

Fish Eye, Gender en Anachronisme: Genreconventies in *The Favourite*

Een neoformalistische filmanalyse van *The Favourite* aan de hand van
het semantische/syntactische model van Rick Altman



Masterscriptie Film- en Televisiewetenschap

Student: Geertje Kooijman

Studentnummer: 4083954

Begeleider: dr. L.T. Copier

Tweede lezer: dr. M. de Valck

Datum: 12 juni 2020



Utrecht University

Abstract

In dit onderzoek staat de vraag hoe *The Favourite* (Lanthimos, 2018) zich verhoudt tot de genreconventies van het kostuumdrama centraal. De subvraag die hierbij gesteld wordt is hoe er in de film wordt gebroken met deze genreconventies. Hierbij zal de nadruk liggen op thema's als gender en anachronisme. Om een antwoord te vinden op deze vragen zal de uitvoering van een neoformalistische filmanalyse worden gecombineerd met het semantische/syntactische model van Rick Altman. In de analyse zal de nadruk liggen op twee stilistische elementen: mise-en-scène en cinematografie. Na aanleiding van de analyse is naar voren gekomen dat er in *The Favourite* genoeg conventionele elementen terug te vinden zijn op basis waarvan een genreclaim kan worden gedaan in de richting van het kostuumdrama. Door middel van anachronisme wordt echter een hedendaagse twist gegeven aan dit kostuumdrama waarmee er met genreconventies gebroken wordt.

Sleutelwoorden

The Favourite – genre – neoformalisme – genretheorie – Rick Altman – genreconventies – kostuumdrama – historisch drama – anachronisme – gender – Lanthimos – macht – cinematografie – mise-en-scène – filmanalyse – semantische/syntactische benadering

Inhoudsopgave

Hoofdstuk 1 - Inleiding	4
Hoofdstuk 2 - Theoretisch kader	7
<i>Lanthimos en The Greek Weird Wave</i>	7
<i>Filmgenretheorie Altman</i>	9
<i>Genredefinitie kostuumdrama</i>	12
<i>Gender & Machtverhoudingen</i>	16
<i>Anachronisme</i>	18
Hoofdstuk 3 - Methodologie	21
<i>Neoformalisme</i>	21
<i>Mise-en-scène & Cinematografie</i>	22
<i>Sequentie- en shotanalyse</i>	24
Hoofdstuk 4 - Analyse	25
<i>Sequentie analyse</i>	25
<i>Shotanalyse</i>	29
Sequentie I (00:01:00-00:05:39)	29
Sequentie II (00:26:10-00:30:02)	34
Sequentie III (01:10:19-01:15:13)	39
Hoofdstuk 5 - Conclusie	44
<i>The Favourite en de genreconventies van het kostuumdrama</i>	44
<i>Anachronisme</i>	44
<i>Gender en machtsverhoudingen</i>	45
<i>Kostuumdrama met hedendaagse twist</i>	45
<i>Beperkingen en aanbevelingen</i>	46
Bronnenlijst	47
Bijlagen	50
<i>Bijlage I: Sequentieanalyse</i>	50
<i>Bijlage II: Legenda</i>	55
<i>Bijlage III: Shotanalyse</i>	56
<i>Sequentie I (00:01:00-00:05:39) – Sequentie 1-3</i>	56
<i>Sequentie II (00:26:10-00:30:02) – Sequentie 18</i>	63
<i>Sequentie III (01:10:19-01:15:13) – Sequentie 18</i>	68

Hoofdstuk 1 - Inleiding

Het kostuumdrama is de laatste jaren razend populair gebleken. Recentelijk is het derde seizoen van *The Crown* op Netflix verschenen en van de succesvolle Britse tv-serie *Downton Abbey* draaide afgelopen najaar een goedbezochte speelfilm in de bioscopen. Een ander recent kostuumdrama dat volle zalen trok in arthouse cinema's was de Franse film *Portrait de la jeune fille en feu* van regisseur Céline Sciamma. Daarbij was Greta Gerwig's verfilming van *Little Women* voor de 92^e uitreiking van de Academy Awards voor maar liefst 6 Oscars genomineerd. Eind 2018 kwam er een film uit binnen dit genre die opviel doordat er gebroken werd met veelvoorkomende genreconventies: *The Favourite* van de Griekse regisseur Yorgos Lanthimos.¹

Het concept genre komt vaak aan bod wanneer er over films gesproken wordt. Hiermee wordt een onderscheid gemaakt tussen de verschillende soorten films. Voorbeelden hiervan zijn: de actiefilm, de horrorfilm, de sciencefictionfilm, het kostuumdrama of de western. Deze labels kom je tegen wanneer je in een tv-gids kijkt, of als je op de website van een bioscoop over de films leest, maar ook op nieuwe online platformen als Netflix wordt het zoeken naar films en series beperkt door de toepassing van genrelabels. Doordat films steeds meer in “hokjes” worden onderverdeeld, verandert ook de manier waarop kijkers genre benaderen. Onderzoek naar genre kan belangrijke inzichten geven over genretoekenning en de kijker, wat het maatschappelijke belang van dit onderwerp onderstreept. Aan deze genrelabels zit namelijk een verwachting verbonden van waar de film over zal gaan en wat voor elementen waarschijnlijk terug te zien zijn in de film. Genre is echter geen statische categorie, maar een beweeglijk concept. Een genre kan door de tijd heen veranderen en een film kan elementen van meerdere genres te bevatten. De “grenzen” van een genre zijn dan ook lastig vast te stellen en te definiëren. Filmwetenschappers zoals Rick Altman houden zich bezig met dit vraagstuk. In zijn boek *Film/Genre* worden bestaande denkbepelden van genre herzien en komt Altman met een nieuw model om genre te benaderen.² De semantische/syntactische benadering van Altman zal in dit onderzoek worden ingezet om *The Favourite* wat genretoekenning betreft onder de loep te nemen.

The Favourite is losjes gebaseerd op historische feiten rond het Britse hof in de 18e eeuw, waar Queen Anne regeerde. Op de achtergrond is Engeland betrokken bij een oorlog tegen Frankrijk. Het blijkt echter al snel dat Queen Anne (Olivia Colman) maar weinig verstand heeft van politiek en dat haar beste vriendin en geliefde Sarah, Lady Marlborough (Rachel Weisz), eigenlijk de politieke beslissingen maakt. Sarah lijkt geobsedeerd door “Queen and Country” en gebruikt haar relatie met Queen Anne om politieke invloed uit te oefenen. Sarah's nicht, Abigail (Emma Stone), komt naar het paleis op zoek naar werk. Ze begint in eerste instantie als dienstmeisje, maar weet zich al snel op te werken wat niet onopgemerkt blijft bij Queen Anne. Dit doet de relatie tussen Queen Anne en Sarah langzaam versplinteren. Gestructureerd rondom Queen Anne ontstaat er een machtsstrijd tussen Sarah en Abigail waarbij de posities van de twee constant verschuiven.

¹ *The Favourite*, film, geregisseerd door Yorgos Lanthimos, 2018 (United Kingdom, Scarlet Films, Element Pictures, Arcana, Film4 Productions en Waypoint Entertainment, 2018).

² Rick Altman, *Film/Genre*, (London, United Kingdom: British Film Institute, 1999).

Het belang van de machtsdynamiek in deze driehoeksverhouding is een van de elementen die direct opvalt bij het kijken van de film. Het is niet voor niets dat de eerste versie van *The Favourite*, die door Deborah Davis is geschreven, *The Balance of Power* heette. De privéomstandigheden van en de relaties tussen degenen met de macht zijn van grote invloed op de beslissingen die worden gemaakt op politiek niveau en hiermee bepalend voor de rest van het land. De film lijkt hiermee te refereren naar een tijdloos principe waarin een kleine groep mensen de macht heeft en waar machtsverhoudingen en politieke spelletjes op elk niveau merkbaar zijn.

Ook wordt er wat gender betreft naar het heden gerefereerd. Opvallend is dat alles in *The Favourite* draait om de vrouwelijke personages en dat de mannelijke personages een onbenullige bijrol hebben. Hiermee zet *The Favourite* zich af van de traditionele genderhiërarchieën van de 18^e eeuw en zijn associaties met hedendaagse genderproblematiek snel gemaakt. Dit roept de vraag op hoe *The Favourite* zich verhoudt tot de genreconventies van het kostuumdrama wanneer er naar gender gekeken wordt. Op meerdere niveaus is dus een relatie met het heden te leggen. Wanneer er elementen in een tijd geplaatst worden waar ze niet thuishoren wordt gesproken van anachronisme. In *The Favourite* komt anachronisme met name naar voren door middel van de stilistische elementen. Deze opvallende elementen worden ook veelvuldig genoemd in recensies en artikelen die zijn gepubliceerd over de film.

Ondanks de unieke draai die Lanthimos aan dit absurdistische kostuumdrama geeft, werd de film zeer goed ontvangen, zowel door critici als op filmfestivals.³ Zo wordt de film door het *British Film Institute* omschreven als een “invigoratingly ofbeat costume comedy” en schrijft filmtijdschrift *Variety* het volgende: “‘The Favourite’ is a perfectly cut diamond of a movie — a finely executed, coldly entertaining entry in the genre of savage misanthropic baroque costume drama.”⁴ Uit deze recensies valt op te maken dat *The Favourite* geen conventioneel kostuumdrama is. In deze lovende recensies werd ook vaak aandacht besteed aan de stijlkeuzes van regisseur Yorgos Lanthimos.⁵

“De absurdistische Griekse regisseur (Dogtooth, The Lobster, The Killing of a Sacred Deer) geeft het genre letterlijk een andere draai, door vaak een vervreemdend perspectief te kiezen.

³ *The Favourite* tikte de 95 miljoen dollar omzet aan op een budget van 15 miljoen en was hiermee een box-office succes. De film kreeg veelal lovende reviews, waarin met name de komische timing, de cinematografie en het acteerwerk werden geprezen. Ook op festivals deed de film het goed. Zo won *The Favourite* the Grand Jury Prize tijdens het Filmfestival in Venetië en werd de film voor 10 Academy Awards genomineerd. Olivia Colman won voor haar rol als Queen Anne meerdere prijzen, waaronder de Academy Award voor Beste Actrice.

⁴ Owen Gleiberman, “Film Review: ‘The Favourite’,” *Variety*, 30 augustus, 2018, <https://variety.com/2018/film/reviews/the-favourite-review-emma-stone-rachel-weisz-1202921600/>; Philip Kemp, “The Favourite review: a rich and ribald royal farce,” *British Film Institute*, 23 december, 2019, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/favourite-yorgos-lanthimos-olivia-colman-queen-anne-rachel-weisz-emma-stone-yorgos-lanthimos-royal-costume-farce>

⁵ André Waardenburg, “Een heerlijk vileine machtsstrijd in The Favourite,” *NRC*, 31 december, 2018, <https://www.nrc.nl/nieuws/2018/12/31/een-heerlijk-vileine-machtsstrijd-in-the-favourite-a3127495>; Floortje Smit, “The Favourite is verschrikkelijk grappig en oneindig tragisch,” *De Volkskrant*, 2 januari, 2019, <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/the-favourite-is-verschrikkelijk-grappig-en-oneindig-tragisch-vijf-sterren~ba553632/>

De hofdansen zijn merkwaardig, er is een ganzenrace in slow-motion: het potsierlijke van de pruikentijd buit hij uit tot in het extreme.”⁶

In het werk van Lanthimos is een sterke relatie te vinden tussen stilistische keuzes en de inhoud van de film, waarin beide elementen elkaar aanvullen en versterken, zo ook in *The Favourite*. Bij het kijken van de film zijn er een aantal cinematografische elementen die meteen opvallen, zoals het veelvuldige gebruik van een groothoeklens, een “Fish Eye” lens, lage camerastandpunten en *whippans*. Op het gebied van *mise-en-scène* zijn eveneens meerdere elementen die in het oog springen: het gebruik van een zwart-wit kleurenpalet en materiaalgebruik in de kostuums. Al deze aspecten roepen vragen op over genreconventies en middels dit onderzoek wil ik erachter komen hoe er in *The Favourite* wordt gebroken met de genreconventies van het kostuumdrama en welke rol stijlelementen als cinematografie en *mise-en-scène* hierin spelen. Aan de hand van een neoformalistische filmanalyse en de semantische/syntactische benadering van Altman zal de volgende onderzoeksvraag worden beantwoord: Hoe verhoudt *The Favourite* zich tot de genreconventies van het kostuumdrama? De subvraag hierbij is hoe er in de film wordt gebroken met deze genreconventies.

Om mee te beginnen zal de film in hoofdstuk 2 in de context worden geplaatst van het werk van Yorgos Lanthimos en *The Greek Weird Wave*, waarna een close reading volgt van Rick Altmans *Film/Genre*. Zijn semantische/syntactische benadering wordt hier behandeld en toegelicht. Vervolgens zal er aandacht worden besteed aan de genredefinitie van het kostuumdrama zelf en de conventies die hierbij komen kijken, om zo een vergelijking te kunnen maken met *The Favourite*. Ook zullen in dit hoofdstuk een aantal elementen worden belicht die een centrale rol spelen in de film, zoals gender, machtsverhoudingen en anachronisme. In hoofdstuk 3 zal eerst kort worden ingegaan op de stijlelementen cinematografie en *mise-en-scène* die het zwaartepunt vormen in de analyse. Om de benadering van Altman meer concreet te maken, is gekozen voor een neoformalistische filmanalyse, waarbij een uitgebreide sequentie- en shotanalyse zal worden uitgevoerd volgens neoformalistische benadering die naar voren komt in Kristin Thompson's boek *Breaking The Glass Armor*.⁷ Deze methode wordt in dit hoofdstuk uitgelicht. Vervolgens zal in hoofdstuk 4 de analyse van 3 verschillende sequenties uit de film worden uitgewerkt onder begeleiding van afbeeldingen. Tot slot zal op de analyse worden gereflecteerd in hoofdstuk 5, waarbij wordt beschreven hoe *The Favourite* zich verhoudt tot het kostuumdramagenre.

⁶ Floortje Smit, “The Favourite.”

⁷ Kristin Thompson, “Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods,” in *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 3–47.

Hoofdstuk 2 - Theoretisch kader

In dit hoofdstuk zal *The Favourite* eerst in de context worden geplaatst van het werk van Yorgos Lanthimos en *The Greek Weird Wave*. Vervolgens zal de filmgenretheorie van Rick Altman worden uitgewerkt. Als derde zal de genredefinitie van het kostuumdrama aan bod komen en daarna zal er kort aandacht worden besteed aan drie belangrijke concepten die centraal staan in dit onderzoek: gender, machtsverhoudingen en anachronisme.

Lanthimos en The Greek Weird Wave

Rond 2010 bevond Griekenland zich in een financiële, politieke en sociale crisis die de verhouding met Europa niet ten goede kwam.⁸ Tijdens deze onrustige periode kwamen er verschillende Griekse films uit die op internationaal niveau werden erkend op prestigieuze filmfestivals. Voorbeelden hiervan zijn: *A Woman's Way* (2009) van Panos Koutras en *Plato's Academy* (2009) van Filippos Tsitos, maar ook Yorgos Lanthimos' debuutfilm *Dogtooth* (2009). De critici en academici uit het veld zien door deze films in dat het Griekse filmlandschap aan het veranderen is en er sprake is van een nieuwe stroming. Deze nieuwe golf in de Griekse cinema werd internationaal bekend als *The Greek Weird Wave* of *The Greek New Wave*.⁹

De regisseurs zelf ontkennen daarentegen dat ze samen een stroming vormen en benadrukken de eigen identiteit van hun werk. Lanthimos zei hierover: "There's no movement, no common filmic language. Just different films here and there [...]. And people are noticing them because of the country's exposure internationally."¹⁰ Toch wordt er door academici en verschillende tijdschriften nog steeds gesproken van een *Greek Weird Wave*.¹¹

Volgens Griekse academici, zoals Eleni Varmazi, is er ondanks de ontkenning van de stroming door de regisseurs zelf, sprake van een verschuiving op inhoudelijk niveau: waar voorheen de focus lag op Griekse historie en "greekness," ligt de nadruk nu meer op de dagelijkse realiteit.¹² Ook stelt ze dat er sprake is van gemeenschappelijke kenmerken en terugkerende aspecten in de films die tot de Wave zouden behoren. Absurdisme is er hier een van.¹³

Filmwetenschapper Rosalind Galt beschrijft de inzet van absurdisme in film en het effect hiervan op een treffende manier:

Rather than presenting the issues in a familiar way that reasserts the language of the status quo [the filmmakers of the Greek Weird Wave] promote weirdness in order to destabilize the

⁸ Lydia Papadimitriou, "Greek Cinema as European Cinema: Coproductions, Eurimages and the Europeanisation of Greek Cinema," *Studies in European Cinema* (2018): 1.

⁹ Papadimitriou, "Greek Cinema," 1; Eleni Varmazi, "The Weirdness of Contemporary Greek Cinema," *Film International* 17, nr. 1 (2019): 40–49.

¹⁰ Joshua Chaplinsky, "Yorgos Lanthimos Is Not the Leader of the Greek New Wave: An Interview with the Director of *Alps* and *Dogtooth*," *Screenanarchy*, 2012.

¹¹ Joshua Chaplinsky, "Yorgos Lanthimos Is Not the Leader of the Greek New Wave: An Interview with the Director of *Alps* and *Dogtooth*," *Screenanarchy*, 2012; Michael Nordine, "The Favourite Review: Yorgos Lanthimos' Royal Drama Is His Crowning Achievement," *IndieWire*, 30 augustus, 2018; Papadimitriou, "Greek Cinema," 1; Varmazi, "The Weirdness," 40–49.

¹² Varmazi, "The Weirdness," 42–43.

¹³ Idem, 47.

conventions: The perverse and surreal is made to feel quite commonplace in these films, yet meaning remains opaque.¹⁴

Deze absurde of “rare” en onconventionele elementen zijn niet alleen terug te zien in het werk van Lanthimos uit de *Weird Wave* periode, maar lijken ook in zijn werk van nu in zekere mate terug te komen. Een voorbeeld hiervan is *The Lobster* (2015). In deze film creëert hij een absurde dystopie waarin het verboden is om single te zijn. Wanneer je geen partner hebt moet je naar een hotel om een partner te vinden en lukt dat niet, dan verander je in een dier. Ook in *The Favourite* zet Lanthimos verschillende elementen in die het vervreemdende effect bewerkstelligen, wat dit kostuumdrama zo uniek maakt.

Hoewel zijn eerdere speelfilms nog onder de Griekse cinema vielen, ben ik van mening dat er inmiddels een verschuiving heeft plaatsgevonden. Dit blijkt ook uit het volgende citaat afkomstig uit het filmtijdschrift *IndieWire*:

Lanthimos' career trajectory up to this point has been genuinely remarkable, going from Greek Weird Wave standard-bearer with his breakout “Dogtooth” to Best Original Screenplay nominee within the span of a few short years.¹⁵

In de carrière van Lanthimos is dus een ontwikkeling te zien waarin hij in redelijk korte tijd van “rare” en wat moeilijkere niche films naar mainstream acceptatie beweegt. Na het succes van *Dogtooth* verlaat Lanthimos Griekenland en vestigt hij zich uiteindelijk in Londen. De films spelen zich niet meer af in Griekenland en middels een internationale cast en crew hebben zijn films inmiddels een internationaal karakter gekregen. Het zijn nu Europese co-producties, welke onder meer succesvol zijn in het internationale filmfestivalcircuit. Ik ben me ervan bewust dat het bestempelen van een film als toebehorende tot de ‘Europese cinema’ als problematisch kan worden opgevat, aangezien Europese landen elk een zeer gevarieerd filmaanbod produceren, waar niet één label op te plakken valt.¹⁶ Daar komt bij dat sommige landen een grotere invloed hebben op het concept van ‘Europese cinema’. Door deze verschillende maten van invloed en de diversiteit in Europese films kan met dit label enkel worden aangeduid dat een film in Europa geproduceerd is.¹⁷ Marijke de Valck belicht in de introductie van haar boek *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* de dynamiek tussen Europese cinema en Hollywood cinema. Ze legt uit dat als de populaire opvattingen wat betreft de tegenstellingen tussen Europa en Hollywood al enige waarde hebben, ze geen recht doen aan de complexiteit van wat er daadwerkelijk speelt.¹⁸ Hier sluit ik me volledig bij aan, maar de term kan wel gebruikt worden om een oppervlakkig contrast aan te geven met grote commerciële Hollywood producties en cinema uit andere delen van de wereld. Door het werk van Lanthimos wel onder Europese arthouse cinema scharen, wordt verondersteld dat er binnen Europa toch bepaalde thema's

¹⁴ Rosalind Galt, “Default Cinema: Queering Economic Crisis in Argentina and Beyond,” *Screen* 54, nr. 2 (2013): 62–81.

¹⁵ Michael Nordine, “The Favourite Review.”

¹⁶ Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 14.

¹⁷ Elsaesser, *European Cinema*, 14.

¹⁸ Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 15-16.

en stijlen gepresenteerd worden, waarmee er enigszins onderscheid kan worden gemaakt tussen Europese arthouse cinema vs. bijvoorbeeld de arthouse cinema van Brazilië of Iran, laat staan Hollywood of Bollywood producties.

Hoewel, de carrière van Lanthimos een ontwikkeling heeft doorgemaakt van *The Greek Weird Wave* naar een meer Europees karakter, zijn er wel elementen, zoals absurdisme, die steeds terugkomen in zijn werk. In *The Favourite* is dit wederom het geval, wat opvalt gezien het genre van de film. Om dit verder te kunnen onderzoeken zullen in de volgende paragrafen filmgenretheorie en de genredefinitie van het kostuumdrama worden belicht.

Filmgenretheorie Altman

Filmgenre theorie heeft een lange geschiedenis in relatie tot literatuur. Pas sinds de jaren '60 werd filmgenre verder losgekoppeld van zijn literaire voorganger.¹⁹ Er werd steeds meer over filmgenre gepubliceerd en filmgenre ontwikkelde zich tot een veld met eigen benaderingen, studieobjecten en een specifieke werkwijze. Verschillende ideeën ontstonden over wat filmgenre precies inhoudt. Film- en literatuurwetenschapper Rick Altman is van mening dat er in de filmgenrestudies onterecht van genrevastigheid (*generic fixity*) uit wordt gegaan. Met dit begrip doelt hij op het denkbeeld dat filmgenres stabiele en statische categorieën zouden zijn met duidelijke grenzen. Volgens Altman is genre juist het bijproduct van het *genrification process*, een continu proces wat genre juist beweeglijk maakt.²⁰ Met dit proces doelt hij op de verschuiving van genre als bijvoeglijk naamwoord naar genre als zelfstandig naamwoord. Het bijvoeglijke genre neemt het over, waarna het een op zichzelf staand genre wordt. Zo begint een genre bijvoorbeeld als "Post-Apocalyptische Sciencefiction" waarna het verandert en de Post-Apocalyptische film een genre op zich wordt. De nieuwe genres die hierdoor ontstaan kunnen vervolgens ook weer bijvoeglijk naamwoorden krijgen waardoor het proces weer opnieuw begint. Volgens Altman is het aantal genreniveaus dan ook onbeperkt. Dit *genrification proces* is echter niet iets dat altijd en automatisch plaatsvindt.

Opvallend aan het werk van Altman is dat hij niet zozeer kijkt naar de regisseur of de makers van de film in relatie tot genre, maar naar de industrie, het publiek en de critici. "Our terms and our concepts derive not so much from cinema itself, but from those who represent cinema to us."²¹ Wel maakt Altman hierin bijvoorbeeld onderscheid tussen de critici en de studio's. Waar critici graag een genrelabel aan een film hangen, zijn studio's vaak veel huiveriger met het toekennen van een specifiek genre, uit angst om een bepaalde groep mensen mis te lopen in plaats van aan te trekken.

Altman doet verder onderzoek naar genredefinitie. Hoe definiëren we een specifiek genre eigenlijk en welke elementen kennen we toe aan een genre? Hij onderscheidt in zijn theorie allereerst twee benaderingen: de *semantische* en de *syntactische* benadering. Deze benaderingen zijn gebaseerd op theorieën uit de taalkunde. Onder de semantische elementen verstaat Altman de bouwstenen van een tekst, zoals gemeenschappelijke onderwerpen, gedeelde plots, sleutelscènes,

¹⁹ Rick Altman, *Film/Genre*, (London, United Kingdom: British Film Institute, 1999), 13.

²⁰ Altman, *Film/Genre*, 13.

²¹ Idem, 124.

type personages, bekende objecten en herkenbare shots en geluiden.²² Dit zijn met name visuele elementen die makkelijk te herkennen zijn en waar een algemene consensus over bestaat. Altman neemt de Western als voorbeeld om deze benadering te illustreren: "Sorting through a pile of stills from Hollywood films, we readily identify those that come from Westerns, because the defining semantic elements lie on the easy recognizable surface of the image."²³ Wanneer de Western wordt benaderd als een verzameling van semantische elementen is het mogelijk om een hoog niveau van consensus te bereiken wat betreft de "western-ness" van een film. Het is niet noodzakelijk om de gehele film te zien om iets te kunnen zeggen over het genre en je kan ervan uit gaan dat iemand anders er eenzelfde mening op na houdt. De film wordt op deze manier snel gecategoriseerd, wat de semantische benadering relatief oppervlakkig maakt.²⁴

Met syntactische aspecten doelt Altman op hoe teksten deze bouwstenen op een gelijke manier ordenen. De syntactische benadering zegt iets over het geheel. Voorbeelden hiervan zijn plotstructuur, de relaties tussen personages en de montage van beeld en geluid. Terugkomend op het voorbeeld van de Western, wordt de focus bij een syntactische benadering niet gelegd op duidelijk zichtbare elementen zoals de saloon, de cactus en het paard, maar bijvoorbeeld op het contrast tussen de wildernis en de gemeenschap. Waar een semantische benadering met name een label genereert, zou een syntactische analyse een idee geven van onderliggende structuren. Een syntactische benadering vergt dan ook een complexere en diepgaande analyse. Dit maakt het proces langzamer en zorgt ervoor dat er ook minder snel een consensus wordt bereikt wat betreft het genre.

Altman legt uit dat er enige rivaliteit is tussen de twee benaderingen. Er zijn twee groepen critici te onderscheiden: een groep die de semantische benadering prefereert en een groep die gelooft dat genre slechts te vinden is met de syntactische benadering. Volgens Altman valt er echter het meeste te halen uit een gecombineerde benadering waarbij genre wordt geduid vanuit zowel een semantische als een syntactische hoek.

[...] the term genre takes on its full force only when semantic and syntactic similarities are simultaneously operative. In other words, instead of seeing these as alternative treatments, we need to see semantic and syntactic approaches as co-ordinated.²⁵

Altman benadrukt dat de twee benaderingen juist complementair zijn en zelfs gecombineerd moeten worden om belangrijke genrevraagstukken aan te kunnen.

Wat belangrijk is om bij stil te staan, is dat iedere kijker toch weer andere elementen uit een film haalt. Altman geeft aan dat hij hier in eerste instantie geen rekening mee hield, maar realiseert zich ook dat dit moet worden herzien.²⁶ Hij ging uit van een stabiele herkenning van semantische en syntactische factoren onder een onstabiele populatie. Hiermee legt hij niet genoeg nadruk op het feit dat genres verschillend kunnen worden geïnterpreteerd door verschillend publiek en dat kijkers hele andere semantische en syntactische elementen waarnemen in dezelfde film. In zekere zin is genre

²² Idem, 89.

²³ Ibidem.

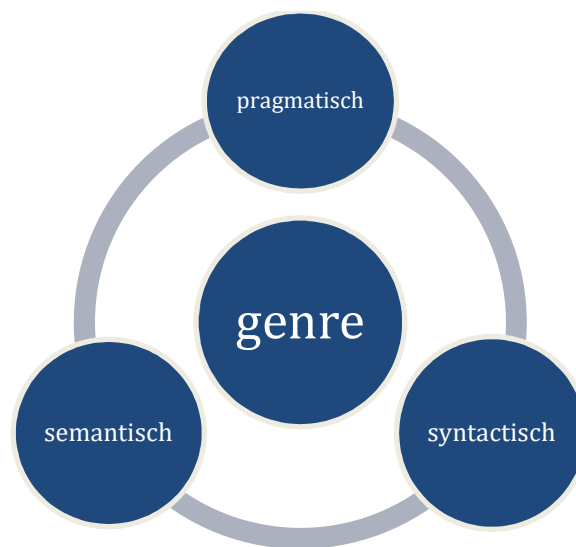
²⁴ Ibidem.

²⁵ Idem, 90.

²⁶ Idem, 207.

ook gebonden aan het individu en de genrekennis van deze persoon. Genre is dus een concept dat ter discussie kan staan en niet per definitie voor iedereen hetzelfde betekent.

Altman komt vanwege deze tekortkoming met een aanvulling op zijn eerdere duale benadering. Hiervoor keert hij opnieuw terug naar de taalkunde en neemt hij pragmatiek als uitgangspunt.²⁷ Er moet namelijk ook rekening worden gehouden met het feit dat de betekenis van semantische en syntactische aspecten zijn verbonden met een uitgebreid pragmatisch veld waarbij de aandacht ligt op gebruik in de praktijk. Hij voegt de *pragmatische* benadering dus toe aan het geheel, waarmee het een drievoudige benadering wordt.²⁸ Zie Figuur 1 hieronder voor een schematische weergave van Altmans drievoudige benadering.



Figuur 1: Schematische weergave van de niveaus van Altmans benadering.

Pas wanneer er gekeken wordt naar het gebruik van genre in de praktijk, door media, studio's of andere instanties, maar ook wat betreft sociaal gebruik, kunnen er conclusies worden getrokken over welke elementen van de film betekenisvol zijn. De pragmatische benadering weigert enkel te kijken naar tekststructuren en focust op instituten en sociale gebruiken die deze tekststructuren omkaderen. Altman zegt hierover:

“While pragmatic analysis sometimes destabilizes meaning by showing just how dependent it is on particular uses of a text or genre, at other times it succeeds in revealing the meaning-grounding institutions that make meaning seem to arise directly out of semantics and syntax.”²⁹

Aan de ene kant laat een pragmatische analyse zien hoe afhankelijk betekenis is van het gebruik van een tekst of genre, aldus Altman. Terwijl het op andere momenten juist onthult dat betekenis direct

²⁷ Idem, 208.

²⁸ Idem, 210.

²⁹ Idem, 211.

voortkomt uit semantiek en syntax. Wat bij deze benadering met name van belang is, is dat je als onderzoeker stilstaat bij de drie niveaus van de benadering en waar je hierbij het zwaartepunt legt. Het is niet fout om één niveau de te kiezen als uitgangspunt, maar om een zo compleet mogelijk beeld te kunnen geven, gaat de voorkeur uit naar het combineren van de drie niveaus.

In de volgende paragraaf zal dieper in worden gegaan op genre in relatie tot *The Favourite*. Hierbij zal worden gekeken naar twee genres: het kostuumdrama en historisch drama. Hierin zal ook de theorie van Altman worden meegenomen.

Genredefinities kostuumdrama

Voordat er iets gezegd kan worden over hoe *The Favourite* zich verhoudt tot het kostuumdrama moet dit genre eerst worden gedefinieerd. In deze paragraaf zal dan ook een poging worden gedaan om de genreconventies van het kostuumdrama zo goed mogelijk in kaart te brengen op basis van de literatuur en mijn eigen genrekennis.

Al sinds 1928 wordt door filmcritici een onderscheid gemaakt tussen een historische film en een kostuumdrama.³⁰ Volgens linkse Amerikaanse filmcritici zou het kostuumdrama worden gedreven door spektakel en een “echte” historische film door thema’s en ideeën. Carl Dreyer’s *The Passion of Joan of Arc* (1928) werd bijvoorbeeld gezien als een historische film, omdat Joan het thema van de film zou belichamen en zo meer zou fungeren als metafoor voor de boodschap van de film dan dat ze een individu representeerde die het opnam tegen de kerk. In een historische film zou vorm en inhoud nauw met elkaar verbonden zijn. Linkse filmcritici waren van mening dat wanneer er veel aandacht werd besteed aan mise-en-scène, dit de correcte representatie van sociaalhistorische contexten belemmerde.³¹ Chris Robé sluit zich hierbij aan in het artikel “Taking Hollywood Back: The Historical Costume Drama, the Biopic, and Popular Front U.S. Film Criticism,”:

Spectacle, on the other hand, found within the costume drama, distracts spectators from a film's themes by engrossing them with the empty affect of the mise-en-scene's surface details. Form, thus, supersedes content through an orgy of images that possess no thematic bearing.³²

Spektakel zou de kijker dus afleiden van de thema’s van de film en juist de nadruk leggen op oppervlakedetails, zoals mise-en-scène. Dit betekent dat bij kostuumdrama’s de vorm de inhoud zou overstijgen.³³

Voordat ik verder in ga op het historisch drama en het kostuumdrama wil ik nogmaals benadrukken dat genre in dit onderzoek wordt benaderd als een fluïde concept. Zeker genres die dicht

³⁰ Chris Robé, “Taking Hollywood Back: The Historical Costume Drama, the Biopic, and Popular Front U.S. Film Criticism,” *Cinema Journal* 48, nr. 2 (2009): 71.

³¹ Robé, “Taking Hollywood Back,” 71; Claire Monk, “The British ‘heritage film’ and its critics.” *Critical Survey* 7, nr. 2 (1995): 122.

³² Robé, “Taking Hollywood Back,” 72.

³³ Ibidem.

bij elkaar liggen en soms zelfs door elkaar worden gebruikt zijn in sommige opzichten lastig te definiëren en bepaalde elementen kunnen worden toegekend aan beide genres.

Film- en Mediawetenschapper Julianne Pidduck stelt dat semantische elementen een goed begin zijn om deze genres te categoriseren. Volgens Pidduck worden beide genres gekarakteriseerd door de kostuums, settingen en de taal van dat specifieke tijdperk. Pidduck legt uit dat dit bewust een redelijk brede notie is, aangezien het het genre ontbreekt aan iconische semantische elementen.³⁴ Volgens haar zijn generieke representaties van historische perioden eerder gebaseerd op filmische en culturele connotaties die voortdurend worden gereproduceerd, geparodieerd en getransformeerd.³⁵ Ik sluit me hier deels bij aan, maar geloof ook dat er een combinatie van semantische en/of syntactische elementen is die frequent aan dit genre worden toegekend.

Een historisch drama is, zoals al af te leiden uit de naam, altijd gebaseerd op historische gebeurtenissen. Hoewel ook dit genre fictief en gedramatiseerd is, wordt er gerefereerd naar personen die echt hebben bestaan en (deels) waargebeurde verhalen uit een bepaalde tijd. In dit genre wordt er dan ook waarde gehecht aan de historische feiten. Ofschoon ook hier tijdsgebonden kostuums en settingen worden gebruikt, is het doel hiervan vooral een correcte representatie geven van het tijdperk. Ook het representeren van thema's en sociaalhistorische contexten zijn in dit genre van belang.³⁶ Hierin onderscheidt het genre zich van het kostuumdrama waar de representatie van historische feiten niet per definitie voorop staat.

Het kostuumdrama is vaak een verfilming van een literaire klassieker of gebaseerd op historische gebeurtenissen. Hoewel dit genre zich op het verleden richt en losjes op historische gebeurtenissen gebaseerd kan zijn, staat het kostuumdrama niet bekend om de juistheid van historische feiten. Het vertellen van een overtuigend verhaal staat voorop. Zoals de naam al doet vermoeden spelen kostuums een cruciale rol in dit genre en zijn de kostuums een bron van "meaning and pleasure."³⁷ De mise-en-scène worden ingezet om de sfeer van een bepaald tijdperk neer te zetten. Volgens Pidduck wijzen de kostuums en de settingen op het belang van spektakel. Een van de kernelementen van het genre is de waardering van gedetailleerde en uitgebreide en aan het tijdperk gebonden kostuums, objecten, muziek en dans. Hier voegt Pidduck aan toe dat ook de taal die ingezet wordt een belangrijk semantisch element is. Het genre wordt doorgaans geassocieerd met uitgebreide kostuums, korsetten, pruiken, klassieke dansstijlen, huwelijken, romantiek, landhuizen en paleizen.

Uit het bovenstaande valt op te maken dat het verschil tussen een kostuumdrama en historisch drama met name te maken heeft met de historische correctheid en de mate van spektakel en drama. Hoewel het onderzoek van academici naar het categoriseren en theoretiseren van sleutelkenmerken, de grenzen enigszins duidelijker heeft gemaakt en de verschillen tussen historische

³⁴ Julianne Pidduck, "The Body Gendered Discourse in British and French Costume and Heritage Fictions," *Cinemas* 22, nr. 2-3 (2012): 102.

³⁵ Pidduck, "The Body Gendered Discourse," 103.

³⁶ Robé, "Taking Hollywood Back," 72.

³⁷ Gilligan, Sarah. "Heaving Cleavages and Fantastic Frock Coats: Gender Fluidity, Celebrity and Tactile Transmediality in Contemporary Costume Cinema." *Film, Fashion & Consumption* 1, nr. 1 (2011): 10.

film en alle subgenres steeds beter in kaart worden gebracht, blijft een “correcte genreclassificatie lastig.”³⁸

Voortbordurend op dit academische vraagstuk heb ik, leunend op het model van Altman, de semantische en syntactische elementen die ik op basis van de bestudeerde literatuur en mijn eigen (pragmatische) genrekennis aan het kostuumdrama toeken, in kaart gebracht (Figuur 2).

Kostuumdrama	
<p>semantische elementen tijdsgebonden kostuums pruiken vrouw in keurslijf (letterlijk) make-up paleizen bal, dans taal (tijdperk) overdadigheid (paarden) koetsen</p>	<p>syntactische elementen relatie welgesteld - arm hiërarchieën/klassenverschillen huwelijk als economische deal onmogelijke liefde hunkering naar vrijheid/beter leven traditionele genderhiërarchieën belang aanzien façade/maskerade vrouw in keurslijf (figuurlijk)</p>

Figuur 2 – overzicht van de semantische/syntactische elementen die ik zelf toeken aan het kostuumdrama genre.

Uitgaande van de theorie van Altman, is genre iets wat met name in relatie wordt gebracht met de industrie, het publiek en de critici in plaats van met de regisseur of de makers zelf. Wanneer er gekeken wordt naar *The Favourite* en welk genrelabel op deze film wordt geplakt door de media en critici, komen er meerdere labels naar voren. Voorbeelden hiervan zijn: *costume drama*, *period piece*, *period picture*, *costume comedy* en *costume piece*.³⁹

Hoewel het historisch drama en het kostuumdrama hierboven tegenover elkaar worden gezet, ben ik van mening dat hoewel beide genres op een bepaalde manier terug te zien zijn in *The Favourite* er toch één de overhand heeft en dat is het kostuumdrama. Om te beginnen is de film losjes gebaseerd op historische gebeurtenissen. *The Favourite* speelt zich bijvoorbeeld af in de 18^e eeuw tijdens de Spaanse Successieoorlog (1701-1713) en Queen Anne, Abigail en Sarah zijn gebaseerd op werkelijke historische figuren, net als de politici. Hoewel de rivaliteit tussen Sarah en Abigail om Queen Anne's aandacht in grote lijnen op waarheid berust, zijn er ook meerdere thema's en gebeurtenissen speculatief. Lanthimos zegt hier zelf over:

³⁸ Gilligan, “Heaving Cleavages,” 9.

³⁹ zie alle artikelen in de bibliografie.

We did the research initially, and we very early on decided that we were going to first of all include the things that help to tell the story we want to tell, but then we wanted to be able to veer off to any direction we thought was necessary in order to make this a powerful, complex film. Some of the things in the film are accurate, and a lot aren't.⁴⁰

Het accuraat presenteren van historische feiten was dus geen kerndoel in *The Favourite*. Een voorbeeld hiervan is dat Queen Anne getrouwd was. Dit komt echter helemaal niet naar voren in de film. Het vertellen van een complex en krachtig verhaal was veel belangrijker dan historische accuraatheid, aldus Lanthimos.

Een van de eerste zaken die opvalt in *The Favourite* is dat er veel aandacht is besteed aan de vorm – de kostuums, de settingen, make-up en de cinematografie. Hierdoor is meteen duidelijk in welke tijd de film zich afspeelt. De vrouwen dragen korsetten, de mannen enorme pruiken, ze leven in een reusachtig paleis, reizen per paard en wagen en houden een balavond met dans en muziek. Deze semantische elementen komen dan ook overeen met die van het kostuumdrama, maar wel met een twist. Zo zijn de kostuums van hedendaagse materialen gemaakt, wijkt de taal die ze spreken niet af van die van nu, heeft de dans die ze tijdens de balavond uitvoeren niets weg van een traditionele dansuitvoering van die tijd, dragen de vrouwen geen make-up en zijn het de mannen die enorme pruiken en overdreven make-up dragen. Hieronder zal er nog dieper in worden gegaan op mise-en-scène.

Deze keuzes zeggen ook iets over de (positie van de) personages, de machtsverhoudingen onderling en over hun relatie tot de buitenwereld. Zo draagt Abigail een heel ander kostuum als ze voor het eerst het paleis binnenkomt dan wanneer ze in rang is gestegen aan het einde van de film. Wat betreft de syntactische elementen uit Figuur 2 komen er dus ook een aantal terug in *The Favourite*. Ook Abigail's hunkering naar een beter leven, om op te klimmen naar een andere klasse, is hier een voorbeeld van. Daarbij ziet ze het huwelijk met Masham puur als economische deal. Wel zijn er aspecten die op een opvallende manier wegblijven. Zo zitten de vrouwen figuurlijk gezien niet in een keurslijf. De vrouwen zijn juist degene die de macht in handen hebben en de belangrijke beslissingen nemen, in tegenstelling tot de mannen die eigenlijk geen dominante rol vervullen. Van traditionele genderhiërarchieën is in *The Favourite* dus geen sprake. Daarbij gaat het in de meeste kostuumdrama's om heteroseksuele relaties, terwijl in deze film de focus ligt op een lesbische driehoeksverhouding. Hier zal ik in de volgende paragraaf verder op in gaan.

Hoewel Lanthimos met *The Favourite* vast lijkt te houden aan genoeg "conventies" om het kostuumdrama label opgeplakt te krijgen, doet hij dit wel op een originele manier. Peter Verstraten legt dit fenomeen als volgt uit:

⁴⁰ Hilary Lewis, "N.Y. Film Fest: 'The Favourite' Team on Historical Research Behind British Period Film," *The Hollywood Reporter*, 3 oktober, 2018.

"We associate genres with predictable plot structures and characteristic protagonists, all linked to specific locales. Even if a film attempts to radically depart from the conventions of a certain genre, it must demonstrate an intimate familiarity with its rules."⁴¹

Door te breken met bepaalde conventies die vaak worden toegekend aan het genre en door middel van de thema's, de machtsverhoudingen, de genderhiërarchieën en cinematografie onderscheidt *The Favourite* zich van andere kostuumdrama's. Lanthimos drukt hiermee een hedendaagse stempel op het kostuumdrama.

Nu er een beeld is geschetst van wat het kostuumdrama als genre inhoudt, zal in de komende paragrafen verder in worden gegaan op gender, machtsverhoudingen en anachronisme in relatie tot *The Favourite*.

Gender & Machtsverhoudingen

Een van de manieren waarop er een verband wordt gelegd met het heden is door middel van de genderhiërarchieën in *The Favourite*. Gender komt op meerdere niveaus terug in *The Favourite*, wat het belang van dit thema benadrukt. In deze paragraaf zullen dan ook meerdere facetten van gender worden uitgelicht. Daarna zal het thema machtsverhoudingen dat centraal staat in de film kort worden uitgelicht, ook in relatie tot gender.

Behalve het feit dat kostuumdrama's vaak werden weggezet als "oppervlakkig" geeft Chris Robé in zijn werk "Taking Hollywood Back: The Historical Costume Drama, the Biopic, and Popular Front U.S. Film Criticisms" ook aan dat door consequent genres te vieren waarin de man centraal stond, traditionele genderhiërarchieën versterkt werden.⁴² Het kostuumdrama wordt dan ook vaak afgedaan als een "vrouwengenie."⁴³ Dit genre wordt in de Franse en Britse context - op zijn minst impliciet - geassocieerd met een minderwaardig vrouwelijk publiek. In de Britse context heerst er onder feministische academici en critici bijvoorbeeld een wijdverbreide afkeer van de 'heritage cinema' uit de jaren tachtig vanwege de traditionele genderhiërarchieën, de objectificatie van de vrouw en overdreven "visual pleasures" die hierin naar voren kwamen.⁴⁴ Hoewel vrouwen dus wel vaak centraal staan in het genre, wat vanuit een feministisch standpunt als gunstig kan worden beschouwd, is de manier waarop vaak in lijn met traditionele genderhiërarchieën en rolpatronen. Door sommige theoretici wordt zelfs de link gelegd tussen vrouwelijke rollen en visueel spektakel. Volgens Craven zou de vrouw in historische speelfilms op dezelfde manier worden ingezet als de set en de kostuums.⁴⁵ Paul Cooke en Rob Stone voegen hier het volgende aan toe:

⁴¹ Peter Verstraten, "The Narrative Principles of Genre" In *Film Narratology* (Toronto: University of Toronto Press, 2009), 175-176.

⁴² Robé, "Taking Hollywood Back," 71.

⁴³ Claire Monk, "The British 'heritage film' and its critics." *Critical Survey* 7. nr. 2 (1995): 122; Pidduck, 102.

⁴⁴ Monk, "The British 'heritage film,'" 122; Pidduck, "The Body Gendered Discourse," 102.

⁴⁵ Allison Craven, "Period features, heritage cinema: Region, gender and race in *The Irishman*," *Studies in Australasian Cinema* 5, nr. 1 (2011): 31-42.

Feminine beauty of a particular type is an aspect of the spectacle of the past, and by the same token this implies that the past is itself connoted by its to-be-looked-at-ness, to borrow Laura Mulvey's famous coinage.⁴⁶

De link tussen vrouwen en het genre wordt dus veelvuldig gemaakt, maar er wordt ook kritisch gekeken naar hoe de vrouw wordt gerepresenteerd in kostuumdrama's.

Het kostuumdrama wordt doorgaans gezien als een genre dat hedendaagse identiteiten en machtsverhoudingen verkent middels een ver verleden.⁴⁷ Er is veel geschreven over feminisme in relatie tot cinema. Jean-Anne Sutherland gebruikt het concept macht om vrouwvriendelijkheid onder de loep te nemen in "Constructing empowered women: Cinematic images of power and powerful women."⁴⁸ Sutherland stelt dat mannelijke personages vaak gedefinieerd worden aan de hand van machtsstructuren. Dit betekent dat, als we vrouwelijke personages gelijk willen stellen aan de mannelijke personages, ervoor gezorgd moet worden dat de macht bij de vrouwelijke personages ligt. Wel is Sutherland van mening, dat hierbij kritisch moet worden gekeken naar het mannelijke concept van macht. Ze is namelijk bang dat wanneer deze macht aan de vrouw wordt toegekend, deze te veel zal lijken op de "mannelijke" macht waar we aan gewend zijn geraakt. *The Favourite* geeft met sterke, onafhankelijke vrouwelijke personages die de macht in handen hebben een moderne kijk op genderverhoudingen.

Niet alleen macht, maar ook de dimensionaliteit van het personage zegt iets over de representatie van de vrouw in cinema.⁴⁹ Waar de mannelijke personages in *The Favourite* oppervlakkig worden neergezet met de nadruk op uiterlijk vertoon, wordt er wat de vrouwelijke personages betreft veel meer aandacht geschonken aan hun gevoelens en uitingen. In een interview met The Hollywood Reporter zegt Olivia Colman, die Queen Anne vertolkt, het volgende:

Colman ponders when asked whether a film about females being awful to one another might be considered provocative in the tinderbox of today's gender politics. "How can it set women back to prove that women fart and vomit and hate and love and do all the things men do? All human beings are the same."⁵⁰

The Favourite laat een veelzijdig en gelaagd beeld zien van de vrouw, waarin allerlei facetten worden belicht. Ze worden weerzinwekkend, laf en vuil, maar tegelijkertijd ook krachtig en slim neergezet. De film maakt geen ouderwets delicaat poppetje van de vrouwelijke personages, maar legt de nadruk op de dimensionaliteit van de vrouwelijke personages.

⁴⁶ Paul Cooke en Rob Stone, *Screening European Heritage: Creating and Consuming History on Film*, United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2016, p. 67.

⁴⁷ Pidduck, 103.

⁴⁸ Jean-Anne Sutherland. "Constructing empowered women: Cinematic images of power and powerful women," In *Cinematic Sociology: Social Life in Film* (Thousand Oaks: Sage, 2013): 155.

⁴⁹ Anneke Smelik, *And the Mirror Cracked: a Study of Rhetoric Feminist Cinema* (Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1995), 94-95.

⁵⁰ Tatiana Siegel, "'The Favourite' Blows Up Gender Politics With the Year's Most Outrageous Love Triangle," *The Hollywood Reporter*, 14 november 2014.

Daarbij speelt de driehoeksverhouding en de hieraan gerelateerde machtsverhoudingen tussen de drie vrouwelijke hoofdpersonages een significante rol in *The Favourite*. Abigail is de opportunist die zich na een onfortuinlijk verleden op weet te werken tot een hogere klasse en zo het luxe leventje en de macht kan overnemen van Sarah. Abigail is gedurende de hele film bezig om koste wat het kost haar doel te bereiken. Ze is hierbij niet bang om anderen uit de weg te ruimen en lijkt hier ook mee weg te komen vanwege haar onschuldige voorkomen. Deze manipulatieve machtsspelletjes doen denken aan Stephen Frears' kostuumdrama *Dangerous Liaisons* (1988). In deze film wordt seks ingezet om controle en macht te verkrijgen.

Ook in *The Favourite* vinden machtsspelletjes plaats op seksueel niveau. Zo gebruikt Abigail seks op een strategische manier om steeds een stapje hoger op de sociale ladder te klimmen. Dit doet ze onder andere door seks te hebben met Queen Anne, om zo Sarah te kunnen "vervangen," maar ook door met Masham te trouwen en zo op te klimmen van dienstmeisje naar "lady". Zoals al eerder genoemd, gaat het in de meeste kostuumdrama's om heteroseksuele relaties, terwijl in deze film de focus ligt op een lesbische driehoeksverhouding. In het artikel "The Real Sex Lives of Historical Queens" in het tijdschrift *The Cut* komt Julie Crawford, hoogleraar aan de Universiteit van Columbia, aan het woord over de homoseksuele relaties in *The Favourite* en *Mary Queen of Scots* (2019). Ze doet onderzoek naar de geschiedenis van seksualiteit en vertelt dat homoseksuele relaties tussen vrouwen in de tijd van *The Favourite* heel gebruikelijk waren, zeker aan het hof.

Same-sex erotic practices, when part of normalized same-sex social practices, such as sharing beds, were seen as unremarkable. It only became remarkable if somebody was looking to add to a list of crimes, or some other transgression.⁵¹

Hoewel een same-sex relatie als opmerkelijk zou kunnen worden beschouwd in relatie tot het genre, was het in werkelijkheid heel gebruikelijk om buitenechtelijke relaties te hebben met mensen van hetzelfde geslacht. Ook voor vrouwen. Het waren juist (buitenechtelijke) heteroseksuele relaties waar men zich zorgen om maakte, aangezien deze konden resulteren in het verliezen van de maagdelijkheid of in het krijgen van een kind. Waar same-sex relaties in de premoderne tijd dus heel gebruikelijk waren, komen ze in de hedendaagse kostuumdrama's over deze periode niet vaak voor en ligt de focus vaak op het heteroseksuele huwelijk. De lesbische verhoudingen in *The Favourite* zijn dus geen kwestie van een hedendaags element dat niet in de tijd thuishoort. Hoewel anachronisme wel veelvuldig wordt ingezet in de film.

Anachronisme

In *The Favourite* wordt herhaaldelijk gebruik gemaakt van anachronisme door hedendaagse elementen in te zetten op verschillende niveaus. Anachronisme kan twee kanten op werken.⁵² Bij prochronisme wordt een voorwerp, gebeurtenis of begrip in een tijd geplaatst, terwijl het in die tijd nog

⁵¹ Anna Silman, "The Real Sex Lives of Historical Queens," *The Cut*, 14 december 2018.

⁵² Elena Gorfinkel, "The Future of Anachronism: Todd Haynes and the Magnificent Andersons," *Cinephilia* (2005): 156.

niet bestond. Een voorbeeld hiervan is bijvoorbeeld een western waarin een pistool wordt gebruikt dat in de tijd waarin de western zich afspeelt nog niet bestond. Bij parachronisme wordt een voorwerp, gebeurtenis of begrip juist te laat in een bepaalde tijd geplaatst. Bij deze vorm van anachronisme wordt dan bijvoorbeeld 18^e eeuwse kleding gedragen door een hedendaags personage. Soms komt anachronisme per ongeluk voor (*goofs*), maar het wordt ook vaak bewust ingezet als creatief *device*.⁵³ In *The Favourite* is er bewust gekozen om prochronisme te gebruiken om een verband te leggen met hedendaagse problematiek.

Het gebruik van anachronisme in kostuumdrama's is al eerder toegepast door Sofia Coppola in haar film *Marie Antoinette* (2006). Dit historische kostuumdrama is gebaseerd op de biografie van Koningin Marie Antoinette tijdens de periode voorafgaand aan de Franse Revolutie. Hoewel de film zich in sommige opzichten houdt aan de historische feiten - zo is de film daadwerkelijk opgenomen in Versailles - heeft Coppola ook meerdere hedendaagse elementen ingezet. Een van de eerste dingen die opvalt, is bijvoorbeeld de soundtrack van de film. De pop-rock muziek uit de jaren 80 maakt dat de film hedendaags aandoet en dit geldt ook voor het gebruik van felle, zoete kleuren. Op subtiele wijze verzet Marie Antoinette zich tegen de verwachtingen die men van haar heeft. De moderne twist maakt Marie Antoinette menselijk en hiermee maakt Coppola dit historisch drama herkenbaar voor de moderne vrouw. Coppola's insteek van *Marie Antoinette* werd door critici veelvuldig bekritiseerd om het gebrek aan diepgang, de juistheid van historische feiten en het inzetten van "visual pleasure".⁵⁴ Voor Coppola was het echter veel belangrijker om een persoonlijk en herkenbaar verhaal te vertellen. Net als in de *The Favourite* staat de vrouw centraal in deze film en wordt er, hoewel het drama zich afspeelt in het verleden, onder andere door middel van anachronisme een hedendaags verhaal verteld. Pidduck omschrijft dit fenomeen als volgt: "Costume and heritage fiction engages in the symbolic exploration of questions of contemporary concern through the prism of the past."⁵⁵

Anachronisme wordt in *The Favourite* op verschillende manieren en niveaus ingezet. Wat betreft taalgebruik is in de film de hedendaags Engelse taal te horen in plaats van de verheven Koninklijke manier van spreken die destijds gebruikelijk was. Zo wordt er veelvuldig met het woord "cunt" gescholden en wordt er "okay" gezegd, een woord dat toen nog niet gebruikt werd. Tevens wordt er in de kostuums gebruik gemaakt van denim, een stof die toentertijd nog niet bestond. Wat betreft make-up wordt ook gebruik gemaakt van een uitvinding die pas 200 jaar later zou worden gedaan: mascara. Sarah legt hier de nadruk op door tijdens een van Harley's woedeaanvallen te zeggen: "Your mascara is running." Ook op het gebied van dans is er in de film anachronisme te bespeuren. Lanthimos kiest tijdens de balscène geen traditionele uitvoering van een baldans zoals we in andere kostuumdrama's gewend zijn, maar laat Sarah en Masham een overdreven dans met absurde bewegingen uitvoeren ten overstaande van de koningin. Niemand kijkt daar verder van op, waaruit op te maken valt dat dit door hen als gebruikelijk wordt ervaren. Hoewel Lanthimos het gebruik van anachronisme niet zo opzichtig aanpakt als Sofia Coppola, is het wel degelijk terug te zien in *The*

⁵³ James Paxson, "The Anachronism of Imagining Film in the Middle Ages: Wegener's *Der Golem* and Chaucer's *Knight's Tale*," *Exemplaria* 19, nr. 2 (2007): 290.

⁵⁴ Todd Kennedy, "Off with Hollywood's head: Sofia Coppola as feminine auteur," *Film criticism* 35 nr. 1 (2010): 37-59.

⁵⁵ Pidduck, 103.

Favourite, meestal op een iets subtielere manier. Dit goeddoordachte gebruik van anachronisme attendeert de kijker erop dat het drama, hoewel doordrenkt van tijdsgebonden elementen, misschien meer zegt over het heden dan over het verleden.

Hoofdstuk 3 - Methodologie

Voor de methode van dit onderzoek zal de neoformalistische filmtheorie van Kristen Thompson worden gekoppeld aan de genretheorie van Altman. De theorie van Altman alleen biedt namelijk geen expliciete methode. Bij een neoformalistische filmanalyse ligt de focus op de elementen uit de film op basis waarvan genre-toekenning tot stand kan komen.⁵⁶ Door het model van Altman hierbij te betrekken hoop ik de semantische en syntactische elementen uit de film te kunnen halen die afwijken van de conventies.

Neoformalisme

De neoformalistische filmtheorie van Kristin Thompson uit haar boek *Breaking The Glass Armor* zal worden ingezet om de filmanalyse uit te voeren.⁵⁷ Het neoformalisme gaat volgens Thompson niet uit van een vaste methode of theorie, maar vanuit de film zelf, omdat elke film uniek is. Dit voorkomt dat de filmanalyse enkel de theorie bevestigt (de *self-confirming method*).⁵⁸ De taak van de criticus is juist het blootleggen van de fascinerende elementen van de film. De neoformalistische benadering steunt hierbij met name op feitelijke waarnemingen in plaats van de impliciete betekenis of interpretatie van de film. Pas wanneer het niet lukt om vast te houden aan de feitelijke waarnemingen wordt er gekeken naar de impliciete betekenis en interpretatie. De neoformalist focust zowel op de narratieve structuur als op de audiovisuele technieken.⁵⁹ Het accent wordt hiermee gelegd op het identificeren van feitelijk waarneembare elementen, door bijvoorbeeld te kijken naar stilistische keuzes, zoals mise-en-scène en cinematografie. Volgens Thompson geeft de presentatie van de stilistische keuzes inzicht in de beeldvocabulaire van de film. Door de film een aantal keer zorgvuldig te bekijken en te analyseren kunnen er bepaalde patronen of opvallendheden uit worden gehaald en kan hier vervolgens betekenis aan worden gegeven.

Het neoformalisme benadert film als een kunstwerk. Het concept *defamiliarization* staat hierbij centraal: door het plaatsen van hedendaagse, conventionele aspecten in een vreemde context heeft kunst een vervreemdende werking op onze perceptie.⁶⁰ Op deze manier wordt interesse gewekt en betekenisgeving getransformeerd. Kunst verandert echter continu en hiermee veranderen ook de betekenissen die aan het werk worden toegekend. Zo zet iedere film bepaalde elementen in om betekenis te creëren en deze systemen van betekenisgeving maken elke film uniek. Betekenis is hier echter niet het eindresultaat, maar een van de vormgerelateerde componenten waaruit een kunstwerk bestaat.⁶¹ Thompson noemt deze betekenissen ook wel *devices*. Met deze *devices* doelt ze op alle elementen en structuren die een rol spelen in de film en dus een bepaalde functie hebben in het geheel. Dit geldt ook voor de stilistische elementen in een film en de betekenisgeving hiervan kan

⁵⁶ Kristin Thompson, "Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods," in *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 3–47.

⁵⁷ Thompson, "Neoformalist Film Analysis," 3–47.

⁵⁸ Idem, 7.

⁵⁹ Idem, 43.

⁶⁰ Idem, 32.

⁶¹ Idem, 12.

worden onderzocht door in de analyse te kijken naar *mise-en-scène* en cinematografie. Volgens Thompson kan een neoformalistische analyse laten zien “how the conventions themselves are used as formal devices to guide our perception of the film.”⁶² De feitelijke waarnemingen zitten hem met name in de vorm van de film en hier valt dus een verband te leggen met de semantische benadering van Altman. De semantische elementen uit de film zullen dan ook centraal staan in de neoformalistische analyse.

Waar Thompson in *Breaking the Glass Armor* de theoretische uitgangspunten van het neoformalisme uitlegt, kan *Film Art: An Introduction* van David Bordwell en Kristin Thompson worden beschouwd als een praktische 'handleiding' die concrete handvatten biedt voor de uitvoering van mijn onderzoek. Aan de hand van de theorie in *Film Art* zullen de filmische technieken in *The Favourite* worden geanalyseerd.⁶³ De termen die gebruikt worden in dit onderzoek wat betreft cinematografie en *mise-en-scène* zijn afkomstig uit dit boek van Bordwell en Thompson en zullen ook als zodanig worden gedefinieerd (zie bijlage II). Op basis hiervan zal er een shotanalyse worden uitgevoerd van drie sequenties uit de film (zie bijlage III). Middels deze methode zal ik de structuren en patronen in de film blootleggen, om deze vervolgens te kunnen analyseren en uiteindelijk iets te kunnen zeggen over hoe Lanthimos breekt met genreconventies en welke rol stilistische middelen hierin spelen. Hierbij zal de focus liggen op cinematografie en *mise-en-scène*.

Mise-en-scène & Cinematografie

Mise-en-scène behelst alles van kostuums en make-up tot setting, performance, lichtgebruik en staging. Volgens Bordwell & Thompson is *mise-en-scène* dan ook hetgeen dat men het meest bijblijft van een film.⁶⁴ In de analyse zullen echter niet al deze elementen terugkomen. Er is besloten om het lichtgebruik niet mee te nemen in de shotanalyse, omdat dit component niet als opvallend wordt beschouwd.⁶⁵ *Mise-en-scène* wordt onder andere gebruikt om een zeker realisme te bereiken, om een authentiek beeld te schetsen van een bepaalde tijd en hiermee de sfeer te bepalen.⁶⁶ Ook kan dit element worden ingezet om bijvoorbeeld machtsverhoudingen te accentueren. Dit maakt *mise-en-scène* een sturend component van film, zeker in het geval van een kostuumdrama, waarin het schetsen van een tijdsbeeld van groot belang is. In het geval van *The Favourite* is *mise-en-scène* ook een belangrijk element vanwege de machtsverhoudingen die een centrale rol spelen.

Aangezien *The Favourite* in dit onderzoek wordt benaderd als kostuumdrama, betekent dit dat de kostuums in de film een belangrijke functie vervullen. Hier zullen dus kort een aantal elementen van worden aangestipt. Academicus Sarah Gilligan stelt in haar artikel “Heaving cleavages and fantastic frock coats” dat kostuums kunnen worden ingezet “to foreground the

⁶² Idem, 51.

⁶³ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2017).

⁶⁴ Bordwell en Thompson, 112.

⁶⁵ Lanthimos en cinematograaf Robbie Ryan hebben tijdens het filmen bijna alleen gebruik gemaakt van “natural light.” Voor de scènes die 's avonds of 's nachts plaatsvinden wordt gebruik gemaakt van kaarslicht en/of openhaarden. Mocht er toch nog iets opvallen tijdens de analyse wat belichting betreft, zal dit wel worden aangestipt, maar er zal dus niet een hele kolom aan worden gewijd.

⁶⁶ Bordwell en Thompson, 113.

exploration of gender, sexuality, and the emotional and repressed aspects of women's lives."⁶⁷ Kostuums zijn meer dan oppervlakkig uiterlijk vertoon, maar kunnen juist worden gebruikt om iets te zeggen over gender, seksualiteit en onderdrukking. Sandy Powell was verantwoordelijk voor de kostuums in *The Favourite* en benadrukt in een interview met Film4 dat ze de silhouetten van de kostuums historisch gezien waarheidsgetrouw heeft gehouden, maar wel is gaan experimenteren met textuur en kleur.⁶⁸ Zo gebruikt ze bijvoorbeeld hedendaagse stoffen, zoals spijkerstof, kant, en zwart en wit leer. Ook vertelt ze dat er wordt vastgehouden aan een bepaald kleurenpatroon van zwart en wit en dat hier ook een symbolische betekenis achter zit. In een interview met Historic Royal Palaces reflecteert ze bijvoorbeeld op het kostuum van Abigail:

Abigail is a lady fallen in hard times and then makes her way up to lady, where she gets to wear more white. And in the end she'd gone too far and I made her a bit *nouveau riche* I would say. The vulgarity that comes with *nouveau riche*.⁶⁹

De kostuums weerspiegelen dus ook de hiërarchische positie van de personages, hun ontwikkeling en hun relaties tot elkaar. Bordwell & Thompson onderschrijven dit: "costumes can become motifs, enhancing characterization and tracing changes in attitude."⁷⁰ Daarbij worden de kostuums en make-up ook ingezet om een contrast te laten zien op het gebied van gender. Zo is bewust de keuze gemaakt om de vrouwen geen make-up te laten dragen, zodat hun gelaat en gevoelens zo puur mogelijk zijn. Dit, in tegenstelling tot de mannelijke personages die flink worden uitgedost met veel make-up en enorme pruiken. Al deze visuele elementen zijn in verband te brengen met de semantische elementen waar Altman op doelt. Waar mise-en-scène iets zegt over wat er in beeld is, zegt cinematografie iets over de manier waarop iets in beeld wordt gebracht.

Bordwell benadrukt in zijn boek *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* het belang van stijl.⁷¹ Hij heeft het onder meer over de rol van cinematografie. Cinematografie kan op verschillende manieren worden ingezet. Zo kan het bijvoorbeeld van invloed zijn op emotioneel gebied, door het personage heel klein te maken in de ruimte of juist gebruik te maken van een close-up om zo veel dichterbij de emotie te zitten. Ook kan cinematografie op symbolisch niveau fungeren door neer te kijken op een bepaald personage of het personage juist vanuit een *low angle* in beeld te brengen en zo bijvoorbeeld dominantie te benadrukken. Hier moet echter een kanttekening bij worden geplaatst. Bordwell en Thompson omschrijven het als volgt:

Sometimes we're tempted to assign absolute meanings to angles, distances, and other qualities of framing. [...] Making and watching movies would be a lot simpler if framings carried

⁶⁷ Sarah Gilligan, "Heaving cleavages and fantastic frock coats: Gender fluidity, celebrity and tactile transmediality in contemporary costume cinema," *Film Fashion & Consumption* 1 nr.1 (2012): 10.

⁶⁸ Film 4. "Sandy Powell talks costume design in *The Favourite* | Film4 behind the scenes." YouTube video. 2:00. 28 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=AUW7b-6CZm8>.

⁶⁹ Historic Royal Palaces. "Costumes from *The Favourite* at Kensington Palace." YouTube video. 3:42. 17 februari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=UBlaObzi-fw&t=1s>.

⁷⁰ Bordwell en Thompson, 119.

⁷¹ David Bordwell, *Figures traced in light : on cinematic staging* (Los Angeles: University of California Press 2005).

such hard-and-fast meanings. But the individual films would lose their uniqueness and richness.⁷²

Het zou in strijd zijn met de neoformalistische benadering om absolute betekenis toe te schrijven aan bepaalde camerastandpunten en andere elementen van *framing*. Cinematografische elementen dragen geen absolute betekenis en er moet naar de context worden gekeken, de film zelf, om iets over de betekenis te kunnen zeggen.

Zoals al eerder genoemd, zijn er een aantal aspecten wat cinematografie betreft die meteen opvallen bij het kijken van de film. Zo maakt Lanthimos gebruik van extreme groothoeklenzen en een 'Fish Eye' lens, wat geen veelvoorkomende lenzen zijn en deze keuzes vragen dan ook meteen de aandacht. Op het gebied van cinematografie zal de focus in deze analyse liggen op camerabeweging, -afstand, en -positie. Hiernaast zullen ook andere opvallende elementen worden aangestipt, zoals lensgebruik bijvoorbeeld.

Sequentie- en shotanalyse

Om te beginnen zal er een sequentieanalyse gemaakt worden van de gehele film. De afbakening van een sequentie wordt gemaakt op basis van eenheid van tijd, plaats en handeling. Plaats zal echter in relatie tot deze film geen grote rol spelen in de afbakening aangezien bijna alle scènes zich afspelen in of rondom het paleis. Er zijn hierop echter twee uitzonderingen en deze zullen dan ook worden besproken in de analyse. Door de film op deze manier onder te verdelen in segmenten hoop ik een duidelijk beeld te krijgen van hoe de gekozen sequenties in het geheel functioneren. Er zal bijvoorbeeld gekeken worden naar wie het meest frequent voorkomt in de scènes en met wie. Aan de hand van de sequentieanalyse en de gelezen literatuur zullen er voor de analyse drie sequenties worden geselecteerd. In de volgende paragraaf zal ik een verantwoording geven van de sequenties die ik heb uitgekozen en hoe deze sequenties in het geheel van de film passen. Zowel de relatie van de gekozen sequenties tot het geheel, als de relatie van de geselecteerde sequenties tot elkaar zal hierbij worden belicht.

Van de geselecteerde sequenties zal vervolgens een gedetailleerde shotanalyse worden gemaakt, waarmee ik hoop structuren en patronen bloot te leggen en zo een antwoord te vinden op mijn onderzoeksvraag. In de shotanalyse zal ik me met name focussen op *mise-en-scène* en *cinematografie*. Zoals blijkt uit het theoretisch kader wordt er in relatie tot kostuumdrama's met name over de vorm gesproken. Echter, gezien het feit dat er in dit onderzoek een neoformalistische benadering wordt gehanteerd, is de vorm niet los te zien van de inhoud. Daarbij brengt Lanthimos vorm en inhoud op een zorgvuldige manier samen en dit zal dan ook naar voren komen in dit onderzoek. Door middel van de shotanalyse wordt in kaart gebracht wat er in beeld komt en hoe dit gebeurt. De resultaten van de analyse zullen vervolgens in verband worden gebracht met de theorie uit het theoretisch kader.

⁷² Bordwell en Thompson, 190.

Hoofdstuk 4 - Analyse

In dit hoofdstuk wordt eerst de sequentie analyse behandeld van de hele film. Hierbij zal eerst een overzicht worden gegeven van de aktenstructuur en daarna zal de sequentieverdeling worden geanalyseerd. De narratieve structuur van de film staat hier centraal. Vervolgens zal er met een shotanalyse dieper in worden gegaan op drie specifieke sequenties uit *The Favourite*. Mise-en-scène en cinematografie zullen hierin als leidraad fungeren. De focus van de analyse zal liggen op genreconventies, gender, macht en anachronisme zoals besproken in het theoretisch kader. Vragen omtrent hoe anachronisme wordt ingezet, hoe de machtsverhoudingen van de vrouwelijke personages tot elkaar, maar ook tot de mannelijke personages worden uitgelicht en hoe hedendaagse thematiek terug te zien is, zullen hierbij als leidraad fungeren. Hierbij staan de stilistische elementen mise-en-scène en cinematografie centraal.

Sequentie analyse

Ik begin de analyse van dit onderzoek met de sequentieanalyse op basis van de *syuzhet* om een idee te krijgen van de narratieve structuur van de film. Zie bijlage I voor het overzicht. Allereerst is er een element dat meteen opvalt bij het kijken van de film: de hoofdstukken die al in de film zijn verwerkt. Om de zoveel tijd komt er een zwart scherm in beeld met een quote uit het aankomende hoofdstuk. De editor van de film, Yorgos Mavropsaridis, vertelt in een interview over de hoofdstukindeling.⁷³

That [the chapters] was already something Lanthimos had thought about in the editing of the cut from the very beginning. The general idea was that he would take different phrases from the script and try them at different moments. We changed the chapters a lot.

Uit dit citaat is op te maken dat zowel de hoofdstukindeling en de titels hiervan meerdere malen zijn veranderd. Kijkend naar de hoofdstukverdeling, is het lastig te zeggen op basis van welke structuur deze keuzes zijn gemaakt. Daarbij noemt Mavropsaridis dat Lantimos al aan het nadenken was over hoofdstukken sinds “the editing of the cut” wat doet vermoeden dat de hoofdstukken pas zijn geïmplementeerd tijdens de post-productie. Soms worden scènes namelijk onderbroken door de hoofdstukken (seq. 15-16) of duurt een hoofdstuk maar 6 minuten (seq. 12). De hoofdstukken verschillen dan ook significant van lengte. Deze hoofdstukindeling was van invloed op de sequentieverdeling die ik heb gemaakt. Sommige scènes had ik bijvoorbeeld als één sequentie beschouwd als er geen hoofdstuk tussen was geplaatst. Ik had ervoor kunnen kiezen om de hoofdstukindeling te negeren, maar dat gaat wat mij betreft in tegen het onderliggende idee van het neoformalisme. Het fundament is dat er bij de analyse vanuit de film zelf wordt gewerkt. De film is bewust op deze manier gepresenteerd met de hoofdstukindeling en wanneer deze wordt genegeerd, druist dat in tegen de neoformalistische principes.

⁷³ Erik Luers, “Editor Yorgos Mavropsaridis on Crafting a Different Kind of Period Piece in 'The Favourite',” *No Film School*, 3 december, 2018.

Op basis van de sequentie analyse gaat dit onderzoek uit van een drie-akten structuur. De drie-akten structuur heeft jarenlang, ondermeer vanwege het boek *Storytelling* van Syd Field, centraal gestaan bij zowel het produceren als het analyseren van Hollywood films.⁷⁴ Kristin Thompson kijkt in het boek *Storytelling in the New Hollywood* kritisch naar de aanname dat een film altijd uit drie akten zou moeten bestaan:

Instead of starting with an *a priori* assumption that all films must have three acts, we can instead simply study the plot patterns to be found in a sampling of Hollywood films, both from the studio era and from more recent times. What we find is striking. A great many of these films—indeed, I would contend, the bulk of them—break perspicuously into *four* large-scale parts, with major turning points usually providing the transitions.⁷⁵

Thompson is van mening dat er eerst naar de narratieve structuren moet worden gekeken voordat er wordt uitgegaan van een drie-akten structuur. Ze stelt dat in het geval van veel Hollywood producties een vier-akten structuur veel logischer zou zijn vanwege de belangrijke keerpunten die vervolgens een transitie teweeg brengen.

Op basis van de sequentieanalyse (Bijlage I) wordt met betrekking tot *The Favourite* echter uitgegaan van een drie-akten structuur (zie Figuur 3). De drie-akten structuur bestaat uit de *setup*, de *confrontation* en de *resolution*.

Act I setup		Act II confrontation					Act III resolution
		First Half		Second Half			
	Plotpoint I		Midpoint		Plotpoint II	Climax	
Sequentie nr. 1-6	Sequentie 6	Sequentie nr. 7-15	Sequentie 15	Sequentie nr. 16-22	Sequentie 18	Sequentie 22	Sequentie nr. 23-26
Introductie personages en motieven	Abigail krijgt promotie	Abigail en Sarah draaien om elkaar heen.	Abigail heeft seks met Queen Anne. Keerpunt: machtsverschuiwing.	Directe strijd tussen Abigail en Sarah.	Abigail vergiftigd Sarah	Queen Anne zet Sarah het kasteel uit en Abigail neemt haar plaats in.	Abigail neemt de plek van Sarah in als de Queen's "Favourite"

Figuur 3: Drie-aktenstructuur *The Favourite*.

⁷⁴ Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (Harvard: Harvard University Press, 1999): 27.

⁷⁵ Ibidem.

Wanneer er naar de gehele film wordt gekeken vallen er een aantal dingen op. Hieronder zullen een aantal elementen worden uitgelicht, zoals de narratieve structuur, de protagonist en observaties wat betreft genderverhoudingen. Vervolgens zal kort worden toegelicht welke sequenties van de film zullen worden onderworpen aan een shotanalyse en waarom.

Het is bij het kijken van de film niet meteen duidelijk wie precies de protagonist is. Zo introduceert de film eerst Queen Anne en Sarah en wordt Abigail pas daarna geïntroduceerd. Toch is het Abigail die we gedurende de film volgen in haar missie om hoger op te komen en de favoriet van Queen Anne te worden. Dit is ook terug te zien in de plotpoints: het draait vooral om de vooruitgang van Abigail. Aan het einde van de eerste akte, wanneer iedereen is geïntroduceerd en de *backstory* is geschetst, wordt Abigail gepromoveerd tot Sarah's persoonlijke dienstmeid. Rond het midden van de film vindt er een keerpunt plaats. Dit is het moment waarop Abigail de overhand begint te krijgen. Wanneer we naar de sequentie analyse kijken komt dit eveneens naar voren: Waar Sarah voor het keerpunt nog het meest samen met Queen Anne alleen in beeld is, is Abigail na de midpoint vaker samen met Queen Anne dan Sarah.⁷⁶ Dit illustreert de machtsverschuiving van Sarah naar Abigail. Na dit moment wordt het spel tussen de twee geïntensiveerd, de strijd wordt nu ook fysiek en Abigail besluit Sarah te vergifigen. Deze actie geeft haar de kans om meer tijd door te brengen met Queen Anne en haar te manipuleren. Uiteindelijk besluit Queen Anne om Sarah het paleis uit te zetten en neemt Abigail de plek in van Sarah als de "Queen's Favourite."

Terugkomend op de *backstory*: Naast dat er meerdere malen over het verleden gesproken wordt en zo de *backstory* wordt geschetst, vindt er ook één *flashback* plaats in de film (seq. 3). Wanneer Abigail net in het paleis is gearriveerd en Sarah ontmoet is er een *flashback* naar Abigail's overvolle koetsrit naar het paleis. De flashback laat zien hoe Abigail in de modder is beland. Door middel van de *flashback* krijgt deze scène extra nadruk en wordt nog eens uitgelicht hoe Abigail letterlijk en figuurlijk uit de modder komt, refererend naar haar onfortuinlijke verleden. Daarbij heet het hoofdstuk "This Mud Stinks", wat een referentie is naar de dialoog, waarmee ook geïnsinueerd wordt dat er "een luchtje" aan Abigail zit: ze voorspelt onheil. Dit kan worden gezien als een van de eerste hints naar hoe Abigail zich zal ontwikkelen in de rest van de film.

Wanneer we naar setting kijken valt op dat bijna alles zich in en rondom het paleis afspeelt, op twee momenten na. Deze momenten hebben allebei met Sarah te maken en bevinden zich na de midpoint. De eerste scène die zich buiten het paleis afspeelt is de scène waar Sarah na de vergiftiging te paard het bos in rijdt en vervolgens in het bordeel terecht komt. De tweede keer dat Sarah zich buiten het paleis bevindt is wanneer ze door Queen Anne uit het paleis is weggestuurd en samen met Lord Marlborough ergens anders resideert. Doordat de rest van de film zich in of rondom het paleis afspeelt, zijn deze scènes uitzonderlijk en wordt hiermee de nadruk gelegd op Sarah's letterlijk en figuurlijk groeiende afstand tot Queen Anne. Een ander element dat opvalt wat setting betreft is dat de oorlog en de politieke beslissingen die hierbij komen kijken meerdere keren worden besproken, maar dat de oorlog zelf niet in beeld komt. De oorlog speelt zich helemaal af op de achtergrond. Dit legt de

⁷⁶ Vóór de midpoint is Sarah in 8 sequenties samen met Queen Anne en Abigail 5. Ná de midpoint is Sarah in 4 sequenties samen met Queen Anne en Abigail 7.

focus van de film op de machtsspelletjes die binnen de muren van het paleis plaatsvinden in plaats van erbuiten.

Kijkend naar de sequentieanalyse springt er ook qua gender meteen iets in het oog: er is niet één sequentie waar alleen mannelijke personages in voor komen. Er is altijd tenminste één van de drie vrouwen aanwezig in de scènes. Dit zegt iets over de verhoudingen in *The Favourite* wat gender betreft. De vrouwelijke personages hebben duidelijk een centrale rol in de film en de mannelijke personages worden achter gesteld.

De drie sequenties die zijn geselecteerd voor de shotanalyse bevinden zich rondom de belangrijke punten in de aktenstructuur. De eerste sequentie die zal worden geanalyseerd is de openingssequentie (00:01:01-00:05:40). Volgens Bordwell en Thompson legt de opening van een film namelijk de basis voor de rest van de film en worden hier verwachtingen gewekt over wat komen gaat.⁷⁷ Thomas Elsaesser bevestigt dit:

Opening sequences of films can be understood as foreshadowing events, themes, motifs, and issues to come, and as such provides a key guideline, or manual, on how to read and what to look for in a film.⁷⁸

De openingsscène biedt dus de handvatten voor de analyse van de gehele film en dit is cruciaal vanuit een neoformalistisch oogpunt. In de openingssequentie worden de personages geïntroduceerd, worden er delen bekend van de *backstory* en komen de motieven van de personages naar voren. In het geval van *The Favourite* worden allereerst Queen Anne en Sarah geïntroduceerd en hun relatie tot elkaar wordt duidelijk. Ook hun ideeën wat liefde betreft worden uitgelicht: de een gelooft dat liefde onvoorwaardelijk is en de ander gelooft dat er grenzen zijn. Daarbij komt naar voren dat er op de achtergrond een oorlog gaande is. Abigail wordt afzonderlijk geïntroduceerd. Ze is de nicht van Sarah en het blijkt al snel dat ze niet altijd een dienstmeid is geweest, maar eigenlijk van hogere komaf is. Ze is op zoek naar werk om zichzelf uit haar onfortuinlijke positie te helpen.

De tweede sequentie die is geselecteerd voor verdere analyse is sequentie 9. Hoewel deze sequentie op narratief niveau misschien niet zo bepalend is als de andere twee geselecteerde sequenties, is deze scène wel van belang bij het zetten van de toon wat betreft gender, kleurenthematiek en de toepassing van anachronisme. In deze scène is er een bal georganiseerd in het paleis met muziek en dans. Iedereen die aanwezig is, heeft zich uitgedost voor de gelegenheid. Balscènes zijn allesbehalve uitzonderlijk in kostuumdrama's, maar in *The Favourite* gaat het er toch heel anders aan toe. Deze scène illustreert hoe Lanthimos op een unieke manier conventionele elementen van het kostuumdrama inzet. Vanwege de nadruk op kostuum en dans zal mise-en-scène in de analyse van deze scène een belangrijk component zijn.

De derde sequentie die zal worden geanalyseerd is sequentie 18 (plotpoint II). Het einde van de tweede akte is in zicht en dit is de sequentie waar Abigail over gaat op een serieuze fysieke aanval jegens Sarah. In deze sequentie besluit ze Sarah te vergiften door kruiden in haar thee te doen.

⁷⁷ Bordwell en Thompson, 85.

⁷⁸ Thomas Elsaesser, *Persistence of Hollywood* (Florence: Taylor and Francis, 2012), 115.

Terwijl Sarah te paard vertrekt, begint het gif te werken, valt ze van haar paard en raakt bewusteloos. Dit is een dieptepunt voor Sarah en het is nog maar de vraag of en hoe ze zich hier uit gaat redden. Ondertussen heeft Abigail een plan: ze benadert Harley en komt terug op zijn voorstel. Ze zal hem op politiek niveau helpen om onder de aandacht van Queen Anne te komen als hij ervoor zorgt dat ze met Masham kan trouwen en via deze weg weer een “lady” kan worden. Deze sequentie belicht dus zowel de machtsspelletjes tussen Abigail en Sarah als de machtsspelletjes die gespeeld worden op politiek niveau en de relatie tussen Abigail en Sarah.

Shotanalyse

In dit deel zullen de geselecteerde sequenties worden onderworpen aan de shotanalyse (zie bijlage III voor het analyseprotocol). Zoals in de methode besproken, worden hiermee structuren en patronen blootgelegd en worden functie en betekenis van de stilistische elementen onderzocht. De focus zal worden gelegd op opvallende semantische en syntactische elementen die door het bestuderen van mise-en-scène en cinematografie naar voren komen.

Sequentie I (00:01:00-00:05:39)

In deze openingssequentie worden alle hoofdpersonages van *The Favourite* geïntroduceerd en wordt de basis voor bepaalde patronen en motieven gelegd die worden voortgezet in de rest van de film. Op narratief niveau vindt er met name *foreshadowing* plaats rondom Abigail's personage en hoe ze zich zal ontwikkelen. Wat anachronisme betreft worden er verschillende elementen ingezet op zowel cinematografisch gebied als op het gebied van mise-en-scène. Zo wordt hier een opvallend terugkerend cinematografisch element geïntroduceerd: De *Fish Eye* lens. Op het gebied van mise-en-scène is het met name de kostuums die zullen worden uitgelicht. Eerst zullen er een aantal algemene observaties worden gedaan waarna er dieper op de hiervoor genoemde elementen in wordt gegaan. Zoals in de sequentieanalyse en shotanalyse is te zien bestaat sequentie I uit drie delen: de proloog voordat de titel van de film in beeld komt, de openingsscène waarin Queen Anne en Sarah worden geïntroduceerd en de introductie van Abigail na de aankondiging van het eerste hoofdstuk.

De *average shot length* van deze sequentie 5,3 seconden.⁷⁹ Op het gebied van shotlengte vallen een aantal dingen op. Allereerst is de shotlengte tijdens de flashback van Abigail relatief kort (1-3 seconden). Hiermee onderscheiden deze flashback shots zich van de rest van de sequentie waardoor het belang van de flashback met betrekking tot Abigail's personage als protagonist wordt geaccentueerd. Het langste shot van de sequentie is een *tracking shot* (shot 29) waar we Abigail op haar weg naar boven volgen. De kijker volgt Abigail hier letterlijk gezien op weg naar boven, maar dit kan worden doorgetrokken naar de gehele film waar de kijker Abigail op een figuurlijke manier op haar weg naar “boven” volgt. Ook de enige twee *close-ups* in de sequentie duren relatief lang.

In de gehele sequentie komt er slechts twee keer een *close-up* voor: de eerste van Queen Anne (shot 2) en de tweede van Abigail (shot 25). In shot 2 wordt de kroon van Queen Anne's hoofd genomen door een van de kamermeisjes waarna ze haar nek strekt. Met deze *close-up* wordt de nadruk gelegd op alle details wat betreft kostuum en make-up en zo wordt Queen Anne als koningin

⁷⁹ 279 seconden gedeeld door 53 shots is 5,264 seconden.

geïntroduceerd. Vaak worden close-ups ingezet om de emoties en gezichtsuitdrukkingen van een personage uit te lichten. Dat is in dit specifieke shot niet het geval. Queen Anne toont op het moment van de close-up bijna geen emotie en narratief gezien is er nog niets gebeurd wat een emotionele reactie uit kan lokken. Wel zegt deze close-up iets over hoe dichtbij de kijker af en toe Queen Anne's emoties zal kunnen beschouwen in de rest van de film, waarin haar emotionele gesteldheid een belangrijke rol speelt. Het uitgebreide kostuum dat Queen Anne in deze scène draagt, vormt dan ook een contrast met hoe de kijker haar doorgaans in de film te zien krijgt: als iemand die lijdt aan gezondheidsproblemen, onzekerheid en eenzaamheid. De tweede *close-up* is van Abigail's gezicht wanneer ze voor de deur staat van het paleis. Met deze *close-up* wordt de nadruk gelegd op het feit dat ze onder de modder zit. Dit refereert naar de titel van het hoofdstuk: "This Mud Stinks", oftewel: er zit een luchtje aan Abigail. Hieronder zullen een aantal opvallende elementen aan deze sequentie verder worden uitgewerkt.



afbeelding 1 en 2: Abigail in de koets en POV shot.

Abigail als protagonist

In plaats van de protagonist worden in *The Favourite* Queen Anne en Sarah als eerste geïntroduceerd. Ze worden tegelijkertijd geïntroduceerd wat ervoor zorgt dat het nog niet meteen duidelijk is wie we volgen in dit narratief. Pas na de proloog en openingsscène met Sarah en Queen Anne wordt in het hoofdstuk "This Mud Stinks" Abigail als individu geïntroduceerd. De scène begint in het bos met het beeld van een naderende koets met paarden. In het volgende shot zien we wie er in de koets zitten (zie afbeelding 1). Wanneer er meerdere bewegende elementen in beeld zijn wordt er volgens Bordwell en Thompson gezocht naar aanwijzingen die een indicatie geven van wat of wie het meest belangrijk is voor het narratief. Hoewel er naast Abigail meerdere mensen zitten, wordt de focus op haar gelegd door middel van de interactie en *centered framing*.⁸⁰ Het is een van de weinige scènes die zich niet in of bij het paleis afspeelt, wat benadrukt dat Abigail van buitenaf komt. Ze heeft oogcontact met de man die tegenover haar zit en lacht naar hem (zie afbeelding 2). Deze interactie wordt in beeld gebracht met een *shot/reverse shot* patroon. We zien Abigail eerst en vervolgens zien we naar wie ze kijkt. Volgens Bordwell en Thompson kan de kijker de plaats innemen van het personage door te tonen wat het personage ziet of hoort. Ze noemen dit *perceptual subjectivity*. Door de camerahoek en -afstand aan te passen op waar het personage staat, lijkt het met een *point-of-view*

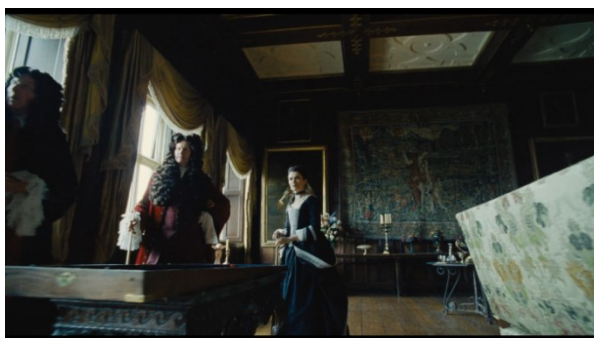
⁸⁰ Bordwell en Thompson, 146.

shot alsof je het door de ogen van het personage zelf ziet.⁸¹ Deze *point-of-view shots* ten opzichte van de man aan de overkant betekenen dat we Abigail's blik hier volgen. Deze interactie is Abigail's eerste poging tot verleiding in de film. Ze zet zich op deze manier neer als een zelfverzekerd personage dat zich koste wat kost zal opwerken door anderen te verleiden. Na de koetsrit zien we Abigail voor de deur van het paleis staan, haar gezicht wordt in beeld gebracht met een *close-up* (zie afbeelding 3). Hiermee wordt de aandacht gelegd op de modder op haar gezicht en hals. Vervolgens wordt Abigail bij binnenkomst gevolgd door de camera.

Nadat Abigail naar boven wordt gebracht door een van de keukenhulpjes, opent ze de deur van een van de vertrekken. De camera volgt haar van achteren (zie afbeelding 4). Hiermee wordt de kijker in eenzelfde positie als Abigail geplaatst en weet de kijker even veel als Abigail wanneer ze de deur opent. Ze betreedt de ruimte en de kijker ziet al snel daarna waar ze is en met wie (shot 33): Ze vindt Sarah, Lord Marlborough en Sidney Godolphin in de vertrekken. De cameravoering zorgt er echter voor dat de aandacht meteen naar Sarah verschuift (zie afbeelding 5). Opnieuw delen we hier Abigail's perspectief. Abigail vertelt wat ze komt doen en door middel van *flashbacks* wordt duidelijk hoe ze in de modder is beland. Dit is de enige *flashback* in de hele film en we komen in de *flashback* meer te weten over Abigail en delen op deze manier een ervaring met haar. De kijker heeft dus toegang tot Abigail's herinneringen en er wordt nog eens benadrukt dat ze letterlijk en figuurlijk uit de modder afkomstig is, waarmee naar haar onfortuinlijke verleden wordt gerefereerd. Door middel van de *point-of-view shots* en de *flashback* wordt langzaam duidelijk dat Abigail de protagonist is die we volgen in deze film.



afbeelding 3 en 4: *close-up* Abigail en Abigail en *tracking shot* Abigail van achteren.



afbeelding 5: Focus op Sarah door middel van framing en camerabeweging.

⁸¹ Bordwell en Thompson, 191.

De Fish Eye lens als *fly on the wall*

Doormiddel van cinematografie wordt in *The Favourite* naar het heden gerefereerd. Dit wordt onder andere gedaan door het gebruik van de *Fish Eye* lens die zorgt voor een vervorming van het beeld. Deze lens is eigenlijk een extreme groothoeklens. Volgens Bordwell en Thompson fungeren groothoeklenzen als volgt:

[wide angle lenses take] in a relatively wide field of view. But in capturing the wider field, these lenses tend to distort straight lines lying near the edges of the frame, bulging them outward. Less obviously, a short focal-length lens exaggerates depth, making figures in the foreground seem bigger and those in the distance seem farther away.⁸²

De *Fish Eye* lens zorgt er dus voor dat alles in de ruimte in beeld is, maar dan op een vervormde manier. Zo lijken de personages of voorwerpen op de voorgrond groter en de figuren in de achtergrond nog verder weg. Met betrekking tot de *Fish Eye* lens kan van anachronisme worden gesproken, omdat de lens aan hedendaagse technologie verbonden is en aan hedendaagse media doet denken. De *Fish Eye* lens doet denken aan CCTV beeldmateriaal van een beveiligingscamera en kan zo in verband worden gebracht met de *fly-on-the-wall* documentaire stijl die vaak gebruikt wordt bij tv-programma's als *Big Brother*, en meer recentelijk *Temptation Island*, waar deelnemers met camera's in de gaten worden gehouden. Deze voyeuristische manier van het gebruiken van de lens creëert afstand tot de personages en brengt tegelijkertijd een beklemmend gevoel tot stand. De lens zorgt dus voor een paradox: hoewel de nadruk wordt gelegd op de enorme ruimtes van het paleis, lijken de personages tevens gevangen in deze ruimte. De lens wordt in deze sequentie twee keer ingezet. Eerst brengt de lens de koets die het paleis nadert in beeld en vervolgens wordt de lens nog een keer gebruikt om de keuken waar Abigail het paleis binnenkomt in beeld te brengen.

Het eerste shot van het hoofdstuk "This Mud Stinks" is het eerste moment in *The Favourite* dat de *Fish Eye* lens wordt ingezet (zie afbeelding 6). In deze scène volgt de camera een naderende koets (shot 20). Door het gebruik van de *Fish Eye* lens ontstaat een vervorming van alles wat we zien en dit heeft een vervreemdend effect. De koets wordt hierdoor helemaal uitvergroot en buiten proportie gehaald op het moment dat het de camera passeert. Abigail blijkt in het volgende shot in de koets te zitten. Er kan een verband worden gelegd met het vervormende effect van de *Fish Eye* lens en de komst van Abigail. Zij zal eenzelfde soort vervorming inzetten om een misleidende impressie van zichzelf te geven ten overstaande van Sarah en Queen Anne. Zo probeert ze voor elkaar te krijgen wat ze wil.

De tweede keer dat de *Fish Eye* lens wordt gebruikt, is in de keuken van het paleis (zie afbeelding 7). Vanuit een van de hoeken van de keuken brengt de camera met deze lens bijna de gehele keuken in beeld. Ook hier wordt door het gebruik van de *Fish Eye* lens het beeld vervormd. De nadruk wordt hiermee op de hele ruimte gelegd. In dit shot lijkt de extreme groothoeklens vooral te fungeren als *establishing shot*, een vorm van *continuity editing*.⁸³ Hoewel de lens door de film heen

⁸² Bordwell en Tompson, 168.

⁸³ Bordwell en Tompson, 233.

vaker op deze manier wordt ingezet, is er niet één patroon te ontdekken. Zoals de *Fish Eye* lens in shot 20 laat zien, kan de functie van de lens heel specifiek afhankelijk zijn van wat er op dat moment in het narratief gebeurt. De betekenis is dan niet af te leiden uit dit ene shot, maar ook uit de shots eromheen en de verbanden hiertussen, oftewel de *editing*.



afbeelding 6 en 7: *Fish Eye* lens in de eerste sequentie.

Anachronisme en kostuum

In *The Favourite* wordt ook op het niveau van *mise-en-scène* naar het heden verwezen. In deze sequentie wordt dit voornamelijk door de kostuums gedaan en wordt hier een patroon gelegd voor de rest van de film. Naast het feit dat kostuums een belangrijke rol spelen in de genreduiding van het kostuumdrama kunnen kostuums volgens Bordwell ook narratieve en thematische patronen in een film versterken.⁸⁴ In het eerste shot wordt de aandacht meteen op de kostuums gelegd, doordat de Koninklijke bontmantel van Queen Anne wordt afgenomen door de kamermeisjes (zie afbeelding 8). De korsetten, lange jurken en de juwelen dragen bij aan het vermoeden dat de film zich in het verleden afspeelt en dus een kostuumdrama zou kunnen zijn. Wat betreft de kostuums wordt in de proloog de toon gezet: Hoewel de kostuums qua vorm en stijl in het tijdperk passen, zijn het zwart-wit thema en de materialen die gebruikt worden juist hedendaags (zie afbeelding 9, 10 en 11). De kostuums zijn gebaseerd op de stijlen die in de 18^e eeuw daadwerkelijk werden gedragen. Toch doen ze modern aan door het materiaalgebruik: de studs op Queen Anne's jurk zijn hier een voorbeeld van.⁸⁵ Het gebruik van hedendaags materiaal is een indicatie van anachronisme. Hoewel het in *The Favourite* op een subtielere manier wordt toegepast dan in Sophia Coppola's kostuumdrama *Marie Antoinette* (2006), zorgen de kostuums voor een referentie naar het heden. Ook later in de sequentie komt anachronisme in relatie tot de kostuums naar voren, wanneer het keukenpersoneel van het paleis wordt geïntroduceerd (zie afbeelding 7). Al het keukenpersoneel draagt een jurk van blauwe spijkerstof met een wit schort. Hoewel dit helemaal geen opvallend element is en dit kostuum qua stijl eigenlijk goed in het tijdperk past, bestond spijkerstof nog niet in de 18^e eeuw. Ondanks de moderne twist vormen de kostuums in dit geval een van de basiselementen in het toekennen van genre: de aanwijzingen in de film kunnen duidelijk in verband worden gebracht met het kostuumdrama.

⁸⁴ Bordwell en Tompson, 121.

⁸⁵ Film 4. "Sandy Powell talks costume design in *The Favourite* | Film4 behind the scenes." YouTube video. 2:00. 28 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=AUW7b-6CZm8>.

De kostuums hebben ook een functie in het duiden van de sociale positie van de personages. Zo draagt al het keukenpersoneel de jurk van spijkerstof en stralen het bont en de juwelen die Queen Anne draagt rijkdom uit en wordt hoge sociale positie gesuggereerd. Sarah's jurk is zwart met witte kanten details en een stuk soberder dan de jurk van Queen Anne (zie afbeelding 10 en 11). Sarah is een lady, maar wel duidelijk van een lagere rangorde dan Queen Anne. Een opvallend element aan het kostuum van Sarah is de zwarte ketting die ze strak om haar hals draagt, in de huidige modewereld beter bekend als "choker." De naam insinueert verstikking en de associatie met de halskettingen van gedetineerden of met de halsband van een hond wijst op een gebrek aan vrijheid. Sarah bevindt zich dus in een positie waar ze niet gemakkelijk uit komt. Als rechterhand van Queen Anne draagt ze een verantwoordelijkheid op sociaal en politiek niveau en zal ze moeten omgaan met Queen Anne's tekortkomingen, verdriet en zowel mentale als fysieke problemen.



afbeelding 8 en 9: extra long shots van de vertrekken van Queen Anne en close-up van Queen Anne.



afbeelding 10 en 11: medium shots van Sarah en Queen Anne.

Sequentie II (00:26:10-00:30:02)

In deze sequentie staat met name mise-en-scène centraal en wordt er doormiddel van dans, kleur en handelingen naar het heden gerefereerd. In sequentie II vindt er een bal plaats in het paleis. Balscènes komen veelvuldig voor in kostuumdrama's, maar in *The Favourite* gaat het bal er op een hele andere wijze aan toe. De balscène in deze sequentie illustreert hoe Lanthimos conventionele elementen van het kostuumdrama op een onconventionele manier inzet. Vanwege de nadruk op kostuum en dans zal mise-en-scène in de analyse van deze scène de focus hebben. Queen Anne is

op het bal aanwezig in een rolstoel en Sarah, Masham en Harley zijn ook present. In deze scène probeert Harley Queen Anne op politiek gebied te overtuigen. Sarah danst met Masham tot Queen Anne jaloeers wordt en het bal wil verlaten. Ze stemt in met Harley's politieke wensen om Sarah dwars te zitten en er volgt een confrontatie met Sarah in de gangen. Als we de shotanalyse bestuderen komen er verschillende elementen naar voren. Ook in deze sequentie zullen er een aantal patronen worden uitgelicht waarna op een aantal elementen uitgebreider in wordt gegaan.

De *average shot length* van deze sequentie is 6,1 seconden.⁸⁶ Shot 3 en 26 vallen op vanwege de relatief lange shotduur.⁸⁷ In shot 3 verspreiden de balgasten over de ruimte en uit de menigte komt Harvey naar Queen Anne toegesnel. Een *whip-pan* beweegt hierbij van Harley naar Queen Anne, waardoor het beeld even vervaagt (zie afbeelding 12). De snelheid van de beweging versterkt de urgentie van deze toenadering. Later blijkt waarom: Harley wil Queen Anne alleen treffen om haar zo te overtuigen van het voorstel de belasting niet te verhogen, wetende dat Sarah hier op tegen is en de koningin het tegenovergestelde zal adviseren. Ook shot 26 valt op vanwege de lange shotduur (37 seconden). Dit shot is een *close-up* van Queen terwijl ze toekijkt hoe Sarah en Masham aan het dansen zijn (zie afbeelding 13). Door middel van een lichte zoom komt het gezicht steeds dichterbij en kan de kijker de emoties van Queen Anne zien veranderen. Aan het begin van het shot heeft Queen Anne een tevreden glimlach op haar gezicht, maar naar mate haar gezicht steeds dichterbij komt verdwijnt de glimlach en is het verdriet in haar ogen zichtbaar terwijl deze zich met tranen vullen. Ze roept vervolgens dat ze onmiddellijk moeten stoppen. Dit lange shot is nodig om de transitie van gevoelens uit te lichten en benadrukt het belang van de emotionele gesteldheid van Queen Anne. Haar emotionele gesteldheid is namelijk bepalend voor de mensen in haar directe omgeving, maar ook voor de politieke beslissingen die ze maakt. Tijdens het bal zit Queen Anne in een rolstoel en de dans van Sarah en Masham confronteert haar met haar immobiliteit en eenzaamheid. De jaloezie die ze voelt wanneer ze Sarah met Masham ziet dansen, zorgt ervoor dat ze Harley bij zich roept en hem gelijk geeft wat de belasting betreft, als revanche op Sarah.

Zoals in de analyse van sequentie I al genoemd werd, wordt er bijna elke keer wanneer er van setting gewisseld wordt gebruik gemaakt van een *establishing shot* met een grote camera-afstand. Dit patroon komt ook in deze sequentie naar voren. Zo wordt in shot 1 (zie afbeelding 14) een long shot gebruikt om de hele balruimte in beeld te brengen met alle aanwezigen. Wanneer Sarah met Queen Anne door de gangen rijdt is ook voor het eerste shot die zich in de gangen afspeelt (shot 34) gekozen voor een *long shot* om personages te kunnen plaatsen in de ruimte waar ze zich bevinden (zie afbeelding 15).

⁸⁶ 232 seconden gedeeld door 38 shots is 6,105 seconden.

⁸⁷ shot 3 duurt 19 seconden en shot 26 duurt 37 seconden.



afbeelding 12 en 13: whip-pan van Harley naar Queen Anne en close-up Queen Anne.



afbeelding 14 en 15: establishing shot balzaal en de gangen.

Breakdance op een 18^e eeuws bal

De balscène anticipeert op de scène die volgt waarin Sarah en Queen Anne voor het eerst seks hebben in de film. Hier wordt namelijk geïllustreerd hoe Queen Anne jaloers toekijkt hoe Sarah met Masham danst, waarmee wordt aangegeven dat Sarah meer betekent voor Queen Anne dan enkel een politiek adviseur en vriendin. Deze scène is een goed voorbeeld van een conventioneel kostuumdrama element waar in *The Favourite* door middel van anachronisme een heel modern tafereel van wordt gemaakt. Een bal komt in bijna elk kostuumdrama voor en tijdens een bal staat er één activiteit centraal: dansen. In *The Favourite* wordt er echter op een hele uitzonderlijke manier gedanst. De dansscène bestaat met 12 shots van de 38 shots een relatief groot deel van deze sequentie. Hiermee wordt het belang van deze scène geaccentueerd. Sarah kiest Masham uit om mee te dansen, er volgt een buiging en ze beginnen hun dans (zie afbeelding 16). Om de dynamische bewegingen te benadrukken wordt meerdere malen gebruik gemaakt van *tracking shots*. In eerste instantie is er nog niets uitzonderlijks te zien, maar al snel volgen er absurde bewegingen en pasjes (zie afbeelding 18 en 19). Masham eindigt de dans met een beweging waar hij naar achteren valt richting de grond en weer omhoog komt, wat bijna iets weg heeft van breakdance (zie afbeelding 19). De rest van het publiek kijkt serieus toe, waar uit blijkt dat het voor hen geen uitzonderlijk tafereel is. De dans valt op in deze context vanwege de onconventionele bewegingen en past niet in het tijdsbeeld wat normaal gesproken geassocieerd wordt met traditionele ballroomdans. Ook wat betreft de dans is dus sprake van anachronisme. De absurde pasjes in combinatie met de serieuze blikken van de mensen er omheen creëert een komisch effect. Door deze onconventionele manier van dansen in een traditionele context te plaatsen wordt een vervreemdend effect teweeg gebracht. *The*

Favourite breekt hiermee wederom met genreconventies door een conventionele aangelegenheid een twist te geven.



afbeelding 16 en 17 : Sarah wijst haar danspartner aan en iedereen kijkt voor hun dans.



afbeelding 18 en 19: medium long shots van de dans.

Gender

Ook wordt er in deze sequentie een moderne draai gegeven aan de verhoudingen tussen man en vrouw. Deze referentie naar hedendaagse genderhiërarchieën kan ook worden gezien als een vorm van anachronisme. Het was in de 18^e eeuw niet gebruikelijk om als vrouw de man ten dans te vragen. Waar het in de meeste kostuumdrama's dan ook vaak de mannelijke personages zijn die hun danspartner uitkiezen, is het in deze scène het vrouwelijke personage dat bepaalt met wie ze danst wat laat zien dat Sarah zelf de controle heeft. In shot 10 kijkt Sarah om zich heen, opzoek naar een geschikte danspartner. Met een *tracking shot* wordt Sarah gevolgd door de camera. Ze maakt oogcontact met Masham, wijst hem aan en de menigte wijkt en maakt plaats voor hun dans (zie afbeelding 18 en 19). Hiermee wordt Sarah's invloed en positie in het paleis benadrukt en wordt ook geïnsinueerd dat de vrouw zelf de touwtjes in handen heeft als het gaat over met wie ze danst.

Hoewel de vrouwelijke personages zelden of nooit make-up dragen in *The Favourite* hebben ze zich voor het bal wel uitgedost met make-up. Hun gezicht is wit gemaakt en ze dragen rouge in de vorm van een hartje op hun wangen. Ook de lippenstift die Queen Anne draagt vormt een hartje (zie afbeelding 13). De make-up van Queen Anne roept hier een associatie op met het welbekende personage uit *Alice in Wonderland: The Queen of Hearts* en moderne representaties van haar. Queen Anne's plotselinge woedeaanvallen en stemmingswisselingen benadrukken deze overeenkomst. Het zijn echter niet alleen de vrouwen die zich hebben opgedoft voor het bal. De mannelijke personages, waaronder Harley, dragen enorme pruiken en ook zij hebben witte make-up op hun gezicht met de

hartvormige rouge (zie afbeelding 21). Deze keuze wat make-up betreft laat zien dat mannen en vrouwen als gelijk worden beschouwd in de balscène. Zowel met de handelingen en de make-up worden in deze scène traditionele genderrollen herzien. Het gebrek aan make-up en grote pruiken, benadrukt daarbij dat het bij de vrouwen meer gaat om hun persoonlijkheid en kwaliteiten, dan om uiterlijk vertoon en imago. Uiteindelijk zijn het ook de vrouwen die zich bezighouden met de politieke beslissingen in contrast met de functie van de mannelijke personages die afhankelijk en geminimaliseerd neergezet worden. Het idee van de vrouw als visueel spektakel in het kostuumdrama, zoals genoemd in het theoretisch kader, valt hiermee weg en wordt verplaatst naar de mannelijke personages.⁸⁸



afbeelding 20 en 21: medium close-up van Queen Anne en een medium shot van Harley.

Zwart-wit als motief

Het zwart-wit kleurenpalet dat centraal staat in *The Favourite* wordt niet alleen ingezet voor de kostuums maar ook voor de setting en faciliteert hiermee het specifiek uiterlijk van de hele film. Het zwart-wit thema was in sequentie I al terug te zien in de kostuums van Queen Anne en Sarah. In deze sequentie wordt het thema doorgetrokken naar de andere balgasten (zie afbeelding 14 en 17). Hoewel ook een groot deel van de mannen een zwarte jas draagt met witte kousen, is het thema vooral zichtbaar in de jurken van de vrouwen. Alleen de politici dragen kleur om hun politieke partij te representeren. Elke vrouw heeft een soortgelijke jurk aan wat silhouet betreft, maar met een ander zwart-wit patroon. Deze minimalistische kleuren waren niet gebruikelijk in de 18^e eeuw. Naast het materiaal van de kleding is dus ook het kleurenpalet een voorbeeld van anachronisme.

Het zwart-wit thema heeft ook een symbolische betekenis. Hoe meer wit er in het kostuum voorkomt hoe hoger de positie van het personage. Queen Anne draagt dan ook vaak wit met zwarte details, terwijl Sarah's jurken vaak zwart zijn met witte details. Ook in deze sequentie komt dit patroon naar voren (zie afbeelding 22). Daarbij gaat Abigail naarmate ze in positie opklimt steeds meer wit dragen, waarmee duidelijk wordt dat het kleurenpalet van de kleding ook de persoonlijke ontwikkeling van de personages representeert. Kostuumontwerper Sandy Powell bevestigt dit in het interview met *Historic Royal Places*.⁸⁹

⁸⁸ Monk, "The British 'heritage film,'" 122; Pidduck, "The Body Gendered Discourse," 102.

⁸⁹ Historic Royal Palaces. "Costumes from The Favourite at Kensington Palace." YouTube video. 3:42. 17 februari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=UBIaObzi-fw&t=1s>.

Het zwart-wit thema is ook terug te zien in de setting (zie afbeelding 14). De gehele vloer van de ruimte waar het bal plaatsvindt is zwart-wit geruit en maakt gedurende de film vaker deel uit van de setting. Deze zwart-witte ruit op de vloer doet denken aan een groot schaakbord waar de personages op bewegen en duidt op een strategisch spel dat wordt gespeeld door de personages op zowel persoonlijk- als politiek niveau. Het schaakbord faciliteert dus de setting voor de machtsspelletjes die er onderling worden gespeeld door de personages. Er is op het schaakbord echter maar een stuk dat in elke richting kan bewegen, en dat is de koningin. Wie er ook wint, zowel Sarah als Abigail zullen als “the favourite” dus nooit helemaal vrij zijn om te gaan en staan waar ze willen. Kleur als motief is dus zowel in de kostuums als in de setting terug te zien in de *The Favourite*.



afbeelding 22 : long shot van Sarah en Queen Anne in de gangen van het paleis.

Sequentie III (01:10:19-01:15:13)

Sequentie III bevindt zich aan het einde van de tweede akte (plotpoint II) en Abigail gaat hier over op een fysieke aanval op Sarah. Narratief gezien is dit dus een belangrijke sequentie. Terwijl Sarah te paard het paleis verlaat begint het gif dat Abigail in haar thee gestopt heeft te werken. Ondertussen vindt er een onderhandeling plaats tussen Abigail en Harley. De machtsverschuiving van Sarah naar Abigail komt in deze sequentie heel duidelijk naar voren. Allereerst zullen er een aantal patronen worden uitgelicht waarna op een aantal elementen uitgebreider in wordt gegaan.

De *average shot length* van deze sequentie is 6,3 seconden.⁹⁰ Wat betreft shotduur vallen een aantal dingen op. Het langste shot is shot 2 met 19 seconden. Sarah komt hier de kamer binnen terwijl Abigail het haar van Queen Anne aan het borstelen is. Er wordt een *pan* beweging ingezet om de aandacht naar de binnenkomst van Sarah te brengen. Hierdoor verdwijnt Abigail uit beeld en wordt de focus bewust op Sarah gelegd. Het feit dat Abigail op dit moment niet meer zichtbaar is betekent dat ze nu ook de aandacht van Queen Anne en Sarah niet heeft en ze iets in haar schild kan voeren. In het volgende shot zien we dat dit ook zo is en ze een giftig kruid in het theekopje van Sarah doet. Shot 27 duurt eveneens relatief lang met 17 seconden. Hier wordt geanticipeerd op de letterlijke en figuurlijke val van Sarah en zien we het effect van de vergiftiging. Ze voelt zich zichtbaar niet goed, buigt voorover en braakt. De val van Sarah is een centrale gebeurtenis in het narratief (plotpoint II) waar ze eigenlijk niet meer bovenop komt. Dit wordt nog eens benadrukt door de korte shots van 1 seconde die volgen (shot 33-35) waar Sarah van het paard valt terwijl het paard doorrent en ze bewusteloos over de bosgrond wordt meegesleurd.

⁹⁰ 294 seconden gedeeld door 47 shots is 6,255 seconden.

Tijdens de vergiftiging zien we tussen de shots van Sarah door steeds *close-ups* van Abigail (zie afbeelding 23). Ze wordt hier tegen het licht in gefilmd waardoor een schaduw over haar gezicht valt. Deze schaduw wijst op Abigail's donkere kant en wat ze verborgen houdt. Door middel van de *close-up* ziet de kijker de emoties op Abigail's gezicht, ze kijkt gespannen van Sarah naar Queen Anne. De wisselende beelden van Sarah en Queen Anne met de *close-ups* van Abigail bouwen spanning op. De spanning zit hem in de vraag of Sarah door gaat hebben dat haar thee vergiftigd is of dat Abigail ermee wekomt. Als we in deze scène de camera-afstanden tot de personages naast elkaar zien (zie afbeelding 23, 24 en 25) bevindt de camera zich het verst weg van Sarah wat een afstand tot haar personage creëert, terwijl Abigail het meest dichtbij staat. Dit herbevestigt Abigail's rol als protagonist, maar ook haar afstand tot Queen Anne die inmiddels minder groot is dan die van Sarah.



afbeelding 23 en 24: *close-up* van Abigail en een *medium close-up* van Queen Anne.



afbeelding 25: een *medium shot* van Sarah.

Een “Nude Pomegranate Tory”, sinaasappels en *slow motion*

Deze scène brengt het contrast tussen de mannelijke personages en de vrouwelijke personages heel duidelijk naar voren. In deze sequentie wordt een veel voorkomende continuïteits *editing* strategie ingezet om de spanning op te bouwen, maar ook om zo de genderrollen in *The Favourite* uit te lichten. Met deze techniek, genaamd *crosscutting*, wisselen de shots van twee verschillende gebeurtenissen die tegelijkertijd plaatsvinden, maar dan op een andere plek, elkaar af. Deze manier van *editing* zorgt ervoor dat de kijker alwetend is en zich bewust is van de verschillende gebeurtenissen. Deze techniek wordt ingezet om spanning op te bouwen.⁹¹ In deze sequentie worden de beelden van Sarah die te

⁹¹ Bordwell & Thompson, 244.

paard het bos in rijdt afgewisseld met de beelden van de mannelijke politici (zie afbeelding 26 en 27). Door middel van *crosscutting* wordt een verband tussen de twee verhaallijnen gelegd. De kijker weet dat Sarah vergiftigd is en wacht op het moment dat het gif begint te werken. De shots in *slow motion* bouwen de spanning op met betrekking tot Sarah's val. De afwisselende beelden versterken elkaar en met dat de "Nude Pomegranate Tory" uitglijdt en valt, valt ook Sarah van haar paard. Ook door middel van *mise-en-scène* worden parallellen tussen de twee verhaallijnen getrokken (zie afbeelding 28 en 29). Zowel Abigail als Sarah zien we van achteren vooruit bewegen in een symmetrische compositie. Hiermee wordt de vooruitgang van beide personages op zowel letterlijk als figuurlijk niveau in verband gebracht.



afbeelding 26 en 27: *medium long shot* van de "Nude Pomegranate Tory" en een *long shot* van Sarah in het bos.

Cinematografie wordt hier ingezet om het onderscheid te maken tussen deze beelden. De shots met de politici zijn namelijk allemaal in *slow motion*. In deze scène wordt een "Nude Pomegranate Tory", zoals hij vermeld is in de aftiteling, door de andere politici bekogeld met sinaasappels. Dit spektakel wordt door middel van *slow motion* heel nadrukkelijk in beeld gebracht. Bordwell en Thompson bevestigen deze functie van *slow motion* en zeggen hier het volgende over: "Slow motion is also used for emphasis, becoming a way of dwelling on a moment of spectacle or high drama."⁹² Door het langzaam bewegende beeld worden de bewegingen van de naakte man en de politici benadrukt en uitvergroot, wat een dramatisch effect teweeg brengt en de absurditeit van de scène illustreert. In deze scène worden de mannen in *The Favourite* in zekere zin belachelijk gemaakt en wordt de nadruk gelegd op hun overbodigheid. De politici die druk zouden moeten zijn met politieke zaken en de oorlog, zijn drukker met activiteiten als sinaasappels gooien en uiterlijk vertoon. Het feit dat de man naakt is, make-up draagt en een enorme pruik op heeft versterkt dit idee. Dit vormt een schril contrast met de vrouwen, die zonder make-up of grote pruiken de touwtjes in handen hebben en bepalen wat er op politiek niveau gebeurt. Dit contrast wordt nog eens versterkt doordat Abigail met opgetrokken wenkbrauw de ruimte binnen komt (afbeelding 30).

De *Fish Eye* lens wordt ingezet om deze scène af te sluiten en brengt zo alle politici in beeld die betrokken waren bij het sinaasappels gooien als een vorm van vermaak (zie afbeelding 31). Voorafgaand aan dit shot zien we Abigail bedenkelijk naar het tafereel kijken, waarna de *Fish Eye* lens vanuit haar standpunt de ruimte met de politici vervormd in beeld brengt. De lens fungeert hier als een

⁹² Bordwell & Thompson, 167.

point of view shot van Abigail waarmee we haar perspectief aannemen. De absurditeit en overdadigheid van de activiteit wordt hierdoor benadrukt en de focus wordt gelegd op het contrast tussen de bezigheden van de mannelijke en vrouwelijke personages.



afbeelding 28 en 29: medium long shot van Abigail en long shot van Sarah in het bos.



afbeelding 30 en 31: medium close-up van Abigail en long shot met Fish Eye lens.

Persoonlijke problemen en politiek

In deze sequentie wordt de rol van de vrouwelijke personages in de politiek belicht. In een oorspronkelijk door mannen gedomineerde cultuur hebben in *The Favourite* de vrouwen de meest invloedrijke factor en bekleden ze zo de machtigste positie. Als we vrouwelijke personages gelijk willen stellen aan mannelijke personages, moet ervoor gezorgd worden dat de macht bij de vrouwelijke personages ligt.⁹³ *The Favourite* is hier een goed voorbeeld van.

Een patroon dat gedurende de film terugkomt is dat persoonlijke problemen op politiek gebied worden uitgespeeld. Ook in deze sequentie komt dit naar voren. In de eerste scène vindt er een politieke machtsverschuiving plaats, het is voor het eerst dat Queen Anne niet naar Sarah's politieke adviezen luistert. Deze wrijving tussen Queen Anne en Sarah zorgt ervoor dat Sarah de ruimte verlaat en te paard het bos in gaat. Opvallend is dat het Abigail is die nu een "choker" draagt in plaats van Sarah wat wijst op haar positie tot Queen Anne en op hoe ze Sarah heeft vervangen als rechterhand. Het betekent echter ook dat ze nu een meer dienende functie heeft in relatie tot Queen Anne en dat ze haar vrijheid aan het verliezen is.

⁹³ Jean-Anne Sutherland. "Constructing empowered women," 155.

In de laatste scène van de sequentie neemt Abigail controle. Ze benadert Harley en dreigt Queen Anne te enthousiasmeren voor de tegenpartij als hij er niet voor zorgt dat ze met Masham kan trouwen. Abigail zet haar relatie met Queen Anne in om hoger op de sociale ladder te komen. Haar politieke adviezen neemt Queen Anne steeds serieuzer en hiermee heeft ze een machtige positie om te onderhandelen met Harley. Beiden worden vanaf een laag camerastandpunt en met een donkere achtergrond in beeld gebracht wat insinueert dat ze aan elkaar gewaagd zijn (zie afbeelding 32 en 33). Uiteindelijk is Abigail degene die voor elkaar krijgt wat ze wil. Ze zegt hier: "I'm on my side". Waarmee ze heel duidelijk maakt wie er voor haar centraal staat in het machtsspel dat ze speelt: Abigail zelf. *The Favourite* legt de focus op de dynamiek onderling, maar deze machtsverhoudingen bepalen wat er gebeurt op politiek niveau.



afbeelding 32 en 33: medium shot van Abigail en Harley vanuit een laag camerastandpunt.

Hoofdstuk 5 - Conclusie

In dit onderzoek heeft centraal gestaan hoe *The Favourite* zich verhoudt tot het kostuumdramagenre. Door middel van Altmans model en een neoformalistische filmanalyse is gezocht naar een antwoord op deze vraag. Om deze vraag te kunnen beantwoorden is in het theoretisch kader de genretheorie van Altman uitgewerkt. Met deze theorie in gedachte is de genredefinitie van het kostuumdrama kort belicht en zijn een aantal belangrijke thema's uitgelicht, waaronder gender, machtsverhoudingen en anachronisme. Vervolgens is er middels neoformalistische benadering een shotanalyse uitgevoerd van drie verschillende sequenties uit de film. In dit hoofdstuk zal worden gereflecteerd op het onderzoek en op de resultaten.

The Favourite en de genreconventies van het kostuumdrama

Bij het uitvoeren en bestuderen van de shotanalyse stonden twee stilistische elementen centraal: mise-en-scène en cinematografie. De semantische en syntactische elementen die met de shotanalyse naar voren komen, geven aanwijzingen over het genre van de film. Zoals besproken in het theoretisch kader kunnen genre-indicaties worden gevonden op basis van herkenbare semantische elementen zoals personages, kostuum, make-up, objecten en setting.⁹⁴ Veel van deze semantische elementen leken op het eerste gezicht in de richting van het kostuumdramagenre te wijzen, zeker in combinatie met elkaar. Echter, met meer oog voor detail en lettend op patronen en structuren kwam naar voren dat er een hedendaagse draai aan veel van deze conventionele elementen was gegeven.

Ook wat betreft syntactische elementen kwamen een aantal opvallende thema's en denkbelden naar voren. Sommige hiervan waren kenmerkend voor het kostuumdrama, zoals huwelijk als economische deal, hunkering naar vrijheid of een beter leven, en klassenverschillen en hiërarchieën. Opvallend aan deze conventionele noties, is dat de vrouwelijke personages in *The Favourite* hierbij in controle zijn. Het is tenslotte Abigail die een huwelijk aangaat om een beter leven te garanderen en zo haar klasse te kunnen ontstijgen. De meeste syntactische elementen die aan het kostuumdrama worden toegeschreven, zijn echter niet terug te zien in *The Favourite*. Dit is met name terug te leiden naar de sterke, onafhankelijke en gelaagde rol van de vrouwelijke personages.

Zoals in de inleiding genoemd is er in *The Favourite* iets aan de hand dat het historische aspect overstijgt. Door de verwijzingen naar het heden op verschillende niveaus kan worden gesteld dat *The Favourite* meer over het heden dan over het verleden zegt. Hoewel er genoeg genre elementen terug te vinden zijn in de film op basis waarvan een genreclaim kan worden gedaan in de richting van het kostuumdrama, wordt er ook op meerdere manieren gebroken met de genreconventies. Hieronder volgen een aantal voorbeelden uit de analyse die dit illustreren.

Anachronisme

Een van de deelvragen van dit onderzoek was welke rol anachronisme speelt bij het breken van de genreconventies. Anachronisme wordt in *The Favourite* ingezet om hedendaagse thema's uit te lichten. Door de inzet van hedendaagse elementen wordt gedurende de film steeds naar het heden

⁹⁴ Idem, 89.

verwezen. Dit gebeurt op verschillende niveaus. Wat cinematografie betreft is het meest anachronistische element de *Fish Eye* lens. Hoewel uit de analyse bleek dat er niet maar één functie aan de lens kon worden toegekend, zorgt de *Fish Eye* lens wel voor een paradox: ondanks dat door het gebruik van deze lens de nadruk wordt gelegd op de enorme ruimtes van het paleis, lijken de personages gevangen in de ruimte. Hiermee wordt hun eenzaamheid benadrukt en een vervreemdend effect gecreëerd. Daarbij doet de lens denken aan moderne technologieën als beveiligingscamera's die ook vaak worden ingezet bij realityprogramma's waarmee een link met het heden wordt gelegd en het beklemmende gevoel van 'in de gaten gehouden worden' wordt versterkt.

Ook op het gebied van *mise-en-scène* wordt herhaaldelijk gebruik gemaakt van anachronisme. Een van de scènes waarin dit naar voren komt, is de balscène. Hoewel balscènes hier tot een conventioneel element worden beschouwd, zijn de dansbewegingen verre van conventioneel. Deze danspassen roepen een associatie op met hedendaagse dansstijlen als breakdance, waarmee opnieuw wordt gebroken met genreconventies. Een ander anachronistisch element in *The Favourite* zijn de kostuums. Op het eerste gezicht wordt vastgehouden aan de stijl van de periode en de silhouetten die toen gebruikelijk waren. Dit zorgt voor een semantisch element dat in verband kan worden gebracht met het kostuumdrama. De materialen zijn daarentegen hedendaags en ook het kleurenpatroon van zwart- wit is misplaatst in de tijd, waarmee naar het heden wordt gerefereerd.

Gender en machtsverhoudingen

Gender speelt ook een belangrijke rol bij het breken met genreconventies. Door middel van semantische en syntactische elementen worden in *The Favourite* moderne ideeën over gender onder de aandacht gebracht. De vrouwelijke personages hebben de controle en de macht in de film. De representatie van de mannelijke personages vormt een schril contrast met hoe de vrouwelijke personages zijn neergezet, wat de sterke vrouwelijke personages en hun veelzijdigheid nog eens benadrukt. Dit is niet alleen terug te zien in het handelen van de personages, maar ook in de manier waarop ze zijn gekleed en de manier waarop ze in beeld worden gebracht. Hiermee wijkt *The Favourite* af van traditionele genderhiërarchieën en wordt op deze manier gebroken met de conventies van het genre. Ook de moderne ideeën over gender in dit onderzoek beschouwd als een vorm van anachronisme.

Kostuumdrama met hedendaagse twist

Door deze hedendaagse elementen en thema's in de context te plaatsen van het verleden, worden ze extra benadrukt. Hedendaagse thema's en problematiek worden dus geaccentueerd, doordat ze worden afgezet tegen het verleden. Hoewel anachronisme in *The Favourite* relatief subtiel is toegepast en niet altijd op het eerste gezicht te zien is, weet de film wel een hedendaagse twist te geven aan een genre wat over het algemeen geassocieerd wordt met meer traditionele denkbeelden.⁹⁵ Het zijn vooral semantische elementen als setting, kostuums en make-up en veelvoorkomende zaken als het houden van een bal (hoewel met een moderne twist) die ervoor zorgen dat deze film onder het genre kostuumdrama geduid moet worden. Op syntactisch niveau staan echter hedendaagse denkbeelden centraal die voor een breuk met conventies zorgen. Het

⁹⁵ Monk, "The British 'heritage film,'" 122; Pidduck, "The Body Gendered Discourse," 102.

voornaamste voorbeeld hiervan is genderproblematiek. Hiermee zegt de film meer over de tijd waarin deze is gemaakt dan over de tijd waarin het verhaal zich afspeelt.

Beperkingen en aanbevelingen

In deze paragraaf zullen de beperkingen van dit onderzoek en een aantal aanbevelingen voor vervolgonderzoek kort aan bod komen.

Een van de deelvragen van dit onderzoek is wat de genredefinitie is van het kostuumdrama. Uit literatuuronderzoek kwam echter geen duidelijke definitie van het genre naar voren. Een van de redenen hiervoor kan worden uitgelegd met het werk van Altman. Uiteindelijk gaan Altman *en* dit onderzoek niet uit van *generic fixity*.⁹⁶ Dit betekent dat de grenzen tussen genres niet vaststaan en dat er bepaalde elementen zijn tussen genres die kunnen overlappen. Op basis van de literatuur en mijn eigen genrekennis heb ik in het theoretisch kader wel geprobeerd een aantal veelvoorkomende semantische en syntactische elementen toe te kennen aan het genre. Hoewel ik me bewust ben van de subjectiviteit van deze methode hoop ik hiermee toch iets bij te kunnen dragen aan het debat omtrent de duiding van het kostuumdrama.

Ook is de neoformalistische benadering van Thompson deels een subjectief proces. Je eigen ervaringen, aannames en voorkennis hebben invloed op hoe je een film benadert. Thompson omschrijft het als volgt: "Neoformalists call norms of prior experience *backgrounds*, since we see individual films within the larger context of such prior experience."⁹⁷ Het is dus belangrijk om als analist stil te staan bij de voorgaande ervaringen die je hebt en de film in de bredere context hiervan te plaatsen. In het geval van dit onderzoek berust de analyse op de voorkennis van genres, in bijzonder het kostuumdrama. De bestaande kennis over het kostuumgenre vormde namelijk het vertrekpunt van de analyse, omdat *The Favourite* werd geanalyseerd in het licht van bestaande genreconventies.

Tevens is de verdeling van de sequenties een subjectief proces. Iemand anders zou ze op een andere manier kunnen verdelen. Ook moet er een kanttekening worden geplaatst bij de gekozen sequenties die mee worden genomen in de shotanalyse. Hoewel deze sequenties weloverwogen zijn geselecteerd, hoeft dit niet te betekenen dat het per definitie de meest geschikte zijn om aan de analyse te onderwerpen.

Door Altmans semantische/syntactische benadering en de neoformalistische benadering van Kristin Thompson te combineren voor dit onderzoek is meer inzicht verkregen in hoe *The Favourite* zich verhoudt tot het kostuumgenre. Bij deze inzichten staat centraal hoe de film breekt met genreconventies en welke rol anachronisme en gender hierin spelen. Om meer te weten te komen over de genre-toekenning van kostuumdrama's zou het een waardevolle toevoeging zijn om ook andere films die doorgaans als kostuumdrama worden geclassificeerd, zoals *Marie Antoinette* (2006) of *Little Women* (2019), te onderwerpen aan een soortgelijk onderzoek. Tot slot, zou een contextualisering van de historie van dit genre ook waardevolle inzichten kunnen geven.

⁹⁶ Altman, *Film/Genre*, 13.

⁹⁷ Thompson, "Neoformalist Film Analysis," 21.

Bronnenlijst

- Altman, Rick. *Film/Genre*. London, United Kingdom: British Film Institute, 1999.
- Bordwell, David. *Figures traced in light: on cinematic staging*. Los Angeles: University of California Press, 2005.
- Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction*. Eleventh Edition. Wisconsin: McGraw-Hill, 2017.
- Cooke, Paul, en Rob Stone. *Screening European Heritage: Creating and Consuming History on Film*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2016.
- Craven, Allison. "Period features, heritage cinema: Region, gender and race in *The Irishman*". *Studies in Australasian Cinema* 5, nr. 1 (2011): 31–42.
- De Valck, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- Elsaesser, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Elsaesser, Thomas. *The Persistence of Hollywood*. Florence: Taylor and Francis, 2012.
- Galt, Rosalind. "Default Cinema: Queering Economic Crisis in Argentina and Beyond." *Screen* 54, nr. 2 (2013): 62–81.
- Gilligan, Sarah. "Heaving Cleavages and Fantastic Frock Coats: Gender Fluidity, Celebrity and Tactile Transmediality in Contemporary Costume Cinema." *Film, Fashion & Consumption* 1, nr. 1 (2011): 7–38. https://doi.org.proxy.library.uu.nl/10.1386/ffc.1.1.7_1.
- Gorfinkel, Elena. "The Future of Anachronism: Todd Haynes and the Magnificent Andersons." *Cinephilia* (2005): 156. (153-167)
- Kennedy, Todd. "Off with Hollywood's head: Sofia Coppola as feminine auteur," *Film criticism* 35 nr. 1 (2010): 37-59.
- Martin, Adrian. *Mise En Scène and Film Style. From Classical Hollywood to New Media Art*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Metzidakis, Stamos. "No Bones to Pick with Lanthimos's Film *Dogtooth*." *Journal of Modern Greek Studies* 32, nr. 2 (2014): 367–92. <https://doi.org/10.1353/mgs.2014.0046>.
- Mittell, Jason. "A Cultural Approach to Television Genre Theory". *Cinema Journal* 40, nr. 3 (2001): 3–24.
- Monk, Claire, en Amy Sargeant. *British Historical Cinema*. London, United Kingdom: Routledge, 2002. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1968787>.
- Monk, Claire. "The British 'heritage film' and its critics." *Critical Survey* 7, nr. 2 (1995): 116-124.
- Papadimitriou, Lydia. "Greek Cinema as European Cinema: Coproductions, Eurimages and the Europeanisation of Greek Cinema." *Studies in European Cinema*, 2018. <https://doi.org/10.1080/17411548.2018.1442620>.
- Paxson, James. "The Anachronism of Imagining Film in the Middle Ages: Wegener's *Der Golem* and Chaucer's *Knight's Tale*." *Exemplaria* 19, nr. 2 (2007): 290 – 309.

- Pidduck, Julianne. "The Body Gendered Discourse in British and French Costume and Heritage Fictions." *Cinémas* 22, nr. 2-3 (2012): 101-125.
- Robé, Chris. "Taking Hollywood Back: The Historical Costume Drama, the Biopic, and Popular Front U.S. Film Criticism". *Cinema Journal* 48, nr. 2 (2009): 70–87.
- Mulvey, Laura, en Anna Backman Rogers, eds. *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
www.jstor.org/stable/j.ctt16d6996.
- Smelik, Anneke. *And the Mirror Cracked: a Study of Rhetoric Feminist Cinema* (Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1995), 94-95.
- Sutherland, Jean-Anne. "Constructing empowered women: Cinematic images of power and powerful women." *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. Thousand Oaks: Sage, 2013. 149-161.
- Thompson, Kristin. "Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods." In *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 3–47. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Varmazi, Eleni. "The Weirdness of Contemporary Greek Cinema." *Film International* 17. nr. 1 (March 1, 2019): 40–49. https://doi.org/10.1386/fiin.17.1.40_1.
- Verstraten, Peter. "The Narrative Principles of Genre" *Film Narratology*, 171-187. University of Toronto Press. 2009.
- Vidal, Belén. *Heritage Film: Nation, Genre, and Representation*. New York: Columbia University Press, 2012. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=909598>.

Video's

- Film 4. "Sandy Powell talks costume design in The Favourite | Film4 behind the scenes." YouTube video. 2:00. 28 januari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=AUW7b-6CZm8>.
- Historic Royal Palaces. "Costumes from The Favourite at Kensington Palace." YouTube video. 3:42. 17 februari, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=UBlaObzi-fw&t=1s>.

Artikelen

- Chaplinsky, Joshua. "Yorgos Lanthimos Is Not the Leader of the Greek New Wave: An Interview with the Director of Alps and Dogtooth." *Screenanarchy*. 2012.
- Gleiberman, Owen. "Film Review: 'The Favourite'." *Variety*. 30 augustus, 2018.
<https://variety.com/2018/film/reviews/the-favourite-review-emma-stone-rachel-weisz-1202921600/>
- Kemp, Philip. "The Favourite review: a rich and ribald royal farce." *British Film Institute*. 23 december, 2019. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/favourite-yorgos-lanthimos-olivia-colman-queen-anne-rachel-weisz-emma-stone-yorgos-lanthimos-royal-costume-farce>
- Lewis, Hilary. "N.Y. Film Fest: 'The Favourite' Team on Historical Research Behind British Period Film." *The Hollywood Reporter*. 3 oktober, 2018.

<https://www.hollywoodreporter.com/news/favourite-team-historical-research-behind-british-period-film-1149239>

- Nordine, Michael. "The Favourite Review: Yorgos Lanthimos' Royal Drama Is His Crowning Achievement." *IndieWire*. 30 augustus, 2018. <https://www.indiewire.com/2018/08/the-favourite-review-yorgos-lanthimos-emma-stone-venice-1201998762/>.
- Reumont, Francois. "Dancing Queen." *AFC*. 20 november 2018. <https://www.afcinema.com/About-the-work-of-cinematographer-Robbie-Ryan-BSC-ISC-on-Yorgos-Lanthimos-film-The-Favourite.html?lang=fr>
- Siegel, Tatiana. "'The Favourite' Blows Up Gender Politics With the Year's Most Outrageous Love Triangle." *The Hollywood Reporter*. 14 november, 2014. <https://www.hollywoodreporter.com/features/favourite-blows-up-metoo-gender-politics-love-triangle-1160665>
- Slattery, James Lawrence. "Film Review". *Intellect*, *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 4, nr. 2 (1 juni 2019): 223–26. https://doi.org/info:doi/10.1386/gsmppc_00007_5.
- Smit, Floortje. "The Favourite is verschrikkelijk grappig en oneindig tragisch." *De Volkskrant*. 2 januari, 2019. <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/the-favourite-is-verschrikkelijk-grappig-en-oneindig-tragisch-vijf-sterren~ba553632/>.
- Waardenburg, André. "Een heerlijk vileine machtsstrijd in The Favourite." *NRC*. 31 december, 2018. <https://www.nrc.nl/nieuws/2018/12/31/een-heerlijk-vileine-machtsstrijd-in-the-favourite-a3127495>
- Silman, Anna. "The Real Sex Lives of Historical Queens." *The Cut*. 14 december, 2018. <https://www.thecut.com/2018/12/how-accurate-are-the-sex-scenes-in-the-favourite.html>
- Luers, Erik. "Editor Yorgos Mavropsaridis on Crafting a Different Kind of Period Piece in 'The Favourite'." *No Film School*, 3 december, 2018. <https://nofilmschool.com/2018/12-yorgos-mavropsaridis-favourite>

Bijlagen

Bijlage I: Sequentieanalyse

Nr.	Tijd (min.)	Sequentietitel	Inhoud	Wie
	00:00:00-00:00:42	Openingstitels I	Logo's van filmproductie en filmdistributiebedrijven	
	00:00:42-00:01:01	Openingstitels II	Credits filmproductiemaatschappijen en possessory credits (A Film By Yorgos Lanthimos)	
1	00:01:01-00:01:53	Proloog: Love has limits	Queen Anne staat in haar vertrekken en haar mantel wordt afgenomen door dienstmeisjes. Queen Anne wil dat Sarah haar konijnen begroet, maar Sarah weigert dit te doen en zegt: "Love has limits." Waarop Queen Anne antwoordt: "It should not."	Queen Anne Sarah
	00:01:53-00:01:59	Titel	The Favourite	
2	00:01:59-00:02:42	You do not lisp but you are mad	Introductie van Queen Anne en Sarah. Queen Anne schenkt Sarah een paleis. Sarah vindt het gebaar buitensporig vooral vanwege de oorlog die gaande is. Queen Anne blijkt helemaal niet op de hoogte te zijn van wat er op politiek niveau speelt.	Queen Anne Sarah
I	00:02:42-00:02:48	Deel I	This Mud Stinks	
3	00:02:48-00:05:40	A monster for the children to play with perhaps	Introductie Abigail. Abigail zit in een overvolle koets richting het paleis. Abigail klopt aan en zit helemaal onder de modder. Ze komt bij Sarah terecht en vertelt dat ze een brief heeft van hun tante en verontschuldigd zich voor hoe ze eruitziet. Sarah kijkt haar minachtend aan. <i>Flashback naar het moment dat Abigail uit de koets valt.</i> Abigail blijkt een nicht van Sarah te zijn en is opzoek naar werk.	Abigail Sarah
4	00:05:40-00:07:42	Horatio has done it again	Introductie politici. De politici houden een eendenrace. Robert Harley, de partijleider van de Tory's, confronteert Sarah met haar nieuwe paleis. Harley is van mening dat de oorlog moet stoppen. De Whigs onder leiding van Sidney Godolphin vinden dat de oorlog door moet gaan. Sarah neemt de politieke verplichtingen van Queen Anne over.	Sarah Harley Godolphin
5	00:07:42 - 00:13:32	You might need gloves	Abigail deelt een slaapruijme met de dienstmeisjes. Ze wordt gepest door de anderen. Queen Anne ligt 's avonds vanwege haar jicht met veel pijn in bed. Abigail	Abigail Queen Anne

			wordt opgetrommeld om haar been te verzorgen.	
6	00:13:32 - 00:18:38	Which country is that again?	's Ochtendsvroeg verlaat Abigail stiekem het paleis om kruiden te plukken. Ze liegt om de vertrekken van Queen Anne binnen te komen en smeert de kruiden op Queen Anne's been. Wanneer Queen Anne laat merken dat het kruidenmengsel verlichting biedt, krijgt Abigail promotie.	Queen Anne Sarah Abigail
II	00:18:38- 00:18:43	Deel II	I Do Fear Confusion And Accidents	
7	00:18:43- 00:23:36	Your mascara is running	A. Abigail is nu Sarah's persoonlijke dienstmeid. Sarah deelt politici Harley en Godolphin namens Queen Anne mee dat ze de oorlog moeten voortzetten. Om hiervoor te kunnen betalen zal de landelijke belasting worden verhoogd. Harley is het hier helemaal niet mee eens en krijgt een woedeaanval. Abigail bevindt zich hierbij op de achtergrond, maar luistert wel aandachtig. Lord Marlborough vertrekt met het leger om de oorlog voort te zetten. B. Abigail zorgt ervoor dat Queen Anne ervan op de hoogte is dat zij degene is die het kruidenmengsel voor haar been heeft gemaakt.	Sarah Harley Godolphin Abigail Queen Anne
8	00:23:36- 00:26:10	Let's shoot something	A. Sarah neemt Abigail mee duiven schieten. Uit het gesprek blijkt dat Sarah het belang van Engeland voor alles plaatst. B. Vervolgens vindt er een ontmoeting plaats in de gangen tussen Abigail en Masham.	Sarah Abigail Abigail Masham
9	00:26:10- 00:30:01	Shall we go fast?	Er vindt een bal plaats met muziek en dans. Sarah danst met Samuel Masham. Queen Anne slaat hen gade en verstoort dan de dans door te zeggen dat ze onmiddellijk moeten stoppen. Ze vertelt Sarah dat ze weg wil. Net voor haar vertrek zegt ze tegen Harley dat hij gelijk heeft en dat ze te ver is gegaan met het verhogen van de belasting voor de oorlog en dat het moet blijven zoals het was. Sarah brengt Queen Anne terug naar haar vertrekken.	Sarah Queen Anne
10	00:30:01- 00:34:45	Fuck me	A. Abigail blijkt boven in de vertrekken te zijn om een boek uit te kiezen, terwijl Sarah en Queen Anne binnen komen. Sarah en Queen Anne hebben seks en Abigail verlaat zachtjes de vertrekken zonder gezien te worden. B. Op de gang benadert Harley Abigail in de hoop dat ze voor hem de koningin en Sarah wil bespioneren om dichterbij Queen Anne te komen. Abigail gaat hier echter niet in mee.	Queen Anne Sarah Abigail Harley Abigail

11	00:34:45-00:40:37	I'm a person of honour even if my station is not	Abigail vertelt Sarah tijdens de tweede schietsessie dat Harley haar heeft gevraagd om informatie met betrekking tot haar, de koningin en Godolphin door te spelen. Abigail belooft echter dat ze niets door zal vertellen. Ondertussen gaat behalve de fysieke gezondheid van Queen Anne ook de mentale gezondheid van Queen Anne achteruit en dreigt ze zelfs uit het raam te springen.	Abigail Sarah Queen Anne
III	00:40:37-00:40:42	Deel III	What An Outfit	
12	00:40:42-00:43:35	I lost some seventeen children	Terwijl Sarah druk is met staatszaken en politieke beslissingen maken, wordt Abigail eropuit gestuurd om Queen Anne te vermaken en te verzorgen.	Abigail Queen Anne
13	00:43:35-00:46:46	Are you here to seduce or rape me?	A. Masham brengt Abigail's avonds een bezoek in haar kamer om haar te verleiden, maar Abigail gaat er niet in mee. B. Sarah en Queen Anne gaan paardrijden.	Abigail Masham Queen Anne Sarah
	00:46:46-00:46:51	Deel IV	A Minor Hitch	
14	00:46:51-00:53:56	Jealousy	A. Terwijl Queen Anne's mentale gezondheid achteruitgaat en Sarah zich met politieke zaken bezighoudt, brengen Abigail en Queen Anne steeds meer tijd samen door. B. Tijdens de derde schietsessie van Abigail en Sarah komt een van de dienstbodes namens Queen Anne naar Abigail vragen in plaats van naar Sarah. Sarah is boos dat Queen Anne haar jaloeiers probeert te maken en confronteert haar.	Abigail Queen Anne Abigail Sarah
15	00:53:56-01:02:54	Rub my legs	Abigail en Masham flirten met elkaar in het bos. Als Abigail terugkeert gaat ze naakt in Queen Anne's bed liggen slapen. Wanneer Queen Anne Abigail aantreft in haar bed stuurt ze haar weg. Die nacht laat Queen Anne Abigail ophalen. Ze hebben seks en Sarah treft de twee later slapend in bed aan.	Abigail Queen Anne
16	01:02:54-01:06:24	A liar and a thief	De volgende ochtend beschuldigt Sarah Abigail van leugens en ontrouw. Ze wordt meteen ontslagen als persoonlijke dienstmeid. Abigail besluit hierop om het ook harder te gaan spelen en is vastberaden om Queen Anne voor zich te winnen. Queen Anne benoemt Abigail tot haar persoonlijke kamermeid tot grote ergernis van Sarah.	Sarah Abigail
	01:06:24-01:06:31	Deel V	What If I Should Fall Asleep and Slip Under?	
17	01:06:31-01:10:19	Just imagine its hot	Queen Anne en Abigail zijn in de spa wanneer Sarah erbij komt. Met grapjes en herinneringen weet Sarah Queen Anne te charmeren.	Queen Anne Abigail Sarah

		chocolate		
18	01:10:19-01:15:13	I'm on my side	<p>A. Abigail gaat over op een andere tactiek en vergiftigt Sarah. Sarah vertrekt te paard. Tijdens de tocht begint het gif te werken, ze valt van haar paard en raakt bewusteloos.</p> <p>B. Abigail benadert Harley en komt terug op zijn voorstel. Ze zal hem helpen als hij haar een gunst verleent. Hij moet ervoor zorgen dat ze met Masham kan trouwen.</p>	Queen Anne Abigail Sarah Abigail Harley
	01:15:13-01:15:18	Deel VI	Stop Infection	
19	01:15:18-01:22:40	It is fun to be Queen sometimes	<p>A. Harley plant een zaadje bij Queen Anne met betrekking tot het huwelijk tussen Abigail en Masham.</p> <p>B. Sarah blijkt nooit te zijn teruggekomen naar het paleis. In eerste instantie besluit Queen Anne niet naar haar te zoeken. Ondertussen is Sarah ziek en zwaargewond in een bordeel beland. Uiteindelijk laat Queen Anne toch naar haar zoeken.</p> <p>C. Terwijl Sarah weg is besluit Queen Anne dat Abigail weer een dame moet worden en arrangeert een huwelijk met Masham.</p>	Queen Anne Harley Sarah Queen Anne Queen Anne Abigail
20	01:22:40-01:26:37	Congratulations on your wedded bliss	Sarah voelt zich beter en verlaat het bordeel. Bij terugkomst in het paleis is ze onaangenaam verrast dat Abigail nu getrouwd is.	Sarah Abigail
21	01:26:37-01:28:33-	Goodnight Lady Marlborough	Sarah vraagt Queen Anne om Abigail te ontslaan. Maar Queen Anne weigert en neemt Sarah's politieke adviezen niet meer aan.	Queen Anne Sarah
	01:28:33-1:28:39	Deel VII	Leave That, I Like It	
22	1:28:39-1:36:56	Ruin me? You'd do that?	<p>A. Sarah wil dat Queen Anne de oorlog voortzet, de belasting verdubbelt en dat Abigail wordt ontslagen. Queen Anne gaat er niet in mee. Sarah dreigt de liefdesbrieven die Queen Anne aan haar heeft gericht naar de pers te lekken als ze niet akkoord gaat.</p> <p>B. Queen Anne zet Sarah het kasteel uit en benoemt Harley tot prime minister.</p>	Queen Anne Sarah
	1:36:56-01:37:03	Deel VIII	I Dreamt I Stabbed You In The Eye	
23	01:37:03-01:39:33	Are you drunk?	Abigail heeft vrij spel nu Sarah weg is. De zorg voor Queen Anne komt op de twee plek nu ze met haar nieuwe status allemaal extravagante feestjes bij kan wonen.	Abigail Queen Anne

24	01:39:33-01:42:58	Your point?	Godolphin probeert Queen Anne en Sarah weer te herenigen door Sarah haar een brief te laten schrijven.	Queen Anne Sarah Godolphin
25	01:42:58-01:48:29	She must be ruined	Abigail verzint dat Sarah en Lord Marlborough grote sommen geld hebben gestolen en onderschept een brief van Sarah aan Queen Anne die ze verbrand. Sarah en Marlborough worden uit het land verbannen.	Queen Anne Abigail Sarah Lord Marlborough
26	01:48:29-01:53:29	How dare you touch the Queen like that!	Abigail stapt met haar voet op een van Queen Anne's konijnen. Queen Anne vraagt Abigail om haar been te masseren terwijl de konijnen rond bewegen. Beelden van Abigail die op de grond zit voor Queen Anne, Queen Anne's gezichtsuitdrukking en de huppelende konijnen gaan in elkaar over (superimposition).	Queen Anne Abigail
	01:53:29-01:59:29	Aftiteling		

Bijlage II: Legenda

Camera afstand:

Extreme close-up (XCU): Klein gedeelte van het gezicht in frame

Close-up (CU): Hoofd en schouders in frame

Medium close-up (MCU): Lichaam vanaf de borst in frame

Medium shot (MS): Vanaf de taille tot boven het hoofd in frame

Medium long shot (MLS): Vanaf de knie tot boven het hoofd in frame

Long shot (LS): Hele lichaam in frame, maar achtergrond is sterker aanwezig.

Extreme long shot (XLS): Lichaam is niet te zien of zeer klein in het frame

Camerabeweging:

Pan (P)

Tilt (T)

Crane (C)

Tracking/Dolly (D)

Handheld (H) – In *The Favourite* maakte cinematograaf Robbie Ryan gebruik van een Double Helix stabilizer.⁹⁸

Camerapositie:

Laag (L)

Normaal (N)

Hoog (H)

⁹⁸ Francois Reumont, "Dancing Queen," *AFC*, 20 november 2018, <https://www.afcinema.com/About-the-work-of-cinematographer-Robbie-Ryan-BSC-ISC-on-Yorgos-Lanthimos-film-The-Favourite.html?lang=fr>

Bijlage III: Shotanalyse

Sequentie I (00:01:00-00:05:39) – Sequentie 1-3.

Shots		Mise-en-scene			Camera		
NR.	Tijdsduur	Setting	Kostuum, make-up, rekvisieten	Staging	Positie	Afstand	Beweging
1	00:01:00-00:01:15	Paleis - Queen Anne's slaapkamer. Groot, bont vertrek met kroonluchters, patronen, gordijnen, kunst, tapijten en spiegels.	Queen Anne draagt een enorme wit met zwart gestipte mantel. Haar jurk eronder heeft hetzelfde patroon. Sarah en de dienstmeisjes zijn donker gekleed.	De mantel van Queen Anne wordt afgenomen door twee dienstmeisjes en Sarah kijkt toe.	N	XLS	D richting Queen Anne
2	00:01:15-00:01:25		Queen Anne draagt gouden juwelen. Een kroon, oorbellen en een parelketting.	Queen Anne's kroon wordt afgenomen door een dienstmeisje. Anne strekt haar nek.	N	CU	-
3	00:01:25-00:01:28		Sarah draagt een zwarte jurk met witte kanten details. Ook heeft ze een zwarte choker om.	Sarah staat met handen gevouwen liefdevol toe te kijken en pakt de stoel naast haar even vast.	N	MS	Lichte zoom
4	00:01:28-00:01:31			Queen Anne kijkt achterom en glimlacht dan naar Sarah.	L	MS	-
5	00:01:31-00:01:35			Sarah kijkt naar Queen Anne.	N	MS	Lichte zoom
6	00:01:35-00:01:41			Queen Anne wijst in de richting van de konijnen in hun kooien op de achtergrond.	L	MS	-
7	00:01:41-00:01:43			Sarah kijkt in de richting van de konijnen en trekt een bedenkelijk gezicht.	N	MS	-
8	00:01:43-00:01:47		Er staan drie konijnenhokken bij het raam met zwart-witte konijnen erin.	De konijnen bewegen in hun kooi.	N-H	MS	Zoom naar de konijnen toe
9	00:01:47-00:01:51			Sarah kijkt naar Queen Anne, ze zijn in gesprek.	N	MS	Lichte zoom
10	00:01:51-00:01:52			Queen Anne kijkt stellig, ze zijn in gesprek.	L	MS	-
11	00:01:52-00:01:59	Zwart scherm, witte letters.	De filmtitel komt in beeld: <i>The Favourite</i>				
12	00:01:59-00:02:05	Paleis – Queen	Er staat een groot	Sarah en Queen Anne staan bij	N	XLS	Lichte zoom

		Anne's slaapkamer. In de hoek van de kamer bij de deur. De hele wand is bedekt met tapijten en schilderijen.	boeket bloemen op de tafel naast de deur. Queen Anne heeft nog steeds haar witte jurk met zwarte vlekken aan en Sarah de zwarte jurk met witte kanten details. Sarah is geblinddoekt.	de deur. Queen Anne maakt de deur open en Sarah verlaat op de tast de ruimte.			
13	00:02:05-00:02:09	Paleis – donkere gangen.	Sarah nog steeds geblinddoekt. Queen Anne houdt een kaars vast.	Sarah loopt voorop en Queen Anne volgt haar.	L	MS	Handheld
14	00:02:09-00:02:14	Paleis – slaapkamer van Sarah. Donker hout. De achterwand bestaat uit boekenkasten.	Sarah draagt nog steeds een blinddoek.	De deur gaat open en Sarah komt op de tast binnen, gevolgd door Queen Anne.	N	XLS	D richting de deur
15	00:02:14-00:02:16		Een grote maquette van een paleis staat links bij het raam.	Queen Anne laat Sarah geblinddoekt rondjes draaien voor de maquette.	N	LS	-
16	00:02:16-00:02:29			Queen Anne staat samen met Sarah bij de maquette en neemt de blinddoek bij Sarah af. Sarah kijkt en draait zich om naar Queen Anne. Vervolgens loopt ze langs de tafel met de maquette.	L	MS	D wanneer Sarah langs de tafel loopt
17	00:02:29-00:02:36		Links twee stoelen en een bankstel met bloemenpatroon in beeld.	Queen Anne en Sarah staan rondom de maquette. Sarah loopt er langs. Ze praten met elkaar.	N	LS	-
18	00:02:36-00:02:41			Queen Anne met de blinddoek nog in haar handen kijkt in de richting van Sarah en dan naar de maquette.	N	MS	-
19	00:02:41-00:02:47	Zwart scherm, witte letters.	Deel I: This Mud Stinks				
20	00:02:47-00:02:52	Op een bospad.	Een zwarte koets met vier zwarte paarden.	Er rijdt een koets met vier paarden door het bos.	L	XLS	D van links naar rechts. Lens: Fish Eye
21	00:02:52-00:03:02	In de koets.	Abigail draagt een zilverkleurige jurk met een rieten hoedje.	Abigail zit in de koets tussen mensen in. Ze houdt een tas tegen haar borst geklemd. Links van haar zit een vrouw met twee	N	MS	Handheld - Camera hobbelt met de koets mee.

				kinderen en rechts van haar een man. Ze kijkt uit het raam naar buiten en wanneer ze voor zich uit kijkt glimlacht ze.			
22	00:03:02-00:03:07		De vrouw links draagt een beige jurk met donker keurslijf en handschoenen. De man in het midden draagt een rood met blauw uniform met hoed. De man rechts draagt beige en blauw en heeft een wandelstok.	De man in het midden lacht in de richting van Abigail en brengt zijn hand naar zijn kruis.	N	MS	Handheld - Camera hobbelt met de koets mee. POV Abigail
23	00:03:07-00:03:10			Abigail richt haar blik iets naar beneden en staart.	N	MCU	Handheld - Camera hobbelt met de koets mee.
24	00:03:10-00:03:16	Op de weg richting het paleis. De koets op de voorgrond en het paleis op de achtergrond.		De koets nadert het paleis.	N	XLS	D achter de koets aan.
25	00:03:16-00:03:29	Paleis - Voor de deur van het paleis.	Abigail draagt de zilverkleurige jurk met de rieten hoed. Er zit modder op haar gezicht, hals en jurk.	De deur wordt open gedaan. Abigail staat voor de deur. Ze geeft degene die open doet een brief.	L-N	CU	-
26	00:03:29-00:03:37	Paleis – binnen in hal voor de werknemers.	De kokkin draagt een blauwe denim overjurk met een witte bloes en een wit kapje op haar hoofd.	Het hoofd van de keuken opent de deur voor Abigail en loopt richting de deur links. Abigail doet de deur achter zich dicht en snelt zich achter de kokkin aan.	N	XLS	D volgt Abigail in haar beweging van deur naar deur.
27	00:03:37-00:03:45	Paleis – Keuken.	In de keuken staan allerlei witte aardewerken potten.	Abigail snelt zich achter de kokkin aan de keuken binnen. Ze pakt een stuk brood. De kokkin draait zich om en geeft haar brief terug.	L-N	MLS	D volgt Abigail.
28	00:03:45-00:03:52		Alle keukenhulpen dragen een blauwe denim overjurk met een witte blouse en een wit kapje op hun hoofd. Op	De keukenhulpen houden zich bezig met bereiden van eten terwijl Abigail haar brood eet.	N-H	XLS	Lens: Fish Eye

			het werkblad liggen allemaal etenswaren en rechts brand een vuur met vlees aan het spit.				
29	00:03:52-00:04:10	Paleis – gangen. In de gangen is alles van donker hout gemaakt: de vloer, het plafond, de muren en de deuren. Er hangt een schilderij met gouden lijst aan de muur.		Abigail wordt naar boven begeleid door een van de keukenhulpen.	L	XLS>MLS	Handheld – nadert Abigail die de trap op komt en volgt haar.
30	00:04:10-00:04:18		Abigail is nog steeds heel vies van de modder en heeft de brief in haar hand.	De keukenhulp wijst Abigail op een deur. Abigail kijkt naar de hulp, zegt iets en gaat naar binnen.	N	LS>MS	D – nadert Abigail die de deur in gaat.
31	00:04:18-00:04:21	Paleis – vertrekken.		Abigail komt de kamer binnen.	N	LS	-
32	00:04:21-00:04:23			Abigail kijkt verschrikt terwijl ze de deur achter zich dicht doet en zegt iets.	N-L	MS	-
33	00:04:23-00:04:29	In de ruimte is een zithoek met bank en stoelen. Alles in van hout en aan de muur hangen tapijten en schilderijen.	Godolphin links draagt een donkerblauw kostuum met witte details en een donkergrijze pruik. Lord Marlborough in het midden draagt een rood kostuum met witte details en een grijze pruik. Sarah draagt en zwarte jurk met witte kanten details, draagt oorbellen en heeft een choker om haar hals.	Sarah, Godolphin en Lord Marlborough staan in de vertrekken om een spelbak heen. Ze kijken allemaal in de richting van Abigail en Sarah zet haar keu op de grond.	L-N	LS>MLS	C nadert Sarah vloeiend en snel
34	00:04:29-00:04:34			Abigail nadert Sarah en wil de brief overhandigen.	L	MS	D volgt Abigail
35	00:04:34-00:04:37			Lord Marlborough kijkt naar Sarah en Sarah kijkt verschrikt in de richting van Abigail.	L	MLS	-
36	00:04:37-00:04:42		De modder op Abigail's gezicht is goed te zien	Terwijl Abigail haar arm uitstrekt om de brief te overhandigen kijkt	L	MS	-

			in dit shot.	ze naar beneden, naar haar jurk. Ze richt zich weer op Sarah, Godolphin en Lord Marlborough en verontschuldigt zich voor haar voorkomen.			
37	00:04:42-00:04:44	In de koets.		<i>Flashback</i> – Abigail zit tussen de vrouw met haar kinderen en de man in de koets. Zie shot 21.	N	MCU	Handheld
38	00:04:44-00:04:45			<i>Flashback</i> – Abigail verlaat de koets en met dat ze dat doet, grijpt de man in uniform naar haar billen. Abigail schrikt.	N	MS	Handheld
39	00:04:45-00:04:47	Voor het paleis naast de koets. De koets staat op de voorgrond. Naast de koets ligt een plas water en is de grond modderig. Op de achtergrond is het paleis te zien.		<i>Flashback</i> – Abigail valt uit de koets in de modder.	N	XLS	Handheld – Camera maakt een draai richting Abigail.
40	00:04:47-00:04:48		Abigail ligt met haar zilverkleurige jurk en rieten hoedje in de modder.	<i>Flashback</i> – Abigail ligt op de grond in de modder. Ze wordt nagekeken door de mensen in de koets. Terwijl Abigail omhoog komt, rijdt de koets weg.	L	MCU	-
41	00:04:48-00:04:49	Paleis – vertrekken.		Abigail – nog steeds gericht op Sarah, Godolphin en Lord Marlborough – vertelt verder.	L	MS	-
42	00:04:49-00:04:52	In de koets.		<i>Flashback</i> – De man met kostuum zit tussen de man en de vrouw in zich af te trekken terwijl hij naar Abigail kijkt.	N	MS	Handheld - Camera hobbelt met de koets mee.
43	00:04:52-00:04:54			<i>Flashback</i> – Abigail kijkt in de richting van de man en wat hij aan het doen is en kijkt dan weg.	N	MCU	Handheld - Camera hobbelt met de koets mee.
44	00:04:54-00:04:59	Paleis – vertrekken.		Abigail vertelt verder en houdt dan opnieuw haar arm op om de brief aan Sarah te overhandigen en kijkt dan naar boven.	L	MS	-

45	00:04:59-00:05:01			Sarah kijkt in de richting van Abigail en vraagt haar iets.	L	MCU	-
46	00:05:01-00:05:03			Abigail zwaait met de brief om zich heen om de vliegen weg te slaan.	L	MS	-
47	00:05:03-00:05:06			Abigail zwaait met de brief en Sarah, Godolphin en Lord Marlborough kijken toe.	N	LS	-
48	00:05:06-00:05:11			Abigail vertelt over zichzelf.	L	MS	-
49	00:05:11-00:05:15		Godolphin draagt een donkerblauw kostuum met witte kanten details en heeft een donkere pruik op. Lord Marlborough heeft een rood kostuum aan met witte kanten details en draagt een nog grotere donkere pruik.	Godolphin en Lord Marlborough staan naast elkaar, vertellen wat en kijken naar Abigail. Godolphin bekijkt Abigail van top tot teen.	L	MS	-
50	00:05:15-00:05:19			Sarah kijkt naar Abigail en zegt iets.	L	MCU	-
51	00:05:19-00:05:27			Abigail richt zich tot Sarah en vertelt dat ze opzoek is naar werk.	L	MS	-
52	00:05:27-00:05:29			Sarah reageert hierop en zegt dat ze wel als monster voor de kinderen aan het werk kan.	L	MCU	-
53	00:05:29-00:05:39			Abigail doet een monster na, gaat weer recht staan en doet dan nog een keer een monster na. Dan vertrekt haar gezicht en kijkt ze naar de brief in haar handen.	L	MS	-

Sequentie II (00:26:10-00:30:02) – Sequentie 18.

Shots		Mise-en-scene			Camera		
NR.	Tijdsduur	Setting	Kostuum, make-up, rekvisieten	Staging	Positie	Afstand	Beweging
1	00:26:10-00:26:17	<p>Paleis – vertrekken.</p> <p>De ruimte waar het bal plaatsvindt heeft een zwart-wit geruit motief. De muren zijn van donkerkleurig hout. Er hangt een bloemenkrans aan de muur en op verschillende plaatsen in de ruimte staan bloemen en kandelaars.</p>	<p>De mannen dragen allemaal een grijze of zwarte pruik. De meesten hebben een kostuum aan met de kleuren zwart en rood. De vrouwen dragen allemaal verschillende jurken, maar allemaal in het zwart-wit thema. Ook hebben ze een witte waaier in hun hand.</p>	<p>Er staan ongeveer 30 mensen klaar in de ruimte, te wachten tot Queen Anne er is en het feest kan beginnen. Ze staan allemaal richting de camera gedraaid. Dan buigen ze.</p>	N	LS	-
2	00:26:17-00:26:22		<p>Queen Anne heeft haar haren half omhoog en er steekt doorzichtige glinsterende versiering uit. Ze draagt een grote parelketting en haar beige jurk heeft studs op de mouwen en voorop zitten edelstenen. Ze draagt witte make-up op haar gezicht met rode lippenstift en blush op haar wangen in de vorm van een hartje.</p>	<p>Queen Anne komt de ruimte binnen. Ze zit in een rolstoel en wordt vooruit geduwd.</p>	N	MS	-
3	00:26:22-00:26:41		<p>De rok van Queen Anne heeft een glanzend ruitjes</p>	<p>De mensen in de zaal komen weer omhoog uit hun buiging en verspreiden zich over de ruimte.</p>	N	LS>MLS	<p>P – van Harley naar de koningin. Dan een lichte zoom.</p>

			patroon. Ook Harley is in het beige en wit gekleed. Hij draagt een lange jas, witte blouse en heeft een stok bij zich. Ook draagt hij een enorme pruik.	Uit de menigte komt Harley naar voren gerend in de richting van Queen Anne. Hij spreekt haar aan op het verhogen van de belasting en de onrust die hierdoor is ontstaan. Queen Anne zit in de rolstoel dus Harley buigt lichtelijk naar beneden tijdens het gesprek.			
4	00:26:41-00:26:45		Sarah is geheel in zwart gekleed. Ze heeft een zwarte jurk aan en haar haren opgestoken. Ook zij draagt doorzichtige versiering op haar hoofd. Ze draagt witte make-up op haar gezicht en blush op haar wangen.	Sarah komt aangelopen. Rechts van haar staat een rij mannen een dansje te doen en achterin staat een groep mannen die muziek maakt.	L	MS	D - volgt Sarah.
5	00:26:45-00:26:47		Op de kousen van Queen Anne zit een glimmend borduursel.	Alleen een stukje van de jurk en het been van Queen Anne is hier in beeld. Queen Anne tilt haar rok een beetje op en laat haar kousen zien.	H	MCU	-
6	00:26:47-00:26:51		Ook Harley draagt witte make-up op zijn gezicht en heeft blush op zijn wangen in de vorm van hartjes.	Harley toont geen interesse. Links in beeld lacht Queen Anne naar Sarah. Harley gaat door op de politiek kwestie. Queen Anne kijkt naar hem. Rechts in beeld op de achtergrond zijn mensen aan het dansen.	L	MS	-
7	00:26:51-00:27:00	De rolstoel van Queen Anne staat precies voor een boog die de zaal scheidt van een andere ruimte.		Sarah onderbreekt Harley en wijst in de richting van de hapjes. Queen Anne zit met haar handen gevouwen in de rolstoel.	N	MLS	-
8	00:27:00-00:27:03			Harley reageert met weinig interesse op Sarah en wendt zich weer tot Queen Anne.	L	MS	-
9	00:27:03-00:27:06			Queen Anne kijkt Harley aan zucht licht, kijkt weg en dan naar Sarah. Ze glimlacht, maar niet met haar ogen.	N	MS	-
10	00:27:06-			Sarah kijkt om zich heen en	N	MS	D – volgt Sarah.

	00:27:10			beweegt zich richting de menigte.			
11	00:27:10- 00:27:13			In het midden van de menigte zijn koppels aan het dansen en aan de zijkant staan een aantal mannen stil.	N	LS	D – naar de menigte toe.
12	00:27:13- 00:27:15		Masham draagt een bruine pruik. Hij heeft een witte sjaal om en een rood met zwart kostuum.	Tussen de mannen staat ook Masham. Op de voorgrond dansen mensen.	N	MS	-
13	00:27:15- 00:27:17			Sarah beweegt door de menigte en kijkt achterom. Ze draait zich om en wijst.	N	MS	D – volgt Sarah in haar bewegingen.
14	00:27:17- 00:27:20			Masham kijkt in de richting van Sarah, knikt en glimlacht.	N	MS	-
15	00:27:20- 00:27:24			Queen Anne kijkt toe in haar rolstoel. Ze doet haar ogen eventjes dicht.	N	MLS	-
16	00:27:24- 00:27:39		Alle vrouwen links hebben verschillende jurk met het zwart-wit thema. De mannen rechts hebben ook allemaal zwart-wit aan. Masham draagt nog steeds rood.	Iedereen heeft plaats gemaakt voor de dans van Sarah en Masham. Links van hen staat een rij vrouwen en rechts een rij mannen. Masham buigt heel diep voor Sarah. Ze komen nader tot elkaar en beginnen de dans. Ze draaien een aantal rondjes.	N	MLS	D – volgt Sarah en Masham.
17	00:27:39- 00:27:42			Masham tilt Sarah achter zijn rug op. Ze houdt zich aan hem vast en hij pakt haar benen. Ze draaien rondjes. Iedereen om hen heen kijkt toe.	N	MLS	-
18	00:27:42- 00:27:47			Sarah en Masham draaien rondjes en dan zet Sarah haar voeten weer op de grond.	N	MS	H – beweegt lichtelijk mee met de dans.
19	00:27:47- 00:27:51			Sarah en Masham staan nu tegenover elkaar. Terwijl ze pasjes met hun voeten maken, doen ze ook handjeklap.	N	MLS	-
20	00:27:51- 00:27:55			Sarah doet een pirouette. De rest van de mensen kijkt toe. Ze beginnen op een snel tempo handbewegingen met elkaar te maken.	N	MS	-
21	00:27:55- 00:27:58			Sarah en Masham maken op een snel tempo handbewegingen met	N	LS	-

				elkaar. Dan strekken ze hun armen. Masham pakt Sarah vast.			
22	00:27:58-00:28:02			Terwijl Masham Sarah vast heeft beweegt het achterste gedeelte van haar lichaam omhoog, wat hij accentueert met zijn hand door deze ook omhoog te bewegen op het ritme. De mannen in de achtergrond kijken toe.	N	MS	-
23	00:28:02-00:28:05			Terwijl Masham Sarah vast heeft beweegt het achterse gedeelte van haar lichaam omhoog, wat hij accentueert met zijn hand door deze ook omhoog te bewegen op het ritme. De menigte kijkt toe.	N	LS	-
24	00:28:05-00:28:06			Masham zet Sarah weer op de grond en Sarah maakt een duwbeweging met haar handen richting Masham.	N	MS	D – beweegt lichtelijk met Masham mee.
25	00:28:06-00:28:12			Masham voert een soort breakdancebewegingen naar de grond uit terwijl Sarah hem volgt en met haar rok schud.	N	MLS	D – beweegt mee achteruit terwijl Masham en Sarah dichterbij komen.
26	00:28:12-00:28:49			Queen Anne kijkt toe en glimlacht. Dan verdwijnt de glimlach en haar ogen vullen zich langzaam met tranen. Dan schreeuwt ze dat ze moeten stoppen.	N	CU	Lichte zoom. Queen Anne's emotie komt steeds dichterbij.
27	00:28:49-00:28:53			Sarah en Masham zijn halverwege een danspas waarin ze omstebeurt in de lucht schoppen en stoppen dan abrupt. Sarah beweegt zich snel richting Queen Anne.	N	MS	D – volgt Sarah heel licht uit beeld.
28	00:28:53-00:28:55		Een van de mannen draagt een dienblad met glazen. De mannen aan weerszijden van hem hebben een glas met een drankje vast.	Een groep mannen kijkt naar wat er gaande is. Harley is een van hen. Hij zet grote ogen op en volgt Sarah met zijn blik.	N	MLS	-
29	00:28:55-00:29:01		Links in beeld branden een aantal kandelaars. Rechts zien we iemands	Sarah staat gebogen over Queen Anne heen. Queen Anne zegt iets en Sarah gaat achter de rolstoel staan om haar weg te rijden. Dan	N	MLS	-

			mouw op de voorgrond.	laat Queen Anne Sarah stoppen en wendt ze zich tot Harley.			
30	00:29:01-00:29:03		Harley heeft een drankje in zijn hand.	Harley beweegt zich naar Queen Anne.	N	MLS	D – volgt Harley richting Queen Anne.
31	00:29:03-00:29:08			Queen Anne geeft Harley gelijk en besluit de belasting niet te verhogen. Sarah beweegt in de achtergrond.	N	CU	-
32	00:29:08-00:29:11			Harley zegt iets en maakt een buiging.	L	MS	-
33	00:29:11-00:29:14			Sarah rijdt Queen Anne achteruit de zaal uit in haar rolstoel.	N	MS	-
34	00:29:14-00:29:27	Paleis – gangen. De gangen zijn van donkerkleurig hout.	Om de zoveel meter staat een kandelaar met kaarsen die de gangen verlichten.	Sarah duwt Queen Anne door de gangen. Wanneer ze lang een openhaard komen draagt Sarah Queen Anne naar haar toe.	L	LS	D – beweegt naar achteren terwijl Queen Anne en Sarah naar de camera toe bewegen.
35	00:29:27-00:29:32			Sarah biedt haar excuses aan. Queen Anne kijkt boos. Ze haalt uit.	N	CU	-
36	00:29:32-00:29:41			Sarah wordt in haar gezicht geslagen door Queen Anne. De emoties op haar gezicht zijn goed zichtbaar. Sarah kijkt op naar Queen Anne. Links vooraan is de schouder van Queen Anne in beeld.	N	CU	-
37	00:29:41-00:29:51			Queen Anne kijkt boos en verdrietig naar Sarah. Ze krijgt tranen in haar ogen en dan glimlacht ze door haar tranen heen.	N	CU	-
38	00:29:51-00:30:01			Sarah staat op en pakt de rolstoel weer van achteren beet. En begint Anne met snelheid door de gangen de duwen.	L	LS	D – volgt Sarah en Queen Anne door de gangen.

Sequentie III (01:10:19-01:15:13) – Sequentie 18.

Shots		Mise-en-scene			Camera		
NR.	Tijdsdur	Setting	Kostuum, make-up, rekwisieten	Staging	Positie	Afstand	Beweging
1	01:10:19-01:10:25	Paleis – Queen Anne's slaapkamer	Abigail draagt een zwarte jurk met witte kanten details. Ze heeft een choker om haar nek. Queen Anne draagt een kamerjas over een wit nachthemd. Haar haren zijn los, ze draagt geen make-up en ze houdt één van haar konijnen vast.	Op de voorgrond zit Queen Anne op een stoel een van haar konijnen te aaien. Abigail staat achter haar en borstelt haar haren.	N-L	MCU	-
2	01:10:25-01:10:44	Groot, bont vertrek met kroonluchters, patronen, gordijnen, kunst, tapijten en spiegels. De konijnen hokken staan midden in de kamer.	Abigail's haren zijn opgestoken. Sarah draagt een broek met hoge leren laarzen. Een kort zwart jurkje en daaroverheen een lichtgrijze jas. Ze heeft haar haren in een lage staart.	Abigail borstelt het haar van Queen Anne. Ze kijkt op en beweegt uit beeld. Sarah komt de kamer binnen. Sarah nadert Queen Anne en Abigail en praat met hen. Ze doet een stap terug en buigt lichtelijk richting de konijnen.	N-L	MLS>LS	P beweging van Abigail naar Sarah.
3	01:10:44-01:10:55		De theepot is zilver en de kopjes blauw met een motief.	Op de voorgrond schenkt Abigail kopjes thee in. Op de achtergrond begroet Sarah de konijnen. Abigail pakt een klein buideltje uit de zak van haar jurk.	L	MLS	-
4	01:10:55-01:10:59			Sarah gaat bij Queen Anne zitten. Queen Anne zit met haar been omhoog. Sarah begint het konijn dat bij Queen Anne zit te aaien.	N	MLS	
5	01:10:59-01:11:01			Terwijl Sarah bij Queen Anne op de achtergrond politiek bespreekt, stopt Abigail kruiden uit het buideltje in een van de theekopjes.	L	MLS	
6	01:11:01-01:11:05		Het plateau met de theekopjes is zilver. En de blauwe kopjes hebben een motief. Het abstracte	Abigail doet de kruiden uit het buideltje in een van de kopjes. Pakt het lepeltje op dat er naast ligt en roert.	H	CU	

			patroon van Abigail's jurk, wat van ver af kant lijkt, komt nu goed in beeld. Ook Abigail draagt geen make-up.				
7	01:11:05-01:11:10			Queen Anne aait haar konijn en praat tegen Sarah. Abigail nadert vanuit achteren met thee.	N-L	MCU	-
8	01:11:10-01:11:15		Ook Sarah draagt geen make-up.	Abigail reikt Sarah een kopje thee aan. Ze neemt het aan kijkt op naar Abigail en kijkt dan naar haar kopje en vervolgens naar Queen Anne. Ze pakt haar kopje op en kijkt naar Queen Anne.	N	MS	Lichte zoom
9	01:11:15-01:11:19			Queen Anne kijkt naar Sarah terwijl ze haar kopje thee vasthoudt. Ze kijkt naar Abigail en heft haar kopje lichtelijk.	N-L	MCU	-
10	01:11:19-01:11:23			Abigail kijkt naar Sarah en dan naar beneden.	L	CU	Abigail wordt tegen het licht in gefilmd. Hierdoor valt er schaduw over haar gezicht.
11	01:11:23-01:11:27			Sarah praat tegen Queen Anne	N	MS	-
12	01:11:27-01:11:30			Queen Anne zet Sarah op haar plek.	N-L	MCU	-
13	01:11:30-01:11:35			Sarah reageert en neemt een slok van haar thee. Ze kijkt zonder te slikken naar Abigail.	N	MS	-
14	01:11:35-01:11:39			Abigail slikt, kijkt even naar Queen Anne en dan richting Sarah.	L	CU	Abigail wordt tegen het licht in gefilmd. Hierdoor valt er schaduw over haar gezicht.
15	01:11:39-01:11:54			Sarah kijkt naar Queen, kijkt dan weg en neem nog een slok van haar thee. Ze zet het kopje terug in het schaalpje, zet het naast zich neer en staat op.	N	MS	D – volgt Sarah wanneer ze opstaat.
16	01:11:54-01:11:58			Queen Anne kijkt haar na. Ze kijkt sip, kijkt Abigail even aan, maar kijkt dan snel weg.	N-L	MCU	-
17	01:11:58-01:12:03			Abigail kijkt naar Queen Anne en kijkt dan snel naar beneden. Ze kijkt even in de richting van de deur en beweegt dan haar blik naar Queen Anne.	L	CU	Abigail wordt tegen het licht in gefilmd. Hierdoor valt er schaduw over haar gezicht.
18	01:12:03-	Paleis –	De binnenplaats is	Sarah komt aangelopen. Masham	N>L	XLS	D – volgt Sarah.

	01:12:14	binnenplaats.	bedekt met grind en een gedeelte gras. Er hangt een blauwe regen tegen de muur van het paleis. Rechts staan een aantal zwarte paarden klaar voor gebruik. Masham draagt een roodkleurig kostuum, een donkere pruik en een hoed. Sarah ziet er nog hetzelfde uit als in shot 2, alleen heeft ze nu ook handschoenen aan.	staat bij een van de paarden en Sarah zegt hem niet tegen haar te praten. Ze pakt de teugels en Masham helpt haar op het paard.			
19	01:12:14-01:12:20			Sarah gaat er in galop van door.	N	XLS	P – volgt Sarah
20	01:12:20-01:12:30	Paleis – vertrekken.	De man is helemaal naakt en vies. Hij draagt alleen een roze, rood kleurige pruik. Het kamerscherm waar hij voor staat is besmeurd met een roodkleurige substantie.	Een man staat voor een kamerscherm en wordt bekogeld met sinaasappels.	N	MLS	D – volgt de man Slowmotion
21	01:12:30-01:12:37	Paleis – gangen.	De vloer in de gang heeft een licht/donker geblokt motief. Aan het plafond hangt goudkleurige versiering. De muren zijn van hout en rechts is een haard zichtbaar met zwart-witte tegels ervoor. Abigail draagt nog steeds de zwarte jurk met witte kanten details en de choker. Haar haren zijn opgestoken.	Abigail loopt door de gangen van het paleis.	N	MLS	D – volgt Abigail van achteren terwijl ze door de gang loopt.
22	01:12:37-01:12:42	In het bos.	Een bospaadje. Aan weerskanten zijn bomen.	Sarah rijdt alleen door het bos.	N	XLS	D – volgt Sarah terwijl ze door het bos rijdt.
23	01:12:42-01:12:46	Paleis – vertrekken.	De politici zijn hetzelfde gekleed. Ze dragen een zwart gilet, met witte blouse en hebben allemaal een oranje kleurige pruik op.	De politici gooien met sinaasappels. Harley is een van hen.	N	MS	- Slowmotion

			Op de achtergrond hangen tapijten aan de muren.				
24	01:12:46-01:12:51		Er hangt een kroonluchter. Er liggen allemaal halve sinaasappels rondom de naakte man op de grond. Achter hem staat een besmeurd kamerscherm.	De naakte man wordt bekogeld met sinaasappels en probeert deze te ontwijken terwijl hij zijn kruis bedekt met zijn rechter hand.	N	LS	- Slowmotion.
25	01:12:51-01:12:56	In het bos.		Sarah rijdt door het bos.	L	LS	D – volgt Sarah van onderaf.
26	01:12:56-01:13:00	Paleis – vertrekken.		De naakte man ontwijkt een sinaasappel. Hij lacht en wijst.	N	MLS	- Slowmotion
27	01:13:00-01:13:17	In het bos.		Sarah begint langzamer te rijden en voelt zich zichtbaar niet goed. Ze buigt voorover en braakt.	L	LS	D – volgt Sarah.
28	01:13:17-01:13:20	Paleis – gangen.		Abigail loopt door de gangen. Uit een van de kamers wordt een sinaasappel de gang in gegooid. Abigail staat stil.	N	MLS	D – volgt Abigail van achteren terwijl ze door de gang loopt.
29	01:13:20-01:13:23	Paleis – vertrekken.		De politici zijn nog steeds sinaasappels naar de naakte man aan het gooien.	N	MLS	Lichte zoom Slowmotion.
30	01:13:23-01:13:26			De naakte man krijgt weer een sinaasappel naar zich toe, springt en lacht.	N	MLS	D – volgt de man. Slowmotion
31	01:13:26-01:13:38		Abigail draagt nog steeds hetzelfde (shot 1). Haar haren zijn opgestoken en ze draagt geen (opvallende) make-up.	Abigail staat in de deuropening, komt naar binnen en kijkt naar wat er gaande is met de sinaasappels en de naakte man. Ze heeft haar handen bij elkaar.	N-L	MS>MCU	D - volgt Abigail terwijl ze binnen komt. Slowmotion
32	01:13:38-01:13:41			De naakte man probeert weer een sinaasappel te ontwijken. Hij glijdt uit terwijl hij geraakt wordt door een sinaasappel.	N	LS	- Slowmotion
33	01:13:41-01:13:42	In het bos.		Sarah klapt naar voren op haar paard.	L	MLS	-
34	01:13:42-01:13:43			Sarah valt van haar paard. Ze blijft met haar voet haken in de teugels. Het paard rent door.	N	XLS	-
35	01:13:43-01:13:44			Sarah wordt over de bosgrond meegesleurd door het rennende paard. Ze is bewusteloos.	N	MS	D – volgt Sarah.
36	01:13:44-			Het paard blijft rennen terwijl het	N	XLS	D – beweegt naar links, maar

	01:13:47			Sarah over de grond meesleurt aan haar been.			volgt het paard niet qua snelheid.
37	01:13:47-01:13:50	Paleis – vertrekken.		Abigail kijkt om zich heen.	L	MCU	-
38	01:13:50-01:13:55		Er staan minstens 14 politici in de ruimte met dezelfde outfit: de blauwe gilet met de witte blouse en roodachtige pruik.	De politici lachen. Harley loopt achter Abigail aan richting de gang.	N	LS	P – volgt Harley naar rechts. Lens: Fish Eye
39	01:13:55-01:13:58	Paleis – gangen.	Harley heeft ook de blauwe gilet met de witte blouse aan. Zijn pruik is nog groter en langer dan die van de rest en hij heeft een zwarte sticker op zijn gezicht. Aan zijn hand heeft hij een aantal grote ringen. In zijn hand heeft hij een sinaasappel. Hij is een stuk langer dan Abigail.	Abigail loopt voorop, gevolgd door Harley. Wanneer ze in de gang staan stopt Abigail. Ze wil het over hun vriendschap hebben en kijkt naar beneden.	N	MLS	D – volgt Abigail.
40	01:13:58-01:14:03			Harley praat tegen Abigail en kijkt naar zijn sinaasappel.	L	MS	-
41	01:14:03-01:14:10		Abigail staat tegen een donkere achtergrond.	Abigail kijkt Harley aan en zegt iets. Rechts wijst Harley met zijn vinger naar Abigail. Abigail waarschuwt hem.	L	MS	Lichte zoom.
42	01:14:10-01:14:16			Harley begint zijn sinaasappel te pellen.	L	MS	-
43	01:14:16-01:14:26			Abigail praat verder en doet Harley een voorstel.	L	MS	-
44	01:14:26-01:14:34			Harley reageert en pelt zijn sinaasappel verder.	L	MS	-
45	01:14:34-01:14:39			Abigail kijkt weg en rolt met haar ogen.	L	MS	-
46	01:14:39-01:14:44			Harley reageert op Abigail en kijkt haar aan.	L	MS	-
47	01:14:44-01:14:54			Abigail spreekt Harley toe en glimlacht dan op een ongemeende manier.	L	MS	-