



INFORMATIEVERDELING

IN HEREDITARY

Een cognitivistische analyse van Hereditary (2018)

Melanie Grolleman

Studie: Media & Cultuur, Blok 2, Jaar 4

Studentnummer: 5652758

Begeleider: Clara Pafort-Overduin

Inleverdatum: 24-01-2019

Samenvatting

In dit onderzoek wordt er gekeken naar hoe er in de horrorfilm *Hereditary* spanning wordt gecreëerd. De focus wordt hierbij gelegd op hoe de informatieverdeling in de film wordt ingezet om deze spanning te creëren. Aan de hand van literatuur wordt er gekeken naar wat de conventies van het horrorgenre zijn in zowel de narratieve structuur als in de filmische elementen. Vervolgens wordt er geanalyseerd in hoeverre *Hereditary* gebruik maakt van deze genreconventies om spanning te creëren. Er wordt hierbij gekeken hoe verschillende filmische elementen zoals cinematografie, mise-en-scène, belichting en montage samenwerken om spanning te creëren. Dit zal worden gedaan door eerst de kennisverdeling in de narratieve structuur te analyseren. Hierbij wordt er een onderscheid gemaakt tussen *restricted* en *unrestricted narratives*. Vervolgens wordt de cameravoering geanalyseerd en hoe deze samenwerkt met de mise-en-scène om spanning te creëren. Daarna zullen de montage en belichting worden geanalyseerd. Tot slot is er een conclusie waarin zal blijken dat *Hereditary* in grote mate gebruik maakt van de conventies van het horrorgenre om spanning te creëren. Ook blijkt dat de film vaak probeert om de kijker in dezelfde schoenen te zetten als het personage waardoor er vaak sprake is van *mystery* voor zowel de kijker als het personage. In dit onderzoek zal blijken dat de termen *mystery*, *surprise* en *suspense* vaak niet toereikend genoeg zijn om spanning voldoende te onderzoeken. Hierdoor wordt de suggestie gedaan om in vervolgonderzoeken de film verder te onderzoeken met de 'levels of narration'.

Inhoudsopgave

Samenvatting	1
Inleiding.....	3
Theoretisch Kader	5
Kennisverdeling in de narratieve structuur	5
Narratieve vorm en stijl	7
Belichting	8
Cameravoering.....	9
Montage.....	9
Methode	10
Plot	11
Analyse.....	11
Kennisverdeling in de narratieve structuur: restricted en unrestricted narratives.....	11
Cameravoering en mental subjectivity	14
Cameravoering en mise-en-scène	17
Montage en het creëren van spanning.....	19
Belichting	21
Conclusie	22
Literatuurlijst.....	24
Bijlage 1: Range- en depth of story information.....	27
Bijlage 2: Spanning door middel van filmtechnieken	30
Bijlage 2.1: Fragment 14, tijdscode: 00:35:00-00:39:02	30
Bijlage 2.2: Fragment 32, tijdscode: 01:46:51-01:56:58	32
Verklaring Intellectueel Eigendom.....	43

Figuren

Figuur 1: Hereditary - Tijdscode 01:52:02-01:53:02	17
Figuur 2: Hereditary - Tijdscode 02:02:51.....	18
Figuur 3: Hereditary - Tijdscode 01:53:04.....	22

Inleiding

Dit bachelor eindwerkstuk betreft een analyse van de film *Hereditary* (2018) van regisseur Ari Aster. *Hereditary* wordt in de recensies vaak de engste film van 2018 genoemd en door sommigen zelfs de engste film aller tijden.¹ De makers van *Hereditary* hebben er dan ook alles aan gedaan om de film als 'eng' in de markt te zetten. Zo hebben ze bij willekeurige bioscoopbezoekers de hartslag gemeten met een Apple Watch tijdens het kijken van de film in een poging te bewijzen dat *Hereditary* de engste film van 2018 is. Hier kwam uit dat gedurende sommige momenten de hartslag tot een 'alarterende' 164 bpm (*beats per minute*) kwam. Dit in vergelijking tot een gezonde hartslag van tussen de 60 en 80 bpm.² A.O. Scott van de *New York Times* legt in zijn recensie uit hoe dit komt: "Mr. Aster plays with scale, size, sound and perspective to maximize the audience's disorientation"³ Ook April Wolfe van *The Village People* gaat hier op in en legt uit dat "Aster and Pogorzelski favor a wide, busy frame, which drives the eye to move around it, taking in every element of the picture." Wolfe beschrijft hoe het kijken naar deze wijde frames te vergelijken is met een spel waarin het verschil tussen de foto's moet worden gevonden. Bij het kijken van de film zoekt ook de kijker naar wat er mogelijk is veranderd in vergelijking tot de laatste keer dat de regisseur ons deze kamer liet zien.⁴ Uit deze recensies is op te maken dat Aster speelt met verschillende filmische elementen om het publiek in spanning te houden door zowel te desoriënteren als te laten zoeken naar nieuwe informatie.

In de recensies wordt *Hereditary* geclassificeerd als een succesvolle horrorfilm. Maar welke elementen in de film zorgen er eigenlijk voor dát deze film door veel mensen zo eng wordt gevonden? Edward Lowry stelt dat in horrorfilms door middel van de mise-en-scène en de cinematografie gevaren en gruwelijkheden eerst verborgen worden gehouden om dan bij onthulling de kijkers angst te laten ervaren.⁵ Volgens Isabel Cristina Pinedo gebeurt dit door een spel met *surprise* en *suspense* waarin de kijker afwisselend wel en niet getoond wordt wat er komen gaat.⁶

¹ Adam Epstein, "Is Hereditary Really the Scariest Movie in Years," *Quartz*, 4 Juni 2018, <https://qz.com/quartz/1296147/is-hereditary-really-the-scariest-movie-in-years/>.

² Rachael Grealish, "Hereditary Has Been Scientifically Proven As the Scariest Movie of 2018," *LADbible*, 22 Augustus 2018, <http://www.ladbible.com/entertainment/film-and-tv-hereditary-scientifically-proven-as-the-scariest-movie-of-2018-20180822>.

³ A.O. Scott, "Review: In 'Hereditary' the Horror is Slow Cooked and Homemade," *New York Times*, 7 Juni 2018, <https://www.nytimes.com/2018/06/07/movies/hereditary-review-toni-collette.html>.

⁴ April Wolfe, "Seeing the Worst Coming Only Makes 'Hereditary' More Terrifying," *The Village People* (5 Juni 2018), <https://www.villagevoice.com/2018/06/05/seeing-the-worst-coming-only-makes-hereditary-more-terrifying/>.

⁵ Edward Lowry, "Genre and Enunciation: The Case of Horror," in *Journal of Film and Video*, Volume 36, No. 2 (Lente 1984) 18.

⁶ Isabel Cristina Pinedo, "Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film," *The Horror Film*, edited by Stephen Prince (New Jersey: Rutgers University Press, 2004) 106.

Volgens Edward Branigan kan *mystery*, *surprise* of *suspense* worden opgewekt afhankelijk van hoe een film de *story information* vrijgeeft.⁷ Branigan zegt in zijn boek *Narrative Comprehension and Film* dat er *suspense* wordt gecreëerd wanneer de kijker meer weet dan een personage in een film. Wanneer de kijker hetzelfde weet als een personage dan wordt er *mystery* gecreëerd en wordt er nieuwsgierigheid opgewekt. Tot slot wordt er *surprise* gecreëerd wanneer de kijker minder weet dan de personages.⁸

Dit eindwerkstuk wil onderzoeken welke technieken *Hereditary* inzet om spanning op te wekken en richt zich daarbij op de informatieverdeling. Dit resulteert in de volgende onderzoeksvraag: “Op welke manier wordt de informatieverdeling in *Hereditary* (2018) ingezet om spanning op te wekken?”. Om deze vraag te beantwoorden zal de vraag worden opgedeeld in deelvragen die de analyse zullen sturen:

- Hoe wordt de wijze waarop de informatie uit de story gedeeld wordt in de plot ingezet om spanning te creëren?
- Hoe wordt de wijze waarop cinematografie informatie deelt ingezet om spanning te creëren?
- Hoe worden de montage ingezet om spanning te creëren?
- Hoe wordt de belichting ingezet om spanning te creëren?

Om deze vragen te beantwoorden wordt er in dit eindwerkstuk gewerkt vanuit de cognitieve film theorie. In de cognitieve film theorie wordt de focus gelegd op de ervaringen en reacties van de kijker, op de relaties tussen de filminhoud, de context waarin de kijkervaring plaatsvindt en de psychologie van de kijker.⁹ Er wordt hierbij aangesloten omdat hierin onder andere wordt onderzocht welke tekstuele strategieën filmmakers gebruiken om kijkers te sturen in een bepaalde reactie. Volgens Noel Carroll moet het cognitivisme worden begrepen als een reeks van kleinschalige theorieën die georganiseerd zijn rond vragen over hoe films communiceren, in plaats van enkele theorieën die alle aspecten van de filmische ervaring verklaren.¹⁰ In het cognitivisme wordt er vanuit gegaan dat veel vaardigheden en procedures die betrokken zijn bij het kijken van films hetzelfde zijn als de vaardigheden en procedures die we gebruiken om in het dagelijkse leven te functioneren. Ook wordt er vanuit gegaan dat filmkijkers met een bepaalde actieve houding een film kijken en bezig

⁷ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (New York: Routledge, 1992) 74-75.

⁸ Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 74-75.

⁹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985) 31.

¹⁰ Noel Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) 321.

zijn de narratieve vorm te construeren terwijl ze kijken. Daarbij vormen de kijkers oordelen, construeren verwachtingen en slaan informatie op.¹¹

Om de vragen van dit eindwerkstuk te beantwoorden wordt er een analyse uitgevoerd van *Hereditary*. Deze analyse zal voorafgegaan worden door een theoretisch kader waarin de theoretische concepten die gebruikt zullen worden in dit onderzoek worden besproken. Hieronder vallen onder andere de narratieve middelen die films inzetten om spanning op te bouwen maar ook de genreconventies van horrorfilms in zijn algemeen. Tot slot wordt het onderzoek afgesloten met een conclusie.

Theoretisch Kader

Kennisverdeling in de narratieve structuur

Er wordt onderzocht hoe de narratieve structuur in elkaar steekt zodat er kan worden gekeken op welke wijze het hebben van een specifieke narratieve structuur meehelpt om spanning te creëren. Er wordt hierbij gelet op hoe de informatie verdeeld wordt naar zowel andere personages als de kijker. Een narratief bestaat volgens Ben Brewster uit een hiërarchie wat hij de *pyramid of knowledge* noemt. Dit wordt een hiërarchie genoemd omdat sommige personages meer accurate informatie ontvangen dan andere personages. De veranderingen in de *point-of-view* maken het mogelijk om een hiërarchie van relatieve kennis voor personages en kijkers te creëren.¹² Een manier om deze relatieve kennis te evalueren is door te bepalen of de kijker meer, hetzelfde of minder weet dan een personage op een bepaald moment. Zoals al genoemd kan dit *suspense*, *mystery* of *surprise* creëren. Echter noemt Branigan dit een ruwe typering gezien het niets zegt over het soort kennis of de mate van de kennis dat de kijker heeft ten opzichte van het personage. Wel heeft het een indicatie voor de kijker hoe hij moet reageren op de gegeven narratieve situatie. Branigan vervolgt dat *suspense*, *mystery* en *surprise* voornamelijk gecreëerd wordt om de verwachtingen van de kijker te manipuleren of om zijn aandacht ergens anders naar toe te leiden. Ook zijn er situaties in scènes waar zowel *suspense*, *mystery* én *surprise* in kan voorkomen. In deze situaties weten wij bijvoorbeeld meer dan een personage waardoor je *suspense* voor één persoon kunt voelen. Tegelijkertijd kun je *surprise* of *mystery* voelen voor het andere personage omdat je net zoveel weet als diegene.¹³

¹¹ Richard Rushton en Gary Bettinson, *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates* (Berkshire: Open University Press, 2010) 156-159.

¹² Ben Brewster, "A Scene at the Movies," *Screen* 23 (Juli/Augustus 1982) 4-15.

¹³ Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 74-75.

Pinedo beschrijft horror als een “[...] exercise in recreational terror, a simulation of danger not unlike a rollercoaster ride.” In beide situaties bevinden mensen zich in een gesloten ruimte en worden ze uit balans gebracht door middel van het variëren tussen *suspense* en *surprise*.¹⁴ Volgens Stephen Schneider kunnen *surprise* en *suspense* ook met elkaar gecombineerd worden om ‘horror’ te creëren. Dit gebeurt wanneer de waarschuwing naar de kijker toe te kort is om iemand voldoende voor te bereiden op het ‘gewelddadige’ schouwspel dat volgt.¹⁵

Surprise en *suspense* kunnen worden geconstateerd door de *range of story information* te onderzoeken en te bepalen hoe de plot de informatie uit de *story* presenteert. De *range of story information* kan *restricted* of *unrestricted* zijn. *Unrestricted narration* betekent dat de kijker meer weet dan het personage. Dit kan *suspense* genereren. *Restricted narration* betekent dat de kijker gelimiteerd wordt tot wat de personages weten. Op die manier wordt er nieuwsgierigheid gewekt in de kijker en dit kan leiden tot *surprise*.¹⁶ De *range of story information* is volgens David Bordwell onderdeel van de *hierarchy of knowledge* waarmee de informatieverdeling in een narratief kan worden onderzocht. Een ander onderdeel is de *depth of story information*. Dit wordt beschreven als een continuüm tussen objectiviteit en subjectiviteit. Bordwell spreekt van een *objective narrative* wanneer de kijker alleen toegang krijgt tot wat het personage zegt en doet. Als de kijker inzicht heeft in wat de kijker denkt, ziet of droomt dan is er sprake van *mental subjectivity*.¹⁷ De *hierarchy of knowledge* kan verder worden opgedeeld in de mate van zelfbewustzijn waarmee het narratief de kijker adresseert: Op een directe of indirecte manier. Dit kan onder andere gedaan worden door middel van een *narrator* die het verhaal vertelt aan de kijker. Op deze manier is er sprake van een directe adressering naar de kijker toe. Wanneer er geen sprake is van een *narrator* en de kijker het verhaal te weten komt met behulp van wat de personages zeggen, dan is er sprake van een indirecte adressering. Vervolgens is er de mate waarin het narratief willig is om informatie te delen met de kijker. Oftewel, geeft het narratief alle informatie vrij die het weet, of worden er elementen verborgen gehouden voor de kijker. Tot slot kan er uit de wijze van vertelling een houding blijken ten aanzien van wat er verteld wordt. Hier wordt mee bedoeld dat dit op een neutrale manier kan gebeuren, maar ook op een spottende of afkeurende manier. Dit gebeurt met behulp van een *narrator* die op bijvoorbeeld door zijn manier van vertellen kan laten weten of hij het eens of oneens is met de gebeurtenissen op het scherm. Maar het kan ook door bijvoorbeeld een vrolijk muziekje onder een treurige gebeurtenis te zetten.¹⁸

¹⁴ Pinedo, “Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film,” 106.

¹⁵ Steven Schneider, “Toward an Aesthetics of Cinematic Horror,” *The Horror Film*, edited by Stephen Prince (New Jersey: Rutgers University Press, 2004) 145.

¹⁶ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw Hill, 2008) 88-93

¹⁷ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw Hill, 2008) 88-93

¹⁸ Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 73.

Narratieve vorm en stijl

Een verhaal wordt altijd verteld vanuit een bepaald perspectief, dit noemt Branigan de focalisatie.¹⁹ Focalisatie is de selectie of restrictie aan narratieve informatie in relatie tot de ervaringen en kennis van de verteller of de personages.²⁰ Volgens Branigan draait focalisatie niet om het spreken of handelen van een personage, maar om hoe een personage iets ervaart door het te zien of te horen. En dat is van belang bij een horrorfilm omdat zowel het personage als de kijker angst wordt aangejaagd. Branigan beschrijft dat focalisatie ook complexere ervaringen omvat: "Focalization also extends to [...]: thinking, remembering, interpreting, wondering, fearing, believing, desiring, understanding, feeling guilt."²¹ De focalisatie kan worden opgesplitst in interne en externe focalisatie. Interne focalisatie betekent dat gebeurtenissen worden verteld vanuit het perspectief van de focalisator. Externe focalisatie betekent dat de focus ligt op zichtbare externe aspecten van een gebeurtenis of personage.²² Celestino Deleyto geeft aan dat focalisatie van een film kan worden bestudeerd door de relatie tussen interne en externe focalisatie te bestuderen, maar ook door de *mise-en-scène* en cinematografie te bestuderen.²³ Volgens Brigid Cherry wordt er in horrorfilms veelal gebruik gemaakt van de *point-of-view* shot. Zo kan dit onder andere worden gebruikt om de positie van een entiteit aan te geven.²⁴ Met behulp van *point-of-view* shots kan er ook worden bepaald wie de focalisator is en dat er sprake is van interne focalisatie. Wanneer de camera de kijkrichting van het personage zou volgen dan is er sprake van externe focalisatie.²⁵

Mise-en-scène is de manier waarop de gebeurtenissen voor een camera worden tentoongesteld. Hieronder valt de compositie, kostuums, sets, belichting en acteurs.²⁶ Cinematografie is de manier waarop iets wordt gefilmd. Bordwell en Thompson delen dit op in drie factoren: "the photographic aspects of the shot, the framing of the shot, and the duration of the shot."²⁷ De *mise-en-scène* en cinematografie werken volgens Richard Barsam en Dave Monahan

¹⁹ Zie ook: Rosemary Huisman, "Narrative Concepts," in *Narrative and Media*, edited by Helen Fulton et al. (New York: Cambridge University Press, 2005), 13.

²⁰ "Focalization," *The Living Handbook of Narratology*, benaderd op 23 Oktober 2018, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>.

²¹ Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 101.

²² Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 102-103.

²³ Celestino Deleyto, "Focalisation in Film Narrative," in *Atlantis*, Vol. 13, No. ½ (November 1991) 167.

²⁴ Cherry, *Horror*, 66-68.

²⁵ Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 103.

²⁶ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 112.

²⁷ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 162.

samen om een gevoel van tijd en ruimte en een stemming voor de kijker te creëren. Soms wordt dit ook ingezet om de gemoedstoestand van een personage duidelijk te maken.²⁸

Robert Spadoni noemt atmosfeer als een belangrijk element in een horrorfilm. De bedoeling van de atmosfeer is dat het de narratieve elementen *suspense* en *dread* ondersteunt. Spadoni beschrijft *dread* als volgt: “[...]it fosters [...] a state of hopeful expectancy [...] than one of awful near certainty that the imminent outcome for a character will be bad.” In het geval van horrorfilms, aldus Spadoni, is deze uitkomst vaak de dood van een personage aan de hand van een monster. De bedoeling van atmosfeer is om de kijker zich ongemakkelijk te laten voelen nog voor de manifestatie van het fenomeen zodat wanneer dit gebeurt de kijker voorbereid is op de angst die dit oproept.²⁹ Om een spannende atmosfeer te creëren in een horrorfilm zou er niet de nadruk op moeten worden gelegd maar de sfeer juist op de achtergrond moeten ‘sluimeren’.³⁰ Hanich deelt deze mening en schrijft hierover: “atmospheres are gushed out spatially, but cannot be pinpointed locally”.³¹ Atmosfeer kan ook letterlijk op de achtergrond spelen. Hier wordt mee bedoeld dat de kijker (enge) elementen op de achtergrond ziet die het personage niet kan zien. Mary Beth Oliver en Meghan Sanders zeggen dat spanning in horrorfilms gecreëerd wordt door middel van de dreiging tot en het werkelijk laten zien van grafische, gruwelijke en gewelddadige *victimization*.³² Met deze dreiging van het laten zien van deze grafische content wordt bedoeld dat de film inspeelt op het inbeeldingsvermogen van de kijker. De kijker creëert ‘het gruwelijke’ door middel van zijn eigen verbeelding.

Belichting

Cherry zegt dat horrorfilms vaak gebruik maken van specifieke belichting om schaduwen te maken die bijvoorbeeld momenten van ongemak en spanning creëren. Cherry citeert Béla Balázs die het volgende zegt over atmosfeer:

²⁸ Richard Meran Barsam en Dave Monahan, *Looking at Movies: An Introduction to Film* (New York: W.W Norton, 2010) 163-165.

²⁹ Robert Spadoni, “Carl Dreyer’s Corpse: Horror Film Atmosphere and Narrative,” *A Companion to the Horror Film*, edited by Harry M. Benshoff (West-Sussex: Wiley Blackwell, 2014) 157.

³⁰ W.H.Rockett, *Devouring Whirlwind: Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty* (New York: Greenwood, 1988) 93.

³¹ J. Hanich, *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear* (New York: Routledge, 2010) 170-171.

³² Mary Beth Oliver en Meghan Sanders, “The Appeal of Horror and Suspense,” *The Horror Film*, edited by Stephen Prince (New Jersey: Rutgers University Press, 2004) 245.

“It often happens that the camera shows not the person or scene itself but only its image in a mirror, or a shadow of it on the wall. This may be a means of preparation, destined to increase the effect of what is coming; this applies especially to the case of shadows cast before, which by making us imagine the figure belonging to them, create in advance an appropriate atmosphere. Such indirect indications of something to come always contain some threatening, promising or curiosity-arousing mystery. No horror can be so horrible, no beauty so enchanting, if really seen, than the horror or enchantment suggested by its shadow.”³³

Volgens Cherry haalt de hedendaagse horrorfilm zijn inspiratie wat betreft belichting uit het Duitse expressionisme. Hierin ligt er een grote nadruk op contrasten waardoor er veelal met schaduwen, gedaantes en verborgenheden wordt gewerkt. Deze sterke contrasten tussen licht en donker zorgen volgens Cherry voor spanning.³⁴

Cameravoering

Cherry noemt ook het gebruik van specifieke camerashots en camerahoeken om gevaar te suggereren als genreconventies van horror.³⁵ Volgens Lowry wordt de framing in samenwerking met de belichting ingezet om maximale spanning te creëren door bijvoorbeeld de ‘toegang’ tot de off-screen ruimte te verbergen. Hierdoor kunnen griezelige elementen makkelijker opduiken vanuit het donker of vanuit de off-screen ruimte. De camera-beweging kan hier ook een rol in spelen: “[...] camera movement conveys the sense of a willful direction of the spectator position by the camera/narrator; and given the enunciative logic of the genre, the spectator may rightfully assume that such direction holds a potential threat.”³⁶ Ook wordt er veelal gebruik gemaakt van zogenaamde *dutch angles* om een gevoel van disoriëntatie en psychologisch ongemak aan te duiden.³⁷

Montage

³³ Béla Balász, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* (London: Ulan Press, 1953) 109-110 **gecteerd in** Brigid Cherry, *Horror* (New York: Routledge, 2009) 62.

³⁴ Brigid Cherry, *Horror* (New York: Routledge, 2009) 62-64.

³⁵ Cherry, *Horror*, 55.

³⁶ Lowry, “Genre and Enunciation,” 18.

³⁷ Cherry, *Horror*, 66-68.

Een veel gebruikte editing techniek in de horrorfilm is de *shock cut*. De *shock cut* is bedoeld om een plotseling, gewelddadig moment in een narratief te creëren. Het wordt gebruikt om de kijker een werkelijke shock te laten ervaren. *Shock cuts* zijn afhankelijk van toon, tempo, snelheid en beweging en worden veelal gebruikt in combinatie met *freeze frames*, *whip pans* en *crash zooms*. Ook zijn ze afhankelijk van wat Cherry de algemene esthetiek van het horrorgenre noemt, namelijk snelle visuele bewegingen, claustrofobische *framing*, plotselinge reactie shots en geluiden die de dood en misvormingen belichten. Een *shock cut* wordt meestal op het hoogtepunt van de opgebouwde *suspense* gebruikt.³⁸ Hoewel er inderdaad in veel horrorfilms gebruik wordt gemaakt van deze strategieën benadrukt Schneider dat er in principe geen tijdloze stijl voor horroreffekten bestaat omdat deze continue blijft evolueren.³⁹ Dit betekent dat een term als genreconventies problematisch kan zijn omdat er geen eenduidige stijl te vinden is in het horrorgenre. Voorheen genoemde elementen kunnen voorkomen in de te analyseren films, maar dit is niet per definitie zo.

Methode

In dit eindwerkstuk ligt de focus op hoe er spanning wordt opgebouwd in *Hereditary*. Het gaat hier niet om de werkelijke reactie van de kijker maar om welke technieken worden ingezet om spanning te creëren.

Om *Hereditary* te analyseren zal de film eerst worden opgedeeld in een schema waarin per scène wordt beschreven welke informatie uit de story wanneer wordt gedeeld in de plot (**zie bijlage 1**). Vervolgens zal de *range of story information* worden geanalyseerd waarbij steeds benoemd wordt of er sprake is van *mystery*, *suspense* of *surprise*. Op basis van dit overzicht worden drie scènes uitgekozen voor een preciezere analyse van de cameravoering en mise-en-scène om te onderzoeken hoe deze worden ingezet om *mystery*, *suspense* dan wel *surprise* te creëren (**zie bijlage 2**). Daarbij wordt ook het begrip focalisator ingezet. Zoals al genoemd zegt Deleyto dat de focalisatie kan worden bestudeerd door zowel de relaties tussen interne en externe focalisatie als de cinematografie en mise-en-scène te bestuderen. Er zal dus in een tweede protocol worden gelet op de framing van de camera, de camera-bewegingen, de manier waarop er belicht wordt en hoe elementen in het frame worden gepositioneerd. Vervolgens kan er een antwoord gegeven worden op de hoofdvraag en kan er teruggekoppeld worden naar de literatuur.

³⁸ Cherry, *Horror*, 66-68.

³⁹ Schneider, "Toward an Aesthetics of Cinematic Horror," 144.

Plot

Poppenhuismaker Annie Graham (Toni Collette) woont samen met haar man Steve (Gabriel Byrne), hun 16-jarige zoon Peter (Alex Wolff) en hun 13-jarige dochter Charlie (Milly Shapiro). Annie's moeder met wie zij een beladen relatie had, overlijdt en een week na de begrafenis blijkt haar graf geschonden. Annie denkt een verschijning van haar moeder in haar werkplaats en gaat naar een steungroep voor nabestaanden waar ze onthult dat de rest van haar familie leed aan psychische aandoeningen die resulteerden in hun dood.

Tijdens een feest eet Charlie een notentaart waardoor ze in een Anafylactische shock terecht komt. Tijdens de rit naar het ziekenhuis, steekt Charlie haar hoofd uit het raam om beter te kunnen ademen. Op dat moment moet Peter echter plotseling uitwijken voor een dood dier en Charlie's hoofd staat tegen een telefoonpaal. De familie is opnieuw in rouw en de spanningen tussen Annie en Peter nemen toe. Annie ontmoet Joan, een vrouw die Annie beweert dat zij Charlie terug kan halen. Vanaf dat moment krijgen alle familieleden verontrustende bovennatuurlijke ervaringen die te maken hebben met sinistere geheimen en emotionele trauma's die al generaties in de familie zijn doorgegeven. Joan en Ellen blijken onderdeel te zijn van een sekte die proberen om de demon Paimon in een mannelijk lichaam te sommeren. Achteraf blijkt dat Paimon altijd in Charlie's lichaam is geweest en dat alle vreemde gebeurtenissen die de Graham familie meemaken voortkomen uit de handelingen van de sekte. Wanneer Annie zich verzet tegen de bovennatuurlijke gebeurtenissen, verbrandt haar man Steve levend. Haar eigen lichaam wordt vervolgens bezeten door Paimon zodat zij zichzelf kan vermoorden. Dit leidt er toe dat Peter uit het raam sprint en dood valt. De sekte heeft haar doel bereikt als Paimon Peter's lichaam overneemt en de film eindigt met een shot waarin de sekte de 'nieuwe' Paimon vereert.

Analyse

Kennisverdeling in de narratieve structuur: restricted en unrestricted narratives

Om de informatieverdeling te onderzoeken wordt er eerst gekeken hoe de narratieve vorm in *Hereditary* in elkaar steekt. De narratieve vorm van een Hollywoodfilm bestaat volgens Kristin Thompson gewoonlijk uit een *setup*, *complicating action*, *development*, *climax* en een kort epiloog. In de *setup*, die ongeveer 30 minuten duurt, worden de personages geïntroduceerd en wordt er een

algemeen beeld gegeven van de wereld waarin zij zich bevinden.⁴⁰ Wanneer dit vergeleken wordt met de resultaten in bijlage 1 is er te zien dat *Hereditary* inderdaad de eerste 30 besteedt aan het introduceren van de vier personages. Ze worden hier geïntroduceerd als een familie die in rouw is omdat Annie's moeder zojuist is overleden. Zoals te zien is in bijlage 1 is er voornamelijk sprake van een *restrictive narrative*. Dit komt omdat de kijker beperkt wordt tot wat de personages weten of zelfs minder dan dat. Zo weet de kijker niet direct hoe de relaties met elkaar en met Annie's moeder is maar wordt hier slechts vaag over gesproken. Dit wordt duidelijk uit onder andere een kort gesprek tussen Steve en Peter wat plaatsvindt na Ellen's begrafenis waarin Steve informeert hoe Peter zich voelt na deze gebeurtenis (00:08:01-00:08:13):

Steve: "Are you feeling okay about everything?"

Peter: "Yeah. Fine."

Steve: "A little sad?"

Peter: "Mmm..." (lacht)

Steve: "Yeah, I get it. I know."

Steve: "Goodnight."

Peter is blijkbaar niet verdrietig dat zijn oma overleden is, de reden waarom is nog niet duidelijk voor de kijker maar blijkbaar wel voor zijn vader. Doordat Peter niet echt zijn vaders vraag beantwoordt en in plaats daarvan lacht wordt de informatie voor de kijker weggelaten. Omdat hij lacht suggereert het echter dat hij niet verdrietig is. Steve neemt echter genoegen met dit antwoord en antwoordt dat hij hem begrijpt. Dit suggereert dat Ellen misschien niet de makkelijkste vrouw was en dat zij zich daarom niet echt verdrietig voelen over haar dood. De manier waarop deze informatie wordt weggelaten roept vragen op bij de kijker, namelijk wat voor een persoon was zij dan dat Peter en Steve hier niet verdrietig over kunnen zijn. De kijker weet hier dus minder dan de personages, maar op dit moment creëert dit alleen *mystery* voor de kijker en niet voor deze personages. Pas later blijkt de scène wel een opzet naar een *surprise* wanneer de kijker meer over Ellen te weten komt.

Een tweede voorbeeld uit de setup is wanneer Annie (fragment 10) in de praatgroep vertelt over haar band met haar moeder. De kijker krijgt hier te weten dat Annie en haar moeder vervreemd van elkaar waren, dat haar moeder een dissociatieve identiteitsstoornis en dementie had, dat haar vader zichzelf verhongerde vanwege een depressie toen zij jong was en dat haar broer met schizofrenie zelfmoord pleegde en vervolgens hun moeder de schuld gaf omdat zij "mensen in hem stopte". De kijker krijgt hier ook te weten dat Annie eerder gedwongen naar praatgroepen is geweest en dat zij haar moeder niet in de buurt liet van haar zoon Peter toen hij geboren werd. Annie beschrijft vervolgens dat zij Charlie aan haar moeder 'gaf' nadat zij geboren werd. Hoewel dit

⁴⁰ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It* (Berkeley: University of California Press, 2006) 35-36.

fragment veel informatie introduceert over Annie en haar moeder roept dit vervolgens ook weer vragen op over waarom zij gedwongen werd om naar praatgroepen te gaan en waarom zij haar moeder niet in de buurt van Peter liet. Er wordt niet duidelijk gemaakt of de andere personages deze informatie wel of niet weten maar het is aannemelijk dat zij dit wel weten gezien de manier waarop Steve en Peter over Ellen praten in het voorgaande voorbeeld. Ook ontstaat weer *mystery* bij de kijker omdat de film informatie achterhoudt die pas later wordt vrijgegeven en dan pas *surprise* veroorzaakt.

Als Annie tijdens de begrafenis vertelt dat haar moeder bepaalde interesses had waar zelfs zij niet van afweet wordt er een mysterie gecreëerd voor zowel de kijker als het personage.

Na de *setup* volgt een *complicating action* waarin het centrale doel of probleem van de film duidelijk wordt gemaakt.⁴¹ In *Hereditary* begint de *complicating action* als het rouwproces over Ellen bruut wordt verstoord door de dood van Charlie. De spanningen tussen Annie en Peter lopen steeds hoger op omdat zij hem ziet als de schuldige voor de dood van Charlie. Vanaf dit moment vangen mysterieuze gebeurtenissen aan. Vreemde woorden in een andere taal beginnen op de muren te verschijnen. Ook krijgt Peter tijdens het roken van wiet plotseling een gevoel alsof hij stikt, hetgeen doet denken aan Charlie's Anafylactische shock. Hoewel het narratief nog steeds voor het merendeel *restricted* is, zijn er enkele momenten waarop dit niet het geval is en er *suspense* ontstaat doordat de kijker dingen ziet gebeuren die de personages niet zien. Een voorbeeld hiervan is in fragment 11 waar de kijker kan zien dat er iemand naar Peter kijkt. Dit is te zien vanuit een *over-the-shoulder* shot van buitenaf. In de hoek van het shot is een donker onbekend gedaante te zien en is er een ademwolk van diegene te zien.

Thompson beschrijft dat de overgang tussen twee filmdelen kan worden gebruikt om een nieuw gezichtspunt te volgen of om nieuwe personages te introduceren.⁴² Dit gebeurt in *Hereditary* onder andere tussen de *complicating action* en de *development* waarin het personage Joan geïntroduceerd wordt. De *development* wordt door Thompson beschreven als het moment waarop het werken naar een doel wordt geblokkeerd door een obstakel. Thompson schrijft dat de *development* "...often involves many incidents that create, action, suspense, and delay."⁴³

Gedurende het merendeel van het *developing* gedeelte is er sprake van een *restricted narrative*. De kijkers weten over het algemeen hetzelfde als de personages waardoor er voornamelijk sprake is van *mystery*. Zowel de kijker als de personages proberen er achter te komen wat er gaande is. Fragment 27 is hier echter een uitzondering op. In dit fragment gaat Annie naar Joan's huis, echter doet zij de deur niet open. Terwijl Annie voor de deur staat te wachten beweegt

⁴¹ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 36.

⁴² Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 36-37.

⁴³ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 37.

de camera naar binnen en ziet de kijker dat er een heleboel kaarsen staan en er op de tafel een foto van Peter ligt waarin zijn ogen eruit geprikt zijn. Op dit moment wordt er *suspense* opgebouwd omdat de kijker meer weet dan Annie.

Na de ontwikkeling is er volgens Thompson sprake van een climax. Hier draait het erom of het doel van het verhaal behaald kan worden.⁴⁴ De climax van *Hereditary* start ongeveer rond fragment 29 waarin Annie beseft dat Joan bevriend was met Annie's moeder en dat zij onderdeel waren van een sekte. Joan is dus ook onderdeel van het kwaad. Op dit moment komt Annie achter de oorzaak van alle mysterieuze gebeurtenissen en kan zij naar een oplossing toewerken. Ondanks dat doen zich gedurende de climax nog meer mysterieuze gebeurtenissen voor en wisselt het narratief tussen *restricted* en *unrestricted*. In sommige gevallen weten de personages meer als de kijker en wordt de kijker in het ongewisse gelaten. Dit veroorzaakt *surprise*. Een voorbeeld hiervan is fragment 32 (01:55:34) wanneer de camera voor Peter geplaatst is zodat de kijker niet kan zien wat Peter wél ziet. De kijker kan aflezen aan Peter's reactie dat wat hij ziet iets schokkends moet zijn, maar weet zelf nog niet wat het is. Op het moment dat we naar Peter kijken wordt de *surprise* nog opgebouwd. Vervolgens ontstaat het gevoel van *surprise* in het volgende shot waar we zien wat Peter ziet, namelijk dat Annie haar hoofd afzaagt met een pianosnoer.

Echter weet de kijker in sommige gevallen ook meer dan het personage. Een voorbeeld hiervan is ook te zien in fragment 32 (01:52:04) als Peter de kamer binnenkomt en de kijker Annie in de hoek van de kamer ziet staan. Peter ziet dit echter niet en zodoende wordt er *suspense* gecreëerd. Doordat zij op een onnatuurlijke manier tegen het plafond 'zweeft' en naar Peter kijkt geeft dit een dreigende indruk wat de kijker angstig maakt dat er iets met Peter kan gebeuren gezien hij niet gewaarschuwd kan worden.

Tot slot is er het epiloog waarin alle nog losse verhaallijnen worden afgerond. Dit wordt meestal gebruikt om de stabiliteit van de situatie te bevestigen voor de kijker.⁴⁵ De laatste vier minuten van *Hereditary* zijn besteed aan de epiloog waarin de motieven van de sekteleiden en Joan duidelijk worden gemaakt. In tegenstelling tot de meeste verhalen heeft *Hereditary* geen positieve afloop. De protagonisten van het verhaal zijn verslagen en de antagonist hebben gewonnen.

Cameravoering en mental subjectivity

Nadat Annie en Joan elkaar ontmoet hebben vinden er meer bovennatuurlijke gebeurtenissen plaats. Zo horen zowel Annie als Peter een tonggeklak, dit is een tik die Charlie had. Ook hebben de

⁴⁴ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 38.

⁴⁵ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 38.

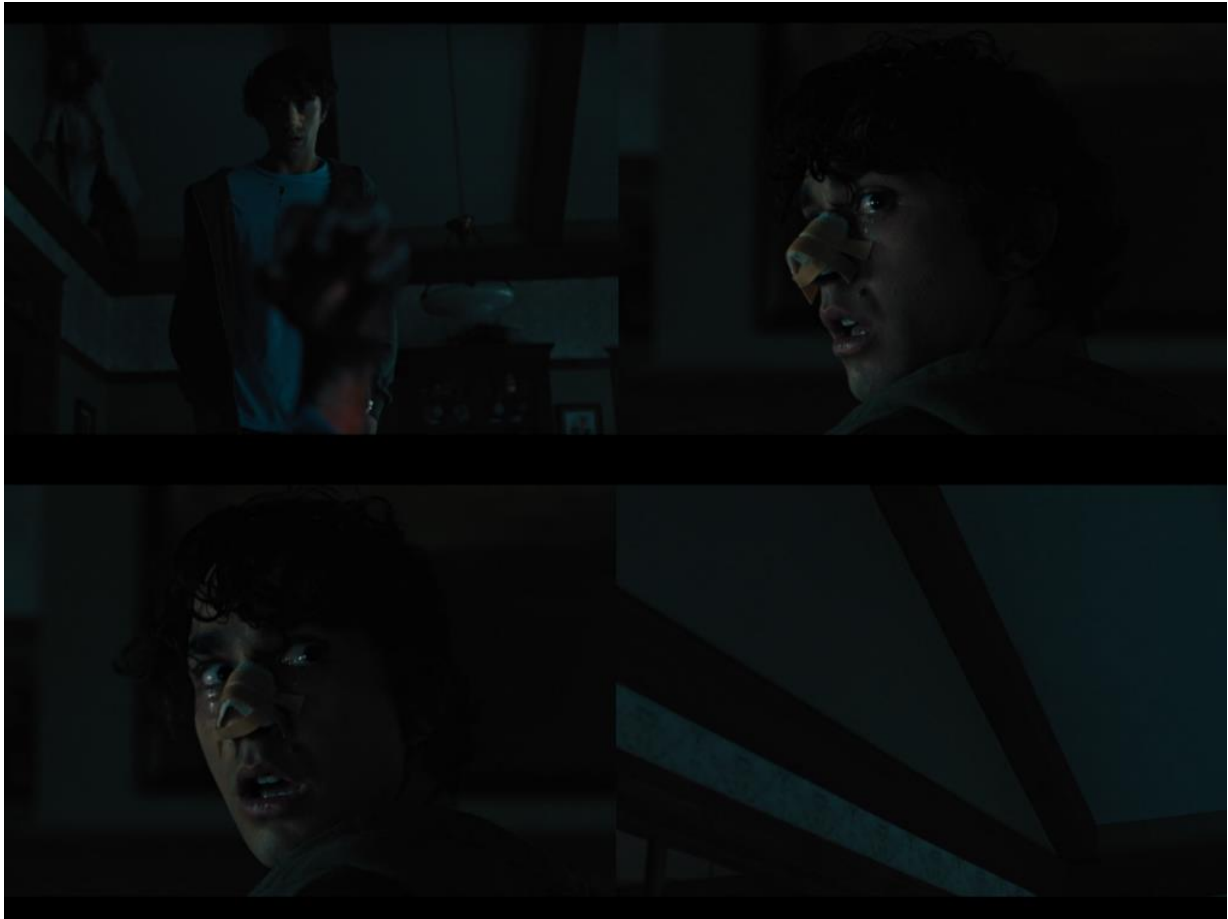
personages realistische nachtmerries waarin Annie Peter ziet bedekt met mieren. Dit is ook het moment waarin de *narrative depth* soms afwijkt van *objective* en soms verandert naar *mental subjectivity*. De personages horen en zien dingen die er niet lijken te zijn en hebben vreemde dromen. Omdat de kijker toegang heeft tot deze dromen is er sprake van *mental subjectivity*. Op deze momenten is er sprake van interne focalisatie omdat de kijker de droom of hallucinatie ziet zoals het personage het ervaart. In fragment 23 wordt de kijker op het verkeerde been gezet doordat het lijkt alsof Annie wakker is maar zij blijkt te hallucineren. Annie ligt te woelen en wanneer zij zich omdraait ziet zij enkele mieren op haar kussen lopen. Wanneer ze om haar heen kijkt ziet zij nog meer mieren. Ze volgt deze mieren naar Peter's kamer en de kijker ziet in het begin alleen maar haar verschrikte reactie van Annie terwijl ze naar Peter's bed kijkt. Volgens Oliver en Sanders laten horrorfilms soms juist niet alles (direct) zien zodat de kijker een eigen inbeelding kan maken en zodoende *surprise* voor zichzelf creëert.⁴⁶ Doordat de kijker nog niet ziet waar Annie verschrikt naar kijkt geeft dit de gelegenheid aan de kijker om zich in te beelden wat Annie zo verschrikt laat kijken. Door middel van een *point-of-view shot* ziet de kijker vervolgens dat Peter's gezicht bedekt is met mieren. Wanneer de camera overschakelt naar Annie's verschrikte reactie hoor je Peter plotseling zeggen: "Mom?" En schrikt Annie wakker uit haar hallucinatie. Op dit moment weet de kijker dat er sprake is van *mental subjectivity* omdat wij hetzelfde zien als wat Annie zich inbeeldt. Vanaf dit moment worden Peter en Annie vanaf de zijkant gefilmd in een *medium long shot*. Vervolgens vertelt zij aan Peter dat ze hem nooit wilde hebben en plotseling zijn zowel Peter als Annie doordrenkt en is er een fel licht te zien op Annie's gezicht wat suggereert dat Peter in brand staat. Vervolgens vliegt Annie zelf ook in de brand. Op dat moment schrikt Annie wakker uit haar nachtmerrie. Dit gesprek wordt gefilmd in een *shot/reverse shot* waarbij de camera wisselt tussen shots van Peter en Annie in een *medium close up* vanaf de zijkant. Annie vertelde in fragment 19 aan Joan dat ze veel slaapwandelde en dat zij tijdens het slaapwandelen geprobeerd heeft om zichzelf en haar kinderen in de brand te steken. Omdat zij nu ontwaakt terwijl ze blijkbaar verontrustende dromen heeft creëren de dromen spanning omdat het een aanwijzing is voor de kijker dat Annie weer in de war raakt. De situatie is erg realistisch omdat zij als wakker geïntroduceerd wordt en vervolgens opstaat uit bed om onderzoek te doen. Zowel Annie als de kijker weten in het begin niet dat er sprake is van een droom en op die manier zet de film je op het verkeerde been. Bovendien lijkt ze al eerder in de droom wakker te worden, namelijk wanneer Peter haar naam zegt. Dit blijkt echter nog steeds onderdeel te zijn van de nachtmerrie. De *point-of-view shots* in het eerste deel van de hallucinatie geven aan dat er sprake is van *mental subjectivity* wat een aanwijzing is dat er mogelijk sprake is van een droom. Echter in het tweede deel van de hallucinatie is er sprake van een

⁴⁶ Oliver en Sanders, "The Appeal of Horror and Suspense," 245.

shot/reverse shots en lijkt er sprake te zijn van een objectieve *narrative depth*. Er zijn er geen aanwijzingen dat er hier sprake is van nog een hallucinatie of droom. Door de kijker in Annie's schoenen te zetten ervaart de kijker de zelfde angst of verschrikking als Annie, namelijk dat er iets met Peter is gebeurd.

Nadat Annie in fragment 31 probeert de entiteit te verjagen door Charlie's schetsboek in de open haard te gooien, vliegt om onverklaarbare reden Steve in de brand. Vervolgens wordt Annie 'overgenomen' door de entiteit en gaat het verhaal over naar Peter in fragment 32. Peter schrikt wakker door een geluid, vermoedelijk afkomstig van de taferelen die beneden gaande zijn, en vrijwel direct is er sprake van een *point-of-view shot*. Er is op dit moment sprake van interne focalisatie omdat de kijker ziet en hoort wat Peter waarneemt. Ook het zien vanuit een personages perspectief is *mental subjectivity* omdat je op dat moment letterlijk in zijn schoenen wordt geplaatst. Op deze manier ziet de kijker wat Peter ervaart. De *point-of-view shots* helpen op deze manier mee om spanning te creëren omdat de kijker Peter 'is' op dit moment.

Dit perspectief wordt nog eens benadrukt in shotnummer 18 (bijlage 2.2) wanneer Peter schrikt van een ander geluid en de camera snel van rechts naar links beweegt. Dit suggereert dat Peter's blik gevolgd wordt naar waar het geluid vandaan kwam. Omdat de kijker weet dat Annie in de hoek van de kamer stond, ontstaat er op dit moment *suspense* omdat wij weten dat zij ergens dichtbij Peter moet zijn. Overigens ontstaat er ook een gevoel van *mystery* omdat wij nu, net als Peter, niet meer weten waar Annie dan wél is.



Figuur 1: Tijdscode 01:52:02-01:53:02 - De kijker ziet Annie achter Peter tegen het plafond. Peter kijkt achterom naar de deuropening en draait dan naar de oorsprong van het geluid. Het POV shot laat zien dat Annie weg is.

Cameravoering en mise-en-scène

Een claustrofobisch gevoel is volgens Lowry een manier om spanning op te bouwen in horrorfilms.⁴⁷ In *Hereditary* wordt de esthetiek van het poppenhuis benadrukt wat een gevoel van claustrofobie geeft. De film begint met een shot van een boomhut vanuit een raam in wat later zal blijken Annie's werkkamer te zijn. Vervolgens zoomt de camera uit, beweegt de kamer rond waar meerdere miniatuurpoppenhuizen te zien zijn en zoomt vervolgens in op een poppenhuis van het huis. De camera zoomt in wat de slaapkamer van Peter zal blijken te zijn **in** het poppenhuis waar vervolgens Steve naar binnen loopt. Er wordt zo gesuggereerd dat wij naar een scène kijken die zich afspeelt in een poppenhuis. Door de personages in een poppenhuis te plaatsen geeft dit het gevoel dat de personages geen handelingsvermogen hebben en slechts 'bestuurd' worden als poppen. Het poppenhuis lijkt hiermee het verloop van de film te vooraf schaduwen. Zoals de titel van de film al

⁴⁷ Lowry, "Genre and Enunciation," 18.

suggereert is er 'erfelijk' iets aan de hand in deze familie. De kijker komt er naarmate de film vordert achter dat Ellen een sekteleider was en dat zij een mannelijke host zoekt voor de demon Paimon. Omdat Ellen nooit in de buurt werd gelaten van Peter heeft zij zich 'vastgegrepen' in Charlie maar die bleek niet geschikt als gastvrouw waardoor ze vermoord moest worden. Hoewel Charlie's dood op een ongeluk lijkt is er kort het symbool van de sekte op de telefoonpaal te zien waartegen Charlie's hoofd te pletter slaat. Dit suggereert dat de sekte verantwoordelijk is voor haar dood. Doordat de personages als poppen in een poppenhuis worden geplaatst suggereert dit dat iets of iemand met hen speelt wat ertoe leidt dat zij geen zeggenschap hebben over hun eigen lot. In de eindscène zien we dat Peter, nu Paimon, aanbeden wordt in de boomhut. Als de camera uitzoomt en de boomhut in zijn geheel te zien is, lijkt net als in het begin van de film de boomhut op een miniatuur zodat opnieuw gesuggereerd wordt dat de personages slechts poppen zijn in het verhaal en hun lot niet kunnen ontlopen (zie figuur 2). Door de esthetiek van het poppenhuis te benadrukken in *Hereditary* geeft dit een gevoel van claustrofobie omdat de personages in feite verdoemt zijn en niet onder hun lot uitkunnen komen. Ze zitten 'opgesloten' in hun erfelijke lot.



Figuur 2: Tijdscode 02:02:51 – Poppenhuis boomhut

Cherry beschrijft dat horrorfilms veel gebruik maken van verhullingen in het donker om *suspense* te creëren. Deze *suspense* wordt gecreëerd doordat de kijker slechts de contouren van een mogelijk gevaar kan zien.⁴⁸ Lowry voegt daar aan toe dat de framing samen kan werken met de

⁴⁸ Cherry, *Horror*, 62-64..

belichting om maximale spanning te creëren.⁴⁹ Wanneer er naar fragment 32 wordt gekeken in bijlage 2.2 dan is er te zien dat dit fragment gebruik maakt van verhullingen in het donker. In shotnummer 5 en 7 is Peter door middel van een *medium long shot* te zien terwijl hij op de rand van zijn bed zit. Hij is links in het frame gepositioneerd en de kijker heeft de mogelijkheid om een flink deel van zijn kamer te zien. Omdat hij niet in het midden gepositioneerd is en op een relatief verre afstand gefilmd is geeft dit het vermoeden aan de kijker dat er meer te zien is in de kamer. Het *medium long shot* laat de kijker zoeken naar of er iets vreemds te zien is in de kamer. Hoewel er slechts een klein beetje maanlicht naar binnen schijnt kan de kijker door goed te kijken Annie in de hoek van de kamer, tegen het plafond, zien staan. De samenwerking tussen de framing en de belichting creëren in deze scene *suspense* wanneer de kijker erachter komt dat er inderdaad iets vreemds in Peters kamer blijkt te zijn waar de kijker Peter voor wil waarschuwen. De kijker weet op dit moment meer dan Peter.

In shotnummer 19 tot en met 21 (bijlage 2.2) begint Annie Peter te achtervolgen na een demonische kreet te hebben geuit. Peter rent weg richting de bovenverdieping en gaat vervolgens naar de zolderverdieping. De camera draait eerst snel mee met Peter's beweging naar de trap toe. Vervolgens tracked de camera mee van links naar rechts met Peter die door de gang naar de zolder sprint. Opmerkelijk hier is dat dit gefilmd lijkt te worden vanuit een andere kamer maar de camera lijkt door muren te bewegen en te zien om Peter in beeld te houden. Cherry benoemt het gebruik van snelle visuele camera-bewegingen onderdeel van de esthetiek van het horrorgenre.⁵⁰ Door gebruik te maken van deze snelle visuele camera-bewegingen benadrukt dit het achtervolgingsaspect van de scène. De kijker kan door middel van de hoek waarop het gefilmd is ook zien hoe ver Annie nog verwijderd is van Peter wat *suspense* genereert. Peter kan dit namelijk alleen zien als hij om zou kijken.

Montage en het creëren van spanning

Er worden in *Hereditary* ook jump-cuts gebruikt. Bordwell en Thompson beschrijven een jump-cut als een methode om meerdere shots afspelend op verschillende momenten aan elkaar te verbinden door een soortgelijke toon en stijl.⁵¹ In fragment 14 (bijlage 2.1) komen Steve en Annie erachter dat Charlie dood is, echter zien we dit vanaf Peter's perspectief. We zien een close-up van Peter's gezicht terwijl hij wakker in bed ligt. Ondertussen horen we Annie naar de auto lopen en horen we

⁴⁹ Lowry, "Genre and Enunciation," 18.

⁵⁰ Cherry, *Horror*, 66-68.

⁵¹ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 254.

haar naar adem zoeken en vervolgens is haar schreeuw te horen (vanaf 00:37:17) terwijl we nog steeds naar Peter kijken. Vervolgens verandert het shot door middel van een jump-cut naar Charlie's hoofd bedekt in mieren maar horen we Annie nog steeds schreeuwen. Dan verandert het shot wederom met een jump-cut naar Annie en Steve in hun kamer waar Annie op de grond ligt te huilen. De camera beweegt naar achteren, de kamer uit en draait naar rechts waar Peter verloren in de donkere gang staat te luisteren naar zijn moeders geschreeuw. Tot slot verandert het shot door middel van een jump-cut naar de begrafenis en zien we de kist onder de grond gaan terwijl Annie nog steeds uit verdriet schreeuwt. De camera beweegt op dit moment mee met de kist naar beneden waardoor de familie uit ons oog verdwijnt naarmate de camera verder onder de grond beweegt. Dit fragment stopt op 00:39:02 en bestaat maar uit vier shots waarin Annie non-stop haar verdriet uitschreeuwt. Omdat er meerdere dagen te zien zijn in dit fragment laten de jump-cuts lijken alsof Annie continue aan het huilen is geweest wat een gespannen atmosfeer creëert. Zoals Spadoni beschrijft is de atmosfeer een erg belangrijk element in het opbouwen van spanning in horrorfilms.⁵²

Ook vormen *establishing shots* een bron van spanning in *Hereditary*. Zo eindigt fragment 31 met een *extreme long shot* waarin het huis en een deel van de omgeving in daglicht te zien is. Op dit moment is er nog niets vreemds te zien. Vervolgens begint fragment 32 met dezelfde *extreme long shot* van het huis maar dan in het donker. Echter staan er plotseling zo'n twintig naakte mensen in een cirkel richting het huis te kijken. Deze switch van *establishing shots* van dag naar nacht laat de kijker zoeken naar wat er veranderd is tussen de twee shots behalve het overduidelijke tijdstip. Wanneer de kijker de naakte mensen om het huis ziet staan creëert dit *suspense* omdat zij zich bewust zijn van het gevaar dat deze mensen mogelijk vormen voor de personages die niet weten dat deze mensen er zijn. Tegelijkertijd roept dit ook vragen op over wie die mensen zijn en waarom zij naakt om hun huis staan. Dit betekent dat er ook sprake is van *mystery* voor de kijker.

In shotnummer 38 tot en met 41 (bijlage 2.2) wordt er gebruik gemaakt van wat Cherry een *shock cut* noemt. Wanneer Peter zijn moeder aanschouwt terwijl zij haar hoofd met een pianosnoer probeert af te zagen, hoort hij plotseling een geluid vanaf de andere hoek van de zolder komen. Hij kijkt om en voor slechts een seconde ziet de kijker wat hij ziet, namelijk naakte mensen die naar hem glimlachen en naar hem zwaaien. Vervolgens schreeuwt hij en in een poging weg te komen van het gruwelijke tafereel sprint hij uit het raam. Eerst zie je hem vanaf de binnenkant naar buiten springen, vervolgens springt het shot over naar buiten waar je hem door het raam ziet springen. De

⁵² Spadoni, "Horror Film Atmosphere and Narrative," 157.

camera draait vervolgens naar beneden en laat het levenloze lichaam van Peter op de grond zien. Door deze shots snel achter elkaar te monteren ontstaat er een gevoel van schok bij de kijker.

Belichting

Cherry noemt dat schaduwen gebruikt worden in horrorfilms om sterke contrasten te creëren. Dit kan zorgen dat iemand dreigender over komt doordat de contouren van een lichaam hiermee benadrukt worden. Een voorbeeld hiervan is te zien in shotnummer 14 in bijlage 2.2 (zie ook figuur 1.1) is Annie in de hoek van de kamer te zien. Hoewel er slechts maanlicht de kamer inschijnt in zij duidelijk te onderscheiden in contrast met het plafond. Er wordt hier geen gebruik gemaakt van schaduwen om haar te verhullen, de camera stelt zelfs scherp op haar om de kijker voor de zekerheid te laten zien dat zij weten dat zij er staat. Dit creëert *suspense* omdat Peter niet weet dat zij hier staat. Vervolgens beweegt de camera in hetzelfde shot mee met Peter die zich langzaam omdraait naar de deur toe. Hier staat een naakte man, gehuld in schaduwen. Hoewel hij in schaduwen gehuld is, is er te zien dat de man glimlacht. De ruimte achter hem is donker wat hem gevaarlijk en mysterieus laat overkomen. Dit geeft een sinistere aanblik en creëert een gevoel van *mystery* omdat zowel Peter als de kijker weten dat de man in de deuropening staat maar niet waarom.

Vervolgens in shotnummer 19 (bijlage 2.2) staat Alex in het midden van de kamer en is hij te zien door middel van een *medium long shot*. De hoek waaruit dit gefilmd is lijkt enigszins vreemd omdat Alex in een vreemde hoek gedraaid staat en kijkt naar de hoek van de kamer achter de camera (zie figuur 3). Het filmen vanuit deze hoek lijkt gevaar te suggereren wat gegrond blijkt te zijn omdat Annie in de hoek van de kamer achter Alex staat. Ze staat in de schaduwen waardoor het moeilijk is om haar snel te zien. Dit is echter niet onmogelijk. Het moment dat zij plotseling uit de schaduw opduikt en achter Peter aanrent zorgt dus voor een combinatie tussen *surprise* en *suspense*. De kijker heeft heel even gezien dat er iets in de kamer staat en Peter niet waardoor een heel kort moment van *suspense* ontstaat. Dit zorgt ervoor dat zowel Peter als de kijker verrast worden door Annie's plotselinge onthulling vanuit de schaduw.



Figuur 3: Tijdscode 01:53:04 - Alex staat in een vreemde hoek gedraaid terwijl hij naar de hoek van de kamer kijkt. Achter hem is Annie in de schaduwen te zien.

Conclusie

In de voorgaande hoofdstukken is er besproken hoe zowel de cinematografie, montage en belichting een rol spelen in de informatieverdeling en zo spanning creëren in *Hereditary*. In deze conclusie zal alles samengevat worden en zal de hoofdvraag beantwoord worden: “Op welke manier wordt de informatieverdeling in *Hereditary* (2018) ingezet om spanning op te wekken?”.

In *Hereditary* wordt er in het begin een mysterie gecreëerd omtrent Annie’s moeder. De kijker puzzelt mee met Annie en komt er met haar onder andere achter dat Ellen vreemde hobby’s had en boek over occulte zaken. Naarmate de film vordert komt de kijker samen met Annie achter de oorzaak van al de gebeurtenissen. Door een veelvuldig gebruik van *point-of-view* shots wordt de kijker in de schoenen geplaatst van met name de personages Annie en Peter. Hier valt uit af te leiden dat wij vaak net zoveel weten als Annie en Peter, en dit op hetzelfde moment te weten komen, wat *mystery* creëert voor zowel de kijker als de personages. Echter wordt de kijker soms ook afgeschermd van wat er gaande is en wordt eerst in spanning gehouden door alleen gezichtsuitdrukkingen van de personages te tonen. Hierdoor vormt de kijker zelf een beeld over wat er gaande is, afhankelijk van de getoonde uitdrukkingen van het personage.

In *Hereditary* zijn verschillende 'horrorconventies' om spanning te creëren te herkennen. Er wordt gewerkt met verhullende schaduwen die er zoals Cherry zegt, voor zorgen dat de kijker op zijn hoede is omdat er zich iets kan verschuilen in deze schaduwen. Ook wordt in *Hereditary* veel gebruikt gemaakt van óf lange camera-afstanden, óf van close-ups. Deze close-ups lijken de kijker te willen confronteren met de emoties die de personages voelen. De lange camera-afstanden daarentegen lijken een spel te spelen met de kijker door de mogelijkheid te geven te zoeken in het frame of er iets niet 'normaal' is. *Hereditary* maakt ook gebruik van wat volgens Cherry een horrorconventie is, namelijk de *shock cut*. Door de snelle bewegingen en de afwisselingen tussen shots ontstaat er een gewelddadig moment in het narratief. *Hereditary* wijkt dus zeker niet af van de genreconventies en gebruikt dezen om de spanning op te bouwen.

In dit eindwerkstuk is er eerst gekeken naar hoe de kennisverdeling in de narratieve structuur in elkaar steekt. Door eerst de *range-* en *depth of story information* te bepalen kan er worden bepaald hoeveel informatie de kijker krijgt en weet ten opzichte van de personages maar ook door welk perspectief de kijker het verhaal te zien krijgt. Aan de hand hiervan is onderzocht of *Hereditary* een 'spel speelt', zoals beschreven in de gebruikte literatuur, tussen onthullen en verhullen om spanning te creëren. Dit bleek een geschikte manier om *Hereditary* te onderzoeken omdat er interessante en opvallende momenten zijn in de manier waarop de informatie verdeeld wordt.

Zoals Branigan zelf al beschrijft zijn de termen *suspense*, *mystery* en *surprise* slechts een ruwe typering van de kennisverdeling om de spanning in een film te onderzoeken. In de analyse bleek dat ze inderdaad niet toereikend waren omdat er soms er soms sprake is van zowel *mystery*, *surprise* én *suspense* en dat soms geen van deze termen de opbouw van de spanning precies kan benoemen, hoewel we op dat moment minder, meer of hetzelfde weten als de personages. De kijker weet soms minder dan het personage en concludeert dat er informatie wordt achtergehouden, maar deze achterstand in informatie van de kijker op het personage leidt op dat moment niet tot *surprise* (of pas op een veel later moment). Op dit soort momenten is er een duidelijke impliciete verteller aanwezig in de tekst en in verdere analyses zou het nuttig kunnen zijn om te analyseren aan de hand van wat Branigan de 'levels of narration' noemt.⁵³

⁵³ Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 86-87.

Literatuurlijst

Aster, Ari. *Hereditary*, geregisseerd door Ari Aster. New York: A24, 2018. DVD.

Balász, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London: Ulan Press, 1953.

Barsam, Richard Meran en Dave Monahan, *Looking at Movies: An Introduction to Film*. New York: W.W. Norton, 2010.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley: University of California Press, 2006.

Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. MA: Addison-Wesley, 1979.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge, 1992.

Brewster, Ben. "A Scene at the Movies." *Screen 23* (Juli/Augustus 1982): 4-15.

Carroll, Noel. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Cherry, Brigid. *Horror*. New York: Routledge, 2009.

Deleyto, Celestino. "Focalisation in Film Narrative." in *Atlantis*, Vol. 13, No. ½ (November 1991) 159-177.

Epstein, Adam. "Is Hereditary Really the Scariest Movie in Years." *Quartzly*. 4 Juni 2018.

<https://qz.com/quartzly/1296147/is-hereditary-really-the-scariest-movie-in-years/>.

"Focalization." *The Living Handbook of Narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>.

Melanie Grolleman, 5652758, 7670 woorden

Grealish, Rachael. "Hereditary Has been Scientifically Proven As the Scariest Movie of 2018."

LADbible. 22 Augustus 2018. <http://www.ladbible.com/entertainment/film-and-tv-hereditary-scientifically-proven-as-the-scariest-movie-of-2018-20180822>.

Hanich, J. *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*.

New York: Routledge, 2010.

Huisman, Rosemary . "Narrative Concepts." in *Narrative and Media*, edited by Helen Fulton,

Rosemary Huisman, Julian Murphet en Anne Dunn. New York: Cambridge University Press, 2005. 11-27

Lowry, Edward. "Genre and Enunciation: The Case of Horror." In *Journal of Film and Video*, Volume

36, No. 2 (Lente 1984) 13-20, 72.

Oliver, Mary Beth en Meghan Sanders. "The Appeal of Horror and Suspense." *The Horror Film*, Edited

by Stephen Prince. New Jersey: Rutgers University Press, 2004) 242-259.

Pervez, Anis. "Cognitive Film Theory." *Bangladesh Film and Television Institute Journal* Year 2, Vol 1

December 2015. 384-391.

Pinedo, Isabel Cristina. "Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film." *The Horror Film*.

Edited by Stephen Prince. New Jersey: Rutgers University Press, 2004. 85-117.

Rockett, W.H. *Devouring Whirlwind: Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty*. New York:

Greenwood, 1988.

Rushton, Richard en Gary Bettinson. *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*.

Berkshire, England: Open University Press, 2010.

Schneider, Steven. "Toward an Aesthetics of Cinematic Horror." *The Horror Film*. Edited by Stephen

Prince. New Jersey: Rutgers University Press, 2004. 131-149.

Scott, A.O. "Review: In 'Hereditary' the Horror is Slow Cooked and Homemade." *New York Times*. 7

Juni 2018. <https://www.nytimes.com/2018/06/07/movies/hereditary-review-toni-collette.html>.

Melanie Grolleman, 5652758, 7670 woorden

Spadoni, Robert. "Carl Dreyer's Corpse: Horror Film Atmosphere and Narrative." *A Companion to the Horror Film*. Edited by Harry M. Benshoff. West-Sussex: Wiley Blackwell, 2014.

Wolfe, April. "Seeing the Worst Coming Only Makes 'Hereditary' More Terrifying." *The Village People*. 5 Juni 2018. <https://www.villagevoice.com/2018/06/05/seeing-the-worst-coming-only-makes-hereditary-more-terrifying/>.

Bijlage 1: Range- en depth of story information

Nr.	Tijdscode	Plot	Narrative depth	Narrative range
1	00:00:25-00:00:50	(Kranten)artikel dat zegt dat iemand is overleden na een ziekte.	N.v.t.	N.v.t.
2	00:00:55-00:03:49	Vorbereiding op de begrafenis	Objective	Restricted, hoewel het inzoomen op het poppenhuis/Peter's kamer unrestricted kan zijn
3	00:03:49-00:06:02	Begrafenis; Annie vertelt over haar moeder; man lacht vreemd naar Charlie	Objective	Restricted, de kijker weet minder dan de personages
4	00:06:02-00:10:58	Ouders checken hoe de kinderen omgaan met het verlies, Charlie lijkt het meest ontdaan	Objective	Restricted, de kijker weet net zoveel als de personages
5	00:10:58-00:13:34	Annie checkt haar moeders spullen, denkt haar te zien	Objective	Restricted
6	00:13:34-00:14:32	School Charlie, vogel vliegt tegen raam	Objective	Restricted
7	00:14:32-00:15:37	School Peter, beschrijft Peter als een typische tiener	Objective	Restricted
8	00:15:37-00:16:30	School Charlie, knipt kop vogel eraf, vrouw staart naar haar en zwaait	Objective	Restricted
9	00:16:30-00:18:40	Annie ziet een vreemde driehoek op vloer moeders kamer; Graf moeder is ontheiligd	Objective	Restricted, kijker weet meer dan Annie; net zoveel als Steve
10	00:18:40-00:23:01	Praatgroep, vertelt over problematische familie, ze liet haar moeder niet dichtbij Peter, wel bij Charlie	Objective	Restricted, kijker weet minder dan Annie, krijgt wel wat te weten over haar moeder
11	00:23:01-00:23:36	Peter doet meer tienerdingen. Iemand kijkt naar hem van buiten	Objective	Unrestricted, alleen de kijker weet dat iemand naar hem kijkt
12	00:23:36-00:27:52	Charlie ziet iets buiten, kijker ziet dit op het laatste moment - vrouw op de grond omringt door vuur	Objective	Restricted, de kijker weet minder en uiteindelijk evenveel als de personages

13	00:27:52-00:35:00	Feest; Charlie eet pinda's terwijl Peter bezig is. Ze krijgt een allergische reactie. Peter rijdt haar gehaast naar het ziekenhuis. Ze steekt haar hoofd uit het raam van de auto en wordt onthoofd	Objective	Unrestricted, de kijker weet dat Charlie is onthoofd, Peter kijkt niet om om dit te bevestigen
14	00:35:00-00:39:02	Annie en Steve komen erachter dat Charlie dood is, Annie schreeuwt van verdriet	Objective	Restricted
15	00:39:02-00:41:45	Nasleep Charlie's dood	Objective	Restricted
16	00:41:45-00:43:10	Peter krijgt soortgelijke reactie als Charlie na roken wiet	Objective	Restricted
17	00:43:10-00:47:10	Annie ontmoet Joan	Objective	Restricted
18	00:47:10-00:49:21	Annie slaapt in boomhut; Peter hoort Charlie's tongklik	Objective	Restricted
19	00:49:21-00:54:36	Annie praat met Joan; vertelt over relatie met Peter - ze probeerde hen in de fik te steken tijdens slaapwandelen	Objective	Restricted
20	00:54:36-01:00:50	Annie maakt miniatuurmodelbouw van ongeluk - Ruzie Annie en Peter tijdens het eten	Objective	Restricted
21	01:00:50-01:04:03	Joan vertelt over séance - Annie is sceptisch.	Objective	Restricted
22	01:04:03-01:08:56	Annie maakt de séance mee en wordt bang - hoort tongklik Charlie op de terugweg	Objective	Restricted
23	01:08:56-01:12:53	Annie droomt over mieren, dan droomt ze dat ze Peter in de fik steekt tijdens het slaapwandelen	Mental subjectivity – droom van Annie	Restricted
24	01:12:53-01:20:18	Annie voert de séance uit voor de familie, ze lijkt bezeten te worden, Peter is bang	Objective	Restricted (unrestricted voor een kort moment)
25	01:20:18-01:24:38	School Peter, Peter raakt in paniek, Steve is boos op Annie, Annie vernielt miniatuur, Steve ziet miniatuur van onthoofde Peter	Objective	Restricted
26	01:24:38-01:30:18	Annie ziet "Charlie" tekenen in haar slaapkamer, het zijn geweldadige tekeningen	Deels objective,	Restricted

		tegen Peter, Peter droomt (?) dat iemand hem probeert te onthoofden	deels mental subjectivity i.v.m. Peters vermoedelijke droom	
27	01:30:18-01:31:55	Annie gaat naar Joan - kijker kijkt binnen en ziet een séance setting waarin Peters foto in het midden van de tafel ligt	Objective	Unrestricted
28	01:31:55-01:32:55	Peter is op school, Joan schreeuwt vreemde woorden naar hem, niemand anders lijkt het te horen	Objective, kan deels mental subjectivity zijn omdat niemand anders het lijkt te horen	Restricted
29	01:32:55-01:34:57	Annie beseft dat Joan en haar moeder elkaar kennen, leest boek over seances en beseft dat ze Peter willen	Objective	Restricted
30	01:34:57-01:38:44	Annie ziet haar dode moeder op zolder liggen, Peter wordt "aangevallen" door iets onzichtbaars op school, hoort klikgeluid	Objective, kan deels mental subjectivity zijn omdat niemand anders het lijkt te horen	Restricted
31	01:38:44-01:46:51	Annie vertelt alles aan Steve, hij ziet het lichaam en verdenkt Annie. Annie steekt het schetsboek van Charlie in de fik wat Steve ook in de fik zet, iets neem Annie over	Objective	Restricted
32	01:46:51-01:56:58	Naakte mensen om het huis, Peter ziet het lichaam	Mental subjectivity, veel POV shots	Unrestricted, kijker weet meer als Peter, ziet Annie achter hem staan, ziet "iets" in zijn lichaam gaan
33	01:56:58-02:02:50	Peter is bezeten door Charlie, haar hoofd is op een pop geplaatst	Objective	Restricted

Bijlage 2: Spanning door middel van filmtechnieken

Bijlage 2.1: Fragment 14, tijdscode: 00:35:00-00:39:02

Shot nr.	Tijdscode	Mise-en-scène	Cinematografie	Editing
1	00:35:00-00:35:49	Belichting: Maanlicht, fel licht van de buitenlamp en autolampen – Je ziet slechts Peter's gedaante	Afstand: Extreme long shot Beweging: n.v.t. Framing: Het volledige huis is te zien, hierdoor zie je de auto aankomen en zie je Peter's gedaante naar binnen lopen	Continuity
2	00:35:49-00:36:43	Belichting: Lampen, maanlicht – in de gang is het erg donker	Afstand: Medium long shot Beweging: Camera beweegt langzaam naar de deur van Annie en Steve terwijl Peter voorbij loopt, draait dan de hoek om en volgt Peter naar zijn kamer Framing: In het begin is de deur centraal, Peter loopt voorbij en dan volgt de camera hem, terwijl hij in het midden blijft, vervolgens is hij uit beeld en ligt de focus op zijn lege bed aan het einde van de gang	Fades out naar volgende shot
3	00:36:43-00:37:34	Belichting: Daglicht schijnt naar binnen en verlicht Peter half	Afstand: Close-up Beweging: n.v.t.	Fade-in vanaf de vorige shot

			<p>Framing: Peter's gezicht in het midden van het frame – focus blijft op zijn reactie terwijl zijn moeder begint te schreeuwen</p>	<p>Opmerking: Annie begint te schreeuwen</p>
4	00:37:35-00:37:45	<p>Belichting: Fel daglicht – geeft heldere gloed in Charlie's dode ogen</p>	<p>Afstand: Medium close-up</p> <p>Beweging: n.v.t.</p> <p>Framing: Charlie's hoofd in het midden van het frame op de straat omhult met mieren. In de achtergrond zie je auto's passeren.</p>	<p>Parallel editing</p> <p>Opmerking: Annie schreeuwt</p>
5	00:37:45-00:38:37	<p>Belichting: De verlichting in de kamer zorgt ervoor dat Annie en Steve voornamelijk als een gedaante te zien zijn. Weinig focus op de gezichtsuitdrukking</p>	<p>Afstand: Long shot</p> <p>Beweging: Camera beweegt naar achter, de kamer uit en draait naar rechts waar je Peter in de gang ziet staan.</p> <p>Framing: Annie en Steve in het midden – vervolgens Peter in het midden van de gang</p>	<p>Jump cut</p> <p>Opmerking: Annie schreeuwt nog steeds</p>
6	00:38:37-00:39:04	<p>Belichting: Fel daglicht – verlicht de gezichten van de rouwende mensen goed</p>	<p>Afstand: Extreme long shot</p> <p>Beweging: De camera beweegt naar beneden naarmate de kist</p>	<p>Jump cut – dan een fade out naar het volgende fragment</p>

			naar beneden gaat. Framing: De rouwende mensen in het midden – vrij veel van de omgeving te zien	Opmerking: Laatste shot waar Annie schreeuwt
--	--	--	--	---

Bijlage 2.2: Fragment 32, tijdscode: 01:46:51-01:56:58

Shot nr.	Tijdscode	Mise-en-scène	Cinematografie	Editing
1	01:46:51-01:46:56	Belichting: Maanlicht	Afstand: Extreme long shot Beweging: n.v.t. Framing: Huis in het midden van het frame, omringt door bomen. Huis omringt door naakte mensen	Establishing shot
2	01:46:56-01:47:18	Belichting: Maanlicht belicht Peter in zijn donkere kamer	Afstand: Close-up Beweging: n.v.t. Framing: Peter ligt in het midden van het frame	Continuity shot
3	01:47:18-01:47:22	Belichting: Maanlicht, licht van de heater in de boomhut	Afstand: Long shot Beweging: n.v.t. Framing: Boomhut te zien vanaf Peter's kamer	Point-of-view Peter
4	01:47:22-01:47:32	Belichting: Maanlicht	Afstand: Close-up	Continuity shot

			<p>Beweging: n.v.t.</p> <p>Framing: Peter ligt in het midden van het frame</p>	
5	01:47:32-01:48:10	<p>Belichting: Maanlicht, Annie is vrijwel niet te zien</p>	<p>Afstand: Medium Long shot</p> <p>Beweging: n.v.t.</p> <p>Framing: Peter is iets meer links in het frame geplaatst. In de hoek van de kamer staat Annie</p>	Spatial editing
6	01:48:10-01:48:15	<p>Belichting: Maanlicht, licht van de heater in de boomhut</p>	<p>Afstand: Long shot</p> <p>Beweging: n.v.t.</p> <p>Framing: Boomhut te zien vanaf Peter's kamer</p>	Point-of-view Peter
7	01:48:15-01:48:26	<p>Belichting: Maanlicht, Annie is vrijwel niet te zien</p>	<p>Afstand: Medium Long shot</p> <p>Beweging: n.v.t.</p> <p>Framing: Peter is iets meer links in het frame geplaatst. In de hoek van de kamer staat Annie</p>	Spatial editing
8	01:48:26-01:48:39	<p>Belichting: Maanlicht</p>	<p>Afstand: Medium close-up</p> <p>Beweging: n.v.t.</p>	Continuity shot

			Framing: Peter is links in het frame geplaatst. De kijker ziet Annie rechts uit het frame verdwijnen	
9	01:48:39-01:50:31	Belichting: Maanlicht	Afstand: Medium shot Beweging: Tracked in het begin achteruit, vervolgens staat het stil en volgt het Peter Framing: Peter is altijd in het midden (in de gang maakt dit het claustrofobisch	Continuity shot Long take
10	01:50:31-01:51:20	Belichting: Lampen en kaarsen binnen, maanlicht vanaf buiten	Afstand: Begint als long shot, eindigt als medium close-up Beweging: Camera komt langzaam dichterbij Peter Framing: Kijker ziet de volledige hal en de ruimte waar Peter vandaan komt	Continuity shot
11	01:51:20-01:51:39	Belichting: Voornamelijk maanlicht vanaf buiten, klein beetje vanaf de open haard	Afstand: Long shot Beweging: Camera gaat de kamer rond alsof Peter van links naar rechts kijkt	Point-of-view Peter

			<p>Framing: Kamer wordt volledig getoond zoals Peter dat zou zien</p>	
12	01:51:39-01:52:05	<p>Belichting: Voornamelijk maanlicht vanaf buiten, klein beetje vanaf de open haard</p>	<p>Afstand: Medium long shot</p> <p>Beweging: Camera beweegt mee met Peter vanaf een worm's eye angle, kijker ziet zodoende Annie in de hoek staan</p> <p>Framing: Peter wordt in het midden gehouden, Annie in de linkerhoek</p>	Continuity shot
13	01:52:05-01:52:14	<p>Belichting: Voornamelijk maanlicht vanaf buiten, klein beetje vanaf de open haard</p>	<p>Afstand: Medium shot</p> <p>Beweging: Camera beweegt over het lichaam van links naar rechts, volgt Peter's blik</p> <p>Framing: Focus ligt op de ring</p>	Point-of-view Peter
14	01:52:14-01:52:49	<p>Belichting: Maanlicht, Annie is vrij goed belicht, de man is best gehuld in schaduwen</p>	<p>Afstand: Medium close-up naar een long shot</p> <p>Beweging: Staat stil in het begin, volgt vervolgens Peter's blik naar de deuropening</p>	Continuity editing

			<p>Framing: Peter staat iets meer rechts in het frame scherp gesteld, Annie staat links, niet scherp gesteld. Dan wordt er scherp gesteld op Annie in de hoek van de kamer. De focus verandert weer naar Peter en volgt vervolgens zijn blik naar de naakte man.</p>	
15	01:52:49- 01:52:53	Belichting: Maanlicht	<p>Afstand: Close-up</p> <p>Beweging: N.v.t.</p> <p>Framing: Peter in het midden</p>	Continuity shot
16	01:52:53-01:52:58	Belichting: Maanlicht, de man staat gehuld in schaduwen – donkere achtergrond	<p>Afstand: Long shot</p> <p>Beweging: N.v.t.</p> <p>Framing: De man in de deuropening, zelfde hoek als voorheen</p>	Point-of-view Peter
17	01:52:58-01:53:02	Belichting: Maanlicht	<p>Afstand: Close-up</p> <p>Beweging: N.v.t.</p> <p>Framing: Peter in het midden</p>	Continuity shot
18	01:53:02-01:53:04	Belichting: Maanlicht	<p>Afstand: Medium long shot</p>	Point-of-view Peter

			<p>Beweging: Beweegt snel van de deuropening naar de hoek van de kamer waar Annie stond</p>	
19	01:53:04-01:53:10	<p>Belichting: Maanlicht, Annie is vrijwel niet te zien in de hoek van de kamer</p>	<p>Afstand: Long shot</p> <p>Beweging: Beweegt snel en volgt Peter die wegrent van Annie</p> <p>Framing: Peter iets meer rechts in het frame geplaatst, daardoor ligt de focus op de hoek van de kamer</p>	Tracking shot
20	01:53:10-01:53:21	<p>Belichting: Maanlicht</p>	<p>Afstand: Long shot</p> <p>Beweging: Beweegt snel en volgt Peter die wegrent van Annie</p> <p>Framing: Peter blijft voornamelijk meer rechts in het frame, zo lijkt hij Annie voor te blijven</p>	Tracking shot
21	01:53:21-01:53:33	<p>Belichting: Maanlicht, kaarslicht</p>	<p>Afstand: Medium close-up</p>	Continuity shot

			<p>Beweging: Beweegt van het slot van de zolder naar Peter's gezicht</p> <p>Framing: Peter is links in het frame, hij kijkt naar de trap, praat tegen Annie door het plafond heen</p>	
22	01:53:33-01:53:35	Belichting: Maanlicht	<p>Afstand: Long shot</p> <p>Beweging: n.v.t.</p> <p>Framing: Annie is in het midden</p>	Revealing (Peter ziet dit niet)
23	01:53:35-01:53:37	Belichting: Maanlicht	<p>Afstand: Close-up</p> <p>Beweging: n.v.t.</p> <p>Framing: Annie is in het midden</p>	Revealing (Peter ziet dit niet)
24	01:53:37-01:54:14	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	<p>Afstand: Close-up</p> <p>Beweging: Beweegt mee met Peter die langzaam opstaat</p> <p>Framing: Peter in het midden</p>	Eye-line match
25	01:54:14-01:54:26	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	<p>Afstand: Long shot</p> <p>Beweging: Van links naar rechts, volgt Peter's blik</p>	Point-of-view Peter

26	01:54:26-01:54:42	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Van long shot naar medium close-up Beweging: Beweegt mee met Peter die naar de cirkel loopt Framing: Peter in het midden	Eye-line match
27	01:54:42-01:54:44	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Medium long shot Beweging: n.v.t. Framing: De cirkel in het midden	Point-of-view Peter
28	01:54:44-01:54:47	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Close-up Beweging: n.v.t. Framing: Peter in het midden	Eye-line match
29	01:54:47-01:54:50	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Close-up Beweging: n.v.t. Framing: Foto in het midden, enige punt van aandacht	Point-of-view Peter
30	01:54:47-01:54:55	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Close-up Beweging: n.v.t. Framing: Peter in het midden	Eye-line match

31	01:54:55-01:55:41	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Medium shot Beweging: Stil in het begin, dan plaatst de camera zich voor Peter naarmate hij opkijkt naar het geluid. De hoek verschuift van eye-level naar high level. Framing: Peter in het midden, zelfs nadat de camera beweegt	Eye-line match Long take
32	01:55:41-01:55:50	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Long shot Beweging: n.v.t. Framing: Annie in het midden	Point-of-view Peter
33	01:55:50-01:55:55	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Close-up Beweging: n.v.t. Framing: Peter in het midden	Eye-line match
34	01:55:55-01:55:59	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Medium close-up Beweging: n.v.t. Framing: Annie in het midden	Continuity
35	01:55:59-01:56:02	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Extreme close-up Beweging: n.v.t.	Continuity

			Framing: Annie in het midden	
36	01:56:02-01:56:11	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Long shot Beweging: n.v.t. Framing: Annie in het midden	Point-of-view Peter
37	01:56:11-01:56:13	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Close-up Beweging: n.v.t. Framing: Peter in het midden	Eye-line match
38	01:56:13-01:56:15	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Medium long shot Beweging: n.v.t. Framing: De naakte mensen in in het midden	Shock cut Opmerking: luide schreeuw
39	01:56:15-01:56:15	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Close-up Beweging: n.v.t. Framing: Peter in het midden	Shock cut Opmerking: luide schreeuw
40	01:56:15-01:56:17	Belichting: Maanlicht, kaarslicht	Afstand: Long shot Beweging: n.v.t. Framing: Peter in het midden	Shock cut
41	01:56:17-01:56:55	Belichting: Maanlicht, kaarslicht Opmerking: Een lichtje verdwijnt in	Afstand: Long shot Beweging: Beweegt van het raam vanaf de	Continuity Long take

		het lichaam van Peter (de entiteit)	buitenzijde naar beneden, naar Peter die op de grond ligt. Framing: Peter in het midden	
--	--	-------------------------------------	---	--

Verklaring Intellectueel Eigendom

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- 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 teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd “vertaalplagiaat”);
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafraze 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;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

Naam: Melanie Grolleman

Studentnummer: 5652758

Plaats: Enschede

Datum: 23-01-2019

Handtekening:

A handwritten signature in black ink that reads 'Melanie Grolleman'. The signature is written in a cursive, flowing style with a long, sweeping underline.