

Een dubbele rol voor Papa Georges Méliès

Een onderzoek naar de manier waarop er middels het personage Méliès twee lagen van betekenis gecreëerd worden in Martin Scorsese's *Hugo* (2011)



BA-eindwerkstuk Media en Cultuur
Verdiepingspakket Film
ME3V1502
2018 – 2019 blok 1 & 2
Eerste lezer: Clara Pafort-Overduin
Tweede lezer: Chiel Kattenbelt

Evelien Lodewijks (5957893)
Werkgroep: 4

Inleverdatum: 24 januari 2019
Aantal woorden: 7484



Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Samenvatting	3
Synopsis	4
Inleiding en casus	6
<ul style="list-style-type: none">• Hoofdvraag• Deelvragen	
Theoretisch Kader	8
<ul style="list-style-type: none">• Scorsese en allusionism• Scorsese en personages	
Aanpak	11
Analyse	14
<ul style="list-style-type: none">• De eerste laag van betekenis• De tweede laag van betekenis	
Conclusie	21
Discussie	22
Bibliografie	24
Bijlage 1, Analyseprotocol basisinformatie	27
Bijlage 2, Analyseprotocol handeling & informatieverdeling	31
Bijlage 3, Bound & free motifs	34
Bijlage 4, Montagetechnieken in <i>Hugo</i>	36
Bijlage 5, Het werk en leven van Méliès	41
Bijlage 6, Verklaring Intellectueel Eigendom	42

Samenvatting

In dit onderzoek staat de film *Hugo* (Martin Scorsese, 2011) centraal. Binnen deze film, die barst van de verwijzingen naar andere films, onderzoek ik één specifieke verwijzing: het personage Georges Méliès. De inzet van dit personage lijkt ervoor te zorgen dat er twee lagen van betekenis binnen de film ontstaan: een zogeheten two-tiered system of communication. In een dergelijk systeem bestaat een laag binnen de verhaalwereld die gemakkelijk toegankelijk is voor de massa en een meer verscholen artistieke laag. Met behulp van aannames uit het neoformalisme onderzoek ik de functie en motivatie van het personage Méliès en de manier waarop een kijker met extra-filmische kennis toegang krijgt tot een extra laag van betekenis. Op het niveau van de eerste laag van betekenis heeft het personage verschillende functies: Méliès werkt Hugo tegen bij het bereiken van zijn doelen, maar is meestal ook (indirect) betrokken bij de oplossing. Het personage is vaak niet in beeld op momenten waarop de film informatie over het werk en leven van Georges Méliès deelt. Het personage Méliès is van essentieel belang voor de ontwikkeling en afwikkeling van de plot en daarmee compositional gemotiveerd. Het personage is een verwijzing en daarom transtextual gemotiveerd en kent tevens een artistieke motivatie. De tweede laag van betekenis is toegankelijk voor een geïnformeerde kijker en geeft een les in filmgeschiedenis. De extra laag blijkt echter bij grondige analyse vooral op technisch niveau te blijven steken. Scorsese gebruikt montagetechnieken als dissolve, double-exposure en stop-motion als verwijzingen naar de erfenis van Méliès, maar dit heeft geen invloed op de betekenis van de eerste laag. De film benoemt nergens expliciet dat het personage Méliès naar de historische Georges Méliès verwijst. De geïnformeerde kijker loopt weliswaar voor op de gewone kijker, maar uiteindelijk bezitten alle kijkers ongeveer dezelfde kennis over het werk en leven van Méliès. Daarmee lijkt er in *Hugo* geen sprake van een two-tiered system of communication. Vervolgonderzoek, vanuit een neoformalistische benadering, zou zich kunnen richten op het niveau van verwijzen binnen ander werk van Martin Scorsese. Daarmee zou meer gezegd kunnen worden over de manier waarop Scorsese verwijzingen inzet: puur als techniek of met een narratief doel?

Synopsis

Hugo vertelt het verhaal van een weesjongetje genaamd Hugo. Het verhaal speelt zich in 1931 af op Gare de Montparnasse, een treinstation in Parijs. Na het verdwijnen van zijn moeder en later het overlijden van zijn vader, blijft Hugo alleen achter. Uncle Claude, verantwoordelijk voor het onderhouden van de klokken op het station, neemt Hugo in huis. Wanneer Hugo bij hem intrekt, leert hij de jongen zijn werk te doen en verdwijnt dan uit beeld. Hugo neemt zijn werk heel serieus, hij gaat niet meer naar school, steelt eten en drinken om te overleven en probeert ondertussen de kapotte automaton van zijn vader te repareren. Deze machine bevat volgens Hugo een geheime boodschap van zijn vader en hij is tot alles bereid om de machine te repareren.

Hugo woont en leeft in het station, waar hij zicht heeft op de levens van de andere stationsbewoners. Al deze bewoners hebben hun eigen korte verhaal binnen Hugo. Zoals bijvoorbeeld monsieur Frick die een kiosk bezit en die verliefd is op madame Emilie, maar door haar teckel op afstand wordt gehouden. Ook het personage Méliès heeft een winkeltje op het station waar hij speelgoed verkoopt en repareert. Wanneer Hugo onderdelen voor de machine steelt, wordt hij gepakt door de oude man. Méliès vraagt Hugo om zijn zakken te legen en neemt boos een notitieboekje met tekeningen van de automaton in beslag. Wanneer Hugo niet snel genoeg vertrekt roept Méliès om de Station Inspector, een gehandicapte man met een grote dobermann hond. Hugo weet te ontkomen aan de Station Inspector en zijn hond, maar blijft gedreven om zijn notitieboekje terug te winnen.

Hugo achtervolgt Méliès naar huis en ontmoet daar Isabelle, het petekind van Méliès. Zij belooft Hugo dat ze op zijn boekje zal passen en zal voorkomen dat het verbrand wordt. De volgende dag geeft Méliès Hugo een zakdoek met as, waaruit Hugo concludeert dat hij de automaton nooit zal kunnen repareren, hij vertrekt overstuur en botst op Isabelle. Zij vertelt hem dat het boekje niet verbrand is en even later spreekt Hugo met de gefrustreerde Méliès af dat hij het boekje terug kan verdienen door voor Méliès te werken. Voor elk onderdeel dat Hugo uit de speelgoedwinkel gestolen heeft, moet gewerkt worden en zo verdient Hugo zijn belangrijke boekje terug.

Met het boekje kan Hugo de automaton repareren, maar dan is er een nieuwe complicatie: de hartvormige sleutel waarmee de machine in werking gezet wordt, ontbreekt. Het nieuwe doel van Hugo wordt daarmee het vinden van de sleutel. Uiteindelijk blijkt Isabelle de sleutel om haar nek te dragen en samen zetten ze de machine in werking. De automaton tekent vervolgens een scène uit *Voyage dans la Lune* (Méliès, 1902) en ondertekent met de naam Georges Méliès. Isabelle vertelt dat het personage wat tot dan toe als Papa Georges beschreven is, eigenlijk Georges Méliès heet. De kinderen vragen zich vervolgens af waarom de machine van de vader van Hugo ondertekent met de naam van de peetvader van Isabelle en zijn vastbesloten antwoord op hun vragen te vinden.

Via monsieur Labisse van de boekenwinkel ontdekken ze de bibliotheek van de Film Academy. Daar vinden ze een boek over filmgeschiedenis waar in vermeld staat dat filmpionier Georges Méliès overleed in de Eerste Wereldoorlog. Verbaasd worden de kinderen aangesproken door professor Rene Tabard, de schrijver van het geschiedenis boek en tevens groots fan van Georges Méliès. Hij is zeer verward als blijkt dat Méliès nog in leven is en laat Hugo en Isabelle zijn Méliès verzameling zien. Het blijkt dat vrijwel alles van de filmcarrière van Méliès over tijd verloren is gegaan, maar dat Tabard in het bezit is van de laatste kopie van *Voyage dans la Lune*.

Hugo neemt Isabelle mee naar de klokken van het station, vanwaar ze uitkijken over Parijs. Ze praten over de zin van het leven en besluiten dat de wereld net een machine is. Machines worden nooit met extra onderdelen geleverd, elk onderdeel is van belang voor de werking van het geheel. Dat betekent dat Hugo en Isabelle onmisbaar zijn voor de werking van de wereld. Ook concluderen ze dat Papa Georges een kapotte machine is en dat ze hem misschien kunnen maken met de hulp van professor Tabard.

De volgende avond neemt Hugo de professor mee naar huize Méliès waar mama Jeanne aangeeft dat Méliès te zwak is om herinneringen op te halen. Uit nieuwsgierigheid besluit zij vervolgens dat zij *Voyage dans la Lune* wel wil bekijken waarop Tabard een vertoning in de huiskamer organiseert. Terwijl Hugo, Isabelle, Mama Jeanne en Rene Tabard kijken, komt een verwarde Georges Méliès de kamer binnen. Hij besluit dat het tijd is om zich zijn leven te herinneren en via een flashback vertelt hij over de ongelukkige loop van zijn carrière en leven.

Méliès begon als goochelaar in een theater, maar raakte gefascineerd door de potentiële mogelijkheden van het medium film. Hij bouwde zijn eigen camera en kon hiermee betere trucs uitvoeren dan in het theater, daarmee ontdekte hij montage technieken als double-exposure, dissolves en matting. Op zijn hoogtepunt bezat hij een eigen productiemaatschappij met studio's waar hij produceerde, regisseerde en acteerde in ruim 500 films. De komst van de Eerste Wereldoorlog in combinatie met sterke concurrentie zorgde ervoor dat hij geen vertrouwen meer had in film. Hij verkocht zijn werk en hij opende een speelgoedwinkel om te kunnen overleven. Méliès gelooft op dat moment dat hij met de tijd alles is verloren, alles inclusief de automaton (die Hugo bezit).

Hugo rent vervolgens naar het station om de automaton op te halen, maar valt in handen van de Station Inspector en zijn hond. Hugo weet te ontsnappen en haalt de automaton. Op weg naar de uitgang wordt hij weer gepakt door de Station Inspector en in de chaos die volgt valt de automaton op het spoor. Hugo waagt zijn leven door voor een rijdende trein het spoor op te springen en de automaton te pakken. De Station Inspector trekt hem net op tijd voor de trein weg, maar is vastbesloten om Hugo naar het weeshuis te brengen. Net als Hugo op wil geven, verschijnt Georges Méliès om te zeggen dat Hugo bij hem hoort.

In de laatste scènes wordt Georges Méliès geëerd voor zijn bijdrage aan het medium film. Er zijn uiteindelijk 80 films gevonden en gered. Vervolgens verschijnt Méliès ten tonele, die Hugo bedankt en het publiek uitnodigt om zijn droomwereld te betreden. Zo geeft de film de indruk dat alle personages nog lang en gelukkig leven.

"I'd imagine the whole world was one big machine. Machines never come with any extra parts, you know. They always come with the exact amount they need. So I figured, if the entire world was one big machine, I couldn't be an extra part. I had to be here for some reason."

- Hugo Cabret -

Inleiding

In Martin Scorsese's *Hugo* (2011) worden verscheidene verwijzingen naar elementen uit de geschiedenis van het medium film ingezet om een nieuw verhaal te vertellen. Het personage Méliès (ook wel bekend als filmpionier Georges Méliès) is wellicht de meest duidelijke verwijzing, maar *Hugo* toont fragmenten uit onder andere *The Arrival of a Train* (Lumière broers, 1895) en Edwin S. Porter's *Great Train Robbery* (1903). Daarnaast wordt verwezen naar elementen uit films van Buster Keaton, D.W. Griffith en Charlie Chaplin. Verder zijn er talloze subtiele verwijzingen, waaronder de verschijning van iemand die veel wegheeft van kunstenaar Salvador Dali en een scène uit Harold Lloyd's *Safety Last!* (1923), die eerst in een bioscoop vertoond wordt en later door Hugo wordt (na)gespeeld. *Hugo* lijkt een ode aan de filmgeschiedenis en bevat verschillende soorten verwijzingen, iets waar regisseur Scorsese om bekend staat: "This allusiveness will remain in Scorsese's later work, becoming more thoroughly woven into the pattern of his films, until *Taxi Driver* becomes a version of *The Searchers* and *Psycho* (1960) in its very narrative pattern, and *Goodfellas* extends allusion to the entire genre of gangster films and the audience's understanding of it."¹

De term die Noël Carroll, in 1998, introduceerde voor verwijzingen in een film naar een andere film is *allusionism*. Hierbij ontstaat een dubbele betekenislaag. Enerzijds is er de nieuwe filmttekst, maar anderzijds wordt een nieuwe betekenis aan een bestaande "tekst" gegeven.² Het lijkt of Martin Scorsese verwijzen in zijn werk gebruikt als verteltechniek en dit binnen *Hugo* tot in de extremen uitdiept. Het analyseren van allusionism in *Hugo* ligt voor de hand, maar zo'n analyse vereist een haast alwetende blik op film en filmgeschiedenis en ik beschouw mijzelf niet als expert op dit gebied. Ik richt mij daarom op een ander element uit de theorie van Carroll: het *two-tiered system of communication*.³ Dit concept zal in het theoretisch kader worden uitgewerkt, maar draait om de verschillende lagen van betekenis die ontstaan wanneer een kijker verwijzingen herkent. Aan de hand van het personage Méliès, de meest duidelijke verwijzing, zal ik onderzoeken op welke manier *Hugo* twee lagen van betekenis creëert. De eerste laag betreft het verhaal van wees Hugo die op zoek is naar een thuis en een familie. Daarnaast is er een verhalende laag rondom het leven en werk van filmpionier Georges Méliès. Het lijkt er op dat er zowel een betekenislaag binnen als buiten de film bestaat. Middels het concept two-tiered system of communication verdiep ik mij in de "extra" betekenislaag die het personage mogelijk maakt voor de kijker met een zekere kennis van filmgeschiedenis.

¹ Pam Cook, "Martin Scorsese and postclassical nostalgia," in *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, red. Pam Cook (Londen: Routledge, 2004), 167-172; citaat uit Robert Kolker, "Expressions of the Streets," in *Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, red. Robert Kolker (New York: Oxford University Press, 2011), 173.

² Noël Carroll, "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)," in *Interpreting the Moving Image*, red. William Rothman & Dudley Andrew (Cambridge: Cambridge University Press, 1998): 240-242.

³ Carroll, "The Future of Allusion," 241 - 244.

In het onderzoek naar het werk van Scorsese valt op dat zijn naam onlosmakelijk verbonden is aan de zogeheten *movie brats*: een groep jonge filmmakers die in de jaren '60 opgroeiden met de auteurstheorie en de behoefte om te verwijzen naar eerdere werken.⁴ Marc Raymond noemt Scorsese niet alleen een filmmaker, maar tevens filmhistoricus en filmconservator en heeft het over de manier waarop zijn werk Scorsese tot artiest maakt.⁵ Daarop aansluitend stelt Geurric DeBona dat Scorsese zichzelf met het maken van *Hugo* tot een auteur heeft ontpopt: "Scorsese shrewdly chose a novel that would make him its cinematic author by virtue of the source text's close personal association with his own history and his highly cultivated status as a film historian."⁶ Scorsese staat tot slot, naast zijn werk als regisseur, bekend om zijn missie om de filmcultuur voor latere generaties te behouden.⁷ Zo richtte hij in 1990 *The Film Foundation* op, een organisatie die zich hardmaakt voor het behoud van filmgeschiedenis en is hij betrokken bij verschillende conserveringsprojecten.⁸

Over de maker Martin Scorsese is veel geschreven en ook over de film *Hugo* is het een en ander gepubliceerd. Ik beperk mij in dit onderzoek uit praktische overwegingen tot het bespreken van wetenschappelijke artikelen over *Hugo*, maar in verschillende recensies valt op dat er vooral aandacht besteed wordt aan de 3D effecten en de *Computer-Generated Imagery (CGI)*. Een blik op de inhoud van het verhaal of de wijze waarop het verhaal verteld wordt, blijft veelal onderbelicht.⁹ Binnen de wetenschap is relatief weinig over *Hugo* geschreven en wordt, net als in de recensies, vaak een blik op de special effects gericht.¹⁰ Het artikel van Sandra Annett richt zich op een tweede veel besproken concept: remediatie (Bolter en Grusin, 1996). Het filmverhaal is volgens Annett te begrijpen vanuit een nostalgisch verlangen naar zowel de mogelijkheden van nieuwe technologie als een verlangen naar het behouden van oude technieken.¹¹ Tevens analyseert ze de film als adaptie van het boek *The Invention of Hugo Cabret* van Brian Selznick.¹² Annett richt zich daarbij op de remediatie van analoge film in het tijdperk van de digitale wereld. Martin Bonnard toetst in zijn artikel de waarheidsgetrouwheid van de gerestaureerde versie van *Voyage dans la Lune* (Méliès, 1902).¹³ Russell Kilbourn gebruikt de film om het fenomeen cultureel geheugen uit te leggen, waarbij het concept remediatie wederom ter

⁴ Cook, "Martin Scorsese and postclassical nostalgia," 167.

⁵ Marc Raymond, "Histories of Cinema and Cinematic Histories," in *Hollywood's New Yorker: The Making of Martin Scorsese*, red. Marc Raymond (Albany: State University of New York Press, 2013): 129.

⁶ Guerric DeBona, "*Hugo* and the (Re-)Invention of Martin Scorsese," in *A Companion to Martin Scorsese*, red. Aaron Baker (West Sussex: Wiley Blackwell, 2015): 460.

⁷ Erik Kohn, "How Martin Scorsese Will Save Filmmaking From Extinction – Exclusive Interview." IndieWire, laatst geraadpleegd op 10 november 2018, <https://www.indiewire.com/2017/06/martin-scorsese-interview-unesco-filmmaking-1201840129/#!>.

⁸ "Mission Statement," The Film Foundation, laatst geraadpleegd op 10 november 2018, <http://www.film-foundation.org/mission-statement>.

⁹ Ondere andere: Jay Fernandez, "The Dreams of Martin Scorsese," *The Hollywood Reporter*, laatst geraadpleegd op 20 oktober 2018, <https://www.hollywoodreporter.com/news/dreams-martin-scorsese-261938>; David van Marlen, "Hugo (2011)," *Cinemazine*, laatst geraadpleegd op 20 oktober 2018, <https://cinemazine.nl/hugo-2011-recensie/> of J. Hoberman, "Hugo and the magic of film trickery," *The Guardian*, laatst geraadpleegd op 20 oktober 2018, <https://www.theguardian.com/film/2012/feb/24/hugo-martin-scorsese-oscars-georges-melies>.

¹⁰ Barbara Robertson, "Visual Effects Artists Push Deep into Cinema History to help Martin Scorsese create Hugo," *Computer Graphics World* 34, nr. 8 (12 januari 2011): 20-24 & Sandra Annett, "The Nostalgic Remediation of Cinema en Hugo and Paprika," *Journal of Adaptation in Film & Performance* 7, nr. 2 (1 juli 2014): 169-80.

¹¹ Annett, "The Nostalgic Remediation," 170.

¹² Annett, "The Nostalgic Remediation," 172-175 & Brian Selznick, *The Invention of Hugo Cabret*, Scholastic, 2007.

¹³ Martin Bonnard, "Méliès's Voyage Restoration: Or, The Risk of Being Stuck in the Digital Reconstruction," *The Moving Image* 16, nr. 1 (lente 2016): 139-147.

sprake komt.¹⁴ Een laatste stuk over *Hugo* komt van Kristin Thompson op de blog van David Bordwell. In dit stuk bespreekt Thompson verschillende elementen, waaronder Scorsese als liefhebber van filmgeschiedenis, de aanwezigheid van verschillende “korte” films binnen het grotere verhaal en de waarheidsgetrouwheid van het personage Georges Méliès.¹⁵

De bestaande literatuur omvat daarmee uiteenlopende manieren om deze film en de maker te benaderen. Concepten als remediatie, cultureel geheugen, nostalgie, *post-classical* Hollywood en *cinema of attractions* zijn tot nu toe ingezet. Scorsese wordt gezien als gerespecteerde (verwijzende) filmmaker, maar ook als film liefhebber en conservator. Iets wat ook terug lijkt te komen in zijn relatief recente film *Hugo*, maar tot nu toe niet concreet geanalyseerd is. Vooral het verhaal en de verschillende lagen binnen *Hugo* bleven tot nu toe onderbelicht. Mijn analyse richt zich op dit gat in de bestaande kennis en focust zich op het verwijzen naar filmgeschiedenis in verschillende lagen van het verhaal. Tevens voegt mijn onderzoek iets toe aan de kennis van het werk van Scorsese. Er is veel geschreven over welke verwijzingen naar andere films in zijn zichtbaar zijn, evenals over zijn stijl als filmmaker. Een diepgaande analyse van een personage ben ik tijdens mijn literatuurstudie niet tegen gekomen, maar zegt wel iets over de manier waarop Scorsese verhalen construeert. Daarmee is mijn insteek vernieuwend en relevant, omdat het de kennis van het oeuvre van Scorsese verder uitbreidt en wellicht verdiept.

Hoofdvraag

Op welke manier worden er in Martin Scorsese's *Hugo* (2011) twee lagen van betekenis gecreëerd middels het personage van Méliès?

Deelvragen

1. Welke functie draagt het personage binnen het filmverhaal?
2. Op welke manier wordt de aanwezigheid van het personage door de film zelf gemotiveerd?
3. Op welke manier creëert extra-filmische kennis over het personage een “extra” laag van betekenis?

Theoretisch kader

Scorsese en allusions

Martin Scorsese begon in 1970 in Hollywood en maakte in 1974 zijn eerste film. Hij is zoals eerder beschreven een schoolvoorbeeld van de zogeheten *movie-brat* generatie, een groep filmmakers die opgroeiden met de auteurstheorie. Deze generatie wordt gekenmerkt door een behoefte om te verwijzen naar andere films.¹⁶ Naast Scorsese horen makers als Steven Spielberg, Francis Ford

¹⁴ Russell Kilbourn, “Camera Arriving at the Station: Cinematic Memory as Cultural Memory,” *Societies* 3, nr. 3 (18 september 2013): 316–331.

¹⁵ Kristin Thompson, “HUGO: Scorsese's Birthday present to Georges Méliès,” *Observations on Film Art* (blog), laatst geraadpleegd op 20 oktober, 2018, <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/12/07/hugo-scorseses-birthday-present-to-georges-melies/>.

¹⁶ Cook, “Martin Scorsese and postclassical nostalgia,” 167.

Coppola. George Lucas en Brian de Palma tot deze zogenaamde movie-brats.¹⁷ Veel van deze grote namen volgden een filmopleiding, voordat ze aan een carrière als filmmaker begonnen. Zo is Martin Scorsese opgeleid tot filmwetenschapper en werkte hij als docent op de Universiteit van New York.¹⁸ Na zijn wetenschappelijke carrière richtte Scorsese zich op de grenzen van het Klassieke Hollywood model, veelal verwijzend naar andere films: "This work of allusion and intertextual weaving of one genre into another, of films in dialogue with each other, is an important aspect of Scorsese's work and that of most of the directors we are discussing here."¹⁹ *Hugo* kan met zijn verwijzingen duidelijk binnen het werk van Scorsese gepositioneerd worden, maar omdat allusionism lastig te onderzoeken blijkt, richt ik mij op het personage van George Méliès. Om de werking van het personage binnen de film te kunnen onderzoeken is allereerst een definitie van het concept allusionism nodig.

De opkomende populariteit van de auteurstheorie in de jaren '60 bood een context waarin makers en kijkers opgroeiden met een gedeelde interesse in filmgeschiedenis en was het perfecte klimaat voor allusionism.²⁰ Dit concept vindt zijn oorsprong binnen de literatuurstudies, maar werd in 1998 door Noël Carroll gekoppeld aan een trend in de filmindustrie in de jaren '60 van de vorige eeuw: het verwijzen naar andere kunstwerken, met als doel het creëren van een nieuwe vorm van cultureel erfgoed.²¹ Het concept allusionism komt van de latijnse woorden *ad + ludere* wat "a playing with, a reference to" betekent. Het is volgens het online etymology dictionary nooit een directe, expliciete benoeming van dat wat geciteerd wordt, maar een speelse verwijzing. Het begrip is vooral bekend vanuit de literatuurstudies, omdat binnen een eeuwenoude traditie al snel gerefereerd wordt aan eerder werk.²² Onder allusionism verstaat Carroll het volgende: "Allusion, as I am using it, is an umbrella term covering a mixed lot of practices including quotations, the memorialization of past genres, the reworking of past genres, *homages*, and the recreation of "classic" scenes, shots, plot motifs, lines of dialogue, themes, gestures, and so forth from film history, especially as that history was crystallized and codified in the sixties and early seventies."²³

Na Carroll schreven onder andere David Bordwell en John Biguenet over het concept. David Bordwell noemt allusionism in zijn boek *The Way Hollywood Tells It* onder de term *belatedness* en mengt zich kort in het debat, maar baseert zich daarin op de definitie van allusionism die Carroll hanteert. *Belatedness* betekent letterlijk vertraagd of verlaat en kan volgens Bordwell zowel inspireren als intimideren. Hij stelt dat het verwijzen het gevolg is van een veranderend filmstelstel. Nieuwe makers moesten zich vanaf de jaren '60 steeds vaker zelfstandig de filmwereld binnen knokken, terwijl een vernieuwende film maken steeds moeilijker werd. Beginnende filmmakers hadden kennis van de

¹⁷ Kolker "Expressions of the Streets," 163.

¹⁸ Kolker, "Expressions of the Streets," 163-164.

¹⁹ Kolker, "Expressions of the Street," 169.

²⁰ Carroll, "The Future of Allusion," 240-242.

²¹ Carroll, "The Future of Allusion," 240-242.

²² Carroll, "The Future of Allusion," 240 - 243.

²³ "Allusion," Online Etymology Dictionary, laatst geraadpleegd op 2 januari 2019.

https://www.etymonline.com/word/allusion#etymonline_v_8189.

²³ Carroll, "The Future of Allusion," 240-242.

²³ Carroll, "The Future of Allusion," 241.

geschiedenis van het medium film en van het verschil tussen hen en de grote namen. Een van de manieren om daar, volgens Bordwell, mee om te gaan is middels allusionism.²⁴

Allusionism is volgens John Biguenet specifiek interessant binnen het medium film, omdat film gebruik maakt van verschillende soorten verwijzingen. Biguenet onderscheidt naast literaire (tekstuele) en visuele verwijzingen binnen films ook verwijzingen naar populaire cultuur (in het bijzonder muziek) en andere films. Het is een mechanisme waarmee een auteur bewust bijdraagt aan de canon en tevens de canon in stand houdt. Biguenet stelt dat allusionism meer is dan intertekstualiteit, wat zich vooral richt op verwijzingen binnen de literatuur.²⁵ Het concept allusionism staat in nauw verband met het concept intertekstualiteit. Het begrip intertekstualiteit richt zich op de overeenkomsten tussen teksten en wordt vaak gerelateerd aan het idee dat geen enkele tekst op zichzelf kan staan. Er is volgens denkers als Michail Bakhtin en Julia Kristeva ten alle tijden sprake van een verweving van “stemmen” die samen tot een andere tekst leiden.²⁶ Film hergebruikt naast tekstuele “stemmen” ook visuele beelden, zo stelt Biguenet, en sluit daarmee aan op de verwijscultuur binnen visuele kunstvormen. De manier waarop de schilderkunst gebruik maakt van iconische beelden in een andere context, lijkt op de methode waarbij filmbeeld opnieuw wordt ingezet. De interpretatie van zo’n “nieuwe” filmttekst wordt gestuurd door de betekenis van de oude filmttekst, maar verandert ook de manier waarop de oude filmttekst gelezen wordt. Allusionism is daarmee volgens Biguenet een breder begrip dan intertekstualiteit en helpt niet alleen tekstuele, maar ook visuele verwijzingen te begrijpen.²⁷

Allusionism draait om een geïnformeerde kijker, die in staat is tot het herkennen en waarderen van verwijzingen. Het is een expressieve techniek waarmee filmmakers laten zien dat ze kennis van filmgeschiedenis bezitten. Daarnaast is het een techniek waarmee het verleden geëerd en bewaard kan worden. Niet het volledige publiek deelt echter deze kennis van de geschiedenis en daarom spreekt Carroll van een two-tiered system of communication, waarin de maker met verschillende verhaallagen speelt. Aan de ene kant is er een laag van betekenis die makkelijk toegankelijk is voor de massa, maar daarin ligt een meer artistieke laag voor de geïnformeerde kijker verscholen.²⁸ Er lijken als het ware twee films binnen één film te bestaan, die samen zowel de massa als de geïnformeerde kijker aanspreken.

Scorsese en personages

Naast het verwijzen naar andere films construeert Martin Scorsese zijn personages, volgens onder andere Robert Kolker, op kenmerkende wijze. Scorsese maakt vaak gebruik van personages die symbool staan voor een bepaalde klasse of ideologie. Hij speelt met de manier waarop zij zich ontwikkelen en de relaties die tussen personages ontstaan. Vaak wordt er binnen het narratief weinig

²⁴ “Belated,” Van Dale, laatst geraadpleegd op 15 januari 2019, <https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/engels-nederlands/vertaling/belated> & David Bordwell, “A Real Story,” in *The Way Hollywood Tells It*, red. David Bordwell (Berkeley: University of California Press, 2006): 23 – 24.

²⁵ John Biguenet, “Double Takes: The Role of Allusion in Cinema,” in *Play it Again, Sam*, red. Andrew Horton en Stuart Y. McDougal (Londen: University of California Press, 1998), 132 – 134.

²⁶ “Intertekstualiteit,” Algemeen letterkundig lexicon, DBNL, laatst geraadpleegd op 15 januari 2019, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_01036.php.

²⁷ Biguenet, “Double Takes,” 132 – 134.

²⁸ Carroll, “The Future of Allusion,” 241 – 244.



voortgang geboekt en dit is meestal te wijten aan isolatie of een innerlijke tweestrijd van het hoofdpersonage. De grootste overwinning van veel personages lijkt in leven blijven tot het einde van de film.²⁹ Een ander kenmerk van het werk van Scorsese is de locatie waar personages thuis zijn, dit zijn vaak plekken die over het algemeen met negatieve connotaties als onveilig geassocieerd worden. De thuislocatie wordt vaak gekenmerkt door weinig luxe en is meestal een tijdelijke verblijfplaats, een plek waar een personage voorlopig gestrand is.³⁰

De blik van de personages en daarmee ook de blik van de kijker vormt de basis van elk filmverhaal. De balans tussen zien, gezien worden en niet zien is van essentieel belang voor de beleving van de kijker. Wie naar wie kijkt bepaald tevens de manier waarop het verhaal zich ontwikkelt. Door te spelen met het *point-of-view* van de personages en het point-of-view van de kijker wordt een zogenaamde filmische ruimte gecreëerd. De kijker weet middels het point-of-view wie zich waar bevindt en hoe de kijker zich tot de ruimte verhoudt. Scorsese speelt volgens Kolker met de blik van personages om zogeheten “conditions of consciousness” te creëren: een sfeer waarbinnen de kijker verschillende perspectieven aangeboden wordt. Aan de ene kant doet de kijker een objectieve, realistische observatie van de filmische ruimte en aan de andere kant ziet de kijker middels een personage een subjectief point-of-view. Daardoor wordt een illusie van realisme gecreëerd, waarvan de kijker weet dat dit realisme alleen binnen de wereld van de film kan bestaan.³¹

De filmwereld kan realistisch aanvoelen, maar is ten alle tijden een fictieve, gecreëerde versie van de werkelijkheid. Daarmee kan een fictiefilm nooit gelijk zijn aan het realisme van de echte wereld. Scorsese staat er om bekend dat hij het creëren van een wereld, en daarmee een illusie van realisme, belangrijker acht dan perfect kloppende continuïteit, zo ook in *Hugo*: “continuity was out of the window in major ways – the Eiffel Tower moved where it needed to be, some routes made no sense at all, the train station would look different in some shots – but there was consistency in that everything looked good. That was the continuity.”³² De werelden van Scorsese voelen realistisch aan, terwijl elk detail van te voren bedacht en uitgewerkt is en er feitelijk niets op improvisatie berust.³³ Scorsese hanteert daarmee als regisseur een kenmerkende, eigen stijl. *Hugo* lijkt in eerste instantie een buitenbeentje binnen het relatief gewelddadige oeuvre van Scorsese. De film verwijst echter naar andere kunstwerken en biedt een narratief met verschillende lagen, waardoor hij juist wel binnen het werk van Scorsese past. Met behulp van aannames uit het neoformalisme zal ik deze wereld van Scorsese verder onderzoeken.

Aanpak

De aanpak waarmee ik het personage Méliès ga onderzoeken volgt uit ideeën van het neoformalisme. In het boek *Breaking the Glass Armor* laat Kristin Thompson aan de hand van verschillende filmanalyses zien dat het neoformalisme geen vaststaande theorie is, maar eerder een benadering of aanpak. De theorie bestaat uit een set aannames over de manier waarop kunstwerken geconstrueerd

²⁹ Kolker “Expressions of the Streets,” 166.

³⁰ Kolker, “Expressions of the Street,” 171 – 175.

³¹ Kolker, “Expressions of the Street,” 172.

³² Robertson, “Visual Effects Artists Push Deep into Cinema History to help Martin Scorsese create Hugo,” 24.

³³ Kolker, “Expressions of the Street,” 171-173.

worden en hoe de aandacht van het publiek gestuurd wordt. Een neoformalistische filmanalyse wordt daarmee niet gestuurd door een vaststaand stappenplan, maar volgt uit het onderzoeksproces. Elke film vraagt volgens Thompson om een unieke benadering en begint en eindigt bij de film. Deze regel komt voort uit een onbehagen richting het zogeheten *cookie cutter* principe, waarbij filmkeuzes ter ondersteuning van een bepaalde theorie worden gemaakt. Het neoformalisme stelt dat alle elementen en structuren in de film van belang zijn voor de betekenis.³⁴

Het verwijzen als verteltechniek kan daarmee gezien worden als een bouwsteen voor het verhaal van *Hugo*, of een *device* zoals Thompson dat definieert. Het concept *device* is gebaseerd op de ideeën van het Russisch Formalisme waarin artistieke, expressieve hulpmiddelen als centraal element binnen de kunst worden gezien. Het Russisch Formalisme richtte zich vooral op de literatuur en de grens tussen literatuur en de sociale werkelijkheid. Er is volgens de formalisten sprake van zogeheten gewone taal en daarnaast iets wat zij literaire taal noemen.³⁵ Een van de kernbegrippen van de formalisten is *defamiliarization*, vervreemding, wat tegenover automatisch denken staat.

Om betekenis te geven aan de wereld om ons heen gebruiken mensen zogeheten schemata, georganiseerde kennis van de wereld om de mens heen. Schemata worden door ervaring gestuurd, we ontwikkelen schema's voor allerlei situaties zoals bijvoorbeeld in de supermarkt, werken of naar de bioscoop gaan. Van vorige ervaringen weten we dat een bioscoop een donkere zaal is, met veelal zachte stoelen die in een getrapte situatie, richting het beeld opgesteld zijn enzovoorts. Dergelijke kennis gaat automatisch "aan" wanneer iemand zich in een bioscoop bevindt. Het zijn automatische denkprocessen die ervoor zorgen dat ons brein niet continue overspoeld raakt door nieuwe prikkels.³⁶ Defamiliarization is een vorm van waarnemen die geassocieerd wordt met kunst, waarbij de kijker uitgedaagd wordt om op een andere manier naar de "werkelijkheid" te kijken. De literatuur probeert volgens het Russisch Formalisme met zijn eigen vorm van taal de lezer te stimuleren om juist niet via automatische receptieprocessen te denken.³⁷ Het neoformalisme bouwt deze terminologie uit naar een benadering om een vorm van empirische filmanalyse mogelijk te maken. Naast het concept *defamiliarization* zijn ook de concepten *device*, functie en motivatie en *bound* en *free motifs* van belang voor mijn analyse.

Een *device* kan volgens Thompson binnen het medium film van alles zijn: een kader, een camerabeweging, het kleurgebruik, een kostuum, maar ook een personage. Elk *device* heeft tevens een functie en is gemotiveerd: "The structure of devices is seen as organized not solely in order to express meaning, but to create defamiliarization. We can analyze devices using the concepts of function and motivation"³⁸ Als elk element van belang is, dan is het relevant om je af te vragen waarom je als kijker ziet wat je ziet.³⁹ In mijn analyse staat het personage Méliès als *device* centraal.

³⁴ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film analysis* (Princeton University Press, 1988).3-4.

³⁵ "Russisch Formalisme," Algemeen letterkundig lexicon, DBNL, laatst geraadpleegd op 8 januari 2019, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03155.php.

³⁶ E. Bruce Goldstein, "The Constructive Nature of Memory," in *Cognitive Psychology*, red. Linda Schreiber-Ganster (Canada: Wadsworth Publishing), 219-222.

³⁷ Russisch Formalisme," DBNL.

³⁸ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 15.

³⁹ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 4.



Méliès is het bouwsteentje dat zorgt voor defamiliarization, een proces wat haaks staat op de automatische processen waarmee de mens het dagelijks leven waarneemt.

Functie en motivatie zijn twee begrippen die nauw aan elkaar verwant lijken te zijn. Met functie wordt het doel van het device geduid, in mijn geval het doel van het personage Méliès. Motivatie is gericht op de reden waarom de film het device inzet, deze reden wordt door de film zelf gegeven. Een centrale vraag rondom motivatie luidt: waarom is het geloofwaardig dat dit device ingezet wordt? Thompson onderscheid vier soorten motivatie en stelt dat er niet per definitie maar één vorm van motivatie tegelijkertijd aanwezig kan zijn. De eerste vorm is *compositional motivation* en richt zich op de inzet van een device om causaliteit mee te construeren. De tweede vorm noemt Thompson *realistic motivation* en is de inzet van een device om waarschijnlijkheid te suggereren. De derde vorm is *transtextual motivation* en draait om een device wat verwijst naar een ander (kunst)werk. Deze vorm van motivatie ligt al in de film *Hugo* besloten. Als laatste onderscheid Thompson *artistic motivation*, een vorm van motivatie die altijd in kunstwerken aanwezig is. Meestal is er ook sprake van een compositional, realistic of transtextual motivation, maar artistic motivation kan op zichzelf bestaan.⁴⁰

Tot slot maakt Thompson onderscheid tussen zogeheten bound en free motifs. Onder bound motifs vallen alle handelingen in de plot, die noodzakelijk zijn voor narratieve ontwikkeling richting een ontknoping, terwijl free motifs die ontwikkeling vertragen. Tevens zijn bound motifs onmisbaar, terwijl het verhaal niet wezenlijk verandert wanneer de free motifs uit het verhaal weggelaten worden. Door te spelen met bound en free motifs kan essentiële informatie vertraagd met de kijker gedeeld worden, waardoor spanning ontstaat.⁴¹

Ik onderzoek in mijn analyse het personage Méliès en vraag me af wat het doel van dit personage is en welke reden de film suggereert voor de aanwezigheid van het personage. Door te onderzoeken welke functie(s) het personage van Méliès draagt en te onderzoeken hoe de aanwezigheid van dit personage gemotiveerd wordt, kan iets gezegd worden over de werking van het personage.⁴² Om tot een antwoord op de hoofd- en deelvragen te komen zijn een aantal stappen nodig. Allereerst het bekijken van de film en het noteren van opvallende zaken. Vervolgens zet ik deze aantekeningen om in een analyseprotocol, waarin scène nummer, tijdsindicatie en ruimte, personage(s), een korte samenvatting van de handeling, en hoe de informatie uit de story gedeeld wordt in de plot (*flashbacks en flashforwards*).

De kern van mijn analyse betreft Méliès: hoe wordt zijn aanwezigheid in de film gemotiveerd, wat is zijn functie in de ontwikkeling van de plot en hoe verhoudt hij zich tot de andere personages. Op deze manier benoem ik de eerste betekenislaag, die binnen de film ligt. De tweede laag probeer ik te benoemen door te onderzoeken op welke momenten Scorsese verwijst naar het werk en leven van de historische Georges Méliès. Op die punten zal ik benoemen naar welke kennis van de filmgeschiedenis Scorsese verwijst en daarbij steeds aangeven wat dit betekent voor de eerste laag. Hierbij ben ik mij er steeds van bewust dat mijn kennis van de filmgeschiedenis deze tweede betekenislaag bepaalt.

⁴⁰ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 16 – 20.

⁴¹ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 59 – 62.

⁴² Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 15 – 20.

Analyse

De eerste laag van betekenis

Het personage van Georges Méliès, ook wel Papa Georges is van essentieel belang voor de ontwikkeling van de plot van *Hugo*. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld de korte verhalen over andere station bewoners zoals monsieur Frick en madame Emilie en haar teckel.⁴³ Dergelijke personages kunnen als free motifs gezien worden, ze hebben een (vertragende) functie, maar bij het weglaten van deze personages blijft het grotere verhaal intact. Het personage van Méliès draagt een veel grotere rol en heeft direct invloed op hoe Hugo en de plot zich kunnen ontwikkelen. Het verschil tussen personages als Frick en Emilie enerzijds en Hugo, Isabelle en Méliès anderzijds wordt al bij de introductie gemaakt. In de tweede scène worden vrijwel alle personages uit de film voor het eerst in beeld gebracht. Hoofdpersonage Hugo bekijkt in scène 2, vanuit een gigantische klok de Station Inspector, madame Emilie en haar teckel, Lisette en haar bloemenwinkel, monsieur Frick en zijn kiosk en tot slot de boekwinkel van monsieur Labisse. Al deze personages worden in ongeveer een halve minuut geïntroduceerd.⁴⁴ Vervolgens wordt de wereld waarbinnen Hugo beweegt geïntroduceerd en komt de kijker in scène 2b via tunnels, pijpleidingen en een glijbaan bij Georges Méliès.

Net als de andere personages ziet de kijker Méliès door de ogen van Hugo, maar anders dan bij de andere personages blijft de camera niet op grote afstand, maar toont Méliès tevens in een aantal close-ups. De meest opvallende close-up is die van het oog van Méliès, waarin de klok waar Hugo zich in schuilhoudt zichtbaar is. Méliès kan Hugo niet zien, maar Hugo houdt de oude man in de gaten en wanneer Méliès in slaap lijkt te vallen, komt Hugo in actie. De blik van Hugo blijft ongeveer een minuut op Méliès hangen en direct erna volgt een ontmoeting als Hugo onderdelen probeert te stelen. Daarmee is de wijze waarop de kijker kennis maakt met Méliès wezenlijk anders dan de manier waarop de andere station bewoners voor het eerst in beeld gebracht worden. Tevens vormt dit spel tussen zien en gezien worden de basis voor een ingewikkelde relatie.



⁴⁵ Frame grabs uit scène 2a en 2b.

De relatie tussen Méliès en Hugo is complex en verandert gedurende de film. Aan de ene kant lijken ze elkaar vooral tegen te werken, maar aan de andere kant hebben ze elkaar nodig om nog lang en gelukkig te kunnen leven. Hugo is wees, hij onderhoudt de klokken op het station en overleeft door te stelen. Zijn belangrijkste doel aan het begin van de plot is het repareren van de automaton die zijn vader uit een museum gered heeft, maar blijkt gaandeweg het vinden van een nieuw thuis te zijn

⁴³ Zie de synopsis op pagina 4 & 5 voor een toelichting op het filmverhaal.

⁴⁴ Bijlage 1, Analyseprotocol basisinformatie, 27.

⁴⁵ Frame grabs tijdsindicaties: 04:05 & 04:21.

geweest. Méliès lijkt een boze oude man, maar is dat niet omdat hij boosaardig is, maar omdat hij teleurgesteld is door de vele tegenslagen die hij in zijn leven gekend heeft. De film biedt de kijker verschillende subjectieve perspectieven op het personage Méliès. In eerste instantie alleen door de ogen van Hugo, dit is een vrij negatief beeld. Later volgen Isabelle, Rene Tabard en mama Jeanne, zij staan alle drie heel positief ten opzichte van de boze, oude man. Daardoor verandert Hugo (en wellicht de kijker) van mening over Papa Georges. Door de automaton te repareren kan Hugo uiteindelijk ook Méliès “repareren”. Hugo vindt dan een thuis bij het gezin Méliès, waardoor de relatie tussen Méliès en Hugo 180 graden gedraaid is ten opzichte van hun eerste kennismaking aan het begin van de film.



⁴⁶ Frame grabs scène 2b & 25

Het personage Méliès is (indirect) nodig om Hugo zijn doelen te laten bereiken. Allereerst zijn onderdelen uit zijn speelgoedwinkel nodig om de automaton te repareren. Dan heeft Hugo een hartvormige sleutel nodig om de automaton in beweging te krijgen en Isabelle blijkt deze sleutel van mama Jeanne (de vrouw van Méliès) om haar nek te dragen. De automaton signeert een stilbeeld uit *Voyage dans la Lune* met de naam Georges Méliès. Dat leidt tot een hoop vragen bij Hugo en Isabelle, die ze via een bibliotheek, een professor, de vrouw van Méliès en ten slotte Georges Méliès beantwoordt krijgen. Uiteindelijk vindt Hugo via de automaton een nieuw, veilig thuis bij het gezin Méliès. Méliès en het werk van Méliès zijn daarmee, zij het niet altijd direct, nodig om de plot tot afwikkeling te brengen.⁴⁷

Het is daarom opvallend dat hoewel het personage Méliès te zien is in 13 van de 26 scènes in *Hugo*, het personage regelmatig uit beeld is op momenten waarop de film belangrijke informatie deelt over zijn werk en leven. Hugo komt vooral via andere personages meer te weten. Zoals in scène 15 waarin de automaton in werking wordt gezet, in scène 18 waarin de geschiedenis van film tot leven komt en tot slot de vertoning van *Voyage dans la Lune* in scène 24a. Via Isabelle komt de kijker het een en ander te weten over de geschiedenis van Méliès en zijn houding ten aanzien van de filmwereld. Vooral in scène 19 krijgt de kijker, via een flashback van een professor genaamd Rene Tabard, veel informatie over wie Georges Méliès was en wat hij voor de filmwereld betekende en vandaag de dag betekent. Deze informatie wordt met de kijker gedeeld, zonder dat het personage Méliès in beeld is. Daarna volgt een gesprek met de vrouw van Méliès genaamd mama Jeanne en uiteindelijk ziet de kijker het werk en leven van Georges Méliès in scène 24b door de ogen van het

⁴⁶ Tijdsindicaties: 05:42 & 1:53:11.

⁴⁷ Voor een uitgebreid overzicht van de manier waarop Méliès betrokken is bij de doelen van Hugo zie Bijlage 3, bound en free motifs 34 & 35.

personage Méliès.⁴⁸ De filmcarrière van Méliès eindigde rond 1914, waarna de filmpionier tot zeker 1925 letterlijk onzichtbaar was. De manier waarop de film informatie deelt, terwijl het personage Méliès niet aanwezig is, is wellicht een subtiele verwijzing naar de manier waarop Georges Méliès rond de Eerste Wereldoorlog daadwerkelijk uit beeld verdween.⁴⁹

De eerste laag van betekenis rondom het personage van Méliès is daarmee al een complexe laag op zichzelf. Het personage heeft een belangrijke functie voor de ontwikkeling van de plot en is betrokken bij bound motifs, in tegenstelling tot de andere stations bewoners.⁵⁰ Georges Méliès heeft de zoektocht naar antwoorden en het reparatiewerk van Hugo nodig om zichzelf te erkennen en weer gelukkig te kunnen zijn. Zonder de aanwezigheid van het personage valt het verhaal van Hugo als een kaartenhuis in elkaar. Het personage heeft daarmee verschillende functies: Méliès is zowel een complicerende factor als de oplossing.

De tweede laag van betekenis

Het levensverhaal van Georges Méliès begint in 1861. In 1931, als de plot van *Hugo* begint, is Méliès 70 jaar oud en aan het einde van zijn carrière. Gedurende de film wordt echter het vrijwel volledige levensverhaal van Méliès getoond, zij het gefragmenteerd en verspreid over de plot. De verhouding tussen story en plot, als we puur kijken naar de verhaallijn van Méliès, is een haast omgekeerde relatie. Deze verhaallijn begint vlak voor de erkenning van Georges Méliès, maar vertelt gaandeweg ook hoe hij begon als goochelaar en zich ontwikkelde tot fanatieke filmmaker met een eigen productiemaatschappij en eigen studio's. Hij maakte samen met zijn muze en tweede vrouw, mama Jeanne, ruim 500 films waarvan *Voyage dans la Lune* de enige overgebleven film lijkt. Er wordt getoond hoe een jong jongetje geïnspireerd raakt door de droomfabriek van Méliès en ook hoe de filmmaker door opkomende concurrentie en de Eerste Wereldoorlog zich genoodzaakt voelt om al zijn werk te vernietigen. Zo komt hij verbitterd en ongelukkig op het station terecht, tot Hugo in zijn leven komt en ze samen nog lang en gelukkig lijken te leven.

Het werkelijke verhaal van Georges Méliès verloopt iets anders. Naast de opkomende concurrentie en de oorlog, overlijdt zijn eerste vrouw en is zijn zoon Gaston mede verantwoordelijk voor de financiële crisis van zijn bedrijf Star Films. In december 1925 zit de filmpionier financieel aan de grond, verkoopt hij zijn films om geld te verdienen en trouwt hij met Jehanne d'Alcy. Samen beginnen ze een speelgoedwinkel op station Montparnasse. In diezelfde periode beginnen schrijvers en wetenschappers Méliès' werk opnieuw te ontdekken en opnieuw te waarderen. Het gala ter ere van Méliès, dat plaatsvindt in scène 26a, heeft daadwerkelijk plaatsgevonden op 16 december 1929 in bioscoop Studio 28. In 1931 ontving Méliès tevens de Franse Legioen van Eer uit handen van Louis Lumière. De erkenning verbeterde zijn financiële situatie niet, maar een jaar later regelde de Franse Cinema Society een plek in La Maison du Retraite du Cinéma in Orly. Méliès heeft nooit meer een film gemaakt, maar was wel betrokken bij verschillende conserveringsprojecten. Tevens tekende hij nog

⁴⁸ Bijlage 2, Analyseprotocol handeling en informatieverdeling, blz. 31.

⁴⁹ Bijlage 5, Het werk en leven van Méliès, blz. 44.

⁵⁰ Bijlage 3, Bound en free motifs. 34 & 35.

veel en adviseerde hij jonge filmmakers. Uiteindelijk overleed Méliès op 77 jarige leeftijd aan de gevolgen van kanker. Georges Méliès heeft nooit een jongetje genaamd Hugo geadopteerd.⁵¹



Afbeelding 1: het Maison du Retraite du Cinéma in Orly en afbeelding 2 het graf van Méliès op het beroemde kerkhof Père Lachaise in Parijs.

Martin Scorsese brengt daarmee een eerbetoon aan de filmpionier, maar evenals in de geschiedenis blijft het bij een erkenning door *insiders* uit de filmwereld. Want hoewel Georges Méliès de filmpionier is waarop het personage van Papa Georges in *Hugo* gebaseerd is, wordt dit feit nergens expliciet vermeld. Pas in de aftiteling, nadat alle cast en crew is genoemd, wordt kort aandacht aan het werk en leven van Méliès besteed. Onder “Footage from films by Georges Méliès” en “Recreated sets, props and drawings from films and works by Georges Méliès” wordt vanaf 2:00:48 ongeveer vijf seconden besteed aan de bron. Dit is het enige moment waarop de film nadrukkelijk aangeeft naar wie het personage verwijst. Een kijker die in scène 2b al begrijpt dat Hugo filmpionier Georges Méliès ontmoet, weet waarschijnlijk dat Méliès na het instorten van zijn carrière letterlijk uit beeld verdween. Een geïnformeerde kijker begrijpt daardoor de handelingen van het bozige personage Méliès misschien beter. Tevens hoeft de geïnformeerde kijker niet tot scène 18 en 19 te wachten tot de ontknoping en is er ruimte voor een andere element: de allusions en dan in het specifiek de montagetechnieken van Méliès. Martin Scorsese lijkt deze allusions niet zozeer als een extra betekenislaag in te zetten, maar brengt de filmgeschiedenis in vooral technische details tot leven. Een kijker die geen kennis van de filmgeschiedenis bezit, beschouwt Méliès waarschijnlijk als een fictief personage en volgt het verhaal van Hugo en Isabelle. Een geïnformeerde kijker krijgt daarentegen toegang tot een technische les filmgeschiedenis.

Scorsese gebruikt veel van de door Méliès ontdekte montagetechnieken om zijn eigen verhaal te vertellen. *Hugo* begint met een shot van tandwielen, die overvloeien in de straten van Parijs, dit is een zogeheten dissolve montage: bestaande uit een fade-in van het nieuwe beeld, tegelijkertijd met een fade-out van het vorige beeld. Dit is één van de technieken die we aan Georges Méliès te danken

⁵¹ Bijlage 5, Het werk en leven van Méliès, blz. 44.



⁵² Frame grabs openingsshot *Hugo*

hebben.⁵³ Georges Méliès was, voordat hij filmmaker werd, goochelaar in het theater. Tevens bouwde hij zijn eigen camera uit een oude projector en ontdekte montagetechnieken als knippen, terugspoelen, *stop-motion*, *double exposure*, *split screen* en *matting*. Hij gebruikte dergelijke technieken om zijn goocheltrucs tot een hoger niveau te tillen.⁵⁴ Scorsese gebruikt de montagetechnieken eveneens om te goochelen met beeld, maar wellicht ook als een subtiel eerbetoon aan de Georges Méliès.

Met behulp van rook tovert Scorsese geregeld personages weg. Zo ontvlucht Hugo de Station Inspector met dank aan een spontaan ontstane rookwolk. Het ene moment zien we Hugo weggrennen, dan volgt een shot van een rookwolk en als de rook optrekt is Hugo als magisch op een andere locatie in het station. Een ander voorbeeld, in scène 14, is de montage die volgt wanneer Isabelle onderuit gaat. Op het moment dat Isabelle op de grond valt, zien we zowel van bovenaf haar gezicht, als van onderaf de voeten die haar vertrappen. Dit is een hele rare gewaarwording en in basis een montage truc gebaseerd op *matting*. We zien twee totaal verschillende, perfect zichtbare perspectieven op de situatie. Tot slot gebruikt Scorsese veelal dissolves om bijvoorbeeld Hugo tot een automaton te transformeren. Door het lichaam over te laten vloeien in radertjes en daarnaast te knippen in bewegingen lijkt het alsof deze transformatie zich in één vloeiende beweging voltrekt.



⁵⁵ Framegrabs van de besproken goocheltrucs van Scorsese in *Hugo*

Scène 26a begint tot slot met een opvallende fade-in: vanuit een cirkel in het midden wordt steeds meer van een stilbeeld uit *Voyage dans la Lune* vertoond. Interessant is dat deze montage het tegenovergestelde doet als het origineel. In de film van Méliès is de maan de witte cirkel die steeds meer van het beeld inneemt, terwijl de maan van Scorsese eerst bedekt is door zwart en vanuit een steeds groter wordende cirkel meer zichtbaar wordt.

⁵² Tijdsindicatie: 00:44 – 00:55.

⁵³ "Georges Melies – Master of Illusion: Crash Course Film History #4," Youtube, laatst geraadpleegd op 10 januari 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=L8is28gAOTc>.

⁵⁴ Bijlage 5, Het werk en leven van Méliès, blz. 44.

⁵⁵ Tijdsindicaties: 08:20, 48:00 en 1:24:45.





⁵⁶ Frame grab uit *Hugo* en frame grab uit *Voyage dans la Lune*

Naast de fade-in is er ook een opvallend *tracking shot* in scène 26a waarbij de camera steeds dichterbij Méliès komt en meer vanuit kikvorsperspectief naar de man gaat opkijken. Alsof daarmee de ontwikkeling van de ongelukkige naar de gelukkige man compleet is. Deze vorm van in één shot een transformatie uitvoeren, is een techniek die te herkennen is in het werk van Georges Méliès. Het



⁵⁷ Frame grabs waarin Ben Kingsley overvloeit in Georges Méliès

omtoveren van een wezen in een heel ander wezen is de ultieme magische truc die film voor Méliès mogelijk maakte.⁵⁸ Tot slot verspringt het beeld op haast magische wijze van Ben Kingsley naar beeld van de oorspronkelijke Georges Méliès, waarna een montage van diens werk volgt. Zo zijn er verscheidene momenten waarop Scorsese de montagetechnieken van Méliès inzet. Voor meer concrete voorbeelden zie bijlage 5, Montagetechnieken in *Hugo*.⁵⁹

De link tussen het personage Papa Georges en Georges Méliès kan al bij de introductie in scène 2b gelegd worden. Onderstaande plaatjes tonen de historische Méliès en acteur Ben Kingsley's vertolking in *Hugo*. De fysieke gelijkenis is sprekend en zou al kunnen weggeven dat het hier meer dan de peetvader van Isabelle betreft, informatie die de film pas in scène 18 en 19 concreet prijsgeeft. Daarnaast heeft de man een speelgoedwinkel op een treinstation in Parijs, dit is precies zoals Georges Méliès zijn tijd in de jaren '30 doorbracht.⁶⁰ Naast een camera bouwde Méliès zogeheten automata, ingewikkelde robotachtige machines die middels een opwindmechanisme kunnen

⁵⁶ Tijdsindicatie: 1:53:46 en "A Trip to the Moon (HQ 720p Full) - Viaje a la Luna - Le Voyage dans la lune - Georges Méliès 1902, Youtube, laatst geraadpleegd op 15 januari 2019, https://www.youtube.com/watch?v=_FrdVdKlxUk.

⁵⁷ Tijdsindicaties: 1:56:07 en 1:56:08.

⁵⁸ "Cinderella (1899) - 1st Dissolve Transition - GEORGES MELIES - Cendrillon," Youtube, laatst bezocht op 15 januari 2019, https://www.youtube.com/watch?v=_yk5sQfsgo0.

⁵⁹ Zie bijlage 4, -technieken in *Hugo*, 36 - 40.

⁶⁰ Bijlage 5, Het werk en leven van Méliès, blz. 44.

bewegen.⁶¹ De introductie van de automaton in scène 2b is de tweede hint in de richting van Georges Méliès, het boekje met tekeningen over de werking van de automaton zouden een geïnformeerde kijker al genoeg informatie kunnen geven. De manier waarop de tekeningen in stop-motion vertoond worden is een derde, zij het subtiele hint in de richting van Méliès.



Afbeelding 3: Historische Georges Méliès en ⁶² Ben Kingsley's vertolking van Méliès.



Afbeelding 4: Méliès in de oorspronkelijke speelgoedwinkel en ⁶³ de speelgoedwinkel in *Hugo*.

De extra laag van betekenis ligt daarmee niet direct aan de oppervlakte van de film. Het is een vooral technische laag, die speelt met wat wij beschouwen als feitelijke kennis van de filmgeschiedenis. Martin Scorsese verwijst naar het werk en leven van Méliès en die verwijzingen vormen de tweede laag. De geïnformeerde kijker loopt voor op de gewone kijker, maar na scène 19 heeft elke kijker kennis van de identiteit van Georges Méliès, waardoor we niet kunnen stellen dat de tweede laag echt een nieuwe betekenis toevoegt. De tweede laag speelt zich vooral af op een technisch niveau en ligt besloten in onder andere de montagetechnieken. Kennis van het leven en vooral de uitvindingen van Méliès is nodig om de extra laag te erkennen en te doorgronden. Het is niet gezegd dat deze technische laag puur en alleen toegankelijk is voor geïnformeerde kijkers, maar het is wel waarschijnlijk dat de massa vooral het verhaal van Hugo en Isabelle volgt en zich minder bezig houdt met de manier waarop de filmgeschiedenis getoond wordt.

⁶¹ "Automata, voorlopers van de robot," InfoNu.nl, laatst geraadpleegd op 10 januari 2019, <https://wetenschap.infoNu.nl/techniek/62259-automata-voorlopers-van-de-robot.html>.

⁶² Tijdsindicatie: 1:33:25.

⁶³ Tijdsindicatie: 04:08.

Conclusie

Alles heeft volgens Hugo een reden, de wereld is niet geleverd met reserve onderdelen, een uitspraak die mooi past bij het neoformalisme. Elk device heeft minstens één functie en is ten alle tijden gemotiveerd zo stelt Kristin Thompson.⁶⁴ Georges Méliès als personage in *Hugo* heeft verschillende functies, waarvan de belangrijkste het afwickelen van de plot is. Het personage is betrokken bij bound motifs en zou niet weggelaten kunnen worden zonder het grote verhaal aan te tasten. Het belang van dit personage wordt al direct in de eerste seconden onderstreept via een relatieve lange introductie en met behulp van close-ups. Zonder Méliès kan Hugo zijn automaton niet repareren, de mysteries niet ontrafelen en geen veilig thuis vinden. Het personage Méliès is van essentieel belang voor de causaliteit van de film en dus compositional gemotiveerd. Daarnaast verwijst het personage naar de geschiedenis en is daarom transtextual gemotiveerd. Tot slot is de film een kunstwerk dus valt er ook artistieke motivatie in aan te wijzen.

Martin Scorsese verwijst via het personage Méliès naar Georges Méliès, iets wat alleen kijkers met gedegen kennis van filmgeschiedenis direct kunnen herkennen. In de eerste scène waarin Méliès verschijnt worden al meerdere hints over de identiteit van de man gegeven. De functie en motivaties van het personage Méliès veranderen waarschijnlijk weinig wanneer kijkers direct de link leggen tussen de speelgoedkoper en filmpionier Georges Méliès, maar hun beleving van de film wellicht wel. Extra kennis maakt een andere vorm van identificatie met het personage mogelijk, gebaseerd op meer begrip voor de manier waarop Méliès in *Hugo* in het leven staat. Het personage krijgt daardoor een extra tragische lading. Iemand die de geschiedenis van Méliès niet kent, ziet een boze, oude man die alles lijkt te doen om Hugo tegen te werken. Deze interpretatie geeft waarschijnlijk meer spanning dan de interpretatie dat dit Georges Méliès aan het einde van zijn carrière weerspiegelt.

Interessant is verder dat Georges Méliès niet altijd direct van invloed is op het ontwikkelen van Hugo. Veel van de ontwikkelingen in het leven van Hugo gebeuren in afwezigheid van het personage van Méliès. Het meeste dat Hugo en Isabelle te weten komen over Georges Méliès komt uit boeken of is de kennis van anderen. Daaruit blijkt hoe belangrijk het (onzichtbare) personage is voor de gehele film, ook al lijkt Hugo in eerste instantie misschien vooral interessant. De film geeft het idee dat Hugo de held van het verhaal is, terwijl Scorsese het personage Méliès onmisbaar heeft gemaakt en daarnaast een (technisch) eerbetoon aan het werk van Georges Méliès brengt.

De tweede laag van betekenis volgt uit het verhaal over Hugo, maar gaat verder dan het leven van één weesjongetje. Een geïnformeerde kijker weet meteen waar het personage naar verwijst en heeft daarom ruimte om te zoeken naar (technische) details over filmgeschiedenis. Tevens is er voor deze groep kijkers geen ontlasting wanneer Hugo en Isabelle de werkelijke identiteit van Georges Méliès ontdekken, omdat zij deze informatie al tot hun beschikking hadden. Waar het voor de kijker zonder kennis draait om mysterie, ervaart een geïnformeerde kijker waarschijnlijk meer *suspense*. Het is voor hen de vraag wanneer de identiteit van Méliès onthuld wordt en of Méliès in staat is om zichzelf te herkennen en te erkennen, wat een compleet andere insteek en ervaring betekent.

Toch lijkt er geen extra betekenis voor te komen uit de tweede laag. Aan het einde van *Hugo*

⁶⁴ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 15.

weten alle kijkers ongeveer hetzelfde over filmgeschiedenis en over Georges Méliès. De geïnformeerde kijker loopt weliswaar voor op de gewone kijker, maar de film biedt de gewone kijker gaandeweg een vrij volledig levensverhaal van Georges Méliès. Bij grondige analyse kwamen vooral de montagetechnieken naar voren. Er zitten ontzettend veel trucs in de montage, die gebaseerd zijn op de uitvindingen van Méliès. Scorsese maakt gebruik van elementen als dissolve, stop-motion en double-exposure om te toveren met het beeld. Er lijkt daarmee geen two-tiered system of communication in *Hugo* te bestaan. Er is wel sprake van een verwijzende, extra laag maar deze blijft op een technische niveau steken en heeft geen invloed op de betekenis van de eerste laag. Scorsese geeft de gewone kijker een les filmgeschiedenis, maar doet dit niet zodanig dat er daadwerkelijk twee verschillende verhaallagen ontstaan.

Discussie

Met de conclusie dat er geen sprake is van een two-tiered system of communication, maar dat de tweede laag vooral op technisch niveau blijft steken, verandert ook de relatie tussen mijn onderzoek en eerdere analyses. De veelal technische verwijzingen uit de tweede laag ondersteunen de conclusies van onder andere Robert Kolker en Pam Cook, waarin Martin Scorsese als verwijzende filmmaker omschreven wordt.⁶⁵ Tevens past de manier waarop het personage Méliès is opgebouwd, bij wat Kolker in het algemeen over personages van Scorsese zegt.⁶⁶ De impliciete ode die *Hugo* aan de filmgeschiedenis past tot slot bij de ideologische opvattingen die Scorsese heeft met betrekking tot het conserveren en in leven houden van de filmgeschiedenis.⁶⁷

Ik heb mijn analyse uiteindelijk verbogen van een narratieve analyse naar een meer technische analyse, omdat al snel bleek dat elke kijker aan het einde van de film weet wie Georges Méliès was. Er zit verschil in de manier waarop verschillende kijkers kennis nemen van deze informatie, maar de tweede laag lijkt geen invloed uit te oefenen op de betekenis van de eerste laag.

Het neoformalisme is een benadering die werkt vanuit de film en een methode die openstaat voor het inslaan van een andere analytische weg. Ik vond het moeilijk om toe te geven dat de tweede laag geen invloed heeft op de betekenis van de eerste laag, maar denk wel dat mijn keuze om de montagetechnieken verder uit te werken de juiste was en past bij een neoformalistische filmanalyse.

Mijn analyse is niet wezenlijk anders dan wat anderen over Scorsese en zijn werk hebben geschreven. Toch is mijn onderzoek vernieuwend in die zin dat het de functie(s) en motivatie(s) van een specifiek personage onderzocht. Dat is een insteek die ik tijdens mijn literatuurstudie niet ben tegengekomen en een insteek waarbij het verhaal en de plot gedetailleerd bekeken werden. De conclusies met betrekking tot een vooral technische laag zijn daarmee anders onderbouwd dan de manier waarop bijvoorbeeld Pam Cook haar bevindingen bespreekt. In dergelijke analyses worden vaak alle allusions in het werk van Scorsese onder elkaar benoemd, terwijl het huidige onderzoek één film tot in shots uit elkaar getrokken heeft. Het is voor vervolgonderzoek wellicht interessant om

⁶⁵ Kolker "Expressions of the Streets," 169 & Cook, "Martin Scorsese and postclassical nostalgia," 167.

⁶⁶ Kolker "Expressions of the Streets," 166.

⁶⁷ Kohn, "How Martin Scorsese Will Save Filmmaking From Extinction," <https://www.indiewire.com/2017/06/martin-scorsese-interview-unesco-filmmaking-1201840129/#>! & "Mission Statement," The Film Foundation, <http://www.film-foundation.org/mission-statement>.



meer werk van Scorsese vanuit het neoformalisme te benaderen. In *Hugo* bleek geen sprake van een dubbele betekenislaag, maar wellicht in andere verwijzende films wel. Het is interessant om te onderzoeken of Scorsese in zijn werk vooral op technisch niveau verwijst, maar daarvoor is meer grondige narratieve analyse nodig. Ook denk ik dat het goed zou zijn wanneer men de films van Scorsese vanuit de film zou benaderen in plaats vanuit de theorie op zoek te gaan naar allusions. Ik ben uiteindelijk gestopt met zoeken naar elementen die mijn punt over een tweede betekenislaag zouden ondersteunen, terwijl in de stukken van Cook en Kolker alleen films en scènes besproken worden die hun algemene punt ondersteunen.

Voor mij bood het neoformalisme de handvatten die ik nodig had om de functie en motivatie van een personage te onderzoeken en daarnaast liet het mij gaandeweg inzien dat ik aanknopingspunten ter ondersteuning van mijn hypothesen aan het zoeken was. Filmwetenschappen is een vorm van wetenschap die zich nooit op natuurwetten zal kunnen baseren. Filmanalyse is daarom afhankelijk van theorieën over de “beste” benadering en elke vorm van filmanalyse is gebaseerd op de ideeën van één of enkele auteurs. Daarmee is dit onderzoek slechts één mogelijke interpretatie van *Hugo*. Ik ben me er tevens van bewust dat dit onderzoek maar één specifiek aspect van één film van Scorsese beschrijft en dat er daarom geen algemene conclusies over het werk van Scorsese getrokken kunnen worden. Daarnaast is deze analyse afhankelijk geweest van mijn kennis van filmgeschiedenis en mijn interpretatie van wat de film aanbied.

Door los te laten dat de tweede laag van invloed is op de betekenis van de eerste laag, ben ik open gaan staan voor elementen die ik zelf na al die keren kijken nog niet had gezien. Vooral het wegtoveren via een rookwolk en de transformaties van Ben Kingsley naar de historische Méliès zijn details die de film tot dan toe voor mij verborgen had. Het huidige onderzoek laat daarmee zien dat er veel meer in een op het oog simpele kinderfilm schuil kan gaan. De tweede laag ligt op een technisch niveau verscholen en prikkelt de geïnformeerde kijker continue. Al deze details zijn met een reden ingezet, want zo stelt de film zelf: de (film)wereld wordt niet met reserve onderdelen geleverd. Martin Scorsese daagt de kijker daarmee in *Hugo* uit om met een nieuwsgierige blik te kijken, dan kunnen er nieuwe werelden voor je open gaan.



Bibliografie

- Annett, Sandra. "The Nostalgic Remediation of Cinema in Hugo and Paprika". *Journal of Adaptation in Film & Performance* 7, nr. 2 (1 juli 2014): 169–80.
- Baker, Aaron. Redacteur. *A Companion to Martin Scorsese*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2015.
- Biguenet, John. "Double Takes: The Role of Allusion in Cinema." In *Play it Again, Sam*, geredigeerd door Andrew Horton en Stuart Y. McDougal, 131-145. Londen: University of California Press, 1998.
- Bolter, J. David en Richard A. Grusin. "Remediation." *Configurations* 4, nr. 3 (1996): 311-358.
- Bonnard, Martin. "Méliès's Voyage Restoration: Or, The Risk of Being Stuck in the Digital Reconstruction." *The Moving Image* 16, nr. 1 (lente 2016): 139-147.
- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It : Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.
- Carroll, Noël. "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)." In *Interpreting the Moving Image*, geredigeerd door William Rothman & Dudley Andrew, 240-264. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Cook, Pam. "Martin Scorsese and postclassical nostalgia." In *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, geredigeerd door Pam Cook, 165-172. Londen: Routledge, 2004.
- DBNL. "Intertekstualiteit." Algemeen letterkundig lexicon. Laatst geraadpleegd op 15 januari 2019. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_01036.php.
- DBNL. "Russisch formalisme." Algemeen letterkundig lexicon. Laatst geraadpleegd op 8 januari 2019. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03155.php.
- DeBona, Gueric. *A Companion to Martin Scorsese*, geredigeerd door Aaron Baker, 459 – 479. West Sussex: Wiley Blackwell, 2015.
- Fernandez, Jay. "The Dreams of Martin Scorsese." *The Hollywood Reporter*. Laatst geraadpleegd op 20 oktober 2018. <https://www.hollywoodreporter.com/news/dreams-martin-scorsese-261938>.
- Goldstein, E. Bruce. "The Constructive Nature of Memory." In *Cognitive Psychology*, geredigeerd door Linda Schreiber-Ganster, 213 – 222. Canada: Wadsworth Publishing.
- Google Arts & Culture. "Georges Méliès, "Wie kan in ons tijdperk nog leven zonder magie, zonder een beetje te dromen?." Laatst geraadpleegd op 10 januari 2019, <https://artsandculture.google.com/exhibit/IgLSJW0P8Dellg>.
- Hoberman, J. "Hugo and the magic of film trickery." *The Guardian*. Laatst geraadpleegd op 20 oktober 2018. <https://www.theguardian.com/film/2012/feb/24/hugo-martin-scorsese-oscars-georges-melies>.
- InfoNu.nl. "Automata, voorlopers van de robot." Laatst geraadpleegd op 10 januari 2019. <https://wetenschap.infonu.nl/techniek/62259-automata-voorlopers-van-de-robot.html>.
- Kilbourn, Russell. "Camera Arriving at the Station: Cinematic Memory as Cultural Memory." *Societies* 3, nr. 3 (18 september 2013): 316–331.
- Kohn, Erik. "How Martin Scorsese Will Save Filmmaking From Extinction – Exclusive Interview."



- IndieWire. Laatst geraadpleegd op 10 november 2018.
<https://www.indiewire.com/2017/06/martin-scorsese-interview-unesco-filmmaking-1201840129/#!>.
- Kolker, Robert. "Expressions of the Streets." In *Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, geredigeerd door Robert Kolker, 163 – 225. New York: Oxford University Press, 2011.
- Online Etymology Dictionary "Allusion." Laatst geraadpleegd op 21 oktober 2018.
https://www.etymonline.com/word/allusion#etymonline_v_8189.
- Raymond, Marc. *Hollywood's New Yorker: The Making of Martin Scorsese*, Albany: State University of New York Press, 2013.
- Robertson, Barbara. "Visual Effects Artists Push Deep into Cinema History to help Martin Scorsese create Hugo." *Computer Graphics World* 34, nr. 8 (12 januari 2011): 20-24.
- Selznick, Brian. *The Invention of Hugo Cabret*. New York: Scholastic Press, 2007.
- The Film Foundation. "Mission Statement." Laatst geraadpleegd op 10 november 2018.
<http://www.film-foundation.org/mission-statement>.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press, 1988.
- Thompson, Kristin. "HUGO: Scorsese's birthday present to Georges Méliès." Observations on film art (blog). Laatst geraadpleegd op 20 oktober 2018.
<http://www.davidbordwell.net/blog/2011/12/07/hugo-scorseses-birthday-present-to-georges-melies/>.
- Van Dale. "Belated." Laatst geraadpleegd op 15 januari 2019.
<https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/engels-nederlands/vertaling/belated>.
- Van Marlen, David. "Hugo (2011)." Cinemazine. Laatst geraadpleegd op 20 oktober 2018.
<https://cinemazine.nl/hugo-2011-recensie/>.

AVM lijst

- Hugo. Dir. Martin Scorsese. Paramount, 2011. Film DVD.
- Youtube. "A Trip to the Moon (HQ 720p Full) – Viaje a la Luna – Le Voyage dans la lune – Georges Méliès 1902." Laatst geraadpleegd op 10 januari 2019,
<https://www.youtube.com/watch?v=L8is28gAOTc>.
- Youtube. "Cinderella (1899) – 1st Dissolve Transition – GEORGES MELIES – Cendrillon." Laatst geraadpleegd op 10 januari 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=L8is28gAOTc>.
- Youtube. "Georges Melies – Master of Illusion: Crash Course Film History #4." Laatst geraadpleegd op 10 januari 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=L8is28gAOTc>.



Afbeeldingen

Afbeelding 1:

“94 VAL DE MARNE: ORLY (94).” Collection-jfm.fr. Laatst geraadpleegd op 15 januari 2019.

<https://collection-jfm.fr/p/cpa-france-94-orly-maison-de-retraite-du-cinema-206264>.

Afbeelding 2:

Morvan, Julian. “Georges Méliès, premier enchanteur du cinéma (Paris, 75).” Le Taphophile. Laatst

geraadpleegd op 15 januari 2019. <https://letaphophile.wordpress.com/2016/07/17/georges-melies-premier-enchanteur-du-cinema-paris-75/>.

Afbeelding 3:

Sohbrabi-Shiraz, Ariane. “Georges Méliès: Who was French illusionist honoured by Google in first VR Doodle.” Daily Star Sunday. Laatst geraadpleegd op 15 januari 2019.

<https://www.dailystar.co.uk/tech/news/700222/Georges-Melies-Google-Doodle-Virtual-Reality-VR-360-French-filmmaker-illusionist>.

Afbeelding 4:

László, Göbolyös N. “Georges Méliès nyomában.” Elmehunyor – GNL911. Laatst geraadpleegd op 15

januari 2019.

https://elmehunyor.blog.hu/2018/02/05/georges_meli_s_nyomaban?utm_source=bloghu_+megosztas&utm_medium=pinterest&utm_campaign=blhshare.



Bijlage 1, Analyseprotocol basisinformatie

Scene Nummer	Samenvatting handeling	Informatieverdeling Méliès
1	reclame productie maatschappijen beginshot raderges die overlappen in een tracking shot van Parijs naar station waar we doorheen vliegen naar de klok waar Hugo zich achter bevindt.	X
2a	Hugo is bang voor station inspecteur → introduceer stationpersonages Hugo gaat door tunnels, langs klokken naar winkelje Hélie's, probeert speelgoedmuur te stelen, maar wordt betrapt	introduceer personage Hélie's is anders dan die van andere personages • belang personage • physical resemblance • klok in oog Hélie's
2b	Hélie's vraagt Hugo om zakken te legen om te vervolgen & aangedaan door het boekje over de automaton. Hij neemt het in belang om te verbranden en roept "thief" wat weergalmt de station inspecteur alarmant → kunstige achtervolging waarbij Hugo krank	• uitkomst = hint • allusions in vorm van Dali en vroege filmmaker
3	Hugo rent via tunnels, handwieten en klokken naar zijn huis, daar liggen vergelijkbare beelden met het boekje Hugo gaat de klokken onderhouden (zwaar werk) • ziek Emile + bedel en Frick • ziek uitzicht Parijs & Eiffeltoren	X
4	TITEL: Hugo Hélie's sluit, gesprek waarin Hugo cabret zich voorstelt en Hélie's naar huis wijst om verbrand boek te voorkomen. Hugo praat met Isabelle over reading boekje, waarom is geheim. I beloofd op te passen → Hugo gaat naar huis shot automaton = start flashback	→ kijker weet hier pas de naam Hugo Cabret Hélie's is erg aangedaan door Hugo "he's really upset me" • Isabelle noemt hem papa Georges, maar het is niet haar opa
5a	Flashback: meto papa Hugo, automaton is stuk, maar klokmakers kunnen alles maken. Extra mykete rondom hartvormig keyhole Papa Hugo aan het werk in museum waar brand is.	"magicians used machines like this one" "the secret is always in the clockwork" "of course we can fix it, were clockmakers"
5b	Hugo verhuist mee met witte Claude omdat papa door vuur is omgekomen, Hugo is erg aangedaan en verdrietig, neemt automaton mee → wordt leerling Claude, finished with school, Claude lijkt ziek → ze bezoeken graf	X
6	station ontwaakt, Emile & Frick die door de eekel wordt gebeten in alle commode, ja Hugo een broodje en een fles melk en dan komt station inspecteur de trap af voor ochtend rouwe, op weg naar Lisette's schie brace op slot → Hugo wordt door niemand gezien	Frick & Emile station inspecteur & Lisette
7	Hélie's opent winkelje en Hugo wacht hem op om notebook "to fix / help me" → Hélie's geeft aan en Hugo hult	Hélie's is aangedaan en stuwt Hugo weg
8	Hugo rent huilend weg en botst tegen Isabelle op, die hem troost en meeneemt naar de boekwinkel van monsieur Labisse. Beiden gaan naar een rustige hoek om te praten over niet verbrande boekje, Isabelle helpt om het avontuur, Hugo heeft geen boek wil notebook	"he didn't burn it, that was all a trick" ↳ waarom geen idee, maar Hélie's was erg upset door boekje Hugo leert dat is meisje Isabelle heet (kijker ook → Julie's Verne lezen met vader



Scene Nummer	Samenvatting handeling	Informatieverdeling Méliès
9	Stuurwedstrijd Héliès & Hugo, H gaat kapotte muis op tafel 'fix it', waarna H de muis repareert onder toezicht oog van Héliès, in ruil voor werk kan Hugo het <u>boedje</u> terug verdienen misschien → Hugo begint <u>Abel</u>	
10	café leven shots afgewisseld met een werkende Hugo, toevallig Héliès en een loverende Hugo (voor automaton), alleen sleutel automaton ontbreekt nog "where is it?"	<ul style="list-style-type: none"> • goochel trucs Héliès • band Héliès en Hugo lijkt te veranderen
11	weg/ongelukje steelt eisen, wordt bekeerd door station inspecteur, vlucht maar wordt gepakt "straight to the orphanage with you" St: eunavre Basté, woont in station en heeft iets met weten naar het weeshuis sturen H vraagt alles gebaren → wie's kind is het?	
12	Isabelle mag van Héliès geen films kijken, H loves the movies en ging met vader, I vraagt of 'n papa is overleden → H neemt I mee naar de film stiekem, I is gefascineerd tot ze worden gepakt! Ouders I zijn overleden, ze woont bij gedeponeerde. Moeder H was al lang weg	<ul style="list-style-type: none"> • waarom mag Isabelle geen films zien van Héliès? allusions: Harold Lloyd, Hal Roach, Charlie Chaplin, stille film met piano, veel poses → voyage dans la lune in woorden
13	Ouders van Isabelle overleden toen ze baby was, papa Georges en mama Jeanne zijn "god parents" Hugo praat ook over 'n ouders voyage dans la lune is eerste film die papa Hugo zag "where do you live?"	<ul style="list-style-type: none"> • voyage dans la lune wordt door Hugo beschreven ↳ eerste ervaring met film
14	Hugo vertelt Isabelle over het onderhouden van de klokken en de verdwenen wist Claude ze worden staande gehouden door II en I liegt dat H simpel is en ze ontkomen na een simon over een kak en een stakje poezie. Hugo wegtopen als I 'n huis wil zien, maar ze valt en H gaat terug om haar te helpen. Itek <u>beding</u> → I need it → H neemt I mee	<ul style="list-style-type: none"> gedichtje Christina Rossetti wordt door Isabelle opgezegd → was gebouwd er als Isabelle valt?!
15	H neemt I mee naar huis en showt de automaton waar haar sleutel in past. Ze vinden op met sleutel, hopen op een bericht van papa H. H is van streek als hij denkt dat de a nog kapot is, dan gaat a verder tot voyage dans la lune af is en GM gekkend → I verward wakt GM: papa Georges → <u>het</u> vraagtken by H & I	<ul style="list-style-type: none"> • Jean Valjean • voyage dans la lune betekening GM gesnood "why would your father's machine sign with papa's Georges name?" → H & I gaan boodschap ontzafelen
16	H & I gaan naar huize Héliès om te praten met mama Jeanne over de betekening van de automaton. Ju van slag, maar H ook wakt wakt bekeerd de boodschap van 'n vaders dan komt GM thuis. Ze worden in de slaapkamer verpakt en corkend de klok. I valt eerk bijna en dan helenaal, komt vol filmgeschiedenis. GM doet van streek druk open "stakel van" begint H vertrekt	<ul style="list-style-type: none"> • hartje sleutel was van mama Jeanne • kather vol stopmotion verhalende betekeningen van GM die zelf binnenkomt "back from the death" "broken wind-up toy"
17	H gaat naar het station en boekt tegen laatste bij kuffie Robit Hood. Itek <u>de</u> gimickstraining voor Emile krijgt en Lisette benadert → outwank aspect over bloemen, als protheus op stek x. Hwa <u>de</u> verbod oorzaak + oorlog Lisette reageert met vertes bij n oorlog <u>de</u> in de lucht	<ul style="list-style-type: none"> • Robit Hood bob
18	H & I zoeken verder in bib. vinden de geschiedenis van film → die tot leven komt. Ze vinden ook Héliès plus info dat hij in WO I overleed als Tabard hen onderbreuk. T is verward als H & I beweren dat GM leeft	<ul style="list-style-type: none"> "the invention of dreams" → allemaal fragmenten uit filmgeschiedenis met bekende muziek



Scene Nummer	Samenvatting handeling	Informatieverdeling Méliès
19	H&I bezoeken Tabard's verzameling van GH. T is als kind in de studio's van Méliès geweest. H, T, I bespreken de invloed van tijd op film, willen → film is overgebleven	→ info over carrière GH van magician tot eigen studio → (kykje in de keuken) "droom-fabriek", hij was populair, maakte massaal dan 500 films, waarom gestopt ↘ oorlog?
20a	H&I werken "samen" aan klokken en willen filmvertoning door Tabard als verrassing voor GH regeren. Horstoussel valt Makby af, die denkt dat het Claude is. H, I zien Labirre en bespreken hoe alles erin doet heeft	→ purpose gesprek Hugo = dingen maken (ook GH) Isabelle weet het niet
20b	Paris verandert waar in raderen en H&I kijken uit over Paris wereld als machine zonder extra onderdelen "reclame" is er maar één reden die H&I ook	
21	H&I spreken vertoning voor volgende dag af → verrassing enige manier om GH te fixen. I loopt naar GH nu kus wauw H.	
22	H zet wekker en gaat naar bed → rose nachtmerrie waarin H de sleutel van de automaton op het raam vindt. Bijna wordt aangereden door trein die ontspant en door raam valt H wordt wakker, alle automaton draait in slaap met H de automaton → H wordt uit wakke Claude cabret wordt dood gevonden politie met station inspecteur in badma hand, die zich afvraagt wie dan voor de klokken zorgt.	
23		
24a	H neemt Tabard mee naar huize Méliès, waar Marie welkom is. T dacht dat ze welkom is verwacht waren maar GH is zwak. Besluiten zonder GH een film te bekijken. T vertoont voyage dans la lune → ontroering overal. GH komt binnen, verward. GH wordt overgehaald om te herinneren.	• mama Jeanne bijke adreite in GH's films • ze dacht dat alle films kapot waren • voyage dans la lune • "you've tried to forget the past for so long, maybe it's time to try to remember"
24b	GH vertelt over zijn carrière en zijn ontwikkeling tot filmmaker → bouwde eigen camera & studio's werd succesvol! Tot de oorlog er was geen tijd en zijn meer in de "saaie" Méliès film, falisement alleen automaton bleef over → in museum waar brand alles verwoest	GH vertelt • magician • knutselaar • automaton • studio's • lumiere broers • arrivee d'un train • kreeg open camera • illustraties maken → verbrandde zelf een hoop & verkocht films voor geld om toy boat te kopen "happy endings only happen in the movies"
25	Hugo gaat naar station, ziet Frak & Emmeline met 2 Mandjes in de lucht en dwars weg voor af die F&E vertelt dat Claude dood is, teklets verraden Hugo en af pakt hem op → rak zelf in waken (daarom zo Peter). H ontwaakt → achtervolging door station & klokken af en hand raken H kwijt. H haakt automaton → belandt op station. H pakt toek op af met H & H neemt hand in hand & Gala ter ere van Méliès door Tabard en werk zijn 60 films gereed en gerepareerd Méliès bedankt Hugo voor het maken van de kopete machine Daarna wordt maar van het werk van Méliès vertoond.	• Hugo speelt scene Harold Lloyd na, hangend aan de klok → gesprek over werken
26a		hermaakt me automaton (huilend) met Lyette beide verloopt in beelden van Méliès, nog meer van en werk te won • lid van film academy geworden



Bijlage 2, Analyseprotocol handeling & informatieverdeling

Scène nummer	Tijdsindicatie	Ruimte	Personage(s)	Story-Plot verhouding
1	00:00 - 02:28	parijs ↓ station	Hugo	
2a	02:28 - 05:41	station	Hugo, station Inspector + hand, madame Emile, Isabella, monsieur Frick, monsieur Labrosse, papa George, Hélie's, Isabelle (automaton)	
2b	05:41 - 10:52	station	Hugo, Hélie's, station Inspector + hand, Emelie, Frick	mini flashback via <u>boekje</u>
3	10:52 - 14:37	station + huis Hugo	Hugo Frick, Emelie + tekkel	
4	14:37 - 19:21	station ↓ parijs ↓ huis Hélie's	Hélie's, Hugo, Isabelle, maman Jeanne	TITEL
5a	19:21 - 23:02	huis Hugo ↓ huis Hugo + papa	papa Hugo, Hugo	Flashback → kort shot hugo nu in tranen Flashback dood papa in museum
5b	23:02 - 25:33	huis Hugo + papa ↓ station ↓ graf papa	Hugo, automaton, uncle Claude	Flashback verhuizing Hugo → terug naar huilende Hugo & automaton
6	25:33 - 28:16	station	Emelie + tekkel, Frick, Hugo, station inspecteur, Isabella	
7	28:16 - 29:24	station	Hélie's, Hugo	
8	29:24 - 32:26	station	Hugo, Isabelle, monsieur Labrosse	
9	32:26 - 34:42	station	Hélie's, Hugo	Hugo las <u>Jules Verne</u> met z'n vader ↓ inspo Hélie's subtiele verwijzing
10	34:42 - 36:56	station	Emelie, Hélie's, Hugo, automaton, Isabelle	is dit + dag?
11	36:56 - 39:30	station	weesjongelie, Hugo inspecteur + hand, wees- huis meneer	



Scène nummer	Tijdsindicatie	Ruimte	Personage(s)	Story-Plot verhouding
12	39:30 - 42:26	station + bioscoop	Hugo, Isabelle	
13	42:26 - 43:52	centrum Parijs	Hugo, Isabelle	
14	43:52 - 49:00	station	Hugo, Isabelle, station inspecteur + hond	
15	49:00 - 56:24	huis Hugo @ station	Hugo, Isabelle, automaton	
16	56:24 - 1:04:20	huis Méliès	Hugo, Isabelle, mama Jeanne, Méliès	
17	1:04:20 - 1:08:35	stationhal	Hugo, Labriol, Emile, station inspecteur, Lucille	
18	1:08:35 - 1:12:30	Bibliotheek van de film-academie	Labriol, Isabelle, Hugo, René Tabard	"L'arrivée d'un train" vertoning + andere foto's van jonge bezoekers + filmgeschiedenis montage
19	1:12:30 - 1:16:34	kantoor prof. René Tabard	Hugo, Isabelle, René Tabard, Math	→ flashback René Tabard - "why did he stop" is einde
20a	1:16:34 - 1:19:28	station	Hugo, Isabelle, station inspecteur + hond	
20b	1:19:28 - 1:20:21	station	Hugo, Isabelle	
21	1:20:21 - 1:21:15	station	Hugo, Isabelle, Méliès	
22	1:21:15 - 1:25:29	huis Hugo	Hugo, automaton	droomscene
23	1:25:29 - 1:26:20	seine / huis station inspecteur	uncle Claude, station inspecteur + hond	



Scène nummer	Tijdsindicatie	Ruimte	Personage(s)	Story-Plot verhouding
24a	1:26:20-1:33:28	huize Méliès	Hugo, René, Tabard, Isabelle, mama Jeanne Méliès	
24b	1:33:28-1:42:09	huize Méliès	Méliès, mama Jeanne	flashback Méliès
25	1:42:09-1:53:44	station + huize St	Hugo, Trick + hond Emilie + hond, station inspecteur + hond, Lisette, automaton, Méliès, Lucette	
26a	1:53:44-1:57:15	theater	Tabard, Hugo St, Lisette, Labrose, Trick, Emily, mama Jeanne, Isabelle, George Méliès	→ vertoning montage Méliès
26b	1:57:15-1:59:07	huize Méliès	Méliès, Tabard, Mama Jeanne, Trick, Emilie, Labrose, St, Lisette, Hugo, Isabelle, automaton	
27	1:59:07-2:01:11	-	-	-



Bijlage 3, Bound & free motifs

Nummer	Bound/Free	Handeling	Verklaring
1	Bound motif	Hugo beweegt zich door het station om de klokken te onderhouden en onderdelen te stelen voor het repareren voor de automaton	Nodig om het verhaal te introduceren en zijn doelen te bepalen: repareren van de automaton, dit is het begin van de keten causale oorzaak-gevolg reacties in de rest van de film
2	Free motif	Introductie van alle stationsbewoners: Madame Emilie, Lisette, Monsieur Frick, monsieur Labisse	Vertragende werking omdat deze personages geen invloed hebben op de ontwikkeling van Hugo
3	Bound motif	Hugo ontmoet Méliès en moet notitieboekje afgeven	Complicerende actie waardoor Hugo een nieuw doel krijgt: het terugwinnen van het notitieboek
4	Bound motif	Flashback waarin de kijker ziet dat Hugo beide ouders verloren is en daarom op het station bij Uncle Claude Cabret belandt is, niet naar school gaat en de klokken moet onderhouden	Nodig om te begrijpen waarom Hugo werkt ipv naar school gaat en tevens waarom het repareren van de automaton zo belangrijk is
5	Free motif	Hugo bekijkt Emilie en Frick en de tekkel van Emilie die hen weerhoudt van samen zijn en de station inspector die door zijn handicap wordt tegengehouden in zijn liefde voor Lisette	Vertragende werking, deze personages kunnen weggelaten worden en dan blijft het verhaal van Hugo en Méliès intact. Ze voegen een luchtige laag toe aan het verhaal en vormen publiek
6	Bound motif	Méliès doet alsof hij het boekje verbrandt heeft en waarschuwt Hugo om niet terug te komen. Vervolgens verteld Isabelle dat het boekje niet verbrandt is en sluit Hugo uiteindelijk de deal met Méliès dat hij door te werken het boekje terug kan verdienen. Zo kan Hugo de automaton repareren	Het terugwinnen van het boekje blijkt lastig, maar Hugo zet alles op alles om het te verdienen. De band tussen Méliès en Hugo lijkt hierdoor al een beetje te veranderen. De automaton wordt gerepareerd maar dan blijkt de hartvormige sleutel te ontbreken. Complicerende actie: het vinden van de sleutel van de automaton
7	Bound motif	De Station Inspector arresteert een ander stelend weesjongetje en zendt hem naar het weeshuis	Nodig om de kijker te laten begrijpen dat Hugo's angst voor de Inspector een reële angst is
8	Bound motif	Hugo neemt Isabelle mee naar de bioscoop waar ze haar eerste film ziet, daarna praten ze over hun ouders en het gemis. Isabelle blijkt vervolgens de sleutel voor de automaton om haar nek te dragen en Hugo neemt haar mee naar zijn huis waar de automaton de maan van Voyage dans la Lune tekent en signeert met Georges Méliès	Met de sleutel kan de automaton in werking gezet worden, daarmee is het doel behaald. Tegelijkertijd ontstaat een nieuw doel wanneer de automaton een tekening van Méliès produceert: waarom ondertekent de machine van Hugo's vader met de naam van de peetvader van Isabelle?
9	Bound motif	Hugo en Isabelle gaan verhaal halen bij huize Méliès, maar worden opgesloten in de slaapkamer. Daar vinden ze een kistje met alle overgebleven tekeningen van Méliès, die dan overstuurt Hugo wegstuurt	Nodig om de nieuwsgierigheid van Hugo en Isabelle verder te prikkelen. Wie was Méliès en welke geheimen draagt dit personage bij zich?
10	Free motif	Op weg naar huis botst Hugo tegen monsieur Labisse van de boekwinkel aan, Hugo krijgt dan het boek Robin Hood. Vervolgens ziet Hugo hoe Emilie de Station Inspector leert lachen om zo Lisette te benaderen	Niet nodig om de vragen over het personage Méliès te beantwoorden, het leidt daar vooral van af en vertraagd de ontwikkeling van de plot









11	Bound motif	Hugo en Isabelle zoeken in de bibliotheek van de Film Academy naar Georges Méliès en vinden zijn carrière in een geschiedenisboek evenals het feit dat de wereld gelooft dat de filmpionier tijdens WO I overleed. De kinderen ontmoeten een professor die zich bezighoudt met Méliès en komen zo achter het geheime leven van Méliès	Het geeft enerzijds antwoord op de vragen van Hugo en Isabelle, maar leidt ook weer tot nieuwe vragen en de vraag of ze Méliès kunnen repareren
12	Free motif	Hugo heeft twee nachtmerries waarin de automaton een rol speelt. De eerste droom bevat een treinongeluk, wat daadwerkelijk gebeurt is en de tweede droom is een echte nachtmerrie	Deze droomsequenties zijn niet per se nodig voor de ontwikkeling van de plot, maar zijn wel interessant voor de tweede laag
13	Bound motif	De Station Inspector krijgt een telefoontje waaruit blijkt dat Uncle Claude Cabret overleden is, al een poos geleden	Het roept bij de Station Inspector vragen op over wie de klokken al die tijd onderhouden heeft
12	Bound motif	Hugo en Isabelle besluiten met de professor een filmvertoning te organiseren van de laatst overgebleven film van Méliès. Mama Jeanne besluit dat Méliès te zwak is, maar wil zelf wel graag het werk bekijken. Méliès valt dan in de vertoning binnen en besluit uiteindelijk om zich zijn leven te herinneren	In deze scènes wordt veel informatie over het werk en leven van Méliès gedeeld. Daarnaast is het nodig om het personage zichzelf te laten accepteren, ook al is hij alles kwijt. Het geeft Hugo een nieuw doel: het ophalen van de automaton
13	Free motif	Hugo gaat de automaton ophalen, hij ziet hoe Frick een teckel meeneemt naar Emilie en de twee eindelijk samen kunnen zijn.	Frick en Emilie leven nog lang en gelukkig, maar hebben vrij weinig invloed op de ontwikkelingen in het leven van Hugo
14	Bound motif	Hugo belandt tot twee keer toe in handen van de Station Inspector. Hij weet te ontsnappen en rent met de automaton naar de uitgang van het station als hij weer in handen van de Inspector valt. Uiteindelijk verschijnt Méliès ten tonele en die redt Hugo van het weeshuis.	Het ophalen van de automaton gaat met de nodige complicaties, maar uiteindelijk is de automaton de sleutel naar een nieuw veilig thuis voor Hugo
15	Bound motif	Hugo is onderdeel van het gezin Méliès geworden en is ook aanwezig bij het gala ter ere van de filmpionier. Méliès spreekt de aanwezigen toe en vertoont gerestaureerd werk. Tot slot is er een feest in huize Méliès waar alle stationsbewoners en Hugo nog lang en gelukkig leven.	De laatste scènes ronden het verhaal van de film af en laten zien dat iedereen een happy end gekregen heeft














Bijlage 4, Montagetechnieken in *Hugo*




In dit schema zijn de interessante overgangen opgenomen en uitgewerkt. Technieken als cuts of long-shots zijn daarbij buiten beschouwing gelaten, omdat zaken als dissolve, stop-motion, double exposure of pure magische montagetrucs specifiek verwijzen naar het werk van Méliès. Links de scène en de tijdsindicatie vervolgd door frame-grabs uit betreffende scène. In de rechterkolom heb ik de montagetechnieken benoemd en voorzien van een korte uitleg.

Scène	Tijdsindicatie	Frame-grabs	Montagetechnieken
1	00:50 – 01:00		<ul style="list-style-type: none"> • Dissolve van tandwielen naar de stad Parijs
2a	04:13		<ul style="list-style-type: none"> • Dissolve van verschillende hoeken in dezelfde scène, we zien daarin twee keer Méliès (soort dubbel exposure effect)
2b	07:00 – 07:05		<ul style="list-style-type: none"> • Stop-motion notitieboekje

	08:17 – 08:20		<ul style="list-style-type: none"> • Hugo wordt weggetoverd met behulp van een rookwolk die tijdelijk het beeld bedekt, wanneer de rook optrekt is Hugo op een hele andere plek in het station en zo weet hij te ontkomen
3	14:23 – 14:32		<ul style="list-style-type: none"> • Dissolve met twee bewegende shots die in elkaar overlopen uitzoomend beeld op Hugo in de klok -> uitzoomend beeld op complete station
5a	19:45 – 19:57		<ul style="list-style-type: none"> • Dissolve van huidige automaton naar de automaton in de flashback van Hugo <p>Tevens interessant omdat het beeld van Hugo voorzien wordt van een geluid wat lijkt op het geluid van een filmprojector en er ook strepen licht in een ritme over de automaton heen gaan bewegen, allebei verwijzend naar de esthetiek van het vertonen middels een filmprojector. Aan het einde van de flashback stopt dit geluid langzaam en verdwijnen ook de lichteffecten</p>

5b	23:00		<ul style="list-style-type: none"> • “Goocheltruc” waarbij een vlammenzee de vader van Hugo uit zijn leven doet verdwijnen, dit is het laatste wat de kijker van de vader ziet
10	35:05 – 36:45		<ul style="list-style-type: none"> • In deze scène worden heel veel goocheltrucs vertoond waarvan mij niet helemaal duidelijk is of Ben Kingsley en Asa Butterfield goochelaars zijn, of dat het montage is
14	48:00 – 48:07		<ul style="list-style-type: none"> • Op het moment dat Isabelle op de grond valt, zien we eerst voeten die over een soort glasplaat lopen en dan daar doorheen het gezicht van Isabelle. Een heel vreemd beeld wat in basis een goocheltruc is waarbij we zowel van bovenaf als van onderaf zicht hebben op de situatie.
16	1:01:35 – 1:02:10		<ul style="list-style-type: none"> • Wanneer de doos met tekeningen van Méliès op de grond valt, gaat het slot open en lijkt het alsof de tekeningen tot leven komen. Er zitten stop-motion montages tussen en goocheltrucs waarbij de scène op de tekening verandert of de tekening ineens wordt ingekleurd. Het is een verscheidenheid aan trucs die verwijzen naar de stop-motion en transformatie technieken die Méliès gebruikte in zijn films. De tekeningen zijn aan het einde het “rookgordijn” waarmee Georges Méliès de scène in wordt getoverd.

18	1:09:35 – 1:10:56	  	<ul style="list-style-type: none"> • Van een shot van een boek, naar een shot uit <i>L'arrivee d'un train</i> (??) naar een gemonteerde illusie van het oorspronkelijke beeld met een green-screen publiek wat schrikt. Dit is de start van de montage-sequentie waarin de filmgeschiedenis vertelt wordt en het moment waarop de film onthult wie Georges Méliès is/was.
19	1:13:42 -		<ul style="list-style-type: none"> • De flashback van professor Rene Tabard is voorzien van een filter waarmee de randen vervagen, ik weet niet precies hoe deze techniek heet maar vooral in vroege fotografie gebruikte men lenzen waarbij de rand vervaagd werd en deze scène bevat datzelfde vervaagde randje
22	1:23:21 – 1:23:23 1:24:40 – 1:25:10	  	<ul style="list-style-type: none"> • In deze droomscène gebeurt een hoop. Zo is er een aanstormende trein, die via harde cuts nog sneller dichterbij lijkt te komen. Daarna rijdt de trein (lijkt het) over Hugo heen en daarna dwars door de ramen van het station voordat Hugo wakker lijkt te schrikken • In het tweede deel van zijn nachtmerrie transformeert Hugo tot een automaton. Dit gebeurt via dissolves en cuts in de beweging, waardoor het een tovertruc lijkt

24a	1:30:04 – 1:32:08		<ul style="list-style-type: none"> • In deze scène worden de montagetechnieken van Méliès in hun oorspronkelijke films getoond. Het is geen trucage van Scorsese, maar wel de scène waarin wordt uitgelegd waar Scorsese gebruik van maakt
24b	1:33:28 – 1:33:33		<ul style="list-style-type: none"> • Dissolve van Méliès aan het einde van de zijn carrière naar Méliès aan het begin van zijn carrière. Aan het einde van zijn flashback is dezelfde dissolve transformatie te zien, maar dan in omgekeerde volgorde.
26a			<ul style="list-style-type: none"> • Cirkelvormige fade-in • In 1 shot verandert het perspectief op Méliès • Ben Kingsley verspringt tot Georges Méliès

Bijlage 5, het werk en leven van Méliès

George Méliès

Geboren op 8 december 1861

- 1880 – Méliès studeert af van het lyceum Michelet, maar is al bezig met marionetten en theater.
- 1886 – eerste optreden als goochelaar.
- 1888 – verkoopt laarzenmakerij van zijn vader om het Theatre Robert-Houdin te kopen.
- 28 december 1895 – Méliès is waarschijnlijk bij een van de eerste cinematograaf vertoning van de gebroeders Lumière. Méliès wil investeren in cinematograaf, maar krijgt geen deal met Lumière broers, hij koopt een illegale projector gebaseerd op de kinoscoop van Edison.
- 5 april 1896 – Méliès vertoont voor het eerst zijn theater filmvoorstellingen.
- Mei 1896 – Méliès verbouwt met Lucien Koster de projector om tot een camera en maakt zijn eigen films vanuit zijn eigen productiemaatschappij.
- 1896 – 1912 in deze periode maakt Méliès zo'n 520 filmpjes.
- Januari 1896 – Méliès richt Star Film op en bouwt de eerste filmstudio in Europa. Méliès was regisseur, producent, scenarioschrijver, production designer en acteur tegelijkertijd.
- 1899 – experimenten met kleur .
- 1901 – experimenteren met montage.
- 1902 – Le Voyage dans la Lune komt uit, later het meest bekende werk van Méliès.
- 27 december 1902 – Méliès vraagt auteursrecht aan nadat zijn films illegaal verkocht werden en begint een tweede studio in New York, Amerika.
- 1905 – De opkomst van namen als Gaumont en Pathé en de veranderende filmindustrie maken het Méliès steeds moeilijker.
- 1914 – Het theater van Méliès wordt gesloten en zijn filmmaatschappij wordt failliet verklaard.
- 1923 – Méliès is alles kwijt en vernietigd zelfstandig een groot deel van zijn werk.
- 1925- Méliès zit financieel aan de grond, vernietigd zijn werk en trouwt met Jehanne d'Alcy. Ze beginnen een speelgoedwinkel om het hoofd boven water te houden. In deze tijd begint men zijn werk te herontdekken en erkennen.
- 16 december 1929 - Gala-avond ter ere van Méliès in bioscoop Studio 28.
- 1931 – Méliès ontvangt de Franse Legioen van Eer en krijgt een appartement in het Maison du Retraite du Cinema in Orly, Frankrijk. Zijn laatste jaren maakt hij geen films meer. Wel betrokken bij projecten van jonge makers en conserveringsprojecten. Daarnaast bleef hij tekenen.

Overleden op 21 januari 1938 aan de gevolgen van kanker.

Bronnen:

- "Georges Méliès, "Wie kan in ons tijdperk nog leven zonder magie, zonder een beetje te dromen?,"" Google Arts & Culture, laatst geraadpleegd op 10 januari 2019, <https://artsandculture.google.com/exhibit/IgLSJW0P8Dellg>.
- "Georges Méliès," IMDB, laatst geraadpleegd op 10 januari 2019, https://www.imdb.com/name/nm0617588/bio?ref_=nm_ov_bio_sm.
- "Georges Méliès," Wikipedia, laatst geraadpleegd op 10 januari 2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_M%C3%A9li%C3%A8s.
- "Georges Melies – Master of Illusion: Crash Course Film History #4," Youtube, laatst geraadpleegd op 10 januari 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=L8is28gAOTc>.



Bijlage 6, Verklaring Intellectueel Eigendom

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 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;
- 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: Evelien Lodewyks

Studentnummer: 5957893

Plaats: Utrecht

Datum: 22 januari 2019

Handtekening:

