikaanse overheid, die juist die minderheden als doelgroep introduceren. Anders dan eerdere films en deze campagnes draaien RENT en PRECIOUS echter niet om de consequenties van specifiek de ziekte aids, maar wordt de ziekte als een obstakel gepresenteerd dat bij de actualiteit van de jaren 80-setting van beide films past.

De filmmakers nemen bij beide films aan dat de kijker kennis heeft genomen van het aidsdiscours en presenteren in de films weinig tot niets over besmetting of preventie daarvan. Omdat alleen de niet-mainstream risicogroepen in de films met hiv kampen én de films zich in het verleden afspelen is er voor een gemiddelde Amerikaanse kijker geen aanleiding om zich direct met deze personages te identificeren. In plaats daarvan worden ook hier weer de 'veiligere' blanke, intellectuele personages ingezet om een brug te slaan tussen kijker en de personages die buiten de norm vallen.

Hiv/aids in de films van de jaren 00 is vooral een zaak van het verleden en een zaak van de *ander*. In de jaren 90 liepen de mainstream fictiefilms vrijwel synchroon met de publiekscampagnes als het gaat om de onderwerpen die in relatie tot hiv/aids werden besproken: kennis over het overdragen van het virus en het tegengaan van stigma waren de meest prominente elementen in het actuele discours. Waar belangenorganisaties in de jaren 00 via hun publiekscampagnes de urgentie van het doen van hiv-tests aan de man proberen

te brengen, ontbreekt die urgentie compleet in de mainstreamfilms van hetzelfde decennium. In plaats daarvan is er in de films vooral sprake van terugkijken naar de jaren 80, waarbij hiv/aids de ziekte is die bij het tijdsbeeld hoort. Er is daardoor een kloof te zien tussen de actuele problematiek en de manier waarop hierover wordt gesproken in de maatschappij en, als weerspiegeling daarvan, de films.

4 Terug naar de 80's: 2010 tot nu

Het decennium dat in dit hoofdstuk wordt besproken is nog niet afgelopen, maar markeert wel een duidelijk verschil met de jaren 00. Het jaar 2010 bracht veranderingen in de politiek én in de films die werden uitgebracht. Waar hiv/aids een bijzaak was in RENT en PRECIOUS is de ziekte weer de rode draad in de recentere films. Een overeenkomst blijft echter dat alle vier de films zich afspelen in de jaren 80 en daardoor vooral de problematiek van die tijd, in plaats van de actualiteit, reflecteren.

Voor het eerst een nationale strategie

De Obama-administratie bracht vlak na de start van het huidige decennium, in juli 2010, de *National Strategy on HIV/AIDS* uit. Het was voor het eerst dat er vanuit één nationale strategie werd gewerkt in alle federale departementen en lokale overheidsinstellingen. Ook wordt actief de samenwerking met private partijen gezocht om de hoog ingestelde doelen voor 2015 te bereiken: minder nieuwe hiv-infecties, betere toegang tot gezondheidszorg en minder ongelijkheid in de gezondheid van minderheden. Aan deze doelen zijn concrete targets verbonden, zoals het verlagen van het totale aantal jaarlijkse infecties met 25 procent, het verhogen van het aantal seropositieve personen dat weet geïnfecteerd te zijn van 79 naar 90 procent en het verhogen van het percentage van gediagnosticeerde patiënten dat binnen drie maanden aan medische zorg verbonden is van 65 naar 85 procent.⁹⁰

Huidige cijfers: geen daling in nieuwe infecties

Cijfers voor 2015 zullen naar verwachting in februari 2017 beschikbaar komen – dat is dan ook het moment dat het resultaat van de strategie geëvalueerd kan worden. De meest recente cijfers laten echter zien dat het aantal nieuwe hiv infecties tot en met 2013 stabiel is

⁹⁰ White House Office of National AIDS Policy, *National HIV/AIDS Strategy for the United States*, juli 2010, <https://www.aids.gov/federal-resources/national-hiv-aids-strategy/nhas.pdf>.

gebleven en dat dit aantal in 2013 zelfs hoger wordt geschat dan het in de afgelopen vijf jaar heeft gelegen.⁹¹

Op andere punten gaat het beter: op het gebied van betere toegang tot gezondheidszorg wordt vooruitgang geboekt met het initiëren van de Affordable Care Act, waardoor de wachtlijst voor hiv/aids-zorg binnen één jaar van 9000 naar 0 zakte.⁹² In 2014 bijgestelde cijfers laten zien dat het aantal statusbewuste patiënten in 2010 al op 85,5 procent lag en dat dit percentage in de periode 2007-2011 is gestegen van 83,5 naar 86.⁹³

Publiekscampagnes: tests en minderheden

Het CDC kondigde in 2015 aan zich nog meer in te gaan zetten om dit aantal op te hogen nadat bleek dat 91 procent van de nieuwe hiv-infecties afkomstig is van mensen die zich niet bewust zijn van hun seropositive status.⁹⁴ Dit zou betekenen dat het aantal nieuwe infecties in de toekomst zou moeten dalen door de waargenomen stijging in het aantal statusbewuste personen.

In hiv-campagnes ligt de focus echter al sterk op het promoten van hiv-tests. Dit is duidelijk te zien in de landelijke *Act Against AIDS*-campagne van het CDC, die in 2009 werd gelanceerd en meerdere facetten heeft. Naast een campagne gericht op het vergroten van bewustzijn onder het algemene publiek (*Let's Stop HIV Together*) zijn er meerdere campagnes om hiv tests te bevorderen onder verschillende doelgroepen zoals Latino homoseksuelen (*Reasons/Razones*), zwarte vrouwen (*Take Charge. Take the Test*) en zwarte homoseksuelen (*Testing Makes Us Stronger*). Het richten op minderheden blijft een belangrijke trend in de communicatie: van de huidige twaalf publiekscampagnes vanuit de overheid zijn er acht die

⁹¹ CDC, *HIV Surveillance Report* Vol. 25 (2015): 20.

http://www.cdc.gov/hiv/pdf/g-l/hiv_surveillance_report_vol_25.pdf.

⁹² White House Office of National AIDS Policy. *National HIV/AIDS Strategy: Update of 2014 Federal Actions to Achieve National Goals and Improve Outcomes Along the HIV Care Continuum*. 2014.

https://www.whitehouse.gov/sites/default/files/docs/nhas_2014_progress_report_final_2.pdf

⁹³ CDC, *HIV Surveillance* 25: 12.

http://www.cdc.gov/hiv/pdf/g-l/hiv_surveillance_report_vol_25.pdf.

⁹⁴ Jacek Skarbinski et al. "Human immunodeficiency virus transmission at each step of the care continuum in the United States." *JAMA internal medicine* 175, no. 4 (2015): 588.;

CDC, "9 in 10 new U.S. HIV infections come from people not receiving HIV care," CDC.gov, 23 februari 2015,

http://www.cdc.gov/nchhstp/newsroom/2015/HIV-Transmission-at-Each-Stage-of-Care.html?s_cid=nchhstp-hcso-nwsrm-hiv-care-005.

minderheden als doelgroep hebben.

Het is tegen deze achtergrond dat de mainstream films van dit decennium werden uitgebracht. Dramafilms over hiv/aids lijken een recept voor het winnen van prijzen, want net als eerdere films gooien ook de meest recente mainstreamproducties hoge ogen bij awardshows. DALLAS BUYERS CLUB (2013) wint drie Academy Awards en twee Golden Globes, terwijl THE NORMAL HEART (2014) wordt genomineerd voor negen Emmy Awards en er daar één van wint in de categorie *Outstanding Television Movie*. De hier geanalyseerde films zijn de enige Amerikaanse mainstream films uit dit decennium tot nu toe.

Dallas Buyers Club (2013)

DALLAS BUYERS CLUB volgt Ron Woodroof, een homofobe electriciteitsmonteur en rodeocowboy in Dallas, Texas, die in 1985 bij toeval ontdekt dat hij hiv heeft. In plaats van te luisteren naar zijn arts die hem vertelt dat er nog geen door de FDA goedgekeurde medicatie is, koopt hij gestolen AZT uit een klinische proef en smokkelt hij medicatie waarvan de werking onbewezen is vanuit Mexico. Om hier een slaatje uit te slaan verkoopt hij deze aan vooral homoseksuele patiënten met wie hij in contact komt via Rayon, een transgender vrouw waar hij van walgt. Ze richten een buyers club op zodat ze niet de medicatie, maar lidmaatschappen verkopen en zo tussen de mazen van de wet door te glijpen. Nadat AZT door de FDA is goedgekeurd voor gebruik, halen Woodroof en Rayon patiënten die de medicatie gebruiken over om met de behandeling stoppen omdat ze geloven dat AZT meer kwaad dan goed doet. In het verloop van de film probeert de FDA Woodroof meerdere keren te stoppen en wordt Woodroof sympathieker naar homoseksuelen toe.

'Rock 'cocksucking' Hudson bullshit': stigma

Door een redneck, heteroseksueel en homofob personage als protagonist te gebruiken, trekt DALLAS BUYERS CLUB veel aandacht naar het stigma dat, zeker in de jaren 80, aan hiv en aids kleeft: De film opent met een scène waarin Woodroof onder de tribunes van de rodeo seks heeft met twee vrouwen, hem meteen neerzettend als een vrouwenverslinder. De scène wordt gevolgd door een sequentie waarin Woodroof bets verzamelt bij de rodeo en het geld dat hij binnenkrijgt op een krant legt met de kop *'Rock Hudson in Paris hospital with*

AIDs (sic)'. De directe link die Woodroof legt met homoseksualiteit en de negatieve connotaties die hij daarbij heeft blijken uit zijn opmerking: *'Did you know Rock Hudson was a cocksucker?'*

Dezelfde negatieve connotaties zijn te zien als Woodroof te horen krijg hiv te hebben. Hij kijkt de artsen vol ongeloof aan en zegt half lachend: *'Are you fucking kidding me? Telling me that fucking Rock cocksucking Hudson bullshit?'* De lach slaat om naar boosheid als één van de artsen hem vraagt of hij intraveneuze drugs heeft gebruikt of zich met homoseksueel gedrag bezig heeft gehouden. *'Homo? I ain't no faggot, motherfucker. I don't even know no fucking faggot. (...) Fucking faggot, I'll whip your ass.'*

Woodroof wordt zelf het *slachtoffer* van dit stigma als zijn vrienden achter de diagnose komen, en hij de negatieve connotaties aan den lijve ervaart. Als hij een stoel pakt en in een café bij een groep vrienden gaat zitten schuiven ze hun stoelen bij hem vandaan. Eén van hen insinueert dat hij homo is door hem 'sugarcakes' en 'sweetheart' te noemen. Woodroof valt hem aan, waarna hij roept dat hij geen 'faggot blood' op zich wil. Woodroof spuugt in reactie hierop op zijn vrienden en breekt volledig met ze. Zodra hij de deur uit is gelopen reageren ze in paniek en rennen naar de bar: *'Fucking goddammit he spit on my face. You got any soap?!'* Behalve het stigma dat aan aids kleeft, met een directe, negatieve connotatie met homoseksualiteit, toont de film hiermee ook over de onwetendheid over de wijze van overdracht van hiv.

De emotionele impact van deze negatieve reactie wordt duidelijk als we Woodroof huilend in zijn auto zien, met een close-up van zijn hand op een pistool, insinuerend dat hij van plan is zelfmoord te plegen na zo verstoten te worden door zijn community.

Opnieuw een ijkpunt in een heteroseksueel

Doordat Woodroof de sociale impact van het stigma rond aids aan den lijve ondervindt, én de gay community nodig heeft om geld te verdienen aan de verkoop van zijn medicatie, gaat hij veel om met homoseksuelen en draait in die periode bij als het gaat om zijn homofobie. De film volgt daardoor het inmiddels bijna klassieke stramien van de toegankelijke heteroseksuele man die over het stigma heen leert te kijken en homoseksualiteit begint te accepteren.

Men zou kunnen stellen dat Woodroof zelf ook tot een minderheid behoort en daardoor minder toegankelijk is: hij is gewelddadig, ruw en onbeholpen. De filmmakers wekken de sympathie van de kijker echter door hierbij zwarte humor te gebruiken. De eerdergenoemde scène waarin Woodroof zijn diagnose krijgt is humoristisch door de contrasten die er te zien zijn: de steriele setting van de ziekenhuiskamer en de nette, bezorgde artsen botst met zijn vieze uiterlijk en onsubtiele uitspraken als *'fucking Rock cocksucking Hudson bullshit'*. Meer humoristische situaties worden gecreeërd met de overdreven manier waarop Woodroof een priester en later een arts imponeert bij het smokkelen van medicatie vanuit Mexico – en het contrast dat dit vormt ten opzichte van zijn normale uiterlijk en gedrag. Als priester spreekt hij de FDA-medewerker gedragen toe, gebruikt hij de informele uitdrukking *'hand to God'* om aan te geven dat hij de medicatie écht niet zal verkopen en noemt de medewerker met een stalen gezicht *'son'*. Als arts heeft hij een lijst met patiëntennamen bij zich die exact overeen komen met de spelers in het Dallas Cowboys football team. Door deze grappige situaties worden de criminele handelingen verzacht voor de kijker, wat het makkelijker maakt om met het personage te sympathiseren.

De transformatie die hij doormaakt is al zichtbaar bij zijn kennismaking met Rayon. Hij trekt zijn hand terug als ze op zijn ziekenhuisbed komt zitten, maar neemt toch het aanbod aan om met haar te kaarten, op voorwaarde: *'stay at the end of the bed.'* Zijn kuitspieren verkrampen en als Rayon die begint te masseren laat hij dat toe en moedigt haar zelfs aan (*'Get it! Get it!'*).

Nadat hij zijn samenwerking met Rayon is aangegaan en ze samenwonen, komen ze tijdens het boodschappen doen een oude vriend van Woodroof tegen. Deze probeert het ijs te breken door wat lacherig op te merken *'Jesus. Fucking faggots everywhere'* als hij Rayon ziet. Woodroof stelt Rayon aan hem voor en dwingt hem door hem in een houdgreep te nemen om haar een hand te geven. De scène geeft een grote verandering in de positie van Woodroof aan.

Deze verandering in het personage komt tot zijn climax bij de dood van Rayon aan aidscomplicaties. Woodroof ontdekt dat ze in het ziekenhuis is overleden en valt de arts woedend aan omdat hij haar AZT zou hebben toegediend. Die nacht huurt hij een prostituee

die voor hem stript en danst, maar hij barst in huilen uit tijdens de lapdance. De scènes geven de emotionele impact van Rayons dood op hem aan en daarmee de indicatie dat hij om haar is gaan geven.

Ook laat hij het winstgevende aspect van de buyers club varen na de dood van Rayon: hij komt op kantoor en krijgt van zijn assistente te horen dat twee mensen niet weten of ze het financieel rond kunnen breien zegt hij verslagen, met laaghangende schouders: *'hook them up.'* De assistente brengt hier tegenin dat ze weinig geld hebben, waarna Woodroof zijn sleutels naar haar gooit en zegt dat ze de auto moet verkopen.

Daarmee eindigt de film met een 180 graden gedraaide Woodroof, van een homofobe redneck naar een sympathieke onbevooroordeelde antiheld. Deze transformatie komt sterk overeen met die van Miller in *PHILADELPHIA*, en heeft eenzelfde doel: de gemiddelde, heteroseksuele blanke kijker mee laten veranderen en sympathiseren met de minderheden in de film.

HIV 101 voor het personage, niet voor de kijker

Waar *RENT* en *PRECIOUS* erg afwijken van de voorgaande films als het gaat om de informatie die wordt gegeven over hiv/aids gaat *DALLAS BUYERS CLUB* hier juist meer op in. Dit is ook nodig voor het narratief: Woodroof is zelf duidelijk niet op de hoogte van de ins en outs van aids en weigert in de eerste instantie te geloven dat hij het heeft.

In een scène in de bibliotheek leest hij cijfers van de grootste doelgroepen en dat overdracht door onbeschermd seks mogelijk is. De scène wordt versneden met een flashback waarin Woodroof seks heeft met een vrouw met naaldwondjes in haar arm. Een schreeuw en een klap op tafel maken de kijker duidelijk dat Woodroof zich realiseert dat hij onveilige seks heeft gehad met een intraveneuze drugsgebruiker en zijn testresultaten daarom niet zo vergezocht zijn als hij zelf vond.

De informatie over hiv-overdracht is alleen in de film verwerkt vanwege de relevantie voor het narratief en heeft niet het voorlichtende karakter van de films in de jaren 80 en 90.

De medische industrie als antagonist

'The only people AZT helps are the people who sell it,' zegt de Mexicaanse arts die vitaminepillen aan Woodroof verkoopt. De film zet de medische industrie neer als een

bedrijfstak die geld verdienen belangrijker vind dan mensenlevens en de FDA als een corrupte organisatie die de marionet is van die industrie.

Woodroof roept in een volle zaal tijdens een voorlichtingsbijeenkomst met de FDA: *'People are dying. And y'all up there are afraid that we're gonna find an alternative without you. You see the pharma companies pay the FDA to push their product. So fuck no, they don't want to see my research. I don't have enough cash in my pocket to make it worth their while!'*

Het is echter niet alleen de redneck met de grote mond die zich tegen de FDA en de farmaceutische industrie keert, maar ook één van de artsen, een *love interest* van Woodroof, spreekt zich uit tegen het gebruik van AZT en smokkelt de voorlichtingsflyers van Woodroof naar de wachtkamer van het ziekenhuis. De film geeft, door het sympathieke personage met een professionele medische achtergrond haar twijfels uit te laten spreken extra geloofwaardigheid aan de positief van Woodroof. Bij de goedkeuring van de FDA zegt ze tegen haar collega: *'I have questions about the drug's safety, David. We don't know what the long-term effects are. It's irresponsible.'*

Als Woodroof de FDA aanklaagt voor het tegenhouden van zijn gebruik van Peptide T, een medicijn dat door de FDA zelf als niet-giftig werd aangemerkt, verliest hij de zaak omdat de FDA binnen de wet heeft gehandeld, maar de rechter spreekt zich wel uit tegen het handelen van de organisatie: *'The court is highly disturbed by its bullying tactics.'* Ook hierin krijgt Woodroof dus bijval van een professional.

DALLAS BUYERS CLUB benadrukt het feit dat Woodroof, zonder gebruik van voorgeschreven medicatie, meer dan zeven jaar langer leefde dan de artsen bij zijn diagnose voorspelden door dagen te nummeren met een titelkaart. De film eindigt dan ook met de titelkaart 'Day 2557' met een korte tekst in beeld over de dood van Woodroof.

De titelkaart wordt gevolgd door de tekst *'A lower dose of AZT became widely used in later drug combinations that saved millions of lives.'* Het is een tekst die het in de rest van de film gebruikte discours tegenspreekt, waarin vooral de impressie wordt opgewerkt dat AZT alleen negatieve effecten heeft. Door de bewoording van de tekst in *simple past* ontstaat bovendien de betekenis dat het gebruik van de medicatie niet meer actueel is, terwijl AZT nog steeds wordt gebruikt in de effectieve hiv-remmers Combivir en Trizivir. Het narratief en deze afsluitende tekst framet de hiv-problematiek als een fenomeen van het verleden.

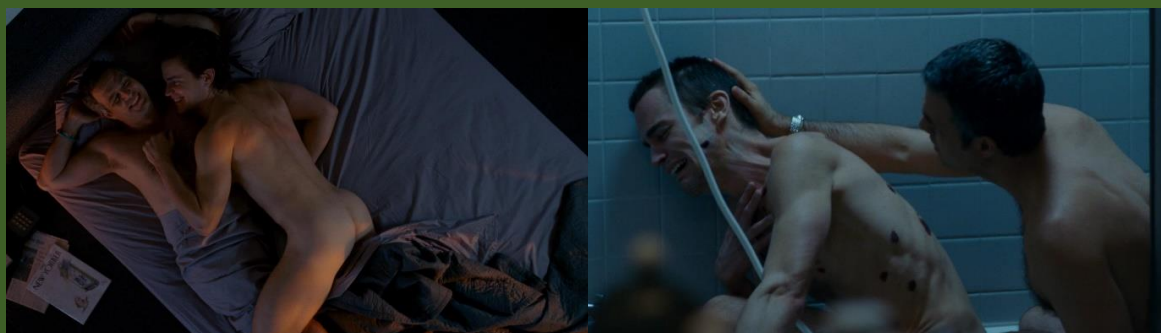
Een opvallende keuze van de filmmakers is de toevoeging van een tekst die na de 4 minuten durende creditsroll in beeld komt: *'AIDS is not over. Access to treatment could save many more lives.'* Het is het enige moment waarop direct naar de actualiteit wordt verwezen en er wordt gewezen op de benodigdheid van actie – al is hier niet duidelijk voor en door wie. Dat deze melding pas na de volledige credits te zien is, waar maar weinig kijkers naar zullen blijven kijken, geeft bovendien aan dat de urgentie van deze boodschap niet hoog is voor de makers.

Waar *RENT* en *PRECIOUS* actuele problematiek negeren en hiv/aids bijna als decorstuk in de narratieven die zich afspelen in de jaren 80 gebruiken, is het discours dat *DALLAS BUYERS CLUB* gebruikt tegengesteld aan de inzet van de overheid en belangenorganisaties om meer hiv-patiënten behandeld te laten worden.

Korte analyse: THE NORMAL HEART (2014)

THE NORMAL HEART heeft wat narratief betreft nog de meeste overeenkomsten met *AND THE BAND PLAYED ON*: ook deze film speelt zich af tijdens de vroege periode van de aidsepidemie in Amerika en legt de nadruk op het politieke element in deze epidemie. *THE NORMAL HEART* heeft, anders dan het meanderende *AND THE BAND PLAYED ON*, zijn focus volledig op de gay scene in New York en de vorming van de GMHC (Gay Men's Health Crisis).

Wat meteen opvalt bij deze film is de wijze waarop homoseksualiteit in beeld wordt gebracht: voor een mainstream film zijn er zeer expliciete seksscènes te zien. *THE NORMAL HEART* klaagt, net als *AND THE BAND PLAYED ON*, het weggijken van de politiek aan, maar brengt een groot gedeelte van het drama dat dit veroorzaakt door het tonen van de impact hiervan op een homoseksueel stel.



Figuur 8: Intieme scènes: Ned en Felix voor en tijdens ziekte. In de douche-scène is duidelijk te zien hoe mager Felix geworden is.

THE NORMAL HEART vraagt zijn kijkers om emotioneel te investeren in deze personages door hun relatie vanaf het begin te volgen en deze in intieme scènes weer te geven. Doordat de romance veel screentime krijgt wordt de dramatiek van het uiteindelijke overlijden van één van de twee mannen vergroot. Een exemplarische scène in dit kader is die waarin Ned (Mark Ruffalo) bij thuiskomst diarree op het bed vindt en zijn vriend Felix (Matt Bomer) huilend op het toilet aantreft. Hij veegt zijn billen af en brengt hem naar de douche, waar doordat hij naakt is extra zichtbaar wordt hoe vermagerd hij is (Figuur 8). Terwijl de synthesizer-muziek in mineur aanzwelt klinkt de voice-over van Ned:

'Once upon a time, there was a little boy who always wanted to love another little boy. One day, he finally found that love, and it was wonderful. I'm supposed to use gloves, I'm supposed to do this, I'm supposed to do that, I'm supposed to not kiss him. (...) He's afraid I'll leave him. I told him I wouldn't leave him. That I never, for one second, would think of leaving him. (...) You cry and you cry until you think you can't cry anymore. And then you cry some more. Not only for yourself and Felix, but for all the little boys who finally found other little boys they've wanted all their lives, now that we're men.'

Het is de eerste film waarbij de aidsproblematiek wordt benaderd vanuit het perspectief van een homoseksueel stel in plaats van een individu, en waarbij de impact op deze relatie een grote rol speelt, zoals zichtbaar wordt in bovengenoemd citaat. In tegenstelling tot alle eerdere films gebruikt THE NORMAL HEART geen heteroseksuele personages als ijkpunt voor de kijker, maar toont deze de gebeurtenissen vanuit het perspectief van homoseksuele mannen.

Belangrijk om hier te realiseren is dat het gaat om een telefilm, geproduceerd en uitgezonden door HBO. Dit is een betaalzender die geen rekening hoeft te houden met adverteerders en bekend staat om het uitzenden van content die vanwege expliciet geweld, naakt en taalgebruik niet snel op de reclamezenders te vinden zou zijn.

Hieraan conclusies verbinden met betrekking tot het discours in Amerikaanse mainstreamfilms in totaliteit zou dan ook niet correct zijn. De ontwikkelingsgeschiedenis van

de film, die jarenlang geen financiering voor productie kreeg, onderstreept dit.⁹⁵ Dit neemt echter niet weg dat er een ontwikkeling te zien is in het discours als we kijken naar eerdere HBO-productie *AND THE BAND PLAYED ON*. Ondanks de depictie van badhuizen en homoseksuelen in een relatie is hier op geen enkel moment fysieke intimiteit tussen twee mannen te zien. Dat dit zo compleet anders is in *THE NORMAL HEART* geeft een grote verandering in het discours van homoseksualiteit weer, dat in 2014 een grotere acceptatie van homoseksuele relaties in de maatschappij reflecteert.

Dat deze film wel geselecteerd is in de selectie mainstreamfilms voor dit onderzoek hangt samen met de enorme populariteit van de zender HBO. Door onder andere het grote succes van series als *Game of Thrones* had HBO 28,5 miljoen abonnees in 2014. Daarnaast speelt een groot aantal A-list acteurs in de film: Mark Ruffalo is bekend door zijn rol in de succesvolle Marvel *AVENGERS*-films, Julia Roberts is één van de grootste Hollywood-actrices ooit en Jim Parsons geniet enorme aandacht door zijn rol in sitcom *The Big Bang Theory*. Ook de vele Emmy Awards nominaties maken dat de film grote bekendheid heeft gekregen en voldoet aan mijn criteria voor een mainstream film.

Homofobie speelt weer de belangrijkste rol – gezien reflectie van grotere acceptatie van homoseksuele relaties is de insteek echter niet het reduceren van stigma, zoals we bij eerdere films zagen dat duidelijk het geval was door het gebruik van een heteroseskueel ijkpunt, zoals bij *PHILADELPHIA*. Doordat de film zich afspeelt in de jaren 80 is het vooral een kwestie van terugkijken naar de situatie van toen. De link naar de actualiteit, waarin de focus van de overheid en belangenorganisaties vooral ligt bij het promoten van tests, juist onder de geportretteerde doelgroep, ontbreekt echter. De enige expliciete link naar de actualiteit is een tekst die aan het einde van de film op het scherm verschijnt: *'Since the epidemic began in 1981, over 36 million people worldwide have died from HIV/AIDS. More than 6,000 are newly infected every day with HIV.'* Omdat de film zich in de vroege jaren 80 afspeelt, wordt niet verwezen naar tests of medicatie, omdat beide op dat moment nog niet uitgevonden waren, maar ook in de tekst aan het einde van de film worden deze niet

⁹⁵ Gordon Cox, "Mark Ruffalo, Jim Parsons praise Larry Kramer at HBO's 'The Normal Heart' Premiere," *Variety*, 13 mei 2014. <http://variety.com/2014/scene/news/mark-ruffalo-jim-parsons-larry-kramer-the-normal-heart-premiere-1201178965/>

genoemd. In THE NORMAL HEART wordt vooral teruggekeken, zonder de kijker impliciet of expliciet aan te zetten tot verandering of actie.

Hiv in de afgelopen vijf jaar

De afgelopen vijf jaar lijken een terugkeer naar het discours van de films van de jaren 80 en 90, toen de aids-crisis in de Verenigde Staten zijn hoogtepunt bereikte. Hiv/aids is weer de rode draad in de films en de focus ligt in grote mate op het stigma dat de ziekte met zich mee brengt.

Een groot verschil ligt echter in de context waarin de films gemaakt zijn en de omgeving waar ze naar verwijzen. Waar de films van voor de introductie van effectieve medicatie naar de actuele problematiek verwezen en een grote urgentie bij zich droegen, staan DALLAS BUYERS CLUB en THE NORMAL HEART vrijwel los van de actualiteit en wijzen zij vooral terug naar de crisis van de jaren 80 en 90. Resultaat van de actuele, grote inzet van overheids- en belangenorganisaties om hiv-tests te promoten wordt niet weerspiegeld in de films. In het vorige hoofdstuk zagen we dat ook de kennis over hiv onder de Amerikaanse bevolking vaak nog te wensen overlaat, maar net als bij PRECIOUS en RENT wordt uitgegaan van een kijker die op de hoogte is van de ins en outs van het virus.

De discrepantie tussen het discours in campagnes en in de mainstream films – en daarmee de maatschappij – geeft aan dat hiv/aids niet meer *top of mind* is en aan de ziekte verbonden problematiek voornamelijk als een fenomeen van het verleden wordt gezien. Daarmee wordt het dominante discours dat in RENT en PRECIOUS te zien was voortgezet.

5 Bespreking: 30 jaar hiv in mainstream films

Van angstwekkend doodsvonniss naar een chronisch ongemak. Dat was de verandering in de betekenis van hiv met de introductie van effectieve hiv-remmers in 1996. Voor patiënten die de medicatie op tijd kregen ten minste: uit de cijfers die in de vorige twee hoofdstukken zijn genoemd blijkt dat tot op de dag van vandaag Amerikanen sterven doordat ze zich niet op tijd bewust zijn van hun hiv-positieve status of geen toegang hebben tot medicatie.

Ondanks deze realiteit is de veranderde betekenis ook te ontwaren in het dominante discours zoals dat uiting krijgt in de in deze scriptie besproken films. Het grote verschil in urgentie is eerst te zien in het gebrek aan mainstream films over het onderwerp na een veel verzadigder medialandschap in de eerste helft van de jaren 90, gevolgd door films waarin het virus inwisselbaar is voor andere obstakels voor de personages. Uiteindelijk zien we een terugkeer naar het discours van de jaren 80 en 90, gepresenteerd in de context van die periode in plaats van de actualiteit.

De eerste film die uitkomt loopt voor op de overheids campagnes in de jaren 80. *AN EARLY FROST* neemt in 1985 de rol van een voorlichtingscampagne aan en bestrijdt stigma voordat de eerste overheids campagne van start gaat, vijf jaar na het begin van de epidemie in 1981. Alle films die tot en met de jaren 90 uitkomen houden deze voorlichtende en stigma-bestrijdende rol vast en lopen daarmee gelijk met het dominante discours in de campagnes die in die periode liepen. De films zijn van belang bij het veranderen van het discours over hiv/aids in de Amerikaanse samenleving.

In de films worden consistent personages gebruikt waar de gemiddelde kijker zich aan kan relateren en waarvan de *otherness* wordt geminimaliseerd om de crisis dicht bij het publiek te kunnen brengen. Zo wordt een verandering in houding gestimuleerd. Deze bevindingen verschillen van de conclusies die Hart trekt in zijn boek *The AIDS Movie*, waarin hij concludeert dat de representaties van aids die hij heeft gevonden overwegend negatief zijn omdat ze bij een *other* voorkomen.⁹⁶

⁹⁶ Hart, *The AIDS Movie*, 57-8.

De minderheden in de mainstream film

Hiv is altijd een virus geweest dat vooral bij minderheden voorkomt: homoseksuelen, drugsgebruikers en zwarte Amerikanen hebben het meest te lijden onder de epidemie.

Homoseksuelen zijn de meest vertegenwoordigde groep in alle films. Ook wanneer heteroseksuelen de hoofdrol spelen, wordt een duidelijke link tussen homosexualiteit en hiv/aids gelegd.

Waar in de eerste films wel wordt verwoord dat *iedereen* besmet kan worden, zoals ook de (overheids)campagnes communiceren, vervalt dat aspect na de jaren 90. Dit is opnieuw in lijn met de campagnes en reflecteert de statistieken en het discours dat met de kritiek op de *America Responds to AIDS*-campagne veranderde.

Naast homoseksuelen zijn zwarte Amerikanen en drugsgebruikers, conform de statistieken, de meest voorkomende personages in de mainstream films over hiv/aids van de afgelopen vijftien jaar.

Discoursontwikkeling bij homosexualiteit

In het geval van homosexualiteit brengt dit een extra laag in het bestrijden van stigma; het is niet alleen de ziekte waar een stigma aan kleeft, maar ook de seksuele geaardheid van de patiënten is een drempel voor sociale acceptatie. Geen van de geanalyseerde films in de jaren 90 is uitgesproken over het al dan niet goedkeuren van homosexualiteit, maar wel humaniseren ze seksuele personages en benadrukken zo het belang van tolerantie en compassie. Een belangrijke manier om dit te doen is door de hoofdpersonages zo dicht mogelijk bij de heteroseksuele, blanke norm te laten staan, zodat de mainstream kijker zich hier makkelijk mee kan identificeren.

In dit discours van homosexualiteit zien we een duidelijke ontwikkeling. In *AN EARLY FROST* werd het nog weggemoffeld en werd geen stelling ingenomen, terwijl in *RENT* zoenende stellen te zien zijn en homofoben belachelijk worden gemaakt en *THE NORMAL HEART* intieme scènes toont maar vooral het niet-accepteren van homoseksuelen hard veroordeelt. Ook hierin is het discours een tweerichtingsweg waar machtsrelaties in werking zijn: waar de eerdere films voorzichtige stapjes zetten voor het bevorderen van bespreekbaarheid, reflecteren de recentere films een dominant wordend discours en zwingelen ze tegelijk een in de Verenigde Staten nog steeds levendige discussie aan. Mediawetenschappers Benschhoff en Griffin stellen dat het activisme rond de aids crisis de onafhankelijke films van de New Queer Cinema aanzwengelden, en dat het succes van deze films Hollywood vertrouwen

gaf in het portretteren van homoseksuele personages.⁹⁷ Dat de start van de aids crisis voor de mainstream filmindustrie indirect een belangrijke impuls is geweest om de emancipatie van homoseksualiteit een grotere rol te geven in films is dan ook aannemelijk. Voor die tijd waren films waarin mannen met feminine trekjes die vooral het mikpunt van grapjes waren geen uitzondering.⁹⁸

Stigma

De sociale implicaties van aids zijn de rode draad in de meeste van de geanalyseerde films: stigma en de angst voor besmetting. De films die uitkwamen vóór de introductie van HAART, effectieve hiv-remmers, proberen dit discours te doorbreken door gedragsverandering bij de protagonisten te tonen en informatie over de overdraagbaarheid van hiv te verwerken in het narratief.

De films die uitkwamen na de introductie van HAART framen hiv/aids echter als een probleem van het verleden door de narratieven in de jaren 80 af te laten spelen. De films uit het vorige decennium hanteren het virus daarbij als een decorstuk. Recentere films maken een hiv/aids weer een substantieel onderdeel van het narratief en grijpen daarbij terug naar het discours zoals dat wordt gehanteerd in de oudere films, met een focus op de sociale impact op hiv/aids-patiënten in die periode.

Discrepantie tussen overheidsinzet en dominant discours

Hiermee is een discrepantie te zien tussen de inzet van campagnes van de overheid en belangenorganisaties en het dominante discours in de films. De urgentie in de actuele campagnes is absoluut niet aanwezig in de films en, als reflectie daarvan, in de maatschappij. Dit komt overeen met de daling in aandacht van nieuwsmedia die Brodie et al. signaleren (figuur 3). Dit geeft ook een indicatie waarom de statistieken als het gaat om het aantal nieuwe hiv-infecties tot nu toe stabiel lijken te blijven en in het geval van jonge MSM enorm stijgen ondanks de inzet van campagnes: het Amerikaanse publiek is niet doordrongen van de urgentie. De huidige films geven uiting aan dit discours.

⁹⁷ Harry M. Benshoff en Sean Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2005), 253-4.

⁹⁸ Ibid., 19-24.

What's next? Vervolgonderzoek en vertaling naar praktijk

De keuze van filmmakers om het narratief van nieuwe films over hiv en aids in de jaren 80 plaats te laten vinden is begrijpelijk. De uitzichtloosheid van het begin van de crisis leent zich bijzonder goed voor drama. Dit doet niets af aan de analyse en de conclusies die ik daaruit trek als het gaat om het dominante discours in de mainstream films, maar het geeft wel aanknopingspunten voor vervolgonderzoek.

De periode tot 1996 was 'groot drama' – het stijgende dodental, de initiële inactiviteit van de overheid en het uitblijven van een geneesmiddel maken dat de huidige situatie 'klein drama' te noemen is, met kleinere aantallen nieuwe infecties en meer individuele problematiek. Denk hierbij aan het niet weten van een hiv-status en slechte toegang tot, nare bijwerkingen van of immuniteit voor medicatie. Maar ook de sociale aspecten, zoals seksualiteit binnen een relatie van wie één van de partners seropositief is of overwegingen bij het nemen van PrEP (hiv preventie medicatie) binnen zo'n relatie, zijn onder 'klein drama' te scharen.

Hoewel dergelijke fenomenen ook voor mainstreamfilms interessante (sub)plots zouden kunnen vormen, ben ik ze bij mijn onderzoek niet tegengekomen. Een volgende vraag is dan ook hoe het dominante discours er uitziet in televisieseries of in Amerikaanse films die niet op de mainstream gericht zijn, maar een homoseksuele of Afro-Amerikaanse doelgroep hebben. Een combinatie van televisie en een smallere doelgroep, de onlangs gecancelde HBO-serie *LOOKING*, komt bijvoorbeeld voor de geest. Vooral televisieseries lenen zich door hun langere tijdsduur goed voor kleiner drama. Met het oog op de op specifieke risicogroepen gerichte campagnes die we in de afgelopen jaren meer gezien hebben zijn ook de entertainmentproducten die hen als doelgroep hebben interessant en belangrijk om te analyseren. Niet alleen om meer inzicht te krijgen in het discours, maar ook om potentiële kansen om samenwerkingen tussen overheids- of belangenorganisaties en televisieproducenten in kaart te brengen. Daar ligt een reële kans, gezien de samenwerking tussen de Kaiser Family Foundation en CBS/Viacom in 2003, die resulteerde in hiv/aids-verhaallijnen in enkele televisieseries.⁹⁹

⁹⁹ Davis, *Evolution of an epidemic*, 20.

Een ander praktisch actiepunt op het gebied van mainstreamfilms, de focus van dit onderzoek, kan liggen in richtingen van campagneuitingen op Hollywood-filmmakers en schrijvers. De executive producer van PRECIOUS antwoorde op de vraag van POZ waarom de mythe die Precious' moeder aanhaalt (*'we never did it up the ass, so I know [I don't have AIDS]'*) niet explicieter wordt ontkracht in de film: *'(...) we never wanted this movie to be an after-school special that beat people over the head.'*¹⁰⁰ Nu is film een subjectieve kunstvorm, maar mijn analyse toont duidelijk de verschillen tussen de periode voor en na 1996 als het gaat om het expliciet voorlichten. Vooral RENT en PRECIOUS gaan uit van een kijker die de nodige voorkennis heeft, terwijl AN EARLY FROST (op de wijze van de genoemde *'after-school special'*) en PHILADELPHIA (op elegantere wijze) personages, en daarmee kijkers, voorlichten. Als er voor overheids- en belangenorganisaties op het gebied van mainstream film vooruitgang te halen is, is dat dus bij de filmmakers. Niet alleen kunnen zij kijkers eraan herinneren dat er nog steeds honderdduizenden mensen in de Verenigde Staten met hiv kampen en er jaarlijks duizenden nieuwe infecties zijn, zij zijn ook degenen die een belangrijke rol zouden kunnen spelen in de kennismaking van een nieuwe generatie met de hiv-problematiek. De zorgwekkende stijging in nieuwe infecties onder jonge MSM geeft aan dat een dergelijke introductie hard nodig is en *'beating people over the head'* zoals men vóór HAART deed misschien zo gek nog niet is. Het is aannemelijk dat de films van voor 1996 hebben geholpen bij het vergroten van kennis en tegengaan van stigma. Als nieuwe films hiv als een urgent probleem zouden framen, zouden zij een belangrijke rol kunnen spelen bij het terugbrengen van het aantal nieuwe infecties en het toewerken naar het moment waarin een film terecht met *zero urgency* kan terugkijken op hiv/aids, een fenomeen van het verleden.

¹⁰⁰ Kate Ferguson, "Precious Little," *POZ* January/February 2010: 20.

Literatuur en bronnen

Alle online bronnen laatst geraadpleegd: 29 september 2015.

AIDS Alert. 2008. "CDC renews plan tot reduce new HIV infections, but with more modest goals". *AIDS Alert* 23, no. 21: 13-15.

Arpadi, Stephen M. "Growth failure in children with HIV infection." *Journal of Acquired Immune Deficiency Syndromes* 25 (2000): S37-42.

Bal, Mieke. "Framing." In *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, 133-73. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. 1948. Herdruk, New York: Random House, 1985.

Benshoff, Harry M. en Sean Griffin. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2005.

Berger, Barbara E., Carol Estwing Ferrans en Felissa R. Lashley. "Measuring stigma in people with HIV: Psychometric assessment of the HIV stigma scale." *Research in Nursing & Health* 24, no. 6 (2001): 518-529.

Bosk, Charles L. en Joel. E. Frader. "AIDS and its impact on medical work: the culture and politics of the shop floor." *The Milbank Quarterly* 68, no. S2 (1990): 257-279.

Brier, Jennifer, Emily Easton en Emily H. Nordstrom. *Surviving & Thriving. AIDS, politics, and culture*. Online tentoonstelling, US National Library of Medicine, 2013.
<http://www.nlm.nih.gov/exhibition/survivingandthriving/index.html>

Brodie, Mollyann, Elizabeth Hamel, Lee Ann Brady, Jennifer Kates, en Drew E. Altman. "AIDS at 21: Media Coverage of the HIV Epidemic 1981-2002." *Columbia Journalism Review* 42, no. 6 (2004): A1.

Brodth, H. Reinhard, Bernd S. Kamps, Peter Gute, Bernhard Knupp, Shlomo Staszewski, and Eilke B. Helm. "Changing incidence of AIDS-defining illnesses in the era of antiretroviral combination therapy." *AIDS* 11, no. 14 (1997): 1731-1738.

Brook, Tom. "Dallas Buyers Club: How Hollywood grapples with AIDS." BBC.com, 21 oktober 2014.
<http://www.bbc.com/culture/story/20131031-how-hollywood-grapples-with-aids>.

Buxton, Rodney. "An Early Frost." Museum of Broadcast Communications, 25 oktober 2013.
<http://www.museum.tv/eotv/earlyfrost.htm>

CDC. "Results of a Gallup Poll on Acquired Immunodeficiency Syndrome – New York City, United States, 1985." *Morbidity and Mortality Weekly Report* 34, no. 33 (1985): 513-514.

CDC. "HIV/AIDS Among Men Who Have Sex With Men and Inject Drugs." *Morbidity and Mortality Weekly Report* 49, no. 21 (2000): 465-470.

CDC. "HIV and AIDS - United States, 1981-2000." *Morbidity and Mortality Weekly Report* 50, no. 21 (2001): 430-434.

CDC. "Notice to Readers: The 20th Year of AIDS: A Time to Re-Energize Prevention." *Morbidity and Mortality Weekly Report* 50, no. 21 (2001): 444-445.

CDC. *HIV Surveillance Report* Vol 16 (2004).

http://www.cdc.gov/hiv/pdf/statistics_2004_HIV_Surveillance_Report_vol_16.pdf

CDC. "Notice to Readers: National Black HIV/AIDS Awareness Day, February 7, 2006". *Morbidity and Mortality Weekly Report* 55, no. 4 (2006): 105.

CDC. "HIV Surveillance – United States, 1981-2008". *Morbidity and Mortality Weekly Report* 60, no. 21 (2011): 689-693.

CDC. *HIV Surveillance Report* Vol. 25 (2015).

http://www.cdc.gov/hiv/pdf/g-l/hiv_surveillance_report_vol_25.pdf

CDC. "9 in 10 new U.S. HIV infections come from people not receiving HIV care." CDC.gov. 23 februari 2015. http://www.cdc.gov/nchhstp/newsroom/2015/HIV-Transmission-at-Each-Stage-of-Care.html?s_cid=nchhstp-hcso-nwsrm-hiv-care-005

Clinton, William J. "Inaugural Address." 20 januari 1993. Transcriptie door G. Peters and J. T. Woolley, *The American Presidency Project*.

<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=46366>

Cohen, Jon. "Results on New AIDS Drugs Bring Cautious Optimism." *Science* 271, no. 5250 (1996): 755-756.

Institute of Medicine. *No Time to Lose: Getting More from HIV Prevention*. Washington, D.C.: National Academies Press, 2000.

Conrad, Peter. "The Social Meaning of AIDS." In *Policy Issues for the 1990s Vol. 9*, geredigeerd door Ray C. Rist, 75-88. New Jersey: Transaction Publishers, 1989.

Currey, Charles J., M. Johnson en B. Ogden. "Willingness of health-professions students to treat patients with AIDS." *Academic Medicine* 65, no. 7 (1990): 472-474.

Davis, Julia. *Evolution of an epidemic: 25 years of HIV/AIDS media campaigns in the U.S.* New York: Kaiser Family Foundation, 2006.

<http://kaiserfamilyfoundation.files.wordpress.com/2013/01/7515.pdf>

DeJong, William, R. Cameron Wolf en S. Bryn Austin. "U.S. Federally Funded Television Public Service Announcements (PSAs) to Prevent HIV/AIDS: A Content Analysis". *Journal of Health Communication: International Perspectives* 6, no. 3 (2001): 249-263.

Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Harlow: Pearson Education Limited, 1995.

Fairclough, Norman. "A reply to Henry Widdowson's 'Discourse analysis: a critical view'." *Language and Literature* 5, no. 1 (1996): 49-56.

Fairclough, Norman en Ruth Wodak. "Critical Discours Analysis." In *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction, Vol. 2. Discourse as Social Interaction*, geredigeerd door Teun A. van Dijk, 258-284. London: Sage, 1997.

Finkel, Madelon Lubin. *Truth, Lies, and Public Health: How We are Affected when Science and Politics Collide*. Westport: Praeger Publishers, 2007.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction*. Pantheon Books: New York, 1978.

Gallup. Gay & Lesbian rights." Laatst gewijzigd augustus 2015.

<http://www.gallup.com/poll/1651/Gay-Lesbian-Rights.aspx>.

German, Kathleen M. en Jeffrey L. Courtright. "Politically Privileged Voices: Glaser and Fisher Address the 1992 Presidential Nominating Convention." In *Power in the Blood; A Handbook on Aids, Politics, and Communication*, geredigeerd door William N. Elwood, 67-76. Londen: Routledge, 1998.

Gibaldi, Milo. "The Eleventh International Conference on AIDS: Cautious Celebration in Vancouver." *The Journal of Clinical Pharmacology* 37, no. 1 (1997): 20-24.

Hall, H. Irene, Ruiguang Song, Philip Rhodes, Joseph Prejean, Qian An, Lisa M. Lee, John Karon, Ron Brookmeyer, Edward H. Kaplan, Matthew T. McKenna en Robert S. Janssen. "Estimation of HIV incidence in the United States." *JAMA* 300, no. 5 (2008): 520-529.

Hall, Stuart. "The Spectacle of the 'Other'". In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, geredigeerd door S. Hall, 223-290. Londen: Sage, 1997.

Hart, Kylo-Patrick R. "Our bodies, their bodies, and (in)visible lesions, AIDS film melodramas and the transformation from "us" versus "them" to "just us"." In *Mediated deviance and social otherness: interrogating influential representations*, geredigeerd door Kylo-Patrick R. Hart, 140-152. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

Hart, Kylo-Patrick R. *The AIDS Movie: Representing a Pandemic in Film and Television*. Binghamton, NY: The Haworth Press, 2000.

Herek, Gregory M. en Eric K. Glunt. "An Epidemic of Stigma: Public Reactions to AIDS." *American Psychologist* 43, no. 11 (1988): 886-891.

Herek, Gregory M., John P. Capitanio en Keith F. Widaman. "HIV-Related Stigma and Knowledge in the United States: Prevalence and Trends, 1991-1999." *American Journal of Public Health* 92, no. 3 (2002): 371-377.

Holliday, Ruth. "Philadelphia: AIDS, Organization, Representation." In *Organization-Representation: Work and Organizations in Popular Culture*, geredigeerd door J. Hassard, R. Holliday, 101-16. Londen: SAGE Publications, 1998.

HRSA. "Funding Levels: Then and Now." *HRSA: A Living History – The Ryan White HIV/AIDS Program*, 2010. <http://hab.hrsa.gov/livinghistory/legislation/funding.htm>

Huckin, Thomas. "Critical Discourse Analysis". In *Functional approaches to written text: classroom applications*, geredigeerd door Tom Miller, 78-92. Washington, DC: USIA., 1997.

Jäger, Siegfried. *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. 4e ed. Münster: UNRAST-Verlag, 2004.

Johnson, Anna S., Irene Hall, Xiaohong Hu, Amy Lansky, David R. Holtgrave en Jonathan Mermin. "Trends in Diagnoses of HIV Infection in the United States, 2002-2011." *JAMA* 312 (2014): 432-434.

Kress, Gunther en Theo van Leeuwen. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. New York: Oxford University Press, 2001.

Lederer, Susan. "Dark Victory: Cancer and Popular Hollywood Film." *Bulletin of the History of Medicine* 81 (2007): 94-115.

Link, Jürgen. *Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart*. Konstanz: Konstanz University Press, 2013.

National Research Council. 1986. *Confronting AIDS: Directions for Public Health, Health Care, and Research*. Washington, DC: The National Academies Press.

O'Connor, John E. "History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past." *The American Historical Review* 93 (1988): 1200-1209

Ostrow, Nicole. "HIV Diagnoses Rise Among Young Gay Men as Total U.S. Cases Drop." *Bloomberg Business*, 19 juli 2014. <http://www.bloomberg.com/news/articles/2014-07-19/hiv-diagnoses-rise-among-young-gay-men-as-total-u-s-cases-drop>.

"PEPFAR Funding." 2015. <http://www.pepfar.gov/documents/organization/189671.pdf>

Pilipp, Frank en Charles Shull. "TV movies of the first decade of AIDS." *Journal of Popular Film & Television* 21, no. 1 (1993): 19-27.

Prejean, Joseph, R. Song, Ruiguang Song, Angela Hernandez, Rebecca Ziebell, Timothy Green, Frances Walker, Lillian S. Lin, Qian An, Jonathan Mermin, Amy Lansky en H. Irene Hall. "Estimated HIV incidence in the United States, 2006-2009." *Public Library of Science* 6: e17502. <http://www.plosone.org/article/fetchObject.action?uri=info:doi/10.1371/journal.pone.0017502&representation=PDF>

Rapping, Eleyne. *The Movie of the Week: Private Stories/Public Events*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.

Revenson, Tracy A. en Kathleen M. Schiaffino. "Community-Based Health Interventions". In *Handbook of Community Psychology*, geredigeerd door Julian Rappaport en Edward Seidman, 471-493. New York: Springer US, 2000.

Rogers, Rebecca. "Critical approaches to discourse analysis in educational research." In *An introduction to critical discourse analysis in education. Second Edition*, geredigeerd door Rebecca Rogers, 1-20. New York: Routledge, 2011.

Schaffner, Bertram. "Reactions of Medical Personnel and Intimates to Persons With AIDS." *The Psychotherapy Patient* 2, no. 4: 341-354.

Schneider, Florian. "It's a small world after all?". In *Discourse, Politics and Media in Contemporary China*, geredigeerd door Qing Cao, Hailong Tian en Paul Chilton, 97-120. Amsterdam: John Benjamins, 2014.

Shoard, Catherine. "Dallas Buyers Club's Matthew McConaughey: 'I don't even have a doctor' – video interview." *The Guardian* video, 7:22. 5 februari 2014, <http://www.theguardian.com/film/video/2014/feb/05/dallas-buyers-club-matthew-mcconaughey-jared-letto-video>.

Skarbinski, Jacek, Eli Rosenberg, Gabriela Paz-Bailey, H. Irene Hall, Charles E. Rose, Abigail H. Viall, Jennifer L. Fagan, Amy Lansky en Jonathan H. Mermin. "Human immunodeficiency virus transmission at each step of the care continuum in the United States." *JAMA internal medicine* 175, no. 4 (2015): 588-596.

Summers, Todd en Jennifer Kates. *Trends in U.S. Government Funding for HIV/AIDS*. Kaiser Family Foundation. 2004. <https://kaiserfamilyfoundation.files.wordpress.com/2013/01/issue-brief-trends-in-u-s-government-funding-for-hiv-aids-fiscal-years-1981-to-2004.pdf>

Swenson, Rebecca R., Christie J. Rizzo, Larry K. Brown, Peter A. Vanable, Michael P. Carey, Robert F. Valois, Ralph J. DiClemente en Daniel Romer. "HIV Knowledge and its Contribution to Sexual Health Behaviors of Low-Income African American Adolescents." *JAMA* 102, no. 12 (2010): 1173-1182.

Tsevat, Rebecca. "Looking for Representation: Illness, Race, and the Complications of Justice in Philadelphia." *Intima* Fall 2013.
<http://static1.squarespace.com/static/54bc1287e4b09cb81d8d8439/t/558698d0e4b0549179944138/1434884304608/Looking+for+Representation+.pdf>

"Clinton Administration Record on HIV/AIDS." U.S. Department of Health and Human Services, 1 december 2000. <http://archive.hhs.gov/news/press/2000pres/00fsaids.html>

Van Dijk, Teun A. "Critical Discourse Analysis." In *Handbook of Discourse Analysis*, geredigeerd door Deborah Schiffrin, Deborah Tannen en Heidi E. Hamilton, 352-371. Oxford: Blackwell, 2001.

Van Dijk, Teun A. *Discourse and Knowledge: A Sociocognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

White House Office of National AIDS Policy. *National HIV/AIDS Strategy for the United States*. 2010. <https://www.aids.gov/federal-resources/national-hiv-aids-strategy/nhas.pdf>.

White House Office of National AIDS Policy. *National HIV/AIDS Strategy: Update of 2014 Federal Actions to Achieve National Goals and Improve Outcomes Along the HIV Care Continuum*. 2014. https://www.whitehouse.gov/sites/default/files/docs/nhas_2014_progress_report_final_2.pdf

Geraadpleegde films

A MOTHER'S PRAYER. Geregisseerd door Larry Elikann 1995. USA Network, internet download.

AN EARLY FROST. Geregisseerd door John Erman. 1985. NBC, dvd

AND THE BAND PLAYED ON. Geregisseerd door Rorger Spottiswoode. 1993. HBO, dvd.

BIG. Geregisseerd door Penny Marshall. 1988. 20th Century Fox, Blu-ray.

DALLAS BUYERS CLUB. Geregisseerd door Jean-Marc Vallée. 2013. Focus Features, Blu-ray.

IN THE GLOAMING. Geregisseerd door Christopher Reeve. 1997. HBO, dvd.

IT'S MY PARTY. Geregisseerd door Randal Kleiser. 1996. United Artists, dvd.

LIFE SUPPORT. Geregisseerd door Nelson George. 2007. HBO, dvd.

MY SISTER'S KEEPER. Geregisseerd door Nick Cassavetes. 2009. New Line Cinema, Blu-ray.

OUR SONS. Geregisseerd door John Erman. 1991. ABC, internet download.

PHILADELPHIA. Geregisseerd door Jonathan Demme. 1993. TriStar Pictures, Blu-ray.

PRECIOUS. Geregisseerd door Lee Daniels. 2009. Lionsgate, Netflix.

RENT. Geregisseerd door Chris Columbus. 2005. Columbia Pictures, Blu-ray.

SLEEPLESS IN SEATTLE. Geregisseerd door Nora Ephron. 1993. TriStar Pictures, Blu-ray.

SOMETHING TO LIVE FOR: THE STORY OF ALISON GERTZ. Geregisseerd door Tom McLoughlin. 1993. ABC, dvd.

THE CURE. Geregisseerd door Peter Horton. 1995. Universal Pictures, dvd.

THE FAULT IN OUR STARS. Geregisseerd door Josh Boone. 2014. 20th Century Fox, Blu-ray.

THE NORMAL HEART. Geregisseerd door Ryan Murphy. 2014. HBO, Blu-ray.

Bijlage: Chronologisch overzicht van Amerikaanse mainstream filmproducties rond hiv/aids, 1985-2014.

AN EARLY FROST (NBC 1985)

THE RYAN WHITE STORY (ABC 1989)

OUR SONS (ABC 1991)

SOMETHING TO LIVE FOR: THE ALLISON GERTZ STORY (ABC 1992)

DAYBREAK (HBO 1993)

AND THE BAND PLAYED ON (HBO 1993)

PHILADELPHIA (TriStar Pictures 1993)

A MOTHER'S PRAYER (USA Network 1995)

THE CURE (Universal Pictures 1995)

IT'S MY PARTY (MGM 1996)

IN THE GLOAMING (HBO 1997)

RENT (Columbia Pictures 2005)

LIFE SUPPORT (HBO 2007)

PRECIOUS (Lionsgate 2009)

DALLAS BUYERS CLUB (Focus Features 2013)

THE NORMAL HEART (HBO 2014)