

Walter White: 'From Mr. Chips to Scarface'



Bachelor Eindwerkstuk (2014- 2015)

Door: Tico Billekens | 3712427

Begeleider: Daisy van de Zande

Blok 1

Datum: 04-07-2015

Woordenaantal: 9600

Abstract

Gedurende de laatste twintig jaar is er een opkomst te zien van het kwaliteitsdrama op televisie. In deze kwaliteitsdrama's volgt het publiek vaak personages die moreel verwerpelijk zijn, maar niet geassocieerd kunnen worden als traditionele schurken. Deze 'antihelden' zijn vaak mensen die moreel verwerpelijke dingen doen, maar verlossende en sympathieke karaktereigenschappen bezitten waardoor ze toch de sympathie van het publiek kunnen winnen. In dit onderzoek wordt gekeken naar hoe kijkers betrokkenheid kunnen vormen met een moreel verwerpelijk personage in een televisieserie. Ik ga dit doen aan de hand van een formele, tekstuele karakteranalyse van het personage Walter White uit de serie *BREAKING BAD*. Ik ga specifiek kijken naar hoe de makers van de show narratieve strategieën en audiovisuele middelen inzetten om de mogelijkheid voor deze betrokkenheid tot stand te laten komen. Met behulp van theoretische modellen van Gaby Allrath & Marion Gymnich, Edward Branigan, en Murray Smith geef ik een antwoord op mijn onderzoeksvraag.

Abstract	pagina 2
Inhoudsopgave	pagina 3
1. Inleiding	pagina 4
2. Methode & Corpus	pagina 6
3. Theoretisch Kader	pagina 7
4. Walter H. White: Father, Husband & Teacher	pagina 12
5. De Diagnose	pagina 15
6. Jane	pagina 16
7. Heisenberg: Kingpin, Murderer & Cooker	pagina 19
8. Conclusie	pagina 23
9. Literatuurlijst	pagina 25
Bijlagen	pagina 26-28
<i>Screenshots</i>	

break bad:¹

1. To challenge conventions, to defy authority and to skirt the edges of the law.
2. To act in a threatening, menacing manner.
3. To raise hell.

1. Inleiding

In 2008 ging de dramaserie BREAKING BAD van start op de Amerikaanse televisiezender AMC. De premisse van de serie is het beste uit te leggen aan de hand van de titel; de betekenis van de uitdrukking *breaking bad* zoals die hierboven staat aangegeven. BREAKING BAD draait om Walter White, een 50-jarige scheikundeleraar, die samen met zijn vrouw Skyler en zoon Walter Jr. in Albuquerque woont. Er wordt bij hem vastgesteld dat hij fase 3 longkanker heeft, en de dokter geeft hem nog maximaal twee jaar te leven. Walter besluit dat hij niks te verliezen heeft en samen met een van zijn voormalige studenten begint hij methamfetamine (of crystal meth) te produceren en te verkopen. Hij wil op deze manier genoeg geld verdienen zodat zijn familie financiële zekerheid heeft wanneer hij sterft.

Dit is de aanvankelijke setup van de show. Deze premisse wordt echter meerdere malen door de schrijvers veranderd en hierdoor is BREAKING BAD wellicht het beste te zien als een karakterstudie van de protagonist Walter White. Als toeschouwer zijn wij getuige van de ontwikkeling die het personage doormaakt. BREAKING BAD show runner Vince Gilligan vertelt in een interview dat hij de show in één zin kon pitchen: "This is a story about a man who transforms himself from Mr. Chips into Scarface." waaraan hij daarna toevoegt:

"It's really about this one man and this one particular set of circumstances, the fact he makes decisions that most of us, myself included, would not. We are telling a story of transformation in which a previously good man, through sheer force of will, decides to become a bad man." ²

Deze karakterstudie is dan ook de rode lijn van dit onderzoek. Gilligan noemt Walter White in dit interview 'a previously good man'. Waarschijnlijk bedoelt Gilligan hiermee dat wanneer het publiek Walter voor het eerst ontmoet hij een goedaardig persoon is, een personage waarmee het publiek zich verbonden kan voelen, juist omdat hij goedaardig is. Volgens Gilligan was zijn idee voor de serie

¹ 1. Betekenis zoals die staat vermeld in *Urban Dictionary*. De uitdrukking komt uit het Zuidwesterlijk dialect (*slang*) van de Verenigde Staten. 2. Betekenis zoals die staat vermeld in *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*. 3. Vince Gilligan vertelt in een interview met *Time* dat het een bekende regionale term is in Virginia, waar hij vandaan komt.

² Ashley M. Donnelly, *Renegade Hero or Faux Rogue: The Secret Traditionalism of Television Bad Boy* (Macfarland & Company, Inc. 2014): 91-92.

altijd dat hij de protagonist transformeert in de antagonist. Om hier geen verwarring te veroorzaken: Walter is altijd de protagonist van de serie omdat het verhaal om hem draait en het voornamelijk vanuit zijn perspectief verteld wordt. Waar Gilligan, en ik, op doelen is de observatie dat Walter gedurende de serie een transformatie doormaakt. Wanneer de toeschouwer Walter White in seizoen 1 ontmoet is het een sympathieke, maar trieste man. Hij is een scheikundeleraar, vader, echtgenoot, kankerslachtoffer en, natuurlijk methproducent. Gedurende seizoen 1 en de daaropvolgende seizoenen ziet de toeschouwer hem steeds meer veranderen in Heisenberg; zijn criminele, crystal meth producerende alter ego dat hij creëert. In de loop van de serie neemt Walter steeds meer afstand van de sympathieke man die hij in seizoen 1 is, en omarmt hij steeds meer dit criminele alter ego. Als toeschouwer zijn we betrokken bij het succes van de protagonist, aldus psycholoog Arthur Raney. We willen dat hij slaagt in alles wat hij doet, terwijl diegene die hem in de weg staan, de antagonisten, worden overwonnen.³ In *BREAKING BAD* wordt het steeds minder duidelijk of we Walter moeten beschouwen als een protagonist of een antagonist. Naarmate de serie vordert wordt hij een steeds verwerpelijker personage. Ik wil onderzoeken op welke manier de narratieve en audiovisuele middelen mogelijkheden aan de kijker bieden om zich toch betrokken te voelen bij Walter, een personage dat voor hem/haar moreel verwerpelijk is.

Volgens Murray Smith gaan bestaande identificatietheorieën er van uit dat identificatie optreedt doordat de toeschouwer sympathie voelt voor het personage waar h/zij naar kijkt. Om zich te identificeren met een bepaald personage moet de toeschouwer sympathie kunnen opwekken voor dit personage.⁴ Maar hoe kan de doorsnee toeschouwer sympathie krijgen voor een moreel verwerpelijk personage als Walter White? Hoe kan de toeschouwer sympathie krijgen voor iemand die drugs verkoopt en mensen vermoordt? Uit dit onderzoek zal blijken op welke manier de audiovisuele middelen en narratieve strategieën betrokkenheid van de toeschouwer met het personage Walter White tot stand kunnen laten komen. Voor dit onderzoek stel ik de vraag: Op welke manier creëren narratieve strategieën en audiovisuele middelen mogelijkheden voor de kijker om zich betrokken te voelen bij het personage Walter White in de serie *BREAKING BAD*? Ik zal daarvoor eerst benoemen welke audiovisuele middelen en narratieve strategieën de makers hiervoor volgens Murray kunnen gebruiken om vervolgens te analyseren hoe ze worden ingezet. Daarbij vraag ik me af of er een verandering is in de wijze waarop betrokkenheid met Walter wordt mogelijk gemaakt naarmate de serie vordert en Walter steeds meer transformeert tot een verwerpelijk personage.

Ik wil duidelijk maken dat dit geen receptieonderzoek is. Ik heb geen mensen geïnterviewd

³ Arthur A. Raney, "The Role of Morality in Emotional Reactions to and Enjoyment of Media Entertainment." *Journal of Media Psychology* (2011): 18-21.

⁴ Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995): 188.

of enquêtes laten invullen. De observaties die ik doe in mijn analyse zijn gemaakt door mij alleen als onderzoeker. Ik zal bij bepaalde observaties in mijn analyse echter wel spreken van 'wij' of 'ons'. Hiermee bedoel ik observaties die kijkers van de serie zouden kunnen doen, en zoals ik ze heb gedaan. Ik doel daarmee dus niet op specifieke toeschouwers die deel zouden hebben genomen aan dit onderzoek.

2. Methode en Corpus

Omdat ik de narratieve en esthetische elementen van de serie *BREAKING BAD* wil analyseren zal ik een formele, tekstuele analyse uitvoeren (Bordwell & Thompson). Daarbij staan de concepten *narrative agent*, *focalisation*, en *structure of sympathy* centraal. Ik zal bij deze analyse gebruik maken van de theorieën van Edward Branigan (1992), Gaby Allrath en Marion Gymnich (2010), David Bordwell en Kristin Thompson (1979/2009), en Murray Smith (1995).

Het analysemateriaal voor dit onderzoek zijn vier scènes uit de seizoenen 1,2 en 4. In dit onderzoek staat de transformatie die Walter in de serie doormaakt centraal. De eerste twee scènes die ik ga analyseren laten vooral zien als wat voor man Walter wordt neergezet door de makers, evenals de beweegredenen die Walter mogelijk heeft om het criminele pad op te gaan. De derde scène komt uit seizoen 2 en een analyse daarvan zal licht schijnen op de manier waarop de transformatie van Walter van invloed is op de betrokkenheid van de toeschouwer. De laatste scène komt uit seizoen 4 en toont aan hoe Walter is veranderd ten opzichte van het eerste seizoen.

3. Theoretisch Kader

In dit onderzoek ga ik zowel de audiovisuele middelen als de narratieve strategieën die in de serie *BREAKING BAD* worden ingezet analyseren. Daarbij volg ik de neoformalistische analysemethode van Bordwell & Thompson in *Film Art: An Introduction*. Omdat in dit onderzoek de transformatie van Walter White als narratieve strategie centraal staat zal ik twee concepten aanhalen die van betrekking zijn op de studie van *narratives* in film en televisie. Deze twee concepten zijn *narrating agent* en *focalisation*. Ik heb deze concepten onderzocht aan de hand van de werken van filmtheoreticus Edward Branigan, en auteurs Gaby Allrath en Marion Gymnich. Ook zal ik de focalisatietheorie van Branigan gebruiken om het *structure of sympathy*-model van Murray Smith te operationaliseren.

Filmtheoreticus Edward Branigan stelt dat narrativiteit het best begrepen kan worden als “the overall regulation and distribution of knowledge which determines how and when a spectator acquires knowledge [of narrative events]”.⁵ Met deze stelling sluit hij aan op het werk van Bordwell en Thompson. De focus van de studie van *narratives* ligt dus volgens hem op de manier waarop de toeschouwer kennis over het verhaal verkrijgt. De makers van de *BREAKING BAD* hanteren verschillende middelen om deze kennis aan de toeschouwer te verstrekken. Ten grondslag aan deze middelen ligt het begrip *narrating agency*.

Gaby Allrath en Marion Gymnich stellen in *Narrative Strategies in Television Series* dat televisie series *narratives* (verhalen) zijn. Om deze reden moet er een duidelijke *narrator* (verteller) kunnen worden geïdentificeerd.⁶ Over het algemeen is de verteller in audiovisuele media niet een personage, maar eerder de manier waarop beelden worden gerangschikt en op die manier narratieve informatie aan de kijker doorspeelt.⁷ De verteller van het verhaal draagt een bepaalde *agency*. Over *agency* zeggen Allrath en Gymnich; ‘that which chooses, orders, presents, and thus *tells* the narrative before us’.⁸ In het geval van audiovisuele media ligt de *agency* bij de camera, omdat door middel van shots narratieve informatie wordt verspreid. De toeschouwer ziet wat de camera hem toont, en dus is de camera onze toegang tot de narratieve wereld.⁹ Allrath en Gymnich verduidelijken dit door te stellen dat: “It presents the narrated world and thus tells the story, fulfilling the narrator’s function of *selecting* what viewers come to know by determining which events, locations or characters are shown.”¹⁰ Doordat de *agency* bij de camera ligt kan door middel van filmische compositie bepaald worden *hoe* het verhaal gepresenteerd wordt. Dit kan door middel

⁵ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (London: Routledge, 1992): 76.

⁶ Gaby Allrath en Marion Gymnich, eds., *Narrative Strategies in Television Series* (New York: Palgrave MacMillan, 2005):13.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem. 13-14.

van cameravoering en montage, maar ook door andere esthetische aspecten als mise- en- scène, licht en geluid.¹¹

In de vorige paragraaf is uitgelegd wat het concept *agency* inhoudt, en wat voor rol het speelt binnen film- en televisienarratives. Aan de hand van de opvattingen van filmtheoreticus Edward Branigan kan het concept specifieker worden uitgewerkt. Daarvoor is het allereerst belangrijk om terug te kijken naar Branigans' opvatting over de studie van *narratives* die ik eerder aanhaalde: narrativiteit heeft als taak het distribueren en reguleren van kennis. Volgens Branigan is de *film agent* een cruciale component in dit proces. Twee belangrijke film agents die Branigan noemt zijn *characters* en *focalizers*. Characters zijn een belangrijk onderdeel van de narratieve wereld. Ze ervaren deze wereld en alles wat erin gebeurt, of zij zijn het object waarmee iets gebeurt in deze wereld. Branigan onderscheidt twee soorten characters: *agents* en *focalizers*. Agents zijn personages die worden gedefinieerd door wat ze doen en zeggen in de narratieve wereld. Dit betekent dat we kennis vergaren "through their actions and speech in much the same way that the characters learn from each other".¹² Hierbij is er sprake van een neutrale/*non-focalized* kijk op het personage. Onze kennis over het verhaal is in deze context beperkt tot wat expliciet door de personages wordt gedaan en gezegd.¹³ Het verschil tussen agents en focalizers legt Branigan als volgt uit: "An agent is a subject with a presumed, but as yet unspecified, set of personality traits, or subjectivity", terwijl "Focalization (reflection) involves a character neither speaking (narrating, reporting, communicating) nor acting (focusing, focused by), but rather actually *experiencing* something through seeing or hearing it".¹⁴

Volgens Branigan zijn agents en focalizers twee verschillende narratieve strategieën waardoor de toeschouwer informatie kan verkrijgen via personages. Bij informatievergaring door middel van agents gaat het om een communicatief proces, bijvoorbeeld doordat de toeschouwer informatie verkrijgt via een gesprek tussen twee personages. Daarentegen is er bij focalisatie sprake van een intiemer proces omdat de toeschouwer vanuit het perspectief van één personage kijkt.¹⁵ Daarbij moet wel het verschil benadrukt worden tussen interne en externe focalisatie. Zowel interne als externe focalisatie beperkt de kennis die de toeschouwer krijgt tot het perspectief van één personage. Externe focalisatie is semi subjectief omdat de toeschouwer op een bepaald moment in het verhaal hetzelfde ziet en/of hoort als het personage, zonder dat de toeschouwer weet wat er zich in het hoofd van het personage afspeelt. De toeschouwer moet van de beelden kunnen afleiden

¹¹ Ibidem. 14.

¹² Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (London: Routledge, 1992):100.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, 101.

¹⁵ Ibidem.

dat h/zij hetzelfde ziet en/of hoort als het personage op het scherm. De toeschouwer ziet wat het personage ziet op het moment dat z/hij het ziet, maar niet vanuit het point of view van het personage. Een goed voorbeeld van externe focalisatie is de close-up van een gezicht, omdat de toeschouwer van de gezichtsuitdrukkingen van het personage moet afleiden wat h/zij op dat moment voelt. Omdat we als toeschouwer deze informatie van buitenaf krijgen kunnen we echter niet zeker weten of het personage zich echt zo voelt, en blijft het bij gissen.¹⁶ Interne focalisatie daarentegen is een volledig subjectief proces omdat het de toeschouwer toegang geeft tot de privé ervaringen van het personage waar voor de rest niemand in de narratieve wereld toegang tot zou kunnen hebben.¹⁷ Denk hierbij aan simpele perceptie (point-of-view shot), impressies (wazig beeld bij een dronken persoon), maar ook diepere gedachtes zoals hallucinaties, herinneringen/flashbacks en dromen.¹⁸ Focalisatie wordt gestuurd door middel van cameravoering en montage. Verschillende shots zorgen voor verschillende manieren waarop de narratieve wereld wordt gefocaliseerd via personages.¹⁹ Door middel van verschillende shots kan verschillende mate van subjectieve toegang tot een personage worden bereikt.

Voor dit onderzoek is Branigans theorie over *agents* belangrijk omdat BREAKING BAD voornamelijk wordt gefocaliseerd via het personage Walter White. Het verhaal wordt vanuit zijn perspectief verteld. Focalisatie is een narratieve strategie die wordt gebruikt voor de narratieve organisatie van de tekst. De makers van de show gebruiken verschillende audiovisuele technieken en middelen om de tekst te ordenen en op die manier narratieve informatie aan de toeschouwer door te spelen. Hoewel Branigans theorie essentieel is voor dit onderzoek, gaat die niet dieper in op hoe de toeschouwer emotioneel betrokken raakt met een personage, en hoe de wijze waarop de tekst is georganiseerd van invloed is op identificatieprocessen die bij de toeschouwer spelen.

Murray Smith vraagt zich wel af of de wijze waarop de toeschouwer informatie krijgt door narratieve strategieën van invloed is op identificatieprocessen die spelen bij de toeschouwer. Bestaande identificatietheorieën gaan er van uit dat identificatie optreedt doordat de toeschouwer sympathie voelt voor het personage waar h/zij naar kijkt. Murray Smith ziet hier een probleem in. Hij vindt 'identificatie' een lastig begrip, omdat het in zijn ogen door de jaren heen voor te veel fenomenen is gaan staan. Hij stelt dat het onduidelijk is op welke manier het begrip gehanteerd kan worden. Om deze reden ontwikkelde hij een alternatief model van identificatie: de *structure of sympathy*.²⁰

Zoals Branigans theorie heeft uitgewezen worden gebeurtenissen in de narratieve wereld gefocaliseerd via personages. Hiermee wordt bedoeld dat de toeschouwer narratieve informatie

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, 103.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Gaby Allrath en Marion Gymnich, eds., *Narrative Strategies in Television Series* (New York: Palgrave MacMillan, 2005) 20-22.

²⁰ Smith, 34.

krijgt via de personages die erin leven. Murray Smith stelt dat een verhaal wordt gevormd wanneer er wordt gekeken naar verschillende personages die elk verschillende informatie verspreiden. Smith noemt dit *range*: “A narration may have great range, moving freely among different characters and across time.”²¹ Hij voegt daar aan toe: “Furthermore, a narration can provide access not only to the ‘objective’ world of the story, but also to the purely subjective experiences of the characters, through dream imagery, for example.”²² Smith noemt dit de *depth* (diepgang) van het verhaal. Hij sluit hiermee aan op de opvattingen van Bordwell en Thompson in *Film Art: An Introduction*.²³ Voor Smith zijn *range* en *depth* twee essentiële componenten binnen zijn *structure of sympathy* model.

De *structure of sympathy* is een model van identificatie waarbij drie niveaus van identificatie systematisch gerelateerd zijn. Deze concepten beschrijven ieder een niveau van verbinding van de toeschouwer met een personage. De concepten zijn *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Zij worden gestuurd door audiovisuele en narratieve technieken. *Recognition* is het niveau van identificatie dat voornamelijk wordt gestuurd door audiovisuele technieken. Door middel van tekstuele elementen wordt er bij de toeschouwer een beeld gevormd van een personage, iets waaraan de toeschouwer dit personage altijd herkent.²⁴ *Alignment* is het niveau van identificatie waarbij de toeschouwer op één lijn wordt gebracht met een personage. Dit wordt gestuurd door audiovisuele middelen en narratieve strategieën. De toeschouwer wordt op twee verschillende manieren op één lijn met een personage gebracht: door *spatio-temporal attachment* en *subjective access*. Met *spatio-temporal attachment* bedoelt Smith de manier waarop het *narrative* verschuift tussen één of meerdere personages (*range*). *Spatio-temporal attachment* kan zich exclusief focussen op één personage (*restricted narration*), of verschuiven tussen meerdere (*unrestricted narration*). *Subjective access* verwijst naar de mate waarop de toeschouwer toegang heeft tot de subjectieve gemoedstoestand van het personage: de gedachten, gevoelens en context van zijn of haar handelen (*depth*). Smith schrijft dat *attachment* ons laat zien wat het personage doet, terwijl *subjective access* onthult wat het personage voelt, denkt en verlangt. In het geval van *spatio-temporal attachment* krijgt de toeschouwer narratieve informatie via externe focalisatie, en bij *subjective access* via interne focalisatie.²⁵ Hoewel *attachment* en *subjective access* vaak congrueren is het niet zo dat *attachment* met een bepaald personage ook zorgt voor *subjective access* tot dit personage.

Het derde en laatste niveau van identificatie is *allegiance*. *Allegiance* komt tot stand door de morele evaluatie van het personage door de toeschouwer. Smith stelt dat *allegiance* wordt gevormd wanneer de toeschouwer het personage moreel goedkeurt. De totstandkoming van *allegiance* is

²¹Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995): 74.

²²Ibidem.

²³David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2010): 90-94.

²⁴Smith, 83-85.

²⁵Ibidem.

afhankelijk van de mate van toegang die de toeschouwer heeft tot de gedachtes, gevoelens en context van de acties van het personage. Het op één lijn komen met een personage is dus een vereiste voor het tot stand komen van *allegiance* met dat personage, net zoals *recognition* een vereiste is voor het op één lijn komen met het personage.²⁶ *Alliance* kan daarnaast ook tot stand komen door redenen anders dan morele goedkeuring. Zo kan de toeschouwer bijvoorbeeld *allegiance* vormen met de ‘underdog’, personages die aantrekkelijk zijn, of personages die een bepaalde affiliatie met toeschouwer hebben zoals ras, gender en etniciteit.²⁷

Voor dit onderzoek is het verschil tussen de begrippen *alignment* en *allegiance* belangrijk om te begrijpen hoe de verbintenis tussen toeschouwer en personage werkt. Het belangrijkste verschil is dat *alignment* een toeschouwer op één lijn brengt met een personage in een tekstuele structuur, terwijl *allegiance* een emotionele reactie van de toeschouwer op deze tekst is. *Allegiance* met een personage kan zorgen voor sympathie voor dit personage, maar dit is geen noodzakelijk gegeven. In dit onderzoek wil ik onderzoeken hoe de toeschouwer van de serie *BREAKING BAD* betrokken kan raken met het personage Walter White. Ik zal binnen dit onderzoek betrokkenheid definiëren aan de hand van Smiths concept *allegiance*: betrokkenheid betreft het moreel oordelen over, en het in dit geval het moreel goedkeuren van, het personage door de toeschouwer. Eén van mijn deelvragen richt zich op de transformatie die Walter doormaakt, en de manier waarop deze transformatie de betrokkenheid van de toeschouwer mogelijk maakt. Als wordt geredeneerd vanuit Smiths theorie wil ik dus onderzoeken of deze transformatie van invloed is op de totstandkoming, en het intact blijven, van *allegiance* met Walter. Wat dit onderzoek moet gaan uitwijzen is dat wij als toeschouwer betrokken kunnen raken met een personage dat moreel verwerpelijk is. Ik wil met behulp van de structure of sympathy van Murray Smith hier inzicht in proberen te geven. Ik wil nogmaals herhalen dat dit onderzoek een theoretische exercitie is, en dat ik geen toeschouwers onderzoek.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

4. Walter H. White: Father, Husband & Teacher

In de inleiding van dit onderzoek werd opgemerkt dat de serie BREAKING BAD het beste gezien kan worden als een karakterstudie van het personage Walter White. Hij is een ingewikkeld personage, en gedurende de serie zien we hem veranderen van een *good guy* in seizoen 1 naar een *bad guy* in seizoen 5. Daartussenin zit een lange weg die de toeschouwer samen met hem aflegt. De Walter White die we in het eerste seizoen ontmoeten is in veel opzichten een goed voorbeeld van een klassiek archetype dat vaak in films en televisieseries voorkomt: de antiheld. De antiheld is een personage waar goedaardige en slechtaardige eigenschappen in zijn samengesmolten. Victor Brombert geeft in zijn boek *In Praise of Antiheroes* een beschrijving van de antiheld. Hij omschrijft de antiheld als zwak, vruchteloos, vernederd, twijfelend aan zichzelf, ongeschikt en soms zelfs verachtelijk.²⁸ Deze beschrijving is op het eerste gezicht zeer negatief, maar in het geval van Walter zijn het deze eigenschappen die hem ertoe aanzetten het criminele pad op te gaan. Deze eigenschappen zijn de beweegredenen voor de dingen die hij doet. Aan de hand van een analyse van de eerste aflevering (*Pilot*) van de serie wordt al duidelijk welke motieven Walter heeft om zich te transformeren in zijn alter ego Heisenberg.

BREAKING BAD volgt meerdere personages en plotlijnen per aflevering, waarbij de spatio-temporal attachment en subjectieve toegang (*externe* en *interne* focalisatie) verschuift tussen verschillende personages, voornamelijk Jesse, Skyler en Hank. Walter blijft echter de primaire focalizer voor de toeschouwer. Dit is evident in de eerste scene van de pilotaflevering. Zelfs voordat de toeschouwer weet wie Walter is, is die al op één lijn met hem gekomen door middel van cameravoering. Deze scene wordt extern en intern gefocaliseerd via Walter. De scène begint met een aantal establishing shots van een woestijnlandschap. Er wordt ge- cut naar een long shot waarin een broek door de lucht zweeft en zachtjes op de grond belandt. Dan komt er een camper het shot ingereden die met hoge snelheid over de weg rijdt. Er wordt ge- cut naar een long shot van binnen in de camper. We zien een man achter het stuur zitten met een gasmasker op. Op de bijrijder zitplaats zit ook een man met een gasmasker op, maar die lijkt buitenwesten te zijn. Als hij zich omdraait in zijn stoel zien we een point- of- view shot van twee levenloze lichamen op de vloer van de camper, waarbij de toeschouwer vanuit Walters' perspectief kijkt. Er volgen een aantal shots die intern gefocaliseerd worden via Walter. Hij kijkt van over zijn schouder terug op de weg. Handheld cameravoering benadrukt het feit dat de toeschouwer vanuit Walters' perspectief meekijkt, wat evident wordt door het schokkende beeld. Deze persoon rijdt op hoge snelheid over een zandweg, en daarbij komt dat hij klaarblijkelijk drie bewusteloze lichamen in de camper heeft. Het feit dat hij

²⁸ Victor H. Brombert, *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980* (Chicago: University of Chicago Press, 1999): 2.

een gasmasker op heeft voorspelt ook niks goeds. Er wordt op een gegeven moment ge- cut naar een shot dat het duidelijkst de subjectieve toegang van de toeschouwer tot Walter weergeeft: een point- of- view shot door een gasmasker dat duidelijk laat zien hoe weinig zicht Walter op dat moment heeft (Figuur 1). Dit is logischerwijs dan ook de reden dat hij in het shot daarna de camper in een greppel rijdt. Nadat hij de camper crasht, krijgen we als toeschouwer door middel van de videoboodschap die hij inspreekt pas te horen wie hij is. We zien de boodschap zoals de mensen die de camera vinden hem te zien zullen krijgen. Maar het geeft geen informatie over de context van de situatie, en de reden waarom hij in die camper zit. Op deze manier wordt, door belangrijke narratieve informatie te weerhouden, aangezet tot speculatie bij de toeschouwer, en tegelijkertijd zijn of haar aandacht gestuurd. Door focalisatie als narratieve strategie te gebruiken hebben de makers van de show de toeschouwer al verbonden aan Walter, ook al hebben we minimale informatie over hem. Het is nog niet duidelijk hoe hij in de hachelijke situatie terecht is gekomen. Wel heeft de toeschouwer deze situatie met Walter samen doorgemaakt, waardoor er al een band tussen beiden tot stand is gekomen.

Na de begintitels wordt er overgeschakeld naar een shot van een huis met het onderschrift 'Three Weeks Earlier' waardoor duidelijk wordt dat de eerste scène een flashforward was. Walter wordt vanaf dit moment opnieuw geïntroduceerd aan het publiek. Binnen de eerste 15 minuten weten we dat hij een vader en echtgenoot is, en dat hij met zijn gezin samenwoont. Dit wordt evident door een shot van een bed waarin een blonde vrouw ligt te slapen. De camera verschuift vervolgens naar Walter die naast haar ligt. In de volgende scène, waarin Walter en zijn vrouw aan het ontbijt zitten, wordt evident dat Walter een gehandicapte zoon heeft. Deze loopt met behulp van krukken en heeft klaarblijkelijk een probleem met spreken. In de volgende scène komen we erachter dat hij leraar scheikunde is op een middelbare school. In de klas geeft Walter met een zekere mate van enthousiasme les. De toon van zijn stem is aangenaam en vriendelijk, en het lijkt alsof Walter met plezier les geeft. Shots van docent Walter worden afgewisseld door shots van een ongeïnteresseerde klas die niet zo geboeid lijken door Walters' les. Uit een eerdere scène weten we echter dat Walter heeft bijgedragen aan een scheikundig onderzoek dat een Nobelprijs heeft gewonnen. Dit werd evident door een shot van een plaque aan de muur in Walters' huis. Deze informatie wijst uit dat Walter dus een scheikundige van hoog niveau moet zijn. Het feit dat hij ongeïnteresseerde middelbare scholieren les geeft is dus bewijs dat er iets mis is gegaan in zijn carrière.

In de volgende scène wordt evident dat Walter een tweede baan heeft bij een autowasstraat. Hij werkt hier achter de kassa. Zijn baas Bogdan laat hem weten dat hij een dienst moet over nemen van een van zijn collega's. Walter zal auto's moeten wassen, een taak die hij,

kijkende naar zijn reactie, vervelend vindt. Er wordt ge- cut naar een shot waarin Walter een sportwagen aan het wassen is. Hij zit op zijn knieën te schrobben. Het blijkt dat deze sportwagen van een van zijn studenten is: dezelfde student waar hij eerder een aanvaring mee had in de klas. De student en zijn vriendin lachen Walter uit. Van Walters' gezichtsuitdrukking is zowel afschuw als schaamte af te lezen. Uit dit shot kan worden opgemaakt dat Walter zich vernederd voelt in deze situatie. Daarnaast kan uit deze scène ook worden begrepen dat het waarschijnlijk niet zo goed gaat met de familie White financieel gezien.

Wanneer Walter in de volgende scène thuiskomt, wordt hij verrast door zijn familie met een feestje voor zijn verjaardag. Op dit feestje worden de personages Hank en Marie geïntroduceerd. Marie is Skylers' zus en getrouwd met Hank. Hank is dus Walters' zwager, maar ook een DEA agent bij de lokale politie. Hank wordt neergezet als een zeer masculien personage: hij heeft is welbespraakt, heeft een brede lichaamsbouw, een kale kop, en de eerste keer dat het publiek hem ziet is hij omstanders aan het uitleggen hoe zijn pistool werkt. Op deze manier staat Hank een sterk contrast met Walter, die in voorgaande scènes juist werd neergezet als een tragisch, sneu figuur. Op dit moment in de aflevering zijn het merendeel van de belangrijkste personages geïntroduceerd.

Wat ik met deze korte analyse heb willen aantonen zijn twee dingen. Als wordt gekeken naar Bromberts definitie van de antiheld wordt eigenlijk duidelijk dat Walter White alle kenmerken bezit. De makers van de show hebben door middel van audiovisuele middelen en narratieve strategieën Walter neergezet als een antiheld. Zij hebben Walter neergezet als een tragisch, sneu personage. Walters karakteristieke antiheld- eigenschappen kunnen bij de toeschouwer een gevoel van sympathie opwekken, of een gevoel van medeleven. Allegiance, en dus betrokkenheid, kan hier dus ontstaan uit een gevoel van medeleven of sympathie voor Walter. Wat hiermee wordt bedoel is dat betrokkenheid hier niet ontstaat door de morele goedkeuring van Walters handelingen, maar door de morele goedkeuring van Walters karaktereigenschappen. In dit geval kan de toeschouwer sympathie voor Walter voelen omdat hij wordt neergezet als de 'underdog' vergeleken met de andere personages die constant over hem heen lopen. De allegiance wordt nog meer versterkt doordat *attachment* voornamelijk bij Walter blijft, waardoor de toeschouwer constant met hem op één lijn blijft. Hierdoor wordt de verbintenis met hem sterker dan met de andere personages.

Wat verder duidelijk wordt uit deze analyse zijn Walters beweegredenen om mogelijk het criminele pad op te gaan: hij voelt zich niet gelukkig en hij heeft financiële problemen. Daarbij komt dat zijn scheikundige capaciteiten niet tot hun recht komen. Zelfs in de pilotaflevering wordt al het fundament gelegd voor Walters transformatie in zijn alter ego Heisenberg.

5. De Diagnose

Een cruciaal moment in de transformatie van Walter is het moment waarin hij te horen krijgt dat hij longkanker heeft. Walter is tijdens zijn werk bij de wasserette flauwgevallen, waarna hij in een ambulance naar het ziekenhuis wordt vervoerd. Al in de ambulance wordt duidelijk dat er iets niet goed is aan de gezondheid van Walter. Er wordt ge- cut naar een medium close up van Walter. Het is op het eerste gezicht niet precies duidelijk waar hij op of in ligt, maar door een tikkend geluid kan worden opgemaakt dat het een apparaat is. De doorsnee toeschouwer kan al opmaken dat dit een machine is die een MRI scan uitvoert. Dit shot wordt gevolgd door een tilt shot van een bureau naar het gezicht van Walter. Zijn blik is ergens op gefixeerd. Off screen is een dialoog te horen die wordt overstemd door een hele distinctieve hoge 'piep'. Dit shot wordt gevolgd door een point of view shot van Walt. Dit shot toont een extreme close up waarin de mond van een tot nu toe onbekend persoon te zien is. Deze persoon is wat aan het vertellen, waarschijnlijk tegen Walter. De scène wordt dus intern gefocaliseerd via Walter. De toeschouwer kijkt vanuit Walters' ogen, en hoort wat hij hoort. Het overheersende 'piep' geluid blijkt zich af te spelen in Walters' hoofd, iets waar de personages in de narratieve wereld geen weet van hebben. Dit versterkt de band tussen de toeschouwer en Walter. Walters' blik gaat naar onder, en we zien nu dat er een gele vlek op de witte jas van de persoon zit (Figuur 2). De man die tegen Walt aan het praten is zal hoogstwaarschijnlijk een dokter zijn. Dit wordt bevestigd wanneer er in het shot de vraag "Mr. White?" komt. Het hoge 'piep' geluid ebt weg alsof Walt wakker wordt geschud door de vraag. Er wordt nu ge- cut naar een medium close up van Walt, gevolgd door een eye-line shot van de dokter die tegen hem aan het praten is. De dokter vraagt of Walter de situatie begrijpt: Hij heeft fase 3 terminale longkanker en zal ondanks chemokuur nog maximaal twee jaar te leven hebben.

Deze scène is voor dit onderzoek belangrijk omdat de scène voor een deel intern wordt gefocaliseerd via Walter. Het nieuws dat Walter fase 3 longkanker heeft maakt de toeschouwer mee van binnenin Walters' hoofd. Dit kwam het nadrukkelijkst naar voren door het hoge 'piep' geluid dat te horen was. Een intiemere band met Walt op dit moment kunnen we bijna niet krijgen. De toeschouwer is in deze scène beperkt tot het krijgen van narratieve informatie via Walter. De piep zorgt er echter voor dat wij niet horen wat de dokter zegt. Pas wanneer Walter herhaalt wat de dokter heeft gezegd snappen we de situatie, en wordt de mogelijkheid gecreëerd om dezelfde emoties en shock te voelen als Walter. Dit omdat we gedurende het grootste deel van de scène in zijn hoofd zaten. Op dit moment in de serie kan er bij de toeschouwer allegiance gevormd worden met Walter. De reden hiervoor is niet dat de toeschouwer een morele evaluatie over Walter doet, maar eerder dat er medelijden voor hem kan worden gevoeld. De sympathie voor hem ontstaat uit medelijden, en komt voort uit de manier waarop de makers narratieve informatie hebben verstrekt:

hij is niet gelukkig, heeft financiële problemen, een gehandicapte zoon en maakt bovendien een nogal slappe indruk. Hij wordt zeker niet neergezet als de crimineel. Wat nog belangrijker is: omdat zo vroeg in de serie al allegiance met Walter tot stand kan komen, is het later in de serie makkelijker om hem eventuele verwerpelijke daden te vergeven. Walters' diagnose stelt hem in staat het criminele pad op te gaan. Hij weet dat hij binnen een aantal jaren dood is, waardoor hij niet met consequenties van zijn daden hoeft te leven. Daarbij komt dat Walter dit pad op gaat voor zijn familie, niet uit eigen belang. Hij wil zorgen voor financiële zekerheid voor zijn familie. Dit is gedurende de eerste twee seizoenen de context van zijn handelingen. Walters' doel kan op die manier de middelen rechtvaardigen.

6. Jane

Naarmate het verhaal vordert wordt de focalisatie steeds complexer en moeilijker voor de toeschouwer omdat steeds meer moreel verwerpelijke gebeurtenissen via Walter worden gefocaliseerd. Een goed voorbeeld hiervan is de dood van Jane in de aflevering 'Phoenix' in seizoen 2. Deze scène is cruciaal voor de show omdat het niet alleen andere belangrijke narratieve gebeurtenissen in werking stelt, maar bovendien een belangrijk keerpunt is in Walters transformatie. Op dit punt in de serie is het niet de eerste keer dat de toeschouwer Walter iets moreel verwerpelijks ziet doen, maar in deze scene hebben zijn handelingen voor het eerst effect op de levens van andere personages waar de toeschouwer gedurende de serie een band mee vormt. In dit geval het leven van Jesse.

De scène wordt zowel intern als extern gefocaliseerd via Walter. Wanneer Walter bij zijn partner aan huis langs gaat en via de achterdeur binnenkomt in zijn slaapkamer is een long shot te zien waarin Jesse en zijn vriendin Jane op bed liggen. Dit is een point-of-view shot van Walt, hetgeen wordt benadrukt door de handheld cameravoering. Doordat dit shot intern gefocaliseerd wordt via Walter heeft de toeschouwer *subjective access* tot hem gekregen, en is op één lijn met hem gebracht. Voor de rest van de scène ligt *spatio-temporal attachment* bij Walter; we volgen alleen hem en zijn als toeschouwer beperkt tot wat hij ziet. Walter loopt naar het bed en eenmaal daar aangekomen vindt hij op het nachtkastje een spuit. Door kennis van eerdere narratieve gebeurtenissen kan hier uit worden afgeleid dat Jesse en Jane heroïne hebben gebruikt. Aan Walters reactie te zien snapt hij dit ook: van zijn gezichtsuitdrukking is af te lezen dat hij zowel teleurgesteld als verafschuwd is. Door de heroïne zijn Jesse en Jane in een diepe slaap terecht gekomen. Walter probeert Jesse wakker te schudden, maar door deze actie rolt Jane op haar rug. Jane begint vervolgens over te geven; iets waar ze Jesse eerder in de aflevering voor waarschuwde. Walters eerste

reactie is haar te helpen, en wanneer hij om het bed loopt om dit te doen krijgen we een shot vanuit Walters point of view; de focalisatie verschuift nu van extern naar intern. Wanneer Walter naar haar kant van het bed toeloopt wordt in eerste instantie verwacht dat Walter haar gaat helpen. Hij zegt immers ook “No, No, No”; de drie enige woorden die worden gezegd in de scène. Een close up van zijn gezicht laat echter zien dat hij zich bedenkt. Op deze manier is deze scène een goed voorbeeld van externe focalisatie, omdat de toeschouwer, door middel van kennis van eerdere narratieve gebeurtenissen, Walters denkproces in deze situatie kan achterhalen zonder dat hij een woord zegt. De toeschouwer weet dat de relatie van Jesse en Jane een probleem was voor Walter, niet alleen door de slechte invloed die Jane op Jesse had, maar ook omdat Jane Walter chanteerde. Door de dood van Jane zal Walter Jesse weer voor zichzelf krijgen. Terwijl Jane stikt blijft de camera met een close up op Walters gezicht gericht. Op deze manier kunnen we zijn gezichtsuitdrukkingen interpreteren en zijn denkproces achterhalen. Van zijn gezichtsuitdrukkingen kunnen we aflezen dat Walter aan het bedenken is wat hij moet doen (Figuur 3.1). Ondanks het feit dat Walter en Jane relatie problematisch is verwacht de toeschouwer niet dat Walt haar zomaar laat sterven. Voordat hij zich heeft bedacht is het al te laat en is ze gestikt. Uiteindelijk doet Walter er niets aan om Jane te redden en is hij om die reden deels verantwoordelijk voor haar dood. De scène eindigt met een shot van Jane’s hoofd waarin haar ogen naar Walt draaien net voordat ze sterft (Figuur 3.2). Dit shot is weer een point of view shot van Walt. Doordat dit shot intern gefocaliseerd is via Walter krijgt de toeschouwer weer *subjective access* tot hem. Op deze manier lijkt het net alsof Jane de toeschouwer zelf aankijkt, en dat maakt het moment nog intiëmer en intenser. Dit point of view shot wordt gevolgd door een close up van Walters gezicht. Hij staat naast Jane’s lichaam en in een close-up van zijn gezicht is te zien dat er tranen in zijn ogen komen (Figuur 3.3). Dit shot is essentieel voor onze morele evaluatie van Walter. Ondanks het feit dat hij een bewuste keuze heeft gemaakt om haar te laten sterven is hij nog steeds geschokt en aangedaan door haar dood.

Deze scène is belangrijk omdat het een goed voorbeeld is van een narratieve gebeurtenis waarbij niet alleen de moraliteit van Walter, maar ook die van de toeschouwer op de proef wordt gesteld. Vroeg in de serie heeft zich de mogelijkheid voor gedaan allegiance te vormen met Walter. Deze allegiance komt voort uit de morele evaluatie van Walter, en is ontstaan in eerdere afleveringen. Omdat vroeg in de serie de mogelijkheid zich heeft voor gedaan om Walter moreel goed te keuren en sympathie voor hem te voelen, is het makkelijker voor de toeschouwer om hem zijn immorele handelingen te vergeven. Het is op dit punt zeker niet de eerste keer dat er moreel verwerpelijke gebeurtenissen worden gefocaliseerd via Walter, maar dit keer wordt de moraliteit van de toeschouwer zwaarder getest. In de scene gebeurt iets wat de (doorsnee) toeschouwer waarschijnlijk niet verwacht: ondanks dat Walter Jane wil gaan helpen doet hij dit niet. Walters’

intentie om te helpen is een handeling die voor velen erg aannemelijk is in die situatie. De toeschouwer weet echter ook dat, in het geval dat Jane sterft, Walters' problemen opgelost zijn. Maar wanneer Walter uiteindelijk niks doet, en Jane door deze beslissing laat sterven, keurt de toeschouwer deze handeling toch moreel af. Omdat deze scène intern en extern werd gefocaliseerd via Walter zijn we op één lijn met hem gekomen. Als toeschouwer hebben we een bepaalde mate van toegang tot zijn ervaring van de situatie: we zien wat hij ziet, maar niet wat hij voelt. We moeten afleiden wat hij voelt door zijn gezichtsuitdrukkingen te interpreteren. De subjectieve toegang die we tot hem krijgen wordt beperkt tot point- of- view shots vanuit zijn perspectief. Daardoor zien we hetzelfde als hij ziet, en zien we vervolgens dat hij moet huilen. We weten echter niet wat er in hem omgaat of hoe hij zich voelt op dat cruciale moment. In de diagnose scène die in paragraaf 5 werd geanalyseerd was dit bijvoorbeeld wel het geval. Het hoge 'piep' geluid dat in Walters hoofd speelde gaf aan hoe hij zich op dat moment voelde: verslagen en/of verdoofd. Doordat onze subjectieve toegang tot Walter hier veel groter was, was onze allegiance met hem veel sterker, en onze betrokkenheid groter.

Deze scène laat zien dat Walter iemand laat sterven, niet uit noodzaak maar uit persoonlijke redenen. Walter had haar kunnen redden, maar omdat Jane een problematische factor in zijn leven was, was het gunstiger om haar te laten sterven. Het feit dat Walter moet huilen, en dus overduidelijk is aangedaan door de situatie, laat zien dat hij toch nog steeds een moreel persoon is waarmee de toeschouwer zich kan identificeren. Het wordt echter steeds moeilijker voor de toeschouwer Walter zijn daden te vergeven, en steeds makkelijker om hem onsympathiek te vinden. De betrokkenheid van de toeschouwer kan er voor zorgen dat ook diens moraliteit worden getest. Het kan namelijk zo zijn dat de toeschouwer aan de ene kant Walter verafschuwd door zijn handelen, of beter gezegd: zijn niet handelen. Aan de andere kant kan de toeschouwer ook een gevoel van opluchting voelen omdat Walters problemen op deze manier (voorlopig) zijn opgelost. In het laatste geval vergeeft de toeschouwer Walter zijn daad. Het wordt op die manier niet alleen een morele evaluatie van Walter, maar ook van de toeschouwer zelf. Naarmate Walter in het verhaal transformeert wordt de focalisatie steeds complexer en moeilijker voor de toeschouwer.

Wat de analyse van deze scène verder heeft aangetoond is dat Walters transformatie van invloed is op de mate van betrokkenheid van de toeschouwer. Walter verandert in een steeds verderfelijker, immoreel persoon, en naarmate dit gebeurt krijgt de toeschouwer minder toegang tot zijn gevoelens en gedachten. Om deze reden is er in deze scène een breuk in onze allegiance, en dus betrokkenheid, met hem te zien. Onze betrokkenheid met hem komt voort uit een sterke allegiance die we met hem hebben gevormd in eerdere afleveringen toen hij werd neergezet als een moreel persoon die af en toe immorele handelingen doet. Deze handelingen kan de toeschouwer

hem vergeven omdat hij ze doet uit de noodzaak voor zijn gezin te zorgen. Het laten sterven van Jane kan, kijkende naar de rode lijn van het onderzoek, gezien worden als een overwinning voor Heisenberg en een nederlaag voor Walter White. Het feit dat van Walter zijn gezicht af te lezen is dat hij in twijfel is laat echter zien dat Walter White alsnog de overhand heeft over Heisenberg, en zijn tranen laten ons zien dat hij alsnog een moreel persoon is. Om deze reden kan de toeschouwer hem alsnog moreel goed keuren. De morele goedkeuring van Walter door de toeschouwer is essentieel voor de betrokkenheid met hem. De betrokkenheid wordt in deze scène echter minder omdat de subjectieve toegang die de toeschouwer tot hem heeft minder is vergeleken met eerdere afleveringen. Naarmate Walter transformeert wordt de betrokkenheid van de toeschouwer met hem dus minder.

7. Heisenberg: Kingpin, Murderer & Cooker

Uit het vorige hoofdstuk is gebleken dat Walters' transformatie van invloed is op de mate van betrokkenheid van de toeschouwer. De reden dat de toeschouwer zich in de eerste twee seizoenen betrokken kan blijven voelen met Walter is omdat hij als personage genoeg verlossende kwaliteiten bezit. Hij handelt vaak op een manier die voor de toeschouwer moreel verwerpelijk is, maar doet dit om een rechtvaardige reden: hij handelt uit liefde en bezorgdheid voor zijn gezin. Daarbij komt dat hij nooit een crimineel zou zijn geworden als hij niet wist dat hij binnen 2 à 3 jaar zou sterven. Zijn beweegredenen kunnen de toeschouwer er toe zetten hem toch moreel goed te keuren, ondanks dat hij een crimineel is. Van deze sympathieke Walter White is in latere seizoenen echter steeds minder te zien. Dit wordt evident in de seizoenen 4 en 5.

De makers van de show lijken in deze laatste seizoenen steeds minder bezorgd over het neerzetten van Walter als een sympathie personage. Walters' transformatie van sympathieke familieman in seizoen 1 naar criminele drugsbaron is aan het einde van seizoen 4 compleet. Apart van het feit dat Walter gedurende de seizoenen 3 en 4 steeds minder moeite heeft met het ombrengen van mensen die hem in weg staan, maken de makers van de show opzettelijk gebruik van narratieve strategieën om betrokkenheid van de toeschouwer met Walter te verminderen. Een goed voorbeeld hiervan is een scène uit de aflevering 'End Times' uit seizoen 4. Op dit punt in de serie heeft Walter al meerdere malen vermoord of laten moorden om zijn doel - geld verdienen in de meth business te bereiken. De scène speelt zich thuis af bij Walter. Jesse is er achter gekomen dat Brock, het zoontje van zijn vriendin Andrea, is vergiftigd. Hij verdenkt Walter ervan dit gedaan te hebben door middel van ricin, en wil hem hiermee confronteren. De gemoederen tussen Walter en zijn voormalige baas Gus Fring zijn echter hoog opgelopen. Walter is ervan overtuigd dat Gus iemand

langs zal sturen om hem te vermoorden, maar wanneer Walter de bel hoort en ziet dat het Jesse is die voor de deur staat maakt hij toch open. De compositie van deze scène legt de nadruk op de manier waarop de voormalige partners uit elkaar zijn gegroeid: telkens als Jesse en Walter samen in beeld zijn is er een kloof tussen beiden te zien (Figuur 4.1). Deze kloof kan in dit geval ook de kloof symboliseren die is ontstaan tussen de toeschouwer en Walter. Dit zal aan de hand van de analyse duidelijk worden. In de scène krijgt de toeschouwer voornamelijk informatie door de conversatie tussen Walter en Jesse. Attachment verschuift tussen Walter en Jesse, en we worden via externe focalisatie op één lijn gebracht met beiden. Door de scène heen zijn verschillende reactieshots van Walter te zien die vanuit Jesse's standpunt zijn genomen (Figuur 4.2). Net als in de scène in 'Phoenix' kan de toeschouwer deze shots interpreteren, en op die manier trachten Walters denkproces te achterhalen. In deze scène is dit echter niet het geval. Er is in deze scène echter subjectieve toegang tot Walter. Dit is iets wat geleidelijk aan minder is geworden naarmate Walter transformeert. Het feit dat er minder toegang is tot Walter maakt het moeilijker voor de toeschouwer om Walters' gedachtes en handelingen te begrijpen. Daardoor wordt het moeilijker om allegiance met hem te vormen. In de aflevering 'Phoenix' die in hoofdstuk 3 behandeld werd had de toeschouwer toegang tot Walters' subjectieve gemoedstoestand. Deze band gaf de toeschouwer de mogelijkheid Walters' handeling te begrijpen en hem moreel te evalueren. Ook al was Walters' beslissing Jane te laten sterven voor de toeschouwer moreel verwerpelijk, dan nog was er bij de toeschouwer de mogelijkheid de context van deze handeling te begrijpen en hem op die manier niet volledig af te keuren. Deze band wordt in latere seizoenen steeds minder gevormd. Twee observaties kunnen worden gedaan om deze aanname te verduidelijken.

Eerder werd al opgemerkt dat uit de compositie van de shots in de scène uit 'End Times' bleek dat Jesse en Walter uit elkaar waren gegroeid. Ik stel dat deze observatie ook symboliseert dat de toeschouwer en Walter uit elkaar zijn gegroeid. Het feit dat het moeilijk voor de toeschouwer is Walters' denkproces in de scène te achterhalen verifieert dit. In eerdere seizoenen was er vaker subjectieve toegang tot Walter. Niet alleen werd er een emotionele band geschept tussen Walter en toeschouwer, deze band zorgde voor een mate van vertrouwen: vertrouwen in de zin dat de toeschouwer weet wat Walter denkt en snapt waarom hij op een bepaalde manier handelt. Dit vertrouwen is dus, kijkende naar Smith, wat ervoor zorgt dat allegiance met hem tot stand komt. Het feit dat de toeschouwer steeds meer moeite krijgt met het achterhalen van Walters' denkproces komt voort uit het verlies van dit vertrouwen op hem. Jesse beschuldigt Walter ervan een kind te hebben vergiftigd. Van zijn gezichtsuitdrukkingen is af te lezen dat Walter oprecht geen idee heeft waar Jesse het over heeft, en hij is oprecht geschokt door de beschuldiging dat hij een kind zou vergiftigen. Walter heeft op dit moment in het verhaal echter zoveel verwerpelijke dingen gedaan,

en zo vaak gelogen, dat het voor de toeschouwer moeilijk kan zijn hem te geloven. De manier waarop de makers narratieve informatie aan de toeschouwer verstrekken helpt bij de totstandkoming van deze vertrouwensbreuk: het vergiftigen van Brock gebeurt off screen, en pas in de laatste aflevering van seizoen 4 wordt duidelijk dat het inderdaad Walter was die Brock vergiftigde. Nadat Jesse erachter komt dat Brock vergiftigd werd door een voorkomende plant 'Lily of the Valley' gaan we er eigenlijk vanuit dat het een ongeluk was. Een shot aan het einde van de aflevering laat echter zien dat de plant bij Walter thuis in de tuin staat. Het was dus toch Walter die Brock vergiftigde. Deze narratieve informatie wordt tot het laatst van het seizoen van de toeschouwer weerhouden. Wat er dus gebeurt, is dat de toeschouwer na de confrontatie tussen Walter en Jesse weer vertrouwen krijgt in Walter, en dus allegiance met hem kan blijven vormen. Uiteindelijk weten Jesse en Walter samen Gus Fring uit de weg te ruimen. Hun relatie wordt hersteld door hun gezamenlijke vijand. Wanneer dus uiteindelijk blijkt dat het toch Walter was die de kleine Brock vergiftigde kan het zo zijn de toeschouwer zich bedrogen voelt, precies om de reden dat zij hun vertrouwen hadden hersteld in Walter. Ondanks dat het evident is geworden dat Walter aan het transformeren is in een verderfelijk personage, verwacht toeschouwer waarschijnlijk niet dat Walter een kind zou vergiftigen. Doordat de makers van de show aan het einde van seizoen 4 pas onthullen dat hij dit wel heeft gedaan wordt de toeschouwers' eigen moraliteit weer onder vuur gelegd. Deze onthulling maakt namelijk duidelijk dat Walter niet alleen tegen Jesse heeft gelogen, maar ook tegen de toeschouwer. In de eerste twee seizoenen was er veel meer toegang tot Walter, waardoor we veel beter op de hoogte waren van wat er in hem omging en waarom hij bepaalde handelingen verrichtte. Doordat we geen kennis hebben vernomen van het vergiftigen van Brock in het *narrative*, kan dit alleen nog maar de mate van afkeer verhogen wanneer we te weten komen dat het toch Walter was. Wat hieruit duidelijk moet worden is dat, als wordt gekeken naar Smiths theorie, het zo kan zijn dat allegiance met Walter wegvalt omdat het niet meer mogelijk is voor de toeschouwer hem moreel goed te keuren. Wanneer de allegiance wegvalt, valt de betrokkenheid met Walter ook weg. Daarbij komt dat onze allegiance kan verschuiven naar Jesse, die door Walters handelingen veel sympathieker wordt voor toeschouwer, en die zich op die manier betrokken voelt met Jesse in plaats van Walter.

Walters' transformatie wordt door de makers van de show ingezet als narratieve strategie. Wat uit deze analyse duidelijk is geworden is dat naarmate het *narrative* vordert, en Walter steeds verder transformeert in Heisenberg, het steeds moeilijker wordt voor de toeschouwer om zich betrokken met hem te voelen. Dit komt omdat de makers niet alleen steeds minder subjectieve toegang tot hem geven, maar ook opzettelijk informatie weerhouden waardoor er een gevoel van wantrouwen wordt gecreëerd. De toeschouwer wordt constant geforceerd Walter moreel te

evalueren. Doordat er echter steeds minder subjectieve toegang tot hem wordt gegeven wordt het steeds moeilijker een moreel oordeel over hem te vellen. Wanneer de toegang tot hem wegvalt heeft de toeschouwer geen toegang meer tot de context van zijn daden. Ondanks dat de toeschouwer op één lijn met hem gebracht blijft worden is het niet meer mogelijk allegiance, en dus betrokkenheid, met hem te vormen. In deze scène kan het dus zo zijn dat de toeschouwer Walter moreel afkeurt, waardoor in dat geval de betrokkenheid wegvalt. Wat wordt bedoeld met het gevoel van wantrouwen dat door Walter wordt gecreëerd is dat, ondanks dat de makers de toeschouwer door middel van externe focalisatie met Walter op één lijn brengen, de toeschouwer niet in staat is hem moreel goed of af te keuren. De toeschouwer weet, doordat de makers subjectieve toegang weerhouden, niet meer wat er in Walter omgaat en is niet meer op de hoogte van zijn plannen. Daarbij komt dat hij zoveel heeft gelogen en bedrogen dat het zo kan zijn dat het voor de toeschouwer ook moeilijk is Walter nog te vertrouwen. Het wegvallen van de betrokkenheid komt voort uit een wantrouwen voor Walter, die zich heeft getransformeerd in Heisenberg.

8. Conclusie

In de inleiding van dit onderzoek werd de aanname geproblematiseerd dat identificatieprocessen bij de toeschouwer vaak uit gaan van sympathie. Met deze aanname wordt bedoeld dat toeschouwers zich kunnen identificeren met een personage wanneer ze sympathie voor dit personage voelen. De vraag die in de inleiding terecht werd geproblematiseerd was hoe de doorsnee toeschouwer sympathie kan voelen voor een verderfelijk, immoreel personage als Walter White. Voor dit onderzoek heb ik het begrip 'identificatie' geformuleerd als betrokkenheid. Met behulp van Murray Smiths structure of sympathy model heb ik getracht te onderzoeken hoe een toeschouwer van de serie *BREAKING BAD* betrokken kan raken met het personage Walter White, welke narratieve strategieën en audiovisuele middelen de makers gebruiken om deze betrokkenheid tot stand te laten komen, en of Walters transformatie van *suburban familyman* naar *drug kinpin* ook gepaard gaat met een verandering in de inzet van deze middelen.

De bevindingen die ik in mijn onderzoek heb gedaan wijzen uit dat de serie *BREAKING BAD* een *narrative* is waarin de toeschouwer vroeg in het verhaal op één lijn worden gebracht met het hoofdpersoonage, en waarbij een sterke allegiance met dit personage wordt gevormd. Dit personage handelt vervolgens steeds meer op manieren die voor de toeschouwer moreel verwerpelijk zijn. Dit betekent dat terwijl in het begin van de serie de toeschouwer wordt aangemoedigd een allegiance te vormen met Walter, deze allegiance in de loop van het verhaal steeds vaker onder druk komt te staan. In het begin van de show is het waarschijnlijk dat toeschouwers allegiance vormen met Walter omdat ze nauw met hem op één lijn worden gebracht, subjectieve toegang tot zijn gedachten en gevoelens hebben, en de context/motivatie van zijn acties begrijpen. Gedurende de serie worden we echter met meerdere personages op één lijn gebracht, en krijgen we steeds minder subjectieve toegang tot Walters denkproces waardoor onze morele evaluatie constant verandert. Naarmate Walter transformeert in zijn alter-ego Heisenberg wordt de allegiance/betrokkenheid met hem steeds minder sterk. Ondertussen is te zien dat voor het personage Jesse het tegenovergestelde waar is: later in de show worden we vaker en nauwer met hem op één lijn gebracht en krijgen we meer subjectieve toegang tot hem. In contrast wordt het steeds moeilijker om in latere seizoenen sympathie te voelen voor Walter die constant andere personages bedriegt en vermoordt, terwijl het *narrative* de toeschouwer steeds minder subjectieve toegang tot hem geeft. Deze subjectieve toegang is een vereiste voor het vormen van allegiance. Wat dan te zien is, is dat de allegiance met Walter steeds meer wegvalt en verschuift naar Jesse. Dit bleek bijvoorbeeld uit de analyse van de scène uit de aflevering 'End Times'.

De makers hebben dus de kijker langzaam 'vervreemdt' van Walter. De vraag is nu of dit

proces zich ook daadwerkelijk bij de toeschouwer heeft voorgedaan. In hoeverre voelt een toeschouwer zich betrokken bij een personage wanneer h/zij dit personage moreel goedkeurt? En als een toeschouwer niet meer in staat is een moreel oordeel te vellen omdat er te weinig of geen toegang is tot het personage voelt hij dan ook daadwerkelijk geen betrokkenheid meer? Op basis van dit onderzoek is het nog niet mogelijk een antwoord te geven op Murray's stelling dat sympathie noodzakelijk is voor identificatieprocessen. De hype omtrent BREAKING BAD en de ophef over het sympathieke maar moreel verwerpelijke personage Walter White doet vermoeden dat er toch toeschouwers zijn die met hem meeleven en zich betrokken bij hem voelen. Ondanks dat de makers daar steeds minder mogelijkheden voor geven zoals ik heb laten zien.

Het onderzoek dat ik heb gedaan was slechts een karakterstudie van één personage. Voor verder onderzoek zou het *structure of sympathy* model van Smith toegepast kunnen worden op meerdere personages uit BREAKING BAD. Daarnaast zou er een vergelijkend onderzoek gedaan kunnen worden waarbij Walter White naast andere televisie antihelden wordt gezet.

Literatuurlijst

Allrath, Gaby en Marion Gymnich, eds. *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

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

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

Brombert, Victor H. *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature, 1830-1980*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Donnelly, Ashley M. *Renegade Hero or Faux Rogue: The Secret Traditionalism of Television Bad Boys*. Jefferson: Macfarland & Company, Inc., 2014.

Raney, Arthur A. "The Role of Morality in Emotional Reactions to and Enjoyment of Media Entertainment." in *Journal of Media Psychology* (2011): 18-23.

Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Bijlagen

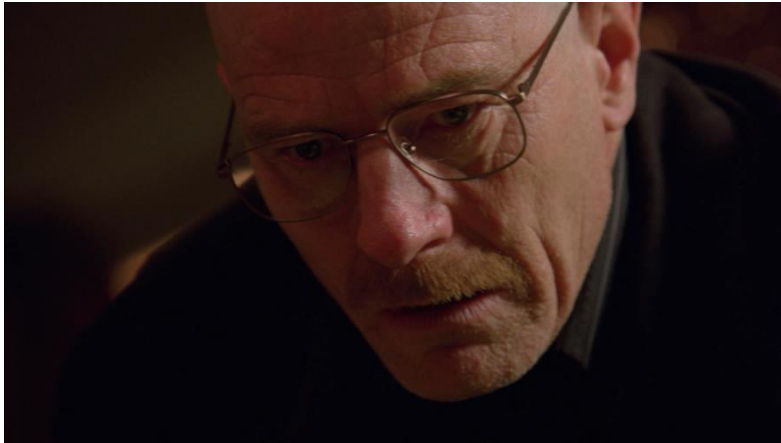
Screenshots



Figuur 1



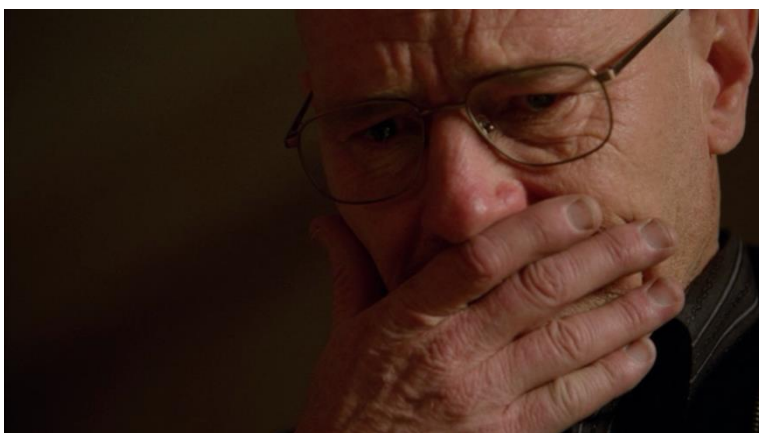
Figuur 2



Figuur 3.1



Figuur 3.2



Figuur 3.3



Figuur 4.1



Figuur 4.2