

Born in the USA:

**De betekenis van het Duivelse kind in THE OMEN uit 1976 en de
gelijknamige remake uit 2006**



Mark van Heusden

3729109

Begeleider: Laura Copier

Studiejaar: 2014/2015

Blok 1

Inleverdatum: 9 februari 2015

Inhoudsopgave

Samenvatting scriptie.....	bladzijde 3
Inleiding.....	bladzijde 4
Wetenschappelijke positionering.....	bladzijde 6
Theoretisch kader.....	bladzijde 12
Damien als Duivelskind.....	bladzijde 13
De maatschappelijke onrust ten tijde van de films.....	bladzijde 25
De relatie tussen maatschappelijke onrust en het Duivelskind.....	bladzijde 33
Conclusie.....	bladzijde 37
Literatuurlijst.....	bladzijde 39
Bijlage.....	bladzijde 40

Samenvatting scriptie

In deze scriptie wordt onderzocht hoe het Duivelskind wordt neergezet in THE OMEN uit 1976 en de remake uit 2006. Er wordt onderzocht of de maatschappelijke onrust van de jaren '70 en de periode na op 9/11 invloed hebben gehad op het Duivelskind, en de film wordt geanalyseerd om deze invloed te herkennen.

Inleiding

Een bekend fenomeen binnen het horrorgenre is dat kinderen een medium van het kwaad zijn. Ze kunnen geesten zien of zijn bezeten door duivelse krachten. Het valt op dat het Duivelskind in de horrorfilm weinig aan kracht heeft ingeboet. Eind jaren '60 en begin jaren '70 verschenen enkele klassiekers binnen het genre horrorfilms met kinderen in de hoofdrol, zoals *ROSEMARY'S BABY* (1968), *THE EXORCIST* (1973) en *THE OMEN* (1976).¹ Van *THE OMEN* verscheen in 2006 een remake. Beide films vertellen het verhaal van Damien, de zoon van de Duivel, die opgroeit als de zoon van Robert en Katherine Thorn. Na een reeks mysterieuze sterfgevallen en de dood van Robert en Katherine, komt Damien onder de hoede van de Amerikaanse president, de bron van macht in Amerika. Hoewel beide films hetzelfde verhaal vertellen, verschillen ze veel van elkaar. Voornamelijk het personage Damien verschilt in de twee films. In de originele film gedraagt Damien zich als een onschuldig kind en lijkt hij geen kwaad in de zin te hebben. In de remake is hij echter kwaadaardig en gedraagt hij zich niet als een normaal kind. Een opmerkelijk verschil, aangezien beide scenario's zijn geschreven door dezelfde schrijver; David Seltzer.

In het wetenschappelijk debat rondom *THE OMEN* wordt weinig aandacht besteed aan de manier waarop Damien wordt neergezet in beide films. Jon Towlson beweert dat horrorfilms invloeden weerspiegelen van de crises die zich op dat moment voordeden in de maatschappij, en hier kritiek op leveren.² Beide films zijn gemaakt in een periode waarin zich verschillende crises voordeden, waardoor er maatschappelijke onrust ontstond. De originele film verscheen namelijk in 1976, na de terugtrekking van Amerika uit de Vietnamoorlog en de remake verscheen na de aanslagen op 9/11. Neil Gerlach en Tony Williams behandelen *THE OMEN* uit 1976 en geven een ideologische interpretatie over de maatschappelijke onrust van de jaren '70 en beweren dat het Duivelskind een belangrijke rol speelt in het leveren van deze kritiek.³ De maatschappelijke onrust, en de kritiek die de films hierover verkondigen, hebben mogelijk invloed gehad op de verschijning van het Duivelskind in de films. Dit onderzoek zal verder ingaan op de vraag waarom de remake het Duivelskind anders neerzet dan de originele film en aantonen hoe dit gebeurt. Hierbij wordt de maatschappelijke onrust

¹ Neil Gerlach, "The Antichrist as Anti-Monomyth: The Omen Films as Social Critique." In *Journal of Popular Culture*, vol. 44. (2011), 1027.

² Jon Towlson. *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. (McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014), 5.

³ Gerlach, "The Antichrist as Anti-Monomyth", 1043.

van de jaren '70 en de periode na 9/11 bestudeerd en wordt onderzocht of de maatschappelijke kritiek heeft bijgedragen aan de verschijning van het Duivelskind.

Aan de hand van de volgende hoofdvraag wordt onderzocht hoe de verschijning van het Duivelskind verschilt tussen de films: Hoe verschilt de verschijning van het Duivelskind in *THE OMEN* uit 1976 met die van de gelijknamige remake uit 2006, en waarom verschillen deze verschijningen van elkaar? Om deze vraag te beantwoorden, zijn drie deelvragen opgesteld. De eerste deelvraag luidt: Hoe zetten de makers van beide films Damien in als Duivelskind? Deze deelvraag toont door middel van een mise-en-scène analyse aan hoe beide films Damien neerzetten als Duivelskind en hoe deze verschijning verschilt. Zodra bekend is hoe het Duivelskind verschilt in de films, kan worden onderzocht waarom deze verschilt. Het is van belang om aan te tonen hoe de films de maatschappelijke onrust van de jaren '70 en de periode na 9/11 weerspiegelen, voordat de relatie tussen deze perioden en het Duivelskind wordt onderzocht. De tweede deelvraag luidt daarom: Hoe weerspiegelen de films de maatschappelijke onrust van de jaren '70 en de periode na 9/11? Zodra het duidelijk is hoe de films de perioden van maatschappelijke onrust weerspiegelen, luidt de derde deelvraag: Hoe dragen de maatschappelijke onrust van de jaren '70 en de periode na 9/11 bij aan de verschillen tussen het Duivelskind in de films? Deze deelvraag zal aantonen of er een relatie is tussen de verschijning van het Duivelskind in de films en de maatschappelijke onrust die heerste. Aangezien maatschappelijke kritiek vaak een belangrijke rol speelt in horrorfilms, wordt eveneens onderzocht hoe *THE OMEN* kritiek levert op de maatschappelijke problematiek. Dit wordt gedaan aan de hand van de analyse over het Duivelskind en de aspecten van de maatschappelijke onrust die naar voren komen in de films. Op deze manier wordt onderzocht of de maatschappelijke kritiek, door verkondiging van een ideologie, bijdraagt aan de verschillen tussen Damien in de films. In de conclusie wordt de hoofdvraag beantwoord aan de hand van de drie gestelde deelvragen.

Wetenschappelijke positionering

Voordat er bronnen aan bod komen over THE OMEN of de maatschappelijke onrust die heerste toen deze films verschenen, wordt een bron behandeld die uitlegt wat Satan is. Elaine Pagels legt in haar boek *The Origin of Satan* uit hoe Satan is ontstaan en welke opvattingen er bestaan over Satan. Pagels beweert dat de naam Satan in de Hebreeuwse Bijbel voorkwam, maar dat het geen slecht karakter was. Een Satan was een boodschapper van God die de opdracht kreeg om de mens te stoppen met wat ze op dat moment van plan was.⁴ Het woord Satan en het woord *diabolos* uit het Grieks vertalen zich als het blokkeren van iemands pad.⁵ Omdat een Satan de plannen van de mensen verhinderde heeft hij zich ontpopt tot een slechte kracht die de mens tegenwerkt.⁶ Pagels geeft daarnaast aan dat Satan zelf wel voorkomt in de Bijbel, maar dat hij zelf niet vaak handelt en mensen inzet om zijn taken te volbrengen.⁷ De Christenen gebruikten de term volger van Satan als naamgeving voor mensen die niet in de Messias geloofden.⁸ Het verklaart dat de vijand bezeten is door het kwaad, en daarom niet in de Messias gelooft.⁹

In het artikel "Religion and Cinema Horror" geeft Douglas E. Cowan aan dat er in horrorfilms sprake is van vijf soorten angst: De angst voor heilige plaatsen, de angst voor een gruwelijke dood, de angst voor het bovennatuurlijke kwaad, angst voor religieus fanatisme en de angst voor ontoereikendheid van religie.¹⁰ Cowan meent dat Satan een belangrijke rol speelt in de angst voor bovennatuurlijk kwaad. De angst voor Satan wordt gerepresenteerd door zowel demonische verschijningen als in de vorm van sektes die Satan volgen.¹¹ Cowan rekent THE OMEN uit 1976 tot deze films, omdat we hierin de Antichrist zien. De angst voor de ontoereikendheid van religie zie je vaak terug volgens Cowan. Dit is de angst dat God onze gebeden niet hoort en ons niet redt op het moment dat we hem nodig hebben in de strijd tegen het kwaad.¹² Volgens Cowan bieden horrorfilms een interessante kijk op religie, omdat ze de twijfel tonen of ons geloof in God ons beschermt tegen het kwaad.¹³

⁴ Elaine Pagels. *The Origin of Satan*. (New York: Random House, 1995), 39.

⁵ Ibidem, 39.

⁶ Ibidem, 180.

⁷ Ibidem, 90.

⁸ Ibidem, 180

⁹ Ibidem, 13.

¹⁰ Douglas E. Cowan. "Religion and Cinema Horror". In *Understanding Religion and popular culture: Theories, Themes, Products and Practices*. (New York: Routledge, 2012), 61.

¹¹ Ibidem, 62.

¹² Ibidem, 63.

¹³ Ibidem, 67.

De volgende drie bronnen bespreken de maatschappelijke onrust van de jaren '70, waarin de originele film verscheen. Tony Williams beweert in het boek *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film* dat Satan populair werd in horrorfilms eind jaren '60 en begin jaren '70 om de volgende reden: "In an era of recession, oil embargoes, the debilitating effects of Vietnam, and crisis of confidence in presidential leadership, cinema provides an ideological answer by invoking a traditional enemy-Satan."¹⁴ Horrorfilms zoals *THE OMEN* leveren kritiek op de veranderende politieke omstandigheden in Amerika, maar gebruiken Satan als metafoor voor de maatschappelijke onrust zodat de films toegankelijk blijven voor een groot publiek.¹⁵ Williams behandelt voornamelijk de problematiek binnen het Amerikaanse gezin en beweert dat je dit terugziet in horrorfilms van die tijd. De omstandigheden in Amerikaanse families veranderden veel, zo scheidden er bijvoorbeeld veel mensen in de jaren zeventig.¹⁶ Williams beweert dat Satan vaak in de gedaante van een kind voorkomt, omdat kinderen het meeste leden onder de veranderende gezinssituaties.¹⁷ Volgens hem weerspiegelt *THE OMEN* dat veel families uit elkaar vielen en hierdoor de controle over hun kinderen verloren.¹⁸ Het Duivelskind toont aan dat de veranderende gezinssituaties een slechte invloed hebben op kinderen en weerspiegelt de angst dat deze nieuwe generatie niet luistert naar hun ouders en zal ontsporen.¹⁹

Neil Gerlach beschrijft in zijn artikel "The Antichrist as Anti-Monomyth: *THE OMEN* Films as Social Critique" waarom *THE OMEN* films verschenen in de jaren '70 en hoe ze de Antichrist representeren. *THE OMEN* films leveren volgens hem kritiek op de Amerikaanse cultuur van die tijd.²⁰ Gerlach beweert, net als Williams, dat films over de Antichrist in de jaren '70 opkwamen, omdat Amerika in staat van verandering verkeerde en er sprake was van crisis.²¹ Hij noemt de Vietnamoorlog en de Watergate affaire als enkele belangrijke factoren.²² *THE OMEN* weerspiegelt volgens Gerlach de angst dat het kwaad niet van buiten, maar van binnen Amerika komt en dat Amerika het kwaad niet kan verslaan.²³ Dit gebeurt volgens hem op de volgende manier:

¹⁴ Tony Williams. *Hearths of Darkness: The Family in The American Horror Film*. (London: Associated University Presses, 1996), 107.

¹⁵ Ibidem, 99.

¹⁶ Ibidem, 107.

¹⁷ Ibidem, 107.

¹⁸ Ibidem, 115.

¹⁹ Ibidem, 115.

²⁰ Gerlach, "The Antichrist as Anti-Monomyth", 1028.

²¹ Ibidem, 1035.

²² Ibidem, 1035.

²³ Ibidem, 1036.

The Omen raises the prospect that the Antichrist might be produced within a normal American family. Major institutions of the American state—government, corporation, and military—play a role in his rise to power. In this way the films emphasize that the forces of order and chaos have become indistinguishable (96). That which we consider stable and protective will be the source of our destruction.²⁴

Het kwaad groeit op in een omgeving die ons leidt en die wij vertrouwen, de politiek.²⁵

Gerlach concludeert dat THE OMEN Amerika een spiegel voorhoudt. Amerika ziet zichzelf als de wereldmacht die ons redt, maar Amerika kan ook de bron van geld en macht zijn die de wereld meer kwaad dan goed doet. Gerlach beweert dat Amerika zelf de Antichrist is, omdat ze zichzelf dit leed aandoet.²⁶

In het boek *The Satanic Screen: An Illustrated Guide to the Devil in Cinema* beschrijft Nikolas Schreck hoe de Duivel verschijnt in films tussen 1896 en 1999. Hij bespreekt, per decennium, films waarin de Duivel voorkomt en geeft per film aan waarom de Duivel op een bepaalde manier wordt gerepresenteerd. Schreck meent dat THE OMEN het Bijbelse verhaal van de Apocalyps heeft vermomd als een spectaculaire horrorfilm en zo het publiek Christelijke propaganda voorschotelt.²⁷ Volgens hem is het plot, dat de Antichrist in een politieke omgeving opgroeit en vanuit de politiek ons zal vernietigen, een gedachte die komt van fundamentalistisch conservatieve christenen.²⁸ Hij meent dat Damien het tegenovergestelde van het christendom voorstelt en aangeeft dat de Amerikaanse politiek niet deugde en het geloof bedreigde.²⁹ Hij geeft daarnaast aan dat de film Damien neerzet als een onschuldig kind, en dat veel films dit van THE OMEN hebben overgenomen.³⁰ Schreck meent dat het inzetten van een onschuldig kind zowel de invloed van het succesvolle ROSEMARY'S BABY kan zijn, of de onzekerheid over gezinssituaties in de jaren '70 weerspiegelt.³¹

De volgende drie bronnen bespreken de maatschappelijke onrust na 9/11, waarin de remake verscheen. Williams onderzoekt in zijn artikel "Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror Films" hoe de aanslagen van 9/11 invloed hebben gehad op apocalyptische horrorfilms in de 21e eeuw. Williams behandelt in zijn artikel de invloed van

²⁴ Ibidem, 1030.

²⁵ Ibidem, 1031.

²⁶ Ibidem, 1043.

²⁷ Nikolas Schreck. *The Satanic Screen An Illustrated Guide to the Devil in Cinema, 1896-1999*. (London: Creation Books, 2001), 180.

²⁸ Ibidem, 181.

²⁹ Ibidem, 181.

³⁰ Ibidem, 183.

³¹ Ibidem, 183.

de aanslagen op Amerika, en de invloed van de aanslagen op apocalyptische films. Williams zegt het volgende over de invloed van de aanslagen op Amerika:

Additionally, in the years following 9/11, drastic changes have taken place across the American cultural landscape; the loss of privacies resulting from the creation of the Patriot Act, the large political shifts brought forth by both the Bush and Obama administrations, and the frightening confrontation between the largely Christianized West and the distant Islamic world – proof of political scientist Samuel Huntington’s theory concerning the clash of civilizations – all have given rise to significant cultural anxieties since 2001.³²

Amerika verkeert in staat van verandering en de 21 eeuw is een periode van angst geworden.³³ Een belangrijk kenmerk van post 9/11 apocalyptische horror volgens Williams is dat deze een pessimistische en sinistere atmosfeer creëren.³⁴ Een tweede kenmerk is dat de dreiging in apocalyptische horror vaak effect heeft op grote sociale groepen, in het ergste geval sterven er veel mensen.³⁵ In deze films staat een gevoel van onveiligheid centraal en de hoofdpersonages voelen zich bedreigd.³⁶

James Aston en John Walliss beschrijven in hun artikel “Doomsday America: The Pessimistic Turn of Post-9/11 Apocalyptic Cinema” hoe apocalyptische films na 9/11 de heersende angsten in de Amerikaanse maatschappij weerspiegelen.³⁷ Ze beweren dat de aanslagen van 9/11 sociaal-culturele veranderingen teweeg hebben gebracht in de Amerikaanse samenleving. In hun onderzoek tonen ze aan hoe apocalyptische films deze veranderingen weerspiegelen. Ze maken hierbij gebruik van de term ‘transcoding’ van Douglas Kellner, wat het volgende betekent: “For Kellner, the term ‘transcode’ means to translate and organize the prevalent social attitudes, representations and discourses into cinematic narratives.”³⁸ In hun onderzoek bestuderen ze apocalyptische films uit de jaren ’90 en apocalyptische films na 9/11, en tonen aan hoe deze van elkaar verschillen.³⁹ Aan de hand van deze verschillen trekken ze een conclusie over de wijze waarop apocalyptische films na

³² Colby D. Williams. "Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror." In *English Theses*. (Georgia: 2011), 2.

³³ *Ibidem*, 2

³⁴ *Ibidem*, 8.

³⁵ *Ibidem*, 9.

³⁶ *Ibidem*, 38.

³⁷ James Aston and John Walliss. “Doomsday America: The Pessimistic Turn of Post-9/11 Apocalyptic Cinema”. In *The Journal of Religion and Popular Culture*, vol. 23, no. 1, (2011), 53.

³⁸ *Ibidem*, 54.

³⁹ *Ibidem*, 55.

9/11 de heersende angsten en problematiek in de maatschappij transcoderen. Ze concluderen dat apocalyptische films na 9/11 pessimistischer zijn dan apocalyptische films uit de jaren '90.⁴⁰ De films uit de jaren '90 hadden een positieve instelling, omdat de mens zichzelf redt van de Apocalyps. Na 9/11 zien we echter vaak dat de mens machteloos is en dat ze de Apocalyps niet kunnen voorkomen. Hiermee sluiten ze zich aan bij Colby Williams, die eveneens beweert dat apocalyptische films na 9/11 een pessimistische visie verschaffen op de maatschappij.

Jon Towlson bespreekt in het boek *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present* de diepere betekenissen van horrorfilms. Hij behandelt hiervoor per decennium enkele horrorfilms. Towlson beweert dat de ideologische boodschap van horrorfilms samenhangt met conflicten die zich voortdoen in een maatschappij in een periode van crisis.⁴¹ Towlson voegt hier aan toe dat horrorfilms politieke allegorieën zijn, omdat ze zelden direct verwijzen naar maatschappelijke conflicten, maar op een subversief niveau blijven.⁴² Daarnaast wijdt hij een hoofdstuk aan de betekenis van horrorfilms die verschenen na 9/11. Towlson sluit zich aan bij Colby Williams en geeft aan dat horrorfilms na deze aanslagen vaak vijandigheid tegenover het Westen verbeelden.⁴³ Een centraal thema is vaak dat de Westerse maatschappij instort door toedoen van een agressieve en gewelddadige vijand.⁴⁴

In het debat over Satan in horrorfilms komt het Duivelskind weinig aan bod. Nikolas Schreck geeft wel aan dat Damien, opvallend genoeg, wordt neergezet als een onschuldig kind.⁴⁵ Hij onderbouwt deze bevinding echter niet met een analyse maar geeft als argumenten dat dit zowel kan liggen aan het succes van *ROSEMARY'S BABY*, waarin eveneens een Duivelskind voorkomt, als aan veranderende gezinssituaties in de jaren '70.⁴⁶ Schrecks argumenten over de reden waarom het Duivelskind onschuldig is in de film schieten tekort, aangezien hij geen analyse uitvoert en slechts een vermoeden uitspreekt over wat de reden zou kunnen zijn. Tony Williams, Neil Gerlach, Colby Williams, Jon Towlson en James Aston en John Walliss beweren dat de perioden van crisis waarin beide films gemaakt zijn invloed hebben gehad op de films en dat ze maatschappelijke onrust weerspiegelen. Tony Williams en

⁴⁰ Ibidem, 56.

⁴¹ Towlson, *Subversive Horror Cinema*, 5.

⁴² Ibidem, 8.

⁴³ Ibidem, 211.

⁴⁴ Ibidem, 213.

⁴⁵ Schreck, *The Satanic Screen*, 183.

⁴⁶ Ibidem, 183.

Neil Gerlach besteden wel aandacht aan het Duivelskind, maar bespreken alleen welke ideologie de film verkondigt door het inzetten van het Duivelskind. Zij slaan een belangrijke stap over in hun onderzoek. Ze geven beide de symptomatische betekenis aan. Dit betekent dat ze een interpretatie geven over de ideologie die het Duivelskind weerspiegelt.⁴⁷ Ze voeren echter geen analyse uit om aan te tonen hoe de films deze betekenis overbrengen.

Om de symptomatische betekenis van beide films te achterhalen, wordt in dit onderzoek eerst de referentiële betekenis van het Duivelskind achterhaald door middel van een mise-en-scene analyse. De referentiële betekenis is de betekenis die je afleidt uit wat er te zien is in de film, zonder dat je hier een diepere betekenis aan verbindt.⁴⁸ Hierbij wordt gekeken naar wat er te zien is in de shots. Daarna wordt de referentiële betekenis van de film weergegeven, door te onderzoeken welke aspecten van de maatschappelijke onrust de films weerspiegelen. Pas nadat de referentiële betekenis van het Duivelskind en de film duidelijk zijn, kan de symptomatische betekenis worden onderzocht, om aan te tonen of de maatschappelijke onrust en bijbehorende kritiek en ideologie hebben bijgedragen aan de verschillen in de verschijning van het Duivelskind. Dit onderzoek zal een aanvulling vormen op het bestaande debat, omdat dit onderzoek dieper ingaat op de manier hoe beide films het Duivelskind neerzetten op niveau van de films zelf en op deze manier aangeeft waarom de verschijningen van het Duivelskind verschillen.

⁴⁷ David Bordwell and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 9th ed. (New York: McGraw-Hill, 2010), 65.

⁴⁸ *Ibidem*, 62.

Theoretisch Kader

De teksten die ingaan op de maatschappelijke onrust van de jaren '70 en de periode na 9/11 vormen het theoretisch kader, aangezien perioden van crisis en de bijbehorende maatschappelijke onrust vaak invloed hebben op de inhoud van horrorfilms.⁴⁹ De maatschappelijke onrust van de jaren '70 en de periode na 9/11 hebben mogelijk bijgedragen aan het verschil tussen de verschijningen van het Duivelskind in de films.

Dit onderzoek toont aan welke kenmerken van de maatschappelijke onrust in de jaren '70 en de periode na 9/11 naar voren komen in de films. Om aan te tonen welke kenmerken van de maatschappelijke onrust in de jaren '70 voorkomen in de originele film, wordt gebruik gemaakt van het boek *Hearths of Darkness* van Tony Williams en het artikel *The Antichrist as Anti-Monomyth* van Neil Gerlach. Zij geven namelijk aan hoe veranderingen in de Amerikaanse maatschappij invloed uitoefenden op *THE OMEN* uit 1976. Het artikel "Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror Films" van Colby Williams en het boek *Subversive Horror Cinema* van Jon Towlson en het artikel "Doomsday America: The Pessimistic Turn of Post-9/11 Apocalyptic Cinema" van James Aston en John Walliss behandelen niet specifiek de remake van *THE OMEN*, maar bespreken wel de kenmerken van maatschappelijke onrust in horrorfilms in de periode na 9/11. Aan de hand van deze drie auteurs wordt onderzocht welke kenmerken van de maatschappelijke onrust na 9/11 naar voren komen in de film. Dit onderzoek werpt een kritische blik op de beweringen van deze auteurs en toont aan of de kenmerken die de auteurs benoemen wel of niet voorkomen in de films aan de hand van voorbeelden uit de films.

Aan de hand van deze teksten toont dit onderzoek aan hoe we de invloed van beide perioden van maatschappelijke onrust in de films kunnen herkennen. Deze teksten komen van pas bij het beantwoorden van de tweede en derde deelvraag en een gedeelte van de hoofdvraag, namelijk waarom de verschijning van het Duivelskind verschilt in de films. Aan de hand van de mise-en-scène analyse van het Duivelskind, en de aspecten van maatschappelijke onrust die de films weerspiegelen, wordt onderzocht welke kritiek de films leveren op de heersende maatschappelijke onrust, en welke ideologie achter deze kritiek schuilt.

⁴⁹ Towlson, *Subversive Horror Cinema*, 5.

Damien als Duivelskind

Voordat dit onderzoek aantoont waarom de verschijningen van het Duivelskind verschillen, wordt onderzocht hoe het Duivelskind verschilt in de films door middel van de volgende deelvraag: Hoe zetten de makers van beide films Damien in als Duivelskind? Beide films bevatten een scène waarin Damien een poging doet om Katherine te doden. In deze scène houdt Katherine in het huis op een hooggelegen verdieping de planten bij. Damien botst tegen de tafel aan waar ze op staat, waardoor ze naar beneden valt. Deze scène is cruciaal, aangezien dit het enige moment in de films is waar Damien zelf een slechte daad uitvoert. In de rest van beide films wordt alles voor hem gedaan. In deze scène is een opvallend verschil zichtbaar tussen de originele film en de remake. In de versie uit 1976 doet Damien niet bewust een poging zijn moeder te doden, maar botst hij per ongeluk tegen haar aan. Mevrouw Baylock, de oppas, probeert hier Katherine te doden en gebruikt Damien hierbij door hem te laten spelen op de gang. In de remake doet Damien echter wel bewust een poging om zijn moeder te doden en helpt hij mevrouw Baylock om de aanval uit te voeren. Een mise-en-scène analyse van deze scène in beide films, uitgevoerd aan de hand van het boek *Film Art* van Bordwell en Thompson, zal aantonen hoe beide films Damien neerzetten als Duivelskind.

Door middel van montage en cinematografie maakt *THE OMEN* uit 1976 duidelijk dat mevrouw Baylock een poging doet om Katherine te doden, en Damien hierbij gebruikt. Deze scène maakt gebruik van crosscutting montage. Dit houdt in dat twee gebeurtenissen die zich beide op een andere locatie afspelen met elkaar worden afgewisseld. Hierdoor legt de kijker een verband tussen de twee gebeurtenissen en neemt aan dat ze tegelijkertijd gebeuren.⁵⁰ In de shotlist kun je zien dat de shots waarin Damien op zijn driewieler rijdt zich afwisselen met shots waarin Katherine onkruid tussen planten vandaan haalt (zie bijlage, pagina 36). De eerste drie shots van de scène duren relatief lang, in vergelijking met de shots van de rest van de scène, en laten duidelijk zien wat de personages doen in deze scène (zie afbeelding 1a, 1b en 1c en bijlage, pagina 36). Hierna volgen de shots elkaar steeds sneller op, totdat Damien Katherine bereikt. In de bijlage is te zien dat de duur van de shots afneemt naarmate Damien dichterbij Katherine komt. De film maakt duidelijk dat Damien per ongeluk tegen Katherine aanrijdt, doordat hij naar beneden kijkt als hij op de driewieler zit, en niet ziet waar hij heen rijdt (zie afbeelding 1d). Daarnaast schrikt Damien als hij tegen Katherine aanrijdt (zie afbeelding 1e).

⁵⁰ Bordwell and Thompson, *Film Art*, 232



1a. Damien rijdt op de driewieler in zijn kamer.⁵¹



1b. Katherine haalt onkruid tussen planten vandaan.⁵²



1c. Mevrouw Baylock kijkt naar Damien.⁵³

⁵¹ *The Omen*. Directed by Richard Donner. 20th Century Fox Entertainment. 1976. DVD.

⁵² *Ibidem*.



1d. Damien kijkt naar beneden als hij op zijn driewieler rijdt.⁵⁴



1e. Damien schrikt als hij tegen Katherine aanrijdt.⁵⁵

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

Tijdens de crosscutting vindt niet alleen een wisselwerking plaats tussen Damien en Katherine, maar ook tussen Damien en mevrouw Baylock. In de scène wordt er vier keer afgewisseld tussen Damien en Katherine, en vier keer tussen Damien en mevrouw Baylock (zie bijlage, pagina 36). We zien meerdere shots achter elkaar van Damien op de driewieler, en mevrouw Baylock die naar hem kijkt. Hierbij wordt twee keer gebruik gemaakt van point of view cutting, een montagetechniek waardoor het lijkt alsof we kijken door de ogen van een personage.⁵⁶ We zien eerst een shot van het personage dat ergens naar kijkt, en vervolgens zien we het object waar het personage naar kijkt vanaf de positie van het personage. In deze scène zien we dat mevrouw Baylock naar Damien kijkt (zie bijlage, pagina 36). Daarna zien we Damien vanaf een hoger camerastandpunt dan de andere shots, en de camera pant mee met de beweging van Damien wat de suggestie wekt dat we kijken door de ogen van mevrouw Baylock (zie afbeelding 1f en shot 6 in de shotlist). Vervolgens kijkt mevrouw Baylock naar beneden (zie afbeelding 1g). Hierna volgt een close-up van het voorwiel van de driewieler en de camera pant wederom mee met de beweging van Damien. Dit is dus eveneens een point of view shot (zie afbeelding 1h en shot 8 in de shotlist).

Daarnaast zoomt de camera alle drie de keren dat we mevrouw Baylock zien in op haar gezicht. De shotlist toont aan dat de camera per shot steeds dichterbij haar gezicht inzoomt. Het eerste shot begint als medium shot, maar het tweede en derde shot zijn medium close-ups (zie afbeelding 1i en 1j). Door de montage zien we dat mevrouw Baylock naar Damien kijkt, en de cinematografie toont door in te zoomen op haar gezicht aan dat het belangrijk is dat ze naar hem kijkt. Doordat we tussendoor shots van Katherine zien, weten we dat ze iets van plan is met Damien die op de driewieler rijdt en Katherine die de planten bijhoudt. Het vermoeden dat mevrouw Baylock weet dat Katherine op de gang staat en Damien naar haar toe gaat wordt bevestigd door drie extreme close-ups van haar ogen. De extreme close-ups bevinden zich vlak nadat Damien de gang oprijdt, als hij bijna bij Katherine is, en als Katherine bewusteloos op de grond ligt (zie afbeelding 1k). Deze shots tonen dat ze weet wat er gebeurt, hoewel ze er niet bij aanwezig is. De film toont aan dat de aanval op Katherine mevrouw Baylocks idee is, doordat Damien en mevrouw Baylock niet met elkaar communiceren. Mevrouw Baylock opent de deur voor Damien en hij ziet dit als een teken dat hij op de gang mag spelen, terwijl mevrouw Baylock weet wat er gaat gebeuren.

⁵⁶ Bordwell and Thompson, *Film Art*, 244.



1f. Point of view shot van mevrouw Baylock die naar Damien kijkt.⁵⁷



1g. Mevrouw Baylock richt haar ogen naar beneden.⁵⁸



1h. Point of view shot van mevrouw Baylock die kijkt naar de driewieler.⁵⁹

⁵⁷ *The Omen*, Richard Donner, 1976.

⁵⁸ *Ibidem*.



1i. De eerste zoom begint vanuit een medium shot.⁶⁰



1j. De laatste zoom eindigt in een close-up van mevrouw Baylocks gezicht.⁶¹



1k. Een extreme close-up van de ogen van mevrouw Baylock.⁶²

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

De versie uit 2006 maakt eveneens gebruik van crosscutting tussen Damien en Katherine, maar hier komt mevrouw Baylock niet voor in de crosscutting. In plaats daarvan begint de scène met tien shots waarin mevrouw Baylock aardbeien aan Damien voert. In het vijfde shot geeft ze Damien geen aardbei, maar kijkt ze hem strak aan (zie afbeelding 2a). De camera beweegt door middel van een dollyshot naar haar gezicht toe.⁶³ In het shot hierna kijkt Damien haar aan, en de camera beweegt eveneens met een dolly naar zijn gezicht (zie afbeelding 2b). In het volgende shot beweegt de camera met een dolly nog dichter naar mevrouw Baylock en eindigt in een close-up waarin ze haar ogen van Damien afwendt en rechts naast hem kijkt. Damien kijkt over zijn linkerschouder, in haar kijkrichting. In shot negen kijken ze naar een voorwerp rechts van de camera. De camera toont wat zij zien doordat de camera met een dolly naar rechts beweegt en zo een step onthult (zie afbeelding 2c). In het tiende shot keren we terug naar de close-up van mevrouw Baylock, waarin ze lacht terwijl ze naar de step kijkt. Deze tien shots tonen aan dat mevrouw Baylock en Damien non-verbaal met elkaar communiceren. Door middel van dolly shots naar hun gezichten legt de film nadruk op het feit dat ze naar elkaar kijken. De film bevestigt deze communicatie doordat Damien hierna kijkt in de richting waar mevrouw Baylock haar blik richt. Haar lach in shot tien toont aan dat ze iets van plan is met de step. De film bevestigt dat Damien haar heeft begrepen, doordat we hem in het elfde shot op de step zien rijden. Mevrouw Baylock krijgt in deze film dus eveneens het idee, maar Damien helpt haar in de uitvoering ervan.

Na de shots met mevrouw Baylock en Damien vindt de crosscutting tussen Damien en Katherine plaats. De remake maakt duidelijk dat Damien bewust probeert zijn moeder te doden, doordat hij in alle shots voor zich uit kijkt. In shot 37 en 39 kijkt Damien zelfs naar het tafeltje waar Katherine op staat, voordat hij er tegenaan rijdt (zie afbeelding 2d). Het gebruik van point of view cutting bevestigt dat Damien Katherine ziet en bewust naar haar toe gaat. Zodra Damien aankomt bij het gedeelte van het huis waar Katherine is, bevindt hij zich aan de overkant van haar. Door middel van een point of view shot zien we dat hij de hoek omgaat, naar haar toe (zie afbeelding 2e). De film bevestigt dat hij haar ziet door middel van een point of view shot, waarbij de camera met een dolly naar links beweegt terwijl Katherine de planten water geeft (zie afbeelding 2f). Hierna komt Damien weer bij een bocht en wederom wordt een point of view shot gebruikt als hij de bocht omgaat. We weten hierdoor dat hij naar Katherine toegaat.

⁶² Ibidem.

⁶³ Bordwell and Thompson, *Film Art*, 199.



2a. Mevrouw Baylock kijkt Damien aan.⁶⁴



2b. Damien kijkt terug naar mevrouw Baylock.⁶⁵



2c. Mevrouw Baylock en Damien kijken naar de step.⁶⁶

⁶⁴ *The Omen*. Directed by John Moore. 20th Century Fox Entertainment. 2006. DVD.

⁶⁵ *Ibidem*.



2d. Damien kijkt duidelijk naar het tafeltje waar Katherine op staat.⁶⁷



2e. Point of view shot van Damien die de hoek om rijdt.⁶⁸



2f. Point of view shot van Damien die Katherine ziet.⁶⁹

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

Tot slot geeft deze scène door middel van drie shots aan dat Katherine naar beneden zal vallen. In een shot waarin Katherine een plant water geeft, beweegt de camera door middel van een kraan naar boven en tilt tegelijkertijd naar onderen. Zo kijken we op haar neer, en zien we dat ze op grote hoogte staat (zie afbeelding 2g en 2h). De film toont dat er blaadjes naar beneden vallen door middel van een dolly shot beneden op de grond waarbij de camera naar boven gericht is en zo aantoont hoe hoog Katherine staat. Hierbij wordt er nadruk gelegd op de afstand van de verdieping waar Katherine staat en de vloer, door het gebruik van een wide-angle lens. Een wide-angle lens zorgt ervoor dat de afstand tussen voor en achtergrond groter lijkt (zie afbeelding 2i).⁷⁰ Tot slot volgt er een tweede kraanshot, waarbij de camera tilt van de vloer naar Katherine, wat wederom benadrukt dat ze op grote hoogte staat.

Aan de hand van deze analyse kan antwoord worden gegeven op de vraag: Hoe zetten de makers van beide films Damien in als Duivelskind? Hiermee beantwoord ik eveneens een gedeelte van mijn hoofdvraag, namelijk hoe de verschijning van het Duivelskind verschilt tussen de films. *THE OMEN* uit 1976 zet Damien neer als een normaal kind. In deze scène doet hij niet bewust een poging zijn moeder te doden, maar lijkt het op een ongeluk. Hij beseft niet dat hij een duistere kracht bezit. Damien handelt zelf niet bewust, maar mevrouw Baylock gebruikt hem om Katherine te doden. In de overige scènes van de film gedraagt Damien zich zoals ieder kind, zo lacht hij, speelt hij met vriendjes op zijn verjaardag en praat hij met zijn ouders. Dit zien we bijvoorbeeld als Damien met Katherine naar de dierentuin gaat. Hij lacht en heeft plezier en zegt zelfs tegen haar: "This is gonna be a lot of fun mommy!"⁷¹ In deze scène zijn de bavianen bang van Damien, en proberen hem daarom aan te vallen. Zodra de bavianen aanvallen duikt hij huilend in de armen van Katherine. Hij beseft niet dat hij de bavianen angst aanjaagt en is bang van de bavianen. Daarnaast lijkt hij niet te weten dat mevrouw Baylock een dienaar van Satan is, maar ziet hij haar als de nieuwe oppas.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Bordwell and Thompson, *Film Art*, 174.

⁷¹ *The Omen*, Richard Donner, 1976.



2g. De camera beweegt door middel van een kraan naar boven...⁷²



2h. ...En tilt vervolgens naar beneden om te laten zien hoe hoog Katherine staat.⁷³



2i. Shot vanaf de vloer dat aantoont hoe hoog Katherine staat.⁷⁴

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

In de remake handelt Damien wel bewust. Hij communiceert non verbaal met mevrouw Baylock hoe ze Katherine gaan vermoorden, en voert daarna zelf de aanval uit. In deze film weet Damien dat hij een slechte invloed uitoefent op zijn omgeving en doet bewust slechte dingen. Hij gaat zelfs met mevrouw Baylock mee wanneer ze Katherine vermoordt in het ziekenhuis, terwijl Damien hier in de originele film niet bij aanwezig is. Damien gedraagt zich in deze film niet als een normaal kind. Hij lacht niet, gaat mensen uit de weg, antwoordt vaak niet als zijn moeder iets aan hem vraagt en kijkt meestal strak voor zich uit en zegt niets. Dit zie je wederom terug in de scène in de dierentuin. Damien is hier met school, maar hij gaat niet mee met zijn klasgenootjes. Hij gaat bij de apenkooi staan en kijkt strak naar de apen, zodat ze onrustig worden. Katherine vraagt hem waarom hij niet met de andere kinderen meegaat, en hierop antwoordt hij terwijl hij naar de apen blijft kijken: "They're afraid."⁷⁵ Dit kan slaan op zowel de kinderen als de apen, maar het is duidelijk dat Damien weet dat anderen bang voor hem zijn. Als een gorilla hem probeert aan te vallen raakt iedereen in paniek, maar Damien blijft kalm en staart strak voor zich uit.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ *The Omen*, John Moore, 2006.

De maatschappelijke onrust ten tijde van de films

Nu duidelijk is hoe het Duivelskind wordt neergezet in beide films, toont deze deelvraag aan welke kenmerken van de maatschappelijke onrust in de jaren '70 en de periode na 9/11 de films weerspiegelen en of ze overeenkomen met de beweringen die de auteurs daarover maken. De deelvraag luidt: Hoe weerspiegelen de films de maatschappelijke onrust van de jaren '70 en de maatschappelijke onrust na 9/11?

In de jaren '70 was er sprake van maatschappelijke onrust in Amerika door een aantal crises die plaatsvonden. Ten eerste trok Amerika zich terug uit Vietnamoorlog. Bijna 60.000 Amerikaanse soldaten stierven in deze oorlog en ongeveer 300.000 keerden gewond terug.⁷⁶ In Amerika protesteerde de bevolking meerdere malen tegen de participatie aan de Vietnamoorlog, er was sprake van inflatie en president Nixon trad af door de Watergate affaire.⁷⁷ Eveneens vond in 1973 de eerste oliecrisis plaats, waarin de olieproducerende landen in het Midden Oosten een boycot uitvoerden tegen Amerika. Hierdoor stegen de oliepunten en kreeg de Amerikaanse economie een flinke klap.⁷⁸ Op sociaal gebied onderging Amerika een verandering doordat veel gezinnen uit elkaar vielen.⁷⁹ Veel mensen scheidden en kinderen groeiden op met maar één ouder.⁸⁰ Er heerste onzekerheid over de toekomst van de nieuwe generatie kinderen, en de notie dat uiteenvallende gezinnen geen controle konden uitoefenen op hun kinderen.⁸¹

In *THE OMEN* is politiek prominent aanwezig. De hoofdpersoon is een Amerikaanse ambassadeur en Damien groeit op in een politieke omgeving. Neil Gerlach beweert dat *THE OMEN* kritiek levert op de politieke situatie in Amerika. Door de politieke en sociale crises ontstond er een gevoel van wantrouwen tegen Amerika in de samenleving.⁸² Gerlach meent dat de film dit weerspiegelt, en twijfel toont of Amerika de crises in eigen land kan verhelpen, door middel van het tegenovergestelde van een heroïsch verhaal.⁸³ Hiermee bedoelt hij dat de protagonist geen held is die het kwaad overwint, maar faalt in zijn poging om dit te doen en sterft. Dit verwijst volgens hem naar de rol van Amerika in de Vietnamoorlog.⁸⁴ Hij beweert

⁷⁶ Gerlach, "The Antichrist as Anti-Monomyth", 1034.

⁷⁷ Ibidem, 1034.

⁷⁸ Ibidem, 1034.

⁷⁹ Tony Williams, *Hearths of Darkness*, 99

⁸⁰ Ibidem, 107.

⁸¹ Ibidem, 115.

⁸² Gerlach, "The Antichrist as Anti-Monomyth", 1030.

⁸³ Ibidem, 1028.

⁸⁴ Ibidem, 1034.

dat Robert kan worden gezien als een metafoor voor Amerika in de film.⁸⁵ De kenmerken die hij noemt zijn duidelijk terug te zien in de film. Er is inderdaad sprake van het tegenovergestelde van een heroïsch verhaal en de protagonist, Robert, is een Amerikaanse politicus. Robert toont overeenkomsten met de rol van Amerika in de Vietnamoorlog, omdat hij wordt gepresenteerd als een machtig personage en de held die het kwaad zal stoppen. Hij slaagt hier echter niet in. Aan het einde van de film, als hij op het punt staat om Damien te doden, schiet de politie hem neer. De film toont aan dat Amerika niet altijd de held is, maar ook kan verliezen en toont op deze manier een twijfel in Amerika.

Gerlach beweert daarnaast dat de film het gevoel van wantrouwen tegenover Amerika weerspiegelt door middel van Damien, en zegt hierover het volgende:

However, in the Omen films, the evil comes from within. Damien is more than an outside demonic intervention in human affairs. His upbringing provides him with an intimate relationship to the institutions that surround him; he is not manipulating these institutions in an abnormal or supernatural fashion, but is acting within previously established parameters of institutional action.⁸⁶

Gerlach meent dat het kwaad zich ontwikkelt binnen een vertrouwde omgeving, namelijk het Amerikaanse gezin en de politiek.⁸⁷ Instituties waarvan verwacht wordt dat ze bescherming bieden, zorgen voor instabiliteit in de samenleving.⁸⁸ Damien ontwikkelt zich inderdaad ongezien in een Amerikaans gezin met politieke connecties. Hij wordt beschermd door de familie waarin hij zich bevindt, zo gelooft Robert niemand die hem waarschuwt voor Damien. Mensen die zijn identiteit achterhalen of een bedreiging voor hem vormen sterven een mysterieuze dood. De politie, bij uitstek de institutie die de veiligheid van de samenleving waarborgt, redt Damien aan het einde van de film door Robert neer te schieten. Doordat Robert sterft is Damien een wees, en komt hij onder de hoede van de Amerikaanse president. Het einde, waarin het kwaad en de Amerikaanse bron van macht letterlijk hand in hand staan, weerspiegelt de onzekerheid over de toekomst van Amerika in een tijd van maatschappelijke onrust.

Tony Williams meent dat *THE OMEN* de veranderende gezinssituaties van die tijd weerspiegelt. Dit komt echter niet duidelijk naar voren in de film. Er was sprake van veel uit

⁸⁵ Ibidem, 1032.

⁸⁶ Ibidem, 1036.

⁸⁷ Ibidem, 1036.

⁸⁸ Ibidem, 1031.

elkaar vallende gezinnen, maar dat zien we niet terug. Robert en Katherine zijn, en blijven, een gelukkig stel.

De invloed van de veranderende gezinssituaties zien we volgens Williams terug in de film door de weerspiegeling van de onzekerheid over de nieuwe generatie. Robert en Katherine hebben volgens hem geen controle over Damien, met slechte gevolgen van dien.⁸⁹ Hij beweert dat Damien zich afzet tegen zijn familie, maar ook tegen andere belangrijke Amerikaanse instituties zoals de kerk en de staat, en zo dood en verderf om zich heen zaait.⁹⁰ Dit zien we niet in de film. Damien zet zich niet af tegen zijn ouders, maar gedraagt zich als een braaf kind. Het tegenovergestelde is zelfs te zien, want Damien zoekt beschutting bij zijn ouders als hij zich bedreigd voelt. Als hij en Katherine in de dierentuin worden aangevallen door apen, dan kruipt hij huilend in de armen van Katherine. De film toont aan dat Damien afhankelijk is van zijn ouders, en zich juist ongezien ontwikkelt binnen het gezin. De verschillende instituties helpen Damien om aan de macht te komen. Daarnaast moordt Damien niet in de film, maar wordt dat door anderen gedaan. Williams beweert dat de film een relatie legt tussen de sterfscène van priester Brennan en Damien, doordat de film na deze scène laat zien dat Damien vrolijk speelt.⁹¹ Deze shots relateren zich echter op geen enkele manier met elkaar en tonen juist aan dat Damien zich niet bewust is van de sterfgevallen die plaatsvinden, zoals de analyse al duidelijk maakte.

Daarnaast beweert Williams dat de film onzekerheid over de nieuwe generatie weerspiegelt, doordat Robert en Katherine paranoïde gevoelens hebben tegenover Damien.⁹² Dit zien we wel in de film, aangezien Katherine zich steeds ongemakkelijker voelt bij hem en besluit een abortus te nemen omdat ze geen andere kinderen meer wil. Daarnaast zegt ze in het ziekenhuis tegen Robert, waar ze door Damien in terecht is gekomen: "Don't let him kill me." Ze neemt aan dat Damien haar bewust probeerde te doden en vertrouwt hem niet. Robert wantrouwt Damien wanneer Katherine sterft en hij erachter komt dat Damien niet zijn eigen zoon is.

In de periode na 9/11 was er sprake van maatschappelijke onrust in Amerika, als gevolg van de aanslagen.⁹³ De aanslagen hervormden de sociale en politieke omstandigheden

⁸⁹ Tony Williams, *Hearths of Darkness*, 115.

⁹⁰ Ibidem, 115.

⁹¹ Ibidem, 118.

⁹² Ibidem, 119.

⁹³ Aston and Walliss, "Doomsday America", 53.

in Amerika.⁹⁴ De extremistische moslims die de aanslag opeisten vormden een bedreiging voor de Westerse wereld en daarop zond Amerika troepen naar Afghanistan en Irak om de terreur tegen te gaan met een ‘war on terror’. Daarnaast werd de Patriot Act ingevoerd als een andere maatregel tegen terreur. Deze wet gaf de overheid toestemming om persoonlijke informatie van burgers en bedrijven te verkrijgen bij een vermoeden van terrorisme.⁹⁵ De doelstelling van de Patriot Act was om terrorisme te voorkomen en zo de veiligheid van het volk te waarborgen, maar de bevolking zag deze wet als een schending van hun privacy.⁹⁶ Deze maatregelen tegen terreur kregen veel weerstand in de maatschappij.⁹⁷ De vijandigheid tegen het Westen door terroristen stopte niet na 9/11, want er vonden meer aanslagen op onschuldige burgers plaats in onder andere Londen en Madrid.⁹⁸ Door de aanslagen en de ‘war on terror’ heerst er angst in Amerika voor meer terroristische aanvallen.⁹⁹

De invloed van 9/11 valt aan het begin van de remake op, omdat er expliciet naar de aanslagen wordt verwezen. De film opent met een scène in het Vaticaan. Hier toont een priester aan de paus en andere priesters beelden van verschillende rampen en oorlogen, waaronder de aanslag op het World Trade Center. Hij beweert dat deze gebeurtenissen onderdeel uitmaken van de voorspelling uit De Openbaring van Johannes, en aangeven dat de Antichrist op aarde is gekomen.

Apocalyptische films die na 9/11 verschenen kenmerken zich volgens Colby Williams door een gevoel van angst en bedreiging.¹⁰⁰ Deze kenmerken verwijzen echter niet direct naar de maatschappelijke onrust, aangezien horrorfilms deze gevoelens altijd oproepen. Jon Towlson nuanceert deze bewering van Williams door te vermelden dat deze gevoelens in films na 9/11 worden overgebracht door het verbeelden van vijandigheid tegenover het Westen, waardoor de maatschappelijke onrust ontstond.¹⁰¹ Walliss en Aston voegen daar aan toe dat films na 9/11 een “construction of ‘them’ and ‘us’ and the Self versus the Other” bevatten, waarbij een vijand tegen het Westen gevoelens van angst en bedreiging oproept bij de personages.¹⁰² Dit is terug te zien in *THE OMEN* doordat de film Damien inzet als vijandig personage bij het overbrengen van deze gevoelens. Zo bevat de film drie droomsequenties die niet in de originele film voorkomen, waarin Damien wordt neergezet als een bedreiging voor

⁹⁴ Ibidem, 53.

⁹⁵ Colby Williams, "Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror", 2.

⁹⁶ Ibidem, 2.

⁹⁷ Aston and Wallis, "Doomsday America", 59.

⁹⁸ Colby Williams, "Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror", 2.

⁹⁹ Ibidem, 37.

¹⁰⁰ Ibidem, 2.

¹⁰¹ Towlson, *Subversive Horror Cinema*, 211.

¹⁰² Aston and Wallis, "Doomsday America", 55.

Robert en Katherine. In de eerste droom zit Katherine in bad met een opengesneden pols. Ze kijkt op en ziet Damien tegenover haar staan, met de strop waarmee de eerste oppas zich ophing in zijn handen (zie afbeelding 3a). Vanaf dit moment heeft ze een slecht gevoel over Damien. In de tweede droom poetst Katherine haar tanden. Achter haar verschijnt Damien met een step, maar als ze omkijkt is hij verdwenen. Als ze weer in de spiegel kijkt staat achter haar een gedaante met een kap en de schedel van een dier als hoofd (zie afbeelding 3b). Deze droom voorspelt dat Damien haar zal proberen te doden. Later in de film rijdt hij met de step tegen haar aan waardoor ze van grote hoogte naar beneden valt. Na deze droom treft Katherine Damien 's nachts in de keuken aan als hij een boterham smeert. Hij heeft een mes in zijn hand en Katherine is duidelijk bang voor hem. Deze korte scène toont aan dat Katherine bang is voor Damien. De laatste droom vindt plaats nadat Robert heeft gehoord dat Katherine dood is. Priester Spiletto, die Damien aan hem heeft gegeven bij geboorte, lacht naar hem. Vervolgens zien we Damien met een infuus vol bloed in zijn hand naast een bebloede Katherine staan (zie afbeelding 3c). We zien wederom de gedaante met de kap en daarna Katherine terwijl ze Damien in haar armen heeft. Priester Spiletto gooit een bebloede pop naar beneden en de droom eindigt met priester Brennan, die Robert vertelt dat hij het bloed van Christus moet drinken. De droomsequenties roepen een gevoel van bedreiging op, omdat ze aantonen dat Damien in verband staat met de sterfgevallen. Hierdoor voelen Robert en Katherine zich onveilig.

Daarnaast weerspiegelt de film het gevoel van bedreiging door het gebruik van de kleur rood. Rood wordt gebruikt als de kleur van de Duivel en wijst erop dat er iets slechts gaat gebeuren. De originele film gebruikt de kleur alleen in scènes waar een moord plaats vindt. Zo is in de scène waar Katherine naar beneden valt alleen de driewieler rood, omdat dit het object is waarmee de aanslag wordt uitgevoerd (zie afbeelding 3d en bijlage pagina 36, 37 en 38). De remake gebruikt vaker rode kleuren, ook in scènes waar geen moord wordt gepleegd. De kleur wordt echter alleen gebruikt als Damien zich eveneens in de scène bevindt. Zo is bijvoorbeeld het bed in het ziekenhuis, waar Damien geboren is, als enige rood gekleurd om aan te geven dat Damien de zoon van de Duivel is (zie afbeelding 3e). In de droomsequenties en scènes waar een moord plaatsvindt zijn veel voorwerpen rood. Zo gebruikt de scène in de remake, waarin Damien zijn moeder aanvalt, veel rode voorwerpen (zie bijlage pagina 39, 40 en 41 en afbeelding 3f). Het nadrukkelijke gebruik van de kleur rood in de scènes waarin Damien aanwezig is, toont aan dat Damien een bedreiging vormt voor zijn omgeving.



3a. Droomsequentie 1: Damien heeft de strop vast waarmee de oppas zich ophing.¹⁰³



3b. Droomsequentie 2: De figuur met de kap voorspelt de dood van Katherine.¹⁰⁴



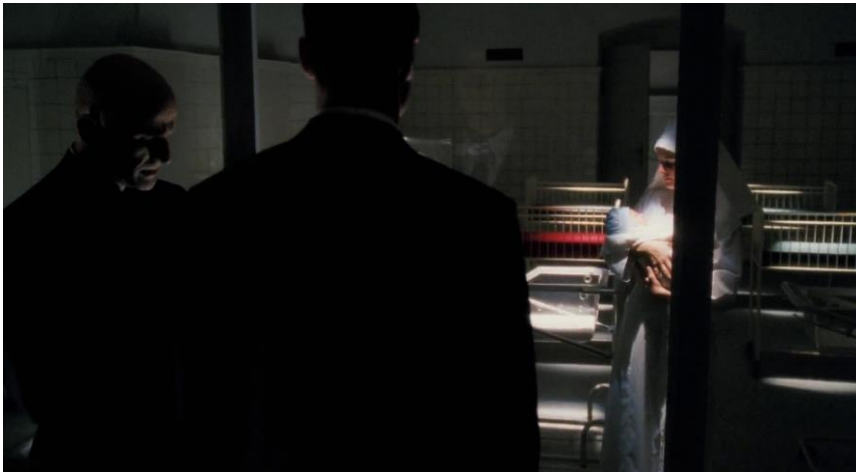
3c. Droomsequentie 3: Damien met een infuus vol bloed, na de dood van Katherine.¹⁰⁵

¹⁰³ *The Omen*, John Moore, 2006.

¹⁰⁴ *Ibidem*.



3d. De rode driewieler, het enige rode voorwerp in deze scène.¹⁰⁶



3e. Een rood bed temidden van witte bedden bij de geboorte van Damien.¹⁰⁷



3f. Veel rode elementen in de slaapkamer van Damien.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ *The Omen*, Richard Donner, 1976.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ *The Omen*, John Moore, 2006.

De film bevat nog een scène die de vijandigheid tegenover het Westen weerspiegelt, die eveneens niet voorkomt in de originele film. In deze scène sterft een Amerikaanse ambassadeur in een ongeluk, door toedoen van de Duivel. Zijn auto botst tegen een vrachtwagen vol benzine en explodeert. Robert was oorspronkelijk vice-ambassadeur, maar neemt nu de functie van de overleden ambassadeur over en wordt ambassadeur van Groot-Brittannië. Deze scène versterkt het gevoel dat het Duivelskind zich met geweld de Amerikaanse maatschappij binnendringt, en niet alleen de plaats van de natuurlijke zoon van Robert inneemt. Aston en Walliss menen tot slot dat de angst voor terreur die heerste in de maatschappij wordt verbeeld in films na 9/11 doordat ze pessimistisch van aard zijn en aantonen dat de apocalyptische krachten niet te stoppen zijn. Dit zien we eveneens terug in THE OMEN, doordat het kwaad overwint en niet gestopt wordt door Robert. Volgens Colby Williams zien we de invloed van de aanslagen op 9/11 terug, doordat de apocalyptische bedreiging invloed heeft op grote sociale groepen.¹⁰⁹ Dit zien we terug in THE OMEN, maar alleen aan het einde van de film. Damien vormt mogelijk een gevaar voor de samenleving, aangezien de president hem onder zijn hoede neemt. Aangezien de president de machtigste man van Amerika is, zal het kwaad mogelijk invloed hebben op de Amerikaanse samenleving. Gedurende de rest van de film, vormt Damien echter alleen een bedreiging voor mensen in zijn nabije omgeving.

De film uit 1976 weerspiegelt voornamelijk de politieke onrust die heerste in de maatschappij. De film levert door middel van een politicus als protagonist kritiek op de rol van Amerika in de Vietnamoorlog, en toont aan dat Amerika niet altijd overwint. Daarnaast komt de onenigheid over de politieke onrust in de maatschappij naar voren, doordat de film een wantrouwen tegenover Amerika weerspiegelt. Dit maakt de film duidelijk doordat het kwaad opgroeit in een Amerikaans gezin en niet wordt tegengehouden door de instituties die wij vertrouwen en onze veiligheid zouden moeten waarborgen. De remake weerspiegelt een gevoel van angst en bedreiging voor terreur die heerste in de maatschappij, door toedoen van de terroristische aanslagen op de Westerse wereld en de 'war on terror'. Dit weerspiegelt de remake, doordat er nadruk wordt gelegd op het feit dat de protagonisten worden bedreigd door Damien en zich onveilig voelen bij hem.

¹⁰⁹ Colby Williams, "Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror", 9.

De relatie tussen maatschappelijke onrust en het Duivelskind

Nu duidelijk is hoe beide films Damien neerzetten als Duivelskind en hoe ze de maatschappelijke onrust van de jaren '70 en de periode na 9/11 weerspiegelen, luidt de derde deelvraag: Hoe draagt de maatschappelijke onrust van de jaren '70 en de periode na 9/11 bij aan de verschillen tussen het Duivelskind in de films? Beide films leveren kritiek op de maatschappelijke onrust die heerste. In deze deelvraag wordt onderzocht of de maatschappelijke onrust van beide perioden heeft bijgedragen aan de verschillen tussen het Duivelskind, door de kritiek die de film hierop levert. Dit wordt onderzocht aan de hand van de analyse van het Duivelskind en de aspecten van de maatschappelijke onrust die naar voren komen in de films.

THE OMEN uit 1976 weerspiegelt voornamelijk politieke factoren van de maatschappelijke onrust in de jaren '70. De film levert kritiek op de rol van Amerika in de Vietnamoorlog, door middel van een Amerikaanse politicus als protagonist en toont aan dat Amerika niet altijd overwint.¹¹⁰ De film weerspiegelt daarnaast een gevoel van wantrouwen in Amerika, door middel van het Duivelskind.¹¹¹ De instituties die de veiligheid van de samenleving zouden moeten waarborgen, blijken onbetrouwbaar omdat het kwaad, Damien, zich hierin ontwikkelt. Gerlach beweert dat de film op de volgende manier kritiek levert op Amerika, door middel van het Duivelskind:

These films suggest rather than being the outsider hero, the Christ figure who sacrifices to bring order and justice to the world, America with its wealth and power may be a source of evil that afflicts the modern world ... holding a mirror up to America so it can see itself in a reverse image – the Antichrist rather than Christ.¹¹²

Met het eerste deel van dit citaat geeft Gerlach de kritiek weer die de film geeft op de maatschappelijke problematiek, en dat is duidelijk terug te zien in de film. Amerika verkeert in een staat van crisis door eigen toedoen. Amerika heeft gezorgd voor onrust in eigen land en de film toont een twijfel of Amerika orde en stabiliteit kan terugbrengen in de maatschappij.¹¹³ Het einde van de film, waarbij het kwaad overwint, toont de twijfel in Amerika aan en weerspiegelt de onzekerheid over de toekomst. Gerlach spreekt zichzelf met

¹¹⁰ Gerlach, "The Antichrist as Anti-Monomyth", 1028.

¹¹¹ Ibidem, 1031.

¹¹² Ibidem, 1043.

¹¹³ Ibidem, 1035.

het tweede gedeelte van het citaat echter tegen. Hij gaf eerder namelijk aan dat de film het tegenovergestelde van een heroïsch verhaal vertelt, waarbij Amerika niet de held is die ons redt, maar faalt in zijn poging om dit te doen. Hij vergeleek Robert met Amerika, die faalt in zijn poging om het kwaad te stoppen. In dit citaat vergelijkt hij Damien echter met Amerika en meent hij dat Amerika de Antichrist is. Hij beweert van zowel Robert als Damien dat ze Amerika representeren. De analyse van het Duivelskind toont aan dat Gerlachs bewering over Damien als representatie van Amerika niet klopt.

Damien wordt in deze film neergezet als een onschuldig kind. Hij moordt nooit zelf, maar mevrouw Baylock of een mysterieuze en onzichtbare kracht doen dit voor hem. De *mise-en-scène* analyse toonde aan dat zelfs in de scène waar hij Katherine van grote hoogte laat vallen, hij dit niet bewust lijkt te doen. Daarnaast lijkt hij zich niet bewust te zijn van de Duivelse kracht die hij bezit. Hierin ligt de reden waarom de vergelijking van Gerlach niet klopt. Amerika ziet zichzelf als een held die zorgt voor stabiliteit, maar in plaats daarvan zorgt ze onbewust voor instabiliteit in de samenleving. Damien zorgt eveneens voor instabiliteit, maar doet dit onbewust. Omdat Amerika zichzelf ziet als een held die zorgt voor stabiliteit, handelt ze hier bewust naar. Damien handelt echter niet in de film. Hij is zich niet bewust van zijn eigen macht en hij doet geen poging om goed of kwaad te doen.

De maatschappelijke onrust van de jaren '70 draagt bij aan de verschijning van het Duivelskind, doordat de film de kritiek levert dat het kwaad zich in Amerika zelf ontwikkelt en wordt grootgebracht door instituties zoals familie en politiek. De film weerspiegelt een wantrouwen in Amerika, door middel van het Duivelskind. Damien wordt waarschijnlijk neergezet als een onschuldig kind, omdat er in de jaren '70 geen sprake was van een vijand van buitenaf die Amerika aanviel, Amerika zorgde zelf voor de maatschappelijke onrust. Er was dus geen sprake van "construction of the self versus the other", zoals Aston en Walliss eerder beschreven, maar eerder van 'self versus self'. De maatschappelijke problematiek speelde zich binnen Amerika af en werd niet bewust veroorzaakt door Amerika, maar ze zorgde er wel voor. De film verkondigt de ideologie dat het kwaad zich in Amerika zelf ontwikkelt, door middel van Damien, en dat Amerika misschien niet in staat is de orde te herstellen.

De remake weerspiegelt voornamelijk een gevoel van angst en bedreiging voor vijandigheid tegen het Westen, dat heerste in Amerika na de terroristische aanslagen op 9/11. Damien wordt in deze film neergezet als een vijandig personage en een buitenstaander. Hij gedraagt zich niet als een normaal kind en zondert zich af van andere mensen. Hij verschilt op

deze manier met de rest van de personages in de film. De film maakt duidelijk dat Damien een dreiging vormt voor de overige personages in de film, door aan te tonen dat hij betrokken is bij alle sterfgevallen. Hij is zich bewust van zijn duistere kracht en zorgt er bewust voor dat mensen sterven. In de vorige deelvraag toonden Aston en Wallis al aan dat films door de terroristische dreiging na 9/11 duidelijk de “construction of self versus the other” weerspiegelen, en dat doet de film door Damien zo neer te zetten.¹¹⁴

Aston en Wallis vermelden in hun artikel niet alleen hoe apocalyptische horrorfilms na 9/11 de maatschappelijke onrust weerspiegelen, maar eveneens hoe ze hier kritiek op leveren. Volgens hen speelt politiek een belangrijke rol in deze films en leveren ze kritiek op de politieke situatie in Amerika, en voornamelijk op de strijd tegen terreur die Amerika probeert te voeren.¹¹⁵ Dit doen deze films door aan te tonen dat de maatregelen die Amerika neemt tegen terreur niet effectief zijn en ze weerspiegelen een machteloosheid tegen de apocalyptische krachten.¹¹⁶ Daarnaast beweren ze dat apocalyptische films na 9/11 kritiek leveren op de huidige politieke omstandigheden in de maatschappij, doordat de heersende orde wordt weggevaagd en er sprake is van een nieuw begin waarin een nieuwe orde wordt opgericht.¹¹⁷ Een nieuw begin wordt na 9/11 vaak gesymboliseerd door het gebruik van kinderen.¹¹⁸

Politiek speelt een belangrijke rol, aangezien Robert een Amerikaanse politicus is, maar de film levert niet duidelijk kritiek op de politieke situatie in Amerika. Door middel van het einde zou de film kritiek kunnen leveren op de maatregelen die Amerika nam tegen terreur, en aantonen dat ze niet werken aangezien de vijand overwint. Dit is echter niet duidelijk af te leiden uit de film aangezien Robert maar één poging doet om Damien te stoppen, en hij de rest van de film niet door heeft dat Damien kwaadaardig is. De film toont wel een interessante overeenkomst met de bewering die Walliss en Aston maken over het vervangen van de heersende orde. Het einde van *THE OMEN* toont het begin van een nieuw tijdperk aan door middel van een kind, alleen toont het een pessimistische visie in tegenstelling tot de voorbeelden die Walliss en Aston geven. Damien is de bron van het kwaad en doordat hij onder de hoede komt van de machtigste politieke figuur in Amerika, ziet de toekomst er somber uit. Dit einde weerspiegelt wederom de bedreiging door een vijand van buitenaf. Aangezien de film voornamelijk de angst voor vijandigheid tegen het Westen weerspiegelt,

¹¹⁴ Aston and Walliss, "Doomsday America", 55.

¹¹⁵ Ibidem, 59.

¹¹⁶ Ibidem, 57.

¹¹⁷ Ibidem, 60.

¹¹⁸ Ibidem, 60.

lijkt de film eerder kritiek op Amerika te leveren door aan te tonen dat ze kwetsbaar is tegen terrorisme. Damien wordt neergezet als een bedreiging, maar hij groeit op in een Amerikaans politiek gezin. Dit toont aan dat de vijand Amerika weet binnen te dringen en dat Amerika dus onveilig is. Het einde weerspiegelt dat Amerika deze onveiligheid niet kan verhelpen.

De maatschappelijke onrust van de periode na 9/11 draagt bij aan de verschijning van het Duivelskind, doordat er in deze periode sprake is van een vijand die zich tegen het Westen keert. De film levert kritiek op Amerika door middel van het Duivelskind, door aan te tonen dat de vijand zich binnendringt in vertrouwde Amerikaanse instituties en weerspiegelt de angst dat Amerika zich niet kan beschermen tegen terrorisme. De film verkondigt de ideologie dat Amerika kwetsbaar is tegen terrorisme, en ze terrorisme niet kan tegenhouden. De maatschappelijke onrust kenmerkte zich door een gevoel van angst en bedreiging, en werd veroorzaakt door de aanslagen op 9/11 en de aanhoudende terroristische dreiging tegen het Westen. Doordat de maatschappelijke onrust wordt veroorzaakt door een vijand van buitenaf, wordt Damien neergezet als een vijand die Amerika binnendringt en bewust kwaad doet. In deze film is er dus sprake van “construction of the self versus the other” zoals Aston en Walliss beschreven.

De maatschappelijke onrust van de jaren ‘70 draagt bij aan de verschijning van het Duivelskind in beide films, doordat de film kritiek levert op Amerika door middel van Damien. Damien verwijst in beide films naar de oorzaak van de maatschappelijke onrust. Door middel van het Duivelskind toont de originele film dat Amerika zelf zorgde voor de maatschappelijke onrust in eigen land. Damien wordt neergezet als een onschuldig kind, omdat er geen sprake is van een vijandelijke actie tegen Amerika. Het Duivelskind toont aan dat het kwaad zich ontwikkelt in Amerika zelf, zonder dat ze dit door heeft. De remake levert kritiek op Amerika, door aan te tonen dat Amerika kwetsbaar is tegen terrorisme. De film weerspiegelt de angst en bedreiging die heerste in de maatschappij door de aanslagen en het aanhoudende terrorisme. De onrust werd veroorzaakt door een vijand van buitenaf, en daarom wordt Damien neergezet als een vijandig personage en een buitenstaander die Amerika binnendringt en bewust kwaad aanricht.

Conclusie

In deze conclusie wordt antwoord gegeven op de hoofdvraag van dit onderzoek: Hoe verschilt de verschijning van het Duivelskind in THE OMEN uit 1976 met die van de gelijknamige remake uit 2006, en waarom verschillen deze verschijningen zo van elkaar? In de film uit 1976 wordt Damien neergezet als een normaal en onschuldig kind. Hij lijkt zich niet bewust te zijn van de Duivelse kracht die hij bezit en hij moordt nooit zelf, dit wordt gedaan door mevrouw Baylock en een mysterieuze en onzichtbare kracht. In de film uit 2006 wordt Damien niet neergezet als een normaal kind, maar als een vijandig personage en een buitenstaander. Hij vermijdt menselijk contact en is zich bewust van de Duivelse kracht die hij bezit en moordt wel zelf.

Het Duivelskind verschilt in de films, omdat beide films zijn gemaakt in een periode van maatschappelijke onrust, namelijk in de jaren '70 en na 9/11. Beide films weerspiegelen invloeden van de maatschappelijke onrust die heerste, en leveren hier kritiek op. Het Duivelskind wordt ingezet om deze kritiek te leveren en verwijst naar de oorzaak van de maatschappelijke onrust. Aangezien de maatschappelijke onrust verschilt in beide perioden, verschilt de verschijning van het Duivelskind.

In de jaren '70 heerste er een wantrouwen tegenover Amerika in de maatschappij, doordat Amerika zelf heeft gezorgd voor de maatschappelijke onrust. De film uit 1976 levert kritiek op de politieke onrust die heerste, door middel van een Amerikaanse politicus als protagonist die verliest van het kwaad. De film weerspiegelt dat Amerika niet altijd overwint en het toont de twijfel aan of Amerika de orde in eigen land kan herstellen. De film gebruikt het Duivelskind om aan te tonen dat Amerika zelf voor de maatschappelijke onrust heeft gezorgd. Er is geen sprake van een vijand die Amerika bewust aanvalt, maar het kwaad bevindt zich in Amerika zelf. Omdat er geen sprake is van een vijand tegen Amerika, wordt Damien waarschijnlijk neergezet als een onschuldig kind dat zich niet bewust is van zijn Duivelse kracht.

In de periode na 9/11 heerste er maatschappelijke onrust door de terroristische aanslagen. Deze periode kenmerkt zich door een gevoel van angst en bedreiging, door de aanhoudende dreiging van terrorisme tegen het Westen. De remake levert kritiek op Amerika door aan te tonen dat Amerika kwetsbaar is tegen terrorisme. De vijand in de vorm van het Duivelskind dringt Amerikaanse instituties binnen en bedreigt de samenleving. In deze periode is er wel sprake van een vijand tegen het Westen, die de maatschappelijke onrust veroorzaakte en daarom wordt Damien in de remake waarschijnlijk neergezet als een vijandig

personage dat bewust kwaad doet, doordat er sprake is van een vijand tegen het Westen die de maatschappelijke onrust veroorzaakte.

In het debat rondom het Duivelskind in *THE OMEN*, kwam niet duidelijk naar voren hoe beide films het Duivelskind neerzetten. De resultaten van dit onderzoek geven aan hoe het Duivelskind wordt neergezet in beide films. Doordat dit onderzoek aantoont hoe de verschijningen van het Duivelskind verschillen, kon achterhaald worden waarom het Duivelskind verschilt in de films.

Literatuur

Aston, James and John Walliss. "Doomsday America: The Pessimistic Turn of Post-9/11 Apocalyptic Cinema". In *The Journal of Religion and Popular Culture* vol. 23, no. 1, 53-64. 2011.

Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 9th ed. New York: McGraw-Hill, 2010.

Cowan, Douglas E. "Religion and Cinema Horror". In *Understanding Religion and Popular Culture: Theories, Themes, Products and Practices*. New York: Routledge, 2012.

Gerlach, Neil. "The Antichrist as Anti-Monomyth: The Omen Films as Social Critique." In *Journal of Popular Culture*, vol. 44, 1027-1046. 2011.

Pagels, Elaine. *The Origin of Satan*. New York: Random House, 1995.

Towson, Jon. *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.
<http://uunl.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=1650592>

Schreck, Nikolas. *The Satanic Screen: An Illustrated Guide to the Devil in Cinema, 1896 - 1999*. London: Creation Books, 2001.

The Omen. Directed by Richard Donner. 20th Century Fox Home Entertainment, 1976. DVD.

The Omen. Directed by John Moore. 20th Century Fox Home Entertainment, 2006. DVD.

Williams, Colby D. "Reading 9/11 in 21st Century Apocalyptic Horror." In *English Theses*. Georgia: 2011.

Williams, Tony. *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*. London: Associated University Presses, 1996.

Bijlage

Shotlist scène 'Aanvallen Katherine' THE OMEN 1976

Shot	Tijdcode	Shotmaat	Handeling	Cinematografie	Kleur
1	0:49:38 - 0:49:45	Medium	Damien rijdt rondjes op zijn driewieler	Pan naar rechts, links en rechts	Rode driewieler
2	0:49:45 - 0:49:53	Long	Katherine herschikt haar planten en ziet een plant boven haar	Dolly naar Katherine en een tilt naar boven	-
3	0:49:53 - 0:49:59	Medium	Ms. Baylock kijkt naar Damien terwijl hij rondjes rijdt	Zoom in op Ms. Baylocks gezicht	Rode driewieler
4	0:49:59 - 0:50:02	Close-up	Damien rijdt rondjes op zijn driewieler (CU voeten)	Pan naar links	Rode driewieler
5	0:50:02 - 0:50:04	Medium	Katherine kan niet goed bij de plant komen	-	-
6	0:50:04 - 0:50:07	Medium	Damien rijdt rondjes op zijn driewieler	Pan naar links en naar rechts	Rode driewieler
7	0:50:07 - 0:50:11	Medium close-up	Ms. Baylock kijkt naar Damien terwijl hij rondjes rijdt	Zoom in op Ms. Baylocks gezicht	-
8	0:50:11 - 0:50:13	Close-up	Damien rijdt rondjes op zijn driewieler (CU voeten)	Pan naar links	Rode driewieler
9	0:50:13 - 0:50:17	Medium long	Katherine zet een vissenkomp op de reling	Pan naar links en tilt naar onderen	-
10	0:50:17 - 0:50:20	Medium	Damien rijdt rondjes op zijn driewieler	Pan naar rechts	Rode driewieler
11	0:50:20 - 0:50:25	Medium long	Katherine verplaatst een tafeltje en gaat erop staan om bij de plant te kunnen	Tilt naar boven	-
12	0:50:25 - 0:50:27	Medium	Damien rijdt rondjes op zijn driewieler	Pan naar rechts	Rode driewieler
13	0:50:27 - 0:50:29	Medium close-up	Ms. Baylock kijkt naar Damien terwijl hij rondjes rijdt	Zoom in op Ms. Baylocks gezicht	-
14	0:50:29 - 0:50:30	Close-up	Damien rijdt rondjes op zijn driewieler (CU voeten)	-	Rode driewieler
15	0:50:30 - 0:50:33	Medium	Damien rijdt rondjes op zijn driewieler	Handheld, frame kantelt terwijl de camera Damien volgt	Rode driewieler
16	0:50:33 - 0:50:34	Close-up	Damien rijdt rondjes op zijn driewieler (CU voeten)	Pan naar rechts	Rode driewieler
17	0:50:34 - 0:50:38	Close-up	Ms. Baylock opent de deur	Pan naar links	-
18	0:50:38 - 0:50:42	Medium	Damien rijdt naar de gang	Pan naar rechts	Rode driewieler

19	0:50:42 - 0:50:44	Long	Damien rijdt de gang in	-	Rode driewieler
20	0:50:44 - 0:50:46	Long	Damien rijdt de gang in	-	Rode driewieler
21	0:50:46 - 0:50:48	Extreme close-up	Ms. Baylock kijkt naar Damien terwijl hij de gang inrijdt	-	-
22	0:50:48 - 0:50:50	Medium	Katherine herschikt de plant	-	-
23	0:50:50 - 0:50:53	Medium long	Damien rijdt op de gang	Dolly naar achteren	Rode driewieler
24	0:50:53 - 0:50:54	Medium	Katherine herschikt de plant	Hoge camerahoek	-
25	0:50:54 - 0:50:55	Extreme close-up	Ms. Baylock kijkt	-	-
26	0:50:55 - 0:50:57	Medium	Damien rijdt bij de reling	Dolly naar achteren	Rode driewieler
27	0:50:57 - 0:50:57	Medium	Damien rijdt bij de reling	Dolly naar rechts	Rode driewieler
28	0:50:57 - 0:50:58	Long	Damien rijdt op Katherine af	-	Rode driewieler
29	0:50:58 - 0:50:59	Medium	Katherine herschikt de plant	Hoge camerahoek	
30	0:50:59 - 0:50:59	Medium long	Damien rijdt op Katherine af	Dolly naar voren	Rode driewieler
31	0:50:59 - 0:51:00	Medium	Katherine kijkt naar Damien	Hoge camerahoek	-
32	0:51:00 - 0:51:01	Medium	Damien rijdt op moeder af	Dolly naar rechts	Rode driewieler
33	0:51:01 - 0:51:01	Medium	Damien botst tegen de tafel aan waar Katherine op staat	-	Rode driewieler
34	0:51:01 - 0:51:02	Medium close-up	Katherine valt	Dolly naar voren	-
35	0:51:02 - 0:51:02	Medium	Katherine valt	Hoge camerahoek	-
36	0:51:02 - 0:51:03	Medium	Katherine valt en Damien schrikt	-	Rode driewieler
37	0:51:03 - 0:51:06	Medium	De vissenkomp valt op de grond	Top down shot	-
38	0:51:06 - 0:51:07	Medium close-up	Katherine hangt aan de reling	-	-
39	0:51:07 - 0:51:09	Medium	Damien hurkt neer bij de reling waar Katherine aan hangt	-	Rode driewieler
40	0:51:09 - 0:51:12	Close-up	Katherine hangt aan de reling	-	-
41	0:51:12 - 0:51:14	Long	Katherine hangt aan de reling	Gekanteld frame	-

42	0:51:14 - 0:51:16	Close-up	Katherine hangt aan de reling en verliest grip	-	-
43	0:51:16 - 0:51:17	Medium	Katherine hangt aan de reling en verliest grip	-	Rode driewieler
44	0:51:17 - 0:50:18	Close-up	Katherine hangt aan de reling en verliest grip	-	-
45	0:50:18 - 0:50:21	Medium	Katherine valt naar beneden	-	Rode driewieler
46	0:50:21 - 0:51:22	Long	Katherine valt naar beneden	Gekanteld frame	-
47	0:51:22 - 0:51:25	Long	Katherine valt naar beneden	Zoom uit	-
48	0:51:25 - 0:51:26	Close-up	Katherine komt op de vloer terecht	Zoom in op Katherine's gezicht	-
49	0:51:26 - 0:51:30	Extreme close-up	Ms. Baylock kijkt	Focus shift	-
50	0:51:30 - 0:51:33	Close-up	Katherine ligt op de grond en bloed druppelt uit haar mond	-	-
51	0:51:33 - 0:51:34	Long	Damien kijkt naar beneden	-	-
52	0:51:34 - 0:51:43	Medium Long	Damien staat op, maar blijft naar beneden kijken	Tilt naar boven	Rode driewieler
53	0:51:43 - 0:51:46	Long	Katherine ligt bewegingloos op de grond	-	-
54	0:51:46 - 0:51:54	Long	Damien rent weg	Tilt naar beneden	Rode driewieler

Shotlist scène 'Aanvallen Katherine' THE OMEN 2006

Shot	Tijdcode	Shotmaat	Gebeurtenis	Cinematografie	Kleur
1	0:54:59 - 0:55:01	Close-up	Ms. Baylock heeft een schaalje met aardbeien vast, ze pakt er een uit	-	Rode arbeien
2	0:55:01 - 0:55:10	Long	Ze voert een aarbei aan Damien	Dolly naar rechts	Rode aardbeien, Rood stoeltje, rode zitzak, rood voorwerp bij raam
3	0:55:10 - 0:55:16	Medium	Ms. Baylock voert Damien nog een aardbei	-	Rode arbeien
4	0:55:16 - 0:55:21	Medium	Damien eet de aarbei	-	Rode aardbeien
5	0:55:21 - 0:55:25	Medium	Ms. Baylock kijkt naar Damien	Dolly naar voren	Rode aardbeien
6	0:55:26 - 0:55:28	Medium	Damien kijkt naar Ms. Baylock	Dolly naar voren	Rode arbeien
7	0:55:28 - 0:55:41	Medium close-up	Ms Baylock kijkt rechts van Damien	Dolly naar voren	Rode aardbeien
8	0:55:41 - 0:55:43	Medium close-up	Damien kijkt over zijn linkerschouder	Pan naar rechts	Rode zitzak, rood sap rond Damiens mond
9	0:55:43 - 0:55:48	Long	Damien en Ms. Baylock kijken naar een step	Dolly naar achteren	Rode aardbeien, rood stoeltje, rode zitzak, rode auto, rode step
10	0:55:48 - 0:55:52	Close-up	Ms. Baylock lacht	-	-
11	0:55:52 - 0:55:53	Close-up	Damien rijdt met de step in de gang	Dolly naar achteren	Rode step
12	0:55:53 - 0:55:55	Long	Damien rijdt met de step in de gang		Rode step, rode muren
13	0:55:55 - 0:55:59	Medium close-up	Katherine pakt een stoel om op te staan	Pan naar rechts	Rode spuitbus
14	0:55:59 - 0:56:10	Medium	Katherine geeft een plant water	Kraan naar boven en tilt naar onder	Rode spuitbus, rode bloemen
15	0:56:10 - 0:56:13	Long	Damien rijdt met de step in de gang	Top down shot, dolly naar rechts	Rode step

16	0:56:13 - 0:56:15	Long	Katherine geeft de plant water en gooit wat blaadjes uit de pot	-	Rode spuitbus, rode Bloemen
17	0:56:15 - 0:56:18	Long	Rozenblaadjes vallen naar beneden	Dolly naar achteren	Rode blaadjes
18	0:56:18 - 0:56:20	Close-up	Damien rijdt met de step in de gang	Dolly naar achteren	Rode step
19	0:56:20 - 0:56:21	Long	Damien rijdt de hoek om	Dolly naar voren	Rode step, rode muren
20	0:56:21 - 0:56:23	Medium long	Damien komt de hoek om	Dolly naar achteren	Rode step, rode muren
21	0:56:23 - 0:56:30	Long	Katherine geeft de plant water	Kraan naar boven en tilt naar boven	Rode bloemen
22	0:56:30 - 0:56:31	Medium long	Damien rijdt met de step bij de reling	Dolly naar achteren	Rode step, rode muren
23	0:56:31 - 0:56:33	Close-up	Damien rijdt met de step bij de reling	Dolly naar voren	Rode step
24	0:56:33 - 0:56:34	Medium	Damien rijdt met de step bij de reling	Dolly naar voren, POV shot van Damien	-
25	0:56:34 - 0:56:36	Medium long	Damien rijdt met de step bij de reling	Dolly naar achteren	Rode step
26	0:56:36 - 0:56:37	Long	Damien ziet Katherine	Dolly naar links, POV shot van Damien	Rode bloemen
27	0:56:37 - 0:56:39	Close-up	Damien rijdt met de step bij de reling	Dolly naar achteren	Rode step
28	0:56:39 - 0:56:40	Long	Damien rijdt met de step bij de reling	Pan naar rechts	Rode step
29	0:56:40 - 0:56:41	Medium	Damien rijdt de hoek om	Dolly naar voren, POV shot van Damien	-
30	0:56:41 - 0:56:43	Close-up	Damien rijdt de hoek om	Dolly naar achteren	Rode step
31	0:56:43 - 0:56:45	Medium	Damien rijdt met de step bij de reling	Dolly naar achteren	Rode step
32	0:56:45 - 0:56:46	Close-up	Katherine geeft de plant water	-	Rode spuitbus, rode bloemen
33	0:56:46 - 0:56:47	Extreme	Een kroonluchter trilt	-	-

		close-up			
34	0:56:47 - 0:56:48	Close-up	Damien rijdt met de step bij de reling	Dolly naar voren	Rode step
35	0:56:48 - 0:56:49	Long	Damien met de step bij de reling	Dolly naar rechts	Rode step
36	0:56:50 - 0:56:50	Medium	Damien rijdt op Katherine af	Dolly naar voren	Rode step, rode bloemen
37	0:56:50 - 0:56:51	Medium	Damien rijdt op Katherine af	-	Rode step
38	0:56:51 - 0:56:52	Close-up	Katherine gaat op haar tenen staan op de tafel	-	-
39	0:56:52 - 0:56:54	Medium	Damien rijdt tegen de tafel aan waar Katherine op staat	-	Rode step
40	0:56:54 - 0:56:54	Medium	Katherine valt	-	Rode bloemen
41	0:56:54 - 0:56:55	Close-up	De tafel valt om	-	-
42	0:56:55 - 0:56:55	Medium	Katherine valt	-	Rode bloemen
43	0:56:55 - 0:56:56	Close-up	Katherine pakt de plant vast	-	Rode bloemen
44	0:56:56 - 0:56:57	Long	Katherine hangt aan de plant	-	Rode bloemen
45	0:56:57 - 0:56:57	Close-up	Katherine heeft de plant vast	-	Rode bloemen
46	0:56:57 - 0:56:59	Extreme close-up	De ketting waar de plant aan hangt breekt	-	-
47	0:56:59 - 0:57:00	Long	De plant valt op de grond	-	Rode bloemen
48	0:57:00 - 0:57:03	Medium	De plant valt kapot	-	Rode bloemen
49	0:57:03 - 0:57:05	Medium	Katherine hangt aan de reling	-	-
50	0:57:05 - 0:57:08	Close-up	Katherine hangt aan de reling	-	Rood rozenblaadje
51	0:57:08 - 0:57:12	Medium	Katherine hangt aan de reling	-	Rood rozenblaadje
52	0:57:12 - 0:57:14	Close-up	Damien kijkt naar Katherine	-	Rood sap op Damiens mond
53	0:57:14 - 0:57:16	Close-up	Katherine verliest grip	-	Rood rozenblaadje
54	0:57:16 - 0:57:19	Medium	Katherine verliest grip	-	-
55	0:57:19 - 0:57:20	Close-up	Katherine laat de reling los	-	-
56	0:57:20 - 0:57:21	Extreme Long	Katherine valt naar beneden	-	Rode blaadjes
57	0:57:21 - 0:57:22	Long	Katherine valt naar beneden	-	Rode blaadjes
58	0:57:22 - 0:57:25	Medium	Katherine valt op de grond	Tracking shot	Rode blaadjes
59	0:57:25 - 0:57:27	Close-up	Damien kijkt naar beneden	-	Rood sap op

Damiens mond