MAFTV: scriptie | Blok 3, 2017 | Sophie Robat | 3677613 | Begeleider: Hanna Surma | Tweede lezer: Judith Keilbach | datum: 18 april 2017 | aantal woorden: 9.323

De monsterlijke ander in FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM:

een neo-formalistische filmanalyse naar de constructie van het personage Credence als 'de monsterlijke ander'

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: Sophie Robat
Studentnummer: 3677613

Plaats: Utrecht
Datum: 17 april 2017

Handtekening:

Abstract

In dit onderzoek staat een analyse naar de bijdragen van *staging* en *framing* aan de positionering van Credence als monsterlijke ander centraal. Dit personage heeft een problematische positie in de structurering van de verhaalwereld. Deze verhaalwereld van FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM (2016), die hetzelfde is als de verhaalwereld van Harry Potter, is volgens Dustin Kidd gestructureerd op basis van racisme. Magische en niet-magische mensen worden strikt van elkaar gescheiden en deze geconstrueerde barrières worden door het ministerie van toverkunst met man en macht beschermd.

Credence behoort tot geen van deze groepen: hij is opgegroeid als wees zonder magie, maar heeft blijkbaar magische voorouders en dus magie in zich. De onderdrukte magie is omgevormd tot een parasitair wezen en de versmelting hiervan met Credence vormt een monsterlijke Obscurus. De versmelting van mens en dier wordt, volgens Esther Cohen en David Gilmore, al sinds verhalen uit de Middeleeuwen gezien als een teken van het monsterlijke.

Christy Tidwell beschrijft de versmelting van de mens en parasieten als trope in het ecohorror genre en ziet hiermee angsten over de mens en het lichaam weerspiegeld in deze verhalen. Vergelijkbaar met Tidwell beschrijft David Joshua Bellin dat de manier waarop monsters in *fantasy* films worden *geframed* (*framing monsters*), waarbij 'de ander' wordt gerepresenteerd als monster, een problematische blik produceert op 'de ander' in de samenleving.

In dit onderzoek toon ik, door middel van een neo-formalistiche filmanalyse zoals David Bordwell en Kristin Thompson deze benadering beschrijven, de bijdragen van *staging* en *framing* aan de problematische positionering van Credence als 'de monsterlijke ander'. Onderzoeken van o.a. E. Ann Kaplan, Stuart Hall en de al eerder genoemde Kidd, Cohen, Gilmore, Tidwell en Bellin dragen bij aan het positioneren van dit onderzoek in een breder wetenschappelijk debat over de representatie van 'de ander' en 'het monster' in film.

Kernwoorden: het monster, de ander, othering, alienation, framing monsters, neo-formalistisch, staging, framing, FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM, *Harry Potter, The Wizarding World.*

Afbeelding (voorblad): afkomstig uit *Fantastic Beasts and Where to Find Them: The Original Screenplay* (2016).

Inhoudsopgave

1.0 - Inleiding **6**

2.0 – Theoretisch kader **10**

2.1 – Drie processen: representatie, betekenisgeving en othering 10

2.2 – Monsters *15*

2.3 – 'De monsterlijke ander' in film *18*

3.0 – De aanpak van de analyse **20**

3.1 – Het neo-formalisme 20

3.2 – De afbakening van het materiaal 21

3.3 – Staging en framing 21

4.0 – De analyse **24**

4.1 – Een synopsis *24*

4.2 – Credence als 'de ander' door middel van staging en framing *24*

4.3 – Credence als 'het monster' door middel van staging en framing *37*

5.0 - Conclusie **42**

6.0 – Bibliografie **45**

7.0 – Bijlage **47**

7.1 – Fragment 1 *47*

7.2 – Fragment 2 *52*

7.3 – Fragment 3 *58*

7.4 – Fragment 4 *60*

7.5 – Fragment 5 *61*

7.6 – Fragment 6 *63*

7.7 – Fragment 7 *66*

7.8 – Fragment 8 *69*

7.9 – Fragment 9 *73*

7.10 – Fragment 10 *75*

1.0 – Inleiding

Een monsterlijke zwarte massa die door de straten van New York raast en een stille jongeman die samen met zijn pleegmoeder pamfletten uit moet delen; twee vormen waarin het personage Credence Barebone in de film FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM (2016) (vanaf nu FANTASTIC BEASTS) wordt weergegeven. De film draagt bij aan de constructie van de magische wereld van Harry Potter, *The Wizarding World* (vanaf nu TWW) gecreëerd door J.K. Rowling die vanaf 1997 in boeken en later filmadaptaties te ontdekken is.[1]

FANTASTIC BEASTS, dat zich afspeelt omtrent 1926 in New York, breidt de verhaalwereld uit met informatie over dit andere werelddeel, nieuwe personages en magische wezens, en biedt een kijkje in de geschiedenis van de tovenaarsgemeenschap. Net als elk nieuw verhaal van Rowling introduceert ook FANTASTIC BEASTS een nieuw magische concept en monsterlijk kwaad, namelijk de Obscurus. Dit monster ontstaat wanneer een individu de magie die deze in zich heeft niet leert gebruiken. Het personage Credence blijkt uiteindelijk de Obscurus te zijn die verwoestingen aanbrengt in New York.

Net als in de Harry Potter verhalen zit de tovenaarsgemeenschap ondergedoken voor de 'gewone' mens en staat het ministerie van toverkunst (MACUSA) het houden en fokken van magische fabeldieren niet toe. Dustin Kidd beschrijft in zijn boek *Pop Culture Freaks: Identity, Mass Media, and Society* (2014) de structurering van TWW door het onderscheiden en groeperen van mensen gebaseerd op 'ras'.[2] In TWW verwijst 'ras' naar het hebben van magische voorouders. Volgens Kidd wordt iemand in de verhaalwereld gezien als 'raszuiver' wanneer deze enkel magische voorouders heeft.[3]

Het personage Credence, die wel magische voorouders schijnt te hebben, is opgevoed zonder magie. Zijn positie in de structuur van de verhaalwereld is problematisch: hij past niet binnen de niet-magische groep want hij heeft magie in zich, maar hij past ook niet binnen de magische groep want hij heeft zijn magie nooit leren gebruiken en uiten. De structurering van de verhaalwereld en de problematische positie van Credence hierin positioneert hem als 'de ander'.

Het proces van *othering* waarin een individu gepositioneerd wordt als *the other* ('de ander') is een centraal onderwerp van onderzoek binnen *gender* en *postcolonial*

---

[1] In FANTASTIC BEASTS volgt de kijker het hoofdpersonage Newt Scamander; een Engelse tovenaar die met een koffer vol magische fabeldieren in New York aankomt.
The Wizarding World is een veelgebruikte benaming voor de verhaalwereld van Harry Potter zoals ook gebeurt in het onderzoek van Dustin Kidd (2014).
[2] Dustin Kidd, *Pop Culture Freaks: Identity, Mass Media, and Society* (Boulder: Westview Press, 2014), 192.
[3] Dustin Kidd, 192-193.

studies.[4] Binnen deze wetenschappelijke velden verwijst het concept van 'de ander' naar het sociaal geconstrueerde verschil gebaseerd op onder andere huidskleur, afkomst, gender, seksualiteit en klasse.[5] Dit sociale construct speelt zowel een rol in de eigen kenbare wereld, maar is tevens terug te zien in verschillende media. De representatie van 'de ander' in verschillende media wordt vanuit *gender* en *postcolonial studies* onderzocht.[6]

In dit onderzoek wordt niet direct de representatie van 'de ander' onderzocht, maar de bijdrage van *staging* en *framing* aan de positionering van het personage Credence als 'de ander' in FANTASTIC BEASTS. De resultaten van de bijbehorende neo-formalistische filmanalyse worden vervolgens in dialoog gebracht met theoretische visies op onder anderen het concept 'de ander'. Credence wordt echter niet enkel gepositioneerd als 'de ander', maar ook als 'het monster': het niet leren gebruiken van zijn magie heeft ertoe geleid dat Credence 'verandert' in de monsterlijke Obscurus. Hoe de concepten 'de ander' en 'het monster' in relatie tot elkaar staan, wordt omschreven in het theoretisch kader van dit onderzoek.

De centrale vraag die wordt beantwoord in dit onderzoek is: Hoe dragen *staging* en *framing* bij aan de positionering van Credence als 'de monsterlijke ander' in FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM? Een neo-formalistische filmanalyse wordt uitgewerkt naar de werkwijze aangereikt door David Bordwell en Kristin Thompson.[7] In de analyse van dit onderzoek geef ik antwoord op drie deelvragen: (1) Hoe en met welke personages wordt Credence door middel van *staging* en *framing* in relatie gebracht? (2) Hoe dragen *staging* en *framing* bij aan de positionering van Credence als 'de ander'? (3) Hoe wordt Credence door middel van *staging* en *framing* in relatie gebracht met de monsterlijke Obscurus?

Vanuit filmwetenschappelijk onderzoek hebben de verfilmingen van Rowling's verhalen nog weinig aandacht gekregen. Nog minder aandacht is uitgegaan naar de vormgeving van de monsters in TWW. De verhaalwereld wordt voornamelijk vanuit de

---

[4] Voor een discussie over de representatie van 'de ander' in film zie onder andere E. Ann Kaplan, *Looking for the Other* (1997). Een central werk binnen post-colonial studies op het gebied van *orientalism* is het boek *Orientalism* (1978) door Edward Said.

[5] In *Looking for the Othe*r (1997) onderzoekt E. Ann Kaplan voornamelijk de representatie van de gender en etniciteit in film. Stuart Hall onderzoekt in de hoofdstukken "Introduction" en "The Spectacle of the 'Other'" in *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* (2013) de representatie van gender, huidskleur, seksualiteit, en klasse in media.

[6] Zie o.a. E. Ann Kaplan (1997), Stuart Hall (2013), Said (1978).

[7] Bordwell en Thompson reiken deze benadering aan in hun gezamenlijk geschreven boek *Film Art: An Introduction* (2010). Aanvullend op dit handboek wordt er verwezen naar *Breaking the Glass Armor* (1988) van Thompson en *Meaking Meaning* (1989) van Bordwell.

literatuurwetenschap benaderd, waarbij de boeken geanalyseerd worden.[8] Daarbij wordt het monsterlijke vaak beschreven in relatie tot het centrale thema in deze verhalen: het gevecht tussen 'goed' en 'kwaad'.[9] Het monsterlijke wordt hierbij in relatie tot het 'kwaad' gezien.[10]

Een simplistische interpretatie van het gerepresenteerde 'goed' en 'kwaad', wordt gegeven door Sarah Wente in haar literatuurwetenschappelijk onderzoek waarin zij het racisme in Harry Potter vergelijkt met nazi-ideologieën uit de Tweede Wereldoorlog. Het imaginaire verhaal wordt door J.K. Rowling in relatie gebracht met de brute realiteit, aldus Wente.[11] Door deze relatie tussen fictie en realiteit, wordt de lezer volgens Wente herinnerd aan de mogelijkheid van 'het goede' dat overwint van 'het kwade'.[12] Concluderend stelt Wente namelijk: "In overcoming the challenges offered to him, Harry fights as we once did for dignity and freedom, reminding us that good can prevail over evil."[13] Door de manier waarop Wente de fictieve strijd van 'het goede' tegen 'het kwade' vergelijkt met een historische gebeurtenis, vormt zij een te simplistisch beeld van de realiteit.

Een genuanceerdere lezing van de representatie van 'goed' en 'kwaad' in de verhalen van Harry Potter wordt gegeven door C. Neil Robinson. Robinson bekritiseert de simplistische en stereotyperende manier waarop de strijd tussen 'goed' en 'kwaad' wordt omschreven in deze *fantasy* verhalen. Het scheiden van 'goed' en 'kwaad', waarbij een personage vecht voor 'het goede' of 'het kwade', is volgens Robinson enerzijds nodig voor het begrip van kinderen, het publiek voor de Harry Potter verhalen, maar genereert tevens een onrealistische, gevaarlijke en simplistische kijk op de wereld.[14]

Wat gezien wordt als 'goed' en als 'kwaad' in een film is gebaseerd op associatie en interpretatie; 'goed' wordt bijvoorbeeld geassocieerd met licht en 'kwaad' met donker.[15] Wanneer het monster in een film 'de ander' representeert, zoals onder

---

[8] Literatuurwetenschappelijk onderzoek naar de verhaalwereld van Harry Potter is onder andere gedaan door Sarah Wente (2015) en Neil Robinson (2003).
[9] In het onderzoek van Sarah Wente (2015) is de thematiek van 'goed' versus 'kwaad' indirect onderwerp van haar onderzoek. Neil Robinson (2003) stelt de representatie van 'goed' versus 'kwaad' juist centraal om deze vervolgens te bekritiseren.
[10] Voor een discussie over de negatieve connotatie van het monster vanuit historisch perspectief zie o.a. David Gilmore (2003) en Stephen Asma (2009).
[11] Sarah Wente, "The Making of a New World: Nazi Ideology and Its Influence on Harry Potter," in *Wizard of Their Age: Critical Essays From the Harry Potter Generation,* red. Cecilia Konchar Farr (Albany: State University Press of New York Press, 2015), 110.
[12] Ibidem.
[13] Idem, 112.
[14] C. Neil Robinson, "Good and Evil in Popular Children's Fantasy Fiction: How Archetypes Become Stereotypes That Cultivate the Next Generation of Sun Readers," *English in Education* 37.2 (2003): 33.
[15] David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, negende editie (New York: McGraw-Hill International Edition, 2010), 64.

anderen David Joshua Bellin ziet in *fantasy* films, en dit monster met 'het kwaad' wordt geassocieerd, levert dit een problematische blik op de gerepresenteerde 'ander' op.[16] Door de manier waarop Credence als 'monsterlijke ander', het schijnbaar 'kwaadaardige' in de film, wordt geconstrueerd te onderzoeken, bestudeer ik de problematiek van dergelijke constructies in een populaire *fantasy* film als FANTASTIC BEASTS.

Hieronder volgt eerst een theoretisch kader waarin de concepten 'de ander' en 'het monster' met elkaar in relatie worden gebracht. Hierbij wordt gekeken naar de processen van betekenisgeving, representatie en *othering* volgens onder andere Stuart Hall, David Bordwell en E. Ann Kaplan. 'Het monster' wordt vervolgens eerst vanuit een historisch perspectief benaderd, waarna theoretische visies op het monster in film aan bod komen. Vervolgens wordt de aanpak van de analyse toegelicht, waarbij ingegaan wordt op wat een neo-formalistische filmanalyse inhoudt en welke criteria bij hebben gedragen aan het selecteren van de 10 geanalyseerde fragmenten.

[16] Bellin beschrijft in *Framing Monsters* (2005) de problematische manier waarop monsters in *fantasy* films worden geframed als *framing monsters*. Zijn visie op monsters in *fantasy* films komt in het theoretisch kader uitgebreider aan bod.

2.0 – Theoretisch Kader

2.1 – Drie processen: betekenisgeving, representatie en othering

In de kaders van dit onderzoek zijn drie verschillende maar verwante processen relevant: betekenisgeving, representatie, en *othering*. Volgens Stuart Hall staat betekenisgeving centraal in de vorming en instandhouding van cultuur.[17] Hall stelt namelijk: [C]ulture depends on its participants interpreting meaningfully what is happening around them, and 'making sense' of the world, in broadly similar ways."[18] Deze cultuur en haar leden geven niet enkel op eenzelfde manier betekenis aan de wereld, maar produceren volgens Hall deze betekenis ook in media.[19]

Deze betekenisgeving in een cultuur beschrijft Hall als een praktijk. Hij stelt:

> It is participants in a culture who give meaning to people, objects and events. Things 'in themselves' rarely, if ever, have any one, single, fixed and unchanging meaning.[20]

Mensen, objecten of momenten dragen dus volgens Hall geen betekenis in zich, maar worden op een bepaalde manier geïnterpreteerd. De manier waarop iets gerepresenteerd wordt, draagt bij aan de betekenisvorming, en wordt overgedragen door middel van taal, aldus Hall.[21]

Taal produceert en communiceert volgens Hall betekenis die middels representatie wordt overgebracht.[22] Representatie is volgens Hall namelijk: "[T]he production of meaning through language."[23] Hall noemt talen '*systems of representation*': een taal gebruikt elementen die hetgeen dat gecommuniceerd of uitgedrukt wordt, representeren. Hall stelt:

---

[17] Stuart Hall, "Introduction," in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. Stuart Hall, Jessica Evans en Sean Nixon (Londen: Sage Publications, 2013), xix.
[18] Ibidem.
[19] Idem, xviii.
[20] Idem, xix.
[21] Idem, xix-xxi.
[22] Stuart Hall, "The Work of Representation," in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. Stuart Hall, Jessica Evans en Sean Nixon (Londen: Sage Publications, 2013),14.
[23] Ibidem.

> These elements – sounds, words, notes, gestures, expressions, clothes – are part of our natural and material world; but their importance for language is not what they *are* but what they *do*, their function. They construct meaning and transmit it.[24]

Hall stelt de functie van deze elementen als deel van een taalsysteem voorop in de manier waarop zij betekenis construeren en overbrengen. Het systeem van representatie omvat dus de geconstrueerde betekenis die in de context van een bepaalde cultuur gegeven wordt middels interpretatie van het gerepresenteerde.

In *Making Meaning* (1989) bespreekt David Bordwell het proces van betekenisgeving aan film. Film wordt hierbij gezien als een taal met tekstuele cues die bijdragen aan de constructie van betekenis door de kijker.[25] Bordwell maakt in relatie tot het proces van betekenisgeving aan film onderscheid tussen interpretatie en comprehensie.[26] Zowel het interpreteren als het begrijpen van een film zijn actieve processen waarbij de film niet gezien wordt als een opslagplek waarin betekenis *gevonden* wordt, maar waar de kijker deze betekenis vanuit zijn of haar eigen positie *geeft* aan de film.[27] Bordwell stelt namelijk: "Meanings are not found but made."[28] Het verschil tussen comprehensie, of het begrijpen van, en interpretatie zet Bordwell als volgt uiteen:

> [C]omprehension is concerned with apparent, manifest, or direct meanings, while interpretation is concerned with revealing hidden, nonobvious meanings.[29]

Het begrijpen van een film heeft volgens Bordwell dus te maken met directe betekenissen en interpretatie onthult verbogen betekenissen.

Bordwell houdt zich voornamelijk bezig met interpretatie en dus de impliciete en symptomatische betekenis die aan film gegeven kan worden.[30] Impliciete betekenis wordt niet letterlijk uitgedragen door de film, maar is tussen de regels door zichtbaar en

---

[24] Stuart Hall, "Introduction", xxi.
[25] David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Londen: Harvard University Press, 1989), 3.
[26] David Bordwell, 2.
[27] Idem, 2-3.
[28] Idem, 3.
[29] Idem, 2.
[30] Idem, 8-10.

heeft te maken met bijvoorbeeld de thema's van een film.[31] Maar ook problemen die de kijker heeft, worden geadresseerd in de impliciete betekenisgeving.[32] Symptomatische betekenis verwijst naar economische, politieke of ideologische processen die de film onthult.[33] Deze impliciete en symptomatische betekenissen staan vaak in relatie tot de expliciete betekenis van een film: de letterlijke betekenis die wordt uitgedragen en door Bordwell wordt gekoppeld aan het begrijpen van een film.[34]

Bordwell is echter welk kritisch tegenover het proces van interpretatie en hoe dit in ander wetenschappelijk onderzoek gebeurt.[35] Bordwell bekritiseert het 'toepassen' van theorie op een film: theorie is niet nodig om een film te kunnen interpreteren, maar kan wel bijdragen aan deze interpretatie.[36] Interpretatie is, zoals Bordwell dit ziet, een skill waarmee film als systeem of als taal bekeken kan worden.[37] Het theoretisch kader van mijn onderzoek staat mijn interpretaties van de film bij, maar staat niet aan de basis van deze betekenisgeving. In dit onderzoek draagt interpretatie bij aan het begrijpen van de manier waarop *staging* en *framing* bijdragen een het positioneren van Credence als 'de ander'.

Hall benadrukt het aspect van 'verschil' in het representeren van *otherness*.[38] Hij stelt dat het maken van verschil nodig, maar ook gevaarlijk is.[39] Het maken van verschil is volgens Hall de essentie van betekenisgeving en daarom nodig in dit proces van betekenisgeving.[40] Het verschil tussen bijvoorbeeld zwart en wit is wat beide kleuren betekenis geeft, aldus Hall.[41] Ook begrijpen wij onszelf volgens Hall in relatie tot anderen waarbij er gekeken wordt naar overeenkomsten en verschillen tussen onszelf en anderen.[42] In betekenisgeving gebaseerd op verschil zit volgens Hall echter ook het gevaar.

Hall wijst op het gevaar van betekenisgeving aan de wereld en onszelf op basis van binaire opposities: het begrijpen van de wereld in termen van de ene of de andere extreme optie.[43] Hall wijst op de machtsrelaties van de polen in deze binaire opposities:

---

[31] David Bordwell, 8-9.
[32] Idem, 9.
[33] Ibidem.
[34] Idem, 8.
[35] Idem, 249-254.
[36] Idem, 250.
[37] Idem, 250-251.
[38] Stuart Hall, "The Spectacle of the 'Other'," in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. Stuart Hall, Jessica Evans en Sean Nixon (Londen: Sage Publications, 2013), 234.
[39] Stuart Hall, "The Spectacle of the 'Other'," 224.
[40] Idem, 234.
[41] ibidem.
[42] Stuart Hall, "Introduction", xix.
[43] Stuart Hall, "The Spectacle of the 'Other'", 224-225.

zo wordt wit gezien als dominant boven zwart en de man als dominant boven de vrouw.[44] Een ander gevaar van betekenisgeving gebaseerd op binaire opposities is stigmatisatie en uitsluiting. Hall stelt namelijk: "Marking 'difference' leads us, symbolically, to close ranks, shore up culture and to stigmatize and expel anything which is defined as impure, abnormal."[45] Betekenisgeving gebaseerd op binaire opposities leidt tot stigmatisatie en uitsluiting van iets of iemand die niet past binnen de gestelde grenzen.

De positie van Hall tegenover betekenisgeving gebaseerd op 'verschil' wordt voornamelijk duidelijk in het volgende citaat:

> It is both necessary for the production of meaning, the formation of language and culture, for social identities and a subjective sense of the self as a sexed subject – and at the same time, it is threatening, a site of danger, of negative feelings, of splitting, hostility and aggression toward the 'Other'.[46]

Hall benadrukt dus de ambivalentie van verschil waarbij het maken hiervan enerzijds betekenis genereerd, talen en culturen vormt, en aan de andere kant gezien kan worden als een gevaarlijk proces van *othering*.

Kaplan onderzoekt de representatie van *othering* in film vanuit een interdisciplinair onderzoeksveld waar *gender studies*, *post-colonial studies* en filmwetenschap samenkomen.[47] Vergelijkbaar met Hall ziet zij betekenisgeving tot stand komen in een culturele context: het proces dat Hall betekenisgeving noemt, beschrijft Kaplan echter als *looking*.[48] Hiermee beschrijft Kaplan het proces of de relatie waarin nieuwsgierigheid naar 'de ander' wordt geuit.[49] In dit proces kan sprake zijn van hiërarchische machtsverhoudingen, die ook volgens Kaplan tot stand komen door het maken van verschil.[50] In dit proces van *othering* in film wordt '*the Other*' ('de ander') volgens Kaplan gerepresenteerd in een passieve positie als resultaat van deze machtsverhoudingen.[51] Het personage *is* niet 'de ander', maar wordt in film in relatie tot anderen personages zo geconstrueerd.

---

[44] Stuart Hall, "The Spectacle of the 'Other'", 225.
[45] Idem, 237.
[46] Idem, 228.
[47] E. Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze* (New York: Routledge, 1997), xii-xiii.
[48] E. Ann Kaplan, xx-xxi.
[49] Idem, xvi-xvii.
[50] Idem, 4.
[51] Idem, xviii.

Jens Eder, Fotis Jannidis en Ralf Schneider beschrijven hoe fictieve personages te begrijpen en onderzoeken zijn in de context van de verhaalwereld waarin deze personages zich begeven. Personages worden in relatie tot andere personages in het narratief begrepen.[52] Eder et al. noemen deze relatiestructuur van personages de personageconstellatie. Dit is niet slechts de som van alle personages, maar kan gezien worden als de structurering van de personages in een verhaalwereld in relatie tot elkaar.[53]

Aansluitend bij Eder et al. wordt het personage Credence in de personageconstellatie van de film onderzocht. De positie van Credence als 'de ander' wordt in het narratief bepaald door de sociale en culturele geconstrueerde context van de verhaalwereld. In de verhaalwereld van FANTASTIC BEASTS is het hebben van magie de bepalend eigenschap waarop mensen van elkaar worden onderscheiden.[54] Credence past niet in deze structurering en behoort tot geen van beide groepen.

Het niet passen binnen de geconstrueerde grenzen van een cultuur kan een gevoel van *alienation* opwekken, zo stelt Mevlin Seeman.[55] Hoe een personage zich voelt, kan echter niet onderzocht worden wanneer de positionering van een personage in *staging* en *framing* van een film wordt geanalyseerd. Ook het gevoel dat de film op de kijker overbrengt wordt niet meegenomen in dit onderzoek. Film kan echter wel door middel van stilistische middelen bijdragen aan de representatie van gevoel, zo stellen David Bordwell en Kristin Thompson in *Film Art: An Introduction*.[56] Het gevoel van isolatie, zoals Seeman als een van de betekenissen van *alienation* beschrijft, kan bijvoorbeeld gerepresenteerd worden door een personage alleen in een shot te tonen.

Joshua David Bellin beschrijft in zijn boek *Framing Monsters* de tendens in *fantasy* films van *alienation* in relatie tot racisme. Bellin stelt namelijk: "[P]rocesses of social alienation are characteristic of the fantasy film genre…"[57] Volgens Bellin *framen fantasy* films de realiteit waarmee bij bedoelt dat zij een negatieve en oneerlijke manier van kijken construeren.[58] Hij noemt dit *framing monsters* wat hij als volgt omschrijft:

---

[52] Jens Eder, Fotis Jannidis, en Ralf Schneider, "Characters in Fictional Worlds: An Introduction," in *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Being in Literature, Film, and Other Media*, red. Jens Eder, Fotis Jannidis en Ralf Schneider (New York: Walter de Gruyter, 2010), 26.
[53] Ibidem.
[54] Voor een discussie over het racisme in TWW gebaseerd op het hebben van magie, zie Dustin Kidd (2014).
[55] Aan de term *alienation* kent Melvin Seeman in "On the Meeting of Alienation" vijf betekenissen toe: machteloosheid, betekenisloosheid, normloosheid, isolatie en zelfvervreemding die hij vanuit psychologisch en sociologisch perspectief toelicht.
[56] David Bordwell en Kristin Thompson, 61.
[57] Joshua David Bellin, *Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005), 19.
[58] Joshua David Bellin, 13.

> The process of 'framing monsters' [...] is a process one might broadly define as stigmatizing or scapegoating: a process whereby individuals or groups who lack an adequate means of self-representation or access to political power are made to bear disproportionate responsibility for social anxieties and ills and are therefore seen as justifiably robbed of human rights for the ostensible good of the whole or of the norm.[59]

Bellin beschrijft de constructie van het monster in *fantasy* film als monsterlijk wezen, en dus beroofd van mensenrechten, dat tegelijkertijd individuen en groepen zonder adequate zelfrepresentatie of politieke macht representeert. Met andere woorden wordt de sociaal geconstrueerde 'ander' gepositioneerd als 'het monster' en door deze positionering wordt 'de ander' beroofd van zijn mensenrecht.

Maar hoe wordt 'het monster' gedefinieerd? En welk onderzoek is er al gedaan naar het monster in film? Hieronder wordt, vertrekkend vanuit een historisch perspectief, het concept 'het monster' gedefinieerd en worden verschillende onderzoeken naar monsters in fictie met elkaar in relatie gebracht.

2.2 - Monsters

Volgens David Gilmore, die monsters vanuit historisch perspectief benadert, belichamen monsters alles wat gevaarlijk en verschrikkelijk is en zijn zij wereldwijd te vinden in verschillende verhalentradities.[60] Hoewel monsters in verhalen wereldwijd in verschillende vormen en maten voorkomen, hebben zij toch veel gemeen, aldus Gilmore. Hij benadrukt wel dat de overeenkomsten die hij uiteenzet voornamelijk gebaseerd zijn op Westerse visies en dus niet wereldwijd van toepassing zijn.[61]

Gilmore beschrijft monsters als bovennatuurlijke, mythische of magische producten van de verbeelding.[62] Hij stelt: "[I]maginary monsters provide a convenient pictorial metaphor for human qualities that have to be repudiated, externalized, and

---

[59] Joshua David Bellin, 13.
[60] David Gilmore, *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and all Manner of Imaginary Terrors* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003), 1.
[61] David Gilmore, 4.
[62] Idem, 8.

defeated."[63] Het monster in fictie fungeert volgens Gilmore dus veelal als metafoor voor onwenselijke menselijke eigenschappen.

Gilmore vat verschillende definities van andere schrijvers, waaronder Joseph Campbell samen.[64] Hieruit volgt een uitgebreide definitie van het monster:

> For Campbell and others, monsters are defined not only by their size, their malevolence, or their tendencies to eat human beings, but also by their morphological oddity and, especially, the joining of known organisms into weird, unnatural forms that shock.[65]

Deze 'definitie' is echter voornamelijk een opsomming van eigenschappen die worden gezien als hetgeen dat een monster tot monster maakt, zoals: grootte, kwaadwilligheid, de tendens om mensen te eten, en het veranderen van vorm.[66]

Deze eigenschappen, zoals Gilmore ze beschrijft, gelden voor monsters in het algemeen. Kirke Combe en Brenda Boyle onderscheiden daarentegen twee varianten monsters binnen de grenzen van fictie: gevonden en gemaakte monsters.[67] Het gevonden monster beschrijven zij als een plotse verschijning afkomstig uit de natuur die daarvoor niet bekend was bij de mens, en het gemaakte monster is volgens hen een cultureel product en dus ontstaan door het toedoen van de mens.[68]

Het personage Credence als monster, de Obscurus, wordt in dit onderzoek gezien als een gevonden én een gemaakt monster. De film vertelt namelijk dat de aangeboren magische krachten van Credence gevormd zijn tot een monster, omdat hij deze krachten door zijn opvoeding heeft moeten onderdrukken. De 'natuurlijke' aard van Credence is niet tot uiting kunnen komen door de cultuur waarin hij zich bevindt.

In relatie tot de eigenschappen die volgen uit de definitie van Gilmore roept Credence als monster, voorafgaand aan de analyse, associaties op met de morfologische eigenschap van het monster. Door zijn magie te onderdrukken heeft Credence een Obscurus gevormd die op momenten zijn menselijk lichaam overneemt. De gevormde Obscurus die in het menselijk lichaam huist, wordt door Newt omschreven als

---

[63] Idem, 4.
[64] Gilmore (2003) verwijst op verschillende momenten naar Joseph Campbell. Het werk van Campbell over mythes heeft bijgedragen aan de manier waarop er tegenwoordig geschreven wordt over mythes en diens monsters.
[65] David Gilmore, 7.
[66] Deze eigenschappen die voortkomen uit verschillende definities van het monster zet Gilmore (2003) in het tiende hoofdstuk verder uiteen.
[67] Kirk Combe en Brenda Boyle, *Masculinity and Monstrosity in Contemporary Hollywood Films* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 2.
[68] Ibidem.

parasitair. Er is dus sprake van een versmelting tussen een dierlijk parasitair 'wezen' en een menselijk lichaam.

Het vervagen van de grenzen tussen mens en dier, waar onder anderen Gilmore over schrijft, wordt al geruime tijd omschreven als een eigenschap of aanwijzing voor het monsterlijke.[69] Zo beschrijft onder andere Esther Cohen de Middeleeuwse verhaaltraditie van fabeldieren waarin de versmelting tussen mens en dier, of het overschrijden van de grens tussen mens en dier, wordt beschreven als kwaadaardig, duivels of monsterlijk.[70] Een verhalentraditie die tevens in FANTASTIC BEASTS te herkennen is.

Het samenkomen van het menselijk lichaam en parasieten is volgens Christy Tidwell een kenbare trope in *ecohorror* verhalen.[71] Dit genre, dat zij zowel in literatuur als films terug ziet komen, reflecteert de bestaande angsten over de natuur en de wildernis. Het narratief van dergelijke verhalen bevat vaak natuurlijke factoren die wraak nemen op de mens, aldus Tidwell.[72]

Tidwell bekritiseert het definiëren van *ecohorror* waarbij mens en natuur van elkaar gescheiden worden. Zij stelt namelijk:

> [H]uman and nonhuman are never truly separate; it is important, therefore, to note ecohorror narratives that challenge this devision of human and nonhuman, internal and external.[73]

Tidwell brengt *ecohorror* verhalen, waarin de scheiding tussen mens en natuur wordt bevraagd, onder de aandacht. Zij ziet namelijk een verschuiving in de gerepresenteerde angsten binnen het ecohorror genre van angsten over natuurlijke factoren buiten het menselijk lichaam naar angsten over het menselijk lichaam zelf en over wat er mogelijk in het lichaam leeft.[74]

---

[69] Zie hiervoor ook Esther Cohen (1994).
[70] Esther Cohen, "Animals in Medieval Perceptions: The Image of the Ubiquitous Other," in *Animals and Human Society: Changing Perspectives*, red. Aubrey Manning en James Serpell (Londen: Routledge, 1994), 65. In tegenstelling tot deze Middeleeuwse verhalentraditie werden wezens die half mens/half dier waren door Grieken en Romeinen juist gezien als Goden.
[71] Voorbeelden van echohorror films die Tidwell noemt zijn *Frogs* (1972), *Long Weekend* (1978), *The Happening* (2008), en *The Bay* (2012).
[72] Christy Tidwell, "Monstrous Natures Within: Posthuman and New Materialist Ecohorror in Mira Grant's Parasite," *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 21.3 (2014): 1.
[73] Christy Tiddwell, 2.
[74] Christy Tiddwell, 2.
Een voorbeeld van een boek dat binnen het ecohorror genre wordt geschaard en door Tidwell wordt aangehaald in haar tekst is het boek *Parasite* (2013) geschreven door Mira Grant.

Het monster in *ecohorror* zoals Tidwell deze beschrijft, begeeft zich in het menselijk lichaam en is dusdanig met het menselijk lichaam verweven dat het gezien kan worden als *posthuman*.[75] Voor een definitie van het Posthumanisme verwijst Tidwell naar Stacy Alaimo:

> Alaimo describes posthumanism as a mode "in which there are no solid demarcations between human and animal and in which the human is coextensive with the emergent natural/cultural world".[76]

Het vervagen van de grenzen tussen mens/dier en natuur/cultuur wordt dus gezien als onderdeel van het post-humanistisch denken.[77] Volgens Tidwell beïnvloeden de parasitaire wezens niet simpelweg de mensen in wiens lichaam zij huizen, maar kunnen zij niet gezien worden als gescheiden van hun menselijk *host*. In sommige gevallen neemt de parasiet zelfs het menselijk lichaam en diens bewustzijn geheel over.[78]

2.3 - 'De monsterlijke ander' in film

Onderzoek naar de representatie van 'de monsterlijke ander' is niet nieuw. Al eerder is het boek *Framing Monsters* van Bellin aan bod gekomen, waarin hij het *framen* van monsters in verschillende *fantasy* films analyseert. Deze films leveren volgens Bellin een bepaalde manier van kijken. Bellin stelt: "[T]hese films validate specific discourses and policies of exclusion, inequity, and victimization."[79] Bellin toont in zijn onderzoek aan hoe deze films discoursen en praktijken van ongelijkheid en uitsluiting valideren. Films zijn volgens Bellin niet enkel een product van een sociale context, maar reproduceren deze context ook.[80]

Ook Susana Loza onderzoekt de representatie van 'de monsterlijke ander' in film. Zij begint haar onderzoek met een vergelijkbare uitspraak als Bellin, maar dan over monsters. Volgens Loza produceren en reproduceren monsters, die zij ziet als sociale

---

[75] Christy Tidwell, 5.
[76] Ibidem. Tidwell verwijst naar Stacy Alaimo haar artikel "Discomforting Creatures: Monstrous Natures in Recent Films" in *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* (2010).
[77] Binnen het Posthumanisme lijkt de aandacht voornamelijk uit te gaan naar het *science fiction* genre, waarin technologische en wetenschappelijke invloeden die door toedoen van de mens resulteren in een posthuman subject een rol spelen. Curtis Carbonell stelt in "A Contest of Tropes: Screened Posthuman Subjectivities" (2015) echter dat het posthumanisme ook in relatie tot het *fantasy* genre, waar de film FANTASTIC BEASTS onder valt, relevant is.
[78] Christy Tiddwell, 5.
[79] David Joshua Bellin, 13.
[80] Idem, 8.

constructen, sociale discoursen en praktijken.[81] Zij onderzoekt vervolgens de representatie van angsten en verlangens over '*the racial other*' door de niet-menselijke personages, specifiek *aliens*, in DISTRICT 9 (2009) en AVATAR (2009) te analyseren. Zowel monsters als de film waar zij deel van uitmaken zie ik aansluitend op Bellin en Loza als reproducerend en producerend van sociale discoursen en praktijken.

Aansluitend op Bellin en Loza veronderstel ik ook dat niet-menselijke personages in film andere vormen van ongelijkheid representeren, wat bijdraagt aan het belang van onderzoek doen naar monsters en andere niet-menselijke personages in film. In tegenstelling tot Loza onderzoek ik niet welke specifieke angsten en verlangens over 'de ander' er gerepresenteerd worden in FANTASTIC BEASTS. In dit onderzoek wordt geanalyseerd hoe bepaalde stilistische middelen in film, in het bijzonder *staging* en *framing*, bijdragen aan de positionering van een personage als 'de monsterlijke ander'. De aanpak van deze analyse en de afbakening van het geanalyseerde materiaal volgt hieronder.

[81] Susana Loza, "Playing Alien in Post-Racial Times," in *Monster Culture in the 21st Century: A Reader*, red. Diem-My T. Bui en Marina Levina (New York: Bloomsbury Academic, 2013), 53.

3.0 – De aanpak van de analyse

3.1 – Het neo-formalisme

De analyse van dit onderzoek is al eerder geïntroduceerd als een neo-formalistische filmanalyse. Kristin Thompson beschrijft in *Breaking the Glass Armor* (1988) wat wordt verstaan onder een neo-formalistische filmanalyse. Thompson omschrijft het neo-formalsime als een benadering en niet als een methode.[82] Zij legt dit als volgt uit:

> Neoformalism as an approach does offer a series of broad assumptions about how artworks are constructed and how they operate in cueing audience responce. But neoformalism does not prescribe *how* these assumptions are embodied in individual films. Rather, the basic assumptions can be used to construct a method specific to the problems raised by each film.[83]

Volgens Thompson biedt het neo-formalisme als benadering dus een brede set aan veronderstellingen over de werking en constructie van kunstwerken in het algemeen die voor het onderzoeken van een specifieke film gebruikt kan worden om een voor die film specifieke methode te formuleren.

Een filmanalyse kan vanuit twee verschillende bronnen vertrekken: de film zelf of een theorie. Bij een neo-formalistische filmanalyse wordt er vanuit een film vertrokken die de interesse van de analyse heeft gewekt, aldus Thompson.[84] Een film wordt volgens Thompson geanalyseerd om vragen die deze oproept te beantwoorden en te verklaren. Wanneer er vanuit een theorie wordt vertrokken, bestaat er volgens Thompson het gevaar dat deze theorie in de film *gezocht* wordt en er dus een zelf verklarend onderzoek gedaan wordt.[85]

Hoewel de analyse vertrekt vanuit een specifieke film die de interesse van de analyse heeft gewekt, stelt Thompson dat het onderzoek ook bijdraagt aan een debat over de mogelijkheden van film als kunstvorm.[86] De resultaten van de analyse worden daarom naderhand in dialoog gebracht met andere filmwetenschappelijke onderzoeken en theorieën over vergelijkbare problematieken.[87] De film FANTASTIC BEASTS heeft mijn interesse gewekt en de volgende vraag opgeroepen: Hoe dragen *staging* en *framing* bij

---

[82] Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. (Oxford: Princeton University Press, 1988), 5-6.
[83] Kristin Thompson, 6.
[84] Idem, 5.
[85] Idem, 4.
[86] Idem, 6.
[87] Idem, 5.

aan de positionering van Credence als 'de monsterlijke ander' in FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM?

3.2 – De afbakening van het materiaal

Er zijn in dit onderzoek in totaal 10 fragmenten geanalyseerd.[88] Bij het selecteren van deze fragmenten is gelet op de personages die hierin te zien zijn (voornamelijk de aanwezigheid van Credence) en de plek van het fragment in relatie tot het verloop van de film. Credence wordt voornamelijk in relatie gebracht met *The Second Salemers*, Tina Goldstein, Percival Graves, de Obscurus, en tegen het einde van de film met protagonist Newt Scamender. Deze relaties worden allen mede bewerkstelligd door *the same-frame heuristic*: wanneer twee of meer personages eenzelfde frame delen, bewerkstelligt dit een relatie tussen deze personages.[89] Elk geselecteerd fragment toont een of meer van deze geconstrueerde relaties. De geselecteerde fragmenten zijn afkomstig uit het begin, midden en einde van de film. De ontwikkeling die Credence doormaakt, en hoe zijn positie in deze relaties mogelijk verandert, kan hierdoor worden meegenomen in het onderzoek.

De analyse is opgedeeld in twee delen. In het eerste deel worden de eerste twee deelvragen beantwoord: (1) Hoe en met welke personages wordt Credence door middel van *staging* en *framing* in relatie gebracht? En: (2) Hoe dragen *staging* en *framing* bij aan de positionering van Credence als 'de ander'? In dit eerste deel wordt Credence dus in relatie tot de andere personages (*The Second Salemers*, Tina, Graves en Newt) onderzocht. Het tweede deel van de analyse beantwoord de derde deelvraag:(3) Hoe wordt Credence door middel van *staging* en *framing* in relatie gebracht met de monsterlijke Obscurus? Hierin wordt Credence dus in relatie tot de Obscurus onderzocht. Door eerst de positionering van Credence als 'de ander' te analyseren en vervolgens hoe hij in relatie wordt gebracht met het monsterlijke in de film, kan de hoofdvraag beantwoord worden waarin gesteld wordt hoe Credence als monsterlijke ander wordt gepositioneerd.

---

[88] Wegens de lengte van de film en de grootte van dit onderzoek, is het niet mogelijk de hele film te analyseren.
[89] David Bordwell, 178-179.

3.3 – Staging en framing

Aangezien in dit onderzoek de aandacht uit gaat naar een enkel personage, wordt niet de hele constellatie onderzocht, maar enkel de plek van Credence in deze constellatie. Het is dus eerder de *characterisation* van Credence die wordt onderzocht. Dit beschrijven Eder et al. als volgt:

> Characterization (in the wide sense) can […] be defined as the process of connecting information with a figure in a text so as to provide a character in the fictional world with a certain property, or properties, concerning body, mind, behavior, or relations to the (social) environment.[90]

De constructie van Credence als 'de monsterlijke ander', de *characterization* als dusdanig, wordt geanalyseerd door zijn lichaam en gedrag in relatie tot zijn (sociale) omgeving te onderzoeken. *Staging* en *framing* dragen bij aan deze *characterization* van Credence.

Bordwell en Thompson beschrijven *staging* als onderdeel van mise-en-scène.[91] Deze omschrijving is nogal abstract: de figuren die in de mise-en-scène bewegen en performen, kunnen volgens deze beschrijving personages, dieren, objecten, en andere representaties van personen zijn.[92] In het eerste deel van de analyse beschrijf ik: welke personages er aanwezig zijn in de mise-en-scène, welke uitdrukking zij op hun gezicht dragen, welke lichaamshouding zij aannemen, hoe zij in een shot bewegen en, wanneer er meer personages in hetzelfde *frame* aanwezig zijn, hoe deze ten opzichte van elkaar gepositioneerd zijn. In het tweede deel van de analyse wordt er op dezelfde aspecten gelet, maar wordt er rekening mee gehouden dat de Obscurus mogelijk een andere vorm heeft dan een menselijk lichaam.

Volgens Bordwell en Thompson staat *staging* direct in relatie tot *framing*: de manier waarop de camera de mise-en-scène in beeld brengt, heeft namelijk invloed op hoe de personages hierin worden *gestaged*.[93] Voornamelijk de afstand van een personage ten opzichte van de camera heeft hier invloed op.[94] *Framing* wordt door Bordwell en Thompson beschreven in relatie tot cinematografie.[95] Zij stellen:

---

[90] Jens Eder, Fotis Jannidis en Ralf Schneider, 32.
[91] David Bordwell en Kristin Thompson, 138-146.
[92] Idem, 138.
[93] Idem, 145-146.
[94] Ibidem
[95] Idem, 186-212.

> In any image, the frame is not simply a neutral border; it imposes a certain *vantage point* onto the material within the image. In cinema, the frame is important because it actively *defines* the image for us.[96]

De manier waarop het *frame* het beeld kadreert, levert volgens Bordwell en Thompson dus een bepaald perspectief op.

Bordwell beschrijft in *Making Meaning* (1989) in relatie tot *the same-frame heuristic* het aspect *editing*.[97] *Editing*, de volgorde waarin shots getoond worden, en camerabeweging dragen bij aan het construeren van een relatie tussen twee personages.[98] *Staging, framing* en *editing* spelen een rol in de positionering van personages in relatie tot elkaar en dragen bij aan de invulling van deze relatie. Hoewel de nadruk in deze analyse ligt op de aspecten *staging en framing* wordt *editing* tevens meegenomen in de analyse van de fragmenten. Alvorens de analyse aan bod komt, volgt eerst een synopsis van de film.

[96] David Bordwell, 186.
[97] Idem, 178-179.
[98] Ibidem.

4.0 – De analyse

4.1 – Een synopsis

FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM toont de tovenaarsgemeenschap in 1926 in New York die ermee worstelt zijn bestaan verborgen te houden. De activistengroep *The Second Salemers*, een Obscurus, de tovenaar Grindelwald en Newt Scamander's ontsnapte fabeldieren dragen allen bij aan deze mogelijke onthulling.

De film toont de strijd van het Amerikaans magische congres MACUSA om de grenzen tussen de magische en niet-magische wereld te behouden. MACUSA (voornamelijk president Madam Picquery en schouwer Percival Graves) houdt zich bezig met de chaos die Grindelwald veroorzaakt, de mysterieuze verwoestingen in New York en uiteindelijk de ontsnapte fabeldieren van Newt.[99]

De film kent verschillende verhaallijnen die allen te maken hebben met één van boven genoemde gevaren. Eerst wordt de kijker gewezen op de onrust die Grindelwald heeft veroorzaakt in de wereld en opvolgende de zoektocht van MACUSA naar deze tovenaar. Vervolgens zien we Newt Scamander die vanuit Engeland in New York aankomt met een koffer vol fabeldieren. Deze koffer wordt per ongeluk verwisseld met de koffer van de niet-magische Jacob Kowalski waarna verschillende fabeldieren ontsnappen.

Ook zien we *The Second Salemers*, een protestgroep die het bestaan van magie betoogt en daarvoor waarschuwt. Aan het hoofd van deze groep staat Mary Lou Barbone. Zij is pleegmoeder van volwassenen Chastity en Credence en de achtjarige Modesty. De Barebones en Jacob Kowalski zijn personages zonder magie en behoren dus tot de groep niet-magische mensen.

Credence, maar ook de bij MACUSA werkzame meneer Graves, zijn niet wie zij in eerste instantie lijken. Credence blijkt toch magie te bezitten. Door het niet beoefenen van zijn magie is deze gevormd tot een parasitaire Obscurus. Credence als deze Obscurus is de oorzaak van de mysterieuze verwoestingen in New York en Graves blijkt Grindelwald in vermomming te zijn.

4.2 – Credence als 'de ander' door middel van staging en framing

In dit eerste deel van de analyse behandel ik achtereenvolgens met welke personages Credence hetzelfde frame deelt, hoe de personages vervolgens in dat frame

[99] De zorgen die Percival Graves uit over Grindelwald zijn niet gemeend. Graves blijkt uiteindelijk Grindelwald in vermomming te zijn. De identiteit van Graves is slechts een dekmantel voor Grindelwald om dichterbij de Obscurus te komen.

gepositioneerd zijn en hoe Credence in deze positionering als 'anders' wordt geconstrueerd. De houding van de personages en de afstand tussen personages dragen bij aan de invulling van deze relaties. Achtereenvolgens komen de relaties tussen Credence met *The Second Salemers*, Senator Shaw, Mary Lou, Graves, Newt, Tina en Modesty aan bod.

Credence wordt in relatie tot *The Second Salemers*, Senator Shaw, Mary Lou, Graves, en Newt gepositioneerd als 'de ander'. De positionering van Credence in relatie tot Tina en Modesty is gelijkwaardiger. De manier waarop Credence in een gelijkwaardigere positie ten opzichte van een ander personages wordt *geframend* en *gestaged* wijkt af van de manier waarop Credence als de onderdanige, passieve en onderdrukte 'ander' wordt gepositioneerd. Door deze verschillende posities van Credence te bespreken, worden de bijdragen van *framing* en *staging* aan het positioneren van Credence als 'de ander' getoond.

Fig. 1 fragment 1, shot 26.1 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Fig. 2 fragment 1, shot 26.2 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Credence wordt voor het eerst geïntroduceerd in relatie tot *The Second Salemers* in een scène waarin verschillende personages (Newt, Tina, Jacob, en *The Second Salemers*) voor het eerst elkaars pad kruizen. Hoewel Credence in dit fragment slechts twee keer te zien is (bijlage 1; shot 11 en 26), wordt zijn aanwezigheid in de film toch benadrukt en wordt hij gepositioneerd in relatie tot *The Second Salemers*. In een trackingshot dat van een medium shot overgaat naar een medium close-up (zie fig. 1 en 2) wordt Credence van klein naar groot getoond, waarmee zijn aanwezigheid wordt benadrukt. Op de achtergrond van dit shot zijn de Barebones (Mary Lou, Chastity en Modesty) gedeeltelijk te zien. Mede door het delen van het frame (*the same-frame heuristic)* en doordat zij allen met het lichaam dezelfde richting op staan gekeerd, wordt de relatie tussen de leden van deze groep bewerkstelligd.[100]

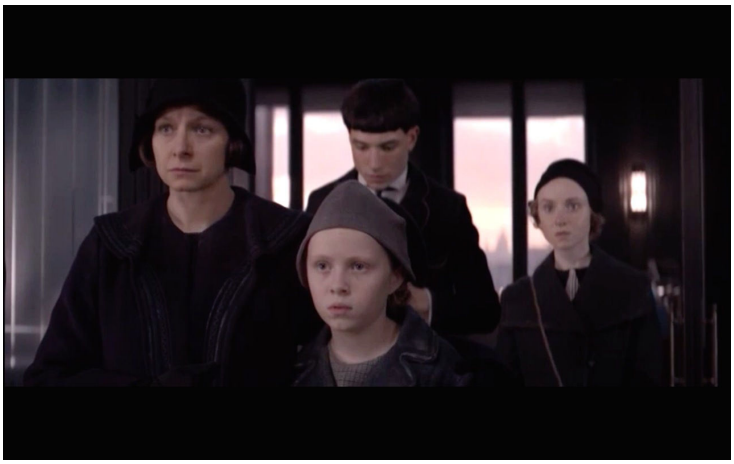


Fig. 3 fragment 2, shot 1 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

De Barebones delen slechts in één scène, wanneer zij een krantenredactie bezoeken, herhaaldelijk en volledig herkenbaar als 'gezin' hetzelfde frame (zie bijlage 3). Op andere momenten wordt het 'gezin' voornamelijk los van elkaar *geframed*, waarbij door middel van camerabewegingen en editing de personages in een shot aan elkaar worden verbonden (zie bijlage 1 en 3).[101] Hoewel *alle* leden van het 'gezin' voornamelijk los van elkaar worden *gestaged* en *geframed*, wordt de positie van Credence als 'anders' dan de overige Barebones benadrukt.

In figuur 3 is te zien hoe Credence op verschillende manieren als 'de ander' wordt gepositioneerd door middel van *framing* en *staging*. In dit medium close-up shot delen de Barebones als 'gezin' hetzelfde frame en staan zij wederom allen met het lichaam naar de camera gericht, wat hen positioneert als een saamhorige groep. Toch

[100] David Bordwell, 178-179.
[101] David Bordwell, 179.

valt Credence op als 'anders' door zijn houding, kijkrichting en gender die verschillen ten opzichte van de andere Barebones.

De manier waarop Credence als 'anders' wordt gepositioneerd ten opzichte van de andere Barebones draagt bij aan zijn positionering als 'de ander'. De andere personages staan met hun blik recht vooruit en Credence staat met zijn blik naar de grond gericht. De houding van Credence in relatie tot de andere personages kan geïnterpreteerd worden als een passieve houding. De positionering van Credence achter en optisch kleiner dan zijn pleegmoeder en zusjes draagt bij aan deze interpretatie.

Dat Credence in relatie tot de andere personages anders *is*, betekent niet dat hij daardoor als 'de ander' wordt gepositioneerd. Het verschil in gender tussen Credence en de andere personages in het frame zorgt er voornamelijk voor dat hij opvalt. De manier waarop Credence echter als man wordt gepositioneerd door *staging* en *framing*, draagt wel bij aan zijn positionering als 'de ander': hij valt dan wel op, maar hij staat nog steeds in een passieve houding achter drie vrouwen. Dat Credence als blanke man als 'de ander' wordt gepositioneerd is opmerkelijk, omdat normaliter vrouwelijke en niet-Westerse personages zo worden gepositioneerd, een problematiek die Hall en Kaplan uitgebreid aankaarten in hun werk.[102]

De aanwezigheid van Credence en zijn positie als 'de ander' wordt tevens benadrukt en bewerkstelligd middels *staging* en *framing*, wanneer eerst het 'gezin' als groep *freaks* wordt genoemd en later Credence dit label nogmaals individueel krijgt toegewezen. Dit label, dat volgens Dustin Kidd wordt toegekend aan een individu met een ongebruikelijk uiterlijk of ongebruikelijk gedrag, benadrukt de positie van het 'gezin' en voornamelijk Credence als 'anders'.[103]

[102] Zie Looking for the Other (1997) van E. Ann Kaplan en onder andere "The Spectacle of 'the Other'" van Stuart Hall (2013).
[103] Dustin Kidd, 225.

Fig. 4 fragment 2, shot 14.1 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Fig. 5 fragment 2, shot 14.2 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Staging en *framing* dragen bij aan de positionering van Credence als 'de ander' door het tonen van zijn reactie in een close-up shot waarin hij alleen wordt *geframed* en waarin hij zijn blik van de grond naar voren richt (zie fig. 4 en 5). Wanneer hij individueel nogmaals *freak* wordt genoemd, worden enkel hij en Senator Shaw, het personage dat het label toekent, in hetzelfde frame getoond (zie fig. 6).

Fig. 6 fragment 2, shot 24 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

In dit medium close-up shot staat Senator Shaw met zijn rug naar de camera en blokkeert hij gedeeltelijk het zicht op Credence die in het midden van het shot gepositioneerd staat. We krijgen door de *framing* en *staging* van de personages in dit shot wederom de mogelijkheid om de reactie van Credence te zien op de belediging van Shaw. Deze reactie is echter minimaal: Credence blijft met zijn blik naar de grond gericht staan en geeft geen weerwoord. Wederom toont Credence hier een passieve houding.

Credence heeft in drie andere relaties een vergelijkbare ondergeschikte en passieve positie: Mary Lou, Graves en Newt oefenen alle drie op verschillende manieren macht uit op Credence. Mary Lou is de pleegmoeder van Credence: er wordt dus een 'ouder-kind' relatie geconstrueerd tussen deze personages.

Fig. 7 fragment 3, shot 1.3 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

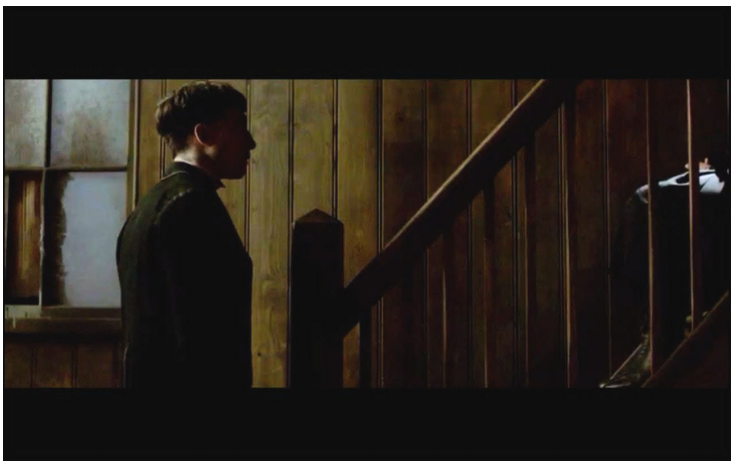


Fig. 8 fragment 3, shot 2 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

In figuur 7 en 8 zijn twee achtereenvolgende shots te zien waarmee de bijdrage van *staging*, *framing* en *editing* zichtbaar wordt in de positionering van Credence in relatie tot zijn pleegmoeder. Beide personages worden apart *geframed*, waarmee afstand in de relatie tussen hen wordt getoond.[104] Deze afstand wordt groter doordat Mary Lou boven en Credence onder aan de trap zijn gepositioneerd: een houding die de personages de volgende vier shots aanhouden (zie bijlage 3). Mary Lou wordt door deze positionering ten opzichte van Credence als verheven boven hem gerepresenteerd: ze zit letterlijk boven Credence.

Deze machtspositie van Mary Lou boven Credence wordt in dit fragment tevens geuit in een handeling: Credence overhandigt, nog steeds gepositioneerd onder aan de trap, zijn riem aan Mary Lou. Credence overhandigt met gebogen hoofd zijn riem aan Mary Lou die haar hand uitreikt (zie fig. 9).

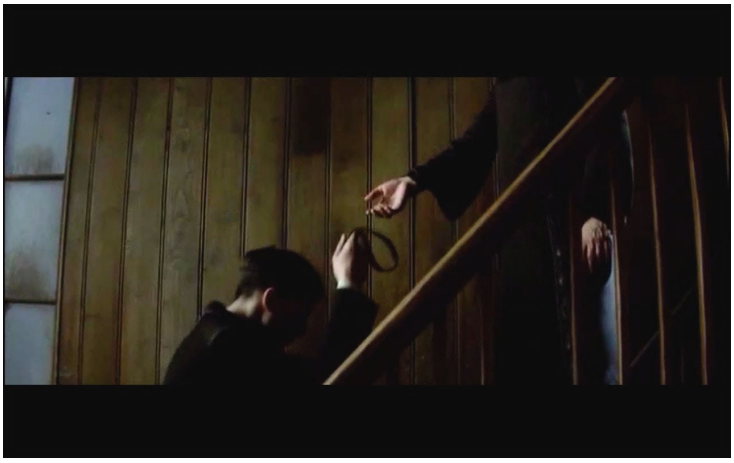


Fig. 9 fragment 3, shot 6 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

[104] David Bordwell, 179.

Deze handeling verwijst naar het herhaaldelijk straffen van het pleegkind door zijn pleegmoeder.[105] De *staging*, *framing* en *editing* dragen bij aan de constructie van de relatie tussen Credence en Mary Lou als een ongelijke en voor Credence schadelijke machtsrelatie tussen 'ouder' en 'kind'.

Ook tussen Credence en Graves wordt een ongelijke machtsrelatie geconstrueerd met Credence in de ondergeschikte positie. Deze personage ontmoeten elkaar drie keer in de film en delen in deze scènes vaker hetzelfde frame.[106] Credence en Graves worden, bij elke ontmoeting, dicht op elkaar staand in hetzelfde frame gepositioneerd wat bijdraagt aan de bewerkstelliging van een nauwe relatie (zie fig. 10, 11, 12, en 13).

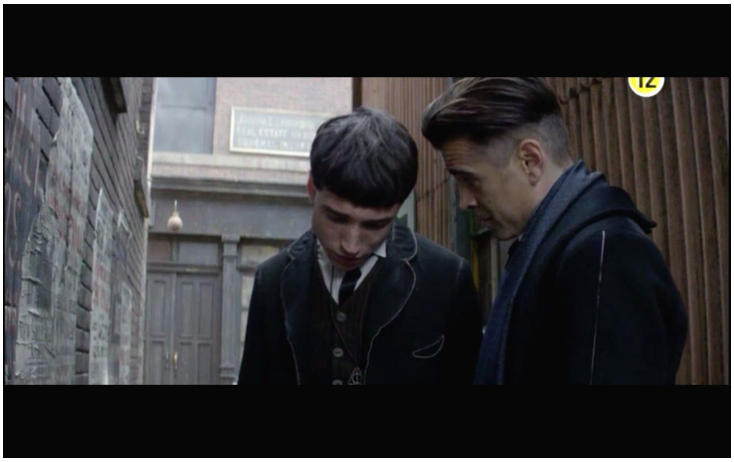


Fig. 10 fragment 5, shot 3 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Hoewel de relatie als een nauwe relatie wordt geconstrueerd, interpreteer ik deze relatie niet als gelijk. Credence staat met zijn blik naar de grond en Graves heeft zijn blik op Credence gericht. Tijdens de gehele interactie tussen deze twee personages (zie bijlage 5) maakt Credence geen oogcontact met Graves, staat hij met zijn blik naar de grond gericht en enigszins ineengedoken naast Graves. Daarnaast draagt Credence niet bij aan de handelingen die Graves insinueert. Credence laat de acties van Graves toe, maar reageert nauwelijks (zie fig. 11 en 12).

[105] Deze mishandeling komt tevens ter sprake in een gesprek tussen Newt en Tina en wordt nogmaals gerepresenteerd in een scene waarin Credence zijn riem al afdoet nog voor Mary Lou dit hoeft te zeggen.
[106] De tweede ontmoeting tussen deze twee personages staat weergeven in bijlage 5.

Fig. 11 fragment 5, shot 1 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

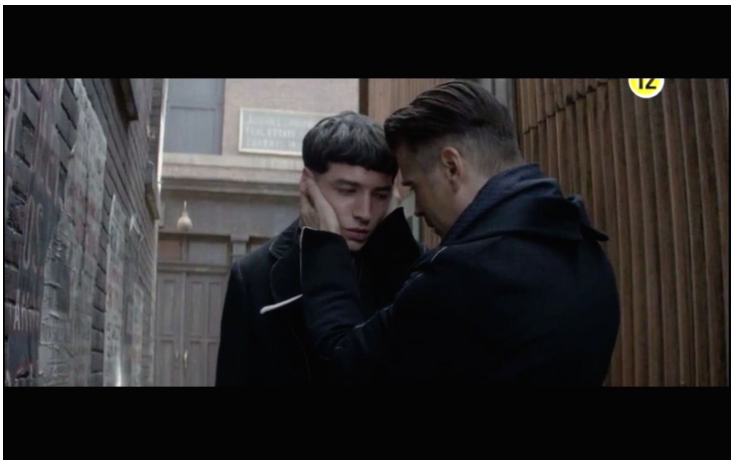


Fig. 12 fragment 5, shot 3 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Graves reikt om Credence heen om hem een ketting om te doen en Graves houdt het hoofd van Credence met beide handen vast (zie fig. 11 en 12). In beide handelingen draagt *staging* en *framing* bij aan het positioneren van Graves in een actieve en Credence een passieve positie.

De *staging* en *framing* van Credence en Graves zoals hierboven beschreven kan geïnterpreteerd worden als liefhebbend en een uiting van zorg van Graves over Credence. Ik stel echter een alternatieve lezing voor en interpreteer deze *staging* en *framing* als Graves die Credence manipuleert en zich in een actievere positie plaatst boven Credence. In volgende momenten in de film draagt *staging* en *framing* bij aan de positionering van Graves als manipulatief en zelfs mishandeld ten opzichte van Credence (zie fig. 13 en 14).

Fig. 13 fragment 7, shot 5 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Fig. 14 fragment 7, shot 6 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Figuren 13 en 14 tonen de achtereenvolgende shots waarin te zien is dat Graves zich over Credence buigt en vervolgens Credence slaat. Graves staat in een medium close-up shot boven Credence gepositioneerd en Credence zit ineengedoken met zijn blik naar de grond gericht op de grond (fig. 13). Vervolgens is, in wederom een medium close-up shot, de verbeten en gefrustreerde uitdrukking op het gezicht van Graves te zien terwijl hij Credence in zijn gezicht slaat (fig. 14). Net als tussen Credence en Mary Lou wordt er dus ook tussen Credence en Graves een ongelijke machtsrelatie geconstrueerd waar *staging* en *framing* bijdragen aan deze constructie. Het verschil is echter dat Credence veronderstelt een vriendschappelijke relatie, wellicht tevens 'ouder-kind' relatie, te hebben met Graves.

Tot slot wordt Credence ook met Newt in een ongelijke machtsrelatie gepositioneerd. De eerder besproken relaties zijn vrij expliciet geconstrueerd als ongelijke machtsrelaties waarin Credence een onderdanige positie krijgt toegewezen.[107]

[107] David Bordwell, 8-9.

De manier waarop Newt en Credence echter met elkaar in relatie worden gebracht door middel van *staging* en *framing* is impliciet ongelijk.[108]

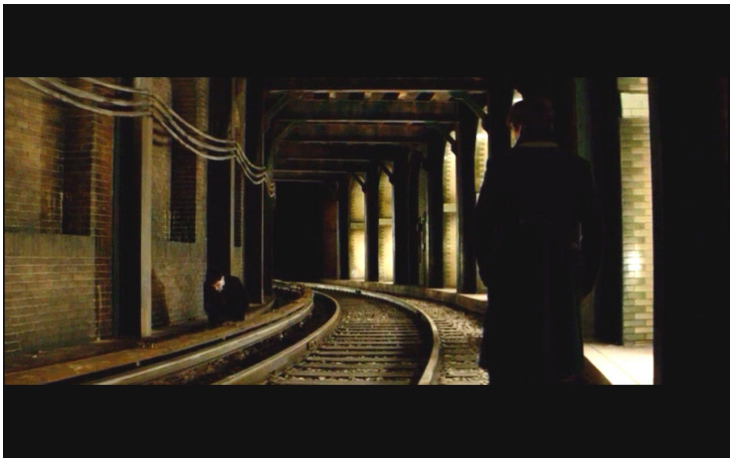


Fig. 15 fragment 9, shot 1 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Fig. 16 fragment 9, shot 2 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

De eerste keer dat Credence en Newt contact maken, worden zij in hetzelfde frame getoond. In dit long shot staat Newt in de voorgrond gepositioneerd en zit Credence gehurkt met zijn blik naar de grond gericht op de achtergrond (fig. 15). In het volgende shot, wederom een long shot, zit Credence nog steeds gehurkt op de grond, maar ditmaal op de voorgrond. In de achtergrond van dat shot is te zien dat Newt ook gehurkt zit en zich dus tot dezelfde hoogte heeft 'verlaagd' als Credence (fig. 16).

De manier waarop de personages in relatie tot elkaar *gestaged* en *geframed* worden, lijkt te suggereren dat er een gelijke relatie wordt bewerkstelligd of, aangezien Credence op de voorgrond 'groter' wordt gepositioneerd dan Newt (fig. 16), dat Credence zelfs de bovenhand heeft. De motivatie van Newt achter deze 'verlaging' tot

[108] David Bordwell, 8-9.

dezelfde hoogte als Credence is om Credence onder controle te krijgen en komt overeen met de manier waarop Newt zijn fabeldieren benadert.[109] De motivatie van Newt, in combinatie met de *framing* en *staging* van Credence en Newt in relatie tot elkaar, dragen bij aan mijn interpretatie van deze relatie als ongelijk waarbij Credence wederom als onderdrukt wordt gepositioneerd.

In twee relaties wordt Credence gelijkwaardiger gepositioneerd, waar *staging* en *framing* aan bijdragen, namelijk in relatie tot Modesty en in relatie tot Tina. Ook deze relaties worden bewerkstelligd volgens the *same-frame heurstic*.[110] De manier waarop deze relaties echter *geframed* en *gestaged* worden, verschilt van de hiervoor besproken relaties tussen Credence en andere personages in de film. Het grootste verschil zit in de manier waarop lichamelijk contact tussen deze personages wordt getoond in relatie tot de positionering van de personages ten opzichte van elkaar.

Fig. 17 fragment 2, shot 26 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

[109] Credence is op dat moment in de film al onthuld als Obscurus en wordt achtervolgt door MACUSA, Graves, Newt en Tina: al deze personages hebben hun eige motivatie om achter Credence als Obscurus aan te gaan. MACUSA wil de Obscurus vernietigen en daarmee de geheimhouding van de tovenaarsgemeenschap redden, Graves is eigenlijk Grindelwald in vermomming en wil de Obscurus 'gebruiken' voor nog ombekende redenen, en Newt en Tina willen de Obscurus 'redden'.
[110] David Bordwell, 178-179.

Fig. 18 fragment 4, shot 2 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Modesty en Credence zijn pleegbroer en zus en worden dus als 'broer' en 'zus' in het narratief gepositioneerd. *Staging* en *framing* dragen bij aan het bewerkstelligen van deze 'broer-zus' als een nauwe en gemoedelijke relatie. Bij het verlaten van de krantenredactie wacht Modesty tot Credence bij haar is om vervolgens samen hand in hand het kantoor te verlaten (fig. 17). Modesty insinueert net als Graves de handeling jegens Credence. Het verschil is echter dat Credence 'meedoet met' en 'bijdraagt aan' de handeling die Modesty insinueert (fig. 17) wat niet het geval is bij de geïnsinueerde aanraking van Graves (afbeelding 11 t/m 14) die Credence enkel 'toelaat'.

De eerste keer dat Tina en Credence hetzelfde frame delen, en de relatie tussen deze personages wordt bewerkstelligd door middel van *staging* en *framing*, is tijdens een *flashback* van Tina. In een medium shot zijn Tina en Credence op enige afstand hurkend naast elkaar te zien (fig. 18). Tina reikt in dit shot naar Credence om hem aan te raken en na enige terughoudendheid van Credence wordt deze aanraking toch toegelaten.

De houding van Tina in dit shot ten opzichte van Credence (fig. 18) komt overeen met de houding van Newt ten opzichte van Credence (fig. 16): zowel Tina als Newt hurken en imiteren daarmee de houding van Credence. De manier waarop deze handeling echter in het frame te zien is, draagt bij aan het bewerkstelligen van, in het geval van Tina, een gelijkwaardige en, in het geval van Newt, een ongelijke positie.

Concluderend kan ik aan het eind van het eerste deel van deze analyse stellen dat *staging* en *framing* bijdragen aan het herhaaldelijk en in verschillende relaties positioneren van Credence als ondergeschikte, onderdanig en passief. Deze positionering van Credence beperkt zich niet tot een van de groepen die de verhaalwereld structureren: magische (Graves en Newt) of niet-magische (*The Second*

Salemers en Mary Lou) personages.[111] De positionering van Credence in relatie tot Tina en Modesty wijkt af van de positionering van hem in relatie tot de andere besproken personages. De *framing* en *staging* van deze relaties draagt dus bij aan het aantonen van de positionering van Credence als 'de ander' in relatie tot *The Second Salemers*, Mary Lou, Graves, en Newt.

4.3 – Credence als 'het monster' door middel van staging en framing

In dit tweede deel van de analyse kijk ik naar de manier waarop het personage Credence in relatie wordt gebracht met de monsterlijke Obscurus. De Obscurus wordt op verschillende manieren vormgegeven in de film: we zien een obscurus zonder *host* in de koffer van Newt als vormloze massa, we zien een zwarte verwoestende massa door New York razen dat Credence als Obscurus representeert en we zien een samensmelting van Credence en deze massa in het metrostelsel van New York. Credence en de Obscurus staan dus in relatie tot elkaar, maar verschillen ook. Het zien van dit verschil is van belang wanneer er gekeken wordt naar de manier waarop Credence en Credence als Obscurus in relatie staan tot andere personages. Dit verschil wordt uiteengezet, wanneer de verschuiving van machtsverhoudingen in de relaties tussen Credence en Mary Lou, en Credence en Graves wordt beschreven.

Fig. 19 fragment 6, shot 1 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

In figuur 19 is het moment te zien waarop de machtsverhouding tussen Credence en Mary Lou verschuift. In dit medium close up shot staat Mary Lou, met haar rug naar de camera, op de voorgrond met haar lichaam richting Modesty gekeerd. Modesty staat gepositioneerd tussen Mary Lou en Credence, die achter haar met zijn hoofd naar de

[111] Dustin Kidd, 192-193.

grond gericht staat. Dit shot toont het laatste moment waarin Credence te zien is voordat de Obscurus Mary Lou omverblaast en vermoord (zie bijlage 6). De kijker weet op dat moment nog niet dat Credence de Obscurus is. Dat de machtsposities tussen deze personages op dat moment zijn gewisseld, blijkt later wanneer onthuld wordt dat Credence de Obscurus is. Dit shot kan dus gezien worden als voorteken voor de positionering van Credence als Obscurus in een machtigere positie. Credence lijkt vanuit deze positie, wraak te nemen op de onderdrukking en mishandeling, en de algehele onderdrukking door de sociaal geconstrueerde cultuur waarin magische en niet-magische mensen gescheiden moeten blijven.

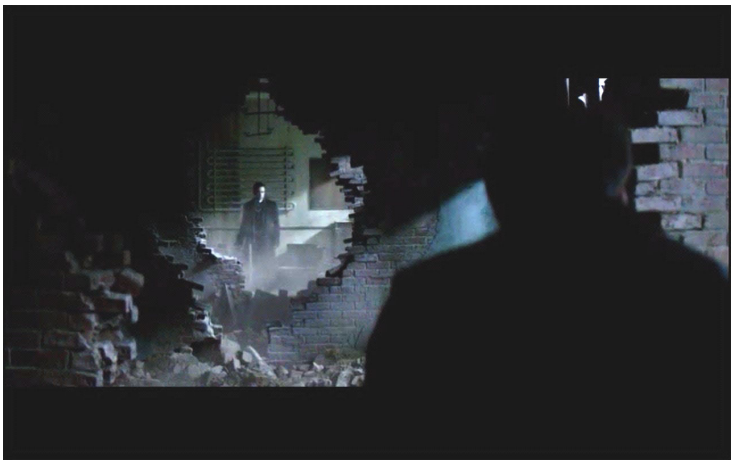


Fig. 20 fragment 8, shot 7(screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Het wisselen van machtsposities tussen Credence en Graves wordt uitgebreider uitgewerkt in de film. Figuur 20 toont het medium close-up shot op de rug van Credence met Graves in de achtergrond optisch kleiner gepositioneerd. De positionering van Credence op de voorgrond doet hem groter en imposanter lijken. De verhoudingen tussen deze personage benadrukt de ontstane afstand en staat in contrast met de manier waarop de personages op eerdere momenten in de film extreem dicht op elkaar gepositioneerd worden (zie bijlage 5).

Fig. 21 fragment 10, shot 1 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Fig. 22 fragment 10, shot 2 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

Figuren 21 en 22 tonen twee achtereenvolgende shots waarbij het plaatsen van deze shots achter elkaar een point-of-view construeert. We zien Graves omhoog kijken gepositioneerd in een long shot vanuit een extreem hoog gekantelde hoek. Zijn blik omhoog richting de camera wordt in het volgende shot ingevuld: hierin zien we namelijk de Obscurus als een grote vormloze massa tegen het plafond van het metrostelsel (fig. 22). De *staging*, *framing* en *editing* van deze shots dragen bij aan het positioneren van de

Obscurus als machtig boven Graves. Deze constructie wordt herhaaldelijk toegepast in de film waarbij de machtige positie van het de Obscurus als gevaarlijk, groot en angstaanjagend monster wordt bewerkstelligd.[112]

Staging, *framing* en ook *editing* dragen voornamelijk bij aan het positioneren van de Credence als Obscurus als monster doordat: Credence optisch groter en dichter bij de camera wordt gepositioneerd ten opzichte van andere personages, en doordat hij voornamelijk alleen in een shot getoond wordt waar de personages in het shot erna een geschokte uitdrukking op hun gezicht dragen. Op het moment waarop de kijker Credence voor het eerst ziet veranderen in de Obscurus wordt een close-up shot van zijn gezicht, waarin te zien is dat zijn ogen van kleur veranderen, afgewisseld met een reactie close-up shot van Modesty die terugdeinst en angstig kijkt (zie fig. 23 en 24).

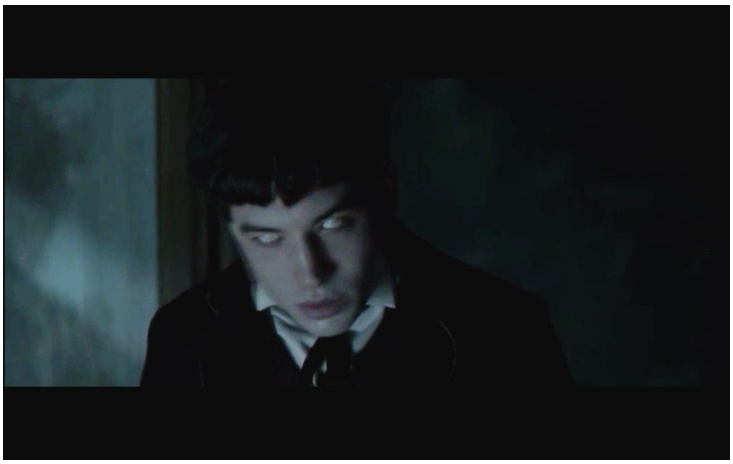


Fig. 23 fragment 8, shot 12

Fig. 24 fragment 8, shot 13

[112] David Gilmore, 7.

De grote van de Obscurus in combinatie met de manier waarop Credence groter en imposanter op de voorgrond van enkele shots verschijnt, de vreemde onnatuurlijke vorm die die Credence als Obscurus aanneemt, en de angst die hij aanjaagt bij Modesty doen denken aan de opsomming van monsterlijke eigenschappen die David Gilmore geeft.[113]

De menselijkheid van Credence wordt direct 'afgenomen' en deze monsterlijke eigenschappen worden toegekend door middel van *staging*, *framing*, *editing* wanneer Credence als Obscurus, zoals later blijkt, Mary Lou vermoord (fig, 25). Het eerste moment waarop Credence en de Obscurus in dezelfde scène worden weergegeven, en waar gehint wordt naar het feit dat Credence de Obscurus is, wordt er geen overgang getoond van Credence naar Obscurus. De Obscurus wordt getoond als monsterlijk wezen dat binnen een seconden een personage van het leven beroofd.

Fig. 25 fragment 6, shot 13 (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 28-03-2017)

In de manier waarop Credence als Obscurus wordt *geframed* en *gestaged*, is het lichaam van Credence niet meer herkenbaar. Het personage dat eerst wordt gepositioneerd als 'de ander' wordt plots *geframed* als het monster, waarbij de menselijkheid van Credence vervaagt. De manier waarop Credence *geframed* en *gestaged* wordt, is overeenkomstig met het proces van *framing monsters* zoals David Bellin dit beschrijft.[114]

Ook herken ik de trope uit het *ecohorror* genre dat Christy Tidwell beschrijft waarbij het menselijk lichaam versmelt met een parasitair wezen, zo wordt de Obscurus door Newt omschreven in de film.[115] De scheiding tussen het menselijk lichaam van Credence en de Obscurus die hem overneemt, wordt steeds minder zichtbaar zoals ook

[113] David Gilmore, 5-7.
[114] Joshua David Bellin, 13.
[115] Christy Tidwell, 2-5.

te zien in de onderstaande afbeelding waarin de laatste momenten van Credence worden getoond (zie fig. 26).

Fig. 26 het laatste shot waarin het menselijk lichaam van Credence te herkennen is in de Obscurus die op dat moment wordt vernietigd door MACUSA (screenshot door Sophie Robat, gemaakt op 16-04-2017)

5.0 – Conclusie

In dit onderzoek heb ik de vraag gesteld hoe *staging* en *framing* bijdragen aan het positioneren van Credence als 'de monsterlijke ander' in FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM. De neo-formalistische filmanalyse, naar de benadering van David Bordwell en Kristin Thompson, toont dat Credence door middel van *staging* en *framing* in relatie tot andere personages voornamelijk als 'anders' wordt gepositioneerd. Zoals Stuart Hall ook stelt, staat het maken en zien van verschil centraal in het proces van betekenisgeving.

In de *staging* en *framing* van Credence in FANTASTIC BEASTS dragen verschillende elementen bij aan de positionering van hem als 'de ander' zoals zijn houding en positionering ten opzichte van andere personages. Hoewel zijn gender op een enkel moment ook bij lijkt de dragen aan de *othering* van Credence, lijkt dit voornamelijk een strategisch middel om hem als personage op te laten vallen. Het 'anders zijn' van een personage betekent niet direct dat een personage daardoor ook als 'de ander' wordt gepositioneerd.[116]

[116] O.a. Kaplan (1997) en Hall (2013) beschrijven *othering* als een proces waarbij 'de ander' als dusdanig wordt gepositioneerd. Dustin Kidd (2014) bespreekt een vergelijkbaar proces waarbij het label *freak* wordt toegekend: iemand is geen freak, maar krijgt dit label toegekend en wordt dus als dusdanig gepositioneerd.

Kaplan ziet 'de ander' in het proces van *othering* gerepresenteerd in een onderdanige, machteloze of onderdrukte positie.[117] Credence wordt voornamelijk in relatie tot *The Second Salemers*, Senator Shaw, Mary Lou, Graves, en Newt door middel van *framing* en *staging* gepositioneerd als 'anders' en tevens als onderdanig, passief en onderdrukt. In relatie tot Tina en Modesty wordt Credence minder expliciet als 'anders' geconstrueerd en in deze relaties heeft hij een gelijkwaardigere positie. Ik interpreteer de manier waarop Credence wordt gepositioneerd in de ongelijke machtsrelaties met het proces van *othering* zoals Kaplan en Hall dit beschrijven. De afwijkende positie van Credence in relatie tot Tina en Modesty vormt een contrast en draagt bij aan deze interpretatie. Ik kan dus stellen dat *staging* en *framing* bijdragen aan het positioneren van Credence als 'de ander' de in de personageconstellatie van de film.

De ontwikkeling die het personage Credence doormaakt in FANTASTIC BEASTS draagt bij aan de manier waarop *framing* en *staging* bijdragen aan het positioneren van Credence als 'de monsterlijke ander'. Na de onthulling van Credence als Obscurus, verandert de manier waarop hij wordt *geframed* en *gestaged*: hij staat dichter bij de camera en verder verwijderd van andere personages in hetzelfde frame waardoor hij groter wordt getoond en hij wordt vaker alleen in een frame getoond waarna in het opvolgende shot een geschokte reactie van een tegenspeler wordt getoond.

Deze *framing* en *staging* dragen bij aan het omdraaien van de machtsrelaties waarbij Credence de machtspositie inneemt. In eerste instantie lijkt deze machtspositie voornamelijk te verschuiven naar Credence als Obscurus: de eerste keren dat deze overgang getoond wordt, verandert Credence vrij plots in de vormloze zwarte Obscurus. Tegen het einde van de film wordt de grens tussen het menselijk lichaam van Credence en de Obscurus steeds minder zichtbaar. De *ecohorror* trope die Tidwell beschrijft, waar het menselijke en niet-menselijke niet meer van elkaar te onderscheiden zijn, zie ik ook in de vormgeving van Credence in relatie tot de Obscurus.[118]

Wat Credence als Obscurus voornamelijk monsterlijk maakt, is de manier waarop de plotse overgang van Credence als mens naar de vormloze Obscurus na de onthulling de menselijkheid van Credence 'afneemt'. In de eerste *staging* en *framing* van de Obscurus is geen menselijkheid te herkennen: het is een zwarte vormloze massa die ander personages angst aanjaagt en zelfs een personage vermoordt. Credence die eerst gepositioneerd wordt als 'de ander' wordt plots gepositioneerd als 'het monster'. Vervolgens is het menselijk lichaam van Credence weer gedeeltelijk te herkennen in de *framing* en *staging* van de Obscurus. Deze 'terugkeer' van zijn menselijkheid benadrukt

[117] E. Ann Kaplan, xviii.
[118] Christy Tidwell, 2.

hoe problematisch het is dat het ministerie van toverkunst, MACUSA, hem uiteindelijk wist uit de verhaalwereld.

Aangezien dit de eerste film van de FANTASTIC BEASTS *franchise* is, moet nog blijken hoe de verhaallijn van Credence wordt doorgezet. Hoewel hij uit de verhaalwereld gewist lijkt te zijn, vliegt er aan het eind van de film een klein zwart fragment weg. Mogelijk verwijst dit naar het terugkeren van Credence in een volgende film. Dat Credence deze film mogelijk heeft overleeft, betekent niet dat deze eerste film een minder problematisch beeld geeft van de gerepresenteerde 'ander'.

De film lijkt met de verhaallijn van Credence de boodschap uit te dragen dat je niet moet onderdrukken wie je bent: wanneer je dit wel doet, heeft dit grote destructieve gevolgen voor jezelf en je omgeving. Tegelijkertijd wordt er een wereld getoond waarin groepen mensen gescheiden van elkaar moeten blijven. Deze structurering van de verhaalwereld maakt het 'zijn wie hij echt is' voor Credence onmogelijk. De ontwikkeling die het personage Credence heeft doorgemaakt in de verhaalwereld en de ideologische boodschap die de film tracht uit te dragen, benadrukt de problematische aard van de structurering van deze verhaalwereld en Credence zijn positie als 'de monsterlijk ander' daarin. Zoals Bellin ook stelt produceert de manier waarop monsters in *fantasy* films worden *geframed* (*framing monsters*), waarbij 'de ander' wordt gerepresenteerd als monster, een problematische blik op 'de ander' in de samenleving.[119]

[119] Joshua David Bellin, 13.

6.0 – Bibliografie

6.1 - Literatuur

Alaimo, Stacey. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self.* Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Asma, Stephen. *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford: University Press, 2009.

Bellin, Joshua David. *Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.

Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Londen: Harvard University Press, 1989.

Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Negende editie. New York: McGraw-Hill International Edition, 2010.

Carbonell, Curtis. "A Contest of Tropes: Screened Posthuman Subjectivities." In *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, geredigeerd door Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck en Curtis D. Carbonell, 153-162. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Cohen, Esther. "Animals in Medieval Perceptions: The Image of the Ubiquitous Other." In *Animals and Human Society: Changing Perspectives*, geredigeerd door Aubrey Manning en James Serpell, 59-80. Londen: Routledge, 1994.

Combe, Kirk en Brenda Boyle. *Masculinity and Monstrosity in Contemporary Hollywood Films.* New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Eder, Jens, Fotis Jannidis, en Ralf Schneider. "Characters in Fictional Worlds: An Introduction." In *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Being in Literature, Film, and Other Media*, geredigeerd door Jens Eder, Fotis Jannidis en Ralf Schneider, 3-64. New York: Walter de Gruyter, 2010.

Gilmore, David D. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and all Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

Hall, Stuart. "Introduction." In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Tweede editie, geredigeerd door Stuart Hall, 13-74. Londen: Sage Publications, 2013.

Hall, Stuart. “The Work of Representation.” In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Tweede editie, geredigeerd door Stuart Hall, 13-74. Londen: Sage Publications, 2013.

Hall, Stuart. “The Spectacle of the ‘Other’.” In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Tweede editie, geredigeerd door Stuart Hall, 223-290. Londen: Sage Publications, 2013.

Kaplan, E. Ann. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1997.

Kidd, Dustin. *Pop Culture Freaks: Identity, Mass Media, and Society*. Boulder: Westview Press, 2014.

Loza, Susana. “Playing Alien in Post-Racial Times.” In *Monster Culture in the 21st Century: A Reader*, geredigeerd door Diem-My T. Bui en Marina Levina, 53-72. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

Robinson, C. Neil. “Good and Evil in Popular Children’s Fantasy Fiction: How Archetypes Become Stereotypes That Cultivate the Next Generation of Sun readers.” *English in Education* 37.2 (2003): 29-36.

Said, Edward Wiliam. *Orientalism*. Londen: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Seeman, Melvin. "On the Meaning of Alienation." *American Sociological Review* 24.6 (1959): 783-791.

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

Tidwell, Christy. “Monstrous Natures Within: Posthuman and New Materialist Ecohorror in Mira Grant’s Parasite.” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 21.3 (2014): 1-12.

Wente, Sarah. “The Making of a New World: Nazi Ideology and Its Influence on Harry Potter.” In *Wizard of Their Age: Critical Essays From the Harry Potter Generation,* geredigeerd door Cecilia Konchar Farr, 89-110. Albany: State University Press of New York Press, 2015.

6.2 – Audiovisueel materiaal

Fantastic Beasts and Where to Find Them. Geregisseerd door David Yates. 2016. California: Warner Home Video, maart 2017. DVD.

7.0 – Bijlagen: Analysetabellen fragmenten FANTASIC BEASTS

Bij het analyseren van de fragmenten uit de film, heb ik gebruik gemaakt van de terminologie zoals Bordwell en Thompson deze gebruiken in *Film Art: An Introduction*. Voor de gebruikte termen bij het analyseren van camera-afstand, camerahoek en beweging van het frame zijn de volgende termen gebruikt:

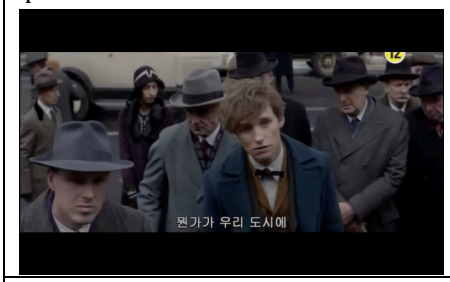
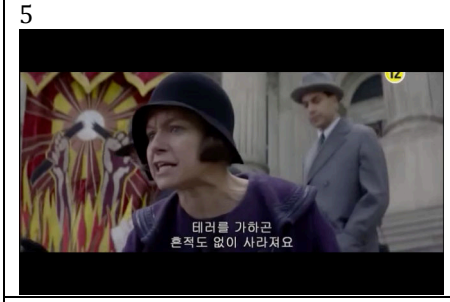
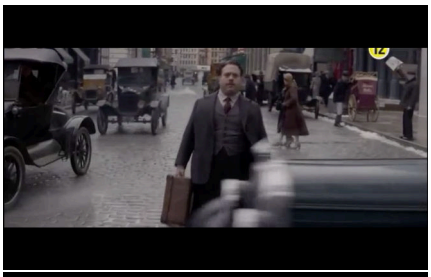
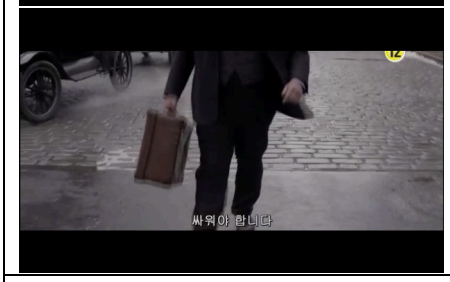
Camera-afstand: *Extreme long shot* (ELS), *Long shot* (LS), *Medium shot* (MS), *Medium close-up* (MCU), *Close-up* (CU), *Extreme close-up* (ECU).[120]

Beweging van het frame: *Pan*, *Tilt*, *Trackingshot*, *Crane shot*, *Handheld*, *Reframing*, *Followingshot*.[121]

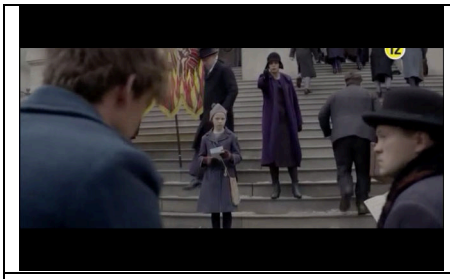
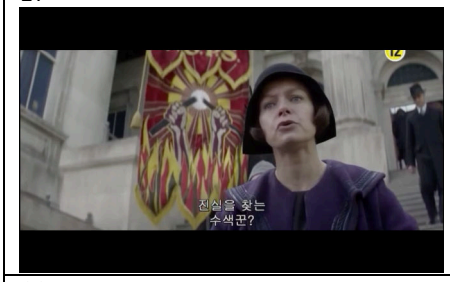
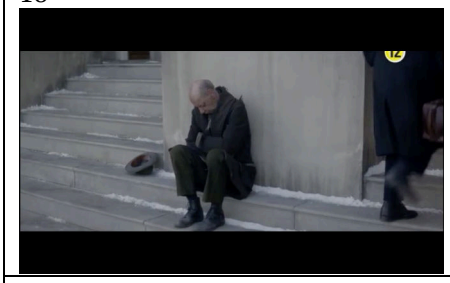
7.1 – Fragment 1: Introductie Credence en The Second Salemers

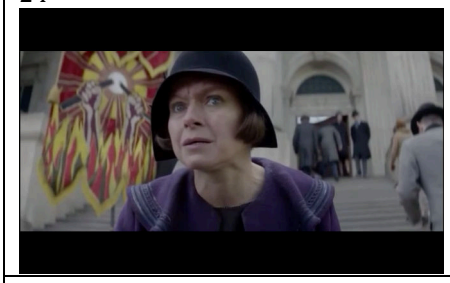
Shot	**Framing**		**Staging**		
# en screenshot	*Camera afstand*	*Beweging van het frame*	*Personage(s)*	*Positionering*	*Beweging*
1	LS naar	Crane shot	Newt, Tina, en omstanders	Newt nadert Tina en komt heel dicht bij haar	Newt beweegt richting menigte met daarin Tina.
2	MCU		Newt, Tina, en omstanders	Newt en Tina maken contact	Newt botst tegen Tina aan, Tina kijkt geërgerd op.

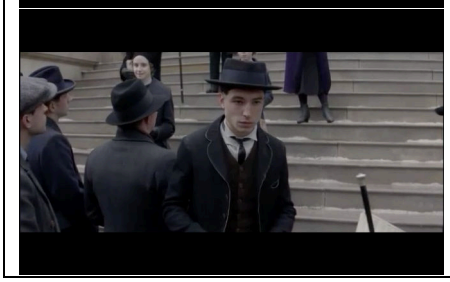
[120] Borwell en Thompson, 195-196.
[121] Borwell en Thompson, 198-205.

3	MS	Tracking shot	Newt, *The Second Salemers*, en omstanders	Newt in het midden van het frame in menigte, aandacht richting *The Second Salemers*	Newt beweegt door menigte
4 	MS	Following shot	Newt en omstanders	Newt in het midden van het frame, in menigte	Newt beweegt even en blijft vervolgens staan.
5 	MCU	Crane shot	Mary Lou	Mary Lou in het midden van het frame (terwijl het frame om haar heen draait)	Mary Lou gebaart enthousiast bij haar rede.
6  	LS	Tilt en tracking shot	Jacob	Jacob in het midden van het frame komt van zijn hoofd tot zijn tenen in beeld	Jacob loopt doelgericht met een koffer naar de bank
7	MS	Tracking shot	Jacob en omstanders	Jacob in het midden van het frame nadert omstanders	Jacob loopt richting omstanders en de bank
8	MCU	Following shot Jacob	Tina, Jacob en omstanders	Tina staat in het begin van het frame in	Tina kijkt naar de menigte en

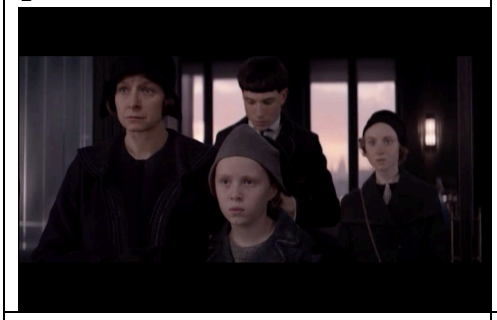
				het midden gepositioneerd waarna Jacob van achter haar vandaan deze positie inneemt	Jacob passeert haar nauw en loopt richting de bank
9 	MCU	Following shot	Jacob, Newt en omstanders	Jacob in het midden van het frame en Newt staat links van hem	Jacob loopt vooruit en struikelt
10 	CU		Jacob	Jacob in het midden van het frame	Jacob struikelt over koffer van Newt
11 	MCU	Reframing	Newt, Credence en omstanders	Newt links van het midden in het frame. Rechts op de achtergrond staat Credence.	Newt bukt om Jacob overeind te helpen
12 	MS	Following shot Newt	Newt, Jacob en omstanders	Newt in het midden van het frame, Jacob verschijnt kort CU in de voorgrond	Jacob komt overeind
13 	MS	Tilt	Newt, Jacob, Modesty, Mary Lou en omstanders	Newt links voor in het frame, Modesty in het midden op de achtergrond en Jacob links tussen Newt en Modesty. Het frame volgt kort Jacob en onthuld Mary	Jacob draait om en gaat de trap van de bank omhoog.

				Lou in het midden op de achtergrond	
14	MS	Following shot	Newt en omstanders	Newt in het midden van het frame	
15	MCU	Tracking	Mary Lou	Mary Lou iets rechs van het midden van het frame gepositioneerd	Maakt armgebaar naar Newt
16	MS	Following shot	Newt en omstanders	Newt midden van het frame	
17 	MS	Following shot	Mary Lou	Mary Lou iets rechts van het midden van het frame	
18 	LS	Tracking shot	Omstander	Omstander midden van het frame	
19	LS	Tracking shot	Omstander	Omstander midden van het frame naar de	De omstander komt de bank uit en gooit

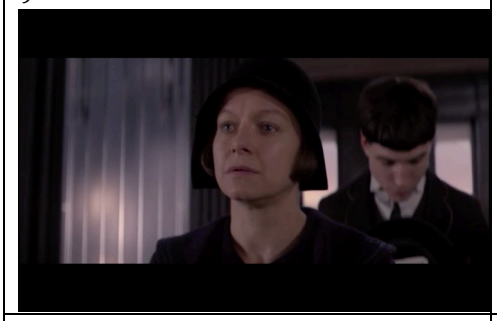
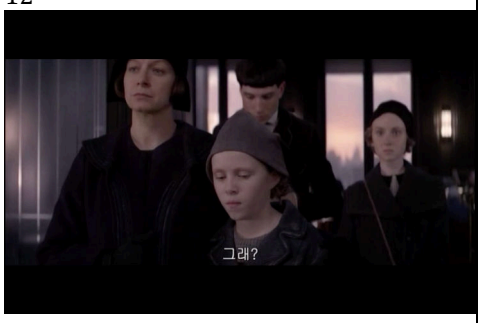
				munt omhoog	een munt omhoog
20	CU	Tilt	Mary Lou en omstanders	Het frame volgt de munt, maar iets langzamer dan zijn beweging. Op de achtergrond staat de menigte	Munt beweegt omhoog
21	CU	Tracking shot	Newt	Koffer van Newt in het midden van het frame	Koffer wordt langzaam opengewerkt door klauwtjes vanuit de koffer
22	MCU	Following shot		De munt blijft in het midden van het frame	De munt valt van de trap
23	ECU	Tracking shot		Klauwtjes die uit de koffer komen in het midden van het shot	Klauwtjes openen langzaam de koffer
24 	MCU	Crane shot	Mary Lou	Mary Lou in het midden van het shot terwijl de camera om haar heen beweegt	Mary Lou maakt handgebaren bij haar rede
25	MCU		Tina en omstanders	Tina staat verschuilt achter	

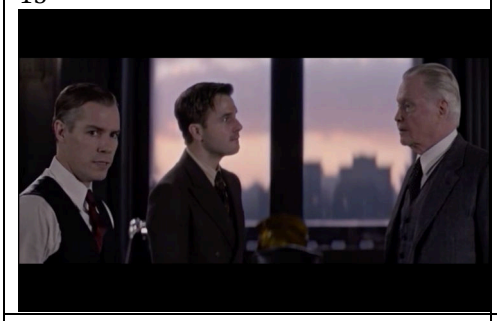
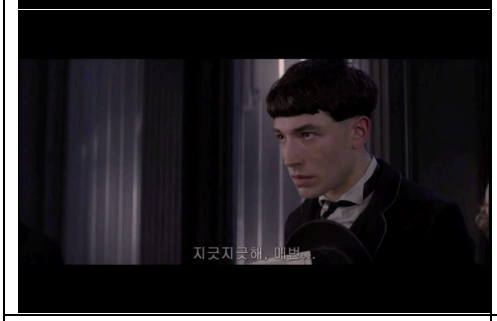
				omstanders	
26 	Van LS naar MS	Tracking shot	Credence, Modesty, Chastity en omstanders	In het midden van het frame staat Credence met gedeeltelijk zichtbaar achter hem de andere Barebones	Credence deelt schuchter flyers uit en kijkt langzaam op

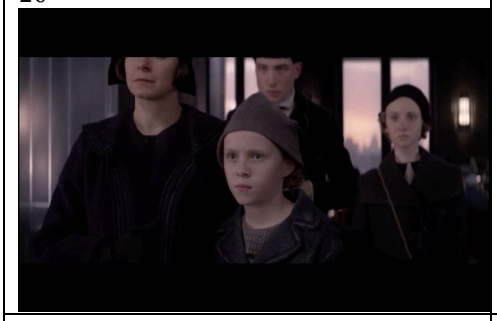
7.2 – Fragment 2: De Barebones op bezoek bij de redactie

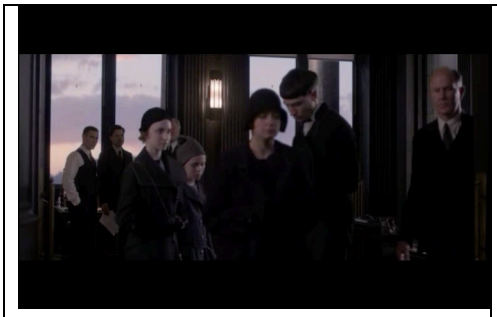
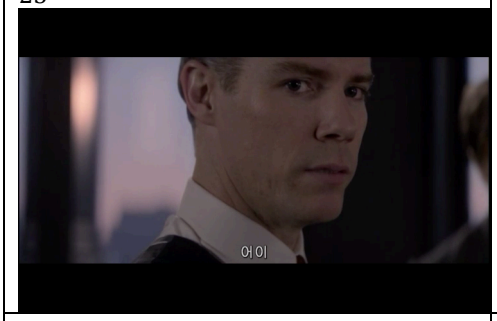
Shot	**Framing**		**Staging**		
# en screenshot	*Camera afstand*	*Beweging van het frame*	*Personage(s)*	*Positionering*	*Beweging*
1 	MS	Tracking shot	De Barebones	Mary Lou in het midden van de groep en wordt langzaam in het midden geframed	
2 	MS		Senator Shaw	Rechts van het midden zit Shaw in een stoel	
3	MCU		Mary Lou, Credence	Mary Lou in het midden van het frame	Mary Lou kijkt recht vooruit om

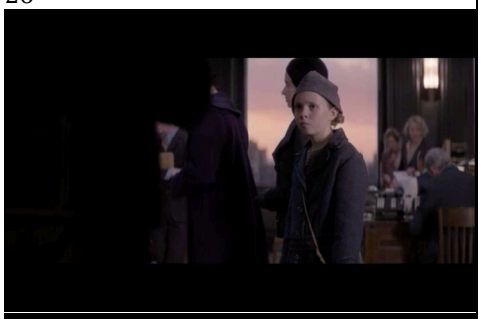
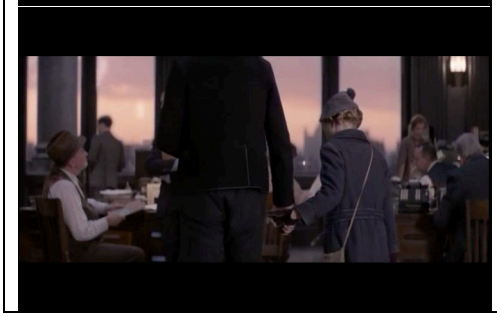
				met achter haar Credence met zijn hoofd naar de grond gekeerd	haar heen (enkel haar ogen bewegen) Credence kijkt voorzichting met iets meer beweging om zich heen
4	MS	Following shot	Langdon Shaw en zijn vader	In het midden van het frame	In gesprek
5	MCU		Mary Lou en Credence	Mary Lou in gesprek, Credence blik naar grond gericht	
6	MS	Tilt omhoog	Langdon Shaw en zijn vader	Shaw Sr op de voorgrond	Shaw Sr keert zich richting camera (Mary Lou)
7	MCU		Mary Lou en Credence	Mary Lou in gesprek, Credence blik naar grond gericht	
8	MS		Langdon Shaw en zijn vader	Shaw Sr op de voorgrond	Shaw Sr keert zich richting camera (Mary Lou)

9 	MCU		Mary Lou en Credence	Mary Lou in gesprek, Credence blik naar grond gericht	Credence kijkt op de achtergrond weer schuchter om zich heen. Mary Lou beweegt niet
10	MS		Senator Shaw	Zit rechts van iets rechts van het midden van het frame	
11	MCU		Langdon Shaw en zijn vader	Aan weerszijde van het midden van het frame	Druk in gesprek
12 	MS naar MCU	Tracking shot	De Barebones	Credence nog steeds met zijn blik naar de grond op de achtergrond. Het frame brengt Modesty langzaam in het midden van het frame in beeld	Modesty kijkt op

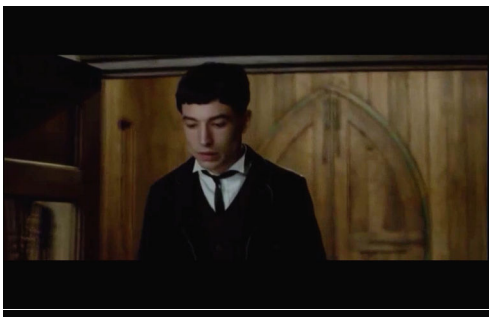
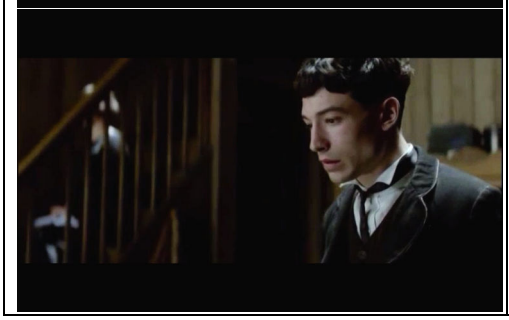
13 	MS		De Shaws	Langdon show in focus links op de voorgrond.	Langdon beweegt, kijkt op naar de Barebones en weer naar zijn familie. Duidelijk geërgerd.
14 	MCU		Credence	Credence rechts van het midden van het frame	Credence beweegt zijn hoofd omhoog en richt zijn blik voor het eerst echt naar voren
15	MS		De Shaws	Allen verspreid gepositioneerd in het frame	Senator Shaw keert zijn rug naar de Barebones en Shaw Sr gebaart dat zij het kantoor moeten verlaten
16	MCU		Mary Lou en Credence	Mary Lou in het midden gepositioneerd en Credence onscherp achter haar	

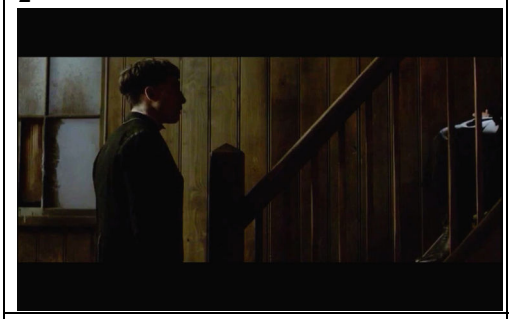
17	MS		De Shaws	Allen verspreid gepositioneerd in het frame	
18	MCU		Mary Lou en Credence	Mary Lou in het midden gepositioneerd en Credence onscherp achter haar	
19	MS	Tracking shot	De Shaws	Allen verspreid gepositioneerd in het frame, steeds iets dichter bij de camera	
20 	MCU		De Barebones	Modesty in het midden, frame beweegt richting haar	
21	LS		De Barebones en de Shaws	De Shaws ver op de achtergrond, de Barebones op de voorgrond in	De Barebones draaien zich om, om het kantoor te verlaten. Dit keer staat

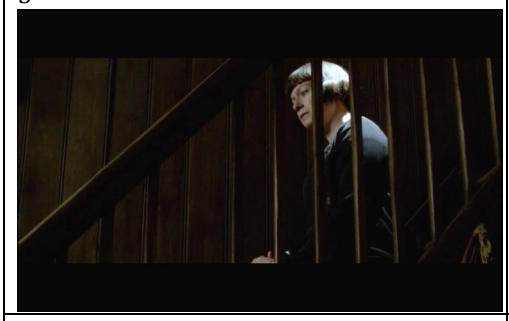
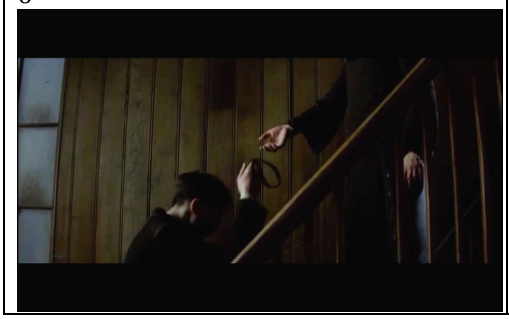
				het frame	Credence met zijn rug naar de camera op de voorgrond. Hij gaat echter aan de kant voor Mary Lou, Chastity en Modesty
22	MS		De Shaws en de Barebones	Dit keer de Shaws op de voorgrond met de Barebones op de achtergrond	De Barebones lopen weg
23 	CU		Senator Shaw	Senator Shaw in midden van het frame loopt het frame uit	Senator Shaw loopt het frame uit
24	MCU	Tilt omhoog naar following shot Credence	Senator Shaw, Credence	Een flyer in het midden van het frame aan weerszijde, voorgrond Shaw, achtergrond Credence. De beweging van het frame eindigt met Credence in het midden van het frame	Shaw loopt naar flyer, bukt en raapt deze op. Credence nadert Shaw (op commando van Shaw) en neemt de flyer aan.
25	MS	Following en tracking shot Shaw	Senator Shaw en Credence	Senator Shaw in het midden van het shot	Credence keert om en loopt weg

26  	MS		Credence en Modesty	Beide in het midden van het frame	Credence loopt het frame in waarin Modesty al staat te wachten. Wanneer Credence bij Modesty is, pakken zij elkaars hand en lopen zij hand in hand verder

7.3 – Fragment 3: Credence komt te laat thuis

Shot	**Framing**		**Staging**		
# en screenshot	*Camera afstand*	*Beweging van het frame*	*Personage(s)*	*Positionering*	*Beweging*
1  	MS naar MCU naar CU naar MS	Following shot Credence en vervolgens Reframing naar tracking shot Mary Lou	Credence en later Mary Lou	Credence midden van het frame, bij het in beeld brengen van Mary Lou geen van beide in het midden. Credence loopt vervolgens dicht langs de camera naar Mary Lou. Mary Lou eindigt in het midden van het frame	Credence komt thuis, loopt tot hij door Mary Lou wordt aangesprok en en loopt vervolgens, na even stil te hebben gestaan, naar haar toe.

2 	MS	Following shot	Credence, (knieën Mary Lou)	Credence rechts van het midden in het frame	Kijkt even omhoog naar Mary Lou
3	MS	Following shot	Mary Lou	Mary Lou midden van het frame	
4	MCU	Following shot	Credence	Credence rechts van het midden in het frame	Credence doet zijn riem buiten beeld af.

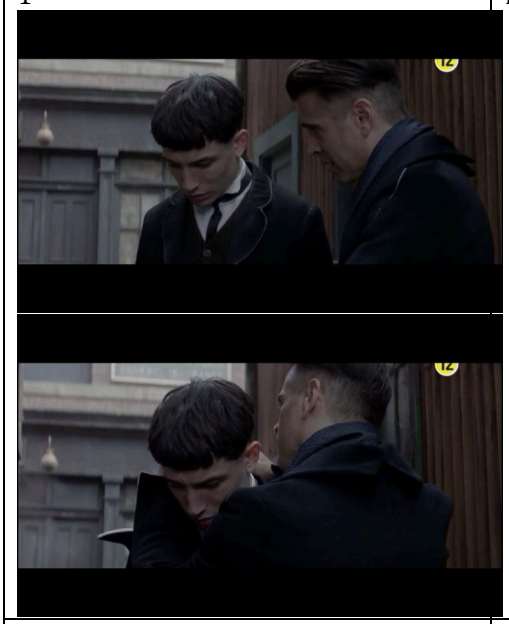
5 	MCU		Mary Lou	Iets rechts van het midden van het frame	
6 	MS	Following shot Mary Lou	Credence en Mary Lou	Overhandiging van de riem in het midden van het frame	Credence overhandigt zijn riem aan Mary Lou

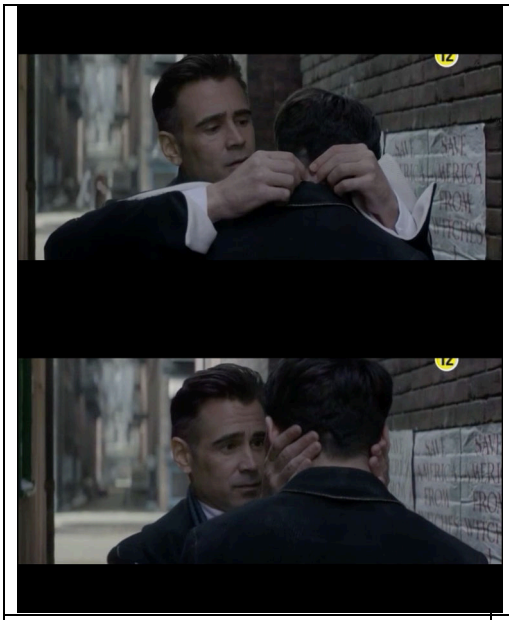
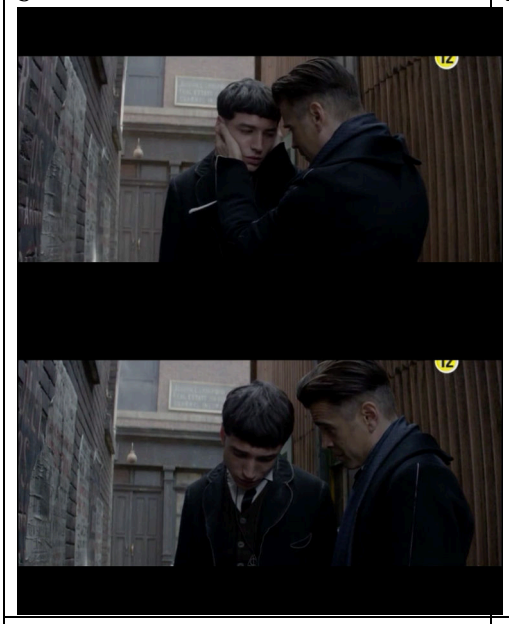
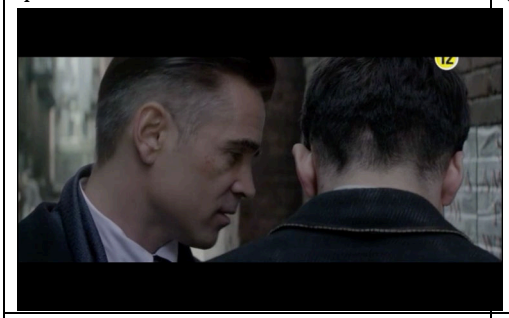
7.4 – Fragment 4: Flashback Tina

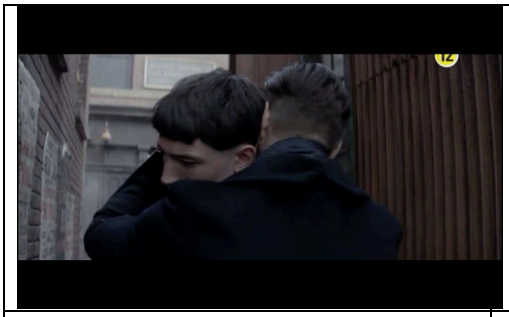
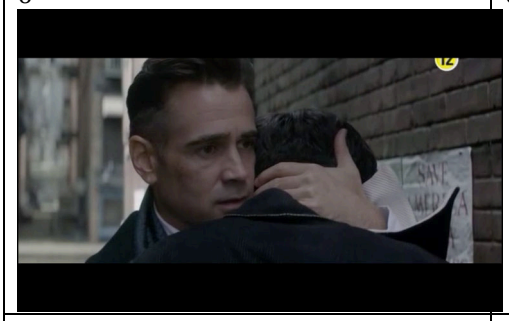
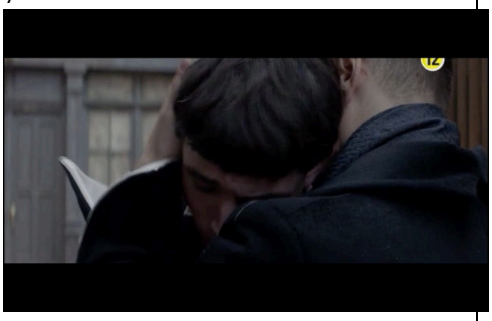
Shot	**Framing**		**Staging**		
# en screenshot	*Camera afstand*	*Beweging van het frame*	*Personage(s)*	*Positionering*	*Beweging*
1	MCU	Following shot	Tina	Tina zit in het midden van het frame	De stoel waar Tina op zit beweegt draaiend naar beneden
2	LS	Following shot	Tina en Credence	Tina zit gehurkt naast Credence. Beide in het midden van het frame op gelijke hoogte	Tina reikt naar Credence, na enige terughoudendheid laat Credence

					de aanraking toe

7.5 – Fragment 5: Tweede ontmoeting Credence en Graves

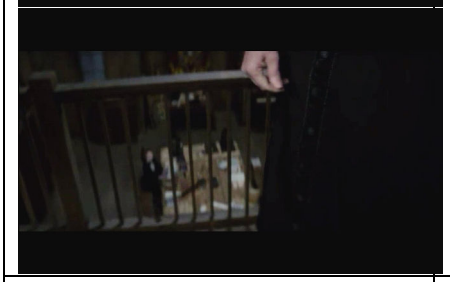
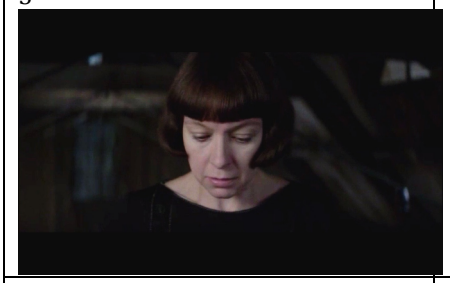
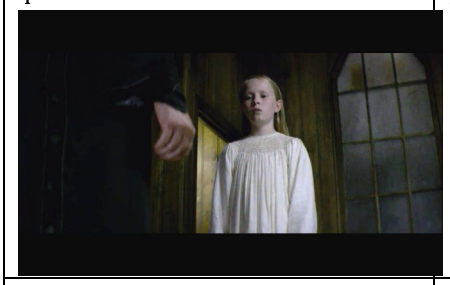
Shot	**Framing**		**Staging**		
# en screenshot	*Camera afstand*	*Beweging van het frame*	*Personage(s)*	*Positionering*	*Beweging*
1 	MCU	Following shot Credence	Credence en Graves	Credence in het midden van het frame, Graves rechts iets voor hem gepositioneerd en plaatst zich vervolgens volledig voor Credence	Graves praat tegen Credence, geeft hem een cadeau, doet de ketting om.
2	MCU	Following shot Graves	Credence en Graves	Credence met rug naar camera, Graves achter hem gezicht naar camera. Graves steeds meer in het midden van het frame	Graves doet de ketting om bij Credence

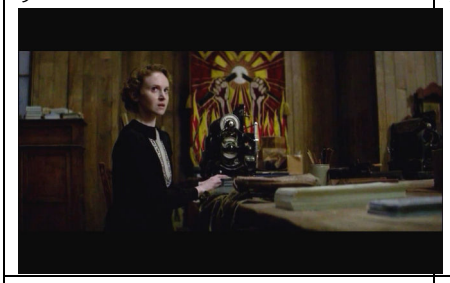
					
3 	MS	Following shot Credence	Credence en Graves	Credence in het midden van het frame, Graves schuin naast en voor hem gepositioneerd	Graves pakt het gezicht van Credence in beide handen vast. Credence draagt weinig bij
4 	CU		Credence en Graves	Credence rug naar Camera, uitdrukking Graves te zien	Graves praat op Credence in
5	MCU		Credence en Graves	Credence kort in het midden van het frame. Graves plaatst zich volledig voor Credence en	Graves omhelst Credence, Credence laat het toe maar draagt weinig bij

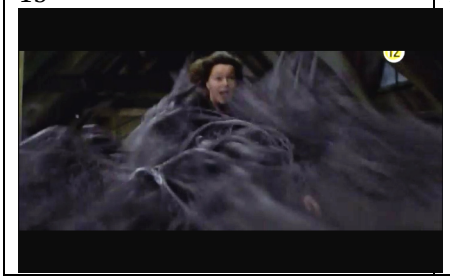
				omhelst hem	
6 	CU		Credence en Graves	Graves in het midden gepositioneerd en houdt Credence vast	
7 	CU		Credence en Graves	Reactie shot van Credence terwijl hij vastgehouden wordt. Graves verlaat de omhelzing en verlaat het frame. Credence in het midden van het frame	Graves beweegt weg uit omhelzing.

7.6 – Fragment 6: Mary Lou wordt aangevallen door de Obscurus

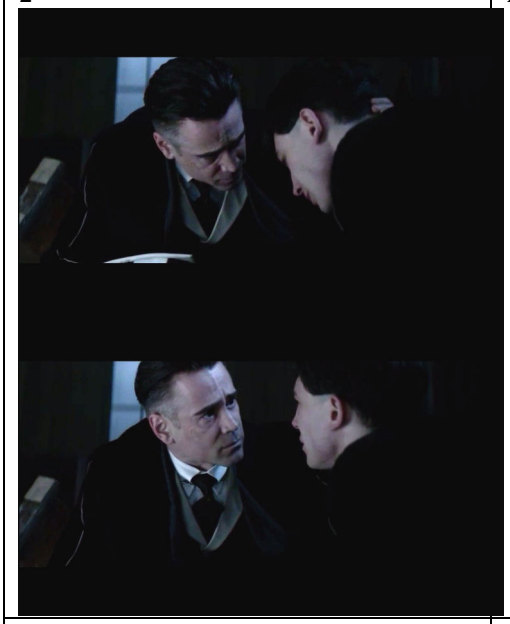
Shot	**Framing**		**Staging**		
# en screenshot	*Camera afstand*	*Beweging van het frame*	*Personage(s)*	*Positionering*	*Beweging*
1	MS	Tracking shot weg van Credence	Mary Lou, Modesty, Credence	Mary Lou met rug naar camera voorgrond. Modesty midden tussen ML en Credence in. Credence op achtergrond	De handen van Credence trillen
2	CU		Hand Mary Lou	Hand met riem midden in shot	De riem vliegt op magische wijze uit hand van Mary Lou

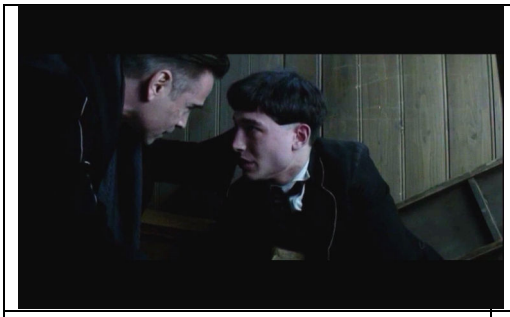
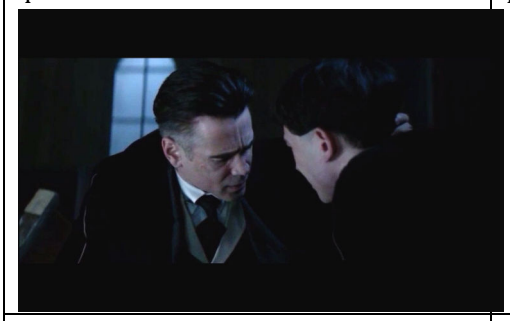
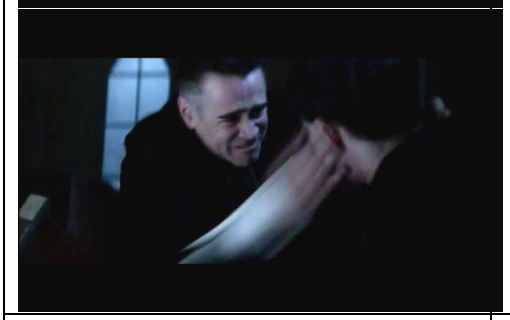
					
3 	CU		Mary Lou	Mary Lou midden van het frame	Reactie Mary Lou
4 	MS		Modesty, hand Mary Lou	Hand Mary Lou voorgrond. Modesty Midden van het frame	
5	LS			Riem midden van het frame	
6	MCU	Following shot hand	Hand Mary Lou	Hand midden van het frame	
7	MS		Mary Lou, Modesty		Reactie Mary Lou

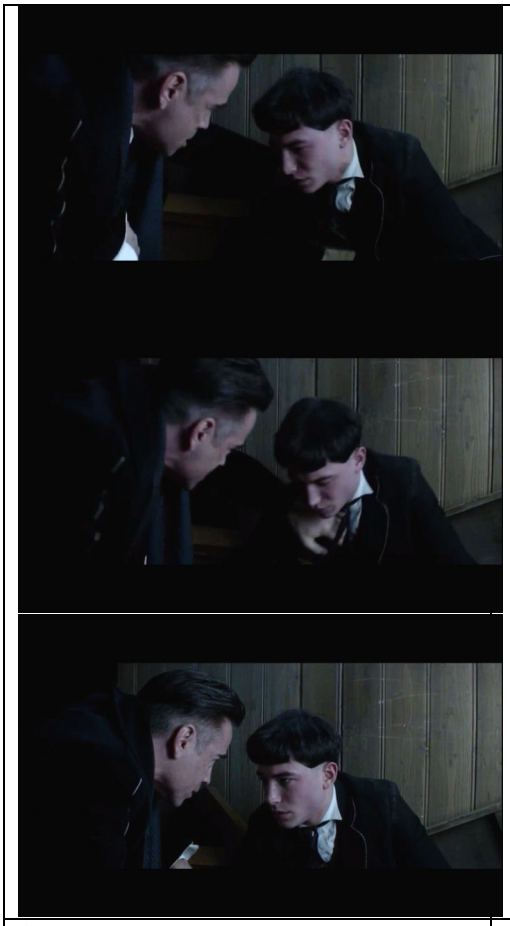
8	MCU	Following shot	Modesty, Credence	Modsty Midden van het frame. Credence ineengedoken achter haar	
9 	MS	Tracking shot	Chastity	Chastity midden links van het frame	Reactie Chastity
10	MS	Follwing shot	Mary Lou	Mary Lou midden van het frame	Mary Lou bukt om riem op te rapen
11	MCU	Following shot	Mary Lou	Hand naar riem midden in het frame	Hand reikt naar riem, riem schiet verder weg
12	MCU	Following shot Mary Lou	Mary Lou, (Credence als) Obscurus	Mary Lou midden van het frame	Reactie van Mary Lou, ze komt overeind, stapt naar achter, draait om en wordt omver geblazen door de aanstormen

					de Obscurus
13 	LS		Mary Lou, (Credence als) Obscurus	Mary Lou met Obscurus midden van het frame	Reactie Mary Lou

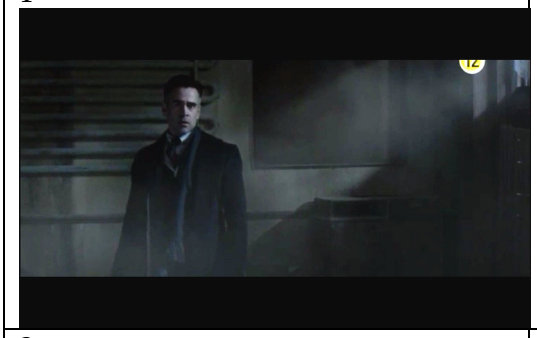
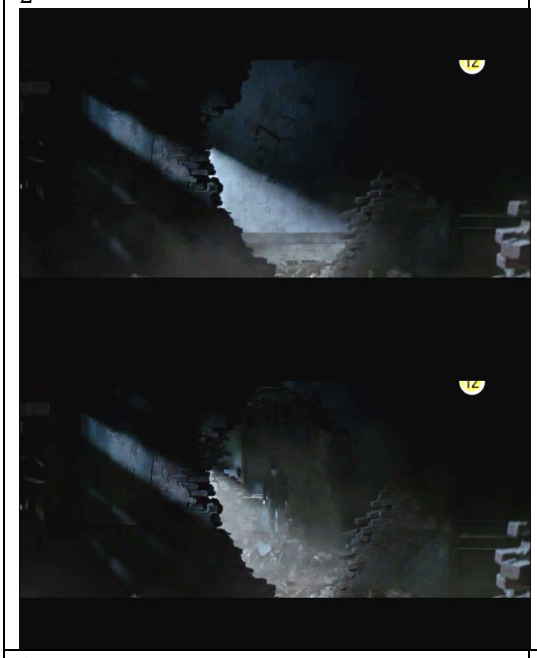
7.7 – Fragment 7: Derde ontmoeting Credence en Graves

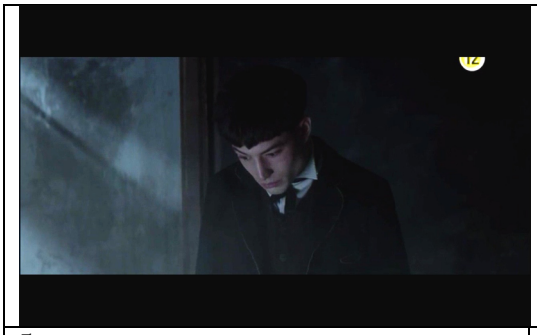
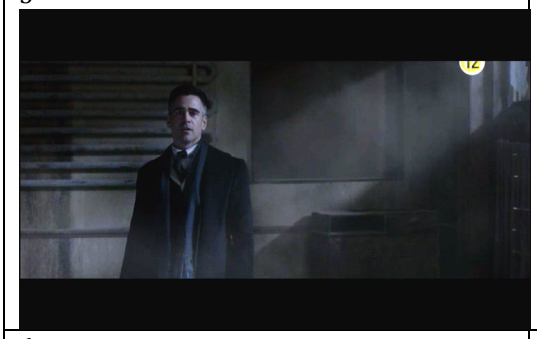
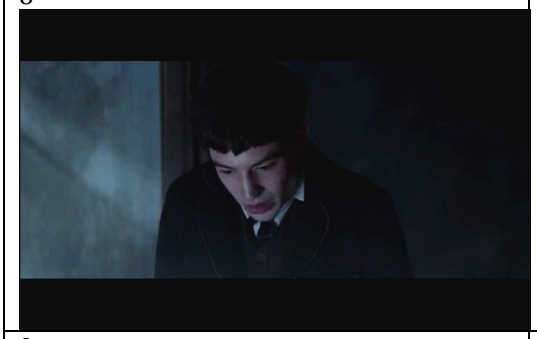
Shot	**Framing**		**Staging**		
# en screenshot	*Camera afstand*	*Beweging van het frame*	*Personage(s)*	*Positionering*	*Beweging*
1	MS	Following shot Credence	Credence en Graves	Beide midden van het frame. Graves voor en boven Credence gepositioneerd	Graves buigt zich over Credence
2 	MCU		Credence en Graves	Beide midden van het frame. Graves buigt over Credence.	Graves zorgt ervoor dat Credence hem aankijkt.
3	MCu	Following	Credence en	Credence in	Graves raakt

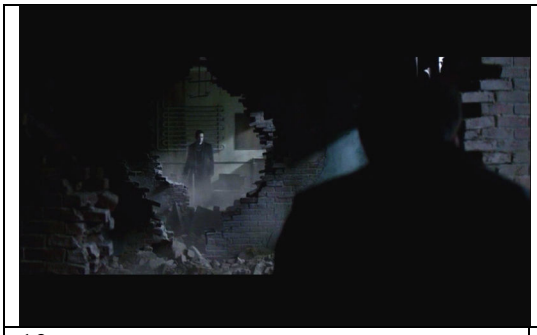
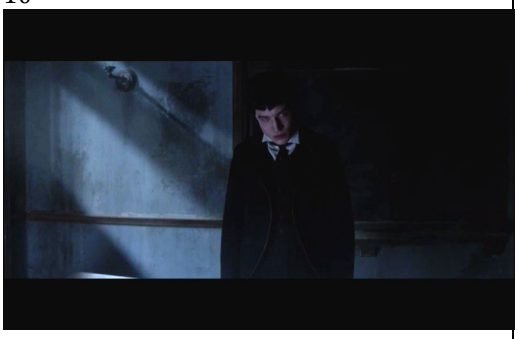
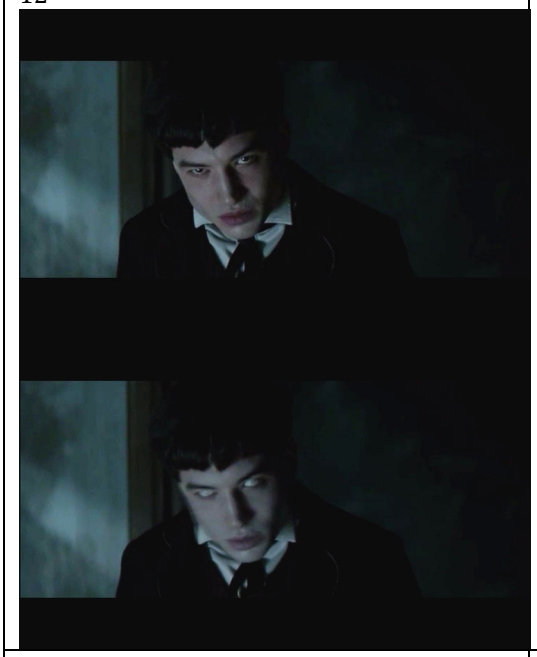
		shot Credence	Graves	het midden	Credence aan en kijkt naar hem. Credence vraagt om hulp, maar zijn reactie wordt niet gehoord.
4 	MCU	Follwing shot Graves	Credence en Graves	Graves midden van het frame. Graves houdt nog steeds hoofd Credence vast	
5	MCU	Following shot Credence	Credence en Graves	Credence midden van het shot, duikt weer ineen	Credence probeert weg te bewegen, en Graves buigt zich verder over hem heen
6 	MCU		Credence en Graves	Beide midden van het shot	Graves pakt Credence zijn hoofd wederom vast en slaat hem in het gezicht.
7	MCU		Credence en Graves	Reactie Credence midden van het frame	De afstand tussen de personages wordt steeds groter

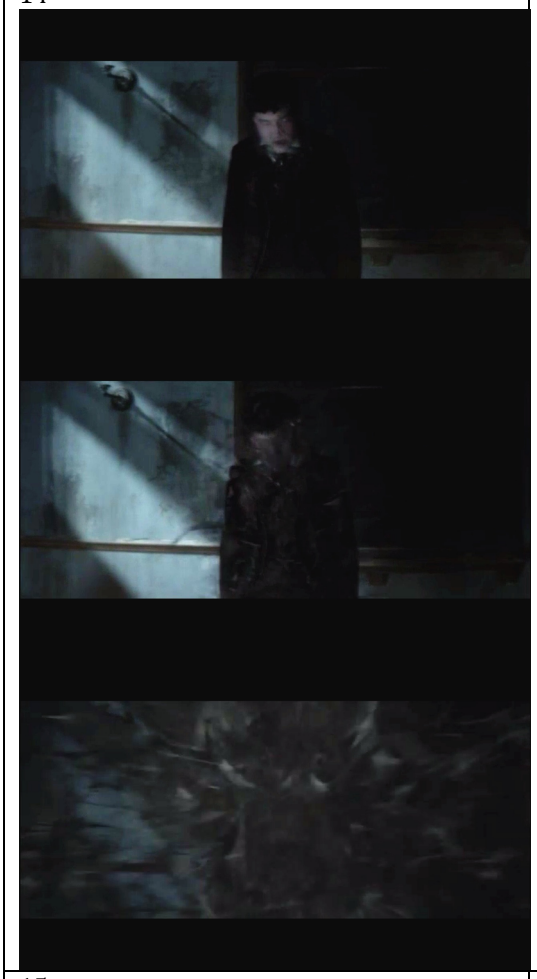
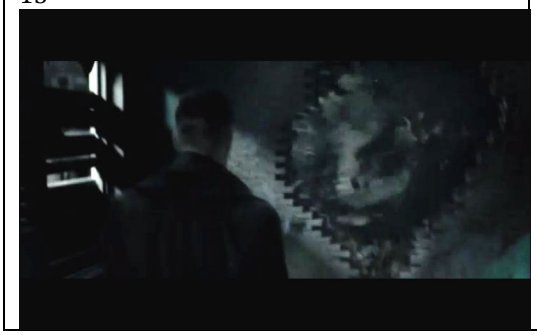
					
8	MCU		Credence en Graves	Graves midden van het shot. Beide verdwijnen uit het frame	Graves pakt Credence en beide verdwijnen op magische wijze uit het frame

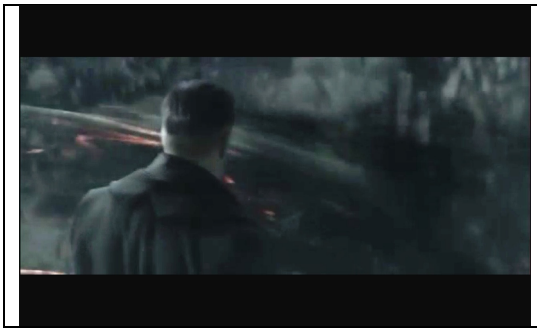
7.8 – Fragment 8: Onthulling Credence is Obscurus

Shot	**Framing**		**Staging**		
# en screenshot	*Camera afstand*	*Beweging van het frame*	*Personage(s)*	*Positionering*	*Beweging*
1 	MS		Graves	Graves iets rechts van het midden van het frame. Reactie op afbrokkelende muren	
2 	ELS		Credence	Afbrokkelende muren onthullen Credence die achter deze muren stond. Credence met zijn lichaam naar de camera (en Graves) gericht.	Muren brokkelen af
3	MCU	Following shot	Modesty	Reactie Modesty midden in het frame	Modesty is angstig en probeert verder weg te kruipen
4	MCU	Following shot	Credence	Credence staat statisch in het midden van het frame.	

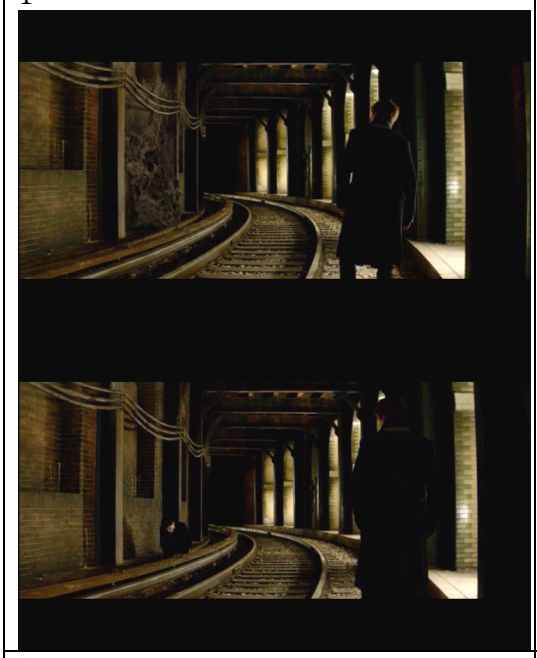
					
5 	MS		Graves	Graves iets links van het midden staat rechtop. Reactie op Credence	
6	MS	Tracking shot	Credence	Credence nog steeds met zijn blik naar de grond, maar spreekt Graves krachtig toe	
7	MCU		Credence, Graves	Credence groot, dicht bij de camera, op de voorgrond en Graves klein op afstand in de achtergrond	
8 	MCU	Following shot	Credence	Credence midden van het frame	
9	MCU		Credence, Graves	Credence groot, dicht bij de camera, op de	Graves doet enkele stappen richting

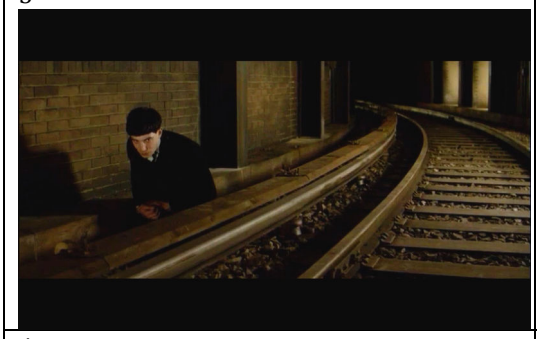
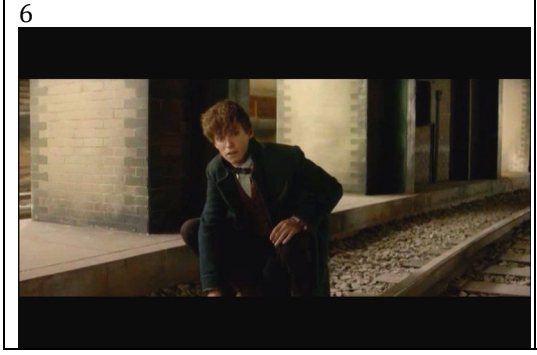
				voorgrond en Graves klein op afstand in de achtergrond	Credence
10 	MS		Credence	Credence midden van het frame	Credence staat volledig stil en beweegt enkel zijn hoofd van beneden naar boven. Kijkt Graves recht aan
11	MCU		Graves	Reactie Graves. Iets van het midden van het frame	
12 	CU		Credence	Credence midden van het frame	Credence trilt, zijn ogen veranderen van kleur
13	CU		Modesty	Reactie Modesty, zeer angstige blik, midden van	Duikt verder weg

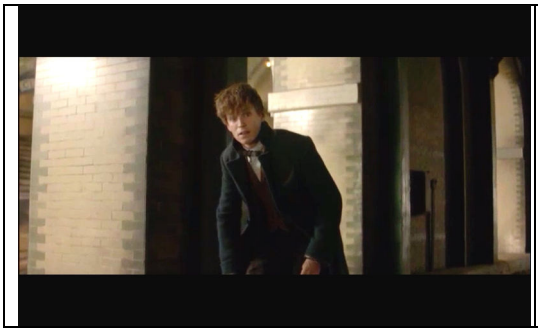
				het frame	
14 	MS naar ECU		Credence, Credence als Obscurus		Credence trilt hevig en plots verandert hij in een zwarte vormloze massa (de Obscurus) die richting de camera raast
15 	MS		Graves, Credence als Obscurus	Reactie Graves. Midden van het frame komt Credence als de Obscurus aanrazen richting Graves	Net voor Graves gaat Credence als de Obscurus links voor Graves het frame uit

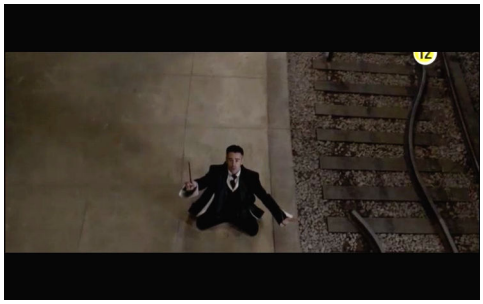
7.9 – Fragment 9: Ontmoeting Credence en Newt

Shot	**Framing**		**Staging**		
# en screenshot	*Camera afstand*	*Beweging van het frame*	*Personage(s)*	*Positionering*	*Beweging*
1 	LS	Following shot Newt	Newt en Credence als Obscurus naar slechts Credence	Credence verandert terug in menselijke vorm links in het frame op de achtergrond. Newt staat met zijn rug naar de camera op de voorgrond rechts in het frame	Obscurus vervormt in Credence
2	ELS		Credence, Newt	Rechts voor in het frame zit Credence met zijn rug naar de camera. Newt een eind in de achtergrond links in het frame	Newt hurkt en verlaagt zich de zelfde hoogte als Newt

3 	LS	Tracking shot	Credence	Credence zit gehurkt links in het frame	
4	MCU	Following shot	Newt	Newt hurkende houding midden in het frame	
5	MS	Tracking shot	Credence	Credence zit links in het frame gehurkt en kijkt naar Newt	
6 	MS	Following shot	Newt	Newt hurkt midden in het frame	Newt staat op

7.10 – Fragment 10: Graves vlucht weg van Credence als Obscurus

Shot	**Framing**		**Staging**		
# en screenshot	*Camera afstand*	*Beweging van het frame*	*Personage(s)*	*Positionering*	*Beweging*
1 	ELS	Crane shot naar Graves toe	Graves	Graves staat midden in het frame half achterover buigend met zijn blik naar de camera gericht veel lager bij de grond gepositioneerd dan de camera die vanuit een hoge hoek naar beneden is gericht	
2	LS		Credence als Obscurus	De Obscurus hangt in het midden van het frame tegen het plafond	De massa beweegt naar de camera toe
3	MCU		Graves	Graves staat aan het begin van het shot miden in het frame half achterover buigend gepositioneerd en is later verdwenen	Graves verdwijnsel t uit het shot.