



Universiteit Utrecht

Bachelor eindwerkstuk

Sympathie voor de bewaker

**Een onderzoek naar de ontwikkeling van sympathie voor John Bennett, een
bewaker uit de tv-serie ORANGE IS THE NEW BLACK**

Naam: Charlotte Abrams

Studentnummer: 3873528

Begeleidend docent: Daisy van de Zande

Opleiding: Theater-, Film- en Televisiewetenschap

Studiejaar: 2014-2015

Blok: 3

Inleverdatum: 15 mei 2015

Chicago Manual Style

Aantal woorden: 6917

Abstract

Veel films roepen bij de kijker sympathie op voor de gevangenen en minachting voor de bewakers van de gevangenis. Opvallend is dat er bij de tv-serie *ORANGE IS THE NEW BLACK* niet alleen sympathie voor de gevangenen ontstaat, maar ook voor een van de bewakers, John Bennett. In dit BA-eindwerkstuk zal ik antwoord geven op de vraag: “Hoe ontstaat er sympathie voor het personage John Bennett, een bewaker uit de tv-serie *ORANGE IS THE NEW BLACK*?” Om dit te onderzoeken zal ik gebruik maken van het analysemodel dat gebaseerd is op de *structure of sympathy* theorie van Murray Smith. Hierin draagt Smith verschillende niveaus van sympathie aan als alternatief voor het begrip identificatie. Deze niveaus zijn: *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Volgens de *structure of sympathy* theorie van Smith ligt de basis van het vormen van sympathie in de hoeveelheid informatie waar de kijker toegang tot krijgt. Hoe meer de kijker te zien krijgt van een personage, hoe beter hij/zij begrepen wordt en dus hoe groter de kans op sympathie. Er is een vloeiend verloop van *recognition* naar *alignment*, naar *allegiance*. Om te kunnen onderzoeken ‘hoe’ er sympathie ontstaat voor het personage, wordt er gekeken naar formele kenmerken. Om mijn casus te kunnen analyseren maak ik gebruik van de analysemethoden van David Bordwell en Kristin Thompson en Marc Vernet. Vervolgens zal ik vier scènes van *ORANGE IS THE NEW BLACK* analyseren door te kijken naar mise-en-scène, cinematografie en de relaties tussen personages.

De essentie van de theorie van Smith is dat wanneer je een personage totaal begrijpt, sympathie ontwikkeld kan worden voor het personage. Uiteindelijk vindt de kijker dat Bennett moreel correct handelt door alle informatie die de kijker te weten is gekomen over het personage door alle afleveringen heen. Het gaat hierbij om dat de reactie van het personage moet passen bij het karakter van dit personage. Concluderend kan worden gesteld dat de basis van sympathie gevormd lijkt te worden door de gevoelens die door narratologische technieken zijn bewerkstelligt.

Inhoudsopgave

1. Inleiding.....	4
2. <i>Structure of sympathy</i> en narratologische technieken.....	5
2.1 Theoretisch kader.....	5
2.2 Methode.....	8
3. ORANGE IS THE NEW BLACK.....	10
3.1 John Bennett.....	11
3.2 Dayanara “Daya” Diaz.....	11
3.3 George “Pornstache” Mendez	11
4. Analyse.....	12
4.1 “I Wasn’t Ready”	12
4.2 “WAC Pack”	14
4.3 “Bora Bora Bora”	15
4.4 “Can’t Fix Crazy”	17
4.5 Deelconclusie van de analyse	18
5. Conclusie.....	19
Bronnenlijst.....	22
Bijlage	24

1. Inleiding

Bewakers in films, die zich voornamelijk afspelen in een gevangenis, worden doorgaans geportretteerd als corrupte, brute, onwetende pestkoppen en profiteurs. De meest krachtige voorbeelden van de negatieve stereotypering van bewakers in audiovisuele media zijn COOL HAND LUKE (Stuart Rosenberg, 1967), THE LONGEST YARD (Peter Segal, 2005), BIRDMAN OF ALCATRAZ (John Frankenheimer en Charles Crichton, 1962) en de op nummer één geplaatste film op The Internet Movie Database (IMDB) top 250: THE SHAWSHANK REDEMPTION (Frank Darabont, 1994). Deze films roepen bij de kijker sympathie op voor de gevangenen en minachting voor de bewakers van de gevangenis. In boeken en wetenschappelijke artikelen wordt deze manier van portretteren vaak besproken. Wetenschappelijke artikelen waarin de bewaker als 'de slechterik' wordt geanalyseerd zijn onder andere: "The Good, the Bad and the Ugly: The Media in Prison Films", door Jamie Bennett en het artikel "Representation of Prison in Nineties Hollywood Cinema: From Con Air To The Shawshank Redemption", van Sean O'Sullivan. Interessant aan mijn onderzoek is dat ik niet een film, maar de tv-serie ORANGE IS THE NEW BLACK zal analyseren. Dit zal voor een andere invalshoek zorgen, omdat een tv-serie een langere speeltijd heeft dan een film en een personage zich hierdoor verder kan ontwikkelen.

Elayne Rapping schrijft in haar boek *Law and justice as seen on TV: "Occasional prison movies will still show sympathy for inmates and contempt for their brutal and malicious treatment by guards and wardens."*¹ Ik werd geprikkeld door het feit dat ik bij de tv-serie ORANGE IS THE NEW BLACK niet alleen sympathie voor de gevangenen, maar ook voor de bewaker, John Bennett, kon ontdekken. Ik ben mij er wel van bewust dat hier niet voor het eerst gebroken wordt met de negatieve stereotypering van bewakers. Een vroeg voorbeeld is RIOT IN CELL BLOCK 11 uit 1954. Don Siegel, een Amerikaanse filmregisseur en producent, stelt dat de gevangenen in deze film staan voor betere werkomstandigheden, hun eisen zinvol zijn en de bewaker eerlijk is. Hij zegt daarna: "*Believe me, that's unusual.*"² Bewakers worden in de regel dus als onsympathieke personages neergezet. Dit maakt het des te interessanter om te kijken naar welke technieken worden ingezet om voor een dergelijk personage de sympathie van de kijker

¹ Elayne Rapping, *Law and justice as seen on TV* (New York: New York University Press, 2003), 81.

² Jamie Bennett, "The Good, the Bad and the Ugly: The Media in Prison Films," *The Howard Journal* Vol. 45, No. 2 (2006): 101.

te winnen. Daarnaast is het een recente tv-serie waar nog weinig wetenschappelijk over is geschreven.³ Dit zijn redenen waarom ik de tv-serie ORANGE IS THE NEW BLACK als case study gebruik.

Voor het onderzoek zal ik de volgende hoofdvraag centraal stellen: “Hoe ontstaat er sympathie voor het personage John Bennett, een bewaker uit de tv-serie ORANGE IS THE NEW BLACK?” Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden zal ik onderzoeken welke narratologische technieken belangrijk zijn bij het analyseren van het ontstaan van sympathie voor een personage. Omdat sympathie een term is die valt onder het begrip identificatie, zal ik in het theoretisch kader allereerst ingaan op dit begrip. In dit onderzoek maak ik gebruik van het model van filmwetenschapper Murray Smith. Smith schrijft over de *structure of sympathy* in zijn artikel “Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema” en werkte deze theorie verder uit in zijn boek *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*.⁴ Smith ontwikkelde een model waarin het gevoel van sympathie bij de kijkers kan worden benoemd door middel van de *structure of sympathy*. Volgens de *structure of sympathy* ligt de basis van het vormen van sympathie in de hoeveelheid informatie waar de kijker toegang tot krijgt. Hoe meer de kijker begrijpt, hoe groter de kans is op sympathie. Dit model zal ik in mijn theoretisch kader nader toelichten. Narratologische technieken vormen de basis van de analyse. In de analyse zal ik de volgende technieken gaan bekijken: mise-en-scène, cinematografie en het personage ten opzichte van andere personages. Deze technieken vormen de methode waarmee ik kan onderzoeken hoe er sympathie ontstaat. Vervolgens zal ik aan de hand van scènes uit verschillende afleveringen van ORANGE IS THE NEW BLACK, onderzoeken hoe de narratologische technieken sympathie voor het personage John Bennett bewerkstelligen. Ten slotte vat ik de bevindingen samen in de conclusie en beantwoord ik mijn hoofdvraag.

2. Structure of sympathy en narratologische technieken

2.1 Theoretisch kader

Identificatie is een begrip dat zich lastig laat definiëren. Hoewel het een veelbesproken term is, is het lastig vast te stellen wat deze daadwerkelijk omvat. Dit probleem werd al

³ Er zijn wel *blogs* en *fora* waar wordt geschreven over de tv-serie.

⁴ Murray Smith, “Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema,” *Cinema Journal* Vol. 33, No. 4 (1994): 39, <http://www.jstor.org/stable/1225898>

in 1955 omschreven door Edward Tolman en Hobart Mowrer, die stelden dat de term identificatie door de pluriformiteit van het begrip niet goed hanteerbaar is.⁵

Calvin Hall beschrijft identificatie, in zijn boek *A Primer of Freudian Psychology*, als volgt: “*The incorporation of the qualities of an external object, usually those of another person, into one’s personality.*”⁶ Dit impliceert dat men eigenschappen van een ander persoon over kan nemen in zijn eigen persoonlijkheid. Ook schrijft Hall dat wij ons altijd proberen te identificeren met mensen waarin wij onszelf kunnen herkennen.⁷ Vanaf eind jaren tachtig heeft het cognitivisme zijn opkomst gemaakt in de filmtheorie.⁸ David Bordwell en Noël Carroll stellen, in de door hun geredigeerde bundel *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, dat een kijker zich op geen enkele manier daadwerkelijk in een film kan bevinden en dat de kijker altijd op een afstand blijft kijken naar een personage.⁹ Kortom, de kijker vergeet nooit dat een film fictie is. Bij het begrijpen van een film heeft de kijker echter wel het voorstellingsvermogen dat het werkelijkheid zou kunnen zijn.¹⁰ Een andere cognitieve filmtheoreticus, Edward Branigan, stelt dat het vertellen van een verhaal hand in hand gaat met het verbergen of verhullen van informatie.¹¹ De kijker krijgt een bepaalde mate van informatie door wat de filmtekst ons aanreikt. Hierdoor wordt de kijker door de filmtekst gestuurd in het vormgeven van een personage. De mate waarin de kijker zich kan identificeren met een personage heeft dus te maken met de informatie die wij krijgen door middel van narratieve technieken.

Als alternatief voor het concept identificatie heeft filmwetenschapper Murray Smith de *structure of sympathy* theorie ontwikkeld. Smith vindt dat het begrip identificatie niet geheel volstaat, omdat er geen exacte definitie van bestaat en deze eerder refereert naar een aaneenschakeling van fenomenen dan naar een enkelvoudig begrip.¹² Smith verwerpt de term identificatie niet, maar zoekt wel naar aanvullende concepten. Centraal in zijn artikel “Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema”, staat de emotionele respons van de kijker.¹³ Smith spreekt in zijn artikel over de basisvormen van *engagement*, wat te definiëren valt als de betrokkenheid van de toeschouwer. Met zijn model kan de totstandkoming van sympathie voor een personage

⁵ Dolf Zillmann, “Mechanisms of emotional involvement with drama,” *Poetics* Vol. 23, No. 1-2 (1995): 34-35.

⁶ Calvin Hall, *A primer of Freudian psychology* (New York: Mentor Book, 1954), 74.

⁷ Hall, *A primer of Freudian psychology*, 74.

⁸ Richard Rushton en Gary Bettinson, *What is Film Theory?* (New York: McGraw-Hill Education, 2010), 156.

⁹ David Bordwell en Noël Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (London: University of Wisconsin System, 1996), 17.

¹⁰ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), 95.

¹¹ Edward Branigan, *Narrative comprehension and film*. (Londen: Routledge, 1992), 82.

¹² Murray Smith, “Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema,” *Cinema Journal* Vol. 33, No. 4 (1994): 34-56. <http://www.jstor.org/stable/1225898>, 34.

¹³ Smith, “Altered States,” 34-56.

op drie verschillende niveaus worden geanalyseerd en biedt het een alternatief voor het concept identificatie. Op het eerste niveau, *recognition*, gaat het om herkenning van een personage op basis van uiterlijk en gedrag.¹⁴ Hierbij speelt een logische opbouw van een personage een belangrijke rol. Ook is het daarbij van belang dat de kijker een situatie makkelijk kan herkennen. De kijker heeft veelal niet eens in de gaten dat dit proces plaatsvindt, het gebeurt vaak onbewust. Zodra er echter niet aan verwachtingen wordt voldaan, ontstaat er verwarring bij de kijker. Het tweede niveau, *alignment*, kan ook wel omschreven worden als “op één lijn zijn met”. Op welke manier heeft de kijker toegang tot de gedachten, gevoelens en handelingen van een personage? Er zijn twee vormen van *alignment*: *spatio-temporal attachment* en *subjective access*.¹⁵ Bij *spatio-temporal attachment* gaat het om in hoeverre het verhaal één of meerdere personages volgt. Dit hangt samen met *subjective access*: de mate waarin de kijker kennis krijgt over de gemoedstoestand en gedachten van de personages. Dit kan *transparent* of *opaque* zijn.¹⁶ *Transparent* wil zeggen dat de gevoelens en gedachten van een personage duidelijk worden door hun acties, uitdrukkingen en taal. *Opaque* houdt in dat gevoelens en gedachten onduidelijk blijven. Dit kan bij ieder personage verschillend zijn. Ten slotte gaat het bij het derde niveau, *allegiance*, om loyaliteit. Dit is de manier waarop de kijker begrip kan hebben voor personages.¹⁷ In hoeverre kan de kijker begrip hebben voor de acties van een personage en de situaties waarin deze zich bevindt? Kijkers nemen hun eigen achtergrond, klasse, leeftijd, etniciteit, sekse, et cetera, mee wanneer zij kijken naar audiovisuele media. Op basis van die informatie komen zij tot een morele evaluatie van een personage. Is een personage slecht, goed, sympathiek of juist niet? Smith noemt dit proces *moral orientation*.¹⁸ De structuur hiervan kan *manichaeen* of *graduated* zijn. *Manichaeen* wil zeggen dat de personages tegengestelde normen en waarden hebben. *Graduated* impliceert juist dat deze overeenkomen. Hierbij zijn de acties van personages belangrijk, alsook de manier waarop personages met elkaar omgaan. *Allegiance* komt volgens Smith het dichtst in de buurt van het begrip identificatie. De ontwikkeling van *recognition* naar *alignment*, naar *allegiance* is een geleidelijk proces.

Ik ben mij ervan bewust dat niet alle kijkers altijd dezelfde emoties ervaren. Iemand kan het bijvoorbeeld lachwekkend vinden wanneer een personage stottert,

¹⁴ Murray Smith, “Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema,” *Cinema Journal* Vol. 33, No. 4 (1994): 34-56. <http://www.jstor.org/stable/1225898>, 40.

¹⁵ Smith, “Altered States,” 41.

¹⁶ *Ibidem*, 43-44.

¹⁷ *Ibidem*, 41.

¹⁸ *Ibidem*, 41-42.

terwijl dit bij een ander juist medelijden opwekt. Ik ga geen receptieonderzoek doen, dus wanneer ik het in mijn scriptie over 'de kijker' heb, ga ik veelal uit van mijn eigen ervaringen. Wanneer ik spreek over morele betrokkenheid, dan schrijf ik vanuit mijn eigen morele betrokkenheid of vanuit de inbeelding dat iemand zich moreel betrokken voelt bij een personage door overeenkomst in klasse, leeftijd, etniciteit, sekse, et cetera.

De verdieping van Smith levert dus een model op dat uit meerdere lagen bestaat. Deze lagen zijn alle van belang bij de analyse van sympathie of emotionele betrokkenheid. Om sympathie te kunnen onderzoeken zal ik kijken naar formele kenmerken. Daarvoor maak ik gebruik van de analysemethoden van David Bordwell en Kristin Thompson en Marc Vernet.

2.2 Methode

In dit onderzoek, naar hoe sympathie ontstaat voor het personage Bennett, ga ik een narratieve analyse uitvoeren. Ik ben geïnteresseerd in hoe de tv-serie informatie geeft over het personage en welke informatie dat is. Zoals in mijn theoretische kader uiteengezet is, ga ik uit van de drie niveaus van de *structure of sympathy*.

Recognition zal vooral geanalyseerd worden door te kijken naar mise-en-scènetechnieken. Bij een narratieve analyse die gericht is op cognitieve processen bij de kijker, is het van belang dat formele kenmerken geanalyseerd worden. David Bordwell en Kristin Thompson stellen in hun boek *Film Art: An Introduction* dat inhoud duidelijk wordt door middel van vorm. De mise-en-scène is daarbij van groot belang. Aspecten van de mise-en-scène zijn: *setting*, kostuum en make-up, licht en *staging*.¹⁹ De *setting* omvat de locatie en de omgeving waarin gefilmd wordt en de rekwisieten die daarbij gebruikt worden. Onder *staging* vallen de bewegingen en het gedrag van personages. Belangrijk hierbij zijn de expressie, houding en lichaamstaal van een personage. Door mise-en-scènetechnieken kan vastgesteld worden 'wat' er te zien is. Door het methodologische kader van Bordwell en Thompson te gebruiken voor mijn analyse kan ik de tv-serie beschouwen vanuit deze invalshoek. Daarnaast is het van belang om *recognition* te analyseren door het personage in het netwerk van zijn relaties te bekijken. Het personage is daarbij een constructie die in de loop van het verhaal geleidelijk wordt vormgegeven door de interactie met andere personages.²⁰ Deze ontwikkeling kan geanalyseerd worden via tegenstellingen in de omgeving van het

¹⁹ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill Companies, 2010), 121.

²⁰ Philippe Hamon, "De semiologische status van het personage (I)." *Versus* (1989): 91.

personage. Het netwerk waarin een personage zich bevindt is volgens Marc Vernet een goed middel om een personage te analyseren.²¹

Om *alignment* te analyseren zal er gekeken worden naar cinematografie. Cinematografie bestaat uit drie elementen: het fotografische aspect, de *framing* en de duur van een shot.²² In mijn analyse zal ik mij richten op de *framing* van een shot. *Framing* omvat de positionering van de camera en de cameravoering bepaalt dus 'hoe' iets in beeld wordt gebracht. Dat is interessant te onderzoeken, omdat de kijker zo gestuurd wordt door de televisietekst en inzicht krijgt in de gedachten en gevoelens van een personage. Hierbij zijn mise-en-scènetechnieken ook weer belangrijk te analyseren. De expressies, houding en lichaamstaal van een personage hebben een belangrijke functie binnen de tv-serie en kunnen de motivatie van een personage tonen. Ook zal er in de analyse van *alignment* weer gekeken worden naar de personages ten opzichte van elkaar, omdat dit inzicht geeft in waar de gedachten en gevoelens van een personage vandaan komen. Er zal niet geanalyseerd worden hoe focalisatie werkt in de gehele tv-serie, omdat er veel verschillende personages worden gevolgd. De tv-serie is immers *unrestricted*, dat wil zeggen dat de kijker vaak over meer informatie beschikt dan de personages zelf.²³ Er wordt meer op microniveau per geanalyseerde scène gekeken naar met wie de kijker op één lijn wordt gezet en hoe we inzicht krijgen in de gedachten en gevoelens van welke personages.

Allegiance wordt in kaart gebracht op basis van de eerste twee niveaus en vooral ook door de informatie die wordt gegeven in de scène. *Allegiance* ontstaat pas, en wordt dus boeiend, over de langere duur van de tv-serie. *Allegiance* wordt dus vooral interessant in de analyse van de laatste scène.

Mijn case study bestaat uit beeldmateriaal van de tv-serie ORANGE IS THE NEW BLACK. Om de analyse nauwkeurig te kunnen uitvoeren heb ik gekozen voor zorgvuldig geselecteerde scènes uit seizoen 1. Hiervan zal ik de mise-en-scènetechnieken, de cinematografie en de relaties tussen personages analyseren in het kader van de theorie van Murray Smith, om zo te kunnen onderzoeken hoe sympathie ontstaat. Er is specifiek gekozen voor dit seizoen, omdat het personage Bennett hierin wordt geïntroduceerd en

²¹ Marc Vernet gaat in zijn artikel "het filmpersonage" in op de betekenisgeving van een personage. Vernet stelt dat een personage niet homogeen is, maar uit meerdere lagen bestaat. Ook is Vernet net als Murray Smith geïnteresseerd in de betrokkenheid van de kijker die opgeroepen wordt door een personage. In zijn analysemodel kijkt Vernet naar verschillende elementen, maar vindt vooral de tegenspelers belangrijk.

²² David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill Companies, 2010), 167.

²³ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 93.

hij een obstakel tegenkomt. Het personage maakt een ontwikkeling door, van een schuchtere en zachte man naar een meer temperamentvolle persoonlijkheid. Ik zal scènes analyseren uit afleveringen 1 (“I Wasn’t Ready”), 6 (“WAC Pack”), 10 (“Bora Bora Bora”) en 13 (“Can’t Fix Crazy”). In “I Wasn’t Ready” is Bennett voor het eerst in beeld te zien en wordt hij dus geïntroduceerd.²⁴ De scène uit “WAC Pack” onthult een fysiek en mentaal probleem van Bennet dat belangrijk is voor het verhaal.²⁵ Vervolgens is de scène uit “Bora Bora Bora” belangrijk omdat hij zich hier in een persoonlijke ruimte bevindt.²⁶ Ten slotte wordt er een scène uit de laatste aflevering, “Can’t Fix Crazy”, geanalyseerd, om zo de ontwikkeling van Bennett vast te stellen.²⁷

Er zal verbinding worden gemaakt met het model van Smith door in de verschillende scènes te kijken naar hoe narratologische technieken de elementen van de *structure of sympathy* mogelijk maken. De analyse wordt daarom op de volgende manier opgebouwd: eerst wordt er per scène een korte introductie gegeven, om vervolgens te analyseren hoe de mogelijkheid tot *recognition*, *alignment* en *allegiance* tot stand komt. Hierbij zal in kaart worden gebracht hoe begrip voor het personage Bennett door de televisietekst wordt gestuurd. Door verschillende scènes uit het begin, midden en einde van seizoen 1 te analyseren, kan ik onderzoeken hoe er door zijn ontwikkeling sympathie ontstaat voor het personage Bennett.

3. ORANGE IS THE NEW BLACK

ORANGE IS THE NEW BLACK is een tv-serie die alleen online te zien is via Netflix. De tv-serie vertelt het verhaal van Piper Chapman, een vrouw uit de middenklasse in de Verenigde Staten. Ze heeft een stabiele relatie met een man en gaat met hem trouwen. Het leven van Piper verandert echter radicaal wanneer zij in de gevangenis belandt voor haar eerdere betrokkenheid bij drugshandel. In de gevangenis komt ze veel verschillende personages tegen, waaronder bewaker John Bennett. Omdat het personage Bennett centraal staat in mijn analyse zal ik eerst een korte omschrijving geven van dit personage en een tweetal personages waarmee hij vooral in aanraking komt.

²⁴ ‘Seizoen 1, Aflevering 1: I Wasn’t Ready.’ ORANGE IS THE NEW BLACK. Reg. Michael Trim. Netflix, 2013.

²⁵ ‘Seizoen 1, Aflevering 6: WAC Pack.’ ORANGE IS THE NEW BLACK. Reg. Matthew Penn en Michael Trim. Netflix, 2013.

²⁶ ‘Seizoen 1, Aflevering 10: Bora Bora Bora.’ ORANGE IS THE NEW BLACK. Reg. Andrew McCarthy. Netflix, 2013.

²⁷ ‘Seizoen 1, Aflevering 13: Can’t Fix Crazy.’ ORANGE IS THE NEW BLACK. Reg. Michael Trim. Netflix, 2013.

3.1 John Bennett

John Bennett is een gevangenisbewaker met een prothesebeen. Hij is nog niet zo lang werkzaam in de Litchfield Penitentiary en moet daardoor nog zijn plek vinden in het systeem. Hij krijgt een geheime relatie met een gevangene, Daya. Bennett heeft veel wisselende emoties. Hij geeft veel om Daya en wanneer blijkt dat zij zwanger van hem is, zorgt dit voor veel stress. Bennett krijgt de indruk dat hij meer om Daya geeft, dan zij om hem.

3.2 Dayanara “Daya” Diaz

Daya woonde samen met haar moeder Aleida, broers en zussen bij Cesar, de vriend van haar moeder. Daya fungeerde als oppas voor haar broers en zussen, terwijl haar moeder getrakteerd werd op dure diners en uitstapjes door Cesar. Hierdoor ontstaat er afgunst bij Daya. Als Aleida naar de gevangenis moet voor haar aandeel in Cesar's drugshandel, voelt Daya zich extra verantwoordelijk voor haar familie. Ze bezoekt Aleida in de gevangenis, maar haar moeder toont geen enkele interesse in het welzijn van de kinderen. Zij is alleen benieuwd naar hoe het met Cesar gaat en of hij haar bedriegt met een andere vrouw. Aleida beschuldigt Daya ervan een affaire te hebben met Cesar, wat Daya erg boos maakt. Hierdoor begint Daya een seksuele relatie met Cesar, uit woede naar haar moeder. Wanneer Daya zelf slachtoffer is geworden van de drugshandel van Cesar, en daardoor in de gevangenis komt, ontstaat er een romance tussen haar en bewaker John Bennett. Deze affaire is geheim, aangezien een relatie tussen een gevangene en een bewaker niet toegestaan is. De twee gaan echter toch door met hun affaire. Zo geven ze elkaar briefjes en tekeningen en spreken af op geheime plaatsen. Daya ontdekt dat Bennett een prothesebeen heeft, maar verzekert hem dat de handicap haar niet uitmaakt. Uiteindelijk wordt Daya zwanger van Bennett. Ze besluit de baby te houden. Hierdoor kunnen er grote problemen ontstaan. Als het uitkomt dat Bennett de vader is, kan hij veroordeeld worden voor verkrachting.

3.3 George “Pornstache” Mendez

Mendez is een corrupte bewaker in Litchfield Penitentiary. Hij heeft een goede band met Bennett en de twee worden dan ook vaak samen in beeld gebracht. Daya maakt gebruik van de zwakheid van Mendez voor het vrouwelijk geslacht en lokt een 'one-night stand' met hem uit om zo de zwangerschap in zijn schoenen te schuiven. Op deze manier denkt Daya Bennett hiervan vrij te pleiten. Het loopt echter anders. Mendez wordt verliefd op

Daya en spreekt hier voortdurend over tegen Bennett. Hierdoor ontwikkelt Bennett haatgevoelens jegens Mendez.

4. Analyse

Dit onderzoek, naar hoe er sympathie ontstaat voor het personage Bennett uit de tv-serie *ORANGE IS THE NEW BLACK*, is gebaseerd op het analyseren van vier scènes uit seizoen 1 door middel van narratologische technieken en in het kader van de *structure of sympathy* van Murray Smith. In de analyse zal ik onderzoeken hoe de narratologische technieken worden ingezet om *recognition*, *alignment* en *allegiance* te bewerkstelligen. De belangrijkste en opmerkelijkste bevindingen zullen hier besproken worden. In de bijlage zijn de bijbehorende schematische analyses te vinden.

4.1 "I Wasn't Ready"

In de eerste aflevering van het seizoen staat Piper Chapman centraal en wordt het verhaal voornamelijk via haar gefocaliseerd. Het betreft een situatie waarbij Chapman een foto moet laten maken voor haar ID pasje. Hierbij komt zij in aanraking met bewakers John Bennett en George Mendez die moeite hebben met het maken van deze foto, doordat zij problemen hebben met de werking van de camera. Doordat de focalisatie van het verhaal bij Chapman ligt, weet de kijker wat er voor deze scène met haar is gebeurd. Je neemt als kijker de eerdere ervaringen van Chapman mee. Zodra zij de gevangenis binnenstapt komt zij in aanraking met verschillende bewakers en gevangenen. Op haar weg naar deze scène heeft zij bewakers ontmoet die niet aardig voor haar waren. Chapman heeft ondervonden dat zij zich nu in het domein van de bewakers bevindt en dat zij niet veel te zeggen heeft.

In deze scène herkennen we twee bewakers en een gevangene door middel van hun kostuum. Bennett en Mendez dragen hetzelfde uniform en de kijker herkent dit als een bewakersuniform door de blauwe kleur van de blouse met hierop een embleem van de Amerikaanse vlag en de geborduurde tekst 'Federal Department of Corrections'. Ook zorgen de portofoon en de handboeien die zij bij zich dragen voor herkenning van de bewakers. Chapman wordt herkend door haar oranje gevangenisuniform. Gevangenen moeten in Amerika deze oranje kleding dragen om ontsnappen moeilijker te maken, want in het oranje valt een ontsnapte gevangene meteen op in de buitenwereld. We zien

dat Mendez een lange dunne man is met een goed verzorgde snor. Hierdoor komt hij zelfverzekerd en zelfs arrogant over. Bennett heeft donkerbruin haar, ziet er verzorgd uit en heeft een jeugdige uitstraling. Chapman heeft blond haar en draagt weinig make-up op haar gezicht. Zij komt hierdoor kwetsbaar over. Door haar oranje uniform verschilt zij sterk met de andere personages in deze scène.

In eerste instantie krijgen we informatie over Bennett via de andere twee personages. Mendez introduceert Bennett door hem te roepen. Hij zegt: "Nieuwe, hoe heet je? Bennett?" Direct krijgt de kijker te weten dat Bennett nog niet zo lang in de gevangenis werkt en dat de afstand tussen Bennett en Mendez nog groot is. We krijgen inzicht in de gedachten en gevoelens van Bennett door diens interactie met Chapman. Bennett wil Chapman op haar gemak laten voelen door af en toe naar haar te glimlachen. Dit impliceert dat Bennett geen kwaad wil doen. De eerste informatie over de gevoelens en gedachten die we van het personage zelf krijgen, is het herkennen van zijn gemoedstoestand. Door middel van *staging* wordt duidelijk dat hij verschillende emoties doormaakt. In deze eerste scène krijgen we dus informatie over Bennett via de andere personages, maar ook door zijn eigen acties, uitdrukkingen en taal. De *subjective access* is daarom *transparent*. Echter doordat dit de eerste ontmoeting is met Bennett krijgt de kijker nog weinig informatie over waar de gevoelens van hem vandaan komen.



Afbeelding 1

Op afbeelding 1 is te zien dat door middel van *framing* Mendez groot voor in beeld staat, terwijl Bennett klein op de achtergrond in beeld wordt gebracht. Bennett wordt ondergesneeuwd door Mendez en de kijker kan hierdoor makkelijker begrip voor Bennett krijgen. Mendez is de lompe en brute bewaker, tegenover de zachtaardige Bennett. De vertelling heeft een *manichaeen moral structure*, omdat de personages tegengestelde normen en waarden schijnen te hebben. De *moral orientation* lijkt tot nu toe *stable*. Dit betekent dat Bennett moreel juist lijkt te zijn doordat wij door de

televisietekst te weten zijn gekomen dat hij behulpzaam is en ten opzichte van Mendez goedaardig overkomt.

Waar *recognition* met Bennett door de narratologische technieken al vroeg mogelijk wordt gemaakt, is de mogelijkheid tot *alignment* en *allegiance* nog beperkt mogelijk. We krijgen via het personage Chapman voorafgaand aan deze scène, informatie over onaardige en brute bewakers. Met die gedachte ga je als kijker deze scène in. Direct daarna krijgen wij informatie over het uiterlijk van de personages. Hierdoor herkennen wij dat we met één gevangene en twee bewakers te maken hebben. Vervolgens krijgen we kennis door de relaties tussen deze personages. De bewaker Mendez is grof in de mond en Bennett wordt ten opzichte van hem schuchter geportretteerd. Doordat dit de eerste ontmoeting is met Bennett krijgt de kijker nog weinig informatie via de televisietekst over waar zijn gevoelens en gedachten vandaan komen. We weten dat hij nog niet zo lang in de gevangenis werkt, maar er is nog geen achtergrondinformatie over Bennett bekend. Eigenlijk weten we nog heel weinig over hem. Deze informatie vormt de basis voor de opbouw van sympathie die voor Bennett kan ontstaan in het verdere verloop van de tv-serie. De kijker houdt deze informatie in zijn achterhoofd wanneer er wordt gekeken naar de volgende scène.

4.2 “WAC Pack”

In aflevering 6 vindt er een ontmoeting plaats tussen Bennett en Daya in een bezemkast. Bennett probeert hun affaire te beëindigen omdat hij bang is dat hij zijn baan hierdoor zal verliezen. Toch draait deze ontmoeting uit op het tegenovergestelde en kussen ze elkaar. Daya begint Bennett uit te kleden, maar stuit dan op zijn prothesebeen. Bennett lijkt zich ongemakkelijk te voelen, maar Daya kust zijn been waaruit blijkt dat zij het niet erg vindt.

De scène speelt zich af in de bezemkast. Dit herkennen wij omdat het een kleine ruimte is waarin schoonmaakmiddelen aanwezig zijn. Bennett is herkenbaar aan zijn bewakersuniform die hij ook in aflevering 1 aanhad. Een nieuw uiterlijk kenmerk is het prothesebeen van Bennett, dat door Daya wordt onthuld. De kijker herkent dit als prothesebeen, maar heeft dit nog niet eerder gezien bij Bennett. Dit zorgt ervoor dat de kijker meer te weten komt over het personage en dat wij zien dat hij ook niet perfect is. De kijker kan nieuwsgierig worden naar hoe het komt dat hij een prothesebeen heeft.

Net als in de vorige scène is de gemoedstoestand van Bennett wisselend en is er sprake van *transparant subjective access*. Zijn expressie is afwisselend geïrriteerd,

overtuigend, onzeker, onrustig en opgelucht. De kijker herkent deze emoties en daardoor weten wij hoe Bennett zich voelt. De cinematografie ondersteunt deze herkenning. Wanneer Bennett geïrriteerd is, is de focus totaal op hem gericht met een *medium shot*. Bij het intieme en overtuigende moment is er sprake van een *medium close-up*. Dit verandert weer naar een *medium shot* wanneer Bennett onzeker wordt. Deze wisselingen in *framing* zeggen wat over de mate waarin de kijker inzicht krijgt in de gevoelens van Bennett. Daya kijkt vanuit een kikvorsperspectief naar Bennett wanneer zij zijn prothesebeen ontdekt. Door dit perspectief wordt de macht van Bennett getoond. Bennett staat als bewaker namelijk boven Daya als gevangene. Anderzijds impliceert dit perspectief ook dat Bennett zich letterlijk en figuurlijk groot houdt, omdat hij eigenlijk onzeker is. Daarnaast kan de kijker zich inleven in de situatie door de benauwde afgesloten ruimte te laten zien. De deur wordt ook in beeld gebracht waardoor de kijker kan bedenken dat de deur ieder moment opengemaakt kan worden door iemand. De kijker heeft, net als de personages, het gevoel van *offscreen* dreiging; Bennett en Daya kunnen elk moment ontdekt worden. Dit draagt bij aan de mogelijke *alignment*, omdat zowel de personages, als de kijker geen inzicht hebben in wat er kan gaan gebeuren met de *offscreen* ruimte. Hierdoor komt de kijker op één lijn te staan met Bennett en Daya. De kijker heeft net zoveel informatie over de ruimte als de personages.

Waar het in deze scène om gaat is dat de kijker steeds meer te weten komt over Bennetts karaktereigenschappen en psyche. In deze scène komt door *recognition* aan het licht dat Bennett een prothesebeen heeft en blijkt door narratieve technieken die zorgen voor *alignment* dat hij hier zichtbaar onzeker over is. Voor deze scène had de kijker weinig informatie over waar de gevoelens en gedachten van Bennett vandaan kwamen. Door de onthulling van de handicap, de emoties van Bennett en de situatie waarin de personages verstrikt zijn, maakt deze scène meer duidelijk waar de gevoelens en gedachten van Bennett vandaan komen en kan de kijker meer begrip krijgen voor de acties van Bennett en bestaat er de mogelijkheid tot *allegiance*.

4.3 “Bora Bora Bora”

Uit aflevering 10 analyseer ik een scène waarin Cesar een ongewenst bezoek komt brengen aan het huis van Bennett. Cesar vraagt aan Bennett hoe hij voor de baby wil gaan zorgen. Hierdoor komt Bennett erachter dat Daya zwanger is van hem.

Dit is de enige keer dat we Bennett buiten de gevangenis zien in zijn eigen omgeving. We herkennen het interieur van een huis, ook al is de kijker er nog nooit

geweest. De *props* en het feit dat Bennett een ontbloot bovenlijf heeft, zorgen ervoor dat wij dit als het huis van Bennett herkennen. De cinematografie draagt bij aan de herkenning van het personage en de situatie. De scène begint met Bennett die op de grond aan het trainen is en in beeld wordt gebracht met een *pan* langs zijn lichaam. Hierdoor is er een directe herkenning van het personage. Het is echter lastiger om het andere personage, Cesar, als zodanig te herkennen omdat deze slechts kort in beeld is geweest, vijf afleveringen eerder. Maar door de loop het verhaal en de herinnering aan aflevering 5 komt de kijker toch te weten dat het Cesar is. Cesar heeft een kaalgeschoren hoofd, draagt een leren jas, is kort en potig en draagt een gouden ketting. Ondanks dat Bennett ook gespierd is, oogt hij kwetsbaar door zijn blote bovenlichaam en door de zichtbaarheid van zijn prothesebeen. De kijker ziet een stoer personage tegenover een zwakkere Bennett. Dit komt door de *staging* en de uiterlijke kenmerken. Een nieuw uiterlijk kenmerk van Bennett is dat hij twee kleine tatoeages op zijn rug heeft. Door deze tatoeages krijgt de kijker meer informatie over zijn persoonlijkheid. De tatoeages zorgen ervoor dat de kijker Bennett weer wat stoerder kan vinden, maar aangezien deze zo klein zijn kan er ook gedacht worden dat hij zich stoerder wil voordoen dan dat hij werkelijk is.

De kijker krijgt toegang tot de gevoelens van Bennett door de sobere inrichting van zijn huis. Er zijn verhuisdozen te zien, het is rommelig en er is weinig kleur. Dit kan betekenen dat Bennett het thuis niet gezellig maakt omdat hij alleen is. Dit is belangrijke informatie omdat de kijker hierdoor meer kennis krijgt over zijn personage. Opvallend is dat de beelden voor het eerst statisch zijn en niet *handheld* worden gefilmd. Dit zorgt ervoor dat de gedachten en gevoelens van Bennett directer, zonder afleiding van schokkend beeld, overkomen op de kijker. De informatie die de kijker op dat moment te weten komt, komt tot stand door de *staging*. Wij weten dat hij zich bedreigd voelt door Cesar, omdat Bennett verlangend naar zijn pistool kijkt die in de kast ligt en hij een zekere afstand neemt van Cesar. Even later krijgt de kijker meer te weten over Bennett door wat Cesar vertelt. Bennett krijgt te horen dat Daya zwanger is van hem. Dit moment kan zorgen voor *alignment* omdat de kijker over net zoveel informatie beschikt als Bennett zelf. Dit is een belangrijk gegeven dat gevolgen heeft voor zijn latere gedrag in de tv-serie.

Door *recognition* herkennen we Bennett en Cesar in de persoonlijke sfeer van Bennett. Bennett is kwetsbaar door zijn naaktheid en wordt geïntimideerd door Cesar.

Uit eerdere afleveringen is gebleken dat Cesar zich in het criminele circuit bevindt en deze voorkennis neemt de kijker mee in het vormen van begrip van de situatie. In eerste instantie kan de kijker begrip hebben voor wat Bennett beweegt doordat Bennett laat merken dat de criminele Cesar niet gewenst is bij hem thuis. De kennis die de kijker heeft over Bennetts kwetsbaarheid en door de eerdere afbeelding als een schuchtere man, zorgen ervoor dat de kijker begrijpt dat deze eigenschappen het personage vormen in zijn handelingen. In deze scène blijkt dat Cesar echter enkel een belangrijke informatiebron is, omdat de kijker via Cesar te weten komt dat Daya zwanger is van Bennett. Daarmee krijgt de kijker plotseling een enorme hoeveelheid informatie dat van belang is voor de rest van de tv-serie. Het personage wordt steeds verder opgebouwd.

4.4 “Can’t Fix Crazy”

Uit aflevering 13 analyseer ik een scène waarin Bennett boos is op een aantal gevangenen omdat zij dansen en plezier maken in de keuken. Belangrijk om te weten is dat deze boosheid niet uit de lucht komt vallen. Het is een opeenstapeling van zijn emoties door zijn problemen. Mendez is geschorst omdat hij seks heeft gehad met Daya. Toen hij zijn spullen op ging halen in de gevangenis kwam hij Bennett tegen en vertelde hij hem dat hij verliefd is op Daya. Dit zorgt voor grote frustratie bij Bennett. Aan het einde van de scène slaat de sfeer om door het ontstaan van een brand in de oven.

We herkennen de keuken van de gevangenis door de *setting* en de kostuums. De gevangenen dragen een schort en hebben witte handschoenen aan voor de hygiëne. Daarnaast herkent de kijker Bennett door zijn uniform.

Dat Bennett boos is ontleen we aan zijn *staging*. Hij heeft zijn armen over elkaar en schreeuwt. Opvallend is dat hij niet eerder zo boos is geweest. De kijker krijgt steeds meer inzicht in de gevoelens van Bennett. Door alle gebeurtenissen in eerdere afleveringen veranderden zijn acties en emoties. We zien een *medium-long shot* van Bennett wanneer hij van een afstand naar de dansende gevangenen kijkt. Door deze afstand wordt benadrukt dat hij geïrriteerd is. Ook is er een *medium-long shot* wanneer hij hen aanspreekt. Hierdoor heeft de kijker een goed overzicht van zowel Bennett als de gevangenen. In dit shot staan de gevangenen op de voorgrond en lijkt Bennett daardoor klein en onzeker. Wanneer Bennett schreeuwt verandert het beeld in een *medium shot*. Dit accentueert zijn gezicht en mimiek. Ten slotte is er een *medium close-up* te zien wanneer hij Daya beschermt voor de vlammen. De boosheid die hij had aan het begin van de scène slaat om in bezorgdheid.

Dat Bennett klein en onzeker wordt neergezet zorgt ervoor dat de kijker begrip heeft voor zijn boosheid, omdat hij niet serieus genomen wordt in zijn functie. Deze gedachte komt ook doordat wij kennis uit eerdere afleveringen meenemen. Bennett wordt als bewaker vertrouwd door de gevangenen, maar gaat daar nu tegenin. Dat Bennett tegen de gevangenen schreeuwt is *out of character* voor hem en breekt hierdoor met de *moral orientation*. Maar omdat de kijker, door de opbouw van het personage, weet waar de gevoelens en gedachten vandaan komen, wordt dit geoorloofd. Wanneer er brand uitbreekt, is hij erg beschermend en de kijker zal dit gedrag kloppend vinden bij het personage. Er is in deze scène even sprake van een *dynamic moral orientation*. De *moral orientation* uit voorgaande scènes is positief doordat de kijker heeft hierin vastgesteld dat Bennett een moreel correcte bewaker is. Hierdoor is er de mogelijkheid tot *allegiance* ontstaan. Echter, aan het begin van deze scène wordt de *moral orientation* negatief omdat Bennett schreeuwt en boos wordt. Dit kan voor een afbreuk aan *allegiance* zorgen, maar de *moral orientation* wordt snel daaropvolgend weer *stable* wanneer Bennett beschermend reageert ten opzichte van Daya. De kijker heeft begrip voor de situatie doordat er kennis is van eerdere scènes en daarin geconstateerd is dat Bennett een moreel goed personage is. De kijker weet waar de gevoelens en gedachten van Bennett vandaan komen en waarom Bennett zo handelt. Dit zorgt ervoor dat de kijker de situatie niet vreemd vindt, maar dat deze Bennett begrijpt.

4.5 Deelconclusie van de analyse

Doordat er verschillende afleveringen van het eerste seizoen zijn geanalyseerd kan er geconcludeerd worden dat het personage Bennett een ontwikkeling heeft doorgemaakt. Wanneer de kijker alleen aflevering 1 zou zien, krijgt deze nog weinig toegang tot de beweegredenen van het personage. Er is slechts beperkte informatie beschikbaar over waar de gevoelens en gedachten van het personage vandaan komen. Aflevering 6 maakt meer duidelijk over waar de gevoelens en gedachten van Bennett vandaan komen door de onthulling van de handicap, de emoties van Bennett en de situatie waar de personages in verstrikt zijn. De kijker kan hierdoor meer begrip krijgen voor de acties van Bennett. Wanneer we in aflevering 10 de persoonlijke ruimte van Bennett zien, krijgen wij informatie over hem waarmee we zijn handelingen in de volgende afleveringen nog beter begrijpen en kunnen goedkeuren. In de laatste scène is te zien dat hij zijn opgebouwde boosheid eruit gooit. De kijker heeft echter begrip voor de situatie doordat er kennis is van waar deze boosheid vandaan komt en herkent dat ook

bij hem de maat vol kan zijn. De kijker weet waar de gevoelens en gedachten van Bennett vandaan komen en waarom Bennett zo handelt. Dit zorgt ervoor dat de kijker de situatie niet vreemd vindt, maar dat de kijker Bennett begrijpt. Dit is de essentie van de theorie van Smith. Een personage totaal begrijpen, betekent dat je sympathie kan hebben voor het personage. De boosheid kwam niet uit de lucht vallen, maar is een opeenstapeling van zijn emoties door de afleveringen heen. Uiteindelijk vindt de kijker dat Bennett moreel correct handelt door alle informatie die de kijker te weten is gekomen over het personage. Het gaat erom dat de kijker begrijpt dat de karaktereigenschappen en de psyche van Bennett hem vormen tot wie hij is. Het gaat hierbij om wat een passende reactie is bij het personage.

5. Conclusie

Volgens de *structure of sympathy* van Murray Smith ligt de basis van het vormen van sympathie in de hoeveelheid informatie waar de kijker toegang tot krijgt. Hoe meer de kijker begrijpt, hoe groter de kans is op sympathie. Er is een vloeiend verloop van *recognition* naar *alignment*, naar *allegiance*. De kijker kan een personage enkel herkennen, maar er kan ook *alignment* ontstaan, door inzicht te krijgen in de gevoelens en gedachten van een personage, waarbij de kijker zich op één lijn voelt met het personage. Een niveau verder kan er ook nog *allegiance* ontstaan wanneer de kijker op basis van de verkregen informatie vindt dat het personage begrijpelijk handelt.

Gedurende het seizoen is de *moral orientation stable*. Bennett lijkt in het geheel gezien een moreel goed personage. Wanneer er in de laatste scène kort afbreuk wordt gedaan aan deze stabiele oriëntatie, blijft de kijker wel begrip hebben voor deze situatie door de verworven kennis. Dit komt ook overeen met het 'echte' leven, waar mensen nu eenmaal ook niet altijd hetzelfde reageren op verschillende situaties. Uiteindelijk is er wel degelijk sprake van *allegiance*, omdat we informatie over zijn gevoelens en zijn leven krijgen. Er is voorgeschiedenis en we weten al veel dingen, waardoor wij Bennett beter begrijpen. Uit de analyse kan geconcludeerd worden dat het van belang is om het personage in een netwerk van personages te zien. Bennett is niet of nauwelijks alleen in beeld te zien en heeft altijd interactie met andere personages. Zelfs in zijn eigen huis deelt hij de ruimte met een ander personage. Om deze reden was het van belang om Bennett te analyseren ten opzichte van andere personages. Door dit te doen valt het op

dat de vertelling een *manichaeen moral structure* heeft met de personages Mendez en Daya. De personages hebben veelal tegengestelde normen en waarden. Mendez is de brute, zelfverzekerde bewaker die wil laten merken dat hij boven de gevangenen staat. Daya is een gevangene, en bovendien een vrouw, die haar weg moet vinden tussen de andere gevangenen. Bennett is daarentegen zachtaardig en onzeker en wil zijn baan niet op het spel zetten door de zwangerschap van Daya. Doordat de personages Bennett en Mendez erg van elkaar verschillen in gedrag, wordt hierdoor het contrast tussen de personages sterk zichtbaar. Dit verschil wordt zoals beschreven in de analyse, geaccentueerd door de inzet van cinematografie. Ook zorgt dit contrast ervoor dat Bennett sympathieker overkomt dan Mendez. De informatie die de kijker te weten komt over Bennett maken van hem een compleet personage en geen stereotype. Er is sprake van *non-exclusive spatio-temporal attachment*. De tv-serie volgt in grote lijnen voornamelijk het verhaal van personage Chapman, maar de verhaallijn vertakt zich ook naar de verhalen van andere personages, zoals Bennett. Over de gehele linie wordt het verhaal door de tijd en ruimte van meerdere personages gevolgd. Opvallend is dat er nooit *point of view of close-up shots* te zien zijn, terwijl deze *framing* juist kan zorgen voor betere zichtbaarheid van gedachten en gevoelens. Deze analyse toont aan dat het niet altijd nodig is om gebruik te maken van deze vorm van *framing* om inzicht te geven in de gedachten en gevoelens van een personage.

Op alle niveaus van de *structure of sympathy* voelt de kijker een bepaalde vorm van betrokkenheid met het personage. Door middel van de gebruikte methode kan er geconcludeerd worden dat de kijker steeds meer opgebouwde informatie krijgt over het personage en dat we hierdoor dus voortdurend meer begrip en dus sympathie krijgen voor het personage door de sturing van de televisietekst.

In breder kader is deze analyse interessant omdat, wat in de inleiding ook al naar voren kwam, bewakers in films doorgaans worden geportretteerd als onsympathieke personages. In films is er echter, vergeleken met een tv-serie, minder tijd voor een personage om zich te ontwikkelen. Een tv-serie is uitermate geschikt voor een analyse via de *structure of sympathy*, omdat deze een langere speeltijd heeft en een personage zich hierdoor volledig kan ontwikkelen. Hierdoor kan er meer inzicht verkregen worden in de gedachten en gevoelens van een personage en waar deze vandaan komen. Hieruit volgt mijn suggestie tot vervolgonderzoek. Televisiedrama leent zich bij uitstek om de actieve kijker te analyseren, omdat een tv-serie de mogelijkheden biedt om een

personage en een verhaallijn verder uit te diepen dan een film. In mijn inleiding stelde ik dat er weinig wetenschappelijk over de tv-serie geschreven is, maar dat er wel veel wordt geschreven en gediscussieerd over ORANGE IS THE NEW BLACK op fora en in blogs. Zo schrijft Charissa in haar blog over de tv-serie: “De eerste afleveringen vond ik geen klap aan, maar uiteindelijk kon ik het verhaal wel waarderen. Ik heb niet echt gelachen om de humor en de gevoelige momenten raakten me niet echt.”²⁸ Daarentegen schrijft Saskia in haar blog: “De serie wordt met humor onderstreept, waardoor je blijft kijken en nieuwsgierig wordt naar de volgende aflevering.”²⁹ Dit zijn slechts enkele voorbeelden van wat er geschreven wordt over de tv-serie. In een vervolgonderzoek zal het zeer interessant zijn juist dit aspect te onderzoeken. Onderzocht zou onder andere kunnen worden: waarom de kijker zo actief bezig is met ORANGE IS THE NEW BLACK? Wat de kijker aanzet zijn of haar mening over de tv-serie naar buiten te brengen? Wat speelt er in de samenleving dat het zo leeft? En hoe komt het dat er zoveel uiteenlopende meningen zijn over zowel vorm als inhoud?

²⁸ Charissa, “Orange is the New Black,” Wordpress.com (blog), mei 20, 2014, <https://annaenhaarwereld.wordpress.com/tag/orangeis-the-new-black/>.

²⁹ Saskia Jager, “Een terugblik op Orange is the New Black seizoen 1,” Serieblog.nl (blog), augustus 1, 2014, <http://www.serieblog.nl/een-terugblik-op-orange-new-black-seizoen-1/>.

Bronnenlijst

Bennett, Jamie. "The Good, the Bad and the Ugly: The Media in Prison Films." *The Howard Journal* Vol. 45, No. 2 (2006): 97-115.

Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Companies, 2010.

Bordwell, David en Noël Carroll. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. London: University of Wisconsin System, 1996.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.

Charissa. Wordpress.com (blog).

<https://annaenhaarwereld.wordpress.com/tag/orange-is-the-new-black/>.

Hall, Calvin. *A primer of Freudian psychology*. New York: Mentor Book, 1954.

Hamon, Philippe. "De semiologische status van het personage (I)." *Versus* (1989): 81-100.

Saskia Jager. Serieblog.nl (blog). <http://www.serieblog.nl/een-terugblik-op-orange-new-black-seizoen-1/>.

ORANGE IS THE NEW BLACK. Jenji Kohan. Netflix, 2013.

O'Sullivan, Sean. "Representation of Prison in Nineties Hollywood Cinema: From Con Air To The Shawshank Redemption." *The Howard Journal* Vol. 40, No. 4 (2001): 317-334.

Rapping, Elayne. *Law and justice as seen on TV*. New York: New York University Press, 2003.

Rushton, Richard en Gary Bettinson. *What is Film Theory?* New York: McGraw-Hill Education, 2010.

Smith, Murray. "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema." *Cinema Journal* Vol. 33, No. 4 (1994): 34-56. <http://www.jstor.org/stable/1225898>.

Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. London: Oxford University Press, 1995.

Vernet, Marc. "Het filmpersonage." *Versus* (1989): 7-36.

Zillmann, Dolf. "Mechanisms of emotional involvement with drama." *Poetics* Vol. 23, No. 1-2 (1995): 33-51.

Bijlage

Aflevering 1: I Wasn't Ready
23.08min – 23.52min

	Mise-en-scène	Cinematografie	Netwerk personage
Recognition	<p><i>Setting:</i> kantoor in een gevangenis. Kostuum: bewakersuniform zorgt voor herkenning bewaker. Blauwe kleur van de blouse, embleem van de Amerikaanse vlag, geborduurde tekst 'Federal Department of Corrections', portofoon, handboeien. Chapman wordt herkent door haar oranje gevangenisuniform.</p>	<p><i>Medium long</i> en <i>medium shots</i>. Daardoor wel herkenning van situatie en ruimte door een vrij grote shotafstand.</p>	<p>Herkenning van drie personages: twee bewakers tegenover één gevangene. Mendez: snor, lang, zwart haar, kauwgom. Herkenning arrogantie en zelfverzekerdheid. Chapman: Blond, weinig make-up, oranje pak aan. Herkenning kwetsbaarheid.</p>
Alignment	<p><i>Staging:</i> er zijn verschillen te herkennen in Bennett's gemoedstoestand. Hij is verschikt (grote ogen en mondhoeken naar beneden), irritatie (heeft de armen over elkaar geslagen), glimlach, kijkt verrast, geconcentreerd en vervolgens ernstig. Al deze emoties wisselen zich na elkaar af. Sprake van <i>non-exclusive spatio-temporal attachment</i> doordat de ruimte van meerdere personen is. Wordt daarom wel duidelijk dat hij onderdeel is van een systeem binnen de gevangenis.</p>	<p><i>Framing:</i> minder diepe emotie zichtbaar. Inleving in situatie door de ruimte die in beeld wordt gebracht. Verder nog weinig <i>alignment</i> door cinematografie.</p>	<p>Bennett is een grijze muis. Herkent onzekerheid t.o.v. Mendez, maar krijgt nog weinig inzicht in waar die gevoelens vandaan komen. Omdat hij nieuw is?</p>
Allegiance	<p><i>Moral orientation</i> is <i>stable</i>: voor de kijker lijkt Bennett goed.</p>	<p><i>Framing:</i> Mendez is groot voor in het beeld. Bennett klein erachter in beeld gebracht.</p>	<p><i>Moral structure</i> is zowel <i>manichaeian</i> als <i>graduated</i>. In verhouding met Mendez lijkt het <i>manichaeian</i>. Zij lijken tegengestelde normen en waarden te hebben. Met Chapman meer <i>graduated</i>. Bennett wil best naar Chapman luisteren en heeft respect voor haar. Mensen helpen elkaar.</p>

Aflevering 6: WAC Pack
24.42min – 26.30min

	Mise-en-scène	Cinematografie	Netwerk personage
Recognition	<p><i>Setting:</i> Bezemkast. Zie je aan kleine ruimte en schoonmaakmiddelen. Kostuum: zelfde bewakersuniform en haardracht als in de scène uit aflevering één. Nieuw is het prothesebeen van Bennett. Herkenning van prothese, maar nog niet bij personage.</p>	<p>Herkenning van kleine benauwde ruimte door cinematografie.</p>	<p>De kijker herkent een stiekeme ontmoeting tussen een gevangene en een bewaker. Dit weet je d.m.v. de mise-en-scènetechnieken en cinematografie.</p>
Alignment	<p><i>Staging:</i> Bennett eerst geïrriteerd (wil spuien tegen Daya), dan verbaast, overtuigend. Vervolgens is hij onzeker/onrustig (ontbloot been, daardoor kwetsbaar) en ten slotte opgelucht. De <i>spatio-temporal attachment</i> is <i>non-exclusive</i>. Bennett deelt de ruimte met Daya, maar zij zijn als het ware één op dat moment. De kijker kan zich indenken dat de situatie en plek privé zijn.</p>	<p>Herkenning gemoedstoestand door wisselingen van shotafstand. Wanneer hij geïrriteerd is, is de focus op hem gericht d.m.v. een <i>medium shot</i>. De kijker herkent het gevoel van “ik ben nu aan het woord.” Bij het intieme moment worden er <i>medium close-up</i> beelden getoond. Wanneer Bennett onzeker wordt juist <i>medium shots</i>. Daya kijkt vanuit kikvorsperspectief naar Bennett. Dit impliceert dat Bennett macht heeft, maar ook dat hij zich letterlijk en figuurlijk groot houdt. Inleving in gedachten door laten zien van kleine afgesloten ruimte met een deur die wel ieder moment weer opengedaan kan worden. Dat wordt in beeld gebracht door een shot van de deur die dichtslaat. Er is het gevoel van <i>offscreen</i> dreiging.</p>	<p><i>Transparent access:</i> door interactie tussen personages komt de kijker veel te weten over de gevoelens van Bennett.</p>
Allegiance	<p>Mogelijkheid tot <i>allegiance</i> door <i>staging</i>. Handicap wordt aan het licht gebracht. Er is geen sprake van <i>allegiance</i> doordat de kijker over steeds meer informatie beschikt.</p>	<p>Neiging tot <i>allegiance</i> door <i>medium close-up's</i>. <i>Moral centralization:</i> Bennett's probleem staat centraal, zijn been is duidelijk in beeld.</p>	<p><i>Allegiance</i> komt voort uit <i>recognition</i> en <i>alignment</i>. Beide partijen willen seks. Het gaat dus niet om ongewenste intimiteiten, maar over liefde. Daardoor vindt de kijker het toegestaan.</p>

Aflevering 10: Bora Bora Bora
02:40min – 04.19min

	Mise-en-scène	Cinematografie	Netwerk personage
Recognition	<i>Setting</i> : herkenning van een interieur van een huis. Ook al is de kijker er nog nooit geweest, aan de <i>props</i> (bewakersblouse, geweer in kast) en het feit dat hij een naakt bovenlichaam heeft (dit doe je meestal thuis), zorgen ervoor dat wij dit als het huis van Bennett herkennen.	Herkenning van Bennett door cinematografie vanaf eerste seconde. Een <i>pan</i> van prothesebeen naar gezicht. Bennett heeft ten slotte een prothesebeen.	In de eerste instantie geen herkenning van Cesar. Door het verhaal en je geheugen kom je dat te weten. De kijker herkent een stoer personage tegenover een zwakkere Bennett. Cesar: kaal, leren jas, kort en potig, gouden ketting. Bennett: ondanks dat hij gespierd is, kwetsbaar door bloot bovenlijf en tonen van prothesebeen.
Alignment	<i>Staging</i> : herkenning van dreiging door de houding van Bennett. Toegang tot gevoelens van Bennett door sobere inrichting (verhuisdozen, wit/hout) dit impliceert dat hij geen zin heeft om het gezellig te maken thuis. Nieuw als uiterlijk kenmerk zijn de kleine tatoeages op zijn rug. Dit geeft meer inzage in zijn persoonlijkheid. Hij is stoer, maar heeft een klein hart.	Huis van Bennett voor het eerst in beeld. De kijker kan hierdoor denken dat Bennett niet graag thuis is. Opvallend is dat het voor het eerst lijkt dat de beelden <i>statisch</i> zijn en niet <i>handheld</i> . Dit zorgt voor directe focus van de kijker. Dit verandert vluchtig wanneer het pistool in beeld is. <i>Spatio-temporal attachment</i> is een kort moment <i>exclusive</i> , maar gaat dan over in <i>non-exclusive</i> .	Gevoelens van Bennett: kwetsbaar door naaktheid. Hij wordt geïntimideerd door het andere personage, Cesar. Bennett kijkt verlangend naar zijn pistool. Hieraan valt te zien dat Bennett zich bedreigt voelt.
Allegiance	Man die alleen woont heeft een kaal huis, is rommelig en heeft sportattributen in huis. Hierdoor herkent de kijker de eenzaamheid van Bennett. We weten door de mise-en-scène technieken dat er dreiging is in zijn eigen huis. De kijker kan de handelingen van Bennett correct vinden. Hij kijkt de kat uit de boom en gaat niet meteen tot actie over.	Geen directe <i>allegiance</i> door cinematografie.	<i>Allegiance</i> ontstaat vanuit <i>recognition</i> , <i>alignment</i> en het verhaal. Niemand mag zomaar een huis binnenkomen zonder dat het gewenst is. Cesar doet dit wel. Bennett is een moreel correct persoon die iets ergs overkomt.

Aflevering 13: Can't Fix Crazy

38.48min – 40.03min

	Mise-en-scène	Cinematografie	Netwerk personage
Recognition	<p><i>Setting</i>: keuken van de gevangenis. Kostuum: gevangenenkieren, witte handschoenen, schort. Herkenning van keuken. Bennett draagt weer zijn uniform.</p>	<p>Herkenning ruimte door <i>medium-long shots</i>.</p>	<p>Herkenning door kostuum.</p>
Alignment	<p><i>Staging</i>: Bennett heeft zijn armen over elkaar. Hij is geïrriteerd door het plezier dat de gevangenen hebben met een het doen van een dans. Bennett wordt boos, hij schreeuwt. Aan het einde van de scène is hij beschermend. Er is <i>alignment</i> doordat de kijker meer informatie krijgt over Bennetts gevoel. Voor het eerst in mijn analyse echte boosheid.</p>	<p>Inleving door benadrukking van <i>framing</i>. <i>Medium-long shot</i> op Bennett. Hij kijkt van een afstand toe. Dit benadrukt de irritatie van hem. Er is ook een <i>medium-long shot</i> als hij de gevangenen aanspreekt. De gevangenen staan op de voorgrond. Bennett lijkt daardoor klein en onzeker. Wanneer hij schreeuwt verandert het beeld in een <i>medium shot</i>. Dit benadrukt zijn gezicht en mimiek. Wanneer hij beschermend reageert tegenover Daya is dit in een <i>medium close-up</i> te zien.</p>	<p>De kijker krijgt inzicht in de gevoelens van Bennett door zijn <i>staging</i>. Hij gedraagt zich vijandig t.o.v. andere personages. Even later juist het tegenovergestelde.</p>
Allegiance	<p>Het is niet goed te noemen dat Bennett scheeft. Hij maakt misbruik van zijn status. Dit ziet de kijker als niet correct. Door eerdere kennis kan dit wel als correct worden gezien. Maar wanneer er een brand uitbreekt, is hij erg beschermend. Bennett blijkt toch weer correct. Er is sprake van een <i>dynamic moral orientation</i>.</p>	<p><i>Allegiance</i> is er vooral aan het einde van de scène, door de <i>medium close-up</i> van de beschermende omhelzing van Bennett bij Daya.</p>	<p><i>Allegiance</i> door beschermend te zijn tegenover Daya.</p>