

5508436

Media & Cultuur

Halbe Kuipers

2017-2018

Blok 2

26-02-2018

Woordenaantal: 8103



COLIN FIRTH

JULIANNE MOORE

A SINGLE SUICIDE

Een onderzoek naar de vormgeving van de mentale gesteldheid van George

Samenvatting

In dit onderzoek staat de vraag centraal: “Hoe wordt de mentale gesteldheid van hoofdpersoon George in de film *A SINGLE MAN* (Tom Ford, 2009) vertaald naar beeld en toegankelijk gemaakt voor de toeschouwer?” Het verhaal volgt een cruciale dag uit het leven van Engels professor George Falconer. Hij besluit deze dag om zelfmoord te plegen, vanwege het plots overlijden van zijn partner Jim. Om tot een antwoord te komen op deze probleemstelling wordt er allereerst aandacht geschonken aan het neoformalisme. Volgens Thompson ondersteunen *devices* het narratief van een film en bepalen zo de stijl. Daarnaast wordt er dieper ingegaan op het narratief door een drietal narratieve technieken aan te halen: interne – en externe focalisatie en *subjective access*. De neoformalistische analyse laat zien *hoe* de devices ingezet worden om de narratieve technieken te realiseren. Zodoende slaagt Ford er in om de mentale staat van George in beeld te brengen en toegankelijk te maken voor de toeschouwer. De devices die worden onderzocht zijn verdeeld in drie categorieën: mise-en-scène, cinematografie en geluid.

Trefwoorden: neoformalisme, *A SINGLE MAN*, *subjective access*, focalisatie, mise-en-scène, cinematografie, geluid

Inhoudsopgave

Inleiding	6
<i>Probleemstelling & Relevantie</i>	6
Theoretisch kader	7
Methode	11
<i>Neoformalistische analyse</i>	11
Analyse	12
<i>Scène 1</i>	12
<i>Scène 2</i>	13
<i>Mise-en-scène</i>	14
<i>Cinematografie</i>	19
<i>Geluid</i>	22
Conclusie	25
<i>Reflectie</i>	26
Literatuurlijst	28
Bijlage	30
1. <i>Segmentatie A SINGLE MAN (2009)</i>	30
2. <i>Synopsis A SINGLE MAN (2009)</i>	35

Inleiding

Probleemstelling & Relevantie

Meer dan 35 jaar geleden las modeontwerper Tom Ford voor het eerst *A Single Man*, een boek geschreven door Christopher Isherwood. Hoofdpersonage George was hetgeen wat Ford met name aansprak en het boek. Het verhaal draait om George Falconer, een Engels professor wiens partner is overleden in een auto-ongeluk. Na acht maanden van rouw besluit hij zelfmoord te plegen en het verhaal volgt de laatste dag uit zijn leven.¹ Ruim twintig jaar na het boek te hebben gelezen, wilde Ford er een film over maken.² Eenmaal begonnen aan het script, ondervond Ford echter een probleem: het boek was geschreven in derde persoon en bevatte voornamelijk innerlijke monologen met weinig uiterlijke actie. Volgens Ford zou dit “a challenge with a book in which very little actually happens” worden.³ In 2009 slaagde deze modeontwerper/regisseur er uiteindelijk in deze film te maken, echter de vraag hoe goed Tom Ford hierin is geslaagd blijft staan. Dit zal dan ook het startpunt zijn van dit onderzoek. Het is bepaald niet eenvoudig bepaalde gedachten en gevoelens van een personage, door Ford benoemde innerlijke monologen, op het witte doek te krijgen. Zelf geeft Ford al een verklaring in hoe hij dit tot stand heeft gebracht, namelijk: “So I had to create devices that would explain to the audience what he [George] was going through and what he was feeling and thinking.”⁴ In dit onderzoek zal er dieper in worden gegaan op de filmische manieren waarop Ford de gedachten en gevoelens van George naar voren heeft laten komen en hiermee het narratief heeft verduidelijkt.

Voor het onderzoek wordt er gefocust op de *devices* die Ford eveneens benoemt, dat in verband wordt gebracht met het narratief. Dit zal worden gedaan aan de hand van een neoformalistische analyse, gebaseerd op het boek van Kristin Thompson. Deze theorie wordt toegepast op *A SINGLE MAN*. Theorieën van onder andere Murray Smith en Edward Branigan worden aangehaald middels concepten als *subjective access* en *focalization*. Deze concepten worden in verband gebracht met de *devices* die Ford toepast in zijn film, om uiteindelijk tot een conclusie te komen *hoe* Ford de gedachten en gevoelens van hoofdpersonage George op het witte doek heeft weten te krijgen en hoe hij dit zichtbaar en invoelbaar heeft gemaakt voor

¹ “A Single Man,” last modified October 1, 2017, http://www.imdb.com/title/tt1315981/?ref_=nv_sr_1.

² Tom Ford, “Tom Ford on A Single Man,” interview by Peter Travers, *Popcorn with Peter Travers*, ABC News, January 8, 2010, video, https://www.youtube.com/watch?v=BFqLRtj_Nh4.

³ Tom Ford, “Writers on Writing: The Adaptation Process of *A Single Man*,” interview by Script Magazine, *Script Magazine*, Scriptmag.com, January, 2010, text, <http://www.scriptmag.com/features/craft-features/adaptation-craft-features/writers-writing-single-man>.

⁴ Tom Ford, “Sixteen Questions for A Single Man’s Tom Ford,” interview by Anne Thompson, *Thompson in Hollywood*, IndieWire, November, 2009, text, <http://www.indiewire.com/2009/11/sixteen-questions-for-a-single-mans-tom-ford-239322/>.

de toeschouwer. De volgende vraag staat hierbij centraal: “Hoe wordt de mentale gesteldheid van hoofdpersonage George in de film *A SINGLE MAN* (Tom Ford, 2009) vertaald naar beeld en toegankelijk gemaakt voor de toeschouwer?” Om tot een antwoord te komen op deze vraag, is het van belang enkele deelvragen te stellen. Allereerst wordt er afgevraagd hoe het neoformalisme nadenkt over de stijl en het narratief van een film. De tweede vraag houdt zich bezig met wat de diverse concepten betekenen. De derde deelvraag betreft welke specifieke devices gemobiliseerd worden in dit onderzoek. Tenslotte is het van belang hoe de devices in verband kunnen worden gebracht met de benoemde concepten.

Het onderzoek wil laten zien dat er meer is dan enkel de narratieve mogelijkheid om toegang te creëren tot een bepaalde mentale gesteldheid. Door de verschillende filmische technieken/devices te analyseren en te kijken hoe deze ingezet kunnen worden om subjective access dan wel focalisatie te creëren, krijgt dit onderzoek een wetenschappelijke relevantie.

Theoretisch kader

Volgens Kristin Thompson kunnen alle filmische technieken het narratief dienen of anders er naast bestaan om niet-narratieve structuren te creëren die op zichzelf interessant zijn.⁵ Het narratief is volgens haar een belangrijke structuur in vele films. Echter, elk narratief dat gepresenteerd wordt in een film, zal tot stand worden gebracht door het gebruik van technieken van dat medium. Het karakteristieke, herhaaldelijke gebruik dat een film maakt van haar technieken, kan als de *stijl* van een film worden gezien.⁶ Thompson maakt hierin dus een onderscheid in het narratief en de ondersteunende filmische technieken (stijl) van een film.

Het neoformalisme gaat er vanuit dat de betekenis van een film verschilt omdat het, net als elk ander aspect van een film, wordt gezien als *device*. Het woord device betekent elk losstaand element of structuur dat een rol speelt in een kunstvorm. Voorbeelden zijn een camerabeweging, een herhaald woord, een kostuum of een bepaalde belichting etc.⁷ Elk device van het medium (in dit geval film) is gelijk in haar potentie tot vervreemding en in het opbouwen van een filmisch systeem. Vervreemding is een proces waarbij ‘gewone’ dingen op een onbekende of aparte manier wordt getoond om de perceptie van het ‘gewone’ te

⁵ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (New Jersey: Princeton University Press, 1988).

⁶ *Ibid.*, 43.

⁷ *Ibid.*, 15.

verbeteren.⁸ De samenstelling van een device wordt niet alleen gezien om betekenis uit te drukken, maar ook om vervreemding te creëren. Deze devices kunnen geanalyseerd worden door gebruik te maken van de concepten *function* en *motivation*.⁹

De functie is belangrijk in het begrijpen van de unieke kwaliteiten van een film. Hoewel veel films gebruik maken van dezelfde devices, kan de functie van een specifiek device van film tot film verschillen.¹⁰ Volgens Thompson moet een film echter ook haar redenen hebben om gebruik te maken van een bepaald device. Dat wordt de motivatie genoemd. Het is in principe een *cue* (aanwijzing) dat wordt gegeven door een film, waardoor de kijker bepaalt hoe de aanwezigheid van een device gerechtvaardigd kan worden. Motivatie functioneert als een interactie tussen de structuur van een film en de activiteit van de kijker.¹¹ Bijvoorbeeld bij een flashback: wanneer een film een flashback weergeeft, kan de terugsprong in tijd worden toegeschreven aan de herinnering van een personage. De handeling van het herinneren motiveert dus op deze manier de flashback.¹²

Alle filmische technieken hebben volgens Thompson dus bepaalde functies en motivaties in een film en kunnen ook allemaal het narratief ondersteunen. Het narratief geeft voortdurend aanwijzingen over onze hypothesevorming rond gebeurtenissen in het verhaal tijdens het bekijken van een film.¹³ Gaby Allrath en Marion Gymnich vertellen in hun boek dat door middel van onder andere de camera het narratief getoond kan worden. De toeschouwer kijkt naar wat de camera laat zien, en zorgt voor de toegang tot de narratieve wereld.¹⁴ Hiermee kan vervolgens door filmische compositie bepaald worden *hoe* het narratief getoond wordt. Dit kan volgens de twee niet alleen door middel van camerabeweging en montage, maar ook door *mise-en-scène* en geluid.¹⁵ Volgens David Bordwell is het van belang te kijken in hoeverre het narratief kennis kan verschaffen, het zelfbewust is en communicatief kan zijn.¹⁶ Volgens Thompson, Allrath en Gymnich is de narratie een proces, geen persoon. Echter, de enige keer dat het een persoon betreft, is wanneer een stem spreekt (bijvoorbeeld een *voice-over*) en het op deze manier de kijker informatie verschaft.¹⁷

⁸ Thompson, 10.

⁹ Ibid., 15.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., 15-16.

¹² David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & mode of Production to 1960* (London: Routledge, 1985), 19.

¹³ Thompson, 41.

¹⁴ Gaby Allrath & Marion Gymnich, *Narrative Strategies in Television Series* (New York: Palgrave MacMillan), 13.

¹⁵ Ibid., 13-14.

¹⁶ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 57-61.

¹⁷ Thompson, 41. Allrath & Gymnich, 13-14.

Waar Thompson zich met name focust op de theorie van Bordwell (benoemd in vorige paragraaf), gaan Murray Smith en Edward Branigan in hun werk verder en benoemen ook specifieke narratieve technieken als verdieping voor dit onderzoek. De concepten *subjective access* en *focalization* staan hierin centraal.¹⁸ Volgens Branigan is narratie de algehele bepaling en verspreiding van kennis die bepaalt *hoe* en wanneer de toeschouwer kennis verwerft. Het gaat erom hoe de toeschouwer in staat is te weten wat hij of zij in een verhaal leert kennen.¹⁹ Branigan stelt dat er twee verschillende narratieve strategieën vastgesteld kunnen worden, waardoor de toeschouwer informatie kan verkrijgen via personages in bijvoorbeeld een film. De eerste strategie is een *agent*, waardoor de kijker informatie kan verkrijgen over een personage door zijn/haar acties en speech – net als dat de personages onderling dit van elkaar weten. De kennis van de toeschouwer is dan beperkt tot wat er gezegd en gedaan wordt op het witte doek.²⁰ De volgende strategie is focalisatie, waarbij personages niet spreken (communiceren, vertellen) of acteren, maar iets *ervaren* door iets te zien of te horen. Focalisatie gaat verder dan *agency* door objecten complexer te ervaren. Het gaat hier meer om denken, onthouden, interpreteren, zich afvragen, vrezen, geloven, begrijpen en voelen.²¹ Focalisatie kan vervolgens opgesplitst worden in twee categorieën: externe en interne focalisatie. Externe focalisatie is semi-subjectief en betreft een mate van karakterbewustzijn, echter van buiten het karakter. Met andere woorden, de kijker ziet waar het personage naar kijkt, echter niet vanuit de unieke ruimtelijke positie van dat personage.²² Een kort voorbeeld is wanneer er allereerst wordt gefocust op het gezicht van de personage, waar we vervolgens een shot zien van waar het personage hoogstwaarschijnlijk naar kijkt. Bij interne focalisatie wordt de toeschouwer geacht de verhaalwereld te identificeren door het mentale bewustzijn van een specifiek personage te begrijpen. Interne focalisatie is meer privé en volledig subjectief, waar geen enkele ander personage de ervaringen van een personage kan achterhalen.²³ Interne focalisatie loopt van simpele percepties als *point-of-view* (POV) tot impressies (iemand die dronken of duizelig is) en diepere gedachten (dromen, hallucinaties en herinneringen).²⁴

¹⁸ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (London: Routledge, 1992). Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995).

¹⁹ *Ibid.*, 76.

²⁰ *Ibid.*, 100.

²¹ *Ibid.*, 101.

²² *Ibid.*, 103.

²³ *Ibid.*, 102-103.

²⁴ *Ibid.*, 103.

Volgens Smith activeren narratieve verhalen drie niveaus van interactie met personages. Deze verschillende interacties kunnen over het algemeen onder de term ‘identificatie’ gezet worden. Samen vormen deze niveaus van betrokkenheid de ‘structure of sympathy.’²⁵ Het eerste niveau betreft *recognition*, waarin toeschouwers bepaalde personages construeren.²⁶ Het tweede niveau wordt *alignment* genoemd, een proces waarbij de toeschouwer in relatie wordt gezet tot het personage wat betreft de toegang tot de acties, gedachten en gevoelens van het personage, door middel van visuele en auditieve informatie.²⁷ Dit niveau zal tevens gebruikt worden in dit onderzoek. Het laatste niveau wordt *allegiance* genoemd, waar de toeschouwer de personages beoordeelt op basis van hun morele waarden.²⁸ Het niveau *alignment* wordt vervolgens door Smith onderverdeeld in twee functies: *spatio-temporal attachment* en *subjective access*. Het eerste concept betreft de manier waarop de narratie zich beperkt tot de acties van een enkel personage, of zich juist vrijer beweegt tussen de spatio-temporele paden van twee of meer personages. Bij het tweede concept gaat het om de mate van toegang die de toeschouwer verkrijgt tot de subjectiviteit van het personage.²⁹ De twee concepten samen bepalen de verdeling van kennis tussen personages en de toeschouwer. Bij het eerste krijgt de toeschouwer inzicht in de acties van een personage en bij het tweede concept krijgt de toeschouwer inzicht in de gevoelens en gedachten van een personage. Het narratief van de onderzochte film draait voornamelijk om de gedachten en gevoelens van George en daarom zal de aandacht van dit onderzoek zich richten op *subjective access*. Een enkele keer zal *spatio-temporal attachment* voorkomen. Om beide theorieën van Branigan en Smith samen te vergelijken, kan gesteld worden dat externe focalisatie zorgt voor *spatio-temporal attachment*, terwijl interne focalisatie *subjective access* ondersteunt.³⁰

Tenslotte wordt er aandacht geschonken aan twee artikelen van Kyle Stevens.³¹ Met zijn artikelen bekijkt de film- en televisiewetenschapper A SINGLE MAN in haar nationaal-historische context en onderzoekt hij hoe Ford het boek een filmische make-over heeft gegeven, gericht op het publiek van nu. Hij richt zich hierbij met name op de context in de periode dat de film uitkwam en wat voor impact deze heeft gehad op de maatschappij van

²⁵ Smith, 75.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., 75, 83.

²⁸ Ibid., 75.

²⁹ Ibid., 83.

³⁰ Ibid.

³¹ Voorbeeld 1: Kyle Stevens, “Dying to Love: Gay Identity, Suicide, and Aesthetics,” in *A Single Man*. *Journal of Cinema* 52, no. 4 (Summer 2013): 99, <https://doi.org/10.1353/cj.2013.0044>.

Voorbeeld 2: Kyle Stevens, “Ford does Isherwood,” in *The American Isherwood*, ed. by James J. Berg et al. (Minnesota: University of Minnesota Press, 2009).

toen (2009). Twee stukken die van belang kunnen zijn voor het huidige onderzoek, betreffen een korte analyse over het gebruik van *flushing* (mise-en-scène) en een *voice-over* (geluid). Met flushing bedoelt Stevens een specifieke kleurtechniek die wordt gebruikt.³² Stevens concludeert dat flushing zowel een politiek idioom als een esthetisch perspectief visualiseert en suggereert daarmee dat politiek en esthetiek nauw verwant zijn.³³ In het huidige onderzoek wordt flushing (samen met andere filmische technieken) geanalyseerd in verschillende scènes. Vervolgens wordt onder meer flushing in verband gebracht met de narratieve technieken subjective access en interne focalisatie, waarbij er onderzocht wordt hoe de technieken ondersteunen in het creëren van een toegang tot de mentale gesteldheid van George.

Methodie

Neoformalistische analyse

Voor de methode wordt allereerst de tekst *Breaking the Glass Armor* van Kristin Thompson behandeld. Thompson schrijft in haar tekst over het analyseren, gebaseerd op de neoformalistische stijl. De stijl haalt haar inspiratie uit het Russisch formalisme. Dit impliceert dat er geconcentreerd wordt op de vorm en het object zelf. Gedurende het analyseren wordt er afgevraagd wat het kunstwerk (film) ons vertelt.³⁴ Hierbij wordt gelet op twee elementen, namelijk de narratieve structuur en de audiovisuele technieken (de stijl).³⁵ Bij een neoformalistische analyse wordt doorgaans een segmentatieschema van de film gemaakt. In bijlage 1 is dan ook een segmentatieschema van *A SINGLE MAN* toegevoegd. De film is onderverdeeld in segmentaties (delen) en per segmentatie wordt nauwkeurig aangeduid wat er gebeurt in het verhaal. Dit dient ter ondersteuning en verduidelijking van de analyse.³⁶ Eveneens is een korte synopsis van het verhaal in bijlage 2 geplaatst.

De audiovisuele technieken bevatten het geluid, de cinematografie en de mise-en-scène. Het boek *Film Art: An Introduction* van Bordwell en Thompson zal tevens hiervoor als hulpmiddel dienen.³⁷ In dit boek worden alle technieken aangaande film behandeld. Dit maakt het boek een goede handleiding bij het analyseren van *A SINGLE MAN*.

³² Stevens, 115.

³³ Ibid., 117.

³⁴ Smith, 5-6.

³⁵ Ibid., 43.

³⁶ In de lopende tekst van de analyse is aangegeven welk segmentatiedeel hoort bij welk voorbeeld.

³⁷ David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2013).

Allereerst worden er twee verschillende scènes geanalyseerd, waarbij meerdere filmische devices tezamen komen. Hierbij zullen de concepten die in het theoretisch kader benoemd zijn, worden toegelicht. Vervolgens worden aan de hand van enkele andere voorbeelden uit deze film, de filmische devices *mise-en-scène*, cinematografie en geluid apart geanalyseerd. Daarbij komt naar voren dat de devices die worden ingezet, ondersteunend zijn in het narratief en om de gedachten en gevoelens van George verduidelijken. Ter illustratie zijn er in de analyse enkele *stills* (screenshots van de film) bijgevoegd. Tenslotte wordt in de conclusie de hoofdvraag herhaald, waarop een antwoord wordt gegeven met behulp van het theoretisch kader.

Analyse

De grote wanhoop en moedeloosheid van George worden in de film door middel van gestileerde visuele en auditieve technieken uitgedrukt. In de komende paragrafen vindt een analyse plaats van deze technieken en hoe ze worden gebruikt om gevoelens en gedachten van George uit te drukken. De analyse houdt allereerst een tweetal scènes tegen het licht, waar heel mooi te zien is hoe verschillende filmische technieken gecombineerd worden om de gedachten en gevoelens van George via het witte doek over te brengen. Vervolgens worden wederom scènes geanalyseerd, echter dan wordt er specifiek per filmische techniek geanalyseerd. Ter verduidelijking van het narratief wordt, na een beschreven scène, het nummer tussenhaakjes toegevoegd (x.y) wat verwijst naar het segmentatieschema in bijlage 1.

Scène 1

Een eerste belangrijke scène waarbij meerdere technieken bijeenkomen is de scène waarbij George met de secretaresse van de faculteit Engels praat (2.10). In deze scène komt heel duidelijk naar voren hoe Ford te werk is gegaan om de mentale gesteldheid van George weer te geven op het witte doek. De kijker ziet, door de combinatie van camera- en kleurtechnieken, als het ware waar George naar kijkt en waar zijn aandacht naar uitgaat. We zien als eerste een *medium shot* van George, kijkend naar de secretaresse. Vanaf dit moment weet de kijker dat het om George gaat. Het volgende shot is een *extreme close-up* van het rechter groene oog van de secretaresse die in *slow motion* wordt afgespeeld. Tevens krijgt het hele gezicht van de secretaresse een warme oranje-rode gloed. We zien heel even haar oog langzaam knipperen. Vervolgens zien we weer een *medium shot* van George in normale snelheid, om daarna wederom een *extreme close-up* te zien van ditmaal het linkeroog van de

secretaresse. Na enkele medium shots van beide personages terwijl George tegen de secretaresse vertelt dat ze altijd al mooi is geweest, volgt er eerst wederom een extreme close-up van haar linkeroog en vervolgens een extreme close-up van haar rode lippen. Daarna zien we een medium shot van George die zijn ogen dicht doet en ruikt. Vervolgens krijgen we een extreme close-up van haar nek te zien. De kijker krijgt hierdoor het idee dat George het luchtje van de secretaresse probeert te ruiken. Beide technieken werken tot in de perfectie met elkaar samen, waardoor er een prachtig beeld wordt geschetst van waar George aan denkt en wat hij ziet. De cinematografie creëert hier externe focalisatie. Door telkens het gezicht van George in beeld te brengen, vervolgd door een extreme close-up van bepaalde gezichtsdelen van de secretaresse, krijgt de toeschouwer een idee van waar George naar kijkt. Dit zorgt voor spatio-temporal attachment bij de toeschouwer. De toeschouwer krijgt inzicht in de acties van het personage, het weet waar George naar kijkt. De kleurtechniek is eveneens een ondersteunde factor wat betreft externe focalisatie. De lippen van de secretaresse worden fel rood opgelicht wanneer hij naar deze lippen kijkt, wat zorgt voor nog meer focus op waar George exact naar kijkt. Tevens ondersteunt de kleurtechniek ook in het creëren van een subjectieve toegang tot de mentale gesteldheid van George. Wanneer George met de secretaresse praat, verandert de grauwe, monotone, grijze kleur die over het beeld heerst, in een warmere, levendigere oranjerode kleur. Dit levendiger contrast is tevens te zien voor de toeschouwer en zegt wat over de innerlijke gesteldheid van George.

Scène 2

Een tweede belangrijke scène speelt zich eveneens af op de universiteit, wanneer George met een mede professor converseert over de politiek (3.1, 3.2). Zijn blik en gedachten dwalen af naar twee mannen met ontblote bovenlichamen die een partij tennis spelen. Allereerst zien we het verschil in kleur. Het gesprek met de collega heeft een grijsbruine kleur als frame. Zoals eerder is vermeld, heeft de universiteit een monotone, grauwe kleur. We zien een *medium close-up* van het gezicht van George: hij kijkt ergens naar. Wederom weet de toeschouwer op dit moment dat het om George gaat. Vervolgens zien we een close-up in slow motion van de ontblote mannelijke lichamen en op dat moment verschijnt er een warme oranjerode gloed over de lichamen. Wederom zien we hier een vorm van externe focalisatie en subjective access. De kijker weet dat het om George gaat door de focus op zijn gezicht. Vervolgens ziet de kijker waar George waarschijnlijk naar kijkt: de mannen met ontblote lichamen. De kijker krijgt inzicht in een 'kijkactie' van George. De kleurtechniek versterkt vervolgens de innerlijke gesteldheid van George, door deze mannen een warme, levendige, oranjerode kleur

te geven. De kijker krijgt nu het idee dat wanneer George naar deze mannen kijkt, er toch iets is veranderd in zijn innerlijke gesteldheid. De kijker heeft toegang tot de subjectieve, mentale gesteldheid van George. Het geluid wat we horen is eveneens van belang. Het geluid wanneer een tennisbal wordt geraakt door een racket, lijkt verdacht veel op het geluid van het tikken van een klok. Later in het onderzoek blijkt dat het tikken van de klok vaker in het verhaal voorkomt en een belangrijk aspect is in het gebruiken van de filmische techniek geluid. In deze scène is dus duidelijk te zien en te horen dat alle drie de filmische technieken op een bijzondere wijze bij elkaar zijn gebracht en elkaar versterken om het gevoel en de gedachten van George weer te geven. Als kijker zien we waar George naar kijkt en zien we een bepaald contrast in kleur. De gedachten van George dwalen af en de ontblote mannelijke lichamen krijgen een levendigere kleur. Daarnaast zien we een goed voorbeeld van hoe Ford het tikken van de klok in verschillende vormen heeft terug laten komen over het gehele narratief.

De filmische technieken zijn niet alleen in combinatie van belang voor het narratief, maar apart kunnen ze ook worden benaderd zoals zal blijken in de volgende paragrafen waarin de drie technieken apart worden behandeld.

Mise-en-scène

Als startpunt wordt de filmische techniek *mise-en-scène* geanalyseerd. Verschillende aspecten vallen onder *mise-en-scène*, namelijk de setting, de make-up en kostuums, de belichting en de beweging en presentatie van de acteur.³⁸ De belangrijkste aspecten die in de film zijn gebruikt, zullen worden geanalyseerd.

Shots van het grote, lege huis van George en de obsessief georganiseerde omgeving zijn prominent aanwezig in de film. George woont in een groot huis met enorm veel ramen. De grootte en openheid van het huis benadrukken de eenzaamheid die George voelt sinds de dood van zijn partner Jim. De leegte van het huis kan worden geassocieerd met de leegte die George voelt, de leegte zonder een leven met Jim. De georganiseerde omgeving geeft een strakke, vlakke en gesorteerde impressie weer. De omgeving wordt hiermee eveneens levenloos en monotoon gemaakt. Er wordt een *prop* gebruikt waarmee aangeduid kan worden dat George ongelukkig is. Een *prop* is een bepaald object, belangrijk voor het verhaal.³⁹ We zien hem gedurende zijn ochtendritueel een potje pakken, wat lijkt op antidepressiva. Hij haalt er een aantal pillen uit om ze vervolgens in te nemen. Op de universiteit herhaalt hij

³⁸ Bordwell & Thompson, 115-140.

³⁹ Ibid., 117.

deze handeling (1.2, 4.5). In de twee *stills* hieronder is te zien dat George gedurende de dag meerdere malen en meerdere pillen tegelijkertijd inneemt. Dit lijkt erop te wijzen dat George lijdt aan een depressie, mogelijk als gevolg van de dood van zijn geliefde. Dit is een kort voorbeeld waar de toeschouwer toegang krijgt tot de innerlijke subjectiviteit van George, een vorm van subjective access. De kijker krijgt namelijk mee hoe George zich voelt: hij slikt antidepressiva pillen. Hij wil zich ‘beter’ voelen en met deze prop krijgt de toeschouwer dus toegang tot de mentale staat van George.



Stills 1&2: George lijkt antidepressiva pillen zowel thuis als op de universiteit in te nemen

Om zijn verdriet te camoufleren, probeert George ervoor te zorgen dat zijn gedrag, zijn houding en zijn uiterlijk perfect overkomen. Echter, zijn fixatie voor zijn uiterlijk lijkt puur te worden gebruikt om zijn emotionele leed te maskeren en dit voor iedereen om zich heen af te screenen. De expressie, ofwel lichamelijke presentatie van acteur Colin Firth (George), de make-up en kostuums spelen hier een prominente rol. De kleding van George kan hier goed geassocieerd worden met een soort masker. Hij heeft in de ochtend een ritueel waar hij alles in precieze volgorde doet en er zo ‘perfect’ mogelijk probeert uit te zien (1.2). Alvorens hij naar ‘buiten’ gaat, zet hij als het ware zijn masker op en hiermee lijkt het voor de mensen om zich heen alsof het goed met hem gaat. Echter, niets is minder waar. Hij is totaal niet gelukkig en heeft letterlijk moeite met zijn dag te volbrengen. Zijn kleding lijkt toch een vorm van regelmaat en ordening aan zijn leven te bieden.

Het menselijk lichaam als techniek, de lichamelijke houding, gebaren, bewegingen en de expressie van de acteur wordt eveneens ingezet door Ford.⁴⁰ De expressie van George is iets wat met name kenmerkend is in de film. George lijkt veelal een afwezige blik te hebben en is, zoals in latere voorbeelden naar voren komt, vaak met zijn gedachten ergens anders. De gezichtsexpressie lijkt in het heden vaak strak, alsof er geen leven achter de gelaatsuitdrukking zit. Dit in tegenstelling tot zijn herinneringen, waar de gezichtsexpressie

⁴⁰ Bordwell & Thompson, 131-140.

juist veel levendiger is. In beide stills zien we shots van de tegenwoordige tijd en tijdens een herinnering van George (5.1, 5.2). In de eerste still is duidelijk een levenloze, sombere expressie op het gezicht van George te zien, terwijl we in de tweede still een tegenovergesteld beeld zien en een lach op zijn gezicht kunnen detecteren. De toeschouwer ziet hier een duidelijk contrast tussen gezichtsexpressies in het heden en in een herinnering van George. In het heden heeft George een sombere uitstraling, terwijl hij in zijn herinneringen lacht. We zien hier tevens dat er ook gebruik wordt gemaakt van interne focalisatie, waar de kijker toegang krijgt tot een herinnering van George. Door het verschil in gezichtsexpressie in het heden en zijn herinnering krijgt de toeschouwer subjectieve toegang tot de gedachten en gevoelens van George. De kijker weet door het gebruik van de techniek interne focalisatie (toegang tot een privé herinnering van George) dat er een verschil van gevoel zit tussen hoe George zich in het heden voelt en hoe hij zich in zijn herinnering voelt (subjective access).



Stills 1&2: George kijkt naar een foto van Jim; George in een herinnering

Ford maakt ook gebruik van expressieve kleuren om George's gemoedstoestand en perceptie van de wereld om hem heen te visualiseren. George ziet zijn wereld meestal in levenloze, monotone kleuren. Echter, gedurende een aantal sociale interacties en wanneer George aan zijn overleden partner Jim denkt, verandert het frame rondom George in warmere kleuren. De wereld komt weer tot leven en de kleuren worden warmer, wat een verandering in George's innerlijke gesteldheid weergeeft. Bijkomend is in zijn herinneringen te zien dat hij er hier veel gezonder uitziet; hij heeft bruin haar en een vitale kleur op zijn gezicht, terwijl hij nu heel bleek ziet en aan het vergrijzen is. Wederom is hier een duidelijk contrast te zien tussen heden en verleden. De veranderingen in kleuren verschijnen, naast herinneringen aan Jim, vaak in combinatie met het feit dat George kleine details in het dagelijks leven kan waarderen. Deze momenten verschijnen in close-ups en vullen het hele beeld op. Dit wordt nader onder het kopje cinematografie uitgebreid besproken.

De belichting of het door Kyle Stevens⁴¹ benoemde flushing, is de meest gebruikte en in die zin belangrijkste techniek die Ford hanteert in deze film. Gedurende sociale interacties en wanneer George terugdenkt aan zijn gelukkige periode met Jim, zien we dat er consistent gebruik wordt gemaakt van deze techniek. Het huis van George, de universiteitscampus en de universiteit zelf hebben allemaal een grijsbruine en olijfgroene kleur die af en toe veranderen in een warmere rood-oranjeachtige kleur. In het verloop van de dag zien we dit meerdere malen terugkomen. Een mooi voorbeeld is wanneer George naar de bank gaat om de laatste spullen uit de kluis te halen (5.4 - 5.6). Na deze handeling te hebben volbracht, wil George nog cash geld ontvangen, echter kan hij zijn chequeboek niet zo snel vinden. Hij neemt hier de tijd voor en gaat op een stoel zitten. Het hele frame heeft nog steeds de monotone grijsbruine kleur. Tot het moment dat voor hem een kind gaat staan, het buurmeisje Jennifer. Voorafgaand aan dit shot wordt weer duidelijk gemaakt dat we te maken hebben met de gedachten en gevoelens van George. We zien allereerst een shot van het gezicht van George en vervolgens twee kleine kinderschoentjes. Vanaf het moment dat hij haar kleine schoentjes ziet, kleurt Jennifer op en krijgt ze een orangerode gloed over haar heen. Vervolgens zien we het gezicht van George en deze kleurt ook heel langzaam, wat we zien in de twee stills. George krijgt een orangerode gloed over zich heen als hij met Jennifer converseert. Evenzeer zien we een minimale verandering in de expressie op het gezicht van George. Ook dit is goed terug te zien in de stills. De sombere uitstraling, wat gepaard gaat met de sombere kleuren, verandert in een minder strakke, een mogelijk ietwat lachende expressie op het gezicht van George. Dit gaat eveneens weer gepaard met de verandering van kleur op het gezicht. Het moment dat Jennifer wegloopt, verandert de kleur op George's gezicht weer naar de originele grauwe kleur. De kijker krijgt een duidelijk beeld van hoe George zich op dat moment voelt. Iets heel kleins, zoals een gesprek met zijn buurmeisje, krijgt ineens een levendigere kleur door middel van de techniek flushing. Echter, wanneer de conversatie eindigt, vervalt eveneens de levendigheid in het shot en wordt alles weer monotoon. Door middel van deze filmtechnieken krijgt de toeschouwer toegang tot de gemoedstoestand van George (subjective access). De kijker weet dat het om George gaat (close-up), merkt een duidelijk verschil in kleur (flushing) en ziet een verschil in expressie op het gezicht van George (presentatie). De kijker weet hierdoor dat er tevens een verschil zit in de innerlijke gesteldheid van George. Het verschil tussen de warmere levendigere en grauwere monotone kleuren wordt nog meer benadrukt door het contrast in kleding dat wordt gedragen. George heeft een donkerbruin pak

⁴¹ Stevens, 113.

aan, terwijl Jennifer een felblauw jurkje aanheeft en haar moeder een felrode jurk draagt. George draagt een monotone, bijna levenloze kleur als pak, terwijl Jennifer en haar moeder hele felle levendige kleuren dragen (kostuums).



Stills 1&2: George ziet Jennifer nog niet; George kijkt Jennifer aan

Tegen het einde van de film lijkt de warmere oranjerode gloed steeds vaker over het frame te worden gezet. George heeft in het verloop van het verhaal zijn student Kenny leren kennen. Deze komt hij allereerst op de universiteitscampus tegen en Kenny vraagt aan George of ze samen wat kunnen gaan drinken (4.11, 4.12). Kenny vertelt George dat hij eruit ziet alsof hij wel een vriend kan gebruiken. George bedankt Kenny vriendelijk voor de uitnodiging, maar slaat toch af. In dit korte shot zien we bovendien duidelijk hoe George zich voelt nadat Kenny dit tegen hem zegt. Voor een kort moment zien we de oranjerode gloed over het gezicht van George opkomen. De toeschouwer weet wederom dat het hier om de gedachten en gevoelens van George gaat door middel van een medium close-up van zijn gezicht. Nadat George wegrijdt, wisselt de kleur weer terug naar de monotone, levenloze kleur. Tegen het einde van de film doet George nog een drankje bij zijn stamkroeg, waar hij Kenny ziet binnenlopen (9.5 - 9.7). Terwijl we George in beeld zien, vult de warme oranjerode gloed het hele frame. Er blijkt een bepaalde levendigheid te zijn rondom George en Kenny, doordat de flushing techniek een constante warme, levendige gloed over het frame plaatst. Op dat moment besluit George uiteindelijk geen zelfmoord te plegen en bedenkt hij dat hij alsnog wel door wil gaan met het leven (11.6 - 11.7). Hij krijgt echter een hartaanval, waardoor hij vervolgens op de grond valt en langzaam sterft (11.8 - 11.12). Te zien is in de eerste still dat de warme kleuren nog steeds aanhouden en in de tweede still deze langzaam weer naar originele staat transformeren. Het verandert weer terug naar de grauwe, monotone kleuren die met name in het begin van de film te zien waren. Hier voelde George zich levenloos; hij wilde niet meer leven en voelde zich diep ongelukkig. George heeft zijn oorspronkelijke doel alsnog bereikt: hij zal herenigd worden met Jim.



Still 1&2: George vóór en na zijn overlijden

Cinematografie

Meteen in de openingsscène zien we al goed dat door de cinematografie, de kijker het gevoel van verlies van George kan ervaren. In de begincredits zien we George in het water, echter wordt hij nooit in zijn geheel gefilmd. De kijker ziet telkens korte shots van lichaamsdelen in het water. Allereerst zien we kort zijn benen, daaropvolgend een voet, en weer enkele shots van benen, armen enzovoorts. George wordt in ieder geval niet als geheel onder water vertoond, wat suggereert dat hij geen geheel meer is. Het eerste filmbeeld is van een verongelukte Jim, waardoor de indruk ontstaat dat er een verband is tussen de begincredits met George onder water en de dood van Jim.

Uit de eerstvolgende scène blijkt dat het een droom was waar George vervolgens uit ontwaakt (1.2). In de volgende shots gebruikt Ford hier heel mooi de camerastanden om uiting te geven aan de gedachten en gevoelens van George. Hieronder zijn vier stills om dit toe te lichten. Het eerste shot wordt een *overhead shot* genoemd, waar de camera recht boven het hoofd van George hangt (still 1). Hiervoor is een close-up shot gebruikt.⁴² Daaropvolgend hebben we te maken met een *medium longshot*, waarbij het personage steeds centraler komt te staan.⁴³ In de derde still zien we een shot waarbij de cameratechniek *depth of field* is toegepast. Een object, in dit geval de voeten van George, wordt scherp gesteld, waarbij de achtergrond onscherp blijft (still 3). De voeten van George zijn in dit geval dus scherp, waardoor *selective focus* ontstaat.⁴⁴ In het vierde en tevens laatste shot zien we weer een terugkerend overheadshot, waar eveneens wordt gefocust op het gezicht van George. Door deze vier shots snel na elkaar te vertonen, lijkt het alsof George in een doodskist ligt. Hij

⁴² Bordwell & Thompson, 190.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., 174.

wordt vanaf boven, vanaf de zijkant en van voren gefilmd, als ware het in een doodskest. Hij lijkt omringd door denkbeeldige planken en de houding van zijn lichaam brengt een benauwend gevoel over. Onmiddellijk nadat George ontwaakt uit zijn boze droom over de dood van Jim (interne focalisatie), worden deze shots getoond. Dit relateert het verlies van Jim aan het gevoel van George (subjective access). George meldt door middel van een voice-over dat wakker worden de afgelopen acht maanden pijn doet. Dit wordt verder uitgewerkt onder het device geluid. We zien hier wederom een goed voorbeeld van hoe Ford aan het publiek toont wat de gemoedstoestand van George is, door in dit geval een combinatie van verschillende devices te hanteren.



Still 1,2,3 & 4: George schrikt wakker na een droom

George wordt in de film vaak alleen en geïsoleerd neergezet, waaruit zijn gevoelens voor eenzaamheid en afzondering afgeleid kunnen worden. Met enkele voorbeelden uit de film zal duidelijk worden wat hiermee wordt bedoeld. De manier waarop George veelal alleen in beeld wordt gebracht is belangrijk. We zien hem meerdere malen in een *long shot*. Personages zijn in dit soort shots vaak prominent aanwezig, maar de achtergrond blijft nog steeds van belang.⁴⁵ In het geval van de voorbeelden lijkt het de bedoeling te zijn om George in dit geval op een eenzame manier te tonen. Door de achtergrond lijkt de omgeving heel groot en wordt George des te meer geïsoleerd weggezet. In de eerste still zien we George alleen in zijn huis achter glas staan, starend naar buiten (1.3). Hij komt zeer eenzaam en

⁴⁵ Bordwell & Thompson, 190.

moedeloos over. Dit is wederom te zien in de tweede still. Hij zit alleen aan tafel en drinkt zijn koffie (1.4). Het grote, lege huis is duidelijk aanwezig op de achtergrond, maar George blijft toch het middelpunt. In de derde still zien we George in zijn kantoor op de universiteit (3.3). Hij zit alleen in zijn kamertje op zijn tafel, kijkend naar de klok, eveneens een belangrijk onderwerp van deze analyse. Dit zal in de volgende paragraaf besproken worden. De achtergrond van de kamer is wederom van belang, nogmaals wordt George geïsoleerd weergegeven. Het lijkt alsof George zich heel eenzaam en verdrietig voelt. Er is letterlijk en figuurlijk niemand om hem heen en hij lijkt daardoor heel afgezonderd en eenzaam.



Still 1,2 & 3: George in zijn eigen huis en op zijn kantoor op de universiteit

Een volgend voorbeeld van hoe Ford gebruik maakt van de camera om de gevoelens en gedachten van George weer te geven, zien we wanneer George vanuit zijn wc naar zijn burens kijkt (2.2). De kijker ziet constant een wisselend beeld van George's gezicht vanuit buiten en vervolgens een beeld van de familie die buiten in de voortuin bezig zijn. Telkens wanneer het beeld terugkeert naar het gezicht van George zoomt deze uit. De camera blijft stationair, terwijl het *zoom shot* verkleint.⁴⁶ De afstand tussen de familie en George wordt steeds groter door middel van het uitzoomen. Hoe langer hij blijft kijken naar de vrouw en haar kinderen, hoe groter de afstand wordt tussen deze mensen en George. Door deze vorm van cinematografie ontstaat het beeld dat George zich buitengesloten lijkt te voelen en zich meer en meer bewust wordt van zijn toenemende isolatie.

⁴⁶ Bordwell & Thompson, 173.

Geluid

In de openingsscène is een mooi voorbeeld te zien en te horen hoe Ford gebruikt maakt van geluid om de gevoelens en gedachten van George weer te geven. We zien een scène waarin Jim is verongelukt en levenloos in de sneeuw ligt (1.1). George loopt er naartoe en gaat naast hem liggen. Vervolgens geeft hij Jim een kus op de mond. Op dat moment horen we een hartslag, die steeds sneller klopt, maar ook steeds beter te horen is. Gelijktijdig is een ander geluid te horen, wat eveneens steeds luider klinkt. Dat geluid is vergelijkbaar met een auto, vlak voor een ongeluk (dit is eerder in de scène ook al te horen geweest en is dus herkenbaar). Het wordt een steeds hoger, scheller en doordringend geluid. Samen met de versnelde hartslag lijkt het naar een hoogtepunt toe te werken wanneer het plots stopt. We zien op dat moment George wakker schrikken (1.2). Het scherpe geluid is overgeslagen in een ademtocht van George en de versnelde hartslag is veranderd in een indringend eentonig tikkend geluid.⁴⁷ Later in de film wordt duidelijk waar het eentonige geluid vandaan komt, namelijk van een kind (buurmeisje Jennifer) dat met een hamer op een weegschaal aan het slaan is (2.2). We horen vervolgens voor het eerst de voice-over van George en een moeder die iets tegen haar kind zegt. Het eentonige geluid gaat over in het zachtere getik van een klok. We horen vervolgens alleen nog het zachte tikken van de klok en het ademhalen van George. Om hem heen is alles verder stil, er is verder niemand aanwezig. Het enige wat je hoort is het getik van de klok. Dit benadrukt de leegheid van het huis en zou daarmee de eenzaamheid van George kunnen benadrukken. Ford creëert op deze wijze door middel van het geluid een toegang tot de subjectieve innerlijkheid van George.

Het getik van de klok wordt door de gehele film meerdere keren naar voren gehaald en dit gebeurt veelal door middel van de techniek *offscreen/onscreen sound*. Offscreen sound betekent dat men het geluid in de film wel hoort, maar niet ziet waardoor het geluid geproduceerd wordt. Bij onscreen sound is wel duidelijk wat de exacte bron van het geluid is.⁴⁸ In de film wordt met regelmaat offscreen sound gebruikt wat lijkt op het tikken van de klok. Het eerste voorbeeld is al beschreven in de vorige alinea. Een volgend moment volgt vlak daarna, wanneer George zich klaarmaakt in de ochtend (1.2). Op de achtergrond hoort men een zacht getik, wat geassocieerd kan worden met het geluid van een klok. Doordat George stevast in beeld wordt gebracht, wanneer het tikken van de klok te horen is, kan de

⁴⁷ Adam Melvin, "Renegotiating the Overture: The Use of Sound and Music in the Opening Sequences of *A Single Man* and *Shame*," in *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music Screen Media*, ed. Liz Greene et al. (London: Palgrave Macmillan, 2016), 410.

⁴⁸ Bordwell & Thompson, 284-285.

toeschouwer bewust of onbewust de link leggen tussen George en tijd. Hoe dit verder geïnterpreteerd wordt, is aan de toeschouwer. Een volgende scène waar het getik weer terugkomt, is wanneer George in de auto stapt en naar de universiteit rijdt (2.6). Het wordt in slow motion afgespeeld en de kijker hoort dan ook het langzame getik van de auto klok. In het vervolg van de scène wordt het getik van de klok steeds langzamer en steeds luider. De focus wordt in deze scène door middel van slow motion en het hardere geluid nadrukkelijk gelegd op het tikken van de (auto)klok. In dit geval ziet de kijker wél waar het getik vandaan komt (onscreen sound), waardoor de scheiding tussen diëgetisch en- non-diëgetisch geluid vervaagd. Het is op dit moment niet meer helemaal duidelijk of het geluid hoorbaar is binnen de verhaalwereld (diëgetisch), of dat het alleen hoorbaar is voor de kijker (non-diëgetisch).⁴⁹ George en de tijd zijn in deze scène expliciet gekoppeld, waarbij het lijkt alsof het leven (George) en de tijd (auto klok) langzaam (slow motion) tot stilstand komt. Een derde voorbeeld doet zich voor op de universiteit. Wanneer George Engels lesgeeft en over angst praat, komt het getik van de klok weer naar voren (3.4 - 3.7). Precies wanneer George het heeft over de angst om oud te worden en alleen te zijn, kijkt hij naar de klok. De kijker ziet de klok en hoort tevens heel luid het getik van de klok (onscreen sound). De focus wordt door zowel camerabeelden als het geluid, gelegd op een tik van een klok. Echter, nu kan er een associatie worden gemaakt via de gesproken tekst. Wanneer er over angsten wordt gepraat, wordt er tevens specifiek gefocust op de klok en dus de tijd. Daarnaast zien en horen we George, waardoor de kijker weet dat het om de gevoelens en gedachten van George gaat. Het moment waarop George praat over de angst om oud te worden en alleen te zijn, ziet en hoort de kijker een luide tik van de klok, waar George op dat zelfde moment zijn aandacht op richt. Het laatste voorbeeld is tevens de laatste scène (11.9 - 11.12). Het getik horen we weer wanneer er verteld wordt dat deze dag George heeft doen inzien dat alles weer goed kan komen. Vervolgens krijgt George echter een hartaanval en wordt het getik van de klok steeds luider. De focus wordt wederom door harder geluid gelegd op het tikken van de tijd. Wanneer George uiteindelijk lijkt te zijn overleden, stopt het getik van de klok. Hiermee lijkt het alsof het tikken van de klok in relatie staat tot het aftellen in het leven van George. Ford heeft, door gebruik te maken van verschillende devices, duidelijk willen maken dat er een connectie bestaat tussen George, de tijd en angst. Het komt meerdere malen terug over de hele dag door gebruik te maken van zowel het geluid, als de camera. Op deze wijze krijgt de kijker toegang tot de innerlijke monoloog van George (subjective access).

⁴⁹ Bordwell & Thompson, 284.

Nonsimultaneous sound is een geluidstechniek die eveneens van belang is om hier te bespreken. Het geluid dat de kijker hoort, kan eerder of juist later in het verhaal plaatsvinden dan de gebeurtenissen die we op beeld te zien krijgen.⁵⁰ In een van de beginscènes, waar George door het gerinkel van zijn telefoon, terugdenkt aan het moment waarop hij hoort dat Jim is overleden, wordt het begin van een flashback (zijnde een herinnering van George) door de geluidstechniek aangekondigd (2.1). We zien George kijken naar de telefoon die afgaat, vervolgens horen we de stem van George die de telefoon opneemt en enkele zinnen uitspreekt. Een paar seconden later pas zien we beeld bij de stem. We zien George in een stoel zitten, pratend tegen de telefoon. De stem van George speelt zich veel eerder in het verhaal af, namelijk in een periode waar George denkt dat Jim nog leeft en net te horen krijgt dat hij is overleden, terwijl we die stem wél in het huidige verhaal horen (acht maanden later). Eenzelfde voorbeeld zien we wanneer George naar de bank gaat om zijn laatste spullen uit zijn kluis te halen (5.1 - 5.2). Hij ziet een zwart-wit foto van Jim, liggend op een paar stenen. Vervolgens horen we de wind waaien, vogels die fluiten en in de verte horen we krekels. Na enkele seconden zien we wederom het juiste beeld bij het geluid. Het geluid van de wind, krekels en vogels behoorde tot iets wat veel eerder in het verhaal voorkomt, namelijk een periode waarin Jim nog leefde en ze beiden nog samen gelukkig waren. Deze voorbeelden laten een duidelijk beeld zien tussen het heden en het verleden (herinneringen van George). Door iets te laten horen wat in eerste instantie niet juist is met wat er getoond wordt, kan voor een verwarring zorgen tussen heden en verleden met de kijker. Dit is een mooi voorbeeld waarbij een combinatie wordt gemaakt van het geluid en interne focalisatie als technieken. De toeschouwer krijgt inzicht in een herinnering van George, echter door het gebruik van nonsimultaneous sound wordt het voor de kijker even onduidelijk of het verhaal zich in het heden of het verleden afspeelt.

Tenslotte wordt de voice-over nog kort besproken. De voice-over, of *character narrator*, is een diëgetische verteller. Deze persoon heeft een belangrijke rol binnen het verhaal.⁵¹ Volgens Thompson, Allrath en Gymnich is dit de meest directe en voor de hand liggende narratieve techniek.⁵² De eerste zin, die de character narrator in deze film uitspreekt, is in de beginscène, nadat George wakker schrikt: “Waking up begins with saying “am” and “now”.”⁵³ (1.2) De character narrator (stem van George) lijkt te suggereren dat George moeite

⁵⁰ Bordwell & Thompson, 295.

⁵¹ Ibid., 93-96.

⁵² Thompson, 41. Allrath & Gymnich, 13-14.

⁵³ *A Single Man*, directed by Tom Ford (2009; New York: The Weinstein Company, 2010), DVD.

heeft met het heden. George moet als het ware zichzelf blijven vertellen dat hij er nog 'is', dat hij zich nog weer terug in het 'nu', het heden bevindt. Na de eerste zin vervolgt de character narrator (George) zijn monoloog en vertelt onder andere over de afgelopen acht maanden (zonder Jim) en hoe het was toen Jim nog wel leefde. Er wordt voor het eerst gebroken met de character narrator wanneer George voor de spiegel staat en zichzelf probeert aan te moedigen (hardop) deze laatste dag door te komen. Vervolgens vertelt de character narrator nog dat zijn (George's) hart gebroken is, omdat Jim overleden is. Na deze beginscène horen we de character narrator niet meer tot het punt waarin George aan het einde van de film terugblijkt op de dag en besluit geen zelfmoord te plegen. De character narrator vertelt dat eigenlijk alles moest zijn zoals het zou moeten zijn en dat het prima zo is. De gedachten en gevoelens van George worden hier direct verteld.

Conclusie

Om tot een antwoord te komen op de centrale vraagstelling: "Hoe wordt de mentale gesteldheid van hoofdpersonage George in de film *A SINGLE MAN* (Tom Ford, 2009) vertaald naar beeld en toegankelijk gemaakt voor de toeschouwer?", wordt er kort teruggegrepen naar de analyse en wordt dit in verband gebracht met het theoretisch kader.

Het boek *A Single Man* van Christopher Isherwood is geschreven vanuit de gedachten en gevoelens van George, iets wat voor een regisseur geen eenvoudige opgave is. Uit de analyses van scenes en devices, komt naar voren dat door veelvuldig en consequent gebruik van verschillende filmische technieken (en vooral door deze goed te combineren), het Tom Ford toch gelukt is inzicht te geven in de gedachten en gevoelens van George via het witte doek. Als ondersteuning van het narratief worden hier alle devices (veelal in combinatie) ingezet, zowel mise-en-scene, cinematografie als geluid.

Zo hebben we gezien dat één van de belangrijke devices uit de film te maken heeft met belichting, het door Kyle Stevens zogenoemde flushing.⁵⁴ We hebben in de analyse gezien dat de techniek flushing zeker in combinatie met cinematografie al een heleboel kan zeggen over hoe George zich voelde. Het grootste deel van het verhaal voelde George zich ongelukkig en wilde hij niet meer leven als gevolg van het overlijden van zijn partner. Het frame kreeg een monotone, levenloze kleur. In momenten van herinnering aan Jim, of korte interacties met mensen (met name student Kenny) kleurde het frame oranje op en leek alles levendiger. Voor de toeschouwer werd een duidelijk contrast tussen beiden getoond. De herinneringen en

⁵⁴ Stevens, 113.

sociale interacties kregen een warmere, levendigere kleur ten opzichte van de monotone, grauwe kleur. De techniek geeft de toeschouwer zo inzicht in de mentale staat van George. In verschillende voorbeelden uit de analyse hebben we gezien dat allereerst duidelijk werd gemaakt dat het om de innerlijke gesteldheid van George ging: hij werd aanvankelijk in beeld gebracht (cinematografie). Vervolgens werd de kleurtechniek toegepast en zodoende krijgt het publiek het contrast tussen kleuren te zien. Hiermee kan gesteld worden dat er een bepaald contrast in de innerlijke gesteldheid van George zit (somber of opgewekt). De techniek creëert wat Murray Smith subjective access noemt: een eigen interpretatie van de innerlijke, mentale gesteldheid van George.⁵⁵

In de analyse hebben we tevens gezien dat de camerabeweging van belang is voor het verduidelijken van de gedachten en gevoelens van George. In het voorbeeld van de secretaresse komt dit ook duidelijk naar voren. Niet alleen door close-ups, maar juist door het verschil tussen een close-up en een medium shot zien we waar George aan denkt. We krijgen een extreme close-up te zien van een oog, gevolgd door een medium shot van het gezicht van George, om vervolgens een extreme close-up te zien van rode lippen. Dit is een duidelijk voorbeeld van wat Branigan externe focalisatie noemt. De toeschouwer ziet waar George naar alle waarschijnlijkheid naar kijkt en krijgt op deze manier een idee waar George op dat moment waarschijnlijk aan denkt.⁵⁶ Daarnaast kan het publiek door middel van flashbacks inzicht krijgen in de mentale gesteldheid van George, door middel van de narratieve techniek interne focalisatie.⁵⁷

Ford gaf zelf al aan dat door middel van het inzetten van devices hij het beste de innerlijke monoloog van George in beeld kan brengen en daarmee toegankelijk voor de toeschouwer maakt. De analyse heeft laten zien op welke manier Ford dit heeft aangepakt. Concluderend kan gesteld worden dat het *hoe* van belang is om het *wat* zo begrijpelijk en duidelijk naar voren te laten komen. Dat heeft Ford op een prachtige wijze in deze film op het witte doek weten neer te zetten.

Reflectie

Het schrijfproces voor dit onderzoek verliep goed. De neoformalistische benadering van het onderzoek heeft een helder overzicht gegeven en de bijbehorende concepten sloten goed aan op de casus. Het boek van Thompson bood niet genoeg ondersteuning betreffende het

⁵⁵ Smith, 75.

⁵⁶ Branigan, 103.

⁵⁷ Ibid., 102-103.

narratief en zodoende is er gezocht naar andere theorieën. Hiermee ben ik uiteindelijk uitgekomen op Smith en Branigan. Een goede uitkomst die aansluit op de analyse. Voor de analyse heb ik delen van de film meerdere malen opnieuw bekeken. Het is daardoor dat ik steeds meer bewust ben geworden van de filmische technieken die een toeschouwer aanvankelijk onbewust ervaart. Het kan gezien worden als het afpellen van een ui, waarbij er steeds weer een nieuwe onderliggende device blootgelegd wordt en die ook nog eens met elkaar verweven zijn. Dit was voor mij een zeer interessante ervaring. Het is duidelijk dat de toeschouwer vrij wordt gelaten in haar interpretatie van de betekenis daarvan.

Het zou interessant zijn om voor een vervolgonderzoek dieper in te gaan op wat Thompson heeft te zeggen over het neoformalisme. Er schuilt nog een hele theorie achter de motivatie van devices, iets wat een nieuwe inzichten kan geven bij nader onderzoek.

Literatuurlijst

- Allrath, Gaby & Marion Gymnich. *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave MacMillan.
- Bordwell, David, Janet Staiger & Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David & Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2013.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.
- Ford, Tom. dir. *A Single Man*. 2009; New York: The Weinstein Company, 2010. DVD.
- Ford, Tom. "Sixteen Questions for A Single Man's Tom Ford." Interview by Anne Thompson. *Thompson in Hollywood*, IndieWire, November, 2009. Text, <http://www.indiewire.com/2009/11/sixteen-questions-for-a-single-mans-tom-ford-239322/>.
- Ford, Tom "Tom Ford on A Single Man." Interview by Peter Travers. *Popcorn with Peter Travers*, ABC News, January 8, 2010. Video, https://www.youtube.com/watch?v=BFqLRtj_Nh4.
- Ford, Tom. "Writers on Writing: The Adaptation Process of *A Single Man*." Interview by Script Magazine. *Script Magazine*, Scriptmag.com, January, 2010. Text, <http://www.scriptmag.com/features/craft-features/adaptation-craft-features/writers-writing-single-man>.
- IMDb. "A Single Man." Last modified October 1, 2017, http://www.imdb.com/title/tt1315981/?ref_=nv_sr_1.
- Melvin, Adam. "Renegotiating the Overture: The Use of Sound and Music in the Opening Sequences of *A Single Man* and *Shame*." In *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music Screen Media*, edited by Liz Greene & Danijela Kulezic-Wilson, 403-419. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Stevens, Kyle. "Dying to Love: Gay Identity, Suicide, and Aesthetics." In *A Single Man*. *Journal of Cinema* 52, no. 4 (Summer 2013): 99-120, <https://doi.org/10.1353/cj.2013.0044>.

Stevens, Kyle. "Ford does Isherwood." In *The American Isherwood*, edited by James J. Berg & Chris Freeman, 79-93. Minnesota: University of Minnesota Press, 2009.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Bijlage

1. Segmentatie A SINGLE MAN (2009)

Begin Credits: Een mannelijk lichaam in het water. We zien telkens losse lichaamsdelen in het beeld, het hele lichaam wordt nooit weergegeven (0:00:000-0:02:02)

1. Droom en het huis van George (0:02:02 – 0:07:14)

- 1.1. George droomt over het auto-ongeluk en het overlijden van zijn partner Jim
- 1.2. George schrikt wakker, staat op uit bed en maakt zich klaar voor werk
- 1.3. Flashback: George ziet Jim spelen met de honden
- 1.4. George maakt koffie en gaat aan tafel zitten
- 1.5. Flashback: Jim trekt bij George in
- 1.6. George besluit dat vandaag anders zal zijn

2. Huis van George en universiteit (0:07:14 – 0:18:15)

2.1 Flashback: George krijgt telefoontje dat Jim is overleden en laat zich troosten door vriendin Charley.

- 2.2. George observeert de burens vanuit zijn toilet
- 2.3. George wordt gebeld door Charlotte en plannen voor de avond worden gemaakt
- 2.4. George haalt een geweer uit z'n la, zonder kogels en stopt deze in aktetas.
- 2.5. George converseert met schoonmaakster Alva en neemt afscheid
- 2.6. George rijdt weg, observeert en is interactief met buurjongetje
- 2.7. George parkeert de auto op de universiteitsparkeerplaats en wacht even in de auto
- 2.8. George stapt uit en loopt over de campus in tegengestelde richting van studenten
- 2.9. George groet Lois en Kenny onderweg naar zijn kantoor
- 2.10. George converseert met secretaresse faculteit Engels en complimenteert haar

3. De universiteit en het college (0:18:15 – 0:24:53)

- 3.1. George converseert en loopt rond op de campus met een collega
- 3.2. De gedachtes van George dwalen af en observeert twee mannelijke tennissers
- 3.3. George kijkt naar de klok in zijn kantoor, voorafgaand aan zijn college
- 3.4. George geeft college over een Roman van Huxley
- 3.5. George's gedachtes dwalen af en denkt aan hemzelf onder water, als een droom
- 3.6. George focust zich op de gezichten van Lois en Kenny
- 3.7. George verandert van onderwerp en praat over angsten

4. Universiteit (0:24:53 – 0:32:43)

- 4.1. Kenny spreekt George aan over het college en angsten
- 4.2. Kenny en George praten over drugs
- 4.3. Kenny praat over de gesloten manier van lesgeven van George
- 4.3. Kenny koopt een gele puntenslijper voor George
- 4.4. George haalt zijn kantoor leeg
- 4.5. George consumeert drie (antidepressiva?) pillen met behulp van whiskey
- 4.6. George belt vriendin Charlotte
- 4.7. Charlotte doet haar make-up
- 4.8. George en Charlotte maken een afspraak voor 7 uur
- 4.9. George kijkt nog een keer goed naar zijn kantoor en vertrekt
- 4.10. Lichtelijk overstuur stapt hij de auto in en pakt zijn pistool
- 4.11. Kenny stopt naast hem met de brommer en vraagt hem om iets te gaan drinken
- 4.12. George slaat vriendelijk af en rijdt weg

5. De Bank (0:32:43 – 0:38:44)

- 5.1. George haalt zijn kluis leeg bij de bank en komt een oude foto van Jim tegen
- 5.2. Flashback: George ligt met Jim op rotsen
- 5.3. George meldt dat hij klaar is
- 5.4. George is zijn chequeboek kwijt en gaat zitten
- 5.4. George komt buurmeisje Jennifer tegen en kijkt langzaam in haar ogen
- 5.5. George converseert met zijn buurmeisje over schorpioen
- 5.6. George converseert met buurvrouw Susan en ze nodigt hem uit voor een feestje
- 5.7. George weigert vriendelijk

6. De Winkel (0:38:44 – 0:45:53)

- 6.1. George koopt kogels in een winkel
- 6.2. George rijdt een parkeerterrein op met Janet Leigh (Psycho) op de muur als achtergrond
- 6.3. George knuffelt met een fox terriër en spreekt met het baasje van de hond. Hij ruikt eraan en denkt even aan zijn eigen honden
- 6.4. George koopt gin en loopt vervolgens tegen Carlos op, waarop de gin van George en het pakje sigaretten van Carlos vallen
- 6.5. George koopt sigaretten voor Carlos en George neemt er uiteindelijk zelf een
- 6.6. Carlos en George roken samen een sigaret en lijken ietwat intiem
- 6.7. George en Carlos converseren in zowel Engels als Spaans
- 6.8. Carlos wil met George mee, George wijst af
- 6.9. George wil nog een sigaret
- 6.10. George en Carlos blijven converseren
- 6.11. George meldt Carlos dat hij vanavond een oude vriend moet doen vergeten

7. De poging (0:45:53 – 0:53:18)

- 7.1. George heeft comfortabelere kleding aangetrokken
- 7.2. George herkent de muziek die wordt afgespeeld bij de burens
- 7.3. Flashback: George en Jim lezen samen een boek op de bank
- 7.4. George legt alle spullen klaar voor zijn 'dood'
- 7.5. George probeert alvast hoe hij moet schieten voor de zelfmoord op bed
- 7.6. Hij probeert het nogmaals in de douche
- 7.7. Hij besluit een slaapzak op zijn bed te leggen, zodat niets vies wordt
- 7.8. De telefoon gaat en hij gaat naar Charlotte toe
- 7.9. Hij legt veel geld klaar voor Alva, de schoonmaakster
- 7.10. George loopt richting Charlotte en converseert met buurjongetje Christopher. Hij adviseert Christopher te stoppen met andere mensen te schieten (met water)

8. Charlotte (0:53:18 – 1:06:20)

- 8.1. George loopt de trap op naar Charlotte's huis en belt aan
- 8.2. Hij kijkt naar een Roos voor haar huis
- 8.3. Charlotte opent de deur
- 8.4. Flashback: Charlotte troost George wanneer hij in elkaar stort om het verlies van Jim
- 8.5. George en Charlotte converseren over koken en resoluties
- 8.6. George en Charlotte praten over de gezondheid van George
- 8.7. George en Charlotte dineren en praten over werk, het verleden (Jim) en Londen
- 8.8. George haalt wat te drinken en Charlotte zet muziek op
- 8.9. George en Charlotte dansen samen
- 8.10. Charlotte zet een nieuw nummer en beide dansen nogmaals
- 8.11. George en Charlotte belanden samen op de grond en converseren over de relatie die George met Jim had
- 8.12. Charlotte maakt een vervelende opmerking en George wordt boos op Charlotte, ze krijgen ruzie
- 8.13. George en Charlotte leggen de ruzie bij
- 8.14. Charlotte en George praten over teruggaan naar Londen
- 8.15. Na kort te hebben gezoend, vertrekt George en hij neemt afscheid

9. De bar (1:06:20 – 1:17:54)

- 9.1. George zit thuis aan zijn bureau met het pistool in zijn handen
- 9.2. Flashback: George ontmoet Jim voor de eerste keer in een bar
- 9.3. Jim heeft geen drank meer en rent vervolgens naar de bar waar hij en Jim voor het eerst elkaar hebben ontmoet
- 9.4. hij bestelt een fles scotch en een pakje sigaretten
- 9.5. Kenny loopt het café in en beiden gaan aan een tafel zitten
- 9.6. George laat Kenny zijn cadeautje zien (potloodslijper)
- 9.7. George en Kenny praten over het verleden, het heden, de toekomst en de dood
- 9.8. Kenny stelt voor om te gaan zwemmen en George gaat daarmee akkoord
- 9.9. George en Kenny rennen naar het strand, kleden zich uit en rennen de zee in
- 9.10. George stoot zijn hoofd tegen een steen
- 9.11. Kenny helpt hem eruit en beiden gaan naar het huis van George

10. George en Kenny (1:17:54 – 1:25:17)

10.1. Kenny verzorgt de hoofdwond van George en vraagt zich af wat de slaapzak op het bed van George doet

10.2. Kenny haalt wat verband en ziet de foto van Jim (uit de kluis)

10.3. Kenny verzorgt de wond van George

10.4. Kenny kleedt zich uit voor George

10.5. Kenny loopt weg en gaat douchen

10.6. George maakt vuur in de openhaard en zet muziek op

10.7. Ze drinken bier en praten over Lois

10.8. George vraagt aan Kenny waarom hij hier is

10.9. Kenny vertelt dat hij bezorgd is om George

10.10. George valt in slaap in zijn stoel

10.11. George droomt over hem in het water

11. George (1:25:17 - 1:30:27)

11.1. George wordt wakker in bed en Kenny slaapt op de bank

11.2. Kenny heeft het pistool in zijn armen en George pakt deze af

11.3. George legt de pistool terug in de lade en doet deze op slot

11.4. George doet de schuifdeur naar buiten open en een uil vliegt op dat moment weg

11.5. De voice-over van George vertelt wat George denkt

11.6 Hij komt tot de conclusie dat hij geen zelfmoord wil plegen en gooit de geschreven brieven in de openhaard

11.7. George herinnert zich sommige leuke momenten en realiseert dat hij toch geniet van de kleine dingen die hij vandaag heeft meegemaakt

11.8. Hij wil een glas water pakken en grijpt vervolgens naar zijn rechter arm

11.9. Hij krijgt een hartaanval en valt op de grond

11.10. Terwijl George levenloos op de grond ligt, komt Jim steeds dichterbij

11.11. Jim geeft George een kus

11.12. George blijft levenloos op de grond liggen en blaast zijn laatste adem uit

Eindcredits : aftiteling (1:30:27 - 1:36:16)

2. Synopsis A SINGLE MAN (2009)

De Brit George Falconer heeft acht maanden geleden zijn partner Jim verloren door een auto-ongeluk en sindsdien worstelt hij daar iedere dag mee. Het verhaal speelt zich in een tijdsbestek van één cruciale dag af: de dag dat George besluit zelfmoord te plegen. Gedurende de dag zien we George op een zeer georganiseerde manier zich voorbereiden op de zelfmoord. Hij heeft alles precies klaargelegd voor zichzelf, maar ook voor de belangrijkste personen in zijn leven. Daarnaast volgen we George als hij de dag door probeert te komen. Zo denkt hij nog vaak aan momenten met zijn geliefde Jim en heeft hij enkele ontmoetingen. Op de universiteit waar George lesgeeft, ontmoet hij student Kenny. Die lijkt erg geïnteresseerd in George te zijn en later in het verhaal gaan ze nog samen wat drinken. Daarnaast ontmoet hij de Spaanse Carlos en gaat hij in de avond langs bij zijn beste vriendin Charlotte. Hij danst, drinkt en eet gezellig met haar en geeft uiteindelijk aan dat hij een rustig weekend tegemoet zal gaan. Aan het einde van de dag, na nog spontaan samen met Kenny in zee te hebben gezwommen, keren de twee terug naar het huis van George en drinken nog wat. Nadat Kenny op de bank in slaap is gevallen beseft George dat hij het leven toch wel waard vindt en verbrandt vervolgens de brieven die hij had geschreven. Tijdens deze gedachte krijgt George pijn aan zijn hart en valt neer op de grond. Tijdens deze hartaanval ziet George zijn geliefde Jim weer op hem afkomen. Jim kust hem en George blaast vervolgens zijn laatste adem uit en sterft.