

Een Amerikaanse oprit:
De symboliek van de auto in de film
Disturbia

Inhoudsopgave

Inleiding	4 - 7
Hoofdstuk 1	8 - 11
1.1 Semiotiek	8 - 9
1.2 De auto volgens Miller	9 - 10
1.3 Ontwikkeling van de Auto	10 - 11
Hoofdstuk 2	12
De Auto in <i>Disturbia</i>	12
Hoofdstuk 3	13 - 19
3.1 Over <i>Disturbia</i>	13 - 14
3.2 Analyse van de Volvo 850	14 - 16
3.3 Analyse van de Ford Mustang, 1965	16 - 19
Conclusie	20 - 22
Bijlage 1 Foto's uit de scenes	23 - 25
Bijlage 2 Schema 1. Cameravoering scène 1.	26 - 27
Bijlage 3 Schema 2. Cameravoering scène 2.	27
Bibliografie & Visuele bronnen	28 - 30

Inleiding

De Amerikaanse film *Disturbia* (2007) van regisseur Daniel John Caruso (1965 – heden) gaat over de tiener Kale (gespeeld door Shia LaBeouf), die uit verveling zijn burens gaat bespieden (Brucks, Kramer, Herrera, & Caruso, 2007). Wegens crimineel gedrag is hij onder gerechtelijk huisarrest geplaatst en zijn moeder heeft al zijn elektronica in beslag genomen, zodat hij gedwongen is zichzelf op andere manieren bezig te houden. Terwijl hij heimelijk toekijkt vanaf een afstand, raakt hij ervan overtuigd dat zijn buurman Mr. Turner (gespeeld door David Morse) een seriemoordenaar is.

In grote lijnen is dit de plot van de film *Disturbia*. Deze scriptie brengt verslag uit van een onderzoek naar de beperking van de vrijheid van de protagonisten in de film *Disturbia*, en in het bijzonder naar de rol van de auto, omdat het narratief van de auto en dat van de personages nauw met elkaar verbonden zijn. De auto's die in de film *Disturbia* een prominente rol innemen, zijn een Ford Mustang uit 1965 en een Volvo 850. Beide auto's representeren in meerdere fragmenten van de film de beperking van de vrijheid van de personages, aangezien de voertuigen op een bepaalde manier verweven zijn met de verhaallijnen van hun eigenaren. Zodra een van de auto's kapotgaat, verliezen de personages een deel van hun vrijheid. Daarna wordt het voertuig telkens beschadigd in beeld gebracht, en worden de (beweeg)ruimte en de vrijheid van de personages langzamerhand steeds beperkter. De manier waarop de vrijheid van de personages wordt beïnvloed door de auto's in de film staat om deze reden centraal in het onderzoek. De hoofdvraag luidt als volgt: 'Op welke manier heeft de auto in de Amerikaanse film *Disturbia* (2007) van regisseur D.J. Caruso invloed op de vrijheid van de personages, in het bijzonder op de protagonisten: de vader (Daniel Brecht), zijn zoon (Kale Brecht), en de antagonist en buurman (Mr. Turner)?'

Om de bovenstaande vraagstelling te kunnen beantwoorden, moeten zowel het begrip vrijheid als de auto kort uiteengezet worden. De betekenis van vrijheid zoals in dit onderzoek gehanteerd wordt, komt uit *Van Dale* en bestaat uit twee delen (z.d.-b). Ten eerste houdt het 'vrij zijn' in, in de zin dat iedereen kan doen waar hij of zij zin in heeft. Ten tweede is vrijheid ook een daad die de gewone grenzen overschrijdt: zich vrijheden kunnen veroorloven. Vrijheid betekent in relatie tot de auto ook het feit dat het voertuig de mens vaak meer bewegingsruimte geeft, en dus de vrijheid en de zelfstandigheid om zich ruimtelijker en

sneller te bewegen (Van Dale. z.d. -c; Amnesty International Encyclopedie van de Mensenrechten. z.d.).

De auto is tegenwoordig meer dan louter een machine die ons van punt A naar punt B vervoert. Vanuit verschillende culturele standpunten valt de auto te onderzoeken. Auto's worden in allerlei kleuren, types, prijscategorieën, vormen en maten gemaakt, en hebben op basis daarvan in verschillende culturen verschillende connotaties. Bepaalde auto's worden om die reden eerder door een specifiek type mens gekocht dan door een ander. De keuze tot de aankoop van een bepaald type auto zegt dus iets over de identiteit van de eigenaar zelf (Miller, 2001, pp. 1-34). Ter illustratie zijn er bijvoorbeeld auto's die vaker geassocieerd worden met een typische 'vrouwenauto', terwijl andere automodellen vaker gekozen worden door gezinnen. Zo zijn er dure luxeauto's, waarmee de eigenaar een bepaalde status wil uitdragen, of rode sportwagens, die het stereotype idee representeren van de blanke man in een midlifecrisis (Miller, 2001, pp. 1-34). Met andere woorden: de verschillende connotaties die aan auto's verbonden kunnen worden, zeggen iets over de identiteit van de eigenaar en kunnen van belang zijn voor de interpretatie. Dit is ook van belang voor de duiding van de auto's in *Disturbia*, aangezien het iets kan vertellen over het westerse, blanke gezin en de buurman, die allen in de Amerikaanse buitenwijk wonen: de eigenaren van de auto's in de film. Een behulpzame theorie, waar de bovenstaande denkwijze uit voortkomt, is die van antropoloog Daniel Miller (1954 – heden). In zijn boek *Car Cultures* (2001) heeft hij het over de *menselijkheid* van de auto. Hier wordt later dieper op ingegaan. De nadruk ligt in dit onderzoek wat de auto's betreft voornamelijk op de begrenzing van vrijheid, maar deze elementen ondersteunen de analyse als het gaat om betekenisgeving.

Om de manier waarop vrijheid beperkt wordt door de auto te kunnen analyseren, heb ik ervoor gekozen om de betekenisleer van de Franse semioticus Roland Barthes (1915 -1980) als methode te hanteren. Zijn semiotiek onderzoekt tekens en geeft een culturele betekenis aan objecten: in dit geval de auto. Door de wisselwerking tussen de auto en de vrijheid van de personages te analyseren met behulp van semiotisch onderzoek kan het betekenispotentieel van *Disturbia* worden verruimd. Wat de film betreft, is *Film Art: An Introduction* door Kristin Thompson (1950 – heden) en David Bordwell (1947 – heden) een leidinggevende bron, omdat dit werk een concrete (beeld)analyse en uitwerking van film en cinema biedt. Vanwege de beperkte ruimte richt dit onderzoek zich louter op fragmenten van de auto's, en dan met name op de momenten waarin de auto's beschadigd in beeld worden gebracht. Deze momenten zijn van belang voor de analyse, omdat ze een grote verandering teweegbrengen

voor de personages en voor de plot. Daarbij is gekozen voor specifieke fragmenten, zodat gekeken kan worden naar de relatie tussen de eigenaar en de auto.

De auto is vanuit verschillende invalshoeken onderzocht. Een belangrijke bron voor het analyseren van een zogenaamde ‘autocultuur’ – een onderdeel binnen de materiële cultuur waarin men afhankelijk is van auto’s – is *Car Cultures* van Miller, waarin de autocultuur onderzocht wordt binnen verschillende samenlevingen. Daarnaast is ook *Car Crash Culture* (2001) van Mikita Brottman (1966 - heden), waarin het met name gaat over auto-ongelukken en het culturele verband met deze ongelukken, bruikbaar. Belangrijke bijdragen aan dit onderwerp zijn ook gedaan door Peter Freund (1940 – 2014) en George Martin (1939 – heden): zij schreven in *The Ecology of the Automobile* (1993) dat automobilité een onderdeel van plezier en andere positieve gevoelens was (Freund & Martin, 1993). Ook de Italiaanse futuristen waren geïnteresseerd in de snelheid van de auto en in de ban van auto-ongelukken (Marinetti, 1973). Uit deze invalshoeken blijkt dat zowel de plaats die de auto inneemt in de maatschappij, als de gevoelens die de auto teweegbrengt, eerder zijn onderzocht.

Hoewel onderzoek is gedaan naar de auto, is slechts gering onderzoek gedaan naar de auto in combinatie met film. De onderzoeken die wel zijn gedaan, gaan vooral over de auto in combinatie met rijkdom en vrijheid, zoals in de film *The Great Gatsby* (2013) van regisseur Baz Luhrmann (Fisher, Knapman, Luhrmann, Martin, Wick, & Luhrmann, 2013). Deze film is gebaseerd op het gelijknamige boek van F. Scott Fitzgerald. Hierin kunnen alleen de rijken zich een auto veroorloven en het biedt hen de mogelijkheid om verder te reizen dan voorheen mogelijk was. Het verhaal speelt zich af in de jaren twintig van de vorige eeuw, waarin de auto nog als luxe wordt gezien, alleen in het bezit van de rijkere klasse (Fisher et al., 2013). Dat de culturele betekenis van de auto al eerder onderzocht is, blijkt uit onderzoek naar de film *The Great Gatsby*. Echter, er is weinig onderzoek gedaan naar de nauwe relatie tussen de eigenaar en diens auto. In het bijzonder mist daarbij de invalshoek om dit aan de hand van semiotiek te bestuderen in een medium als film; er is een lacune in het bestaande onderzoek. In dit onderzoek staat het streven om de relatie tussen de auto en de vrijheid van de personages bloot te leggen centraal, om zo meer te kunnen zeggen over de culturele betekenis van het voertuig in het narratief van de film.

Eerder onderzoek naar *Disturbia* vergelijkt de film met name met de film *Rear Window* (1954) van Alfred Hitchcock. *Disturbia* is deels geïnspireerd door deze film en er zijn dan ook veel overeenkomsten te ontwaren. Evenals in *Disturbia* bespiedt in *Rear Window* een man zijn buren uit verveling, en vermoedt daarbij dat een van zijn buren misdaden begaat

(Hitchcock, 1954). Het thema dat in beide films duidelijk naar voren komt, is ‘kijken en bekeken worden’, maar hierop gaat dit onderzoek verder niet in. Dit onderzoek gaat, zoals eerder aangegeven, verder in op de hechte relatie tussen auto en mens, analyseert aan de hand van de semiotiek de culturele betekenis van de auto’s in *Disturbia*.

In het eerste hoofdstuk wordt de semiotiek volgens Barthes uiteengezet. De nadruk ligt hierbij op de betekenis van de auto in de westerse cultuur. Met behulp van de semiotiek wordt een culturele betekenis gevormd over de auto. Het tweede hoofdstuk gaat dieper in op de beschadiging en ongelukken van de auto binnen de westerse cultuur. De automodellen Ford Mustang uit 1965 en Volvo 850 uit 1995 staan centraal in dit hoofdstuk – de automerken die in de film te zien zijn. Dit is van belang omdat vervolgens met behulp van beeldanalyse dieper wordt ingegaan op de shots van de kapotte auto’s. Het derde hoofdstuk legt de nadruk op een aantal fragmenten uit de film waarin de beschadigde auto’s naar voren komen. Hier wordt de mise-en-scène en de cameravoering uiteengezet (Bordwell & Thompson, 2010). Ten slotte wordt een conclusie uiteengezet over de representatie van de auto’s in de film *Disturbia*, en de hechte verbintenis met de eigenaren: het gezin en de buurman – allen westers, blank, welvarend en stereotype geportretteerd – uit een Amerikaanse buitenwijk.

Hoofdstuk 1

1.1 Semiotiek

De semiotiek van Barthes bouwt voort op de theorie van Ferdinand de Saussure (1857-1913), en wordt ook tekenleer genoemd, aangezien de theorie uitgaat van het feit dat de dingen geen betekenis van zichzelf hebben, maar dat die er cultureel aan gegeven wordt (Barthes, 1986; Stam, Burgoyne & Flitterman–Lewis, 2005). Dat geeft de mogelijkheid om de betekenis van de auto binnen verschillende culturen te onderzoeken en een diepere, in dit geval westerse, culturele betekenislaag van de auto te vormen.

De opbouw voor een semiotische analyse begint bij de *betekenaar* en het *betekende*. Samen vormen zij het teken. Het woord, geluid en beeld samen wordt ook wel betekenaar genoemd en het object, ding of idee zelf is het betekende (Barthes, 1986; Barker, 2012; Barthes, 1972). Wanneer de relatie tussen betekenaar en betekende niet natuurlijk is, dan is sprake van een culturele betekenis (Barthes, 1986, Barker, 2012). Ter illustratie analyseert de semiotiek de auto als volgt: een auto is een object dat geproduceerd wordt in verschillende merken en modellen, dit is het betekende. Daarentegen is het woord ‘auto’ cultuurgebonden, want dat is niet hetzelfde in andere talen. Zo spreekt men bijvoorbeeld in het Engels van *car* en in het Frans van *voiture*. Daarnaast is er ook nog de afbeelding van de auto, zoals een plaatje van een willekeurige auto op Google. Het kan echter ook een getekende, geschilderde of gefotografeerde auto zijn. Hier spreken we dan van de betekenaar, dat het object in woorden en beelden weergeeft. Uit betekenaar en betekende vloeit dan vervolgens het teken voort.

Daarna wordt de *denotatie* gevormd: de eerste betekenislaag, die bestaat uit de letterlijke betekenis, zoals die in het woordenboek voorkomt (Barthes, 1986, Barker, 2012). Volgens *Van Dale* is een auto een mechanisch/technisch vervoersmiddel (Barthes, 1986, Barker, 2012). *Connotatie*, de tweede betekenislaag, gaat over de bijbetekenissen van een woord. Deze laag is van belang voor dit onderzoek. Wanneer het gaat om de auto, zijn er verschillende connotaties, die afhankelijk zijn van verschillende factoren, zoals eerder aan bod is gekomen. Dit onderzoek richt zich op de auto in de Amerikaanse buitenwijk, want dit is de setting waarin *Disturbia* zich afspeelt. In deze context staat het voertuig voor vrijheid: het biedt de gelegenheid om in de stad te kunnen werken en in een rustiger gebied luxueuzer te kunnen wonen (Florida, 2005). Johannes Ehrat (1952 – heden) beargumenteert in *Cinema and Semiotic* (2005) dat alles een ‘teken’ is en dat er geen reden is om tekens te benoemen, omdat dit zou betekenen dat het ook mogelijk is om te zeggen dat iets niet een teken is. Hij zegt dat semiotiek volgens de meesten beperkt wordt tot taal, maar volgens hem is er geen

limiet aan semiotiek: “Whatever there is (for us) is Sign,” aldus Ehrat (2005). Daarmee zegt Ehrat dat het nutteloos is om het over tekens te hebben, omdat alles een teken is. Daarom hoeft een teken niet meer als teken bestempeld te worden, omdat het automatisch al een teken is. Dit maakt dat de auto semiotisch geanalyseerd kan worden.

1.2 De auto volgens Miller

In deze paragraaf wordt uiteengezet hoe binnen dit onderzoek naar de auto gekeken wordt. Verschillende definities kunnen auto's omschrijven, mede afhankelijk van de cultuur en de invalshoek. *Van Dale* omschrijft een auto als volgt:

Au·to (*de; m*; meervoud: *auto's*; verkleinwoord: *autootje*) 1 vierwielig voertuig, aangedreven door een motor, voor het transport van personen of goederen: *een elektrische auto* door een elektromotor aangedreven auto (Van Dale, z.d.-a).

Van Dale spreekt hier van een machine die personen vervoert, maar dit is niet de enige manier om betekenis te geven aan het woord 'auto'. Naast de definitie die *Van Dale* biedt, is het ook mogelijk om te kijken naar de culturele betekenis van de auto. Ter illustratie bekijkt Miller in *Car Cultures* de zogenaamde 'menselijke' kant van de auto (Miller, 2001). In het volgende citaat legt Miller uit waarom het zinvol is de auto op deze manier te analyseren:

To take seriously the humanity of the car must imply a perspective that examines the car as a vehicle for class, oppression, racism and violence, all evident products of our humanity. The car's humanity lies not just in what people are able to achieve through it, nor yet in its role as a tool of destruction, but in the degree to which it has become an integral part of the cultural environment within which we see ourselves as human. This includes both senses of the word – humanity as an expression signifying the totality of all people and humanity as a term that touches the specific and inalienable individuality of any particular person. The car today is associated with the aggregate of vast systems of transport and roadways that make the car's environment our environment, and yet at the same time there are the highly personal and intimate relationships which individuals have found through their possession and use of cars (Miller, 2001).

In dit citaat gaat Miller in op de relatie tussen mens en auto. Hij benoemt daarbij eigenschappen als ras, klasse, gender, maar ook onderdrukking en geweld. Hij stelt dat de auto, omdat het een belangrijk onderdeel is gaan uitmaken van onze culturele, menselijke omgeving, ook bepaalde 'menselijke' elementen weerspiegelt. Het gaat hierbij niet zozeer om het toekennen van bepaalde karaktertrekken van mensen aan auto's – waar de menselijkheid

van auto's ook betrekking op zou kunnen hebben – maar meer om het idee dat de auto de menselijke identiteit van zijn eigenaar weerspiegelt, en daardoor dus ook zelf menselijke elementen vertoont. Steph Lawler (1958 – heden) geeft in haar boek *Identity: Sociological Perspectives* (2014) aan dat identiteit een paradoxaal begrip is dat ontstaat door gelijkenis en verschil. Mensen zijn gelijk aan hen die hun identiteit delen, zoals geslacht, nationaliteit, of bijvoorbeeld het gevoel ergens bij te willen horen. De verschillen liggen echter daar waar zij niet gelijk zijn aan anderen en waar ze hun eigen unieke 'ik' vormen (Lawler, 2014). Dit sluit aan bij de menselijkheid volgens Miller, want identiteit is hier nauw mee verbonden. Wanneer hij het heeft over menselijkheid, bedoelt Miller een tweedeling, namelijk: de collectieve mensheid, en dus wat een mens menselijk maakt in het algemeen, maar ook de mens als individu, en wat die persoon uniek maakt (Miller, 2001). Deze tweedeling is ook van toepassing op de auto: zowel de algemene, collectieve eigenschappen die bij de mensheid als geheel horen, als de individuele eigenschappen die een individu maken tot wat hij of zij is. Deze tweedeling is relevant voor dit onderzoek, omdat de auto's in de film op dezelfde manier geïnterpreteerd kunnen worden, zodat een beeld gevormd kan worden over de identiteit van de auto, en indirect ook de eigenaar.

De algemene eigenschappen van een auto zijn omschreven in de definitie in *Van Dale*. Net zoals mensen over het algemeen een aantal eigenschappen gemeen hebben, hebben auto's dat ook: het zijn voertuigen met vier wielen, ze hebben een stuur, ze kunnen rijden, enzovoort. De individuele eigenschappen van de auto worden in dit onderzoek gehaald uit Diana Young's (z.d.) idee in *Car Cultures*, namelijk dat de eigenaar en de omgeving de auto transformeren tot een individu (Young, 2001, pp. 35 - 58). Op deze manier wordt de auto vergeleken met de mens, want de eigenaar en de omgeving bepalen volgens haar de identiteit van de auto. Deze identiteit verandert wanneer de auto verkocht wordt, maar ook wanneer de eigenaar bijvoorbeeld verhuist naar een andere locatie. Daarbij komt dat een auto ook individuele eigenschappen heeft: elk model heeft een eigen vorm, en binnen die vorm zijn er allerlei opties te kiezen, van de aankleding van het interieur tot de kleurschakeringen van de buitenkant, die ze unieker maken als 'individu'. Het begrip menselijkheid van Miller, en de insteek van Young over de identiteit van de auto, hanteer ik in dit onderzoek op een manier waarop menselijkheid en identiteit op semiotisch niveau geïnterpreteerd kunnen worden.

1.3 Ontwikkeling van de auto

De geschiedenis en de ontwikkeling van de auto heeft in sterke mate bijgedragen aan de totstandkoming van het beeld dat we tegenwoordig hebben van het voertuig. Daarom wordt in

dit deel van het onderzoek uiteengezet op welke manier auto's zich hebben ontwikkeld binnen de westerse cultuur en hoe ze een bepaalde betekenis hebben vergaard.

Auto's zijn een product van de industrialisatie. Door de toenemende technologieën en welvaart werd het voertuig beschikbaar voor de rijken binnen de samenleving (Florida, 2005). Tegenwoordig is de auto een belangrijk onderdeel van de hele maatschappij. Het voertuig heeft sinds de industrialisatie een varia aan ontwikkelingen doorgemaakt. Zo hoeft men niet eerst de motor aan te draaien en zijn er allerlei regels gekomen met betrekking tot de veiligheid, zoals gordels, airbags en veiligheidsregels voor kinderzitjes.

De variatie in automerken is tegenwoordig groot en de variatie in modellen nog groter. Dit is onderdeel van een ontwikkeling die nog steeds gaande is. Autobedrijven zijn momenteel bezig met de ontwikkeling van de zelfrijdende auto, zoals dit nu al mogelijk is bij Tesla. Autobedrijven proberen zich tegenwoordig nog altijd van elkaar te onderscheiden, ondanks de toename van merken en modellen. Dit doen zij door bijvoorbeeld auto's te creëren voor een bepaalde doelgroep. Auto's zijn in de hedendaagse cultuur ook onderdeel geworden van stereotypering, die echter wel per cultuur verschillend is. Dit is ook te zien in de buitenwijk in de film *Disturbia*.

Hoofdstuk 2

De auto in *Disturbia*

Voor dit onderzoek zijn in het bijzonder twee auto's van belang: de Volvo 850 uit 1995 en de Ford Mustang uit 1965. Beide auto's raken beschadigd, wat voor een overeenkomst zorgt tussen de twee modellen binnen de film. Toch betekent dit niet dat ze dezelfde connotatie hebben, want het gaat om verschillende type auto's, met verschillende eigenaren. Young geeft een voorbeeld van de menselijke identiteit van haar auto, wanneer ze die omschrijft als een 'vrouwen-Toyota' of een 'miniymaku'. Hiermee geeft zij de auto menselijke eigenschappen (Young, 2001). Deze eigenschappen komen voort uit de connotatie van haar auto binnen de cultuur waarin zij zich voortbeweegt. Binnen andere culturen kan een andere connotatie aan deze auto gegeven worden (Miller, 2001). Young stelt dat zowel de omgeving als de eigenaar de auto transformeren. In een woestijn met rood zand kan een rode auto bijna helemaal verdwijnen, maar in een stad valt deze juist op. In *Disturbia* is de buitenwijk de ruimte waarin het verhaal zich afspeelt; de eigenaren van de auto's zijn het gezin en de blanke man van middelbare leeftijd. De eigenaren en de omgeving waarin de auto's zich bevinden, dragen bij aan de betekenisgeving van de twee voertuigen die in dit onderzoek geanalyseerd worden. De Ford Mustang en de Volvo 850 waren ten tijde van de filmproductie beide onderdeel van het bedrijf Ford (Grandin, 2009; Snow, 2013). Young stelt dat de omgeving en de eigenaar invloed hebben op de transformatie van een auto. Hoewel Ford geen eigenaar is, komen de Fordmodellen voort vanuit zijn denkwijze en visie, waardoor de blik van de toeschouwer, oftewel de potentiële koper, gestuurd wordt. De achterliggende gedachte van de ontwerpers van deze automodellen is dus ook van belang (Ford, 2002). De auto's zijn immers volgens de visie van Ford tot stand gekomen, waardoor ze ook specifieke elementen hebben meegekregen die bijdragen aan hun identiteit. Vervolgens worden ze getransformeerd door de koper en diens omgeving.

In het volgende hoofdstuk wordt de informatie uit de voorgaande hoofdstukken gebruikt om twee scènes uit *Disturbia* te analyseren. Ten eerste wordt de ruimte waarin de film zich afspeelt, omschreven. Daarna wordt ingegaan op de analyse van de twee scènes en de auto's die hierin de hoofdrol spelen.

Hoofdstuk 3

3.1 Over *Disturbia*

De film *Disturbia* speelt zich af in een Amerikaanse buitenwijk: een rustige buurt in een ogenschijnlijk rustige omgeving. De huizen worden stereotyperend neergezet, zoals in de meeste Hollywoodfilms (Vermeulen, 2014). Het vrijstaande huis met meerdere verdiepingen, een goed onderhouden gazon, de Amerikaanse vlag wapperend voor het huis: het zijn vaste onderdelen in een Hollywoodfilm. Deze wijken worden voornamelijk bewoond door nette, blanke, welvarende Amerikaanse gezinnen, waarbij een typische rolverdeling aanwezig is, zoals een werkende man en een huismoeder. Daarnaast bevestigt de film het stereotype nog op een andere manier. Het gezin is recentelijk naar de buitenwijk verhuisd vanuit de stad, omdat de moeder vond dat de stad te veel verleiding bood voor haar man, die regelmatig vreemdging. Ze maken samen grapjes over luchtige, oppervlakkige zaken om dit leed te verzachten, maar tegelijkertijd is de vader afstandelijker dan ooit: het gelukkige, ideale gezin is dus meer schijn dan werkelijkheid. Dit zijn elementen die het stereotype beeld representeren. Dit ideaalbeeld komt voort uit de Amerikaanse middenklasse, die het zich ten tijde van de welvaart kon veroorloven om vanuit de stad naar de buitenwijken te verhuizen (Florida, 2005, pp. 217-223). Zij hoefden niet meer in de stad in een klein appartementje te wonen, maar konden een groter huis in de nabije omgeving kopen. Met behulp van de auto werd het gemakkelijk om naar het werk te reizen. *Disturbia* bevestigt dit stereotype beeld van de Amerikaanse buitenwijk, door gebruik te maken van de eerdergenoemde enscenering. Deze stereotypering is ook onderdeel van de semiotiek, zoals dat eerder in dit onderzoek aan bod is gekomen. De stereotypering van de Amerikaanse buitenwijk is namelijk de culturele betekenisgeving die onder andere door Hollywood tot stand is gebracht door dit soort wijken op een eenduidige manier te representeren in films, waarbij dezelfde elementen steeds terugkeren.

Film is als medium bij uitstek geschikt om te kijken naar de representatie van auto's, en het verband tussen de voertuigen en hun eigenaren. De analyse van dit medium biedt de mogelijkheid om zowel op de verbale als de non-verbale communicatie te letten, omdat gebruik wordt gemaakt van zowel beeld als geluid. Dit is gerelateerd aan het gevoel en de indruk van realiteit van de film (Metz, 1974, p. 5). De door Miller genoemde elementen omtrent de menselijkheid – al dan niet van mensen zelf of van auto's – worden getoond door het personage Kale en zijn buurman Mr. Turner. Direct is te zien dat het gaat om blanke mannen in een welgestelde omgeving in de Amerikaanse buitenwijken. De huizen zijn ruim en de bewoners beschikken over een grote tuin en een eigen vervoersmiddel: de auto. Door

deze beelden is de identiteit van de personages direct al gedeeltelijk zichtbaar, zonder dat dit in het verhaal verteld hoeft te worden.

Om te kunnen analyseren welke menselijke elementen door de auto's worden gerepresenteerd, is het van belang om te kijken naar de shots binnen de scènes (Metz, 1974, p. 32). In het boek *Film Language* (1974) benoemt Christian Metz dat montage in film soms dichtbij een mechanisch speelgoed komt (Metz, 1974, p. 34). Door te kijken naar de shots wordt de analyse op basis van de semiotiek mogelijk, zij noemen dit: “between that obsession with breakdown analysis and montage and certain tendencies of the “modern” spirit and civilization.” (Metz, 1974, p. 34).

Dit onderzoek gaat vervolgens in op de beeldanalyse van de twee beschadigde auto's in twee specifieke fragmenten van *Disturbia*. De nadruk ligt hierbij op de cameravoering, in het bijzonder de duur van de shots, de belichting, het geluid en de camerabeweging.

3.2 Analyse van de Volvo 850

De eerste scène (schema 1) begint met de vader en zijn zoon Kale, die aan het vissen zijn op een open vlakte buiten het bewoonde gebied. Deze vlakte wordt van bovenaf gefilmd, waardoor deze nog ruimtelijker lijkt. Ook de mannen worden van veraf gefilmd. Hierdoor lijken ze klein in het midden van die grote vlakte. Dit stuurt de blik van de kijker: er is verder niemand te bekennen, en het geeft de illusie van een uitgestrekte, verlaten omgeving. Op weg naar huis rijden de vader en Kale in de Volvo 850. Kale zit achter het stuur en is aan het bellen, terwijl de vader in de passagiersstoel zit. Op dit moment is sprake van een close-up-shot, waarbij alleen de hoofden van de twee mannen te zien zijn. Kale houdt de telefoon tegen zijn oor. Dit shot wordt afgewisseld met een shot van de moeder (die hij aan de telefoon heeft). Zij is thuis, en voordat zij in beeld komt, wordt het huis getoond: het stereotype, perfecte Amerikaanse plaatje van een huis in de buitenwijken. De moeder is in de keuken en wacht op de mannen; zij hebben de vis gevangen voor het avondeten. Dit toont het gezin als typisch gezin uit de Amerikaanse buitenwijken, zoals dat vaak door Hollywood wordt getoond (Vermeulen, 2014, pp. 1-20; Florida, 2005, pp. 27-49; Teaford, 2007, pp. 217-223). Door deze scène wordt het beeld van een liefdevol en warm gezin geschetst.

Vervolgens is te zien dat de vader de telefoon van zijn zoon overneemt, terwijl ze nog steeds onderweg naar huis zijn. In schema 1 is een overzicht te zien van de shots uit deze scène. Een agressieve rijder haalt hen in, wat ervoor zorgt dat de spanning in de scène toeneemt. De kijker wordt nog in het ongewisse gelaten over de rol van deze auto die hen op dat moment inhaalt. Het telefoongesprek naar huis gaat verder. Ze overleggen hoe lang het

nog duurt voordat ze thuis zijn. Plotseling wijkt de auto voor hen uit, voor een stilstaand voertuig. Hierdoor zien Kale en zijn vader te laat dat een auto op de weg stilstaat, en ze rijden tegen het stilstaande voertuig aan. De auto vliegt vanwege de botsing met de auto over de kop (figuur 1). De mannen worden van de achterkant gefilmd. Hierdoor kan de kijker door de voorruit meekijken. Daarbij is te zien dat ze richting de stilstaande auto rijden en dat er niet meer kan worden uitgeweken (figuur 2 en 3). Dit bouwt de spanning op, omdat het de kijker meeneemt in het ongeluk. Zo ziet de kijker het ongeluk aankomen. Dit deel van de scène gebeurt snel, omdat het van shot naar shot beweegt, zonder dat de camera meedraait. Nadat duidelijk is geworden dat de auto door het ongeluk beschadigd op de weg ligt, worden de shots opeens langer. De camera begint mee te bewegen met de personages en de opzwepende muziek zorgt ervoor dat het drama dat zich zojuist voltrokken heeft nog intenser door de kijker wordt beleefd. De scène verandert van snelle, korte shots naar tergend langzame shots. De paniek in het gezicht van Kale wordt door middel van een close-up aan de kijker getoond. Ondanks dat het niet expliciet getoond wordt, weet de kijker eigenlijk al dat de vader niet meer leeft. De vader overlijdt ter plekke in de auto.

Young redeneert, zoals eerder aan bod kwam, dat de eigenaar en de omgeving de auto transformeren. Het ongeluk in deze omgeving is een veelzeggende scène met betrekking tot de auto. De Volvo heeft de reputatie een veilige auto te zijn, maar heeft in dit geval gefaald om alle inzittenden die veiligheid te bieden. Vanaf deze gebeurtenis is de auto beschadigd, en is het leven van de inzittenden voor altijd veranderd. De eerste betekenislaag van deze auto is dat het automerk Volvo is. Het specifieke model waar het om gaat, is een 850. Tegenwoordig staat dit model onder een andere naam bekend, namelijk S70/V70 (Volvocub Nederland, z.d.-a; z.d.-b). In deze scène wordt de denotatie in beeld gebracht doordat het gaat om een zwarte vijfdeurs stationwagen. De kijker krijgt alleen beelden van het object zelf te zien. Deze beelden zijn de betekenaar van het object zelf, het betekende. Deze auto laat ook licht door, dat afkomstig is vanuit het dak. De algemene connotatie binnen de westerse wereld is dat het type stationwagen met vijf deuren vaak duidt op een gezinswagen. Het is een auto met veel ruimte, door de grote kofferbak. Hierdoor is het gemakkelijk een gezin met veel spullen te vervoeren. Dit duidt op gezelligheid, samen zijn en ontspanning, met name in gezinsverband. Het gaat hier om het type gezin dat zich uitjes financieel kan veroorloven. Daarnaast heeft dit gezin ook de vrijheid om deze reizen te kunnen maken. Deze auto is dus meer dan alleen een praktisch vervoersmiddel naar de stad en kan ook bijvoorbeeld voor vakantiebestemmingen worden gebruikt. Dit biedt het gezin bewegingsruimte en vrijheid: ze hebben de luxe zich te verplaatsen. Daardoor kunnen ze, zoals in de film aan bod komt, in de buurt gaan vissen.

Het ongeluk brengt echter verandering in deze vrijheid. Door het overlijden van de vader houdt de financiële ondersteuning voor het gezin op, en daarmee ook de uitjes. Het rijden in de auto is zelfs in het geheel niet meer mogelijk, want die is beschadigd. Het ongeluk en de beschadigde auto staan dus in verbinding met het uiteenvallen van het gezin. Kale wordt na het ongeluk opstandig en krijgt ruzie met de autoriteiten, zowel met de politie als met de leraren op school. Zijn wereld wordt steeds kleiner: hij kan zich niet meer met de auto verplaatsen, en door de problemen die na het ongeluk ontvouwen, krijgt hij huisarrest. Kale moet verplicht een enkelband dragen en kan niet meer vrij rondlopen. Dit beperkt hem nog meer in zijn bewegingsruimte, en dus in zijn autonome vrijheid om te doen en te laten wat hij wil. Hoewel zijn vader overlijdt en zijn bewegingsruimte, samen met zijn leven, op een heel abrupte manier van hem wordt afgenomen, wordt Kale ook beperkt in zijn vrijheid. Hij kan nu nergens meer naartoe in de auto vanwege de schade en hij kan ook het huis niet meer uit. Door zijn rebelse gedrag weet zijn moeder niet meer hoe zij met haar zoon moet omgaan en ze beperkt hem nog verder in zijn vrijheid, door zijn televisie en computer af te pakken. Zij hoopt dat hij op deze manier gaat nadenken over zijn gedrag. De moeder wordt echter niet in haar vrijheid beperkt door een fatale gebeurtenis of straf. Zij was ten tijde van het ongeluk dan ook geen inzittende van de auto. Toch is zij onderdeel van hetzelfde gezin waarin vader en zoon in hun vrijheid beperkt worden. De auto, die eerst symbool stond voor de zorgeloze vrijheid van het gezin, staat na het ongeluk – en de ernstige beschadigingen aan de auto – daarom juist symbool voor het uit elkaar vallen van datzelfde gezin.

3.3 Analyse van de Ford Mustang

Het klassieke leven in de buitenwijken lijkt op het eerste gezicht ook te gelden voor Mr. Turner, hoewel hij geen gezin heeft. Hij is een alleenstaande man van middelbare leeftijd die regelmatig met een jongere vrouw thuiskomt. Zijn auto reflecteert deze levensstijl. De denotatie van de Ford Mustang uit 1965 is een driedeurs cabrio in de kleur turquoise. Dit is geen gezinswagen, zoals de Volvo 850, maar een auto voor twee personen. De auto heeft weinig opbergruimte en is dus niet gemaakt om veel in te vervoeren. Het is geen praktische auto voor lange afstanden, maar een auto om mee te flaneren, om in te zien en gezien te worden. De connotatie van dit type auto is dat het, door het model, de beperkte ruimte en de opvallende kleur, een auto is die met name romantische doeleinden heeft. Een dergelijke auto is vaak een statussymbool en dient indruk te maken op vrouwen. Het is een auto die bedoeld is voor verliefde of pasgetrouwde stelletjes, of voor de man van middelbare leeftijd die een

tweede jeugd beleeft, met een jongere vrouw. Kortom: de auto is een stereotype sportwagen die past bij een man in een midlifecrisis, zoals in de film het geval is.

In het tweede schema is een overzicht van de shots in deze scène uiteengezet. Deze scène is korter dan de eerste scène, maar er is wel een duidelijk verschil op te merken. Kale ligt op zijn bed, hoort de motor van de Ford en ziet de lichten van de koplampen op zijn muur. Hij loopt naar zijn raam en kijkt door de verrekijker naar Mr. Turner. Daarbij wordt door de ogen dan wel verrekijker van Kale gefilmd, waardoor ingezoomd wordt op een situatie die eigenlijk buiten het bereik is van Kale, maar het is geen close-up. Hij ziet Mr. Turner twee vuilniszakken naar binnen brengen en vervolgens stapt hij weer in de auto om deze achteruit in de garage in te parkeren. In een close-up ziet Kale dat de auto beschadigd is aan de voorkant. Eerder werd op het nieuws aangekondigd dat er misschien een seriemoordenaar rondloopt met precies dezelfde beschadiging aan de auto (figuur 4). Opvallend genoeg ging het om hetzelfde automerk, wat verdacht is. De muziek loopt op dat moment op tot een climax. De koplampen zijn ietwat gedoofd. Kale herinnert zich op dat moment dat een kapotte Ford betrokken was bij de verdenking van een seriemoordenaar. Wanneer hij opstaat en kijkt naar de auto van Mr. Turner realiseert hij zich dat deze auto met het signalement van het nieuws overeenkomt. Kale schrikt van zijn moeder die plots achter hem staat, en wanneer hij weer naar buiten kijkt is de garage van Mr. Turner gesloten. Wanneer hij de volgende dag zijn vrienden erbij haalt, is de auto echter alweer gerepareerd (figuur 5 en 6). De kras die hij heeft gezien, is op mysterieuze wijze verdwenen. Omdat Kale niets met feiten kan bewijzen, krijgt hij alleen steun van zijn vrienden – zijn moeder gelooft hem niet. Mr. Turner heeft de auto in de nacht gerepareerd, of laten repareren. Het mag echter niet meer baten, aangezien de beelden tonen dat de oplettende buurjongen de kras al had gezien. Zoals eerder aangegeven, gelooft zijn moeder hem niet. Zij is ervan overtuigd dat Mr. Turner geen crimineel kan zijn. Dit maakt de kloof tussen moeder en zoon groter, met als gevolg dat de beweegruimte binnen het gezin onderling nog kleiner wordt.

Kale vertelt zijn buurmeisje eveneens over zijn vermoedens, waarbij hij opmerkt dat het automerk, het specifieke model én de kleur van de auto van de buurman precies overeenkomen met de beschrijving in het nieuws. Daarop zegt zij: “Well, that narrows it down” (Brucks et al., 2007). Daarmee bedoelt ze dat er verder geen andere Ford van dit model en deze kleur te bekennen is. In de film komen geen andere klassieke auto’s in beeld, wat ervoor zorgt dat het lijkt alsof deze Ford uit 1965 de enige in deze buitenwijk is. Zo zijn de auto’s die gefilmd worden, veelal grijs en modern genoeg om elektrische ramen te hebben. Dit versterkt het idee dat er iets niet klopt.

In de tweede scène is de cameravoering anders dan in de eerste scène. De camera beweegt mee en de shots duren gemiddeld langer. Daarnaast wordt ook door de ogen van Kale gefilmd wanneer hij naar Mr. Turner kijkt. Dit wordt duidelijk door de afstand waarop Mr. Turner zich van Kale bevindt. Wanneer Kale naar hem kijkt, is er een medium shot. Wanneer hij door de verrekijker naar Mr. Turner kijkt, is er een close-up. Bij deze scène wordt ook muziek ingezet, met als doel een dramatische climax te bereiken. Op dat moment wordt de muziek weer opgevoerd, net als in de eerste scène. Hier wordt via de muziek de nadruk gelegd op de onheilspellende situatie: de overtuiging dat Kale naast een seriemoordenaar woont. Daarbij komt dat deze scène zich in het donker van de nacht afspeelt. De buurt wordt verlicht door de lampen in de garage van Mr. Turner en door de lampen op straat. Door met name 's avonds eropuit te gaan en in het donker rond te rijden, draagt de buurman met zijn heimelijke gedrag bij aan de ontwikkeling en transformatie van de Ford Mustang.

Door Mr. Turner intensief te volgen, proberen Kale en zijn vrienden erachter te komen of dit de gezochte seriemoordenaar is. Uiteindelijk besluit Mr. Turner, die dit door heeft, dat Kale te veel weet. Hij zal iets aan 'het probleem' moeten doen. Kale gaat in de kelder van zijn buurman op onderzoek uit en vindt daar de bewijzen die hij nodig heeft: hij vindt de lijken van de vermiste meisjes. Hierdoor wordt bevestigd dat Mr. Turner inderdaad de seriemoordenaar is en Kale het zich niet heeft verbeeld. Mr. Turner is echter niet van plan Kale levend uit zijn woning te laten komen. Maar met behulp van zijn moeder en de politie overleeft hij de situatie en wordt weer in vrijheid gesteld. Zijn geloofwaardigheid wordt hersteld, die van Mr. Turner is, net als zijn auto, beschadigd. Dit leidt uiteindelijk tot de arrestatie van Mr. Turner. De kras in de auto fungeert daarmee als de katalysator voor de gebeurtenissen die leiden tot deze arrestatie. Ondanks dat de kras niet meer goed te zien is, zorgt het ervoor dat Mr. Turner uiteindelijk betrapt wordt. Zijn bewegingsruimte en vrijheid worden vanaf dat moment beperkt, want hij belandt in de gevangenis.

Door deze gebeurtenissen is de auto niet meer het symbool van romantiek en vrijheid. De daden van de eigenaar hebben effect op de auto: in letterlijke zin omdat deze beschadigd is, maar ook omdat het voertuig een soort medeplichtige van de criminele activiteiten van zijn eigenaar is geworden. Zo is er telkens een wisselwerking tussen eigenaar en auto. Mr. Turner had zich aangepast aan de regels van zijn leefomgeving in de buitenwijk. Hij maaid netjes zijn gras, zag er verzorgd uit en gedroeg zich voor het oog van de samenleving voorbeeldig. Dit is in het begin van de film terug te zien in zijn auto, die door hem goed onderhouden wordt: de auto wordt schoongehouden en elke avond netjes in de garage geparkeerd. Hoewel

het een ouderwetse auto is, valt de auto niet direct op: net als zijn eigenaar past hij in deze omgeving. Maar voor de buurjongen valt de Ford wel op, vooral omdat dit specifieke merk, het model en het kleurtype in het nieuws werden genoemd. Uit verveling die hij ervaart door de beperking van zijn eigen vrijheid, ontstaan door het ongeluk met hun eigen auto, bekijkt hij zijn burens, waar hij eerder geen tijd voor had. Dit heeft gevolgen voor de vrijheid van de buurman, die door zijn beschadigde auto betrappt wordt op zijn daad, en voor de vrijheid van Kale zelf, die iets van zijn verloren vrijheid terugkrijgt.

Conclusie

Dit onderzoek heeft een beeld geschetst van de representatie en de culturele betekenis van de auto's in *Disturbia*. Om dit beeld vast te stellen, is een analyse gemaakt met behulp van de semiotiek van Barthes en de beeldanalyse uit *Film Art: An Introduction* van Thompson en Bordwell. De hoofdvraag van dit onderzoek luidt als volgt: 'Op welke manier heeft de auto in de Amerikaanse film *Disturbia* (2007) van regisseur D.J. Caruso invloed op de vrijheid van de personages – in het bijzonder op de protagonisten: de vader (Daniel Brecht), zijn zoon (Kale Brecht), en de antagonist en buurman (Mr. Turner)?' Deze vraagstelling is beantwoord door het onderzoek op semiotisch niveau te combineren met een beeldanalyse.

De semiotiek legt de verschillende betekenissen van de auto uit. In dit onderzoek wordt een westerse, culturele blik geworpen op het voertuig. *Van Dale* geeft een omschrijving van de auto in het algemeen: dit is de denotatie van de auto. Voor het vormen van de connotaties is gekeken naar de Amerikaanse buitenwijk, de setting van de auto's en hun eigenaren. Hierdoor krijgen de auto's een diepere betekenis binnen de film. In het begin van de film hebben zowel het gezin als de buurman een goed functionerende auto, en ervaren de personages een grote mate van vrijheid. Beide auto's passen in het westerse idee van de Amerikaanse buitenwijken: de Volvo 850 is een typische gezinswagen, de Ford Mustang een sportwagen van een vrijgezelle man.

Het merk Ford draagt bij aan de culturele betekenis van de auto's; doordat deze modellen op een bepaalde manier zijn vormgegeven, spreken ze een specifiek publiek aan. Na een verkoop dragen de nieuwe eigenaar en de ruimte waarin hij of zij zich bevindt bij aan de ontwikkeling en de identiteit van de auto. Met behulp van Miller worden de individuele en collectieve menselijkheden van de auto in beeld gebracht door zowel te kijken naar de eigenaren van de auto's als naar gegevens zoals ras, klasse, en leeftijd. De theorie van Young is hierbij behulpzaam, omdat de auto aan de eigenaar en de omgeving wordt verbonden, om op die manier iets over de identiteit van de auto te kunnen zeggen. Daarbij vindt een wisselwerking tussen de eigenaar en de auto plaats. Door beeldanalyse toe te passen, is te zien dat de auto op zijn beurt eveneens invloed heeft op de eigenaar. De situatie van het gezin is anders dan die van de buurman, maar in beide gevallen representeren de auto's in het narratief van de film de beperking van vrijheden.

Kale en zijn vader krijgen een ongeluk met de Volvo 850, wat de dood van de vader veroorzaakt. De vader verliest door dit ongeluk zijn leven, en daarmee al zijn vrijheden zich als mens door het leven te bewegen. Het ongeluk ontnemt het gezin zowel financiële steun als de vader, die niet meer voor ze kan zorgen. Opvallender is echter dat Kale het ongeluk

overleeft. De scènes versnellen doordat de shots maar enkele seconden duren. De montage toont op deze manier dat er veel gebeurt in weinig tijd en dat het leven in enkele seconden radicaal kan veranderen. De auto is verwoest door het ongeluk en kan niet meer gerepareerd worden. Hij is, net als het gezin, blijvend beschadigd. Hoewel de Volvo het imago heeft van een veilige, praktische gezinsauto, is het voertuig niet in staat geweest het gezin te beschermen. Kale kan er dus niet meer in rijden, waardoor hij beperkt wordt in zijn bewegingsruimte. Zijn wereld wordt langzamerhand kleiner. Vanaf dat cruciale moment valt het gezin steeds verder uit elkaar: eerst door het verlies van de vader, later door conflicten tussen Kale en zijn moeder. Tussen hem en zijn moeder ontstaat onenigheid, met als gevolg dat de beweegruimte binnen het gezin onderling steeds kleiner wordt en de verhoudingen op spanning komen te staan. Kale wordt opstandig en krijgt problemen met de autoriteiten. Zijn vrijheid wordt hem nu nog meer ontnomen: door de problemen die ontvouwen na het ongeluk krijgt hij huisarrest. Omdat hij in en rondom het huis moet blijven, wordt hij nog meer beperkt in zijn beweegruimte, en dus in zijn autonome vrijheid om te doen en te laten wat hij wil. Zijn moeder beperkt hem vervolgens nog verder in zijn vrijheid door zijn televisie en computer af te pakken, waardoor hij zijn tijd binnenshuis ook niet meer kan doorbrengen hoe hij dat zelf wil. Door deze omstandigheden slaat de verveling bij Kale toe, wat te zien is in de tweede scène wanneer hij zijn buurman gaat bespioneren. Dit heeft vergaande gevolgen voor de buurman, die op zijn beurt in zijn doen en laten beperkt zal worden. De ene auto, de Volvo 850, zet het narratieve patroon dat de ruimte en vrijheid van zijn eigenaren beperkt in gang, en de andere auto, de Ford Mustang, gaat hierop door.

Mr. Turner kan in het begin van de film doen en laten wat hij wil. Aangezien hij er op den duur criminele praktijken op nahoudt, moet hij extra voorzichtig zijn om niet betrapt te worden op misdaden. Zijn auto is in de scène beschadigd, maar in de volgende scène alweer gerepareerd. Door de beschadiging op de auto te herkennen, komt Kale erachter dat zijn buurman de seriemoordenaar is. Op het moment dat de auto van Mr. Turner kapot gaat, is dit een voorbode voor wat er gaat gebeuren: de consequentie van de beschadiging aan de auto is dat dit Mr. Turner verradt, waardoor hij uiteindelijk gearresteerd wordt. Dit zorgt ervoor dat dit personage voortaan weinig persoonlijke beweegruimte en vrijheid heeft, aangezien hij de gevangenis in moet. De beschadigingen aan de beide auto's in *Disturbia* fungeren in het narratief dus als katalysatoren die de gebeurtenissen in gang zetten, waardoor hun eigenaren uiteindelijk op verschillende manieren in hun vrijheid begrensd worden.

Het is interessant om met behulp van vervolgonderzoek te kijken of eenzelfde conclusie kan worden getrokken. Dit vervolgonderzoek zou dan eveneens op de auto's en de

hechte relatie met hun eigenaren kunnen ingaan, maar daarbij dan meerdere films en andere genres kunnen betrekken. Het zou nuttig zijn dit met behulp van de semiotiek van Barthes, een beeldanalyse en de theorie van Miller te onderzoeken, om een nauwkeurigere analyse te verkrijgen van de verschillende representaties van auto's in de narratieve structuur van films.

Bijlage 1: Foto's uit de scènes

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Maureen

Fig. 5



Fig. 6



Bijlage 2. Schema 1: Cameravoering eerste scène: Volvo 850

Shot nummer (en lengte in seconden)	Handeling in steekwoorden	Locatie	Camerahoek	Camera-afstand: uitsnede/ kadering	Camera-hoogte	Camerabeweging
1 (12 seconden)	Vader en zoon zijn aan het vissen	Open vlakte	Frontaal	Medium Shot	Normale ooghoogte naar Vogelperspectief	Camera beweegt niet
2 (5 seconden)	Vader en zoon zijn op de terugweg	In de auto	Frontaal	Extreme close-up	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
3 (6 seconden)	Het huis en de moeder worden geïntroduceerd	Huis van de familie	Frontaal	Medium Shot	Kikkerperspectief naar normale ooghoogte	Camera zoomt in
4 (1 seconde)	Vader praat	In de auto	Frontaal	Extreme close-up	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
5 (1 seconde)	Kale praat	In de auto	Frontaal	Extreme close-up	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
6 (2 seconden)	Vader lacht mee, terwijl Kale verder praat	In de auto	Frontaal	Extreme close-up	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
7 (2 seconden)	Auto komt van achter	In de auto	Via spiegel	Kadrering in spiegel	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
8 (2 seconden)	Auto haalt hen in	In de auto	Frontaal	Close-up	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
9 (2 seconden)	Auto is hen voorbij	Voor de auto's	Frontaal	Medium shot	Kniehoogte	Camera beweegt niet
10 (2 seconden)	Auto rijdt voor hen	In de auto	Van achteren	Medium shot	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
11 (3 seconden)	Vader neemt telefoon over van Kale	In de auto	Frontaal	Close – up	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
12 (2 seconden)	Terug naar huis en moeder	Keuken	Zijkant	Medium shot	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
13 (3 seconden)	Gesprek in de auto	In de auto	Zijkant	Close-up	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
14 (1 seconde)	Auto voor hen wijkt uit	In de auto	Achterkant	Medium shot	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
15 (1 seconde)	Paniek in de auto, vader trekt aan het stuur	In de auto	Frontaal	Close-up	Normale ooghoogte	Camera beweegt naar rechts
16 (1 seconde)	Auto wijkt uit	Voor de auto	Frontaal	Medium shot	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
17 (1 seconde)	Auto's botsen	Vanaf de weg	Schuin achter de auto	Medium shot	Normale ooghoogte	Camera beweegt niet
18 (1 seconde)	Auto vliegt over de kop	Vanaf de weg	Schuin voor de auto	Medium shot	Kikkerperspectief	Camera beweegt niet
19 (1 seconde)	Auto vliegt rond in de lucht	In de auto	Dashboard	Medium shot		Camera beweegt niet
20 (2 seconden)	Auto landt op de weg	Vanaf de weg	Schuin voor de auto	Medium shot	Normale ooghoogte	Camera beweegt naar achteren
21 (1 seconde)	Auto landt op de kop	Vanaf de weg	Frontaal	Medium shot	Grond hoogte	Camera beweegt niet
22 (2 seconden)	Auto draait rond	Vanaf de weg	Frontaal	Medium shot	Grond hoogte	Camera beweegt minimaal van links naar rechts
23 (1 seconde)	Vader is gewond	Vanaf dashboard	Frontaal	Medium shot	Ooghoogte	Camera beweegt niet
24 (1 seconde)	Kale is gewond	In de auto	Frontaal	Close-up	Ooghoogte	Camera beweegt niet
25 (1 seconde)	Vader en Kale worstelen om los te komen	In de auto	Links voor	Close-up	Ooghoogte	Camera beweegt niet
26 (2 seconde)	Kale kijkt paniekerig naar zijn vader	In de auto	Rechts voor/ frontaal	Close-up	Ooghoogte	Camera beweegt niet
27 (1 seconde)	Vader volgt de blik van zijn Kale	In de auto	Links voor/ frontaal	Close-up	Ooghoogte	Camera beweegt niet
28 (2 seconden)	Vader en Kale kijken nu allebei naar rechts	In de auto	Rechts voor/ frontaal	Close-up	Ooghoogte	Camera beweegt niet
29 (1 seconde)	Auto rijdt met volle snelheid op hen af	In de auto	Frontaal	Medium shot	Ooghoogte	Camera beweegt niet
30 (1 seconde)	Auto raakt hen	Vanaf de weg	Zijkant	Medium shot	Ooghoogte	Camera beweegt niet
31 (1 seconde)	Frontale botsing	Vanaf de weg	Zijkant	Medium shot	Grond hoogte	Camera beweegt niet

32 (1 seconde)	Frontale botsing wordt getoond vanuit de lucht	Crane shot	Bovenaf	Medium shot	Paar meter boven de botsing	Camera beweegt niet
33 (2 seconde)	Frontale botsing wordt getoond achter de auto's	Vanaf de weg	Frontaal	Medium shot	Ooghoogte	Camera beweegt naar links
34 (31 seconden)	Wat overblijft van de Volvo na het ongeluk/ Kale komt uit de auto/ dramatische muziek wordt ingezet	Vanaf de weg	Frontaal	Medium shot	Ooghoogte	Camera beweegt rechts langs de auto
35 (11 seconden)	Kale loopt om de auto, naar zijn vader	Vanaf de weg	Vanaf links	Medium shot	Ooghoogte	Camera draait links met de beweging van de Kale mee
36 (19 seconden)	Kale kijkt in de auto, naar zijn vader, dramatische muziek wordt sterker	In de auto	Frontaal	Close-up	Kikkerperspectief	Camera beweegt niet

Bijlage 3. Schema 2: Cameravoering scène 2: Ford 1965 (Minuut 30 tot 31:54)

Shot nummer (en lengte in seconden)	Handeling in steekwoorden	Locatie	Camerahoek	Camera-afstand: uitsnede/ kadering	Camera-hoogte	Camerabeweging
1 (18 seconden)	Ligt op bed met game boy, wanneer hij merkt dat mr. Turner thuiskomt.	In de slaapkamer	Frontaal	Medium shot	Kniehoopte	Camera zoomt in. In beweegt naar links
2 (3 seconden)	Mr. Turner komt aanrijden	In de slaapkamer	Frontaal	Medium shot	Vogelperspectief	Camera beweegt niet
3 (14 seconden)	Kale gaat weer liggen en realiseert welke type auto Mr. Turner rijdt	In de slaapkamer	Frontaal	Close -up	Ooghoogte	Camera zoomt in
4 (20 seconden)	Kale staat op uit nieuwsgierigheid en loopt naar het raam om naar mr. Turner te kijken	In de slaapkamer	Frontaal	Medium shot naar close-up	Ooghoogte	Camera beweegt naar achteren en draait naar rechts
5 (8 seconden)	Mr. Turner is vuilniszakken aan het opruimen en heeft de garagedeur open staan	Voor zijn huis	Zijkant/achterkant	Medium shot	Vogelperspectief	Camera draait naar rechts/ lijkt handheld
6. 2 seconden	Kale kijkt naar mr. Turner	Slaapkamer	Frontaal/zijkant	Medium shot	Ooghoogte	Camera beweegt niet
7 (3 seconden)	Mr. Turner komt weer uit de garage lopen	Voor zijn huis	Zijkant/achterkant	Medium shot	Vogelperspectief	Camera beweegt naar links, lijkt handheld
8 (5 seconden)	Kale pakt verrekijker om naar Mr. Turner te kijken	In de slaapkamer	Frontaal/zijkant	Close-up	Ooghoogte	Camera beweegt een beetje/ handheld
9 (12 seconden)	Mr. Turner stapt in zijn auto, om achteruit in de garage te rijden. Kale ziet de deuk in de auto/ muziek zweept op	Voor zijn huis	Zijkant	Medium shot	Ooghoogte	Camera beweegt/ handheld
10 (35 seconden)	Kale kijkt met de verrekijker naar mr. Turner, hij schrikt van zijn moeder die achter hem staat.	In de slaapkamer	Zijkant/ frontaal	Close-up	Ooghoogte	Camera zoomt in
11 (2 seconden)	De garage is nu dicht	Voor zijn huis	Zijkant/ frontaal	Medium shot	Vogelperspectief	Camera beweegt naar rechts
12 (2 seconden)	Kale kijkt nog een keer naar de dichte garage	In de slaapkamer	Frontaal	Close-up	Ooghoogte	Camera beweegt niet

Bibliografie:

- Amnesty International Encyclopedie van de Mensenrechten (z.d.). Bewegingsvrijheid.
Geraadpleegd op 13 maart 2019, van <http://www.encyclo.nl/lokaal/10500>
- Barker, C. (2012). *Cultural Studies: Theory and Practice* (4th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers & C. Smith, Trans.). New York, NY: The Noonday.
- Barthes, R. (1986). *Elements of Semiology* (A. Lavers & C. Smith, Trans.). New York, NY: Hill and Wang.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film Art: An Introduction* (10th ed.). New York, NY: McGraw-Hill.
- Brottman, M. (Ed.) (2001). *Car Crash Culture*. New York, NY: Palgrave.
- Ehrat, J. (2005). *Cinema & Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*. Toronto, Canada: University of Toronto.
- Florida, R. (2005). *Cities and the Creative Class*. London, Verenigd Koninkrijk: Routledge.
- Ford, H. (2002). *My Life and Work: Henry Ford* (S. Crowther, Red.). Los Angeles, CA: Blackmask Online.
- Freund, P., & Martin, G. (1993). *The Ecology of the Automobile*. Montreal, Canada: Black Box Books.
- Grandin, G. (2009). *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. New York, NY: Henry Holt.
- Lawler, S. (2014). *Identity: Sociological Perspectives* (2nd ed.). Cambridge, Verenigd Koninkrijk: Polity Press
- Marinetti, F. T. (1973). The Founding and Manifesto of Futurism. In: Umbro, A. (Red.), B. R. W. Flint, J. C. Higgitt, & C. Tisdall (Vert.), *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos* (pp. 19-24). New York, NY: Viking.
- Metz, C., & Taylor, M. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago, IL: The University of Chicago.

- Miller, D. (2001). *Car Cultures*. Oxford, Verenigd Koninkrijk: Berg.
- Snow, R. (2013). *I Invented the Modern Age: The Rise of Henry Ford*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post- structuralism and beyond*. London, Verenigd Koninkrijk: Routledge & Taylor.
- Teaford, J. C. (2007). *The American Suburb: The Basics*. London, Verenigd Koninkrijk: Routledge.
- Van Dale (z.d.-a). Auto. Geraadpleegd 14 januari 2019, van https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/auto#.XDcCH1x_OQ
- Van Dale(z.d.-b). Vrijheid. Geraadpleegd 14 januari 2019, van https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/vrijheid#.XDysRy1x_OQ
- Van Dale (z.d.- c). Bewegingsvrijheid. Geraadpleegd 13 maart 2019, van https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/bewegingsvrijheid#.XIejOy1x_OQ
- Vermeulen, T. (2014). *Scenes from the suburbs: The Suburb in Contemporary US film and Television*. Edinburgh, Verenigd Koninkrijk: Edinburgh University.
- Volvo Club Nederland. (z.d.-a). Home. Geraadpleegd 15 december 2018 van, <https://www.volvo850club.nl>
- Volvo Club Nederland. (z.d.-b). Over Volvo. Geraadpleegd 15 december 2018 van, <https://www.volvocars.com/nl/over-volvo/onze-organisatie/over-volvo> (15-12-2018)
- Young, D. (2001). The Life and Death of Cars: Private Vehicles on the Pitjantjatjara Lands, South Australia. In D. Miller (Red.), *Car Cultures* (pp. 35-58). Oxford, Verenigd Koninkrijk: Berg.

Visuele Bronnen:

Brucks, A., Kramer, J., Herrera, J. J. (Producenten), & Caruso D. J. (Regisseur). (2007). *Disturbia* [Film]. Glendale, CA: Dreamworks.

Fisher, L., Knapman, C., Luhrmann, B., Martin, C., Wick, D. (Producenten), & Luhrmann, B. (Regisseur). (2013). *The Great Gatsby* [Film]. New York, NY: Warner Bros.

Hitchcock, A. (Producenten), Hitchcock, A. (Regisseur). (1954). *Rear Window* [Film]. Hollywood, CA: Paramount.