

Mijn Gelukkige Familie en de long take

De functie van het device de long take in de film *Mijn Gelukkige Familie*



Elin Terpstra, 6243444

Media en Cultuur, studiejaar 2019/2020, blok 2

Inleverdatum: zaterdag 16 mei 2020

Begeleider: Klaas de Zwaan

Samenvatting

De filmtheoretische literatuur is niet eenduidig over de functie van de long take. Filmtheoreticus André Bazin is bijvoorbeeld van mening dat de long take een objectieve filmtechniek is. Dat houdt in dat het aandeel van de menselijke hand in het tonen van de werkelijkheid minimaal is. Bazin schrijft dat er met de long take geen illusie kan worden gecreëerd rondom ruimte en tijd. Hij plaatst de long take tegenover montage, waarmee een illusie van ruimte en tijd wel gecreëerd kan worden. Bazins ideeën zijn echter niet onomstreden. Filmmaker Pier Paolo Pasolini is van mening dat de long take subjectief is en montage objectief. John Rhodes beschrijft dat de long take door de afwezigheid van aanwijzingen voor vervreemding bij de kijker zorgt, terwijl Bill Nichols beargumenteert dat de transparante vertellingstechniek voor een “reality effect” zorgt, wat als verbinding tussen de kijker en het getoonde kan worden gezien.

Dit onderzoek richt zich op de functie van het device de long take in de Georgische film *Mijn Gelukkige Familie*. Deze functie wordt onderzocht door middel van de neoformalistische methode die Kristin Thompson beschrijft in haar boek *Breaking the Glass Armor*. De film vertelt het ongebruikelijke verhaal van Manana, een Georgische moeder van in de vijftig, die haar ouderlijk huis verlaat. Manana's besluit gaat in tegen de heersende Georgische culture norm die bepaalt dat de moeder haar leven in dienst moet stellen van haar familie. De long takes benadrukken de plot points van de narratieve structuur van de film, iets wat geen van de besproken theoretici als mogelijkheid beschrijft.

Inhoudsopgave

Samenvatting	i
Inhoudsopgave	ii
Inleiding	1
Theoretisch kader	3
Methode	8
Aanpak	10
Deelvraag 1	12
Hoe verhouden de long takes zich tot de opbouw van de narratieve structuur van de film <i>Mijn Gelukkige Familie</i> ?	
Deelvraag 2	18
Hoe wordt het gebruik van de long take gemotiveerd in de film <i>Mijn Gelukkige Familie</i> ?	
Conclusie	21
Bibliografie	23
Bijlage 1	25
Het analyse materiaal van Cinematics	
Bijlage 2	27
Het protocol	
Verklaring intellectueel eigendom	37

Inleiding

In 2017 kwam de Georgische film *Chemi Bednieri Ojakhi* (hierna: *Mijn Gelukkige Familie*) uit. Het is de tweede film die Nana Ekvimishvili (uit Georgië) en Simon Groß (uit Duitsland) samen hebben geregisseerd. De film vertelt het verhaal van een moeder van in de vijftig, Manana, die besluit om uit huis te gaan en haar ouders, man en kinderen daar achter te laten. Deze situatie komt nauwelijks voor in Georgië, zoals de co-regisseur Groß tijdens een interview zegt.¹ Een priester op televisie maakt de Georgische traditie van de rol van de moeder aan het begin van de film duidelijk. Hij zegt bijvoorbeeld dat een familie gelukkig is met een moeder die haar leven in dienst stelt van haar familie. Zodoende gaat dit besluit van Manana gedurende de film gepaard met veel ophef en heftige discussies die middels een trage, observerende stijl in beeld worden gebracht.

Bijzonder aan de kenmerkende filmstijl die Groß en Ekvimishvili hebben gebruikt is het filmen van de scènes in enkele takes. Groß en Ekvimishvili lieten eerst de acteurs gewennen in de ruimtes, waarna ze samen de choreografie van de scène bedachten, om vervolgens de complete scène in enkele takes op te nemen.² Zo hoefde het acteerwerk niet opgeknipt te worden en konden de scènes en de mise-en-scène zo levendig en organisch mogelijk worden overgebracht, beschrijft het filmmakerskoppel.³ De camera loopt als het ware rond gedurende de scènes, waardoor de kijker een levendige en persoonlijke blik krijgt op de getoonde gebeurtenissen. Al dan niet bewust hebben Ekvimishvili en Groß gewerkt vanuit de vele theorieën over de long take.

De term *long take* is een enigszins arbitrair concept met een meerduidige definitie. Ook de functie van de long take is omstreden; verschillende filmtheoretici beschrijven een andere functie. Filmtheoreticus André Bazin is van mening dat de long take een objectieve filmtechniek is, in tegenstelling tot montage.⁴ Daarentegen beschrijft filmmaker Pier Paolo Pasolini de long take als subjectief en montage als objectief.⁵ Verder is John Rhodes van mening dat de long take voor 'vervreemding' bij de kijker zorgt, een filmtalig aspect wat Pasolini en Bazin niet noemen.⁶ Deze discussie zal ik nader bespreken in het theoretisch kader.

Gezien deze discussie over de functie van de long take en de opvallende wijze waarop deze techniek wordt toegepast in de film *Mijn Gelukkige Familie*, ben ik tot de volgende

¹ Tomris Laffly, "Sundance 2017 Interview: *My Happy Family*," *Roger Ebert Sundance*, 22 januari, 2017, <https://www.rogerebert.com/sundance/sundance-2017-interview-my-happy-family>.

² Brigitta Wagner, "Intuition and the Search for Deep Emotion: An Interview with Nana & Simon," *Senses of Cinema*, issue 82, 2017, <http://sensesofcinema.com/2017/movements-filmmaker-interviews/nana-and-simon-interview/>.

³ Wagner, "Intuition and the Search for Deep Emotion."

⁴ André Bazin, *What is Cinema? : Volume I* (Berkeley: University of California Press, 2004), 36, zoals geciteerd in James Udden, "Child of the Long Take: Alfonso Cuarón's Film Aesthetics in the Shadow of Globalization," *Style* 43, no. 1 (2009): 34.

⁵ Pier Paolo Pasolini, "Observations on the Long Take," *October* 13 (1980): 3-6, zoals geciteerd in James Udden, "Child of the Long Take: Alfonso Cuarón's Film Aesthetics in the Shadow of Globalization," *Style* 43, no. 1 (2009): 36-37.

⁶ John Rhodes, "Haneke, the Long Take, Realism," *Framework: The Journal of Cinema and Media* 47, no. 2 (2006): 20.

onderzoeksvraag gekomen: "Wat is de functie van het device de long take in de film *Mijn Gelukkige Familie*?". Mijn verwachting is dat de functie breder is dan een 'objectieve', 'subjectieve' of 'vervreemdende' functie alleen. Met behulp van de deelvragen: "Hoe verhouden de long takes zich tot de opbouw van de narratieve structuur van de film *Mijn Gelukkige Familie*?" en "Hoe wordt het gebruik van de long take gemotiveerd in de film *Mijn Gelukkige Familie*?" geef ik een uitgebreid antwoord op de hoofdvraag. Allereerst definieer ik het concept de long take en bespreek ik haar mogelijke functies in meer detail. Vervolgens voer ik mijn eigen onderzoek naar de functie van de long take in de film *Mijn Gelukkige Familie* uit.

Theoretisch kader

De term *long take* betreft een shot dat langer duurt dan gebruikelijk. Het is een enigszins arbitraire term die verduidelijking nodig heeft voor ze gebruikt kan worden. In de filmtheoretische literatuur is veel over de functie van de long take geschreven. Zonder de suggestie te willen wekken aan alle ideeën recht te doen, geef ik in dit theoretisch kader een overzicht van enkele inzichten die voor dit onderzoek van belang zijn. Mijn uitgangspunt is om aan te tonen hoe verschillend kan worden gedacht over de wijze waarop long takes worden gebruikt om verhalen te vertellen en wat dit met de kijker doet.

In het neoformalistische standaardwerk *Film Art*, beschrijven David Bordwell, Kristin Thompson en Jeff Smith het gebruik van de long take en definiëren het simpelweg als een “unusually lengthy shot”.⁷ Filmwetenschapper James Udden is zich bewust van het arbitraire karakter van het concept de long take en probeert een gedetailleerdere duiding van de definitie te geven.⁸ Hij verwijst naar de gebruikelijke gemiddelde shotlengte van hedendaagse Hollywood films, wat vaak ver onder de tien seconden ligt.⁹ Op basis van deze informatie bepaalt hij dat een shot van meer dan dertig seconden een long take genoemd kan worden.¹⁰ Hij merkt daarbij op dat een long take eigenlijk pas opvalt als zij langer duurt dan een minuut of twee.¹¹ Nog specialer zijn de shots die een complete scène tonen. Deze takes worden ook wel *plans-séquences* of *sequence shots* genoemd en kunnen als een *variant* van de long take worden gezien.¹²

In de film *Mijn Gelukkige Familie* zijn alle 75 scènes in een enkele take opgenomen. Pas wanneer er in de film een tijdssprong plaatsvindt, een zogenaamde *ellips*, begint er een nieuw shot.¹³ Tussen sommige shots lijkt niet veel tijd te zitten, maar door de verandering van locatie van de ene kamer naar een andere wordt zichtbaar dat er toch sprake is van een ellips. Om onderscheid te kunnen maken tussen de kortere en langere shots hanteer ik Uddens definitie van de long take. Zodoende noem ik niet elk shot een long take, alleen die shots die aanzienlijk langer zijn dan de gemiddelde shotlengte van de film. De gemiddelde shotlengte van

⁷ David Bordwell, Kristin Thompson, en Jeff Smith, *Film Art: An Introduction*, 11de ed. (New York: McGraw-Hill Education, 2017), 210.

⁸ James Udden, “Child of the Long Take: Alfonso Cuarón’s Film Aesthetics in the Shadow of Globalization,” *Style* 43, no. 1 (2009): 42.

⁹ Udden, “Child of the Long Take,” 42.

¹⁰ Udden, “Child of the Long Take,” 42.

¹¹ Udden, “Child of the Long Take,” 42.

¹² Udden, “Child of the Long Take,” 42.

C.D.E. Tolton schrijft ook kort over de *plan-séquence*. Hij definieert het als een onafhankelijk segment in de film wat in een enkele take wordt getoond. De functie van de *plan-séquence* beschrijft Tolton als vergelijkbaar met die van een theater scène. C.D.E. Tolton, “Narration in Film and Prose Fiction: A *Mise au point*,” *University of Toronto Quarterly* 53, no. 3 (1984): 271, 281.

Bordwell, Thompson en Smith definiëren de *plan-séquence* als een shot wat vaak (maar niet altijd) een variant van de long take is. Zij redeneren omgekeerd en noemen het een scène die in een enkele take is opgenomen en mééstal ook een long take is. Waarschijnlijk zien zij een korte scène die in een enkele take is opgenomen wel als een *plan-séquence* en niet als een long take, echter zijn de schrijvers hier niet duidelijk over. In dit onderzoek blijf ik bij de definitie van Udden. Bordwell, Thompson, en Smith, *Film Art*, 211.

¹³ Bordwell, Thompson, en Smith, *Film Art*, 251-252.

Mijn Gelukkige Familie is negentig seconden.¹⁴ Wanneer een scène in een enkel shot is opgenomen terwijl het niet als een long take beschouwd kan worden (bijvoorbeeld omdat de scène en het shot relatief kort duren) kan het ook geen plan-séquence genoemd worden. Aan de andere kant kan een plan-séquence in ieder geval ook een long take genoemd worden. Vandaar dat ik de long takes van *Mijn Gelukkige Familie* ook wel plans-séquences noem.

Over de functie van een long take bestaan onder filmwetenschappers verschillende meningen. In zijn vermaarde essay "What is Cinema?" beschrijft Bazin hoe de mensheid zich door de jaren heen heeft ontwikkeld in de wijze waarop ze de werkelijkheid weergeven.¹⁵ Hij schrijft dat fotografie en film de enige kunsten zijn die de werkelijkheid zo objectief kunnen nabootsen dat het menselijke verlangen naar realisme vervuld wordt en een "perfecte illusie" wordt gecreëerd.¹⁶ Hoewel schilderkunst in de buurt komt, zal het dit verlangen nooit op dezelfde manier kunnen vervullen door het grote aandeel van de menselijke hand in het kunstwerk. Dit zorgt voor een subjectiviteit in het kunstwerk wat fotografie en cinema niet hebben, volgens Bazin.¹⁷ Bazin ziet de ontologie van het fotografische beeld dus als het objectief weergeven van de werkelijkheid, identiek aan die werkelijkheid. Verder noemt Bazin dat de filmmaker tijd en ruimte niet kan beïnvloeden in een long take, wat met montage wel mogelijk is.¹⁸ De long take geeft de werkelijkheid daardoor 'objectiever' weer dan wat met montage mogelijk is en kan beter de "perfecte illusie" van het realisme creëren. Bazin verbindt de long take aan de documentaire techniek op basis van de mogelijkheid om de werkelijkheid objectief weer te geven met de long take.¹⁹ Deze objectieve vertelling kan maken dat de kijker zonder wantrouwen het verhaal tot zich kan nemen en zich makkelijk kan identificeren met de personages. De functie van de long take die uit Bazins redenering volgt kan dus zijn, mede door het resultaat van realisme, om de kijker verbonden te laten voelen met het verhaal.

In zijn uitvoerige analyse van de film *Code Unconnue* (Michael Haneke, 2000), beschrijft John Rhodes een andere functie van de long take. Rhodes is van mening dat de long takes in deze film voor vervreemding zorgen en niet zo zeer voor het realisme wat Bazin beschrijft, omdat er geen aanwijzingen worden gegeven aan de kijker tijdens de long takes.²⁰ Met montage zou de toeschouwer bijvoorbeeld gestuurd kunnen worden in het kijkproces met behulp van een close up in de montage. Door het ontbreken van aanwijzingen moet de kijker van *Code Unconnue* zelf kiezen waar in het beeld de aandacht op gericht moet worden. Rhodes is van mening dat het effect hiervan is dat de kijker continu foute beslissingen maakt waar hij of zij later in de film achter komt.²¹ Dit actieve proces zorgt er volgens Rhodes voor dat

¹⁴ Elin Terpstra, "My Happy Family (Chemi Bednieri Ojakhi)," Cinematics Database, Cinematics, bezocht op 16 januari, 2020, http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=25760.

¹⁵ André Bazin, *What is Cinema? : Volume I* (Berkeley: University of California Press, 2004), 10-12.

¹⁶ Bazin, *What is Cinema? : Volume I*, 12; André Bazin, *What Is Cinema? : Volume II* (Berkeley: University of California Press, 2004), 43.

¹⁷ Bazin, *What is Cinema? : Volume I*, 12.

¹⁸ Bazin, *What is Cinema? : Volume I*, 36-37.

¹⁹ Bazin, *What Is Cinema? : Volume II*, 38.

²⁰ Rhodes, "Haneke, the Long Take, Realism," 17-21.

²¹ Rhodes, "Haneke, the Long Take, Realism," 20.

de kijker het gevoel krijgt een buitenstaander te zijn die van grote afstand mee kijkt. Het doel van de filmmaker was dan ook niet voor de kijker om mee te kunnen leven met de personages, maar juist om de onwennigheid van het leven in deze wereld te ervaren tijdens het kijken.²² Deze afstand tot het beeld is volgens Rhodes verbonden aan de filmtechniek van de long take.²³ Vanuit Rhodes' redenatie volgt dat de functie van de long take is om afstandelijkheid te creëren in de kijker tot het getoonde verhaal. Overigens is Rhodes het eens met Bazins theorie van de objectiviteit van het fotografische beeld. Volgens Rhodes komt dit door de afwezigheid van de eerdergenoemde aanwijzingen van de filmmaker. Zonder aanwijzingen lijkt het beeld opzichzelfstaand, zonder invloed van de filmmaker en objectief.²⁴

Deze manier van objectief en zonder merkbare invloed van de filmmaker documenteren kan verbonden worden aan de techniek die gebruikt wordt bij de observerende documentaires en cinéma vérité films. Bill Nichols, een filmwetenschapper, beschrijft die techniek als het tonen van gebeurtenissen zonder de kijker te sturen in zijn of haar observatie of interpretatie.²⁵ De observerende documentaire stijl geeft het idee dat het alledaagse leven van bepaalde mensen wordt getoond zonder enige interventie van de filmmakers. De cinéma vérité-stijl toont daarbij interacties tussen filmmaker en de gedocumenteerde mensen die zonder script lijken te zijn. Verder is er bij beide stijlen vaak sprake van een crisis in het leven van de personages waar zij mee om moeten gaan en komen de eigenschappen van de personages goed naar voren in de getoonde scènes.²⁶ De kwaliteit en diepgang van de gegeven informatie maken dat de vertellingstechniek transparant lijkt en een "reality effect" heeft, wat overeenkomt met Bazins idee van de "perfecte illusie".²⁷ Een bijkomend resultaat van dit "reality effect" zou kunnen zijn dat de toeschouwer het gevoel krijgt verbonden te zijn met de getoonde gebeurtenissen en zich zo makkelijker kan identificeren met het verhaal en de personages. Het idee van Rhodes dat de long take de werkelijkheid objectief en zonder invloed van de filmmaker lijkt weer te geven is in lijn met Nichols' idee van de transparante vertellingstechniek. Het resultaat van verbondenheid is echter tegenovergesteld aan het resultaat van afstandelijkheid wat Rhodes beschrijft.

Naast Bazins genoemde functie van realisme, wijst James Udden met zijn onderzoek op de multifunctionaliteit van de long take.²⁸ Udden gaat daarmee ook uitgebreid in op de 'onderscheidende' functie van het product. Hiermee wordt bedoeld dat de filmmaker zijn of haar prestige kan tonen door long takes in te zetten.²⁹ Bijzondere, complexe of heftige long takes in een film - die ook cinematografisch goed in elkaar zitten - geven stof voor critici om over te

Rhodes neemt hiermee aan dat de toeschouwer zelf niet goed weet wat belangrijk is en de aanwijzingen nodig heeft om bij een verhaal betrokken te blijven. Aan de andere kant zou de kijker het ontbreken van de aanwijzingen ook als een uitdaging kunnen zien om toch verbonden te blijven, ongeacht de afwezigheid van hulp vanuit de filmmaker. Het ligt aan wat iemand denkt dat de capaciteiten van de toeschouwer zijn of diegene denkt dat de toeschouwer aanwijzingen nodig heeft of niet.

²² Rhodes, "Haneke, the Long Take, Realism," 20.

²³ Rhodes, "Haneke, the Long Take, Realism," 20.

²⁴ Rhodes, "Haneke, the Long Take, Realism," 20.

²⁵ Bill Nichols, "The Voice of Documentary," *Film Quarterly* 36, no. 3 (1983): 17, 20; Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001), 111, 118.

²⁶ Nichols, "The Voice of Documentary," 17, 20; Nichols, *Introduction to Documentary*, 111.

²⁷ Nichols, "The Voice of Documentary," 17; Nichols, *Introduction to Documentary*, 111.

²⁸ Udden, "Child of the Long Take," 27.

²⁹ Udden, "Child of the Long Take," 27.

schrijven, wat goed is voor de publiciteit van de filmmaker. Udden toont verder aan dat de long take ook voor het tegenovergestelde van realisme kan zorgen. Zijn case study *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) bevat een aantal long takes die met special effects in elkaar zijn gezet en gemaakt zijn om op een enkele long take te lijken.³⁰ Deze takes zijn echter zo complex en “te goed om waar te zijn”, dat het resultaat niet die “perfecte illusie” van Bazin is maar een kunstmatig spektakel, schrijft Udden.³¹ Ook is Udden van mening dat de long takes niet doen denken aan een documentaire, in tegenstelling tot wat Bazin denkt. De gebeurtenissen en de bewegingen van de camera om die gebeurtenissen te filmen zijn volledig geënceneerd, wat in een documentaire niet mogelijk zou zijn volgens Udden.³² Uit deze beweringen van Udden volgt dat de long take als spektakel de kijker laat verwonderen van de kunst van de long take. Een gevolg daarvan kan zijn dat de kijker uit het verhaal wordt getrokken en zich niet meer verbonden voelt en identificeert met de personages. Dit is vergelijkbaar met het gevolg van afstandelijkheid wat Rhodes beschrijft.

Naast Udden is ook Pier Paolo Pasolini, een Italiaanse filmmaker, het niet eens met Bazin.³³ Hij schrijft bijvoorbeeld dat de long take subjectief is in het tonen van de gebeurtenissen, omdat de long take alleen de kant van het verhaal kan tonen van één verteller.³⁴ Daarentegen geeft montage een objectiever beeld volgens Pasolini, doordat de focus makkelijker kan wisselen tussen meerdere personages uit het verhaal en hun ervaringen van de getoonde gebeurtenissen.³⁵ Hierdoor kunnen meerdere kanten van het verhaal getoond worden, in plaats van enkel het subjectieve verhaal van één verteller. Pasolini gaat hiermee tegen de ideeën van Bazin in wat betreft het verschil tussen de montage en de long take techniek. Ze denken tegenovergesteld over welke techniek subjectief of objectief is. Daarbij gaat Pasolini's idee dat de long een verhaal subjectief kan vertellen compleet in tegen Bazins opvatting dat het fotografische beeld per definitie objectief is door de directe verbinding met de werkelijkheid. Ook de functie van de long take die uit Pasolini's redeneringen volgt is tegenovergesteld aan die van Bazin. Een subjectieve vertelling kan voor wantrouwen bij de kijker zorgen, waardoor de kijker een gepaste emotionele afstand bewaart tot het verhaal en besluit om zich niet te identificeren met de personages. Dit is vergelijkbaar met Rhodes' resultaat van afstandelijkheid door foute beslissingen te maken tijdens het kijkproces.

In tegenstelling tot Bazin en Nichols legt Birger Langkjær de focus op realisme in film als een filmstijl met genreconventies in plaats van als een mate van realisme wat behaald kan worden met bepaalde filmische elementen.³⁶ Kenmerkende elementen die maken dat een film

³⁰ Ondanks dat deze beelden niet in een enkel shot zijn opgenomen noemt Udden ze wel long takes. De filmmakers hebben de beelden als een long take gepresenteerd, waardoor het interessant is om ze desondanks als zodanig te analyseren.

³¹ Udden, “Child of the Long Take,” 29.

³² Udden, “Child of the Long Take,” 31.

³³ Pasolini, “Observations on the Long Take,” 3-6, zoals geciteerd in Udden, “Child of the Long Take,” 36.

³⁴ Pasolini, “Observations on the Long Take,” 3-6, zoals geciteerd in Udden, “Child of the Long Take,” 36; Christopher Orr, “The Politics of Film Form: Observations of Pasolini's Theory and Practice,” *Film Criticism* 15, no. 2 (1991): 45-46.

³⁵ Pasolini, “Observations on the Long Take,” 3-6, zoals geciteerd in Udden, “Child of the Long Take,” 36; Orr, “The Politics of Film Form,” 45-46.

³⁶ Birger Langkjær, “Realism as a Third Film Practice,” *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 27, no. 51 (2011): 40-51.

binnen de stijl past zijn structurele conflicten op intieme en sociale relatieniveaus en een open einde voor een nieuw begin voor de personages.³⁷ Bij zijn beschrijving van de stijl geeft Langkjær twee subcategorieën om de brede filmstijl te verduidelijken, namelijk psychologisch realisme en sociaalrealisme.³⁸ Narratieven die binnen het psychologisch realisme passen zijn volgens Langkjær kenmerkend doordat de innerlijke ontwikkeling van de hoofdpersoon belangrijker is dan de gebeurtenissen.³⁹ De narratieve structuur spiegelt vaak de persoonlijke ontwikkeling en is redelijk te volgen voor de toeschouwer. Liefde, vriendschap en het loskomen van ouders zijn centrale thema's in deze subcategorie. In films die onder de subcategorie sociaalrealisme vallen, worden de sociale aspecten van de getoonde, al dan niet fictieve, maatschappij benadrukt. Niet alleen op het macroniveau van de samenleving, maar ook op het microniveau van hechte intermenselijke relaties. Daarbij staat centraal hoe een personage omgaat met een bestaande situatie of een verandering in de situatie zonder zijn of haar eigen integriteit te verliezen.⁴⁰ Langkjær legt de focus dus niet op het gebruik van een techniek als de long take waardoor de film mogelijk meer of minder realistisch wordt. Hiermee wijkt hij af van de ideeën van zowel Bazin als van Udden. Langkjær legt juist de focus op kenmerkende elementen van de filmstijl die maken of een film binnen het *genre* realisme past of niet. Zodoende is de functie van de long take volgens Langkjær niet realisme zoals Bazin beschrijft. Echter zou de functie wel emotionele verbinding en identificatie bij de kijker met het verhaal kunnen zijn, omdat dit buiten het debat van realisme om gaat.

Op basis van bovenstaande theoretici die wel veel gewicht geven aan het filmische middel verwacht ik dat het gebruik van een techniek als de long take de kenmerkende elementen van het genre kan benadrukken en daarmee kan accentueren dat een film binnen het realisme past. Op die manier zijn filmische elementen zeer bruikbaar bij de onderscheiding tussen verschillende genres.

Zoals hierboven beschreven bevat de film *Mijn Gelukkige Familie* een aantal long takes die een complete scène tonen. Er is al gebleken dat de functie van de filmische techniek bediscussieerbaar is. Volgens Bazin is de long take een objectief middel, volgens Pasolini juist subjectief. Rhodes beschrijft het als een vervreemdende techniek, voor Nichols is het een verbindende techniek. Langkjær kiest een ander perspectief dan al deze theoretici en is van mening dat het überhaupt niet om de techniek gaat. Vanuit deze verschillende en soms conflicterende opvattingen richt dit onderzoek zich op wat de functie van de long take is met de vraag: "Wat is de functie van het device de long take in de film *Mijn Gelukkige Familie*?" Wellicht hebben de filmmakers gebruik gemaakt van de long take met als doel om het resultaat van realisme te krijgen, of juist meer een resultaat van spektakel of verwarring. Ook is het mogelijk dat de functie van de long take in de film *Mijn Gelukkige Familie* past binnen meerdere van de besproken ideeën.

³⁷ Langkjær, "Realism as a Third Film Practice," 47-48.

³⁸ Langkjær, "Realism as a Third Film Practice," 48.

³⁹ Langkjær, "Realism as a Third Film Practice," 51-52.

⁴⁰ Langkjær, "Realism as a Third Film Practice," 48-50.

Methode

De methode aan de hand waarvan ik de film *Mijn Gelukkige Familie* zal analyseren is de neoformalistische methode. Het neoformalisme is een stroming binnen de filmwetenschap die gebaseerd is op het Russische formalisme, wat een literaire onderzoeksstroming is.⁴¹ Een belangrijke filmwetenschapper binnen het neoformalisme is Kristin Thompson. Zij geeft in het boek *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* een uitgebreide handleiding voor de neoformalistische benadering en methode.⁴²

Thompson beschrijft dat het neoformalisme een benadering is met vele verschillende methodes.⁴³ Dit is in tegenstelling tot andere vormen van analyse, waarbij vaak sprake is van een benadering met een enkele methode. De neoformalistische benadering bestaat uit vele aannames over hoe kunst wordt geconstrueerd en hoe het een reactie oproept bij de kijker. Neoformalisten zien kunst niet per se als een communicatiemodel en bekijken de functie van kunst ook niet volgens het 'l'art pour l'art' idee. Echter, de neoformalisten zien kunst los van andere culturele objecten omdat het op een andere manier bekeken moet worden: het vraagt om een vernieuwing van het kijkproces van de toeschouwer. Kunst staat los van het dagelijks leven waarin de zichtbare wereld helemaal bekend is. Door deze vertrouwdheid kan men selectief rondkijken om zo mentaal niet overprikkeld te raken. Het doel van kunst volgens de neoformalisten is het *defamiliarizing* effect wat ervoor zorgt dat men dat dagelijks leven steeds weer met een nieuwe blik gaat bekijken.⁴⁴ Dit is een brede benadering van wat kunst inhoudt en slaat ook op meer kunstobjecten dan film alleen. Daarbij maakt deze neoformalistische benadering geen onderscheid tussen hoge of lage filmkunst.⁴⁵

Deze brede neoformalistische benadering geeft ruimte voor een methode die zich aanpast aan de film die onderzocht wordt. De methode kan bedacht worden, schrijft Thompson, door te kijken naar het kunstobject wat geanalyseerd gaat worden, daar vragen over op te stellen en een manier te bedenken waarop die vragen beantwoord kunnen worden.⁴⁶ Die manier is de methode waarmee het object geanalyseerd gaat worden. Een handige manier om tot vragen en een bijpassende methode te komen is het onderzoeken van structuren of elementen die een rol spelen in de film, ook wel *devices* genoemd.⁴⁷ Deze devices kunnen bijvoorbeeld een kostuum, een motief of cinematografische techniek zijn. Ze hebben vaak een of meerdere *functies* en *motivaties* die terug te vinden zijn in de film.⁴⁸ De functie beschrijft het doeleinde van een bepaald device in een film. De motivatie is de reden die wordt gegeven in een film voor de aanwezigheid van het device. Thompson geeft vier verschillende vormen van motivatie; compositionele, realistische, transtekstuele en artistieke motivatie.⁴⁹ Deze zal ik later

⁴¹ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988), 3-9.

⁴² Thompson, *Breaking the Glass Armor*.

⁴³ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 3-6.

⁴⁴ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 3-11.

⁴⁵ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 9.

⁴⁶ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 7.

⁴⁷ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 15.

⁴⁸ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 15-16.

⁴⁹ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 16-20.

nader toelichten. Het onderliggende systeem waarin de devices gepresenteerd worden, wordt de *dominant* genoemd.⁵⁰ De dominant kan per film zeer verschillen; het kan uiteenlopen van een device als de inzet van dialecten, tot een structuur bestaande uit een mix van genreconventies.⁵¹ Het vinden van de dominant is van belang, omdat het onderzoeken van de dominant tot interessante vragen kan leiden, wat leidend kan zijn in de soort methode die gebruikt kan worden bij de filmanalyse. De dominant kan op verschillende niveaus bekeken worden. Het systeem van de dominant ligt over het stilistische, narratieve en thematische niveau verspreid.⁵²

⁵⁰ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 43-44.

⁵¹ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 93.

⁵² Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 97.

De dominant van de film *Mijn Gelukkige Familie* beschrijf ik als de verbinding tussen de lengte van de shots en de narratieve structuur en inhoud. In het bijzonder ben ik geïnteresseerd hoe de langste shots, de long takes, zich verhouden tot het narratief. Vandaar dat ik de functies van het gebruik van de long takes wil onderzoeken. Dit doe ik met de volgende onderzoeksvraag:

“Wat is de functie van het device de long take in de film *Mijn Gelukkige Familie*?”.

De volgende deelvragen zullen mij daarbij helpen:

1. “Hoe verhouden de long takes zich tot de opbouw van de narratieve structuur van de film *Mijn Gelukkige Familie*?”
2. “Hoe wordt het gebruik van de long take gemotiveerd in de film *Mijn Gelukkige Familie*?”

In een analyseprotocol geef ik per shot de volgende elementen weer: narratieve structuur, de plotsegmentatie, de oorzaak-gevolg relatie van de gebeurtenissen in de shots, de locatie van en de aanwezigen bij de gebeurtenissen, de gebeurtenis zelf, conflicten, dialoog en de camerabeweging. De theorie rondom de narratieve structuur bespreek ik bij Deelvraag 1 (p. 12). Bij de narratieve structuur plaats ik de structuur van de plotlijn van Nino tussen haakjes en de structuur van de plotlijn van de hoofdpersoon Manana zonder haakjes, om onderscheid te maken tussen de twee plotlijnen. Met ‘conflicten’ doel ik op meningsverschillen tussen personages die hoorbaar worden uitgesproken; van woordenwisselingen tot heftige discussies. Bij het kopje dialoog noem ik of er gepraat wordt tijdens een shot en door wie.

Deelvraag 1 beantwoord ik met behulp van de analysetool Cinematics, het protocol dat in Bijlage 2 is opgenomen en de theorieën van Kristin Thompson over de narratieve structuur. Ik geef een korte uitleg van Thompsons ideeën en bouw op basis van de film daarop voort. Ook zet ik kort de plotstructuur uiteen. De analysetool Cinematics geeft mij de mogelijkheid de lengte van de verschillende shots in één grafiek te krijgen, waardoor ik de langste shots eenvoudig kan onderscheiden van de kortere.⁵³ Ik richt mij met name op de drie langste long takes, zodat de analyse uitvoerbaar blijft. De lengte van de takes benadrukt de gebeurtenissen, waardoor het interessant is om te achterhalen wat de gebeurtenissen zijn en wat voor plek ze hebben in de narratieve structuur. Dit beschrijf ik kort voor de drie langste shots. Zo kom ik tot een antwoord op Deelvraag 1.

Voor de beantwoording van Deelvraag 2 (p. 18) bouw ik voort op het antwoord van Deelvraag 1. Met de informatie over wanneer de long takes ingezet worden en hoe ze zich verhouden tot de narratieve structuur kan ik gemakkelijker de motivatie van het gebruik van die long takes vinden in de film. Ik gebruik de vier soorten motivatie voor het gebruik van devices die het neoformalisme geeft. Thompson legt deze soorten uit in haar boek *Breaking the Glass*

⁵³ “About Cinematics,” Cinematics, bezocht op 20 januari, 2020, <http://www.cinematics.lv/>.

Armor, hier verwijs ik naar bij mijn antwoord op Deelvraag 2. Deze verbind ik aan de drie langste shots door kort per shot te beschrijven door welke van de vier soorten motivatie ze gemotiveerd worden en hoe.

Deelvraag 1

Hoe verhouden de long takes zich tot de opbouw van de narratieve structuur van de film *Mijn Gelukkige Familie*?

Kristin Thompson schrijft over de narratieve structuur in haar boek *Storytelling in the New Hollywood*.⁵⁴ Zoals de titel van het boek al duidelijk maakt schrijft Thompson over het nieuwe Hollywood. *Mijn Gelukkige Familie* is geen Hollywoodfilm en is niet conform aan de Hollywood gebruiken. De theorieën van Thompson zijn dan ook niet direct toepasbaar op de Georgische film, maar ik ga ervan uit dat ze in essentie wel bruikbaar zijn bij het onderzoeken van de narratieve structuur van de film omdat het boek is gebaseerd op onderzoek naar films van de afgelopen honderd jaar.⁵⁵ Thompson introduceert de vier akten structuur, een structuur waarmee Hollywoodfilms gedurende de afgelopen honderd jaar over het algemeen zijn opgebouwd. Ze beschrijft hiermee zowel de klassieke Hollywood film als de Nieuwe Hollywood film. Ik verwacht dat de narratieve structuur van films buiten Hollywood op een vergelijkbare manier worden opgebouwd. Ze geeft de vier delen de volgende termen: de *setup*, de *complicating action*, de *development* en de *climax*, die vaak wordt gevolgd door een korte *epiloog*.⁵⁶ De overgangen tussen de akten worden volgens Thompson veelal gekenmerkt door *turning points*: belangrijke gebeurtenissen of veranderingen die het verhaal een andere kant op sturen.⁵⁷ Syd Field, een expert in screenwriting, noemt ze *plot points*.⁵⁸ In *Mijn Gelukkige Familie* zijn de overgangen tussen de akten, naast omkeringen in het verhaal, ook emotionele hoogtepunten van het narratief. Hierbij lopen de spanningen tussen de personages hoog op en zijn de conflicten emotioneel geladen. Deze conflicten zorgen voor een volharding in Manana wat leidt tot een overgave van de andere personages aan Manana's beslissing. Omdat het verhaal niet zo zeer omkeert en er meer sprake is van volharding en overgave gebruik ik Fields benaming plot point in plaats van Thompsons turning point. Deze combinatie van Fields term en Thompsons akten structuur is in mijn ogen mogelijk door de significantie voor het narratief van de momenten die plot points zijn. De scènes gaan voorbij aan de benaming turning point, waardoor plot point mij een betere benaming lijkt. Met behulp van deze combinatie kan ik een duidelijke uiteenzetting van de narratieve structuur geven.

In de setup (shotnummer 1-17, zie Bijlage 2) wordt de beginsituatie neergezet. Manana bekijkt een huurhuis, gaat naar haar werk en er komt veel visite voor haar verjaardag zonder dat ze dit wil. In de plot point (shotnummer 18) heeft Manana besloten uit huis te gaan en hier reageert de familie heftig op en lopen de emoties hoog op, met name bij Manana's moeder Lamara. Vervolgens komt de complicating action (shotnummer 19-32), waarin het

⁵⁴ Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (Londen, VK: Harvard University Press, 1999).

⁵⁵ Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, 27-28.

⁵⁶ Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, 28-29.

⁵⁷ Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, 23.

⁵⁸ Syd Field, *Four Screenplays: Studies in the American Screenplay* (New York: Delta Trade Paperbacks, 1994), 116.

hoofdpersonage vaak met een compleet vernieuwde situatie om moet gaan. Manana maakt haar nieuwe huis schoon, er komt een mevrouw langs van het gasbedrijf en Manana ziet haar schoonzoon Vakho met een ander dan haar dochter. De plot point (shotnummer 33) toont een familiediscussie over Manana's besluit, weer lopen de emoties hoog op. Hier is sprake van de volharding bij Manana die ik eerder besprak en een overgave bij de kinderen van Manana. Na de complicating action komt de development (shotnummer 34-49). Dit deel van de film brengt meestal weinig verandering in de situatie. Er is vooral sprake van een voortgang van de bestaande problemen gepaard met gebeurtenissen die het einde van de film uitstellen. Dergelijke gebeurtenissen noemt Thompson ook wel *delays*.⁵⁹ De familie heeft een discussie over Manana's besluit, Manana's broer Rezo komt zijn excuses aanbieden en vraagt een buurman om op Manana te letten en Manana komt een oud klasgenoot tegen op de markt waarmee ze naar een reünie van alle andere oud klasgenoten gaat. Tijdens de volgende plot point (shotnummer 50) hoort Manana van haar oud klasgenoten dat haar man Soso een affaire heeft gehad en bij die vrouw een zoon heeft gekregen. In de film *Mijn Gelukkige Familie* past na deze plot point nog een akte die Thompson niet bespreekt. Ik noem het de *even more complicated action* (shotnummer 51-72). In deze akte zijn de bestaande problemen nog gecompliceerder gemaakt door nieuwe informatie. Manana gaat langs bij de zoon van Soso, Manana's zoon Lasha gaat trouwen, Nino gaat scheiden en Soso komt bij Manana eten. De plot point naar de climax toe (shotnummer 73) toont een gesprek tussen Soso en de burens van Manana die in opdracht van Rezo op Manana letten. Het mondt uit tot een conflict en halverwege komt Manana kijken, waarna bij haar de emoties hoog oplopen. Het volgende deel van de film is de climax (shotnummer 74), waarin volgens Thompson de gebeurtenissen leiden tot een oplossing voor de problemen of doorbraak in de verlangens van de hoofdpersoon. In de climax lijkt Manana duidelijker te communiceren dan in de rest van de film. Ze geeft meer woorden aan haar (innerlijke) conflict met haar sociale omgeving dan ze tot nog toe heeft gedaan. Hier wijkt de film af van de beschrijving van Thompson, omdat er geen oplossing komt, alleen een verduidelijking van het conflict. De climax wordt vaak opgevolgd door een korte epiloog waarin losse eindjes worden afgerond (shotnummer 75). In de epiloog kijkt Manana Soso lang aan, waarna de eindcredits in beeld komen. De film heeft een open einde waarmee wordt gesuggereerd dat het verdere leven van Manana op een vergelijkbare manier als in de film verder gaat. De toeschouwer heeft meegekeken bij de conflicten en discussies die het resultaat van Manana's besluit waren en scheidt wegen met Manana wanneer iedereen gewend lijkt te zijn aan de nieuwe situatie.

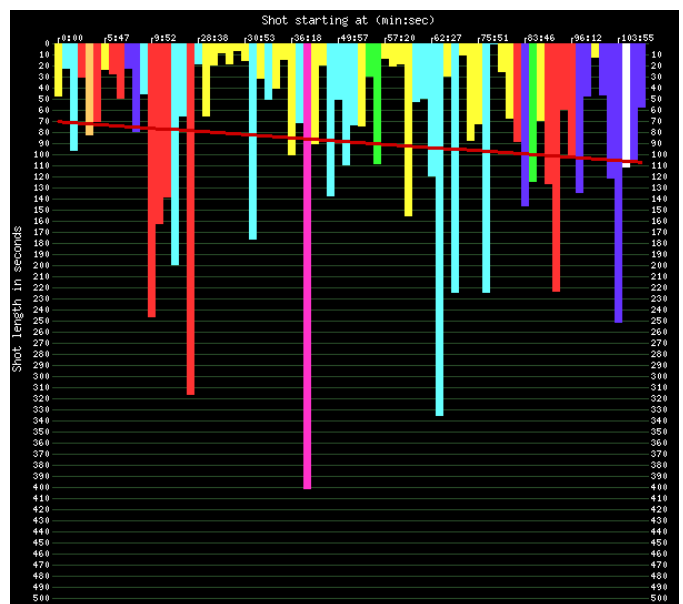
Mijn Gelukkige Familie heeft twee overzichtelijke plotlijnen (zie Bijlage 2 voor de narratieve structuur verbonden aan de shots). De eerste plotlijn is van Manana zelf en gaat over haar besluit om uit huis te gaan, met alle gevolgen van dien. Deze is hierboven in detail besproken in verband met de plotstructuur. Daarnaast is een duidelijke plotlijn te ontwaren in Manana's moederrol in relatie tot haar dochter Nino. Ondanks het besluit van Manana om uit huis te gaan, blijft ze haar rol als moeder van Nino vervullen tijdens de moeilijke periode waar

⁵⁹ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 36-37.

Nino doorheen gaat. In de set-up van Nino (shotnummer 5, 8, 13) zijn Nino en Vakho bij de familie van Nino in huis. De opa van Nino, Otar, zit naar het stel te staren terwijl ze op de bank liggen, waarna de hele familie samen gaat eten. De eerste plotpoint voor Nino's plotstructuur (shotnummer 29) is het moment dat Manana Vakho met een ander op straat ziet. In de complicating action (shotnummer 30-32) belt Manana met Nino, maar vertelt haar niks over wat ze zag. Vervolgens zoekt Vakho Manana na haar werktijd op, om te vragen of ze niks tegen Nino zal zeggen. Manana zegt dat ze zelf niet zou willen dat haar moeder zich zou mengen in haar liefdesleven en zij dit dus ook niet zal doen bij Nino, hij moet het zelf oplossen volgens Manana. De volgende plotpoint (shotnummer 41) is het moment dat de kijker te weten komt dat het Nino en Vakho niet lukt om kinderen te krijgen. In de development (shotnummer 42) probeert Manana Nino te helpen de positieve kant te zien, zonder te noemen wat ze weet van Vakho en zijn affaire. Ook bij deze tweede plotlijn kan de vijfde akte even more complicated action herkend worden (shotnummer 59). Hier heeft Nino een pan gegooid naar Vakho. Vakho ontweek de pan en hij raakte Otar. In de climax (shotnummer 61) zitten Nino en Manana op een bankje in het park. Nino huilt en Manana troost haar, ze zegt dat ze mooi en jong is en dat alles goed komt. In de epiloog (shotnummer 63-65, 72) ziet Nino er weer beter uit. Lasha trouwt en Nino raakt bevriend met zijn vrouw. Later (shotnummer 72) vertelt Soso aan Manana dat vrienden van Nino haar opfleurd en dat het beter met haar gaat.

Na deze theoretische uiteenzetting van de narratieve structuur en de bespreking van de plotstructuur duid ik de drie langste long takes aan om daarvan vervolgens de relatie tot de opbouw van de narratieve structuur te onderzoeken.

De film *Mijn Gelukkige Familie* heeft een gemiddelde shotlengte van maar liefst negentig seconden.⁶⁰ David Bordwell schrijft dat films van rond het jaar 2000 grotendeels een maximale gemiddelde shotlengte hebben van 6-7 seconden.⁶¹ Art films hebben uitschieters van een gemiddelde van 10-11 seconden. De gemiddelde shotlengte van negentig seconden is dus beduidend langer dan gebruikelijk. In het theoretisch kader besprak ik Uddens manier om de lengte van de long take in de film te construeren. Hij neemt een gemiddelde shotlengte van een film van 10 seconden in gedachten en stelt dat een shot van 30 seconden of meer een long take



Grafiek 1: Cinematics schema van *Mijn Gelukkige Familie*

in een dergelijke film is. Volgens deze manier van redeneren is de long take in deze film, drie maal negentig, meer dan 270 seconden. *Mijn Gelukkige Familie* heeft zo drie duidelijke long takes die allemaal langer duren dan 270 seconden (shotnummer 18, 33 en 50). Deze takes

⁶⁰ Elin Terpstra, "My Happy Family."

⁶¹ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (Los Angeles, VS: University of California Press, 2006), 122-123.

tonen alle drie een hele scène, waardoor er ook kan worden gesproken van *plans-séquences* zoals besproken in het theoretisch kader. Ik gebruik beide termen om de drie long takes aan te duiden. In Grafiek 1 is te zien dat de drie plans-séquences verspreid zijn, verschillende kleuren hebben en verschillende lengtes.⁶² In Bijlage 1 staat deze grafiek nogmaals afgebeeld, samen met een tabel waarin de grafiek verduidelijkt wordt. Bijlage 2 toont dat de drie plans-séquences alle drie een plot point bevatten. De plot points benadrukken het belang van de scènes, wat een verdere analyse per shot interessant maakt. Verder hebben de drie plans-séquences betrekking op de verhaallijn van Manana. Dit feit benadrukt het belang van Manana's verhaallijn boven die van Nino.

De eerste plan-séquence is rood gemarkeerd (shotnummer 18), wat in dit geval betekent dat de belangrijkste personages Manana en haar familie zijn. In het protocol in Bijlage 2 is te zien dat het gaat om de scène waarin Manana haar spullen pakt om het huis uit te gaan. De camera (zie Bijlage 2) volgt Manana gedurende bijna de hele scène terwijl zij in huis rondloopt en haar spullen pakt. Ze gaat van de slaapkamer van Nino en Vakho naar de huiskamer, waar de familie zit. Voor de kijker is dan nog niet duidelijk wat er aan de hand is, wat voor de afstandelijkheid kan zorgen die Rhodes beschrijft. De familieleden stellen vragen, waardoor de situatie langzaam duidelijk wordt en de kijker weer dichterbij het verhaal komt. Eén moment blijft het beeld op Nino gericht, terwijl zij een vraag stelt aan Manana, en beweegt vervolgens met Nino mee richting Manana. Door deze vloeiende bewegingen door de kamer en tussen de personages blijft het beeld heel boeiend en zal er geen sprake zijn van afstandelijkheid bij de kijker, maar meer van verbondenheid. Vervolgens gaat Manana naar de keuken en volgt de camera haar. Soso wil met Manana praten maar wordt onderbroken door Lamara. Lamara is boos omdat ze Manana het huis niet uit wil hebben. Ze wordt steeds heftiger in haar woede en de andere familieleden komen ook de keuken in. De camera blijft op Manana gericht, maar de anderen zijn ook zichtbaar. Aan het einde van de scène beweegt de camera richting de familieleden die Lamara tegen proberen te houden. De scène toont een omslag aan in het verhaal wat als een plot point gezien kan worden van de setup naar de complicating action. Waar Manana eerst geïrriteerd thuis woonde, kiest ze nu voor zichzelf en verlaat ze het ouderlijk huis. Manana voelt zich niet genoodzaakt haar keuze te verantwoorden tegenover haar familie en laat zich niets wijsmaken door haar familieleden, al raakt de reactie van haar moeder haar wel.

De tweede plan-séquence is roze gemarkeerd (shotnummer 33), wat betekent dat de ouderlijke familie van Manana en Manana zelf de belangrijkste personages zijn. In het protocol wordt duidelijk dat de scène de discussie toont die Manana heeft met haar oudere ooms en tantes in haar ouderlijk huis. De plan-séquence toont de gebeurtenis vanaf het moment dat Manana het huis binnengaat tot het moment dat ze het huis weer verlaat. Dit duurt in totaal 4 minuten. De camera volgt Manana het huis in en staat stil wanneer ze aan tafel zit. De discussie verloopt heel rustig tot een oom Manana's actie een schande voor de familie noemt. Dan staat Manana op om haar spullen te pakken. De camera gaat achter haar aan de bijkamer

⁶² Elin Terpstra, "My Happy Family."

in. Daar vertelt een tante haar dat Soso, Manana's man, een hele goede man is en dat Manana daarom geen reden heeft om te vertrekken. Dit frustreert Manana nog meer en ze loopt richting de deur, de camera volgt haar weer. In de hal wordt de discussie het heftigst. Manana's kinderen mengen zich in het gesprek en kiezen de kant van Manana. Er komt geen einde aan de woordenwisseling, vandaar dat de kinderen tegen Manana zeggen dat het beter is als ze gaat. Het beeld blijft op dezelfde plek als tijdens de discussie in de hal terwijl ook zichtbaar is dat Manana het huis uitgaat aan het einde van de hal. De camera volgt de gehele scène dus voornamelijk Manana. Deze verbinding tussen het beeld en Manana heeft niet het effect van afstandelijkheid zoals Rhodes die beschrijft. Afstandelijkheid zou kunnen komen doordat Manana gesloten is en zich bijna niet uitlaat over haar redeneringen. Echter, doordat het beeld Manana bijna de hele tijd volgt blijft de kijker dicht bij Manana en is het resultaat van verbinding weer groter. De kijker kijkt mee met wat Manana meemaakt, daarmee is de informatie die de toeschouwer krijgt gedeeltelijk *restricted*, of gelimiteerd, aan wat Manana meemaakt.⁶³ Niet compleet *restricted*, omdat de kijker niet Manana's point-of-view heeft maar meer met Manana mee loopt. De discussie loopt zo hoog op dat het doet denken aan een climax. Ook in deze plan-séquence is een omslag te merken in het verhaal. Het wordt duidelijk hoe de ouderen denken over Manana's actie en er komt naar voren hoe de kinderen zich hebben neergelegd bij de keuze van hun moeder. Manana volhardt zich door deze gebeurtenissen heen in haar keuze en voelt zich nog steeds niet genoodzaakt haar keuze te verantwoorden tegenover iemand. Deze plan-séquence kan als plot point van de complicating action naar de development worden gezien, door de volharding van Manana, de acceptatie van haar kinderen en de verduidelijking van de mening van de andere familieleden.

De derde plan-séquence is blauw (shotnummer 50), wat staat voor een scène met Manana en anderen buiten haar familie als belangrijkste personages. De long take toont een gesprek van Manana en haar oud-klasgenoten tijdens de reünie. Het gesprek begint staand en de camera volgt Manana naar haar stoel terwijl haar vriendinnen ook gaan zitten. Vervolgens blijft de camera statisch gericht op Manana. Manana vertelt haar vriendinnen dat ze uit huis is gegaan en Soso daar achter heeft gelaten. Haar vriendinnen zeggen dat het hoog tijd was en dat ze zelf nooit zo lang bij Soso zouden zijn gebleven. Het lijkt of Manana niet begrijpt waar ze het over hebben en Nato, haar vriendin, snapt het ook niet. Deze verwarring wordt gedeeld door de kijker, omdat dit voor de kijker nieuwe informatie is. Nato vraagt wat de andere twee bedoelen en die vertellen dat Soso een affaire heeft gehad een aantal jaar eerder. Hij heeft zelfs een zoon die nu ongeveer 13 jaar oud is. Terwijl Manana dit hoort, zoomt de camera langzaam op Manana in. De focus wordt duidelijk op Manana en haar reactie gelegd, waardoor de long take nogmaals niet voor verwarring zorgt maar de kijker juist dicht bij Manana houdt. Het is moeilijk aan Manana te zien wat ze daadwerkelijk van de situatie vindt. Ze staat langzaam op en loopt weg van het gesprek. Hieruit wordt duidelijk dat Manana de informatie moet laten bezinken. Het beeld gaat achter Manana aan door het huis, waardoor de kijker verbonden aan Manana blijft en de afstandelijkheid van Manana's innerlijk niet de overhand

⁶³ Bordwell, Thompson, en Smith, *Film Art*, 87-88.

krijgt. Weer wordt de illusie gewekt dat de kijker ter plekke aanwezig is en met Manana mee loopt. De affaire is nog niet eerder ter sprake gekomen in de film. Dit wijst op nog een plot point in het verhaal; het compliceert het verhaal en geeft Manana een extra reden om tijd en ruimte voor zichzelf nodig te hebben. Ook is het een delay, want deze informatie stelt het einde van de film uit. Deze plot point geeft de overgang aan van development naar de even more complicated action.

Uit deze analyse is duidelijk geworden dat de drie long takes zich verhouden tot de opbouw van de narratieve structuur door de plot points te tonen die de overgangen tussen de verschillende aktes aangeven. Verder resulteren de long takes niet in afstandelijkheid tussen de kijker en het verhaal, maar zorgen er juist voor dat de kijker verbonden blijft aan de emotioneel gesloten Manana. Dit komt doordat de camerabewegingen de illusie opwekken dat de kijker met Manana mee loopt door haar leven.

Deelvraag 2

Hoe wordt het gebruik van de long take gemotiveerd in de film *Mijn Gelukkige Familie*?

Om de motivatie van het gebruik van de long takes te onderzoeken zullen de drie plans-*séquences* die bij Deelvraag 1 zijn besproken hier weer aan bod komen. Zoals beschreven bij de Methode zijn de vier vormen van motivatie volgens het neoformalisme compositioneel, realistisch, transtekstueel en artistiek. Compositionele motivatie gaat om devices die noodzakelijk zijn voor de ontwikkeling van het narratief. Bijvoorbeeld wanneer een film de kijker bepaalde informatie geeft wat later nodig zal zijn om het verhaal te blijven volgen. Realistische motivatie beslaat devices waarvoor naar de echte wereld moet worden gekeken om hun aanwezigheid te begrijpen omdat de film verder geen motivatie biedt. Transtekstuele motivatie verantwoordt een device doordat het verwijst naar een eerder kunstwerk waar datzelfde device werd gebruikt. Genreconventies kunnen ook als transtekstuele motivatie worden gezien. Artistieke motivatie beslaat bijna alle devices, omdat bijna alle devices bijdragen aan het kunstwerk als creatie. Pas wanneer er geen sprake is van een andere motivatie komt deze artistieke motivatie echt duidelijk naar voren.⁶⁴

In de eerste long take is er sprake van een plot point in Manana's plotlijn wat betekent dat de scène belangrijk is voor de narratieve ontwikkeling. Door het belang van de gegeven informatie en de plek van de scène in de narratieve structuur wordt de lengte van de take compositioneel gemotiveerd. Verder maakt de cameravoering dat het perspectief van de kijker verbonden blijft aan Manana, waardoor het voor de kijker lijkt alsof hij of zij mee loopt met Manana. Dit maakt identificatie met het verhaal en de personages voor de kijker makkelijker, wat ook past binnen de compositionele motivatie. De long take geeft de complete handeling weer en zo wordt de lengte van het shot realistisch gemotiveerd. Het besluit van Manana zorgt voor verschillende reacties in de familie die begrijpelijk en menselijk zijn en geloofwaardig overkomen. De reacties worden na elkaar getoond wat zowel de scène als, noodzakelijkerwijs, de take lang maakt. Verder is er sprake van artistieke motivatie doordat het device het product onderscheidend maakt. James Udden bespreekt dit voor de film *Children Of Men* en beschrijft hoe een long take een film onderscheidend kan maken, omdat de filmmaker kan laten zien wat hij/zij kan en het geeft de recensenten iets om over te schrijven.

De tweede plan-*séquence* toont een speciale ontwikkeling in de relatie tussen de kinderen van Manana en Manana zelf. Waar de kinderen eerst Manana probeerden over te halen om niet weg te gaan, nemen ze nu haar kant in tijdens de discussie met de oudere familieleden. Verder wordt klaarblijkelijk hoe de rest van de familie denkt over het besluit van Manana, terwijl Manana bij haar beslissing blijft. Deze getoonde gebeurtenissen en gegeven informatie geven de tweede plot point in de plotlijn van Manana aan. De aanzienlijke lengte van de long take wijst op de gewichtigheid van de scène als plot point. Deze elementen dragen bij

⁶⁴ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 15-16.

aan de compositionele motivatie van het device. Weer volgt de camera Manana door het huis, wat bijdraagt aan de compositionele motivatie van het device omdat Manana het hoofdpersonage is. De realistische motivatie van deze plan-séquence is vergelijkbaar met die van de eerste plan-séquence. Ook hier komen verschillende personages aan het woord met verschillende reacties en vragen, wat een lange scène als gevolg heeft. Daarbij bewegen de personages tijdens deze scène meer tussen de verschillende ruimtes van het huis. Hierdoor wordt de scène gerekt, wat de lengte van het shot plausibel maakt. De tweede long take is de langste long take van de film. Deze uitzonderlijke lengte geeft de plan-séquence een duidelijkere artistieke motivatie dan de eerste long take. De lengte van de take biedt de mogelijkheid voor de filmmakers om te laten zien wat ze kunnen.

In de derde long take heeft Manana een gesprek met haar oud-klasgenoten waarin informatie wordt gegeven wat een extra reden zou zijn kunnen geweest voor Manana om uit huis te gaan. De informatie wordt laat in de film gegeven, als al duidelijk is dat Manana geniet van haar alleen wonen en zodoende geen verdere reden nodig heeft om bij haar besluit te blijven. Daarbij lijkt de informatie nieuw voor Manana. Manana kan het niet als motivatie hebben gebruikt om tot haar beslissing te komen en daardoor is de informatie niet van heel hoog belang. Toch is ook deze long take een plot point: hij geeft immers de overgang aan van de development naar de even more complicated action. De gepresenteerde informatie geeft Manana namelijk de aanleiding om langs te gaan bij de zoon van Soso, wat later in de film gebeurt. Dit maakt dat het device compositioneel gemotiveerd is. Verder zorgt de focus op Manana's gezicht en het stukje dat Manana het huis doorloopt voor een sterkere verbinding tussen de kijker en het verhaal over Manana op dezelfde manier als bij de eerste plan-séquence. Ook dit draagt bij aan de compositionele motivatie. De oude schoolvriendinnen van Manana kletsen uitgebreid en heel gemakkelijk als een soort roddeltantes wat maakt dat de long take boeiend is en de lengte realistisch blijft. Dit geeft het device de realistische motivatie. De artistieke motivatie is bij dit device minder duidelijk aanwezig dan bij de tweede long take en ligt, net als bij de eerste long take, meer bij de onderscheiding die het teweeg brengt.

De stijl van de filmmakers Groß en Ekvimishvili om in long takes te filmen was ook te zien bij hun eerdere film *Grzeli nateli dgeebi* (2013. Nederlandse titel: *Lange Heldere Dagen*) wat als transtekstuele motivatie kan worden gezien. Daarbij worden de long takes ook tekstueel gemotiveerd doordat ze verwijzen naar andere culturele objecten waarin gebruik wordt gemaakt van de long take. David Bordwell beschrijft dat films die buiten Hollywood worden gemaakt vaak gebruik maken van de long take, iets wat Hollywood regisseurs minder snel doen.⁶⁵ Naar veel van deze films wordt verwezen in wetenschappelijke literatuur en bij theoretische ideeën over de long take als filmisch middel. Deze ideeën en een gedeelte van de literatuur zijn beschreven in bovenstaand theoretisch kader. Bijvoorbeeld Bazins denkbeelden over de long take als een objectieve techniek om de wereld vast te leggen of Uddens argumenten voor het gebruik van de long take als middel om artistiek onderscheidend te zijn als filmmaker. Al is het niet duidelijk of Groß en Ekvimishvili deze theorieën in gedachten hadden met het gebruik van de filmtechniek,

⁶⁵ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 140.

het feit dat de long take een veel besproken filmisch middel is draagt bij aan de tekstuele motivatie van het device.

In het kort wordt het gebruik van de long take in de film *Mijn Gelukkige Familie* wordt op verschillende wijzen gemotiveerd. Bijvoorbeeld op compositioneel niveau geven de drie long takes de plot points van Manana's plotlijn aan. Ook draagt de cameravoering, met een duidelijke focus op Manana, bij aan de compositionele motivatie. Verder draagt de uitzonderlijke lengte van de tweede plan-séquence bij aan de artistieke motivatie van het device.

Conclusie

Mijn onderzoeksvraag “Wat is de functie van het device de long take in de film *Mijn Gelukkige Familie?*” beantwoord ik met behulp van de verschillende niveaus waar de dominant over verspreid ligt. Op het niveau van het stilistische systeem hebben wetenschappers verschillende meningen over de functie van het gebruik van de long take. Waar André Bazin van mening is dat de long take een objectief filmisch middel is die bijdraagt aan het ruimtelijk en tijdelijk realisme, beargumenteren James Udden en Pier Paolo Pasolini het tegenovergestelde. Udden verwijst naar long takes die zo complex zijn dat ze als een kunstmatig spektakel overkomen. Pier Paolo Pasolini beschrijft de long take juist als subjectief filmisch middel. John Rhodes denkt nog weer anders over de functie van de long take en beschrijft hoe de afwezigheid van aanwijzingen in long takes kan zorgen voor een afstandelijkheid vanuit de kijker naar het beeld. Het ontbreken van aanwijzingen kan bijdragen aan de objectiviteit van het beeld, omdat het doet denken dat de filmmaker geen inspraak heeft gehad op de getoonde gebeurtenissen. Bill Nichols beschrijft eenzelfde soort filmtechniek in relatie tot de documentaire stijlen van observerende documentaires en cinéma vérité films. In tegenstelling tot Rhodes beschrijft Nichols op een positieve manier hoe deze afwezigheid van aanwijzingen voor een transparante vertelling zorgen. Het resultaat zou verbinding tussen de kijker en het getoonde kunnen zijn. Hoewel Birger Lankjær realisme als filmstijl beschrijft en de filmische elementen die volgens Bazin bijdragen aan het realisme daar los van beschouwt, ben ik van mening dat dergelijke filmische elementen kunnen benadrukken dat een film binnen het genre realisme past.

Op het niveau van het narratieve systeem is uit het onderzoek bij deelvragen 1 en 2 gekomen dat de filmmakers de long take gebruiken ter ondersteuning van de narratieve structuur. Deze narratieve structuur heb ik uiteen kunnen zetten met behulp van Thompsons akten structuur, ondersteund door Fields benaming van plot points. De long takes tonen de plot points aan en worden onder andere gemotiveerd doordat ze het belang van de gebeurtenissen van de plot points accentueren. Deze uitkomst is interessant, omdat geen van bovenstaande theoretici dit als mogelijkheid noemt. De long take als ondersteuning van de narratieve structuur verdient daarom verder onderzocht te worden, om erachter te komen of dit een functie is die vaker wordt gebruikt.

De long takes geven bij het thematische systeem een kijkje in de macro- en microniveaus van de Georgische sociale maatschappij. Deze niveaus zijn beschreven door Birger Lankjær. Lankjærs psychologisch realisme bevat films die gaan over innerlijke veranderingen, Lankjærs sociaalrealisme gaat over films met maatschappelijke veranderingen en de innerlijke strijd om niet mee te veranderen. *Mijn Gelukkige Familie* toont de keuze van Manana, haar innerlijke volharding in haar keuze en haar strijd met de bijkomende problemen. Deze problemen worden niet op het macroniveau van de samenleving getoond, maar juist met name op het microniveau van hechte relaties in Manana's familie. De long takes benadrukken deze elementen van het narratief door de plot points die de volharding in Manana en de bijkomende overgave in haar familieleden tonen. Daarbij wekken de camerabewegingen de illusie op dat de kijker met Manana mee loopt tijdens deze veranderingen. Met andere woorden,

de veranderingen op het microniveau van hechte relaties worden door het gebruik van de long takes benadrukt, terwijl de camera, en daarmee de kijker, Manana van dichtbij volgt.

In het kort is het antwoord op mijn onderzoeksvraag dat de belangrijkste functie van het device de long take in de film *Mijn Gelukkige Familie* het ondersteunen van de narratieve structuur is. De gekozen aanpak vanuit de neoformalistische methode bleek een goede manier te zijn om *Mijn Gelukkige Familie* en de functie van de long takes in de film te onderzoeken. Ik heb mij goed kunnen richten op de bijzondere elementen van de film zelf, zoals bijvoorbeeld de camerabewegingen.

Naast verder onderzoek naar de functie van de long take als ondersteuning van de narratieve structuur zou er ook onderzoek kunnen worden gedaan naar de Georgische cultuur, de structuren op macro- en microniveau en hoe deze worden weergegeven in de film *Mijn Gelukkige Familie*. Verder kan worden onderzocht hoe deze film past in de rijke Georgische filmgeschiedenis; iets waar ik nu geen ruimte voor had, maar wat zeker verder onderzoek waard is.

Bibliografie

- Bazin, André. *What is Cinema? : Volume I*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Bazin, André. *What Is Cinema? : Volume II*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Bordwell, David, Kristin Thompson, en Jeff Smith. *Film Art: An Introduction*. 11de ed. New York: McGraw-Hill Education, 2017.
- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- Cinematics. "About Cinematics," Bezocht op 20 januari, 2020. <http://www.cinematics.lv/>.
- Field, Syd. *Four Screenplays: Studies in the American Screenplay*. New York: Delta Trade Paperback, 1994.
- Laffly, Tomris. "Sundance 2017 Interview: *My Happy Family*." *Roger Ebert Sundance*, 22 januari, 2017. <https://www.rogerebert.com/sundance/sundance-2017-interview-my-happy-family>.
- Langkjær, Birger. "Realism as a Third Film Practice." *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 27, no. 51 (2011): 40-54.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- Nichols, Bill. "The Voice of Documentary." *Film Quarterly* 36, no. 3 (1983): 17-30.
- Orr, Christopher. "The Politics of Film Form: Observations of Pasolini's Theory and Practice." *Film Criticism* 15, no. 2 (1991): 38-46.
- Rhodes, John. "Haneke, the Long Take, Realism." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 47, no. 2 (2006): 17-21.
- Terpstra, Elin. "*My Happy Family (Chemi Bednieri Ojakhi)*." Cinematics Database. Cinematics. Bezocht op 16 januari, 2020. http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=25760.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.
- Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Londen, VK: Harvard University Press, 1999.
- Tolton, C.D.E.. "Narration in Film and Prose Fiction: A Mise au point." *University of Toronto Quarterly* 53, no. 3 (1984): 264-282.
- Udden, James. "Child of the Long Take: Alfonso Cuarón's Film Aesthetics in the Shadow of Globalization." *Style* 43, no. 1 (2009): 26-44.
- Wagner, Brigitta. "Intuition and the Search for Deep Emotion: An Interview with Nana & Simon." *Senses of Cinema*, issue 82, 2017. <http://sensesofcinema.com/2017/movements-filmmaker-interviews/nana-and-simon-interview/>.

Films

- Chemi Bednieri Ojakhi*. Geregisseerd door Nana Ekvimishvili en Simon Groß. GE, DE en FA: Arizona Films, 2017, Netflix.

Grzeli Nateli Dgeebi. Geregisseerd door Nana Ekvimishvili en Simon Groß. GE, DE en FA:
Indiz Film, 2013.

Children of Men. Geregisseerd door Alfonso Cuarón. VS, VK en JP: Universal Pictures, 2006.

Code Unconnue. Geregisseerd door Michael Haneke. FA, AT, RO en DE: Arte France Cinéma,
2000.

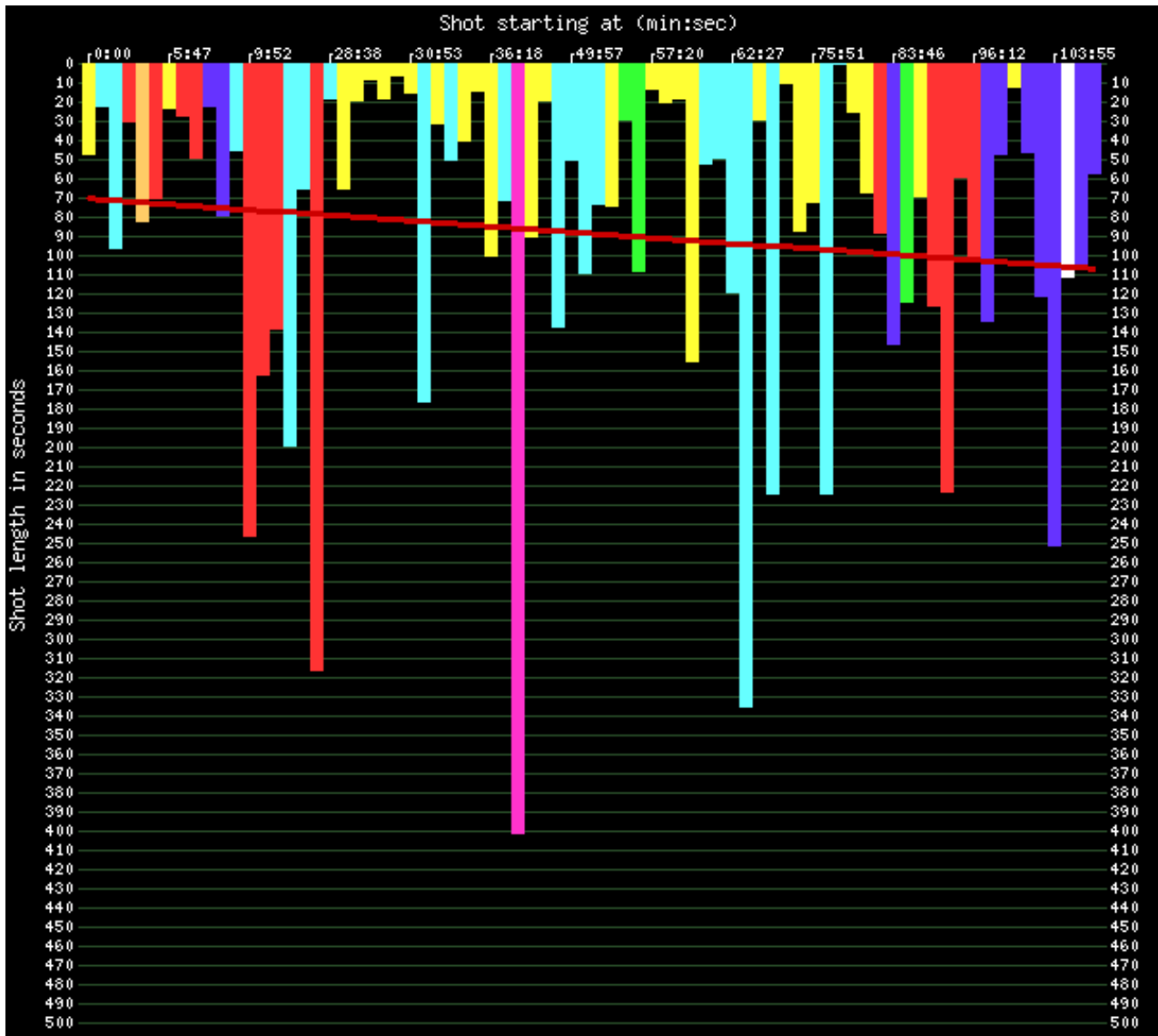
Foto's voorblad

Chemi Bednieri Ojakhi. Geregisseerd door Nana Ekvimishvili en Simon Groß. GE, DE en FA:
Arizona Films, 2017, Netflix.

Bijlage 1

Het analyse materiaal van Cinematics

De grafiek van de shotlengtes in de film *Mijn Gelukkige Familie*



De tabel van verschillende shots in de film *Mijn Gelukkige Familie*

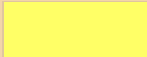







Gemiddelde shotlengte in seconden (ASL): 88.9

Lengte van de film (min : sec): 112:37.9

Hoeveelheid shots (NoS): 76

Langste shot in seconden (MAX): 400.9

Kortste shot in seconden (MIN): 0.4⁶⁶

Naam: ⁶⁷	Manana	Familie	Manana & Familie	Manana & Ouderen	Manana & Soso	Manana & Anderen	Manana & Dochter	Anderen
NoS:	27	1	13	1	10	20	3	1
Lengte in minuten:	19.1	1.37	27.28	6.68	16.8	35.21	4.34	1.85
ASL:	42.5	82.1	125.9	400.9	100.8	105.6	86.9	110.8
MIN	6.2	82.1	27	400.9	22.3	0.4	28.8	110.8
MAX	155.2	82.1	315.9	400.9	250.5	335	123.9	110.8
Kleur								

Manana: een shot met alleen Manana en bijfiguren als een krantenverkoper.

Familie: een shot zonder Manana waarin enkel haar familie aanwezig is.

Manana & familie: een shot met Manana samen met haar familie.

Manana & ouderen: een shot met Manana en haar oudere familieleden.

Manana & Soso: een shot met Manana en Soso zonder andere familieleden.

Manana & anderen: een shot met Manana en vrienden, zonder haar familieleden.

Manana & dochter: een shot met Manana en alleen haar dochter Nino.

Anderen: Een shot waarin Manana grotendeels niet aanwezig is en met name mensen buiten de familie in beeld zijn.

⁶⁶ Dit shot van 0.4 seconden was een fout van mij, waardoor het kortste shot eigenlijk 6.2 seconden is.

⁶⁷ Elin Terpstra, "My Happy Family." Ik heb de tabel vertaald en de voor mijn onderzoek onnodige informatie weggelaten om de tabel overzichtelijk te houden.

Bijlage 2 Het protocol

nr	Tijd	SL	Narratieve structuur	Plot segmentatie	Gevolg van	Locatie	Aanwezigen	Gebeurtenis	Conflict	Dialogoog	Camerabeweging
-	0:00:00-0:01:10	n.v.t.	n.v.t.	C. Credits	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	Credits	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.
1	0:01:10-0:01:56	47.2	Setup	1.a Huis bekijken	-	Buiten krantenkiosk	Manana, krantenverkoper	Manana koopt een krant	Geen	Manana en krantenverkoper	Volgt Manana
2	0:01:56-0:02:17	21.6		1.a Huis bekijken	-	Trappenhuis	Manana, huisverkoopster	Manana loopt de trap op met de huisverkoopster want de lift doet het niet	Geen	Manana en huisverkoopster	Volgt Manana
3	0:02:17-0:03:48	95.7		1.a Huis bekijken	-	Nieuw huis	Manana, huisverkoopster	De huisverkoopster praat veel, prijst het huis de hemel in. Zegt dat de vorige bewoners weg gingen omdat ze een beter huis konden krijgen. Manana kijkt gefocust rond en stelt vragen.	Geen	Manana en huisverkoopster	Volgt Manana
4	0:03:48-0:04:17	30		1.b Avondeten	-	Keuken familie	Manana, familie	Manana eet taart, Lamara vraagt waarom, ze gaan zo eten namelijk. Maar Manana heeft geen zin in avondeten. Lamara zegt dat Manana dit altijd doet.	Manana en Lamara - taart	Manana en Lamara	Volgt Manana
5	0:04:17-0:05:35	82.1	(Setup Nino)	1.b Avondeten	-	Huiskamer familie	Familie zonder Manana	Lasha's gitaar valt uit de kast als Soso wat pakt. Lasha wordt verder bekritiseerd. Iedereen kibbelt een beetje op elkaar. Familie zit aan tafel, Manana niet.	Soso en Lasha, Lamara ook. Otara en Lamara. Lasha en Nino – Lasha's gitaar, computer en leven, Nino en Vakho op de bank.	Iedereen behalve Vakho praat	Gaat rond in de kamer, eindigt stilstaand gericht op de eettafel
6	0:05:35-0:06:43	72.4		2.a Ochtend keukentafel	-	Keuken familie	Manana, Soso, Lamara	Manana zit aan tafel te werken, Soso feliciteert haar terwijl Lamara druk bezig is en iedereen bekritiseerd.	Lamara – de koelkast	Manana, Soso en Manana	Volgt Soso, daarna stilstaand op Manana aan de keukentafel
7	0:06:43-	22.7		2.b Ochtend	-	Huiskamer	Manana	Manana vouwt dekens op	Geen	Geen (tv)	Volgt Manana

	0:07:05			klaarmaken		familie		terwijl op tv de bisschop vertelt over wat een goede moeder is.			
8	0:07:05-0:07:32	27		2.b Ochtend klaarmaken	-	Slaapkamer Vakho en Nino	Manana, Vakho, Nino	Manana loopt tegelijkertijd met Vakho naar binnen om haar spullen te pakken terwijl Nino slaapt.	Geen	Vakho en Manana.	Volgt Manana, eindigt op Vakho en Nino in bed
9	0:07:32-0:08:18	48.9		2.b Ochtend klaarmaken	-	Hal familie	Manana, Soso, Lamara, Otar	Terwijl Manana zichzelf klaar maakt om te gaan vraagt Lamara of ze spullen wil halen voor de avond, Manana zegt dat ze haar verjaardag niet wil vieren	Lamara en Manana - verjaardag	Soso, Lamara, Manana	Houdt Manana in beeld en toont Soso en daarna Lamara
10	0:08:18-0:08:40	22.3		2.c Ochtend autorit	-	Buiten	Manana en Soso	Manana en Soso lopen naar de auto, stappen in en rijden weg.	Geen	Geen	Volgt Manana en Soso met een panbeweging
11	0:08:40-0:09:55	78.7		2.c Ochtend autorit	-	Auto	Manana en Soso	Manana vraagt Soso of hij geen wijn wil halen voor de avond. Ze zegt dat ze haar verjaardag niet wil vieren, Soso zegt dat mensen toch wel komen. En zegt dat ze moet doen wat ze wil.	Manana en Soso - verjaardag	Manana en Soso	Stilstaand gericht op Manana en Soso
12	0:09:55-0:10:39	45		3. School eerste keer	-	School	Manana en haar klas	Manana vertelt over een literair stuk wat als familiedrama gezien zou kunnen worden en vraagt naar een meisje uit de klas die lessen heeft gemist.	Geen	Manana en leerlingen	Manana loopt het beeld en waarna de camera haar volgt
13	0:10:39-0:14:35	246.4		4.a Er is veel visite voor Manana	-	Huis familie	Manana, gezin, familie en vrienden	Manana komt binnen en wordt begroet door Nino, Lamara neemt de boodschappen over, het bezoek zit er al, Nino vraagt of Manana de volgende keer savonds al haar spullen wil pakken, anders wordt ze wakker van het geluid. Manana heeft de verkeerde kruiden gehaald. Lasha feliciteert Manana en Lamara en Soso bekritisieren hem. Soso geeft een bos bloemen aan Manana, Lamara bekritiseert het. Manana wil niet de huiskamer in, Soso neemt haar mee. Vrienden/familie van Soso zingen voor Manana. De bel	Lamara en Lasha, Soso en Lasha, Soso en Manana – in het algemeen op Lasha en zijn haar, de verjaardag	Nino en Manana, Lamara en Manana, Manana en Lasha, Manana en Soso, Manana en bezoek	Volgt Nino voor een moment en daarna Manana, dan Lamara voor een moment en weer Manana. Eindigt met alleen Manana in beeld

								gaat, Rezo met zijn gezin is aangekomen.			
14	0:14:35-0:17:10	162.1		4.b Manana is buiten en de gasten zijn binnen	2.b, 2.c	Huis familie	Manana, gezin, familie en vrienden	Bijna iedereen zit aan tafel, Rezo's vrouw wil gaan, hij doet nog een speech over Manana. Soso zoekt Manana, die staat buiten. Smeekt haar bijna om bij het bezoek te komen. Manana wil niet.	Rezo en vrouw, Manana en Soso – de tijd, de verjaardag	Rezo en vrouw, Manana en Soso	Gericht op de keuken, volgt Rezo's dochter. Stilstaand gericht op de eettafel. Volgt Soso naar Manana, eindigt op Manana
15	0:17:10-0:19:22	138.4		4.c Soso is boos op Manana	2.b, 2.c	Huiskamer familie	Manana, Lasha, Soso, Lamara	Soso is boos omdat Manana niet met de gasten is gaan zitten. Manana is boos dat hij mensen heeft uitgenodigd. Lasha mengt zich en Lamara bekritiseert dat. Soso later ook. Manana zegt dat ze niet meer in dat huis kan leven.	Soso en Manana (Lasha) en Lamara - verjaardag	Lamara, Manana, Soso en Lasha	Volgt Manana, stilstaand op Manana, Soso en Lasha
16	0:19:22-0:22:34	199		5.a Gesprek met leerling	3	School	Manana en een meisje uit de klas, Chigogidze	Manana vraagt waar het meisje is geweest, die vertelt dat ze getrouwd is geweest. Ze zegt dat ze van mening is dat als je iets zegt je het ook moet menen en moet doen.	Geen	Manana en Chigogidze	Volgt Chigogidze, eindigt bij Manana
17	0:22:34-0:23:37	65		5.b Markt na school	2.b, 4.a	Markt	Manana en groentevrouw	Manana vraagt welke kruid welke is, doet ze in een zakje met wat tomaten, legt het weer terug en loopt weg zonder wat te kopen.	Geen	Manana en groentevrouw	Volgt een marktman tot Manana in beeld komt, volgt Manana
18	0:23:37-0:28:39	315.9	Plot point	6.a Het besluit	4.c, 5.a	Huis familie	Manana en gezin	Manana pakt spullen om uit huis te gaan. Iedereen van het gezin vraagt waarom. Ze vragen wie haar pijn heeft gedaan. Otar blijft kalm. Lamara wil dat Rezo wordt gebeld, Manana wordt boos hierom. Lamara zegt dat Manana een makkelijk leven heeft gehad, omdat zij alles heeft gedaan voor Manana en alles Manana makkelijk kwam. Ze noemt wat Manana doet een schande voor de familie. Manana zegt dat ze niks aan Lamara uit hoeft te leggen. Lamara wil niet toe staan dat Manana gaat.	Manana en Lamara en Soso, Lasha en Nino – haar besluit	Nino, Manana, Soso, Lasha, Vakho, Otar, Lamara	Volgt Manana, voor een moment Nino, daarna weer Manana. Eindigt bij Lamara en de rest van de familie.

19	0:28:39-0:28:57	17.5	Complicated action	6.b Nieuwe huis in	6.a	Buiten	Manana en meneer die helpt.	Manana en de meneer laden de auto uit.	Geen	Geen	Stilstaand op de auto gericht
20	0:28:57-0:29:59	64.5		6.b Nieuwe huis in	6.a	Huis Manana	Manana en meneer die helpt.	De meneer brengt de laatste spullen en Manana betaalt de meneer. Daarna gaat Manana zitten voor het raam.	Geen	Manana en de meneer die helpt	Volgt Manana pannend en tiltend
21	0:29:59-0:30:17	19.4		6.c Nieuwe huis schoonmaken	6.a	Huis Manana	Manana	Manana dwijlt.	Geen	Geen	Gericht op Manana
22	0:30:17-0:30:25	8.2		6.c Nieuwe huis schoonmaken	6.a	Huis Manana	Manana	Manana maakt een tafeltje schoon.	Geen	Geen	Gericht op Manana
23	0:30:25-0:30:43	18.3		6.c Nieuwe huis schoonmaken	6.a	Huis Manana	Manana	Manana pakt haar gitaar uit de hoes en ziet dat een snaar is gesprongen.	Geen	Geen	Gericht op Manana
24	0:30:43-0:30:49	6.2		6.c Nieuwe huis schoonmaken	6.a	Huis Manana	Manana	Manana klopt een kleed uit vanaf haar balkon.	Geen	Geen	Gericht op Manana
25	0:30:49-0:31:04	15.1		6.c Nieuwe huis schoonmaken	6.a	Huis Manana	Manana	Manana verplaatst een stoel met het kleed eroverheen een beetje.	Geen	Geen	Gericht op Manana
26	0:31:04-0:33:51	176		7. Praten met Rezo	6.a	Eetplekje	Manana en Rezo	Rezo probeert Manana om te praten. Manana snapt niet waarom hij zo betrokken is en zegt dat ze prima voor zichzelf kan zorgen. Rezo vraagt nog of ze zondag naar haar ouderlijk huis wil gaan om te kalm te praten.	Rezo en Manana – haar besluit	Rezo en Manana	Stilstaand gericht op Manana
27	0:33:51-0:34:21	31		8. De mevrouw van het gasbedrijf	-	Huis Manana	Manana	Manana ligt op bed, de bel gaat.	Geen	Geen	Gericht op Manana
28	0:34:21-0:35:10	50.1		8. De mevrouw van het gasbedrijf	-	Huis Manana	Manana en de gasmevrouw	De mevrouw van het gasbedrijf komt binnen en vertelt dat de vorige bewoner zelfmoord heeft proberen te plegen in dat huis.	Geen	Manana en de gasmevrouw	Volgt Manana
29	0:35:10-0:35:49	39.5	(Plot point – Nino)	9.a Vakho met een ander	-	Buiten	Manana (Vakho)	Manana koopt een broodje en ziet Vakho met een ander meisje zoemen. Vakho ziet Manana en stapt gauw een taxi in.	Geen	Geen	Volgt Manana, houdt Manana in beeld terwijl Vakho wordt gevolgd
30	0:35:49-	14	(Complicating	9.b Manana belt	9.a	Trappenhuis	Manana	Manana gaat haar huis in.	Geen	Geen	Gericht op

	0:36:02		action – Nino)	Nino		Manana					Manana
31	0:36:02-0:37:37	100.3		9.b Manana belt Nino	9.a	Huis Manana	Manana	Manana pakt haar telefoon, twijfelt en legt hem weer weg. Ze drinkt wat water en pakt hem toch weer op en belt Nino. Vertelt niks van wat ze zag van Vakho.	Geen	Manana (en Nino aan de andere kant van de lijn)	Stilstaand gericht op Manana, soms loopt ze uit beeld, beweegt mee als ze gaat zitten
32	0:37:37-0:38:45	71.2		9.c Vakho spreekt Manana aan	9.a	Buiten de school	Manana en Vakho	Vakho wil met Manana praten. Ze wil dat ze niks zegt over wat ze zag. Manana zegt dat hij het zelf op moet lossen en dat ze niks kan beloven.	Manana en Vakho – zijn affaire	Manana en Vakho	Volgt Manana
33	0:38:45-0:45:11	400.9	Plot point	10.a De familie discussie	6.a, 7	Huis familie	Manana, gezin en oudere familie	Manana loopt het huis in en begroet mensen en vraagt waarom iedereen er is. Rezo heeft ze uitgenodigd en iedereen doet een zegje. De een wil weten wie haar pijn heeft gedaan de ander wil dat ze goed nadenkt over wat ze doet. Etc. iedereen kijkt gek op als Vakho wat wil zeggen. Haar actie wordt een schande voor de familie genoemd. Tante Mari zegt dat Soso een goede man is. Kinderen nemen de kant van Manana in en Nino zegt dat Manana maar moet gaan.	Manana en de haar ooms, tantes, ouders, broer en vriend, ook Nino, Lasha en Vakho	Iedereen praat mee.	Volgt Manana, tijdens een gesprek stilstaand gericht op Manana, tussendoor beweegt de camera met Manana mee
34	0:45:11-0:46:37	89.9	Development	10.b Manana eet taart	-	Huis Manana	Manana	Manana pakt een stuk taart en gaat voor het raam zitten met pianomuziek aan.	Geen	Geen (pianomuziek)	Volgt Manana, eindigt stilstaand op Manana gericht
35	0:46:37-0:46:55	19.4		11 Nato op de markt	-	Markt	Manana en groentemevrouw	Manana koopt wat spullen.	Geen	Manana en groentevrouw	Volgt Manana
36	0:46:55-0:49:06	137.3		11 Nato op de markt	-	Markt	Manana en Nato	Nato is een oud-klasgenoot van Manana en kletsen wat. Nato vertelt Manana van de reünie die gepland gaat worden en ze wisselen nummers.	Geen	Manana en Nato	Volgt Manana, stilstaand gericht op het gesprek
37	0:49:06-0:49:56	50.4		12.a Rezo vraagt de burens op Manana te letten	6.a, 10.a	Buiten	Manana en Rezo	Rezo stond Manana op te wachten omdat hij dacht dat ze boos op haar was en vraagt of hij haar huis mag zien.	Geen	Manana en Rezo	Volgt Manana pannend, stilstaand op het gesprek gericht.

38	0:49:56-0:51:40	108.6		12.a Rezo vraagt de buren op Manana te letten	6.a, 10.a	Buiten	Manana en Rezo en wat buren	Rezo denkt niet dat Manana lang zal blijven wonen daar. Manana koopt wat fruit en Rezo kent een buurman van Manana. Hij vraagt aan de buurman of hij wil letten op Manana zodat er niemand haar lastig zal vallen.	(Manana en Rezo – denkt dat zij het niet zal uithouden)	Manana en Rezo met Manana's buren	Volgt Manana trackend, stilstaand op het winkeltje gericht waar Manana in gaat met Rezo in de achtergrond
39	0:51:40-0:52:50	73		12.b Rezo in het nieuwe huis	6.a, 10.a, 12.a	Huis Manana	Manana en Rezo	Manana geeft Rezo wat thee. Rezo blijft zeggen dat hij denkt dat Manana zo weg is daar en dat hij haar zal helpen verhuizen als ze wil. Manana zegt dat ze prima zit daar.	(Manana en Rezo – denkt dat zij het niet zal uithouden)	Manana en Rezo	Volgt Rezo, stilstaand op de keukentafel gericht met Rezo en Manana
40	0:52:50-0:54:00	74.1		13. Nieuwe gitaarsnaar	6.c	Markt	Manana en wat markt mensen	Manana koopt een snaar voor haar gitaar.	Geen	Manana en wat markt mensen	Volgt Manana
41	0:54:00-0:54:28	28.8	(Plot point – Nino)	14.a Met Nino naar de dokter	-	Dokter	Manana, Nino en de dokter	Manana en Nino zijn bij de dokter omdat Nino nog niet zwanger is. De dokter zegt er geen problemen in Nino's lichaam zijn.	Geen	Dokter	Stilstaand op de dokter, Nino en Manana gericht
42	0:54:28-0:56:13	107.9	(Development – Nino)	14.b Nino is bezorgd, Manana vindt de situatie minder erg	9.a, 14.a	Buiten	Manana en Nino	Manana en Nino lopen. Nino is bezorgd dat ze nog niet zwanger is. Manana zegt dat het misschien niet zo erg is, omdat ze nu nog vrij is en zij en Vakho elkaar beter kunnen leren kennen. Nino wil er niks van horen en zegt dat Manana aan het projecteren is van haar eigen problemen op haar dochter en verandert dan het onderwerp.	Manana en Nino – Nino zegt dat Manana aan het projecteren is	Manana en Nino	Volgt Manana en Nino stilstaand en bewegend
43	0:56:13-0:56:24	12.8		14.c Het regent	-	Buiten	Manana en wat kinderen	Het regent en ze rennen naar binnen.	Geen	Geen	Volgt Manana panrend
44	0:56:24-0:56:44	20.1		15 Thuis genieten	-	Huis Manana	Manana	Manana kijkt huiswerk na in stilte en glimlacht.	Geen	Geen	Stilstaand op Manana gericht
45	0:56:44-0:57:03	18.4		15 Thuis genieten	-	Huis Manana	Manana	Manana kookt en neuriet.	Geen	Geen	Volgt Manana's handen
46	0:57:03-0:59:31	155.2		15 Thuis genieten	13	Huis Manana	Manana	Manana kijkt in oude boekjes van haar en vind een liedje om te spelen op de gitaar.	Geen	Geen (Manana zingt)	Volgt Manana, eindigt stilstaand op haar gericht

47	0:59:31-1:00:21	52.3		16.a Manana en Nato komen aan bij de reünie	11	Buiten	Manana en Nato	Nato en Manana lopen naar het huis van de reünie. Nato wil liever niet dat Manana iets zegt over de baan van Nato.	Geen	Manana en Nato	Volgt Manana en Nato pannend
48	1:00:21-1:01:07	48.5		16.a Manana en Nato komen aan bij de reünie	11	Buiten huis reünie	Manana en oud-klasgenoten	Manana en Nato worden vrolijk begroet door hun andere oud-klasgenoten.	Geen	Iedereen praat	Volgt Manana
49	1:01:07-1:03:01	118.9		16.b Overleden oud-klasgenoten herdacht	16.a	Huis reünie	Manana en oud-klasgenoten	De oud-klasgenoten die er niet bij konden zijn worden herdacht en hun eigen leven wordt gevierd. Dan zingen een paar mannen een lied.	Geen	Een oud-klasgenoot houdt een praatje, anderen gaan zingen	Stilstaand op de eettafel gericht, volgt daarna een oud-klasgenoot naar Manana
50	1:03:01-1:08:20	335	Plot point	16.c Manana hoort dat Soso een affaire heeft gehad	6.a, 16.a	Huis reünie	Manana en vriendinnen	Manana en haar vriendinnen kletsen. Ze willen alles weten als Manana vertelt van haar actie. Manana vindt het heerlijk om alleen te wonen. Haar vriendinnen bespreken dat Soso een affaire had gehad. Dit lijkt nieuw nieuws voor Manana. Ze loopt weg van het gesprek door het huis.	Geen	Manana en haar vriendinnen kletsen	Gericht op Manana, volgt haar naar de tafel, stilstaand aan tafel, gaat dichterbij naar Manana's hoofd en volgt haar dan door het huis.
51	1:08:20-1:08:51	28.9	Even more complicated action	16.d Manana huilt	16.c	Huis reünie	Manana	Manana huilt in het wc-hokje.	Geen	Geen	Gericht op Manana
52	1:08:51-1:12:25	223.6		16.e Manana moet zingen voor iedereen	16.a	Huis reünie	Manana en oud-klasgenoten	Manana moet zingen voor iedereen. Zegt dat ze niet wil maar moet toch.	Manana en oud-klasgenoten – ze wil niet zingen	Manana en oud-klasgenoten, Manana zingt	Volgt oud-klasgenoot naar Manana, dan stilstaand gericht op Manana, langzaam iets dichterbij
53	1:12:25-1:12:35	9.7		16.f Manana komt thuis door de regen	16.a	Buiten	Manana	Manana rent door de regen in het donker.	Geen	Geen	Op Manana gericht
54	1:12:35-1:13:59	87.2		16. f Manana komt thuis door de regen	16.a	Huis Manana	Manana	Buiten regent het. Manana droogt zich af en zet de kraan van het bad aan.	Geen	Geen	Volgt Manana pannend en meelopend
55	1:13:59-1:15:07	71.5		17 Fotos bekijken	-	Huis Manana	Manana	Het is dag. Manana doet de pianomuziek aan en gaat voor het raam zitten en bekijkt foto's.	Geen	Geen (pianomuziek)	Volgt Manana
56	1:15:07-	223.5		18.a Langs bij de	8, 16.c	Huis kind	Manana, Soso's	Manana gaat naar binnen alsof	Moeder en	Manana, Datuna	Volgt Manana

	1:18:41			zoon van Soso		Soso	zoon Datuna en affaire	ze van het gasbedrijf komt. De moeder van de jongen zit de hele tijd te bellen.	Datuna – over eten	en zijn moeder	
57	1:18:41-1:19:06	24.6		18.b Manana loopt door een parkje	18.a	Buiten	Manana	Manana loopt door een stadsparkje.	Geen	Geen	Volgt Manana
58	1:19:06-1:20:10	66.9		19.a Lasha belt	9.a	Huis Manana	Manana	Manana wordt gebeld en moet komen.	Geen	Manana (en Lasha aan de telefoon)	Volgt Manana
59	1:20:10-1:21:34	88.1	(Even more complicated action – Nino)	19.b Een ongelukje	9.a, 19.a	Huis familie	Manana en gezin	Nino gooide een pan naar Vakho, Vakho verplaatste zich en de pan raakte Otar. Otar is aan het mopperen terwijl Soso aan het opruimen is.	Lamara, Otar – het ongeluk	Manana, Otar, Lasha, Lamara, Soso	Volgt Manana
60	1:21:34-1:23:54	145.9		19.c Soso en Manana praten in de keuken	6.a, 19.a	Keuken familie	Manana en Soso	Manana pakt glazen en drinken. Soso rookt met het raam open en vraagt hoe het met Manana gaat en hoe het met haar huis gaat. Soso zegt dat hij niet kan weten hoe het met hem gaat. Stelt voor om haar met de laatste beetjes te helpen van het huis.	Geen	Soso en Manana	Volgt Manana, blijft gericht op Soso terwijl Manana bezig is
61	1:23:54-1:25:53	123.9	(Climax – Nino)	20. Nino is gescheiden	9.a	Buiten	Manana en Nino	Nino zit op een bankje te huilen. Manana troost haar. Nino zegt dat als ze zwanger zou zijn alles beter zou zijn. Manana zegt dat ze mooi is en dat genoeg jongens achter haar aan zullen rennen.	Geen	Manana en Nino	Volgt Manana pannend en peddend
62	1:25:53-1:27:00	68.8		21. Bezig met plantjes	-	Balkon Manana	Manana	Manana pot wat plantjes met pianomuziek op de achtergrond aan.	Geen	Geen (pianomuziek)	Gericht op de planten, pedt omhoog naar Manana's bovenlichaam, weer naar beneden naar de planten als Manana het beeld uit loopt
63	1:27:00-1:28:59	125.7	(Epiloog - Nino)	22.a Lasha introduceert zijn toekomstige vrouw	-	Huis familie	Gezin en Manana	Iedereen is aan het opruimen door dingen die ergens liggen te verstoppen. Manana komt binnen. Soso zegt dat Lasha gaat trouwen. Het slot is veranderd omdat Nino niet	Nino en Soso, Lamara en Otar - opruimen	Nino en Soso, Lamara en Otar, Otar en Nino, Soso en Manana	Gericht op Soso, volgt Nino, volgt Lamara, volgt Otar en dan Nino, dan Soso, dan Manana en Soso

								wilde dat Vakho naar binnen zou kunnen komen.			
64	1:28:59-1:32:35	222.9		22.a Lasha introduceert zijn toekomstige vrouw	-	Huiskamer familie	Manana en gezin	Ze wachten in de huiskamer tot Lasha en zijn toekomstige vrouw komen. Dan komen Lasha en Kitsi binnen. Kitsi is heel anders dan de familie en Lamara vraagt wat haar echte naam is.	Lamara en Manana – Lamara begint over Manana's besluit, Manana stopt haar	Iedereen praat mee	Stilstaand gericht op de koffietafel, blijft gericht op Manana, dan weer op de koffietafel
65	1:32:35-1:33:29	59.3		22.b Voorbereidingen voor een feestje	22.a	Slaapkamer Kitsi en Lasha	Manana, Nino en Kitsi	Kitsi en Lasha krijgen nu de slaapkamer die Nino en Vakho hadden met de krakende kast. Kitsi is zwanger. Lamara vraagt Manana om hulp voor ideeën voor het avondeten.	Geen	Kitsi en Nino praten, Lamara en Manana praten	Gericht op Manana, volgt Nino en Kitsi, gericht op Manana
66	1:33:29-1:35:09	101.9		22.c Feestje voor Lasha en Kitsi, Manana gaat vroeg weg	6.a, 22.b	Huiskamer familie	Manana, gezin en vrienden van Lasha en Kitsi	Een feestje voor Lasha en Kitsi. Manana is even buiten en Soso komt even kijken. Dan beginnen Lasha en zijn vrienden te zingen. Manana neemt afscheid van Lamara, die haar een knuffel geeft.	Geen	Soso en Manana (Lasha en vrienden zingen), Manana neemt afscheid van Lamara	Volgt Lasha, volgt Manana, volgt Soso, volgt Manana, richt op Lasha en vrienden, volgt Manana
67	1:35:09-1:37:17	134.2		22.d Soso loopt mee naar de taxi	6.a, 22.c	Buiten	Manana en Soso	Soso wil niet dat Manana zo vroeg weg gaat. Manana moet vroeg op dus wil naar huis. Soso wil dat niet en vraagt haar te blijven. Soso vraagt wanneer Manana terugkomt. Hij weet niet meer waar zijn plek in de wereld is. Soso loopt mee naar de taxi.	Soso en Manana – of Manana wil blijven, waar zijn plek is	Soso en Manana	Volgt Manana
68	1:37:17-1:38:03	47.1		22.d Soso loopt mee naar de taxi	6.a, 19.c	Buiten	Manana en Soso	Manana stapt de taxi in, Soso biedt aan de planken op te komen hangen.	Geen	Manana en Soso	Volgt Manana, eindigt bij Soso
69	1:38:03-1:38:15	12.3		23.a Manana hangt de was op	-	Huis Manana	Manana	Manana hangt de was op.	Geen	Geen	Stilstaand gericht op Manana
70	1:38:15-1:38:59	46		23.b Manana laat het huis zien aan Soso	6.a, 22.d	Huis Manana	Manana en Soso	Manana doet de deur voor Soso open. Soso houdt zijn jas aan, heeft wat voor Manana mee.	Geen	Manana en Soso	Volgt Manana
71	1:38:59-1:40:55	121		23.b Manana laat het huis zien aan Soso	6.a, 22.d	Huis Manana	Manana en Soso	Soso helpt met de laatste dingen van het huis. Manana laat de rest van het huis zien.	Geen	Manana en Soso	Volgt Manana, blijft gericht op Soso, volgt Soso

								Soso heeft wijn van vrienden meegenomen. Manana vraagt of Soso ook wil blijven eten.			
72	1:40:55-1:44:56	250.5		23.c Manana en Soso eten samen	-	Keuken Manana	Manana en Soso	Manana en Soso eten samen. Soso proost op Manana, waar ze ook is. Manana weet niet of het eten zo goed is als Lamara's eten, maar Soso vindt het lekker. Manana vraagt hoe het thuis is. Soso vertelt wat over iedereen. Als Soso vraagt hoe het met Manana gaat, gaat de bel.	Geen	Manana en Soso	Stilstaand gericht op Soso, Manana loopt het beeld in.
73	1:44:56-1:46:42	110.8	Plot point	23.d De burens vragen wat Soso bij Manana doet	12.a	Hal buiten Manana's huis	Manana, Soso en Manana's burens	De burens lokken Soso naar buiten en vertellen hem dat Manana getrouwd is en hij niet in haar buurt moet komen. Manana komt erbij en vindt het niet kunnen hoe ze wordt behandeld en hoe de burens Rezo zo maar volgden in wat hij vroeg.	De burens, Soso en Manana – wat Soso daar doet, waarom de burens dit doen	Manana en Soso en de burens	Volgt Soso, later ook gericht op Manana
74	1:46:42-1:48:23	105	Climax	23.e Manana is boos op Rezo, Soso vindt het minder erg	12.a, 23.d	Huis Manana	Manana en Soso	Manana vindt het niet leuk hoe Rezo haar behandelt, Soso vindt het minder erg. Manana is klaar met haar familie en hun manier van bemoeien. Soso zegt dat dat de manier is hoe Rezo is en doet. Manana vraagt of Soso weet wie hij zelf is.	Manana en Soso – Rezo's actie	Soso en Manana	Volgt Manana, volgt Soso
75	1:48:23-1:49:18	57	Epiloog	23.f Manana kijkt Soso aan	-	Huis Manana	Manana en Soso	Manana kijkt uit het raam. Soso stapt in beeld en Manana kijkt hem aan.	Geen	Geen	Stilstaand beeld, Manana loopt in beeld, daarna Soso ook
-	1:49:18-1:54:31	n.v.t.	n.v.t.	E. End Credits	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	End credits	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.

Verklaring Intellectueel Eigendom

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

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

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd "vertaalplagiaat");
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafrase mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

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

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

Naam: Elin Terpstra
Studentnummer: 6243444
Plaats: Arnhem, Nederland
Datum: 16 mei, 2020
Handtekening:

