

UNIVERSITEIT GENT  
FACULTEIT POLITIEKE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN

**CONTROVERSE EN CENSUR IN QUENTIN TARANTINO'S KILL BILL.  
EEN TEXTUELE EN CONTEXTUELE ANALYSE.**

Wetenschappelijke verhandeling

aantal woorden: 24 714

**JANTIEN HUYGHEBAERT**

MASTERPROEF COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN  
afstudeerrichting FILM- EN TELEVISIESTUDIES

PROMOTOR: PROF. DR. DANIËL BILTEREYST

COMMISSARIS: LIC. ELKE VAN DAMME

COMMISSARIS: LIC. TIM HOEBEKE

ACADEMIEJAAR 2008 - 2009

Deze pagina is niet beschikbaar omdat ze persoonsgegevens bevat.  
Universiteitsbibliotheek Gent, 2021.

This page is not available because it contains personal information.  
Ghent University, Library, 2021.

## Abstract

Film, censuur en filmkeuring zijn door de geschiedenis heen met elkaar verweven. Controversiële films kennen een strenge rating en eventueel vormen van censuur. We argumenteren dat *Kill Bill* een controversiële film is door het in beeld brengen van extreem geweld, grof taalgebruik en choquerende beelden. Dit vindt een oorzaak in de aard van de filminhoud, maar wordt tevens bevestigd door kritieken in de media. Er bestaan twee versies van *Kill Bill*, een Amerikaanse en Japanse. Er wordt geargumenteed dat er sprake is van zelfcensuur om commerciële redenen. Vertrekkende vanuit Tarantino's stijlkenmerken en achtergrond over *Kill Bill*, wordt dieper ingegaan op de geschiedenis van censuur en filmkeuring. Vervolgens halen we drie voorwerpen aan van controverse: taal, geweld en shock. Als onderzoek starten we met de receptie van *Kill Bill* in de Verenigde Staten, Groot-Brittannië, Frankrijk en België. De film werd in alle landen vrij gelijkaardig ontvangen. Een massale verwerping van de film als immoreel bleef uit. Het extreem gewelddadige en bloederige karakter werd wel unaniem bevestigd, maar het geweld werd als surrealistisch en *cartoonisch* beschouwd. Desondanks waren er critici die de controverse erkenden en het geweld soms als aanstootgevend achtten. Ten tweede werd de beeldvorming van het geweld onder de loep genomen in een segmentenanalyse van de beruchtste scène: 'Showdown at the House of Blue Leaves'. Er speelden factoren mee die het realisme zowel bevorderden als tegenwerkten. Negen minuten lang wordt de kijker overspoeld met snel opeenvolgende, gewelddadige beelden. De filmanalyse bevestigt de bevindingen uit het receptieonderzoek.

## **WOORD VOORAF**

Eerst en vooral wil ik mijn promotor Prof. Dr. Daniël Biltereyst bedanken voor de begeleiding van mijn masterproef en de raadgevingen om die tot een goed einde te brengen. Daarnaast dank ik ook mijn ouders en co-ouders voor de mogelijkheid die ze mij gaven om verder te studeren aan de universiteit en voor de morele steun. Ze hielpen me door de lastige momenten heen. Tevens gaat een dankbetuiging uit naar neerlandicus Frank Van Severen, Marijke Schurmans en Sophie De Vreese voor het nalezen. Naar Freddy Huyghebaert en Marlies Huyghebaert voor de hulp bij het interpreteren van de Franse artikels. En naar Laurien Huyghebaert voor de psychologische invalshoek en de statistische tips. Zonder hen had ik deze masterproef nooit fatsoenlijk kunnen afwerken. In het bijzonder wil ik toch nog even mijn moeder vermelden. Zij aanhoorde te allen tijde mijn relaas, was een schitterende discussiepartner en een rots in de branding.

# **INHOUD**

Abstract .....	3
Woord Vooraf.....	4
Inhoudstabel .....	5
Inleiding .....	8
Deel I: Literatuurstudie .....	11
1. Quentin Tarantino .....	11
1.1. Biografie .....	11
1.2. Filmografie.....	11
2. Stijlkenmerken .....	12
2.1. Postmodernisme en postmoderne film.....	12
2.2. Genremengeling.....	15
2.3. Andere stijlkenmerken .....	18
3. Kill Bill: volume 1 .....	19
3.1. The story in twee delen.....	19
3.2. Miramax.....	20
3.3. Wraak.....	20
3.4. Genderstudies.....	21
3.5. Amerikaanse versus Japanse versie .....	22
3.6. Filmkeuring.....	23
4. Film, censuur en filmkeuring: een ambivalente relatie .....	24
4.1. Een tipje van de sluier.....	24
4.2. Filmkeuring en filmcensuur in de Verenigde Staten .....	26
4.3. Filmkeuring en filmcensuur in Europa .....	28
5. Controverse en controversiële film .....	33
5.1. Taal als voorwerp van controverse .....	34
5.2. Geweld als voorwerp van controverse .....	34
5.3. Shock als voorwerp van controverse .....	39

Deel II: Contextuele en textuele analyse van Kill Bill .....	41
1. Receptieonderzoek en filmanalyse als methodologische instrumenten	
voor filmonderzoek.....	41
2. Receptieonderzoek .....	43
2.1. Werkwijze .....	43
2.2. Resultaten per land.....	46
2.3. Niet-controversiële versus controversiële categorieën, de landen vergeleken .....	53
3. Filmanalyse .....	55
3.1. Werkwijze .....	55
3.2. Resultaten op segmentniveau.....	57
3.3. Resultaten op shotniveau .....	58
3.4. Besluit filmanalyse .....	61
 Conclusie .....	 62
 Bibliografie .....	 66
 Bijlagen .....	 73
Bijlage 1: Boxofficegegevens + ranking inkomsten openingsweekend allertijden.....	73
Bijlage 2: Films cut and rejected 1974-80 .....	74
Bijlage 3: Vloeken in <i>Reservoir Dogs</i> , <i>Pulp Fiction</i> en <i>Kill Bill: volume 1</i> .....	75
Bijlage 4: Overzichtstabellen artikels receptieonderzoek per land .....	76
Bijlage 5: Analysetabellen artikels receptieonderzoek per land .....	80
Bijlage 6: Grafiek artikels receptieonderzoek per land: controversiële en niet-controversiële categorieën.....	84
Bijlage 7: Shotanalyse.....	85
Bijlage 8: Frequentietabellen horende bij shotanalyse.....	98
Bijlage 9: Stills uit geanalyseerde segment.....	100



THE  
T  
A  
O  
  
O  
F  
T  
A  
R  
A  
N  
T  
I  
N  
O

the village **VOICE**

**'KILL BILL':  
THE MOST VIOLENT  
AMERICAN MOVIE  
EVER MADE**

by rj smith p32

**WAR  
IN IRAQ:  
WHAT  
WESLEY  
CLARK  
KNEW**  
schanberg p38

**DEL  
MONTE'S  
BLOODY  
BANANAS**  
pacenza p42

Illustration by [unreadable]

Foto 1.

## INLEIDING

‘The House of Blue Leaves’ vormt het decor van de ultragewelddadige gevechtsscène uit *Kill Bill: vol.1*. Uma Thurman raakt er slaags met een kleine honderd Japanse gangsters: “The Crazy 88”. Afgehakte ledematen vliegen in het rond, op stijlvolle wijze weergegeven dankzij gevechtchoreograaf Yuen Wo-ping (bekend om zijn werk in *The Matrix* en *Crouching Tiger, Hidden Dragon*). Er werd 500 liter namaakbloed gebruikt om dit in het oog springende stukje film te realiseren. Opmerkelijk is dat er van *Kill Bill: voll* twee versies bestaan; één voor de Amerikaanse (en internationale) markt en één voor de Japanse. De Japanse versie is nog gewelddadiger en bloediger (Holm, 2004, p.147; Ockhuysen, 2003a). In de Amerikaanse versie werd bovenvermelde scène in zwart-wit omgezet. Meteen rijzen een aantal vragen: Waarom? Met welke motieven? Welke gevolgen had dit?

Een goeie vijftien jaar na de release van *Reservoir Dogs* (1992) is regisseur Quentin Tarantino een begrip geworden in de filmwereld waar we niet meer omheen kunnen. Het succes van zijn extreem gewelddadige films veroorzaakte ongerustheid enerzijds en was de aanzet voor een nieuwe trend anderzijds (Hill, 1997). Hij zette de toon voor een nieuw genre, *new violence*, dat veel controversie opriep in de vroege jaren ‘90. De aanklacht van het moreel verval, welke samengaat met het gebruik van extreem geweld in films, werd zelfs gebruikt in de presidentiële campagnes van Bob Dole en Bill Clinton in 1996 (Slocum, 2001). Het net is dan weer overspoeld van de – soms obsessieve – websites rond Quentin Tarantino; zowel pro als contra zijn vertegenwoordigd (Polan, 2000).

Tarantino won de Palme d’Or in Cannes met *Pulp Fiction* (1994) en verwierf hiermee wereldbekendheid (“Biography for Quentin Tarantino”, 2008). Reeds daarvoor had hij veel ophef veroorzaakt met de alom bekende martelscène uit *Reservoir Dogs*. Dit omwille van de nogal sadistische manier waarop Mr. Blonde een oor afsnijdt van een politieagent en tegelijkertijd danst op het nummer ‘Stuck in the middle with you’.

Quentin Tarantino, een controversie? De ene filmrecensie prijst zijn genialiteit, de andere boort hem in de grond vanwege zijn knip- en plakwerk.

*“Tarantino staat erom bekend mythes graag een handje te helpen. In de zes jaar sinds zijn laatste film, Jackie Brown, voedde hij de geruchtenmachine veel en vaak. Hij zou een gangsterfilm maken met John Travolta. Serieus denken over een oorlogsprent met Adam Sandler. Een roman van Elmore Leonard aan het bewerken zijn. En ondertussen wist Hollywoods grootste cultregisseur van de jaren negentig de aandacht van pers en publiek vast te houden, zonder ook maar één titel aan zijn filmografie toe te voegen.”* (Dijksterhuis, 2003, 20 augustus, pp. 20)

De betekenis van Quentin Tarantino ligt in de resonantie van zijn films. Voorstanders vinden zijn werk goed omdat het puur entertainment is zonder diepgang, het draagt geen boodschap uit. Tegenstanders



zijn het eens over de oppervlakkigheid, maar vinden die net verkeerd. Andere mensen die zich tegen de films van Tarantino gekeerd hebben beschuldigen hem ervan politieke thema's in zijn films te verwerken, wat hij echter met klem ontkent (Polan, 2000, pp. 7). Polan illustreert de mening van de tegenstanders over Tarantino's films als volgt: "A symptom of the empty post-modernity of our age." (Polan, 2000, pp. 7) Meerdere malen wordt de link gelegd tussen postmodernisme en Tarantino. Zijn werk als een uitdrukking van de postmoderne maatschappij.

Quentin Tarantino is nog steeds brandend actueel. Hij verschijnt regelmatig in de media – mede door toedoen van zichzelf – en er zijn ontelbare websites op het net te vinden. Daarnaast bestaat er een uitgebreide lijst aan literatuur rond deze regisseur en komt er binnenkort een nieuwe prent *Inglorious Bastards* (2009) in roulatie,... Hij blijft menig persoon met schrijf- of onderzoekskriebels inspireren.

Deze scriptie heeft als onderwerp de film *Kill Bill: vol.1* en wel om verscheidene redenen. Een eerste reden is de vaststelling dat er hieromtrent nog maar weinig wetenschappelijk onderzoek naar is verricht. Terwijl enkele critieken pienter opmerken dat deze film materie is voor filmstudies en thesisstudenten, blijft het gedane onderzoek (al dan niet wetenschappelijk) beperkt tot het blootleggen van alle referenties en invloeden van andere films (Corliss, 2003, 20 oktober; Smith, 2003, 1-7 oktober). Dit is bijvoorbeeld het geval bij Holm (2004) die de hele film onder de loep neemt en alle verwijzingen oplijst in beide volumes. Maar *Kill Bill* is meer dan enkel knip- en plakwerk en er valt dus meer te onderzoeken. Door deze leemte op te vullen, pogen we een bijdrage te leveren aan het filmonderzoek. Met het besef dat de gekozen methodologische instrumenten (receptieonderzoek en filmanalyse) niet baanbrekend zijn, achten we het toch een geschikte manier om de controverse rond *Kill Bill* in kaart te brengen. We kiezen voor een receptieonderzoek met aandacht voor de media, omdat we verder in deze scriptie zullen zien dat de media een groot aandeel kunnen hebben in het creëren van controverse en morele paniek rond een film. Daarnaast analyseren we de film om inzicht te verkrijgen in de aanleiding – geweld zullen we argumenteren – van de heisa rond *Kill Bill*. Daarom zullen we onderzoeken hoe het geweld in beeld wordt gebracht.

Ten tweede gaat onze interesse uit naar films die niet zomaar in het gelid van Hollywood lopen: controversiële films. Geweld is één van de redenen waarom een film ophef kan veroorzaken en de stempel 'controversieel' krijgt. Ondanks de vele valkuilen, is dit thema reeds ontelbare keren onderwerp voor effectonderzoek geweest. Geweld komt telkens opnieuw in belangrijke mate terug in Tarantino's werk. Hij laat zich beïnvloeden door tal van gewelddadige genres en maakt daaruit zijn eigen versie. Verder zullen we zien dat de term 'controversieel' een moeilijk definieerbaar begrip is.

Censuur is door de geschiedenis heen onlosmakelijk verbonden met controversiële films. Ook in het geval van *Kill Bill* is dit niet anders. Censuur op een andere manier dan vroeger en om andere redenen, dat is de derde reden voor onze keuze. Filmkeuring komt hier eveneens om de hoek kijken. Hoewel we kunnen discussiëren of filmkeuring al dan niet een vorm van censuur is. Enerzijds is het een bescher-

mende maatregel tegenover kinderen, maar anderzijds merken we dat filmmakers hun filminhoud aanpassen.

We gaan dieper in op het thema geweld met ons receptieonderzoek en filmanalyse. Hoe werd *Kill Bill* ontvangen in de media? Bevestigen zij het gewelddadige karakter van deze film? Wordt *Kill Bill* als een controversiële film beschouwd? Zijn er verschillen te bemerken tussen de Verenigde Staten, Groot-Brittannië, Frankrijk en België? Na een kwalitatieve inhoudsanalyse van een aantal kranten- en tijdschriftartikels, nemen we ook de film zelf onder de loep in een tekstuele analyse. Meer bepaald gaan we één segment belichten aan de hand van een gedetailleerde shotanalyse. Neemt het geweld hier inderdaad een voorname plaats in? Hoe wordt het geweld in beeld gebracht? Bevestigt dit wat we besluiten uit het receptieonderzoek?

# **DEEL I: LITERATUURSTUDIE**

## **1. Quentin Tarantino**

### **1.1. Biografie**

Quentin Tarantino werd geboren op 27 maart 1963 in Knoxville, Tennessee (VSA). De website [www.imdb.com](http://www.imdb.com) geeft een uitgebreide vertelling van zijn leven met een schat aan weetjes.

### **1.2. Filmografie**

Alle projecten waaraan Tarantino heeft meegewerkt als acteur, producer, regisseur, schrijver, etc. vindt men opgesomd op “The Internet Movie Database”-site. In het vooruitzicht van de verdere inhoud van deze scriptie, acht ik het nuttig even kort zijn belangrijkste (bekendste) films aan te halen.

1992: Reservoir Dogs

1993: True Romance (enkel script)

1994: Pulp Fiction

1994: Natural Born Killers (enkel script – aangepast & geregisseerd door Oliver Stone)

1997: Jackie Brown

2003: *Kill Bill*: Vol.1

2004: *Kill Bill*: Vol.2

2007: Grindhouse: Death Proof (deel1: Tarantino) en Planet Terror (deel2: Robert Rodriguez)

2009: Inglorious Bastards (eerste release op 20 mei in Cannes, wereldwijd in augustus)

Tarantino leidt een tweede leven op het net. Er bestaat een enorm aanbod aan websites rond deze regisseur, hoewel vele daarvan niet meer actief zijn. Is Tarantino dan slechts een hype, een fase geweest? Polan (2000) geeft een overzicht van de meest relevante websites rond Quentin Tarantino, gerangschikt naar de mate van obsessie. Ze trekt de conclusie dat Tarantino's films zeer veel emotie bij de kijkers moeten opwekken, om tot zo'n community leven op het net te komen. Zij zoekt verklaringen voor de soms heel erg emotionele commentaren van fans en anti-fans op het net. Op een gegeven moment gaat ze zelfs zo ver om die reacties als een soort fetisjisme te beschouwen (Polan, 2000, p.8-9, 14, 17).

Zoals reeds gezegd, ligt de betekenis van Quentin Tarantino in de resonantie van zijn films. Naast de internetmanie, slaagt hij er telkens opnieuw in de nodige media-aandacht te verkrijgen. Met de release van *Kill Bill: Vol.1* was dat niet anders. Na lange tijd uit de spotlights te hebben gestaan, maakte hij

met deze film zijn comeback. Ondertussen waren er tal van geruchten de ronde gepasseerd over druggebruik, gekheid, in de clinch raken met paparazzi, een mislukte poging tot het opbouwen van een acteerrière, poging tot het maken van een nieuw epos *Inglorious Bastards*, etc... (Dijksterhuis, 2003, 20 augustus, p.20; Ockhuysen, 2003a; 2003b; 2004; Wright, 2003a). Zijn afwezigheid werd echter snel weer vergeten en vele artikels bevestigden dat Tarantino teruggekeerd was. Een zonderling figuur, een tikkeltje hyperactief, met een voorliefde voor gewelddadige films en een rotsvaste overtuiging dat hij dé filmmaker aller tijden kan worden (Tarantino in Wright, 2003a). De nodige beruchtheid heeft hij alvast verworven.

## 2. Stijlkenmerken

### 2.1. Postmodernisme en postmoderne film

*“Tarantino as the director who takes postmodernism to its ultimate conclusion.”* (The Guardian in Gormley, 2005, pp. 11). Mooi verwoord, maar wat betekent dit nu concreet? We kunnen er niet omheen dat zijn werk een product is van de hedendaagse maatschappij, een postmoderne maatschappij.

Wat zegt de **postmoderne theorie**? Storey (1997, pp. 170) spreekt van postmodernisme spreken vanaf eind jaren 1950, begin jaren 1960. Postmodernisme zou een reactie zijn op modernisme, want dat laatste was mainstream geworden. Het staat ook anders ten opzichte van populaire cultuur. Waar het modernisme populaire cultuur een eerder negatieve bijklank gaf, gaat het postmodernisme populaire cultuur bombarderen tot het hoogste goed. Dit kwam duidelijk naar voor met pop art, een kunststroming waar het onderscheid tussen hoge en lage cultuur bewust genegeerd werd. Ten gevolge van deze weigering focust het postmodernisme niet langer op het individualisme. Een belangrijk figuur uit deze stroming is Andy Warhol (Storey, 1997, pp. 170-172, 185).

Frederic Jameson (in Storey, 1997) beschouwt postmodernisme en de kapitalistische maatschappij als onlosmakelijk verbonden met elkaar. Pastiche en intertekstualiteit zijn typische begrippen. Storey (1997, pp. 184) legt pastiche als volgt uit: *“Pastiche is often confused with parody; both involve imitation and mimicry. However, whereas parody has an ‘ulterior motive’, to mock a divergence from convention or a norm, pastiche is a ‘blank parody’ or ‘empty copy’, which has no sense of the very possibility of there being a norm or a convention from which to diverge.”* Pastiche imiteert verschillende elementen uit populaire cultuur. Onder populaire cultuur verstaat Storey popmuziek, videoclip, tv en film. Intertekstualiteit definieert Storey (1997, pp. 185) als: *“Rather than original cultural production,*

*we have cultural production born out of other cultural production.*” Intertekstualiteit is dus een verwijzing in een cultureel product naar een ander cultureel product (Storey, 1997, pp. 184-185, 189).

Op maatschappelijk vlak is er sprake van een overgang van een industriële orde, gebaseerd op productie van goederen, naar een sociale orde, gebaseerd op communicatie en de circulatie van tekens dat zo dominant is, dat het bijna een realiteit op zich vormt (Slocum, 2001). Dit laatste doet denken aan de ‘hyperrealiteit’ van Baudrillard. Baudrillard stelt dat er vele kopieën zijn van een origineel, die zich voordoen als het origineel. In een hyperreële samenleving beschouwen mensen de kopie even echt als het origineel (Storey, 1997, pp. 178). Ook Gormley (2005) maakt deze link door te stellen dat de postmoderne maatschappij een beeldcultuur is, waar geen onderscheid meer wordt gemaakt tussen beeld en realiteit. De beelden strijden met elkaar om aandacht.

Hoe zit het dan met **postmoderne film**? Een evolutie die, volgens Slocum (2001), heeft geleid tot een in elkaar storten van traditionele, culturele en esthetische vormen en genres. Gormley (2005) bespreekt twee kenmerken van de postmoderne film. Ten eerste is er de link met andere films, waar de kijker over de kennis van die andere films moet beschikken om deze verwijzingen te begrijpen. Het vergt dus een zekere mate van concentratie. Hij bemerkt in die links een sterke terugval naar het Hollywood van de jaren 1930-1950, wat hij toewijst aan gemis in de postmoderne film naar de flair van vroeger, waar met nostalgie naar wordt verwezen. Hij vindt dat die nostalgie zit in de gedachte dat de kijker van toen geloofde in de wereld op het scherm.

Een open einde is volgens Page (2005, pp. 189) een kenmerk van postmoderne film en *Kill Bill* is hier een schoolvoorbeeld van. In Volume 1 creëert Tarantino de mogelijkheid voor een vervolg na Volume 2 wanneer The Bride Nikki’s moeder Vernita Green vermoordt. Nikki zou later wraak kunnen nemen op The Bride. Volume 1 eindigt open met een dubbele cliffhanger: de kijker ontdekt dat The Bride’s baby niet echt dood is en Bill is nog steeds een mysterieus figuur zonder gezicht. Volume 2 heeft evenzeer een open einde. Bill mag dan wel dood zijn, het leven begint nog maar voor The Bride en haar dochter B.B.

De sterke nadruk op actie en spektakel, somt Gormley (2005) op als het tweede kenmerk van de postmoderne film. Het visuele, vooral bij gewelddadige scènes, is veel belangrijker dan de plotlijn en de uitdieping van personages.

Tarantino maakt in zijn werk een sport van verwijzingen naar andere films. Daarnaast refereert hij ook naar elementen uit populaire cultuur. Pastiche en intertekstualiteit, kenmerkend voor postmoderne film, zijn terug te vinden in Tarantino’s werk. Pastiche als een imitatie, soms parodiërend bedoeld, of een mengelmoes van elementen als hommage aan iets/iemand. Intertekstualiteit als referenties naar andere films of populaire cultuur (Storey, 1997; Polan, 2000; Slocum, 2001; Botting & Wilson, 2001; Gormley, 2005). Polan (2000) spreekt van verscheidene niveaus in deze referenties, van duidelijk naar goed verborgen. Ze herkennen, geeft de kijker toegang tot een select elitegroepje dat in een eigen we-

reldje leeft. Inhoudelijk komt dat selecte elitegroepje, enigszins verheven boven de dagdagelijkse realiteit, vaak terug in Tarantino zijn films (Polan, 2000).

Holm (2004) schreef een interessant boek over *Kill Bill*, waarin hij de verscheidene gelaagdheden van de film blootleegt. Hij geeft een opsomming van alle verwijzingen naar andere films in *Kill Bill*. Dat hij er een boek mee vulde, illustreert hoeveel het er zijn. Enkele voorbeelden (Holm, 2004, pp. 22, 25):

- 'Deadly Viper Assassination Squad' (DiVAS) als referentie naar de Fox Force Five uit *Pulp Fiction*, maar ook naar de exploitationfilm *Foxforce* van Cirio H. Santiago.
- De gele 'Pussy Wagon' uit de film is een verwijzing naar de musical *Grease* (1978).
- De maskers die 'The Crazy 88' zijn dezelfde als degene die Bruce Lee droeg in de televisieserie *The Green Hornet*.
- De actrice die Gogo Yubari vertolkt, O-Ren's persoonlijke bodyguard, speelde ook mee in *Battle Royale* (2000). De scène waarin ze een oudere man neersteekt die seks met haar wil hebben, is een letterlijke overname uit *Battle Royale*, tot aan het dialoog toe.

Page (2005) merkt op dat de verwijzingen in *Kill Bill* vooral visueel en auditief zijn, in plaats van verbaal, zoals het geval is in *Reservoir Dogs* en *Pulp Fiction*.

In het kader van deze scriptie, besteden we extra aandacht aan **geweld** in de postmoderne film (cfr. infra). Slocum (2001) heeft het over een verlies van diepgang, betekenis en relatie met de reële wereld. Het beeld dat geschapen wordt, is homogeen, betekenisloos en doet zich voor als origineel. Mythen, culturele codes, achterliggende betekenissen en moraal worden gemedend. Veel beelden zonder achterliggende betekenis met als enige doel consumptie. Vooral horror- en actiefilms zijn vervuld van spectaculaire beelden. Maar er is discussie omtrent deze evolutie. Niet iedereen erkent de mate en het bestaan ervan. Die twijfel vindt zijn oorzaak in verscheidene tegenstrijdige geweldfilms met een morele lading, zoals *Natural Born Killers* (Slocum, 2001). Tarantino echter verkiest geweld te brengen zonder morele lading en distantieert zich bijvoorbeeld van Oliver Stone (Wright, 2003a).

**Kritiek** op de postmoderne theorie, baseert zich vooral op de zogezegde teloorgang van betekenis, het gebrek aan 'grote verhalen' en traditionele genres. Er bestaat niet één verhaallijn meer die iedereen volgt. Elke persoon maakt zijn eigen 'story' en plukt daarvoor elementen uit verschillende culturen. Wat volgens critici over het hoofd wordt gezien, is de nieuwe 'rode draad', de nieuwe overall mythe als alternatief voor crisis en verval. Men spreekt over lokalisering dat de conventionele culturele processen en de categorievorming in vraag stelt. Indien we de huidige maatschappij op deze manier vatten, is de postmoderne tijd constructief (Slocum, 2001).

## 2.2. Genremengeling

In de lijn van het postmodernisme, kunnen we Tarantino's films niet klasseren binnen één genre. Ook hij kiest uit een ruim aanbod net dat wat hij aantrekkelijk vindt en maakt er zijn eigen recept van. Invloeden uit gangsterfilms, spaghettiwesterns, kungfu, exploitation, etc. zijn hem niet vreemd (Doherty, 2003, 17 oktober). Opvallend is dat elk genre geweld als kenmerk in zich draagt. Tarantino heeft een zwak voor gewelddadige films, zo blijkt nog maar eens uit zijn bewondering voor de ultragewelddadige Japanse film *Battle Royale* (Wright, 2003b, pp. 46). Alsof Tarantino uit zijn voorliefde voor gewelddadige films, een 'best of' van alle gewelddadige genres heeft gemaakt.

**Gangsterfilms.** Typerend, volgens Neale (2002), voor dit soort films is de rijke, welvarende en machtige gangster als hoofdpersonage die af te rekenen heeft met rivalen, FBI en de politie. Ook ondervindt hij moeilijkheden met zijn persoonlijkheid en zijn gebreken. De gangsters onderscheiden zich van gewone burgers door hun rijkdom, 'goddelijkheid', status en het niet-zo-nauw-nemen-met-de-regels. Maar er wordt ook een onderscheid gemaakt met de banale crimineel die laag op de ladder staat. Dit ziet men onder andere terug in *Pulp Fiction*: Vincent en Jules ontsnappen op een miraculeuze wijze aan een kogelregen en overleven het. Jules wijt dit aan een mirakel, een goddelijke tussenkomst. Door de rest van de film heen doen alle gangsters (Vincent, Jules, Butch, Pumpkin & Honey Bunny, Marcellus e.a.) ongestraft quasi alles wat ze willen. De kijker krijgt de indruk dat ze niet onderworpen zijn aan het reilen en zeilen van de alledaagse sleur. *Reservoir Dogs* situeert Neale (2002) onder het mislukte-overval-thema met gewone criminelen. De nadruk in deze film ligt op de aanloop naar de overval en de intriges tussen de criminelen achteraf. Wat hij ook ziet terugkomen in deze film, zijn de typisch mannelijke thema's: (in)competentie, vertrouwen & verraad. Hij haalt *Sneakers* (1993) aan als voorbeeld en benoemt dit als een "post-tarantino heist film" (Neale, 2002, pp. 37-39).

**Comedy.** Neale (2002) heeft het over drie films die afwijken van de conventionele Hollywood film: *Pulp Fiction* (1994), *Fargo* (1996) en *American Beauty* (1999). Hij bestempelt die als "black comedy", een mengeling van komedie en drama. Wat deze films ook gemeenschappelijk hebben, is dat ze spelen met de gebruikelijke narratieve vorm. Hij wijst erop dat deze films gemaakt zijn door onafhankelijke productiehuisen, met als doel filmgoeroes aan te trekken (Neale, 2002, pp. 178).

Paul Gormley (2005, pp. 32) beschouwt het typerend dat Tarantino de zwarte cultuur gebruikt om die als hip en cool te laten overkomen. Alsof het een soort standaard is: wanneer je dit in je film laat voorkomen, dan ben je 'in'. Mensen zouden ook, volgens Gormley, naar Tarantino's films kijken om te polsen naar hoe je mee kunt zijn met de hedendaagse cultuur.

Een alternatieve term – die we zijn tegengekomen in onze research – is de 'new brutality film' (Gormley, 2005). Die bevat een nieuwe esthetische stroming binnen Hollywood, met als gemeen-

schappelijk kenmerk: “[...] *their attempt to renegotiate and reanimate the immediacy and affective qualities of the cinematic experience within commercial Hollywood.*” (Gormley, 2005, pp. 8). Doel is een impact te hebben op de kijker en die in een bepaalde emotionele staat te krijgen, soms zelfs de kijker ongemakkelijk of misselijk te laten voelen (Gormley, 2005, pp. 14). Daarvoor gebruiken ze beelden die een onmiddellijke lichamelijke reactie opwekken. Hierbij komen beelden van “*blackness and African American popular culture*” veel voor (Gormley, 2005, pp. 8). Waarom is ‘new brutality film’ nieuw volgens hem? Door de prominente plaats die de hedendaagse ‘zwarte’ cultuur inneemt, wat die nieuwe esthetische stroming vorm geeft. Hij linkt dit met vragen omtrent de identiteitsvorming van de Amerikaanse blanke cultuur. “*This book will argue further that the tensions between affect and cultural knowledge are the most pronounced and defining features of the new brutality film.*” (Gormley, 2005, pp. 13).

Volgens Botting & Wilson (2001, pp. 3) is het karakteristiek voor Tarantino’s films dat er bepaalde, regelmatig terugkomende, inhoudelijke elementen voorkomen die berusten op toeval en die het plot sturen.

Om de invloed van andere genres aan te tonen, geven we even een korte uitleg.

Fridlund (2006) heeft een uitgebreid werk dat zich compleet toelegt op de **spaghettioestern**. Tarantino ontkent niet dat hij erdoor beïnvloed is geweest (Polan, 2000). Het genre verwijst naar westernfilms gemaakt en gefinancierd door Italianen. Inhoudelijk hebben films binnen dit genre volgende aspecten gemeenschappelijk: in een wrede, anarchistische wereld, waar de wet van de sterkste geldt, dolen de cowboys van dienst die terugvallen op zichzelf en hun uitstekende vechtkunsten. Ze bezitten een mysterieuze en aantrekkelijke aura. Qua persoonlijkheid en integriteit worden ze op de proef gesteld, want ze worden gedreven door wraak en hebzucht. De personages hebben verscheidene vijanden waartegen ze een strijd voeren. Geweld, wapens, martelingen, brutaliteit en dood schuwt men niet. Actie en dramatiek staan centraal, zonder persoonlijke diepgang. De cast is hoofdzakelijk mannelijk, vrouwen krijgen een secundaire rol, alsook romantische elementen. Geografisch situeren spaghettiwesterns zich rond de Amerikaans-Mexicaanse grens. Filmtechnisch gezien spelen de invalshoeken van de camera en de muziek een belangrijke rol in het weergeven van de sfeer van het verhaal. Vergeleken met classicistische Amerikaanse westerns, zijn spaghettiwesterns romantisch (Fridlund, 2006, pp. 8-9).

Tarantino’s voorliefde voor de spaghettiwestern kwam duidelijk naar voren op het filmfestival van Venetië in 2007. Daar heeft Tarantino een retrospectieve samengesteld. Hij speelde zelf ook mee in een van de films die deelnamen in de competitie (De Meyer, 2007, 27 juli).

De **exploitation films** dateren uit de jaren 1970 en 1980 en werden in kleine achterbuurtbioscoopjes kapotgedraaid. De nadruk bij deze films ligt op seks, horror en geweld (Temmerman, 2007a, 8 maart; Edwards, 2007, 19 april, pp. 46). “*Tarantino en Rodriguez zijn zelfverklaarde fans van die Z-films en hebben nu met hun 'double bill' Grindhouse hun liefde voor dat trashy filmgenre vormgegeven.*” (Temmerman, 2007c, 2 juni). **Blaxploitation** kunnen we situeren als een exploitation film met een



hoofdzakelijk zwarte cast of een zwarte in de hoofdrol, zoals bijvoorbeeld *Jackie Brown* (Atkinson, 2003; Gormley, 2005).

In het geval van *Kill Bill* wordt vaak de link gelegd met **Kungfu** (China) en Martial arts films (Japan). *Kill Bill* zou een ode zijn aan deze Oosterse films (Wright, 2003b, pp. 46). Zelfs tot aan het casten toe van Kungfuheld David Carradine en “[...] *Japanse filmster Sonny Chiba – de koning van de zwaardvechtfilms [...]*”. (Ockhuysen, 2003a). Tarantino bewondert vooral de visuele stijl en verhaallijnen, met wraak als centraal thema, van deze Chinese martial arts-films (De Kock, 2003a). Eperjesi (2004, pp. 28) deelt het genre martial art films in twee categorieën in: de ‘Wuxia’ en de ‘Kungfu’. Beiden stellen een held met bovennatuurlijke krachten voorop als centraal personage. Waar de ‘Wuxia’ zich onderscheidt door het gebruik van wapens (vooral zwaarden) in gevechten, wordt ‘Kungfu’ gekenmerkt door gevechten met de blote vuist (Eperjesi, 2004, p30). In *Kill Bill* komen zowel zwaardgevechten, als vuistgevechten voor en de centrale held met uitzonderlijke gevechtvaardigheden is uit op wraak.

Het eerste beeld waarmee we bij *Kill Bill* worden geconfronteerd, is het logo van de populaire Kungfu-filmproducenten ‘The Shaw Brothers’; bij wijze van pastiche. Tarantino heeft *Kill Bill* zelfs voor een stuk opgenomen in de studio’s van het duo in Hong Kong (Dijksterhuis, 2003, 20 augustus). The Shaw Brothers produceerden tussen de jaren 1950 en 1980 een heleboel feature films in zowel het Mandarijns als het Kantonees. Van drama’s tot volksopera’s tot Wuxia. Laatstgenoemde werden beïnvloed door de Westerse James Bond actiefilms, Japanese Samoeraifilms en spaghettiwesterns (Stephens, 2004, pp. 52, 55). Merk de overeenkomst tussen de invloeden van The Shaw Brothers en die van Tarantino. Stephens (2004, pp. 55) somt enkele ingrediënten op van The Shaw Brothers’ Wuxia: “[...] *not to mention jolts of ultraviolence, social malaise, and occasional nudity.*” Opnieuw geweld en dat bevestigt ook Dijksterhuis (2003, 20 augustus): “*Zinloos geweld, hét handelsmerk van kungfu, wordt in Kill Bill uitvergroot tot absurde proporties.*” Enkel Bruce Lee kon enige concurrentie betekenen in de jaren 1970 tegen het monopolie van de Shaw Brothers met zijn Kungfu gevechtseposen. Wuxia was voor de Chinese film wat Westerns voor de Amerikaanse film betekenden. De hedendaagse invloed van The Shaw Brothers op jonge filmmakers zoals Tarantino en Tsai Ming-liang bewijst dat dit duo niet alleen toen, maar ook vandaag nog van betekenis is voor de filmwereld (Stephen, 2004, pp. 57).

Ockhuysen (2003b) weet nog te vertellen: “*Klassieke samoeraifilms en westerns werken altijd naar een grande finale toe: een scène waarin de personages boven zichzelf uitstijgen en een goddelijke status krijgen.*” Hoewel Ockhuysen van oordeel is dat *Kill Bill* vol van zulke climaxen zit, is er toch één scène die we als apotheose kunnen beschouwen: ‘The House of Blue Leaves’-scène waarin The Bride een heel leger in mootjes hakt. Die scène diende ook alle andere films uit het genre te overstijgen: “*Het gevecht in het ‘The House of the Blue Leaves’ hoofdstuk moet voor het martial arts-genre worden wat de helikopterscène in Apocalypse Now was voor oorlogsscènes.*” (De Kock, 2003a).

### 2.3. Andere stijlkenmerken

David Slocum (2001) verwijst naar de term **new violence**: “*The term was subsequently adopted by popular critics and cultural commentators to characterize a range of films and other media productions, including rap music and popular fiction.*”

Na raadpleging van de literatuur over Quentin Tarantino en new violence, kwamen we tot de conclusie dat er nergens een duidelijke definitie beschikbaar was van het genre dat aan Tarantino (maar ook aan Oliver Stone en Abel Ferrara) werd toegeschreven. Deze tekortkoming zullen we hier proberen op te vullen met een eigen definitie, gebaseerd op de geraadpleegde literatuur en het bekijken van zijn oeuvre.

New violence is een filmgenre waarbij twee zaken centraal staan: geweld en humor (“Nouvelle Violence”, 2007). De films staan bekend om hun extreem geweld. Expliciete geweldscènes, waarin men niet gegeneerd is om alle choquerende details te vertonen. De ledematen vliegen soms letterlijk om de oren en het bloed vloeit er rijkelijk. Op verscheidene momenten, het ene ogenblik al wat gepaster dan het andere, komt er een vleugje humor aan te pas. Meestal is dit zwarte humor, die op de meest ongepaste momenten (bijvoorbeeld tijdens een zeer gewelddadige en choquerende scène) de ernst van de situatie te relativieren. Het is ‘maar’ een film, waarbij het toegelaten wordt om te lachen, is de boodschap. Ockhuysen (2003a) illustreert dit zeer kort, maar krachtig: “*geweld als tussendoortje*”. Gepast of ongepast? Dit is misschien een oorzaak voor de hevige emotionele reacties van anti-fans op het net waar Polan (2000) het over heeft.

Het geweld mag men niet enkel opvatten als slaan, moorden, martelen, verkrachten, etc. Verbaal geweld komt ook veelvuldig voor. Zo wordt er zonder schaamte, soms tot in het overdreven toe, gevloekt. Het woordje “fuck”, bijvoorbeeld, gebruiken de personages ontelbare keren (cfr. bijlage 3).

Specifieke kenmerken, die worden toegeschreven aan Tarantino’s films, zijn (Page, 2005, pp. 188-191; Smets, 2004, 21 april, pp. 14; Weinberger, 2004, pp. 46):

- het hergebruiken van zaken uit andere films;
- het overnemen van stijlkenmerken van andere regisseurs (bijv. Godard);
- verwijzingen naar populaire cultuur;
- invloed van andere genres als: exploitation & blaxploitation, spaghettiwestern (vooral van de regisseur Sergio Leone) en kungfufilms;
- Tarantino-eske dialogen, een talent om heel sterke dialogen te schrijven;
- non-lineaire chronologie, de kijker dient de puzzel zelf te maken;
- gebruik van hoofdstukken en tussentitels om ze in te delen;
- gebruik van split screen, een techniek die veelal werd gebruikt in televisieseries en exploitationfilms uit de jaren 1970;

- trunk shot, een shot gefilmd vanuit de kofferbak van een auto (in elke film komt dit terug);
- eigen merken uitvinden voor producten, bijvoorbeeld het sigarettenmerk Red Apples;
- zwarte humor;
- geweld.

Veelgebruikte thema's zijn misdaad, gangsters, drugs, populaire cultuur en verraad (Neale, 2002; Smets, 2004, 21 april).

### 3. Kill Bill: volume 1

#### 3.1. The story in twee delen

The Bride aka Black Mamba (in Volume 2 raakt haar naam bekend: Beatrix) maakte deel uit van 'The Deadly Viper Assassination Squad', een groepje huurmoordenaars onder leiding van Bill. Zwanger en op het punt om te trouwen, wordt Beatrix slachtoffer van een brutale aanslag op haar leven. Bill en haar collega's laten Beatrix voor dood achter. Vier jaar later ontwaakt ze uit een coma, klaar om wraak te nemen op de personen die haar leven hebben verwoest. Beatrix vat een queeste aan met uiteindelijk doel: 'to kill Bill'. Vooraleer ze dit kan bereiken, moet ze echter eerst de anderen uitschakelen. Met de hulp van Hattori Hanzo, gepensioneerd zwaardenmaker, kan Beatrix aan haar 'deadlist' beginnen. Slachtoffer nummer één is O-ren Ishii aka Cottonmouth, ondertussen baas van de Japanse Yakuza en aanvoerder van haar persoonlijk leger 'The Crazy 88'. Tweede slachtoffer is Vernita Green aka Cop-head, na vier jaar gesetteld met man en kind in een rustige buitenwijk. Beiden worden zonder aarzelen vermoord en Bill krijgt de boodschap dat de rest zal volgen.

Het verhaal krijgt een vervolg in *Kill Bill: volume 2*. Oorspronkelijk had Tarantino de bedoeling één film te maken, maar gedurende het productieproces werd duidelijk dat het verhaal te uitgebreid was om in één film te gieten. Teneinde te vermijden dat er te veel van het oorspronkelijke verhaal zou verdwijnen, maakte Tarantino er ineens twee films van. Producent Harvey Weinstein opperde het idee op de set in China (Ockhuysen, 2004). In een aantal artikels beschuldigt men Tarantino echter van een commerciële zet, in de hoop dubbel zoveel inkomsten te halen uit één verhaal. Maar deze discussie is voor ons van geen belang. Belangrijker zijn de boxoffice gegevens (cfr. bijlage 1). Hieruit blijkt dat *Kill Bill* het financieel helemaal niet slecht heeft gedaan. De opbrengsten zijn maar liefst 6 keer hoger dan het productiebudget.

In de ranking voor wat de inkomsten van het openingsweekend aller tijden betreft (cfr. bijlage 1), staat *Kill Bill 1* op de 390<sup>e</sup> plaats van de 472 films die in de lijst voorkomen. *Kill Bill 2* staat iets hoger gerankschikt; op de 314<sup>e</sup> plaats.

### 3.2. Miramax

Miramax is de productiemaatschappij van dienst. De in 1979 door gebroeders Robert en Harvey Weinstein opgerichte filmproductie- en filmdistributiemaatschappij is sinds 1993 onderdeel van The Walt Disney Company (Gomery, 2005; Holm, 2004, p15).

“On 30 June 1993 Eisner purchased Miramax Films, with its 200-strong film library and the expertise of the company’s co-founders, the Weinstein brothers. Thereafter came such untraditional Disney films as *Pulp Fiction* (1994), *Sling Blade* (1996) and *The English Patient* (1996).” (Gomery, 2005, pp. 271). Tarantino zette met het succes van *Reservoir Dogs* en *Pulp Fiction* de studio op de kaart. Harvey Weinstein geeft nog steeds toe dat Miramax veel aan Tarantino te danken heeft (Cieply, 2002, 3 september; Temmerman, 2003a, 8 augustus).

Miramax staat erom bekend kleine, onafhankelijke en risicovolle films te maken, daarmee lichtjes afwijkend van de doorsnee mainstream Hollywoodfilm. Het bedrijf richtte zich met zijn producties tot een niche van de markt, hoewel Miramax sinds de overname door Disney zich meer en meer richt tot het grote publiek. In 2005 verlieten de gebroeders Weinstein dan ook Miramax (Holm, 2004, pp. 15; “About Us”, 2009; “Miramax”, 2009). In de periode 2000-2009 stond Miramax verscheidene jaren in de top 12 van de grootste filmstudio’s. Behalve in de jaren 2006, 2008 en 2009 (“Studio Market share”, 2009). Miramax is een productiemaatschappij die binnen mainstream Hollywood toch de net iets andere films uitbrengt. Een persoon als Tarantino met ambities om een van de grootste regisseurs ooit te worden, voor wie het belangrijk is om zijn eigen ding te doen, acht deze productiemaatschappij op het lijf geschreven (Tarantino in Wright, 2003a). In 1995 richtte hij samen met Lawrence Bender en Michael Bodnarcheck de productiemaatschappij ‘A Band Apart’ op (opgedoekt in 2006), als onderdeel van Miramax. Om nog onafhankelijker te kunnen opereren bij het maken van zijn films? De naam zou een pastiche zijn naar Jean-Luc Godard’s film *Bande à part* (Holm, 2004, pp. 17; Ockhuysen, 2003b).

### 3.3. Wraak

*Kill Bill* draait om wraak (Simkin, 2006, pp. 216). Van bij het begin wordt het thema duidelijk gemaakt door een zwart scherm met de tekst: “*Revenge is a dish best served cold.*” (*Kill Bill*, 2003). Ook *Pulp Fiction* begint gelijkaardig, maar dan met een uitleg van het begrip ‘pulp’. Tarantino windt er geen doekjes om. De eerste minuut van de film maakt de drijfveer voor het wraakthema duidelijk. Het verhaal is zeer rechtlijnig en eenvoudig in zwart-wit termen: Beatrix is verraden door haar geliefde en collega’s, die ze vertrouwde, en werd voor dood achtergelaten. Door hun toedoen heeft ze haar ongeboren baby verloren. Reden genoeg dus om diegenen die haar leven ruïneerden een lesje te leren. De rest van de film verhaalt Beatrix’ queeste. Toch komt het wraakthema ook terug in alternatieve verhaallijnen: O-Ren Ishii’s wraak op Matsumoto, omdat hij haar ouders heeft vermoord, alsook de spe-

culatie op een mogelijk toekomstige wraakneming door Nikki, omdat Beatrix haar moeder heeft vermoord (Page, 2005, pp. 190). Besluitend kunnen we stellen dat het wraakthema centraal staat en dat de motieven op een presenteerblaadje worden meegegeven (Simkin, 2006, pp. 216). Hier komt de invloed van de spaghettiwestern en kungfufilms duidelijk terug, aangezien zij ook vaak wraak als centraal thema behandelen.

### 3.4. Genderstudies

Opvallend aan Tarantino's films is de sterke vertegenwoordiging van mannelijke hoofdrolspelers en de mannelijke thema's. In *Kill Bill* gooit hij het echter over een heel andere boeg met voornamelijk vrouwelijke hoofdrolspeelsters (Gormley, 2005; Page, 2005; Simkins, 2006). Simkins (2006, pp. 216) maakt hierover volgende bedenking: "*In terms of feminism, the movie's status is problematic.*" Inderdaad krijgen vrouwen een grotere rol toebedeeld. Van de vijf personen op Beatrix' Dead List, zijn er drie vrouwelijk. Daarenboven argumenteert Simkins (2006, pp. 216-217) dat alle vrouwen kracht uitstralen, dat Tarantino de 'girl power' promoot en dat Uma Thurman beweert dat schoolmeisjes haar karakter als voorbeeld nemen wanneer zij iemand een lesje willen leren. En toch mogen we dit volgens Simkins (2006) niet als een emancipatie zien. Hij somt een hoop voorbeelden op waaruit blijkt dat de houding ten opzichte van vrouwen niet zo positief is als Tarantino en Thurman doen lijken. De vrouwelijke personages spreken elkaar niet echt respectvol aan met 'bitch'. In haar zoektocht naar wraak vermoordt Beatrix vooral vrouwen. De verpleger Buck en 'The Crazy 88' mogen dan wel mannen zijn, ze maken geen onderdeel uit van haar queeste. Budd, de enige man behalve Bill op haar Dead List, wordt niet door haar hand vermoord. De afkeer van Pai Mei tegenover vrouwen is glashelder (Simkins, 2006 pp. 217-218). Page (2005, pp. 195) vult hierop aan dat de vrouwen geportretteerd in *Kill Bill* inderdaad sterke vrouwen zijn, maar ze neigen wel allemaal naar het gewelddadige.

Simkins (2006, pp. 218) trekt deze ongelijke genderpolitiek ten opzichte van vrouwen door naar de relatie tussen Tarantino en Thurman en vergelijkt die met de machtsverhouding tussen Bill en Beatrix. Bill laat Beatrix afzien in de kerk waar ze wilde trouwen en een nieuw leven beginnen. Tarantino liet Thurman afzien tijdens de opnames. Bill zag Beatrix als zijn bezit en kon het niet verdragen dat ze wegliep. Tarantino benoemt Thurman regelmatig als zijn 'muse' en zijn 'Marlene Dietrich'. Het is een openbarende manier om naar *Kill Bill* te kijken. Zelf hadden we de film nog niet zo gevat.

### 3.5. Amerikaanse versus Japanse versie

We hebben al een aantal keer melding gemaakt van de ‘The House of Blue Leaves’-scène. Beatrix vermoordt een heel leger in een eethuis. Deze scène is in *Kill Bill* wat Ockhuysen (2003b) bestempelt als “*grande finale*” in een Kungfu feature. In de Amerikaanse versie werd deze scène in zwart-wit omgezet, aangezien de film daar riskeerde de *NC-17 rating* te krijgen – wat inhoudt dat kinderen onder de 17 jaar niet toegelaten worden in de bioscoopzaal (Ekker, 2003, 20 november; <http://us.imdb.com/title/tt0266697/alternateversions>). In Japan bracht men echter de oorspronkelijke versie uit, met de omstreden scène in kleur. In 2006, op het festival van Cannes, kwam een nieuwe en volledige versie uit: *The whole bloody affair*. Het combineert de twee volumes en een hoop ongecensureerde extra’s (“The whole bloody affair”, 2009) Tarantino’s mening hierover luidt als volgt:

*"Kill Bill: The Whole Bloody Affair is definitely getting a wide release...actually, that'll probably be the first movie that Miramax, under their new company, will be releasing theatrically. It's the Japanese version, that's why I call it that, you know, it should probably come out in the next few months. It's going to be NC-17 in America. We couldn't do that when Disney owned the place but now Disney's the fuck outta there we can do anything we want! It's gonna be off the hook!"* (“Tarantino over whole bloody affair”, 2005).

Hieruit kunnen we afleiden dat Miramax inderdaad zijn label als ‘onafhankelijk productiehuis’ verloren heeft sinds de overname van Disney. Door de wijziging voor de Amerikaanse markt, kreeg de 2003-versie uiteindelijk een *R rating* (kinderen onder 17 jaar moeten vergezeld zijn van een volwassene). Waarschijnlijk lagen commerciële motieven (mogelijks verlies aan inkomsten) aan de basis van deze beslissing, maar hierover later meer. Een mooi voorbeeldje van zelfcensuur: “[...] *want zwart bloed is minder angstaanjagend dan rood bloed [...] want getekend bloed is minder angstaanjagend dan ‘echt’ bloed.*” (Ekker, 2003, 20 november). Toch dienen we hier de kanttekening te maken dat reeds in het script sprake was van een zwart-wit fotografie voor deze scene. Men had daar bewust voor gekozen, zodat er voor de Japanse markt een full colour versie zou kunnen uitgebracht worden die net dat iets meer toont (Haselbeck, persoonlijke mededeling, 2009, 30 mei). Andere commerciële motieven – een meer gewelddadige versie voor de Japanse markt – worden hier naar voren gebracht (Brown, 2003, 17 juli). Wat nu de werkelijke reden was voor deze wijziging, zullen we waarschijnlijk nooit met zekerheid weten. Temmerman (2003a, 8 augustus) legt de oorzaak voor de verschillende versies bij de hoge graad van geweld in *Kill Bill*. Misschien speelden beide een rol? Op de Internet Movie Database website (<http://us.imdb.com/title/tt0266697/alternateversions>) staat een overzicht van alle aangepaste versies van deze film. Bijvoorbeeld voor een televisieuitzending op TBS werden verscheidene ophefmakende woorden en zinnen vervangen. Ook staat uitgebreid verteld dewelke de exacte verschillen zijn tussen de Japanse en Amerikaanse versie. De ‘House of Blue Leaves’-scène is in de

Japanse versie niet alleen in kleur, maar bevat ook een aantal extra shots die niet te zien zijn in de Amerikaanse.

Een geval van meer directe censuur op *Kill Bill* was in 2003 te vinden in Zuid-Korea. De ‘Media Ratings Board’ nam een beslissing, waardoor de film in de praktijk niet in roulatie kon gebracht worden zonder te knippen. Hun beslissing: “[...] *for its excessive violence and gore, the film was given a ‘restricted’ rating which limits screenings to specially designated adult-only theatres.*” (Paquet, 2003, 7 november). Dergelijke cinema’s bestaan echter niet in Zuid-Korea. Blijkbaar is het niet de eerste keer dat in Zuid-Korea een film op die manier geweerd wordt (Paquet, 2003, 7 november).

### 3.6. Filmkeuring

*Kill Bill* in de Amerikaanse versie kreeg een *R Rating*. De MPAA somt volgende redenen op: “*Rated R for strong bloody violence, language and some sexual content.*” ([http://www.mpa.org/FilmRating\\_SrchReslts.asp](http://www.mpa.org/FilmRating_SrchReslts.asp), 2008). De katholieke zuil, vertegenwoordigd door ‘The United States Conference of Catholic Bishops’, in de Verenigde Staten heeft een aparte filmkeuring. *Kill Bill* behoort volgens hen tot de categorie “*O – morally offensive*” – en wel omwille van: “*Excessive graphic violence, twisted sexual references, as well as much rough and crude language and profanity.*” (“*Kill Bill Vol.1*”, n.d.). Groot Brittannië keurde nog iets strenger – *18* – voor zowel de bioscooprelease als voor de videorelease (dvd). Argumentatie van de BBFC luidt als volgt: “*Contains frequent, strong, bloody violence and very strong language.*” (<http://www.bbfc.co.uk/website/Classified.nsf/0/92CEAAD2635C77FF80256DB4001B69DD?OpenDocument>, 2008).

Frankrijk is traditioneel iets milder met zijn grens op 16 jaar vanwege: “[...] *la succession ininterrompue de scènes violentes [...].*” (<http://www.cnc.fr/Site/Template/A2.aspx?SELECTID=18&id=19&t3>, 2008).

Als laatste classificeerde België de film in de categorie “*Kinderen Niet Toegelaten.*” (Landsman, persoonlijke mededeling, 2008, 23 april).

De organisaties belast met de filmkeuring hebben alvast één ding gemeen: ze baseren zich op dezelfde reden om de leeftijdsgrens voor het publiek op 16 jaar of ouder te leggen: geweld. Welke organisaties zijn hiervoor verantwoordelijk? Wat betekenen de verschillende categorieën, waarin een film kan worden geclassificeerd? Ook maakten we reeds melding van het begrip ‘zelfcensuur’. Laten we even dieper ingaan op de geschiedenis van censuur en filmkeuring.

## 4. Film, censuur en filmkeuring: een ambivalente relatie

### 4.1 Een tipje van de sluier...

Filmcensuur is geen recent fenomeen, dat bewijst de reader *Film and Censorship* (1997) zeer duidelijk. Het is een bundeling van verschillende essays uit de *index on censorship*, samengebracht door Ruth Petrie. In dit boek brengt Petrie filmcensuur door de geschiedenis heen in kaart. In het kader van deze scriptie, belichten we enkel de essays rond Hollywood, Frankrijk en Groot-Brittannië. Wetende dat we hierbij filmcensuur in diverse en interessante onderzoeksgebieden als Azië, Oost-Europa, Latijns-Amerika, Afrika, etc. overslaan. Voor uitgebreide literatuur, verwijzen we dus door naar de reader.

Filmcensuur bestaat al zolang film bestaat, in alle vormen en maten. Het heeft mee de geschiedenis van film bepaald, nog sterker zegt French (1997, pp. 143): “[...] *played a part in determining the language of popular cinema.*” De eerste vormen van filmcensuur deden zich voor eind 19<sup>e</sup> eeuw, nog vóór de eerste films, toen de politie bepaalde vertoningen met ‘peepshowmachines’ onderbrak. Eind 19<sup>e</sup>, begin 20<sup>e</sup> eeuw zijn er voorvallen bekend van filmcensuur omwille van scènes die te maken hadden met seks en geweld. Cinema had volgens sommigen een negatieve invloed. Ook zoveel jaren later, in de zaak rond de film *Child’s Play* (cfr. infra), waren er mensen deze mening toegedaan (French, 1997, pp. 143-144).

French (1997) vraagt zich af waarom zo snel na de uitvinding van film reeds nood ontstond aan de controle ervan. Hij somt een aantal redenen op. Eerst en vooral was er het technische aspect: de beelden waren groot (cinemascherm), direct en intiem. Daarnaast overbrugde film het tijd-plaats continuum; andere tijden en plaatsen verschenen op het scherm die door het publiek bekeken konden worden. Ook de thema’s seks en geweld provoceeden. Film betekende fictie, het gevaar bestond om de fantasie als echt te interpreteren. Een andere reden was dat film veel succes kende en zowat de meest populaire ontspanning werd, wat opnieuw angst inboezemde. Het cinemagebeuren (een donkere zaal) zou ook aanleiding geven tot onzedig gedrag tussen jongens en meisjes, vreesde men. Tenslotte bestond er een angst voor schade op vlak van volksgezondheid. Film en cinema kenden dus veel protest. Overal ontstonden organisaties die zich bezighielden met filmcensuur (French, 1997, pp. 144-145).

Verder geeft French een gedetailleerd historisch overzicht van filmcensuur in de 20<sup>e</sup> eeuw met een uitgebreid arsenaal aan voorbeelden. Ik verwijs voor verdere literatuur door naar zijn essay, aangezien we ons hier beperken tot een korte inleiding in de wereld van filmcensuur.

Filmcensuur kan in twee soorten ingedeeld worden en binnen elke soort zijn er verscheidene gradaties. Whitaker (1997) heeft het over pre-censuur en post-censuur. **‘Pre-censuur’**, i.e. censuur die vooraf



toegepast wordt. Dit kan gaan van het verbieden om een film te maken of een gemaakte film te vertonen, tot de meer discretere vormen zoals het weigeren van bepaalde fondsen om een film te realiseren. Als tegenhanger is er ‘**post-censuur**’, i.e. censuur wanneer de film reeds gemaakt is. Hier krijgen we te maken met het herwerken of het wegknippen van bepaalde stukken. Wajda (1997) verkiest de tweedeling interne en externe censuur. **Interne censuur** komt overeen met zelfcensuur. De pendant hier is **externe censuur**, i.e. censuur die is opgelegd door een institutie van buitenaf op basis van een onevenwichtige machtsrelatie (Wajda, 1997, pp. 107; Whitaker, 1997, pp. 1).

Wajda (1997, pp. 107) wijst ons erop dat men meestal de fout maakt censuur te eng te beschouwen, namelijk enkel als externe censuur. Hij definieert censuur als volgt: “*Real censorship is motivated by fear about going beyond the prevailing ideas of decency, taste and even social or moral prejudices.*” (Wajda, 1988, pp. 107). Daarnaast maakt hij de bemerking dat interne censuur een vervanger kan zijn voor politieke censuur. Hierbij neemt hij Frankrijk als voorbeeld, waar geen politieke censuur bestaat, maar waar geen films zijn uitgebracht rond crisissen zoals de oorlog in Algerije en mei '68 (Wajda, 1997, pp. 107). We kunnen hieruit besluiten dat politieke censuur daar niet nodig was, aangezien filmmakers door hun angst belet werden, wat een vorm van zelfcensuur is.

Wajda (1997, pp. 108) stelt: “*The cinema is an art that speaks to the masses. It interests all who seek to lead the masses.*” Geen onderscheid dus in de aard van het regime. De instituties of personen met de macht in handen, willen die ook behouden en chaos of opstand voorkomen. Zij hebben schrik dat kritische filmmakers die een regime in vraag stellen, aanhang zullen krijgen bij de bevolking. Het regime kan controle verkrijgen over wat wel en wat niet gemaakt wordt, door de filmsector te financieren. Het is belangrijk om in het achterhoofd te houden dat filmcensuur niet enkel voorkomt in dictaturen of verre landen, maar ook in het Westen. In de democratische landen is censuur vaak veel troebeler en benoemt men het eerder als ‘filmkeuring’. Het beschermen van kinderen, het behouden van de maatschappelijke cohesie of het duidelijk maken wat acceptabel is, zijn verscheidene argumentaties voor filmcensuur. Contra-argumentatie heeft het over de machtigen die de bevolking beletten te zien wat men verkiest (Wajda, 1988, pp. 108-109; Whitaker, 1997, pp. 1-3).

Clarke (1997, pp. 191) schetst ons zijn idee over censuur in de **toekomst**. Vrijheid van meningsuiting, het grondrecht dat in opspraak komt bij censuur, heeft twee uitersten: alles is toegelaten tegenover beperkingen. Men zou een evenwicht moeten vinden daartussen. Naast de vrijheid van meningsuiting, betreft Clarke ook de “*free flow of information*”. (Clarke, 1997, pp. 191) Naar de toekomst toe zou, door technologische inventies, de beslissingsmacht niet meer in handen liggen van politici. De nieuwe technologieën slaan een aantal tussenstappen over tussen de bron van informatie en de ontvanger. Het wordt zeer moeilijk voor een regime om dingen te verbergen voor zijn bevolking (Clarke, 1997, pp. 191-192).

Nu kunnen we vaststellen dat Clarke gelijk had. Tijd en ruimte worden zonder problemen overbrugd. Op het net wordt een gigantische hoeveelheid megabytes aan informatie geüploaded dat niet te controleren valt waar heel de wereld toegang toe heeft. Denk maar aan de vele blogs, fora, community sites en video sharing sites. De regulering van internet is miniem en loopt nog altijd achterop.

Clarke (1997, pp. 193) sluit af met een uitdaging voor de toekomst: *“The real challenge now facing us through the Internet and the World Wide Web is not quality but sheer quantity. How will we find anything – and not merely our favourite porn – in the overwhelming cyberbabble of billions of humans and trillions of computers, all chattering simultaneously?”*

#### 4.2 Filmkeuring en filmcensuur in de Verenigde Staten

Neale (2002, pp. 202-203, pp. 215n11) introduceert ons kort hoe het filmkeuringbeleid in de Verenigde Staten georganiseerd is en geeft hiervan een korte historiek weer. Volgens hem is het een manier om films in ‘genres’ of categorieën in te delen, niet volgens inhoud (komedie of drama), maar volgens het filmkeuringlabel. Een samenvatting:

De **MPAA** (Motion Picture Association of America) is de handelsorganisatie van de filmindustrie in de Verenigde Staten die belast is met de filmkeuring. Leden van deze organisatie zijn o.a. Sony, MGM, Paramount, 20th Century-Fox, Walt Disney, Warner Bros & Universal.

Voor 1968 kenden de Verenigde Staten een eenvormig filmkeuringsysteem: de PCA (Production Code Administration). Die werd echter in 1968 vervangen door een systeem van vier verschillende soorten filmkeuring: de CARA (Code and Ratings Administration). De categorieën zijn:

**G** = iedereen toegelaten;

**M** = iedereen toegelaten, gericht op een volwassen publiek, ouderlijk toezicht aangeraden (1970: GP en 1972: PG).

**PG-13** = vanaf 1984 kwam deze 5<sup>e</sup> categorie erbij. Betekent hetzelfde als PG, maar met bijkomende vermelding dat sommige beelden niet geschikt zijn voor kinderen onder 13jaar.

**R** = verboden voor kinderen onder 16jaar, gericht op een volwassen publiek, toch toelating in gezelschap van een ouder of volwassene (1970: leeftijd werd opgetrokken tot 17jaar).

**X** = verboden voor kinderen onder 16jaar (1969: leeftijd werd opgetrokken tot 17jaar). In 1990 wijzigde de naam van deze categorie naar **NC-17**.

Slechts twee inlandse films werden uitgebracht in de NC-17 categorie: *Henry & June* (1990) en *Show-girls* (1995). In de praktijk wordt deze categorie dus zelden gebruikt.

Vervolgens een uitleg vanwege de MPAA omtrent de **NC-17 categorie**:

*“An NC-17 rated motion picture is one that, in the view of the Rating Board, most parents would consider patently too adult for their children 17 and under. No children will be admitted. NC-17 does not mean “obscene” or “pornographic” in the*

*common or legal meaning of those words, and should not be construed as a negative judgment in any sense. The rating simply signals that the content is appropriate only for an adult audience. An NC-17 rating can be based on violence, sex, aberrational behaviour, drug abuse or any other element that most parents would consider too strong and therefore off-limits for viewing by their children.”*  
([http://www.mpa.org/FlmRat\\_Ratings.asp](http://www.mpa.org/FlmRat_Ratings.asp), 2008).

Onder deze categorie vinden we 48 films terug, de oudste film dateert van 1990. Dit is opmerkelijk aangezien de database op de website teruggaat tot 1968 ([http://www.mpa.org/FlmRat\\_SrchReslts.asp](http://www.mpa.org/FlmRat_SrchReslts.asp), 2008).

Tarantino's films krijgen op de website van de MPAA allemaal de **R** rating. *Reservoir Dogs* (1992), *True Romance* (1993), *Pulp Fiction* (1994), *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill vol.1* (2003), *Kill Bill vol.2* (2004) en *Grindhouse* (2007). De aangereikte redenen hiervoor zijn het voorkomen van o.a. geweld, expliciet taalgebruik, seks en drugs in de films ([http://www.mpa.org/FlmRat\\_SrchReslts.asp](http://www.mpa.org/FlmRat_SrchReslts.asp), 2008).

Hoe wordt er beslist welke rating een film krijgt? De MPAA stelt een raad van ouders aan die een film bekijken, bediscussiëren en daarna stemmen. Zaken die in overweging genomen worden in het besluitvormingsproces zijn: *“Theme, language, violence, nudity, sex and drug use.”* (<http://www.mpa.org/FilmRatings.asp>, 2008).

James Ivory (1997, pp. 5) heeft het over de ‘**final cut**’ en Hollywood. Vooraleer een film in de zalen komt, wordt die nogmaals herbekeken en eventueel aangepast. De producer, dus niet de regisseur, heeft het laatste woord, want hij beschikt over de financiën. Mals is Ivory niet over dit feit. Degene die zich wagen aan het knip- en plakwerk zijn volgens hem: “[...] *frustrated ‘artists’ who are thereby given a chance to meddle with the work of genuine artists.*” (Ivory, 1997, pp. 5-6). Hij neemt hen zwaar onder vuur, een film kan namelijk zodanig vervormd worden dat de originele bedoeling volledig verdwijnt. Hoewel de ‘final cut’ meestal gewoon een verkorting van de lengte inhoudt (Ivory, 1997, pp. 5-15). *Kill Bill* zou het lot van een sterk ingekorte final cut hebben ondergaan, wegens een te lange duur, ware het niet dat producent Harvey Weinstein met het idee aankwam er twee delen van te maken. De oorspronkelijke bedoeling van de regisseur is hier dus ook door de producent gewijzigd. Tarantino had hier echter voordeel bij, aangezien hij met twee delen de kans kreeg zijn verhaal uitgebreid te brengen.

Hollywood wordt gedomineerd door enkele grote spelers, meestal gelinkt aan grote conglomeraten: United Artists, Universal, Warner Bros, Paramount, Twentieth Century Fox, Columbia en MGM (Stanbrook, 1997, pp. 47). Een film maken kost namelijk veel geld, een individu of kleine spelers kunnen dus niet zomaar een film produceren. Hier merken we op dat de spelers niet volledig dezelfde zijn als degene die Neale aanhaalt (cfr. supra). De financiële dominantie die zij bezitten, heeft als gevolg dat zij de werkelijke macht in handen hebben, ook indien er moet gecensureerd worden. Censuur om politieke redenen is Hollywood niet vreemd, maar de beslissingen zijn hoofdzakelijk met commer-

ciële motieven genomen (Stanbrook, 1997, pp. 47-48, 50). Een oplossing om aan deze machtsrelatie te ontsnappen, ziet Stanbrook (1997, pp. 52) in het maken van goedkope films, waardoor men niet meer van de grote spelers afhankelijk is. De filmmaker kan bijgevolg zelf films maken.

Eén van de maatstaven om een film te raten, is het gebruik van het woordje ‘fuck’, waar een heus taboe rond hangt. Wanneer ‘fuck’ driemaal in een film voorkomt, krijgt die een R rating. Voor filmmakers kan een R rating een ramp betekenen in de box office. De inkomsten zullen beduidend lager liggen, aangezien het doelpubliek kleiner is. In de jaren 1960 werd een X rating positief ontvangen. De toenmalige maatschappij had dan ook te kampen met een heuse underground cultuur die tegen de consumptiemaatschappij revolteerde. Tegenwoordig betekent een X rating (nu NC-17) een commerciële dood, omdat media en cinemazalen blijkaar niet veel te maken willen hebben met een X rated film. Almodóvar (1990, pp. 117-119) schetst de Verenigde Staten als geobsedeerd met regels om kinderen en jongeren te beschermen tegen seks, drugs en rock 'n roll. De procedures om een pint te kunnen bestellen in een bar acht hij zeer overdreven. Waar Almodóvar (1997) filmkeuring beschouwt als censuur, beweren de Amerikanen dat de ratings enkel aanbevelingen zijn voor ouders naar hun kinderen toe. Het is een kwestie van interpretatie. Almodóvar (1997) bestempelt de MPAA als een hypocriete organisatie die de vrijheid van expressie beperkt. Hij neemt dan ook geen blad voor de mond om de MPAA te veroordelen. In de Verenigde Staten is geen sprake van censuur, maar de angst om verlies van inkomsten te lijden als gevolg van een slechte rating, drijft regisseurs tot zelfcensuur (Almodóvar, 1990, pp. 117-119). Onze eerdere assumptie dat de wijziging van *Kill Bill* voor een Amerikaanse versie steunt op commerciële motieven, krijgt hiermee een gegrond argument.

#### 4.3 Filmkeuring en filmcensuur in Europa

Hier spitsen we ons toe op Groot-Brittannië, Frankrijk en België. Dit met het oog op het onderzoeksontwerp.

##### ❖ *Groot-Brittannië*

Verantwoordelijke voor filmkeuring hier is de onafhankelijke, non-gouvernementele organisatie BBFC. Speciaal voor studenten en leraars is er een website voorzien, gericht op de studie van filmkeuringbeleid in Groot-Brittannië: <http://www.sbbfc.co.uk>.

BBFC staat voor de **British Board of Film Classification** en is opgericht in 1912. Vóór 1985 heette die nog de British Board of Film Censors (French, 1997, pp. 143). Zij classificeert films en sinds 1984 ook video's. De ontstaansgeschiedenis is complex en de BBFC heeft al vele wijzigingen ondergaan gedurende haar bestaan. De ‘Cinematograph Act’ van 1909, een eerste stap in de regulering van cinema, bracht het beleid in handen van de lokale autoriteiten. De wetgeving was te vergelijken met die van theater. Een verschil was wel dat er raadgevers bevoegd waren om maatregelen te nemen tegen

een film naar eigen goeddunken. Zoals reeds eerder is vermeld, werd cinema in de beginjaren niet echt positief ontvangen (Phelps, 1997, pp. 61-62; <http://www.sbbfc.co.uk>, 2008).

De toon was dus gezet. De BBFC is een adviserend orgaan en werd in de beginjaren compleet genegeerd door de lokale autoriteiten. In de jaren 1920 veranderde dit echter en werden de aanbevelingen van de BBFC zo goed als altijd gevolgd. De BBFC was opgericht vanuit de filmindustrie als een onafhankelijk en neutraal orgaan. Maar ze nam een vrij bemoederende rol op, die nogal wat tegenreactie opriep. De jaren 1950 tot 1970 werden gekenmerkt door een toleranter beleid, maar na enkele negatieve voorvallen, verstregde het beleid opnieuw (Phelps, 1997, pp. 62-63).

Sinds 1984 worden ook video's geclassificeerd en kunnen we dus een **regelgeving** onderscheiden voor film en één voor video. Voor cinema ligt de uiteindelijke beslissingsmacht nog steeds bij de lokale autoriteiten. Een cinemazaal krijgt pas een licentie als die de BBFC classificatie respecteert. Toch kan een lokale autoriteit van de aanbevelingen vanwege de BBFC afwijken en zelf een classificatie opleggen. Maatstaven voor de classificatie werden onder andere vastgelegd in de 'Cinematograph (Animals) Act' van 1937 en in de 'Protection of Children Act' van 1978. De laatste wijziging op wetgevend vlak was in 2003 met de 'Licensing Act'. Voor video's geldt de 'Video Recordings Act' van 1984. Met de 'Criminal Justice & Public Order Act' van 1994 werden enkele aanpassingen aangebracht aan de VRA en vanaf toen werden ook videospelletjes in rekening genomen. Naast deze twee domeinen, moet de BBFC ook de strafwetgeving in acht nemen. Er mag namelijk niets vrijgegeven worden van beeldmateriaal dat in strijd is met de strafwetgeving (Phelps, 1997, pp. 64; <http://www.sbbfc.co.uk>, 2008).

**Doel** is een uniform beleid dat niet beïnvloed wordt door politiek en media. De keuring van video's is altijd strenger geweest dan die van films. De reden hiervoor is dat video's meer schade kunnen aanrichten. Kinderen kunnen beter toegang verkrijgen tot video's thuis en zij kunnen bepaalde 'schadelijke' scènes herspelen. In de jaren 1990 was hier veel ophef rond, naar aanleiding van de moord op een tweejarige baby door twee tienjarige jongetjes die zouden beïnvloed geweest zijn door de film *Child's Play*. Er werd een "Video Recordings Act" opgesteld. Daarin stond dat in het besluitvormingsproces rekening moest gehouden worden met de potentiële schade naar kinderen toe. Specifiek voor de jaren 1990 zijn een aantal casestudies op de website beschikbaar over de meest controversiële films. Hieronder vinden we *Reservoir Dogs* en *True Romance* terug, maar ook *Natural Born Killers* van Oliver Stone. Met de opkomst van (gewelddadige) videospelletjes, kwam er ook vraag naar een beleid op dit vlak. Sinds 1994 heeft de BBFC enkele videospelletjes een classificatie gegeven. Eén spelletje (*Carmageddon*) kreeg in 1997 geen certificaat, later werd dit toch uitgebracht, maar met een bescherming voor kinderen (<http://www.sbbfc.co.uk>, 2008).

De **casestudie** rond **Reservoir Dogs** verhaalt uitgebreid de knelpunten, de controversies en de redenen waarom deze film als '18' (verboden onder 18jaar) werd geklasseerd. Vooral de martelscène waar Mr. Blonde het oor van een politieagent afsnijdt, zorgde voor veel ophef. De BBFC vond deze scène uitermate choquerend, hoewel je niet ziet hoe het oor er precies wordt afgesneden. De pijn wordt enkel geïnsinueerd door het geschreeuw van de politieagent. Rekening houdend met het feit dat Mr. Blonde

afgeschilderd werd als een sadist, de scène paste in de thema's en het plot, heeft de BBFC uiteindelijk beslist om de film uit te brengen in Groot-Brittannië onder de classificatie '18', zonder dat er bepaalde scènes werden weggelaten. De video werd pas in 1995 beoordeeld en vrijgegeven, met dezelfde classificatie zonder dat er scènes uit werden weggesneden (<http://www.sbbfc.co.uk>, 2008).

De verscheidene **categorieën** zijn **U/Uc** (toegankelijk voor alle leeftijden); **PG** (ouderlijk toezicht is aangeraden, maar kinderen van alle leeftijden krijgen toegang, ook al zijn ze niet vergezeld door een ouder); **12/12A** (kinderen onder 12jaar, zonder dat een ouder ze vergezeld, worden de toegang verboden en mogen ook geen video huren. Met toezicht van een ouder mogen ze dit wel); **15** (geen enkel kind onder 15jaar mag een film zien noch video huren); **18** (zelfde als vorige categorie, met als grens 18 jaar) en **r18** (deze films mogen enkel vertoond worden in cinema's met een speciale licentie of de video's mogen enkel verhuurd worden in sekswinkels met een speciale licentie, m.a.w. deze categorie omvat de pornofilms) (<http://www.bbfc.co.uk>, 2008).

Na het lezen van verscheidene essays, kregen we de indruk dat het landschap van filmcensuur in Groot-Brittannië vrij restrictief blijft, in vergelijking met Frankrijk bijvoorbeeld. Er worden nog steeds aanpassingen gemaakt (gesneden) in bepaalde films vooraleer ze in de zalen komen. Vanuit de wetgevende hoek is een geschreven mening volledig vrij, maar niet als die via film wordt meegegeven. Ter illustratie van deze beweringen, verwijzen we naar een interessante tabel van Phelps met een overzicht van de geweigerde en aangepaste films gedurende de periode 1974-1980 (cfr. bijlage 2). Globaal kunnen we een daling waarnemen van het totaal aantal bewerkte en geweigerde films, maar deze aantallen zijn opmerkelijk voor een westerse democratie. Phelps maakt de opmerking dat we voorzichtig moeten zijn met deze cijfers, aangezien het enkel films incalculeert die als acceptabel worden beschouwd (Phelps, 1997, pp. 61, 64). Percentueel gezien kunnen we opmerken dat er meer films aangepast worden in de X categorie (verboden onder 18) in vergelijking met de U categorie (alle leeftijden). We nemen 1974 als voorbeeld: 40% (de cijfers zijn afgerond) van het totaal aantal films zijn aangepast; waarvan slechts 6% van de 'U' films en 63% van de 'X' films. De categorieën uit de tabel zijn evenwel verouderd (dateert van 1981). De huidige categorieën zijn hierboven beschreven.

Het beleid van de BBFC is gericht op minder en minder aanpassen van films. Hoewel de thema's seks en geweld zeer gevoelig blijven en nog steeds de neiging tot censuurmaatregelen voeden (Phelps, 1997, pp. 64; Readman, 2005).

#### ❖ *Frankrijk*

Frankrijk kent ook voorbeelden van filmcensuur, hoewel minder frequent, meestal tijdens crisisperiodes. Naast censuur door anderen, is hier ook sprake van zelfcensuur (Auty, 1997, pp. 53). Frankrijk, het land waar geen politieke censuur bestaat, maar waar geen films zijn uitgebracht rond politieke crisissen zoals de oorlog in Algerije en mei '68 (Wajda, 1997, pp. 107).

Aangezien de Commission de Controle Cinématographique, verantwoordelijk voor filmkeuring en filmcensuur, hier van de regering uitgaat (cfr. infra), is het niet verwonderlijk dat films die de grond-

vesten van de Franse staat doen daveren, niet zomaar gepubliceerd worden. In het midden van de jaren 1970 was er een opmerkelijk voorval rond filmcensuur. President Giscard d'Estaing verklaarde officieel dat filmcensuur 'not done' was. Men stelde zich vragen bij deze verklaring, omdat er destijds al jaren geen sprake meer was van officiële filmcensuur. De reden die werd gegeven, is het doel van de controlecommissie om de golf van pornofilms in de jaren 1970 te stoppen en daarvoor was de steun vanwege de overheid nodig. Tijdens zijn presidentschap heeft Giscard ook zijn invloed aangewend om de Franse televisie te controleren, met succes. In 1975, ten slotte, is het gelukt om een nieuwe regeling rond pornofilms te realiseren. Vanaf dan kregen pornofilms geen financiële steun meer vanwege de staat, waardoor zelfcensuur het leven werd ingeroepen. Een negatief gevolg van deze beslissing, was dat er opnieuw censuur kon uitgevoerd worden op andere films, ook al werd dat naar de buitenwereld niet toegegeven. Hierop kwam dan ook veel kritiek vanwege de filmindustrie. Na uitvoerig protest, werd de wetgeving rond pornofilms aangepast. De indeling van de films voor de categorie pornografie bleef zeer ambivalent. Resultaat van deze hele situatie was een toename van zelfcensuur. De commissie moest achteraf geen censuur meer toepassen (Auty, 1997, pp. 55-59).

Voor de verantwoordelijke organisatie in Frankrijk begeven we ons naar de website van het Centre Nationale de la Cinématographie (CNC): <http://www.cnc.fr>.

De CNC is ontstaan bij wet op 25 oktober 1946 en is ondergebracht bij het Ministerie van Cultuur en Communicatie. Haar taken zijn reglementering, financiële steun & promotie van de audiovisuele sector en bescherming & opwaardering van het cinematografisch erfgoed. Filmkeuring behoort bij de reglementeringstaak van de CNC. Specifiek bestaat hiervoor de "**Commission de Classification des oeuvres cinématographiques**", een adviserende commissie, die sinds 1990 in haar huidige vorm werkzaam is. Doel is informeren van het publiek en beschermen van minderjarigen en adolescenten voor de mogelijke schade van een film op hun ontwikkeling en persoonlijkheid. Er moet rekening worden gehouden met de vrijheid van meningsuiting en de integriteit van de film. De commissie mag geen wijziging van het werk aanbevelen (<http://www.cnc.fr>, 2008).

Bij de meeste films bestaat een eenvoudige procedure. Bij controverses of met het oog op restrictieve maatregelen, treedt een andere procedure in werking. De commissie bekijkt de film en legt haar advies voor aan de minister, die dan maatregelen kan ondernemen. Een verschil dus met Groot-Brittannië, waar de verantwoordelijke organisatie los staat van de overheid. De mogelijke categorieën waartoe de minister een film kan toewijzen, zijn:

*« Visa autorisant, pour tous publics, la représentation de l'œuvre ;  
visa comportant interdiction de représentation aux mineurs de douze ans ;  
visa comportant interdiction de représentation aux mineurs de seize ans ;  
visa comportant interdiction de représentation aux mineurs de dix-huit ans ;  
visa comportant interdiction totale de l'œuvre ;  
films pornographiques ou d'incitation à la violence. »*

(<http://www.cnc.fr/Site/Template/T9B.aspx?SELECTID=619&id=340&t=2>, 2008).

Sinds 1976 is de lijst met films uit de laatste categorie echter gestopt, na advies van de commissie. De desbetreffende films krijgen geen financiële steun, waardoor er in het midden van de jaren 1970 hierover veel controverse ontstond (<http://www.cnc.fr/Site/Template/T9B.aspx?SELECTID=619&id=340&t=2>, 2008).

❖ *België*

In België is de filmkeuring veel minder georganiseerd. Er is weinig literatuur hierover terug te vinden. Tot op heden behoort filmkeuring tot de federale materie en worden films gekeurd door een speciaal daarvoor voorziene commissie: de ‘inter-gemeenschapscommissie voor de filmkeuring’. Er zijn slechts 2 categorieën: **KT** (kinderen toegelaten, alle leeftijden dus) en **KNT** (kinderen niet toegelaten, met als leeftijdsgrens 16jaar). Deze regeling is sinds de wet van 1 september 1920 werkzaam (<http://www2.vlaanderen.be/media/Film/federaal/index.htm>).



## 5. Controverse en controversiële film

Van Dale definieert het woord controverse als: “*een strijd, een tegenstelling.*” (<http://www.vandale.nl/vandale/opzoeken/woordenboek/?zoekwoord=contro-verse>, 2009). Dit is een vage en ruime omschrijving. De noodzaak aan een meer gedifferentieerde definitie dringt zich op, gebaseerd op de geraadpleegde literatuur en bekeken films.

Readman (2005, pp. 19) haalt een aantal onderwerpen aan die aanleiding geven tot controverse, indien gebruikt als thema in film: (seksueel) geweld, seks & naaktheid, religie, klasse, taal en shock. Staiger (2005, pp. 20) haalt geweld en seks als thema's aan die in de onderzoeksgeschiedenis naar effecten van media van belang waren. Hieruit kunnen we concluderen dat geweld een essentieel en gevoelig onderwerp is.

De pers kan eveneens een groot aandeel hebben in het categoriseren van een film als controversieel, door de manier waarop ze die voorstellen of interpreteren. Hiermee kunnen ze de bezorgdheid van ouders voor de pedagogische effecten van een film op hun kinderen beïnvloeden.. Ze kunnen zich baseren op experts en onderzoeken om hun stellingen te staven. Zo kan de pers mensen sensibiliseren tot een afkeer van geweld in films (Readman, 2005, pp. 38-40).

Ophefmakend en provocerend kunnen we bestempelen als synoniemen voor controversieel. Een controversiële film wijkt af van het conventionele en acceptabele. Het daagt de normen en waarden van een maatschappij uit. Mogelijks kan het een kritiek vormen op een regime of beleid, maar evengoed ook op de media. Bepaalde gevoelige thema's zoals seks, drugs, geweld en racisme vormen het onderwerp. Wanneer een film als controversieel wordt beschouwd, wordt hij regelmatig in de media opgevoerd. Er wordt veel over gepraat onder de mensen, gevoed door de media. Politici kunnen via de media de film veroordelen of openlijk aanklagen. Een regime kan censuurmaatregelen nemen of de film van een strenge filmkeuring voorzien. Media op hun beurt kunnen kritiek geven op film via filmrecensies en op een regime via kritiek over het gevoerde beleid. Kritiek hier kan zowel positief als negatief zijn.

Tarantino's films worden beschouwd als controversiële films (Gormley, 2005; Kinder, 2001). Waarom? Eerst en vooral keren de reeds eerder vermelde gevoelige thema's altijd terug. De verantwoording voor de toegekende rating van zijn films baseren zich hierop (cfr. supra). Smith (2003, 1 oktober, pp. 33) illustreert nogmaals dat geweld een onontbeerlijk onderdeel is van Tarantino's films: “*Tarantino's new Kill Bill [...] is probably the most violent movie ever made by an American studio.*” Gormley (2005) is ervan overtuigd dat Tarantino's films politiek geladen zijn, hoewel Tarantino dit zelf ontkent. Dit zou nog een verklaring kunnen zijn voor de gestelde vraag. Als gevolg hiervan hebben Tarantino's films te kampen met een strengere filmkeuring en zelfcensuur.

Er werd reeds vermeld dat censuur nog steeds voorkomt, ook in westerse landen, zij het discreter en indirecter. Momenteel neemt zelfcensuur de bovenhand bij filmmakers uit angst voor een strenge rating (18+ en dergelijke). De nefaste gevolgen hiervan voor de inkomsten, drijft hen ertoe hun films te voegen naar de conventionele normen en waarden (Stanbrook, 1997; Almodóvar, 1997). Een voorbeeld van zelfcensuur door Tarantino zien we in de scène “Showdown at The House of Blue Leaves” uit *Kill Bill* waarbij beelden in zwart-wit werden omgezet. Page (2005, pp. 194) geeft een reden waarom het stuk over O-Ren’s achtergrond in anime<sup>1</sup> te zien is: “*It would be highly controversial to shoot footage of a young girl seeing the bloody killing of her parents and completely impossible to show the pedophilic images of O-Ren having sex with crime boss Matsumoto.*”

### 5.1. Taal als voorwerp van controverse

De filmkeuringen van Tarantino’s films vermelden onder andere het gebruik van grof en expliciet taalgebruik als verduidelijking voor hun beoordeling. Hieruit kunnen we opmaken dat taalgebruik een impact heeft op de beoordeling die een film krijgt. Readman (2005, pp. 67-68) en Almodóvar (1997) halen eveneens het bestaande taboe aan rond vloeken en grof taalgebruik. Wanneer we kijken naar *Kill Bill* komt er inderdaad grof taalgebruik aan te pas. Wanneer we dit vergelijken met *Reservoir Dogs* en *Pulp Fiction*, moeten we echter besluiten dat in deze films nog veel meer gevloekt wordt. Een overzichtstabel van de gebruikte vloekwoorden uit de drie films is terug te vinden in bijlage 3. Zo wordt het woordje ‘fuck’ (en afgeleiden) 17 keer gebruikt in *Kill Bill volume 1*, 254 keer in *Pulp Fiction* en 244 keer in *Reservoir Dogs*.

### 5.2. Geweld als voorwerp van controverse

De term geweld werd in deze scriptie reeds meerdere malen aangehaald als belangrijke factor in het bepalen van de controverse van een film. Slocum (2001) acht geweld een ruim begrip met een brede interpretatie. Hij definieert geweld als een beledigende, schadelijke of pijnlijke actie of gedrag. De schade kan zowel psychisch, fysiek als sociologisch zijn (tegen de groep). De dreiging met geweld is soms even effectief als de daad zelf. Gewelddadig gedrag hoeft geen directe oorzaak te hebben, zoals structureel geweld (bijvoorbeeld racisme). De daders kunnen zowel individuen, groepen als staten zijn. Slachtoffers variëren dan weer van individuen tot groepen, staten, dieren, eigendommen en zelfs natuur (Slocum, 2001).

---

<sup>1</sup>Anime = Japanse tekenfilm met een compleet andere tekenstijl dan Westerse tekenfilms. Typisch zijn de grote ogen en sprekende gezichtsuitdrukkingen. Anime staat ook bekend om het gewelddadige karakter.

Volgens hem is het een natuurlijke neiging van de mens. Hij haalt ook Max Weber's sociologisch onderscheid aan tussen geweld en dwang. Dwang is legitiem geweld, wat het monopolie is van de staat. Maar legitiem geweld is ook voor interpretatie vatbaar. Wat als legitiem wordt beschouwd, hangt af van de machthebbers. In westerse samenlevingen worden individuen toegestaan geweld te gebruiken in extreme omstandigheden, bijvoorbeeld zelfverdediging (Slocum, 2001).

In het kader van deze scriptie focussen we ons op 'geweld in beeld' of om het met het Engelse woord te zeggen: *screen violence*. Ondanks de afbakening van het onderzoeksveld omvat de term geweld nog vele ladingen. Een verdere verduidelijking dringt zich op. Wat verstaan mensen onder de term geweld? Bestaat er zoiets als een algemene definitie voor geweld? Welke daden kunnen we als gewelddadig beschouwen en welke niet? Wanneer is geweld legitiem en wat voor gevolgen heeft dit? Staiger (2005, pp. 170) onderscheidt verschillende vormen van geweld (van zelfverdediging tot moord) en verschillende actoren die geweld plegen (van politieagent tot crimineel). Geweld kan in bepaalde contexten als legitiem geïnterpreteerd worden (de slechte verslaan in een oorlog). Daarbij hoeft het geweld niet altijd in beeld te zijn. Al deze factoren geven elke gewelddaad een uniek karakter en dienen dus apart te worden geïnterpreteerd. Hier kunnen we al anticiperen op een probleem dat zich zal voordoen bij onderzoek naar geweld in de media (Gauntlett, 2001): wat verstaat men precies onder een gewelddaad? Zal een politieagent die een crimineel neerschiet uit zelfverdediging dezelfde impact hebben bij de kijker als een crimineel die een onschuldig kind neerschiet zonder duidelijk motief? Geweld is voor vele interpretaties vatbaar.

Een vaak verkeerd gebruikt synoniem voor geweld in beeld is volgens Barker (2001, pp. 42-43) '**media violence**'. Hij constateert dat een van de meest wijd verspreide begrippen eigenlijk een leeg begrip is. Het neemt alle vormen van geweld in beeld samen onder één noemer: van cartoons, over actiefilms tot nieuwsberichten. Fout, vindt hij, want deze vormen hebben geen gemeenschappelijke gronden, behalve dan dat ze negatief beoordeeld worden. Barker gebruikt een metafoor om zijn standpunt uit te leggen: het is alsof men 'lekkere' en 'niet-lekkere' drugs zou onderzoeken en tot de conclusie komen dat 'lekkere' drugs onschadelijk zijn en dat de 'niet-lekkere' drugs dit wel zijn. Even nutteloos als alle genres over dezelfde kam scheren, waar men dit eigenlijk niet kan, besluit hij. Er terdage van bewust dat de term 'geweld in beeld' of *screen violence* even generaliserend is, gebruiken we die toch wegens het praktische gemak. Het is namelijk moeilijk de interne diversiteit in één begrip te vatten. Toch willen we met een volwaardige definitie van het begrip *screen violence* aantonen dat er zeer veel verschillende vormen en graden van geweld in beeld zijn. Kijkers bezitten enige universaliteit in de manier waarop ze geweld plaatsen en tot op zekere hoogte bestaan er enkele universele criteria die kijkers hanteren in het interpreteren van geweld. Maar er is veel verschil en we scheren zeker niet alles over dezelfde kam.

De context is alles: "*Even a particularly bloody scene remains 'violent with a little v' if it lacks the context to make it fully violent.*" (Morrison, 1999, pp. 4). Bij het begrijpen en interpreteren van **screen**

**violence**, dient men de context in acht te nemen. Alsook de plaats van het geweld in het verhaal en de manier waarop het in beeld is gebracht (Readman, 2005, pp. 22). Het is niet zuiver de actie die als een gewelddaad kan gedefinieerd worden, maar wel de actie in een bepaalde context die de perceptie van de kijkers bepaalt om die al dan niet als geweld te bestempelen. (Morrison, 1999). Kijkers maken een onderscheid tussen geweld dat zich in beeld voordoet zonder al te grote impact (“*violence with a little v*”) en geweld dat zich in beeld voordoet en wel een impact heeft op de kijker (“*violence with a big V*”). De onderzoekers hebben nog een extra categorie toegevoegd voor zeer grof en choquerend geweld: “*Violence with a massive V.*” (Morrison, 1999, pp. 4).

Het fictioneel geweld deelt Morrison (1999, pp. 4) in drie types in:

- “*Playful violence*”: heeft een hoog entertainmentgehalte, zonder dieperliggende betekenis. Het geweld is duidelijk geënceneerd en wordt ervaren als nep. Er mag dan nog veel actie in voorkomen, het choqeert niet. “*Violence with a little v*”
- “*Depicted violence*”: realistisch geweld, men poogt de realiteit zo dicht mogelijk te benaderen. Filmmakers kunnen kiezen voor gedetailleerde beelden van zorgvuldig getrukeerde verwondingen. Ook kunnen ze de nadruk leggen door slow motion te gebruiken, zodat alles zeer duidelijk kan doordringen tot de kijker. Deze vorm kan choqueren. “*Violence with a big V*”
- “*Authentic violence*” is zeer herkenbaar, het is uit de dagdagelijkse realiteit gegrepen. Het staat dicht bij de levenswereld van de kijker. De graad van geweld (kleine v of grote V) hangt af van de context.

Non-fictioneel geweld (nieuws, documentaires, etc...) benoemt Morrison (1999, pp. 5) als “*actuality material*”.

Na de beschrijving van de soorten geweld en de graad van ‘ernst’, volgt een definitie van wanneer een bepaalde actie als een gewelddaad kan worden beschouwd. Morrison (1999, pp. 5) stelt dat er twee factoren zijn die een kijker hanteert om iets te bestempelen als geweld: de “*nature and quality*” van de actie en de “*way in which it was portrayed*”. Opnieuw wordt het belang van de context aangetoond. Aan de hand van de eerste factor gaat men bepalen of het geweld betreft, met de tweede factor kent de kijker een graad toe aan het geweld. (Morrison, 1999, pp. 6). De eerste factor houdt in dat geweld in beeld op dezelfde wijze wordt beoordeeld als reëel geweld. Een actie is gewelddadig wanneer dat gedrag een norm, waarde of code breekt. Een aantal zaken worden universeel op dezelfde wijze beoordeeld, ongeacht de leeftijd, geslacht of cultuur. In bepaalde gevallen kan dit evenwel zeer relatief zijn, aangezien iedereen anders oordeelt over die grensoverschrijding. Men zal oordelen dat geweld in bepaalde omstandigheden geen geweld is; of legitiem is. Legitiem geweld wordt als minder erg beschouwd; of soms helemaal niet als geweld. Het oordeel omtrent geweld hangt ook af van de verhouding tussen de dader en het slachtoffer en of het om proportioneel geweld gaat of niet (Morrison, 1999, pp. 6).

De tweede factor bepaalt de graad van het geweld, de mate van emotionele impact op de kijker. Geweld moet men hier beschouwen in termen van realisme: hoe beter de overeenkomst met de werke-

lijkheid, hoe hoger de graad van ernst. Ook hier speelt de context mee. Terwijl het oordeel over geweld/geen geweld afhangt van de realiteit, wordt de graad bepaald door wat de kijker geleerd heeft uit voorgaande beelden. Meestal heeft een kijker een bepaalde gewelddaad nooit in het echt gezien, maar wel in andere films of op televisie. Daarmee vergelijkt hij nieuwe beelden en oordeelt zo over de graad van realisme (Morrison, 1999).

Besluitend komt Morrison (1999, pp. 9) tot volgende definitie:

*“Screen violence is any act that is seen or unequivocally signaled which would be considered an act of violence in real life, because the violence was considered unjustified either in the degree or nature of the force used, or that the injured party was undeserving of the violence. The degree of violence is defined by how realistic the violence is considered to be, and made even stronger if the violence inflicted is considered unfair.”*

De angst voor effecten van mediateksten stroomt voort uit een sociale en politieke bezorgdheid. Slachtoffers van deze effecten worden veelal ingekleurd als zijnde kinderen, vrouwen, personen uit lagere sociale klassen en immigranten. Regelmatig krijgt dit onderwerp een nieuwe boost in de onderzoekswereld, meestal naar aanleiding van bepaalde gebeurtenissen, of maatschappelijke verschuivingen die soms een morele paniek durven veroorzaken (vaak versterkt door de media). Ten gevolge van zo'n gebeurtenis kan een overheid of privé-instantie (meestal met een eigen agenda) effectonderzoek gaan financieren. Deze onderzoekstraditie krijgt veel aandacht in de media, omdat zij daar het nodige 'belang' aan hechten (Hill, 1997, pp. 2-3; Staiger, 2005, pp. 20, 165).

Onderzoekers hebben de neiging om kinderen anders te behandelen dan volwassenen. Visuele media die kinderen negatief beïnvloeden of schade berokkenen, is een zorg voor beleidsmensen en ouders. Deze zorg is reeds aanwezig vanaf de eerste films tot op vandaag. Zij vertrekken van de veronderstelling dat 'kind zijn' gelijk staat aan een onschuldige fase, waaraan niet geraakt mag worden. Films en televisie, in het bijzonder gewelddadige beelden, zouden die kinderlijke onschuld wegnemen, misschien zelfs potentieel gevaarlijke personen creëren in de maatschappij (Barker & Petley, 2001, pp. 11; Gauntlett, 2001; Readman, 2005, pp. 37-38; Staiger, 2005, pp. 19).

De geschiedenis van onderzoek naar geweld in media is lang en uitgebreid. Implicaties van dit onderzoeksveld zijn vragen omtrent interpretatie en effect. De grote vraag die we allen kunnen stellen is: hebben media effect op mensen? En: hebben gewelddadige beelden in de media effect op mensen? Staiger (2005, pp. 19) beweert dat het struikelpunt draait om het zogenaamde effect dat media zouden hebben; vooral dan de veronderstelling van een negatief effect. *“The definition of an effect can range from simply comprehending an image to reproducing images in real life.”* (Staiger, 2005, pp. 19). Met andere woorden, mensen kunnen een beeld zien en begrijpen, zonder er verder iets mee te doen of ze kunnen dat beeld gaan aanwenden en er dus wel iets mee doen. Dat aanwenden kent ook weer grada-

ties van onschuldig tot gevaarlijk (Staiger, 2005, pp. 19). Maar bestaat er wel een causale relatie? Hier moeten we zeer voorzichtig zijn: er bestaan zoveel bedenkingen, opmerkingen en valkuilen waarmee onderzoekers geconfronteerd worden.

Vele stromingen binnen de sociale wetenschappen, psychologie, culturele studies, politieke studies,... hebben reeds gepoogd een antwoord te vinden op dit vraagstuk. Met een waaier aan resultaten als gevolg waarbij geen enkel onderzoek een sluitend antwoord biedt. Om die redenen wagen we ons in deze scriptie ook niet aan een effectonderzoek. Er zijn namelijk tal van problemen om dit vraagstuk op te lossen (Barker & Petley, 2001; Gauntlett, 2001; Readman, 2005; Staiger, 2005):

Eerst en vooral is de veronderstelling van een causale relatie tussen gewelddadige beelden en gedrag een gevaarlijke stelling. Er zijn te veel verborgen variabelen die men niet in rekening kan nemen. Vele onderzoekers gaan uit van een negatief effect waarbij gewelddadige beelden agressief of asociaal gedrag zouden veroorzaken. Mogelijke positieve effecten worden meestal buiten beschouwing gelaten. Sommige onderzoeken spreken niet over gedrag, maar over attitudes en overtuigingen als effect.

Ten tweede vormt de onnatuurlijke laboratoriumsetting die in de meeste onderzoeken wordt gebruikt een probleem van externe validiteit: de resultaten zijn moeilijk veralgemeenbaar naar het dagelijks leven. Daarbij komt een ethische kwestie opduiken wanneer onderzoekers proefpersonen blootstellen aan geweld; brengt men zo schade toe aan deze mensen?

Wat we in deze materie niet uit het oog mogen verliezen, zijn de individuele verschillen in perceptie van geweld en in het effect op gedrag (indien er een effect zou zijn). Het vertrekken vanuit de media met als assumptie dat gewelddadige beelden de oorzaak zijn? Moeten we in de plaats niet vertrekken vanuit het individu met als assumptie dat bepaalde individuen gewelddadige beelden opzoeken? Individuele verschillen bij het identificatieproces tijdens het bekijken van visuele media en hoe een individu dit interpreteert, spelen nog mee.

Ten slotte kunnen we ons de vraag stellen wat een gewelddadig beeld is en wat gewelddadig gedrag is? De invulling van deze begrippen verschilt over de onderzoeken (Readman, 2005; Staiger, 2005). Een definitie werd hierboven gegeven.

Wel dienen we de kanttekening te maken dat onderzoek naar geweld in de media geëvolueerd is: “[...] *into questions about how to understand violence within narrative contexts as creating or reinforcing already held attitudes or beliefs.*” (Staiger, 2005, pp. 172) In deze context beroepen onderzoekers zich op de “*mediation theory*” en stellen zich de volgende vraag: “[...] *how do already formed individuals engage with texts that include violence?*” (Staiger, 2005, pp. 172) Voorbeeld van onderzoek in deze traditie, is dat van Annette Hill (cfr. infra). Haar interesseveld ligt bij de emotionele reacties van kijkers en niet bij de mogelijke effecten op gedrag (Hill, 1997, pp. 2). Redenen voor het belichten van dit onderzoek, zijn de alternatieve benadering van onderzoek naar geweld in films en het aandeel Tarantino-films in dit onderzoek.

### 5.3. Shock als voorwerp van controverse

Readman (2005, pp. 59) legt de link tussen choquerend geweld en komedie met als voorbeeld de film *Pulp Fiction*, waar een zekere Marvin onverwachts en per toeval door het hoofd wordt geschoten. Maar wat betekent 'shock'? Is dit gewoon heel erg hard schrikken? 'Shock' is niet hetzelfde als 'verrassing'. Iets kan verrassend zijn in een film zonder dat het choqueert. Ze komen allebei wel onverwachts, maar 'shock' brengt een hevige emotionele verstoring mee, in tegenstelling tot een verrassing (Readman, 2005, pp. 53-59).

Readman (2005, pp. 53-59) onderscheidt ook verschillende soorten 'shocks'. Een grafische shock is een shockeffect teweeg gebracht bij kijkers door middel van beelden. Men spreekt van een ideologische shock wanneer een film de heersende ideologie uitdaagt. En van een narratieve shock wanneer iets gebeurt in het verhaal dat tegen alle verwachtingen ingaat. In *Kill Bill* komen voornamelijk grafische shocks voor. Het plot daagt de heersende ideologie niet uit en er gebeurt ook niets dat tegen alle verwachtingen ingaat. Wel kunnen we stellen dat er veel choquerende beelden voorkomen van personages die afgeslacht worden. Maar we moeten hier oppassen met veralgemenen, de beelden zullen niet voor elk individu (even) choquerend zijn.

Hill (1997) neemt in *Shocking Entertainment* afstand van de klassieke onderzoekstraditie rond geweld en zijn mogelijke effecten. De 'new brutalism'-films, zoals Hill ze bestempeld, worden onder de loep genomen. Bijvoorbeeld *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, en *True Romance*. Zij besteedt geen belang aan de vraag of het kijken naar geweld gewelddadig gedrag veroorzaakt. Hill gaat op zoek naar de motieven waarom kijkers naar gewelddadige films kijken. Het draait hier niet om oorzaak en effect op gedrag, maar om emotionele respons. De kijker staat centraal in haar onderzoek en ze vat het individu als een actieve agent op en niet als een spons. Ze wil ook komaf maken met het cliché dat kijkers van gewelddadige films automatisch negatief worden beoordeeld. Voor velen zijn gewelddadige films een vorm van entertainment, wat de media vaak uit het oog verliezen in hun kruistocht tegen 'moreel verval' (Hill, 1997, pp. 2-3).

Uit haar onderzoek haalt Hill de vaststelling dat "[...] *active consumers of violent movies possess 'portfolios of interpretation'*. This means that viewers utilize a number of reactive mechanisms in order to interpret fictional violence." (Hill, 1997, pp. 4). De kijker kan dus onderscheid maken tussen fictief en reëel geweld en kan geweld in al zijn vormen en contexten op verschillende manieren interpreteren en plaatsen, wat Hill (1997, pp. 5) aangeeft als een ingewikkeld en beweeglijk proces. Volgende methodes gebruiken kijkers om geweld te interpreteren (Hill, 1997, pp. 4):

- *"anticipating violent images/scenes;*
- *building character relationships;*
- *self-censoring fictional violence;* (bijv. ogen afdekken, wegstaren, geluid uitzetten,...)
- *testing boundaries."*

Samengevat kwam Hill (1997, pp. 105-108) tot volgende resultaten, met de kanttekening dat dit een indicatie is en geen algemeen geldende norm voor alle kijkers (!). Qua gender is het publiek voor zulke films merendeels mannelijk, maar toch is er ook een vrouwelijk publiek.

De respondenten uit de focusgroepen gaven volgende beweegredenen om naar een gewelddadige film te gaan kijken: “*Media hype, peer pressure, advertising, personal preference for specific directors or actors, personal experience.*” (Hill, 1997, pp. 19). De groepsdruk en de mediahype waren veelal de determinerende factoren, zowel in positieve als negatieve zin. Mensen gingen juist wel of juist niet naar die film kijken wegens deze factoren. Ofwel wilden ze zelf uitmaken of de media en politici gelijk hadden; ofwel meden ze deze films omdat ze verwachtten dat het extreem gewelddadige karakter niet voor hen in de wieg was gelegd. De groepsdruk uit zich in die zin dat ‘iedereen die film had gezien’. Nog een motief was het ‘spelen met grenzen’ als een manier om plezier te halen uit iets choquerend. Geweld kijken als sociale activiteit, erover napraten en reacties van andere kijkers observeren. Hoe die reacties op gewelddadige beelden zijn, hangt sterk af van de verwachtingen van de kijkers. Identificatie met de karakters gebeurt in mindere mate. Men kan begrip opbrengen voor de beweegredenen van een karakter om geweld te plegen, maar men gaat maar tot een bepaald niveau meevoelen met een karakter, of helemaal niet.

De respondenten maken een onderscheid tussen klassieke Hollywood actiefilms, zoals *Die Hard* en *Terminator*, en films als *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *True Romance*, etc... Waar de klassieke actiefilms staan voor licht entertainment dat geen sterke link heeft met de realiteit, valt de andere categorie onder “*Provoking representations of violence.*” (Hill, 1997, pp. 24). De onderzochte films hebben meer impact en provoceren meer, wegens het realisme en de confrontatie met gevolgen van het gepleegde geweld. Respondenten ervaren meer angst en adrenaline dan bij de doorsnee actiefilm. Eén van de oorzaken die worden aangehaald, is de voorspelbaarheid van zulke actiefilms, terwijl de onderzochte films als intelligenter, meer gesofistikeerd en humoristischer worden beschouwd (Hill, 1997, pp. 24-25).

Er wordt door de participanten een verschil gemaakt tussen reëel en fictief geweld. Niemand vond reëel geweld ‘leuk’ om naar te kijken, in tegenstelling tot fictief geweld, wat wel een entertainmentfactor bezit, onder het mom ‘het is maar cinema’. Want georkestreerd geweld is onecht en veilig om naar te kijken. Fictief geweld dat dicht aanleunt bij reëel geweld wordt als meer choquerend bevonden en had een grotere impact (Hill, 1997, pp. 85).



# **DEEL II: CONTEXTUELE EN TEKSTUELE ANALYSE**

## **VAN KILL BILL**

### **1. Receptieonderzoek en filmanalyse als methodologische instrumenten voor filmonderzoek**

Uit onze literatuurstudie bleek dat *Kill Bill* kan beschouwd worden als een controversiële film. Het doel van ons onderzoek is na te gaan of dit ook zo is. Onze algemene hypothese luidt als volgt:

*Kill Bill* is een controversiële film door het in beeld brengen van extreem geweld, grof taalgebruik en choquerende beelden. Dit vindt een oorsprong in de aard van de filmhoud, maar wordt tevens bevestigd door kritieken in de media.

Aan de hand van een aantal parameters gaan we kijken of deze stelling klopt. Dit doen we door middel van een combinatie van een contextuele analyse (receptieonderzoek) en tekstuele analyse (filmanalyse). Deze twee onderzoeksvormen kennen elk hun grenzen, maar door de combinatie van beide, hopen we die limieten op te heffen. Een filmanalyse kan ons meer inzicht geven over de passages die aanleiding geven voor controversie. Maar in een tekstuele analyse blijven we de film zien als geïsoleerde entiteit. Een film kan je echter niet helemaal vatten als je niet weet in welke context hij gemaakt en verschenen is. Want de context heeft invloed op hoe de kijker een film ervaart. Daarnaast is het nodig om na te gaan hoe deze film is ontvangen. Een receptieonderzoek is hierbij een noodzakelijke sleutel voor een zo correct mogelijke interpretatie van het geheel. Let wel: we spreken over een zo correct mogelijke interpretatie, want het blijft een interpretatie. Van Kempen (1995, pp. 80-84) merkt terecht op dat de kijker in zijn hoofd een betekenis geeft aan een film. Als onderzoeker geef je zelf ook betekenis aan die film. De situatie waarin je een film bekijkt, je persoonlijke geschiedenis en karakter spelen hierbij een rol. Toch houden we de wetenschappelijke objectiviteit voor ogen en zetten we onze persoonlijke smaak opzij. We trachten een gefundeerd antwoord te bieden op onze onderzoeksvragen.

Verder kunnen we stellen dat enkel oog hebben voor de context met negatie van de inhoud ook zijn beperkingen heeft: heisa omtrent een onderwerp is er niet zomaar en dat kun je maar begrijpen door de oorzaak onder te loep te nemen. Staiger (1992, pp. 9) vergelijkt de twee: “*Reception studies tries [sic] to explain an event (the interpretation of a film), while textual studies is working [sic] toward elucidating an object (the film).*”

Het receptieonderzoek ziet een film als product van een bepaalde maatschappelijke context en onderzoekt de wederzijdse relatie tussen lezers en hun tekst, meer specifiek tussen kijkers en hun film. Men

gaat kijken wat er in de wereld gebeurd is met betrekking tot het onderwerp. Onderzoekers laten een waaier van interpretaties aan bod komen, en plaatsen die tegenover elkaar en in hun historisch maatschappelijke context (Staiger, 1992, pp. 8). Ook Den Boer, Bouwman, Frissen & Houben (1994, pp. 126) halen die relatie tussen de tekst en de context aan.

In het theoretische luik hebben we het gehad over postmoderne film met de nadruk op spektakel, verlies van diepgang, de mengeling van genres en het gebruik van pastiche en intertekstualiteit. *Kill Bill* is daar een uiting van. Geweld is een fundamenteel onderdeel van de film. Het is niet de bedoeling te onderzoeken of het kijken naar *Kill Bill* invloed heeft op ons gedrag. Wel onderzoeken we wat de critici vinden van een gewelddadige actiefilm als *Kill Bill*? Zijn de kritieken positief of negatief getint? Storen de critici zich aan het geweld in deze film? Bevestigen zij het controversiële karakter van deze film? Hiervoor kunnen we recensies gebruiken om antwoorden te zoeken op onze vragen. De precieze werkwijze leggen we verder uit.

Met een filmanalyse bekijkt men een film als geïsoleerde entiteit en poogt men inzicht te krijgen in de materie. Van Kempen (1995, pp. 80) stelt het als volgt: “*Doel van filmanalyses is niet om films als goed of slecht te beoordelen of om allerlei filosofieën en theorieën uit een film te wringen.*” Het doel is dan wel: “*Het verwerven van inzicht in filmische betekenisvorming in het algemeen of een klein deelgebied daarvan in het bijzonder.*” Filmanalyse is moeilijk veralgemeenbaar. De bijdrage van een filmanalyse ligt echter niet daar, maar in de activiteit zelf. Als kijker stel je jezelf vragen bij het zien van een film en door een analyse kan je antwoorden vinden op die vragen (Van Kempen, 1995, pp. 80). De vraag die we onszelf stelden bij het bekijken van *Kill Bill*: hoe wordt dit geweld, waar iedereen het over heeft, nu effectief in beeld gebracht? Ligt hierin de oorzaak van de heisa en controverse?

## 2. Receptieonderzoek

### 2.1. Werkwijze

Voor ons receptieonderzoek kiezen we voor een kwalitatieve inhoudsanalyse van filmrecensies. Den Boer et al. (1994) betoogt dat kwalitatief onderzoek meer rijkdom en diversiteit biedt. Het draait om de interpretatie van betekenissen. Den Boer et al. (1994, pp. 156) vult hierop aan: “*Bij kwalitatieve vormen van inhoudsanalyse staat de reconstructie van de min of meer verborgen betekenisstructuur van (media)inhoud centraal.*” Terwijl kwantitatief onderzoek meer registrerend is en oppervlakkiger blijft, biedt kwalitatief onderzoek meer inzicht. Vaak is kwalitatief onderzoek ook exploratief en kleinschalig, wat hier zeker gepast is, aangezien er voorheen slechts enkele onderzoekers *Kill Bill* als onderzoeksobject gebruikt hebben. Bij een inhoudsanalyse wil men de boodschap van de auteur achterhalen (Den Boer et al., 1994, pp. 124, 146, 157). In een ruimer kader gaan we op zoek naar het discours rond *Kill Bill*. Den Boer et al. (1994, pp. 125) definieert het begrip ‘discours’ als volgt: “[...] *een min of meer samenhangend geheel van feiten, ideeën, opvattingen en overtuigingen dat vorm gegeven wordt in taal en andere symbolen.*”. Met onze inhoudsanalyse trachten we te achterhalen wat de opvattingen zijn van een criticus over *Kill Bill*. In totaliteit pogen we inzicht te krijgen in het discours van alle auteurs uit ons onderzoek rond *Kill Bill*.

De teksten die onderwerp zijn voor onze inhoudsanalyse zijn filmrecensies uit dagbladen, weekbladen, maandbladen en vaktijdschriften. We nemen kritieken uit zowel de Verenigde Staten, Groot-Brittannië, Frankrijk en België. Per land kijken we naar het vertoog in het algemeen. Daarnaast onderzoeken we of er eventuele verschillen bestaan tussen teksten uit bladen met een bepaalde strekking. Vervolgens vergelijken we de vertogen van de verschillende landen met elkaar, want we zijn geïnteresseerd in de receptie van *Kill Bill* in een meer internationale context. Elk land heeft zo zijn eigen cultuur omtrent censuur en filmkeuring. We mogen dus verwachten dat de kritieken enigszins zullen variëren.

Het onderzoek dat we uitvoeren is deels gebaseerd op de methode van de doctoraalscriptie van Rian Rommers (1996) en deels op de methode die Inne Schilders (2007) toepast in haar scriptie.

Bijlage 4 biedt een overzichtstabel per land van de gebruikte artikels met titel, auteur, datum, welke krant/tijdschrift, soort en de strekking (indien bekend). De artikels zijn gesorteerd op datum. We kunnen de artikels indelen in 3 periodes: vóór de bioscooprelease in oktober 2003, rond de bioscooprelease (oktober-november-december 2003) en de periode daarna bij de dvd release en het verschijnen van *Kill Bill* op televisie (2004 en verder). Voor België hebben we 18 artikels, voor de VSA 12, voor Frankrijk 10 en Groot-Brittannië 5. Dit aantal is te beperkt om algemene uitspraken te kunnen doen omtrent de receptie, maar het geeft toch een idee van hoe men staat ten opzichte van *Kill Bill*.

Naar analogie van Rommers' (1996) methode beperken we ons in een eerste fase tot de manifeste inhoud van de teksten en verdiepen we ons niet in de latente inhoud. Het draait hier om zaken die de auteurs letterlijk in de tekst neerschrijven. We voeren met andere woorden een analyse uit op het "*niveau van de uitspraken.*" (Rommers, 1996)

Bij een eerste lezing van de teksten maken we enkele categorieën op, waarop we de inhoud van de artikels kunnen indelen. De gebruikte categorieën zijn:

- **Algemene beoordeling:** + voor positief, - voor negatief en N voor neutraal. Hier gaat het om het algemene oordeel van de recensent. Vindt hij de film goed, is hij vol lof? Of breekt hij de film eerder af? Wanneer de recensent niet echt een oordeel velst of indien hij zowel positieve als negatieve elementen naar voren brengt, bestempelen we dit als neutraal.
- **Sterren:** indien van toepassing, noteren we het aantal (1-5).
- **Verhaallijn:** de auteur schrijft een korte inhoud neer, hij verhaalt de story of legt de plot uit.
- **Regisseur:** indien de recensent spreekt over Tarantino's leven of zijn eerdere werken. Ook wanneer zijn stijl wordt aangehaald of uitgelegd: genremengeling, verwijzingen naar andere films en populaire cultuur, spitsvondige dialogen, zwarte humor,...
- **Acteurs:** de schrijver geeft een opsomming van de acteurs en welke rol ze vertolken, biografische en/of filmgrafische gegevens over de acteurs, beoordeling van de acteerprestaties.
- **Cinematografie:** men vertelt over de mise-en-scène (kledij, decor, props), camerawerk, fotografie, montage en het geluid; eventueel commentaar erop.
- **Volume 1/2:** aanhalen van de splitsing van de film in twee delen, verwachtingen uitspreken of enkele zaken meedelen over volume 2. Uitleg over de reden van de splitsing, commentaar erop.
- **Humor:** het erkennen van humoristische stukken die de actiestukken onderbreken, voorbeelden van 'grappige' passages geven.
- **Wraak:** ingaan op het wraakthema als centraal thema in de film, los van de gewone vermelding van de verhaallijn (waar ook wordt verteld dat het hoofdpersonage wraak neemt).
- **Censuur:** de auteur spreekt over de toegekende filmkeuring, het verschil tussen de Amerikaanse en Japanse versie, over de overgang van kleur naar zwart-wit in de 'House Of Blue Leaves'-scène (afkorting HOBL-scène) om strengere ratings te ontwijken, over eventuele andere censuurmaatregelen, over controversie.
- **Anime:** de anime-sequentie wordt aangehaald, de auteur gaat er inhoudelijk op in en/of verschaft informatie omtrent de verfilming. Beoordeling van de sequentie.
- **HOBL-scène:** de auteur vernoemt de 'Showdown at The House of Blue Leaves'. De schrijver gaat er inhoudelijk op in en/of verschaft informatie omtrent de verfilming. Beoordeling van de scène.

- **Geweld:** melding van het gewelddadige karakter (woorden als ‘geweld’, en afgeleiden daarvan). De recensent heeft het over de gevechten, verkrachting, wapens en moorden.
- **Horror:** de schrijver vermeldt het bloederige karakter (woorden als ‘bloed’, ‘bloederig’, ‘bloeden’, ‘afhakken’, ‘wonde’,...), de hoeveelheid bloed, de manier waarop het bloed tentoon wordt gespreid, het tonen van details bij gevechten (afgehakte ledematen). De schrijver spreekt over shock, choquerende beelden.

Vervolgens lezen we de artikels uit de geselecteerde lijst grondig door en maken we een analysetabel op (cfr. bijlage 5). Daarin kruisen we aan wanneer een bepaalde categorie wordt besproken in een artikel, wanneer ze ontbreekt zetten we een / . Aan de hand van deze analysetabellen trekken we onze besluiten per land, we illustreren met voorbeelden uit de artikels.

In een tweede fase verdiepen we ons in het “*niveau van de oordelen.*” (Rommers, 1996). Hier spitsen we ons enkel toe op de categorieën geweld en horror. Hoe staan de auteurs hier tegenover? Veroordelen ze het gebruikte geweld? Achten ze het gevaarlijk? Geven ze een opinie mee? Hier komt naast de manifeste inhoud ook de latente inhoud om de hoek kijken. We illustreren onze interpretatie met voorbeelden uit de recensies.

Als laatste fase maken we – naar voorbeeld van Schilders (2007) – onderscheid tussen controversiële en niet-controversiële categorieën. Dit om na te gaan waar het meest aandacht aan wordt besteed in de artikels. Niet-controversiële categorieën zijn: verhaallijn, regisseur, acteurs, cinematografie, volume 1/2 en humor. Controversiële categorieën zijn: wraak, censuur, anime, HOBL-scène, geweld en horror. Reden voor het classificeren van de anime-sequentie en de HOBL-scène als controversieel, is omdat inhoudelijk deze scènes zeer gewelddadig zijn (volgens de auteurs). Aan de hand van een staafdiagram brengen we de verhoudingen in kaart (cfr. bijlage 6). Daarnaast vergelijken we de landen onderling en maken een algemeen besluit over de globale receptie.

## 2.2. Resultaten per land

### GROOT-BRITTANNIË

Belangrijk is hier te vermelden dat we slechts over vijf Britse artikels beschikken. Daarom zijn we genoodzaakt voorzichtige besluiten te trekken. Tevens weten we niet of dit de algemene receptie weerspiegelt van onze film in Groot-Britannië. Toch biedt het een eerste indruk.

Twee artikels komen uit vaktijdschriften, één uit een financieel dagblad en twee uit weekbladen. Eén van die weekbladen (*Guardian Weekly*) bevat artikels uit de kranten *The Guardian* en *The Observer*, twee liberaal-democratische kwaliteitskranten. Daarom vermoeden we dat de artikels naar het neutrale zullen neigen, zowel pro als contra aan bod laten komen en de zaken goed zullen beargumenteren. Na lectuur, wordt onze veronderstelling bevestigd.

Van de vijf artikels zijn er vier neutraal en één positief getint in hun beoordeling (dit artikel kent ook 5 sterren toe). Uitgezonderd één artikel, vertellen ze alle over de verhaallijn en de acteurs. Ze laten zich tevens positief uit over de acteerprestaties. Tarantino en zijn typische stijl, vooral dan zijn genremengeling en referenties, worden eveneens in elk artikel vermeld. Over de cinematografie wordt in 3/5 artikels gesproken, waarvan twee uit vaktijdschriften komen. We vermoeden dat vaktijdschriften hier sneller op in zullen gaan dan artikels uit kranten en weekbladen. De recensenten halen allemaal de splitsing in twee volumes aan. Artikel 2 geeft reeds wat informatie over wat we kunnen verwachten in het vervolg. Daarnaast halen artikel 2 en 5 de humoristische toon aan die af en toe in de film naar boven komt. Artikel 2 wordt met een voorbeeld geïllustreerd.

4/5 artikels schuiven naast de verhaallijn het wraakthema naar voren. Artikel 2 wijdt er een volledige alinea aan, de andere halen dit eerder kort aan.

Opvallend is dat geen enkele auteur spreekt over de Amerikaanse en Japanse versie. Men zegt ook niets over de filmkeuring die de film heeft gekregen, noch iets over censuur.

De anime-sequentie en de HOBL-scène worden respectievelijk in vier en in drie artikels aangehaald. Het animestuk wordt geprezen om zijn stijl. Dit meestal op een informatieve en complimenterende wijze. Op andere momenten wordt het gewelddadige karakter ervan bevestigd: “[...] while *O-Ren Ishii's World encompasses an origin sequence done as a gruesome anime in the style of Crying Freeman or Golgo 13.*” (Newman, 2003).

Er bestaat unanimiteit over het gewelddadige karakter van de film en de wijze waarop dit in beeld wordt gebracht, namelijk over het bloed dat alle kanten op spuit en de ledematen die in het rond vliegen.

“*And the imagery is al fly-by moviecade of the fantastic, from gang-world offenders who become headless geysers gushing red to the lyrical, [...]*” (Andrews, 2003, 9 oktober).

*“Brutally bloody and thrillingly callous from first to last [...] assassins who scream defiance long after their limbs have been chopped and stumps are geysering blood [...]”* (Bradshaw, 2003, 16-22 oktober).

*“[...] limb-lopping ultraviolence.”* (Newman, 2003).

Desondanks veroordeelt geen enkele auteur het extreme geweld, maar relativeren ze het veeleer. Volgens de recensenten is het vertoonde geweld stijlvol en surrealistisch.

*“The film is relentlessly violent, but despite a couple of ugly moments Tarantino can’t resist, the violence is cartoonish: numerous decapitations, dismemberings and gallons of blood add to the visual and kinetic splendour.”* (Goodridge, 2003, 10 oktober).

Toch komt er volgens Bradshaw (2003, 16-22 oktober) één provocerende passage voor, die reeds reacties heeft ontlokt: *“[...] Beatrix solemnly offers a little girl her own future chance for violence. This is the movie’s steeliest and most insolent provocation.”* Het handelt over de scène waarbij de moeder van Nikki voor haar ogen vermoord wordt.

## VERENIGDE STATEN

We hebben twaalf artikels geanalyseerd uit de Verenigde Staten. Twee uit een vaktijdschrift, twee uit kwaliteitskranten (*New York Times* en *Wall Street Journal*), vijf uit weekbladen (waarvan twee gratis), twee artikels uit bladen met een rechtse en katholieke strekking en één uit een maandblad voor mannen. Hier vermoeden we dat recensies ofwel naar de positieve ofwel naar de negatieve kant zullen neigen. De analyse bevestigt dit: de helft van de artikels zijn negatief in hun beoordeling, drie zijn neutraal en drie positief. De artikels uit de bladen met rechtse en katholieke strekking blijken het sterkst in hun negatieve commentaar. De neutrale artikels blijken afkomstig uit een vaktijdschrift en een kwaliteitskrant. Globaal slaat de negatieve commentaar op het overdreven knip- en plakwerk van Tarantino, het ontbreken van een fatsoenlijke verhaallijn in het voordeel van non-stop actie en het gebrek aan realisme. *“It’s all highlights and no connective tissue.”* (Allema, 2003, 5 december). Bowman (2003, november) stelt dat *Kill Bill* de critici in twee kampen verdeelt: degene die Tarantino’s werk kunnen appreciëren enerzijds en degene die er tegen zijn anderzijds. Geen enkel artikel kent hier sterren toe.

Bijna alle auteurs verhalen de plot, tenzij de negatieve kritiek de bovenhand heeft (artikel 5, 8 & 12). Allen spreken ze over de splitsing in twee volumes, alsook over Tarantino’s leven, vorige werken en – hoofdzakelijk – over zijn stijl. Als kenmerkend benoemen ze hierbij het ontelbaar verwijzen naar en het gebruiken van elementen uit andere films, de mix van talloze genres en het overnemen van invloeden van filmmakers die Tarantino als zijn voorbeelden beschouwt. De acteurs worden bijna altijd vermeld (behalve in artikel 8 & 11) en men laat zich positief uit over de prestaties van Uma Thurman en Lucy Liu. Negen artikels vertellen over de cinematografie. De soundtrack en geluidseffecten worden

het meest aangehaald en becommentarieerd. Carson (2004, februari) argumenteert dat de overgang naar zwart-wit in de HOBL-scène dient om de saaiheid tegen te gaan. De recensenten vernoemen allemaal de splitsing in twee volumes. Meestal betreft het een korte vermelding en/of stellen ze zich de vraag hoe het verhaal zal verder lopen in Volume 2. Artikel 11 & 12 uiten negatieve kritiek hierover. Het humoristische aspect komt slechts driemaal aan bod. Alleva (2003, 12 december) geeft als voorbeeld de scène waar Vernita Green en Beatrix vechten op leven en dood tot dochtertje Nikki thuis komt en ze overgaan tot een koffieklets. McCarthy (2003, 29 september) en O'Brien (2003) nemen de scène met Sonny Chiba als Japanse kok die Beatrix enkele woordjes Japans aanleert als voorbeeld. 7/12 artikels hebben het over wraak als centraal thema, wat zowel de drijfveer is voor Beatrix, als de bestaansreden van deze film. Bowman (2003, november) merkt op dat het wraakthema vooral mannelijk is en dat nergens wordt duidelijk gemaakt dat wraak eigenlijk niet door de beugel kan. Censuur en filmkeuring worden er tweemaal bijgehaald:

*"[...] the color bleeds into black-and-white, presumably [...] to avoid MPAA ratings problems."* (McCarthy, 2003, 29 september, p64).

*"[...] Quentin Tarantino's film tests both the rating board's tolerance (somehow, the movie got an R) and the viewer's stomach."* (Corliss, 2003, 20 oktober).

Sommige artikels spreken over de animesequentie en de HOBL-scène. Men gaat niet dieper in op de animesequentie, behalve een vermelding en wat informatie over de makers hiervan. Verscheidene recensenten verhalen wel uitgebreider over de HOBL-scène, de twintig minuten durende 'massaslachting' waarnaar enkelen refereren. Smith (2003, 1-7 oktober) legt de setting uit, wat er gebeurt en uit zijn lof hierover: *"And it's the greatest scene of fights – it tells a story through battle, it has rhythm and punctuation while being practically wordless."* Volgens hem is het de scène die meermaals zal worden geanalyseerd, die zal blijven. De andere auteurs vertellen ook over de cinematografie, het geweld, het bloed en de ledematen en over de moeilijkheidsgraad van de verfilming. De HOBL-scène wordt gezien als een huzarenstukje.

In elk artikel schrijft men over het gewelddadige karakter, het bloed dat rijkelijk vloeit, onthoofdingen en afhakken van ledematen. Soms tot het misselijk makende toe overspoelt het de kijker. Enkele voorbeelden:

*"As I sat watching serial beatings, mass killings, a grindingly awful gang rape and fountains of blood emanating from the stumps of severed limbs and a severed head [...]"* (Morgenstern, 2003, 17 oktober).

*"[...] in Vol. 1's nonstop choreographic blood and bustle, you may need four months to catch your breath."* (Corliss, 2003, 20 oktober).

*"Gushing blood is the only idea in the film, which gives new meaning to the expression "gratuitous violence."* (Bowman, 2003, november).

*"Tarantino offers his audience a series of jolts."* (Alleva, 2003, 5 december).



Toch relativeren velen het geweld, wegens het gebrek aan realisme. Het is overdreven, absurd en wordt vergeleken met een cartoon. Bovendien is het stijlvol in beeld gebracht. Corliss (2003, 20 oktober) vergelijkt de choreografie met die van een dans. Opvallend is het afwezig blijven van een veroordeling, uitgezonderd McCarthy (2003, 29 september) die aanstoot neemt aan de scène waar Vernita vermoord wordt voor de ogen van haar dochtertje Nikki.

## FRANKRIJK

Tien Franse artikels zijn hier onderzocht. Drie uit dagbladen en twee uit weekbladen, alle centrum-links of links geprofileerd. De resterende vijf artikels komen uit vaktijdschriften. De helft van de artikels blijft neutraal, vier zijn positief getint en één eerder negatief. Twee artikels kennen sterren toe (4) en achten de film dus zeer goed.

Bijna allemaal vertellen ze de verhaallijn. Garnier (2003, 5 november) besteedt in de plaats meer aandacht aan het weergeven van meningen van critici uit de Verenigde Staten. Degene die hij opsomt, zijn allemaal negatief. Morain (2003, 26 november) zet eenvoudigweg de positieve en negatieve punten tegenover elkaar, gestructureerd per alinea.

Informatie over de acteurs vindt men terug in negen artikels. Telkens opnieuw looft men Uma Thurman's acteerprestaties, zelfs het negatieve artikel. Critici weiden in negen artikels uit over de splitsing in twee volumes. Ofwel beoordeelt men de opdeling als een slechte beslissing ofwel zegt men in spanning te wachten op het vervolg. Daarnaast wordt ook in negen artikels ingegaan op de cinematografie: montage, afwezigheid van special effecten, fotografie, muziek,... Dahan (2003, december) legt de verschillende cinematografische aspecten uitgebreid uit en linkt dit met de narratieve inhoud. Hij schrijft voor *Positif*, een vaktijdschrift. Hij beschrijft uitvoerig het cameragebruik, decor, muziek, mise-en-scène,...

Het erkennen van humoristische passages gebeurt in zes artikels. Garnier (2003, 5 november) vindt dat de scène waar dochter Nikki een gevecht tussen Vernita en Beatrix onderbreekt op een incorrecte manier afloopt. De 'grap' van het plots stoppen en overschakelen op een koffieklets krijgt een dramatisch einde met een moord voor de ogen van een kind.

Het wraakthema wordt negenmaal aangehaald, eenmaal in de titel. Meestal gaat men er maar kort op in, soms herhaalt men enkele keren de wraakzucht van het hoofdpersonage.

Tweemaal vinden we toespelingen terug op controversie en censuur. Dahan (2003, pp. 27) geeft een originele kijk op de kleurwijziging in de HOBL-scène door te stellen dat deze beslissing niet werd ingegeven wegens censuur, maar omdat Tarantino ook hier weer een referentie wilde maken. Ditmaal naar de manier waarop in de jaren 1970 kungfu op de Amerikaanse televisie werd gecensureerd. Bé-

gaudeau (2004, pp. 91) stelt zich morele vragen bij het feit dat Tarantino speelt met de grens tussen leven en dood, tussen wat kan en niet kan:

*“Triomphe magnamine mais surtout: authentification par la parole d’un partage net entre la vie et la mort sur quoi peut émerger la question morale. Dès le début, la revenge story est surveillée, secondée, infléchie par le verbatim des délibérations de droit. Sans cesse la question des limites parasite le bain de sang.”*

De animesequentie en HOBL-scène worden af en toe vermeld, respectievelijk in vijf en in vier artikels. Soms verschaft men meer informatie omtrent de verfilming, de inhoudelijke aspecten en de cinematografie. Dahan (2003, pp. 28) bespreekt de HOBL-scène het uitvoerigst. De allusie op de HOBL-scène als *“un morceau de bravoure”* (Dahan, 2003; Douin, 2003, 26 november) wordt tweemaal gemaakt. De recensenten benadrukken wel vaak de lengte (twintig minuten) van de HOBL-scène.

Zo goed als iedereen bevestigt het feit dat de film doorsijpeld is van geweld en bloed. De meesten vinden ook dat de inhoud ver weg staat van de realiteit, een wereld waar de dood niet bestaat. Ook hier worden opnieuw vergelijkingen gemaakt tussen de choreografie van de vechtpartijen en die van een dans of een musical.

*“C’est là que la violence intervient comme un ingrédient fondamental à la mise en scène, une combinaison dynamique de mouvement et de musique, l’équivalent exact des scènes de danse dans les comédies musicales.”* (Delorme, 2003, pp. 35).

*“[...] dans ces décors où les cadavres s’accumulent, la mort n’existe pas.”* (Frappat, 2003, p32).

Enkele auteurs vinden het geweld wel realistisch of nemen er aanstoot aan. D.P. vindt dat men op twee zaken kan reageren: enerzijds op de betrokkenheid van kinderen bij een bloedbad en anderzijds op het naar voren schuiven van wraak als de enige drijfveer, nog meer dan zijn voorgangers:

*“On peut tiquer aussi devant le double carnage impliquant des enfants (d’abord une gamine black puis une fillette japonaise dans une séquence de manga hideux) et devant le ressort monomane de la seule vengeance comme émotion valide et dynamique, esprit revancharde et puritain d’autant plus super qu’il n’est plus endossé par les seuls machos des vieux Leone ou Peckinpah mais par une femme particulièrement bien roulée.”* (D.P., 2003, 26 november).

*“La preuve que les combats se déploient dans de vrais lieux inféodés au principe de réalité, c’est qu’ils produisent un reste. Une balle a-t-elle troué un paquet de corn flakes, les céréales craquent maintenant sous les pas des combattants au repos. Beatrix a-t-elle amputé au sabre une charretée de gardes du corps à la villa bleue, leurs gémissements de douleur envahissent maintenant la piste de danse.”* (Bégaudeau, 2004, pp. 91).

## BELGIË

We beschikken hier over het grootste aantal artikels (18), waarvan tien Vlaamse bronnen, twee Brusselse en zes Waalse. Negen artikels komen uit acht dagbladen, waarvan twee zich als progressief profileren, vier een katholieke achtergrond kennen, één liberaal getint is en één financieel dagblad. Indien er Vlaams in de strekking vermeld staat, betekent dit dat de krant een Vlaamsgezinde traditie kent (2 bladen). We hebben ook zes artikels uit weekbladen (zowel cultureel, human interest, gratis, duiding als onafhankelijk en progressief), één uit een gratis stadsmagazine, één uit een maandblad en ten slotte één uit een vaktijdschrift. Een divers aanbod met andere woorden.

Tien artikels oordelen positief, vier neutraal en vier negatief. Er is dus een overwicht naar positieve zijde. De negatieve kritieken komen uit een cultureel weekblad, een vaktijdschrift en het financiële dagblad, waar we zouden verwachten dat dit uit katholieke hoek zou komen. 3/4 artikels uit bladen met een katholieke traditie oordelen positief en één neutraal. Globaal zien we volgende trend: ofwel kan men Tarantino's stijl appreciëren en vindt men *Kill Bill* een mooi stukje cinema; ofwel het tegengestelde. Ook hier zijn er enkele auteurs die afstand nemen en op een nuchtere manier zowel positieve als negatieve zaken opsommen. Zevenmaal kent men sterren toe.

Het meeste aandacht wordt nog steeds besteed aan de regisseur: men verhaalt zijn leven, vertelt over zijn vroegere films, legt zijn stijl uitgebreid uit en geeft er een mening over. Op één na, haalt ook iedereen de acteurs aan. Meestal betreft het een korte vermelding van wie welke rol vertolkt. Uitgebreider looft iedereen wel Uma's acteerprestaties, ook al is het algemene oordeel negatief. En wanneer men schrijft over Lucy Liu, krijgt ook zij complimenten voor haar acteerwerk. In 14 artikels geeft men de verhaallijn weer. 12 artikels gaan dieper in op de cinematografie, ook al zijn dit geen vaktijdschriften. Men gaat in op de muziek, montage, fotografie, mise-en-scène en camerabeweging. Geers (2004, januari-februari) besteedt hier het meeste aandacht aan.

17 bronnen hebben het over de splitsing van *Kill Bill* in twee delen, over het algemeen een korte vermelding. Indien men er uitgebreider op ingaat, laat men zich negatief uit. Het is moeilijk één deel op zich te beoordelen, of de splitsing doet oneer aan het geheel. Craps (2003, 29 oktober) tilt reeds een tipje van de sluier op over de inhoud van Volume 2. Humor, ironie en grappige passages worden zevenmaal erkend.

Het wraakthema komt tienmaal terug. Eénmaal in de titel: "*Kill Bill: la vengeance d'une blonde!*" (Michiels, 2007, 5 januari) en éénmaal in de tussentitels: "*Wraakgodin.*" (Verrijcken, 2003, 29 oktober). Daarbuiten komt het meestal slechts kort voor.

Twee artikels spreken over het (mogelijke) controversiële karakter, maar de auteurs doen de film niet af als immoreel:

*“Over de in beeld gebrachte amputaties en verminkingen kan controversie ontstaan. Zeker in combinatie met Tarantino’s uitspraak dat hij «geweld gewoon leuk vindt».”* (De Kock, 2003b, p26).

*“[...] de controversie rond deze film was dan ook groot.”* (Geers, 2004, januari-februari).

De animesequentie en de HOBL-scène worden respectievelijk acht en vier keer vernoemd. Meestal kort, maar toch enkele keren inhoudelijke uitleg en informatie omtrent het realiseren ervan. Ook hier erkent men dat de HOBL-scène een ‘kunstwerk’ is: twintig minuten durend gevecht waarin Beatrix een heel leger in mootjes hakt en ledematen en bloed in overvloed aanwezig zijn. Mooi in beeld gebracht met een prachtige choreografie van Yuen Woo Ping (artikel 4, 7, 14 & 18).

Categorieën geweld (18 maal) en horror (16 maal) krijgen hier een verschillende benadering, want de meningen zijn verdeeld. De meesten geven het gewelddadige karakter toe en gaan in op de ‘gortige’ details: bloed dat rondspuit en ledematen die worden afgehakt. Desondanks veroordelen zij dit niet, we kunnen geen verschil bemerken tussen progressieve en katholieke bladen. Het geweld is zo overdreven en surrealistisch dat de mogelijke impact ervan verdwijnt. Enkele keren vergeleken met een cartoon of met ballet. Het geweld is ‘mooi’ in beeld gebracht, stijlvol en choreografisch.

*“[...] in een irreëel, uit geheel eigen regels en wetten samengesteld stripverhaaluniversum, waar het bloed meters hoog de lucht in geisert [...]”* (Stockman, 2003, 28 oktober).

*“Film ultra violent [...] les combats orchestrés comme des ballets [...]”* (Manche, 2003, 29 oktober).

*“Kill Bill bestaat in essentie uit sensationele choreografieën van geweld. [...] Tarantino laat zich volledig gaan (onthoofde rompen spuiten liters bloed vier meter de lucht in) en zoekt met groot vertoon het theatrale op. [...] grensverleggend, fotogeniek geweldballet.”* (NR, 2003, 30 oktober).

Toch zijn er enkelen die het geweld anders interpreteren. De hoeveelheid geweld in Kill Bill is logisch wanneer men Tarantino’s voorliefde voor geweld in gedachten houdt, maar bepaalde mensen zullen deze film zeker verwerpen wegens zijn buitensporigheid en slechte smaak, want de film betreft een vertoon van waanzinnig geweld zonder reden waar de vorm belangrijker is dan de inhoud (Danvers, 2003, 31 oktober). Verrijcken (2003, 29 oktober) denkt – in tegenstelling tot de meesten – dat het vertoonde geweld realistisch oogt, wegens de overtuigende en menselijke vertolking van Uma Thurman: *“De film raast van het ene spectaculaire mes- en zwaardgevecht naar het andere, zo verbluffend omdat ze veel realistischer aandoen dan bijvoorbeeld de sierlijke en zwaartekrachtloze confrontaties in ‘Crouching Tiger, Hidden Dragon’.”*

Michiels (2007, 5 januari) illustreert Tarantino’s mening over het vertonen van geweld aan kinderen: *“[...] , mais Tarantino réfute catégoriquement l’idée que la violence à l’écran puisse inciter les jeunes*

*à la reproduire dans la vraie vie.*” Tarantino zelf vult aan : « *Et je ne pense pas que des enfants qui voient des films violents deviennent pour autant des adultes violents.* » (Tarantino in Michiels, 2007, 5 januari).

Er zijn dan ook weer auteurs die het geweld minimaliseren:

*“[...] een niet eens overdonderend bloedbad; een silhouettengevecht (Uma stond duidelijk aan de kant) en een zwak georkestreerd, maar erg fraai belicht sneeuwduel om af te sluiten: dat is het zowat.”* (Smets, 2003, 29 oktober).

*“[...] hij lepelt het publiek een groteskere vorm van geweld in, waardoor het geheel eigenlijk een beetje braaf wordt en dus ook kinderen toegelaten had kunnen zijn. Wat grotesk in beeld gebracht wordt, is immers ongevaarlijk, komt minder hard aan.”* (Geers, 2004, januari-februari, p44).

### 2.3. Niet-controversiële versus controversiële categorieën; de landen vergeleken

De analysetabellen zijn grafisch omgezet in een staafdiagram (bijlage 6) ter visuele ondersteuning bij het vergelijken. Voor elk land geven we per categorie weer hoeveel artikels hierover bericht hebben. We dienen te vermelden dat vergelijken tussen de landen onderling een moeilijke kwestie blijft, aangezien we niet over hetzelfde aantal artikels beschikken per land met een gelijk gespreide strekking. Voorzichtigheid is hier de boodschap. Al pretenderen we niet dat dit onderzoek hét algemene discours rond *Kill Bill* vertegenwoordigt, toch krijgen we er een beeld van. Er zijn namelijk heel wat gelijknissen tussen de landen en bepaalde zaken komen steeds terug.

Wanneer we de niet-controversiële en de controversiële categorieën naast elkaar plaatsen in de grafiek, merken we op dat een overwicht ligt bij de niet-controversiële categorieën. Er wordt globaal gezien minder aandacht besteed aan controversiële thema's, met twee grote uitzonderingen: geweld en horror. Daarover heeft zo goed als elk artikel – uit alle landen – oog voor. Met het besef dat de artikels hier recensies zijn, is het vrij logisch dat men in de eerste plaats ruimte voorziet voor de verhaallijn, regisseur, acteurs en cinematografie. Van de niet-controversiële categorieën krijgt de regisseur de meeste belangstelling. Zijn typische stijl wordt overal uitvoerig besproken. De critici die Tarantino als regisseur kunnen appreciëren, vinden *Kill Bill* meestal ook goed. Degene die niet te vinden zijn voor zijn stijl, geven vaak ook een negatieve opinie over de film. Humor wordt het minst van alle niet-controversiële categorieën besproken.

Teruggrijpend naar de geschiedenis omtrent filmkeuring en filmcensuur uit de literatuurstudie, zouden de Verenigde Staten en Groot-Brittannië enigszins negatiever moeten beoordelen, aangezien zij een restrictievere toepassing van filmkeuring en filmcensuur kennen dan Frankrijk en België. Groot-Brittannië neigt naar een neutraal oordeel. De Verenigde Staten uiten merendeels negatieve kritiek met een meer conservatieve inslag. Frankrijk heeft vooral neutrale en positieve recensies en België vooral positieve en neutrale. Deze vaststelling bekrachtigt voor een stuk de theorie, behalve dan omtrent

Groot-Brittannië. Maar er zijn slechts vijf Britse artikels onderzocht, wat een te klein aantal is om te veralgemenen en de theorie hieraan te toetsen.

De critici bevestigen allemaal dat er extreem veel geweld voorkomt in de film en dat dit zeer bloederig in beeld wordt gebracht. Ze storen zich hier over het algemeen niet aan, maar relativeren het, omdat het zó overdreven is en ver weg staat van de realiteit: het oogt 'cartoonish'. De gevechten worden artistiek gebracht en de choreografie lijkt op die van een dans. Indien we dit terugkoppelen naar de soorten geweld van Morrison (1999), dan zouden we ons volgens de critici bevinden in 'playful violence': het geweld is duidelijk geënceneerd en het choqueert niet.

De HOBL-scène wordt beschreven als de climax. De lengte (twintig minuten) wordt benadrukt. De auteurs spreken hier alsof ze nog nooit eerder zoiets gezien hebben: een huzarenstukje met magnifieke camerabewegingen, geniale montage, prachtige choreografie dat de kroon op het werk vormt. Toch zijn er enkele waarschuwingen in de trant van walging. Waar de Verenigde Staten iets afwijzender staan ten opzichte van het vertoonde geweld, zijn de andere landen toleranter. Het verschil is klein.

Toch is men niet compleet eensgezind. Er zijn auteurs die beweren dat het geweld juist wel realistisch is, omdat Tarantino de gevolgen van de acties van zijn personages toont en omdat hij geen special effects gebruikt. Zij erkennen het controversiële karakter en kunnen zich voorstellen dat sommige mensen de hoeveelheid geweld afkeuren. Bovendien zijn er ook enkelen die de scène waarin Vernita Green vermoord wordt voor de ogen van haar dochtertje aanstootgevend vinden.

Over censuur wordt weinig verteld (het minst van alle categorieën), hoewel we over een aantal bronnen beschikken die hierover spreken. Twee auteurs uit de Verenigde Staten zeggen dat de film moeilijkheden heeft gehad met de filmkeuring en dat de film provoceert. Een Franse criticus heeft bedenkingen omtrent Tarantino's spelen met grenzen. Uit België hebben we ook twee bronnen die insinueren dat *Kill Bill* controversie oproept.

Los van het feit of de critici *Kill Bill* een goede film vonden, bevestigt het algemeen discours uit ons onderzoek het extreem gewelddadige karakter dat op een zeer bloederige manier wordt gebracht. Wetende dat geweld en choquerende beelden voorwerp zijn van controversie, concluderen we dat *Kill Bill* een controversiële film is. Ondanks het uitblijven van een massale veroordeling (sommigen keuren de film toch af), blijft de interpretatie in het kamp van de kijker. Elk individu interpreteert geweld anders.

## 3. Filmanalyse

### 3.1. Werkwijze

Het tweede deel van ons onderzoek betreft een filmanalyse. Hiermee willen we een antwoord vinden op onze eerder gestelde vragen: hoe wordt dit geweld, waar iedereen het over heeft, nu effectief in beeld gebracht? Ligt hierin de oorzaak van de heisa en controverse?

Om te kijken hoe het geweld wordt geportretteerd, kiezen we voor een segmentenanalyse. Daarvoor raadplegen we Van Kempen (1995) zijn werkwijze. Gezien de beperktheid van deze scriptie, limiteren we ons tot één segment van de film. Van Kempen (1995, pp. 131) definieert een segment als volgt: *“Een onderdeel van een film waarin een betekenisvolle, afgeronde gebeurtenis plaatsvindt en dat je voor analysedoeleinden duidelijk kunt afbakenen.”* Een segment kan overeenkomen met een scène, maar kan hier ook van afwijken. Zo is ons gekozen segment korter dan de eigenlijke scène in de film. Belangrijk volgens Van Kempen (1995, pp. 131) is dat een segment wordt afgebakend met het oog op analyse. Het gekozen segment voor deze analyse komt uit de ‘Showdown at The House of Blue Leaves’-scène (afkorting: HOBL-scène). En wel om volgende redenen: deze scène wordt ontelbare keren aangehaald in de gelezen literatuur. Uit het receptieonderzoek bleek dat dit stukje ‘bravoure cinema’ het hoogtepunt vormt. Inhoudelijk gezien is deze scène de grote finale, de apotheose van een kungfu-film. Volgens het klassieke drama is het de climax.

Voor een uitleg van de verhaallijn, verwijzen we terug naar onze literatuurstudie (cfr. pp. 18). Het geselecteerde segment begint vanaf 77’19” tot 86’18”. Dit behelst een periode van 8’59”. In het verhaal situeert het segment zich als volgt: Beatrix neemt wraak op haar eerste doelwit O-ren Ishii. Zij heeft O-ren zonet uitgedaagd. O-ren stuurde als antwoord echter eerst een aantal soldaten en haar persoonlijke bodyguard. Beatrix vermoordde ze allemaal. Ons segment start vanaf het moment dat Beatrix haar zwaard opneemt en naar O-ren wil gaan, maar die heeft nog een verrassing in petto. Ze zet een heel leger in om Beatrix te vermoorden. Beatrix velt elke soldaat één voor één en overwint uiteindelijk. Ons segment eindigt als het gevecht voorbij is en het gehele leger van O-ren’s is afgeslacht.

We bespreken de vier groepen cinematografische middelen van Van Kempen (1994): beeld, geluid, montage en mise-en-scène. Op segmentniveau bespreken we de camerabewegingen, kledij, locatie, en fotografie. Montage bespreken we op beide niveaus. Op shotniveau bespreken we (cfr. bijlage 7):

- **Shotlengte:** per shot noteren we de lengte in seconden, genoteerd als x". Indien een shot korter duurt dan 1 seconde, noteren we dit als <1".
- **Camerahoek:** K voor kikvorsperspectief, V voor vogelperspectief. N voor neutraal, op ooghoogte. B voor 'bottom', wanneer de camera in een hoek van 90° vanonder de personages het beeld vangt. T voor 'topshot', wanneer de camera in een hoek van 90° boven de personages het beeld vangt.
- **Camera-afstand:** Extreme Close Up (ECU), Close Up (CU), Medium Close Up (MCU), Medium Shot (MS), Medium Long Shot (MLS), Long Shot (LS) en Extreme Long Shot (ELS). Soms is er sprake van een zoom in (zi) of zoom out (zo) of andere camerabeweging, waardoor de camera-afstand binnen hetzelfde shot wijzigt. Daarom noteren we soms twee afstanden binnen hetzelfde shot.
- **Geluid:** Muziek (M). Dialoog (D) voor gesproken stukken. Stemgeluid (S) voor alle geluiden geproduceerd door de stem die geen dialoog vormen, zoals kreunen, gorgelen, een kreet slaan, huilen, lachen,... Als laatste Geluidseffecten (E) voor alle geluiden uit de omgeving zoals breken van glas, zweepen van een zwaard, ...
- **Violence Portrayal:** Wanneer er Bloed (B) te zien is in beeld of een Wapen (W). Als er lichamen roerloos op de grond liggen, beschouwen we die als Dood (D). Bij het afhakken van Ledematen of afgehakte ledematen die in beeld komen (L).
- **Inhoud:** korte beschrijving van wat in het shot gebeurt als oriëntatie.

Per categorie hebben we frequentietabellen opgemaakt, zodat we onze besluiten kunnen staven met cijfermateriaal (cfr. bijlage 8). We illustreren ook met enkele stills uit de film (cfr. bijlage 9).

De '**Violence Portrayal**' wordt niet zomaar uit de lucht gegrepen. De definitie van geweld en screen violence uit de literatuurstudie vormt het vertrekpunt.

Het gekozen segment is een gevechtsscène, dus geweld wordt hier in de enge betekenis gezien als fysiek geweld. Er staan twee partijen tegenover elkaar: Beatrix en O-Ren's leger. Beiden zijn zowel dader als slachtoffer. De acties uit het segment zijn volgens Morisson (1999) geweld wanneer ze in het echte leven ook als geweld zouden worden beschouwd. De acties uit het segment zijn verwondingen toebrengen met zwaarden, ledematen afhakken en moorden. In onze westerse maatschappij zijn deze acties verboden. Het gebruik van geweld door politie en leger in uitoefening van hun ambt is wel 'toegelaten', want zij hebben een monopolie op geweld. Maar geen van beide partijen behoren hier toe, dus kunnen we niet spreken van legitiem geweld. Logischerwijs zullen mensen uit onze cultuur geneigd zijn deze acties als geweld te bestempelen.

Dat er sprake is van screen violence (het geweld is geprojecteerd op scherm en vindt niet plaats in de realiteit) is ons vertrekpunt voor de 'violence portrayal', wat meer vertelt over hoe het geweld in beeld wordt gebracht. De categorie behelst zaken die typisch zijn voor het gebruikte geweld in dit specifiek



segment: veel bloed, samoeraizwaarden, ledematen die afgehakt worden en met als resultaat natuurlijk veel doden. Dus wanneer in een bepaald shot één van deze zaken voorkomt, wordt dit gecodeerd.

### 3.2. Resultaten op segmentniveau

Het segment speelt zich af in één grote ruimte, namelijk de eetzaal van een restaurant. De zaal is be-meubeld met tafeltjes en stoelen. In het midden bevindt zich één grote, open ruimte met glasplaten in de vloer waaronder stenen en zand gedecoreerd liggen. Er zijn ook twee kleine vijvertjes. Aan weers-zijden van de zaal gaan twee trappen omhoog die leiden naar een overloop langs alle muren. Op de eerste verdieping zijn er nog andere kamers achter papieren wanden en schuifdeuren. Het gevecht ver-plaatst zich soms naar de overloop en eenmaal naar één van die kamers op de eerste verdieping.

De belichting is afkomstig van enkele grote lusters die aan het plafond hangen in de eetzaal. Overal hangen lampjes verspreid aan de muren en aan de overloop. Op de tafeltjes staan kleine lampjes. De indirecte verlichting komt uit verschillende plaatsen: uit de vloer onder de glasplaten, aan de zijkant en uit de verlichte bar. Het restaurant krijgt een gezellige sfeer door de verscheidene lichtbronnen.

Hoewel het gevecht al op gang is gekomen, begint het segment in kleur totdat Beatrix een oog van een soldaat uitsteekt in shot 67 (cfr. still 1, bijlage 9). Daarna is alles in zwart-wit. De Japanse versie doet hier verder in kleur. Wanneer Beatrix met haar ogen knippert in shot 249 slaat alles weer om in kleur. Kort daarna doet de eigenares het licht uit en wordt alles donker met een blauwe schijn. Shot 257 schakelt over naar een blauwe achtergrond met zwarte silhouetten. Uiteindelijk steekt de eigenares op-nieuw het licht aan in shot 279 en dan blijft alles in kleur tot op het einde. Ekker (2003, 20 november) zegt het reeds dat zwart bloed minder eng is. Het is opnieuw een stap verder weg van de realiteit, waar bloed rood kleurt. Men creëert als het ware een zekere afstand en een hogere drempel voor het in-le-vingsvermogen, aangezien er nadruk wordt gelegd op het medium: het is slechts film. De afwezigheid van felle kleuren maakt het ook rustiger om naar te kijken. Daarenboven toont het silhouettenspel te-geen blauwe achtergrond heel weinig. De zwarte schaduwen lijken op bewegende poppetjes (cfr. still 2, bijlage 9). We leiden hieruit af dat de wijzigingen in kleur een verzwakkend effect hebben, doordat al-les minder echt lijkt en daarmee de aandacht naar het medium gaat.

Beatrix is gekleed in een geel trainingspak met zwarte strepen. O-ren draagt een witte, traditionele Ja-panse kimono. Alle soldaten dragen een zwart pak met wit hemd en een zwart leren masker voor de ogen. Het geel en het zwart contrasteren waardoor Beatrix opvalt in de massa gedurende het segment. In het zwart-wit gedeelte trekt dit natuurlijk veel minder aandacht.

Gedurende het volledige segment is de camera in beweging. Verscheidene pans, tilts, cranes, tracking shots, zooms en andere bewegingen worden gebruikt om bepaalde personages op de voet te kunnen

volgen. Het aantal verschillende soorten bewegingen is zo groot en in vele shots komen meerdere bewegingen achter elkaar voor. Hierdoor wordt het gevecht zeer dynamisch en chaotisch in beeld gebracht. De combinatie van die vele camerabewegingen en een zeer snelle montage zorgt ervoor dat het gevecht levendig overkomt. Men kan zich inbeelden dat een gevecht waarin één persoon het opneemt tegen een heel leger ongelooflijk snel en ongeordend verloopt. Die ene persoon wordt namelijk door meerdere mensen tegelijk uit verschillende hoeken belaagd. Door die snelle montage en dynamische camera krijg je als kijker de indruk alsof je er middenin zit. Wat eveneens opviel, was dat je als kijker hierdoor als het ware overspoeld wordt met geweld. Een zwaard van links, een stamp van rechts, een afgehakte arm valt neer, een straal bloed spuit omhoog...

### 3.3. Resultaten op shotniveau

De shotlengte door het segment heen is heel kort: 69,6% duurt 1 seconde of minder. Wanneer de kijker op een normale afspeelsnelheid de film bekijkt, kan hij door de snelheid van de shots niet alles waargenomen hebben. Tijdens onze analyse konden we pauzeren, terugspoelen en opnieuw kijken. Daardoor ontdekten we shots die we voordien nog nooit eerder hadden gezien. Dit houdt in dat een doorsnee kijker niet alle details van het geweld zal hebben waargenomen. Naast de kleurwijziging, kunnen we dit als een tweede argument beschouwen waardoor het geweld minder duidelijk en echt in beeld wordt gebracht.

De korte shots worden af en toe afgewisseld met langere shots die een pauze in het gebeuren inlassen. Het segment begint rustig totdat het leger toekomt. Wanneer de soldaten binnenstormen, versnelt het tempo (20-38). Als ze allen in de eetzaal oog in oog staan met Beatrix, vertragen de shots (39-49). Dan barst het gevecht los en stijgt het tempo opnieuw. Tussendoor zijn er af en toe stukken die iets trager gaan. Ofwel gaat het om slow motion teneinde een actie te benadrukken (75-76, 97, 151-152, 171, 299-300 en 312-313), ofwel toont men een langere actie in één shot (bijv. 126, 139, 160, 177). Ongeveer in het midden is er een rustmoment (198-203): Beatrix heeft al vele soldaten geveeld en is volledig omsingeld door nog een groot aantal. Ze kijkt rond alsof ze inschat wat haar nog te doen staat. Dan barst het gevecht opnieuw los en gaat alles weer sneller.

Shot 239 en verder vertraagt wanneer Beatrix naar boven vlucht, terwijl een kleine resterende groep haar volgt en haar behoedzaam benadert. Een korte versnelling (257-264) duidt opnieuw een gevecht aan, waarin ze de laatste soldaten doodt. Daarna vertraagt alles weer. Een laatste versnelling betekent meteen ook het eindgevecht tussen Beatrix en de aanvoerder van het leger, waarbij de aanvoerder vermoord wordt. Op het einde hebben we opnieuw langere shots en krijgen we een overzicht van het slagveld (cfr. still 3, bijlage 9).

We kunnen af en toe spreken van ritmische montage. Bijvoorbeeld shot 20-33. Het leger komt van alle kanten binnengestormd, en deze shots worden afgewisseld met beelden van Beatrix' ogen die naar

links en rechts kijken. De shotlengte is hier zo goed als gelijk (1"). De beelden van de binnenstormende soldaten zijn dan subjectief: ze tonen wat Beatrix ziet door haar ogen.

Tussen shot 215 en 235 tolt Beatrix op de grond in het rond en hakt daarbij allerhande ledematen af van de soldaten rondom zich. Shots van een rondtollende bruid wisselen af met shots van de ledematen die worden afgehakt. De shotlengte is hier zo goed als gelijk (<1").

Eenmaal wordt hetzelfde beeld driemaal na elkaar herhaald (336-338). Het is de aanvoerder die zijn laatste kreet slaakt vooraleer hij dood naar beneden valt. Dit benadrukt het sterven op een pijnlijke wijze.

De meest gebruikte camerahoek is neutraal (op ooghoogte, horizontaal). Daarna volgen kikvors- en vogelperspectief. Topshots en bottomshots komen het minst voor. De zaken lijken in kikvorsperspectief groter en dreigender. In het stuk waar de soldaten komen binnengestormd (20-38) bijvoorbeeld, zijn de shots van de soldaten telkens vanuit kikvorsperspectief, om de aankomende dreiging te benadrukken. Topshots geven vaak een goed overzicht (bijv. 41, cfr. still 4, bijlage 9), maar creëren een zekere afstand. Bottomshots zorgen voor een vervreemdend effect (cfr. still 5, bijlage 9). Het is geen doorsnee perspectief om een actie te bekijken.

De cameravoering is vaak close: 34,1% van de shots zijn MCU, CU of ECU. MS komt het vaakst voor (in 35,5% van de shots). In combinatie met een andere camera-afstand in 1,4% van de shots. Sporadisch krijg je een overzicht te zien: in 4,3% van de shots heb je een zuivere ELS of een ELS in combinatie met een andere camera-afstand. Het van dichtbij volgen van de personages met de camera vergroot het inlevingsvermogen. Bijna elke keer als er ledematen worden afgehakt of er zijn afgehakte ledematen te zien, hebben we te maken met een dichte cameravoering. Voorbeelden zijn onder andere shotnummers 67, 80, 123-124, 136 en 216. De combinatie met ECU komt bijvoorbeeld voor in shot 224, 233 & 335 (cfr. still 6-8, bijlage 9). We hebben hier te maken met een uitvergroting van details. Zou dit als doel hebben te choqueren?

De montage van de verschillende shots belicht de vechtpartij uit alle mogelijke standpunten. Van dichtbij, van verder, van boven- of beneden uit, frontaal, van achteren, in profiel,... Snel achtereenvolgende stukken nemen je mee in de dynamiek van het gevecht. Soms zijn de zaken onduidelijker door de snelle opvolging van beelden, maar op andere momenten worden er pauzes voorzien om accenten te leggen. Over het algemeen kunnen we spreken van een continuïteitsmontage, dat wil zeggen dat de montage in dienst van de vertelling staat. De verscheidene shots lopen mooi in elkaar over en de acties krijgen een logisch vervolg in het volgende shot. Sommige keren, bij grote sprongen, valt de montage wel meer op. Bijvoorbeeld wanneer men overgaat van een CU naar een ELS of wanneer men verspringt van een neutrale hoek naar een topshot.

Het geluid werkt hier enerzijds als bevordering van het realisme en anderzijds als tegengewicht. De stemgeluiden die gekoppeld worden aan vechtende of verwonde soldaten zoals kreunen, schreeuwen, hijgen, janken, etc... bevorderen het realisme. Ze maken de vechtende personages menselijk. Wanneer iemand verwond wordt, kreunt die van de pijn. Ook de geluidseffecten gekoppeld aan omgevingsgeluiden (een zwaard dat door de lucht zwiept of ergens neerkomt, iets dat breekt bij een val, voeten die een trap aflopen, etc...) zorgen voor een reële indruk. Enkele stukjes muziek creëren suspens (186-193)

Andere geluidseffecten en muziek werken het realisme dan weer tegen. Speciale achteraf toegevoegde computergeluidjes en muziekstukjes, overgenomen uit de oude kungfu films van de jaren 1970 (154-171), maken het geheel een beetje artificieel. Enkele keren wordt er een groovy (40-49) of vrolijk (215-235) melodietje onder de beelden gemixt die totaal niet bij de context passen. Het is alsof men spot met de ernst van de beelden.

Geluidseffecten en stemgeluiden in combinatie met elkaar komen het meeste voor (39,8%). Praten (dialoog in zuivere vorm of in combinatie met andere geluiden) komt maar terug in 4,6% van de shots. Muziek in zuivere vorm (2,8%) en in combinatie met andere geluiden in 32,4% van de shots.

Humor steekt eenmaal de kop op tussen shot 280 en 298 met de gimmick van de kindsoldaat die een pak voor zijn broek krijgt. De grap vormt een lachwekkend intermezzo tussen een non-stop actiesequentie. Humor is een kwestie van smaak, dus niet alle kijkers zullen dit (even) grappig vinden.

Als laatste concentreren we ons op de 'violence portrayal'. Hier willen we benadrukken dat het gaat om een gevechtsscène, een vechtpartij die bijna negen minuten duurt. Dus logischerwijs is er veel geweld te zien. Maar de lengte en de hoeveelheid is hier wel het langst en het meest in vergelijking met de rest van de film. Still 9-12 (cfr. bijlage 9) geven enkele voorbeelden van het vertoonde geweld.

De combinatie bloed en wapens komt het meeste voor (33,2%), gevolgd door enkel wapens (27,7%) en de combinatie bloed, wapens en doden (12%). Het klinkt natuurlijk logisch dat bij een vechtpartij met zwaarden er in het gros van de beelden zwaarden te zien zijn, en dat we bloed zien telkens iemand verwond raakt of dood neervalt. Ledematen die worden afgehakt of afgehakte ledematen die te zien zijn (in zuivere vorm of in combinatie), vindt men terug in 7,2% van de shots. Dit is niet zoveel, maar zoals reeds gezegd, worden de meeste van deze beelden close vertoond. De shots met een L code in duren meestal ook maar 1 seconde of minder, behalve 80 & 235 duren twee seconden en shot 273 duurt drie seconden. Op het einde (342, 346 & 348) duren de shots een stuk langer met een L code in, maar dit zijn telkens ELS, dus de ledematen zijn maar klein te zien. Bij het overlopen van de shots krijgen we de globale indruk dat er vele liters bloed hebben gevloeid, dat er vele wapens aanwezig waren (iedereen was gewapend), dat er een groot dodental was op het eind (21% van de shots tonen doden alleen of in combinatie) en dat er her en der ledematen werden afgehakt.

### 3.4. Besluit filmanalyse

Al het vorige komt hier samen in één scène op één locatie met een nog nooit eerder geziene strijd. Alles is enorm: het dodental, de liters bloed, het aantal ledematen, de kreten, het gekreun... De kijker wordt bijna tien minuten lang – twintig als we de volledige scène in rekening nemen – overspoeld met gewelddadige en choquerende beelden. Er worden details van verwondingen getoond en een aantal shots spelen zich af in slow motion. Volgens Morrison (1999) zijn dit kenmerken van ‘*depicted violence*’, wat een ernstigere graad van geweld inhoudt dan ‘*playful violence*’.

Aan de andere kant moeten we dit voor een stuk relativeren door de context in acht te nemen (cfr. Morrison, 1999). We hebben hier te maken met een gevechtsscène waar een persoon tegenover een heel leger staat. Uit het verhaal weten we dat Beatrix wraak wil nemen en zich door niets zal laten tegenhouden. Ze heeft niets meer te verliezen en dat maakt haar des te gevaarlijker. Ze wil en zal wraak nemen op O-ren of ze zal sterven in haar poging. Een strijd op leven en dood lijkt dus onvermijdelijk. De verwachtingen als kijker anticiperen een heftige strijd. Dat anticiperen beïnvloedt de wijze waarop kijkers met gewelddadige beelden omgaan (cfr. Hill, 1997).

Hoe wordt het geweld nu in beeld gebracht? Enerzijds vinden we zaken terug die het realisme bevorderen. Een dynamische camera en snelle montage zorgen voor een levendige en chaotische strijd. Verder laat Tarantino de gevolgen van het gevecht zien en horen: verwondingen, doden en uitingen van pijn. Hij maakt geen gebruik van suggestieve beelden. Anderzijds werken sommige zaken het realisme tegen. De kleurwijzigingen vestigen de aandacht op het medium en creëren een zekere afstand. De theatrale wijze waarop het bloed metershoog in de lucht spuit alsof het een douchekraan betreft, geven het geheel een exorbitante indruk. Bovendien zijn veel shots te kort om alles waar te nemen. Een kleine grap relativeert de zaken een beetje. Ten slotte scheidt de gemixte soundtrack af en toe een vreemdende sfeer. Een aantal geluidseffecten en muziekstukjes zijn overgenomen uit oude kungfu films. Waar vroeger kijkers gewoon waren om films in zwart-wit te bekijken met een overdreven acteercode en typische soundtrack, komt dit voor een hedendaagse kijker raar over wanneer Tarantino die oude stijlmiddelen gebruikt.

## CONCLUSIE

Na het gedane onderzoek, concluderen we dat onze hypothese klopt. *Kill Bill* is een controversiële film door het in beeld brengen van extreem geweld, grof taalgebruik en choquerende beelden. Dit vindt zijn oorsprong in de aard van de filminhoud, maar wordt tevens bevestigd door kritieken in de media.

Over het algemeen werd *Kill Bill* in de media beter ontvangen dan verondersteld. Na het literatuuronderzoek hadden we meer ophef verwacht rond *Kill Bill*. Hoofdzakelijk vormde men een oordeel omtrent Tarantino's stijl als regisseur en over de kwaliteit van de film. De auteurs uit het onderzoek vormen twee kampen. Diegene die zijn stijl konden appreciëren en de film goed vonden en de anderen die zijn stijl verwierpen en daarmee ook de film. De overigen stelden zich neutraal op. Wanneer de recensenten Tarantino's stijl beschreven, kwamen de theoretische kenmerken terug. De vele verwijzingen naar andere films en het hergebruiken van oude stijlkenmerken worden opgesomd als voorbeelden van intertekstualiteit en pastiche. Daarnaast beklemtoont men de sterke nadruk op actie en spektakel waardoor het verhaal naar de achtergrond verdwijnt. Vooral Tarantino's genremengeling werd uitvoerig beschreven. Het humoristische aspect, dat eveneens aan Tarantino wordt toegeschreven, werd niet zo veel aangebracht, hoewel in Frankrijk en België iets vaker. Uit de filmanalyse bleek dat Tarantino ook in het onderzochte segment de humoristische toer opging met de grap van de kindsoldaat die een pak voor zijn broek krijgt. Deze passage werd echter nooit vermeld in de kritieken als zijnde grappig. Humor blijft natuurlijk een kwestie van persoonlijke smaak.

Tussen de landen konden we geen grote verschillen ontdekken in de receptie. De kritieken lagen in dezelfde lijn. Toch waren de artikels uit de VSA net iets conservatiever getint en was België het meest tolerant. Groot-Brittannië en de VSA kennen een restrictievere cultuur van filmkeuring en filmcensuur dan Frankrijk en België. De Britse bronnen waren zeer neutraal, tegen alle verwachtingen in. Maar er zijn slechts vijf artikels onderzocht, wat te weinig is om de theorie correct te kunnen toetsen.

Het extreem gewelddadige en bloederige karakter van de film werd unaniem bevestigd. Een massale verwerping van de film als immoreel of gevaarlijk bleef echter uit, wat toch enigszins tegen de theoretische verwachtingen ingaat. Geweld en shock als voorwerpen van controversie zijn terug te vinden in *Kill Bill* en zowel het receptieonderzoek als de filmanalyse bevestigen dit. Grof taalgebruik werd niet vermeld in de onderzochte kritieken en was ook niet terug te vinden in het geanalyseerde segment. Nochtans komt er wel gevloek in de film voor. Het uitblijven van een veroordeling kan worden toegewezen aan het feit dat de critici het geweld als surrealistisch beschouwen. Het vertoonde geweld verliest alle relatie met de reële wereld doordat het zo uitvergroott, maar tegelijk ook stijlvol, wordt gebracht. Na analyse van de HOBL-scène werd duidelijk dat er inderdaad een aantal factoren het realisme tegenwerken. Zo vestigt het gebruik van oude stijlmiddelen de aandacht op het medium film en

kan de kijker vragen stellen bij het metershoog spuiten van ontelbare liters bloed. Volgens Morrisons (1999) theorie gaat het hier om “*playful violence with a little v*”. Tarantino brengt geweld in beeld zonder diepgang en betekenis, zonder relatie met de reële wereld. Pur Sang. Geen politiek statement, gewoon als ontspanning.

Toch ging niet iedereen daarmee akkoord. Enkelen beschouwden het vertoonde geweld wel degelijk als realistisch, omdat Tarantino de gevolgen laat zien en horen. Na de segmentanalyse besloten we dat dit correct is: Tarantino toont de consequenties. Volgens Gormley (2005) is het doel kijkers misselijk te maken. Enkele auteurs bevestigen deze stelling door te zeggen dat het bekijken van *Kill Bill* een oefening is voor de maag. Verder wordt het controversiële karakter enkele malen bevestigd door de artikels heen en kan men zich voorstellen dat de film reacties zal ontlokken. Regelmatig wordt de scène aangehaald waar Nikki ziet hoe haar moeder wordt vermoord, wat een aantal auteurs als aanstootgevend bestempelen. Deze passage werd niet onderzocht in de filmanalyse. Wat we wel kunnen besluiten uit de filmanalyse is dat er tevens factoren aanwezig zijn die het realisme bevorderen. De dynamische camera en snelle montage, de zorgvuldig getrukeerde verwondingen en uitingen van pijn. Af en toe komt er slow motion aan te pas om een actie te benadrukken. Daarenboven wordt de kijker in de HOBL-scène bijna twintig minuten (het onderzochte segment bestrijkt slechts negen minuten hiervan) aan één stuk overspoeld met gewelddadige en choquerende beelden, ook al zijn die beelden vaak surrealistisch. Wanneer we dit terugkoppelen naar Morrisons (1999) theorie, kunnen we spreken van “*depicted violence with a big V*”.

Uiteindelijk blijft het thema geweld een eeuwig discussiepunt. De filmkeuringen uit de verschillende landen baseren zich ook op de drie redenen uit onze hypothese om *Kill Bill* te beschouwen als niet geschikt voor jonge kijkers. De leden van een filmkeuringscommissie die *Kill Bill* bekijken om er een filmkeuring aan te geven, zijn vaak ouders of onderwijzers. De theorie vermeldde reeds dat ouders een pedagogische bezorgdheid hebben. Zij zullen het vertoonde geweld in *Kill Bill* waarschijnlijk anders beoordelen dan filmrecensenten.

Overigens werd de stelling ingenomen dat er sprake is van zelfcensuur in *Kill Bill* om commerciële redenen. In de literatuurstudie kwamen er twee naar voren, maar we zullen nooit met zekerheid kunnen zeggen welke de uiteindelijke drijfveer vormde voor een Amerikaanse en Japanse versie. De ene bron beweert dat Tarantino een NC-17 rating trachtte te vermijden, wat in enkele artikels uit het receptieonderzoek werd bevestigd. De andere bron beweert dat de wijzigingen reeds in het script voorzien waren om een extra gewelddadige versie te kunnen uitbrengen voor de Japanse afzetmarkt. Welk van de twee redenen het ook mag zijn, het blijven commerciële motieven die de filmmaker beïnvloedt om zijn filmhoud te gaan aanpassen.

Er is zeker en vast ruimte voor verder onderzoek. Deze scriptie is slechts een eerste stap. Het verrichte onderzoek is kleinschalig en exploratief. Er zijn mogelijkheden tot een uitgebreider receptieonderzoek met meer artikels uit andere landen, want onze bronnen waren beperkt tot de abonnementen die de Universiteit van Gent en het Koninklijk Belgisch Filmarchief hadden. Belgische artikels hadden we voldoende, maar Britse kwamen we tekort. Dit heeft natuurlijk zijn weerslag op onze resultaten, die we zeker niet kunnen veralgemenen. Bovendien zijn de resultaten uit een filmanalyse ook niet te veralgemenen, zoals Van Kempen (1995) terecht opmerkte. Andere mogelijkheden zijn een vergelijkend receptieonderzoek tussen de Verenigde Staten en Japan en een vergelijkende filmanalyse tussen de Amerikaanse en Japanse versie. De publiciteit en de promotiecampagnes rond *Kill Bill* vormen ook een bron voor onderzoek. Verder kunnen we naast de media ook andere groepen onderzoeken op hun opinie over het vertoonde geweld, zoals beleidsmakers, ouders en jongeren. Hierbij zouden we met focusgroepen kunnen werken, zoals Hill (1997).



**DM**  
ELKE DINSDAG

★ RECENSIES ★ INTERVIEWS ★ NIEUWS ★ ACHTERGRONDEN ★ DE COMPLETE FILMAGENDA

# FILM

Nieuwe Zhang Yimou is  
duurste Chinese film ooit  
PAGINA 4 & 5

'Verder dan de maan':  
Stijn Coninx is geland  
PAGINA 6 & 7



**BLOEDMOOIE UMA THURMAN  
BLOEDGROEP T VAN TARANTINO  
BLOEDFILM KILL BILL VOL. 1**

PAGINA 2

Foto 2

# **BIBLIOGRAFIE**

## **Boeken en (bijdragen uit) readers**

- Almodóvar, P. (1997). Industry and hypocrisy. In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 117-121). Londen: Cassell.
- Auty, M. (1997). Politics and porn: how France defends society and human dignity. In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 53-59). Londen: Cassell.
- Barker, M. (2001). The newson report: a case study in 'common sense'. In M. Barker, & J. Petley (Eds), *Ill effects: the media/violence debate* (pp. 27-46). Londen: Routledge.
- Barker, M., & Petley, J. (2001). Introduction: from bad research to good - a guide for the perplexed. In M. Barker, & J. Petley (Eds), *Ill effects: the media/violence debate* (pp. 1-26). Londen: Routledge.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1993). *Film art: an introduction*. New York: Mc Graw-Hill Inc.
- Botting, S., & Wilson, F. (2001). *The Tarantinian ethics*. Londen: Sage Publications.
- Clarke, A. C. (1997). Beyond 2001. In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 191-193). Londen: Cassell.
- Den Boer, D. J.; Bouwman, H; Frissen, V. & Houben, M. (1994). *Methodologie en statistiek voor communicatie-onderzoek*. Houten/Zaventem: Bohn Stafleu Van Loghum.
- Elsaesser, T. & Warren, B. (2002). *Studying contemporary American film: a guide to movie analysis*. Londen: Arnold.
- French, P. (1997). No end in sight. In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 143-150). Londen: Cassell.
- Fridlund, B. (2006). *The spaghetti western: a thematic analysis*. Jefferson (N.C.): McFarland.
- Gauntlett, D. (2001). The worrying influence of 'media effects' studies. In M. Barker, & J. Petley (Eds), *Ill effects: the media/violence debate* (pp. 47-62). Londen: Routledge.
- Goldman, S. (1997). Dear Mickey Mouse... In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 137-141). Londen: Cassell.
- Gomery, D. (2005). *The Hollywood Studio System: a history*. Londen: British Film Institute.
- Gormley, P. (2005). *The new-brutality film: race and affect in contemporary Hollywood cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Henderson, C. (1997). No ecstasy, please, we're British. In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 115-116). Londen: Cassell.
- Hill, A. (1997). *Shocking Entertainment*. Luton: John Libbey Media.
- Holm, D. K. (2004). *Kill Bill: an unofficial casebook*. Londen: Glitterbooks.

- Ivory, J. (1997). Hollywood versus Hollywood. In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 5-15). Londen: Cassell.
- Kermode, M. (1997). Horror: on the edge of taste. In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 155-160). Londen: Cassell.
- Morrison, D. (1999). *Defining Violence*. Luton: University of Luton Press.
- Neale, S. (2002). *Genre and contemporary Hollywood*. Londen: British Film Institute.
- Page, E. (2005). *Quintessential Tarantino*. Londen/New York: Marion Boyars.
- Phelps, G. (1997). Britain: out of fear and ignorance. In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 61-69). Londen: Cassell.
- Polan, D. (2000). *Pulp Fiction*. Londen: British Film Institute.
- Readman, M. (2005). *Teaching Film Censorship and Controversy*. Londen: British Film Institute.
- Simkin, S. (2006). *Early modern tragedy and the cinema of violence*. New York: Palgrave MacMillan.
- Slocum, D. (2001). *Violence and american cinema*. New York: Routledge.
- Staiger, J. (2005). *Media Reception Studies*. New York: New York University Press.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting Films*. New Jersey: Princeton University Press.
- Stanbrook, A. (1997). Hooray for Hollywood? In R. Petrie, *Film and censorship: the index reader* (pp. 47-52). Londen: Cassell.
- Storey, J. (1997). *Culture theory and popular culture*. Londen: Prentice Hall.
- Van Kempen, J. (1995). *Geschreven op het scherm: een methode voor filmanalyse*. Utrecht: LOKV.
- Wajda, A. (1997). Two types of censorship. In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 107-109). Londen: Cassell.
- Whitaker, S. (1997). Introduction. In R. Petrie (Ed), *Film and censorship: the index reader* (pp. 1-3). Londen: Cassell.

### **Artikels uit wetenschappelijke en vaktijdschriften**

- Bégaudeau, F. (2004, december). Fragments pour une morale. *Cahiers du Cinéma*, (596), 90-91.
- Dahan, Y. (2003, december). Kill Bill vol. 1. La vagabonde de Tokyo. *Positif*, (514), 26-29.
- De Kock, I. (2003a, december). Van Samoerai tot Martial arts. *Filmmagie*, (537), 21.
- De Kock, I. (2003b, december). Amputaties in Tarantinoland. Kill Bill vol. 1. *Filmmagie*, (537), 26.
- Delorme, G. (2003, november). Kill Bill vol. 1. *Première*, (321), 34-35.
- D'Yvoire, C. (2003, December). Les critiques: Kill Bill. *Studio Magazine*, (195), 48.
- Eperjesi, J. R. (2004). Crouching tiger, hidden dragon: Kung fu diplomacy and the dream of cultural China. *Asian Studies Review*, 28 (1), 25-39.
- Frappat, H. (2003, november). La mariée était en jaune. *Cahiers du Cinéma*, (584), 32-33.
- Goodridge, M. (2003, 10-16 oktober). Kill Bill vol. 1. *Screen International*, (1424), 25.

- Newman, K. (2003, december). Kill Bill vol. 1. *Sight & Sound*, 13 (12), 39-40, 42.
- Norris, C. (2003, november-december). Mixed Blood [elektronische versie]. *Film Comment*, 39 (6), 26-28.
- O'Brien, G. (2003, november-december). Battle Royale [elektronische versie]. *Film Comment*, 39 (6), 22-25.
- Stephens, C. (2004). The Shaw Brothers' elephant. *Film Comment*, 40 (5), 52-57.
- Weinberger, S. (2004). It's not easy being pink: Tarantino's ultimate professional. *Literature/Film Quarterly*, 32 (1), 46-50.

### **Artikels uit kranten, magazines en weekbladen**

- Alleva, R. (2003, 5 december). About a boy [elektronische versie]. *Commonweal*, 130 (21), 13-14.
- Andrews, N. (2003, 9 oktober). Revenge: as calm as zen and as wild as war. *Financial Times*, p. 12.
- Atkinson, M. (2003, 10-16 september). Tarantino-tested. *The Village Voice*, p. c57.
- Bowman, J. (2003, november). Pulp garbage [elektronische versie]. *American Spectator*, 36 (6), 52-53.
- Bradshaw, P. (2003, 16-22 oktober). Vengeance is mine. *Guardian Weekly*, p. 17.
- C.C. (2003, 29 oktober). Kill Bill volume 1. *Het Belang Van Limburg*.
- Carson, T. (2004, februari). Painting with blood [elektronische versie]. *Esquire*, 141 (2), 26-28.
- Charity, T. (2003, 8-15 oktober). Reviews: Kill Bill volume 1. *Time Out Magazine*, (1729), p. 73.
- Cieply, M. (2002, 3 september). Chopping Spree: Tarantino's back. *The International Herald Tribune*.
- Corliss, R. (2003, 20 oktober). Tarantino's danse macabre. *Time Magazine*.
- Craps, C. (2003, 29 oktober). Opdracht: 'Kill Bill'. *De Gazet van Antwerpen*, p. 26.
- D.P. (2003, 26 november). Tarantino se touche. *Libération*.
- Danvers, L. (2003, 31 oktober). Du sang et des armes. *Le Vif/L'express*, p. 88.
- De Foer, S. (2003, 29 oktober). Geniaal kind eert zijn jeugdhelden. *De Standaard*.
- De Meyer, N. (2007, 27 juli). Tarantino toont spaghettiwesterns op filmfestival van Venetië [elektronische versie]. *De Morgen*.
- Dijksterhuis, E. (2003, 20 augustus). Tarantino is terug [elektronische versie]. *Focus Knack*, p. 20.
- Doherty, M. (2003, 17 oktober). Turning Japanese. *RTE guide*, p. 38.
- Douin, J. (2003, 26 november). Le sanglant ballet d'une blonde justicière. *Le Monde*.
- Dury, J. (2003, 31 december). Another Bill, please. *Les Inrockuptibles*, p. 37.
- Edwards, G. (2007, 19 april). Weird scenes from inside "The Grindhouse": Quentin Tarantino. *Rolling Stone*, p. 46.
- Ekker, J. (2003, 20 november). Zelden zag geweld er zo fraai uit. *De Volkskrant*.
- Garnier, P. (2003, 5 november). Uma god! *Libération*, p. 8.

- Geers, J. (2004, januari-februari). Een ballet van bloed, moord en zwaarden. Over Kill Bill volume 1. *Rekto Verso*, p. 40-45.
- Hoberman, J. (2003, 8-14 oktober). Enter the dragon lady. *The Village Voice*, 48 (41), 131.
- Kill Bill volume 1 (2003, 29 oktober). *Financieel Economische Tijd*.
- Kill Bill volume 1 (2004, 2 juni). *Téléoustique*.
- Kill Bill volume 1: 2 disc special edition (2004, 15 juni). *Financieel Economische Tijd*.
- Lorfèvre, A. (2003, 29 oktober). Quand Tarantino tarantine. *La Libre Belgique*.
- McCarthy, T. (2003, 29 september). Asian-style fever dream. *Variety*, p. 54, 64.
- Michiels, R. (2007, 5 oktober). Kill Bill: la vengeance d'une blonde! *Télévif*, p. 44.
- Morgenstern, J. (2003, 17 oktober). Review/Film. Intolerable Cruelty is a sly satire. *The Wall Street Journal Europe*.
- Morrain, J. (2003, 26 november). La vengeance d'une blonde, premier tome. *Les inrockuptibles*, p. 33.
- N.R. (2003, 30 oktober). Kill Bill volume 1. *Brussel Deze Week*, p. 55.
- Ockhuysen, R. (2003b, 13 november). Hersens van celluloid. *De Volkskrant*, p. 2-3.
- Paquet, D. (2003, 7 november). South Korean censors Kill Bill's roll out plans. *Screendaily.com*.
- R. (2003, 20 oktober). Kill Bill: volume 1 [elektronische versie]. *People*, 60 (16), 32.
- Scott, A. (2003, 17 oktober). Movie Guide: Kill Bill volume 1. *The International Herald Tribune*.
- Smets, J. (2004, 21 april). Geniale (en ook gewone) pulp [elektronische versie]. *Focus Knack*, p. 14.
- Smets, J. (2003, 29 oktober). Actie! *Focus Knack*, p. 76.
- Smith, R. (2003, 1-7 oktober). Faster, pussy wagon! Kill Kill! [elektronische versie] *The Village Voice*, 48 (40) 32-34.
- Stockman, E. (2003, 28 oktober). Sneeuwlandschap met bloedgeisers. *Humo* (3295), p. 45.
- T.D. (2003, 29 oktober – 4 november). Tarantino is back! *Zone 02*, p. 24.
- Temmerman, J. (2003a, 8 augustus). Daar komt de bruid... in twee delen. *De Morgen*, p. 7.
- Temmerman, J. (2003b, 28 oktober). Een droom voor Tarantinofans. *De Morgen Magazine*, p. 2.
- Temmerman, J. (2007a, 8 maart). Nieuwe samenwerking Tarantino en Rodriguez in twee delen in bioscoop [elektronische versie]. *De Morgen*.
- Temmerman, J. (2007b, 2 juni). Nu eens fletse kleuren en plots... Boem! Volop technicolor [elektronische versie]. *De Morgen*.
- Temmerman, J. (2007c, 2 juni). Tarantino en Rodriguez, met de nadruk op seks, horror en geweld [elektronische versie]. *De Morgen*.
- Verrijcken, W. (2003, 29 oktober). Briljante comeback van Tarantino [elektronische versie]. *Het Laatste Nieuws/De Nieuwe Gazet*, p. 31.
- Wright, E. (2003a, 30 oktober). Incoming: Tarantino: Quentin's Kung-Fu Grip. *Rolling Stone*, pp. 42-44.
- Wright, E. (2003b, 30 oktober). 'Royale' Bloodlines for 'Kill Bill'. *Rolling Stone*, p. 46.

## Ongepubliceerde werken

- Romme, R. (1996). *De filmkritiek van Ellen Waller; op zoek naar een methode en een praktijk*. Niet-gepubliceerde scriptie, Amsterdam Universiteit, vakgroep film- en televisiewetenschap.
- Schilders, I. (2007). *Geweld in de gangsterfilm als voorwerp van controverse: een literatuurstudie en casestudie van 'Bonnie and Clyde' aan de hand van een historisch receptieonderzoek en film-analyse*. Niet-gepubliceerde scriptie, Gent Universiteit, vakgroep communicatiewetenschappen.

## Internet

- Boxoffice (2009). *All Time Opening Weekend*. Geraadpleegd op 18 april 2009, op het World Wide Web: <http://boxoffice.com/alltime/weekend1.php>.
- Boxofficemojo (2009). *Studio Market Share*. Geraadpleegd op 18 april 2009 op het World Wide Web: <http://www.boxofficemojo.com/studio/?view=company&view2=yearly&yr=2009&p=.htm>.
- Boxofficemojo (2009). *Kill Bill: volume 1*. Geraadpleegd op 18 april 2009 op het World Wide Web: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=killbill.htm>.
- Brown, C. (2003, Juli 17). *Tarantino's Bill makes multiple killing*. Geraadpleegd via Koninklijk Belgisch Filmarchief (persmap). <http://www.screendaily.com/print.asp?storyid=13211>.
- Centre Nationale de la Cinematographie (2008). Geraadpleegd op 19 april 2008 op het World Wide Web: <http://www.cnc.fr>.
- Cinema.nl (2007). *Nouvelle Violence*. Geraadpleegd op 29 oktober 2007 op het World Wide Web: <http://www.cinema.nl/cinema/categories/index.jsp?categories=21611960>.
- film@vlaanderen.be (2008). Geraadpleegd op 19 april 2008 op het World Wide Web: <http://www2.vlaanderen.be/media/Film/federaal/index.htm>.
- Filmtotaal (2005, maart 16). *Tarantino over Whole Bloody Affair*. Geraadpleegd op 29 mei 2009 op het World Wide Web: <http://www.filmtotaal.nl/artikel.php?id=4791>.
- Miramax (2009). *About Us*. Geraadpleegd op 18 april 2009 op het World Wide Web: <http://www.miramax.com/about-us.html>.
- Motion Picture Association (2008). Geraadpleegd op 19 april 2008 op het World Wide Web: <http://www.mpaa.org>
- Ockhuysen, R. (2003a, november 13). *De terugkeer van Tarantino. Kill Bill: veel bloed en rollende ledematen*. Geraadpleegd op 19 mei 2009 op het World Wide Web: <http://www.cinema.nl/artikelen/2166858/de-terugkeer-van-tarantino>
- Ockhuysen, R. (2004, april 15). *Alles uit de kast. Interview met Quentin Tarantino*. Geraadpleegd op 19 mei 2009 op het World Wide Web: <http://www.cinema.nl/artikelen/2165619/alles-uit-de-kast>

The British Board of Film Classification (2008). Geraadpleegd op 19 april 2008 op het World Wide Web: <http://www.sbbfc.co.uk> en <http://www.bbfc.co.uk>.

The Internet Movie Database (2008). *Biography for Quentin Tarantino*. Geraadpleegd op 19 maart 2008 op het World Wide Web: <http://www.imdb.com/name/nm0000233/bio>.

The Internet Movie Database (2009). *Alternate versions for Kill Bill vol. 1*. Geraadpleegd op 30 mei 2009 op het World Wide Web: <http://us.imdb.com/title/tt0266697/alternateversions>.

The Quentin Tarantino Archives (2009, Januari 21). *The Whole Bloody Affair*. Geraadpleegd op 29 mei 2009 op het World Wide Web:  
[http://www.tarantino.info/wiki/index.php/The\\_Whole\\_Bloody\\_Affair](http://www.tarantino.info/wiki/index.php/The_Whole_Bloody_Affair).

The United States Conference of Catholic Bishops (n.d.). *Kill Bill Vol.1*. Geraadpleegd op 19 mei 2009 op het World Wide Web: <http://www.usccb.org/movies/k/killbillvol1.shtml>.

Van Dale. (2009). Geraadpleegd op 19 mei 2009 op het World Wide Web:

<http://www.vandale.nl/vandale/opzoeken/woordenboek/?zoekwoord=controversie>.

Wikipedia (2009, januari 16). *Miramax*. Geraadpleegd op 18 april 2009 op het World Wide Web:  
<http://nl.wikipedia.org/wiki/Miramax>.

Wikipedia (2009, maart 22). *A Band Apart*. Geraadpleegd op 28 mei 2009 op het World Wide Web:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Band\\_Apart](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Band_Apart).

### **Foto's tussenbladen**

Foto 1 (p. 7):

Voorpagina (2003, 1-7 oktober). *The Village Voice*, 48 (40).

Foto2 (p. 65):

Voorpagina (2003, 28 oktober). *De Morgen Magazine*.

Foto3 (p. 72):

Advertentie (2003, 8-15 oktober). *Time Out Magazine* (1729), p.76-77.

**"ONE OF THE MOST SHEERLY, PURELY, THRILLINGLY, ENJOYABLE MOVIES I'VE SEEN, NOT JUST THIS YEAR BUT ANY YEAR."** JONATHAN ROSS - FILM 2003

# KILL BILL

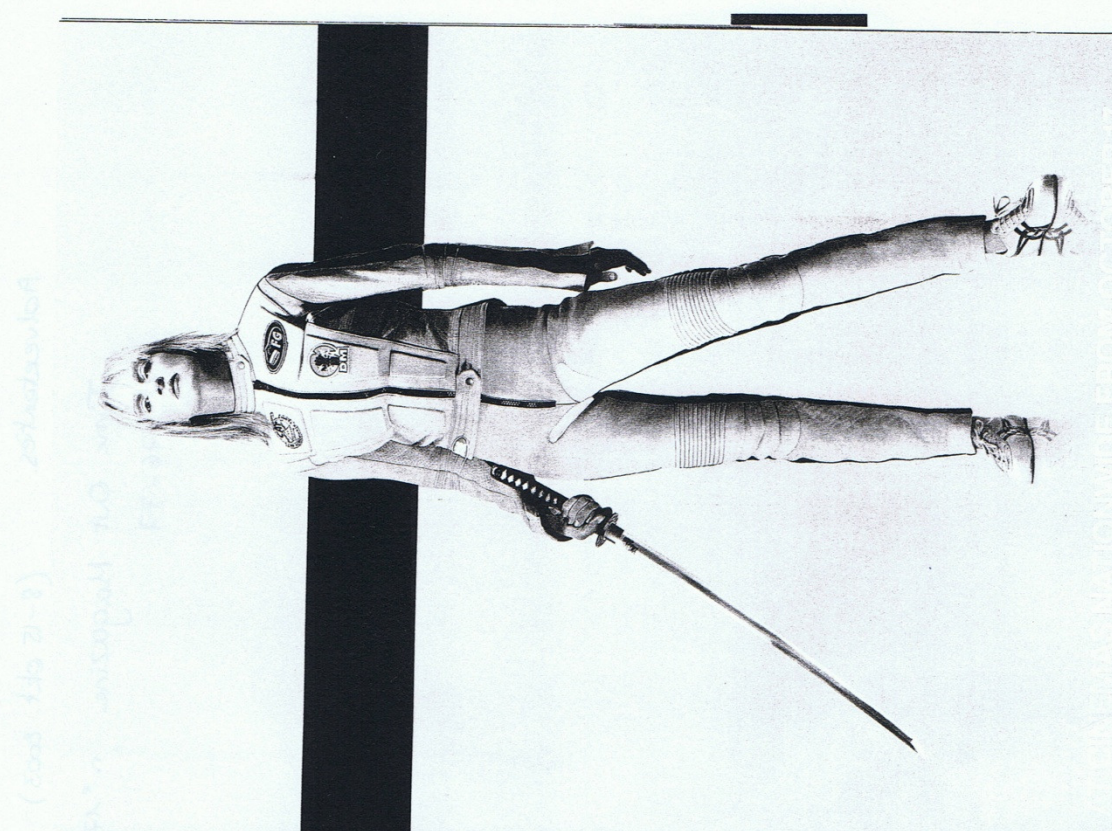
VOLUME 1

18  
CENSORED  
STRONG LANGUAGE  
SMOKING  
SEXUAL MATERIAL

WWW.KILL-BILL.CO.UK

X<sup>rated</sup> THE FOURTH FILM BY QUENTIN TARANTINO

- "TARANTINO IS BACK WITH A VENGEANCE" THE GUARDIAN
- "MAKE NO MISTAKE, KILL BILL IS POISED TO ASSAULT YOUR SENSES WITHIN AN INCH OF THEIR LIFE" THE OBSERVER
- "DAZZLING...A BEAUTIFULLY MADE PICTURE" VARIETY
- "IT'S A HILARIOUSLY BLOODY, JIVE-TALKING, SAMURAI-SLASHING MONSTER OF A MOVIE" HOTDOG
- "BRILLIANT...A TARANTINO MASTERPIECE" ★★★★★ TOTAL FILM



THE FILM'S NATIONAL MADE FROM OCTOBER 17

SEE IT



**Bijlage 1: Boxoffice gegevens + Ranking inkomsten openingsweekend allertijden**

Release datum in VSA: 10 oktober 2003

33 weken of 231 dagen in roulatie in de bioscoop (VSA)

Productiebudget: 33 miljoen \$

Inkomsten:

	Gross (\$)	Percent (%)
Total Domestic	\$70,099,045	38,7
Total Foreign	\$110,850,000	61,3
Total Worldwide	\$180,949,045	100

Plaats in rankings:

All Time Domestic n°692

Yearly 2003 n°40 (van de 150 films)

Yearly Worldwide 2003 n°26 (van de 335 films)

Bron: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=killbill.htm>

Rank	Film (Distributor)	Weekend (mm/dd/yy)	Gross	Locations	Average
1	The Dark Knight (Warner Bros.)	07/18/08 - 07/20/08	\$158,411,483	4,366	\$36,283
2	Spider-Man 3 (Sony)	05/04/07 - 05/06/07	\$151,116,516	4,252	\$35,540
3	Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest (Disney)	07/07/06 - 07/09/06	\$135,634,554	4,133	\$32,817
314	<i>Kill Bill</i> Vol. 2 (Miramax)	04/16/04 - 04/18/04	\$25,104,949	2,971	\$8,450
390	<i>Kill Bill</i> Vol. 1 (Miramax)	10/10/03 - 10/12/03	\$22,089,322	3,102	\$7,121

Bron: <http://boxoffice.com/alltime/weekend1.php>

**Bijlage 2: Films cut and rejected 1974-80**

Bron: Phelps, 1981, p64.

<b>Year</b>	<b>Total</b>	<b>'U'</b>	<b>'A'</b>	<b>'AA'</b>	<b>'X'</b>	<b>Rejected</b>
1974	540 (218)	72 (5)	80 (23)	93 (21)	268 (169)	27
1976	402 (135)	53 (3)	73 (17)	74 (10)	187 (105)	15
1978	324 (74)	35 (2)	81 (16)	66 (8)	138 (48)	4
1980	319 (67)	24 (0)	82 (9)	84 (4)	124 (54)	4

Number of films cut given in parentheses.

**Bijlage 3: Vloeken in *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* en *Kill Bill: volume 1***

	<b>Reservoir Dogs (#)</b>	<b>Pulp Fiction (#)</b>	<b>Kill Bill (#)</b>
Fuck (+afleidingen: fucking, fucked, motherfucker...)	244	254	17
Bitch (+afleidingen: son of a bitch)	9	12	7
Damn (+afleidingen: goddamn, damned,...)	7	20	6
Shit (+afleidingen: bullshit, shithead,...)	36	76	7
Cocksucker	0	0	1
Con	0	0	1
Dick	15	2	1
Shut Up	1	9	1
Nigger	3	16	0
Ass, asshole	15	26	0
Scheldwoorden in andere talen (ondertiteling vertaalde dit als zijnde scheldwoorden)	0	1	12

**Bijlage 4: Overzichtstabellen artikels Receptieonderzoek per land**

## GROOT-BRITTANNIË

Nr.	Titel	Auteur	Datum	Krant/Tijdschrift	Soort (+strekking indien gekend)
1	Reviews: Kill Bill Volume 1	Tom Charity	8-15/10/2003	Time Out London	weekblad
2	Revenge: as calm as Zen and as wild as war	Nigel Andrews	9/10/2003	Financial Times	financieel dagblad
3	Kill Bill Volume 1	Mike Goodridge	10-16/10/2003	Screen International	vaktijdschrift
4	Vengeance is mine	Peter Bradshaw	16-22/10/2003	Guardian Weekly	weekblad, liberaal-democratisch, inhoud uit The Guardian en The Observer
5	Kill Bill Volume 1	Kim Newman	dec/03	Sight & Sound	vaktijdschrift

VERENIGDE STATEN

Nr.	Titel	Auteur	Datum	Krant/Tijdschrift	Soort (+strekking indien gekend)
1	Asian-style fever dream	Todd McCarthy	29/09/2003	Variety	weekblad, entertainment
2	Faster, Pussy Wagon! Kill! Kill!	R. J. Smith	1-7/10/2003	The Village Voice	gratis weekblad uit New York City
3	Enter the dragon lady	J. Hoberman	8-14/10/2003	The Village Voice	gratis weekblad uit New York City
4	Movie Guide: Kill Bill vol1	A.O. Scott	17/10/2003	International Herald Tribune	Europese editie New York Times
5	Intolerable Cruelty' is a sly satire	Joe Morgenstern	17/10/2003	The Wall Street Journal Europe	Europese editie economisch dagblad The Wall Street Journal
6	Kill Bill: volume 1	R.	20/10/2003	People	weekblad, celebs & human interest
7	Tarantino's danse macabre	R. Corliss	20/10/2003	Time Magazine	weekblad, nieuwsmagazine
8	Pulp Garbage	James Bowman	nov/03	American Spectator	maandblad, rechts getint
9	Battle Royale	Geoffrey O'Brien	nov-dec/03	Film Comment	vaktijdschrift
10	Mixed Blood	Chris Norris	nov-dec/03	Film Comment	vaktijdschrift
11	About a boy	Richard Alleva	5/12/2003	Commonweal	2-wekelijks tijdschrift, katholiek-liberaal
12	Painting With Blood	Tom Carson	feb/04	Esquire	maandblad voor mannen

## FRANKRIJK

Nr.	Titel	Auteur	Datum	Krant/Tijdschrift	Soort (+strekking indien gekend)
1	Kill Bill - volume 1	Gérard Delorme	nov/03	Première	vaktijdschrift
2	La mariée était en jaune	H�l�ne Frappat	nov/03	Cahiers du Cinema	vaktijdschrift
3	Uma God!	Philippe Garnier	5/11/2003	Libération	dagblad, centrum-links
4	Le sanglant ballet d'une blonde justici�re	Jean-Luc Douin	26/11/2003	Le Monde	dagblad, centrum-links
5	Tarantino se touche	D.P.	26/11/2003	Libération	dagblad, centrum-links
6	La vengeance d'une blonde, premier tome	Jean-Baptiste Morain	26/11/2003	Les Inrockuptibles	weekblad, links, intellectueel
7	Kill Bill	Christophe D'Yvoire	dec/03	Studio Magazine	vaktijdschrift
8	Kill Bill volume 1: La vagebonde de Tokyo	Yannick Dahan	1/12/2003	Positif	vaktijdschrift
9	Another Bill, please	Julien Dury	31/12/2003	Les Inrockuptibles	weekblad, links, intellectueel
10	Fragments pour une morale	François Bégaudeau	dec/04	Cahiers du Cinema	vaktijdschrift

BELGIË

Nr.	Titel	Auteur	Datum	Krant/Tijdschrift	Soort
1	Een droom voor Tarantinofans	Jan Temmerman	28/10/2003	De Morgen	dagblad, progressief, kwaliteitskrant
2	Sneeuwlandschap met bloedgeisers	Erik Stockman	28/10/2003	Humo	weekblad, onafhankelijk, progressief
3	Actie!	Jo Smets	29/10/2003	Focus Knack	weekblad, cultureel magazine
4	Geniaal kind eert zijn jeugdhelden	Steven De Foer	29/10/2003	De Standaard	dagblad, katholiek, kwaliteitskrant
5	Kill Bill, Volume 1	onbekend	29/10/2003	De Tijd	financieel dagblad
6	Opdracht: Kill Bill	Chris Craps	29/10/2003	Gazet van Antwerpen	dagblad, regionaal, vlaams, katholiek
7	Quand Tarantino Tarantine	Alain Lorfèvre	29/10/2003	La Libre Belgique	dagblad, katholiek
8	Kill Bill: Volume 1	Philippe Manche	29/10/2003	Le Soir	dagblad, onafhankelijk, progressief
9	Kill Bill Vol. 1	C.C.	29/10/2003	Belang van Limburg	dagblad, regionaal, katholiek
10	Briljante comeback van Tarantino	Ward Verrijcken	29/10/2003	Het Laatste Nieuws	dagblad, vlaams-liberaal
11	Kill Bill: Volume 1	N.R.	30/10/2003	Brussel deze week	weekblad, gratis stadskrant
12	L'horrible et le sublime	Louis Danvers	31/10/2003	Le Vif Express	weekblad, walse versie knack(duiding)
13	Tarantino is back!	T.D.	29/10-04/11/2003	Zone 02	gratis stadsmagazine
14	Amputaties in Tarantinoland	Ivo De Kock	dec/03	Filmmagie	vaktijdschrift
15	Over Kill Bill van Quentin Tarantino	Jan Geers	jan-feb 2004	Rekto Verso	2maandelijks tijdschrift
16	Kill Bill, vol.1: two disc special edition	onbekend	15/06/2004	De Tijd	financieel dagblad
17	Kill Bill Volume 1	D.H.	2/06/2004	Téléoustique	weekblad
18	Kill Bill: La vengeance d'une blonde	René Michiels	5/01/2007	Télévif	onderdeel van Le Vif Express

**Bijlage 5: Analysetabellen artikels Receptieonderzoek per land**

GROOT-BRITTANNIË

Artikelnr	Algemene beoordeling	Sterren	Verhaallijn	Regisseur	Acteurs	Cinematografie	Volume 1/2	Humor	Wraak	Censuur	Anime	HOBL-scène	Geweld	Horror
1	N	/	x	x	x	/	x	/	/	/	/	/	x	x
2	+	5	x	x	x	/	x	x	x	/	x	x	x	x
3	N	/	/	x	/	x	x	/	x	/	x	/	x	x
4	N	/	x	x	x	x	x	/	x	/	x	x	x	x
5	N	/	x	x	x	x	x	x	x	/	x	x	x	x

4 5 4 3 5 2 4 0 4 3 5 5 --> aantal artikels die over een bepaalde categorie berichten (grafiek, bijlage 6)



VERENIGDE STATEN

Artikelnr	Algemene be- oordeling	Sterren	Verhaallijn	Regisseur	Acteurs	Cinematografie	Volume 1/2	Humor	Wraak	Censuur	Anime	HOB-scène	Geweld	Horror
1	+	/	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2	+	/	x	x	x	x	x	/	/	/	/	x	x	x
3	-	/	x	x	x	x	x	/	x	/	/	x	x	x
4	N	/	x	x	x	x	x	/	x	/	/	/	x	x
5	-	/	/	x	x	x	x	/	x	/	/	/	x	x
6	-	/	x	x	x	/	x	/	/	/	/	/	x	x
7	+	/	x	x	x	x	x	/	/	x	/	/	x	x
8	-	/	/	x	/	/	x	/	x	/	/	/	x	x
9	N	/	x	x	x	x	x	x	x	/	x	x	x	x
10	N	/	x	x	x	x	x	/	x	/	/	/	x	x
11	-	/	x	x	/	/	x	x	/	/	x	/	x	x
12	-	/	/	x	x	x	x	/	/	/	/	x	x	x

9 12 10 9 12 3 7 2 3 5 12 12 --> aantal artikels die over een bepaalde categorie berichten  
(grafiek, bijlage 6)

FRANKRIJK

Artikelnr	Algemene be- oordeling	Sterren	Verhaallijn	Regisseur	Acteurs	Cinematografie	Volume 1/2	Humor	Wraak	Censuur	Anime	HOBL-scène	Geweld	Horror
1	+	4	x	x	x	x	x	/	x	/	/	/	x	x
2	N	/	x	x	x	x	/	/	x	/	/	x	x	/
3	N	/	/	x	x	x	x	x	x	/	x	/	x	x
4	+	/	x	x	x	x	x	x	/	/	x	x	x	x
5	-	/	x	x	x	x	x	/	x	/	x	/	x	x
6	N	/	/	x	x	x	x	x	x	/	/	/	x	x
7	+	4	x	x	x	x	x	x	x	/	x	/	x	x
8	+	/	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
9	N	/	x	x	x	/	x	/	x	/	/	/	/	x
10	N	/	x	x	/	x	x	/	x	x	/	x	x	x

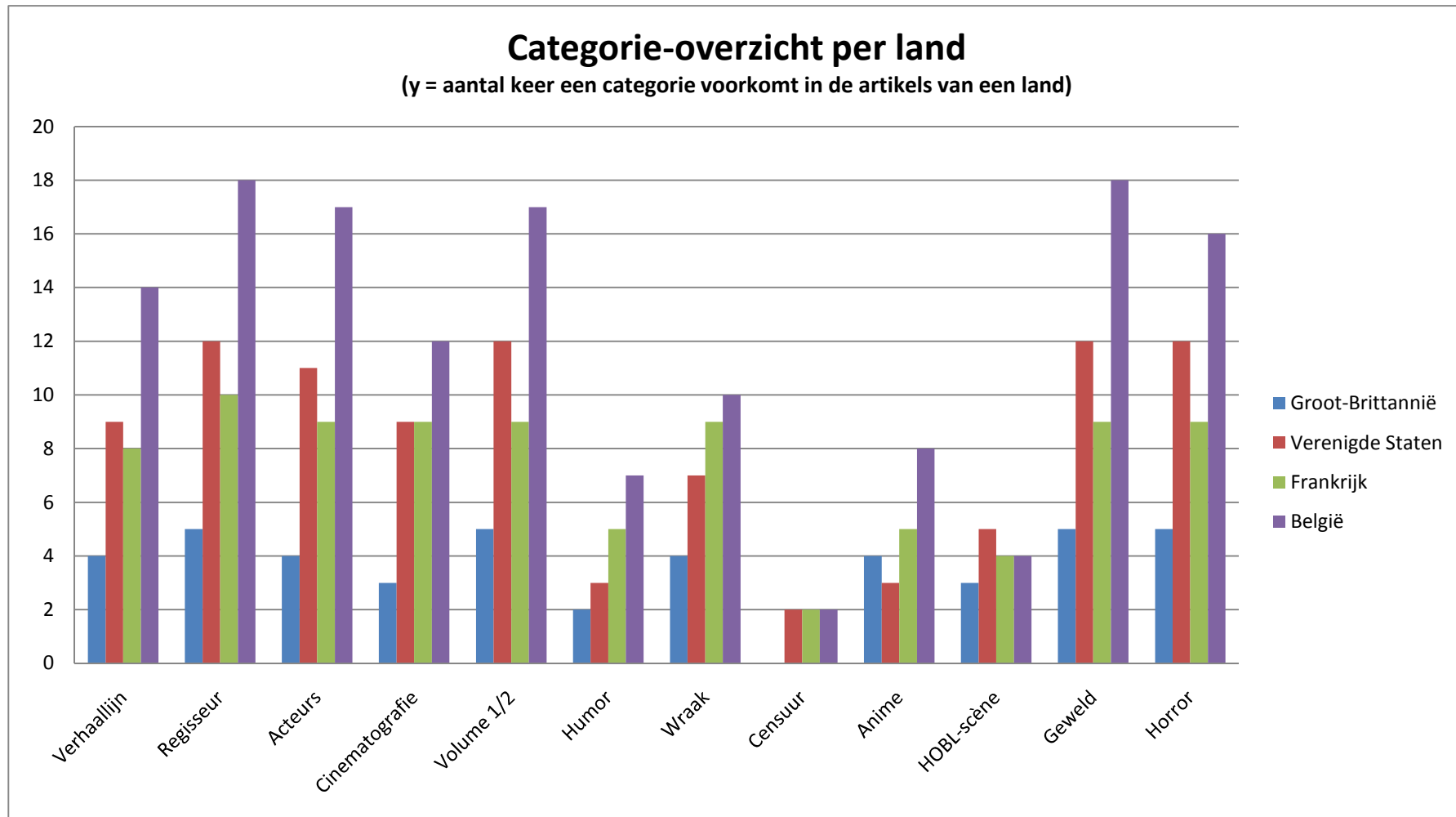
8 10 9 9 9 5 9 2 5 4 9 9 --> aantal artikels die over een bepaalde categorie berichten  
(grafiek, bijlage 6)

BELGIË

Artikelnr	Algemene be- oordeling	Sterren	Verhaallijn	Regisseur	Acteurs	Cinematografie	Volume 1/2	Humor	Wraak	Censuur	Anime	HOBL-scène	Geweld	Horror
1	+	3	x	x	x	x	x	x	/	/	/	/	x	x
2	+	4	/	x	x	x	x	x	x	/	x	/	x	x
3	-	2	x	x	x	x	x	x	x	/	x	/	x	x
4	+	4	x	x	x	x	x	x	x	/	x	x	x	x
5	N	/	x	x	x	x	/	x	/	/	/	/	x	/
6	+	/	x	x	x	/	x	/	x	/	x	/	x	/
7	N	2	/	x	x	x	x	/	/	/	x	x	x	x
8	+	/	x	x	x	x	x	/	x	/	x	/	x	x
9	+	3	x	x	x	/	x	/	/	/	/	/	x	x
10	+	/	x	x	x	/	x	/	x	/	/	/	x	x
11	N	/	x	x	x	/	x	/	/	/	/	/	x	x
12	+	/	x	x	x	x	x	/	/	/	/	/	x	x
13	+	/	x	x	x	x	x	/	/	/	/	/	x	x
14	-	/	x	x	x	x	x	/	x	x	x	x	x	x
15	+	/	x	x	x	x	x	x	x	x	/	/	x	x
16	-	/	/	x	x	/	x	/	/	/	/	/	x	x
17	-	1	/	x	/	x	x	x	x	/	x	/	x	x
18	N	/	x	x	x	/	x	/	x	/	/	x	x	x

14 18 17 12 17 7 10 2 8 4 18 16 --> aantal artikels die over een bepaalde categorie berichten  
(grafiek, bijlage 6)

**Bijlage 6: Grafiek artikels Receptieonderzoek per land: controversiële en niet-controversiële categorieën**



**Bijlage 7: Shotanalyse**

Shotanalyse "House of Blue Leaves"-scène: 1u17'19" - 1u26'18" (lengte segment = 8'59")						
Nr.	Shotlengte	Camerahoek	Camera-afstand	Geluid	Violence Portray-al	Inhoud
1	9"	B	ECU - MS	E	B - W	Uma raapt zwaard op
2	14"	K	ECU - MCU	E	W	O-ren haalt zwaard uit schede
3	2"	V	CU	E	B	Uma kijkt
4	3"	K	MCU	E	W	O-ren steekt met zwaard
5	1"	N	ECU	E	W	zwaard in houten leuning
6	2"	V	ELS	E	B - W	O-ren kijkt naar Uma
7	4"	K	LS	E	W	Uma kijkt links-rechts
8	3"	V	MCU	E	B	Uma sluit ogen
9	2"	N	MCU	E	B	Uma vanop zij
10	2"	N	CU	E	-	O-ren glimlacht
11	2"	N	MCU	D - E	B	Uma zegt iets
12	2"	N	CU	D - E	-	O-ren antwoordt
13	7"	N	MCU	D - E	B	Uma antwoordt
14	2"	N	CU	D	-	O-ren antwoordt
15	1"	N	CU	D	-	Uma antwoordt
16	1"	N	ECU	D	-	O-ren antwoordt
17	1"	N	ECU	E	-	voeten lopen
18	1"	N	MS	E	W	aanvoerder leger loopt door gang
19	2"	N	LS - zi - CU	E - S	W	aanvoerder komt binnen en schreeuwt
20	1"	N	ECU	S	B	Uma's ogen
21	2"	N	CU - zo - LS	E	W	soldaten stormen binnen
22	1"	N	MS	E	W	soldaten lopen
23	1"	K	MS	E	W	soldaten schuiven deur open

24	1"	K	MS	E - S	W	soldaten schuiven 2e deur open
25	1"	N	ECU	E	B	Uma's ogen
26	2"	N	MS - zo - LS	E - S	W	Deuren gaan open en soldaten stormen binnen
27	1"	K	ECU	E - S	W	voeten lopen van trap naar beneden
28	1"	N	MS	E - S	W	soldaten stormen binnen
29	1"	N	ECU	E	B	Uma's ogen
30	1"	K	MS	E - S	W	soldaten stormen binnen
31	1"	K	MS - zo - MLS	E - S	W	soldaten stormen binnen
32	1"	N	ECU	E	B	Uma's ogen
33	1"	K	LS	E	W	soldaten van trap
34	2"	N	MS	E	W	soldaten onderaan trap
35	1"	N	LS	E	W	soldaten passeren langs aanvoerder
36	1"	K	LS	E	B - W	soldaten stoppen rond uma
37	1"	K	LS	E	W	soldaten stoppen rond uma
38	1"	K	LS	E	B - W	soldaten stoppen rond uma
39	3"	N	CU	E	-	O-ren kijkt toe
40	7"	N	ECU - CU	M	W	aanvoerder staat klaar
41	14"	T	MS - ELS	M	B - W	uma wordt omsingeld (panbeweging nr topshot)
42	3"	N	ECU - MCU	M - E	B - W	uma heft zwaard in de aanslag
43	1"	V	ELS	M	W	kring soldaten deinst achteruit
44	1"	K	MCU	M - E	B - W	uma kijkt in zwaard (reflectie)
45	3"	N	ECU	M - E	W	zwaard met reflectie
46	5"	N	MS	M - E	B - W	uma kijkt in zwaard en rond zich (front)
47	2"	N	MS	M - E	W	uma kijkt in zwaard en rond zich (back)
48	4"	N	MS	M - E	B - W	uma kijkt in zwaard en rond zich (front)
49	2"	V	ELS	M - E	W	kring soldaten
50	1"	N	MS	E - S	B - W	uma valt naar links aan
51	1"	N	LS	E - S	B - W	uma valt naar rechts aan
52	<1"	N	MS	E - S	B - W	uma valt naar links aan

53	2"	N	LS	E - S	B - W	uma hakt in het rond
54	<1"	N	MS	E - S	W	uma hakt in het rond
55	<1"	N	LS	E - S	W	uma hakt in het rond
56	1"	N	MS	E - S	B - W	uma velts soldaat
57	<1"	N	MS	E - S	W - D	uma weert aanval af
58	1"	B	MLS	E - S	B - W	uma velts soldaat
59	2"	V	LS	E - S	B - W - D	uma velts 3 soldaten in 1 zwaai
60	1"	K	MCU	E - S	W	soldaat valt aan
61	<1"	K	MS	S	B - W	uma weert hem af
62	<1"	B	MLS	E	B - W	soldaat valt op grond
63	<1"	N	MS	E - S	B - W	uma weert 2 soldaten tegelijk af
64	<1"	N	MS	E	B - W	uma weert 2 soldaten tegelijk af
65	<1"	K	MS	E - S	B - W	soldaat valt neer
66	1"	N	MS	E	W	soldaat valt uma aan
67	1"	N	MCU - CU	E - S	B - W - L	Uma steekt oog soldaat uit
68	1"	N	CU	S	B - L	soldaat zonder oog schreeuwt
69	<1"	N	MS	E - S	B - W - D	uma houdt soldaat neer
70	<1"	N	MS	E - S	W - D	uma komt oog in oog met aanvoerder
71	1"	N	MS	E - S	B - W - D	aanvoerder valt uma aan
72	<1"	N	MS	E - S	W - D	uma + aanvoerder vechten
73	<1"	N	MS	E - S	B - W - D	aanvoerder + uma vechten
74	<1"	N	MS	E - S	W - D	uma + aanvoerder vechten
75	X 3"	N	MS	E - S	B - W - D	aanvoerder trekt stok uit in 2 zwaarden, houdt naar uma
76	X 2"	K	MS	E - S	B - W	aanvoerder stampt uma
77	<1"	K	LS	E - S	W - D	uma valt op grond
78	1"	V	MCU	E - S	B - W	uma weert aanval af al liggend
79	1"	V	MS	E	B - W - D	uma rolt opzij
80	2"	K	MCU	E - S	B - W - L	uma hakt arm af, bloed spuit eruit
81	1"	K	MS	E - S	W	soldaat valt aan

82	<1"	N	MS	E - S	B - W	uma ligt op grond
83	<1"	K	MS	E - S	W	soldaat houwt met zwaard
84	<1"	N	CU	E - S	-	uma zwiert haar benen om zijn nek
85	<1"	N	LS	E - S	B - W - D	uma houdt haar benen om zijn nek + steekt ander soldaat
86	<1"	N	ECU	E - S	B - W	uma steekt zwaard door soldaat
87	<1"	N	CU	E - S	B	uma's benen rond nek van soldaat
88	<1"	N	MCU	E - S	-	uma
89	1"	N	LS	E - S	W	uma zwiert soldaat tussen haar benen in de lucht
90	1"	N	LS	E - S	B - W - D	soldaat valt neer op grond
91	3"	K	MS	E - S	B - W	uma steekt neerliggende soldaat in buik, bloed spuit eruit
92	1"	N	MS	E	W	soldaat zwaait met 2 bijlen
93	<1"	N	ECU	E	W	bijl wordt richting uma gegooid
94	<1"	N	CU	E	B - W	uma draait zich om en ziet bijl op zich afkomen
95	1"	N	MS	E	B - W - D	uma vangt
96	<1"	N	MCU	E - S	W	soldaat gooit 2e bijl
97	X 3"	N	ECU	E	B - W	bijl vliegt door de lucht, uma ontwijkt
98	2"	N	MS	E - S	B - W - D	bijl komt terecht in andere soldaat
99	<1"	N	MCU	E	B - W	uma werpt 1e bijl
100	2"	N	ECU	E	W	bijl vliegt door de lucht
101	<1"	N	MCU	E	W	bijl belandt in hoofd soldaat
102	1"	N	MCU	E - S	B - W - D	bijl in hoofd soldaat
103	<1"	T	MCU	E	W - D	soldaat valt door een tafel
104	<1"	N	MCU	E	B - W - D	soldaat dood op grond met bijl in zijn hoofd
105	2"	N	MLS	E	W - D	soldaten vallen door papieren wanden
106	1"	N	MS	E - S	B - W	uma springt hen achterna
107	<1"	N	MS	E - S	W	uma valt ze aan en schopt een soldaat
108	2"	N	MS	E - S	B - W	soldaat valt op zwaard, uma steekt andere soldaat
109	<1"	K	MS	E - S	B - W	uma trekt zwaard uit soldaat
110	<1"	N	MS	E - S	B - W	uma houwt naar andere soldaat



111	<1"	N	MCU	E - S	-	uma
112	<1"	N	MS	E - S	B - W - L	uma houdt soldaat neer + hakt arm andere af, bloed spuit
113	1"	N	MCU	E - S	B - W	uma draait
114	<1"	N	CU	E - S	-	uma velt andere soldaat
115	1"	N	MS	E - S	B - W - D	uma velt andere soldaat door papieren wand
116	2"	N	MS	E - S	B - W	die soldaat valt neer, uma springt door papieren wand
117	1"	N	MS	E - S	B - W - D	uma valt aan
118	<1"	K	MS	E - S	B - W	uma valt aan
119	<1"	N	MS	E - S	W - D	uma weert soldaat af
120	<1"	K	MS	E	W	uma weert soldaat af
121	<1"	K	ECU	E	W	zwaard soldaat vliegt in houten balk
122	<1"	N	MS	E	B - W - D	weerloze soldaat aarzelt
123	<1"	N	MCU	E	B - W - L	uma hakt zijn hoofd af
124	1"	K	MCU	E	B - L	bloed spuit uit lichaam zonder hoofd
125	1"	T	ELS	E - S	B - W - D	uma velt meerdere soldaten tegelijk
126	3"	K	LS	E - S	B - W - D	uma is omcirkeld, 1 soldaat valt aan
127	1"	N	MS	E - S	W	uma weert hem af
128	1"	N	LS	E - S	B - W - D	uma springt omhoog op zijn schouders
129	<1"	N	MCU	E - S	B - W	uma landt op zijn schouders
130	<1"	N	LS	E - S	B - W - D	uma op schouders, soldaat valt aan
131	<1"	N	MS	E	B - W	uma weert aanval af
132	<1"	K	LS	E	B-W-D	uma snijdt soldaat
133	2"	N	MCU	E - S	B - W	uma snijdt soldaat in gezicht, soldaat valt neer
134	1"	N	LS	E - S	B - W - D	uma maakt salto af soldaat zijn schouders
135	<1"	N	MS	E - S	W	uma houdt naar soldaat
136	1"	N	MCU	E - S	B - W - L	soldaat wordt in 2 gesneden, bloed spuit in het rond
137	2"	N	MCU - zo - MS	E - S	B - W - D	soldaat valt aan, uma snijdt hem in zijn buik
138	1"	N	MCU	E - S	B - W	zwaard aanvoerder tegen uma's zwaard
139	3"	N	MS	E - S	B - W - D	aanvoerder valt aan

140	<1"	N	ECU	E - S	-	aanvoerder schopt
141	2"	N	MCU	E - S	B - W	uma weert slagen af
142	1"	K	LS	E - S	W	uma draait zich om en springt omhoog weg
143	1"	N	ECU	E - S	W	voet uma op zwaard in balk om af te stoten
144	1"	K	LS	E - S	W	uma grijpt naar leuning overloop 1e verdiep
145	2"	N	LS	E	W - D	uma klimt over leuning
146	1"	N	MCU	E - S	B - W	uma klimt over leuning
147	2"	N	LS	E - S	W	uma is over leuning, stelt zich recht
148	1"	N	MS	E - S	B - W	soldaat valt aan
149	<1"	N	MCU	E - S	B - W	uma verdedigt zich
150	1"	N	MS	E - S	B - W	andere soldaat valt aan, uma verdedigt en snijdt in zijn buik
151	X 2"	N	MS	E - S	B - W	soldaat tolt rond en valt over leuning
152	X 3"	V	LS	E - S	W - D	soldaat valt 1 verdiep naar omlaag, aanvoerder zweeft omhoog
153	1"	N	MS	E - S	B - W	uma velt soldaat tegen muur, aanvoerder valt aan
154	2"	N	MS	M - E - S	B - W	uma + aanvoerder vechten
155	1"	N	LS	M - E - S	B - W	uma + aanvoerder vechten
156	<1"	N	MS	M - E - S	B - W	aanvoerder houwt
157	<1"	N	MS	M - E - S	B - W	uma springt achteruit
158	1"	N	LS	M - E - S	B - W	aanvoerder houwt opnieuw, uma springt achteruit
159	1"	N	MS	M - E - S	W	aanvoerder steekt
160	3"	N	MS	M - E	B - W	uma draait zich om en loopt weg
161	<1"	N	MLS	M - E	B - W	uma stapt op leuning en grijpt bamboestok
162	2"	K	MCU - zo - LS	M - E - S	B - W	uma grijpt stok en springt naar beneden
163	1"	N	MLS	M - E - S	B - W	uma belandt op tafeltje verdiep lager
164	<1"	V	LS	M - E - S	B - W	uma weert soldaat af vanop tafel
165	<1"	N	MS	M - E - S	B - W	uma weert soldaat af vanop tafel
166	1"	V	MCU	M - E	B	uma kijkt omhoog met stok in hand + laat los
167	<1"	V	LS	M - E	W	stok zwiept omhoog
168	1"	N	MCU	M - E - S	W	aanvoerder krijgt klap en vliegt achteruit

169	3"	N	MS	M - E - S	-	aanvoerder vliegt door papieren wand op grond
170	1"	N	LS	M - E	B - W	Uma maakt 2 salto's
171	X 2"	K	MS	M - E	B - W	uma vliegt door de lucht
172	<1"	N	LS	E	B - W - D	uma belandt op haar voeten
173	1"	N	LS	E - S	B - W - D	uma snijdt in buik soldaat
174	1"	N	LS - zi - CU	M - E - S	B - W	uma snijdt in 2 andere + schrikt op
175	2"	N	LS	M - E	W	O-ren verlaat de zaal
176	1"	N	ECU	M	B	uma's ogen kijken
177	3"	N	MS	M - E - S	B - W - D	uma weert slag af, rolt over rug soldaat, houwt ernaar, soldaat vliegt door de lucht
178	<1"	N	MS	M - E - S	B - W	uma weert slag af
179	1"	N	MS	M - E - S	B - W - D	uma weert nog een slag af, snijdt 2 andere soldaten
180	<1"	N	MS	M - E - S	W	uma snijdt die andere 2 soldaten in hun buik
181	<1"	N	MS	M - E - S	B - W - D	uma snijdt die andere 2 soldaten in hun buik
182	<1"	N	MCU	M - E - S	B - W	uma heft haar zwaard
183	1"	N	MS	M - E - S	B - W - D	uma hakt in op soldaat en loopt naar de trap
184	1"	K	MS	M - E - S	W	aanvoerder springt van de trap
185	<1"	N	MS	E - S	W	aanvoerder + uma tegenover elkaar
186	2"	N	MS	M - E - S	B - W	aanvoerder + uma vechten
187	<1"	N	MS	M - E - S	W	soldaat valt uma langs achter aan
188	1"	N	MS	M - E - S	W	uma buigt naar achter en snijdt in soldaat
189	1"	N	MS	M - E - S	B - W	uma komt terug recht en hakt naar aanvoerder
190	<1"	N	MCU	M - E - S	W	uma + aanvoerder vechten
191	<1"	N	MCU	M - E - S	W	uma + aanvoerder vechten
192	<1"	N	MCU	M - E - S	W	uma + aanvoerder vechten
193	1"	K	MCU - zi - CU	M - E - S	W	aanvoerder houwt, zwaard raakt vast in balk, dit redt uma
194	<1"	N	ECU	E	W	uma's hand steekt
195	1"	K	MS	M - E - S	W	uma steekt zwaard in buik aanvoerder
196	1"	N	MCU	M - E - S	B	aanvoerder knarsetandt, bloed in z'n mond

197	1"	N	ECU	E - S	B - W	zwaard in zijn buik, bloed gutst eruit
198	2"	N	CU	M - S	B - W	uma's kijkt geschrokken naar zwaard vast in balk
199	4"	N	MS	M - E - S	B - W	uma kijkt rond zich en loopt met aanvoerder in massa soldaten
200	1"	T	LS	M - E - S	B - W - D	uma draait rond met zwaard in aanvoerder, kegelt zo soldaten omver
201	4"	N	MS	M - E - S	B - W - D	uma draait rond met zwaard in aanvoerder, kegelt zo soldaten omver
202	4"	N	CU	M - E	B	uma staat stil met aanvoerder op zwaard geregen, kijkt rond zich
203	4"	N	MCU	M	B - W	uma staat stil met aanvoerder op zwaard geregen, kijkt rond zich
204	3"	N	CU	M	B - W	uma staat stil met aanvoerder op zwaard geregen, kijkt rond zich
205	<1"	N	MCU	M - E - S	B - W	uma kijkt aanvoerder aan
206	<1"	K	MS	E - S	B - W	uma stampst aanvoerder weg, heeft nu eigen zwaard en aanvoerders zwaard vast
207	<1"	N	MS	E - S	B - W - D	aanvoerder valt neer op enkele soldaten
208	<1"	K	MS	E - S	W	uma draait rond
209	<1"	T	LS	M	B - W	uma draait rond
210	<1"	T	ELS	M	B - W - D	uma staat paraat met 2 zwaarden
211	2"	N	MCU	M	B - W	uma staat paraat met 2 zwaarden
212	<1"	K	MS	M - E - S	B - W	soldaat valt aan, uma weert af
213	<1"	N	CU	M - E - S	B - W	uma weert af
214	2"	K	MS	M - E - S	B - W - D	uma maakt schroef door de lucht
215	1"	T	ELS	M - E	B - W	uma tolt rond op grond
216	<1"	N	CU	M - E	B - W - L	uma hakt voet soldaat af
217	<1"	V	MCU	M - E	B	soldaat valt neer op grond
218	1"	N	LS	M - E	W - D	andere soldaten vallen neer als uma verder tolt en voeten afhakt
219	<1"	N	CU	M - E	B - L	voeten worden afgehakt
220	<1"	N	MCU	M - E - S	B - D	soldaat valt neer op grond
221	1"	N	MS	M - E - S	L	soldaat heeft afgehakte voet vast en schrikt

222	<1"	N	MS	M - E	B - W	uma tolt verder in het rond op de grond
223	<1"	N	CU	M - E	B - W - L	uma tolt verder in het rond op de grond
224	<1"	N	ECU	M - E	B - L	afgehakte voet, bloed spuit eruit
225	<1"	N	MLS	M - E	W - D	uma tolt verder in het rond op de grond
226	<1"	T	MLS	M - E	W	uma tolt verder in het rond op de grond
227	<1"	V	MLS	M - E - S	B - L - D	soldaat valt op grond zonder arm, bloed spuit
228	<1"	N	MS	M - E - S	B - L	soldaat ligt op grond zonder arm, bloed spuit
229	<1"	N	MS	M - E - S	D	uma tolt verder in het rond op de grond
230	<1"	V	MS	M - E	B - W - D	uma tolt verder in het rond op de grond
231	<1"	B	MLS	M - E - S	B - D	soldaat smakt tegen de grond
232	<1"	N	MS	M - E	W - D	uma tolt verder in het rond op de grond
233	<1"	N	ECU	M - E	B - W - L	afgehakte voet en hand, bloed spuit en vloeit
234	<1"	N	MLS	M - E	W - D	uma tolt verder in het rond op de grond
235	<1"	T	ELS	M - E	B - W - D	uma tolt verder in het rond op de grond
236	2"	N	LS	M - E - S	B - W - D - L	uma springt recht, steekt soldaat
237	1"	N	MS	M - E - S	B - W	uma houdt naar zelfde soldaat, die valt
238	1"	V	ELS	M - E - S	B - W - D - L	uma loopt naar trap
239	<1"	N	MS	M - E - S	B - W	uma loopt naar trap
240	9"	V	LS - ELS	M - E - S	B - W - D	uma loopt trapleuning op, boven gekomen valt ze soldaat, die valt trap af, andere soldaten komen trap opgestormd
241	1"	N	MS	M - E - S	B - W	uma stapt achteruit
242	3"	V	LS	M - E - S	B - W - D	groepje soldaten stormt trap op + stoppen plots
243	3"	V	LS	M - S	W - D	groepje soldaten stappen traag verder, uma stapt achteruit
244	3"	N	LS	M - S	B - W	uma stapt achteruit
245	2"	N	LS	M - S	W	groepje soldaten komt dicht
246	1"	N	MS	M - S	B - W	uma stopt
247	2"	N	LS	M - E - S	W	andere soldaten komen door papieren wand
248	2"	N	MS	E - S	B - W	soldaten naderen uma

249	6"	N	ECU	E - S	B	uma's ogen, ze knippert
250	<1"	K	MCU	E	-	vrouw doet licht uit
251	<1"	N	MCU	E	B	uma staat stil, alles wordt donker
252	1"	N	MS	E	B - W	groepje soldaten staat stil
253	<1"	N	MCU	E	W	uma heft zwaard in de aanslag
254	<1"	N	MS	E	W	soldaten doen hetzelfde
255	3"	N	MCU	E - S	W	uma kijkt rond zich
256	2"	N	MCU	E - S	W	uma kijkt rond zich
257	5"	N	MCU	E - S	B - W	uma kijkt rond zich
258	1"	N	LS	E - S	W	iedereen valt tegelijk aan
259	2"	N	MS	E - S	W	uma draait rond
260	1"	K	LS	E - S	W	uma houdt naar soldaten
261	<1"	N	MS	E - S	W	uma maakt salto
262	3"	N	LS	E - S	W	uma maakt salto af + houdt naar soldaat
263	1"	N	MS	E - S	W	uma houdt opnieuw
264	1"	N	LS	E - S	W	uma maakt schroef door de lucht
265	1"	N	MS	E - S	W - L	uma velts soldaat
266	6"	N	LS	E - S	W	uma aarzelt, soldaten vormen kring
267	2"	N	MS	E - S	W	uma houdt naar soldaten
268	4"	N	LS	E - S	W	uma houdt en maakt schroef
269	2"	N	MS	E - S	W	uma komt neer in cirkel soldaten
270	3"	N	LS	E - S	W	uma houdt en maakt schroef
271	1"	N	MS	E - S	-	uma eindigt schroef en valt op grond
272	1"	N	LS	E - S	W - D	uma komt recht en houdt naar soldaat
273	<1"	N	MS	E - S	B - L	uma hakt arm af, bloed spuit eruit
274	3"	N	LS	E - S	B - W - D - L	afgehakte arm, bloed spuit, soldaat valt, uma velts nog een soldaat
275	1"	N	MS	E	W	uma wacht
276	4"	K	LS	E - S	W - D	uma staat tov laatste soldaat

277	3"	N	MS	E - S	W	soldaat stapt achteruit
278	3"	K	LS	E - S	W - D	uma komt dichterbij en heft zwaard
279	1"	K	MCU	E - S	-	vrouw doet licht aan
280	1"	N	MCU	E - S	W	soldaat schrikt op, uma's zwaard stopt
281	3"	N	MS	E	B - W - D	uma kijkt verbaasd naar kind, schudt haar hoofd en hakt stuk van z'n zwaard
282	<1"	N	MS	E - S	W	stuk zwaard valt af
283	1"	N	MS	E - S	W	kind trilt
284	<1"	N	MCU	E	B - W	uma hakt nog stuk zwaard af
285	1"	N	MS	E - S	W	stuk zwaard valt af
286	<1"	N	MS	E	B - W - D	uma hakt nog stuk zwaard af
287	1"	N	MS	E - S	W	stuk zwaard valt af
288	<1"	N	MCU	E	B - W	uma hakt nog stuk zwaard af
289	2"	N	MS	E - S	B - W	kind kijkt angstig naar kapot zwaard
290	1"	K	MCU	E	B	uma glimlacht
291	2"	V	MS	E - S	W	kind laat rest zwaard vallen en steekt handen in de lucht
292	2"	K	MS	E - S	B	uma kijkt berispelend, grijpt hem
293	1"	K	MCU	E - S	B	uma sleurt hem naar zich toe, legt hem over haar knie
294	1"	K	MS	D - E - S	B - W	legt kind over knie, slaat op z'n achterste
295	2"	K	MCU	D - E - S	B	kind schreeuwt het uit
296	2"	K	MS	D - E - S	B - W	uma geeft hem pak op z'n broek met haar zwaard
297	1"	K	MCU	D - E - S	B	kind loopt weg
298	4"	K	LS	E - S	-	kind loopt weg met handen op zijn achterste, de trap af
299	X 1"	N	MS	E - S	B	schaduw valt uma aan
300	X 2"	N	MS	E - S	B - W	aanvoerder stampt uma door papieren wand
301	2"	N	LS	E	B - W	uma valt door papieren wand naar beneden, grijpt trapleuning
302	2"	V	MCU	E - S	B - W	uma hangt aan trapleuning
303	1"	K	LS	E - S	B - W	uma weert slagen af
304	1"	K	LS	E - S	B - W	uma springt op trapleuning

305	<1"	N	MCU	E - S	B	uma landt op leuning overloop
306	1"	K	LS	E - S	B - W	uma valt aanvoerder aan
307	2"	N	MCU	E - S	B - W	uma weert slagen af
308	<1"	N	MLS	E	B - W	uma springt tegen muur
309	<1"	N	LS	E - S	B - W	uma komt weer op leuning terecht
310	1"	K	LS	E - S	B - W	aanvoerder en uma tegenover elkaar
311	1"	T	LS	E - S	B - W	aanvoerder en uma tegenover elkaar
312	X 2"	N	MCU	E	W	Aanvoerder
313	X 3"	N	MCU	E	B	Uma
314	1"	K	LS	M - E - S	B - W	aanvoerder en uma vechten
315	<1"	K	MS	M - E - S	B - W	uma en aanvoerder vechten
316	<1"	N	MCU	M - E - S	W	aanvoerder
317	<1"	N	MCU	M - E - S	B - W	uma
318	1"	T	LS	M - E - S	B - W	aanvoerder en uma vechten
319	<1"	N	MCU	M - E - S	B - W	uma weert slag af
320	<1"	N	MCU	M - E - S	-	aanvoerder houdt en draait
321	<1"	V	ECU	M - E - S	W	voeten aanvoerder op leuning
322	<1"	V	ECU	M - E - S	B - W	voeten uma op leuning
323	<1"	K	MS	M - E - S	B - W	uma houdt naar aanvoerder
324	<1"	B	MCU	M - E - S	W	aanvoerder draait
325	<1"	K	MCU	M - E - S	B - W	aanvoerder draait verder
326	<1"	N	CU	M - E - S	W	aanvoerder steekt
327	<1"	N	MCU	M - E - S	B - W	uma weert af
328	1"	K	LS	M - E - S	B - W	aanvoerder en uma vechten
329	1"	K	MLS	M - E - S	B - W	uma en aanvoerder vechten
330	1"	N	MCU	M - E - S	W	aanvoerder weert af
331	1"	N	MCU	M - E - S	B - W	uma weert af
332	<1"	N	MCU	M - E - S	W	aanvoerder valt aan
333	<1"	K	MCU	M - E - S	B - W	uma duikt weg



334	<1"	K	MCU	M - E - S	B - W	uma houdt gebukt
335	<1"	K	ECU	M - E - S	B - W - L	uma snijdt benen aanvoerder af
336	<1"	K	CU	M - S	-	aanvoerder schreeuwt
337	<1"	N	CU	M - S	-	aanvoerder schreeuwt (herh)
338	<1"	N	CU	M - S	-	aanvoerder schreeuwt (herh)
339	<1"	N	ELS	M	B - W - D	aanvoerder valt naar beneden
340	2"	V	LS	M - E	B - D	aanvoerder valt in waterpoel, helemaal roodgekleurd van het bloed
341	1"	N	ECU	E	B	roodgekleurd water spettert in het rond
342	5"	V	MS	E	B - D	poel wordt rustiger, aanvoerder komt bovendrijven
343	5"	V	ELS	S	B - W - D - L	uma overziet slagveld
344	28"	V	LS	D - E - S	B - W	uma praat tegen massa gewonden
345	1"	V	ELS	D - S	B - W - D - L	uma wijst
346	2"	N	MCU	D - S	B	sofie kijkt verschrikt op
347	4"	V	ELS	D - S	B - W - D - L	uma wijst naar sofie
348	1"	K	MLS	D - S	B - W	uma springt van leuning
349	11"	V	ELS	D - S	B - W - D - L	overzicht slagveld

**Bijlage 8: Frequentietabellen horende bij shotanalyse**

Shotlengte	F(i)	P(i)
<1"	125	0,358166
1"	118	0,338109
2"	56	0,160458
3"	26	0,074499
>3"	24	0,068768
n	349	1

Camerahoek	F(i)	P(i)
B	5	0,014327
K	68	0,194842
N	235	0,673352
V	30	0,08596
T	11	0,031519
n	349	1

Camera-afstand	F(i)	P(i)
ECU	26	0,074499
CU	22	0,063037
MCU	71	0,203438
MS	124	0,355301
MLS	13	0,037249
LS	65	0,186246
ELS	13	0,037249
ECU-CU	1	0,002865
ECU-MCU	2	0,005731
ECU-MS	1	0,002865
CU-MCU	2	0,005731
CU-LS	3	0,008596
MCU-MS	1	0,002865
MCU-LS	1	0,002865
MS-MLS	1	0,002865
MS-LS	1	0,002865
MS-ELS	1	0,002865
LS-ELS	1	0,002865
n	349	1

<b>Violence Portrayal</b>	<b>F(i)</b>	<b>P(i)</b>
-	21	0,060172
B	27	0,077364
W	95	0,272206
D	1	0,002865
L	1	0,002865
B - W	116	0,332378
B - L	6	0,017192
B - D	4	0,011461
W - D	18	0,051576
W - L	1	0,002865
B - W - D	42	0,120344
B - W - L	9	0,025788
B - L - D	1	0,002865
B - W - D - L	7	0,020057
n	349	1

<b>Geluid</b>	<b>F(i)</b>	<b>P(i)</b>
D	3	0,008596
E	67	0,191977
S	4	0,011461
M	10	0,028653
D - E	3	0,008596
E - S	139	0,398281
D - S	5	0,014327
M - E	31	0,088825
M - S	8	0,022923
M - E - S	74	0,212034
D - E - S	5	0,014327
n	349	1

**Bijlage 9: Stills uit geanalyseerde segment**

STILL 1



79'45"

Shot 67: The Bride rukt een oog uit, op dit moment slaat alles om naar zwart-wit.

STILL 2



83'45"

Shot 266: zwarte silhouetten tegen een blauwe achtergrond.

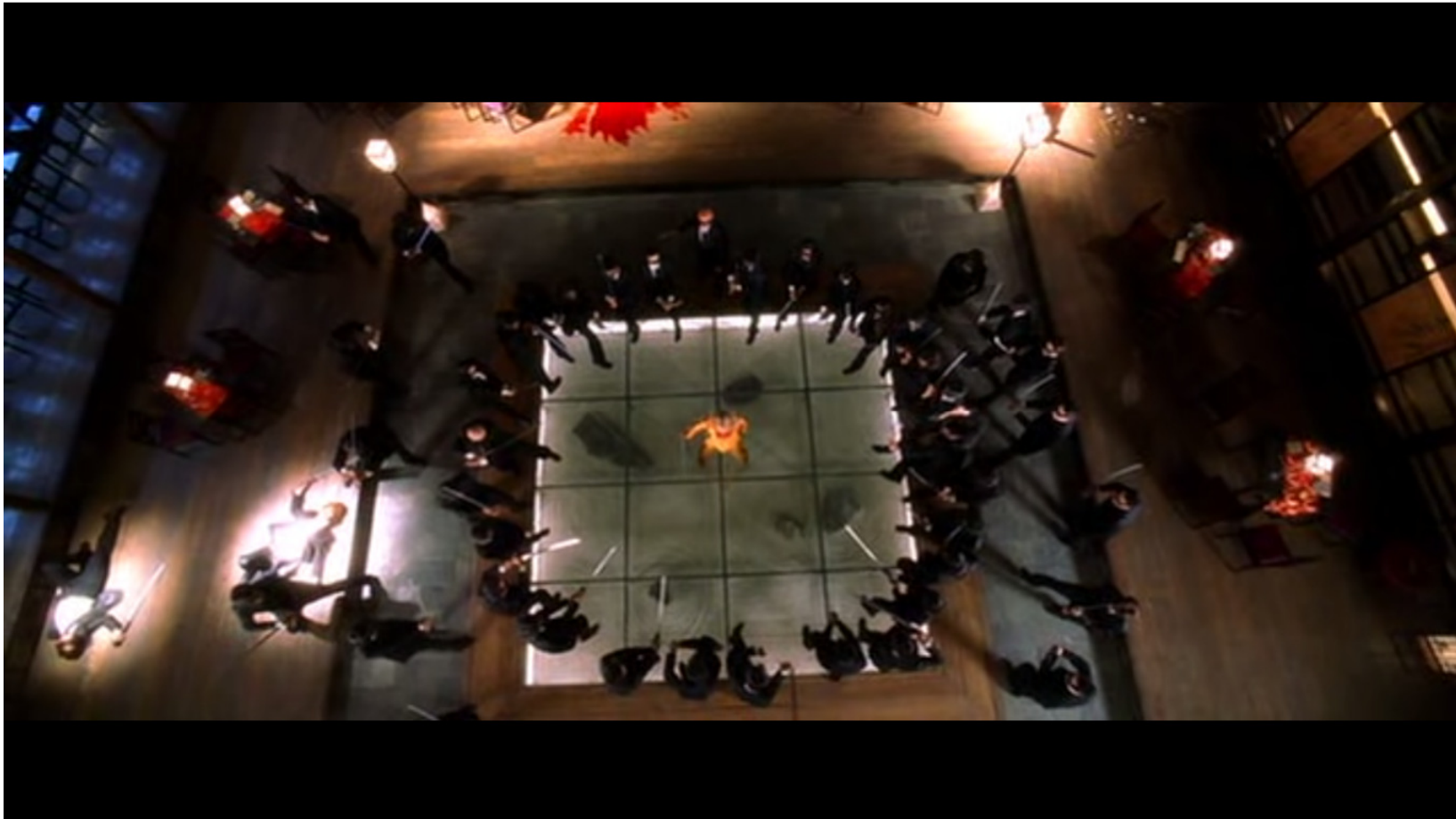
STILL 3



85'25"

Shot 343: een overzicht van het slagveld.

STILL 4



79'06''

Shot 41: Topshot van The Crazy 88 versus The Bride.

De mise-en-scène en belichting zijn hier zorgvuldig gekozen: Beatrix pal in het midden (de vierkanten op de grond accentueren dit, het leger omsingelt haar in een cirkel. De verscheidene lichtpunten omsingelen haar ook. Twee lijken worden met een spot belicht.

STILL 5



79'37"

Shot 58: bottomshot van een soldaat die een houw van Beatrix' zwaard krijgt.



STILL 6



82'36"

Shot 224: Een afgehakte voet waar bloed uit spuit.

STILL 7



82'41"

Shot 233: Een afgehakte voet en hand waar bloed uit loopt.



STILL 8

85'13" – Shot 335: The Bride hakt benen aanvoerder af.

STILL 9



79'57"

Shot 80: Een afgehakte arm waar bloed uit spuit in allerlei kleine straaltjes.

STILL 10: 80'00"



Shot 86: The Bride steekt een soldaat met haar zwaard.

STILL 11: 80'19"



Shot 104: Soldaat ligt dood op de grond met bijl in zijn hoofd.

STILL 12



80'36''

Shot 124: bloed spuit in kleine straaltes uit een onthoofd lichaam.



