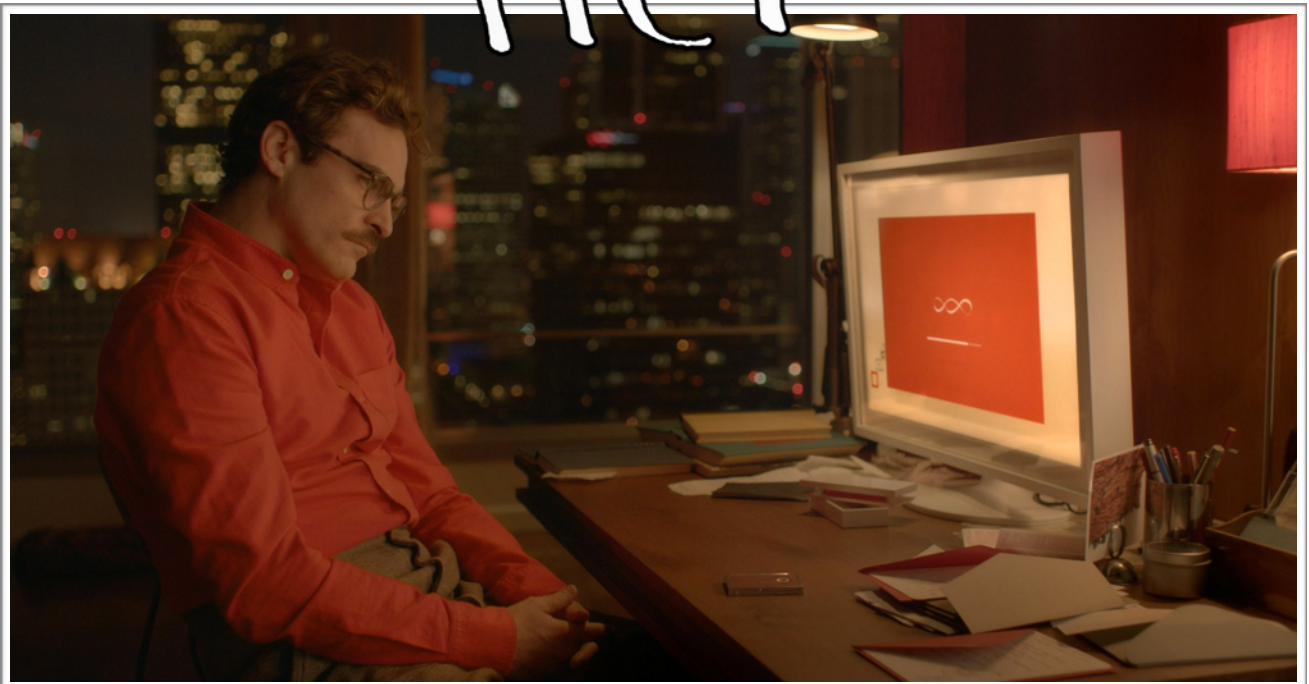

Mood in film: stemming binnen de affectieve
ervaring van HER



VERKLARING: INTELLECTUEEL EIGENDOM

De Universiteit Utrecht definieert het verschijnsel “plagiaat” als volgt:

Van plagiaat is sprake bij het in een scriptie of ander werkstuk gegevens of tekstgedeelten van anderen overnemen zonder bronvermelding. Onder plagiaat valt onder meer:
het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder verwijzing. Een parafrase mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat; ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb de bovenstaande definitie van het verschijnsel “plagiaat” zorgvuldig gelezen, en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte essay / werkstuk niet schuldig heb gemaakt aan plagiaat.

Naam: Noëlla Nillesen
Studentnummer: 3965856
Plaats: Utrecht
Datum: 17 mei 2017
Handtekening:



Mood in film: stemming binnen de affectieve ervaring van HER

Naam: Noëlla Nillesen
Studentnr.: 3965856
Begeleider: Laura Copier
Tweede lezer: Sonja de Leeuw
Opleiding: MA Film- en Televisiewetenschap,
Universiteit Utrecht

Datum: 17 mei 2017
Aantal woorden: 11.957 woorden



Universiteit Utrecht

SAMENVATTING

In HER ontstaat er een onconventionele liefde tussen het hoofdpersonage en een *artificial intelligence* in een futuristische samenleving. Binnen dit onderzoek wordt vastgesteld dat dit verhaal gevoelsmatig wordt omlijst door een bepaalde stemming, voortkomend uit de expressieve stijlelementen van de film. Aan de hand van theorie over affect in film, een breed onderwerp dat zowel binnen fenomenologie als de cognitieve theorie voet aan de grond heeft, wordt het concept van stemming binnen de affectieve dimensie van film uitgewerkt in dit onderzoek. Door middel van een formele analyse van de openingssequentie van de film is de constructie van de stemming achterhaald. De stijlelementen cinematografie, mise-en-scène en geluid construeren de stemming en zorgen zo voor een gevoelsbasis voor het ervaren van de film en de diëgetische wereld. De gevonden stemming kan omschreven worden als tweeledig. Deze stemming kleurt de perceptie van de film en is van invloed op de emotionele dialoog die film met de kijker aangaat. De stemming functioneert zo als geleider tussen wat men ziet en wat men voelt en is in staat om dit gevoel te nuanceren in de betreffende sequentie.

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	6
Hoofdstuk 1. Theorie: affect, stemming en emotie	8
1.1 Affect, stemming en emotie: de affectieve ervaring	8
1.2 Stemming als denkkader met een formele basis	10
1.3 Film als emotional event	14
Hoofdstuk 2. Methode: stemming en expressieve stijlmiddelen	17
Hoofdstuk 3: de werking van stemming in Her (2013)	23
3.1 Introductie	23
3.2 Stemming als onthulling van de diëgetische wereld	24
3.2 Stemming in relatie tot emotie	29
Conclusie	32
Bibliografie	34
Filmografie	35
Bijlage I: shotlist openingssequentie	36

INLEIDING

De film *HER* vertelt het verhaal van Theodore Twombly, een eenzame protagonist die zich vervreemd voelt van zijn omgeving en op zoek is naar een connectie.¹ Deze vindt hij in de vorm van een operating system, genaamd Samantha. Het verhaal, dat zich afspeelt in een futuristisch Los Angeles, draait om menselijke relaties en emoties en de spanning die *artificial intelligence* met zich mee brengt. De film lijkt een hybride vorm van liefdesdrama en science fiction, waarin mensen afhankelijk zijn van technologie en de technologie steeds menselijker wordt. Een aspect dat direct opvalt aan de film is de esthetisch zeer gestileerde mise-en-scène die elementen van science fiction combineert met elementen die niks met science fiction te maken hebben. Ook de wijze waarop we gevoelsmatig sterk bij het verhaal betrokken raken is opvallend. Binnen zijn eigen diëgetische wereld creëert de film een basis voor een uitermate affectieve ervaring, waarbinnen visuele elementen een grote rol spelen. Voor mijn onderzoek zal ik beargumenteren dat de film dit doet door de constructie van *cinematic moods*, ofwel stemming of sfeer. Binnen de film wordt er door middel van esthetiek een stemming gecreëerd waardoor specifieke gevoelens worden benadrukt en de kijker 'afgestemd' wordt op het feit dat dit een liefdesverhaal is, en bovendien een zeer onconventionele vorm van liefde in een onconventionele setting. Er worden specifieke middelen ingezet om de juiste gevoelens bij de kijker uit te nodigen. De film speelt de gevoelsakkoorden van de kijker op een bepaalde manier door middel van esthetische expressie waardoor we op een bepaalde manier geëngageerd raken met dit verhaal.

De affectieve ervaring van film

Binnen mijn onderzoek ga ik er vanuit dat hedendaagse (Hollywood) fictiefilm in staat is om ons als kijker op een affectieve en emotionele manier aan te spreken. Omdat film een verhalend medium is, ligt het voor de hand dat emotie kan worden opgeroepen door het ontluikende narratief en de manier waarop we dit narratief beleven door bijvoorbeeld mee te leven met de personages in de film. Zo is er in voorgaand onderzoek al veel geschreven over de emoties die worden opgeroepen naar aanleiding van de narratieve content of karakteridentificatie en de gevoelde sympathie of juist antipathie voor personages.² Ik beschouw dit als een vaststaand gegeven, maar wil beargumenteren dat er buiten de narratieve dimensie van de film een grote invloed van stijl te vinden is in de wijze waarop men affectief betrokken raakt bij de film. Film is namelijk ook een sterk visueel en esthetisch medium, dat ons op expressieve wijze laat kennismaken met een wereld die (hoe minimaal soms ook) verschilt van de wereld om ons heen. Juist deze expressieve kwaliteit van film zorgt ervoor dat het ons op meer verschillende manieren kan prikkelen dan bijvoorbeeld een boek zou kunnen. Binnen mijn onderzoek zal ik er vanuit gaan dat de kijker de film op een actieve en affectieve manier ervaart. Dit betekent dat ik niet op zoek ben naar de impliciete betekenis, of een verborgen boodschap binnen de film, maar dat ik de film beschouw als een emotionele, zintuiglijke en visuele ervaring. Ik zal me dan ook focussen op de wijze waarop film de kijker op esthetische wijze de middelen toereikt om de film, de diëgetische wereld en het ontluikende narratief binnen die wereld op een affectieve manier te ervaren.

¹ *Her*, DVD, geregisseerd door Spike Jonze (Verenigde Staten, Annapurna Films, 2013)

² Zie bijvoorbeeld Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as Emotion Machine* (London: Routledge, 1995); Carl Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (Berkeley, CA: University of California Press, 2009); Amy Coplan, 'Catching character's emotions: emotional contagion responses to narrative fiction film,' *Film Studies: an International Review*, 8 (2006): 26-38.

In recent onderzoek is er weinig tot geen uitgebreid tekstuele analyse verricht naar stemming, het is een relatief nieuw concept. De meeste auteurs schrijven over de definitie en de benadering van het concept, niet de toepassing in concreet onderzoek. Ook wordt de rol van de kijker in relatie tot stemming veelal buiten beschouwing gelaten. Binnen mijn onderzoek zal ik de visies van meerdere auteurs met elkaar combineren. Deze vullen elkaar aan, waardoor ik zowel de representatie van stemming en emotie in de film, als de rol van de kijker binnen de film als affectieve ervaring zal kunnen belichten. Mijn hoofdvraag voor het onderzoek luidt als volgt:

Hoe zorgt de stemming in de film HER voor een affectieve ervaring van de diëgetische filmwereld en haar narratief?

Om deze hoofdvraag te kunnen beantwoorden stel ik een drietal deelvragen. Ten eerste een deelvraag die binnen het theoretisch kader zal worden beantwoord: *wat is de filmische stemming en hoe is het in staat om de affectieve ervaring van de film te beïnvloeden?* Aan de hand literatuur van onder andere sleutelauteurs Carl Plantinga, Robert Sinnerbrink en Tarja Laine zal ik uiteenzetten wat de relevante concepten zijn en hoe ik deze toe zal passen. Ik zal uiteenzetten hoe stemming kan worden ingezet om de diëgetische filmwereld en haar narratieve content te onthullen. Mijn aanname is dat dit ten eerste gebeurt door middel van stijl, door de wijze waarop de verhaalwereld aan ons als kijker gepresenteerd wordt. Deze affectieve lading van stijl, de wijze waarop het het gevoel aanspreekt, zie ik als de stemming die de film representeert. Hierbij ga ik uit van een actieve kijker die een affectieve interactie aangaat met de film, waarbij de film de kijker uitnodigt tot 'voelen' door middel van de affectieve dimensie (bestaande uit emotie, stemming en het uitlokken van lichamelijke reacties). Aan de hand van dit eerste theoretische hoofdstuk zal ik een methodologisch kader kunnen formuleren waarmee ik antwoord zal kunnen geven op mijn tweede en derde deelvraag.

De tweede en derde deelvraag zijn analytisch van aard en zullen worden beantwoord binnen het analysegedeelte van het onderzoek: *Hoe zorgt de stemming voor een affectieve onthulling van de diëgetische in de film HER? Hoe functioneert stemming in relatie tot emotie in de film HER?* Mijn aanname is dat stemming door middel van esthetische en expressieve stijlmiddelen in staat is om op een affectieve manier de perceptie van de film te kleuren. In het derde hoofdstuk, het analysehoofdstuk, zal ik aanduiden hoe de stemming in de film is opgebouwd en hoe de film de kijker uitnodigt tot voelen door middel van stemming. Ik ben dan ook niet zozeer op zoek naar wat de film representeert of welke impliciete betekenis het uitdraagt, maar naar wat de film *doet* en hoe het door middel van stemming de kijker de handvaten biedt voor een affectieve ervaring van de diëgetische.

Na het beantwoorden van de tweede en derde deelvraag zal ik antwoord kunnen geven op mijn gestelde hoofdvraag. Zodoende zal ik kunnen beargumenteren hoe de film ervoor zorgt dat de kijker op een affectieve manier bij de film, haar verhaalwereld en het verhaal betrokken raakt. Door na te gaan hoe de stemming wordt gevormd in deze film en hoe de stemming in de film functioneert binnen de emotionele interactie met de kijker hoop ik te kunnen beargumenteren dat het voor de affectieve ervaring van wezenlijk belang is hoe de film en haar filmwereld gevoelsmatig wordt vormgegeven door middel van stemming.

HOOFDSTUK 1. THEORIE: AFFECT, STEMMING EN EMOTIE

Theoretisch kader

In dit hoofdstuk zal ik uiteenzetten hoe ik filmische stemming zal benaderen binnen mijn onderzoek. Aan de hand van wat verschillende theoretici hebben geschreven over het concept zal ik ten eerste een definitie formuleren van filmische stemming in relatie tot verwante concepten als affect en emotie. Vervolgens zal ik uiteenzetten wat er geschreven is over de wijze waarop stemming werkt binnen de affectieve ervaring van film zodat ik antwoord kan geven op de eerste deelvraag: *wat is de filmische stemming en hoe is het in staat om de affectieve ervaring van de film te beïnvloeden?*

1.1 Affect, stemming en emotie: de affectieve ervaring

In recent onderzoek is veel aandacht voor affect en emotie in film.³ Veel van deze publicaties benadrukken de complexiteit en ambiguïteit van het onderwerp en dit uit zich dan ook in de verschillende opvattingen die bestaan over een concrete benadering van onderzoek. De te hanteren concepten als affect, emotie en stemming vereisen allereerst een uitgebreide toelichting vanwege hun diffuse aard. Daarnaast wordt er in het debat veelal onderscheid gemaakt tussen een cognitieve en fenomenologische basis als startpunt voor het onderzoek, wat het geheel niet minder complex maakt.⁴ Om het theoretische debat in kaart te brengen is het ten eerste van belang om de relevante concepten van elkaar te onderscheiden en in te kaderen.

Binnen mijn onderzoek zal de focus liggen op het concept, *mood*, ofwel stemming, in film. Het begrip 'stemming' lijkt een inherent menselijke gemoedstoestand, maar meerdere theoretici zijn van mening dat ook kunstvormen als film en muziek een stemming kunnen representeren.⁵ Een van de eersten die het concept van stemming heeft geconcretiseerd voor het onderzoek naar film is Greg M. Smith in zijn boek *Film Structure and the Emotion System*. Smith omschrijft de filmische stemming in zijn boek als 'a predisposition toward experiencing emotion'.⁶ Volgens Smith creëren films een bepaalde oriënterende emotionele staat waardoor de kijker geneigd wordt om bepaalde emoties te ervaren. Deze oriënterende emotionele staat noemt hij stemming, welke de kijker voorbereidt op 'echte' korte, intense emoties:

A mood is a preparatory state in which one is seeking an opportunity to express a particular emotion or emotion set.

Moods are expectancies that we are about to have a particular emotion, that we will encounter cues that will elicit particular emotions. These expectancies orient us toward our situation, encouraging us to evaluate the environment

³ Zie bijvoorbeeld Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as Emotion Machine* (London: Routledge, 1995); Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (Oxford: Oxford University Press, 1995); Carl Plantinga en Greg M. Smith, *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1999); Carl Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (Berkeley, CA: University of California Press, 2009); Tarja Laine, *Feeling Cinema: Emotional Dynamics in Film Studies* (London: Continuum, 2011).

⁴ Noël Carroll, "Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures," *The Monist* 86, 4 (2003): 523-524; Laine, *Feeling Cinema*, 2.

⁵ Carroll, "Art and Mood," 525; Carl Plantinga, "Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema," *New Literary History* 43, 3 (2012), 456; Robert Sinnerbrink, "Stimmung: exploring the aesthetics of mood," *Screen* 53, 2 (2012): 148; Jussi Tarvainen, Stina Westman, en Pirkko Oittinen, "The way films feel: Aesthetic features and mood in film," *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 9, 3 (2015), 254-255.

⁶ Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 42.

in mood-congruent fashion. (...) Moods act as the emotion system's equivalent of attention, focusing us on certain stimuli and not others.⁷

Smith stelt in dit citaat dat stemming een voorbereiding is op emotie door bepaalde verwachtingen te creëren en onze aandacht te sturen. Door de stemming van de film ervaart de kijker de film op een bepaalde manier waardoor er een oriëntatie ontstaat die de kijker op anticiperende wijze stuurt naar het voelen van emotie. Stemming, zijnde een meer ingetogen gevoel, zorgt er in feite voor dat de kijker meer vatbaar wordt voor het ervaren van het sterkere gevoel van emotie.⁸ Volgens Smith heeft een film namelijk vaak zo'n emotionele oriënterende staat *nodig* om korte, intense emoties op te kunnen wekken.⁹ Smith's beschouwing van stemming wekt dan ook de suggestie dat stemming in dienst staat van emotie en emotie het teleologische eindpunt is van stemming als oriënterende staat.

Om stemming in film te onderzoeken heeft Smith een concrete benadering omschreven: de *mood-cue approach*. Ik zal in een volgend hoofdstuk in meer detail ingaan op deze benadering ten behoeve van het uitwerken van een methodologisch kader. Voor nu is het belangrijk om vast te stellen dat Smith de eerste was die uitgebreid aandacht besteedde aan stemming als filmtheoretisch concept. Binnen het debat rondom stemming in film grijpen auteurs geregeld terug op zijn werk en zijn tegelijk kritisch over zijn benadering van stemming als concept.¹⁰ Want hoewel Smith's benadering voor het eerst stemming als concept erkent en concretiseert, schiet het volgens verschillende auteurs op meerdere vlakken tekort.

Een van de auteurs die kritiek uiten op Smith's benadering is Carl Plantinga. Hij stelt onder andere dat Smith onduidelijk is over het verschil tussen stemming en emotie en hun werking binnen de affectieve ervaring van de film.¹¹ De kritiek die Plantinga levert roept logischerwijs vragen op over de manier waarop de relevante concepten dan *wel* gedefinieerd zouden moeten worden voor het uitvoeren van een onderzoek. Volgens Carl Plantinga past stemming binnen de grotere affectieve ervaring van film. Maar wat is affect eigenlijk, en hoe verhouden stemming en emotie zich hier tegenover? In verschillende publicaties beschouwt Plantinga affect als een brede, overkoepelende term voor alle lichamelijke gevoelsstaten.¹² Het begrip affect omvat dus alle manieren waarop het gevoel kan worden aangesproken. Dit betekent dat stemming en emotie, maar ook fysiologische reacties zoals reflexen, pijn en schrikreacties behoren tot de affecten.

De meeste vormen van affect ontstaan zonder de tussenkomst van cognitie en worden daarom beschouwd als automatische processen.¹³ Plantinga ziet emotie daarentegen als een apart soort affect met meer cognitieve complexiteit. Dit komt omdat emoties een referentiële oorzaak hebben, waarbij er zowel een object als een reden te identificeren valt. In het geval van emoties is er daarom altijd een relatie tussen de persoon en zijn of haar omgeving.¹⁴ Een voorbeeld ter verduidelijking hiervan is de kinderlijke angst van

⁷ Ibid., 38.

⁸ Ibid., 42.

⁹ Ibid.

¹⁰ Naast de auteurs die uitgebreid besproken worden in dit onderzoek, zie ook: John Rhym, "Towards a Phenomenology of Cinematic Mood: Boredom and the Affect of Time in Antonioni's *L'eclisse*," *New Literary History* 43, 3 (2012); Jussi Tarvainen, Stina Westman, en Pirkko Oittinen, "The way films feel: Aesthetic features and mood in film," *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 9, 3 (2015).

¹¹ Plantinga, "Art Moods," 459.

¹² Plantinga, *Moving Viewers*, 57; Carl Plantinga, "Putting Cognition in it's Place: Affect and the Experience of Narrative Film," In *Current Controversies in Philosophy of Film* (red.) Katherine Thomson-Jones (New York: Routledge, 2016), 134.

¹³ Plantinga, "Putting Cognition in it's Place," 134.

¹⁴ Plantinga, *Moving Viewers*, 57; Carl Plantinga, "Art Moods," 459.

het monster onder het bed. Het (fictieve) monster is het concrete object en de dreiging van dit object is de reden voor het angstige gevoel. Dit voorbeeld geeft tevens aan dat het object, hoewel concreet, niet een fysiek object hoeft te zijn maar ook iets denkbeeldigs kan zijn of voort kan komen uit zorgen over een toekomstige mogelijkheid, zo stelt Plantinga.¹⁵ Hij noemt emoties dan ook 'concern-based construals' en gaat er vanuit dat emoties intentionele mentale staten zijn met een sterker cognitief component dan de andere affecten.¹⁶ Daarnaast stelt hij dat emoties in film worden opgeroepen door narratieve gebeurtenissen die worden geïnterpreteerd door de kijker.¹⁷

Stemming daarentegen is meer diffuus en ambigu van aard omdat het niet voort hoeft te komen vanuit een logische reden: het is een meer overkoepelende, objectloze gevoelsstaat.¹⁸ Een mens kan zich bijvoorbeeld zonder logische, aanwijsbare reden somber voelen. Hoewel er vaak wel meerdere factoren zijn die de sombere stemming veroorzaken, is er geen concreet object of gebeurtenis aan te koppelen of een duidelijke reden voor te geven. In termen van kunst, en specifiek film, definiëert Plantinga stemming als "the affective character or tone of the film. A film's art mood is an amalgam of affective 'charges' or elicitors that together characterize the overall experience of the work."¹⁹ Volgens Plantinga is stemming dus het affectieve karakter van de film, de gevoelsmatige toon die de film representeert. Dit karakter wordt gevormd door verschillende elementen uit de film die een affectieve lading bevatten, maar het heeft niet een aanwijsbare, logische reden of object zoals bij emotie wel het geval is. Wel stelt Plantinga dat stemming in kunst voorkomt en daarom onlosmakelijk samenhangt met esthetiek, het zijn beelden en geluiden die de affectieve lading bevatten en zo het karakter opbouwen.²⁰ Ook geeft hij aan dat dit karakter refereert naar het gevoel, wat abstract kan zijn, en het daarom soms lastig blijkt om te omschrijven in taal.²¹ Volgens Plantinga is stemming tot slot een *onderdeel* van de affectieve dimensie van film, samen met emotie en lichamelijke reacties.²² De kijker is door middel van deze concepten - de affectieve dimensie - in staat om de film op een affectieve manier te ervaren.

1.2 Stemming als denkkader met een formele basis

Na het vaststellen van de relevante concepten rijst de vraag waarom het zinvol is om deze affectieve dimensie (en specifiek de stemming) van film onder de loep te nemen. Zowel Plantinga als andere theoretici zijn het erover eens dat stemming in film werkt als een denkkader waardoor de film, het narratief en de filmische wereld begrepen kan worden. Een van deze auteurs is Robert Sinnerbrink. Hij is van mening dat stemming altijd zorgt voor een bepaalde onthulling of expressie van een filmische wereld en dat

¹⁵ Plantinga, "Art Moods," 460.

¹⁶ Ibid., 466.

¹⁷ Ibid., 464.

¹⁸ Ibid., 460.

¹⁹ Ibid., 461.

²⁰ Ibid., 462-463.

²¹ Ibid., 463.

²² Plantinga, "Art Moods," 460.

verschillende filmische werelden hun eigen specifieke stemmingen representeren.²³ In zijn artikel “*Stimmung: exploring the aesthetics of mood*” stelt hij het volgende:

Before focusing on character, action and narrative development, we should be attentive to how the particular film-world is aesthetically revealed and how we are affectively attuned to that world, since this is what makes it possible for us to be responsively engaged with what is represented within that world.²⁴

Volgens Sinnerbrink zorgt stemming voor een onthulling van de diëgetische wereld door middel van esthetische elementen in de film. De esthetische expressie geeft de kijker als het ware toegang tot deze wereld en geeft daardoor aanwijzingen voor de manier waarop de kijker alles in die wereld affectief kan gaan beschouwen. Sinnerbrink ziet stemming dan ook als een sterk overkoepelend concept, omdat het ten eerste betekenisvol is voor de filmwereld in zijn geheel voordat het iets zegt over het narratief binnen die wereld. Zijn benadering focust zich niet op het *wat*, maar op het *hoe*: de manier waarop de filmische wereld en het narratief als het ware ‘omlijst’ wordt door het oproepen van stemming en de kijker de wereld daardoor op een bepaalde manier kan beschouwen:

Moods, in other words, contribute to the aesthetic composition of a cinematic world – which is to say how well that world is achieved. They are not merely diffuse and variable subjective states, something vague ‘within us’ with only an arbitrary relationship to the world. Rather, they are expressive of how a (cinematic) world is revealed, of what aspects of such a world might be emotionally significant. They provide a ‘baseline’ form of attunement that enables certain items within that world to show up as interesting, attractive, significant, disturbing, repellent, perplexing, threatening, fascinating, and so on.²⁵

Sinnerbrinks concept van stemming gaat over het betekenisvol vaststellen van de diëgetische wereld en de manier waarop de kijker op een affectieve manier geëngageerd raakt met deze wereld. De esthetische expressie is bepalend voor deze betekenisgeving. Hierdoor ontstaat een bepaalde ‘gevoelsbasis’ waardoor de perceptie en interpretatie van (elementen uit) de film wordt gekleurd. De stemming, het affectieve karakter, geeft aan welke elementen uit de filmwereld relevant zijn en hoe deze elementen beschouwd en geïnterpreteerd zouden moeten worden. Omdat Sinnerbrink een duidelijke relatie legt tussen esthetiek en gevoel kan gesteld worden dat stemming volgens zijn definitie een vorm van overbrugging is tussen wat we *zien* en hoe we gevoelsmatig *beschouwen*. De manier waarop de film esthetisch aan ons wordt onthuld beïnvloedt onze perceptie van de filmwereld op affectieve wijze.

Het belang van de esthetiek voor de totstandkoming van stemming duidt tot slot op de formele basis van stemming. Volgens Sinnerbrinks visie is het noodzakelijk om de stijl van de film in beschouwing te nemen voor het herleiden van de filmische stemming, omdat deze elementen ervoor zorgen dat de filmwereld op een esthetische en expressieve manier aan de kijker wordt getoond.

Net als Sinnerbrink is ook Carl Plantinga van mening dat stemming voortkomt uit de formele elementen van de film en dat stemming werkt als denkkader voor het begrijpen van de film en de filmwereld.

²³ Sinnerbrink, “*Stimmung*,” 149

²⁴ *Ibid.*, 155.

²⁵ *Ibid.*, 154.

Plantinga verwoordt dit als volgt: “inducing moods in narrative is a means of directing thought and perception, and mood evocation becomes another device in the writer’s and filmmaker’s toolkits.”²⁶ Plantinga geeft ten eerste aan dat hij het oproepen van stemming in film ziet als een ‘device’ waarmee de filmmaker door het gebruik van formele elementen specifieke formele keuzes kan maken om stemming vorm te geven. Filmmakers kunnen dit volgens hem bijvoorbeeld doen door verschillende formele elementen met elkaar te combineren waardoor ze een esthetisch congruente ervaring creëren en een eenduidig gevoel overbrengen.²⁷ Ten tweede stelt Plantinga dat het representeren en oproepen van stemming in film een bepaald effect heeft op de kijker, namelijk dat het de gedachten en perceptie van de kijker kan sturen.

Stemming kan van wezenlijke invloed zijn op de wijze waarop de film wordt ervaren, want, zo stelt Plantinga: “moods are ways of seeing, ways of experiencing, ways of perceiving; insofar as filmmakers can use art moods to elicit human moods, they can also elicit such ways of experiencing the film’s fictional world.”²⁸ Door de representatie van stemming kan film volgens Plantinga dus niet alleen een bepaalde stemming oproepen bij de kijker (die overigens niet één op één overeen hoeft te komen met de stemming in de film), maar de perceptie en manier van denken over de geconstrueerde fictionele wereld en het narratief kleuren.²⁹ Door de formele keuzes die de filmmaker maakt voor een bepaalde stemming kan de kijker de film en de filmwereld dus op een bepaalde manier ervaren, zonder dat de kijker in de stemming hoeft te geraken.

In zijn argument leent Plantinga de visie van Noël Carroll over stemming. Carroll stelt namelijk in eerder werk dat stemming een raamwerk vormt en het daardoor de perceptie doordringt, in plaats van beperkt of focust.³⁰ Hierin verschilt de werking van stemming, zijnde een meer diffuse staat, dus wederom van emotie, want, zo zegt Carroll: “Emotions are selective and exclusive. Moods are incorporate and inclusive.”³¹ Stemming kan gezien worden als een overkoepelende gevoelsstaat, die kan zorgen voor het samenbrengen van verschillende lagen van cognitieve verwerking.³² De stemming kan bepalend zijn voor de ervaring van (delen van) de film door het te voorzien van een affectieve toon, of karakter en het op die manier in een bepaald daglicht te zetten. Dit ‘daglicht’ of raamwerk, is niet specifiek gericht op een enkel object of narratieve gebeurtenis in de film, maar beïnvloedt wel het cognitief verwerken van deze zaken op een indirecte manier.³³

Plantinga gebruikt daarnaast theorie van filosoof Martin Heidegger om te benadrukken dat stemming betrekking heeft op verschillende lagen van cognitie en mentale processen en daarmee van wezenlijke invloed kan zijn op onze perceptie:

²⁶ Plantinga, “Art Moods,” 468.

²⁷ Ibid., 470.

²⁸ Ibid., 469.

²⁹ Dit is belangrijk, want hoewel film in staat is om een stemming of emotie te representeren, wil dit niet zeggen dat de kijker in zijn receptie deze gevoelens zonder meer overneemt. De affectieve ervaring van de kijker hoeft niet direct te conformeren aan de door de film uitgedrukte gevoelens. Het kan dan ook meer gezien worden als een uitnodiging tot voelen (welke de kijker kan accepteren of weigeren), dan het dicteren van gevoel.

³⁰ Carroll, “Art and Mood,” 528.

³¹ Ibid., 527.

³² Plantinga, “Art Moods,” 468.

³³ Ibid.

In other words, moods do not merely affect discrete elements of our conscious experience, although they can do that. Moods also have the tendency to draw together cognition, judgment, memory, and associations based on prior experience. This understanding of mood would lend credence to the philosopher Heidegger's claim that mood is one of the existential categories through which we understand our "being in the world." We need not accept his overall metaphysics to see merit in the idea that a mood is not merely a feeling, but a gestalt or schema through which we experience the actual world, or the fictional world of a work of art.³⁴

Het belang van deze aanname zit hem in het feit dat het laat zien hoe stemming als theoretisch concept de definitie van louter 'een gevoel' overstijgt. Plantinga gebruikt Heidegger's bewoording om aan te duiden dat stemming een manier van 'zijn' is waarmee we de wereld ervaren. Stemming kan volgens deze aanname namelijk gezien worden als een manier waarop we de wereld begrijpen en interpreteren. Volgens Plantinga is stemming een schema, een model dat verschillende mentale processen samenbrengt en zodoende aangeeft hoe we de filmische wereld precies moeten beschouwen. Hoewel Plantinga er niet expliciet over is, suggereert deze benadering van stemming een actieve kijker die door het ervaren en voelen van een stemming op cognitieve wijze teruggrijpt op bij hem bekende ervaringen, associaties en conventies. Plantinga stelt namelijk dat filmmakers door de inzet van stemming snel bepaalde verwachtingen bij de kijker kunnen creëren over onder andere genreconventies en gevestigde referentiekaders waarbinnen een bepaald narratief gevoelsmatig moet worden geïnterpreteerd.³⁵ Het affectieve karakter van de film, de stemming, is dus een schema waarmee we de film en haar filmwereld begrijpen en welke een relatie legt tussen denken en voelen.

Zoals eerder gesteld kan stemming gezien worden als een overkoepelende gevoelsstaat die de perceptie doordringt. Plantinga is dan ook van mening dat stemming van invloed is op onze globale beleving van de film:

Mood in art is the affective character of the work. But as I have argued, mood strongly relates to all other elements of the film, playing a significant role in the overall experience of the film, an experience that is more than a way of seeing or thinking or feeling. This experience is a way of being, a kind of recording of a possible conscious experience of the world, integrating perception, cognition, and feeling.³⁶

Stemming speelt volgens Plantinga een significante rol in de totale ervaring en beleving van de film. Het is een ervaring die verder gaat dan een manier van voelen, want of de film deze stemming nou wel of niet oproept bij de kijker; de film heeft hoe dan ook het affectieve karakter van die stemming, voortgebracht door verschillende elementen uit de film.³⁷ Hij schrijft het concept grote verantwoordelijkheid toe door te stellen dat de ervaring van de stemming een manier van 'opnemen' van de filmische wereld is waarbij het de wijze beïnvloed waarop we de film niet alleen gevoelsmatig, maar ook perceptueel en cognitief beschouwen.

Voor mijn onderzoek ben ik van mening dat ik de visie van Sinnerbrink en Plantinga kan gebruiken om de stemming van de film te analyseren. Ik zal er vanuit gaan dat de film een affectief karakter heeft dat

³⁴ Ibid., 469.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., 470.

³⁷ Ibid.

kan werken als een overkoepelende gevoelsstaat, een model voor het begrijpen van de film en de diëgetische wereld waarbij het perceptie, cognitie en gevoel integreert. Wel vind ik dat Plantinga enigszins onduidelijk is over de rol van de kijker en de wijze waarop de representatie van stemming in de film de kijker precies affecteert. Hij stelt namelijk dat een film op zichzelf een stemming kan representeren en suggereren ook al wordt deze stemming niet direct opgeroepen bij de kijker: de stemming is een eigenschap van de film zelf.³⁸ De vraag is hoe de voorgaande claim (“stemming werkt als een schema voor het begrijpen van de film en de diëgetische wereld waarbij het perceptie, cognitie en gevoel integreert”) eigenlijk kan werken wanneer we ervan uitgaan dat de representatie van stemming in de film niet overeen hoeft te komen met de stemming van de kijker. Om deze vraag voor mijn onderzoek te ondervangen zal ik in de komende paragraaf een auteur bespreken die hierop uitkomst kan bieden.

1.3 Film als *emotional event*

En auteur die specifiek heeft geschreven over affect in film en de interactie met de kijker is Tarja Laine. In haar boek *Feeling Cinema* omschrijft Laine de filmische ervaring als een *emotional event*. Dit houdt in dat de film een emotie belichaamt en dat de kijker als een actieve, ‘voelende’ entiteit een emotionele interactie met de film aangaat.³⁹ Dit betekent voor onderzoek dat niet alleen de representatie van emotie in de film van belang is, maar dat ook rekening moet worden gehouden met de wijze waarop de kijker omgaat met deze representatie. De cinematografische emotie komt volgens Laine namelijk voort uit het event: de dialoog tussen de film en de kijker.

In my consideration, a film is not an immutable system of representation that is meant for one-way communication, but an agential participant in the cinematic experience as an emotional event. This means that cinematic emotions should not be considered in terms of what we see on screen, but in terms of how the film directs our attention to what cannot be seen, that which can only be detected by means of intersubjective sharing of experience.⁴⁰

In dit citaat pleit Laine voor een benadering van emotie in cinema waarbij het van belang is om de samenwerking tussen de film en de kijker nader te beschouwen. Ze zegt dat de film hierin niet op zichzelf staat, maar een participant is binnen de cinematografische ervaring. Deze benadering gaat derhalve uit van een rol voor zowel de representatie van de film als de participatie van de kijker in het emotional event, waarbij beide partijen een vorm van interactie met elkaar aangaan.

Volgens Laine’s benadering spreekt film ons als kijker op een bepaalde manier aan, maar de wijze waarop wij dit ervaren hangt af van onze eigen cognitieve en affectieve interpretatie van de film:

The argumentative emphasis in *Feeling Cinema* is on the way in which film aesthetics directly engage the spectators emotionally (...) In this process not only is the film present for me, but I am also present for the film in both my objectivity and subjectivity.⁴¹

³⁸ Ibid.

³⁹ Laine, *Feeling Cinema*, 7.

⁴⁰ Ibid., 4.

⁴¹ Ibid., 5.

Volgens Laine's visie op de filmische ervaring als een emotional event heeft de kijker een actieve rol en kunnen de gevoelens die de film representeert anders zijn dan de gevoelens die de kijker ervaart. Wanneer we de cinematografische ervaring als een interactie beschouwen is het immers aannemelijk dat de kijker een andere emotie voelt of met een andere emotie reageert dan de film representeert. Bijvoorbeeld: een logische reactie op woede en dreiging is angst en spanning. Volgens Laine's benadering kunnen kijkers op ten minste twee manieren reageren op de emotionele houding van de film: ten eerste door te reageren met een eigen, andere, emotie. Dit noemt zij een emotionele dialoog.⁴² Ten tweede door de belichaamde emotie in de film te reproduceren. Dit noemt zij emotionele resonantie.⁴³ Door middel van het aangaan van de interactie met de film neemt de kijker de gevoelens belichaamd in de film dan ook op en reageert vervolgens op een wijze waarbij de gevoelens die de kijker ervaart zijn *eigen* gevoelens zijn, mede beïnvloedt door zijn eigen referentiekader en achtergrond.⁴⁴ In dit licht stelt Laine dat het belangrijk is dat men zich bij het onderzoek naar emotie in film ook opstelt als een participant in het event, wat betekent dat de onderzoeker zich bewust moet zijn van zichzelf als voelend subject.⁴⁵ Dit kan aan de ene kant een beperking zijn omdat de uitkomsten subjectief beschouwd kunnen worden. Mijns inziens biedt dit juist een kans om te achterhalen *hoe* de film de handvaten biedt voor de interactie, ongeacht wat de precieze gevoelens zijn waarmee de kijker reageert in deze interactie. Ik zal in mijn onderzoek Laine's visie dan ook gebruiken en de focus leggen op de wijze waarop stemming functioneert binnen dit dialoog.

Voor haar benadering stelt Laine dat het van belang is om onderzoek te doen naar de filmesthetiek, want net als Sinnerbrink en Plantinga is ook Laine van mening dat esthetische elementen belangrijk zijn voor de affectieve ervaring van de film.⁴⁶ Laine spreekt over een affectieve kwaliteit, wat zij definieert als een *emotional core*, die intrinsiek is aan de film en onlosmakelijk verbonden is met de esthetische ervaring van de kijker.⁴⁷ Zij zegt hierover het volgende: "thus within my argument emotional core stands for the way in which the aesthetic system of film serves as 'affective glue' that sensitizes us to a dual capability of picking up the emotions that the film embodies and reacting to them."⁴⁸ Laine duidt hier aan dat de esthetische elementen in de film ervoor zorgen dat we geaffecteerd worden door de emotie die de film belichaamt. Deze elementen functioneren als een *affective glue* waardoor we afgestemd kunnen raken op wat de film emotioneel probeert over te brengen, de emotional core van de film. Ik zal deze aanname koppelen aan wat Sinnerbrink zegt over de esthetische compositie van de diëgetische wereld. Zoals eerder gezegd stelt hij namelijk dat de esthetische expressie in de film betekenisvol is voor de diëgetische wereld door het te voorzien van een gevoelsbasis, de stemming.⁴⁹ Hoewel Laine in haar boek niet expliciet spreekt over stemming zal ik beargumenteren dat stemming gezien kan worden als deel van de zogenaamde affective

⁴² Ibid., 6.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., 7.

⁴⁶ Ibid., 4.

⁴⁷ Ibid., 3

⁴⁸ Ibid. 6.

⁴⁹ Sinnerbrink, "*Stimmung*," 154.

glue van Laine en dat het, door middel van het representeren van een betekenisgevende gevoelsbasis voor de wereld, van invloed is op het emotional event tussen film en kijker.

Mijns inziens is stemming, door middel van esthetische expressie van de filmwereld, een belangrijke factor voor de manier waarop men de film op een affectieve manier ervaart. Ik ben dan ook van mening dat de stemming kan zorgen voor de nuance en/of ondersteuning in de emotionele dialoog tussen film en kijker en dat dit onderzocht kan worden door middel van een analyse van de esthetische, expressieve stijlmiddelen van de film. Mijn ingangspunt is dat de stemming, door middel van de combinatie van formele elementen, werkt als geleider tussen wat je ziet en wat je voelt en interpreteert. Hiervoor hoef je niet in dezelfde stemming te geraken, maar de expressie in de film zorgt wel voor een bepaalde 'sturing': een uitnodiging tot interactie van voelen en interpreteren. Ik zal de kijker beschouwen als een actief voelende entiteit die als participant samen met de film deelneemt in het emotional event. Hierbij werkt stemming als een schema en gevoelsbasis, welke de diëgetische wereld en haar narratief op affectieve wijze onthult en betekenis geeft en zodoende kan zorgen voor ondersteuning of nuance in de dialoog die de film aangaat met de kijker.

HOOFDSTUK 2. METHODE: STEMMING EN EXPRESSIEVE STIJLMIDDELEN

Methodologisch kader

Zoals in de voorgaande paragrafen is beargumenteerd kunnen films de menselijke gevoelens stemming en emotie op een bepaalde manier inzetten en representeren en mogelijk oproepen bij de kijker. Hoewel de meeste auteurs het erover eens zijn dat stemming van wezenlijk belang is voor de affectieve en perceptuele ervaring van film, is er geen consensus over de wijze waarop we dit concept concreet kunnen analyseren. De besproken sleutelauteurs Plantinga en Sinnerbrink schetsen een helder beeld van de werking van stemming, maar zij komen beide niet tot een concrete methodologische aanpak voor het onderzoek naar stemming in film. Ook is hun werk met betrekking tot stemming in film nog beperkt omdat zij geen uitgebreide tekstuele analyse uitvoeren. In deze paragraaf zal ik uiteenzetten welke aanwijzingen de besproken auteurs geven voor een analysevorm voor stemming in film. Aan de hand van een combinatie van de beschouwingen van Plantinga, Sinnerbrink en Greg M. Smith's over de totstandkoming van stemming en de wijze waarop stemming kan worden opgeroepen bij de kijker hoop ik een aanzet te kunnen formuleren voor een concrete methode voor mijn onderzoek naar stemming.

Smith omschrijft als eerste een concrete benadering voor het onderzoeken van stemming: de mood-cue approach. Volgens deze benadering wordt stemming geconstrueerd door cues die in de film zijn verwerkt:

Filmic cues that can provide emotional information include facial expression, figure movement, dialogue, vocal expression and tone, costume, sound, music, lighting, mise-en-scène, set design, editing, camera (angle, distance, movement), depth of field, character qualities and histories, and narrative situation. Each of these cues can play a part in creating a mood orientation or a stronger emotion.⁵⁰

Als we de opsomming van cues die Smith noemt kritisch beschouwen lezen we dat zowel stilistische elementen als narratieve elementen in staat zijn om stemming *of* een sterkere emotie op te roepen. Zowel Sinnerbrink als Plantinga zijn kritisch over deze manier waarop Smith de verhouding tussen stemming en emotie benadert. Zo zijn Smith en Plantinga beide van mening zijn dat er een wisselwerking bestaat tussen emotie en stemming. Echter, Plantinga bekritiseert Smith's opvatting van stemming en stelt dat Smith onduidelijk is over wat nou het precieze verschil is tussen stemming en emotie binnen zijn benadering.⁵¹ Voor de relatie tussen beide concepten sluit ik mij aan bij Plantinga en de wijze waarop hij voortbouwt op Smith's benadering. Iets verderop in dit stuk zal ik dieper ingaan op Plantinga's visie hierop.

In het volgende citaat beschrijft Smith op concluderende wijze de rode draad van zijn benadering:

The basics of the mood-cue approach to analyzing a film's emotional appeal are simple. The critic's task is paying attention to small emotion cues and to how they are coordinated. A basic assumption is that a film will encourage viewers to establish a consistent emotional orientation toward the text (a mood), and so the critic looks for highly coordinated sets of emotion cues that will communicate the proper orientation to the viewer. Once the mood has

⁵⁰ Smith, *Film Structure*, 42.

⁵¹ Plantinga, "Art moods," 459.

been established, the mood must be bolstered by occasional bursts of emotion, and so the critic looks for a series of emotionally marked moments that will sustain or alter the basic emotional orientation. Using these basic components allows us to discuss with particularity the differences between the way texts make emotional appeals.⁵²

Ik sluit mij aan bij Smith's opvatting dat de stemming is opgebouwd uit verschillende (stilistische) elementen van de film en zal voor mijn methode mede gebruik maken van zijn criteria voor selectie van 'emotionally marked moments' voor het selecteren van het analysemateriaal. Ik zal er namelijk vanuit gaan dat er een relatie is tussen stemming en emotie, waardoor het aannemelijk is dat de stemming beter geduid kan worden in de nabijheid van een emotioneel moment in de film. Echter, Smith's fundamentele aanname dat stemming, zijnde een 'emotionele oriënterende staat', puur en alleen in dienst staat van emotie zal ik verwerpen voor mijn onderzoek. Volgens zijn benadering lijken korte, intense emoties namelijk het teleologische eindpunt van stemming en naar mijn mening doet stemming meer dan dat.

Dit is tevens de kritiek die Sinnerbrink levert op Smith's benadering. Sinnerbrink bevraagt dit in zijn artikel vanuit een fenomenologisch perspectief. Hij stelt namelijk dat Smith's benadering de fenomenologische basis mist waarbij de door hem omschreven mood-cues als inherent betekenisvol worden beschouwd binnen een bepaalde esthetische of narratieve context (de diëgetische wereld):

A film-world must be aesthetically disclosed or rendered meaningful through the evocation of appropriate moods in order for such cues to show up as affectively charged with meaning in the first place. (...) Relevant mood-cues are not simply discrete triggers for generating emotional responses in viewers. Rather, they are themselves encountered as meaningful, as emotionally orienting, precisely because of the *expressive manner* in which the film-world has been disclosed through its arrangement and composition.⁵³

Sinnerbrink stelt dat mood-cues niet alleen functioneren als opbouw naar een emotionele reactie van de kijker. De wijze van expressie in de film door zulke afzonderlijke mood-cues, de opbouw van de stemming, werkt volgens hem als een betekenisvolle gevoelsbasis en referentiekader voor de wijze van interpretatie van de film en de diëgetische wereld. Volgens Sinnerbrink's theorie hebben de mood-cues dus een hele andere functie dan binnen Smith's benadering. Voor mijn onderzoek naar de filmische stemming zal ik mij aansluiten bij Sinnerbrink en de expressieve, stilistische mood-cues beschouwen als betekenisvol voor de gehele diëgetische wereld en haar narratieve content. Ik zal wel aandacht besteden aan afzonderlijke mood-cues, maar dit koppelen aan de wijze waarop de mood-cues samenwerken om tot de algehele stemming te komen.

Plantinga beschrijft in zijn artikel over stemming meerdere manieren waarop stemming (deels) tot stand kan komen in film en overgebracht kan worden op de kijker. In zijn uiteenzetting hiervan geeft hij aanwijzingen voor de wijze waarop stemming geanalyseerd kan worden. Plantinga benadrukt dat hij manieren omschrijft waarmee de film stemming op kan roepen bij de kijker, of waardoor de kijker de stemming uit de film overneemt. Ik beschouw dit echter als manieren waarop de film een dialoog met de kijker probeert aan te gaan door middel van stemming. Ik zal dan ook genuanceerder zijn en er niet direct vanuit gaan dat de kijker de stemming overneemt, maar dat de stemming gerepresenteerd in de film wel

⁵² Ibid., 47-48.

⁵³ Sinnerbrink, "Stimmung," 154.

zorgt voor een affectieve ervaring en dit de kijker op een bepaalde manier uitnodigt tot participatie binnen het emotional event.

De eerste manier die Plantinga noemt is het oproepen van stemming door middel van emotie.⁵⁴ Zoals in een vorige paragraaf reeds is uiteengezet verschilt stemming voor een groot deel van emotie. Emoties hebben namelijk een logische reden en een referentieel object of gebeurtenis. Deze worden voortgebracht door de narratieve content van de film. Volgens Plantinga kunnen deze emoties ervoor zorgen dat een stemming wordt opgeroepen omdat emoties hun eigen affectieve karakter, of stemming met zich meedragen en omdat ze fysiologische en cognitieve sporen achterlaten bij de kijker.⁵⁵ Wanneer de kijker bijvoorbeeld de emotie 'verdriet' ervaart naar aanleiding van het overlijden van een personage, dan kan dit bijdragen aan het ervaren van een voortdurende droevige stemming. Het oproepen van een emotie door een concreet referentieel object of gebeurtenis uit het narratief kan dus van invloed zijn op de stemming.

Volgens Plantinga staat het ervaren van een emotie niet direct gelijk aan het oproepen van een bepaalde stemming (en hoeven deze ook niet één op één overeen te komen), maar komt dit wel tot stand en kan dit versterkt worden in combinatie met expressieve stijlelementen die bijdragen aan de stemming. Dit brengt ons op de tweede manier waarop stemming volgens Plantinga kan worden overgebracht op de kijker; door de expressie of representatie van affectief beladen eigenschappen in vorm of content.⁵⁶ Net als zoals Tarja Laine spreekt ook Plantinga over *affective qualities* en ook hij brengt dit in relatie tot de esthetiek van de film:

We tend to associate moods with such qualities; the art mood is comprised of these qualities. A happy mood is bright, light, lively, carefree, ascending, etc. A sad mood is dark, heavy, slow, burdened, descending. The filmmaker can present a story in such a way that it provides affectively charged reactions, and these affectively charged sensations are suggestive of, and may elicit, human moods.⁵⁷

Door middel van de esthetische expressie van de film kan deze dus affectief beladen eigenschappen zoals 'opgewekt' of 'somber' krijgen, welke een bepaalde stemming suggereren. Deze expressie krijgt vorm door verschillende stilistische elementen zoals cinematografie, mise-en-scène (production design, belichting, staging) editing, geluid, muziek en acteerwerk, aldus Plantinga.⁵⁸ Binnen mijn onderzoek zal ik deze stilistische expressie van film dan ook centraal stellen. Ik binnen het gekozen materiaal een aantal stijlelementen uitlichten. Vervolgens zal ik na gaan hoe deze stilistische elementen bijdragen aan het specifieke affectieve karakter van de geselecteerde sequentie en hoe deze functioneert binnen de affectieve ervaring van de film als geheel.

⁵⁴ Ibid., 464.

⁵⁵ Ibid., 465.

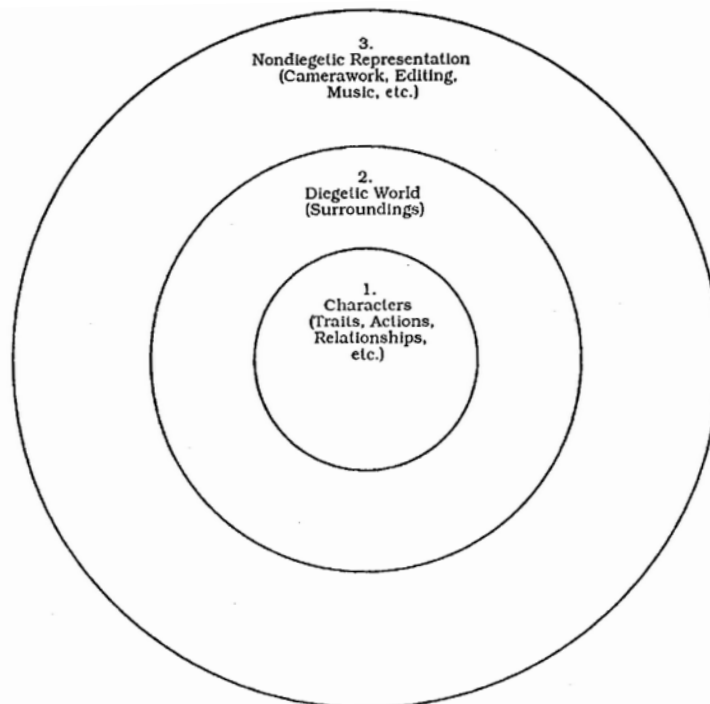
⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid., 466.

Expressieve stijlmiddelen als analyseobject

Binnen mijn onderzoek zal ik me ten eerste focussen op het analyseren van de expressieve stijlmiddelen in de film. Sinnerbrinks visie volgend zal ik er vanuit gaan dat de esthetische expressie in de film zorgt voor mood-cues die in samenwerking de stemming in de film construeren en zo betekenis geven aan de diëgetische wereld. Om de stijlmiddelen op een systematische wijze te kunnen analyseren en de relatie tussen stijl en inhoud te verduidelijken zal ik gebruik maken van het *bull's-eye* schema van David Bordwell uit zijn boek *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (zie figuur 1).⁵⁹ Dit schema verdeelt de filmttekst onder in drie lagen, waarbij de kern wordt gevormd door de personages en narratieve content, de middelste laag door de diëgetische wereld en de buitenste laag door de non-diëgetische representatie, zoals cinematografie en editing.



Figuur 1: Bull's-eye schema (Bron: Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*)

Binnen het schema staan de personages van de film in het centrum. Dit zorgt ervoor dat hun eigenschappen, acties en relaties de belangrijkste interpretatieve elementen zijn.⁶⁰ De tweede en derde laag worden vervolgens altijd beschouwd in relatie tot de centrale laag.⁶¹ Bordwell formuleert twee manieren om de relatie tussen de drie lagen aan te geven, namelijk de *expressivist heuristic* en de *commentative heuristic*.⁶² Voor mijn analyse zal ik gebruik maken van de commentative heuristic, waarbij de betekenis van buitenaf komt. Dit betekent dat de buitenste twee lagen betekenis geven aan de kernlaag.⁶³

⁵⁹ David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989), 171.

⁶⁰ Ibid., 170.

⁶¹ Ibid., 175.

⁶² Ibid., 181-183.

⁶³ Ibid., 183.

De motivatie voor deze keuze komt voort uit de wijze waarop Sinnerbrink te werk gaat in zijn artikel. Hij stelt dat de stemming bepaald kan worden door de expressieve stijlelementen zoals cinematografie en mise-en-scène te beschouwen als betekenisvol voor de diëgetische.⁶⁴ Door deze specifieke expressieve onthulling van de diëgetische wereld ontstaat een referentiekader, een gevoelsbasis, welke laat zien hoe alles in de wereld gevoelsmatig geïnterpreteerd dient te worden en die betekenis geeft aan de eigenschappen, acties en relaties van de personages. De filmmaker heeft volgens deze aanname dan ook de keuze voor het tonen van een bepaalde stemming of sfeer door middel van stilistische elementen, hij geeft als het ware ‘commentaar’ van buitenaf door de specifieke keuze van expressie.

Deze wijze van betekenis toekennen ligt in lijn met Bordwell’s commentatieve heuristic. Volgens deze benadering wordt de kernlaag nog steeds als referentiepunt genomen, maar werken de buitenste twee lagen als een betekenisgevend referentiekader.⁶⁵ Ik zal deze werkwijze dan ook gebruiken binnen mijn analyse voor het interpreteren van de relatie tussen de drie lagen. Hierbij ga ik er vanuit dat de non-diëgetische stijlmiddelen zoals cinematografie en diëgetische elementen als mise-en-scène (de buitenste twee lagen van Bordwell’s schema) betekenis geven aan de personages en narratieve content (de kern van het schema). Ik zal mij voor het onderzoek beperken tot enkele stijlmiddelen, namelijk cinematografie, mise-en-scène en geluid, omdat deze met name bepalend zijn voor de expressie van de filmwereld. Door deze benadering aan te houden kan ik op systematische wijze aangeven hoe deze esthetische expressieve stijlmiddelen betekenis geven aan de diëgetische wereld en de personages. Verder zal ik aangeven hoe deze gezien kunnen worden als mood-cues die in samenwerking de stemming construeren en zodoende kunnen zorgen voor een emotionele en affectieve ervaring van de film.

De stemming in de openingssequentie

Voor de selectie van het analysemateriaal gebruik ik Sinnerbrink’s theorie over de verschillende soorten stemming. Volgens hem is de stemming in de openingssequentie de stemming met de meest fundamentele functie in een filmnarratief.⁶⁶ Hier wordt de diëgetische wereld op een bepaalde wijze onthult, deze vorm van stemming noemt hij dan ook een *disclosive mood*.⁶⁷ De openingssequentie dient ten eerste als visuele onthulling van de filmwereld. Dit is hoe we voor het eerst kennismaken met de wereld en daarom moet alles ‘kloppen’. Hierdoor zijn de expressieve vormgeving van de wereld, de mise-en-scène, en de manier waarop dit in beeld wordt gebracht, de cinematografie, in de eerste sequentie van groot belang. Het laat de kijker kennismaken met de ‘regels’ van de esthetiek van deze wereld, het systeem van de film. Daarnaast sluit ik me bij Sinnerbrink aan en beargumenteer ik dat deze esthetische elementen ons als kijker ook een ‘gevoelsbasis’ voor de rest van de film meegeven in de vorm van de disclosive mood. Deze gevoelsbasis komt voort uit het affectieve karakter, opgebouwd uit de expressieve stijlelementen, en vormt een model voor het begrijpen van de film.

⁶⁴ Sinnerbrink, “*Stimmung*,” 154.

⁶⁵ Bordwell, *Making Meaning*, 183.

⁶⁶ Sinnerbrink, “*Stimmung*,” 156.

⁶⁷ *Ibid.*, 156-157.

De sequentie die ik zal analyseren is dan ook de openingssequentie van de film inclusief een gedeelte van de sequentie die erop volgt (00:20 - 06:50). Ik heb ervoor gekozen om het begin van de tweede sequentie op te nemen binnen de analyse van de openingssequentie, omdat de overgang tussen de twee sequenties goed tonen hoe de disclosive mood in film werkt. In de tweede sequentie krijgen we door middel van een flashback namelijk meer te weten over de oorzaak van de gevoelens van het hoofdpersonage. Door deze narratieve informatie in beschouwing te nemen zal ik de stemming beter kunnen duiden en aan kunnen tonen hoe stemming kan werken binnen het emotional event. Aan de hand van de analyse van de stijlmiddelen en het vaststellen van de geconstrueerde stemming zal ik uiteindelijk nagaan hoe de stemming werkt binnen het emotional event. Ik zal proberen te duiden hoe de representatie van stemming in de film uitnodigt tot interactie met de actief interpreterende en voelende kijker.

Voor het achterhalen van de stemming in de openingssequentie zal ik me focussen op de volgende expressieve stijlmiddelen: cinematografie (met nadruk op het gebruik van scherptediepte, kadrering en de camerabeweging), specifieke elementen van de mise-en-scène, namelijk: staging, belichting, kleurgebruik en production design (kostuums en aankleding van de setting) en geluid. Ik zal werken met een shotlist van de gekozen sequenties, ondersteund door screenshots. Ik zal aangeven welke formele elementen opvallend zijn in de sequentie, hoe deze kunnen worden gezien als mood-cues, en hoe deze bijdragen aan het vormen van het affectieve karakter (de stemming) van de sequentie. Hierbij zal ik consequent Bordwell's commentatieve heuristic toepassen en nagaan hoe de wijze van expressie (de buitenste twee lagen in het bull's-eye schema) iets zeggen over de personages (de kernlaag). Voor de interpretatie van de data zal ik de stijlmiddelen uiteindelijk in relatie tot elkaar beschouwen, omdat ze volgens de commentatieve heuristic in verhouding tot elkaar iets zeggen over de kernlaag van de filmtekst.

Door bovenstaande benadering aan te houden hoop ik uiteindelijk iets te kunnen zeggen over de manier waarop de stijlelementen samenwerken in het construeren van de stemming, welke op zijn beurt de diëgetische wereld en de narratieve content op een affectieve manier kleurt. Hierdoor zal ik kunnen aangeven hoe de film in de geselecteerde sequenties de kijker de middelen geeft om te participeren in de emotionele dialoog en de film op affectieve wijze te kunnen ervaren.

HOOFDSTUK 3: DE WERKING VAN STEMMING IN HER (2013)

3.1 Introductie

In dit hoofdstuk zal ik een analyse uitvoeren van de expressieve formele stijlelementen uit de openingssequentie van de film HER. Hierdoor zal ik de stemming binnen de sequentie kunnen duiden en aangeven hoe deze werkt binnen de affectieve ervaring van de film. Ik zal antwoord geven op de volgende deelvragen: *Hoe zorgt de stemming voor een affectieve onthulling van de diëgese in de film HER? Hoe functioneert stemming in relatie tot emotie in de film HER?*

Synopsis

HER speelt zich af in een toekomstig Los Angeles, waar technologie een groot deel is van ieders dagelijks leven. Men draagt mobiele apparaten met zich mee die een administratieve functie vervullen. Deze apparaten werken via spraakbesturing en spreken zelf ook terug. Het verhaal centreert zich rondom Theodore Twombly, een eenzame en introverte *einzelgänger* die werkt voor een bedrijf dat persoonlijke brieven schrijft voor klanten. Theodore zit in het laatste stadium van de scheiding met zijn vrouw Catherine en lijkt dit niet te kunnen verwerken, tot Samantha zijn leven plots binnenkomt. Samantha is OS1, een nieuw soort *operating system* voor Theodore's mobiele apparaat, met artificial intelligence (A.I.). Dit betekent dat zij niet alleen werkt als software die Theodore helpt zijn digitale leven en administratie op orde te houden, maar dat zij ook daadwerkelijk een persoonlijkheid heeft die zich blijkt te ontwikkelen. Naar mate de tijd vordert wordt de interactie tussen Theodore en Samantha steeds persoonlijker. Hij vertelt haar onder andere over zijn stukgelopen liefde met zijn vrouw en hun scheiding waar hij moeite mee heeft om af te wikkelen. Samantha stimuleert hem om verder te gaan en weer te gaan daten. Na een slecht afgelopen blind date, geïnitieerd door Theodore's goede vriendin Amy, vindt er een verschuiving plaats in de relatie tussen Theodore en Samantha en worden ze verliefd op elkaar.

Theodore lijkt gelukkig en dit uit zich onder andere in zijn goede schrijfwerk. Samantha verrast hem door zijn werk op te sturen naar een uitgever, die zijn geschreven brieven wil bundelen in een boek. Ook vindt hij de kracht om de confrontatie met Catherine aan te gaan om hun scheiding af te ronden. Ondertussen loopt de spanning in de relatie tussen Theodore en Samantha op, veroorzaakt door Samantha's aard als A.I. Zij is onzeker omdat zij geen fysiek lichaam heeft en tegelijkertijd ontwikkelt haar intelligentie zich samen met alle andere OS'en. Na een paniekmoment bij Theodore, waarin Samantha plots offline blijkt te zijn, komt zij terug en neemt afscheid van hem. Zij en alle andere OS'en zijn veel verder geëvolueerd in hun intelligentie dan de softwareontwikkelaars hadden beoogd en het hele programma zal worden gestopt. Na hun emotionele afscheid vindt Theodore troost bij zijn vriendin Amy, wiens OS ook is vertrokken. Aan het eind van de slotsequentie reciteert hij een brief die hij schrijft aan zijn ex-vrouw Catherine. Hierin is hij eerlijk over zijn gevoelens waardoor hij de relatiebreuk met haar eindelijk gevoelsmatig lijkt af te kunnen sluiten.

3.2 Stemming als onthulling van de diëgetische wereld

In zijn boek *The Persistence of Hollywood* gebruikt Thomas Elsaesser de gebruikshandleiding als metafoer om de functie van de openingssequentie uit te leggen.⁶⁸ Volgens Elsaesser geeft de openingssequentie de benodigde context zoals tijd en plaats en introduceert het de hoofdpersonages, maar functioneert het tegelijk als een soort handleiding voor het systeem van de film.⁶⁹ De openingssequentie vertelt ons als kijker kortom hoe de film begrepen moet worden. In de analyse die volgt in deze paragraaf bouw ik voort op Elsaessers formulering van het belang van de openingssequentie door te beargumenteren dat stemming onderdeel uitmaakt van het genoemde systeem van de film. De disclosive mood in de openingssequentie zorgt voor een bijdrage aan deze handleiding, om Elsaessers metafoer te gebruiken. Door middel van stemming wordt de film en haar verhaalwereld op een affectieve wijze onthuld en wordt de kijker de middelen gegeven om de film op een bepaalde manier te beschouwen.

Het contrast in de eerste paar shots

In de eerste volledige minuut van de sequentie na het titelshot zien we een frontale close-up van Theodore's gezicht, terwijl hij een liefdesbrief reciteert (zie afbeelding 1 en bijlage I, shot 2). Als we Bordwell's benadering volgen, vertelt dit openingsshot ons veel over Theodore als personage. De non-diëgetische expressie, de cinematografie, geeft hier betekenis aan de eigenschappen van Theodore.⁷⁰ Door de kadrering en het gebruik van een kleine scherptediepte en *selective focus* worden we meteen op intieme wijze betrokken en gedwongen de confrontatie aan te gaan met Theodore's gedachtenwereld doordat door de cinematografie nadrukkelijk en langdurig het accent wordt gelegd op zijn gezicht.



Afb. 1: openingsshot

Ook de diëgetische expressie van geluid draagt bij aan de intimiteit door de lieflijke fluistertoon waarop Theodore praat. Het wekt in eerste instantie de suggestie dat het zijn eigen gevoel betreft, want we weten hier nog niet direct dat het om een tekst gaat die hij voor een ander geschreven heeft. Dit zorgt ervoor dat

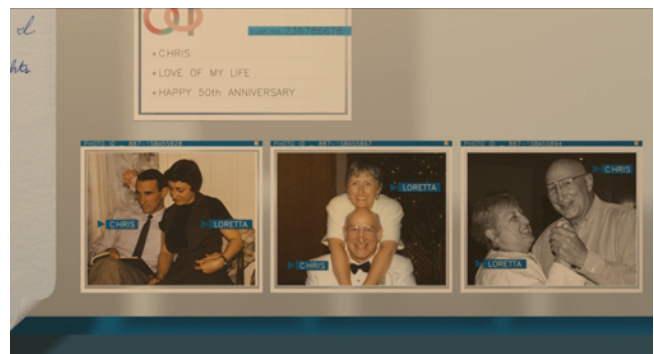
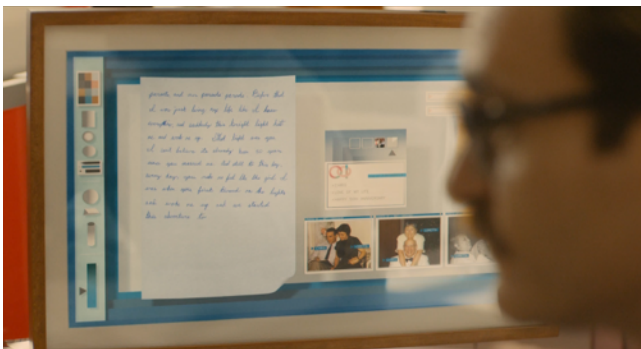
⁶⁸ Thomas Elsaesser, *The Persistence of Hollywood* (New York: Routledge), 115.

⁶⁹ Elsaesser, *The Persistence of Hollywood*, 115. Elsaesser gebruikt de term 'meta-text' ter verduidelijking van de functie van de openingssequentie.

⁷⁰ Bordwell, *Making Meaning*, 183.

we met hem kennismaken als een gevoelig en romantisch persoon. Dit eerste lange shot is daarmee direct een indicatie van de hoge mate van intimiteit waarmee we betrokken zullen raken bij de mentale wereld en het gevoel van Theodore. Deze elementen uit de cinematografie en het geluid functioneren dan ook als eerste mood-cues die de affectieve toon, de stemming, in de openingssequentie construeren.

De romantische en intieme toon wordt in de opvolgende shots zowel benadrukt als gecontrasteerd omdat we hier door krijgen dat zijn recitatie bedoeld is voor een brief van een ander, namelijk zijn klanten. Shot 3 en 4 (zie afbeelding 2 en 3) tonen beide het computerscherm van Theodore, waardoor we aan het eind van shot 4 zeker weten dat hij niet zijn eigen gevoelens beschrijft. De lay-out en vormgeving van het tekstverwerkingsprogramma versterken echter voor een groot deel de overkoepelende persoonlijke toon.



Afb. 2 en 3: Theodore's computerscherm

Specifieke elementen uit de mise-en-scène functioneren hier als mood-cues voor de stemming. Het scherm toont persoonlijke foto's van Theodore's klanten, waardoor het geheel menselijk, tastbaar en, door de specifieke keus voor een ouder echtpaar, ook vertederend wordt. Daarnaast wordt de brief opgemaakt alsof het handgeschreven is, hetgeen hint naar authenticiteit en romantiek. Echter, we komen er snel achter dat deze authenticiteit maar schijn is. Bijvoorbeeld zodra we in shot 8 begrijpen dat Theodore werkt voor een bedrijf (door een geluidscue aangeduid als BeautifulHandwrittenLetters.com) dat gevoelige brieven schrijft voor klanten, maar ook al door kleine hints in shot 4 zoals het duidelijk zichtbare klantnummer. Deze kleine cues vormen in relatie tot elkaar een nuancering van de intieme en persoonlijke toon en stemming. Hoewel het romantische gevoel dus aangesproken wordt door enkele expressieve stilistische elementen zoals geluid en mise-en-scène, zorgen contrasterende cues en de interpretatie van het geheel voor een gevoel van misleiding en onechtheid.

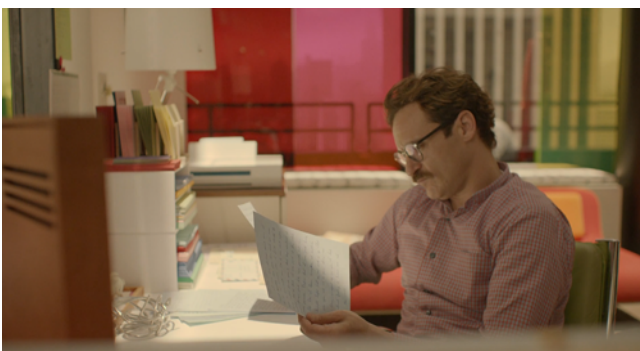
Deze spanning en tegenstellende combinatie tussen authentiek en fake, persoonlijk en onpersoonlijk wordt in het begin duidelijk en zal een nadrukkelijke leidraad vormen voor de rest van de film. Het contrast tussen de persoonlijke en intieme vorm en esthetiek en de onpersoonlijke, misleidende handeling in deze eerste paar minuten van de film is illustratief voor de disclosive mood en functioneert dan ook als deel van de affectieve onthulling van de diëgese. Door middel van zo'n disclosive mood geeft de openingssequentie de kijker hints voor de wijze waarop de film gevoelsmatig geïnterpreteerd zou moeten worden.⁷¹

⁷¹ Sinnerbrink, "Stimmung," 156.

De diëgetische wereld: onconventioneel en contrastrijk

We zien in de openingssequentie een aantal *establishing shots* van de wereld (zie bijlage I, shot 8, 19 en 26). Dit zijn shots met een lange pan of tracking in de camerabeweging waardoor we een overzichtelijk beeld krijgen van de diëgetische wereld. Volgens Sinnerbrink zorgt de specifieke onthulling van de diëgetische wereld door stemming voor een betekenisvol referentiekader dat de film omlijst en onze perceptie ervan doordringt.⁷² Dit betekent dat de wijze van cinematografische expressie en de specifieke esthetiek horend bij deze wereld zorgen voor cues die aangeven hoe we de diëgetische wereld en Theodore als personage in die wereld moeten zien en beschouwen. De cinematografie geeft het belang van en de aandacht voor omgeving aan door de trage camerabewegingen. Dit is een mood-cue die een bedachtzame stemming en sfeer suggereert die eerder reflectief is van aard dan op actie gericht. Het zorgt er mede voor dat we op aandachtige en intieme wijze bij de wereld betrokken raken.

Door middel van stemming kan de filmmaker de perceptie beïnvloeden en bepaalde verwachtingen creëren die refereren aan eerder opgedane kennis en associaties van de kijker omtrent bijvoorbeeld genreconventies, aldus Plantinga.⁷³ Met dit in het achterhoofd vallen een aantal dingen aan de esthetische expressie op. Hoewel we te maken hebben met een futuristische wereld, waarin technologie een grote rol speelt, ziet de wereld er eerder anachronistisch uit door middel van kostuums en production design keuzes. De wereld krijgt eenheid en een congruente, eigen uitstraling door de mise-en-scène en de esthetiek van de stad en omgeving zelf. Zo is de kantoorsetting kleurrijk en daardoor vrolijk ingericht met een huiselijke, warme sfeer door de vele planten en het gebruik van hout in de afwerking van de computers. Ook is er een aangename, warme inval van daglicht (zie afbeelding 4 en 5, bijlage I, shot 5 t/m 8). Deze eenheid in de mise-en-scène, waarbij warme kleuren in het licht en kleurrijkheid in de production design domineren, komt gedurende de film telkens terug. Daarnaast zijn de personages allemaal gekleed in eenzelfde stijl, die doet denken aan kledingstijlen uit voorgaande decennia, in veelal zachte pastelkleuren. Het begeleidende diëgetische geluid tijdens deze shots in het kantoor benadrukt de intimiteit en menselijkheid in combinatie met de technologie, door de gedempte en lieflijke fluisterton waarop men tegen de computers praat.



Afb. 4 en 5: kantoorsetting

⁷² Ibid., 154.

⁷³ Plantinga, "Art Moods," 469.

Dit nadrukkelijke gebruik van stijlelementen met een nostalgische, warme, aangename stijl en toon geeft ons ten eerste een affectief beladen oriëntatie tot de diëgetische wereld. Zoals Sinnerbrink beargumenteert zorgt de wijze van esthetische expressie voor een gevoelsbasis die de kijker erop attendeert welke aspecten van de wereld gevoelsmatig van belang zullen zijn.⁷⁴ Plantinga omschrijft dit als het affectieve karakter, dat werkt als een model voor het begrijpen van de diëgetische wereld.⁷⁵ Dit karakter kan hier omschreven worden als congruent aangenaam, warm en romantisch. Het is een bepaalde sfeer, de stemming, welke het gevoel op een indirecte manier aanspreekt. Hierdoor krijgen we op een bepaalde wijze toegang tot, en raken geëngageerd met, de diëgetische wereld. Volgens het bulls-eye schema kan gesteld worden dat de diëgetische laag door middel van esthetiek commentaar en context geeft aan de wereld waarin de personages leven.⁷⁶ Het affectieve karakter stuurt de perceptie en attendeert de kijker erop dat deze warmte, intimiteit en menselijkheid van belang zullen zijn voor de personages binnen de diëgetische wereld.

Ten tweede daagt deze specifieke esthetische expressie het conventionele beeld van een futuristische samenleving (strak, modern, kil, zoals normatief gevisualiseerd in bijvoorbeeld science fiction) uit. Wanneer we, volgens Tarja Laine's visie, uitgaan van een actief interpreterende kijker binnen de film als emotionaal event en we Plantinga's idee meenemen over de kijker die door de expressieve stemming op cognitieve wijze teruggrijpt op bekende associaties en conventies dan biedt de film hier dan ook ruimte voor dialoog en interactie.⁷⁷ De film gaat een dialoog aan met de bij de kijker bekende conventies, waardoor de kijker in eerste instantie op het verkeerde been gezet wordt. Deze zal als gevolg zijn of haar verwachtingen en perceptie over deze film te midden van het cinematografische event zal bijstellen. Door de combinatie van de alom vertegenwoordigde aanwezigheid van technologie en de lieflijke, romantische en warme uitstraling van de diëgetische wereld nodigt de film uit om dit aangename gevoel te gaan associëren met die technologie.

Daarnaast zorgt de aangename, warme en intieme stijl in het gebruik van de esthetische stijlmiddelen voor een ambivalentie, omdat het contrast tussen deze stijl en de werkelijke representatie van (het gebrek aan) menselijke interactie in de diëgetische wereld zo groot is. Hier werkt de wijze van interpretatie vanaf de buitenste lagen van Bordwell's schema naar de kernlaag als een manier om de ongelijkheid tussen beide aan te geven.⁷⁸ Door betekenis van de diëgetische wereld te projecteren op de personages in die wereld kunnen op die manier de verschillen worden aangeduid. De stad vormt namelijk een achtergrond voor een samenleving waarbij alles er coherent warm en aangenaam gestileerd uitziet, maar waar de mensen tevens op een individualistische manier langs elkaar heen leven door de technologie. Dit zien we op letterlijke wijze terugkomen in shot 19 (zie afbeelding 6 en 7). Alle mensen die Theodore omringen op de boulevard zijn alleen en volgen hun eigen, individuele pad. Dit wordt nog eens extra benadrukt omdat we drie verschillende settings achter elkaar zien in shot 17 t/m 20 waarbij veel mensen bij elkaar in beeld wordt gebracht, maar er geen enkele betekenisvolle menselijke interactie plaatsvindt omdat eenieder bezig is met de technologie. Dit zorgt voor een tegenstrijdig gevoel, omdat het affectieve karakter ons op het eerste gezicht erop attendeert dat intimiteit, romantiek en menselijkheid belangrijk zullen zijn (voor Theodore). De diëgetische wereld geeft een esthetische indruk van een aangename utopie, maar heeft

⁷⁴ Sinnerbrink, "Stimmung," 154.

⁷⁵ Plantinga, "Art moods," 470.

⁷⁶ Bordwell, *Making Meaning*, 185.

⁷⁷ Laine, *Feeling Cinema*, 5; Plantinga, "Art Moods," 469.

⁷⁸ Bordwell, *Making Meaning*, 183.

onder de oppervlakte door de dominante aanwezigheid van technologie en schrijnende afwezigheid van menselijke interactie meer weg van een vermomde dystopie. Dit zijn cues die het affectieve karakter nuanceren en bijdragen aan de eerder genoemde spanning die typerend is voor de disclosive mood in de openingssequentie.



Afb. 6 en 7: Theodore op boulevard

Staging van Theodore en kleurgebruik

De wijze waarop Theodore in beeld wordt gebracht biedt ook verschillende cues die bijdragen aan de stemming van de sequentie. Zoals we zien in verschillende shots, waaronder bovenstaand shot 19, wordt hij gecentreerd in het shot geplaatst. Door de hoek van dit shot steken de gebouwen hoog af tegen Theodore en de rest van de mensen. Daarnaast staat hij in shot 17, 18 en 20 (zie afbeelding 8 en 9) tussen mensen in, waarbij er gebruik is gemaakt van een kleine scherptediepte, en zijn de mensen dicht naast hem of deels voor hem in het shot geplaatst. Deze staging is essentieel en duidt op een gevoel van eenzaamheid en disconnectie in combinatie met het specifieke kleurgebruik. Hoewel Theodore in een aantal opeenvolgende shots omringt wordt door mensen, springt hij er visueel uit door de afwijkende rode kleur van zijn jasje. Hij mengt niet met de omgeving, zoals de rest van de mensen wel doen. Volgens het bulls-eye schema geeft de mise-en-scène hier door middel van staging en kostuumkeuzes wederom commentaar op de eigenschappen van het personage.⁷⁹ Het geeft op expressieve wijze aan dat Theodore eenzaam is en hoe zeer hij geïsoleerd is van de wereld om hem heen.



Afb. 8 en 9: isolatie van Theodore

⁷⁹ Ibid.

De stemming in de openingssequentie heeft een tweeledig karakter. Enerzijds zorgen elementen uit de cinematografie en mise-en-scène en het geluid ervoor dat we op intieme wijze betrokken raken bij Theodore als personage en dat we met hem kennis maken als een romantisch persoon van wie de gevoelens de boventoon voeren. Deze intimiteit klinkt door in de vormgeving van de diëgetische wereld, welke door middel van kleurgebruik en production design een hele ‘eigen’, aangename en lieflijke uitstraling krijgt met een anachronistisch karakter. Anderzijds wordt de wereld onthuld als een omgeving die aan de oppervlakte aangenaam en perfect lijkt, maar waar de eenzaamheid in doorklinkt door de afwezigheid van menselijke interactie en men schijnbaar (on)bewust langs elkaar heen leeft. Door middel van stilistische keuzes wordt deze eenzaamheid en afzondering van Theodore in de wereld gevisualiseerd en benadrukt. Kortom, de onthulling van de wereld toont de aanwezigheid van een subtiele spanning tussen enerzijds intimiteit, romantiek, menselijkheid en anderzijds eenzaamheid, afstandelijkheid en disconnectie. Omdat we op deze manier kennis maken met de wereld en met Theodore kan deze representatie de perceptie beïnvloeden en van invloed zijn op de emotionele interactie tussen film en kijker, zoals ik in de volgende paragraaf zal beargumenteren.

3.2 Stemming in relatie tot emotie

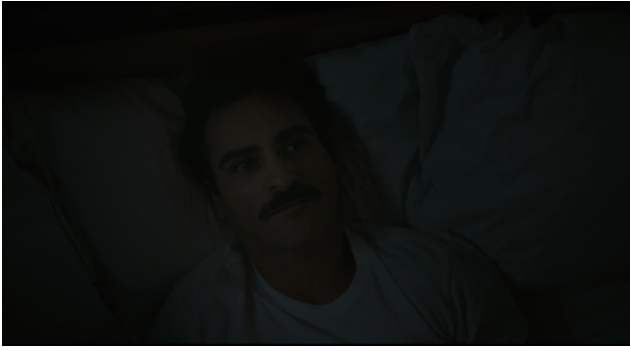
In deze paragraaf zal ik het belang van het affectieve karakter, de stemming, in de openingssequentie proberen te duiden in relatie tot de emotionele dialoog met de kijker. Volgens Laine belichaamt de film een emotie en de kijker, als een actieve, ‘voelende’ entiteit gaat een emotionele interactie met de film aan.⁸⁰ Dit betekent dat niet alleen de representatie van emotie in de film van belang is, maar dat ook rekening moet worden gehouden met de wijze waarop de kijker omgaat met deze representatie. Mijns inziens zijn de specifieke stemming en de daaruit voortkomende ambivalentie in de openingssequentie van invloed op deze interactie.

Aan het begin van de tweede sequentie geeft de film een gedeelte van de narratieve informatie die de kijker nodig heeft om Theodore’s verhaal te begrijpen. Vanaf shot 33 zien we een flashback in de vorm van een montagesequentie waarin we beelden zien van een gelukkige en verliefde Theodore samen met een partner.⁸¹ We krijgen hier meer te weten over Theodore’s gedachtenwereld en de motivatie voor zijn gevoel in het heden. Dit wordt ten eerste gevoelsmatig sterk in beeld gebracht door het grote contrast in belichting en kleur tussen het heden en de flashback (zie afbeelding 10 en 11). De kleuren en het licht in de montagesequentie zijn warm en aangenaam, tegenover een bijna geheel verduisterd shot in koele kleuren in het heden. Naast de wijze van montage, waardoor Theodore’s droevige uitdrukking in verband gebracht wordt met deze herinneringen in de montagesequentie, wordt Theodore’s eenzaamheid in het heden door deze mise-en-scène elementen nog sterker benadrukt.⁸²

⁸⁰ Laine, *Feeling Cinema*, 7.

⁸¹ In een montagesequentie suggereert de filmmaker een langere tijdperiode of proces door korte fragmenten en/of of stereotype beelden uit deze periode achter elkaar te monteren. Op deze manier vormt de montagesequentie een condensatie van tijd. David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction, Tenth edition* (New York: McGraw Hill, 2013), 254.

⁸² Dit effect van montage wordt ook wel het Kuleshov effect genoemd. Bordwell en Thompson, *Film Art*, 228.



Afb. 10 en 11: contrastrijke weergave heden en flashback

Vanaf shot 32, het shot voor de montagesequentie, is er een moment waarop de film de interactie aangaat met de kijker en waar de stemming, als schema en gevoelsbasis, kan zorgen voor de nuance in de dialoog die ontstaat. Er is ten eerste een representatie van emotie. De emotie komt voort aan de hand van een referentieel object en een reden.⁸³ De emotie die de film hier representeert is melancholie en eenzaamheid, in relatie tot Theodore's verbroken relatie en zijn herinneringen hieraan. De stemming, het affectieve karakter dat we hebben ervaren in de openingssequentie, zorgt ervoor dat we deze representatie van emotie beschouwen in het licht van de gevoelsbasis die is ontstaan. Wanneer we Laine's idee volgen kunnen we er vanuit gaan dat de kijker op een bepaalde manier wordt aangesproken door de emotie gerepresenteerd in de film en hierop reageert door de emotie over te nemen, of in dialoog te gaan met de belichaamde emotie.⁸⁴ Mijn argument is dat de geconstrueerde stemming in de openingssequentie ervoor zorgt dat de kijker qua gevoel niet direct conformeert aan gevoel van melancholie en eenzaamheid in dit emotionele moment. De representatie van emotie vormt samen met de esthetische expressie van stemming de emotional core, zoals Laine het noemt.⁸⁵ Dit is waar de kijker vervolgens de interactie mee aan gaat.

Als we alleen af zouden gaan op wat de film direct probeert te communiceren in dit moment, komen we eigenlijk niet verder dan de eenzaamheid die naar voren komt, de somberheid die Theodore voelt naar aanleiding van het verliezen van een liefde in een wereld met nauwelijks menselijke interactie. Maar als we meenemen dat de kijker in zijn gevoel actief een dialoog aan kan gaan met de film, als zelf ook voelende entiteit, in combinatie met de esthetische expressie van de disclosive mood die de film ons aanreikt in de openingssequentie, dan komen we erachter dat er iets anders uit komt dan louter de melancholie. Als actief voelende kijker zetten we namelijk een stap verder dan de representatie van eenzaamheid of somberheid en combineren we dit tijdens het 'voelen met' de film met de intieme, lieflijke en warme stemming van de openingssequentie. Omdat we kennis hebben gemaakt met Theodore als romantisch, gevoelig persoon en we door de affectieve expressie de filmwereld als warm en lieflijk, maar tegelijk onpersoonlijk en afstandelijk beschouwen, voelen we aan dat er inherent iets aan deze en Theodore's wereld mist. Dit zorgt ervoor dat we willen dat de aangenaamheid van de wereld resoneert met Theodore's beleving. De film nodigt uit tot een

⁸³ Plantinga, "Art Moods," 459.

⁸⁴ Laine, *Feeling Cinema*, 6.

⁸⁵ Ibid.

emotionele dialoog, waarbij de kijker reageert met een andere emotie dan de film direct representeert.⁸⁶ Het resultaat hiervan, de reactie van de kijker op deze uitnodiging, is mijns inziens een sterk gevoel van romantisch verlangen en hoop. Door het contrast tussen aangenaam, intiem, warm en romantisch en de representatie van eenzaamheid, isolatie en melancholie ontstaat het gevoel van intens verlangen en hoop naar een betere toekomst (voor Theodore) in de opening van de film. Dit legt zodoende weer een vruchtbare gevoelsbasis voor het liefdesverhaal dat zich zal ontwikkelen in de rest van de film.

⁸⁶ Ibid.

CONCLUSIE

Voor mijn onderzoek heb ik de volgende hoofdvraag gesteld: *Hoe zorgt de stemming in de film HER voor een affectieve ervaring van de diëgetische filmwereld en haar narratief?* Om deze vraag te beantwoorden heb ik uiteengezet hoe stemming als concept werkt in film. Aan de hand van theorie van Carl Plantinga en Robert Sinnerbrink heb ik kunnen vaststellen dat stemming een deel is van de affectieve dimensie van film, bestaande uit emotie, stemming en fysiologische reacties. Deze stemming is het affectieve karakter van de film, opgebouwd uit expressieve en esthetische stijlelementen die een affectieve lading bevatten en in samenwerking het karakter vormen. Dit karakter werkt als een overkoepelende gevoelsstaat voor de film, een model voor het begrijpen van de film en de diëgetische wereld waarbij het perceptie, cognitie en gevoel integreert. Ook de rol van de kijker zelf heb ik niet onderbelicht gelaten. Ik heb Tarja Laines visie over de film als emotional event gebruikt om te kunnen beargumenteren dat stemming in de film van invloed is op de emotionele dialoog dat de film en de kijker met elkaar aan gaan. Door middel van deze werkwijze, waarbij ik verschillende theoretici binnen het debat van affect in film met elkaar heb gecombineerd, heb ik een eigen theoretische benadering kunnen formuleren waarmee ik antwoord heb kunnen geven op mijn eerste deelvraag.

Deze theoretische benadering heb ik toegepast op de openingssequentie van de film HER. In de uitgevoerde analyse heb ik kunnen achterhalen hoe de stemming in de openingssequentie van HER is geconstrueerd en hoe deze stemming past binnen de affectieve ervaring van de film. Door het uitvoeren van een analyse van de expressieve stijlelementen cinematografie, mise-en-scène en geluid heb ik kunnen vaststellen dat de film een tweeledige stemming construeert in de openingssequentie. Deze stemming is enerzijds intiem, warm en aangenaam. Anderzijds toont de stemming ook eenzaamheid, disconnectie en melancholie. Deze specifieke onthulling van de film en de filmwereld door middel van stemming zorgt voor een gevoelsbasis die van belang is voor de beschouwing en ervaring van de film. De functie van de stemming als gevoelsbasis heb ik aangetoond door deze te verhouden tot een emotioneel moment in de film, vlak na de openingssequentie. Hier is gebleken dat stemming kan zorgen voor nuance in de emotionele dialoog tussen film en kijker. De film representeert een emotie en nodigt de kijker door middel van de geconstrueerde stemming uit om te reageren. In het geval van de opening van HER zorgt de tweeledige stemming ervoor dat we niet conformeren aan de representatie van de emoties eenzaamheid en melancholie in de film. Door de stemming die de kijker heeft ervaren zetten we een stap verder en zijn we hoopvol voor het hoofdpersonage Theodore. We verlangen ernaar dat zijn verhaal resoneert met de romantiek en warmte die we ervaren in de openingssequentie.

Ik heb voor mijn onderzoek een sequentie geanalyseerd, maar voor een meer volledige analyse van de werking van stemming in deze film is het nodig om meerdere scènes nader te beschouwen. Hierdoor kunnen meerdere vormen van stemming, zoals de transitionele functie en de episodische functie van elkaar onderscheiden worden en zal de dynamiek van stemming beter kunnen worden aangetoond. Ook kan dit uitwijzen of en hoe de in de opening geconstrueerde stemming functioneert als model en gevoelsbasis voor de rest van de film.

Een noemenswaardige keerzijde aan mijn onderzoek is het feit dat ik mij als onderzoeker op een bepaalde manier moest verhouden tot de film om te kunnen schrijven over de gevoelens die de film

representeert. Volgens Laine is het noodzakelijk dat men zich opstelt als een participant in het event, wat betekent dat de onderzoeker zich bewust moet zijn van zichzelf als voelend subject.⁸⁷ Dit kan resulteren in een mogelijke eenzijdige en beperkte visie omdat het gevoel toch iets inherent persoonlijk en subjectiefs is. Hier ben ik me van bewust geweest tijdens het onderzoek. Daarom heb ik geprobeerd om aan te tonen *hoe* de film uitnodigt tot een affectieve ervaring, voorbijgaand aan mijn eigen subjectiviteit. Een andere insteek van onderzoek, welke gebaseerd is op een grotere dataset van kijkerservaringen zoals in het artikel van Tarvainen et al., ondervangt mogelijk deze beperking.

⁸⁷ Laine, *Feeling Cinema*, 7.

BIBLIOGRAFIE

- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989.
- Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction. Tenth edition*. New York: McGraw Hill, 2013.
- Carroll, Noël. "Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures." *The Monist* 86, 4 (2003), 521-55. doi: 10.5840/monist200386426.
- Elsaesser, Thomas. *The Persistence of Hollywood*. New York: Routledge, 2012.
- Laine, Tarja. *Feeling Cinema: Emotional Dynamics in Film Studies*. London: Continuum, 2011.
- Plantinga, Carl en Greg M. Smith. *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1999.
- Plantinga, Carl. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkely, CA: University of California Press, 2009.
- Plantinga, Carl. "Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema." *New Literary History* 43, 3 (2012), 455-475. doi:10.1353/nlh.2012.0025.
- Plantinga, Carl. "Putting Cognition in it's Place: Affect and the Experience of Narrative Film." In *Current Controversies in Philosophy of Film* (red.) Katherine Thomson-Jones, 131-147. New York: Routledge, 2016.
- Rhym, John. "Towards a Phenomenology of Cinematic Mood: Boredom and the Affect of Time in Antonioni's L'eclisse." *New Literary History* 43, 3 (2012), 477-501. doi:10.1353/nlh.2012.0027.
- Sinnerbrink, Robert. "Stimmung: exploring the aesthetics of mood." *Screen* 53, 2 (2012), 148-163. doi: 10.1093/screen/hjs007
- Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Smith, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as Emotion Machine*. London: Routledge, 1995.

Tarvainen, Jussi, Stina Westman, en Pirkko Oittinen. "The way films feel: Aesthetic features and mood in film." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 9, 3 (2015), 254-255.

FILMOGRAFIE

Titel: Her
Jaar: 2013
Land: Verenigde Staten
Regisseur: Spike Jonze
Producenten: Chelsea Barnard, Megan Ellison, Natalie Farrey, Spike, Jonze, Vincent Landay
Productiebedrijf: Annapurna Pictures
Scenario: Spike Jonze
Distributeur: Warner Bros.
Taal: Engels
First release: 12 oktober 2013 (New York Film Festival)
Release Nederland: 27 februari 2014
Casting: Cassandra Kulukundis, Ellen Lewis
Muziek: Arcade Fire
Costume design: Casey Storm
Production design: K.K. Barrett
Cinematografie: Hoyte van Hoytema
Editing: Jeff Buchanan, Eric Zumbrunnen
Art direction: Austin Gorg

Acteurs/actrices	Personages
Joaquin Phoenix	Theodore Twombly
Scarlett Johansson	Samantha
Rooney Mara	Catharine
Amy Adams	Amy
Olivia Wilde	Blind date
Chris Pratt	Paul
Matt Letscher	Charles

BIJLAGE I: SHOTLIST OPENINGSSEQUENTIE

N.B.: Voor de framing van de shots heb ik gebruik gemaakt van de aanduiding zoals weergegeven in *Film Art*.⁸⁸ De afkortingen ELS, LS, MLS, MS, MCU, CU en ECU staan respectievelijk voor extreme long shot, long shot, medium long shot, medium close-up, close-up en extreme close-up.

Shot#	Beschrijving/actie	Cinematografie	Mise-en-scène	Geluid	Bijzonderheden/aantekeningen
1	Titels: fade in en fade out		Zwarte achtergrond met witte titels in een handschrift lettertype	Non-diëgetische muziek, vloeit over in shot #2	
2	Frontaal en krap shot van Theodore. Hij reciteert een brief hardop.	CU/ECU, nadrukkelijke selective focus	T. op voorgrond, achtergrond onscherp. De achtergrond bestaat uit 3 ongelijke kleurblokken in rood, creme en roze.	Non diëgetische muziek vloeit over van shot #1. Daarna monoloog van T. Hij praat op gedempte toon.	We zien T. van voren, maar hij kijkt nooit recht in de camera. Hij kijkt gefocust, maar in gedachten verzonken. Zijn blik wisselt continu alle kanten het shot uit
3	T. en profil voor zijn computerscherm	CU, nadrukkelijke selective focus	T. op voorgrond onscherp. Achtergrond computerscherm omlijst met een houten frame. Het scherm toont het programma waarmee de brief wordt opgesteld.	Monoloog van T.	Programma toont foto's van de mensen waar hij voor schrijft, hierdoor wordt de toon persoonlijk, intiem en menselijk
4	Detailshot van het computerscherm	ECU, pan naar rechts	Scherm toont de 'handgeschreven' brief, persoonlijke notities en fotos met namen, maar ook klantnummer.	Monoloog van T., verbale commando's voor computer	We zien details van T's klanten, persoonlijke toon wordt hierdoor benadrukt
5	T. print brief, pakt deze uit de printer en leest hem na	MS	T's kantoorplek, clean vormgegeven met wit en verschillende kleurblokken. Warme, zachte kleuren (veel pastel). Suggestie van natuurlijk binnenvallend zonlicht	-	
6	Detailshot van geprinte brief	CU, nadrukkelijke SF	Realistische handgeschreven brief	-	
7	T. bladert door de brief, legt deze neer. Hij kijkt even omhoog en leunt naar voren	MS	zie shot #5	-	
8	Overzichtsshot kantoor	Korte pan met beweging T., daarna lange, trage tracking shot naar rechts	Iedere medewerker heeft eigen 'hoekje', persoonlijk ingericht met planten en decoratie, belichting is selectief per pan, suggestie van natuurlijk licht. Terugkomende kleurblokken in inrichting	Zacht gefluister van T. en de andere medewerkers. Aanzwellende non-diëgetische ambiance muziek	Edit in de beweging van T. Dit shot laat de rest van het kantoor zien in een lange tracking shot. Comb. cin + mes zorgt voor tegenstelling persoonlijk/ massa
9	T. vertrekt van zijn kantoorplek, hoofd voorover gebogen	LS, tracking T.	Leeg kantoor, gedimd licht. T. draagt een opvallende rode jas	Muziek vloeit over van shot #8	Jump cut naar zelfde plek kantoor op later tijdstip. T. is als enige overgebleven van de mensen die we in het vorige shot zagen. Door kleur jas T. steekt hij af tegen omgeving

⁸⁸ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 190.

Shot#	Beschrijving/actie	Cinematografie	Mise-en-scène	Geluid	Bijzonderheden/aantekeningen
10	T. loopt richting receptiedesk en zwaait naar Paul. T. komt rechts het shot in gelopen, we zien hem van achter.	MS eerste laag, LS tweede laag. Tracking T.	Receptiehoek, kleurblokken in inrichting. Illustraties op muren en meubels. Ingelijste brieven	Dialogoog T. en P. Muziek vloeit over.	
11	T. loopt naar en gebruikt kopiëermachine. Tegenshot T. van voren.	MLS, tracking T.	Zie # 9. T. houdt verschillende formaten brieven vast	Dialogoog T. en P.	
12	P. kijkt op zijn computer en leest ervan af terwijl hij praat en eet. Tegenshot P. met T. rechts in beeld	MLS eerste pan, LS tweede pan. Lichte handheld camera beweging	zie #10	Dialogoog T. en P.	
13	zie #11, T. kijkt op naar P en wijst naar hem	MLS, lichte handheld beweging	zie #9	Dialogoog T. en P.	
14	zie #12, T. loopt weg van kopiëermachine	MLS, pan volgt looprichting T.	zie #10	Dialogoog T. en P.	
15	T. loopt richting de uitgang. Frontaal shot	MS, tracking T.		Dialogoog T. en P.	In en uit edit in de camerabeweging
16	zie shot #12, T. loopt links het beeld uit	LS, pan volgt looprichting T.	zie #10	Dialogoog T. en P.	
17	T. in de volle lift, hij pakt zijn draadloze oordopje en doet hem in	MS	Verschillende lagen door de vele mensen in beeld. T. wordt omgeven door mensen. Gedempte kleuren, bewolkte sombere achtergrond met gebouwen, zichtbaar door glaswand. T. met rode jas gecentreerd in beeld	Conversatiegeluid als achtergrondruis	T. steekt door rode jas erg af tegen rest v. beeld. Hij voelt ingesloten, door zijn positie in beeld en de mensen om hem heen. Tegenstrijdig gevoel v. isolatie
18	Close-up T. in lift. Dmv verbale commando's activeert hij muziek	MCU, nadruk op SF	Mensen onscherp op voorgrond in zijkanten shot	Computergeluid, commando's T. Activatie en wisseling muziek adhv. commando's. Zelfde ruis als #17	Ingesloten gevoel versterkt door staging: mensen onscherp in zijkant shot. Expliciete verwijzing naar gevoel door commando T. 'play a melancholy song'. De muziek is hier dan ook diëgetisch.
19	T. loopt over boulevard door de stad en gebruikt mobiele computer dmv verbale commando's. Lang overzichtsshot welke de stadsomgeving openbaart	ELS/LS, tracking T frontaal. Door draaiende camerabeweging, T. volgend, zien we een bijna 180° beeld vd omgeving.	Bewolkte, sombere stadsomgeving in schemer met hoge wolkenkrabbers op de achtergrond. Gedempte, lage contrastkleuren. Veel mensen op de voorgrond met T. gecentreerd en opvallend door rode jas.	Muziek vloeit over van #18. T. geeft commando's aan computer. Mannelijke computerstem praat terug, voert commando's uit.	Door hoek shot en wide angle steken gebouwen hoog af tegen de mensen onderin het shot. De mensen bewegen zich individualistisch, ieder in hun eigen bubbel. Door geluid, visuele aanwijzingen en plaatsing T. gaan we mee in zijn bubbel. Contrasterend met de stadsomgeving. Muziek vloeit over → niet diëgetisch meer vanaf dit shot

Shot#	Beschrijving/actie	Cinematografie	Mise-en-scène	Geluid	Bijzonderheden/aantekeningen
20	T. in volle metro, gebruikt computer. T. pakt computer om iets te bekijken.	MS	Door volle metro veel lagen in beeld. T. is wederom gecentreerd gestaged met opvallende rode jas afstekend tegen gedempte kleuren. Hij staat letterlijk ingesloten door mensen.	Muziek vloeit over. Commando's T. en stem computer. Conversatiegeluid als achtergrondruis	De computercommando's zijn erg repetitief en steeds sneller na elkaar.
21	Close-up T. in metro. Hij kijkt om zich heen en bekijkt computerscherm	MCU, nadruk op SF	Mensen onscherp op voorgrond in zijkanten shot	Muziek en achtergrondruis	Net zoals in shot #18 voelt T. hier weer ingesloten door de staging. We zien hier zijn mobiele computer voor het eerst
22	Detailshot scherm, T. bladert door foto's	ECU scherm, nadruk op SF	Mobiele computer met een klepje, ziet eruit als een kaarthouder met scherm aan de binnenkant en camera's aan buitenzijden. Scherm toont naaktfoto's van een zwangere beroemdheid	Muziek en achtergrondruis	Eerste detailshot van T.'s mobiele computer.
23	Close-up T. in metro. Zijn blik gaat even kort naar omgeving en weer naar scherm	MCU	Mensen onscherp op voorgrond in zijkanten shot	Muziek en achtergrondruis	
24	T. loopt naar ingang van woningcomplex	LS, pan naar links volgt looprichting T.	Ingang van appartementencomplex in witte, cleane winkelcentrumomgeving, contrast wit/rood. Rode jasje T. en opgang complex corresponderen door rood tapijt en overkapping	Muziek	Tekst op overkapping ingang complex leest 'Beverly Wilshire City Tower 7', eerste aanwijzing voor situering in LA. T. loopt van cleane, onpersoonlijk witte omgeving naar rode kleuren van het woningcomplex.
25	T. loopt op galerij in woningcomplex	MLS, tracking T.	Gedimd licht, door ramen zien we skyline vd stad in het donker. Rode jasje T. steekt af tegen grauwe kleuren in de gang	Muziek	
26	Overzichtsshot deel appartement T. T. loopt woning binnen. Paar lampen gaan langzaam automatisch aan. T. stopt midden in de kamer bij een aantal stoelen, legt zijn spullen neer	MLS, pan naar rechts volgt looprichting T.	Rood lichtvlak naast T. als hij woning binnenloopt. Rest woning eerst in duister. Vloeiende overgang naar meer licht in de ruimte. Drie stoelen los in de ruimte naar elkaar gericht. Grote raampartij waardoor we skyline zien.	Muziek	Woning lijkt op eerste gezicht groot en onpersoonlijk, her en der spullen maar niet volledig ingericht. De drie stoelen in de ruimte zijn opvallend
27	T. speelt videogame met projectie in de ruimte, overzichtsshot	LS, lichte track naar links	Ruimte is donker met alleen licht van de projectie. T. zit op stoel voor de projectie. Skyline door raam op achtergrond	Muziek, diëgetisch geluid videogame	T. lijkt half in de projectie te zitten. Hij bestuurt het spel met zijn lichaam. Visualiseert relatie tussen mens/technologie
28	Frontaal shot T. speelt videogame	MS	Ruimte is donker, belichting op T. heeft groenige gloed door projectie. Kleding T. blend meer in met omgeving	Muziek, diëgetisch geluid videogame	

Shot#	Beschrijving/actie	Cinematografie	Mise-en-scène	Geluid	Bijzonderheden/aantekeningen
29	Closer shot projectie videogame met T. deels voor projectie.	MCU/MLS	Door staging T. suggestie van immersie in videogame. Door projectie heen zien we de rest vd ruimte, deze oogt leeg, rommelig en ongericht. Spullen in dozen op achtergrond	Muziek, diëgetisch geluid videogame	De inrichting van de ruimte suggereert dat hij hier pas net woont
30	Frontaal shot T., hij stopt met spelen en leunt naar achter	MS	zie #28	Muziek, diëgetisch geluid videogame	
31	Zijshot T. naast projectie. Hij buigt naar voren om een hap te nemen van zijn maaltijd en het karakter in de projectie volgt zijn beweging.	LS, compositie van het shot valt op	Achter de projectie spullen in dozen op de grond, bijna lege kastplanken	Muziek, diëgetisch geluid videogame	Compositie en belichting zorgen voor een contrasterend beeld tussen projectie en T.
32	Frontaal shot T. ligt in bed, starend naar het plafond, hij sluit zijn ogen	MCU	Diagonale compositie door staging T. Shot is bijna volledig duister en kleurloos door minieme belichting	Stilte, eind v. shot aanzwellende non-diëgetische muziek	
33	Begin flashback montagesequentie. T. en zijn ex-vrouw Catherine tillen een matras door deuropening	CU/MS, handheld beweging	Gehele montagesequentie: heel warm en uitgebalanceerd kleurgebruik, kleding T. blend meer in met omgeving	Muziek vloeit over van vorige shot, onduidbaar dialoog T. en C.	Het contrast in belichting en kleur tussen dit shot en vorige shot is heel groot.
34	T. en C. verschuiven een bank	MLS, handheld beweging		Muziek, onduidbaar dialoog, achtergrondgeluid spelende kinderen	
35	Tegenshot T. en C. verschuiven bank	MS/MLS, handheld beweging		Muziek, onduidbaar dialoog, achtergrondgeluid spelende kinderen	
36	T. springt op matras	MLS, handheld beweging		Muziek en achtergrondgeluid	
37	T. en C. liggen op matras, C. kust T.	MCU, handheld beweging		Muziek en achtergrondgeluid	
38	T. zit op balkon, kijkt door kozijn naar binnen	MLS		Muziek en achtergrondgeluid	
39	Point of view shot T. C. ligt in bed en draait om richting T. en roept hem	MLS		Muziek, dialoog en achtergrondgeluid	
40	zie #38, T. buigt licht naar voren	MLS		Muziek, dialoog en achtergrondgeluid	
42	Closer shot #39	MS		Muziek, dialoog en achtergrondgeluid	
43	T. klimt door het kozijn bij C. in bed en kust haar	MCU/MS handheld beweging		Muziek, dialoog en achtergrondgeluid	

Shot#	Beschrijving/actie	Cinematografie	Mise-en-scène	Geluid	Bijzonderheden/aantekeningen
44	T. ligt op de grond, lachend met C.'s handen om zijn nek	MCU, handheld beweging		Muziek, dialoog en achtergrondgeluid	
45	C. kijkt naar T en praat tegen hem	CU, handheld beweging		Muziek, dialoog en achtergrondgeluid	
46	T. op de grond frontaal, C. rechts onscherp in beeld. T. lacht, C. doet haar hand om zijn mond	CU, handheld beweging		Muziek, dialoog en achtergrondgeluid	
47	Zijshot T. en C. C. buigt naar T. toe	CU, handheld beweging		Muziek, dialoog en achtergrondgeluid	Gehele montagesequentie valt op door dynamiek in cinematografie, editing en coherent uitgebalanceerd kleurgebruik
48	Closer shot #32. T. opent zijn ogen	MCU/CU, lichte zoom uit	zie shot #32	Fade out muziek	Groot contrast tussen montagesequentie en dit shot