

“I hate your husband”



Een narratieve analyse van HOUSE OF CARDS

Naam: Tirsa van der Kleij
Studentnummer: 3843548
Docent: Drs. Daisy van de Zande
Studiejaar: 2014-2015
Blok: 1
Inleverdatum: 31-10-2014
Woordenaantal: 6.138

Samenvatting Onderzoek

Waarom blijven wij kijken naar een onsympathiek personage als Frank Underwood uit HOUSE OF CARDS? Volgens de wetenschappelijke literatuur vinden identificatieprocessen met een personage vaak plaats op basis van sympathie voor het personage. Ik stel dat het dankzij verschillende narratieve strategieën mogelijk wordt gemaakt om ook betrokkenheid te voelen met een onsympathiek personage. Voor dit onderzoek maak ik gebruik van een narratieve analyse. In deze analyse focus ik mij op specifieke gebeurtenissen, waarbij mijn aandacht uitgaat naar cameravoering, karaktereigenschappen en het verleden en de ontwikkeling van Frank Underwood. Deze vier aspecten gaan regelmatig hand in hand met elkaar en de manier waarop deze in beeld zijn gebracht maken het mogelijk om betrokkenheid te voelen met een personage als Frank.

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Theoretisch kader	5
Analyse	9
- "I have no patience for useless things"	9
- "It's a chicken-shit move"	11
- "Maybe it's best he died so young"	12
- "I'm happy to play the vowel game"	13
- "Do you think this place made us?"	15
- "I didn't have a particularly happy childhood"	16
Conclusie	18
Bronnen	19

Inleiding

“Waarom ontwikkelen we bijna een soort vriendschap met onze favoriete tv-personages, zelfs als ze irritant of psychopaat zijn?”¹ Deze vraag werd laatst beantwoord in een artikel in *De Volkskrant* door Julien Althuisius. Hij maakt in dit artikel duidelijk dat het heel normaal is om gevoelens te hebben voor personages uit televisieseries. Eén van de personages die Althuisius aanhaalt is Francis (Frank) Underwood, het hoofdpersonage uit de Netflix serie *HOUSE OF CARDS* (2013-). In desbetreffende serie wordt het verhaal verteld van congreslid Frank Underwood. Hij voelt zich verraden door het Witte Huis, omdat de nieuw gekozen president zijn belofte niet is nagekomen (Underwood zou genomineerd worden voor de functie van ‘Secretary of State’). Door chantage, verleiding en ambitie probeert Underwood alsnog veel macht te verkrijgen in het Witte Huis en daarbuiten.² Frank is een hufter en we blijven niet naar *HOUSE OF CARDS* kijken omdat hij de held van het verhaal is, zo stelt Althuisius. Frank heeft meerdere eigenschappen die we als onsympathiek kunnen beschouwen, zo is hij bijvoorbeeld egoïstisch, wraaklustig en immoreel. Maar zoals in het artikel van *De Volkskrant* duidelijk wordt gemaakt, blijven we Frank toch volgen. Aan de hand van het eindwerkstuk wil ik voortborduren op het idee dat onsympathieke personages ook karakterbetrokkenheid bij de kijker teweeg kunnen brengen. Hiervoor wil ik mij niet tot de kijker richten, zoals Althuisius in zijn artikel doet, maar tot de tekst zelf en de narratieve strategieën die worden ingezet om karakterbetrokkenheid teweeg te brengen. Aan de hand van de literatuur wordt duidelijk dat er in de wetenschap nog weinig aandacht is besteed aan waarom wij ons betrokken kunnen voelen met een onsympathiek personage. Vaak wordt er uitgegaan van identificatieprocessen op basis van sympathie. In mijn theoretisch kader zal duidelijk worden gemaakt dat sympathie dan ook een belangrijk aspect van betrokkenheid met personages is. Zo stelt de Amerikaanse filosoof Noël Carroll het volgende:

[...] though most spectator emotions can be explained by one of two processes. The first is sympathy, the dominant relationship that emerges between spectators and characters, with the spectators feeling care, concern or a pro-attitude toward characters rather than the same emotions that the characters themselves feel.³

Het is interessant dat ik mij juist focus op een personage dat als onsympathiek wordt beschouwd, omdat ik wil beargumenteren dat onsympathieke personages ook betrokkenheid teweeg kunnen brengen. Daarnaast wordt er in de wetenschap niet ontkend dat personages een belangrijke rol

¹ Julien Althuisius. ‘Don Draper bevalt beter dan een echte vriend’. *De Volkskrant: Sir Edmund* 22 (2014): 66-7.

² “House of Cards,” geraadpleegd 24 september 2014, <http://www2.netflix.com/WiMovie/70178217?trkid=50000152>

³ Amy Coplan, “Catching Characters’ Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film” *Film Studies* 8 (2006): 30.

spelen in het creëren van boeiende verhalen, maar er wordt nog weinig aandacht aan besteed in vergelijking met andere narratieve elementen. Zo stelt Jason Mittell in zijn studie *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2012-13) het volgende:

Even as television writers, directors and actors focus much of their energies into creating fully realized characters and designing plots and storyworlds around them, academic analyses of storytelling have focused far less on issues of character than other narrative elements like plot, world-building, and temporality.⁴

Een analyse naar narratieve strategieën en karakterbetrokkenheid in televisieseries kan daarom een interessante aanvulling zijn binnen de televisiewetenschap. In dit onderzoek vraag ik mij af welke narratieve strategieën er in de dramaserie HOUSE OF CARDS worden ingezet om betrokkenheid met onsympathieke personages teweeg te brengen. Om tot een antwoord te komen hierop zal ik ten eerste ingaan op hoe er in de wetenschappelijke literatuur wordt geschreven over narratieve strategieën die karakterbetrokkenheid teweeg kunnen brengen. Vervolgens zal ik onderzoeken hoe deze ideeën zijn toe te passen op het corpus (HOUSE OF CARDS). De methode die ik voor dit onderzoek zal gebruiken is een narratieve analyse, omdat ik mij enkel tot de tekst zal richten is deze methode het meest geschikt om mijn vraagstelling te kunnen beantwoorden. Zoals ik hierboven al duidelijk heb gemaakt zal ik voor het onderzoek gebruik maken van de dramaserie HOUSE OF CARDS en zal ik mij focussen op het hoofdpersonage Frank Underwood. Voor mijn analyse zal ik gebruik maken van enkele kenmerkende scènes uit het eerste seizoen die mijn argument kunnen onderbouwen. Ik beperk mij tot het eerste seizoen, omdat hier het hoofdpersonage wordt geïntroduceerd. De kijker leert hier het hoofdpersonage daadwerkelijk kennen. Aan de hand van het theoretisch kader dat na deze inleiding volgt, zal duidelijk worden gemaakt dat er enkele narratieve strategieën worden besproken in de wetenschappelijke literatuur die ook terug te vinden zijn in de serie. In mijn analyse zal de aandacht onder andere uitgaan naar specifieke gebeurtenissen die kunnen leiden tot karakterbetrokkenheid. Ik zal hierbij ook ingaan op de cameravoering, waarbij ik mij focus op het gebruik van close-ups en 'direct address'. Ook ga ik in op kenmerkende karaktereigenschappen van Frank en zijn verleden en ontwikkeling.

⁴ Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, pre-publication edition (MediaCommons, 2012-13): character.

Theoretisch Kader

Zoals ik in de inleiding duidelijk heb gemaakt, zal ik voor dit onderzoek gebruik maken van een narratieve analyse, waarbij ik mij zal focussen op narratieve strategieën die worden ingezet in de dramaserie *HOUSE OF CARDS* om karakterbetrokkenheid teweeg te brengen. Ik zal mij hiervoor enkel focussen op de tekst. Deze tekst kan gezien worden als een narratieve structuur. Seymour Chatman maakt in zijn studie *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1986) duidelijk hoe een dergelijke narratieve structuur in fictie eruit ziet. Volgens Chatman is een narratieve structuur op te delen in twee delen. Ten eerste heb je het verhaal, dat weer op te delen is in 'events' (acties en gebeurtenissen) en 'existents' (personages en setting). Ten tweede heb je het discours, de manier waarop het verhaal wordt verteld.⁵ Mijn focus zal voornamelijk liggen op het verhaal en in het bijzonder de personages, maar logischerwijs spelen de andere concepten ook een belangrijke rol in mijn analyse. De mate van betrokkenheid bij de kijker is namelijk van de gehele narratieve structuur afhankelijk.

Waar Chatman zich voornamelijk richt tot narratieve structuren in literatuur en film, richten Gaby Allrath en Marion Gymnich zich met hun verzameling van essays specifiek tot televisieseries en narratieve strategieën (*Narrative Strategies in Television Series* (2005)). Elk verhaal heeft een verteller. Volgens de auteurs van bovengenoemde studie maken televisieseries gebruik van een zogenaamde 'narrating agency', omdat de verteller van het verhaal geen menselijke vormen aanneemt. Aan de hand van de narrating agency leert de kijker de wereld van het verhaal kennen, doordat er een selectie wordt gemaakt van datgene wat de kijker te zien krijgt. Voorbeelden hiervan zijn gebeurtenissen, locaties en personages. Daarnaast wordt ook bepaald hoe deze wereld gepresenteerd wordt, bijvoorbeeld door het gebruik van close-ups, camerabewegingen of camerastandpunten.⁶ Met name gebeurtenissen en de cameravoering in de serie spelen een belangrijke rol in mijn analyse. Een andere eigenschap van televisieseries die de auteurs aanhalen is 'character focalization'. Hierbij concentreert de serie zich op de gedachten, emoties en visies van één of meerdere personages. Ook hiervoor wordt weer gebruik gemaakt van verschillende visuele technieken, zoals camerabewegingen en verschillende soorten shots; een ander belangrijk onderdeel hiervan is de soundtrack, zoals spraak, geluiden en muziek.⁷ Een opvallende strategie in de serie *HOUSE OF CARDS* is het gebruik van direct address. Dit houdt in dat Frank Underwood de kijker direct

⁵ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell U.P., 1986): 19.

⁶ Gaby Allrath, Marion Gymnich, en Carola Surkamp, "Introduction: Towards a Narratology of TV Series" in *Narrative Strategies in Television Series*, red. Gaby Allrath en Marion Gymnich. (Hampshire: Palgrave Macmillan 2005): 13-14.

⁷ Ibidem, 20.

aankijkt en aanspreekt via de camera. Tom Brown bespreekt in zijn studie *Breaking the Fourth Wall* (2012) enkele functies van direct address. Deze functies zullen in mijn analyse ter sprake komen. Brown doet in desbetreffende studie een interessante uitspraak, die het gebruik van direct address en de mate van betrokkenheid met een personage kan ondersteunen:

There is no contradiction between our emotional involvement with fictional characters and their addressing us through the apparatus of the camera. Precisely the opposite: direct address may enrich our appreciation of the fiction and its characters.⁸

Direct address kan dus bijdragen aan de waardering van personages, wat uiteindelijk weer invloed kan hebben op de mate van betrokkenheid met een personage. Wat ook invloed kan hebben op de mate van betrokkenheid en wat kenmerkend is voor televisieseries is de mogelijkheid om 'breder' personages te creëren, met een verleden en ontwikkelingsmogelijkheden.⁹ In mijn analyse is dan ook een belangrijke rol weggelegd voor het verleden en de ontwikkeling van het personage. Het is van belang om te weten dat er keuzes worden gemaakt in de manier waarop het verhaal wordt verteld en in dat wat de kijker te zien krijgt en wat niet. In mijn analyse zal ik mij richten tot deze keuzes, omdat deze van invloed zijn op de beleving van de serie en uiteindelijk op de mate van betrokkenheid met personages die hierdoor teweeg wordt gebracht.

De narrating agency en character focalization dragen dus bij aan karakterbetrokkenheid. Amy Coplan gaat in haar artikel 'Catching Characters' Emotions' (2006) dieper in op een vorm van karakterbetrokkenheid, namelijk 'emotional contagion'. Hierin wordt duidelijk gemaakt dat filmkijkers "automatische en onvrijwillige reacties hebben op dat wat ze waarnemen".¹⁰ Dit is interessant, omdat dit zou betekenen dat er bijna altijd sprake is van enige vorm van betrokkenheid met personages wanneer je naar een audiovisuele tekst kijkt. Om deze emotional contagion teweeg te brengen moeten filmmakers er voor zorgen dat de aandacht van de kijker uitgaat naar de gezichtsuitdrukkingen van personages; hiervoor worden onder andere close-ups gebruikt. Ook hier kan dus weer gebruik worden gemaakt van een "verscheidenheid aan technieken die in staat zijn om onze perceptie van de personages en hun ervaringen te sturen en te beïnvloeden".¹¹ In het vervolg van het artikel wordt een vergelijking met andere emotionele processen gemaakt, zoals empathie en identificatie. Coplan haalt hier Noël Carroll aan, die stelt dat er meerdere manieren zijn waarop kijkers zich kunnen verhouden tot personages, maar dat de meeste emoties verklaard kunnen worden door twee processen. De eerste van deze processen is sympathie voor het personage.¹² Het

⁸ Tom Brown, *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema* (Edinburgh: Edinburgh U.P., 2012): 18.

⁹ Allrath, Gymnich, Surkamp, 29.

¹⁰ Coplan, 26.

¹¹ Ibidem, 29.

¹² Ibidem, 30.

is moeilijk om sympathie te voelen voor een onsympathiek personage als Frank Underwood. Ondanks dit gegeven voelen kijkers zich wel betrokken met het personage, anders zou de serie niet zo populair zijn. Aan de hand van dit onderzoek wil ik dan ook bewijzen dat je je als kijker ook betrokken kunt voelen met een onsympathiek personage. Aan de hand van mijn analyse zal ik aantonen dat het mogelijk is dat er door verschillende narratieve strategieën toch een vorm van betrokkenheid ontstaat. Het tweede proces van Carroll dat Coplan bespreekt is 'criterial prefocusing'. Hierbij brengen filmmakers bepaalde gebeurtenissen en ervaringen naar de voorgrond, waardoor deze een emotionele reactie teweeg brengen.¹³ Hieruit kun je dus ook weer opmaken dat er bepaalde keuzes worden gemaakt in de selectie van beeldmateriaal. Al deze keuzes hebben uiteindelijk invloed op de mate van betrokkenheid met een personage.

In het artikel van Coplan wordt duidelijk gemaakt dat het gezicht en de manier waarop deze in beeld wordt gebracht ook van belang kan zijn voor de mate van betrokkenheid met een personage. Carl Plantinga gaat in zijn artikel 'The Scene of Empathy and the Human Face on Film' dieper in op het belang van het gezicht. In dit artikel bespreekt Plantinga de zogenaamde 'scenes of empathy'; deze wekken empatische emoties op bij de kijker. Dit zijn scènes waarbij de focus wordt gelegd op een 'interior emotional experience' bij personages. Gezichten zijn hier een belangrijk onderdeel van; deze kunnen namelijk informatie geven over de emoties van personages.¹⁴ Plantinga haalt verschillende shots aan die de mogelijkheid bieden tot emotional contagion, zoals point-of-view shots en close-ups. Daarnaast is ook de duur van dit soort shots van belang, deze moeten namelijk niet te kort zijn.¹⁵

Iemand die geen aandacht besteed aan verschillende soorten shots is Murray Smith. Zijn bekendste werk gaat over de 'Structure of Sympathy'. Aan de hand van dit systeem is het mogelijk om te analyseren waarom kijkers zich betrokken kunnen voelen met een bepaald personage.¹⁶ Murray Smith heeft in 2011 een artikel geschreven dat meer inzicht geeft in hoe het mogelijk is dat wij sympathie kunnen opbrengen voor onsympathieke personages, in dit geval Tony Soprano ('Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive, Murderer' (2011)). Smith vraagt zich af hoe het mogelijk is dat wij als kijker begrip op kunnen brengen voor een personage dat ons zou afstoten in de werkelijkheid.¹⁷ Zo stelt hij dat Soprano op bepaalde momenten als normaal kan worden beschouwd en dat we hem herkennen als 'one of ourselves', op deze manier wordt het

¹³ Coplan, 30.

¹⁴ Carl Plantinga, "The Scene of Empathy and the Human Face on Film" in *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, red. Carl Plantinga en Greg M. Smith (Baltimore: John Hopkins U.P., 1999): 239-40.

¹⁵ Ibidem, 249.

¹⁶ Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and The Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995): 5.

¹⁷ Murray Smith, "Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive Murderer?" In *Ethics at the Cinema*, red. Ward. E. Jones en Samantha Vice. (New York Oxford: Oxford U.P. 2011): 69.

mogelijk gemaakt om met hem te identificeren.¹⁸ Ook in deze serie worden er narratieve strategieën gebruikt om karakterbetrokkenheid teweeg te brengen bij de kijker. Smith gaat in het artikel onder andere in op karaktereigenschappen, kenmerkende gebeurtenissen en relaties tot andere personages. In mijn analyse zal ik mij onder andere richten op karaktereigenschappen en gebeurtenissen. Daarnaast zal ik mij dus ook focussen op de cameravoering en het verleden en de ontwikkeling van het personage. Aan de hand van de analyse van desbetreffende strategieën in de serie HOUSE OF CARDS wil ik beargumenteren dat het door verschillende narratieve strategieën mogelijk wordt gemaakt om je als kijker betrokken te voelen met een onsympathiek personage als Frank Underwood; vanaf nu Frank.

¹⁸ Smith, "Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive Murderer?": 74-5.

Analyse

In de analyse zal ik mij focussen op enkele kenmerkende scènes uit het eerste seizoen van HOUSE OF CARDS die mijn argument kunnen onderbouwen. Ik stel dat het dankzij verschillende narratieve strategieën mogelijk is om betrokkenheid te voelen met een onsympathiek personage. Aan de hand van bovenstaand theoretisch kader ben ik tot vier narratieve strategieën gekomen waar mijn focus op zal liggen. Mijn aandacht zal uitgaan naar specifieke gebeurtenissen, hierbij zal ik mij focussen op de cameravoering, verschillende karaktereigenschappen van Frank en het verleden en de ontwikkeling van het personage. Ik ben mij er van bewust dat dit niet de enige narratieve strategieën zijn die gebruikt kunnen worden ter onderbouwing van het argument. Zo zou ik mij ook kunnen focussen op bijvoorbeeld montage, dialogen of relaties met andere personages. Desondanks ben ik van mening dat ik met de vier bovenstaande strategieën tot een overtuigend antwoord kan komen op mijn vraagstelling; desbetreffende strategieën komen namelijk prominent naar voren in de serie. Voor de analyse houd ik mij voornamelijk vast aan een aantal scènes waar meerdere van deze vier strategieën in terug te vinden zijn. Het is dan ook regelmatig het geval dat deze narratieve strategieën hand in hand gaan met elkaar.

“I have no patience for useless things”¹⁹

In het theoretisch kader heb ik duidelijk gemaakt dat er keuzes worden gemaakt in dat wat de kijker te zien krijgt. Ik heb hiervoor het concept criterial prefocusing besproken, waarbij filmmakers bepaalde gebeurtenissen naar de voorgrond brengen om een bepaalde emotie teweeg te brengen bij de kijker. De emoties die hierbij worden opgeroepen zouden kunnen leiden tot een vorm van karakterbetrokkenheid. De gebeurtenissen die ik in deze analyse zal bespreken spelen allemaal een rol binnen de narratieve structuur en hebben allemaal een functie, waaronder het oproepen van emotionele reacties bij de kijker. De allereerste scène van de serie is gelijk een interessante, omdat de kijker hier op een bijzonder manier kennis maakt met het hoofdpersonage. De hond van de burens is aangereden, Frank heeft het gehoord en stapt naar buiten. Hij loopt geschrokken naar de hond toe; zijn beveiliging is er ook bij. Frank knielt bij de hond neer en probeert hem te kalmeren, maar vervolgens pakt hij de hond vast en wurgt hij hem. De cameravoering is in desbetreffende scène essentieel. We krijgen de hond namelijk nooit te zien; alleen Frank is te zien. Als Frank bij de hond neerknielt en hem wurgt, wordt er gebruik gemaakt van een medium close-up, er wordt hier dus nog enige afstand gehouden door de camera. Door het gebruik van desbetreffende close-up zien we de armen van Frank nog bewegen en zien we dat de hond weerstand biedt. Maar ook het gezicht is

¹⁹ “Chapter 1.” *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.

duidelijk in beeld. De focus ligt dan ook op het gezicht, mede dankzij het feit dat de kijker de hond nooit te zien krijgt. In het theoretisch kader is het belang van het gezicht naar voren gekomen. Aan de hand van close-ups is het mogelijk om de emoties van het personage duidelijker in beeld te brengen. Als de hond eenmaal dood is, krijgen we een andere close-up van Frank. In desbetreffende close-up wordt nog meer aandacht gelegd op het gezicht van Frank, omdat dit shot enkel de schouders en Franks gezicht in beeld heeft. We leren mede dankzij deze close-up de meedogenloosheid van Frank kennen. We zien in dit shot weinig tot geen emotie bij Frank, ondanks het feit dat hij net een hond heeft doodgemaakt (zie afbeelding 1).



Afbeelding 1: Close-up van Frank nadat hij de hond heeft gedood. De hond is niet in beeld, de focus ligt op het gezicht van Frank. We zien weinig tot geen emotie. Hier wordt gebruik gemaakt van direct address.

We zien in desbetreffende scène in eerste instantie een man die zijn zorgen uit over het welzijn van de hond, dit is in onze ogen een logische reactie. Dat Frank de hond vervolgens doodmaakt is een vrij onverwachte wending. Deze gebeurtenis drukt gelijk een stempel op de serie en doet ons de vraag stellen met wat voor iemand we te maken hebben. Is het een sympathiek personage of een onsympathiek personage?

Ook opvallend in deze scène is dat Frank tijdens het doodden van de hond uit het niets begint te praten; hij doet dit op een andere toon dan in de voorgaande dialoog met zijn beveiligder die ondertussen de burens op de hoogte aan het brengen is. De kijker weet nog niet precies tegen wie Frank nou praat, dit wordt pas duidelijk als hij recht in de camera kijkt. Hij heeft het tegen ons; we spreken hier van direct address (zie afbeelding 1). Direct address is het direct aankijken en toespreken van de kijker door de camera. Aan de hand van deze direct address krijgen we onder andere toegang tot de gedachten van Frank. Zoals Gaby Allrath en Marion Gymnich duidelijk maken, speelt de toegang tot gedachten ook een rol in de mate van betrokkenheid met een personage. De kijker kan de gedachten achterhalen aan de hand van bijvoorbeeld gezichtsuitdrukkingen. Maar door het gebruik van direct address wordt het makkelijk voor ons gemaakt, de gedachten van Frank worden door hemzelf aan ons verteld. In het theoretisch kader stelde ik dat Tom Brown in zijn studie

enkele functies van direct address bespreekt. Ten eerste creëert direct address 'intimacy'; het kan gebruikt worden om sympathie of een andere vorm van verbinding met het personage teweeg te brengen.²⁰ Doordat wij als kijker direct worden aangesproken door Frank en hij zijn gedachten met ons deelt, zullen wij ons op een andere manier verbonden voelen met desbetreffend personage, dit leidt tot meer betrokkenheid. Maar Frank deelt niet alleen zijn gedachten met ons, ook zijn visies komen duidelijk naar voren. Brown stelt dat direct address een metafoor is voor de visie van een karakter.²¹ In de eerste scène vertelt Frank ons dat hij niet van zinloze pijn houdt en dat hij geen geduld heeft voor zinloze dingen. Hij stelt dat er op dit soort momenten iemand actie zal moeten ondernemen, vervolgens doodt hij de hond. Dat de kijker de gedachten en visies van Frank leren kennen aan de hand van direct address draagt dus bij aan de mate van betrokkenheid met het personage, omdat dit de afstand tussen het personage en de kijker verkleint.

"It's a chicken-shit move"²²

Een andere gebeurtenis in de eerste aflevering zou enige vorm van medelijden kunnen opwekken bij de kijker. We zijn al op de hoogte van het feit dat Frank waarschijnlijk een nieuwe functie krijgt in het Witte Huis; hij is hier zelf in ieder geval van overtuigd. In desbetreffende scène zien we hem zelfverzekerd wachten op een gesprek met Linda Vasquez; de stafchef van de president. In het gesprek dat volgt wordt duidelijk gemaakt dat Frank toch niet wordt genomineerd voor de functie die hem was beloofd door de nieuw gekozen president (Garrett Walker). We zien verbazing en boosheid bij Frank en dit kunnen we begrijpen, omdat het een belofte was die niet is nagekomen. Ook in deze scène wordt gebruik gemaakt van close-ups van het gezicht van Frank. Waar we in de eerste scène weinig tot geen emotie bij hem zagen, zien we hier wel degelijk emoties op zijn gezicht. Direct nadat Linda Vasquez heeft verteld dat Frank niet genomineerd wordt krijgen we een close-up van Frank; we zien verbazing en boosheid op zijn gezicht. Ook de duur van het shot speelt hierbij een rol. Zoals in het theoretisch kader duidelijk is gemaakt stelt Carl Plantinga dat de duur van het shot invloed heeft op de mogelijkheid om betrokkenheid te voelen met een personage. Desbetreffend shot heeft een duur van acht seconden, dit is relatief lang in vergelijking met de andere shots in de scène. In de rest van de scène worden ook enkel medium close-ups gebruikt. Het gezicht speelt hier nog wel een rol, maar er wordt minder nadruk op gelegd als bij een close-up. Ook wordt in deze scène het belang van Frank in het Witte Huis duidelijk gemaakt, zonder hem hadden ze nooit kunnen winnen en was Walker nooit president geworden. Frank is dus niet zomaar iemand in het Witte Huis, hij is wel degelijk belangrijk. Vervolgens kunnen we het respecteren dat Frank besluit de president te blijven

²⁰ Brown, 13.

²¹ Ibidem, 14.

²² "Chapter 1." *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.

steunen. Echter, we weten dan nog niet wat hij allemaal van plan is. Het niet nakomen van de belofte luidt het begin in van de politieke spelletjes van Frank die hem naar de top moeten brengen. Deze scène is dan ook van belang voor het begrijpen van het verloop van het verhaal; het verklaart zijn boosheid die zijn handelingen in het verloop van de serie motiveert.

“Maybe it’s best he died so young”²³

In de derde aflevering leert de kijker iets meer van het verleden van Frank kennen. Eén van de kenmerken van televisieseries is dat deze de mogelijkheid bieden om bredere personages te creëren, dit in vergelijking tot film. Er is meer tijd om een personage te laten ontwikkelen en daarnaast is er ook tijd om in te gaan op het verleden van een personage. Dit is een andere belangrijke narratieve strategie die wordt gebruikt in *HOUSE OF CARDS* om karakterbetrokkenheid teweeg te brengen. Frank moet in desbetreffende aflevering terug naar zijn geboortestreek vanwege het overlijden van een meisje. Zo leren we waar Frank vandaan komt, namelijk South Carolina. Ook wordt in desbetreffende aflevering duidelijk dat Frank en zijn vrouw nog steeds een huis hebben in South Carolina en dat ze daar nog regelmatig naartoe gaan. In de scène die ik analyseer zien we Frank een speech geven op de begrafenis van het overleden meisje. In deze speech spreekt hij vol liefde over zijn veel te vroeg gestorven vader. Tussendoor kijkt hij de camera in en zegt hij juist dat de dood van die man hem weinig interesseerde. Er wordt hier weer gebruik gemaakt van direct address; deze keer heeft dit onder andere als functie dat we iets meer van het verleden te weten komen van Frank. De dood van zijn vader blijkt hem namelijk weinig te interesseren. Hieruit kun je opmaken dat de band tussen hem en zijn vader niet goed was. Een andere functie van deze direct address is, zoals Tom Brown het benoemt, ‘honesty’. Hij stelt dat de gedachten en gevoelens die duidelijk worden gemaakt aan de hand van direct address een gebaar is van eerlijkheid, dit is “één van zijn krachtigste expressieve kwaliteiten”.²⁴ Frank is in deze scène alleen eerlijk tegen de kijker; alle anderen die worden aangesproken kennen deze waarheid niet. Als kijker kan je het waarderen dat je wordt aangesproken met de waarheid. Dit verkleint ook weer de afstand tussen personage en kijker.

We leren in desbetreffende scène ook een nieuwe kant van Frank kennen, namelijk de kant van de overtuigende publieke spreker. Frank weet namelijk van iedereen de aandacht vast te houden. Ook van de ouders van het meisje, die in eerste instantie woedend waren op Frank. De mogelijkheid om te overtuigen is een eigenschap die je als kijker kan waarderen. Naast zijn overtuigingskracht heeft Frank meerdere aantrekkelijke eigenschappen; dit is dan ook van belang voor de betrokkenheid met het personage. Zo sympathiseren we juist met personages met meerdere

²³ “Chapter 3.” *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.

²⁴ Brown, 15-16.

aantrekkelijke eigenschappen.²⁵ Frank heeft dan ook wel degelijk meerdere eigenschappen die gewaardeerd kunnen worden door de kijker, denk aan zijn zelfverzekerdheid en intelligentie. Wat ook bijdraagt aan de mate van betrokkenheid is het charisma van Frank. Dit charisma komt ook duidelijk naar voren in de speech die hij geeft. Jason Mittell stelt in zijn studie *Complex TV* dat charisma essentieel is voor antihelden zoals Frank, want hierdoor zien wij zijn weerzinwekkendheid over het hoofd. Ondanks zijn onaangename gedrag zorgt charisma ervoor dat de tijd die we met hem doorbrengen aangenamer wordt.²⁶ Fascinatie is hier ook een belangrijk onderdeel van:

[...] the immoral actions of these characters create their own intrigue for viewers, or what Smith calls ‘the innate fascination of imagining experiences that we lack the opportunity or courage to experience in reality.’²⁷

Wij zijn gefascineerd door dit soort personages en daarom blijven we deze personages volgen en zijn wij meer betrokken met ze.

“I’m happy to play the vowel game”²⁸

In de zesde aflevering is er een scène waar onder andere de cameravoering weer een cruciale rol speelt om emotie op te wekken bij de kijker. In een opvallende scène zien we Frank in een live debat op televisie in verband met een lerarenstaking. Frank gaat weer, zoals altijd, zelfverzekerd het gesprek in. Maar naarmate het debat vordert werkt hij zich steeds meer in de problemen door de dingen die hij zegt. Het is interessant dat de kijker de live uitzending voor een groot deel van het debat door de ogen van de (fictionele) televisiecamera ziet (zie afbeelding 2).



Afbeelding 2: De kijker volgt in eerste instantie het debat via de (fictionele) televisiecamera.

²⁵ Berys Gaut, “Identification and Emotion in Narrative Film” in *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, red. Carl Plantinga en Greg M. Smith (Baltimore: John Hopkins U.P., 1999): 211.

²⁶ Mittell, character.

²⁷ Ibidem, character.

²⁸ “Chapter 6.” *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.

Dit zorgt voor enige afstand tussen de kijker en dat wat er plaatsvindt in de studio, omdat je niet het idee hebt dat je er als kijker onderdeel van bent. In de loop van de scène krijgen we steeds meer shots vanuit de studio te zien, dus niet meer via de (fictionele) televisiecamera. Zo zien we Claire achter de camera's staan en de groene schermen in de studio. Als Frank zich langzamerhand in de problemen werkt door zijn uitspraken krijgen we een close-up van Frank. We zien het zweet op zijn voorhoofd staan en we zien voor het eerst een soort van radeloosheid bij Frank, ook komt hij niet meer uit zijn woorden en kan hij zijn tegenstander nog maar met moeite aankijken (zie afbeelding 3).



Afbeelding 3: Een close-up van Frank. We zien het zweet op zijn voorhoofd staan en hij toont emotie. We zien hem nu niet meer via de (fictionele) televisiecamera.

Aan de hand van dit soort close-ups van het gezicht krijgt de kijker informatie over de emoties van Frank. Volgens Amy Coplan en Carl Plantinga kan dit leiden tot emotional contagion, omdat de aandacht van de kijker uitgaat naar gezichtsuitdrukkingen. Bepaalde gebeurtenissen komen voor in een serie, omdat ze van belang zijn voor het verloop van het verhaal. Maar desbetreffende scène heeft een andere functie. Het afgaan van Frank in het debat was niet noodzakelijk voor het verloop van het verhaal, maar had als functie om een andere kant van Frank te laten zien (Frank kan ook fouten maken) en om emotie bij de kijker op te wekken. Frank zet zichzelf voor schut, dit hebben we in de voorgaande afleveringen nog niet zien gebeuren. Dit is een belangrijke gebeurtenis, omdat hier duidelijk wordt gemaakt dat Frank niet altijd 'onoverwinnelijk' is. Mede hierdoor wordt Frank ook tastbaarder voor de kijker. Hij kan door een dergelijke gebeurtenis als 'normaler' worden beschouwd. Murray Smith stelt dat dit een belangrijk aspect is om je als kijker te kunnen identificeren met een personage.

“Do you think this place made us?”²⁹

De meest opvallende aflevering van het eerste seizoen is de achtste aflevering. Deze aflevering past niet echt binnen de narratieve structuur van het eerste seizoen. Het is wel degelijk een belangrijke aflevering, omdat we hier een andere kant van Frank leren kennen. In desbetreffende aflevering zien we dat Frank voor het eerst afstand doet van zijn politieke spelletjes. Frank wordt geëerd op zijn oude universiteit; er wordt een bibliotheek naar hem vernoemd. Bij deze feestelijke opening zijn ook drie oud-studiegenoten aanwezig. Ze zingen, ze drinken, ze maken grapjes en ze breken in in de oude bibliotheek. We zien hier weer een kant van Frank die we nog niet kenden. Hier wordt voor de kijker duidelijk dat Frank, al is het maar voor even, afstand kan doen van de politiek en machtspeletjes. Hij lijkt hierdoor normaler. Zoals eerder al duidelijk gemaakt, maakt dit het volgens Murray Smith makkelijker om met Frank te kunnen identificeren. Een ander voorbeeld hiervan is dat Frank regelmatig schietspelletjes speelt op de Playstation om zich te kunnen ontspannen. De mogelijkheid om te kunnen identificeren met een personage leidt tot meer betrokkenheid met dit personage.

We leren in desbetreffende aflevering ook weer meer over het verleden van Frank. Zo komen we erachter dat Frank op The Sentinel heeft gezeten, een militaire academie in South Carolina. Hier heeft hij verschillende waarden geleerd die hem hebben gevormd tot wie hij nu is, zo stelt hij zelf althans. Vervolgens komen we erachter dat hij daarna rechten heeft gestudeerd. Beetje bij beetje leren we Frank zijn verleden steeds beter kennen. Dit verleden kan zijn handelingen in de toekomst motiveren, de kijker kan dan beter begrijpen waarom Frank een bepaalde handeling verricht. Daarnaast draagt het verleden ook bij aan het creëren van een breder personage; een authentiek personage. Iedereen heeft een verleden, zelfs televisiepersonages. Dit maakt het ook weer makkelijker om je als kijker te kunnen identificeren met een personage zoals Frank, omdat er minder afstand tussen de kijker en het personage zit. De meest kenmerkende scène in desbetreffende aflevering is de scène waar Frank in gesprek is met zijn toenmalige beste vriend Tim Corbet. Frank maakt hier duidelijk dat hij zou willen dat de academie nog veel voor hem betekent, maar dat dat niet meer zo is. Frank hecht geen waarde meer aan zijn verleden. Aan de hand van de dialoog en de manier waarop Frank en Tim naar elkaar kijken, kan je veronderstellen dat ze een liefdesrelatie met elkaar hebben gehad in het verleden. Zo leren we weer een kant van Frank kennen die voor de kijker in eerste instantie onbekend was. Het is een emotioneel gesprek en de cameravoering speelt hier ook weer een cruciale rol. Zo wordt er gebruik gemaakt van heel veel close-ups waardoor de emoties van Frank duidelijk naar voren komen.

²⁹ “Chapter 8.” *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.

“I didn’t have a particularly happy childhood”³⁰

De meest schokkende gebeurtenis in het eerste seizoen vindt plaats in de elfde aflevering. We wisten al vanaf de eerste aflevering dat Frank in staat was om een hond te wurgen, bovendien zonder enige emotie te tonen. Maar in desbetreffende aflevering wordt duidelijk dat Frank tot nog veel ergere dingen in staat is. Frank vermoordt Peter Russo en doet het voor als zelfmoord. Russo speelt een grote rol in het eerste seizoen. In eerste instantie ondersteunt Frank hem en probeert hij hem klaar te maken voor de functie van gouverneur in Pennsylvania, Russo’s geboortestreek. Maar het falen van Russo blijkt allemaal tot Franks uiteindelijke plan te behoren. Omdat Frank geen andere oplossing meer ziet en bang is dat al zijn plannen in duigen zullen vallen, besluit hij Russo te vermoorden. Het was al duidelijk dat Frank geen sympathiek personage is, maar deze gebeurtenis bevestigt dat nog eens. Frank heeft er alles voor over om de macht te verkrijgen die hij in zijn ogen heeft verdiend. Alles en iedereen die in zijn weg staat, ruimt hij letterlijk en figuurlijk op. We kunnen dan ook stellen dat Frank niet de held van het verhaal is, daar is hij te ‘slecht’ voor. Jason Mittell spreekt in zijn studie *Complex TV* van de zogenaamde antiheld:

One common trait shared by many complex television series is the prominence of unsympathetic, morally questionable, or villainous figures, nearly always male, at their narrative center, a trend typically identified by the character type of the antihero.³¹

Deze series doen volgens Mittell vaak een beroep op ‘relative morality’. Dit houdt in dat er naast de antiheld nog slechtere en onsympathiekere personages in het verhaal voorkomen, zodat de betere kwaliteiten van de antiheld benadrukt kunnen worden.³² Opvallend aan de serie *HOUSE OF CARDS* is dat er geen enkel ander personage lijkt te zijn die zich kan meten aan Frank. We kunnen dus stellen dat Frank één van de slechtste personages uit de serie is. Dit houdt echter niet in dat Frank helemaal geen eigenschappen heeft die we kunnen waarderen, integendeel. Had Frank alleen maar slechte eigenschappen gehad, dan zou het voor de kijker bijna onmogelijk worden gemaakt om betrokkenheid te voelen.

In desbetreffende aflevering wordt ook weer gerefereerd naar het verleden van Frank en de relatie met zijn vader. Deze relatie blijkt niet goed te zijn en dit wordt nog eens benadrukt in een gesprek tussen Frank en Peter Russo. Naast de mogelijkheid om een verleden bij het personage te creëren hebben televisieseries ook de mogelijkheid om het personage te laten ontwikkelen. Opvallend in het eerste seizoen van *HOUSE OF CARDS* is dat Frank heel weinig verandering doormaakt, ondanks grote gebeurtenissen. Maar juist een gebrek aan grote ontwikkelingen van een personage

³⁰ “Chapter 11.” *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.

³¹ Mittell, character.

³² Ibidem, character.

kan bijdragen aan meer betrokkenheid bij de kijker. Zo stelt Jason Mittell in zijn studie dat de kijker naar een personage verlangt wiens eigenschappen en persoonlijkheid consistent blijven, omdat deze kijker een relatie met het personage wil opbouwen. De kijker zal teleurgesteld zijn als het personage teveel verandert op een manier die niet overeenkomt met het oorspronkelijke personage.³³ De moord op Peter Russo laat Frank niet helemaal koud, dit in vergelijking met het wurgen van de hond. We maken aan het einde van het seizoen dan ook een iets angstigere Frank mee, omdat hij wordt achtervolgd door de dood van Russo. Maar deze angst is alweer snel verdwenen, omdat hij zich weer bezig moet houden met zijn politieke spelletjes. Hij wil namelijk gekozen worden voor de functie van Vice-President. Dat hij hierin ook slaagt, komt dan niet eens meer als een verrassing.

³³ Mittell, character.

Conclusie

Voordat ik begon aan dit onderzoek had ik mij nooit afgevraagd waarom ik Frank Underwood zo'n fascinerend personage vond. Ik had wel door dat Frank een egoïstische, wraakbeluste huffer was, maar dit stoorde mij niet. Sterker nog, ik kon er van genieten wanneer Frank weer eens één van zijn successen behaalde. En aan het succes van de serie te zien, zal ik niet de enige zijn. Toen ik het artikel van Julien Althuisius in *De Volkskrant* las, begon ik pas met nadenken waarom wij kijkers de onsympathieke Frank Underwood blijven volgen. Ik was niet zozeer geïnteresseerd in de kijker, maar meer in hoe de tekst zelf aanzet tot betrokkenheid met een personage. Dit leidde tot de vraag welke narratieve strategieën er in de dramaserie HOUSE OF CARDS worden ingezet om betrokkenheid met onsympathieke personages teweeg te brengen. Ik stelde, aan de hand van de wetenschappelijke literatuur, dat identificatieprocessen vaak plaatsvinden op basis van sympathie. Deze identificatieprocessen hebben invloed op de mate van betrokkenheid met een personage. Hoe is het dan mogelijk dat wij ons ook betrokken kunnen voelen met een personage waar weinig sympathie voor op te brengen is? Een personage als Frank Underwood. In het theoretisch kader heb ik duidelijk gemaakt dat er meerdere narratieve strategieën worden ingezet om karakterbetrokkenheid teweeg te kunnen brengen. Ik ben mij ervan bewust dat er meerdere strategieën zijn die ik niet heb opgenomen in mijn analyse en dat er ook meerdere scènes zijn waar ik mij had op kunnen focussen. In mijn analyse heb ik mij op vier narratieve strategieën en zes scènes gefocust. Dit zijn echter kenmerkende of opvallende scènes, waarin de vier strategieën prominent naar voren komen. Daarom ben ik van mening dat deze voldoende onderbouwing geven voor het argument dat ik heb gemaakt. Vervolgonderzoek naar dit onderwerp zou daarentegen nog interessante aanvullingen kunnen opleveren. De meeste gebeurtenissen die ik heb besproken waren belangrijk voor het verloop van de serie, maar enkele gebeurtenissen hadden een andere functie binnen de narratieve structuur. Een aflevering zoals aflevering 8 heeft enkel als functie om een andere kant van Frank te belichten en informatie te verschaffen over het verleden van Frank. Dit heeft als gevolg dat we ons meer betrokken te kunnen voelen met een personage als Frank, omdat de afstand tussen het personage en de kijker wordt verkleind; we leren het personage steeds beter kennen. Ook door de cameravoering en met name het gebruik van direct address wordt deze afstand tussen personage en kijker verkleind. We worden direct aangesproken, we leren de gedachtes van Frank kennen en we worden met de waarheid aangesproken. Daarbij laten niet alleen de personages in de serie zich verleiden door de overtuigingskracht en het charisma van Frank, maar ook de kijker zelf. We worden direct betrokken in het verhaal van Frank; we worden er onderdeel van. Dan maakt het niet meer uit of het personage sympathiek of onsympathiek is.

Bronnen

Literatuur

Allrath, Gaby, Marion Gymnich, en Carola Surkamp. "Introduction: Towards a Narratology of TV Series." In *Narrative Strategies in Television Series*, geredigeerd door Gaby Allrath en Marion Gymnich. (Hampshire: Palgrave Macmillan 2005): 1-43.

Althuisius, Julien. 'Don Draper bevalt beter dan een echte vriend'. *De Volkskrant: Sir Edmund* 22 (2014): 66-7.

Brown, Tom. *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh U.P., 2012.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell U.P., 1986.

Coplan, Amy. "Catching Characters' Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film" *Film Studies* 8 (2006): 26-38.

Gaut, Berys. "Identification and Emotion in Narrative Film" In *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, geredigeerd door Carl Plantinga en Greg M. Smith (Baltimore: John Hopkins U.P., 1999): 200-216.

Mittell, Jason. "Characters." In *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Pre-publication edition. MediaCommons, 2012-13.
<http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/character/>

Plantinga, Carl. "The Scene of Empathy and the Human Face on Film." In *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, geredigeerd door Carl Plantinga en Greg M. Smith (Baltimore: John Hopkins U.P., 1999): 239-55.

Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and The Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Smith, Murray. "Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive Murderer?" In *Ethics at the Cinema*, geredigeerd door Ward. E. Jones en Samantha Vice. (New York Oxford: Oxford U.P. 2011): 67-88.

Audiovisuele bronnen

"Chapter 1." *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.

"Chapter 3." *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.

"Chapter 6." *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.

"Chapter 8." *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.

"Chapter 11." *House of Cards*. Netflix. 1 februari 2013.