

WHAT MAISIE KNEW

Een onderzoek naar de constructie van de unreliable narrator
op het geluids- en beeldspoor in de film



Tanja Wilming
Film- en televisiewetenschap
Universiteit Utrecht
Dr. L.T. Copier
22-04-2014
14.625 woorden

Inhoudsopgave

<u>Inhoudsopgave</u>	p. 2
<u>Voorwoord</u>	p. 3
<u>Inleiding</u>	p. 4-5
<u>Theorie & Methode</u>	p. 6-12
• <i>Theorie</i>	p. 6-11
• <i>Methode</i>	p. 11-12
<u>Segmentatie</u>	p. 13
<u>Analyse</u>	p. 14-32
• De unreliable narrator op het geluidspoor	p. 14-17
◦ <i>Sound</i>	p. 14-17
• De unreliable narrator op het beeldspoor	p. 18-27
◦ <i>Mise-en-scène</i>	p. 18-20
◦ <i>Cinematografie</i>	p. 20-24
◦ <i>Editing</i>	p. 24-27
• De filmische verteller	p. 28-32
<u>Conclusie</u>	p. 33-36
<u>Bronnenlijst</u>	p. 37-38
<u>Bijlagen</u>	p. 39-69
• <i>Bijlage 1: Schema Seymour Chatman</i>	p. 39
• <i>Bijlage 2: Schema David Bordwell en Kristin Thompson</i>	p. 40
• <i>Bijlage 3: Schema aspect sound</i>	p. 41
• <i>Bijlage 4: Schema aspect mise-en-scène</i>	p. 42
• <i>Bijlage 5: Schema aspect cinematography</i>	p. 43
• <i>Bijlage 6: Schema aspect editing</i>	p. 44
• <i>Bijlage 7: Overzicht theorieën en methode</i>	p. 45
• <i>Bijlage 8: Segmentatie film</i>	p. 46-59
• <i>Bijlage 9: Point-of-view shots film</i>	p. 60
• <i>Bijlage 10: Screenshots</i>	p. 61-69

Voorwoord

Deze masterscriptie vormt de afsluiting van mijn studie Film- en televisiewetenschap aan de Universiteit van Utrecht. Na mijn bachelor Nederlandse taal en cultuur en mijn premaster Kunst, cultuur en media aan de Universiteit van Groningen ben ik in studiejaar 2013-2014 aan mijn huidige master begonnen.

De scriptie moest in een zeer korte periode geschreven worden. Het proces verliep echter voorspoedig. Ik ben tevreden met het eindresultaat in de vorm zoals deze nu voor u ligt.

Een woord van dank gaat uit naar dr. L. Copier voor de begeleiding die zij mij geboden heeft als scriptiebegeleider. Daarnaast wil ik dr. E. Müller bedanken voor zijn bereidheid om te fungeren als tweede lezer van mijn scriptie.

Tanja Wilming
Utrecht, april 2014.

Inleiding

De roman van Henry James, *What Maisie knew*, uit 1897, heeft veel aandacht gekregen wat betreft de relaties, personages en motivaties in het boek. Onder andere Randall Craig en Susan Honeyman deden hier onderzoek naar.¹ De narratieve structuur werd, volgens Merla Wolk, docente Engels aan de Michigan State University, altijd enigszins genegeerd. Vandaar dat Wolk in haar artikel, *Narration and Nurture in What Maisie knew*, uit 1983, zich wel aan de narratieve structuur van het boek probeerde te wagen.² Echter, waar Wolk in haar onderzoek nog steeds aandacht heeft voor de veel besproken relaties in het boek, door de relatie tussen Maisie en de *narrator* van het boek te bespreken, zal ik mij in mijn scriptie enkel focussen op de narratieve technieken in het verhaal van Maisie. Vanwege de recent verschenen gelijknamige verfilming van het boek, zal niet het boek, maar de film, mijn primaire bron van onderzoek zijn.

De film, *WHAT MAISIE KNEW*, van Scott McGehee en David Siegel uit 2012, heeft uiteenlopende reacties ontvangen; sommige critici noemen de film vlak, zij pleiten voor een *voice over* die de gedachtegang van Maisie “volwaardig literair tot leven had moeten wekken”, anderen prijzen het consequent gebruik van het perspectief waardoor de kijker het verhaal enkel door de ogen van Maisie ziet.³ Omdat de film uiteenlopende reacties heeft gekregen wat betreft zijn narratieve structuur, ga ik in deze film onderzoeken hoe deze narratieve structuur in elkaar zit, door specifiek te kijken op welke manier de *unreliable narrator*, Maisie, geconstrueerd wordt binnen deze narratieve structuur. Zowel de film als het gelijknamige boek van Henry James uit 1897, waar de film een adaptatie van is, proberen weer te geven hoe Maisie de scheiding van haar ouders meemaakt. De kijker van de film krijgt informatie over de gebeurtenissen, soms letterlijk, door de ogen van een kind. Dit kind, Maisie, is nog erg jong en is daardoor geen betrouwbare narrator van deze gebeurtenissen. Maisie is, mijns inziens, een *unreliable narrator*. Mijn hoofdvraag luidt als volgt:

Hoe wordt de *unreliable narrator*, Maisie, geconstrueerd op zowel het geluids- als het beeldspoor van de film *WHAT MAISIE KNEW* van Scott McGehee en David Siegel, uit 2012?

Het gebruik van de termen ‘*unreliable narrator*’, ‘geluidsspoor’ en ‘beeldspoor’, vragen om een verklaring. Deze verklaringen zullen in het volgende hoofdstuk gegeven worden en representeren daarmee tevens de theorie binnen dit onderzoek.

¹ Randall Craig, “Read[ing] the unspoken into the spoken: Interpreting What Maisie Knew,” *The Henry James Review* 2, nr. 3 (1981): 204-212.

Susan Honeyman, “What Maisie Knew and the Impossible Representation of Childhood,” *The Henry James Review* 22, nr. 1 (2001): 67-80.

² Merla Wolk, “Narration and Nurture in What Maisie Knew,” *The Henry James Review* 4, nr. 3 (1983): 196-206.

³ Berend Jan Bockting, “What Maisie Knew,” *Volkskrant* (14 oktober 2013)

http://www.volkskrant.nl/wca_digi/film_detail/460/1005662/What-Maisie-Knew.html.

Een aantal deelvragen zal dit onderzoek structureren, om uiteindelijk de hoofdvraag te kunnen beantwoorden. De keuze voor deze deelvragen zal ook in het volgende hoofdstuk verklaard worden.

1. *Op welke manier wordt de unreliable narrator geconstrueerd door de verteller op het geluidsspoor?*
 - *Welke technieken van de sound ondersteunen de narrator?*
2. *Op welke manier wordt de unreliable narrator geconstrueerd door de verteller op het beeldspoor?*
 - *Welke technieken van de mise-en-scène ondersteunen de narrator?*
 - *Welke technieken van de cinematografie ondersteunen de narrator?*
 - *Welke technieken van de editing ondersteunen de narrator?*
3. *Wat is de relatie tussen het hogere niveau van de filmische verteller en het lagere niveau van de verteller op het geluidsspoor en de verteller op het beeldspoor?*

Indien zinvol, zal ik in dit onderzoek verwijzingen maken naar de gelijknamige roman van Henry James. Echter, omdat deze scriptie geen verslag zal zijn van een vergelijkend onderzoek tussen de constructie van de unreliable narrator in een roman en een film, zal dit geen grote plek in dit onderzoek innemen.

Na het hoofdstuk waarin de theorie en methode van dit onderzoek verantwoord zullen worden, zal het hoofdstuk geplaatst worden waarin verslag wordt gedaan van de analyses waar dit onderzoek op gebaseerd is. In dit hoofdstuk zal de film eerst gesegmenteerd worden om vervolgens verschillende narratieve technieken te kunnen analyseren in specifieke segmenten uit de film. De keuze voor deze segmenten, evenals de analyse van de segmenten zullen ook op worden genomen in dit hoofdstuk. Uiteindelijk zal het slothoofdstuk antwoord geven op de hoofdvraag die in deze inleiding is gesteld.

Theorie & methode

Het komt regelmatig voor dat het verhaal, dat door een personage in een film wordt verteld, uiteindelijk niet blijkt te kloppen. Een voorbeeld van een dergelijke film is *THE USUAL SUSPECTS*, uit 1995. In deze film vertelt de enige getuige van vele moorden op een totaal vernietigde boot, zijn kant van het verhaal aan de politie. Naarmate de film vordert, blijkt dit verhaal toch niet helemaal te kloppen. De man is onbetrouwbaar en zijn verhaal is een leugen. Hij is een unreliable narrator.

De term 'unreliable narrator' werd in 1961 door Wayne Booth geïntroduceerd. Ook andere theoretici zijn zich sindsdien bezig gaan houden met deze term.⁴ Om aan te kunnen tonen hoe een unreliable narrator wordt geconstrueerd in een filmnarratief, zal ik eerst de verschillende invullingen van deze term uiteenzetten.

Wayne Booth erkent een unreliable narrator wanneer sprake is van een ongelijkheid tussen het standpunt van de *narrator* en de *implied author*. Booth definieert een narrator als de vertelinstantie van een verhaal, welke betrouwbaar of onbetrouwbaar kan zijn: "I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not."⁵ 'Implied author', is een term die ook door Booth werd geïntroduceerd en duidt op een instantie die verantwoordelijk is voor het totaal ontwerp van de film en die weet hoe een film in elkaar zit.⁶ De ongelijkheid tussen het standpunt van een narrator en een implied author is het gevolg van ironie, waarbij de lezer de onuitgesproken boodschap van de implied author achter de letterlijk gegeven boodschap van de narrator begrijpt.⁷ Booth maakt een onderscheid binnen unreliable narrators, tussen *untrustworthy narrators* en *fallible narrators*. Respectievelijk gaat het om een narrator die niet vertrouwd kan worden op een persoonlijk niveau, zoals een moordenaar die zegt onschuldig te zijn en om een narrator die zich vergist in de manier waarop hij zichzelf en de fictionele wereld waarneemt, zoals een kind. Een untrustworthy narrator is zich bewust van zijn unreliability, terwijl een fallible narrator zich niet bewust is van zijn unreliability.⁸

Greta Olson, professor aan de Universiteit van Bonn, neemt dit onderscheid van Booth over en zegt een fallible narrator te herkennen aan de hand van het antwoord op de volgende vraag: "Does the narrator make this mistakes consistently and can we imagine circumstances in which the narrator would report infallibly?"⁹ De kijker vraagt zich hier af in hoeverre de narrator informatie, waar tot hij toegang heeft, foutief bekijkt en wat de mogelijkheden zijn van de narrators perceptie. Zo is de perceptie van een kind beperkter dan die van een volwassene, waardoor het kind informatie sneller foutief bekijkt.

⁴Greta Olson, "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators," *Narrative* 11, nr. 1 (2003): 93.

⁵ Booth, 158-159.

⁶ Peter Verstraten, *Handboek Filmnarratologie* (Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2008), 127.

⁷ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961), 304.

⁸ Booth, 159.

⁹ Olsen, 103.

Waar de autoriteit om een narrator als unreliable te definiëren, bij Booth in handen van de implied author ligt, ligt deze autoriteit bij Ansgar Nünning, professor Engelse en Amerikaanse literatuur aan de Universiteit van Giessen, in handen van de kijker.¹⁰ Hiervoor levert Ansgar Nünning argumenten aan de hand van het onderzoek van Vera Nünning.¹¹ Vera Nünning veronderstelt dat de receptie van *unreliability* historisch variabel is. Mensen uit verschillende tijdperken kunnen verschillende reacties op een zelfde narrator in een film geven.¹² Ansgar Nünning ziet de implied author enkel als een oordeel van de auteur op het personage dat als narrator fungeert.¹³

Gregory Currie komt in zijn tekst, *Unreliability refigured: Narrative in Literature and Film*, aan de hand van zijn onderscheid tussen *controlling* en *noncontrolling narrators* en tussen *foregrounded* en *backgrounded narrators*, tot de conclusie dat er ook narratieven bestaan zonder narrator. Een dergelijk narratieve structuur kan ondanks dit gegeven wel unreliable zijn.¹⁴ Hij ziet wel, evenals Booth, de implied author als een voorwaarde voor het bestaan van een *unreliable narrative*: “The implied author, we may say, is an absolute presupposition of unreliability, the narrator merely a conditional one.”¹⁵ Doordat er, volgens Currie, dus sprake kan zijn van een unreliable narrative zonder narrator, past hij Booths definitie aan en ziet een unreliable narrative als: “A result of there being a certain kind of complex intention on the part of the implied author.”¹⁶ Met een voorbeeld zal ik deze *complex intention* van de implied author verduidelijken: personage X complimenteert personage Y over Z. Echter de vleierij van personage X is storend, want zo kent de kijker personage X niet. Dan merkt de kijker dat het compliment ironisch bedoeld was en herkend diende te worden als een belediging die we normaliter van personage X jegens personage Y zien.¹⁷ De implied author had met compliment Z van personage X een complexe intentie in gedachte.

Uit de besproken theorie kan geconcludeerd worden dat onenigheid bestaat over de unreliable narrator. Moeten we bijvoorbeeld uitgaan van een narrator of een implied author om de narratieve structuur analytisch beter te kunnen begrijpen, of niet? Om uiteindelijk mijn hoofdvraag te kunnen beantwoorden, zal ik eerst deze vraag moeten beantwoorden, waardoor duidelijk zal worden bij welke van de besproken invullingen van de termen ik mij aan kan sluiten in dit onderzoek. Hiervoor moet ik mij nog iets meer verdiepen in de algemene filmnarratologie. De grote werken uit het veld van de filmnarratologie zijn volgens

¹⁰ Olson, 99.

¹¹ Ansgar Nünning, “Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens,” *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (1998): 3-40.

¹² Vera Nünning, “Die Historische Variabilität von Werten und Normen: *The Vicar of Wakefield* als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung,” *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (1998): 257-285.

¹³ Olson, 97.

¹⁴ Gregory Currie, “Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, nr. 1 (1995): 22.

¹⁵ Currie, 27.

¹⁶ Currie, 22.

¹⁷ Ibidem.

filmtheoreticus Peter Verstraten: *Narration in the Fiction Film* van David Bordwell en *Coming to Terms* van Seymour Chatman.¹⁸

David Bordwell stelt dat een narratieve structuur te analyseren is aan de hand van het *Inferential Model*. Met dit model kan, volgens Bordwell, een narratieve structuur begrepen worden als de organisatie van een set signalen, die gezamenlijk een verhaal construeren.¹⁹ Een narrator creëert niet het narratief, maar wordt zelf door het narratief gecreëerd. De kijker kan daarom, volgens Bordwell, een instantie of figuur als narrator veronderstellen, door te kijken naar signalen waaruit deze narrator geconstrueerd kan worden: "Since any utterance can be construed with respect to a putative source"²⁰ Deze signalen waaruit alle narrators te herleiden zijn, worden *cues* genoemd. Enerzijds zegt Bordwell dus dat het zinvol is om op zoek te gaan naar een vertellende instantie, anderzijds blijft deze instantie, zoals Bordwell zegt, vaak op de achtergrond in films: "But in watching films, we are seldom aware of being told something by an entity resembling a human being. [...] Must we go beyond the process of narration to locate an entity which is its source?"²¹ Bordwell erkent dus alleen een narrator die expliciet gecreëerd wordt door het narratief. De narrator is niks meer dan de film zelf, de narrator is de creatie van het narratieve proces van de film.²²

Seymour Chatman is representant van het *Communication Model*, waarin gepleit wordt voor de aanwezigheid van een narrator in films. Volgens Chatman is elk verhaal het gevolg van een vertelact, een narratief is een bericht dat verzorgd wordt door een *narrator*. Een dergelijke narrator wordt gezien als een *storytelling agent*. In het Communication Model onderscheidt Chatman meerdere verschillende *agents*.²³

In de theorie van Bordwell en Chatman komt ook de implied author aan bod. Chatman ondersteunt het idee, dat de implied author de uiteindelijke controle over de beelden en geluiden in de film in handen heeft en dat deze instantie gecreëerd wordt door de auteur van de film.²⁴ Bordwell ontkent alleen dit laatste.²⁵ Zelf vind ik het concept 'implied author' ook niet bruikbaar, in de zin dat het om een instantie zou gaan die door de auteur van de film gecreëerd is, zoals Chatman een implied author definieert. Bordwell komt in zijn theorie dan ook met een compromis voor de invulling van dit concept: "The implied author becomes the reader's projection, not the author's creation."²⁶ Ik ben het met Bordwell eens dat er sprake is van een instantie die door de kijker op de film geprojecteerd wordt en welke de uiteindelijke controle over de beelden en geluiden in handen heeft. Echter, ik schrijf deze instantie de naam 'filmische verteller' toe. Een concept afkomstig van

¹⁸ Verstraten, 15.

¹⁹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Great Britain: Methuen & Co. Ltd., 1985), 62.

²⁰ Bordwell, 62.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Miklos Kiss, "Narration/Narrator/Narrative," *Hoorcollege Film IA Filmanalysis* (13 maart 2013): Slide 39.

²⁴ Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (London: Cornell University Press, 1990), 237.

²⁵ Bordwell, 62.

²⁶ Miklos Kiss, Slide 41.

Peter Verstraten. Mijn verantwoording voor het gebruik van dit concept, zal ik een volgende alinea uiteenzetten.

Op de vraag of we uit moeten gaan van een narrator of een implied author om de narratieve structuur analytisch beter te kunnen begrijpen, zou Bordwell “nee” antwoorden. Bordwell acht namelijk geen noodzakelijkheid voor een narrator en een implied author om de structuur van een verhaal analytisch beter te begrijpen, terwijl Chatman dit wel doet. Toch ontkent Bordwell niet het bestaan van deze twee instanties. Bordwell ziet een narrator als een constructie van de kijker van een film, waarbij de narrator wordt geconstrueerd uit een set signalen in het verhaal.²⁷ Evenals Bordwell vindt ook Peter Verstraten een implied author, als instantie die door de auteur van een film gecreëerd wordt, geen bruikbare instantie om een narratieve structuur te analyseren. Hij ontkent, in tegenstelling tot Bordwell, zelf het bestaan van deze instantie.²⁸ Een narrator daarentegen, ziet Verstraten wel als noodzakelijk om een narratieve structuur te begrijpen. Ik ben het met Verstraten eens dat een narrator een voorwaarde is om een narratieve structuur analytisch beter te begrijpen. De invulling van het concept ‘narrator’, zie ik daarbij, evenals Bordwell, als een constructie van de kijker van de film, die ontstaat door de organisatie van een set signalen in het verhaal. Deze organisatie van een set signalen ga ik daarom nader onderzoeken, om vervolgens te kunnen concluderen hoe de unreliable narrator in de film, WHAT MAISIE KNEW geconstrueerd wordt.

Chatman maakte in zijn boek, *Coming to Terms*, al een onderscheid tussen een auditief en een visueel kanaal in films.²⁹ De hiërarchie tussen beide kanalen wordt, volgens Chatman, geregeld door de implied author. Verstraten neemt dit idee van Chatman over, maar plaatst een filmische verteller op de plek van de implied author. Deze filmische verteller maakt onderscheid tussen een verteller op het geluidspoor en een verteller op het beeldspoor, maar is uiteindelijk zelf verantwoordelijk om de afstemming tussen beide subvertellers te reguleren.³⁰ De filmische verteller heeft, in de theorie van Verstraten, de taak van de implied author, de verantwoordelijkheid voor het totaal ontwerp van de film en het dienen te weten hoe een film in elkaar zit, overgenomen. Zoals eerder genoemd zal ik ook gebruik maken van dit concept.

Verstraten geeft in zijn onderscheid tussen een verteller op het geluidspoor en de verteller op het beeldspoor geen duidelijk inzicht in unreliable narrators. Chatman refereert hier in zijn onderscheid tussen een auditief en visueel kanaal wel aan:

[...] This kind of partial unreliability is unique to two-track media such as cinema. The disparity is not between what the cinematic narrator says and what the implied author implies but between what is told by one component of the cinematic narrator and shown by another.³¹

²⁷ Ibidem.

²⁸ Verstraten, 129.

²⁹ Chatman, 135.

³⁰ Verstraten, 17.

³¹ Chatman, 136.

Hierbij geldt volgens Chatman de regel “seeing is believing”, maar in theorie kan het omgekeerde ook gebeuren, waarbij het kanaal van het geluid accuraat is en het visuele kanaal unreliable.³² Uit dit citaat blijkt dus dat Chatman unreliability niet ziet als een ongelijkheid tussen hetgeen de narrator zegt en de implied author bedoelt, zoals Booth unreliability definieert. Chatman ziet unreliability als het gevolg van een ongelijkheid tussen hetgeen dat verteld wordt door een narrator in een film en hetgeen dat getoond wordt door een ander component in een film. Ondanks dat Verstraten zijn eigen idee over unreliable narrators niet als zodanig benoemd in zijn boek, valt toch uit een enkele passage op te maken hoe hij over unreliable narrators denkt. Zo noemt hij de film FIGHT CLUB, van David Fincher uit 1999. In deze film is te zien hoe aan de kijker duidelijk wordt gemaakt dat hoofdrolspeler ‘Jack’ niet een even betrouwbare narrator is. Verstraten beschrijft hier hoe de onbetrouwbaarheid van een narrator bevestigd kan worden door een ongelijkheid tussen wat de verteller op het geluidsspoor laat horen en hetgeen de verteller op het beeldspoor toont. De afstemming tussen beide vertellers wordt door de filmische verteller gereguleerd.³³ Omdat ik evenals Bordwell een narrator zie, als een constructie van de kijker van de film, die ontstaan is uit de organisatie van een set signalen in het verhaal, zullen, zoals eerder gezegd, deze signalen in de film achterhaald moeten worden om vast te kunnen stellen op welke manier de unreliable narrator in WHAT MAISIE KNEW door de filmische verteller geconstrueerd wordt. Dit zal gedaan worden aan de hand van een schema waar ik in de volgende alinea uitleg over zal geven.

Chatman presenteert bij zijn onderscheid tussen het auditief en visueel kanaal een schema, waarin een “variety of communicating devices” worden weergegeven, die aan deze kanalen toebehoren. De uiterlijke vorm van dit schema is ook bruikbaar voor dit onderzoek.³⁴ Echter, de inhoud van het schema zal voor dit onderzoek aangepast moeten worden aan de methode die ik hanteer binnen dit onderzoek. De inhoud van het schema zal ik daarom baseren op het schema dat David Bordwell en Kristin Thompson presenteren in hun boek, *Film Art, an Introduction*.³⁵

Het schema van Bordwell en Thompson maakt een onderscheid tussen het *formal system* en het *stylistic system*, van waaruit een gehele film te bekijken is volgens de auteurs:

Cues are materializing through film style and grouping into organized and structured systems, which is film form. [...] These two systems –style and narrative/nonnarrative form- in turn interact within the total film.³⁶

Het stylistic system bestaat uit “patterned and significant use of techniques” en onderscheidt hier binnen *sound*, *mise-en-scène*, *cinematography* en *editing*. Deze vier

³² Ibidem.

³³ Verstraten, 131.

³⁴ Zie bijlage 1.

³⁵ Zie bijlage 2.

³⁶ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art, an Introduction* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1993), 333.

aspecten, waarin de technieken van een film zijn in te delen, zijn vervolgens te scharen onder de noemer 'geluidsspoor' of de noemer 'beeldspoor'. In het schema dat ik heb gemaakt zullen onder de noemer 'geluidsspoor' de technieken van film staan, die te maken hebben met het aspect sound.³⁷ Bij de noemer 'beeldspoor', zullen dit respectievelijk de aspecten mise-en-scène, cinematography en editing en hun bijbehorende technieken zijn.³⁸ Deze vier aspecten van film representeren logischerwijs de organisatie van de sets signalen in het verhaal, aan de hand waarvan de kijker een narrator, in het geval van dit onderzoek een unreliable narrator, kan construeren. Tevens zullen dit de vier deelvragen binnen dit onderzoek zijn, die aan de hand van de film, *WHAT MAISIE KNEW*, beantwoord zullen worden.

Voor mijn onderzoek zal ik een Neo-formalistische analyse van een narratologisch vraagstuk maken. Het Neo-formalisme werd in de jaren tachtig door Kristin Thompson geïntroduceerd, als nieuwe uitwerking van de kunstopvatting die de Russische Formalisten in de jaren twintig hanteerden.³⁹ Sindsdien is deze methode een positieve bijdrage aan het onderzoeksgebied van de filmwetenschap gebleken en maakt ook David Bordwell hier gebruik van.

De belangrijkste opvatting binnen het Neo-formalisme is het idee dat een film signalen bevat, ook wel cues genoemd, die de kijker aansturen zelf betekenis aan de film toe te kennen. Deze cues zetten de kijker op een bepaald spoor. Zoals al eerder genoemd, kan een narrator ook geconstrueerd worden uit bepaalde cues. In mijn onderzoek zal ik daarom de cues analyseren die in specifieke scènes of in segmenten binnen deze scènes, een unreliable narrator construeren. De segmentatie van de film zal in een bijlage worden toegevoegd.⁴⁰ De verantwoording voor de keuze van de scènes en segmenten en het aantal dat geanalyseerd zal worden, voeg ik toe bij de analyse. Omdat ik mij specifiek focus op de tweedeling tussen het geluidsspoor en het beeldspoor in de film, zal ik een *close reading* van zowel het geluid als beeld doen. Hierbij zal ik gebruik maken van het schema dat ik heb gemaakt aan de hand van het begrippenapparaat van Bordwell en Thompson, waarin alle technieken van film onder vier aspecten zijn ingedeeld, welke vervolgens of onder de noemer 'geluidsspoor' of onder de noemer 'beeldspoor' waren te scharen. De vier aspecten van film, sound, mise-en-scène, cinematography en editing, zullen afzonderlijk geanalyseerd worden in de scènes. Omdat deze vier aspecten van film niet geheel los van elkaar staan, maar er sprake is van een samenhang tussen alle technieken, die onder te verdelen zijn in deze vier aspecten, zal een laatste deelvraag kijken naar de rol van de filmische verteller binnen deze samenhang. De filmische verteller is immers uiteindelijk ook verantwoordelijk om de afstemming tussen de verteller op het geluidsspoor en de verteller op het beeldspoor

³⁷ Zie bijlage 3.

³⁸ Zie bijlage 4-6.

³⁹ David Bordwell, "Historical Poetics of Cinema," *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, nr. 3 (1989): 378.

⁴⁰ Zie bijlage 8.

te reguleren.⁴¹ Een overzicht van de theorieën en methode die ik ga gebruiken zal in de bijlage te vinden zijn.⁴²

⁴¹ Verstraten, 17.

⁴² Zie bijlage 7.

Segmentatie

De eerste stap in het maken van een filmanalyse is, volgens David Bordwell en Kristin Thompson, het verdelen van de betreffende film in scènes.⁴³ Scènes volgen elkaar op een bepaalde manier op. De uiteenlopende technieken die voor deze aansluiting van scènes mogelijk zijn, zijn opgenomen in de bijlage.⁴⁴ Scènes zijn de algemene eenheid die narratieve films hanteren en presenteren ieder een bepaalde plaats, tijd en narratieve actie.⁴⁵ De film WHAT MAISIE KNEW bestaat uit 77 van zulke scènes. Binnen deze scènes, komen kleinere eenheden van handelingen voor. Deze kleinere eenheden kunnen gebaseerd worden op de verandering in interactie van het personage en worden segmenten genoemd.⁴⁶ Dit proces van het opdelen van een film in specifieke eenheden, noemen Bordwell en Thompson, segmentatie. In de segmentatie van deze film, zullen de scènes geënt zijn op de locaties in de film en zullen de segmenten de handelingen van personages binnen deze scènes representeren. Het aantal segmenten binnen de scènes in deze film varieert van één tot een zeventien.

Een reeks scènes kan binnen een film een afzonderlijke eenheid van het verhaal vormen, dit wordt een sequentie genoemd. WHAT MAISIE KNEW bestaat uit vier van zulke sequenties, welke allen een bepaalde fase rond de scheiding van Maisie's ouders representeren. De sequenties, evenals de scènes en segmenten zijn allen weergegeven in de bijlage, waarin de volledige segmentatie van de film staat.⁴⁷ De manier waarop ik in het vervolg zal verwijzen naar een bepaalde sequentie, scène of segment, staat ook in deze bijlage uitgelegd.

In mijn analyse zal ik respectievelijk kijken naar de constructie van de unreliable narrator op het geluidsspoor en de constructie van de unreliable narrator op het beeldspoor in specifieke segmenten, scènes of zelfs sequenties, waarin deze constructie duidelijk tot uiting komt. Het aantal eenheden van de film, zoals ik de sequenties, scènes en segmenten samen zal noemen, dat geanalyseerd zal worden, zal afhangen van de thesis die de eenheden ondersteunen. De thesis die ik stel, zal bewezen worden aan de hand van argumenten en deze argumenten zullen de analyses van verschillende eenheden uit de film zijn. Per thesis zal het aantal geanalyseerde eenheden van de film verschillen; bij sommige theses zal het aantal te analyseren eenheden overvloedig zijn, terwijl bij andere theses één enkele eenheid in de film een betreffende thesis kan ondersteunen.

⁴³ Bordwell en Thompson, 86.

⁴⁴ Zie bijlage 6.

⁴⁵ Bordwell en Thompson, 362.

⁴⁶ Bordwell en Thompson, 363.

⁴⁷ Zie bijlage 8.

Analyse

De unreliable narrator op het geluidsspoor

In deze paragraaf zal bekeken worden welke technieken van het aspect sound, in specifieke eenheden van de film, de narrator, ondersteunen. De deelvraag, op welke manier de unreliable narrator wordt geconstrueerd door de verteller op het geluidsspoor, zal daarom in deze paragraaf beantwoord worden. Aan de hand van twee theses, die ik zal bewijzen door de analyse van verschillende eenheden uit de film, zal een antwoord op deze eerste deelvraag geleverd worden.

Mijn eerste centrale thesis, die toont hoe de unreliable narrator wordt geconstrueerd op het geluidsspoor, stelt dat de kijker enkel hoort wat de unreliable narrator, Maisie, hoort; de verteller op het geluidsspoor kruipt in de huid van de unreliable narrator. Verschillende technieken die aan het aspect sound toebehoren, ondersteunen deze thesis. I-2 is de eerste eenheid in de film, die zulke technieken bevat en al meteen mijn thesis bewijst.⁴⁸

Tijdens de *credits*, die op een *black screen* verschijnen, is *nondiegetic sound* te horen, vervolgens klinkt het *diegetic sound* van de deurbel, waarna het black screen overgaat in de *setting* en de kijker Maisie de trap af ziet en hoort rennen, om de deur open te doen voor de pizzabezorger. De kijker hoort een nu nog onbestemd zachte *noise* op de achtergrond. Terwijl ook kinderjuf Margo aan de deur verschijnt, rent Maisie terug naar boven om een footje voor de pizzabezorger te halen. De camera filmt Maisie vanuit een *crane shot* als ze de trap oprent. Het onbestemde geluid wordt luider en er is aan de *pitch* van het geluid te horen dat het gaat om *voices* van mensen die ruzie maken. Het *timbre* van de stemmen geeft aan dat we met een man en een vrouw te maken hebben. Hoe dichter Maisie bij de twee ruziënde mensen komt, hoe luider de stemmen worden. Wanneer met een *point-of-view shot* te zien is wat Maisie ziet, haar ruziënde ouders, zijn hun stemmen ook het luidst. De verteller op het geluidsspoor is in de huid van Maisie gekropen en hoort wat Maisie hoort. Zodra Maisie vervolgens verder rent, sterft het geluid van de stemmen van Maisie's ouders dan ook langzaam af. Wanneer Maisie opnieuw naar beneden rent, worden de stemmen van Margo en de pizzabezorger juist weer luider.

Gelijk vanaf het begin van de film deelt de kijker dus het geluidsperspectief met Maisie. Wanneer de verteller op het geluidsspoor in de huid van Maisie kruipt en de kijker het geluidsperspectief met dit personage deelt, is er volgens Bordwell en Thompson sprake van *internal diegetic sound*.⁴⁹ Internal diegetic sound is subjectief; de kijker hoort wat één personage hoort, in tegenstelling tot dat wat alle personages horen en Bordwell en Thompson *external diegetic sound* noemen. Doordat internal diegetic sound, daar waar de kijker in deze film mee te maken heeft, subjectief is, kan dit geluid onbetrouwbaar zijn.

I-9-c biedt ook bewijs voor mijn thesis dat de verteller op het geluidsspoor in de huid van Maisie kruipt om een unreliable narrator te construeren en dat de kijker van de film dus

⁴⁸ Scott McGehee en David Siegel, "What Maisie Knew," (Millennium Entertainment, 2012): 00.03.14 – 00.04.20.

⁴⁹ Bordwell en Thompson, 314.

te maken heeft met internal diegetic sound. In de rechtbank wordt Maisie verhoord in een kamertje.⁵⁰ Hierbij is de camera in eerste instantie buiten dit kamertje opgesteld, wat te zien is aan de weerspiegeling van het glas in de deur. Echter de verteller op het geluidspoor is in de huid van Maisie gekropen en laat horen wat zij hoort in het kamertje. Vervolgens verschijnt de verteller op het beeldspoor ook in het kamertje, doordat de camera nu in het kamertje is. De stem van de vrouw die Maisie verhoort, blijft echter precies even luidt als toen de verteller op het beeldspoor zich buiten het kamertje bevond. De shot, waarbij Maisie vervolgens het kamertje verlaat, maakt ook nog eens duidelijk dat het om een zeer dikke zware deur gaat. Buiten het kamertje is er ook genoeg lawaai, die nu wel hoorbaar is, doordat Maisie zelf ook het kamertje heeft verlaten. De kijker hoort dus wat Maisie hoort.

I-9-d bestaat uit een point-of-view shot van Maisie, waarin haar vader te zien is, die met kinderjuf Margo staat te praten.⁵¹ Er kunnen geen woorden uit het geluid van hun stemmen worden onderscheiden, omdat de vader van Maisie en Margo te zacht praten en Maisie te ver weg staat. Bij de point-of-view shot zien we niet alleen wat Maisie ziet, maar horen we ook wat zij hoort. Vervolgens is ineens de stem van de moeder van Maisie te horen en verschijnt zij ook in beeld. Omdat Maisie's moeder veel dichterbij Maisie in de buurt is, zijn bij hetgeen zij zegt wel woorden te onderscheiden. Echter, omdat Maisie enkel hoort wat haar moeder zegt wanneer haar moeder langs haar loopt, zijn het flarden die de kijker meekrijgt van het gesprek dat Maisie's moeder met een advocaat voert.

Met een *sound bridge*, waarbij aan het einde van een segment of scène, het geluid van een volgend segment of scène al te horen is, wordt III-43-e ingeluid waarmee mijn thesis misschien wel het meest duidelijk bewezen kan worden.⁵² De verteller op het geluidsspoor is wederom in de huid van Maisie gekropen en hoort niks, wanneer Maisie ook niks hoort. In dit geval kan dat heel letterlijk genomen worden; de verteller op het geluidspoor hoort niks als Maisie slaapt.⁵³ Maisie ligt bij kinderjuf Margo op schoot en slaapt licht, af en toe doet ze haar ogen open. De camera registreert wanneer Maisie haar ogen open heeft en tegelijkertijd zijn dan flarden van het gesprek tussen Margo en Lincoln te horen, terwijl er enkel onverstaanbaar en zacht geroezemoes klinkt als Maisie weer in slaap is gevallen.

De besproken eenheden in de film tonen al aan hoe de verteller op het geluidsspoor in de huid van Maisie kruipt. Hierdoor krijgt de kijker van deze film het verhaal te horen door internal diegetic sound van de unreliable narrator Maisie. Het feit dat Maisie een jong kind is, maakt haar een fallible unreliable narrator volgens Wayne Booth. Volgens hem zou Maisie een narrator zijn, die zich vergist in de manier waarop zij zichzelf en de *diegesis* waarneemt.⁵⁴ De diegesis van de film, beschrijven Bordwell en Thompson als de totale verhaalwereld. De totale verhaalwereld is alles van de diegesis in een film, dat toegankelijk is voor de personages.⁵⁵ In een aantal dialogen doet Maisie uitspraken, die voor de kijker dit

⁵⁰ McGehee en Siegel, 00.14.46 – 00.15.04.

⁵¹ McGehee en Siegel, 00-15-09 - 00.15.39.

⁵² Bordwell en Thompson, 496.

⁵³ McGehee en Siegel, 01.02.58 – 01.03.56.

⁵⁴ Booth, 159.

⁵⁵ Bordwell en Thompson, 67.

gevoel van haar unreliability nog eens extra doen versterken. Mijn tweede thesis stelt dat uitspraken die de unreliable narrator Maisie doet, getuigen van haar fallible unreliability. Deze thesis gaat op in specifieke eenheden van de film en toont daarmee aan, op welke manier de unreliable narrator nog meer geconstrueerd kan worden op het geluidsspoor.

Wanneer Maisie, in III-28-f, met Lincoln in de keuken zit, stelt Lincoln aan Maisie de vraag of ze het belangrijk vindt om veel geld te verdienen. Maisie geeft hierop een pleonastisch antwoord. Ze zegt namelijk dat ze het belangrijk vindt om veel geld te verdienen omdat ze dan rijk kan zijn.⁵⁶ Pleonastische uitspraken worden vaak door kinderen gedaan, omdat ze niet doorhebben dat ze een eigenschap die noodzakelijk eigen is aan het genoemde, ten overvloede uitdrukken.⁵⁷

Naar aanleiding van de flarden die Maisie opvangt uit gesprekken van haar moeder, over haar vader en zijn huwelijk met Maisie's voormalige kinderjuf Margo, stelt ze in III-37-c de vraag aan Margo: "Are you and daddy still married? It's not like pretend?"⁵⁸ Maisie geeft haar eigen betekenis aan kennis die zij vergaart uit de gesprekken, waar ze soms maar flarden van meekrijgt, of waar ze niet alles van begrijpt.

Meer uitspraken die Maisie doet, bevestigen haar onschuld. Zo kondigt Maisie's vader, in III-50-e, tijdens een ontbijt aan, dat hij naar Engeland moet verhuizen. Maisie stelt na deze aankondiging de vraag: "Can I come? We can, we can get the coins."⁵⁹ Maisie's vader vraagt verbaasd: "You remembering telling you that?" Klaarblijkelijk is Maisie's vader verbaasd over de kennis, die Maisie heeft van een herinnering uit zijn eigen jeugd, die hij ooit aan Maisie heeft verteld.⁶⁰ Ook valt uit deze uitspraak vast te stellen, dat Maisie niet begrijpt dat naar Engeland gaan niet een dagtripje is. Dus niet alleen Maisie zelf laat haar naïviteit zien, ook anderen bevestigen dit. Maisie neemt dingen in zich op die ze hoort of ziet, maar omdat ze nog zo jong is, geeft ze er soms een onjuiste betekenis aan of begrijpt ze niet waar ze het over heeft. Maisie vergist zich in de manier waarop ze de diegesis waarneemt.

Een laatste uitspraak, die ik hier wil noemen, is er één van Maisie tegen Lincoln uit III-53-c. Deze uitspraak van Maisie is namelijk een wel heel eerlijk en naïef antwoord aan Lincoln, op zijn vraag wat er gebeurd is bij Maisie's vader thuis, waardoor Maisie ineens weer bij hem op de stoep staat:

She and Daddy had a fight and this morning she was gone. [...] But Daddy is going to England and he said I could go with him and then he said I couldn't and then we came in a taxi and he left me.⁶¹

⁵⁶ McGehee en Siegel, 00.44.25 – 00.44.33.

⁵⁷ Auteur onbekend, "Pleonasme/tautologie," *Taaladvies* (12 maart 2013) http://taaladvies.net/taal/advies/vraag/664/pleonasme_tautologie/.

⁵⁸ McGehee en Siegel, 00.51.22 – 00.51.28.

⁵⁹ McGehee en Siegel, 01.08.27 – 01.08.30.

⁶⁰ McGehee en Siegel, 01.08.32 – 01.08.40.

⁶¹ McGehee en Siegel, 01.11.56 – 01.12.12.

De kijker krijgt hier een samenvatting van hetgeen volgens Maisie gebeurd is bij haar vader thuis. Met deze uitspraak geeft Maisie aan hoe zij de diegesis waar heeft genomen en daar haar eigen betekenis aan heeft gegeven. Maisie is nog te jong om emoties te koppelen aan bepaalde gebeurtenissen. In dit geval, is dat terug te zien in het feit dat haar vader haar heeft verlaten, maar Maisie dit vertelt alsof het een alledaagse gebeurtenis is.

Aan de hand van deze analyse kan geconcludeerd worden dat de unreliable narrator geconstrueerd wordt op het geluidsspoor. Dit wordt gedaan doordat de verteller op het geluidsspoor in de huid van Maisie kruipt, waardoor het geluidsperspectief van de kijker samenvalt met dat van Maisie. Deze vorm van sound wordt internal diegetic sound genoemd en is volgens Bordwell en Thompson subjectief. Omdat dit subjectieve geluid het enige geluid is, dat de kijker hoort, wordt de unreliability van het verhaal van Maisie nog eens extra versterkt. Ook de uitspraken, die Maisie doet versterken haar unreliability. Deze resultaten uit de analyse zijn tevens een antwoord op de eerste deelvraag.

De unreliable narrator op het beeldspoor

In deze paragraaf zal bekeken worden welke technieken, van respectievelijk de aspecten *mise-en-scène*, cinematography en editing, de narrator, in specifieke eenheden van de film ondersteunen. De deelvraag, op welke manier de unreliable narrator wordt geconstrueerd door de verteller op het beeldspoor, zal daarom in deze paragraaf beantwoord worden. De verschillende aspecten die tot het beeldspoor behoren, zullen apart behandeld worden. Te beginnen met het aspect *mise-en-scène* waarbinnen gekeken zal worden welke technieken van de *mise-en-scène* de narrator ondersteunen.

Mijn eerste centrale thesis in deze paragraaf, die toont hoe de unreliable narrator wordt geconstrueerd op het beeldspoor, stelt dat door middel van de kleding van Maisie, het beeld wordt geschetst dat Maisie nog maar een heel jong kind is en ze daarmee een unreliable narrator van het verhaal is. De technieken *costume* en *make-up* binnen het aspect *mise-en-scène* vertegenwoordigen in *WHAT MAISIE KNEW* een belangrijke rol. De kleding, die een personage draagt, kan de kijker namelijk een bepaald beeld van een personage geven. In *WHAT MAISIE KNEW* is de kleding van Maisie heel opvallend en benadrukt daarmee het gegeven van Maisie dat zij nog heel jong is. Aan de hand van de analyse van een aantal eenheden uit de film, zal ik deze thesis bewijzen.

I-2 toont al meteen de excentrieke kleding van Maisie, zoals te zien in figuur 1. Ze draagt beestenoren, een gele rok, een maillot met allemaal felle kleuren, een blauwwit gestreept T-shirt met paarse glitter bedrukking erop, een cowboygiletje, veel te grote grijze gekke schoenen en één vreemde pluizige handschoen van een beestenpoot.⁶²

I-8-I maakt aan de kijker duidelijk hoe het mogelijk is dat Maisie deze kleding draagt. Er is een schijnbaar ochtendritueel waarbij Maisie haar eigen kleren uit mag kiezen.⁶³ In figuur 2 is te zien hoe kinderjuf Margo verschillende kledingstukken omhoog houdt en Maisie mag kiezen welke ze wil dragen. III-38-I en III-38-m bevestigen dat het kiezen van kleren inderdaad een ritueel is. In deze segmenten vindt namelijk wederom dezelfde handeling plaats, waarbij Margo kledingstukken omhoog houdt en Maisie mag kiezen welke kleding ze aan wil.⁶⁴ In de film wordt dus al twee keer aandacht besteed aan enkel het uitkiezen van kleding, laat staan hoe vaak aandacht wordt besteed aan het in beeld verschijnen van Maisie met een zeer aparte outfit.

Niet alleen de personages leggen nadruk op de kleding van Maisie, ook de verteller op het beeldspoor probeert, door nadruk op Maisie's kleding te leggen, de kijker bewust te maken van de leeftijd van Maisie, waarmee haar unreliability weer benadrukt wordt. In III-59-a komt Maisie bij Lincoln op het werk en kunnen vanuit een *high angle of framing* Maisie's schoenen worden waargenomen door de kijker. Wederom een aparte combinatie van zwart-wit gestreepte sokken in glitter ballerina's, zoals te zien in figuur 3.⁶⁵ Ook in I-3-a loopt Maisie met haar klas op straat. In figuur 4 is te zien hoe er wordt ingezoomd op

⁶² McGehee en Siegel, 00.03.14 – 00.04.20.

⁶³ McGehee en Siegel, 00.14.08 – 00.14.15.

⁶⁴ McGehee en Siegel, 00.54.38 – 00.54.43.

⁶⁵ McGehee en Siegel, 01.17.19.

Maisie's schoenen, en welke de camera met een *tracking shot*, enige secondes blijft volgen.⁶⁶

De schoenen die geframed worden in de tracking shot, zijn dezelfde gekke grijze schoenen die Maisie droeg tijdens haar eerder beschreven outfit. Afgezien van het model van de schoenen, zoals te zien in figuur 5, zijn de schoenen veel te groot voor Maisie.⁶⁷ Zoals te zien in figuur 6, zijn dit niet het enige paar te grote schoenen dat Maisie draagt. In veel scènes zijn ook haar grote cowboyschoenen te zien.⁶⁸ De verteller op het beeldspoor legt ook op dit paar schoenen extra nadruk. In II-24-a ligt de camera op de grond en worden de schoenen gefilmd van de kinderen die uit de klas komen lopen.⁶⁹ De grote cowboylaarzen van Maisie, die ook voorbij komen, vallen behoorlijk op tussen de kleine gymschoentjes.

Soms is ook de setting in shots zo ingericht dat Maisie's jonge leeftijd en daarmee haar unreliability wordt benadrukt. Niet alleen door Maisie in elke setting te situeren, behalve de settings die als Maisie's point-of-view fungeren, ook door Maisie's opvallende kleding te geven, wordt het oog van de kijker in veel settings gelijk naar Maisie toe getrokken. Maisie is daardoor vaak het middelpunt van de setting. Dit gegeven versterkt het idee dat de film om het verhaal van Maisie gaat en haar kleding zorgde al dat haar jonge leeftijd benadrukt werd. Niet alleen draagt de kleding van Maisie in een setting bij om haar als unreliable narrator te construeren, de setting zelf kan ook nog voor een extra nadruk hierop zorgen. Dit is mijn tweede thesis binnen het aspect mise-en-scène, die toont hoe de unreliable narrator ondersteund wordt op het beeldspoor.

Een argument voor deze thesis, is het segment waarin Maisie wordt gefilmd in de lobby van het huis van Maisie's moeder. In dit segment, II-27-b wacht Maisie in deze lobby op haar vader.⁷⁰ In een shot van zes seconden wordt Maisie vanuit een *straight-on angle* geframed. Maisie's kleding en tas steken af bij de grijze en sombere lobby en benadrukken daarmee al haar jonge leeftijd. Maisie is echter niet in het midden van de setting geplaatst, juist door haar aan het einde van een lange bank te laten zitten, wordt extra nadruk gelegd op het feit dat Maisie nog zo klein is, dit is te zien in figuur 7. In dit segment is er bewust voor gekozen Maisie niet in het midden van het frame te situeren.

Aan mijn eerste centrale thesis, dat met de kleding van Maisie het beeld wordt geschetst dat Maisie nog maar een heel jong kind is, kan misschien nog een diepere betekenis worden gegeven. Maisie's kleding is zo opvallend en er wordt door de verteller op het beeldspoor ook nog eens extra nadruk op gelegd, waardoor de kleding, mijns inziens, als een motief van de film gezien kan worden. Volgens Bordwell en Thompson is een motief een element in de film, dat herhaald wordt op een betekenisvolle manier.⁷¹ De kleding van Maisie voldoet aan de eisen van een motief.

⁶⁶ McGehee en Siegel, 00.06.00 – 00.06.04.

⁶⁷ McGehee en Siegel, 00.09.37.

⁶⁸ McGehee en Siegel, 00.36.16.

⁶⁹ McGehee en Siegel, 00.32.00 – 00.32.04.

⁷⁰ McGehee en Siegel, 00.42.18 – 00.42.24.

⁷¹ Bordwell en Thompson, 495.

Met de kleding van Maisie als motief van deze film, die aantoont dat Maisie nog maar een heel jong kind is, wordt het feit dat Maisie een unreliable narrator is in dit verhaal nog eens extra benadrukt. Binnen het motief van de kleding van Maisie kan nog een motief onderscheiden worden, die de unreliability van Maisie nog meer doet versterken. Twee paar schoenen die Maisie draagt, de gekke grijze schoenen en de cowboylaarzen, krijgen beiden extra aandacht van de verteller op het beeldspoor. Een verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat de verteller op het beeldspoor aan wil tonen dat Maisie in de schoenen van volwassenen staat. Maisie is een jong kind, maar door de heftige gebeurtenissen rondom de scheiding van haar ouders, wordt van haar verwacht dat ze zich volwassen gedraagt. Soms wordt ze zelfs als volwassene aangesproken door andere personages. Zo stelt haar vader haar de vraag: “Why don’t you and me get ourselves a nice double espresso?”⁷²

Een ander motief waar de film vol mee zit, zijn shots van speelgoed. Wederom een motief dat de jonge leeftijd van Maisie en daarmee haar unreliability als narrator benadrukt. Omdat deze shots van speelgoed fungeren als overgang tussen verschillende scènes en segmenten, zal ik ze bespreken in de paragraaf editing.⁷³

Figure expression and movement zijn een laatste onderdeel van de mise-en-scène. Volgens Bordwell en Thompson bestaat een acteurs performance uit *visual elements*, zoals *appearance* en *facial expression*, en *sound*, zoals *voice* en *effects*.⁷⁴ Hoe sound bijdraagt aan de constructie van een unreliable narrator is al besproken in de vorige paragraaf en *appearance* is in deze paragraaf al besproken. Omdat er een samenhang is tussen de verschillende aspecten, die tot het beeldspoor behoren en *facial expression* een heel belangrijke rol speelt bij het aspect cinematography, zal deze techniek in de volgende paragraaf besproken worden.

Een analyse van de technieken binnen het aspect mise-en-scène toont aan dat zowel Maisie’s kleding als de setting bijdrage aan de constructie van Maisie als unreliable narrator. De motieven die door deze analyse vastgesteld zijn: kleding, schoenen en speelgoed, benadrukken het kind-zijn van Maisie en daarmee haar unreliability als narrator.

Ik zal nu gaan kijken welke technieken van het aspect cinematography, de narrator, ondersteunen. Ook dit aspect behoort tot het beeldspoor en zal uiteindelijk een bijdrage leveren aan de beantwoording van de deelvraag: op welke manier wordt de unreliable narrator geconstrueerd door de verteller op het beeldspoor.

Mijn eerste thesis, die hierbij centraal staat, gaat terug op de techniek *facial expression*, welke aan het aspect mise-en-scène toebehoort. Deze thesis stelt dat de camera in meerdere eenheden van de film, op dezelfde *height* als Maisie wordt geplaatst, om haar emoties in beeld te kunnen brengen. De film *framed shots* vanaf Maisie’s ooghoogte. De volwassenen, die ook geframed zijn, worden hierdoor afgesneden in de taille, waardoor hun bovenlichaam niet te zien is en hierdoor hun emotionele aanwezigheid niet compleet is.

⁷² McGehee en Siegel, 00.10.07.

⁷³ Binnen de mise-en-scène is er ook aandacht voor *lighting*. Echter, deze techniek draagt in WHAT MAISIE KNEW niet toonaangevend bij aan de constructie van de unreliable narrator op het beeldspoor. Aan de technieken van *lighting* zal daarom in dit verslag geen verdere aandacht besteed worden.

⁷⁴ Bordwell en Thompson, 158.

Doordat de emotionele toestand van de volwassenen in eenheden van de film achterwege blijft, kan de kijker zich enkel focussen op de emoties van Maisie en omdat Maisie nog maar een kind is, zullen deze emoties niet altijd even *reliable* zijn. Verschillende technieken die aan het aspect cinematography toebehoren, bewijzen deze thesis, die in meerdere eenheden van de film tot uiting komt.

Waar scène I-2 al een argument vormde voor de thesis van de constructie van de unreliable narrator op het geluidsspoor, bewijst deze scène ook de thesis, die ik net heb gesteld. Hiermee kan tevens worden aangetoond hoe de unreliable narrator op het beeldspoor wordt geconstrueerd.⁷⁵

I-2-a begint met een crane shot waarin de kijker Maisie van de trap af ziet rennen. De tweede shot is een *medium close-up* van Maisie terwijl ze de deur voor de pizzabezorger opendoet. De camera is bij deze close-up geplaatst op de zelfde height als Maisie. Het gebruik van deze techniek is zeldzaam. Vaak worden kinderen namelijk gefilmd vanuit een high angle, waarbij de camera op de kinderen neerkijkt en waarbij de volwassenen wel volledig geframed zijn.⁷⁶ Ook wanneer kinderjuf Margo naar de deur komt in I-2-b en de pizzabezorger begroet, blijft de camera op Maisie's height en wordt ook enkel Margo's onderlichaam geframed, zoals te zien in figuur 8.

Aan de hand van dit segment kan gesteld worden dat de verteller op het beeldspoor niet alleen in de huid van Maisie kruipt, zoals bij de verteller op het geluidsspoor wel het geval was. De verteller op het beeldspoor laat bij I-2-a namelijk niet zien wat Maisie ziet. In dat geval had de kijker namelijk niet Maisie, maar juist de pizzabezorger en Margo vanuit een point-of-view shot van Maisie in een *low angle of framing* moeten zien. De keuze voor het gebruik maken van een camera op dezelfde height als Maisie, bevestigt het gegeven dat de kijker Maisie's kant van het verhaal te zien krijgt in de film. Juist doordat de gezichten van de volwassenen, waarop emoties af zijn te lezen, vaak niet geframed worden, is hun emotionele aanwezigheid niet compleet en kan de kijker zich enkel focussen op Maisie's emotionele aanwezigheid. De keuze om niet enkel point-of-view shots van Maisie te geven, geeft de kijker ook de kans om de emoties van Maisie's gezicht af te lezen.

Echter, waar zinnig is, kruipt de verteller op het beeldspoor wel in de huid van Maisie en toont de kijker wat Maisie ziet. De verteller op het beeldspoor kruipt alleen bij Maisie in de huid; point-of-view shots van andere personages worden in deze film niet gemaakt. Een overzicht van alle point-of-view shots is te vinden in de bijlage.⁷⁷ Mijn tweede thesis, waarin ik stel dat de verteller op het beeldspoor in de huid van Maisie kruipt, kan ik bewijzen aan de hand van 37 eenheden in de film. Ik zal echter enkel een aantal eenheden van de film bespreken die mijn thesis het beste verdedigt. Scène I-b is een dergelijke scène en is ook al eerder besproken.⁷⁸ Als Maisie bij haar ruziënde ouders aankomt, volgt, zoals te zien in figuur 9, een point-of-view shot van Maisie waarin haar ruziënde ouders te zien zijn. De

⁷⁵ McGehee en Siegel, 00.03.14 – 00.04.20.

⁷⁶ Bordwell en Thompson, 492.

⁷⁷ Zie bijlage 9.

⁷⁸ McGehee en Siegel, 00.03.14 – 00.04.20.

verteller op het beeldspoor is hier, evenals de verteller op het geluidsspoor in de huid van Maisie gekropen. De film functioneert hier als Maisie's ogen en oren.

De techniek die naar mijn idee het beste bewijst levert voor het feit dat de kijker te maken heeft met een point-of-view shot, is een *direct address* naar het publiek, zoals Bordwell en Thompsen het kijken in de camera van een personage noemen.⁷⁹ Het personage, dat in de camera kijkt, adresseert in deze film niet direct het publiek, maar adresseert direct het personage, van wie het publiek op dat moment een point-of-view shot ziet. Dit gebeurt tweemaal in WHAT MAISIE KNEW. In II-24-d is Maisie op school aan het wachten tot ze opgehaald wordt. Vanuit een low angle of framing, omdat Maisie zit, ziet de kijker Margo binnenkomen. Zoals te zien in figuur 10 kijkt Margo recht in de camera en zegt: "Oh, Mais".⁸⁰ In III-49-j loopt Maisie naar de keuken waar haar vader koffie aan het zetten is. Zoals te zien in figuur 11 draait Maisie's vader zich om, kijkt daarbij in de camera en zegt: "Oh, hai sweetie".⁸¹ Er wordt gebruik gemaakt van een low angle of framing omdat het gaat om een point-of-view shot van Maisie, die een stuk kleiner is en op moet kijken naar haar vader. Bij beide point-of-view shots wordt Maisie direct aangesproken. Echter, het aanspreken van Maisie is geen garantie voor een point-of-view shot van Maisie waarin het personage die haar aanspreekt, recht in de camera kijkt. Dit zal blijken uit een analyse van I-15-a en I-15-b waar ook sprake is van het direct aanspreken van Maisie, maar geen sprake is van een point-of-view shot.

Het cruciale gegeven uit mijn eerder gestelde thesis, is dus dat de verteller op het beeldspoor enkel in de huid van Maisie kruipt en geen point-of-view shots van andere personages toont. Het enkel mee kunnen kijken van de kijker met Maisie, versterkt de unreliability van het verhaal nog eens extra. In bepaalde eenheden van de film had, het tonen van een point-of-view shot van een ander personage, namelijk een toegevoegde waarde kunnen vormen. IV-75-f is een voorbeeld van een dergelijke eenheid, waarin een point-of-view shot van een ander personage een toevoeging aan het verhaal had kunnen bieden.

In IV-75 praat Maisie met haar moeder die tijdens haar tour bij Maisie, Margo en Lincoln langskomt om Maisie mee te nemen op tour.⁸² Als Maisie weigert om gelijk mee te gaan, omdat ze de volgende dag op een boottripje zou gaan, wordt Maisie's moeder boos. Terwijl Maisie's moeder haar stem verheft komt ze woest op Maisie aflopen, die uit angst naar achter loopt. De shot waarbij Maisie's moeder haar stem verheft en Maisie uit angst naar achter loopt, is een *over-the-shoulder shot* bij Maisie's moeder, zoals te zien in figuur 12. Deze shot wordt vaak gebruikt bij gesprekken tussen mensen. In dit segment had een point-of-view shot van de moeder, waarin Maisie uit angst achteruit loopt, weg van de camera, ook heel goed gefunctioneerd. Echter, omdat de verteller op het beeldspoor alleen in de huid van Maisie kruipt, is deze keuze niet gemaakt. Er worden enkel point-of-view

⁷⁹ Bordwell en Thompson, 90.

⁸⁰ McGehee en Siegel, 00.32.44.

⁸¹ McGehee en Siegel, 01.07.23 – 01.07.30.

⁸² McGehee en Siegel, 01.28.44 – 01.32.34.

shots van Maisie gegeven omdat zij de narrator van het verhaal is en de kijker het verhaal door haar ogen ziet; betrouwbaar of niet.

Er bestaat ook een combinatie van de twee besproken technieken: framing op Maisie's height in combinatie met een point-of-view shot van Maisie. I-15-a en I-15-b tonen aan dat de verteller op het beeldspoor in de huid van Maisie kruipt wanneer hetgeen Maisie ziet cruciaal is voor het verhaal.⁸³ Deze samenvoeging van mijn twee gestelde theses binnen het aspect cinematography, is te ondersteunen met de volgende technieken die bij dit aspect horen. Een camera op dezelfde height als Maisie, blijft op Maisie gefocust terwijl ze richting de deur van haar vaders nieuwe appartement loopt. Hierbij wordt Maisie geframed van een *medium shot* tot een *close-up*. De close-up is van de achterkant van Maisie's hoofd, waarbij de camera nog steeds op Maisie's height staat, zoals te zien in figuur 13a. Echter, wanneer de deur opengaat, maakt de camera een *tilt*, waarbij het beeld verticaal naar boven zwenkt terwijl de camera op zijn plek blijft, dit is te zien in figuur 13b.⁸⁴ Tijdens deze verandering van frame is de focus even onscherp, om vervolgens Margo in een scherpe medium close-up in beeld te brengen, zoals te zien in figuur 13c. Doordat de camera op dezelfde height als Maisie is gebleven, ziet de kijker Margo vanuit een low angle of framing, welke functioneert als een point-of-view shot van Maisie. Zoals eerder genoemd, is ook hier sprake van een directe aanspreking van Maisie door een ander personage, maar kijkt dit personage niet in de camera. De verteller op het beeldspoor is in de huid van Maisie gekropen en toont de kijker wat Maisie ziet en wat cruciaal is voor het verhaal. Het feit dat Margo al in het nieuwe appartement van Maisie's vader is, is uiteraard veel betekenisvoller voor het verhaal dan dat een pizzabezorger voor de deur staat.

Verderop in I-15 is wederom een combinatie van framing op Maisie's height en een point-of-view shot van Maisie te zien. In I-15-e bekijkt Maisie haar nieuwe kamer.⁸⁵ De camera filmt op dezelfde hoogte als Maisie kijkt, waardoor de lichamen van haar vader en Margo vanaf de taille buiten het frame zijn, zoals te zien in figuur 14. Omdat het niet alleen belangrijk is om de emoties van Maisie over deze nieuwe kamer vast te leggen, maar het ook van belang is om de kamer, waarover Maisie emoties kan hebben, vast te leggen, wordt een point-of-view shot gemaakt, zoals te zien in figuren 15a, 15b en 15c. Deze point-of-view shot is van Maisie omdat de camera op dezelfde height is gebleven als de shot ervoor. De point-of-view shot bestaat uit een *pan*, hierbij maakt de camera een horizontale beweging naar rechts of links, terwijl de camera op dezelfde plek blijft staan.⁸⁶ De verteller op het beeldspoor is hier in de huid van Maisie gekropen en toont hoe Maisie de ruimte rondkijkt.

Het punt dat de verteller op het beeldspoor alleen in de huid van Maisie kruipt en een point-of-view shot van Maisie laat zien wanneer hetgeen Maisie ziet cruciaal is voor het verhaal, gaat niet altijd op. In bijvoorbeeld I-3-a, III-35-a, III-47-d zijn namelijk point-of-view shots van Maisie te zien, met daarin respectievelijk een vlieger, zie figuur 16a, het zicht vanaf

⁸³ McGehee en Siegel, 00.20.37 – 00.20.50.

⁸⁴ Bordwell en Thompson, 497.

⁸⁵ McGehee en Siegel, 00.21.12 – 00.21.42.

⁸⁶ Bordwell en Thompson, 495.

een schommel, zie figuur 16b en een kindervoorstelling, zie figuur 16c.⁸⁷ Allen weinig tot niet betekenisvol voor het verhaal van de film, maar allen wel heel betekenisvol voor Maisie. Alle drie de voorbeelden hebben te maken met de interesse van een kind. Mijn tweede thesis binnen het aspect cinematography, die stelde dat de verteller op het beeldspoor point-of-view shots van Maisie aan de kijker toont wanneer deze cruciaal zijn voor het verhaal, zal aangepast moeten worden. De verteller op het beeldspoor toont namelijk ook point-of-view shots van Maisie wanneer deze belangrijk zijn voor Maisie, belangrijk in de wereld van een kind.

Er kan geconcludeerd worden dat de verteller op het beeldspoor er bewust voor kiest om niet alleen in de huid van Maisie te kruipen, zoals de verteller op het geluidspoor wel doet. Kruipt de verteller op het beeldspoor wel in de huid van Maisie, dan toont hij wat zij ziet, dat belangrijk is voor het verhaal of belangrijk is voor Maisie zelf. Opvallend voor een film is dat de verteller op het beeldspoor zo nu en dan enkel bij één personage in de huid kruipt. De kijker ziet alleen wat Maisie ziet, dit versterkt de unreliability van het verhaal. Echter, de verteller op het beeldspoor maakt ook vaak gebruik van beelden op dezelfde height als Maisie, waarbij Maisie zelf ook geframed is. Hierdoor zijn de gezichten van de volwassenen, waarvan emoties af zijn te lezen, niet geframed en kan de kijker enkel afgaan op de emoties van Maisie, die niet altijd reliable zijn omdat Maisie nog maar een kind is en zich kan vergissen in de manier waarop zij zichzelf en de diegesis waarneemt.⁸⁸

Als laatste zal ik in deze paragraaf gaan analyseren welke technieken van het aspect editing, de narrator, ondersteunen. Dit laatste aspect behoort nog tot het beeldspoor en zal uiteindelijk ook een bijdrage leveren aan de beantwoording van de deelvraag: op welke manier wordt de unreliable narrator geconstrueerd door de verteller op het beeldspoor.

Mijn eerste thesis die hierbij centraal staat, stelt dat de film de editing hoogstwaarschijnlijk zo heeft aangepast, dat de editing ook bijdraagt aan de constructie van een unreliable narrator. Volgens Bordwell en Thompson bestaat editing namelijk uit filmtechnieken, die een aandeel hebben in de organisatie van een film en die een effect hebben op de kijker.⁸⁹ Het is, mijns inziens, daarom meer dan logisch dat ook de editing in *WHAT MAISIE KNEW* bij zal dragen aan de constructie van een unreliable narrator. Een analyse naar de editing van deze film, die bestaat uit de coördinatie van opvolging van shots, bevestigt mijn thesis.

In *WHAT MAISIE KNEW* zijn sommige opvolgingen van shots opvallend. Elf keer wordt een scène opgevolgd door een andere scène, met tussenkomst van een extra shot. In een dergelijk shot wordt een setting gefilmd waarin attributen staan, die gerelateerd kunnen worden aan kinderen. Deze setting zijn ook in andere scènes terug te zien. Een tweetal voorbeelden zijn de overgang tussen scènes I-2 en I-3, waarbij een shot van een schommel is toegevoegd, zoals te zien in figuur 17 en de overgang tussen scènes I-5 en I-6, waar, zoals te

⁸⁷ McGehee en Siegel, 00.06.09, 00.50.35, 01.04.32.

⁸⁸ Booth, 159.

⁸⁹ Bordwell en Thompson, 247.

zien in figuur 18, bestuurbare bootjes in het water te zien zijn.⁹⁰ Zowel de schommel als de bootjes zijn dan ook in andere scènes terug te zien, zoals figuur 19 en 20 weergeven.

In de toevoeging van deze elf shots is geen specifiek patroon te vinden; de scènes die door deze shots aan elkaar worden verbonden, lijken willekeurig gekozen, evenals de plek in de film waar deze manier van editing is toegepast. De enige overeenkomst tussen alle elf shots is dat ze scènes met elkaar verbinden en allen bestaan uit een shot van een setting, waarin attributen voor kinderen staan opgesteld. Zo zijn er shots van knuffels, houten blokken en Playmobil. Omdat editing volgens Bordwell en Thompson een effect heeft op de kijker, zouden ook deze shots een effect moeten hebben op de kijker. Naar mijn idee is dit effect dat de kijker nogmaals bewust wordt gemaakt van het feit dat ze te maken hebben met het verhaal van een kind. Het meerder malen terugkomen van extra shots, met daarin kindgerelateerde attributen, die twee scènes aan elkaar verbinden, kan, ondanks dat de shots op dat moment niet direct aan het narratief bijdragen, door de kijker toch aan Maisie verbonden worden. De shots benadrukken dat de kijker te maken heeft met het verhaal van Maisie, het verhaal van een kind, het verhaal van een unreliable narrator.

De eerder genoemde overgang tussen scènes I-2 en I-3, waarbij een shot van een schommel te zien is, is niet het enige wat gezegd kan worden over de overgang tussen deze twee scènes. Nog voor de shot van de schommel, verschijnt namelijk de titel van de film.⁹¹ Dit is vrij opvallend, aangezien op het moment van de verschijning van de titel al twee scènes met daarin twaalf segmenten hebben plaatsgevonden. De andere openingcredits van de film zijn ook al tussen deze twee scènes door verschenen. De titel van de film wordt gelijk opgevolgd door de eerste toegevoegde shot, met daarin de schommel als kindgerelateerde attribuut. Normaliter functioneert een dergelijk shot met kindgerelateerde attributen als overgang tussen twee scènes. In dit geval was dat niet noodzakelijk. Het verschijnen van de titel op een black screen kon al als overgang tussen scène I-2 en I-3 fungeren. Door toch ook nog zo'n extra shot toe te voegen, direct na de titel van de film, wordt de kijker direct geconfronteerd met het feit dat deze film het verhaal van Maisie is en de kijker het verhaal door de ogen van dit kind krijgt te zien krijgt.

Naast de shots, met daarin attributen voor kinderen, die twee scènes aan elkaar verbinden, heeft de film ook *temporal* en *graphic relation* toegepast om shots aan elkaar te verbinden. De temporal relation tussen II-22 en II-23 bestaat uit een black screen, die ongeveer drie seconden duurt om aan te geven dat er enige tijd verstreken is.⁹² Deze vorm van editing draagt niet bij aan de constructie van een unreliable narrator.

Naar mijn idee, kan de graphic relation tussen scène I-25 en II-26, waar tevens sprake is van een overgang van sequentie, indirect wél de unreliable narrator ondersteunen. Zoals te zien in figuur 21, loopt Lincoln aan het eind van II-22 met twee bekertjes door een deur een kamer in. Tegelijkertijd in nondiegetic sound te horen. Wanneer II-23 begint, wordt duidelijk dat er sprake was van een soundbridge; de muziek die al tijdens het einde van

⁹⁰ McGehee en Siegel, 00.05.52 – 00.05.58, 00.08.48 – 00.08.50.

⁹¹ McGehee en Siegel, 00.05.48 – 00.05.52.

⁹² McGehee en Siegel, 00.31.30 – 00.31.34.

scène II-22 te horen was, is de studio-opname van Maisie's moeder uit scène II-23. Scène II-23 begint met een shot van de deur waar Lincoln doorheen komt met twee bekertjes, zoals te zien in figuur 22. Beide keren dat Lincoln met bekertjes een deur door gaat, ziet Maisie dit. De verteller op het beeldspoor toont deze registratie van Maisie aan de kijker. De soundbridge, waarbij dezelfde muziek klinkt tijdens Lincolns handelingen versterkt het gevoel van herhaling nog eens extra voor de kijker. Maisie's fascinatie voor een herhaling van een handeling wordt verwerkt in een graphic relation tussen twee scènes, die dus indirect tot Maisie te herleiden is. Fascinatie voor herhaling is typerend voor jonge kinderen, denk maar aan het 100 keer spelen van Kiekeboe met een klein kind. Deze graphic relation tussen twee scènes zou de kijker dus weer even bewust kunnen maken van Maisie's kind-zijn.

De graphic relation is niet de enige techniek die de centrale thesis ondersteunt, die stelt dat er binnen het aspect editing technieken zijn die op een bepaalde manier bijdragen aan de constructie van de unreliable narrator. De toevoeging van nondiegetic sound in III-56 duidt bijvoorbeeld op een dergelijke indirecte bijdrage.⁹³ Ondanks dat ik het aspect sound al in een eerdere paragraaf besproken heb, bespreek ik het betreffende gebruik van sound in deze paragraaf, omdat de editing in dit geval heel duidelijk aanwezig is.

In scène III-56 is Maisie met haar moeder in de wijk Chinatown, waar ze samen op een pleintje zitten. Op het hele pleintje lopen alleen maar Chinezen rond. Zoals te zien in figuur 23, zijn in de eerste shot van deze scène al deze Chinezen te zien, terwijl de camera op een *dolly* richting de picknicktafel gaat, waar Maisie en haar moeder aan zitten. De laatste shot van de scène is een crane shot van ongeveer dezelfde plaats als waar de dolly zijn startpositie had in de eerste shot van deze scène. Het opvallende is, zoals te zien in figuur 24, dat alle Chinezen die in de eerste shot nog aanwezig waren, nu opeens verdwenen zijn.

Afgezien van deze *cheat cut*, is in deze scène zeer opvallende nondiegetic sound toegevoegd. Chinese muziek is te horen, terwijl de scène eindigt en de nieuwe scène begint. Mijns inziens, is het nog al een kinderlijke en zeer opvallende manier van het toevoegen van muziek, door bij een scène in Chinatown, Chinese muziek te laten horen. De muziek doet mij denken aan de associatie van een kind met een specifieke locatie. De toevoeging van Chinese muziek, kan mijn inziens, of door de film gedaan zijn als manier van editing die indirect met een kind te verbinden is, of er is sprake van internal diegetic sound. Ik speculeer door te zeggen dat de film de Chinese muziek erbij heeft geëdit, om een kinderlijke associatie te laten horen bij een scène, die zich in Chinatown afspeelt. De mogelijkheid dat er sprake is van internal diegetic sound en de verteller op het geluidspoor dus weer in de huid van Maisie is gekropen, waarbij Maisie Chinese muziek met Chinatown associeert, lijkt mij meer voor de hand liggend. Doordat de verteller op het geluidspoor in Maisie's huid is gekropen en Maisie door haar associatie van Chinatown en Chinese muziek, specifiek deze muziek hoort, hoort de kijker dit ook.

Omdat editing een effect heeft op de kijker, nam ik aan dat de editing in deze film bij zou dragen aan de constructie van de unreliable narrator. De film heeft de kijker door middel

⁹³ McGehee en Siegel, 01.14.24 – 01.15.19.

van technieken die bij het aspect editing horen, bewust gemaakt van het feit dat de film, het verhaal van Maisie is. Door middel van toevoeging van shots met daarin kindgerelateerde attributen, maar ook doordat andere relaties tussen scènes en de toevoeging van sound indirect met Maisie verbonden konden worden, draagt ook de editing bij aan de constructie van een unreliable narrator.

De filmische verteller

In deze paragraaf zal bekeken worden op welke manier de filmische verteller bijdraagt aan de constructie van een unreliable narrator. De deelvraag, wat de relatie is tussen het hogere niveau van de filmische verteller en het lagere niveau van de verteller op het geluidsspoor en de verteller op het beeldspoor, zal daardoor aan het einde van deze paragraaf beantwoord kunnen worden.

Om mijn keuze voor het gebruik van de woorden ‘hogere niveau’ en ‘lagere niveau’ te verantwoorden, kom ik, voor ik begin aan mijn analyse, even terug op de theorie van Peter Verstraten. De belangrijkste functie van een filmische verteller is, volgens Verstraten, het tonen van bewegende beelden en het produceren van geluid. Echter, omdat beeld en geluid allebei afzonderlijk een verhaal kunnen vertellen, heeft Verstraten de filmische verteller opgesplitst in de verteller op het beeldspoor en de verteller op het geluidsspoor.⁹⁴ Het kunnen maken van deze opsplitsing, stelt de filmische verteller op een hoger niveau dan de verteller op het beeldspoor en de verteller op het geluidsspoor. “Het is aan de filmische verteller om de afstemming tussen beide subvertellers te reguleren.”⁹⁵ Deze taak, die filmische verteller door de opsplitsing krijgt, legt de uiteindelijke macht over de subvertellers in handen van de filmische verteller en bevestigt daarmee ook het hogere niveau van deze instantie.

Wanneer de filmische verteller de uiteindelijke controle over beeld en geluid in de film niet goed reguleert, kan volgens Verstraten een leemte ontstaan tussen de verteller op het beeldspoor en de verteller op het geluidsspoor. Dit uit zich in de film doordat de beeldverteller meer visualiseert dan er strikt genomen wordt gezegd en/of beseft door het personage en vice versa.⁹⁶ Verstraten stelt dat de unreliability van een narrator versterkt kan worden door deze leemte.

Mijn eerste thesis, die in deze paragraaf centraal staat, stelt dat in *WHAT MAISIE KNEW* sprake is van een dergelijke leemte tussen de verteller op het beeldspoor en de verteller op het geluidsspoor, doordat de filmische verteller de uiteindelijke controle over deze subvertellers niet goed heeft gereguleerd. Deze leemte kan ervoor zorgen dat de kijker gaat twijfelen aan hetgeen Maisie hoort en ziet, wat vervolgens Maisie’s unreliability als narrator doet versterken. Ik zal deze thesis bewijzen aan de hand van segment II-25-a.

In 36 van de 37 point-of-view shots kruipen de verteller op het geluidsspoor en de verteller op het beeldspoor in de huid van Maisie.⁹⁷ Terwijl de verteller op het beeldspoor tijdens een point-of-view shot van Maisie, toont wat zij ziet, laat de verteller op het geluidsspoor tegelijkertijd horen wat Maisie hoort. De point-of-view shot in II-25-a is echter een uitzondering op dit gegeven.

Maisie is in dit segment op zoek naar haar moeder.⁹⁸ Wanneer zij in de woonkamer aankomt, kruipt de verteller op het beeldspoor in de huid van Maisie en toont hoe Maisie de

⁹⁴ Verstraten, 17.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Verstraten, 131.

⁹⁷ Zie bijlage 9.

⁹⁸ McGehee en Siegel, 00.36.29 – 00.36.38.

woonkamer afzoekt naar haar moeder, zoals te zien in figuren 25a en 25b. De voetstappen van Maisie die in de vorige shot van dit segment te horen waren, omdat de verteller op het geluidspoor al in de huid van Maisie zat, terwijl zij de trap op rende, zijn nu weg. Omdat Maisie stil staat en de verteller op het geluidspoor nog steeds in Maisie's huid zit, is er ook geen geluid bij deze point-of-view shot te horen. Echter, in de laatste seconde, van deze drie secondes durende point-of-view shot, zijn de voetstappen van Maisie weer te horen alsof ze de trap verder oprent.⁹⁹

Er is in dit segment sprake van een leemte tussen de verteller op het beeldspoor en de verteller op het geluidsspoor. Tijdens een point-of-view shot zouden beide vertellers in de huid van Maisie moeten kruipen en moeten laten zien en horen wat Maisie ziet en hoort. In dit segment is de verteller op het geluidspoor in de huid van Maisie gebleven terwijl zij verder de trap op rent, terwijl de verteller op het beeldspoor uit de huid van Maisie is gekropen en dezelfde setting is blijven framen, die de point-of-view shot van Maisie framede.

De filmische verteller heeft de afstemming tussen beide subvertellers niet goed gereguleerd. Dit kan ervoor zorgen dat de kijker gaat twifelen aan Maisie en hetgeen zij daadwerkelijk ziet en hoort. Toont de verteller op het beeldspoor in point-of-view shots bijvoorbeeld daadwerkelijk wat Maisie ziet, of toont de verteller op het beeldspoor bijvoorbeeld dingen die Maisie helemaal niet meer kan zien? Aan de hand van de verteller op het geluidsspoor viel in deze betreffende scène namelijk af te leiden, dat Maisie de setting van haar point-of-view shot helemaal niet meer kon zien, omdat ze zich al aan het verplaatsen was naar een andere plek.

36 van de 37 point-of-view shots in deze film bevestigen het gegeven, dat normaliter bij een point-of-view shot zowel de verteller op het beeldspoor als de verteller op het geluidsspoor in de huid van het personage kruipen van wie de point-of-view shot is. Wanneer dit het geval is, heeft de filmische verteller de afstemming tussen beide subvertellers tijdens een point-of-view shot goed gereguleerd. Wanneer één van de subvertellers echter niet in de huid gekropen is, van het personage van wie de point-of-view shot is, is er sprake van een leemte tussen beide vertellers en heeft de filmische verteller de afstemming tussen de vertellers niet goed gereguleerd. In II-25-a is dus sprake van een leemte, doordat de beeldverteller gedurende een point-of-view shot van Maisie niet de hele tijd in haar huid is gekropen.

Ik wil nog een tweede thesis in deze paragraaf centraal stellen. Deze thesis is ontstaan naar aanleiding van de resultaten uit de analyses van de aspecten, sounds, mise-en-scène, cinematography, editing en de eerste thesis met betrekking tot de filmische verteller, die ik in deze paragraaf al heb bewezen. De thesis stelt dat de verteller op geluidspoor de gehele film in de huid van Maisie is gekropen en laat horen wat ze hoort, terwijl de verteller op het beeldspoor enkel tijdens point-of-view shots in de huid van Maisie kruipt. In deze tweede thesis zeg ik voor het gemak dat de verteller op het beeldspoor bij alle point-of-view shot in de huid van Maisie is gekropen, terwijl ik aan de hand van mijn

⁹⁹ McGehee en Siegel, 00.36.32 – 00.36.34.

eerste thesis in deze paragraaf heb bewezen dat hier één uitzondering op is. Mijn tweede thesis zal ik bewijzen, door te verwijzen naar analyses van eenheden uit de film, die ik al eerder gedaan heb.

De allereerste thesis, die ik in mijn filmanalyse heb bewezen, stelde dat de verteller op het geluidspoor de hele film in de huid van Maisie kruipt. Gelijk vanaf het begin van de film valt het geluidsperspectief van de kijker samen met dat van Maisie, doordat de verteller op het geluidsspoor dus in de huid van Maisie is gekropen. De film bestaat uit internal diegetic sound, waardoor de kijker hoort wat Maisie hoort. De enige uitzondering op deze vorm van sound, is wanneer de film nondiegetic sound heeft toegevoegd. Toch kan er bij de schijnbare toevoeging van nondiegetic sound de vraag gesteld worden of ook in deze gevallen niet toch sprake is van internal diegetic sound. Is het geluid dat de kijker hoort, tijdens de editing toegevoegd als nondiegetic sound, of hoort de kijker wat Maisie hoort; of het geluid nu daadwerkelijk in de diegesis aanwezig is, of dat het geluid zich in Maisie hoofd afspeelt. Een voorbeeld hiervan, de Chinese muziek in Chinatown, is uiteengezet bij het aspect editing in de vorige paragraaf.¹⁰⁰

Uit de resultaten van de analyse van het aspect sound bleek dus dat de filmische verteller ervoor gekozen heeft aan de kijker enkel het geluid te laten horen, dat de verteller op het geluidsspoor hoort, omdat hij in de huid van Maisie is gekropen. De resultaten van de analyse van het aspect cinematography, bevestigen dat de verteller op het beeldspoor niet, zoals de verteller op het geluidsspoor wel, altijd in de huid van Maisie kruipt. Als dit wel het geval was, zou de film enkel uit point-of-view shots van Maisie bestaan, terwijl er ook vaak op dezelfde height als Maisie wordt gefilmd.¹⁰¹ Hierdoor zijn de gezichten van de volwassenen, waarvan emoties af zijn te lezen, niet geframed en kan de kijker enkel afgaan op de emoties van Maisie, die niet altijd reliable zijn omdat Maisie nog maar een kind is en zich kan vergissen in de manier waarop zij zichzelf en de diegesis waarneemt.¹⁰²

Naar mijn idee, is er door de filmische verteller bewust voor gekozen om niet alleen beelden te tonen, die de verteller op het beeldspoor ziet, wanneer hij in de huid van Maisie is gekropen. De keuze van de filmische verteller om ook beelden van de verteller op het beeldspoor te tonen, terwijl deze verteller niet in de huid van Maisie is gekropen, maar juist Maisie framed, draagt bij om Maisie als unreliable narrator te kunnen weergeven.

Er kan een verklaring worden gegeven voor de keuze van de filmische verteller, om de kijker alleen te laten horen wat Maisie hoort, aan de hand van kritiek die de film kreeg. Een van de kritieken op de film was namelijk, dat de film een voice over miste, die de gedachtegang van Maisie volwaardig literair tot leven had moeten wekken. Deze taak is in de film, naar mijn idee, overgenomen door de filmische verteller die alleen aan de kijker laat horen wat de verteller op het geluidsspoor hoort doordat hij in de huid van Maisie is gekropen. Een voice over is dus niet meer noodzakelijk omdat de verteller op het geluidsspoor, gedurende de hele film in de huid van Maisie kruipt. Op deze manier hoort de

¹⁰⁰ McGehee en Siegel, 01.14.24 – 01.15.19.

¹⁰¹ McGehee en Siegel, 00.21.12 – 00.21.42.

¹⁰² Booth, 159.

kijker enkel wat Maisie hoort en krijgt de kijker toch als het ware het verhaal van Maisie door haar “gedachte”, te horen. Naar aanleiding van mijn analyses ben ik tot deze conclusie gekomen en ik neem aan dat de recensent, die de betreffende kritiek over een voice over op de film geleverd heeft, niet een dergelijke uitgebreide analyse heeft gedaan en daarom tot zijn kritiek is gekomen.

Een andere verklaring voor de keuze van de filmische verteller om alleen de verteller op het geluidspoor gedurende de hele film in de huid van Maisie te kruipen is naar mijn idee dat het voor de filmische verteller ook gewoon makkelijker is om de verteller op het geluidsspoor in de huid van Maisie te laten kruipen. Zoals ook bij mensen in het alledaagse leven het geval is, is het ook bij Maisie normaal dat zij een geluid, zoals bijvoorbeeld een liedje, in haar hoofd hoort dat niet overeen hoeft te komen met het geluid in de diegesis dat andere personages ook kunnen horen. Haar unreliability als narrator is makkelijker te realiseren door de verteller op het geluidspoor in de huid van Maisie te laten kruipen en hierdoor geluid aan de kijker te laten horen dat subjectief kan zijn, omdat het om internal diegetic sound gaat en Maisie het alleen in haar hoofd hoort.

Het is, in opzichte van deze film, voor de filmische verteller moeilijker om de unreliability van Maisie als narrator te bevestigen door enkel de beelden te tonen van de verteller op het beeldspoor als deze in de huid van Maisie is gekropen. Wanneer de verteller op het beeldspoor in de huid van Maisie zit, ziet de kijker een point-of-view shot van een bepaald beeld in de diegesis die Maisie op dat moment ook ziet. De shot van dit beeld wordt niet zo snel anders waargenomen, dan het dergelijke beeld in de diegesis ook door andere personages waarneembaar is. Het horen van een geluid in het hoofd dat door personages in de diegesis niet of anders wordt gehoord, vindt makkelijker plaats. Uiteraard zijn er wel voorbeelden van films te noemen, waar sprake is van een verdraaiing van een beeld uit de diegesis, doordat de verteller op het beeldspoor in de huid van een personage is gekropen en de kijker het beeld van de diegesis door de ogen van dit personage ziet. Echter, vaak zijn dit films waarin de personage, bij wie de verteller op het beeldspoor in de huid kruipt, geestelijk niet in orde is, denk aan schizofrenie, slapeloosheid of labiliteit.¹⁰³ Ondanks dat Maisie jong is, is er geen verklaarbare reden te geven waarom zij een beeld uit de diegesis volledig anders waar zou nemen dan andere personages uit deze diegesis doen. Ik heb eerder gesteld dat er een mogelijkheid is dat Maisie zich kan vergissen in de waarneming van deze wereld, maar daarbij duidt ik op de manier waarop zij kennis vergaart en conclusies trekt uit hetgeen zij ziet, niet hoe zij een beeld, zoals bijvoorbeeld een persoon, in deze diegesis waarneemt.

Een voorbeeld van een dergelijke film, waarin wel sprake is van de verteller op het beeldspoor die langdurige in de huid van een personage kruipt en die ik in mijn onderzoek al eerder heb aangehaald is de film, *FIGHT CLUB*, van David Fincher uit 1999. In deze film is sprake van interne focalisatie, zoals Verstraten de techniek, waarbij de verteller op het beeldspoor overwegend in de huid van een personage is gekropen en aan de kijker toont

¹⁰³ Verstraten, 115.

wat een personage ziet, noemt.¹⁰⁴ Deze interne focalisatie, waardoor de kijker van de film, Tyler Durden als vriend van hoofdpersoon 'Jack' kent, wordt vanaf het begin van de film aan de kijker gepresenteerd als externe focalisatie. Pas aan het eind van de film wordt duidelijk dat de kijker een groot deel van de film, waar Tyler als 'Jacks' vriend werd bestempeld, te maken had met interne focalisatie. Tyler blijkt namelijk nooit bestaan te hebben. Figuur 26a en 26b zijn twee screenshots van respectievelijk het begin en het einde van de film, waarin zowel voor 'Jack' duidelijk wordt dat hij zelf Tyler is en Tyler nooit een ander persoon is geweest als dat voor de kijker duidelijk wordt dat hij te maken had met interne focalisatie in plaats van externe focalisatie.

In deze paragraaf heb ik twee theses bewezen, waardoor ik nu de relatie tussen het hogere niveau van de filmische verteller en het lagere niveau van de verteller op het geluidspoor en de verteller op het beeldspoor uiteen kan zetten. De filmische verteller heeft als taak om de afstemming tussen beide subvertellers te reguleren. Zoals mijn eerste thesis in deze paragraaf stelt, is er in de film *WHAT MAISIE KNEW* een enkele keer sprake van een leemte tussen de verteller op het geluidspoor en de verteller op het beeldspoor, omdat de filmische verteller de afstemming tussen beide vertellers niet goed heeft gereguleerd. In het geval van de besproken point-of-view shot faalt de filmische verteller in het reguleren van de beide vertellers, die op het moment van de point-of-view shot beiden in de huid van Maisie zouden moeten zijn gekropen. De verklaring voor deze leemte, kan echter zijn, dat de unreliability van Maisie versterkt wordt, door deze leemte.

Uit mijn analyse bleek ook dat de point-of-view shots van Maisie, de enige momenten zijn, dat de verteller op het beeldspoor in de huid van Maisie kruipt, terwijl ik met mijn tweede thesis in deze paragraaf heb bewezen dat de verteller op geluidspoor de gehele film in de huid van Maisie is gekropen en laat horen wat zij hoort.

Er is dus geen overeenstemming tussen het aantal momenten dat beide vertellers in de huid van Maisie kruipen, aangezien de verteller op het geluidspoor dit de hele film doet en de verteller op het beeldspoor enkel tijdens point-of-view shots van Maisie. De afstemming tussen beide vertellers is dus niet hetzelfde gereguleerd door de filmische verteller. Een tweetal verklaringen maken de keuze van de filmische verteller, voor deze ongelijke regulering duidelijk. Door de verteller op het geluidspoor in de huid van Maisie te laten kruipen, hoort de kijker enkel wat Maisie hoort en krijgt de kijker als het ware het verhaal van Maisie door haar 'gedachte', te horen. Ook is het voor de filmische verteller makkelijker om Maisies unreliability als narrator te realiseren, door de verteller op het geluidspoor in de huid van Maisie te laten kruipen in plaats van de verteller op het beeldspoor in de huid van Maisie te laten kruipen.

¹⁰⁴ Ibidem.

Conclusie

In deze scriptie stond een analyse van de constructie van de unreliable narrator op het geluids- en beeldspoor van de film, *WHAT MAISIE KNEW*, centraal. De vraag, die aan de hand van deze analyse beantwoord zou worden, luidt als volgt:

Hoe wordt de unreliable narrator, Maisie, geconstrueerd op zowel het geluids- als het beeldspoor van de film *WHAT MAISIE KNEW* van Scott McGehee en David Siegel, uit 2012?

Deze vraag kan in drie delen beantwoord worden, respectievelijk zal beantwoord worden hoe de unreliable narrator, Maisie, is geconstrueerd op het geluidsspoor en hoe de unreliable narrator, Maisie, is geconstrueerd op het beeldspoor. De filmische verteller, die op een hoger niveau dan de verteller op het geluidsspoor en de verteller op het beeldspoor staat, zal als overkoepelende instantie uiteindelijk ook een overkoepelend antwoord geven wat betreft de constructies van de unreliable narrator, Maisie, op de twee sporen. Deze manier, waarop de hoofdvraag beantwoord zal worden, vormde tevens de structuur van dit onderzoek.

Op het geluidsspoor wordt de unreliable narrator, Maisie, geconstrueerd, doordat de verteller op dit spoor in de huid van Maisie kruipt. Gelijk vanaf het begin van de film deelt de kijker het geluidsperspectief met Maisie. Dit principe noemen Bordwell en Thompson internal diegetic sound. Internal diegetic sound is subjectief; de kijker hoort wat één personage hoort, in tegenstelling tot dat wat alle personages horen en Bordwell en Thompson external diegetic sound noemen. Doordat internal diegetic sound subjectief is, kan dit geluid onbetrouwbaar zijn. Dit subjectieve geluid, dat het enige geluid is dat de kijker hoort, omdat de verteller op het geluidsspoor gedurende de hele film in de huid van Maisie kruipt, bevestigt de unreliability van het verhaal van Maisie.

Het feit dat Maisie een jong kind is, maakt haar een fallible unreliable narrator, volgens Wayne Booth. Volgens hem zou Maisie een narrator zijn, die zich vergist in de manier waarop zij zichzelf en de *diegesis* waarneemt. Verstraten zegt hierover:

“Door haar gebrek aan kennis van een ‘grote mensen’-kwestie als de bittere strijd tussen haar gescheiden ouders interpreteert ze zaken op onschuldige, en daardoor onorthodoxe, wijze.”¹⁰⁵

Verschillende uitspraken die zowel Maisie als andere personages doen, bevestigen dus het kind-zijn van Maisie en daarmee haar unreliability als narrator van een verhaal over een ‘grote mensen-kwestie’. Maisie’s uitspraken maken, volgens Verstraten, de kijker bewust van de kloof tussen het naïeve register aan indrukken van het kind en de feitelijke aard van

¹⁰⁵ Verstraten, 106.

het vileine conflict.¹⁰⁶ Daarmee is, volgens Verstraten, voor de kijker al duidelijk dat hij te maken heeft met een unreliable narrator.

Op het beeldspoor wordt de unreliable narrator, Maisie, geconstrueerd door de technieken die toebehoren aan de aspecten mise-en-scène, cinematography en editing.

Bij het aspect mise-en-scène is costume een belangrijke techniek, die bijdraagt aan de constructie van de unreliable narrator, Maisie. Maisie's excentrieke en zelf uitgekozen kleding, benadrukt haar jonge leeftijd. Niet alleen leggen de personages in de film veel nadruk op Maisies kleding, ook de camera benadrukt Maisie's kind-zijn, door extra aandacht aan de opvallende kledingstijl van Maisie te besteden. Maisie's kleding is zelfs te onderscheiden als een motief van de film. De techniek setting draagt ook bij aan de constructie van Maisie als unreliable narrator. Door Maisie op een bepaalde manier in een specifieke setting te situeren, wordt benadrukt hoe klein Maisie nog maar is, waarmee haar unreliability als narrator versterkt wordt.

Bij het aspect cinematography is de point-of-view shot een belangrijke techniek, die bijdraagt aan de constructie van de unreliable narrator, Maisie. De film bevat 37 point-of-view shots, die allen van Maisie zijn. Deze point-of-view shot zijn de enige momenten dat de verteller op het beeldspoor in de huid van Maisie kruipt en de kijker precies ziet wat Maisie ziet. Het feit dat de verteller op het beeldspoor alleen in de huid van Maisie kruipt, bevestigt dat de kijker alleen ziet wat Maisie in bepaalde situaties ziet en benadrukt daarmee de unreliability van het verhaal. Ook hetgeen in de point-of-view shots wordt getoond, bevestigt de jonge leeftijd van Maisie. De point-of-view shots tonen namelijk niet altijd een beeld dat belangrijk is voor het verhaal, maar ook beelden die belangrijk zijn voor Maisie, die belangrijk zijn in de wereld van een kind, zoals bijvoorbeeld speelgoed.

In de overige shots van de film, is Maisie zelf geframed. In deze shots wordt een techniek gebruikt, waarbij de camera op dezelfde height als Maisie wordt geplaatst. Deze techniek draagt ook bij aan de constructie van Maisie als unreliable narrator. Door deze techniek worden de volwassenen in het frame namelijk bij hun taille afgesneden, waardoor hun gezicht niet te zien is en hun emoties incompleet zijn. De enige emoties waar de kijker nog mee te maken heeft, zijn die van Maisie en omdat Maisie nog maar een kind is, zullen deze emoties niet altijd even reliable zijn.

Ook binnen het aspect editing worden technieken gebruikt die bijdragen aan de constructie van een unreliable narrator in de film. Elf keer wordt een scène opgevolgd door een andere scène, met tussenkomst van een extra shot. In een dergelijk shot wordt een setting gefilmd waarin attributen staan, die gerelateerd kunnen worden aan kinderen. Deze tussenkomst van een extra shot kan het effect hebben, dat de kijker bewust wordt gemaakt van het feit dat hij te maken heeft met het verhaal van een kind, het verhaal van een unreliable narrator.

Binnen het aspect editing zijn óók technieken te vinden, die indirect de unreliable narrator, Maisie, ondersteunen. De opvolging van twee scènes, door middel van een graphic relation met overdreven herhaling, kan de kijker doen denken aan de fascinatie van kinderen

¹⁰⁶ Ibidem.

voor herhaling. Ook de toevoeging van een kinderlijke associatie van sound bij een specifieke locatie, kan indirect met Maisie worden verbonden en benadrukt haar jonge leeftijd en daarmee haar unreliability als narrator.

Ondanks dat de filmische verteller is opgesplitst in een verteller op het geluidsspoor en een verteller op het beeldspoor, omdat beide vertellers afzonderlijk een verhaal kunnen vertellen, ligt de uiteindelijke controle over beeld en geluid in handen van de filmische verteller. Op het hogere niveau van deze filmische verteller is in deze film ook een bijdrage geleverd aan de constructie van de unreliable narrator, Maisie.

In de film is sprake van een leemte, doordat de filmische verteller de afstemming tussen de verteller op het geluidsspoor en de verteller op het beeldspoor niet goed heeft gereguleerd. Tijdens één van de point-of-view shots kan hetgeen Maisie ziet en de kijker van de film daardoor ook ziet, omdat de verteller op het beeldspoor tijdens point-of-view shots in de huid van Maisie kruipt, in twijfel worden getrokken. Dit benadrukt het feit dat hetgeen de verteller op het beeldspoor aan de kijker toont, terwijl hij doet alsof hij in de huid van Maisie is gekropen, niet altijd reliable is. De verklaring voor het laten ontstaan van deze leemte door de filmische verteller, kan echter zijn, dat de unreliability van Maisie erdoor versterkt wordt.

Uit de analyse van de film blijkt dat de filmische verteller geen overeenstemming heeft gereguleerd tussen het aantal momenten dat de verteller op het geluidsspoor en de verteller op het beeldspoor in de huid van Maisie kruipen. De verteller op het geluidsspoor doet dit namelijk de hele film, terwijl de verteller op het beeldspoor enkel tijdens point-of-view shots van Maisie in haar huid kruipt. Er zijn echter, naar mijn idee, twee verklaringen te geven voor deze keuze van de filmische verteller.

Een eerste verklaring voor de keuze van de filmische verteller, om de verteller op het geluidsspoor de hele film in de huid van Maisie te laten kruipen, is dat het voor de filmische verteller makkelijker is om Maisies unreliability als narrator te realiseren, door juist deze verteller in de huid van Maisie te laten kruipen in plaats van de verteller op het beeldspoor.

Een tweede verklaring is dat, doordat de verteller op het geluidsspoor in de huid van Maisie kruipt, de kijker enkel hoort wat Maisie hoort en de kijker als het ware het verhaal van Maisie door haar 'gedachte' krijgt te horen. Het geluid dat de kijker als external sound zou annoteren, krijgt een gehele subjectieve inkleuring en is daarmee internal sound te noemen.¹⁰⁷ Deze sound benadrukt de unreliability van het verhaal van Maisie. De keuze van de filmische verteller om juist de verteller op het geluidsspoor de gehele film in de huid van Maisie te laten kruipen, is hiermee verklaard.

De filmische verteller draagt, in de theorie van Verstraten, de verantwoordelijkheid voor het totaal ontwerp van de film. Hierdoor dient de filmische verteller de uiteindelijke controle over het beeld en geluid van de film te reguleren. De verantwoordelijkheid voor hetgeen de verteller op het geluidsspoor laat horen en de verteller op het beeldspoor toont, ligt dus in handen van de filmische verteller.

¹⁰⁷ Verstraten, 115.

Ondanks dat Verstraten zijn eigen idee over unreliable narrators niet als zodanig benoemd in zijn boek, *Handboek filmnarratologie*, is uit mijn onderzoek gebleken dat het concept 'unreliable narrator', toepasbaar is binnen de theorie van Verstraten. De invulling van dit concept, heb ik daarbij onderzocht, evenals Bordwell een narrator erkent, als een constructie van de kijker van de film, die ontstaat door de organisatie van een set signalen in het verhaal. Deze signalen in het verhaal waren de verschillende technieken op zowel het geluidsspoor als het beeldspoor die de unreliable narrator hielpen construeren.

Juist door de twee sporen apart te analyseren, kwam heel duidelijk naar voren op welke de manier beide subvertellers onafhankelijk van elkaar een unreliable narrator construeren. Want waar de verteller op het geluidsspoor de gehele film in de huid van Maisie kruipt om haar unreliability als narrator te versterken, gebruikt de verteller op het beeldspoor technieken als costume, angle of framing en *shot to shot relations* om Maisie's unreliability te bevestigen. Doordat de verteller op het geluidsspoor en de verteller op het beeldspoor beiden een eigen verhaal kunnen vertellen en de constructie van het specifieke concept 'unreliable narrator' bij beide vertellers anders is gebleken, is een onderzoek met daarin een analyse van deze constructie in afzonderlijk het geluidsspoor en het beeldspoor zinvol gebleken.

Zowel het geluidsspoor als het beeldspoor, die volgens Peter Verstraten, samen met de filmische verteller de narratieve structuur van een film behelzen, kunnen dus niet alleen een eigen verhaal vertellen, maar kunnen ook een specifiek narratologisch concept verschillend construeren. Ook de overkoepelende instantie, de filmische verteller, kan een bijdrage leveren aan de constructie van een specifiek narratologisch concept. Mijn onderzoek, waarin de film *WHAT MAISIE KNEW* als case study fungeerde en waarin een Neo-formalistische methode, die David Bordwell hanteert, gebruikt werd, om de constructie van de unreliable narrator, te onderzoeken, heeft aangetoond, dat het zinvol is om een filmanalyse, van de constructie van een specifiek narratologische concept, te maken aan de hand van de narratieve structuur van een film, zoals Peter Verstraten deze beschrijft.

Bronnenlijst

- Anten, Hans. "De focalisatie voorbij? Over structuralistische zekerheden en postmoderne mogelijkheden." *Vooy's Tijdschrift voor letteren* 19 (1999): 252-254.
- Auteur onbekend, "Pleonasme/tautologie," *Taaladvies* (12 maart 2013)
http://taaladvies.net/taal/advies/vraag/664/pleonasme_tautologie/.
- Bal, Mieke. *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 1978.
- Bockting, Berend. "What Maisie Knew." *Volkskrant* (24 oktober 2013).
http://www.volkskrant.nl/wca_digi/film_detail/460/1005662/What-Maisie-Knew.html.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Bordwell, David. "Historical Poetics of Cinema." *The Cinematic Text. Methods and Approaches*, nr. 3 (1989): 368-398.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Great Britain: Methuen & Co. Ltd., 1985.
- Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film Art, an Introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc., 1993.
- Boven, Erica van en Gillis Dorleijn. *Literair Mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2003.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1990.
- Craig, Randall. "Read[ing] the unspoken into the spoken: Interpreting What Maisie Knew." *The Henry James Review* 2, nr. 3 (1981): 204-212.
- Currie, Gregory. "Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, nr. 1 (1995): 19-29.
- David, Fincher. "Fight Club." *Fight Club*. [DVD], Twentieth Century Fox, 1999.
- Herman, Luc en Bart Vervaeck. *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2001.
- Honeyman, Susan. "What Maisie Knew and the Impossible Representation of Childhood." *The Henry James Review* 22, nr. 1 (2001): 67-80.
- James, Henry. *What Maisie Knew*. Chicago: Herbert S. Stone, 1897.
- Nünning, Ansgar. "Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens." *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (1998): 3-40.
- Nünning, Vera. "Die Historische Variabilität von Werten und Normen: *The Vicar of Wakefield* als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung." *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (1998): 257-285.
- Olsen, Greta. "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators." *Narrative* 11, nr. 1 (2003): 93-109.

Phelan, James en Mary Patricia Martin. "The Lessons of 'Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day." *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (1999): 88-109.

Vertraten, Peter. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2008.

Wolk, Merla. "Narration and Nurture in What Maisie Knew." *The Henry James Review* 4, nr. 3 (1983): 196-206.

Credits

<u>Titel:</u>	What Maisie knew
<u>Directors:</u>	Scott McGehee en David Siegel
<u>Screenplay:</u>	Nancy Doyne en Carroll Cartwright
<u>Gebaseerd op:</u>	Het boek van Henry James, met de gelijknamige titel uit 1897
<u>Taal:</u>	Engels
<u>First release:</u>	Canada, september 2012 (Toronto International Film Festival)
<u>Release datum VS:</u>	April 2013 (San Francisco International Film Festival)
<u>Release datum Nederland:</u>	September 2013 (Film by the Sea Film Festival)
<u>Music:</u>	Nick Urata
<u>Film location:</u>	Manhattan, VS
<u>Costume design:</u>	Stacey Battat
<u>Set decoration:</u>	Susan Perlman
<u>Cinematography:</u>	Giles Nuttgens
<u>Editing:</u>	Madeleine Gavin

Acteurs/actrices

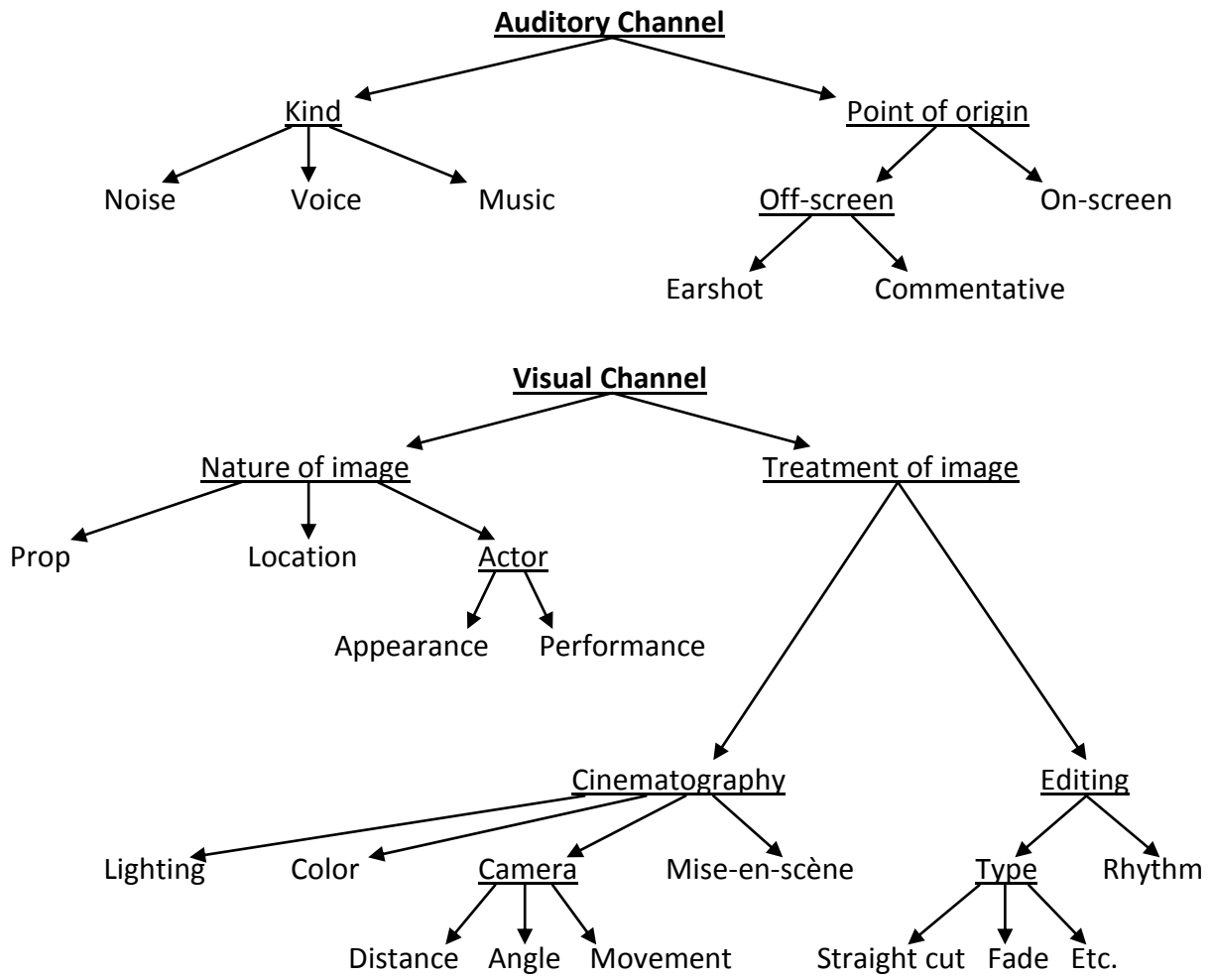
Onata Aprile
Julianne Moore
Steve Coogan
Joanna Vanderham
Alexander Skarsgård

Personages

Maisie
Susanna
Beale
Margo
Lincoln

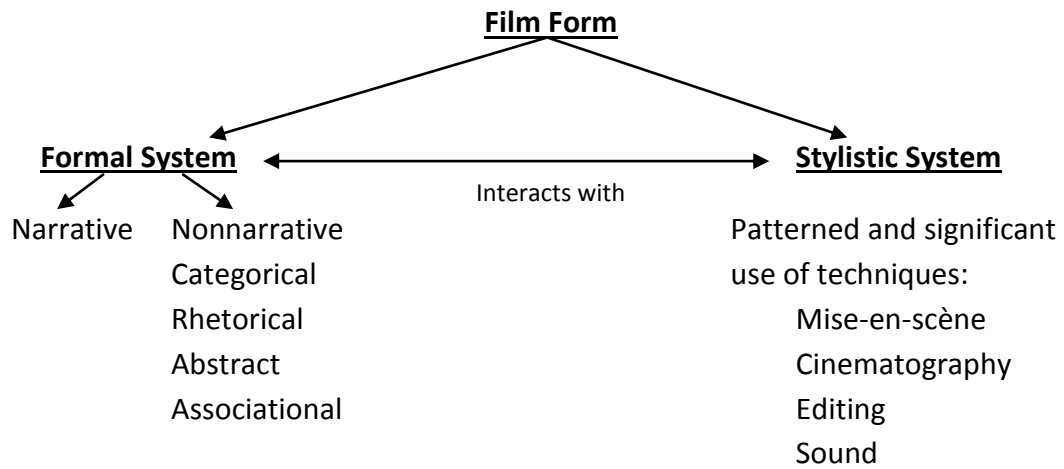
Bijlage 1: Schema Seymour Chatman

Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (London: Cornell University Press, 1990), 135.



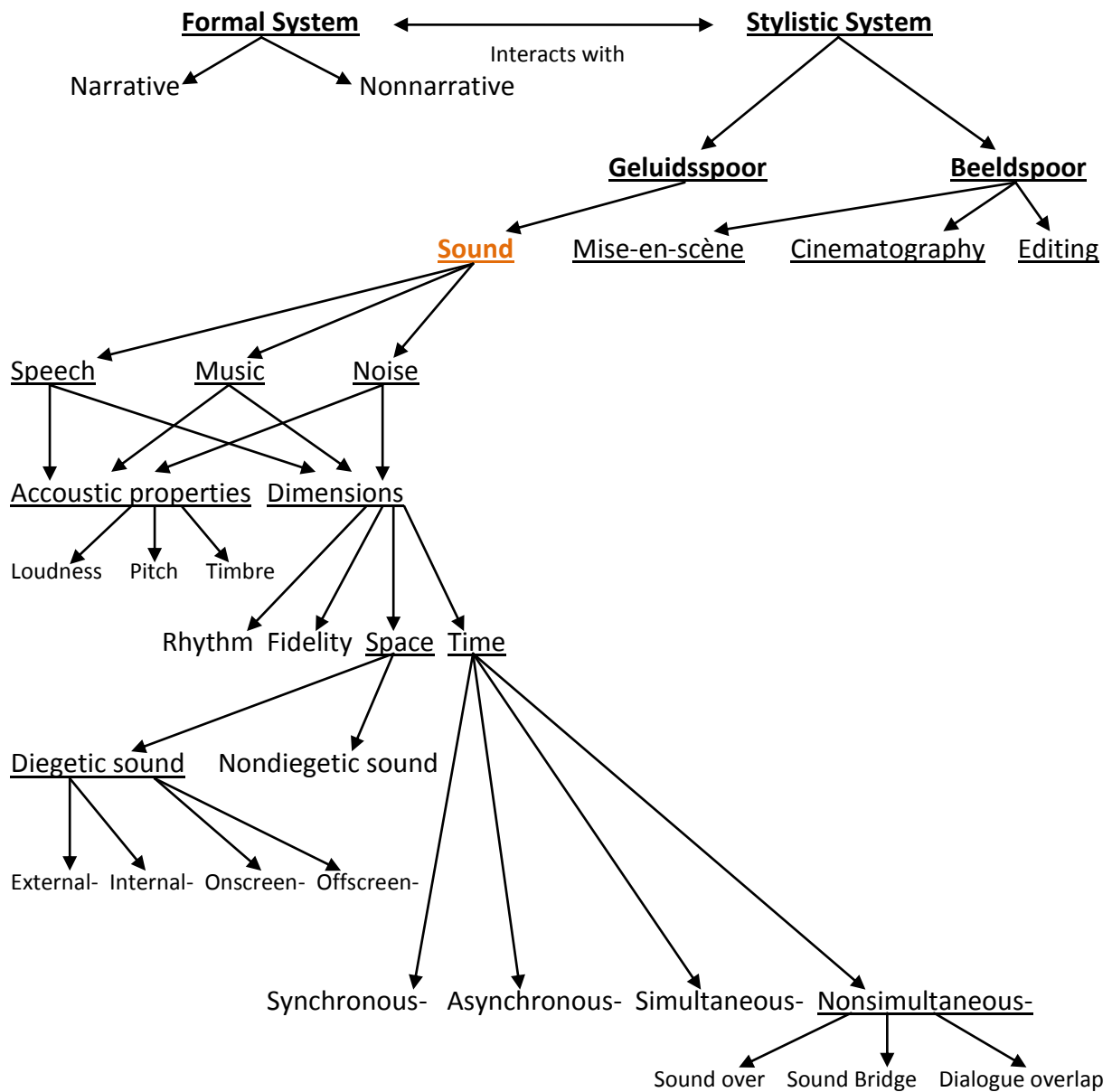
Bijlage 2: Schema David Bordwell en Kristin Thompson

David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art, an Introduction* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1993), 333.



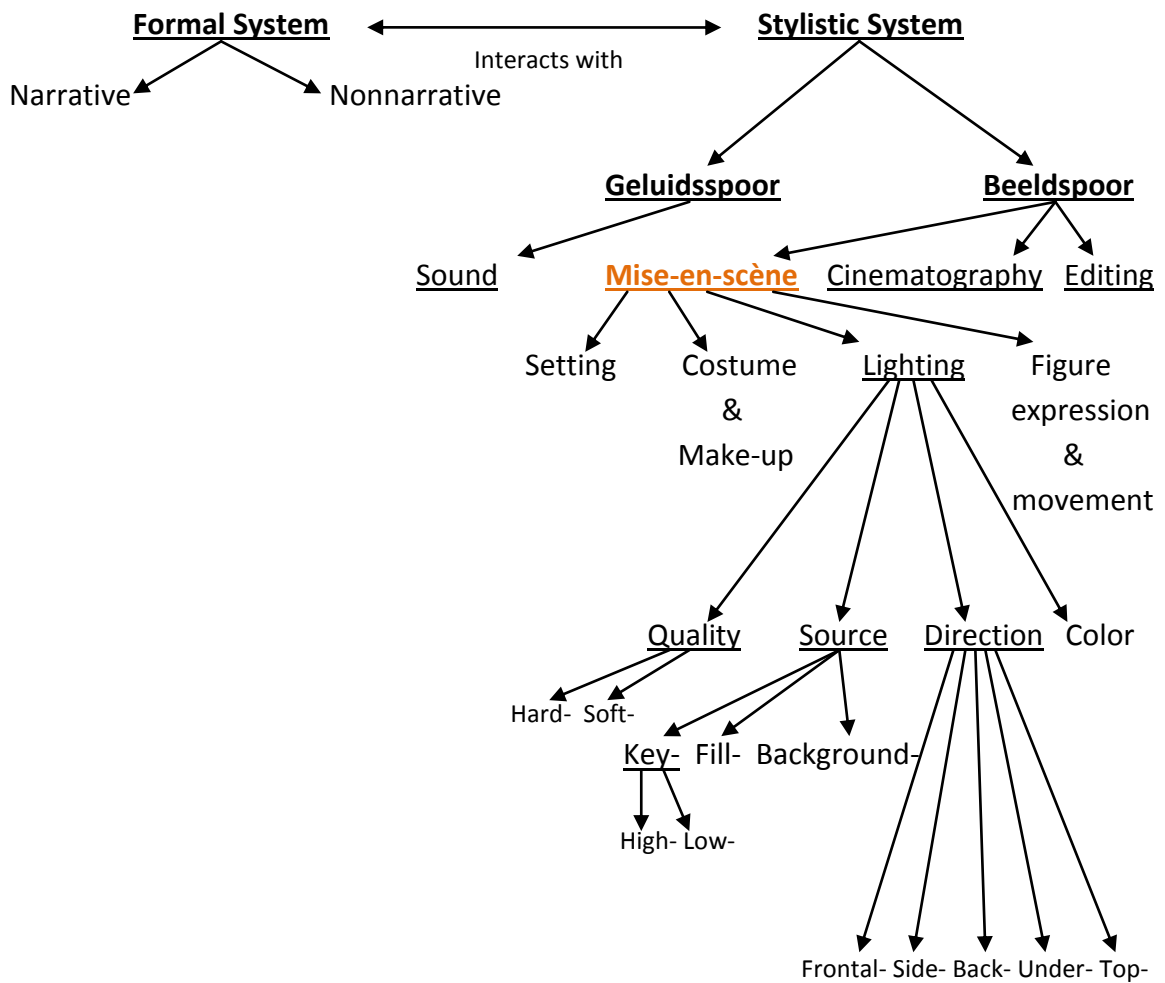
Bijlage 3: Schema aspect sound in WHAT MAISIE KNEW

Afgeleid van: David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art, an Introduction* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1993).



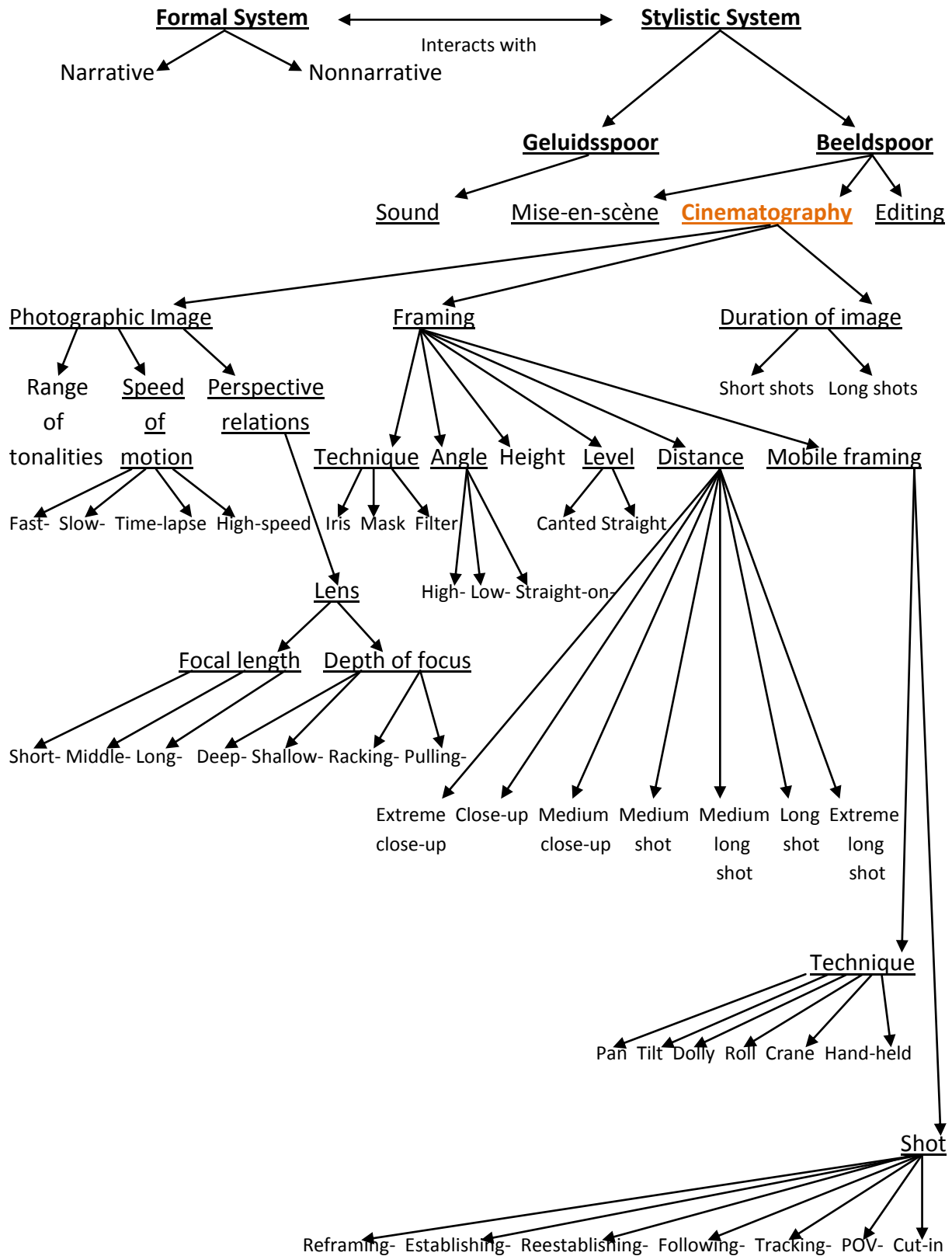
Bijlage 4: Schema aspect mise-en-scène in WHAT MAISIE KNEW

Afgeleid van: David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art, an Introduction* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1993).



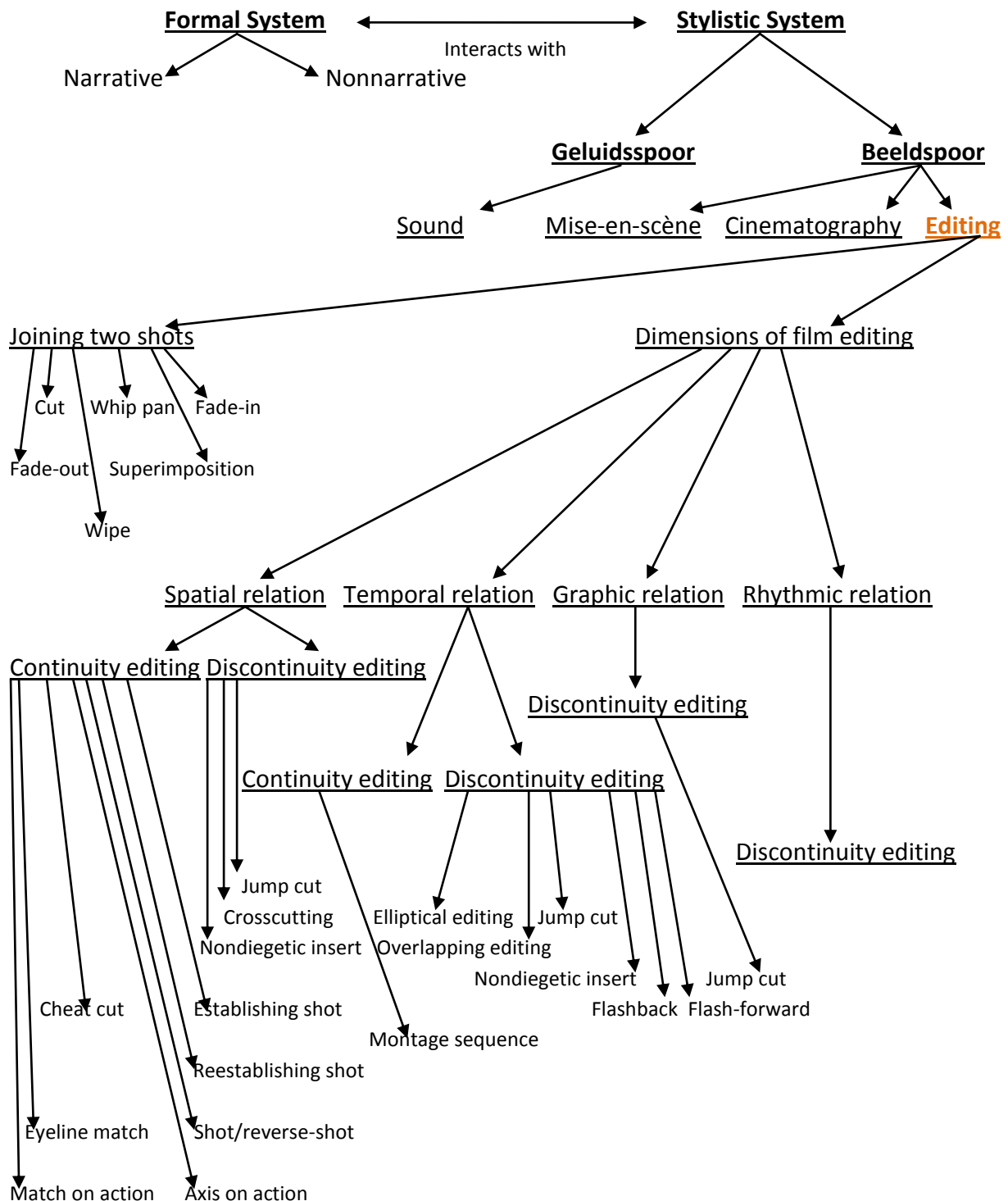
Bijlage 5: Schema aspect cinematography in WHAT MAISIE KNEW

Afgeleid van: David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art, an Introduction* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1993).

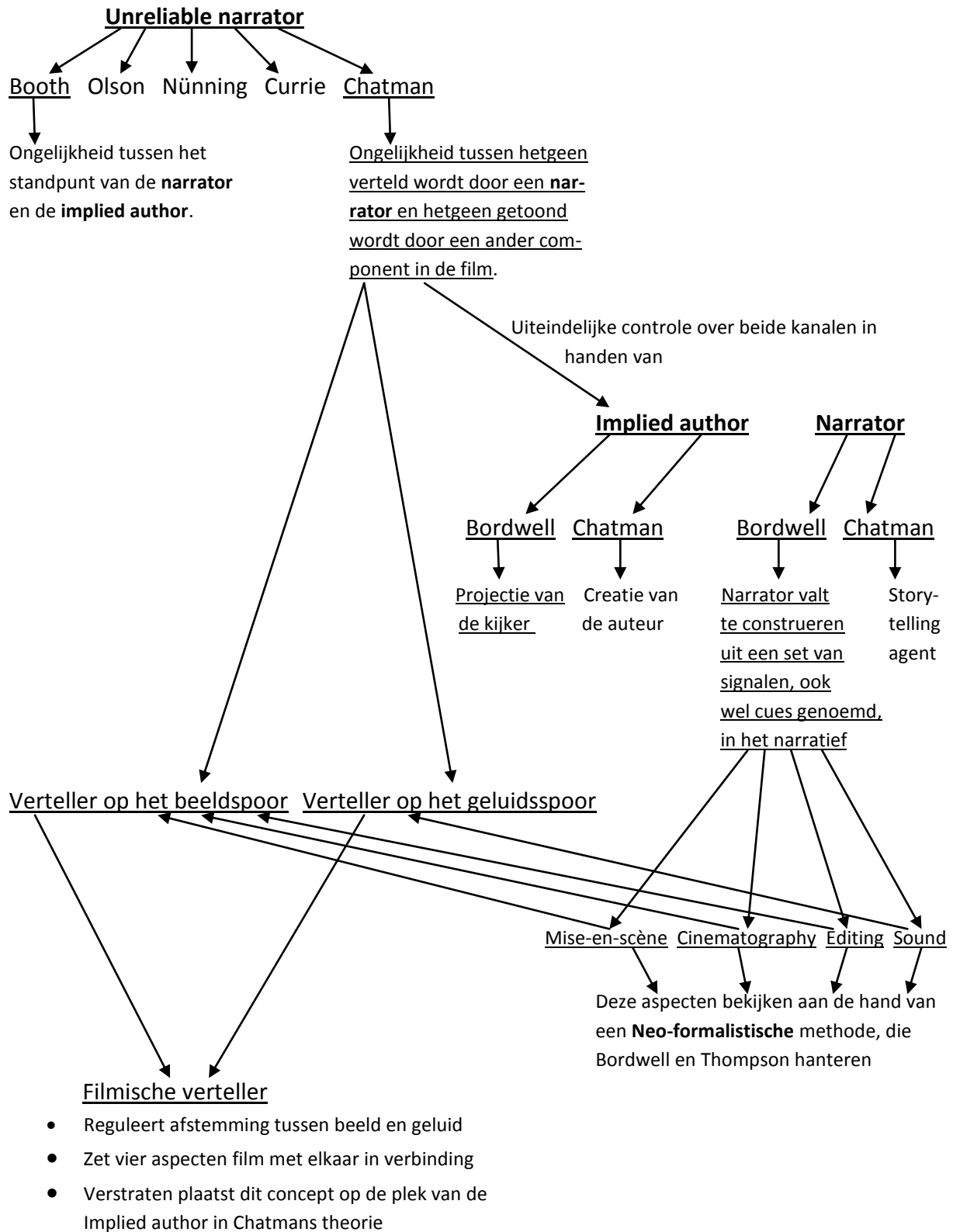


Bijlage 6: Schema aspect editing in WHAT MAISIE KNEW

Afgeleid van: David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art, an Introduction* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1993).



Bijlage 7: Overzicht theorieën en methode



Bijlage 8: Segmentatie WHAT MAISIE KNEW

McGehee, Scott en David Siegel. "What Maisie Knew." *What Maisie Knew*. [DVD], Millennium Entertainment, 2012.

De verschillende sequenties in de film WHAT MAISIE KNEW zullen allen een Romeins cijfer krijgen en een bepaalde kleur representeren voor een snel overzicht. De indeling in kleuren is terug zijn te vinden in de bijgevoegde legenda. De sequenties zijn gebaseerd op de grote verandering in Maisie's leven en dus de grote wendingen, die in de film te zien zijn.

Respectievelijk zullen de volgende grote veranderingen per sequentie centraal staan: Maisie's ouders gaan scheiden, Maisie's ouders trouwen opnieuw, Maisie heeft er een nieuwe stiefmoeder en stiefvader bij, de nieuwe huwelijken van Maisie's ouders stranden.

De scènes die aan de verschillende sequenties toebehoren, zullen dezelfde kleur als de sequenties krijgen en allen genummerd worden. De scènes staan daarmee tevens op volgorde zoals ze in de film te zien zijn. Binnen de scènes zijn segmenten te onderscheiden. Deze zullen ook dezelfde kleur krijgen als de scène en daarmee de sequentie waar ze bij horen en zullen per scène steeds opnieuw een opvolgende letter van het alfabet krijgen.

Wanneer ik in mijn analyse, in het vervolg, wil verwijzen naar het vierde segment van de 43^{ste} scène, die daarmee in de derde sequentie plaatsvindt, zal ik dit als volgt weergegeven: III-43-d.

Sequenties

I: Aanloop naar de scheiding van Maisie's ouders, de scheiding, de verdeling van de voogdij

II: De nieuwe huwelijken van Maisie's ouders

III: Maisie's leven bij haar ouders en hun nieuwe partners

IV: Stranden van huwelijk vader van Maisie en Margo en moeder van Maisie en Lincoln

C. Credit titles

(1) Maisie's slaapkamer

a) Maisie gaat op bed

Credit titles

b) Moeder zingt

c) Maisie valt in slaap

C. Credit titles

(2) het huis van Maisie's ouders

a) Maisie doet de deur open

- b) Kinderjuf Margo komt bij de deur
- c) Maisie gaat fooi halen
- d) Ouders maken ruzie
- e) Margo en pizzabezorger kletsen
- f) Maisie geeft fooi aan pizzabezorger
- g) Maisie en Margo gaan naar de keuken
- h) Maisie en Margo gaan buiten eten
- i) Vader komt ook buiten

C. Credit titles

(3) Maisie's school

- a) Maisie loopt naar school
- b) Maisie heeft les
- c) Maisie is uit

(4) het huis van Maisie's ouders

- a) Maisie maakt eten
- b) Ouders maken ruzie
- c) Maisie slaapt voor de televisie
- d) Moeder speelt piano
- e) Slotenmaker vervangt slot

(5) het huis van Maisie's moeder

- a) Maisie ligt met haar moeder in bed
- b) Vader slaat op de deur
- c) Ouders maken ruzie

(6) bij het water

- a) Maisie kijkt naar de bootjes
- b) Maisie loopt met Margo bij het water

(7) Maisie's school

- a) Maisie heeft les
- b) Vader klopt op de deur
- c) Maisie is uit
- d) Maisie en vader zullen espresso gaan drinken
- e) Moeder onderbreekt
- f) Maisie gaat met moeder mee naar huis

(8) het huis van Maisie's moeder

- a) Een vriendinnetje, Zoë, komt bij Maisie spelen
- b) Beide moeders praten
- c) Maisie, moeder en Zoë maken een taart
- d) Maisie en Zoë spelen
- e) Moeder geeft een feestje
- f) Moeder fluistert met Maisie
- g) Zoë en Maisie slapen in tent

- h) Zoë huilt
- i) Moeder en Lincoln praat
- j) Vader Zoë haalt Zoë op
- k) Moeder gaat terug naar feestje
- l) Margo helpt Maisie met uitkiezen van kleren
- m) Moeder is gestrest

(9) de rechtbank

- a) Moeder vertelt dat vader Maisie mishandelde
- b) Maisie is overweldigd van het gebouw
- c) Maisie wordt verhoord
- d) Maisie ziet vader en Margo praten
- e) Maisie ziet moeder en advocaat praten

(10) het huis van Maisie's moeder

- a) Margo kookt voor Maisie
- b) Vader belt met Margo
- c) Vader komt langs
- d) Vader knuffelt met Maisie
- e) Vader flirt met Margo
- f) Moeder maakt Maisie wakker

(11) Maisie's school

- a) Maisie en moeder komen met de taxi aan bij school
- b) Moeder vraagt aan juf of Maisie al naar binnen mag
- c) Maisie maakt schoolwerk
- d) Maisie drinkt water
- e) Jongetje zegt Maisie dat zijn moeder haar thuisbrengt

(12) de terugweg van school naar het huis van Maisie's moeder

(13) het huis van Maisie's moeder

- a) Maisie groet Byron in de lobby
- b) Maisie ziet de open deur
- c) Maisie hoort haar ouders ruziën
- d) Ouders merken Maisie op
- e) Maisie moet spullen pakken

(14) de taxirit van het huis van Maisie's moeder naar het huis van Maisie's vader

(15) het huis van Maisie's vader

- a) Maisie speelt met de draaideur
- b) Maisie en vader komen bij de deur aan
- c) Margo doet open
- d) Maisie bekijkt de keuken
- e) Maisie bekijkt haar slaapkamer
- f) Vader laat Margo en Maisie alleen
- g) Maisie speelt met haar nieuwe speelgoed

- h) Margo praat over haar situatie bij Maisie's vader
 - i) Maisie en Margo zitten aan tafel
 - j) Vader telefoneert
 - k) Vader kondigt zijn reis aan
 - l) Vader kondigt hun bootreisje daarna aan
 - m) Margo en Maisie zijn blij met het nieuws
 - n) Maisie wordt wakker van de bel
 - o) Vader neemt bloemen van bezorger aan
 - p) Maisie kijkt stiekem naar vader wanneer hij de bloemen weggooit
 - q) Maisie fietst rondjes buiten
 - r) Maisie haalt de bloemen uit de prullenbak
- (16) Maisie's school
- a) Maisie heeft gymles
- (17) het huis van Maisie's vader
- a) Maisie speelt met haar speelgoed
 - b) Margo vindt de bloemen
 - c) Margo en Maisie praten over de bloemen
 - d) Margo en Maisie gaan bloemen drogen
 - e) Margo vertelt Maisie dat ze bij vader intrekt
 - f) Maisie wacht op de taxi
- (18) de taxirit van het huis van Maisie's vader naar het huis van Maisie's moeder
- a) Maisie vertelt over haar brandwond
 - b) Maisie vertelt dat Margo ook bij vader woont
 - c) Moeder hoort Maisie uit
 - d) Moeder is woest
- (19) het huis van Maisie's moeder
- a) Moeder belt over vader met advocaat
- (20) buiten de school van Maisie en in de speeltuin
- a) Nieuwe kinderjuf wacht Maisie op na school
 - b) Maisie speelt in de speeltuin
- (21) het huis van Maisie's moeder
- a) Maisie kijkt hoe kinderjuf kookt
 - b) Maisie praat over kinderjuf met moeder
- (22) de rechtbank
- a) Maisie wacht in de rechtbank terwijl kinderjuf slaapt
 - b) Maisie hoort moeder ruziën
 - c) Maisie gaat met moeder mee
 - d) Maisie kijkt nog even naar vader en Margo
 - e) Moeder vertelt dat Maisie bloemenmeisje wordt
- (23) de kerk
- a) Maisie kijkt de kerk in

b) Vader kleed getuige aan

(24) Maisie's school

- a) Maisie wacht in de gang van school
- b) Maisie ruikt aan de bloemen
- c) De directeur vraagt naar haar moeder
- d) Margo komt binnen
- e) Lincoln komt binnen
- f) Lincoln en Margo bellen moeder Maisie
- g) Margo gaat naar het vliegveld
- h) Maisie wil niet dat Margo gaat
- i) Maisie gaat aan de hand met Lincoln mee naar huis

(25) het huis van Maisie's moeder

- a) Maisie zoekt haar moeder
- b) Moeder is aan de telefoon
- c) Maisie gaat bij moeder op schoot
- d) Moeder vertelt Maisie dat ze met Lincoln is getrouwd
- e) Moeder vertelt Maisie een geheim
- f) Lincoln gaat naar het werk
- g) Maisie wordt wakker
- h) Maisie ziet Lincoln halfnaakt rondlopen
- i) Maisie gaat naar de wc

(26) de studio van Maisie's moeder

- a) Lincoln komt binnen met drinken
- b) Maisie tekent
- c) Maisie's moeder gaat nog een keer zingen
- d) Lincoln vraagt Maisie wat ze maakt
- e) Lincoln gaat meetekenen
- f) Lincoln en Maisie kletsen
- g) Maisie's moeder is jaloers
- h) Maisie's moeder neemt Maisie mee de studio in
- i) Lincoln ruikt aan het krijt

(27) de lobby van het huis van Maisie's moeder

- a) Maisie en haar moeder nemen afscheid
- b) Maisie zit in de lobby
- c) Maisie ziet twee buurmeisjes
- d) Lincoln komt de lobby in
- e) Maisie en Lincoln gaan weer naar boven

(28) het huis van Maisie's moeder

- a) Maisie tekent
- b) Maisie's moeder belt de advocaat
- c) Maisie's moeder zeur over vader tegen Lincoln

- d) Maisie oppert om weer naar de rechtbank te gaan
 - e) Maisie's moeder zoekt haar sigaretten
 - f) Lincoln maakt eten voor Maisie
 - g) Lincoln en Maisie kletsen
- (29) Maisie's school
- a) Lincoln brengt Maisie naar school
 - b) Maisie stelt Lincoln voor aan de klas
 - c) Maisie is uit
- (30) het huis van Maisie's moeder
- a) Maisie leest haar verhaal voor aan Lincoln en haar moeder
 - b) Lincoln is heel enthousiast
 - c) Maisie's moeder wordt boos op Lincoln
 - d) Maisie moet naar haar kamer
 - e) Maisie verstopt het verhaal
 - f) Maisie speelt met haar speelgoed
 - g) Maisie's moeder komt bij Maisie op de kamer
 - h) Maisie's moeder klaagt over haar leven
- (31) buiten bij het huis van Maisie's moeder
- a) Lincoln brengt Maisie buiten
 - b) Lincoln en Maisie's vader praten
 - c) Lincoln kust Maisie
- (32) de taxirit van het huis van Maisie's moeder naar het huis van Maisie's vader
- a) Maisie's vader praat negatief over Lincoln
 - b) Maisie's vader vraagt naar Maisie's moeder
- (33) het huis van Maisie's vader
- a) Maisie, Margo en Maisie's vader eten
- (34) Maisie's school
- a) Maisie hangt haar jas op
 - b) Maisie heeft les
 - c) Maisie zit op de schommel
 - d) Margo kijkt naar Maisie
- (35) in de speeltuin
- a) Maisie zit op de schommel
 - b) Margo kijkt toe
- (36) het huis van Maisie's vader
- a) Maisie slaapt
- (37) bij het water
- a) Margo vraagt welke boot Maisie mooi vindt
 - b) Margo zegt dat ze gaan
 - c) Maisie stelt vragen aan Margo
 - d) Maisie en Margo gaan naar huis

(38) het huis van Maisie's vader

- a) Margo belt met Maisie's vader
- b) Maisie komt bij Margo in bed
- c) Maisie is ziek
- d) Maisie praat met haar vader aan de telefoon
- e) Margo praat weer met Maisie's vader aan de telefoon
- f) De deurbel gaat
- g) Margo gaat naar de deur
- h) Lincoln komt Maisie ophalen
- i) Maisie en Lincoln knuffelen en praten
- j) Margo laat Maisie niet gaan
- k) Lincoln legt Maisie in bed
- l) Maisie en Margo pakken kleren in
- m) Margo laat Maisie kleding kiezen

(39) in de tourbus van Maisie's moeder

- a) De moeder van Maisie belt
- b) Margo komt met Maisie bij de tourbus aan
- c) Maisie's moeder knuffelt Maisie
- d) Maisie en haar moeder gaan de bus in
- e) Margo loopt weg
- f) Maisie's moeder laat de tourbus zien
- g) Maisie's moeder belt de hele tijd
- h) Maisie en haar moeder spelen
- i) Maisie maakt foto's van haar moeder
- j) Maisie's moeder neemt afscheid van Maisie
- k) Maisie blijft bij Lincoln

(40) op het werk van Lincoln

- a) Lincoln schenkt een drankje in
- b) Maisie drinkt haar drankje
- c) Maisie en Lincoln luisteren naar een verhaal van twee gasten
- d) Lincoln verplaatst Maisie naar de andere kant van de bar
- e) Lincoln maakt een grapje naar Maisie

(41) in de stad

- a) Lincoln en Maisie spelen in de stad
- b) Lincoln wordt gebeld
- c) Lincoln overlegt met Maisie

(42) in de hal van het huis van Maisie's vader

- a) Lincoln brengt Maisie naar Margo
- b) Margo is niet thuis
- c) Lincoln en Maisie lopen weg
- d) Margo belt in de lobby

- e) Margo is overstuur
- f) Margo doet boos tegen Lincoln
- g) Lincoln en Maisie willen gaan
- h) Margo gaat op de grond zitten huilen
- i) Maisie gaat Margo troosten
- j) Lincoln gaat naar zijn werk
- k) Margo verdedigt Lincoln weer
- l) Maisie zegt dat ze van Lincoln houdt

(43) op het werk van Lincoln

- a) Maisie en Margo brengen een taart bij Lincoln
- b) Maisie en Margo gaan eten
- c) Een serveerster brengt drankjes van Lincoln
- d) Maisie en Margo kletsen
- e) Margo en Lincoln praten
- f) Maisie slaapt

(44) in de taxi richting het huis van Maisie's vader

- a) Lincoln legt Maisie bij Margo op schoot
- b) Lincoln neemt afscheid van Margo
- c) Maisie slaapt

(45) in het huis van Maisie's vader

- a) Maisie loopt de woonkamer in
- b) Margo drinkt koffie
- c) Margo vraagt wat Maisie voor ontbijt wil
- d) Maisie gaat op de stoel liggen
- e) Maisie kijkt naar buiten

(46) buiten

- a) Maisie rent

(47) bij een kindervoorstelling

- a) Maisie en Margo zitten bij een kindertentoonstelling
- b) Kinderen lachen
- c) Margo fluistert wat tegen Maisie
- d) Poppen spelen een toneelstuk
- e) Lincoln komt binnen
- f) Maisie zwaait naar Lincoln
- g) Lincoln komt erbij zitten
- h) Maisie ligt Lincoln in over het toneelstuk
- i) Lincoln kijkt naar Margo

(48) bij het water

- a) Maisie hangt aan Lincolns arm
- b) Maisie rent naar het water
- c) Margo zegt dat ze voorzichtig moet doen

- d) Maisie praat over de schildpadden
- e) Lincoln prijst de locatie
- f) Lincoln vertelt een herinnering

(49) in het huis van Maisie's vader

- a) Maisie's vader is thuis
- b) Maisie's vader knuffelt Maisie
- c) Margo is een beetje boos
- d) Maisie vertelt over de kindervoorstelling
- e) Margo en Maisie gaan zich oprispen
- f) De vader van Maisie pakt uit
- g) Maisie slaapt
- h) Margo en Maisie's vader maken ruzie
- i) Maisie wordt wakker
- j) Maisie gaat naar de keuken
- k) Maisie's vader maakt koffie
- l) Maisie's vader vertelt dat Margo weg is
- m) Maisie's vader vraagt of Maisie wil ontbijten

(50) in een eettent

- a) Maisie is aan het eten
- b) Maisie's vader kijkt naar Maisie
- c) Maisie's vader vertelt over zijn leven
- d) Maisie's vader is negatief over Maisie's moeder
- e) Maisie's vader vertelt dat hij naar Engeland moet
- f) Maisie vraagt of ze mee mag
- g) Maisie's vader stemt in
- h) Maisie begrijpt vader niet helemaal
- i) Maisie's vader verandert van gedachte
- j) Vader maakt een grapje naar Maisie
- k) Maisie lacht er niet om

(51) in de taxi richting het huis van Maisie's moeder

- a) Maisie stapt uit
- b) Byron wenst Maisie's vader het beste
- c) Maisie omhelst haar vader
- d) Byron wens Maisie's vader een goede reis

(52) in de lobby van het huis van Maisie's moeder

- a) Maisie helpt Byron post sorteren
- b) Lincoln loopt langs
- c) Lincoln klopt op het raam
- d) Maisie zwaait
- e) Maisie helpt Byron nog even met post sorteren

(53) het huis van Maisie's moeder

- a) Maisie en Lincoln praten
- b) Lincoln vraagt naar Margo
- c) Maisie geeft een samenvatting van de dag
- d) Lincoln belt Margo

(54) in de metro

- a) Maisie kijkt uit het raam
- b) Lincoln houdt Maisie vast
- c) Maisie ziet Margo
- d) Maisie zwaait
- e) Margo komt in de metro
- f) Lincoln begroet Margo
- g) Lincoln staat voor Margo op
- h) Maisie kijkt naar Margo en Lincoln

(55) in de stad

- a) Maisie loopt aan de hand van Margo en Lincoln de metro uit
- b) Maisie hangt aan Lincolns arm
- c) Maisie vraagt naar de schildpadden
- d) Lincoln neemt afscheid
- e) Lincoln bedankt Margo
- f) Maisie ziet haar moeder
- g) Maisie's moeder loopt aan de arm van een man
- h) Maisie's moeder knuffelt Maisie
- i) Margo en Lincoln zijn verbaasd
- j) Maisie's moeder vraagt wat Margo en Lincoln met Maisie doen
- k) Lincoln en Maisie's moeder bekvechten
- l) Maisie's moeder schreeuwt tegen een auto
- m) Lincoln zegt dat ie er klaar mee is
- n) Lincoln loopt weg
- o) Maisie's moeder kust de man
- p) Maisie's moeder loopt met Maisie op de arm weg
- q) Margo loopt weg

(56) in de wijk Chinatown

- a) Maisie en Maisie's moeder zitten op een bankje
- b) Maisie's moeder kletst met Maisie
- c) Maisie speelt met de schildpad
- d) Maisie's moeder vraagt Maisie om vergiffenis

(57) het huis van Maisie's moeder

- a) Maisie's moeder belt
- b) Maisie slaapt
- c) Maisie's moeder verheft haar stem
- d) Maisie's moeder doet het licht aan

- e) Maisie's moeder maakt Maisie wakker
- (58) in de taxi richting het werk van Lincoln
- a) Maisie's moeder zegt dat ze weer op tour moet
 - b) Maisie's moeder verontschuldigt zich
 - c) Maisie's moeder probeert het goed te maken
 - d) Maisie's moeder zet Maisie uit de taxi
 - e) Maisie's moeder wacht tot Maisie bij de deur is
 - f) Maisie's moeder is verdrietig
- (59) op het werk van Lincoln
- a) Maisie gaat naar binnen
 - b) Maisie kijkt schuchter rond
 - c) Een collega van Maisie spreekt Maisie aan
 - d) Een gast spreekt de collega aan
 - e) De collega helpt gasten
 - f) Maisie moet wachten
 - g) Maisie kijkt om zich heen
 - h) Maisie zit op een bankje
 - i) Maisie valt in slaap
 - j) Een collega van Lincoln praat met de baas
 - k) De collega's praten
 - l) De collega doet haar schort af
 - m) De collega neemt Maisie mee naar huis
 - n) Maisie slaapt
- (60) bij een collega van Lincoln thuis
- a) De collega loopt met Maisie de trap op
 - b) Maisie wordt wakker
 - c) Maisie weet niet waar ze is
 - d) Maisie gaat rondkijken
 - e) Een man zegt iets tegen Maisie
 - f) Maisie vraagt naar Margo
 - g) De collega van Maisie knuffelt Maisie
 - h) De collega van Maisie legt Maisie weer in bed
 - i) Maisie huilt
 - j) Margo maakt Maisie wakker
 - k) Margo en Maisie knuffelen
- (61) het huis van Maisie's vader
- a) Maisie en Margo pakken in
- (62) in de taxi
- a) Maisie en Margo stappen in de taxi
- (63) in de trein
- a) Maisie houdt haar schildpad tegen het raam

- b) Margo kijkt naar de schildpad
- c) Maisie kijkt naar buiten
- d) Maisie en Margo lopen op het perron

(64) op de weg

- a) Margo vertelt Maisie over de sleutel van het huis
- b) Margo vraagt of Maisie de koffer kan dragen

(65) het strandhuis

- a) Margo krijgt de deur niet open
- b) Maisie en Margo gaan naar binnen
- c) Margo pakt Maisie's hand
- d) Maisie en Margo kijken rond
- e) Maisie en Margo gaan boven kijken
- f) Maisie wordt wakker
- g) Maisie kijkt naar buiten

(66) op het strand

- a) Maisie en Margo lopen op het strand
- b) Margo wijst iets aan
- c) Maisie en Margo leggen een kleedje neer
- d) Maisie en Margo gaan met hun voeten in het water
- e) Maisie en Margo gillen
- f) Margo tilt Maisie op
- g) Maisie gaat weer met haar voeten in het water
- h) Maisie ziet een boot
- i) Maisie wijst de boot aan aan Margo
- j) Maisie kijkt naar vliegers
- k) Maisie en Margo lopen terug
- l) Maisie stelt vragen aan Margo

(67) het strandhuis

- a) Margo kondigt het eten aan
- b) Maisie komt de trap af

(68) op het strand

- a) Maisie en Margo spelen met het zand
- b) Margo vraagt Maisie iets over hun zandkasteel

(69) het strandhuis

- a) Margo wordt wakker
- b) Maisie klimt op het bed
- c) Maisie wil weer naar het strand
- d) Margo knuffelt Maisie

(70) op het strand

- a) Maisie en Margo lopen naar het strand
- b) Maisie en Margo spelen met schelpen

c) Maisie en Margo maken een zandkasteel

(71) buiten

- a) Margo tilt Maisie op een opstapje
- b) Margo zet haar tas op het opstapje
- c) Maisie ziet Lincoln
- d) Maisie rent naar Lincoln
- e) Lincoln knuffelt Maisie
- f) Maisie vraagt of Lincoln haar kamer wil zien
- g) Margo begroet Lincoln
- h) Lincoln zegt dat het hem spijt
- i) Lincoln kust Margo
- j) Maisie krijgt de deur niet open
- k) Maisie ziet Margo en Lincoln kussen
- l) Margo gaat naar Maisie
- m) Lincoln pakt zijn tas

(72) het strandhuis

- a) Maisie vertelt over het huis
- b) Maisie vertelt over de boot
- c) Lincoln prijst het huis
- d) Margo lacht verlegen
- e) Lincoln heeft een boek voor Maisie

(73) op het strand

- a) Maisie, Margo en Lincoln spelen in het water
- b) Maisie vindt een zeester
- c) Maisie, Margo en Lincoln lopen hand in hand terug
- d) Maisie vraagt naar de boot
- e) Maisie gaat rennen
- f) Maisie en Lincoln lopen naar de boot
- g) Margo kijkt naar ze
- h) Maisie roept dat ze morgen mee mogen

(74) het strandhuis

- a) Maisie, Margo en Lincoln doen een spel
- b) Maisie, Margo en Lincoln maken grapjes
- c) Maisie wordt wakker
- d) Maisie ziet de tourbus van haar moeder

(75) buiten bij de tourbus van Maisie's moeder

- a) Maisie en haar moeder omarmen elkaar
- b) Maisie's moeder vertelt over haar optreden
- c) Maisie's moeder en Maisie praten
- d) Maisie wil niet gelijk mee
- e) Maisie's moeder wordt boos

- f) Maisie schrikt
- g) Maisie's moeder maakt het goed
- h) Maisie en haar moeder maken het goed
- i) Maisie krijgt cadeaus
- j) Maisie's moeder gaat weer weg
- k) Margo en Lincoln helpen Maisie met de cadeaus

(76) het strandhuis

- a) Maisie valt in slaap
- b) Margo maakt pannenkoeken
- c) Lincoln zet koffie

(77) buiten, richting de boot

- a) Maisie rent richting de boot
- b) Maisie kijkt steeds om naar Lincoln en Margo
- c) Maisie kijkt naar de boot
- d) Lincoln pakt de hand van Margo
- e) Maisie kijkt naar de boot
- f) Maisie rent over de steiger
- g) Maisie roept naar Lincoln en Margo dat ze op moeten schieten
- h) Maisie rent naar de boot

Bijlage 9: point-of-view shots in WHAT MAISIE KNEW

McGehee, Scott en David Siegel. "What Maisie Knew." *What Maisie Knew*. [DVD], Millennium Entertainment, 2012.

<u>Tijd</u>	<u>Van wie</u>	<u>Omschrijving</u>
00.03.50	Maisie	Ziet haar ruziënde ouders
00.06.09	Maisie	Ziet een vlieger
00.06.17	Maisie	Ziet nogmaals de vlieger
00.08.22	Maisie	Ziet haar moeder schreeuwen door de deur
00.13.15	Maisie	Ziet Lincoln haar moeders hand vasthouden
00.13.45	Maisie	Ziet haar moeder de trap op lopen
00.14.34	Maisie	Ziet het plafond van de rechtbank
00.15.22	Maisie	Ziet haar vader en Margo in de rechtbank kletsen
00.18.04	Maisie	Ziet haar moeder weglopen
00.20.51	Maisie	Ziet Margo aan de deur
00.21.16	Maisie	Ziet haar nieuwe kamer
00.31.06	Maisie	Ziet de deur in de rechtbank
00.31.20	Maisie	Ziet Margo
00.32.30	Maisie	Ziet de directrice van haar school
00.32.44	Maisie	Ziet Margo
00.36.33	Maisie	Ziet haar moeder niet
00.36.40	Maisie	Ziet haar moeder
00.38.57	Maisie	Ziet Lincoln halfnaakt rondlopen
00.50.35	Maisie	Ziet Margo vanaf de schommel
00.54.23	Maisie	Ziet Margo en Lincoln die haar in bed stoppen
00.55.48	Maisie	Ziet Lincoln door het busraam
01.04.13	Maisie	Ziet de lucht door het raam
01.04.32	Maisie	Ziet een kindervoorstelling
01.05.13	Maisie	Ziet schildpadden in het water
01.07.28	Maisie	Ziet haar vader in de keuken
01.15.36	Maisie	Ziet haar moeder bellen
01.15.36	Maisie	Ziet haar moeder nog steeds bellen
01.19.29	Maisie	Ziet de collega van Lincoln door een gordijn
01.22.18	Maisie	Ziet het strandhuisje van de binnenkant
01.22.24	Maisie	Ziet het strandhuisje nog steeds van de binnenkant
01.22.50	Maisie	Ziet de zee en het strand
01.23.14	Maisie	Ziet een bootje op zee
01.23.20	Maisie	Ziet vliegers in de lucht
01.25.09	Maisie	Ziet Lincoln en Margo kussen
01.28.38	Maisie	Ziet de tourbus van haar moeder aankomen
01.33.53	Maisie	Ziet de boot waar ze op gaat varen
01.34.14	Maisie	Ziet weer de boot waar ze op gaat varen

Bijlage 10: Screenshots

McGehee, Scott en David Siegel. "What Maisie Knew." *What Maisie Knew*. [DVD], Millennium Entertainment, 2012.

David, Fincher. "Fight Club." *Fight Club*. [DVD], Twentieth Century Fox, 1999.



Figuur 1



Figuur 2



Figuur 3



Figuur 4



Figuur 5



Figuur 6



Figuur 7



Figuur 8



Figuur 9



Figuur 10



Figuur 11



Figuur 12



Figuur 13a



Figuur 13b



Figuur 13c



Figuur 14



Figuur 15a



Figuur 15b



Figuur 15c



Figuur 16a



Figuur 16b



Figuur 16c



Figuur 17



Figuur 18



Figuur 19



Figuur 20



Figuur 21



Figuur 22



Figuur 23



Figuur 24



Figuur 25a



Figuur 25b



Figuur 26a



Figuur 26b