

# ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND

Hoe herinnering een rol speelt in de betrokkenheid van de kijker



Naam: Daya de Jongh

Studentnummer: 3849368

Docent: Daisy van de Zande

Studiejaar: 2014/2015

Blok: 3

Inleverdatum: 02-04-2015

Woordenaantal: 7894

Annotatiesysteem: *Chicago Manual of Style/Notes & Bibliography*

## Abstract

In dit eindwerkstuk, met als casus ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, wordt onderzoek gedaan naar de mogelijkheden tot betrokkenheid van de kijker die door de filmische tekst worden gecreëerd,

middels een vertelling via herinneringen. De vraag die hierin centraal staat is de volgende: Op welke manier(en) speelt herinnering een rol in de constituerende van betrokkenheid van de kijker bij het personage Joel in de film ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND? De *structure of sympathy* van Murray Smith wordt gebruikt als analysemodel, waarmee het onderzoek aansluit bij de cognitivistische filmtheorie. Met zijn theorie noemt Smith *engagement* als een alternatief concept voor identificatie, waarmee hij de relatie tussen tekst en kijker beschrijft. De *structure of sympathy* is onderverdeeld in *recognition*, *alignment* en *allegiance*.

Uit het onderzoek blijkt dat voornamelijk in het eerste deel van de film de focus continu op het personage Joel ligt en dat de kans groot is dat de kijker sympathie voelt jegens Joel, dankzij de stilistische en narratieve constructie van zijn herinneringen. Dit draagt bij aan de betrokkenheid van de kijker en is tegelijk de eerste manier waarop herinnering een rol speelt in de constituerende van betrokkenheid. Daarnaast blijkt uit de narratieve analyses van het eerste en tweede deel van de film op het niveau van *alignment* voornamelijk *spatial attachment* te zijn tot Joel, waarin diepe *subjective access* wordt gegeven tot het personage. Uiteindelijk resulteert dit halverwege het tweede deel van de film in het bereiken van het niveau van *allegiance*, mede dankzij een conflict dat bij het personage plaatsvindt. Uit deze bevindingen vloeit voort dat, naast de narratieve en stilistische constructie van Joels herinneringen, ook de inhoud ervan een rol speelt in de constituerende van betrokkenheid. In de stilistische en narratieve analyses van het derde deel van de film blijkt het opwekken van sympathie middels vormgeving van Joels herinneringen en het verkrijgen van *subjective access* tot Joel te zijn verminderd vergeleken met de eerste twee delen. In combinatie met het conflict dat aan het eind van de film plaatsvindt bij de kijker zorgt dit voor een vermindering van betrokkenheid. Hieruit blijkt dat ten slotte ook de herinnering van de kijker een rol speelt in de constituerende van betrokkenheid.

## Inhoudsopgave

1. Inleiding .....	4
2. Theoretisch kader .....	6

2.1 Cognitivistische filmtheorie .....	6
2.2 Betrokkenheid .....	7
3. Methode .....	9
4. Deel 1: De ontdekking van de procedure .....	11
5. Deel 2: In verzet tegen de procedure .....	15
6. Deel 3: Na de procedure .....	19
7. Conclusie .....	22
8. Literatuurlijst .....	24
9. Bijlagen .....	25
9.1 Bijlage 1: Schema stilistische en narratieve analyse deel 1 .....	25
9.2 Bijlage 2: Schema stilistische en narratieve analyse deel 2 .....	32
9.3 Bijlage 3: Schema stilistische en narratieve analyse deel 3 .....	41

## 1. Inleiding

Klassieke Hollywoodverhalen die in een chronologische volgorde van begin, midden naar einde worden verteld zijn voor de toeschouwer eenvoudiger te construeren dan films met complexere verhaalstructuren.<sup>1</sup> Een voorbeeld van een film met een dergelijke complexiteit, ook wel een *mind-*

---

<sup>1</sup> David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw Hill, 2012), 103.

*game film*,<sup>2</sup> is *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (Michel Gondry, 2004). Wat het verhaal over de liefdesrelatie tussen Joel Barish (Jim Carrey) en Clementine Kruczynski (Kate Winslet) onder andere complex maakt, is de vertelling via herinneringen. In het begin van de film is te zien hoe protagonist Joel een procedure ondergaat bij de praktijk Lacuna Inc, waarbij zijn herinneringen aan zijn oudgeliefde Clementine worden verwijderd. Gedurende het grootste deel van de film herbeleeft de kijker de herinneringen tegelijkertijd met Joel en wordt ervaren hoe deze herinneringen één voor één verdwijnen. Het personage bevindt zich in verschillende tijdslagen tegelijk: het heden en verleden vinden op hetzelfde moment plaats in en buiten het hoofd van Joel en worden door middel van *cross-cutting* aan elkaar verbonden.<sup>3</sup>

Het interessante en originele thema van de film en zijn complexe stijl roepen veel vragen op bij filmwetenschappers en –critici, zo blijkt uit een aanzienlijk aantal artikelen. Deze zijn echter voornamelijk vanuit een filosofisch of ethisch perspectief geschreven. Zo geeft Gemma King in “What Else is Lost with Memory Loss?” in haar analyse een moreel oordeel over de verwijderingsprocedure die de personages ondergaan en benadrukt ze hoe geheugenverlies een “loss of self” tot gevolg kan hebben, waarmee de rol van herinnering in het vormen van een identiteit wordt aangekaart.<sup>4</sup> Havi Carel betreft in “The Return of the Erased” de twee hoofdpersonages meer bij zijn analyse, door zich te focussen op hun reacties na de verwijdering. Carel stelt dat Joel rouwt om de verwijdering (zonder zich bewust te zijn van de procedure), maar zijn verdriet accepteert, terwijl Clementine in haar verdriet blijft hangen, wat haar melancholisch maakt.<sup>5</sup> In zijn analyse bestempelt Carel beide reacties als negatief, waarmee hij de problematiek van de procedure benadrukt en de film daarmee afschildert als kritisch tegenover dergelijke procedures.

Een voorbeeld van een onderzoek waarin de focus meer op de betrokkenheid van de kijker ligt, is “‘Eternal Sunshine of the Spotless Mind’ and the Morality of Memory” van Christopher Grau. Ook hij neemt een filosofisch standpunt in bij zijn analyse, echter richt hij zich meer op de kijker door te pogen de oorzaak van zijn medelevende gevoelens te ontdekken.<sup>6</sup> Er vindt een moreel conflict plaats dat in mijn onderzoek tevens centraal staat. De personages overkomt iets wat hen ongelukkig maakt en laten de bron van dit gevoel verwijderen. Hun verlangen naar geluk conflicteert met hun bewustzijn dat pijnlijke herinneringen hen ervan kunnen behouden dezelfde fouten opnieuw te

---

<sup>2</sup> Thomas Elsaesser, “The Mind-Game Film,” in *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, uitgegeven door Warren Buckland (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), 21.

<sup>3</sup> Chris Dzialo, “Frustrated Time’ Narration: The Screenplays of Charlie Kaufman,” in *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, uitgegeven door Warren Buckland (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), 122. Een definitie van *cross-cutting* is te vinden in Bordwell en Thompson, *Film Art: An Introduction*, 232.

<sup>4</sup> Gemma King, “What Else is Lost with Memory Loss? Memory and Identity in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*,” *Bright Lights Film Journal*, 31 januari 2013, [http://brightlightsfilm.com/what-else-is-lost-with-memory-loss-memory-and-identity-in-eternal-sunshine-of-the-spotless-mind/#.VNiyU\\_mG-AV](http://brightlightsfilm.com/what-else-is-lost-with-memory-loss-memory-and-identity-in-eternal-sunshine-of-the-spotless-mind/#.VNiyU_mG-AV).

<sup>5</sup> Havi Carel, “The Return of the Erased: Memory and Forgetfulness in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004),” *International Journal of Psychoanalysis* 88 (2007):1077. doi:10.1516/ijpa.2007.1071.

<sup>6</sup> Christopher Grau, “‘Eternal Sunshine of the Spotless Mind’ and the Morality of Memory,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64.1 (2006):120.

maken en met hun behoefte de waarheid te kennen.<sup>7</sup> De kijker is zich op zijn beurt bewust van de consequenties van de keuze die de personages vrijwillig maken, maar leeft tegelijk mee met wat zij ondergaan, aangezien er menselijke waarden worden aangetast.<sup>8</sup>

De oorzaak van het begrip van de kijker en de sympathie die hiermee kan worden opgewekt wordt door Grau echter niet gegeven. Hij beperkt zich tot een korte bespreking van het verhaal met behulp van filosofische uitspraken. In mijn onderzoek daarentegen wordt aan de hand van de *structure of sympathy* van Murray Smith gekeken naar de mogelijkheden die de filmische tekst biedt tot betrokkenheid van de kijker, in een formalistische analyse van de narratieve en audiovisuele vormgeving van herinnering en de rol van herinnering in deze betrokkenheid. De vraag die hierin centraal staat is de volgende: Op welke manier(en) speelt herinnering een rol in de constituering van betrokkenheid van de kijker bij het personage Joel in de film *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND*?

Om antwoord te geven op de hoofdvraag wordt ten eerste met behulp van *Film Art: An Introduction* van David Bordwell en Kristin Thompson onderzocht hoe op een stilistische manier is vormgegeven aan Joels herinneringen en hoe deze vormgeving kan zorgen voor sympathie bij de kijker. Vervolgens wordt onderzocht in hoeverre de tekst *subjective access* biedt tot Joel door middel van de herinneringen. Deze deelvraag heeft betrekking op de constructie van het personage (*recognition*) en de toebedeling van informatie over het personage aan de kijker (*alignment*) als onderdelen van de *structure of sympathy*. Ten derde wordt onderzocht welke informatie met behulp van de *subjective access* wordt verschaft en hoe dit een rol speelt in de opbouw van herinnering voor de kijker. Deze vraag heeft betrekking op het morele oordeel van de kijker en zijn betrokkenheid bij het personage (*allegiance*) dat via *recognition* van en *alignment* met het personage kan worden bereikt. Ten slotte wordt in de laatste paragraaf met behulp van de resultaten van de analyses geconcludeerd dat herinnering op drie manieren een rol speelt in de constituering van betrokkenheid: herinnering als narratieve en stilistische constructie, de herinnering van Joel in de herbeleving van zijn herinneringen en de herinnering van de kijker. De constructie van herinnering en de inhoud van Joels herinneringen zorgen voor een betrokkenheid van de kijker bij het personage (en dus het bereiken van het niveau van *allegiance*), terwijl de opbouw van herinnering bij de kijker daarentegen voor een conflict zorgt, die de constituering van betrokkenheid mogelijk tegenwerkt.

## 2. Theoretisch kader

Om de casus te kunnen analyseren dient aandacht te worden besteed aan het model waarmee de analyse wordt uitgevoerd, bestaande uit belangrijke theorieën en concepten. Allereerst wordt aandacht besteed aan de cognitivistische filmtheorie waar dit onderzoek zich bij aansluit, waarna Smith's theorie omtrent de *structure of sympathy* wordt toegelicht en gedefinieerd.

---

<sup>7</sup> Grau, "'Eternal Sunshine of the Spotless Mind'," 121-123.

<sup>8</sup> Grau, 123.

## 2.1 Cognitivistische filmtheorie

De cognitivistische benadering van film focust zich op de mentale en emotionele processen van de toeschouwer bij het bekijken van een film.<sup>9</sup> Volgens David Bordwell bestaat een film uit verschillende subsystemen, waarmee hij onder andere doelt op narratieve processen, thematische relaties en stilistische patronen.<sup>10</sup> Deze subsystemen bestaan uit *cues* aan de hand waarvan kijkers grip krijgen op de gebeurtenissen in de film. Met deze *cues* worden *schemata* aangesproken die de kijker bezit: kennisstructuren opgebouwd uit onder andere herinneringen en kennis opgedaan in eerdere (tekstuele) ervaringen. *Schemata* betreffen herinneringen gevormd met het lange-termijn geheugen in voorgaande ervaringen en herinneringen aan waarnemingen van de film, afkomstig van het korte-termijn geheugen.<sup>11</sup> Met behulp van deze *schemata* vult de kijker gaten in de *story* die door de *plot* van de film worden gecreëerd, vormt hij hypothesen over gebeurtenissen in de film, krijgt hij begrip voor wat er wordt waargenomen en vormt hij aan de hand hiervan een oordeel van de film.<sup>12</sup> Er vindt een wisselwerking plaats tussen de actieve *schemata* van de kijker en de narratieve, thematische en stilistische *cues* die door de film zijn gecreëerd. Beide partijen spelen in deze wisselwerking een even grote rol.<sup>13</sup> In dit eindwerkstuk wordt de focus echter met name gelegd op de filmische *cues* en eigenschappen. Vanuit hier worden suggesties gedaan over het mentale proces dat bij de toeschouwer plaatsvindt tijdens het kijken van de film, maar in hoeverre de kijker zich daadwerkelijk betrokken voelt bij het personage wordt niet gemeten.<sup>14</sup>

Eén van de onderwerpen die veelvuldig ter sprake komt binnen de cognitivistische filmtheorie is identificatie. Het betreft een relatie tussen toeschouwer en tekst waarbij de kijker volledig wordt opgenomen in de tekst en het perspectief van het personage als zijn eigen accepteert.<sup>15</sup> Noel Carroll zet zich in zijn boek *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart* af tegen deze benadering, door te stellen dat de kijker zich niet volledig in de positie van het personage verplaatst, maar zich aanpast aan de situatie waarin het personage zich bevindt. Middels assimilatie positioneert de kijker zich buiten de situatie van het personage, door op de emoties van het personage te reageren en tevens op de situatie als geheel, zonder zijn emotionele staat volledig over te nemen.<sup>16</sup> Een filmwetenschapper die zich aansluit bij deze visie is Murray Smith. In zijn ideeën

---

<sup>9</sup> Richard Rushton en Gary Bettinson, *What is Film Theory?* (Maidenhead, etc: Open University Press, 2010), 156.

<sup>10</sup> David Bordwell, "Cognition and Comprehension: Viewing and Forgetting in *Mildred Pierce*," *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6.2 (1992):185.

<sup>11</sup> Rushton en Bettinson, *What is Film Theory?*, 161.

<sup>12</sup> David Bordwell, *Narration in Fiction Film* (Hoboken: Taylor & Francis, 1985), 34.

<sup>13</sup> Rushton en Bettinson, 159.

<sup>14</sup> De uitspraken die worden gedaan omtrent het mentale proces van de kijker zijn gebaseerd op mijn individuele kijkervaring. Visies van andere kijkers worden hier niet bij betrokken.

<sup>15</sup> Noel Carroll, *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart* (New York, etc: Routledge, 1990), 90.

<sup>16</sup> Carroll, *The Philosophy of Horror*, 95.

omtrent de relatie tussen kijker en tekst maakt hij echter geen gebruik van de concepten identificatie en assimilatie, maar van *engagement*.<sup>17</sup>

## 2.2 Betrokkenheid

In zijn artikel "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema" noemt Smith *engagement* als alternatief voor identificatie. Waar identificatie betrekking heeft op de kijker die zich in de rol van het personage verplaatst en gebeurtenissen beoordeelt vanuit het perspectief van dit personage, betreft *engagement* een relatie tussen kijker en personage waarin de kijker observeert en beoordeelt vanuit zijn eigen perspectief: "We comprehend the character and the situation and react emotionally to the thought of *the character in that situation* (as opposed to the thought of *ourselves as the character in that situation*)."<sup>18</sup>

Smith verbindt in zijn onderscheid het begrip empathie aan identificatie, en sympathie aan *engagement*. Empathie bevindt zich hierbij op het niveau van gevoel, terwijl sympathie betrekking heeft op kennis en begrip. Er is sprake van empathie wanneer de kijker zich inleeft in een personage en voelt wat hij mogelijk voelt. Dit kan plaatsvinden zonder dat de kijker kennis heeft van de context van de situatie.<sup>19</sup> Hierin onderscheidt empathie zich van sympathie, aangezien het verkrijgen van sympathie enkel mogelijk is wanneer de kijker begrip heeft van de situaties en emoties van een personage.<sup>20</sup> Dit idee sluit aan bij de visie van Carroll. Waar Carroll de relevantie van de concepten identificatie en empathie echter niet erkent, spreekt Smith over een samenhang tussen empathie en sympathie. De kijker doorgrondt de emotionele staten van personages via empathische mechanismen als *affective mimicry*.<sup>21</sup> Middels de informatie die de kijker hiermee opdoet, wordt een bewustzijn gecreëerd van de emotionele strekking van het verhaal en krijgt de kijker begrip van de fictionele wereld en de personages.<sup>22</sup> Dergelijke mechanismen kunnen op deze manier bijdragen aan de informatie verkregen via de *structure of sympathy*, maar zijn volgens Smith ondergeschikt aan deze theorie.<sup>23</sup>

Smith verdeelt het begrip *engagement* onder in drie intermediale niveaus waarop de kijker in relatie staat tot personages, welke hij schaaft onder de *structure of sympathy*. Het eerste niveau

---

<sup>17</sup> Murray Smith, "Altered States: Character and Emotional Response in Cinema," *Cinema Journal* 33.4 (1994):34.

<sup>18</sup> Smith, "Altered States," 39.

<sup>19</sup> Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 102.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> *Affective mimicry* betreft de capaciteit van de kijker de affectieve staten van een personage te herkennen, zonder kennis van context. De kijker kopieert hierbij een deel van de gezichtsexpressies en lichaamsbewegingen. De emotionele staat wordt niet enkel herkend, maar ook nagebootst. (Smith, 47).

<sup>22</sup> Smith, *Engaging Characters*, 103.

<sup>23</sup> Ibidem.

betreft *recognition*: de perceptie van tekstuele elementen, waarmee de kijker het personage construeert en (h)erkent als zijnde een persoon, dat kenmerken bevat die te koppelen zijn aan de reële wereld.<sup>24</sup> Wanneer de kijker in relatie wordt gebracht met de handelingen, gevoelens en kennis van het personage, bevindt hij zich op het niveau van *alignment*.<sup>25</sup> Twee manieren waarop een tekst de kijker toegang kan verlenen tot de *state of mind* van het personage, is via *spatial attachment* en *subjective access*. *Spatial attachment* betreft de capaciteit van het verhaal zich te beperken tot de acties van een (of meerdere) personage(s); ook wel te vergelijken met de *range of story information*.<sup>26</sup> *Subjective access* betreft de mate waarin we toegang hebben tot de subjectiviteit van de personages; vergelijkbaar met de *depth of story information*.<sup>27</sup> Het derde niveau van de *structure of sympathy* is *allegiance* en dit bereikt de kijker wanneer hij het personage moreel en ideologisch evalueert.<sup>28</sup> Enkel wanneer de kijker begrip heeft van de narratieve situatie en van de interesses, karakteristieken en emotionele staten van het personage, kan dit niveau bereikt worden. Wanneer een convergentie plaatsvindt tussen *alignment* en *allegiance*, bevindt de kijker zich in optimale condities voor “an intense and unqualified sympathetic engagement” met het personage.<sup>29</sup> In de komende paragrafen wordt onderzocht welke narratieve en stilistische technieken een dergelijke betrokkenheid stimuleren in *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* en welke rol herinnering hier in speelt.

### 3. Methode

In de volgende paragrafen wordt een formalistische analyse uitgevoerd van de narratieve en audiovisuele vormgeving van herinnering en de rol van herinnering in de constituerende van betrokkenheid van de kijker. Bij deze analyse worden met behulp van de *structure of sympathy* de narratieve en stilistische *cues* geanalyseerd die voor betrokkenheid kunnen zorgen bij de kijker. Smith beschrijft het verhaal als “the ultimate ‘organizer’ of the text [...] that generates recognition,

---

<sup>24</sup> Smith, 40.

<sup>25</sup> Smith, 41.

<sup>26</sup> Bordwell en Thompson, 93.

<sup>27</sup> Bordwell en Thompson, 95.

<sup>28</sup> Smith, 41.

<sup>29</sup> Smith, 45.



alignment, and allegiance.”<sup>30</sup> Doordat de focus in dit eindwerkstuk ook ligt op de vorm waarin het verhaal wordt gepresenteerd, dient het ter aanvulling op het onderzoek van Smith. Een andere manier waarop het onderzoek van Smith wordt aangevuld heeft betrekking op de intermediale relatie tussen *alignment* en *allegiance*.<sup>31</sup> Volgens Smith dienen de twee niveaus onderscheiden te worden, maar is *allegiance* tegelijk afhankelijk van de toegang tot de *state of mind* van het personage, waar *alignment* betrekking op heeft.<sup>32</sup> Uit mijn analyses blijkt echter dat de toegang die de kijker tot Joel krijgt middels *alignment* tot een conflict leidt op het niveau van *allegiance*; een mogelijkheid die door Smith niet wordt benoemd.

De casus is verdeeld in drie delen die elk apart per paragraaf drie analyses ondergaan. De paragrafen zijn ingedeeld per deel van de film, omdat de stilistische en narratieve analyses direct op elkaar aansluiten en de resultaten in deze vorm overtuigender gepresenteerd kunnen worden. Het eerste deel van de film betreft de gebeurtenissen die zich binnen Joels hoofd afspelen nadat hij erachter komt dat Clementine haar herinneringen heeft laten verwijderen. Het tweede deel van de film bestaat uit de herinneringen aan Joels relatie met Clementine en het laatste deel betreft de gebeurtenissen die zich voordoen na de afronding van de procedure. Aandacht gaat hier uit naar de scènes waarmee de film eindigt en tevens naar de beginscène, aangezien dit hetzelfde moment in het verhaal betreft en de soorten fragmenten waarmee de situatie aan het begin en einde van de film wordt afgebeeld van elkaar verschillen.

In de eerste paragraaf wordt deel één van de film geanalyseerd, in paragraaf twee het tweede deel en in paragraaf drie het derde. Elk deel ondergaat een stilistische en narratieve analyse, waarvan de laatste is onderverdeeld in twee delen. Ten eerste wordt de vormgeving van de herinneringen geanalyseerd, welke wordt gekoppeld aan de betrokkenheid van de kijker. De focus ligt op mise-en-scène, cinematografie en geluid. Vervolgens wordt onderzocht in hoeverre de kijker *subjective access* krijgt tot Joel, met behulp van de theorie van Smith rondom *recognition* en *alignment*. Hoe duidelijk komen Joels handelingen in beeld, in hoeverre uit hij zijn emoties en op welke manier krijgt de kijker toegang tot zijn gedachten? Kortom: op welke narratieve manieren worden de omstandigheden gecreëerd waarin de kijker zich volledig betrokken kan voelen tot Joel? Ten derde wordt onderzocht welke informatie met behulp van deze *subjective access* wordt gegeven in de herinnering van Joel en hoe hiermee herinnering voor de kijker wordt opgebouwd. Of de narratieve informatie die middels *subjective access* wordt vrijgegeven over de diepere *state of mind* van Joel voor een volledige betrokkenheid zorgt, aldus *allegiance*, wordt in deze laatste analyse

---

<sup>30</sup> Smith, 35.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Smith, 41.

onderzocht. In de uiteenzetting van de resultaten worden de belangrijkste bevindingen genoemd. De volledige analyseschema's bevinden zich in de bijlagen van dit eindwerkstuk.

#### **4. Deel 1: De ontdekking van de procedure**

In deze paragraaf wordt het eerste deel van de casus geanalyseerd, waarbij de nadruk voornamelijk ligt op de stilistische vormgeving van Joels herinneringen en hoe mogelijk sympathie wordt opgewekt bij de kijker. Daarnaast wordt in een narratieve analyse kort aandacht besteed aan de mate van *subjective access* tot Joel en de informatie die hiermee wordt gegeven, welke bouwt aan de

herinnering van de kijker. Allereerst is het echter van belang een beknopte omschrijving van de verhaallijn weer te geven en de twee verschillende tijdslagen waaruit het verhaal bestaat van elkaar te onderscheiden, om te benadrukken dat de kijker de gebeurtenissen vanuit de beleving van Joel aanschouwt.



Na de openingssequentie begint de film direct in de herinnering van Joel. Het eerste deel van deze herinneringen bevat de gebeurtenissen die zich voordoen na zijn breuk met Clementine, vanaf het moment dat hij achter de verwijdering van haar herinneringen komt en besluit dezelfde procedure te ondergaan. Het deel bestaat uit herinneringen waar Clementine nauwelijks in levende lijve in voorkomt, maar die wel degelijk met haar te maken hebben en in de procedure verwijderd dienen te worden om haar volledig uit zijn geheugen te kunnen wissen. De herinneringen worden in chronologische volgorde getoond.<sup>33</sup>

Gedurende de scènes worden beelden van de twee tijdslagen waaruit de film bestaat afgewisseld. Tijdens de scènes die zich in Joels hoofd afspelen, bevindt de kijker zich binnen de *depth of story information* van het verhaal op het niveau van *mental subjectivity*.<sup>34</sup> Hier zit echter een objectieve laag in, aangezien de *plot* ons informatie geeft over het volledige externe gedrag van het personage zonder gebruik te maken van bijvoorbeeld *point-of-view shots*.<sup>35</sup> De kijker hoort en ziet niet wat het personage direct waarneemt, maar heeft wel continu zicht op wat Joel doet, zegt en op zijn gezichtsuitdrukkingen. De beelden binnen Joels *mental subjectivity* worden in dit deel van de film afgewisseld met beelden van de tijdslaag buiten Joels hoofd, waar Patrick (Elijah Wood) en Stan (Mark Ruffalo), medewerkers van Lacuna, apparatuur aansluiten om in Joels hersenen terecht te komen. Deze laag is volledig objectief, aangezien enkel informatie wordt gegeven over Joels externe gedrag.

Het onderscheid tussen de twee tijdslagen komt naast in de narratieve opbouw ook in vormgeving tot uiting. In het eerste *shot* wordt middels stilistische technieken direct duidelijk gemaakt dat Joel zich in zijn herinneringen bevindt. Er is sprake van een *blur* van objectief en

---

<sup>33</sup> De gebeurtenissen in de scènes volgen elkaar op en bouwen op deze manier op chronologische wijze aan de *story*, om Joels beweegredenen aan de kijker te presenteren. Wat echter opvallend is, is het feit dat het personage Howard in een van de herinneringen aangeeft dat de verwijdering plaatsvindt vanaf de meest recente herinnering tot aan de eerste herinnering. Zijn uitspraak lijkt echter niet te gelden voor dit eerste deel van de film, terwijl deze gebeurtenissen zich wel degelijk binnen Joels hoofd afspelen. De reden achter deze tegenspraak wordt in dit eindwerkstuk verder niet onderzocht.

<sup>34</sup> Bordwell en Thompson, 95.

<sup>35</sup> Ibidem.

subjectief beeld, waarin de “slapende” Joel uit de tijdslaag buiten zijn hoofd in een *close-up* te zien is, terwijl Joels herinnering binnen zijn hoofd op de achtergrond wordt afgespeeld. Dankzij een *selective focus* is Joel op de voorgrond scherper dan de herinnering op de achtergrond (zie afbeelding 1).

Gedurende de scènes die daarop volgen komt Joel veelvuldig middels *close-ups* en *selective focus* in beeld, waardoor de aandacht van de kijker richting Joel wordt gestuurd. Dit wordt ondersteund met behulp van *framing* technieken: de camera volgt Joel

door regelmatig *pan* bewegingen te maken tussen

Afbeelding 1.

Joel en andere personages of objecten waar zijn blik op valt, of door Joel met een *tracking shot* te volgen wanneer hij zich door een ruimte beweegt. Dankzij deze stilistische technieken waarmee Joels herinneringen worden vormgegeven is de kans groot dat de kijker zich betrokken voelt en sympathie krijgt voor Joel. Dit idee wordt in de volgende alinea's ondersteund met een analyse van twee momenten waarop de mogelijkheid sterk aanwezig is dat de kijker sympathie voelt voor Joel.

In een van de scènes steekt Joel de straat over met twee vuilniszakken in zijn handen, waarmee hij alle persoonlijke objecten vervoert die gerelateerd zijn aan Clementine. Wanneer hij de straat oversteekt richting Lacuna is hij zo in gedachten verzonken dat hij bijna wordt aangereden door een auto. Joel wordt vanuit een *straight-on angle* van achter gefilmd met een *medium long shot*, waardoor zijn bijna-aanraking met de auto duidelijk in beeld komt (zie afbeelding 2). Joel reageert hier in zijn *staging* op door te schrikken en aan de kant te springen. Dankzij zijn schrikreactie en het harde remgeluid dat de auto maakt, is de kans groot dat de kijker met hem meeleeft en sympathie voor hem voelt.<sup>36</sup>



Afbeelding 2.

Het tweede moment vindt in dezelfde scène plaats. Medewerkers van Lacuna maken binnen de *mental subjectivity* van Joel een hersenscan, waarmee een route wordt uitgestippeld langs de

---

<sup>36</sup> Zie voor een uitgebreidere analyse van deze scène bijlage 1, scène 8 (27.09-30.52).

herinneringen die verwijderd dienen te worden tijdens de procedure. Tegelijkertijd wordt in de objectieve tijdslaag buiten Joels hoofd apparatuur aangesloten en afgesteld door Stan en Patrick. Hierin gaat iets mis, waardoor Joel zich op een

gegeven moment tegelijk in zijn herinnering bevindt met een andere versie van zichzelf. In deze herinnering worden de beelden in *fast-motion* achter elkaar afgespeeld, vindt een mengeling van *settings*, *personages* en *props* uit verschillende herinneringen plaats (zie afbeelding 3) en verandert

de natuurlijke tonaliteit in onnatuurlijke kleurenfilters (zie afbeelding 4) met opvallende schaduwen en spotlights, met daar overheen een haperende en in *fast-motion* afgespeelde *voice-over*. Joels gezichtsexpressies in *medium close-up* (zie afbeelding 5) en uitspraken als “I don’t know if I like

this” duiden op een ongemakkelijkheid en de scène eindigt met een schreeuw afkomstig van de Joel

buiten zijn hoofd. De bewegingssnelheid van de beelden, de onnatuurlijke tonaliteit, de *voice-over* en de *staging* en plotselinge schreeuw van Joel kunnen zorgen voor oplopende ongemakkelijkheid en schrik bij de kijker, wat de kans vergroot dat de kijker sympathie krijgt voor Joel.<sup>37</sup>

In dit deel van de film worden, dankzij de combinatie van stilistische en narratieve technieken, de eerste stappen gezet richting een volledige betrokkenheid van de kijker. Vanaf het eerste moment bevindt de kijker zich op het niveau van *recognition* binnen de *structure of sympathy*, omdat Joel direct herkenbaar is als persoon (vergelijkbaar met personen uit de realiteit buiten de film) en hij gedurende de scènes continu herkenbaar blijft.<sup>38</sup> Op het niveau van *alignment* is de *spatial attachment* op enkele momenten verspreid over meerdere personages, echter zijn deze personages *opaque*: hun handelingen en uitspraken geven geen *subjective access* tot hun diepere



Afbeelding 3.



Afbeelding 4.



Afbeelding 5.

<sup>37</sup> Zie voor een uitgebreidere analyse van deze scène bijlage 1, scène 8 (30.52-31.50).

<sup>38</sup> Smith, 40.

gedachten en emoties.<sup>39</sup> Joel daarentegen is *transparent* te noemen, dankzij de *close-ups* van zijn duidelijk af te lezen gezichtsexpressies, het uitspreken van zijn gedachten en gevoelens en de *flashback* naar een situatie waarin zijn handelingen direct te zien zijn.<sup>40</sup> In de *shots* waarin de persoonlijke objecten gerelateerd aan Clementine in *close-up* te zien zijn krijgt de kijker tot op zekere hoogte eveneens *subjective access* tot Joel, aangezien de objecten emotionele waarde bevatten voor Joel. Verder wordt een hersenscan getoond van Joel met daarop aangegeven in welke hersendelen wordt gereageerd op de objecten; de kijker kan via deze scan een blik werpen op wat er in zijn hoofd gebeurt (zie afbeelding 6). Ten slotte vinden alle scènes in dit deel zoals gezegd plaats binnen het hoofd van Joel, wat de kijker al direct *subjective access* geeft tot zijn *state of mind*. Bovenstaande elementen brengen de kijker tot het niveau van *alignment* en een stap dichterbij volledige betrokkenheid tot Joel. Uit de informatie die mede dankzij de *subjective access* wordt gegeven blijkt echter dat het niveau van *allegiance* in dit deel van de film nog niet wordt bereikt, zoals wordt besproken in de volgende alinea.



Afbeelding 6.

Uit de eerste beelden van de scènes blijkt dat Joel het in eerste instantie wil bijleggen met Clementine. Wanneer hij erachter komt dat zij hem uit haar geheugen heeft laten verwijderen, nemen boosheid en verdriet de overhand en stimuleren deze emoties hem dezelfde procedure te ondergaan. De abruptheid van deze beslissing en snelheid van zijn acties worden benadrukt door de snelle *editing* van de beelden en het gebruik van *fast-motion* in het afspelen ervan. Dankzij bovengenoemde esthetische kenmerken en de *subjective access* die de kijker tot Joel heeft met behulp van *flashbacks* en het in beeld brengen van zijn handelingen, emoties en gedachten, wordt voor de kijker een duidelijk beeld geschetst van Joels ervaring van de gebeurtenissen. Hierdoor kan de kijker zich direct betrokken voelen tot hem. Met deze waarnemingen wordt gebouwd aan de herinnering van de kijker. Op dit moment in de film heeft de kijker echter nauwelijks informatie verkregen over Clementine en kunnen enkel conclusies getrokken worden over haar en hun relatie aan de hand van de informatie omtrent Joel. Voordat het niveau van *allegiance* volledig bereikt kan worden, dient de kijker dan ook blootgesteld te worden aan beelden van hun relatie.

<sup>39</sup> Smith, 44.

<sup>40</sup> Smith, 49. Zie voor een uitgebreidere analyse van de *flashback* bijlage 1, scène 6 (22.10-24.25).

## 5. Deel 2: In verzet tegen de procedure

In deze paragraaf over het tweede deel van de film wordt opnieuw aandacht besteed aan de stilistische vormgeving van herinneringen en de manier waarop sympathie wordt opgewekt bij de kijker, maar ligt de nadruk meer op de manieren waarop de kijker *subjective access* krijgt tot Joel en de opbouw van herinneringen van de kijker met behulp van deze toegang. Deze zorgen er uiteindelijk voor dat een volledige betrokkenheid van de kijker bereikt kan worden. Voordat deze bevindingen echter worden gepresenteerd, wordt ook in dit deel een beknopte omschrijving van de verhaallijn weergegeven.

Het tweede deel van de film bevat Joels herinneringen aan zijn relatie met Clementine. De herinneringen worden één voor één verwijderd, vanaf de meest recente tot hun eerste ontmoeting. Het deel begint met een ruzie tussen Clementine en Joel, waarna zij hem verlaat. Hierop volgen andere herinneringen waarin de spanning in de relatie groot is, wat zich uit in discussies en ruzies. Halverwege de procedure komt Joel terecht bij de positievere herinneringen. Op dit moment komt hij terug op zijn beslissing Clementine uit zijn geheugen te laten verwijderen en besluit hij binnen zijn eigen hoofd te vluchten, door Clementine en zichzelf te verschuilen in zijn jeugdherinneringen die buiten de gecreëerde kaart liggen. Uiteindelijk worden ze door de medewerkers van Lacuna gevonden en op het juiste pad gezet, waarna de procedure wordt voltooid.

Zoals in de vorige paragraaf werd gesteld is het van belang de relatie tussen Joel en Clementine in beeld te zien om volledige betrokkenheid bij Joel te kunnen krijgen. Hierbij moet benadrukt worden dat de kijker hun relatie niet vanuit volledig objectief standpunt aanschouwt. In het tweede deel van de film wordt de aandacht binnen de *spatial attachment* tot Joel verdeeld over Joel en Clementine, aangezien ook zij continu een rol speelt in zijn herinneringen. Clementine komt in dit deel dus wel degelijk in beeld, maar de kijker krijgt enkel toegang tot haar via de subjectieve beelden van de herinneringen van Joel. Joels kennis van en meningen over Clementine vormen dit beeld en sturen dus ook het oordeel van de kijker.

De afwisseling tussen het subjectieve beeld binnen Joels hoofd en het objectieve beeld buiten zijn hoofd wordt ook in dit deel van de film veelvuldig gemaakt. De verwijdering van Joels herinneringen aan Clementine wordt in dit deel echter nog duidelijker vormgegeven middels stilistische technieken, wat mogelijk nog meer effect heeft op de beleving van de kijker. Zo wordt

bijvoorbeeld op een bepaald moment de achtergrond waar Clementine in te zien is met behulp van *selective focus* vervaagd, waardoor enkel Joel nog duidelijk in beeld blijft (zie afbeelding 7). Dankzij dergelijke vervaging en bijvoorbeeld een



Afbeelding 7.

*slow-motion* bewegingssnelheid verdwijnt Clementine langzamer uit beeld, terwijl ze op andere momenten plotseling verdwenen is.<sup>41</sup> In het grootste deel van de scènes bevindt de camera zich op *medium shot*, *medium close-up* en *close-up distance* van Joel en de andere personages, waarmee de focus



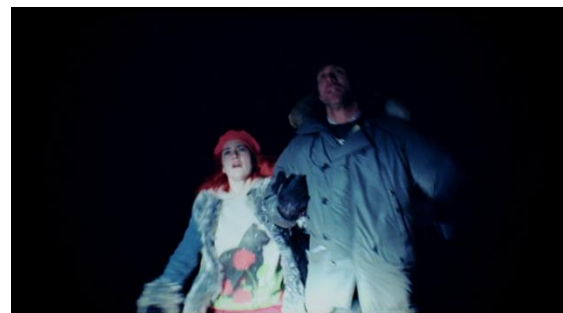
Afbeelding 8.

op hen wordt gelegd en de verwijdering van Clementine en Joels reacties hierop duidelijk in beeld komen. Op de momenten dat de camera zich op *long shot distance* bevindt van de mise-en-scène ligt de focus echter op de omgeving (zie afbeelding 8) en is duidelijk te zien hoe onderdelen van *settings*



Afbeelding 9.

afbreken en *props* plotseling uit het beeld verdwijnen, waarmee eveneens de verwijdering van de herinneringen wordt afgebeeld en sympathie kan worden opgewekt bij de kijker. Ter ondersteuning van dit idee worden in de komende alinea's voorbeelden gegeven van momenten waarop de



Afbeelding 10.

kans groot is op sympathie.

In het begin van dit tweede deel zorgt Joels woede jegens Clementine ervoor dat hij achter de verdwijning van zijn herinneringen aan haar staat. Er vinden op dit moment geen opvallende gebeurtenissen plaats die voor sympathie bij de kijker zullen zorgen. Dit verandert echter zodra Joel de positieve herinneringen heeft bereikt. Zijn boosheid maakt ruimte voor spijt en angst, af te lezen aan zijn *staging*. Vanaf dit moment wordt veelvuldig gebruik gemaakt van spotlights op Joel met daaromheen donkere schaduwen (zie afbeelding 9).

<sup>41</sup> Zie voor een uitgebreide analyse van de scène waar de *slow-motion* in voorkomt bijlage 2, scène 10 (43.19-44.30).



Daarnaast wordt de vlucht van Joel met Clementine vanuit een *low angle* gefilmd, waardoor de paniek en het vluchtgedrag groots in beeld komen (zie afbeelding 10). Dit wordt ondersteund met *tracking shots* van het stel en een afwisseling van *medium shots* en *long shots*, waarmee zichzelf en de omgeving waarin zij vast lijken te zitten duidelijk in beeld komen. De stress en paniek die Joel op dit moment lijkt te voelen worden versterkt op het moment dat korte beelden van verschillende herinneringen in *fast-motion* worden afgespeeld, afwisselend met beelden van de vlucht van Joel en Clementine.<sup>42</sup>

Dankzij bovengenoemde esthetische kenmerken is de kans groot dat de kijker sympathie krijgt voor Joel. Op een ander moment in de film wordt dit gevoel met behulp van muziek versterkt. In een overgang tussen twee herinneringen (op het moment dat Joel zich realiseert ze te willen behouden) wordt non-diëgetische muziek vervormd afgespeeld. Tijdens de openingssequentie werd hetzelfde nummer afgespeeld, echter dit keer diëgetisch; via een cassettebandje in Joels auto, waarbij Joel huilend in beeld te zien is. De emotionele waarde die de muziek voor Joel heeft wordt op deze manier benadrukt, waardoor de kans op sympathie groot is zodra het nummer opnieuw te horen is.

De genoemde stilistische technieken waar mogelijk sympathie mee wordt opgewekt dragen bij aan de betrokkenheid van de kijker bij Joel. Dankzij de combinatie van deze stilistische technieken met narratieve kenmerken worden in dit deel van de film grotere stappen gezet richting een volledige betrokkenheid. Op het niveau van *alignment* is ook in dit deel voornamelijk sprake van *spatial attachment* tot Joel. Dankzij de afwisseling van deze subjectieve beelden met de objectieve beelden buiten Joels hoofd krijgt de kijker eveneens toegang tot de verhaallijnen rondom personages Stan, Patrick, Clementine, Howard (Tom Wilkinson) en Mary (Kirsten Dunst). Ondanks deze uitbreiding van *spatial attachment* krijgt de kijker voornamelijk *subjective access* tot Joel. In zijn herinneringen is Joel continu *transparent*, dankzij *close-ups* van zijn duidelijk afleesbare gezichtsexpressies en zijn *staging*. Daarbij krijgt de kijker, zoals in de vorige paragraaf reeds is benoemd, direct toegang tot Joels *state of mind* vanaf het moment dat de herinneringen worden getoond. In dit tweede deel van de film gaat Joel hier een stap verder in, door met Clementine naar zijn diep weggestopte, vernederende herinneringen te vluchten.<sup>43</sup> Dit getuigt van een diepe *subjective access* tot het personage, wat bijdraagt aan de betrokkenheid van de kijker.

Een andere manier waarop *subjective access* wordt verleend tot Joel is via een *voice-over* waarin Joel zijn gedachten hardop uitspreekt.<sup>44</sup> Daarnaast toont Joel gedurende de scènes duidelijk zijn emoties in gezichtsexpressies en het uitspreken van gedachten en gevoelens. Deze toegang tot

---

<sup>42</sup> Zie voor een uitgebreidere analyse bijlage 2, scène 12 (52.11-53.21).

<sup>43</sup> Zie voor een uitgebreidere analyse van de vlucht naar de jeugdherinneringen bijlage 2, scène 14.

<sup>44</sup> Zie voor een uitgebreidere analyse van deze scène bijlage 2, scène 10 (43.19-44.30).

Joels *state of mind*, handelingen en gevoelens brengen de kijker op het niveau van *alignment*. De kijker kan dit niveau bereiken, mede doordat de *recognition* van Joel gedurende de scènes stabiel blijft. Ook in de herbeleving van zijn



Afbeelding 11.

jeugdherinneringen is Joel te herkennen. Hij verandert in een jonge versie van zichzelf, maar is enkel in grootte gekrompen; hij behoudt zijn lichaam en gezicht. Hierdoor blijft het voor de kijker duidelijk dat dit hetzelfde personage is. Dankzij de verdwijning en vervorming van Clementine en andere personages is hun herkenbaarheid minder stabiel (zie afbeelding 11). Hiermee wordt benadrukt dat Joel de hoofdpersoon is en is de kans groot dat de kijker zich betrokken blijft voelen bij hem.

Dankzij deze tegenstelling, de focus op Joel, de continue herkenbaarheid van het personage en de diepe *subjective access* is de kans groot dat de kijker zich in dit deel van de film op het niveau van *allegiance* bevindt. Dit wordt versterkt op het moment dat Joel zich realiseert zijn herinneringen aan Clementine te willen behouden. De *plot* van de film begon bij het verdriet en de woede van Joel. Dankzij de ervaringen die de kijker zelf hoogstwaarschijnlijk heeft gehad op gebied van liefde en die daarom deel uitmaken van zijn *schemata*, is de kans groot dat hij begrip heeft voor Joels emoties en de keuze die Joel hierdoor maakt. De kijker was zich echter waarschijnlijk vanaf het begin al bewust van de negatieve kant van de procedure, aangezien pijnlijke herinneringen het maken van dezelfde fouten in de toekomst kunnen voorkomen.<sup>45</sup> Zodra Joel zich zelf ook bewust is van zijn eigen fout bevindt hij zich op dezelfde lijn met de kijker en is de kans groot dat er sprake is van volledige betrokkenheid bij Joel en dat het niveau van *allegiance* wordt bereikt.

In de scènes is de mogelijkheid enkele keren aanwezig dat de kans op *allegiance* verminderd wordt. Aan het begin van dit deel van de herinneringen vertoont Joel onsympathiek gedrag door zijn stem te verheffen richting Clementine en te schelden. Daarnaast wordt aan het eind van dit deel duidelijk gemaakt dat Joel een relatie met een andere vrouw had op het moment dat hij Clementine mee uit vroeg, wat tevens onsympathiek kan overkomen.<sup>46</sup> Er is echter in zulke hoge mate een betrokkenheid bij Joel gestimuleerd dat deze momenten hoogstwaarschijnlijk geen effect hebben op de beleving van de kijker.

---

<sup>45</sup> Grau, 121-123.

<sup>46</sup> Zie voor de specifieke scène bijlage 2, scène 16.

## 6. Deel 3: Na de procedure

In deze paragraaf verschuift de meeste aandacht van de vormgeving van Joels herinneringen en de *subjective access* naar de informatie die middels de *subjective access* wordt vrijgegeven en de manier waarop deze informatie een volledige betrokkenheid tegenwerkt in plaats van stimuleert. De eerste deelvraag van dit eindwerkstuk omtrent de stilistische vormgeving van Joels herinneringen is in principe niet van toepassing op dit laatste deel van de film, omdat Joel zich enkel nog in objectieve beelden buiten zijn hoofd bevindt. Desondanks wordt in deze paragraaf toch aandacht besteed aan stilistische technieken, aangezien deze ook in dit deel van de film een rol spelen in de constituering van betrokkenheid.

Voordat de bevindingen worden gepresenteerd dient ook hier een beknopte omschrijving te worden gegeven van de verhaallijn. Het derde deel van de film betreft scènes die afgespeeld worden nadat Joels herinneringen zijn gewist en hij zich niet langer bewust is van het bestaan van Clementine en hun relatie.<sup>47</sup> Na de procedure ontmoeten Joel en Clementine elkaar voor de tweede keer “voor het eerst” en gaan ze opnieuw een relatie aan, ondanks hun gezamenlijke verleden.

Uit een analyse van de stilistische kenmerken blijkt dat de focus opnieuw voornamelijk op Joel ligt. Evenals in de vorige twee delen van de film kunnen deze kenmerken zorgen voor sympathie bij de kijker, echter zijn er in dit laatste deel minder overtuigende momenten waarop dit plaats zou kunnen vinden. De eerste scène begint direct met een *close-up* van zijn gezicht, wat in de scènes die volgen meerdere malen voorkomt (zie afbeelding 12). Verder wordt op het moment dat Clementine voor het eerst in beeld verschijnt met behulp van *selective focus* de



Afbeelding 12.



Afbeelding 13.

---

<sup>47</sup> De *plot* begon met scènes die aan het eind van het verhaal hebben plaatsgevonden. Aan het eind van de film is dezelfde scène te zien, echter worden hier andere fragmenten van getoond dan in het begin en wordt aan het einde van de film tot op zekere hoogte daadwerkelijk getoond hoe het met Clementine en Joel afloopt samen.

achterste laag van het beeld vervaagd, waardoor de aandacht op de voorste laag ligt, waar Joel deel van uitmaakt (zie afbeelding 13). Daarnaast wordt met behulp van *pan* bewegingen aangegeven in welke richting Joel kijkt en zich beweegt. Zo wordt er op het



Afbeelding 14.

moment dat Joel de deuk in zijn auto ontdekt een *pan* gemaakt van Joel naar de autodeur.<sup>48</sup> Dankzij de focus op Joels reactie en op de oorzaak van zijn reactie, die vanaf *medium shot distance* worden getoond, is er toch sprake van een kort moment waarop de kijker mogelijk sympathie voelt voor Joel (zie afbeelding 14).

Ook de narratieve opbouw van dit deel van de film draagt niet geheel overtuigend bij aan de beleving van de kijker. Waar de kijker zich in de vorige twee delen direct in de *state of mind* van Joel bevond, wordt in het laatste deel enkel *subjective access* gegeven tot Joels handelingen, uitgesproken gedachten en gezichtsexpressies vanuit een volledig objectief perspectief. Er vinden enkele momenten plaats van *subjective access*, ondersteund door cinematografische technieken op gebied van geluid. In fragmenten van het einde van de film die enkel aan het begin van de *plot* worden getoond, is een *voice-over* te horen van Joels gedachten, die aansluiten op zijn handelingen.<sup>49</sup> Verder luisteren Joel en Clementine in de laatste scène naar Joels opname die hij voor de procedure bij Lacuna liet maken, waarin hij zijn gedachten en gevoelens jegens Clementine uitspreekt. De *voice-over* en het beluisteren van de opname geven de kijker tot op zekere hoogte *subjective access* tot Joels *state of mind* en brengen de kijker op het niveau van *alignment*. Gedurende de rest van de laatste scènes blijft Joel echter meer *opaque* dan *transparent*, in tegenstelling tot de vorige twee delen. Hij uit zijn gevoelens in mindere mate en aan zijn houding is niet duidelijk af te lezen wat er in zijn hoofd omgaat. Hierdoor blijft het contact dat de kijker met Joel heeft oppervlakkiger dan in de vorige delen, waarin Joel expressievere gezichtsuitdrukkingen en lichaamsbewegingen maakte.

Ondanks de minder diepe *subjective access* wordt wel degelijk informatie over Joel vrijgegeven in de scènes. In de eerste scènes van de film spreekt hij in de genoemde *voice-over* uit dat hij moeilijk contact kan maken met vrouwen en zegt hij tegen Clementine dat zijn leven niet interessant genoeg is. Daarnaast heeft hij in het begin van dit laatste deel lege gezichtsuitdrukkingen en is aan zijn onhandige en ongemakkelijke gedrag jegens Clementine te zien dat hij introvert is en moeilijk contact kan maken. Het contact met Clementine lijkt hem echter op te laten bloeien, waarna

---

<sup>48</sup> Zie voor een uitgebreidere analyse van deze scène bijlage 3, scène 18.

<sup>49</sup> Zie voor een uitgebreidere analyse van deze scène bijlage 3, scène 1.

zijn gezichtsuitdrukkingen en gedrag expressiever worden. Zodra Joel bijvoorbeeld de opname van Clementine hoort, wordt zijn gelukkige gevoel verstoord, wat af te lezen is aan zijn verwarde en gekwetste gezichtsuitdrukking. Nadat hij zijn eigen opname te horen krijgt en Clementine bij hem wegloopt, gaat hij haar achterna. Aan zijn duidelijk afleesbare houding, gedrag en woorden is te bemerken dat hij haar toch een kans geeft.

Bovenstaande narratieve bevindingen zijn gedaan in een analyse van de losstaande scènes, zonder voorgaande gebeurtenissen hierbij te betrekken. De kijker laat zich echter niet enkel leiden door de gebeurtenissen in deze laatste scènes. De kijker heeft herinnering opgebouwd aan de film en de relatie tussen Clementine en Joel en bezit op dit moment meer informatie dan de personages, waardoor er sprake is van *unrestricted narration*.<sup>50</sup> De kijker was zich reeds bewust van de ideeën en gedachten van Joel over Clementine, waardoor het beluisteren van de bovengenoemde opname van Joel bij de kijker hoogstwaarschijnlijk geen verwarring veroorzaakt. De verwarring van Joel is voor de kijker echter wel te begrijpen, aangezien deze zich bewust is van het feit dat Joel geen herinnering aan Clementine heeft. Dat de kijker begrip kan hebben voor hun situatie, de personages herkent en tot op zekere hoogte toegang heeft tot hun handelingen, gevoelens en gedachten betekent echter niet dat er volledige betrokkenheid plaatsvindt. In dit deel vindt namelijk een conflict plaats bij de kijker. De toeschouwer heeft de positieve momenten van Joel in zijn relatie met Clementine ervaren, maar ook de negatieve momenten waarbij ze continu in conflict waren en elkaar leken te kwetsen. Aan het eind van de film aanschouwt de kijker echter hoe Joel en Clementine ondanks deze gebeurtenissen toch weer bij elkaar komen, zelfs wanneer ze kennis krijgen van wat zich tussen hen heeft voorgedaan. De kijker bouwt met behulp van zijn herinnering aan de gebeurtenissen in de film kennis op, wat in conflict komt met zijn gemengde gevoelens die worden opgewekt door deze gebeurtenissen. Dit conflict lijkt tevens bij de twee personages aanwezig te zijn, maar weerhoudt hen er uiteindelijk niet van elkaar een kans te geven.

---

<sup>50</sup> Bordwell en Thompson, 90.

## 7. Conclusie

De onderzoeksvraag die centraal stond in de analyses is de volgende: Op welke manier(en) speelt herinnering een rol in de constituerende van betrokkenheid van de kijker bij het personage Joel in de film *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND*? Ten eerste is de herinnering van Joel op een narratieve en esthetische manier geconstrueerd in het verhaal. De vorm waarin de herinneringen zijn gegoten kan op verschillende manieren een gevoel van sympathie bij de kijker opwekken, zo blijkt uit de stilistische analyses van de drie delen waarin de film is onderverdeeld. Deze resultaten zijn onderbouwd met narratieve analyses, waarbij werd benadrukt dat, voornamelijk in de eerste twee delen, door de tekst een diepe *subjective access* mogelijk werd gemaakt tot Joel. De kijker verplaatst zich vanaf het begin van de film direct in de *state of mind* van Joel, door zijn relatie met Clementine in omgekeerde volgorde vanuit zijn subjectieve perspectief te herbeleven. De camera volgt Joel bijna constant in deze beleving vanuit een zekere objectieve afstand. De kijker krijgt voldoende informatie over de handelingen, emoties en gedachten van Joel om tot het niveau van *alignment* te komen, ondanks het gebrek aan *point-of-view shots*. Hiermee wordt het cognitivistische idee van Smith onderbouwd dat de kijker zich betrokken kan voelen bij een personage zonder zich volledig in hem te (hoeven) verplaatsen.<sup>51</sup>

Dankzij verschillende stilistische en narratieve technieken wordt door de tekst in het tweede deel van de film een volledige betrokkenheid bij Joel geconstitueerd, wat de kijker op het niveau van *allegiance* brengt. Uit deze bevindingen blijkt de tweede manier waarop herinnering een rol speelt in de constituerende van betrokkenheid. Joels herinnering aan de verwijdering zorgt er uiteindelijk voor dat hij spijt krijgt van zijn keuze en de procedure probeert te ontvluchten. Hij komt in conflict met zichzelf, waardoor hij zich op één lijn bevindt met de kijker. Joel realiseert zich op dat punt dat hij zijn herinneringen niet wil verliezen, terwijl de kijker zich hoogstwaarschijnlijk vanaf het begin van de film al bewust was van de fout die Joel maakte door de procedure te ondergaan. Op het moment dat Joel zich hier eveneens van bewust is, bevindt de kijker zich op het niveau van *allegiance* en is de kans groot dat hij zich volledig betrokken voelt bij het personage.

De laatste manier waarop herinnering een rol speelt in de opbouw van betrokkenheid blijkt uit de analyses van de laatste scènes. Gedurende de film doet de kijker continu observaties en verkrijgt hij informatie over personages en gebeurtenissen, waarmee wordt gebouwd aan zijn eigen herinnering. De volgorde waarin de gebeurtenissen worden gepresenteerd is bepalend voor deze opbouw en in de film wordt continu met deze volgorde gespeeld. Het grootste deel van de

---

<sup>51</sup> Smith, 39.

herinneringen, waarmee de relatie van Clementine en Joel wordt verbeeld, vindt namelijk plaats in omgekeerde volgorde: van de meest recente herinnering tot hun eerste ontmoeting. Hierdoor begint Joel bij de negatieve momenten en eindigt hij uiteindelijk in momenten van geluk en blijdschap. Op het moment dat hij bij de positieve momenten aankomt, lijken de negatieve ervaringen geen rol meer te spelen in zijn oordeel. Er is een kans dat de kijker hier in meegaat, echter maken de beelden van de negatieve momenten wel degelijk deel uit van de herinnering van de kijker. Aan het eind van de film, na de voltooiing van de procedure, gaan Joel en Clementine opnieuw een relatie met elkaar aan, zonder zich bewust te zijn van hun gezamenlijke verleden. Wanneer ze een klein deel van hun herinnering aan elkaar terugkrijgen middels de audio-opnames (opgenomen in boosheid en frustratie), kiezen zij er toch bewust voor dit achter hen te laten. De kijker heeft de verschillende positieve en negatieve momenten echter opgeslagen in zijn *schemata* en is zich hierdoor bewust van de pijn die Joel en Clementine elkaar kunnen (en waarschijnlijk zullen) geven. De kijker staat mogelijk niet achter hun keuze de relatie voort te zetten, wat de kans op betrokkenheid kan verminderen. Vandaar dat geconcludeerd kan worden dat, naast herinnering als narratieve en stilistische constructie en de herinnering van het personage Joel, tevens de herinnering van de kijker een rol speelt in de constituerende van betrokkenheid.

De complexiteit van *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND*, die mede door de verschillende rollen van herinnering wordt gecreëerd, laat dit onderzoek goed aansluiten bij het onderzoeksveld rondom *mind-game* films. Daarnaast sluit het aan bij de filosofische en ethische ideeën van Carel, King en Grau over de problematiek van de verwijderingsprocedure en de gevolgen voor de personages, die ook in mijn onderzoek tot uiting komen. De nadruk ligt hier echter meer op de gevolgen van de procedure op de relatie tussen kijker en personage, in plaats van op de personages zelf. Dankzij deze focus sluit het onderzoek ten slotte eveneens goed aan bij de cognitivistische filmtheorie, waar Smith's onderzoek onder andere deel van uitmaakt. Waar Smith echter enkel aandacht besteedde aan narratieve technieken waarmee de kijker toegang krijgt tot een personage en uiteindelijk op het niveau van *allegiance* eindigt,<sup>52</sup> laat ik in dit onderzoek middels narratieve én stilistische analyses zien dat deze toegang op niveau van *alignment* ook tot een conflict kan leiden, wat de kans op volledige betrokkenheid vermindert. Aansluitend bij mijn analyses zou de relatie tussen kijker en tekst in een vervolgonderzoek dan weer op een andere manier benaderd kunnen worden, door bijvoorbeeld empirisch onderzoek te doen naar de ervaring van de toeschouwer in zijn wisselwerking met de film.

---

<sup>52</sup> Smith, 35.



## 8. Literatuurlijst

Bordwell, David. "Cognition and Comprehension: Viewing and Forgetting in *Mildred Pierce*." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6.2 (1992): 183-198.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Hoboken: Taylor & Francis, 1985.

Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2012.

Carel, Havi. "The Return of the Erased: Memory and Forgetfulness in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004)." *International Journal of Psychoanalysis* 88 (2007): 1071-1082.

doi:10.1516/ijpa.2007.1071.

Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*. New York, etc: Routledge, 1990.

Dzialo, Chris. "'Frustrated Time' Narration: The Screenplays of Charlie Kaufman." In *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Uitgegeven door Warren Buckland, 107-128.

Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

Elsaesser, Thomas. "The Mind-Game Film." In *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Uitgegeven door Warren Buckland, 13-41. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

Grau, Christopher. "'Eternal Sunshine of the Spotless Mind' and the Morality of Memory." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64.1 (2006): 119-133.

King, Gemma. "What Else is Lost with Memory Loss? Memory and Identity in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*." *Bright Lights Film Journal*. 31 januari 2013. [http://brightlightsfilm.com/what-else-is-lost-with-memory-loss-memory-and-identity-in-eternal-sunshine-of-the-spotless-mind/#.VNiYU\\_mG-AV](http://brightlightsfilm.com/what-else-is-lost-with-memory-loss-memory-and-identity-in-eternal-sunshine-of-the-spotless-mind/#.VNiYU_mG-AV).

Rushton, Richard en Gary Bettinson. *What is Film Theory?* Maidenhead, etc: Open Univeristy Press, 2010.

Smith, Murray. "Altered States: Character and Emotional Response in Cinema" *Cinema Journal* 33.4 (1994): 34-56.

Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

## 9. Bijlagen

### 9.1 Bijlage 1: Schema stilistische en narratieve analyse deel 1

Scène	Tijd	Mise-en-scène	Cinematografie	Geluid	Narratologie
6.	21.15 - 21.42	<p><i>Setting:</i> in bed en tegelijk in gang van appartement.</p> <p><i>Staging:</i> Joel heeft grote donkere ogen, trieste blik. Zegt weinig, praat fluisterend.</p>	<p><i>Distance:</i> <i>close-up</i> of <i>extreme close-up</i> van Joel. <i>Selective focus</i> met wazige achtergrond op duidelijke voorgrond.</p>	Non-diëgetisch geluid zonder aanwezige bron.	<p><i>Spatial attachment</i> (<i>range of story information</i>) enkel van Joel, in gesprek met ander personage. Gesprek lijkt in gedachten af te spelen van Joel; hij ligt in bed (met <i>selective focus</i> op hem op de voorgrond) en op de vervaagde achtergrond zijn andere beelden te zien, te herkennen aan het dialoog; heeft zich vlak daarvoor al afgespeeld, voordat Joel in slaap viel. <i>Subjective access</i> tot zijn gedachten of droom? Op dit moment nog onduidelijk.</p>
6.	21.42 - 22.10	<p><i>Setting:</i> thuis, bij vrienden.</p> <p><i>Staging:</i> Joel aan het woord, "goddamn days away," schelden klinkt als frustratie. Hij zegt het te willen oplossen met Clementine. Verwarring en verontwaardiging blijkt uit blik, gefronste wenkbrauwen, handbewegingen, toon in stem. Benadrukken bepaalde woorden; iets duidelijk willen maken.</p> <p><i>Costume:</i> Jas en muts aangehouden, blijk van</p>	<p><i>Distance:</i> <i>close-up</i> op vrouw, dan op man (beiden nog niet eerder gezien). Dan bij Joel: <i>medium shot</i>.</p> <p><i>Flashback:</i> <i>long shot</i> van Joel in winkel met sieraden, <i>close-up</i> op sieraad in doosje gestopt. Schuine <i>pan</i> naar rechts omhoog, naar Joel in <i>medium shot</i> met cadeau in handen.</p>	<p>Dialoog tussen Joel en vrienden. Dialoog tussen Clementine en Joel. Wanneer Joel uit beeld weg loopt; geluid van lampen die een voor een uit vallen in sneller wordend tempo.</p>	<p><i>Spatial attachment</i> tot drie personages, maar enkel <i>subjective access</i> tot Joel. Hij vertelt over zijn ervaringen en deze vertelling wordt ondersteund door een kijk in zijn herinnering (dus <i>state of mind</i>): flashback tot het kopen van ketting en ontmoeting met Clementine. Sprongen in tijdsvolgorde en ruimte; ruimtes lopen in elkaar over. Camera volgt Joel voornamelijk; enkele momenten volgt het zijn twee</p>

		frustratie en verwarring zo hoog dat hij deze niet uit heeft gedaan. <i>Lighting:</i> binnenverlichting.			vrienden, maar hun dialoog is gericht op hem; op zijn emoties en gedachtes.
6.	22.10 - 24.25	<i>Setting:</i> boekenwinkel of bibliotheek? – naar huis vrienden. <i>Staging:</i> Joel staart naar Clementine maar zegt niets, beantwoordt haar vraag niet, staat stil met een starende blik. Lucht kort met een zucht, lach van verwarring? Ademt snel, schietende ogen, verdriet, verwarring en verontwaardiging. Loopt uiteindelijk weg, gaat vol verontwaardiging zitten op de trap bij zijn vrienden. Maakt hijgende en kreungeluiden. <i>Lighting:</i> binnenverlichting, bovenverlichting. Opvallend moment: Joel loopt weg, achter hem vallen lichten een voor een uit waardoor achtergrond verdwijnt in de schaduw en het beeld overloopt in een nieuwe setting.	<i>Cut</i> naar <i>flashback</i> (situatie die Joel net heeft aangehaald): <i>medium close-up</i> van Clementine achter computer; <i>medium shot</i> van Joel (vanachter boekenkast, dus niet vanuit perspectief Clementine). Achtergrond waziger dan voorgrond; <i>selective focus</i> op Joel. Geen POV shots: Clementine kijkt niet recht in de camera. Camera draait van achter Joel die wegloopt naar voor Joel die wegloopt, beweegt mee met Joels beweging; blijft even goed in beeld. Achtergrond wordt zwart en verdwijnt, Joel loopt over in ruimte vrienden. Focus op het cadeau. <i>Medium shot</i> van Joel in donker. Kaartje gepakt: van kaartje <i>tracking shot</i> naar boven in <i>medium close-up</i> van Joels gezicht.	In bibliotheek of winkel achtergrondgeluiden van winkelende mensen te horen. Lichten vallen uit achter Joel: maken harde geluiden. Geen diëgetische of non-diëgetische muziek in deze scène. Aan einde wel plotselinge muziek te horen vlak voor en tijdens moment dat Joel het kaartje te zien krijgt over Clementines actie; één toon aanhoudend door verschillende instrumenten, dissonant, stopt wanneer hij het leest. Krakend, verwijderend geluid wanneer naam Clementine van kaartje verdwijnt.	<i>Subjective access</i> tot Joels eerdere ervaringen: <i>flashback</i> naar ontmoeting met Clementine. Camera loopt enkel mee met Joel. <i>Transparent:</i> vertelt niet enkel een verhaal, maar laat duidelijke emoties zien en dankzij <i>flashback</i> beelden voor de kijker direct duidelijk hoe de situatie precies verliep en hoe Joel er op reageerde terwijl het gebeurde.
7.	24.25 - 26.20	<i>Setting:</i> Lacuna praktijk, wachtkamer – kantoor dokter. <i>Staging:</i> Joel loopt naar binnen, zegt zijn naam	Shot 25.53 naar 25.55: <i>straight-on angle</i> vanachter bureau Howard, <i>medium close-up</i> van Joel achterover zittend, komt	Dialoog tussen Howard en Joel: Clementine was niet gelukkig.	<i>Subjective access</i> wanneer Mary vraagt hoe het met hem gaat en hij hierop reageert; maakt hem meer <i>transparent</i> . Spreekt zijn

		binnensmonds (moet het herhalen), gefronste wenkbrauwen, klinkt verward (“don’t have a pen”; zit er een bij het formulier). “How are we feeling today?” van Mary; niet goed. Bijt op zijn vinger. Onbegrip voor de situatie; gelooft niet in de procedure (spreekt dit uit). Howard vertelt dat Clementine ongelukkig was.	naar voren: intimiderend? <i>Close-up</i> van Howard, ziet een oog en deel van gezicht, mond bijna niet bewegen.		visies en gedachtes uit over de procedure.
7.	26.20 - 27.09	<i>Setting</i> : Joel weer bij dezelfde vrienden thuis – in zijn auto. <i>Staging</i> : Joel klaagt bij vrienden over Clementine; verward, onbegrip voor haar actie. Trieste blik. Waterige ogen, diepe zucht (wanneer hij hoort dat Clementine hem bijna als een grap verwijderde), trillende stem. In auto slaat Joel op het stuur, maakt huilende geluiden. <i>Costume</i> : Joel in auto te herkennen aan zijn muts en jas; gezicht niet in beeld.	<i>Distance: medium close-up</i> van Joel, in elkaar gezakt, pratend over wat de dokter zei. <i>Cut</i> naar <i>long shot</i> , Joel op achtergrond in de keuken. <i>Medium close-up</i> opnieuw, camera <i>pan</i> naar links mee met Joel wanneer hij op de grond springt en naar het raam loopt; camera beweegt mee met een <i>pan</i> en <i>tilt</i> met Joel terwijl hij gaat zitten, kort vanaf <i>low angle</i> gefilmd. <i>Medium close-up</i> , trillende lippen, waterige ogen Joel. Van buiten de auto gefilmd, Joels zijkant en achterkant van hoofd te zien; <i>medium close-up</i> , Naar <i>long shot</i> waarbij Joel onduidelijk te zien is; deuk in auto duidelijk te zien, waaraan Joels auto te herkennen is.	Geluid enkel dialoog tussen Joel en de vrienden, getimmer van de vriend, opruimgeluiden van de vriendin. Geen muziek, voornamelijk geluiden gemaakt door diëgetische bronnen.	Opnieuw <i>spatial attachment</i> tot drie personen, opnieuw hun dialoog gericht op Joels emoties en gedachtes. Korte afleiding wanneer vriend en vriendin tegen elkaar schreeuwen en handelingen vriend en vriendin in beeld. Kleine <i>subjective access</i> tot Joel; <i>close-up</i> van hem huilend in beeld. Vervolgens <i>subjective access</i> tot zijn emoties opnieuw in zijn auto, maar Joel niet geheel duidelijk in beeld; te herkennen aan deuk in zijn auto en zijn muts en jas. Sprong van <i>setting</i> vrienden thuis naar auto, in chronologische volgorde verteld?

8.	27.09 - 30.52	<p><i>Setting:</i> praktijk Lacuna, wachtkamer dokter – eigen huis – buiten de praktijk, naar binnen.</p> <p><i>Staging:</i> Joel rent praktijk binnen. Daarna liggend met vinger in zijn mond. Pakt (in hoge snelheid) objecten en propt ze in een vuilniszak. Loopt met vuilniszakken in handen de straat over zonder uit te kijken: bijna aangereden.</p> <p>“How are you today?” van Mary, twijfelend hoofd, mond opgetrokken, knikkend hoofd; maar reageert er niet op. Joel kijkt naar objecten man rechts van hem. Wanneer Stan tegen hem praat, wordt er niets teruggezegd. “I don’t like parties”: kijkt twijfelend achterom in <i>flashback</i>.</p> <p><i>Prop:</i> vuilniszak waar normaal afval in wordt gestopt, worden door Joel persoonlijke objecten in vervoerd.</p> <p><i>Lighiing:</i> zonlicht naar binnen, duidelijk overdag. Zonlicht valt op hem.</p>	<p><i>Distance: close-ups</i> van gezichten Howard, Mary en Joel, focus op hun gesprekken (ipv personages rondom hen). <i>Medium close-up</i> van Joel in bed, liggend, <i>straight-on angle</i>. Over de schouder <i>shot</i> op de persoonlijke objecten die hij verzamelt: relatie met Clem wordt verbeeld (voor het eerst). <i>Close-ups</i> van de objecten. <i>Fast-motion</i> bladeren in dagboek, pakken van objecten; beelden snel en kort achter elkaar afgespeeld. <i>High angle</i> op de objecten: er op neerkijkend, terwijl hij het in de vuilniszak stopt. <i>Medium long shot</i> gefilmd vanachter Joel op <i>straight-on angle</i> bijna aanrijding. <i>High angle</i> vanuit raam (perspectief van iemand in de wachtkamer), met <i>pan</i> naar rechts waar Joel de deur in komt lopen. Snelle afwisseling van beelden stopt wanneer Joel de wachtkamer in komt. Diagonale <i>pan</i> van Joels hoofd (<i>medium close-up</i>) naar object meneer naast hem. <i>Tracking</i> beweging door gang heen,</p>	<p>Dialoog Mary: “He barged right in here.” Joel: “I want it done, now.” Dialoog Howard met uitleg wat de volgende stap is wordt <i>voice-over</i> van volgende handeling in nieuwe setting: volledige scène bevat <i>voice-over</i>. Achtergrondmuziek: ingezet op moment dat Howard begint over wat Joel moet doen; gitaarmelodieën beginnen wanneer eerste object in beeld komt. Plotseling remgeluid van hoge auto die Joel bijna aanrijdt. Muziek stopt wanneer Mary aan de telefoon aan het praten is (niet direct in beeld). Dialoog Joel in opname apparaat.</p>	<p>Tijd: in één camerabeweging loopt Joel van buiten naar binnen en de wachtkamer binnen (te snel?). Joel spreekt duidelijk zijn gedachtes uit, geeft aan waar hij behoefte aan heeft; maakt hem <i>transparent</i>. <i>Subjective access</i> tot zijn behoeftes (door hem zelf uitgesproken). <i>Close-ups</i> van persoonlijke objecten: krijgt van Howard de opdracht objecten te verzamelen die te maken hebben met Clementine. Vervolgens objecten duidelijk in beeld die met haar te maken hebben (foto’s, tekeningen, brieven) en emotionele waarde hebben voor Joel. Stopt ze in vuilniszak, plek voor afval; maakt hiermee duidelijk wat het op dat moment nog voor hem betekent.</p>
----	---------------	---	--	--	--

			<p>Howard voorop. <i>Straight-on angle</i> met schrijvende hand van Howard ook in beeld te zien. Joel kijkt naar zijn hand. Bij vertellen anekdote over Clementine <i>medium close-up</i> van Joel. Bij vertellen anekdote: <i>flashback</i> van feestje op strand Rob en Carrie. "I met Clementine" camera <i>pan</i> over strand over groep mensen, eindigt met Clementine in beeld, <i>long shot</i> (alleen oranje trui en gekleurd haar te zien als herkenning). Bij plotseling geluid van vallende spullen beeld terug in kantoor: <i>high angle</i> op Joel, kijkt achteruit, camera <i>pan</i> mee naar zijn blikveld; <i>high angle</i> op Patrick die spullen oppakt.</p>		
8.	30.52 - 31.50	<p><i>Setting</i>: in praktijk Lacuna, in laboratorium in apparaat. <i>Staging</i>: nieuwsgierige, verwarde blik, geeft zich eraan over, wrijft in ogen (jeuk of moeheid?), lacht bij herinnering totdat hij wordt tegengehouden; moet emotioneel reageren. Gefocuste blik (gefronste wenkbrauwen), diepe zucht,</p>	<p><i>Distance</i>: <i>close-up</i> van Joels gezicht terwijl Stan stippen op zijn slapen zet. Naar <i>medium shot</i>. <i>Close-up</i> van object, dan <i>medium close-up</i> van Joel; <i>medium close-up</i> Joel met objecten voor zijn neus. Camera beweegt met <i>pan</i> mee met het object van de vuilniszak naar Joel. <i>Selective focus</i> waarbij voorgrond (Stan)</p>	<p>Geluid van apparaat als stoel hoger gaat, piep te horen continu in zelfde toon; blazers en strijkers non-diëgetische muziek; bij zien object Clementines lach op achtergrond en bellen, stoppen als hij wordt onderbroken in zijn verhaal. Strijkers en blazers weer, steeds harder en plots zachter; storende geluiden wanneer beeld stoort.</p>	<p>Camera volgt bewegingen Joel, maar <i>spatial attachment</i> tot drie personages: Joel, Howard en Stan. Dialogen andere twee personages gaan enkel over Joel. <i>Subjective access</i> tot Joels hersenen: niet door middel van dialoog, maar reactie Joel op zijn persoonlijke objecten en hersenscan in beeld met daarop hersenreacties op de objecten.</p>

		diepe ademhaling. Grote ogen, bewegen veel heen en weer, diepe ademhaling (borst gaat snel en diep op en neer).	waziger is dan achtergrond (Joel); geen focus op degene die praat, maar degene die ontvangt.		Chronologische volgorde, maar geluiden met onduidelijke bron, geluiden zorgen voor verwarring.
8.	31.50 - 32.06	<i>Setting:</i> Joels huis. <i>Staging:</i> Joel ligt stil in bed, ogen dicht, continu zelfde houding op zijn rug. <i>Lighting:</i> neutrale binnenverlichting.	<i>Distance:</i> van <i>medium close-up</i> van bovenaf (iemand die boven Joel hangt) uitzoomen naar <i>medium shot</i> , camera beweegt met een <i>pan</i> naar jongens naast zijn bed met computers, ook van bovenaf gefilmd. Soort <i>crane shot</i> van Joel omhoog naar de twee jongens.	Strijkers te horen, losse noten kort gespeeld op achtergrond.	<i>Spatial attachment</i> tot de twee jongens in Joels slaapkamer; Joel slaapt enkel, beweegt verder niet, dus geen <i>subjective access</i> tot hem en focus verder enkel op de jongens. Dialoog jongens te volgen, gericht op hun werkzaamheden dus geen <i>subjective access</i> tot hun <i>state of mind</i> . Narratieve lijn duidelijk: speelt zich af buiten Joels hoofd. Maar hoe in verband met de gebeurtenissen in zijn hoofd?
8.	32.06 - 33.45	<i>Setting:</i> laboratorium. <i>Staging:</i> kijkt verward om zich heen, open mond, verwarde blik, grote ogen, open mond. "I don't understand;" verwarring blijkt uit dialoog en blikken, spreekt dialoog Howard bijna volledig tegelijk mee. <i>Costume:</i> heeft pyjama aan van de Joel die in bed ligt, buiten zijn hoofd.	<i>Medium shot</i> naar <i>medium long shot</i> naar <i>medium shot</i> van ene Joel, vanuit plek van Joel kijkend naar andere Joel in apparaat. <i>High angle</i> wanneer ene Joel neerkijkt op andere Joel in apparaat en <i>low angle</i> wanneer dit omdraait. <i>Fast-motion</i> van beeld wanneer herinneringen mixen, herhaling van beelden, lopen in elkaar over.	Opnieuw strijkers en blazers: motief dat aan de herinneringen gekoppeld kan worden? Volume muziek steeds harder (non-diëgetisch), diëgetische geluiden van computer piepjes en <i>buzzing</i> geluid. Dialoog op achtergrond te horen; bibberende vervormde stem waarvan de bron niet op beeld te zien is; uiteindelijk gaat dialoog buiten hoofd door binnen hoofd, maar dan iets meer naar de achtergrond, zachter, vervormder. Bij besef "I'm in my head already aren't I" melodie omhoog heel	Complexiteit door mix van verschillende beelden, Joel twee keer in beeld tegelijkertijd. Ruimte is te herkennen (laboratorium van <i>shots</i> daarvoor) en moment ook te herkennen van ene Joel, maar door aanwezigheid andere Joel wordt het verwarrender. <i>Subjective access</i> tot Joel: spreekt uit dat hij zich in zijn hoofd bevindt en dat de procedure al is begonnen. Vermenging van verschillende herinneringen, focus op allebei

				<p>kort. Knop wordt omgezet op apparaat; hoger <i>buzzing</i> geluid; non-diëgetische muziek steeds hoger en harder. Bij storing dialoog sneller en eentoniger, herhaling van woorden, haperend.</p> <p>Einde: uitroep van Joel (herkenbaar aan stem; niet in beeld te zien). In volgende shot in bed te zien, lichaam schudt heen en weer.</p> <p>Stan: "Wow take it easy!"</p>	<p>de Joels in beeld, uitspraak "I don't know if I like this" geeft aan wat Joels gevoelens en gedachtes zijn. Verwarring van het onderscheid tussen <i>plot</i> en <i>story</i>: Joel praat mee met dialoog dokter; dialoog dat wij als kijker nog niet hebben gezien.</p>
--	--	--	--	--	---



## 9.2 Bijlage 2: Schema stilistische en narratieve analyse deel 2

Scène	Tijd	Mise-en-scène	Cinematografie	Geluid	Narratologie
9.	34.19 - 36.11	<p><i>Setting:</i> bij Joel thuis.</p> <p><i>Staging:</i> Joel boze en ongeduldige blik, scheldt, verheft zijn stem, zegt onaardige dingen, haalt schouders op, hand naar mond, mondhoeken naar beneden, lege blik. Wanneer Clementine opstapt, excuses aanbieden, loopt haar achterna, heeft spijt, toont dat in zijn dialoog en stem en acties.</p> <p><i>Lighting:</i> donker, duidt op avond.</p>	<p><i>Camerabeweging:</i> Camera beweegt met <i>tracking shot</i> mee met Clementine die naar binnen loopt, achteruitbeweging.</p> <p><i>Distance:</i> <i>medium shot</i> van Joel in stoel met leeslamp in donker; Clementine van boven gefilmd; beeld beweegt van Joel naar Clementine heen en weer met <i>pan</i> beweging. Vervaging van beeld als Clementine opstaat en wegloopt, camera beweegt met haar mee met <i>tilt</i> beweging; loopt haar achterna evenals Joel, maar geen <i>point-of-view</i> (Joel komt beeld in lopen). Joel van achter gefilmd terwijl hij en de camera achter Clem aanlopen, op <i>medium shot distance</i>. Veel <i>pan</i> bewegingen. Vervaging van beeld en donker op de achtergrond van het beeld waar Joel in komt lopen.</p>	<p><i>Voice-over</i> vertelling eerste zin: "This is the last time I saw you."</p> <p>Dreigende achtergrondmuziek, lage tonen, begint en houdt aan tot het moment dat we van setting veranderen. Piepend geluid wanneer beeld overgaat naar buiten Joels hoofd.</p>	<p>Emoties Joel duidelijk te bemerken (verheffen stem, schelden, lege blik, excuses aanbieden, achterna lopen). Joel en Clementine beide duidelijk boos: beiden <i>transparent</i>. <i>Subjective access</i> tot beide personages, maar Joel meer (zie volgende scène).</p>
9.	36.50 - 38.18	<p><i>Setting:</i> buiten, verder waar de vorige herinnering gebleven was.</p> <p><i>Staging:</i> Joel verontwaardiging</p>	<p><i>Medium shot</i>; camera beweegt mee met Joel in diagonale <i>pan</i>, van Joel naar deuk in auto. Blijft even achter als Joel weggrijdt.</p>	<p>Dreigende lage achtergrondmuziek, blijft zacht. Vallende auto hard te horen, heeft schrik-effect? Dialoog van buiten</p>	<p>Joel spreekt uit: "I'm erasing you and I'm happy," maar gaat haar in de herinnering alsnog achterna.</p>

		bij zien deuk (te horen aan stem); roept naar Clementine met spijt in stem, verheft zijn stem.	Daarna <i>tracking shot</i> mee met auto en Clementine. <i>Close-up</i> van Joels hoofd in de auto. Vervaagde achtergrond legt focus op Joels hoofd. <i>Long shot</i> als Joel uit auto rent, <i>tracking shot</i> met rennende Joel mee. Joel kijkt Clementine na; camera kijkt Clementine na, maar geen <i>point-of-view shot</i> .	hoofd te horen, vervaagd, robotachtige vervorming.	
9.	38.42 - 40.34	<i>Setting:</i> buiten (waar vorige herinnering was gebeven) naar huis, op de bank. <i>Staging:</i> Joel eet, Joel springt op, zoekend door de ruimte. Camera beweegt mee met zijn bewegingen; <i>point-of-view shots</i> ?. Vragende blik wanneer hij de bron van dialoog niet kan vinden. <i>Lighting:</i> bij verdwijning herinnering schaduw rondom Joel.	Joel kijkt naar een punt; <i>pan</i> beweging naar andere plek waar hij op de grond ligt, onrealistische beweging van grond naar bank, beeld gaat over in andere herinnering (achteruit spelend stuk: benadrukken dat de volgorde van achter naar voren is). <i>Selective focus</i> op Joel op voorgrond bank, Clementine op andere kant bank waziger. <i>Close-up</i> van Joel die naar Clementine kijkt; zeggen niets tegen elkaar. Op televisie hetzelfde beeld te zien als daaromheen (Joel op achtergrond, <i>medium shot</i> , televisie op de voorgrond, lichaam Joel gaat over in televisie). <i>Medium shot</i> Joel vanaf zijn zijkant, <i>straight-on shot</i> , draait hoofd en kijkt met	Dialoog Patrick en Stan als <i>voice-over</i> vervaagd geluid (robotachtig; klinkt ver weg). Bliiep geluid op het moment dat beeld Joel overgaat in ander beeld, na geluid toetsen die worden in gedrukt. Achtergrondmuziek is zacht te horen. Dialoog Patrick en Stan continueert; korte beelden tussendoor van hen (dezelfde stoel in beide beelden). Clementines stem klinkt robotachtig, verdwijnend. Laag eentonig basgeluid te horen.	Joel is <i>transparent</i> in zijn verwarring en jaloezie jegens Patrick: iemand die Clementines slipje heeft gestolen. <i>Subjective access</i> tot Joel tot op zekere hoogte; meer dan Clementine, die enkel <i>opaque</i> is.

			verbaasd hoofd naar positie waar camera staat. Camera <i>pan</i> volgend Joels blik, terug naar Joel, eetstokjes verdwenen. Plotselinge actie: loopt tegen iets aan (geluid), valt achteruit op de bank (in nieuwe herinnering?). Vanaf <i>high angle</i> gefilmd.		
9.	40.34 - 41.47	<i>Setting:</i> vlooienmarkt, buiten. <i>Staging:</i> Joel praat binnensmonds, verheft daarna direct zijn stem, benadrukt woorden om boodschap sterker over te laten komen, ruzie met Clementine. Grommend geluid.	<i>Distance: medium shot</i> van Clementine en Joel. Clementine vervaagt, Joel blijft even duidelijk ( <i>selective focus</i> ). <i>Close-up</i> vanachter Joel, gezicht half te zien, meekijkend naar Clementine die waziger is dan hij ( <i>selective focus</i> ). Joel loopt weg: camera beweegt met hem mee ( <i>tracking shot</i> ); blijft op dezelfde afstand.	Tijdens ruzie strijkers tokkelend gespeeld. Tijdens ruzie wordt Clementines stem steeds zachter. Non-diëgetische zware lage geluiden die harder worden. Joel: "Its gone." Clementines dialoog wordt <i>voice-over</i> ; niet meer gelijk aan bewegingen mond.	<i>Transparent:</i> maken ruzie, spreken irritaties uit, verheffen hun stem. Joels bewustzijn van de verwijdering is duidelijk: "It's gone, you're disappearing." Lijkt hierover geen emoties te tonen. Hij blijft op dit punt meer <i>opaque</i> ?
10.	43.19 - 44.30	<i>Setting:</i> slaapkamer in bed.	<i>Slow-motion</i> beweging Joel wakker draait zich naar Clementine, Clementine boos gezicht draait zich van hem af uit bed. <i>Close-up</i> van dagboekverhaal.	<i>Voice-over</i> van Joel: schrijft in dagboek, je hoort hem hardop zeggen wat hij schrijft; maar ziet het hem niet op dat moment uitspreken. <i>Voice-over</i> loopt kort door in nieuwe herinnering.	<i>Subjective access</i> door <i>voice-over</i> van zijn dagboekfragment: zijn gedachtes en ervaringen.
10.	44.30 - 46.29	<i>Setting:</i> restaurant. <i>Staging:</i> dinerend. Buiten zijn hoofd: telefoongesprek Patrick "Hey Tangerine," kijkt snel om, grote ogen, zoekende blik. Joel loopt bijna tegen zichzelf aan (in latere herinnering die	Mengeling van beelden: Joel kijkt door ruit, kijkt in winkel ( <i>shot</i> uit eerdere herinnering). <i>Medium close-up</i> van achterhoofd jongen: Joel draait hem om en hetzelfde beeld is te zien, zonder gezicht.	<i>Voice-over</i> gaat door: over Joel en Clementine als koppel, spreekt uiteindelijk laatste zin hardop uit. Spreekt hardop z'n gedachtes uit als <i>voice-over</i> ; de mond beweegt niet mee. Dreigende muziek als Joel schouder	<i>Transparent:</i> jaloezie naar Patrick. In ene herinnering afgeleid door gebeurtenissen buiten zijn hoofd; belandt hierdoor in andere herinnering waar hij achter de identiteit van de jongen probeert te komen, maar geen herkenning.

		al verwijderd is), verwarring in ogen. Draait jongen bij toonbank om.		pakt en de jongen omdraait. <i>Voice-over</i> van telefoongesprek, robotachtige vervaagde stem.	
10.	46.29 - 47.01	<i>Setting:</i> thuis, slaapkamer. <i>Staging:</i> lachend, roepend, "Clementine the Tangerine," ze kussen. Joel rolt van het bed, denkend gezicht: "Tangerine, how does he know to call you that?" Gaat door over dialoog dat hij daarvoor hoorde.	<i>Medium shot</i> van Clementine, <i>high angle</i> schuin van Joel ( <i>medium shot</i> ), liggend op bed, <i>cuts</i> heen en weer tussen Clementine en Joel.		Doorgaande transparante jaloezie en verwarring.
11.	50.10 - 51.08	<i>Setting:</i> bed, onder de dekens. <i>Staging:</i> Clementine vertelt verhaal. Joel legt zijn hand op haar gezicht, houdt haar vast, kust haar, stelt haar gerust. <i>Lighting:</i> door de dekens heen gele, oranje gloed over hen heen. Einde scène: spotlight op Joel, schaduw er omheen.	<i>Close-up</i> van Joels gezicht terwijl hij ligt. Clementine waziger in beeld dan Joel. Beelden van Clementine; foto en pop; wazig beeld, <i>extreme close-up</i> van pop maakt het iets duidelijker. <i>Tracking shot</i> achteruit, camera beweegt naar beeld toe en camera beweegt mee naar achter.	Achtergrondmuziek, zacht aanwezig. Verdwijnt geluid uiteindelijk (zoals aan eind van elke herinnering). Joel: "Please let me keep this memory." Overgang naar nieuwe herinnering: haperende, vervagende versie van "Everybody's gotta learn sometime" (nummer dat ook aan einde werd gedraaid met cassettebandje, Joel huilend in auto).	<i>Subjective access</i> in vrij oppervlakkige mate: laat met handelingen en uitspraken zien dat hij van haar houdt en dat hij de behandeling niet wil stoppen (muziek: verwijzing naar openingssequentie, huilend in auto).
12.	51.08 - 51.41	<i>Setting:</i> bevroren meer, buiten in de avond of nacht. <i>Staging:</i> rust in stem, gelukkige blik, geluk blijkt uit dialoog. <i>Lighting:</i> donker, maar met lichten op het ijs.	<i>Deep focus</i> naar <i>selective focus</i> (Clementine scherper dan Joel) naar <i>deep focus</i> (beiden scherp). Vanaf midden gefilmd, naar vanaf <i>high angle</i> boven hen; <i>cut</i> naar <i>angle</i> vanuit perspectief van iemand die op zijn hurken zit ( <i>straight-on angle</i> ). <i>Extreme long shot</i> van	Non-diegetische muziek, strijkers. Dialoog Clem en Joel, klinkt gelukkig: "I'm just exactly where want to be."	<i>Transparent:</i> spreekt zijn gevoelens direct uit, komen overeen met zijn lichaamsrust en gezichtsexpressies. <i>Subjective access</i> alleen voor hem: Clementine <i>opaque</i> .

			Clementine en Joel naar <i>close-up</i> van handen, naar <i>medium long shot</i> van hun lichamen, naar <i>medium shot</i> van hun lichamen.		
12.	51.41 - 52.05	<i>Setting:</i> buiten op straat. <i>Staging:</i> angst in stem als Clementine wegglijdt, bange waterige ogen, knijpt ogen dicht als hij een teken wilt geven, trillende stem, roept naar buiten. <i>Lighting:</i> spotlight op Joel en Clementine, zwarte schaduwrand om spotlight waar Clementine in wegglijdt.	<i>High angle</i> (kijkt op hen neer), <i>point-of-view shot</i> van Joel die naar Clementine kijkt die wegglijdt. <i>Long shot – extreme long shot:</i> ze vallen minder op in de massa. <i>Close-up</i> Clementine, afstand wordt groter als ze wegglijdt, want camera blijft staan – <i>medium close up</i> Joel – <i>long shot</i> Joel (volledig in beeld, nog groot deel ijs) – <i>medium close-up – long shot – medium close-up.</i>	Geluid als Clementine wegglijdt.	<i>Subjective access</i> tot Joel: spreekt angst uit, te zien aan lichaamsbeweging, aan gezichtsexpressies, aan uitroepingen.
12.	52.05 - 52.11	<i>Setting:</i> slaapkamer Joel. <i>Staging:</i> Joel ligt in bed, Mary en Stan dansen met elkaar naast het bed, letten niet op Joel.	Camera beweegt van <i>medium close-up</i> op Joel naar Mary en Stan in diagonale <i>pan</i> . Blijft op zelfde positie staan.	Harde diëgetische muziek (bron niet te zien); te zien aan de bewegingen die Stan en Mary er op maken.	<i>Spatial attachment</i> tot Mary en Stan: maar die zijn <i>opaque</i> . Onderscheid Joel en Mary en Stan: Joel ligt <i>opaque</i> en onbeweeglijk op bed, maar als kijker weet je wat er in zijn hoofd om gaat; van buitenwereld krijgt hij geen reactie.
12.	52.11 - 53.21	<i>Setting:</i> terug naar bevroren meer. <i>Staging:</i> Joel zit op zijn knieën met hoofd naar achter en armen in de lucht, roept om hulp naar buiten zijn hoofd;	<i>Long shot</i> , terug naar <i>medium shot</i> , naar <i>medium long shot</i> . Camera beweegt mee met Joels bewegingen met <i>pan</i> . <i>Tracking shot</i> richting Clementine en Joel op het ijs. Vanuit perspectief	Dreigende achtergrondmuziek begint op het moment dat ze beginnen te rennen. Stamelende en onduidelijke <i>voice-over</i> van Howard, Joel en Clementine.	<i>Transparent</i> door paniek in stem, paniek in handelingen. <i>Subjective access</i> tot Joel: duidelijk dat hij spijt heeft van de keuze de procedure te ondergaan, probeert ervan af te stappen en

		drama in zijn stem en bewegingen, schudt zichzelf door elkaar, roept Clementine, paniek in stem te horen. <i>Lighting</i> : spotlight op Joel.	van iemand die voor hem staat – naar <i>high angle. Long shot</i> . Camera beweegt continu heen en weer en mee met hun bewegingen ( <i>pan</i> ), komt dichterbij tot een <i>medium long shot</i> . Filmt Clementine en Joel vanuit <i>low angle</i> terwijl ze wegrennen, <i>medium long shot</i> . Herinneringen wisselen elkaar in snel tempo af: <i>fast-motion</i> .		beseft zich dat hij hier snel in moet zijn.
12.	53.21 - 54.53	<i>Setting</i> : van stationshal door huis waar feestje is (en zij zelf ook zijn) tot kantoor van Howard. <i>Staging</i> : paniek in Joels stem, heeft haast (te zien aan rennen en meentrekken Clementine), paniek, zoekende blik en bewegingen, frustratie zodra Howard de procedure niet kan stoppen. <i>Lighting</i> : felle witte spotlight met daaromheen enkel schaduw.	Op station <i>pan</i> beweging mee in de richting waar Joel en Clementine naartoe rennen. <i>Selective focus</i> : achtergrond vager dan voorgrond. <i>Close-up</i> van Joels gezicht. Camera beweegt mee met Joel; camera loopt achteruit met <i>tracking shot</i> en heeft Joel continu op dezelfde afstand; beweegt uiteindelijk van Joel en Clementine naar dokter in <i>pan</i> wanneer ze in zijn kantoor terechtkomen.	Dreigende lage achtergrondmuziek. Op achtergrond geluiden afkomstig van het feestje.	<i>Transparent</i> : frustratie groots wanneer Joel directe aanvaring heeft met Howard, die hem zegt dat hij het niet kan stoppen. Eindigt in vervaging, geen <i>recognition</i> meer van Clementine.
12.	55.18 - 57.01	<i>Setting</i> : buiten, bos. <i>Staging</i> : Joel klinkt angstig, "They're erasing you," probeert oplossing te bedenken. Clementine rustiger. <i>Lighting</i> : natuurlijke verlichting.	Camera beweegt in pan beweging rondje, Joel zoekend naar Clementine. <i>High angle</i> op Joel, die ligt op de grond. <i>Medium close-up</i> .	Lage bastoon. Piepend geluid: overgang nieuwe herinnering.	<i>Transparent</i> : spreekt gedachtes uit die hem bezighouden, directe handelingen, spreekt gevoelens uit naar Clementine; maakt <i>subjective access</i> .

13.	57.01 - 1.00.40	<p><i>Setting:</i> huis, binnen – andere huis; Joel in ander kostuum onder de tafel.</p> <p><i>Staging:</i> op de bank zittend, oplossing bedenken tegen procedure. Bewegingen van kleine Joel doet grote Joel nu ook.</p> <p><i>Props:</i> fiets uit ene herinnering staat nu in woonkamer.</p>	<p><i>Medium close-up</i> van Joel en Clementine vanaf zijkant. Joel praat: voorgrond <i>selective focus</i> Clementine achtergrond wazig. Afwisseling beelden vroegere jeugdherinnering en “heden”. Mengeling van herinneringen: regen in ene <i>setting</i> komt ook in andere <i>setting</i>.</p> <p><i>High angle</i> op Joel die als klein kind onder de tafel zit; is even groot als kleine jongen. Zijn volwassen zelf wisselt af met kleine jongen. Verhoudingen meubels kloppen niet; onrealistisch.</p>	<p>Pianomuziek start bij denken aan oude herinnering; kinderstem zingt liedje, muziek over beide beelden te horen, kind niet te zien dat het zingt. Tokkelende strijkers.</p>	<p><i>Subjective access:</i> terug in jeugdherinnering, ver weggestopt; toegang tot verdere <i>state of mind</i>. Muziek die hem aan zijn jeugd doet denken.</p>
14.	1.02.50 - 1.03.36	<p><i>Setting:</i> hetzelfde huis.</p> <p><i>Staging:</i> gedraging als klein kind, huilen.</p>	<p><i>Close-up</i> van Joels huilende gezicht.</p>		
14.	1.05.26 - 1.05.41	<p><i>Setting:</i> hetzelfde huis. In gootsteen.</p> <p><i>Setting:</i> blij baby.</p>	<p><i>High angle:</i> onrealistische verhoudingen; liggen als volwassenen in de gootsteen te baden.</p>		
14.	1.06.26 - 1.08.27	<p><i>Setting:</i> van gootsteen naar auto, naar bibliotheek of winkel van Clementine.</p> <p><i>Staging:</i> zeiknat.</p> <p><i>Lighting:</i> spotlights, schaduwen eromheen. Spotlight op moment dat ze bijna worden aangereden.</p>	<p><i>Medium shot</i> in auto vanaf buiten gefilmd. Beeld verwijderd, Joel grijpt Clementine vast en ze komt terug. Omgeving verdwijnt langzaam, één voor één; komen op weg terecht waar ze al zijn geweest. Opnieuw dezelfde herinnering in kantoor: <i>pan</i> van Joel naar Howard;</p>	<p>Dialogo Clementine klinkt ver weg en hol. Howards dialogo klinkt vervaagder, storender dan eerst. Dialogen uit andere herinneringen (bekend bij de kijker) door elkaar heen, dreigende opzweepende muziek, kinderstemmen.</p>	<p>Paniek in Joels stem en acties, zorgt voor mengeling van herinneringen (vlucht door al verwijderde herinneringen heen). <i>Subjective access</i> tot zijn handelingen en gevoelens; toont zijn paniek en vluchtgedrag overduidelijk.</p>

			Howards gezicht is vervaagd en onherkenbaar. Mix van herinneringen; omgevingen. Joel rent weg, camera <i>pan</i> mee die richting op. <i>Close-up</i> voordat ze bijna worden aangerezen; <i>tracking shot</i> richting hun hoofden: geen botsing te zien.		
14.	1.08.40 - 1.09.24	<i>Setting:</i> bed, slaapkamer. <i>Staging:</i> betrapt door z'n moeder, hij herhaalt het woord "humiliation." <i>Llghting:</i> spotlight door nachtlampje (licht van zijkant) avond; schaduw om hem heen. Licht gaat geleidelijk aan; verandering van omgeving: strand.	<i>Medium shot</i> van Joel liggend in bed, <i>straight-on angle</i> . <i>Close-up</i> op moment dat moeder hem betrapt. Naar <i>long shot</i> .	Plotseling laag basgeluid.	<i>Subjective access</i> tot een ver weggestopte herinnering waar hij zich voor schaamt, daar bevind je je als kijker nu in. Niet in daden en emoties, wel in woorden te zien: "Humiliation". En als kijker weet je dat hij probeert in een gênante herinnering te komen.
14.	1.09.24 - 1.11.22	<i>Setting:</i> buiten, zon schijnt, warm weer. <i>Setting:</i> bang, verdrietig, wordt onder druk gezet en gepest.	<i>Straight-on angle</i> en <i>high angle</i> . Kinderen veranderen in volwassen Joel en Clementine; afwisseling. <i>Long shot</i> van huis met kinderen ervoor. Huis vervaagt; is vervallen.	Kalmerende pianomuziek.	Weinig dialoog, geen gedachtes die worden uitgesproken. Maar opnieuw jeugdherinnering waar hij zich voor schaamt, wat je <i>subjective access</i> geeft tot zijn gevoelens van vernedering.
16.	1.18.30 - 1.20.11	<i>Setting:</i> boekenwinkel of bibliotheek waar Clementine werkt. <i>Staging:</i> Joel onzeker, stamelend, probeert haar mee uit te vragen, verdedigend wanneer ze over Naomi begint, tevreden, kalm,	Camera beweegt van apparaat dat ze in haar handen houdt een diagonale <i>pan</i> omhoog naar Joel, <i>medium close-up</i> . Naar <i>medium shot</i> . Camera beweegt achteruit mee met hun bewegingen in <i>tracking shot</i> , lopen naar voren (camera naar	Dialoog Joel en Clementine. Muziek begint zacht (non-diegetisch) wanneer hij begint te praten vanuit de Joel die hij nu is; die zich deze gebeurtenis herinnert als iets dat reeds is gebeurd.	Joel stelt zich open door Clementine mee uit te vragen. Eindigt de scène met reflecterende uitspraken vanuit de hedendaagse Joel die de herinnering opnieuw beleeft, waarmee hij <i>subjective access</i> geeft.



		<p>gelukkig wanneer hij praat vanuit perspectief van de “oudere Joel”, glimlach op gezicht.</p> <p><i>Lighting:</i> overdag, binnenverlichting, geen bijzondere schaduwen of spotlights.</p>	<p>achter). <i>Medium shot</i> van Joel met vervaagde achtergrond, <i>selective focus</i> op Joel.</p>		
17.	1.21.13 - 1.28.32	<p><i>Setting:</i> buiten, strand.</p> <p><i>Lighting:</i> natuurlijk licht buiten. Binnen en buiten donker. Licht van kaars.</p> <p><i>Staging:</i> afwachtend, loopt Clementine achterna die sneller is, spontaner. Loopt weg wanneer hij bang wordt. Spotlight op Joel, veel schaduw. Spotlight op Joel als hij terugloopt.</p>	<p><i>Medium shots. Medium long shots,</i> Joel afhoudend en afstandelijk. Huis stort in, delen vallen naar beneden. Zand in huis, mengeling van <i>settings</i>.</p> <p><i>Medium shot:</i> “I wish I had stayed.” Water loopt door setting. Vervaging van het beeld. <i>Extreme close-up</i> laatste beelden van hen samen. Rit langs herinneringen; zand in auto, <i>fast-motion</i> langs herinneringen (alsof hij in een auto zit).</p>	<p><i>Voice-over:</i> “This is the day we met,” Joels stem. Joel in beeld: dialoog komt direct uit zijn mond. Joel vertelt over zichzelf in <i>voice-over</i> stem; stem van hemzelf diëgetisch klinkt anders dan de <i>voice-over</i> stem.</p>	<p>Afstandelijkheid, angst, afwachtend, vluchtgedrag; maakt hem <i>transparent</i>.</p>

### 9.3 Bijlage 3: Schema stilistische en narratieve analyse deel 3

Scène	Tijd	Mise-en-scène	Cinematografie	Geluid	Narratologie
18.	1.29.26 - 1.31.56	<p><i>Setting:</i> slaapkamer in een huis – naar buiten op een parkeerplaats – naar treinstation.</p> <p><i>Staging:</i> Joel wordt wakker en doet ogen open, staat op, vermoeide indruk door wrijven over gezicht. Buiten ziet hij een deuk in zijn auto: reageert verontwaardigd en boos (boze blik), stopt briefje onder ruitenwisser andere auto. Duidelijk afleesbaar gedrag.</p> <p><i>Lighting:</i> natuurlijke verlichting buiten (zon); geen bijzondere schaduwen of lichtspelingen, behalve in eerste shots: veel schaduwen op het personage door fel zonlicht vanuit raam (ochtend).</p>	<p><i>Tonaliteit:</i> koude kleuren (ochtend, winter).</p> <p><i>Bewegingssnelheid:</i> normale snelheid.</p> <p><i>Perspectief:</i> Joel klein deel van grotere groep, valt niet op; pas wanneer hij gaat rennen. Camera volgt zijn bewegingen vanuit verschillende perspectieven.</p> <p><i>Distance:</i> <i>close-up</i>, ook veel <i>long shots</i>; omgeving duidelijk te zien waarin Joel zich bevindt.</p>	Non-diëgetische achtergrondmuziek, loopt door de hele scène.	<p>Camera volgt een specifiek personage vanuit zijn bed naar het treinstation.</p> <p><i>Spatial attachment</i> via één persoon, geen dialoog, enkel handelingen en gezichtsexpressies. Rest van de scène aan begin van de film gezien en kan door de kijker reeds worden ingevuld.</p>
1.	01.24 - 03.37	<p><i>Setting:</i> treinstation - strand.</p> <p><i>Staging:</i> op treinstation dezelfde soort kleding als de</p>	<p><i>Tonaliteit:</i> koude kleuren (ochtend, winter).</p> <p><i>Bewegingssnelheid:</i> normale</p>	Non-diëgetische achtergrondmuziek, loopt door de hele scène. <i>Voice-over</i> vertelling,	Vanaf het treinstation hoor je als kijker zijn gedachtes als <i>voice-over</i> (hier kom je achter op het

		rest van de mensen; valt op door naar andere perron rennen. Duidelijk afleesbaar gedrag, gezichtsexpressies komen overeen met wat <i>voice-over</i> zegt. <i>Lighting</i> : natuurlijke verlichting buiten (zon); geen bijzondere schaduwen of lichtspelingen.	snelheid. <i>Perspectief</i> : camera volgt zijn bewegingen vanuit verschillende perspectieven. <i>Deep focus</i> op strand: Clementine en Joel even duidelijk in beeld als de afstand tot de camera even groot is. <i>Shot</i> van Joel op voorgrond <i>close-up</i> en Clem <i>long shot</i> : <i>selective focus</i> , achtergrond waziger. Focus blijft op Joel. <i>Distance</i> : <i>close-up</i> , ook veel <i>long shots</i> ; omgeving duidelijk te zien waarin Joel zich bevindt. <i>Angle</i> : van boven gefilmd; over schouder meekijkend wanneer aandacht op dagboek ligt. <i>Camerabeweging</i> : licht schokkend beeld.	Joel preekt tegen zichzelf; stem in zijn hoofd hardop te horen, zonder dat zijn mond meebeweegt.	moment dat hij naar de andere trein rent; "I took a train to Montauk" en nogmaals op het moment dat hij in zijn dagboek wil schrijven: "Ripped the pages out, can't remember doing that." Toegang via één persoon, diepte van informatie vrij diep aangezien hij zijn gedachtes hardop vertelt → <i>subjective access (depth of story information)</i> en gelimieerd aan één persoon → <i>spatial attachment (range of story information)</i> .
19.	1.33.41 - 1.35.25	<i>Setting</i> : Joels auto, Clementine en Joel naast elkaar. <i>Staging</i> : Joel lacht, komt gelukkig over, lijkt verward wanneer hij bandje hoort, boos, gooit Clementine uit z'n auto, verheft z'n stem. Joels handen trillen wanneer hij Clementine uit z'n auto zet. Remt snel af voordat hij haar uit de auto zet.	Vanaf achterbank, vlak over schouder Clementine en schouder Joel afgewisseld, <i>medium close-up</i> en daarna <i>close-up</i> van afwisselende beelden, <i>cuts</i> tussen Clementine en Joel, vervolgens <i>close-ups</i> nog iets dichterbij. Vanuit <i>low angle</i> Joel in beeld.	<i>Voice-over</i> van Mary die brief heeft geschreven, gaat over in Clementines stem die de brief voorleest. Afspelen cassettebandje: Clementine doet bandje in auto en haar opname is te horen.	<i>Transparent</i> : aan handelingen, gezichtsexpressies en uitspraken te merken dat hij Clementine erg leuk vindt; op moment dat hij de opname hoort duidelijke schrik (trillende handen) en verwarring.
19.	1.36.23 -	<i>Setting</i> : Joels huis.	Vanuit <i>high angle</i> Joel op de	Afspelen opname Joel, bron van	Joel krijgt zelf toegang tot zijn

	1.39.52	<p><i>Staging:</i> Joel zit op de grond ineengedoken, geconcentreerd op bandje, fluistert, spijt in zijn ogen, verwarring, verdriet, geluk (lachen aan het eind).</p>	<p>grond, vanuit positie Clementine gefilmd (maar geen <i>point-of-view shot?</i>). <i>Medium close-up</i> naar <i>medium shot</i> naar <i>close-up</i>. Camera van laag naar hoog in <i>medium close-up</i>. <i>Selective focus</i> van Clementine op voorgrond waziger dan Joel op achtergrond. Camera met <i>tilt</i> omhoog als Joel opstaat. <i>Close-ups</i> van Joel en Clementine, afwisseling tussen beelden van hen. <i>Low angle</i> Joel gefilmd. Camera in gang <i>medium long shot</i> heen en weer tussen Clementine en Joel, uiteindelijk bij elkaar, vanuit <i>low angle</i> tegelijk in een shot.</p>	<p>geluid kort in beeld te zien in <i>close-up</i> van stereoapparaat. Geen achtergrondmuziek, enkel aan einde van de scène.</p>	<p>eigen gedachtes en emoties samen met de kijker; opgenomen en afgespeeld met het cassettebandje. <i>Transparent</i> door zijn reacties op zijn eigen opname; zijn vroegere ik is <i>transparent</i> voor zijn hedendaagse ik.</p>
--	---------	---	---	--	---