

PRISONERS

“Pray for the best, but prepare for the worst”

Een cognitieve analyse van de verschuiving van sympathie in de film *Prisoners*



Jeroen Witters (5699029)

Media en Cultuur

Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht

“Pray for the best, but prepare for the worst”

Een cognitieve analyse van de verschuiving van sympathie in de film Prisoners

Jeroen Witters (5699029)

Media en Cultuur

Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht

Begeleider: Ansje van Beusekom

Tweede lezer: Laura Copier

2017-2018

Blok 4

21 juni 2018

Abstract

In dit werkstuk zal aan de hand van de film *Prisoners* worden geanalyseerd op welke manier de verschillende componenten uit de *structure of sympathy* van Murray Smith worden vormgegeven. De film *Prisoners* bevat een aantal moralistisch complexe personages die de kijker uitnodigen tot het constant bijstellen van sympathie voor deze personages. De volgende onderzoeksvraag zal worden beantwoord: Op welke manier zorgen de filmische middelen voor een verlegging in de sympathie voor de verschillende personages in de film *Prisoners*? Het onderzoek richt zich daarbij vooral op de personages Keller Dover en Alex Jones. Voor de overige personages geldt dat zal worden gekeken of zij een soortgelijke ontwikkeling doormaken. Om de vraag te beantwoorden wordt gekeken naar de drie componenten van de *structure of sympathy*, achtereenvolgens: *recognition*, *alignment* en *allegiance*. De manier waarop deze componenten vorm krijgen zal worden geanalyseerd door te richten op de filmische middelen mise-en-scène, cameravoering, montage en geluid. De film is opgesplitst in een vijftal fragmenten die kenmerkend zijn voor de ontwikkeling van sympathie voor de personages. Uit de analyse blijkt dat de filmische middelen de constructie en dynamiek van *engagement* voor de twee personages ondersteunen. Daarnaast zal worden aangetoond dat de methode van Smith niet alleen bruikbaar is voor films met een moralistisch zwart-witte weergave van de personages, maar ook voor films waarin de moraliteit van personages ambigu is te noemen. Daarmee sluit het aan bij de nuance van Plantinga, die benoemt dat *allegiance* niet altijd gepaard gaat met sympathie. Tot slot poogt het onderzoek de dynamiek van Smith's *structure of sympathy* te tonen met behulp van een casus waarin deze dynamiek sterk aanwezig is.

Inhoudsopgave

Abstract	5
Inleiding	9
Wetenschappelijk debat	10
Theoretisch kader	12
Methode	14
Analyse	16
Fragment 1: Openingsscene	16
Fragment 2: Arrestatie van Alex Jones	18
Fragment 3: De ontvoering van Alex Jones	18
Fragment 4: Keller keert zich tegen zijn zoon	20
Fragment 5: De onthulling van Holly	21
Conclusie	22
Literatuurlijst	24
Bijlage 1 – Sequentieschema	25
Bijlage 2 – Fragmentatie	29
Bijlage 3 – Omschrijvingen personages	30
Bijlage 4 – Plagiaatverklaring	32

Inleiding

Wat zorgt ervoor dat een film een publiek ontroert? Een antwoord dat door veel film liefhebbers gegeven zal worden is ongetwijfeld wat veel kijkers zullen omschrijven als identificatie: het meevoelen met een personage in een film en het kunnen opwekken van sympathie en begrip voor de acties van het personage. In de recentere cognitieve filmtheorie wordt het concept *identificatie* als “vaag” en “ambigue” gezien.¹ Om die reden introduceert Murray Smith *engagement* als alternatief concept voor *identificatie*.² Volgens Smith wordt *engagement* opgebouwd vanuit verschillende componenten, die hij omschrijft in zijn *structure of sympathy*. Met dit model kan volgens Smith in kaart worden gebracht op welke manier de kijker sympathie opbouwt voor een personage. Daarom beschrijft hij in zijn model drie componenten: *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Deze componenten onderscheiden zich van elkaar door de manier waarop de kijker zich engageert met de personages. Waar *recognition* vooral gaat om het herkennen van een personage als zodanig, zorgt *alignment* ervoor dat de kijker ‘op één lijn komt te zitten’ met een personage en daardoor een beter begrip krijgt van het personage. Het niveau van *allegiance* wordt bereikt wanneer de kijker in staat is om een personage moreel te kunnen evalueren.

Een voorbeeld van een film waarin een duidelijk onderscheid te maken is tussen deze componenten is *Prisoners*.³ De film vertelt het verhaal over de gezinnen Dover en Birch. Wanneer de twee dochters uit de bevriende gezinnen plotseling verdwijnen, wijzen al gauw alle aanwijzingen van een ontvoering richting de zwakzinnige Alex Jones (Paul Dano). Wanneer deze aanwijzingen echter niet sterk genoeg blijken te zijn om Jones achter slot en grendel te krijgen, nemen vaders Keller Dover (Hugh Jackman) en Franklin Birch (Terrence Howard) het recht in eigen hand en ontvoeren zij Jones. Terwijl detective Loki (Jake Gyllenhaal) de zaak onderzoekt gaat Keller Dover steeds verder in zijn ondervragingen wat uiteindelijk zelfs leidt tot de marteling van Alex Jones.

Prisoners speelt constant met het inlevingsvermogen van de kijker. Dit wordt dan ook veelvuldig opgemerkt in recensies van de film.⁴ Zo schrijft recensent Bart Snoek dat de kijker zowel in de schoenen van “de in onzekerheid levende ouders [wordt] geplaatst” als dat Paul Dano in zijn rol van Jones met minimale dialogen zowel verdenking als sympathie op weet te wekken.⁵ Snoek slaat hiermee de spijker op zijn kop: waar de film in eerste instantie vooral sympathie opbouwt voor de onzekere ouders, lijkt er een verschuiving te ontstaan naar een zekere sympathie voor Jones. Dit zorgt ervoor dat je als kijker op het verkeerde been wordt gezet.

¹ Richard Rushton en Gary Bettinson, *What Is Film Theory?* (Maidenhead, England: Open University Press, 2010), 164.

² Murray Smith, “Altered States: Character and Emotional Response In the Cinema”, *Cinema Journal* 33, nr. 4 (1994): 34–56.

³ Denis Villeneuve, *Prisoners*, DVD (Belga Home Video, 2013).

⁴ Lou Lumenick, “Hugh Jackman Goes Vigilante in ‘Prisoners’”, *New York Post*, 19 september 2013, <https://nypost.com/2013/09/19/hugh-jackman-goes-vigilante-in-kidnap-thriller-prisoners/>; Mark Hughes, “Review: ‘Prisoners’ Doesn’t Just Entertain, It Matters”, *Forbes*, 18 september 2013, <https://www.forbes.com/sites/markhughes/2013/09/18/review-prisoners-doesnt-just-entertain-it-matters/>; Bart Snoek, “Recensie: Prisoners (2013)”, *Filmtotaal*, 18 september 2013, <https://www.filmtotaal.nl/recensie/8269>.

⁵ Snoek, “Recensie Prisoners”.

Met behulp van de *structure of sympathy* van Smith zal in dit onderzoek deze verschuiving nader onder de loep worden genomen. Daarbij wordt antwoord gegeven op de vraag: Op welke manier zorgen de filmische middelen voor een verlegging in de sympathie voor de verschillende personages in de film *Prisoners*? Om deze vraag te kunnen beantwoorden zijn er drie deelvragen opgesteld:

- Op welke manier is er sprake van *recognition* van Keller Dover en Alex Jones met betrekking tot *engagement* in *Prisoners*?
- Op welke manier is er sprake van *alignment* met Keller Dover en Alex Jones met betrekking tot *engagement* in *Prisoners*?
- Op welke manier is er sprake van *allegiance* voor Keller Dover en Alex Jones met betrekking tot *engagement* in *Prisoners*?

Door het beantwoorden van deze vragen kan er vervolgens worden gekeken of er een verschuiving optreedt in deze componenten en daarmee het *engagement*. Om het onderzoek scherp te houden zal in de analyse de focus liggen op Alex Jones en Keller Dover. Voor de overige personages geldt dat zal worden gekeken of zij een soortgelijke ontwikkeling ondergaan.

Tot op heden is er weinig vergelijkbaar onderzoek gedaan naar een verschuiving in sympathie tussen personages. Smith zelf gebruikt in zijn artikel "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema" een klassieke Hollywoodfilm (Hitchcock's *The Man Who Knew Too Much*) als casus om zijn *structure of sympathy* te illustreren.⁶ In deze film worden de personages erg zwart-wit weergegeven. In de film *Prisoners* zijn de personages echter veel complexer en worden er vragen opgeroepen met betrekking tot hun gedrag. Op deze manier wordt er een beroep gedaan op het moreel besef van de kijker.

Wetenschappelijk debat

Na de opkomst van de neoformalistische filmtheorie in de jaren 80 van de vorige eeuw, volgde al snel onder leiding van wetenschappers als Murray Smith en Joseph Anderson de cognitieve filmtheorie.⁷ In deze theorie wordt er vooral gekeken naar de cognitieve en emotionele processen die ontstaan bij de kijker tijdens het kijken naar een film.⁸ Door te kijken naar de interne werking van film en te letten op de *cues* die de kijker vanuit de film krijgt, borduurt de cognitieve filmtheorie voort op de neoformalistische filmtheorie. Ook in de neoformalistische filmtheorie wordt er gekeken naar de opbouw van *schemata* en de filmische middelen die *cues* geven om deze *schemata* te kunnen construeren. Zo schrijft neoformalist Kristin Thompson: "Neoformalism as an approach does offer a series of broad assumptions about how artworks are constructed and how they operate in cueing audience response."⁹ Hiermee bevestigt Thompson dat neoformalisme niet alleen kijkt naar de manier waarop een film is geconstrueerd, maar ook naar de manier waarop een film *cues* geeft naar het

⁶ Smith, "Altered States".

⁷ Rushton en Bettinson, *What Is Film Theory?*, 156.

⁸ Rushton en Bettinson, 156.

⁹ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 6.

publiek. De toeschouwer pakt deze *cues* op en start cognitieve en emotionele processen. De toeschouwer heeft hierdoor een actieve rol bij het kijken naar een film.

Door de belangrijke rol die is weggelegd voor de cognitieve en emotionele processen die bij de kijker spelen in de cognitieve filmtheorie, is er al snel een koppeling te maken naar de *identificatie* van de kijker met een personage. In de cognitieve filmtheorie wordt *identificatie* echter als een vaag en ambigue concept gezien, vooral omdat het wordt gebruikt als een “blanket term” die teveel processen omvat.¹⁰ Om het concept te verduidelijken, wordt er door Smith verschil gemaakt tussen *central imagining* en *acentral imagining*.¹¹ Smith ontleent deze concepten aan kunstfilosoof Richard Wollheim.¹² *Central imagining* gaat over het opwekken van empathie en het meevoelen met een personage. De kijker neemt de gevoelens die personages hebben over.¹³ Deze empathie ligt dicht bij *emotional contagion*, waarbij de kijker door de audiovisualiteit van het medium film de emoties van een personage letterlijk overneemt.¹⁴ Deze *emotional contagion* is afkomstig uit de *simulation theory*. Deze theorie beschrijft dat de kijker empathie krijgt voor een personage doordat de kijker de gedachten van een personage overneemt door *modelling*, waardoor we dezelfde emotionele processen doormaken als de personages.¹⁵ *Acentral imagining* draait vooral om het opwekken van sympathie voor een personage. Bij het kijken naar een film spelen beide vormen van *imagining* een rol, maar het onderscheid zorgt er volgens Smith voor dat er een genuanceerdere uitspraak kan worden gedaan dan wanneer er wordt gesproken over *identificatie*.¹⁶ In *Engaging Characters: Further Reflections* gaat Smith verder in op de relatie tussen empathie en sympathie. Hierin benoemt hij dat empathie niet gezien moet worden als tegenhanger van sympathie, maar als “deel van een groter geheel dat sympathie definieert.”¹⁷ Volgens Smith zorgt empathie en simulatie ervoor dat we in de gedachten van personages kunnen kruipen en daarvandaan sympathie ontwikkelen volgens zijn *structure of sympathy*. In dit onderzoek zal de focus echter vooral liggen op *acentral imagining* en daarmee op de sympathie die wordt opgewekt voor een bepaald personage.

Naast de vormen van *imagining* spreekt Smith niet over identificatie, maar over *engagement*.¹⁸ Smith biedt dit alternatief om niet alleen te focussen op de empathie voor een personage, maar ook te kijken naar de sympathie die de kijker voor een personage kan ontwikkelen. De kijker beoordeelt een personage niet alleen vanuit het perspectief van een personage, maar ook vanuit een eigen

¹⁰ Rushton en Bettinson, *What Is Film Theory?*, 165–66; Noël Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990).

¹¹ Smith, “Altered States”; Murray Smith, “Imagining from the Inside”, in *Film Theory and Philosophy*, onder redactie van Richard Allen en Smith Murray (Oxford: Oxford University Press, 1999), 412–30.

¹² Richard Wollheim, *The Thread of Life* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

¹³ Warren Buckland, “Traditions and innovations in film theory”, *Quarterly Review of Film & Video* 16, nr. 2 (1997): 214.

¹⁴ Amy Coplan, “Catching characters’ emotions: Emotional contagion responses to narrative fiction film”, *Film Studies* 8, nr. 1 (2006): 26–38.

¹⁵ Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

¹⁶ Rushton en Bettinson, *What Is Film Theory?*, 166.

¹⁷ Murray Smith, “Engaging characters: Further reflections”, in *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, door Jens Eder, Fotis Jannidis, en Ralf Schneider (Berlin/New York: De Gruyter, 2010), 254.

¹⁸ Smith, “Altered States”.

referentiekader. Een concept dat sterk samenhangt met dit *engagement* is het *primacy effect*.¹⁹ Dit concept is afkomstig uit de cognitieve psychologie en beschrijft de manier waarop de informatie zich vestigt om vervolgens als referentiepunt te worden gebruikt voor latere ervaringen.²⁰ Deze hypothese komt de hele film terug en blijft gelden tenzij er genoeg bewijs wordt aangeleverd deze bij te stellen.²¹ Deze indrukken sturen de kijker in de verwachtingen en aannames die de kijker heeft voor de rest van de film. Op deze manier kan het *primacy effect* van sterke invloed zijn op de mate van *engagement* dat volgt.

Theoretisch kader

Volgens Smith is *engagement* dat de kijker heeft met een personage onder te verdelen in drie componenten, die hij omschrijft in zijn *structure of sympathy*.²²

Ten eerste is er de component *recognition*. *Recognition* omvat de manier waarop de kijker een personage herkent. Dit gebeurt aan de hand van tekstuele elementen, maar ook met behulp van de *mimetic hypothesis*.²³ De *mimetic hypothesis* gaat ervan uit dat we alleen betrokkenheid kunnen voelen tot personages waarvan we kunnen aannemen dat ze zich in een echte of in de fictionele wereld kunnen bevinden. Volgens Smith worden personages opgebouwd uit verschillende losse eigenschappen of karaktertrekken, die de kijker construeert tot een personage dat kan worden geplaatst in een "echte" wereld. Ten tweede is er de component *alignment*.²⁴ Dit niveau heeft betrekking tot de relatie die de kijker heeft met de handelingen en het gedrag van het personage. Hierin onderscheidt Smith *spatial attachment* en *subjective access*. Waar *spatial attachment* gaat om de manier waarop het verhaal de kijker inzicht geeft in de acties van een personage (*range of story information*), gaat *subjective access* over de gevoelens die we van een personage meekrijgen (*depth of story information*).²⁵ Omdat de concepten van Smith inhoudelijk gelijk zijn aan de concepten van Bordwell en Thompson, zal er gebruik worden gemaakt van hun definities en benoemingen (*range* en *depth of story information*). Ten derde is er de component *allegiance*. In deze component wordt onderzocht hoe de kijker toegang krijgt tot een morele en ideologische evaluatie van het personage. De kijker heeft begrip voor de acties van een personage en kan zich voorstellen dat in een soortgelijke situatie door hem dezelfde acties worden ondernomen.²⁶ Belangrijk hierin is dat deze componenten van de *structure of sympathy* beschouwd dienen te worden als dynamisch geheel.²⁷ Ook is het middels dit model mogelijk om antipathie of "indifference" te verklaren.²⁸

¹⁹ Rushton en Bettinson, *What Is Film Theory?*, 168.

²⁰ David Bordwell, *Narration In the Fiction Film* (New York: Routledge, 2015).

²¹ Bordwell, 38.

²² Smith, "Altered States".

²³ Smith, 40.

²⁴ Smith, 41.

²⁵ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 10th ed. (New York: McGraw-Hill Education, 2013), 87–93; Smith, "Altered States", 41.

²⁶ Smith, "Altered States", 41–42.

²⁷ David Bordwell, "Alignment, allegiance, and murder", DavidBordwell.net, *Observations on film art* (blog), 16 mei 2011, <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/05/16/alignment-allegiance-and-murder/>.

²⁸ Carl Plantinga, *Moving Viewers : American Film and the Spectator's Experience*. (California: University of California Press, 2009), 107.

Plantinga nuanceert Smiths *structure of sympathy* echter door het niet te hebben over *sympathy* maar over een *structure of engagement*.²⁹ Zo is het volgens Plantinga mogelijk om wel *allegiance* voor een personage te hebben, maar geen sympathie te krijgen voor een personage: "Thus, one could have allegiance for a character, yet fail to sympathize with the character in some circumstances, such as when the male lead in a traditional romantic comedy temporarily pursues the "wrong woman".³⁰ Het tonen van begrip en de mogelijkheid tot het ideologisch evalueren van een personage hoeft dus niet altijd samen te vallen met het verkrijgen van sympathie voor een personage. Met deze reden zal er in dit werkstuk verder worden gesproken over de *structure of engagement*, zoals Plantinga Smiths model nuanceert.

De manier waarop de kijker de mogelijkheid krijgt om *engagement* op te bouwen is dan ook wat *Prisoners* interessant maakt voor een verdere analyse. In *Prisoners* wordt het moreel besef van de kijker op de proef gesteld door de manier waarop er wordt omgegaan met de *engagement* voor de hoofdpersonages uit de film. Deze *engagement* hoeft dus niet per se positief te zijn, maar kan ook draaien om het ideologisch evalueren van de handelingen van een personage, zonder hiervoor per se sympathie te creëren.

²⁹ Plantinga, 107.

³⁰ Plantinga, 107.

Methode

Voor de uitvoering van het onderzoek zal een cognitieve analyse worden uitgevoerd van de film *Prisoners*. Daarbij zal de *structure of engagement* in kaart worden gebracht door te kijken naar de narratieve en stillistische *cues* die de film geeft om *engagement* op te bouwen voor de personages. Bij de filmanalyse zullen niet alle personages even uitvoerig worden geanalyseerd. De focus zal liggen op de personages Alex Jones en Keller Dover. Zoals in de recensies wordt aangegeven zijn zij de personages die de grootste ontwikkeling op het gebied van sympathie doormaken en zijn daardoor het meest relevant voor een grondige analyse. Er zal echter niet voorbij gegaan worden aan de andere personages, maar er zal gekeken worden of zij in relatie tot de hoofdpersonages ofwel een soortgelijke ontwikkeling doormaken, ofwel de ontwikkeling van sympathie voor de andere personages ondersteunen.

Allereerst zal het plot worden uiteengezet in een segmentatieschema (zie bijlage 1). Op deze manier kan worden gezien hoe *fabula (story)* en *syuzhet (plot)* zich tot elkaar verhouden. Voor de analyse van de *structure of engagement* zal er gebruik gemaakt worden van een beperkt aantal sequenties, namelijk sequentie I, IV, VIII, XV en XIX. Uit deze sequenties zal een aantal fragmenten worden geanalyseerd die het *engagement* van de toeschouwer mogelijk maken. De beschrijving van deze sequenties en de bijbehorende fragmenten uit de sequenties zijn te vinden in bijlage 1. Deze sequenties en fragmenten zijn gekozen omdat de personages Alex Jones en Keller Dover in deze specifieke fragmenten iets belangrijks overkomt of omdat er een belangrijke verandering in hun gedrag of situatie ontstaat. Zo worden Keller en Alex geïntroduceerd in achtereenvolgens fragment 1 (sequentie I) en 2 (sequentie IV). In fragment 3 (sequentie VIII) maakt Keller de beslissing om Alex te ontvoeren, wat leidt tot de latere martelingen van Alex. In fragment 4 (sequentie XV) wordt een keerpunt getoond in de ontwikkeling van Keller, waarbij hij voor het eerst niet alleen Alex Jones als vijand ziet, maar ook uitvalt tegen zijn eigen zoon. Ten slotte wordt fragment 5 (sequentie XIX) geanalyseerd. In deze sequentie vertelt Holly dat zij verantwoordelijk is voor de ontvoering van de twee meisjes. In de fragmenten uit deze sequenties zal er specifiek worden gelet op de filmtechnieken *mise-en-scène*, cameravoering, montage en geluid zoals Bordwell en Thompson deze definiëren in *Film Art*.³¹

Bij de analyse van Dover en Jones zal onderscheid worden gemaakt tussen de drie componenten (*recognition*, *alignment* en *allegiance*) zoals Smith deze omschrijft in zijn artikel. Allereerst wordt gekeken op welke manier *recognition* wordt gecreëerd. Hierbij zal ook het *primacy effect* een belangrijke rol spelen. Er wordt gekeken welke *cues* de film geeft die de kijker aanzetten tot het mentaal construeren van een personage. Deze *cues* zullen worden bekeken aan de hand van de definitie van *cues* die Bordwell en Thompson geven in *Film Art*.³² Op deze manier wordt er niet alleen gekeken naar de tekstuele kenmerken van de film, maar ook naar de cognitieve processen (het opbouwen van *engagement*) die bij de kijker ontstaan door middel van deze *cues*. Vervolgens wordt er gekeken op welke manier het niveau van *alignment* zal worden vormgegeven. Hierin wordt vooral

³¹ Bordwell en Thompson, *Film Art*.

³² Bordwell en Thompson.

gekeken naar wat de kijker van ieder personage precies weet, *range* en *depth of story information*, en wat dit doet met de constructie van *engagement* voor een personage. Tot slot zal er worden gekeken op welke manier en of er sprake is van *allegiance* in *Prisoners*. Daarbij zal er vooral worden gekeken of de film uitnodigt tot het meegaan in en het tonen van begrip voor de acties van het personage. Dit heeft alles te maken met het beantwoorden van de hoofdvraag, wat als laatste zal gebeuren. Hierbij wordt er gekeken naar mogelijke verschuivingen die plaatsvinden in het leggen van sympathie en de bijbehorende *engagement* met een personage.

Analyse

In *Prisoners* zijn de belangrijkste verschuivingen op het gebied van *engagement* toe te kennen aan Keller Dover en Alex Jones. Aan de hand van de onderstaande vijf fragmenten wordt achtereenvolgens besproken welke filmische middelen zorgen voor de constructie van *engagement* in de vorm van *recognition*, *alignment* en *allegiance*.

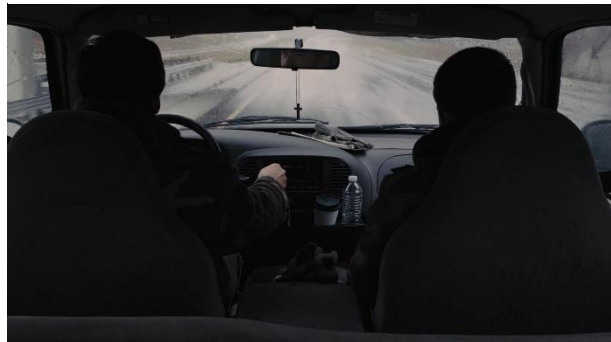
De fragmenten die worden geanalyseerd zijn afkomstig uit verschillende momenten van de film. Beschrijvingen van de fragmenten zijn terug te vinden in bijlage 2. Een korte beschrijving van de personages is terug te vinden in bijlage 3.

Fragment 1: Openingsscene

Vanaf het eerste moment in de film is duidelijk dat Christendom of religie een belangrijke rol speelt in het verhaal van de film. De film start met Keller Dover die het Onze Vader uitspreekt terwijl hij zijn zoon leert te jagen. Meteen in deze scène wordt er een cue gegeven aan de kijker: Keller is Christelijk. Tegelijkertijd wordt hier al geknipoogd naar één van de overkoepelende thema's van de film en het motief van Holly: dood wordt geassocieerd met religie. Echter, op dit moment in de film zorgt het bij de kijker voor *recognition*. De kijker krijgt een beeld voorgeschoteld van een vader die zijn zoon leert te jagen. Op deze manier wordt met behulp van het *primacy effect* een beeld gecreëerd van een

zorgzame vader, met een zekere duistere kant. Het Christendom van Keller wordt nog eens benadrukt in de daaropvolgende shots, waarin een ketting met daaraan een kruisje hangend aan de achteruitkijkspiegel is te zien (zie figuur 1) en een Icthusvisje is geplaatst op de achterkant van de auto (figuur 2). Tegelijkertijd geeft de auto ook weer dat Keller timmerman is, wat een stuk herkenbaarheid aan het publiek lijkt mee te geven. Op deze manier wordt er verder gewerkt aan zowel de component *recognition* als *alignment*: de kijker krijgt steeds meer informatie over de personages tot zijn beschikking, wat ervoor zorgt dat de kijker een constructie van het personage kan maken.

Figuur 1: De ketting met het kruisje hangt aan de achteruitkijkspiegel



Figuur 2: De auto van Keller



In de volgende shots is te zien dat de camper van Alex Jones door de straten van de woonwijk van de familie Dover rijdt. Op de achtergrond (diëgetisch) klinkt *Put Your Hand in The Hand* van de Canadese band *Ocean*.³³ Hoewel de beelden van de regenachtige, sombere woonwijk anders doen vermoeden, leidt de tekst van deze klassieke gospelsong rechtstreeks naar het Christendom. Het vrolijke lied dat in haar tekst benoemt dat je vertrouwen moet hebben in God en de wereld om je heen (ironisch genoeg beweert het lied dat de vader de hoeksteen is van het gezin), contrasteert sterk met de smerige camper van Alex Jones, die vanaf het begin de kijker op het verkeerde been lijkt te zetten door een zeker gevoel van onheil uit te stralen (zie figuur 3). Dit wordt nog eens benadrukt door de donkere belichting en het regenachtige weer. Daarnaast is opeenvolging in montage eveneens een *cue* voor de kijker om de camper te wantrouwen. Zo benoemt Keller in het autoritje met zijn zoon dat hij altijd klaar moet zijn voor 'het ergste'.³⁴ In het daaropvolgende shot is de camper van Alex Jones te zien, waardoor de kijker als het ware wordt voorbereid op de ellende die de camper gaat veroorzaken.

Figuur 3: De smerige camper contrasteert met de vrolijke gospelmuziek



Uit fragment 1 kan worden geconcludeerd dat er vooral wordt gewerkt aan de componenten *recognition* en *alignment* van het personage Keller. Ook wordt er alvast een kleine stap gemaakt in de richting van *recognition* voor het personage Alex, hoewel we Alex zelf nog niet te zien krijgen. Dit wordt gedaan met behulp van een aantal visuele, auditieve en narratieve *cues* die ervoor zorgen dat de kijker een constructie van het personage kan maken. Door het vrijgeven van bijvoorbeeld het feit dat Keller Christelijk is, wordt ook de component *alignment* vertegenwoordigd in dit fragment.

³³ Het nummer lijkt met de tekst "Take a look at yourself/ And you can look at others differently" direct te appelleren aan de rollen en plotlijnen van Alex Jones en Keller Dover, maar dit wordt nergens expliciet uitgedrukt en is tevens niet het onderwerp van deze analyse.

³⁴ Het feit dat Keller altijd op het ergste is voorbereid wordt later (sequentie III) nog eens benadrukt door het tonen van Kellers kelder, die volstaat met conservenblikken en ander materiaal dat kan worden ingezet wanneer een noodsituatie uitbreekt.

Fragment 2: Arrestatie van Alex Jones

In fragment 2 krijgt de kijker voor het eerst het personage Alex Jones te zien. In het fragment worden er verschillende filmische middelen ingezet om *recognition* te creëren van Alex Jones. Deze filmische middelen hebben ieder hun eigen taak die het initiële beeld van Alex als hoofdverdachte van de ontvoering versterkt.

Een voorbeeld is te vinden in het verschil in belichting van Jones door het fragment heen.

De allereerste glimp die de kijker opvangt van Jones is zijn silhouet in de stuurcabine van de camper (zie figuur 4). Dit wekt de indruk dat hij zich op dat moment verschuilt voor de politie en detective Loki. Vanaf het eerste moment wordt Jones getoond met een zaklamp op zijn gezicht gericht (zie figuur 5). Dit suggereert dat de ondervraging ieder moment kan beginnen en zet Jones met behulp van het *primacy effect* volledig neer als potentiële dader. Daarnaast is de kijker in bijvoorbeeld fragment 1 de camper van Jones al gaan wantrouwen. Door het gebrek aan informatie (afwezigheid van *alignment*) dat de kijker op dat moment heeft ten opzichte van de echte achtergrond van Jones, maakt de film het mogelijk om Alex Jones alleen als verdachte te zien en niet als potentieel slachtoffer.

De link die tussen de camper en Jones kan worden gelegd zorgt ervoor dat in de *recognition* van het personage van Alex Jones, hij wordt gezien als potentiële dader in plaats van mogelijk slachtoffer. Door het gebrek aan *alignment* met het personage biedt de film hierdoor nog geen mogelijkheden om sympathie te krijgen voor het personage van Jones.

Fragment 3: De ontvoering van Alex Jones

In fragment 3 vindt de ontvoering van Alex Jones plaats door Keller Dover. Dit is in het plot van de film een cruciaal punt. Nadat Jones aan Keller heeft verteld dat “ze niet hielden tot hij wegging”, besluit Keller in dit fragment het heft in eigen hand te nemen en zelf te gaan ontvoeren. Hierdoor ontstaat er een opvallende parallel tussen de verhaallijn van Keller en de verhaallijn van Holly. Zo hebben beide personages een ontvoering uitgevoerd en handelen beide personages in de naam van God. Keller vanuit zijn eerbied aan God en zijn verlangen om vergeving te krijgen, terwijl Holly in haar ogen een oorlog voert met God.

Daarnaast wordt in dit fragment de *range and depth of story information* vergroot. De kijker krijgt meer te weten van Keller Dover als personage doordat het appartement van de vader van Keller in beeld komt. Ook wordt in dit fragment pas voor het eerst de donkere kant van Keller getoond. Dit is

Figuur 4: Silhouet van Jones in de camper



Figuur 5: Arrestatie van Jones



letterlijk terug te zien in de belichting. De scene waarin Keller besluit om Jones te ontvoeren (figuur 6) is de eerste scene die zich 's nachts afspeelt en waarin Keller fysiek aanwezig is. Op deze manier benadrukt de belichting de duistere kant van Keller. Deze duistere kant van Keller wordt nog eens benadrukt door de dialoog van Franklin wanneer hem wordt getoond dat Alex ontvoerd is. Zo noemt Franklin letterlijk: "Shit man, this ain't right!" wanneer hij het vastgebonden lichaam van Jones in het appartement te zien krijgt. Op deze manier wordt de duistere zijde van Keller nogmaals onderstreept door een ander personage.

Figuur 6: Keller ontvoert Alex



Tegelijkertijd illustreert het gebrek aan informatie in dit fragment ook goed de *allegiance* waartoe de film uitnodigt. Zo wordt in het fragment duidelijk dat Keller handelt vanuit een impuls: het trillen van het pistool (zie figuur 7) en de verbaasde blik wanneer hij Jones aantreft bij het huis van Holly (zie figuur 6) suggereren dat Keller de ontvoering niet met voorbedachte rade inzet. De film laat een vader zien die bereid is alles te doen om zijn dochter terug te krijgen, ook al betekent het dat hij de mogelijke dader zelf zal moeten ontvoeren. Het trillende pistool laat de pure wanhoop van Keller maar tegelijkertijd ook zijn liefde voor zijn dochter blijken en zorgt er daarmee voor dat de film een mogelijkheid tot *allegiance* creëert.

Figuur 7: Keller houdt Alex onder schot met een trillende hand



Fragment 4: Keller keert zich tegen zijn zoon

Fragment 4 beslaat de eerste keer dat Keller uitvalt tegen zijn zoon Ralph. In dit fragment wordt de *allegiance* die de kijker heeft opgebouwd ten opzichte van Keller flink op de proef gesteld.

Ten eerste is dit terug te zien in de mise-en-scène van het fragment: de close-ups van Keller met tegenlicht. Wanneer Ralph begint over het alcoholgebruik van zijn vader antwoordt Keller door te schreeuwen dat Ralph zijn mond moet houden. Ten tweede is het gesprek tussen Ralph en Keller ook sterk ondersteund door de belichting (zie figuur 4). Het contrast tussen de roze achtergrond van de kamer van Anna Dover en het donkere silhouet van Keller geeft aan dat hij zich in een kwade bui bevindt, waarmee zijn donkere kant wordt benadrukt (figuur 4.1). Keller verwoordt hier zijn woede en zegt Ralph niks over het lot van zijn zusje aan Grace te vertellen. In het daaropvolgende shot lijkt Keller alweer tot bedaren te komen (figuur 4.2). Hij lijkt zich te herpakken en te blijven geloven in het terugvinden en thuisbrengen van zijn dochter. In het laatste shot van het fragment verliest Keller echter nogmaals zijn geduld, waarbij nogmaals alleen zijn donkere silhouet te zien is (figuur 4.3).

Met behulp van deze verschillende belichtingen wordt de kijker aangezet om het beeld dat hij in eerste instantie van Keller heeft als de bezorgde vader die op zoek is naar zijn dochter, bij te stellen naar een bezorgde vader met een duistere kant die ongeduldig is en zelfs zijn gezin op het spel zet om zijn doel te bereiken. De vader die tot het gaatje gaat om zijn familie te beschermen, kan in een woedeaanval zelfs zijn eigen familie bedreigen. De manier waarop Keller lijkt door te slaan zorgt ervoor dat er vraagtekens komen te staan bij de *allegiance* die de kijker tot dusver heeft opgebouwd.

Figuur 8: Keller valt uit tegen zijn zoon

8.1 Kellers silhouet contrasteert met de lichte achtergrond



8.2 Keller en Ralph worden vol belicht



8.3 Keller en Ralph's silhouetten zijn zichtbaar



Fragment 5: De onthulling van Holly

In fragment 5 wordt er op een alternatieve manier omgegaan met het creëren van sympathie voor Alex Jones. In dit fragment onthult Holly verantwoordelijk te zijn voor de ontvoering van Barry Milliband. Barry heeft door de lange opsluiting zijn ware identiteit verloren en wordt door Holly aangesproken met zijn nieuwe naam, Alex Jones.

In dit fragment wordt echter niet direct sympathie opgebouwd door Alex Jones, maar wordt de constructie van sympathie geleid via het personage Holly. Daarmee wordt Holly de *cue* die de kijker aanzet tot de constructie van sympathie. Door het vergroten van de *range* en *depth of story information* komt de kijker steeds meer te weten over het leven van Alex Jones. Waar de film in eerste instantie lijkt te suggereren dat Alex meer weet van de verdwijning van de kinderen, blijkt uit dit fragment dat hij ook slachtoffer is van de strijd tegen God die Holly en wijlen haar man voeren. Een belangrijke quote hierin is dan ook afkomstig van Holly: "Making children disappear is the war we wage on God. Makes people lose their faith. Turns them into demons like you."

Daarnaast is de plottwist van de film goed terug te zien in de mise-en-scène van het fragment. De "onschuldige" Holly wordt geportretteerd als een lieve, zorgzame vrouw die vanuit een goed hart haar neefje heeft opgevangen na het dodelijk ongeluk van zijn ouders. In dit fragment wordt haar eerdere onschuldige uiterlijk echter in contrast geplaatst met haar daden. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in figuur 9, waarin het pistool ervoor zorgt dat het onschuldige uiterlijk van Holly niet langer zo onschuldig is als het lijkt.

Figuur 9: Holly houdt Keller onder schot



Opvallend in het fragment is het basale gebruik van technische filmische middelen als cameravoering, belichting en geluid. De afwezigheid van opvallendheden hierin, benadrukt het belang van de mise-en-scène en de dialoog van Holly en Keller. Dit is ten slotte het punt in de film waar de puzzelstukjes op de juiste plek vallen en de dader van de ontvoeringen wordt ontmaskerd. Het belangrijkste element moet dus schuilen in de mise-en-scène en overige filmtechnieken moeten in dit fragment in dienst staan van de plot.

Ook het feit dat Holly noemt dat het nooit de intentie van Alex is geweest de meisjes vast te houden draagt bij aan de constructie van sympathie voor het personage van Alex Jones. Doordat de voorgeschiedenis van Alex Jones wordt onthuld, wordt de kijker in staat gesteld het personage moreel te kunnen evalueren. Het fragment nodigt uit tot het creëren van *allegiance* voor Alex Jones, die niet langer als dader wordt gezien maar als slachtoffer van de acties van zowel Keller Dover als Holly Jones en haar man. De filmtechnieken staan in dit fragment dan ook volledig in het teken van de plottwist: de onthulling van Holly als dader van de ontvoeringen.

Conclusie

Uit de analyse blijkt dat de *structure of engagement* in *Prisoners* te beschouwen is als een dynamisch model, zoals ook Bordwell benoemd.³⁵ Waar op het eerste gezicht vooral de sympathie bij de ouders van de ontvoerde meisjes lijkt te liggen, wordt de kijker steeds verder tot de grens van zijn sympathie gedreven. Tegelijkertijd ontstaat er voor de mogelijke dader een vorm van sympathie. Wanneer de informatie van de achtergrond van Alex wordt vrijgegeven, krijgt de kijker de mogelijkheid om sympathie te ontwikkelen voor Jones. Hierdoor zorgt het vrijgeven van informatie door Holly over Alex voor een plotwending, die ervoor zorgt dat we Alex niet langer als dader zien, maar als slachtoffer.

Recognition vindt voornamelijk plaats in het begin van de film. In deze scènes worden de personages geconstrueerd door de kijker aan de hand van de *cues* die de film geeft. Zo wordt Keller in eerste instantie neergezet als vader die zijn gezin op de eerste plaats heeft staan. Jones daarentegen wordt al vanaf het eerste moment met behulp van het *primacy effect* neergezet als verdachte en potentieel brein achter de ontvoering.

De *alignment* met de personages zorgt in grote mate voor de sympathie die wordt opgebouwd voor een personage in *Prisoners*. Deze sympathie valt of staat met de informatie die de kijker krijgt met betrekking tot de personages. Waar Keller in eerste instantie wordt gezien als trouwe huisvader, krijgt de kijker steeds meer informatie over de duistere kant van Keller. De filmische middelen verzorgen op verschillende manieren dat deze overgang naar de duistere kant van Keller wordt ondersteund. Tegelijkertijd wordt het beeld van de verdachte Alex Jones juist bijgesteld door de hoeveelheid informatie. Pas wanneer de kijker toegang krijgt tot het verhaal van Holly, wordt duidelijk dat Alex Jones niet dader is maar eveneens slachtoffer. Hierdoor wordt de parallel tussen het verhaal van Holly die kinderen ontvoert en Keller die Alex ontvoert eveneens duidelijk.

De *allegiance* die tijdens de film wordt opgebouwd is in het begin vooral te herleiden naar Keller. Door de rol die Keller heeft in het begin van het verhaal is hij voor de kijker te herkennen als de bezorgde vader. Hierdoor krijgt de kijker de mogelijkheid begrip te krijgen voor zijn acties. Pas wanneer Keller Alex ontvoert wordt deze *allegiance* op de proef gesteld. Dit is goed terug te zien in fragment 4, waarin er nog weinig over is van de bezorgde vader die in het begin van de film werd gezien. Ook biedt fragment 5 de mogelijkheid voor het ontstaan van *allegiance* met betrekking tot Alex Jones. Door de informatie die kijker toegespeeld krijgt (*range* en *depth of story information*), wordt het begrip voor de acties van Jones groter. Dit biedt mogelijkheden om *allegiance* te creëren voor de kijker.

Door de schommelingen in de *structure of engagement* wordt er voortdurend gespeeld met de cognitieve en emotionele processen die bij de kijker spelen en daarmee met de *engagement* van de kijker. Door het vrijgeven van informatie die de kijker in eerste instantie niet heeft, creëert de film steeds meer inzage in het verleden, motieven en rollen van personages in het geheel. Opvallend hierin is de parallel tussen de personages van Holly en Keller. Beiden maken een link tussen aan de ene kant dood en geweld en aan de andere kant de religie. Keller bidt voor de martelingen van Alex

³⁵ Bordwell, "Observations on Film Art".

meermaals het Onze Vader terwijl Holly haar ontvoeringen ziet als een oorlog die zij voert tegen God. Ook de parallel met betrekking tot de ontvoeringen is opvallend. Zo ontvoert Holly de kinderen van Keller en Franklin, waarop Keller en Franklin reageren door het “kind” van Holly te ontvoeren. Hoewel deze parallel pas laat in de film tot uiting komt door de onthullingen van Holly, zorgt het wel voor de constructie van sympathie voor Alex. Doordat de kijker heeft gezien wat ontvoeringen met ouders kan doen in de rest van de film, wordt de sympathie voor Alex als slachtoffer van eenzelfde ontvoering groter.

De analyse heeft uitgewezen dat de aanpak van Smith niet alleen toepasbaar is op films waarin personages zwart-wit worden weergegeven, maar ook van toepassing is op films waarin de moralistische structuur van personages ingewikkelder ligt. Zo toont *Prisoners* aan dat de componenten als dynamisch geheel kunnen worden gezien en dat de filmische middelen kunnen worden ingezet om deze dynamiek te creëren of te onderstrepen. Dit wordt nog eens onderstreept door Bordwell.³⁶ Ook blijkt dat de nuance die Plantinga aanbrengt, terug te vinden is in de casus.³⁷ Hoewel er sprake is van de mogelijkheid om *allegiance* te creëren voor zowel Alex Jones als Keller Dover, hoeft dit niet te betekenen dat de kijker sympathie krijgt voor de handelingen van deze personages. Zo kunnen de acties van Keller Dover weliswaar begrijpelijk zijn voor de kijker, het hoeft niet te betekenen dat hij sympathiseert met Dover.

Mogelijk verder onderzoek binnen de casus zou zich kunnen richten op detective Loki. Het is interessant om te zien dat de film weinig achtergrondinformatie over zijn personage weggeeft, maar dat hij toch als redder kan worden gezien. Dit heeft waarschijnlijk veel te maken met de acties die hij onderneemt tijdens het verloop van de plot. Deze zorgen ervoor dat de kijker sympathie kan opbouwen voor het reddende personage.

Een mogelijk verder onderzoek met betrekking tot de constructie van sympathie kan schuilen in het statistisch en systematisch analyseren van filmische middelen. Zo kan met behulp van *cinematics* worden gekeken of er een verband is te vinden tussen bijvoorbeeld het gebruik van close-ups en de constructie van sympathie met behulp van de *structure of engagement*. Deze analyse kan daarvoor mogelijk goede handvatten bieden en de onderzoeker een locatie bieden waar hij zijn meetinstrument vervolgens in kan gebruiken.

³⁶ Bordwell.

³⁷ Plantinga, *Moving Viewers*.

Literatuurlijst

- Bordwell, David. "Alignment, allegiance, and murder". DavidBordwell.net. *Observations on film art* (blog), 16 mei 2011. <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/05/16/alignment-allegiance-and-murder/>.
- . *Narration In the Fiction Film*. New York: Routledge, 2015.
- Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 10th ed. New York: McGraw-Hill Education, 2013.
- Buckland, Warren. "Traditions and innovations in film theory". *Quarterly Review of Film & Video* 16, nr. 2 (1997): 207–19.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- Coplan, Amy. "Catching characters' emotions: Emotional contagion responses to narrative fiction film". *Film Studies* 8, nr. 1 (2006): 26–38.
- Currie, Gregory. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hughes, Mark. "Review: 'Prisoners' Doesn't Just Entertain, It Matters". Forbes, 18 september 2013. <https://www.forbes.com/sites/markhughes/2013/09/18/review-prisoners-doesnt-just-entertain-it-matters/>.
- Lumenick, Lou. "Hugh Jackman Goes Vigilante in 'Prisoners'". New York Post, 19 september 2013. <https://nypost.com/2013/09/19/hugh-jackman-goes-vigilante-in-kidnap-thriller-prisoners/>.
- Plantinga, Carl. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. California: University of California Press, 2009.
- Rushton, Richard, en Gary Bettinson. *What Is Film Theory?* Maidenhead, England: Open University Press, 2010.
- Smith, Murray. "Altered States: Character and Emotional Response In the Cinema". *Cinema Journal* 33, nr. 4 (1994): 34–56.
- . "Engaging characters: Further reflections". In *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, door Jens Eder, Fotis Jannidis, en Ralf Schneider, 232–58. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- . "Imagining from the Inside". In *Film Theory and Philosophy*, onder redactie van Richard Allen en Smith Murray, 412–30. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Snoek, Bart. "Recensie: Prisoners (2013)". Filmtotaal, 18 september 2013. <https://www.filmtotaal.nl/recensie/8269>.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Villeneuve, Denis. *Prisoners*. DVD. Belga Home Video, 2013.
- Wollheim, Richard. *The Thread of Life*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Bijlage 1 – Sequentieschema

Tabel 1: Sequentieschema

Sequentie nr.	Tijd	Beschrijving
I	0.00-3.30	Keller spreekt het Onze Vader uit terwijl zijn zoon Ralph een hert neerschiet. Keller vertelt zijn zoon op de rit naar huis dat je altijd voorbereid moet zijn op het ergste. De camper van Alex Jones rijdt door de straat van de familie Dover.
II	3.30-9.15	De familie Dover vertrekt naar de overkant van de straat waar de familie Birch woont. De familie Dover wordt welkom geheten in het huis van de familie Birch en de families wensen elkaar een fijne Thanksgiving. Kinderen Joy en Anna vragen Keller of ze buiten mogen spelen, waarop Keller antwoordt dat hun broer Ralph dan mee moet. De vier kinderen Birch en Dover gaan naar buiten. Joy en Anna trappen tegen de camper en klimmen erop. Ralph en Eliza ontdekken dat er iemand in de camper zit en nemen hun zusjes mee terug naar huis. Franklin besluit trompet te gaan spelen terwijl Keller, Grace en Nancy moeten luisteren. Ondertussen vraagt Anna of Joy en zij naar het huis van de Kellers mogen om het reddingsfluitje te zoeken wat Anna van Keller heeft gekregen. Keller geeft toestemming maar nogmaals alleen wanneer Ralph en Eliza meegaan en als de kinderen uit de kelder wegblijven. Wanneer Franklin Jingle Bells instart zingen Anna en Joy een versie met een andere tekst.
III	9.15-11.51	Keller vraagt Ralph en Eliza waar Anna en Joy zijn. Ralph en Eliza antwoorden dat zij ze niet hebben gezien. Keller gaat bij het huis van de Dovers kijken of ze daar zijn, maar treft ze niet aan. Ook niet in de kelder. Als de Anna en Joy nergens te vinden zijn, bedenkt Ralph dat hij de camper heeft gezien. Ralph vertrekt met Keller naar de plek waar de camper stond geparkeerd. Wanneer ook Franklin arriveert zonder de meisjes, besluit Keller de politie te bellen.
IV	11.51-21.20	Detective Loki is aan het dineren in een diner. Loki krijgt een melding dat de camper is aangetroffen en wordt eropaf gestuurd. Wanneer Loki de camper benadert, geeft de camper plotseling gas en rijdt tegen een boom. Binnenin de camper treft Loki Alex Jones aan. Jones wordt gearresteerd maar vertelt niet waar de meisjes zijn. Loki ondervraagt Jones op het bureau om te weten te komen waar Jones de meisjes heeft gelaten. Jones geeft aan nergens van te weten terwijl de forensische recherche de camper doorzoekt. Jones vertelt dat hij de camper doorgaans in de tuin van zijn tante Holly parkeert. Loki besluit langs te gaan bij Holly. Holly vertelt dat ze vijf jaar geleden ruzie kreeg met haar man en dat haar man vervolgens is weggelopen. Ook vertelt ze dat de ouders van Alex zijn overleden bij een ongeluk toen Alex zes jaar was. Bij de doorzoeking van de camper worden alleen vezels van wollen handschoenen of een wollen muts. Er wordt een zoekactie gestart onder leiding van Keller en Franklin.
V	21.20-27.30	Loki gaat langs bij de familie Birch. Hij ontvangt foto's van Joy. Vervolgens wordt er geschakeld naar een gesprek tussen Loki en Grace. Grace schaamt zich voor het inschakelen van de politie. Loki blijkt tot nu toe iedere zaak te hebben opgelost. Loki vertelt zelf geen kinderen te hebben en belooft Grace de dochter te vinden. Keller vertelt dat de

		kinderen op zoek waren naar het reddingsfluitje. Loki vertelt dat er geen fysiek bewijs is gevonden in de camper. Ook vertelt hij dat Alex een laag IQ heeft en gelooft hij niet dat Alex in staat is om overdag twee meisjes te ontvoeren. Keller vraagt naar de handelswijze van de politie. Hij gelooft het lage IQ van Alex niet omdat Alex dan volgens Keller ook niet in staat is om een camper te besturen. Keller vraagt Loki om Jones vast te houden, maar dat krijgt Loki niet voor elkaar.
VI	27.30-32.50	Loki gaat langs bij een aantal zedendelinquenten om te kijken om hen te ondervragen. Aangekomen bij een kerk treft hij een dronken Pater aan. In het huis van de Pater ontdekt Loki een verborgen luik naar een kelder, waar hij een lijk in staat van ontbinding aantreft. De Pater beweert dat het lijk van een man is van wie hij ooit de biecht heeft afgenomen, maar zegt de naam niet te weten. De man biechtte meerdere malen dat hij 16 kinderen om het leven heeft gebracht en er nog meer in het vooruitzicht had. In werkelijkheid is dit het lijk van de echtgenoot van Holly.
VII	32.50-41.10	Tijdens de zoekactie krijgt Keller een telefoontje van Grace waarin wordt gezegd dat Alex Jones wordt vrijgelaten. Alex wordt van het bureau opgehaald door Holly. Ze worden opgewacht door meerdere journalisten. Keller arriveert bij het bureau en valt Alex aan. Wanneer Keller vraagt hem te zeggen waar de kinderen zijn antwoordt Jones met: "They didn't cry when I left them." Keller verliest zijn geduld en wordt door de politie op de grond gewerkt. Keller wordt naar huis gestuurd, nadat hij de boodschap van Alex heeft doorgegeven aan Loki. Wanneer Loki teruggaat naar Alex en Holly ontkennen zij allebei dat Alex dat gezegd heeft. Wanneer hij dit via de telefoon doorgeeft aan Keller, gooit Keller de hoorn erop. Ondertussen raakt Grace steeds verder overstuur en verwijt ze Keller dat hij er niet voor zorgt dat haar dochter terugkomt. Keller draagt Ralph op op zijn moeder te letten.
VIII	41.10-47.40	Keller post bij het huis van de Jones'. Wanneer Alex naar buiten komt hangt hij zijn hond op aan de riem en zingt hij hetzelfde als Anna en Joy deden voor ze verdwenen. Keller bedreigt hem vervolgens met een pistool. Franklin wordt de volgende dag opgehaald door Keller om naar een oud appartement te gaan dat in het bezit is van Keller. In het appartement blijkt Alex te worden vastgehouden. Franklin twijfelt meteen aan de ontvoering die Keller in werking heeft gesteld. Keller weet hem er echter van te overtuigen dat zijn daad de enige juiste is. Keller bedreigt Alex en doet hem pijn als Alex niets vertelt.
IX	47.40-51.26	Loki hoort dat de Pater geen forensische overeenkomsten heeft met de plaats delict. Vervolgens gaat Loki langs bij de moeder van één van de ontvoerde kinderen. De moeder zegt ervan overtuigd te zijn dat degene die haar zoon heeft meegenomen ook verantwoordelijk is voor de ontvoering van Anna en Joy. Tijdens een ondervraging van de Pater herrinert de Pater zich dat de ontvoerder die werd aangetroffen in zijn kerk een familie heeft en dat hij de ontvoeringen overdag uitvoerde.
X	51.26-1.00.30	Keller blijft Alex bedreigen en slaan wanneer hij geen antwoord krijgt. Wanneer Alex blijft zwijgen pakt Keller een hamer en bedreigt Alex nog intenser. Franklin komt aan bij een herrinneringsdienst voor de kinderen. Tijdens de dienst ziet Loki dat één van de bezoekers wegvlocht wanneer hij Loki ziet. Loki besluit hem te achtervolgen maar de man weet te ontkomen. De volgende dag ziet Franklin op het nieuws dat de politie op zoek is naar de betreffende man, waardoor hij meer twijfels krijgt ten opzichte van de handelswijze van Keller.

XI	1.00.30-1.02.40	Loki hoort van de verdwijning van Jones. Vervolgens krijgt hij een tip met betrekking tot de man die wordt gezocht. De man blijkt iedere dag kinderkleren te kopen in verschillende maten.
XII	1.02.40-1.15.25	Franklin licht Nancy in over waar hij en Keller mee bezig zijn. Samen gaan Nancy en Franklin naar het appartement en confronteren Keller. Nancy besluit Alex zelf te overhoren en in te spelen op zijn gevoelens. Wanneer ze Alex losmaakt om hem meer te conformeren probeert Alex te vluchten. Tijdens zijn vlucht steekt hij Keller met een glasscherf. Wanneer ze Alex hebben weten te bedwingen en wederom vast hebben gebonden besluit Keller Alex op te sluiten in een zelfgebouwde houten kast. Hierin plaatst hij een douche waaruit ofwel gloeiendheet, ofwel vrieskoud water komt. Ook wordt er door een luikje gepraat. Franklin krijgt steeds meer twijfels en besluit samen met Nancy niet langer mee te werken aan Kellers martelingen. Tegelijkertijd laten ze Keller wel zijn gang gaan. Vervolgens wordt er geschakeld naar het huis van de familie Birch, waar Eliza alleen thuis is. De man die wordt gezocht, Bob Taylor, sluipt rond in het huis van de familie. Als Franklin en Nancy echter thuiskomen is Taylor weg. Vervolgens zien we hem rondsluipen in het huis van de familie Dover, waar Grace hem lijkt op te merken. Op de overloop ziet ze een raam openstaan wat eerder dicht zat, maar Taylor is verdwenen.
XIII	1.15.58-1.25.00	Wanneer Loki arriveert wordt hem door Grace opgedragen om de kelder te checken. Hier ziet Loki een zwaar reinigingsmiddel staan. Wanneer hij Grace vraagt of Keller altijd zo laat nog van huis is, antwoordt zij bevestigend. Loki besluit Keller in de auto te volgen, maar Keller krijgt dit door en confronteert Loki. Hij vertelt het reinigingsmiddel nodig te hebben gehad voor zijn dode hond een paar jaar eerder. Keller verwijt Loki doet hij zich meer bezig moet houden met de zoektocht naar Anna en Joy en minder met het volgen van Keller. Omdat Loki Keller niet naar huis laat rijden, loopt hij terug naar huis. 's Avonds droomt hij van het reddingsfluitje van Anna.
XIV	1.25.00-1.37.17	Loki ontdekt dat de vader van Keller zelfmoord heeft gepleegd en Pennsylvania State correction officer was. Keller gaat naar het appartement en martelt Alex. Deze blijft echter zwijgen. Loki arriveert bij het appartement waar de vader van Keller is gevonden. Dit blijkt het appartement te zijn waar Keller Alex vasthoudt. Loki treft in het appartement vervolgens Keller aan die zegt het appartement te gebruiken om zijn alcoholverslaving te maskeren. Loki doorzoekt het appartement maar krijgt op datzelfde moment een nieuwe hint naar Bob Taylor. Hij achterhaalt het adres en gaat naar het huis van Taylor, waar hij tekeningen, bebloede kinderkleren en koffers met slangen aantreft. Hij besluit Taylor te arresteren.
XV	1.37.17-1.43.08	Keller, Franklin en Nancy worden naar het bureau gehaald om de kinderkleding te identificeren. De Birch's herkennen twee kledingstukken en ook Keller herkent de kleding. Hij verwijt dat Loki te veel te tijd heeft verspild met zijn beschuldigingen aan Keller. Thuisgekomen zegt Ralph dat hij van Eliza heeft gehoord dat zijn zusje dood is. Keller verliest zijn geduld en draagt Ralph op om te letten op Grace.
XVI	1.43.08-1.51.40	Taylor is in zijn cel alleen maar bezig met het tekenen van doolhoven. Loki verliest zijn geduld en valt Taylor aan. In de verwarring die ontstaat pakt Taylor een pistool van één van de agenten. Hiermee schiet hij zichzelf vervolgens door het hoofd. Er wordt geschakeld naar Keller die het Onze Vader opzegt. Vervolgens zien we hoe Loki de verklaring van Taylor

		in de handen krijgt gedrukt. Er wordt weer geschakeld naar Keller. Tijdens zijn ondervraging antwoordt Alex plotseling dat de kinderen in “het doolhof” zijn. Keller besluit met Holly te gaan praten. Onder het voorwendsel dat hij spijt komt betuigen voor het incident bij het politiebureau laat Holly hem binnen. Holly vertelt dat haar zoon is gestorven aan kanker en dat Alex daar nooit overheen is gekomen. Keller vertelt te blijven dromen over een doolhof. Holly vertelt dat haar man vroeger slangen hield en dat er een ongeluk mee is gebeurd waardoor Alex weinig spreekt. Dan ziet Keller in de krant op tafel dat Taylor zelfmoord heeft gepleegd.
XVII	1.51.40-1.57.39	Loki blijft zich op het bureau ondertussen verdiepen in de zaak. Dan krijgt hij een telefoontje dat Taylors onschuld lijkt te bewijzen. De kinderkleding werd gebruikt voor etalagepoppen en het bloed op de kledingstukken blijkt varkensbloed te zijn. Dan herkent Loki dat het doolhof dat Taylor tekende eveneens op de ketting van het lijk uit de kerk te vinden was. Hierdoor vindt hij een link tussen het gevonden lijk en Taylor. Hij ontdekt dat Taylor de kledingstukken heeft gestolen uit het huis van de Dovers en Birch’s toen hij er inbrak.
XVIII	1.57.39-2.02.37	Grace krijgt een telefoontje dat Joy gevonden blijkt te zijn. Samen met Ralph en Keller haast ze zich naar het ziekenhuis. Keller en Grace proberen Joy uit te horen, maar Joy reageert hier posttraumatisch op wanneer ze Keller ziet. In een flashback zien we Joy ontsnappen. Joy zegt dat Keller op de plek was waar de kinderen werden vastgehouden. Keller realiseert zich dat hij bij Holly moet zijn en verlaat het ziekenhuis, gevolgd door Loki. Loki denkt Keller te volgen naar het appartement waar Alex wordt vastgehouden. Buiten hoort hij Alex schreeuwen, en hij bevrijdt Alex uit de kast.
XIX	2.02.37-2.12.07	Keller arriveert bij Holly. Holly laat hem binnen maar trekt vervolgens haar pistool. Onder bedreiging van het pistool laat ze Keller een verdovend middel drinken. Wanneer hij dit opdrinkt belooft Holly dat hij zijn dochter zal zien. Holly bekent dat zij en haar man verantwoordelijk zijn voor het ontvoeren van kinderen. Ze zien het als een oorlog tegen God. Terwijl ze haar bekentenis aflegt dwingt ze Keller om een lege put onder de parkeerplaats voor haar huis in te gaan. Wanneer Keller in de put zit zonder zijn dochter daar aan te treffen legt Holly de deksel terug op de put.
XX	2.12.07-2.25.54	Loki wordt naar Holly Jones gestuurd om haar in te lichten over de vondst van haar neefje Alex. Ondertussen in de put vindt Keller het reddingsfluitje dat hij Anna gegeven heeft. Loki arriveert bij Holly en beseft na het zien van een foto van Holly’s man dat Holly en hij verantwoordelijk zijn voor het ontvoeren van de kinderen. Dit merkt hij op door de ketting die Holly’s man omheeft op de foto. Het is een ketting van een doolhof. Als hij Holly aantreft bij Anna trekt hij zijn pistool. Hoewel Loki zelf wordt geraakt door een schampschot, kan hij Holly neerschieten. Vervolgens pakt hij Anna en rijdt met haar naar het ziekenhuis. Hij weet haar op tijd af te leveren en wordt de volgende dag bedankt door Joy, Anna en Grace. Grace zegt dat ze sinds de terugkeer van de meisjes niets meer van Keller heeft vernomen. Loki belooft hem te gaan zoeken en naar de gevangenis te sturen. Vervolgens keert Loki nog eenmaal terug naar het huis van holly, waar verschillende agenten zoeken naar Keller. Wanneer de agenten echter zijn vertrokken hoort Loki het geluid van het reddingsfluitje.

Bijlage 2 – Fragmentatie

Tabel 2: Fragmentenschema

Fragmentnr.	Sequentienr.	Fragmenttijd	Omschrijving
1	I	0.00-3.30	Keller spreekt het Onze Vader uit terwijl zijn zoon Ralph een hert neerschiet. Keller vertelt zijn zoon op de rit naar huis dat je altijd voorbereid moet zijn op het ergste. De camper van Alex Jones rijdt door de straat van de familie Dover.
2	IV	14.00-18.15	Alex Jones wordt gearresteerd door detective Loki. Hij bevindt zich op dat moment in de camper van Holly.
3	VIII	41.10-47.40	Keller post bij het huis van de Jones'. Wanneer Alex naar buiten komt hangt hij zijn hond op aan de riem en zingt hij hetzelfde als Anna en Joy deden voor ze verdwenen. Keller bedreigt hem vervolgens met een pistool. Franklin wordt de volgende dag opgehaald door Keller om naar een oud appartement te gaan dat in het bezit is van Keller. In het appartement blijkt Alex te worden vastgehouden. Franklin twijfelt meteen aan de ontvoering die Keller in werking heeft gesteld. Keller weet hem er echter van te overtuigen dat zijn daad de enige juiste is. Keller bedreigt Alex en doet hem pijn als Alex niets vertelt.
4	XV	1.41.45-1.43.05	Keller valt uit tegen zijn zoon over het verlies van de meisjes.
5	XIX	2.07.20-2.10.20	Keller hoort het verhaal aan over de "strijd" van Holly en haar man tegen God.

Bijlage 3 – Omschrijvingen personages

Familie Dover:

Keller Dover

Vader en hoofd van het gezin Dover. Werkzaam als timmerman en verliest snel zijn geduld. Tevens een “prepper”: hij vult zijn kelder met levensmiddelen zodat hij altijd is voorbereid op een mogelijke noodsituatie die uitbreekt.

Grace Dover

Moeder van Ralph en de verdwenen Anna. Raakt in een depressie wanneer haar kind vermist raakt en vult haar dagen huilend op de bank. De film suggereert dat ze een verleden heeft met medicatie tegen haar depressie.

Ralph Dover

Tienerzoon van Grace en Keller. Goed bevriend met Eliza Birch. Krijgt van Keller de taken toegewezen om op anderen te passen, zoals zijn zusje en later zijn moeder.

Anna Dover

Ontvoerde dochter van Keller en Grace. Houdt een trauma over aan haar ontvoering en wordt gered door detective Loki.

Familie Birch

Nancy Birch

Moeder van Eliza en Joy. Wordt door Keller en Franklin betrokken bij de martelingen van Alex Jones. Nancy probeert er echter achter te komen waar haar dochter is door een beroep te doen op de redelijkheid van Alex.

Franklin Birch

Vader van Eliza en Joy en echtgenoot van Nancy. De film suggereert dat Franklin het in veel opzichten niet eens is met de rigoreuze aanpak van Keller, die hem betreft in de martelingen van Alex Jones. Tegelijkertijd roept Franklin het geen halt toe.

Eliza Birch

Oudste dochter van Franklin en Nancy. Goed bevriend met Ralph.

Joy Birch

Ontvoerde dochter van Franklin en Nancy. Na haar ontsnapping geeft ze Keller uiteindelijk de gouden tip die leidt naar de dader en het brein achter de ontvoering: Holly Jones.

Familie Jones

Alex Jones/Barry Milliband

Volwassen “neefje” van Holly Jones. In werkelijkheid lang voor de aanvang van de plot ontvoerd door Holly en gebrainwashed. Hierdoor herinnert hij zich niet langer zijn echte naam (Barry Milliband) en heeft hij een verstandelijke beperking waardoor hij zich gedraagt als een 10-jarige.

Holly Jones

“Tante” van Alex. In werkelijkheid, samen met haar man, het brein achter een reeks kinderonvoeringen. Heeft haar eigen zoon verloren aan kanker en geeft God daarvan de schuld. Daarom ziet zij het ontvoeren van kinderen als oorlog tegen God.

Overig

Detective Loki

Rechercheur die de zaak van de verdwenen kinderen onderzoekt. Heeft alle zaken die hij tot nog toe heeft gehad tot een goed einde kunnen brengen.

Bob Taylor

Eerder slachtoffer van Holly Jones. Wordt gearresteerd als hoofdverdachte maar pleegt in zijn cel zelfmoord na een gevecht met Loki.

Patrick Dunn

Pater die verantwoordelijk is voor de dood van Mr. Jones, Holly’s echtgenoot. Kon de biechten van Mr. Jones niet aanhoren zonder zelf actie te ondernemen, waardoor hij besloot Mr. Jones te vermoorden.

Mr. Jones

Wijlen de echtgenoot van Holly Jones. Heeft gebiecht bij de pater en is eveneens door hem vermoord. Holly heeft nooit ontdekt wat er werkelijk met Mr. Jones is gebeurd.

Bijlage 4 – Plagiaatverklaring

Verklaring Intellectueel Eigendom

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

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

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

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

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

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

Naam: Jeroen Witters

Studentnummer: 5699029

Plaats: Rheden

Datum: 21 juni 2010

Handtekening: 