

Faculteit der letteren van de Radboud  
Universiteit Nijmegen

*BACHELOR SCRIPTIE IN ALGEMENE  
CULTUURWETENSCHAPPEN*

**VERHOLEN VERLIEFDHEID, IMPLICIETE  
SEKS EN WAT DAARNA?**  
**DE VEELZIJDIGHEID VAN LIEFDE IN *CALL ME BY YOUR  
NAME* EN *MOONRISE KINGDOM*.**

**Student:  
T.A.J. Alma**

**Begeleider:  
C.J.W. Cober**

**15 juni 2022**

## Inhoudsopgave

1. Inleiding .....	4
1.1 Emotie of affect? .....	9
1.2 De driehoekstheorie van liefde .....	10
1.3 Subjectiviteit .....	12
2. Analyse <i>Moonrise Kingdom</i> .....	14
2.1 Sternberg in <i>Moonrise Kingdom</i> .....	20
3. Analyse <i>Call Me By Your Name</i> .....	22
3.1 Sternberg in <i>Call Me By Your Name</i> .....	27
4. Conclusie .....	29
Bibliografie .....	31

## 1. Inleiding

OLIVER. Is there anything you don't know?

ELIO. I know nothing Oliver. Nothing, just nothing.

OLIVER. You know more than anyone around here.

ELIO. If you only knew how little I know about the things that really matter.

OLIVER. What things that matter?

ELIO. You know what things. By now you of all people should know.

OLIVER. Why are you telling me all this?

ELIO. Because I thought you should know.

OLIVER. Because you thought I should know?

ELIO. Because I wanted you to know. Because I wanted you to know. Because

I wanted you to know. Because there is no one else I can say this to but you.

OLIVER. Are you saying what I think you're saying?

ELIO. (Knikt) (Call Me By Your Name 00:48:00 – 00:50:22).

Dit is een dialoog tussen de twee hoofdpersonages uit de film *Call Me By Your Name*.

Door enkel dit stuk dialoog te lezen, blijft het onbegrijpelijk waar de twee mannen over praten. Pas in combinatie met de context van het verhaal en de visuele hulpmiddelen van de film wordt het duidelijk dat dit een liefdesverklaring is. Liefde hoeft in film dus niet enkel en alleen via woorden getoond te worden. Er zijn nog zo veel meer elementen die een rol kunnen spelen, zoals het kleurgebruik en de hoek van de camera. In dit onderzoek zal ik laten zien dat een dialoog als bovenstaande via zulk soort elementen veel meer lading krijgt.

Liefde en romantiek zijn thema's die al eeuwenlang aan bod komen in zowel fictie als non-fictie. Ook in het domein van de film is het een dominant thema. Desondanks is liefde nog relatief weinig behandeld in het academische discours, inclusief de filmwetenschappen

(Grodal 58). Wanneer het binnen de filmwetenschappen sporadisch toch behandeld wordt, dan wordt de veelzijdigheid van het begrip vaak over het hoofd gezien (Todd 5). Toch blijkt het juist deze veelzijdigheid die van belang is (Galician 66). Hier kom ik later op terug.

In dit onderzoek zal ik een comparatieve filmanalyse op basis van de cinematografie en de mise-en-scène uitvoeren, om erachter te komen op welke manieren liefde getoond kan worden in films via niet-talige elementen. Verbale liefdesuitingen gaan overduidelijk over de liefde. Ik ben daarentegen geïnteresseerd in de minder evidente manieren waarop liefde wordt gepresenteerd in film. Doordat ze minder evident zijn, zullen kijkers ze wellicht minder bewust opmerken. Dit betekent echter niet dat ze minder impact kunnen hebben. Ik leg mijn focus op de cinematografie en de mise-en-scène, omdat dit de filmtechnieken zijn die niet gebruik maken van woorden, maar wel het shot regeren (Bordwell 111). Mise-en-scène gaat over dat wat in beeld verschijnt en het bestaat uit vier onderdelen: locatie, kostuum en make-up, verlichting en enscenering (115). Het is de filmtechniek die bij kijkers het meeste opvalt en die ze het beste herinneren (112). Cinematografie gaat over de manier waarop het beeld wordt vastgelegd (159). Elementen van de cinematografie zijn: tonaliteit, snelheid, perspectief, inlijsting en de positie en beweging van de camera (159).

Voor mijn comparatieve lezing heb ik gekozen voor twee films met heel verschillende stijlen. Deze twee films hebben ieder een geheel eigen beeldtaal en verbeelden daardoor op eigen wijze liefde. Door twee films met verschillende stijlen te analyseren, wil ik de mogelijkheden van cinematografie en mise-en-scène laten zien. Daarnaast zal de complexiteit van cinematografie en mise-en-scène er scherper door naar voren komen. Vervolgens wordt hiermee ook de complexiteit van liefde getoond. De twee films die ik ga gebruiken in mijn onderzoek zijn *Call Me By Your Name* (2017) van Luca Guadagnino en *Moonrise Kingdom* (2012) van Wes Anderson. *Call Me By Your Name* valt op tussen andere films die ook over romanti-

sche liefde tussen twee mannen gaan, doordat de conventies van dit genre worden doorbroken. In de film is er, in tegenstelling tot andere films uit hetzelfde genre, geen antagonist aanwezig. "There's no one that has to pay for being gay. No one's family turns on them, no one gets sick, no one gets beat up by a pack of rednecks," aldus acteur Armie Hammer die een personage speelt in de film (Cohen). Waar Guadagnino bekend staat om zijn persoonlijke, emotionele en intieme films, staat Wes Anderson bekend om zijn zeer gestileerde en geordende films (Foundas). De personages en objecten staan vaak in onnatuurlijke posities, waardoor de kunstmatigheid van de film wordt benadrukt (Lee 415). Ondanks de verschillende aanpakken van Guadagnino en Anderson gaan beide films over de ontluikende liefde tussen twee personages.

In dit onderzoek maak ik gebruik van één van de meest toonaangevende theoretici op het gebied van liefde: de psycholoog Robert John Sternberg (1942-) (Jónasdóttir 16). Mijn analysemethode, beeldanalyse, is bij uitstek een cultuurwetenschappelijke methode. Hier breng ik dan ook de twee werelden van psychologie en cultuurwetenschappen samen. Door te laten zien dat de theorie van Sternberg gebruikt kan worden bij beeldanalyses voeg ik een nieuw component toe aan het bestaande onderzoek naar liefde. In dit onderzoek gebruik ik "liefde" om te verwijzen naar dat wat mensen vaak verstaan onder romantische liefde. Dit is echter nog steeds een ambigue term; er is nu eenmaal geen vaststaande definitie. Mijn uitgangspunt gaat de theorie van Sternberg zijn, die ik met behulp van mijn filmanalyses uitdiep. Mijn onderzoeksvraag luidt als volgt: Welke vormen van liefde, opgesteld door de Amerikaanse psycholoog Robert John Sternberg, worden gepresenteerd in enkele scènes uit de films *Call Me By Your Name* (2017) van Luca Guadagnino en *Moonrise Kingdom* (2012) van Wes Anderson via de cinematografie en de mise-en-scène? Om tot een antwoord te komen op deze onderzoeksvraag heb ik enkele deelvragen opgesteld. Ten eerste: Welke verschillende vormen van liefde onderscheidt de Amerikaanse psycholoog Sternberg? Ten

tweede: Hoe wordt liefde gerepresenteerd via de cinematografie en de mise-en-scène in de film *Call Me By Your Name* (2017) van Luca Guadagnino? Ten derde: Hoe wordt liefde gerepresenteerd via de cinematografie en de mise-en-scène in de film *Moonrise Kingdom* (2012) van Wes Anderson?

Beide films zijn goed ontvangen door critici. Een betrouwbare maatstaf hiervoor is de beoordelingswebsite *Metacritic*, dat zo veel mogelijk recensies van een film samenbrengt in één score. *Metacritic* valt op, doordat het in vergelijking met andere beoordelingswebsites een genuanceerde score geeft. Dit doen zij door op basis van de status en kwaliteit aan bepaalde critici meer waarde te hechten. De scores liggen tussen de nul en honderd, waarbij hogere scores duiden op betere beoordelingen. Op *Metacritic* heeft *Call Me By Your Name* een score van 93 ontvangen (“Call Me By Your Name”) en *Moonrise Kingdom* een score van 84 (“Moonrise Kingdom”), waarmee ze het predicaat “Universal Acclaim” waardig zijn, aldus *Metacritic*. Dat beide films goed gerecenseerd zijn en goed bekeken worden, kan aangeven dat er vraag is naar verhalen over liefde. Liefde lijkt nog steeds een populair onderwerp, waar mensen graag meer over willen zien en horen. Dit breed gedragen sentiment betekent tevens dat de films een groot bereik hebben en hierdoor een grotere impact kunnen achterlaten op individuen. Ze kunnen mensen raken en aan het denken zetten. In dit geval over liefde. Liefde kan op veel verschillende manieren geïnterpreteerd worden en naar voren komen in film. Door deze verscheidenheid te tonen via film zal er bij de kijkers meer begrip en respect kunnen ontstaan naar personen met een voor hen afwijkende vorm van liefde. Dit kan te maken hebben met het proces van socialisatie. Via socialisatie krijgen individuen de normen en waarden van zijn of haar sociale omgeving aangeleerd. Film kan een belangrijke rol spelen in dit proces. Ze kunnen een individu kennis laten maken met normen en waarden die afwijken van die uit zijn of haar eigen leven. Via deze films kunnen vervolgens bewust of onbewust nieuwe normen en waarden worden bijgebracht (Galician 66). Films hebben dus

een socialiserende factor. Op deze manier zullen *Moonrise Kingdom* en *Call Me By Your Name* invloed hebben op het beeld – de normen en waarden – van liefde.

Over de filmmaker Wes Anderson is veel geschreven, met name over zijn authentieke, esthetische stijl. Zo schrijft Amerikaans filmrecensent en schrijver Roger Ebert (1942-2013): “Anderson always fills his films with colors, never garish but usually definite and active” (Ebert). De Britse filmrecensent en schrijver Peter Bradshaw (1962-) karakteriseert *Moonrise Kingdom* als volgt: “[The film is] thought through to the tiniest, quirkiest detail in the classic Anderson style: there were the familiar rectilinear shots, and compositions with letters and drawings suddenly filled the screen like courtroom exhibits” (Bradshaw). Er is vooral aandacht voor de manier waarop Andersons specifieke stijl te vinden is in zijn films. Onderzoek naar de manieren waarop zijn stijl emoties representeert, is zeldzaam (Lee 410). Ook over de film *Call Me By Your Name* is veel secundaire literatuur geschreven. De focus is met name gericht op het bestuderen van verlangen in de film. Ik wil mij daarentegen richten tot de manieren waarop het bredere begrip van liefde naar voren komt. Een onderscheid maken is soms lastig, maar tussen liefde en verlangen zit een verschil. Sternberg onderscheidt drie componenten van liefde: intimiteit, passie en besluit/verbintenis. Verlangen valt onder passie (Sternberg 119). Verlangen en liefde overlappen dus, maar zijn niet hetzelfde. Ook binnen de filmwetenschappen wordt dit onderscheid regelmatig gemaakt. Hierbij wordt liefde gelinkt aan trouwen, heteroseksualiteit en traditionele genderrollen. Verlangen wordt gekoppeld aan emancipatie, fluïde genderrollen en het lichaam (Grodal 74). “However, even a modest historical or cross-cultural investigation shows that this interpretation is replete with fallacies,” aldus emeritus hoogleraar van film- en mediastudies Torben Grodal (74). Net zoals Grodal ben ik het niet eens met de eerder genoemde interpretatie. Daarbij is het door deze interpretatie aan te houden onmogelijk om liefde te koppelen aan de hoofdpersonages van *Call Me By Your Name*. In deze film bloeit er een liefde op tussen twee mannen. Deze liefde

is meer dan enkel een (seksueel) verlangen naar elkaar. Ik zal aantonen dat liefde gekoppeld kan worden aan deze twee personages, door met behulp van de theorie van Sternberg een genuanceerder begrip van liefde te introduceren.

Voor dit onderzoek maak ik gebruik van literatuuronderzoek en beeldanalyse. Ik begin met een toelichting op de huidige discussie omtrent de begrippen emotie en affect. Is er een verschil tussen de twee? En zo ja, waar valt liefde dan onder? Ik ga verder met het vastleggen van een definitie voor liefde. Ondanks de verschillende opvattingen over liefde, zal ik mij enkel richten op het werk van de Amerikaanse psycholoog Robert John Sternberg. De reden hiervoor is dat het werk van Sternberg een belangrijke bijdrage heeft geleverd aan de opvattingen over liefde. Daarnaast hebben meerdere academici verder gebouwd op zijn theorie (Todd 6). Vervolgens ga ik in op de problemen die in acht genomen dienen te worden bij mijn onderzoek. Voordat ik aan de analyse van de twee films begin, moet de kwestie van subjectiviteit namelijk aangestipt worden. Daarna is het tijd om de twee films te behandelen. Eerst *Moonrise Kingdom* en vervolgens *Call Me By Your Name*. Voor beide films zal ik beginnen met een synopsis, om vervolgens mijn beeldanalyse uit te voeren. Hiervoor neem ik twee verschillende aspecten in acht: de cinematografie en de mise-en-scène. Na deze analyses zal ik de films koppelen aan de theorie van Sternberg. In de conclusie zal ik de onderzoeksvraag beantwoorden en commentaar leveren op Sternbergs theorie.

### **1.1 Emotie of affect?**

Of liefde een emotie dan wel een affect is, is onderwerp van discussie. Er zijn al veel werken gepubliceerd over affect en emotie en de meningen hierover lopen ver uiteen. Zo meent professor Jonathan Flatley (1967-) dat er een verschil bestaat tussen emotie en affect: “Where emotion suggests something that happens inside and tends toward outward expression, affect indicates something relational and transformative. One has emotions; one is affected by people or things” (Flatley 12). Dit geeft aan dat de ontvanger van een affect



passief is en pas actief wordt wanneer er emoties aan te pas komen. Filosoof en theoreticus Brian Massumi (1956-) maakt eveneens een onderscheid tussen de twee begrippen. Hij stelt dat affecten voor-persoonlijk, niet-intentioneel en onbemiddeld zijn. Affecten gaan voorbij het talige en ontsnappen daardoor aan betekenis. Emoties zijn de producten van deze affecten. Ze zijn persoonlijk, lichamelijk en betekenisvol (Ahmed 207). Het idee dat affecten ontsnappen aan betekenis en niet-talig zijn, leidt ertoe dat ze niet geanalyseerd en beschreven kunnen worden. Het maken van een onderscheid tussen affect en emotie is daarom onvruchtbaar voor mijn onderzoek. Bovendien ben ik het niet eens met de twee bovenstaande onderzoekers. Ik ben van mening dat affect en emotie dicht bij elkaar liggen en zelfs overlappen. In mijn visie is het geen proces waarin affect als eerste komt en emotie daarop volgt. In plaats daarvan ontstaan de twee begrippen tegelijkertijd en beïnvloeden ze elkaar. Deze opvatting kan teruggevonden worden in het gedachtegoed van schrijver en wetenschapper Sara Ahmed (1969-). Ahmed gaat in tegen het idee dat er een verschil bestaat tussen affect en emotie. Volgens haar moet er geen onderscheid worden gemaakt tussen bewustzijn en intentionaliteit aan de ene kant en lichamelijke reacties aan de andere kant (208). Ahmed gebruikt een metafoer van een ei. Een ei bestaat uit eiwit en eigeel, die gescheiden kunnen worden. Het feit dat ze gescheiden kunnen worden, betekent dat ze vooraf nog niet gescheiden zijn. Het bewijst dat ze bij elkaar horen (210). Emotie en affect zijn als het eiwit en het eigeel: je kan ze scheiden, maar ze horen inherent bij elkaar. Voor de duidelijkheid zal ik in het vervolg van dit onderzoek enkel gebruik maken van het woord emotie.

## **1.2 De driehoekstheorie van liefde**

Liefde betekent voor iedereen wat anders. De historische en culturele context van iemand spelen hierbij een belangrijke rol. Deze complexiteit maakt het lastig om een eenduidige definitie van liefde vast te stellen. Zelfs voor academici blijft het moeilijk om het

concept te definiëren (Galician 6). Voor mijn onderzoek focus ik mij op de driehoekstheorie van liefde van Sternberg. Volgens Sternbergs theorie bestaan liefdevolle relaties uit drie componenten: intimiteit, passie en besluit/verbintenis. Intimiteit omvat gevoelens van nabijheid en verbondenheid. Intimiteit komt grotendeels voort uit een emotionele investering in de relatie (Sternberg 119). Passie omvat de driften die leiden tot psychologische en lichamelijke aantrekkingskracht. Passie komt grotendeels voort uit motivatie (122). Het gaat hierbij om een intens verlangen naar vereniging met de ander (Hatfield en Walster 9). De laatste component bestaat uit twee onderdelen: besluit en verbintenis. Op de korte termijn gaat het om het besluit van de ander te houden. Op de lange termijn gaat het om de toewijding om de liefde te behouden. Verbintenis hoeft echter niet te volgen op besluit en vice versa (Sternberg 123). Bij deze derde component van de liefde zijn cognitieve functies betrokken: het komt grotendeels voort uit het bewuste besluit de relatie te behouden (119). Door dit cognitieve aspect zullen sommigen deze component niet zien als onderdeel van liefde. Desondanks is het volgens Sternberg van groot belang. Het is het onderdeel dat men in staat stelt om zowel door de moeilijke als makkelijke tijden van een relatie heen te komen (123).

Deze drie componenten kunnen in verschillende mate voorkomen binnen een relatie. De hoeveelheid liefde die iemand ervaart, hangt af van de sterkte van de componenten. Het soort liefde hangt af van de aanwezigheid van de componenten (Sternberg 119). Sternberg stelt acht verschillende liefdesrelaties op (zie tabel 1). Deze componenten bevinden zich op een continuüm en de meeste relaties zullen hierdoor tussen de verschillende categorieën van liefde in vallen.

Soort liefde	Component		
	Intimiteit	Passie	Besluit/verbintenis
Geen liefde	-	-	-
Aardig vinden	+	-	-
Kortstondige liefde	-	+	-
Lege liefde	-	-	+
Romantische liefde	+	+	-
Vriendschappelijke liefde	+	-	+
Zinloze liefde	-	+	+
Volmaakte liefde	+	+	+

Tabel 1: + geeft aan dat een component aanwezig is. - geeft aan dat een component afwezig is.

### 1.3 Subjectiviteit

Er is één vraag die alle filmmakers zichzelf stellen: wat voor invloed heeft deze keuze op de kijker? Deze vraag geeft aan dat over elk element in een film is nagedacht (Bordwell 159). Dit betekent ook dat elk element uit de film, van de hoek van de camera tot de kleur van een object, onder de loep genomen kan worden. De veelzijdigheid van het medium film en het feit dat hierin keuzes moeten worden gemaakt, brengt enkele implicaties met zich mee. De precieze intentie van de filmmaker is niet altijd duidelijk. De betekenissen die ik aan de films koppel, zijn daarom gebaseerd op interpretaties. Hierbij is het onoverkomelijk dat mijn interpretatie afwijkt van de bedoeling van de filmmaker en evenmin zal de interpretatie van de ene kijker overeenkomen met die van een ander. In hoeverre kan dit onderzoek dan objectief en betrouwbaar genoemd worden? Hiervoor val ik terug op hoogleraar Pirjo Lyytikäinen (1953-). Lyytikäinen trekt geen duidelijke grens tussen subjectieve en gedeelde emoties. Volgens haar hebben emoties die gecommuniceerd worden, bijvoorbeeld via beeld, altijd een bepaald gemeenschappelijk karakter. Bij deze communicatie ligt de focus daarom op algemene in plaats van individuele emoties. Bij het interpreteren van de films is het van belang om uit te gaan van een auteurspubliek in plaats van echte, individuele kijkers (Lyytikäinen 249). Het auteurspubliek bestaat uit het hypothetische publiek waarvoor een

(echte of impliciete) auteur schrijft (Phelan 102). In mijn geval een (echte of impliciete) filmmaker, die keuzes maakt over de cinematografie en de mise-en-scène. Het is belangrijk dat dit publiek bekend is met relevante historische en culturele kennis (Rabinowitz 126). Literatuurwetenschapper Tero Vanhanen stelt het als volgt: “If we accept that a proper understanding of the work is achieved not through a particular emotional response but through the *recognition* of what is the proper emotional response for the authorial audience, we can mitigate the problem of subjectivity when dealing with emotional response to literary works” (Vanhanen 21-22). Een goed begrip van de films wordt dus niet bereikt door een individuele, emotionele reactie, maar door te herkennen wat de juiste emotionele reactie is voor het auteurspubliek. Met dit uitgangspunt kan de kwestie van subjectiviteit aangepakt worden. In dit onderzoek probeer ik mijn eigen interpretatie te objectiveren naar dat van het auteurspubliek, door mijn persoonlijke leven niet mijn interpretatie te laten beïnvloeden en alleen uit te gaan van gedeelde “relevante historische en culturele kennis.” In de volgende twee hoofdstukken analyseer ik de cinematografie en mise-en-scène van de films *Moonrise Kingdom* en *Call Me By Your Name* en bekijk ik hoe via deze twee componenten, bewust of onbewust, liefde wordt getoond.

## 2. Analyse *Moonrise Kingdom*

De film *Moonrise Kingdom* gaat over de twaalfjarige Sam Shakusky en Suzy Bishop en speelt zich af op het fictieve, Amerikaanse eiland East Coast Island of New Penzance in 1965. Sams ouders zijn overleden en hij is een buitenbeentje. Ook Suzy is een buitenbeentje, zowel op school als in haar familie, en heeft last van woedeaanvallen. Sam en Suzy ontmoeten elkaar, worden verliefd en besluiten samen hun onaangename leven te ontvluchten, waarna de volwassenen op het eiland in paniek raken en een zoektocht starten. De film legt de focus met name op de groeiende liefde tussen Sam en Suzy.

De scène die ik ga analyseren laat Sam en Suzy zien tijdens hun vlucht (*Moonrise Kingdom* 00:40:14 – 00:48:13). Na vele kilometers te hebben gewandeld, bereiken de twee eindelijk hun doel: een afgelegen strand. Dit strand is de plek waar Sam en Suzy, het liefst voor altijd, zullen bivakkeren. Ze leven hier een paradijselijk bestaan gevuld met zwemmen, lezen en schilderen. Aan dit paradijs komt een eind wanneer ze gevonden worden door de volwassenen en mee terug moeten naar huis. Ik heb gekozen voor deze scène, omdat Sam en Suzy hier voor het eerst voor langere tijd alleen zijn en zodoende hun relatie zich in rap tempo ontwikkelt. Het is tevens de scène waarin de twee voor het eerst hun liefde voor elkaar uitspreken. In het volgende deel zal ik beschrijven hoe de emotie van liefde terug te zien is in de cinematografie en de mise-en-scène van deze scène. Ik zal beginnen met enkele waarnemingen over de scène in het algemeen. Deze gaan over de kleding van Suzy en Sam, de verlichting in de gehele scène en het effect van *tracking shots*. Vervolgens zal ik de scène in chronologische volgorde behandelen.

Suzy heeft een lichtroze jurk aan. Roze representeert vrouwelijkheid en romantiek, maar ook medeleven, enthousiasme en jeugd. Deze kenmerken gaan in tegen het beeld dat de volwassenen van Suzy schetsen. Zij vinden dat ze agressief is. Dit beeld maakt Suzy waar tijdens haar gewelddadige aanvallen op andere kinderen. De kleur roze van haar jurk brengt

daarentegen over dat ze een lief en romantisch meisje is. Hiermee wordt het contrast tussen Suzy's uiterlijk en innerlijk vergroot. Bij de jurk draagt Suzy kniehoge, witte sokken en zadelschoenen. Daarnaast heeft ze een Peter Pan-kraag om, kenmerkend door zijn ronde hoeken. Het is een populaire outfit onder de jongeren van de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw. De outfit van Suzy is hiermee een goede representatie van de tijd waarin de film zich afspeelt. Ook Sams kleding is accuraat voor de tijd waarin de film zich afspeelt. Hij heeft een kaki jasje met bijpassende korte broek aan. Aan het jasje zitten meerdere eretekens vast. Daarnaast draagt hij hoge, beige sokken en bruinleren schoenen. Om zijn nek heeft hij een gele halsdoek. Zijn outfit is gebaseerd op de uniformen van de Amerikaanse padvinders uit de jaren zestig van de vorige eeuw.

Sam representeert rationaliteit en conventionele mannelijkheid. Hij zit bij de padvinders, kan kaarten lezen en touwen knopen en schildert naakte vrouwen. Met dit laatste maakt hij zich schuldig aan de *male gaze*. Suzy representeert daarentegen irrationaliteit en conventionele vrouwelijkheid. Ze is spiritueel en heeft empathie. Dit komt naar voren in haar selectie van fantasieboeken en het feit dat ze haar kitten meeneemt op haar vlucht met Sam. Suzy's destructieve kant laat zien dat ze, in tegenstelling tot Sam, haar emoties niet onder controle heeft. Sam en Suzy doen beiden alsof ze ouder zijn dan hun eigenlijke leeftijd. Zodra ze op de vlucht slaan, verandert Suzy haar uiterlijk door haar ogen met blauwe oogschaduw op te maken. Blauw kan staan voor spiritualiteit en bedachtzaamheid (Birren 126). Suzy is overtuigd in haar keuze tot vluchten en brengt met de blauwe oogschaduw haar gevoelens van vrijheid, rust en wijsheid over op de kijker. Ze voelt zich even geen kind, maar een vrouw. Een ander voorbeeld is wanneer Sam en Suzy een intelligente discussie proberen te voeren over boeken. Voor de kijker is het desondanks duidelijk dat de twee nog kinderen zijn. Dit komt onder andere naar voren wanneer Sam het water niet in durft en wanneer de twee in hun ondergoed staan te dansen en hun pre-puberale lichamen te zien zijn.

De verlichting in de gehele scène is aan verandering onderhevig. Wanneer Sam en Suzy aankomen op het afgelegen strand is het weer helder en schijnt de zon fel. De twee genieten van hun nieuwe vrijheid. Wanneer Sam later op de dag Suzy schildert, is er een eerste verandering in het weer. Het is nog helder, maar de zon is verdwenen. Verder op de dag zitten de twee met bloemen in het haar op een rots en verklaren elkaar de liefde. Er gloeit een warm, roze licht. Dit licht wordt geïntroduceerd door een kort shot, waarin een zwemmende zwaan te zien is. Dit beeld wordt getoond vanuit het perspectief van Suzy. Dit is duidelijk, omdat het kader van het shot de vorm van een verrekijker heeft. Het is Suzy die altijd een verrekijker met zich meedraagt. Er wordt als het ware door een roze bril gekeken. De zwaan kan geïnterpreteerd worden als een symbool van zuiverheid en schoonheid (Levy 71). Samen met het roze licht en de bloemen in het haar ontstaat er een romantische sfeer. Wanneer Sam en Suzy in het volgende shot op het zand dansen, is het weer omgeslagen. Het is bewolkt, grijs en mistig. Met deze ommekeer kondigt Anderson de toekomst aan. Een toekomst die niet goed zal uitpakken voor het verliefde koppel.

Verder bevat de scène een *tracking shot*. *Tracking shots* kunnen informatie geven over de wereld en gemoedstoestand van een personage. Anderson doet dit door de personages en objecten op een artificiële manier te positioneren (Lee 412). In deze scène beweegt de camera horizontaal met een hoek van negentig graden langs het strand. Te zien is de plek die Sam en Suzy voor zichzelf gecreëerd hebben. De tent is opgezet, alle spullen liggen verspreid over het zand en de kleren hangen aan een waslijn te drogen. Suzy ligt te poseren voor Sam, die haar schildert. Beiden zijn in ondergoed. Als Adam en Eva begeven ze zich in een paradijs. Een paradijs dat ze zelf geschapen hebben, ver weg van de bewoonde wereld. Dit wordt onder andere verbeeld via het geweer en de kitten. Het geweer, dat tegen de tent aanleunt, kan symbool staan voor zelfredzaamheid en vrijheid. De kitten, die bij Suzy ligt, kan op meerdere manieren geïnterpreteerd worden. Aan de ene kant kan het symbool staan voor

onafhankelijkheid en nieuwsgierigheid. Aan de andere kant kan het juist symbool staan voor afhankelijkheid (Levy 71). Ten eerste is Suzy afhankelijk van Sam. Ze heeft het verlangen om een emotionele band met hem op te bouwen en ze heeft behoefte aan zijn bescherming. Ten tweede is Suzy afhankelijk van haar ouders. Ze ervaart vrijheid op het strand, maar is op de lange termijn toch afhankelijk van haar ouders, die voor haar zorgen. In het volgende deel zal ik dezelfde scène in chronologische volgorde behandelen, beginnend met een duik in zee.

Aan het begin van de scène nemen Sam en Suzy een duik in de zee. Dit is niet zomaar een duik. Het kan gezien worden als een ritueel. Sam en Suzy rennen ieder naar één kant van de baai. Suzy naar links en Sam naar rechts. Vervolgens springt het beeld meerdere malen van Sam naar Suzy en terug. In elk shot staan Sam en Suzy met een hoek van negentig graden frontaal naar de camera gericht. Deze shots beginnen als *extreme long shots* en zoomen bij elk shot steeds verder in, tot ze eindigen als close-ups. Het laatste shot toont Sam en Suzy, die in het water springen. Dit shot is wederom een *extreme long shot*. Het shot toont een overzicht van de baai met symmetrisch links en rechts de rotsen waar Sam en Suzy op staan. De camera is hier zo gepositioneerd, dat het met een hoek van negentig graden *en profil* op Sam en Suzy staat. Vervolgens springen de twee tegelijkertijd in het water. Deze sprong kan gezien worden als een doop voor Sam. Hij neemt hiermee officieel afscheid van zichzelf als kind, als iemand met watervrees, en verwelkomt een nieuwe en volwassen versie van zichzelf. De overgang naar adolescentie beleeft Suzy later op de dag. Sam heeft van vishaken en groene, glinsterende kevers oorbellen voor Suzy gemaakt. Als hij deze overhandigt, vraagt hij of ze gaatjes in haar oren heeft. Dat heeft ze niet. In het volgende shot zitten Sam en Suzy in hun ondergoed in de tent. Wanneer Sam haar oor piercet, schreeuwt Suzy het uit van de pijn. Suzy's oor begint te bloeden, maar ze wil dat Sam ook de andere doet. Het piercen van de oren kan gezien worden als een metafoor voor het verliezen van de maagdelijkheid.



Nagenoeg alles in *Moonrise Kingdom* is gefilmd in de typische Anderson-stijl: symmetrisch en nauwkeurig. Een uitzondering hierop is de relatie tussen Sam en Suzy. Terwijl deze zich ontwikkelt, is er een geleidelijke verschuiving in de filmische stijl: “[a]s much as Anderson has become a master of the elaborate, multi-layered mise-en-scène, he also astutely understands the moment to drop back” (Hill 105). Op emotioneel belangrijke momenten neemt Anderson afstand van zijn kenmerkende stijl en valt hij terug op conventionele filmtechnieken. De eerste ontmoetingen tussen Sam en Suzy worden geschoten in de kenmerkende Anderson-stijl, namelijk frontaal en symmetrisch. Wanneer de twee elkaar beter leren kennen, wordt deze frontaliteit langzaamaan losgelaten. De hoek van waaruit het koppel gefilmd wordt, is niet meer exact negentig graden. Het moment waarop de twee voor het eerst hun liefde voor elkaar verklaren, wordt met een nog grotere hoek gefilmd. De film maakt hier gebruik van conventionele *over-the-shoulder shots*. Deze stilistische verandering resoneert met de groeiende intimiteit tussen Sam en Suzy. Hoe intiemer de relatie tussen de twee wordt, hoe meer Anderson zijn eigen stijl loslaat en gebruik maakt van een conventionele filmstijl.

Het daaropvolgende moment staan Sam en Suzy in het zand te dansen. Hiervoor wordt wederom gebruik gemaakt van conventionele filmtechnieken, zoals *over-the-shoulder shots*. Het begint met Suzy die de muziek aanzet. Op de platenspeler draait het nummer “Le Temps De L’amour” van Françoise Hardy. Daarna komt Sam in beeld en beginnen de twee te dansen. Beiden zijn in hun ondergoed. Het beeld is symmetrisch vormgegeven in een *long shot*. In het midden ligt de baai met links en rechts daarvan rotspartijen. Sam en Suzy dansen ieder apart. De camera wordt hier met de hand vastgehouden, waardoor het beeld subtiel beweegt. Dit verhoogt het realisme (Macdowell 16). Het shot is minder rigide en komt natuurlijker over. Deze manier van filmen creëert tevens dynamiek en intimiteit (Lee 429). Anderson gebruikt het vaak bij emotionele hoogtepunten, zo ook hier (427). Na verloop van tijd komen Sam en

Suzy steeds dichterbij elkaar toe tot ze verstrengeld in elkaar verder dansen. Ze komen samen als één. Tijdens dit moment komt de camera steeds meer dichterbij en eindigt in een *medium shot*. Vervolgens geven Sam en Suzy elkaar hun eerste zoen, met tong. Dit is een intiem moment, maar wordt verstoord door Sam die in het zand spuugt: hij had zand in zijn mond. Dit is typisch voor Anderson. Er is een emotioneel en intiem moment, maar een interrumperende handeling als deze creëert humor en afstand. De omhelzing wordt met verschillende shots getoond. Er zijn shots in de klassieke Anderson-stijl. Deze worden op een symmetrische manier frontaal of *en profil* in een hoek van negentig graden getoond. Daarnaast zijn er conventionele *over-the-shoulder shots*, zowel vanuit het perspectief van Sam als van Suzy. Er is één shot die uit de toon valt. Dit is een close-up shot van de voeten van Sam en Suzy, die verstrengeld in elkaar staan. Hiermee wordt ervoor gekozen om de seksuele handelingen van Sam en Suzy slechts impliciet te tonen. Doordat de kijker zelf moet bedenken wat er zich boven de voeten afspeelt, krijgt het beeld extra lading. Op een gegeven moment zegt Suzy dat Sam haar borsten mag aanraken. Ook deze intimiteit wordt vervolgens verstoord, dit keer door Suzy: “I think they’re gonna grow more” (Moonrise Kingdom 00:46:17). Wederom maakt dit het moment komisch, maar schept het ook afstand door de nadruk te leggen op het feit dat ze nog kinderen zijn.

Het moment waarop Sam en Suzy gevonden worden door de volwassenen, is het moment waarop Anderson gebruik maakt van een *tableau shot*. Een *tableau shot* bestaat uit een statisch beeld, waarin de personages stilstaan. Het is een shot waarbij in precisie over de compositie is nagedacht. Anderson houdt daarbij veel rekening met symmetrie, frontaliteit en nauwkeurigheid (Lee 414). Met uitzondering van Sam en Suzy kijken alle personages naar voren. Iedereen staat in een bevroren pose, wat een komisch effect heeft. Maar hoe zijn alle personages neergezet binnen het kader en wat zegt dit over de onderlinge relaties? De camera staat achter Sam en Suzy, waardoor alleen hun ruggen te zien zijn. Hiermee wordt het

perspectief van Sam en Suzy gevolgd. De twee zitten verstrengeld in het midden van het beeld. De vader van Suzy staat voor hen, ook in het midden van het beeld. Met zijn armen wijd houdt hij de tent in de lucht. Deze opstelling creëert de vorm van een zandloper. Deze zandloper kan symbool staan voor de toekomst van Sam en Suzy. Het is tijd om terug te keren naar de echte wereld. Links in het beeld staan de moeder van Suzy en de politieagent, die heeft geholpen bij de zoektocht naar Sam en Suzy. Rechts staan drie padvindsters en hun leider. De leider houdt een touw vast, die aan een bootje is geknoopt. In dit bootje zitten de drie broertjes van Suzy. Links in het beeld staan minder mensen dan rechts. Desondanks is het beeld niet uit balans. Dit kan komen doordat de moeder en de politieagent meer invloed hebben op Sam en Suzy dan alle personages samen rechts in het beeld.

### **2.1 Sternberg in *Moonrise Kingdom***

Ik zal nu bekijken in hoeverre de drie componenten van liefde (intimiteit, passie en besluit/verbintenis), opgesteld door Sternberg, te vinden zijn in de relatie van Sam en Suzy en hoe deze getoond worden in de film. Tussen Sam en Suzy is intimiteit aanwezig. Deze wordt met name getoond via de cinematografie. In *Moonrise Kingdom* valt de groeiende intimiteit tussen Sam en Suzy samen met een stilistische verandering. Wes Anderson staat bekend om zijn symmetrische en geordende stijl. Op de meest intieme momenten laat Anderson echter zijn eigen cinematografische stijl los en valt hij terug op conventionele filmtechnieken. Wanneer Sam en Suzy hun liefde naar elkaar uitspreken, wordt er bijvoorbeeld gebruik gemaakt van *over-the-shoulder shots*. Desondanks creëert het dialoog herhaaldelijk afstand door personages op intieme momenten droge, komische zinnen uit te laten spreken. Hiermee is intimiteit wel aanwezig tussen Sam en Suzy, maar in mindere mate. Passie tussen Sam en Suzy wordt met name via de mise-en-scène getoond. Denk hierbij aan de kleding, in dit geval het ondergoed, en het roze licht. Daarnaast wordt passie vaak impliciet getoond. Zo wordt seks getoond via het maken van gaatjes in de oren van Suzy. Een reden hiervoor kan zijn dat

de personages nog kinderen zijn. Als laatste is er de component besluit/verbintenis. Beide onderdelen van dit laatste component zijn te vinden in *Moonrise Kingdom*. Sam en Suzy vertellen, en besluiten hiermee, dat ze van elkaar houden. Daarnaast willen ze hun liefde vastleggen in de vorm van een verbintenis: aan het einde van de film trouwen ze. Het laatste shot van de film toont Sam in een volwassen politie-uniform, die bij Suzy, voor het eerst in gele jurk, op bezoek komt. Ze leven nog lang en gelukkig. Met mijn analyse van de film kan ik concluderen dat alle drie de componenten van liefde aanwezig zijn tussen Sam en Suzy. Hiermee toont *Moonrise Kingdom* een volmaakte liefde.

### 3. Analyse *Call Me By Your Name*

In het volgende deel analyseer ik de film *Call Me By Your Name*. *Call Me By Your Name* speelt zich af in de zomer van 1983. Hoewel het niet expliciet naar voren komt, is dit jaartal veelzeggend. Het verhaal speelt zich af tegen de achtergrond van de aids crisis, op een plaats waar homoseksualiteit nog niet openlijk geaccepteerd werd. De 24-jarige Amerikaanse doctoraatsassistent Oliver komt voor zes weken naar Noord-Italië om academicus Perlman bij te staan. Hier bloeit er een liefde op tussen Oliver en Perlmans zeventienjarige zoon Elio. In het volgende deel bespreek ik drie opeenvolgende scènes, die met elkaar in verbinding staan. Al deze scènes gaan over Elio en Oliver, die een manier vinden om openlijk te praten over het onbespreekbare: hun liefde voor elkaar. In de eerste scène zitten Oliver en Elio in de tuin van het Italiaanse huis van de familie Perlman (*Call Me By Your Name* 00:44:29 – 00:45:56). Ze voeren een gesprek, waarna Olivers vastberadenheid om afstand te houden van Elio afneemt. Tevens besluiten ze om samen naar de stad te gaan. In de tweede scène komen Elio en Oliver aan op het plein van deze stad (*Call Me By Your Name* 00:46:38 – 00:51:07). Dit is de plek waar Elio voor het eerst zijn liefde aan Oliver duidelijk maakt. Of is het enkel een verlangen dat hij communiceert? Dit is een voorbeeld waarbij de twee begrippen overlappen. In de derde scène fietsen Elio en Oliver naar een afgelegen meer in de natuur (*Call Me By Your Name* 00:51:08 – 00:57:35). Hier hebben de twee hun eerste zoen.

De eerste scène die ik bespreek, wordt geopend met een close-up shot van de voet van Oliver in water. In het shot dat hier direct op volgt is Oliver te zien, die op de rand van het zwembad zit. Zijn rug is van zowel de camera als Elio afgekeerd en één voet hangt in het water van het zwembad. Dit laat zien dat Olivers verstand en gedachten verdeeld zijn. Hij vindt Elio leuk, maar dit is niet gepast. En is dit gevoel überhaupt wederzijds? Vervolgens vertelt Elio over het verhaal van een zestiende-eeuwse roman. Een ridder en een prinses zijn verliefd op elkaar, maar hebben dit nog nooit uitgesproken. Ondanks, of juist vanwege, hun

vriendschap is de ridder niet in staat om het onderwerp van liefde aan te snijden. Op een dag vraagt hij de prinses of het beter is om te spreken of te sterven. Centraal hierin staat de kwestie of je durft te handelen naar je diepste emoties. Tijdens het gesprek tussen Elio en Oliver zijn beide mannen in beeld. Oliver zit dichterbij de camera, waardoor er van hem een close-up ontstaat. Elio zit verder naar achter in het beeld op een stoel. De focus ligt eerst op Elio. Elio is scherp in beeld en Oliver is wazig in beeld. Oliver vraagt naar de uitkomst van de roman. Volgens de prinses is het beter om te spreken, zegt Elio. Hij voegt toe dat de prinses op haar hoede is, omdat ze een valstrik voelt aankomen. Hiermee communiceert Elio tevens op een subtiele wijze zijn eigen gevoel jegens Oliver. Op dit moment verschuift de focus naar Oliver. Nu is Elio wazig en Oliver scherp in beeld, waarmee de aandacht op Oliver komt te liggen. Oliver vraagt wederom of de ridder wel of niet spreekt. Nee, verkondigt Elio. De close-up en scherpte samen doen de kijker verplaatsen in het hoofd van Oliver. Aan zijn gezichtsuitdrukking is te zien dat er met de woorden van Elio een verandering heeft plaatsgevonden binnenin hem. Spreekt Elio hiermee uit dat hij Oliver ook leuk vindt? Dat de liefde wederzijds is? Oliver's vastberadenheid om afstand te houden van Elio neemt af. Hij draait zich om naar Elio en hangt beide voeten in het water. Dit geeft aan dat Oliver's gedachten nu eensgezind zijn. Hij verlangt naar Elio en laat dit gevoel toe. Naast de aandacht van de kijker te leiden, verhoogt de wisseling van scherpte in deze scène de romantische spanning tussen Elio en Oliver. De groeiende gevoelens tussen de twee zijn voelbaar en verwachtingen over de toekomst worden geschapen.

Wat volgt is een *long take*. Dit is een ononderbroken shot, die langer duurt dan een gemiddeld shot. In dit geval duurt het 4:29 minuten. Elio en Oliver komen met de fiets aan op het plein in de stad, waar Oliver wat spullen moet ophalen. In het midden van het plein staat een monument, dat is gewijd aan de omgekomen mannen tijdens de Slag bij Piave. Het monument toont een soldaat op een rots, die een stuk steen in de lucht houdt. Onderaan de

rots ligt een monster bedolven onder steen. De grootte van het monster kan staan voor de grootte van Elio's eigen verwarring over en worsteling met zijn gevoelens voor Oliver. De soldaat is bezig het monster, die symbool staat voor de vijand, te doden. Iets wat Elio ook zal doen met zijn eigen worstelingen.

Elio en Oliver zetten hun fiets tegen het hek van het monument aan, waarna ze in gesprek raken. Tijdens dit gesprek lopen de twee langzaam om het monument heen. Oliver linksom en Elio rechtsom. De fysieke afstand tussen de twee kan gezien worden als de spirituele en romantische afstand tot elkaar. De gehele tijd raken Oliver en Elio het hek, dat om het monument staat, aan. Dit laat zien dat ze verbinding met elkaar zoeken. Ondanks de fysieke afstand raken ze elkaar hiermee indirect aan. Daarnaast verandert Elio's houding. Tot nu toe in de film voelt Elio zich vaak gedomineerd door de meer ervaren Oliver. Dit komt bijvoorbeeld naar voren wanneer Elio in de vorige scène, via het verhaal van de ridder en de prinses, zegt dat hij een valstrik voelt aankomen. Op dit moment wordt Elio echter assertiever. Net zoals de soldaat overwint Elio zijn eigen angst: het uitspreken van zijn gevoelens. In verholen termen maakt Elio duidelijk wat hij voor Oliver voelt – de dialoog in de inleiding. Bij dit gesprek neemt Oliver vier keer een korte pauze. Bij drie van deze onderbrekingen is hij ingelijst in het beeld. Twee keer door een deur en een keer door een boog. De vierde keer is Oliver precies in het midden van een luifel gepositioneerd. Oliver wordt alleen op deze manieren ingekaderd wanneer hij alleen is. Deze composities kunnen aangeven dat Oliver is ingesnoerd door de maatschappij. Hij wordt gedwongen om zich in het hokje van heteroseksuele man te bevinden. Wanneer Oliver en Elio rond het monument zijn gelopen, komen ze samen. De twee staan nu tegenover elkaar. Oliver vraagt om bevestiging van Elio's bekentenis dat hij hem leuk vindt. Elio knikt. Hiermee is zowel hun fysieke als spirituele afstand weggenomen. Dit is het moment dat Oliver zich losmaakt van de verwachtingen van de maatschappij. Tevens is zijn eigen twijfel of Elio hem leuk vindt weggenomen. Deze

verandering van Oliver wordt getoond via de compositie van het beeld: hij is niet langer ingelijst.

Gedurende de hele scène is er diëgetisch geluid te horen. Dit is geluid met zijn bron in de verhaalwereld (Bordwell 476). In dit geval zijn dat bijvoorbeeld de motoren van auto's en vogelgeluiden. Daarnaast is er non-diëgetisch geluid aanwezig. Dit is geluid met zijn bron buiten de verhaalwereld (476). In deze scène is dat het lied "Une Barque sur l'océan" van Maurice Ravel. Wanneer dit lied te horen is, blijft het diëgetische geluid aanwezig. Door deze met elkaar te overlappen, wordt de grens tussen kunstmatigheid en realisme vervaagd. Dit lied is op specifieke momenten in de scène aanwezig. Het is te horen wanneer Elio en Oliver gescheiden zijn. Dit is het geval wanneer Oliver het café in gaat om sigaretten te kopen, wanneer Oliver uit het beeld verdwijnt omdat hij achter het monument, en hierdoor achter een struik, loopt en wanneer Oliver een ander café inloopt om zijn manuscript op te halen. Tijdens dit laatste moment nadert de camera Elio. De camera draait om hem heen, waarna het de blik van Elio volgt. Zowel Elio als de camera kijken omhoog naar de top van de kerk. Zodra de kerk in beeld is, dempt het volume van het lied van Ravel. Hiermee wordt het gedachtegoed van de kerk van die tijd getoond. Een gedachtegoed die een liefde tussen twee mannen niet accepteert. Iedere keer wanneer het lied van Ravel te horen is, wordt de romantische spanning tussen Elio en Oliver groter. Het feit dat de muziek van Ravel deze scènes begeleidt, is veelzeggend. Studies hebben aangetoond dat Ravels seksualiteit een raadsel blijft, maar er is veel speculatie dat hij homoseksueel zou zijn geweest (Nichols 35; Whitesell 78). Ook door de muziekkeuze komt hiermee het thema van homoseksualiteit naar voren.

Een element dat doorloopt van deze scène op het plein naar de volgende scène is het kleurgebruik. De drie kleuren die terugkomen, zijn: groen, geel en lichtblauw. Samen geven zij de scènes een dromerige atmosfeer. Door van hetzelfde kleurenschema gebruik te maken, blijft de atmosfeer hetzelfde in de verschillende scènes. De kleuren brengen overtuigend de



hitte van de Italiaanse zomer over en staan daarmee ook symbool voor de brandende verliefdheid die Elio voelt.

In de volgende scène fietsen Elio en Oliver door het Italiaanse platteland. Oliver komt het beeld in fietsen, remt af en kijkt achterom waar Elio blijft. Oliver is buiten adem en zijn zware ademhaling is te horen. Een ademhaling die later ook te horen zal zijn tijdens de seks tussen de twee. Vervolgens rijdt Elio het beeld in en samen fietsen ze verder. Het shot toont een overzicht van het platteland, waarbij Elio en Oliver over een leeg en smal asfaltweggetje hun toekomst tegemoet fietsen. Dit is tevens het moment waarop de muziek van Ravel begint. Het volume begint zacht en stijgt gestaag. Geluid kan de verwachtingen van de kijker vormen (Bordwell 266). Dit is hier het geval. De luider wordende muziek geeft op subtiële wijze aan dat er iets belangrijks staat te gebeuren tussen Elio en Oliver. De verwachting op een romantische uitkomst neemt toe. Wanneer Elio en Oliver aankomen op hun bestemming, een afgelegen meer midden in de natuur, stopt de muziek abrupt.

Het tegenovergestelde van cultuur is natuur en het is hier in de natuur waar Elio en Oliver openlijk hun affectie voor elkaar kunnen tonen. Waar in de vorige scène op het plein de belemmeringen voor de liefde tussen de twee mannen te vinden was via het verborgen taalgebruik en de kerk, is er nu ruimte voor openheid. Het afgelegen meer is een plek waar Elio en Oliver zich los kunnen maken van de verwachtingen van de maatschappij. Dit is bijvoorbeeld te zien wanneer Oliver zijn handen en gezicht afspoelt met het water van het meer. In een close-up volgt de camera Oliver's handen. Deze dompelen eerst onder in het water. Daarna gaan ze omhoog om het gezicht af te spoelen. De camera draait hierbij mee omhoog met de handen en eindigt in een kikkerperspectief en in close-up op Oliver's gezicht. Deze reiniging kan gezien worden als het wegspoelen van de restricties van een samenleving die homoseksualiteit niet accepteert.

Tijdens de scène zijn er verscheidene shots van Elio en Oliver samen. Wat opvalt zijn de verschillende hoeken van de camera. Wanneer er afstand is tussen Elio en Oliver is het beeld recht. Er is een hoek van negentig graden en de camera is op ooghoogte. Dit laat Elio en Oliver zien als nette burgers, die zich houden aan de verwachtingen van de maatschappij. Op de momenten waarop ze deze verwachtingen laten varen en de afstand laten verdwijnen, verandert de positie van de camera. Dit is bijvoorbeeld het geval wanneer Elio en Oliver in het meer met elkaar stoeien. De hoek is anders, waardoor er een licht kikkerperspectief ontstaat, en de hoogte van de camera is lager. Wanneer de twee later in het gras liggen, en ze hun eerste, passievolle zoen hebben, heeft de camera wederom een onconventionele hoek. Dit soort shots zijn als het ware uit balans. Ze kunnen hiermee de innerlijke wereld van de personages representeren. Elio en Oliver voelen een brandende liefde naar elkaar, wat hun eigen wereld op zijn kop zet. Tevens worden hiermee de regels van de samenleving op de kop gezet.

### **3.1 Sternberg in *Call Me By Your Name***

Ik zal nu bekijken in hoeverre de drie componenten van liefde (intimiteit, passie en besluit/verbintenis), opgesteld door Sternberg, te vinden zijn in de relatie van Elio en Oliver en hoe deze getoond worden in de film. Tussen Elio en Oliver is er sprake van een toenemende intimiteit. Deze wordt vooral getoond via het lied “Une Barque sur l’océan” van Maurice Ravel. Door de afwisselende aanwezigheid en volume van het lied ontstaat er een romantische spanning tussen Elio en Oliver en wordt de mate van hun intimiteit getoond. Ook gespreksonderwerpen, zoals het verhaal uit de zestiende-eeuwse roman, en de compositie van het beeld voegen toe aan de intimiteit tussen de twee personages. Eveneens is er passie aanwezig tussen Elio en Oliver. Seksuele handelingen worden expliciet getoond, wat veel bijdraagt aan het overbrengen van passie. Desondanks speelt ook de cinematografie een grote rol. Denk hierbij

aan de wisselende scherpthe van het beeld tussen Elio en Oliver en het gebruik van onconventionele camera hoeken. Deze camera hoeken zijn representatief voor de voor die tijd onconventionele liefde tussen Elio en Oliver. De component besluit/verbintenis ligt voor Elio en Oliver complexer. Het eerste onderdeel is aanwezig: beide mannen hebben het besluit genomen van elkaar te houden. Het tweede onderdeel, verbintenis, ontbreekt echter. Dit komt door Oliver, die zich door zijn omgeving gedwongen voelt om in het hokje van de heteroseksuele man te blijven. De moraal van de samenleving waarin de twee leven, Italië in de jaren tachtig, beschouwt homoseksualiteit als ongewenst. De sociale omgeving van Elio trekt zich hier niets van aan. De ouders van Elio accepteren homoseksualiteit, hebben goede vrienden (Isaac en Mounir) die een romantisch koppel vormen en moedigen de liefde tussen hun zoon en Oliver juist aan. Olivers sociale omgeving is daarentegen minder vrijzinnig. Hun denkbeelden volgen die van de heersende moraal. Dit heeft invloed op het gedrag van Oliver. Hij durft niet uit te komen voor zijn homoseksualiteit en voelt zich gedwongen om te trouwen met een vrouw. De samenleving heeft een zodanig grote invloed, dat het de liefde tussen Elio en Oliver op de lange termijn tegenhoudt. Doordat het onderdeel verbintenis niet aanwezig is, valt de relatie van Elio en Oliver onder romantische liefde.

#### 4. Conclusie

Met mijn analyse van de cinematografie en de mise-en-scène van de films *Moonrise Kingdom* en *Call Me By Your Name* laat ik zien dat de emotie van liefde op veel verschillende manieren getoond kan worden. Beide films zetten verschillende technieken in om de drie componenten van liefde, opgesteld door Sternberg, te laten zien. Zo toont *Moonrise Kingdom* intimiteit met name via (conventionele) cinematografie. In *Call Me By Your Name* wordt de toenemende intimiteit vooral getoond via het lied “Une Barque sur l’océan” van Maurice Ravel. Waar passie in *Moonrise Kingdom* veelal via de mise-en-scène wordt getoond, maakt *Call Me By Your Name* vooral gebruik van expliciet beeldmateriaal en cinematografie.

Het verschil tussen de soort liefde van Sam en Suzy en de soort liefde van Elio en Oliver is te vinden in de laatste component: besluit en verbintenis. Tussen Sam en Suzy zijn beide onderdelen van deze component aanwezig. De relatie van Elio en Oliver mist het tweede onderdeel. De reden hiervoor is dat Oliver zich, door de moraal van zijn sociale omgeving, gedwongen voelt om in het hokje van de heteroseksuele man te blijven. Hiermee wordt het maatschappelijke karakter van liefde benadrukt. Het sociale milieu waarin iemand zich begeeft, bakent als het ware de mogelijkheden voor liefde af. Het is het sociale milieu, inclusief de (in)formele regels en overheersende moraliteit, dat bepaalt op wie iemand wel of niet verliefd mag worden (Jackson 36). In *Moonrise Kingdom* kan de beperkende factor van de liefde tussen Sam en Suzy gevonden worden in de ouders van Suzy. Zij zijn het niet eens met de liefde die hun dochter voelt. Na verloop van tijd verzoenen zij zich er echter mee en is het mogelijk voor Sam en Suzy om hun liefde voort te zetten. Sternberg neemt dit maatschappelijke karakter van liefde niet mee in zijn theorie. Desondanks is het in mijn visie van wezenlijk belang bij de (mogelijke) ontwikkeling van liefde tussen mensen. Dit is de reden dat ik dit element zou willen toevoegen aan de driehoekstheorie van liefde. Ik meen dat het belangrijk is om ervan bewust te zijn dat het soort liefde dat kan ontstaan niet enkel

afhangt van de desbetreffende betrokken partijen, maar ook van de sociale omgeving van deze partijen.

Ik heb laten zien dat tussen Sam en Suzy alle drie de componenten van liefde aanwezig zijn en hun relatie hierom volmaakte liefde toont. De relatie van Elio en Oliver mist het element van verbintenis en valt om deze reden in de categorie van romantische liefde. Desondanks voelt de liefde tussen Elio en Oliver niet minder volmaakt dan die van Sam en Suzy. Op sommige momenten voelt deze liefde zelfs sterker, doordat Elio en Oliver hun kwetsbaarheid aan elkaar durven te laten zien. Dit roept bij mij de vraag op waarom de sterkte van de componenten niet uitmaakt voor de kwalificatie van de liefde. Sternberg geeft aan dat elk component in verschillende gradaties kan voorkomen. Desondanks wordt dit aspect niet meegenomen in het categoriseren van liefde. Het enige wat hiervoor van belang is, is de aanwezigheid of afwezigheid van een component. In het geval van Elio en Oliver is de derde component, besluit/verbintenis, niet aanwezig, waardoor hun relatie geen volmaakte liefde toont. De andere twee aspecten, intimiteit en passie, zijn in *Call Me By Your Name* echter in sterkere mate aanwezig dan in *Moonrise Kingdom*. Hoewel de componenten in de relatie van Sam en Suzy minder sterk zijn, wordt hun liefde door Sternberg alsnog gezien als volmaakt. Hierin komt de theorie van Sternberg in mijn mening tekort.

Hoe mooi de theorie van Sternberg op het eerste gezicht ook lijkt, liefde laat zich niet makkelijk categoriseren. Je kan er een label, een soort liefde, op plakken, maar zoals aangegeven: alle drie de componenten begeven zich op een continuüm en kunnen verschuiven. Liefde is dus complex. De verschillende manieren waarop de cinematografie en de mise-en-scène van een film ingezet kunnen worden, geven deze complexiteit weer. Deze complexiteit maakt het lastig liefde in te delen in categorieën. We kunnen steeds uitgebreidere theorieën opstellen, maar uiteindelijk blijft het aan de twee geliefden zelf om betekenis te geven aan hun gevoelens voor elkaar.

## Bibliografie

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. 2e editie. Edinburgh University Press, 2014.
- Anderson, Wes. *Moonrise Kingdom*. Verenigde Staten: Focus Features, 2012.
- Birren, Faber. *Color Psychology And Color Therapy: A Factual Study Of The Influence of Color On Human Life*. Hauraki Publishing, 2016.
- Bordwell, David, et al. *Film Art: An Introduction*. 12e editie. Mcgraw-Hill Education, 2019.
- Bradshaw, Peter. "Cannes 2012 review: Moonrise Kingdom." *Theguardian*, 16 mei 2012, <https://www.theguardian.com/film/2012/may/16/moonrise-kingdom-review>. Geraadpleegd op 15 mei 2022.
- "Call Me By Your Name." *Metacritic*, <https://www.metacritic.com/movie/call-me-by-your-name>. Geraadpleegd op 15 mei 2022.
- Cohen, Anne. "Call Me By Your Name Subverts This Expected Movie Trope." *Refinery29*, 20 november 2017, <https://www.refinery29.com/en-us/2017/11/181810/call-me-by-your-name-review-brokeback-mountain>. Geraadpleegd op 15 mei 2022.
- Ebert, Roger. "Sam and Suzy's excellent adventure." *Rogerebert*, 30 mei 2012, <https://www.rogerebert.com/reviews/moonrise-kingdom-2012>. Geraadpleegd op 15 mei 2022.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard University Press, 2008.
- Foundas, Scott. "Luca Guadagnino: Walker Dialogues and Film Retrospectives the First Thirty Years." *Walkerart*, <https://walkerart.org/magazine/luca-guadagnino-dialogue>. Geraadpleegd op 15 mei 2022.
- Galician, Mary-Lou. *Sex, Love, and Romance in the Mass Media: Analysis and Criticism of Unrealistic Portrayals and Their Influence*. Taylor & Francis Group, 2003.
- Grodal, Torben Kragh. *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford

- University Press, 2009.
- Guadagnino, Luca. *Call Me By Your Name*. Verenigde Staten en Italië: Sony Pictures Classics, 2017.
- Hatfield, Elaine, en G. William Walster. *A new look at love: a revealing report on the most elusive of all emotions*. Addison Wesley Publishing Company, 1978.
- Hill, Derek. *Charlie Kaufman and Hollywood's Merry Band of Pranksters, Fabulists and Dreamers: An Excursion into the American New Wave*. Kamera Books, 2008.
- Jackson, Stevi. "Love, Social Change, and Everyday Heterosexuality." *Love: A Question for Feminism in the Twenty-First Century*, bewerkt door Anna G. Jónasdóttir en Ann Ferguson. Taylor & Francis Ltd, 2015, pp. 33-47.
- Jónasdóttir, Anna G. "Love Studies: A (Re)New(ed) Field of Knowledge Interests." *Love: A Question for Feminism in the Twenty-First Century*, bewerkt door Anna G. Jónasdóttir en Ann Ferguson. Taylor & Francis Ltd, 2015, pp. 11-30.
- Lee, Sunhee. "Wes Anderson's Ambivalent Film Style: The Relation between *Mise-En-Scène* and Emotion." *New Review of Film and Television Studies*, jaargang 14, nummer 4, 2016, pp. 409–439, DOI: 10.1080/17400309.2016.1172858. Geraadpleegd op 15 mei 2022.
- Levy, Sidney J. "Dreams, Fairy Tales, Animals and Cars." *Psychology and Marketing*, jaargang 2, nummer 2, 1985, pp. 67-81, DOI: 10.1002/mar.4220020203. Geraadpleegd op 17 mei 2022.
- Lyytikäinen, Pirjo. "How to Study Emotion Effects in Literature: Written Emotions in Edgar Allen Poe's "The Fall of the House Usher"." *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, bewerkt door Ingeborg Jandl, et al. Columbia University Press, 2017, pp. 247-264.
- MacDowell, James. "Wes Anderson, Tone and the Quirky Sensibility." *New Review of Film*

*and Television Studies*, jaargang 10, nummer 1, 2012, pp. 6–27,

doi:10.1080/17400309.2012.628227. Geraadpleegd op 15 mei 2022.

“Moonrise Kingdom.” *Metacritic*, <https://www.metacritic.com/movie/moonrise-kingdom>.

Geraadpleegd op 15 mei 2022.

Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Ohio State University Press, 1996.

Rabinowitz, Peter J. “Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences.” *Critical Inquiry*,

jaargang 4, nummer 1, 1977, pp. 121-141, DOI: 10.1086/447927. Geraadpleegd op 9 juni 2022.

Roger, Nichols. *Ravel Remembered*. Faber and Faber, 1987.

Sternberg, Robert John. “A Triangular Theory of Love.” *Psychological Review*, jaargang 93,

nummer 2, 1986, pp. 119–135, DOI: 10.1037//0033-295X.93.2.119. Geraadpleegd op 15 mei 2022.

Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema: Romance and Film Genre*. Palgrave Macmillan, 2014.

Vanhanen, Tero Eljas. *Shock Tactics and Extreme Strategies: Affectivity and Transgression in Late Twentieth-Century Extreme Fiction*. Helsingin yliopisto, 2016.

Whitesell, Lloyd. “Ravel’s Way.” *Queer Episodes: in Music and Modern Identity*, bewerkt

door Sophie Fuller en Lloyd Whitesell. University of Illinois Press, 2002, pp. 49-78.



