

“It all starts with a simple choice. Which side are you on?”

Een neoformalistische analyse van dualisme in BAD TIMES AT THE EL ROYALE (2018)



15 mei 2019

BA-eindwerkstuk Media en Cultuur

Lotte Verkaik (6004415)

Jaar 3, blok 2

7319 woorden

Dr. Clara Pafort-Overduin

SAMENVATTING

Dit bacheloreindwerkstuk bevat een neoformalistische analyse van de film *BAD TIMES AT THE EL ROYALE* van regisseur Drew Goddard. Deze analyse is uitgevoerd aan de hand van de vraag: "Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de film *BAD TIMES AT THE EL ROYALE*?" Een neoformalistische benaderingswijze gaat in op de relatie tussen het syuzhet en de stijl van een film. Om een gestructureerd antwoord op de hoofdvraag te kunnen vormen, is de vraag opgedeeld in twee deelvragen. In de eerste deelvraag wordt onderzocht hoe de narratieve structuur is vormgegeven. In de andere deelvraag betreft het onderzoeksobject de vormgeving van de stijl.

In het theoretisch kader zijn belangrijke narratieve concepten uiteengezet die de handvatten zullen vormen van de analyse. Er is diep ingegaan op het gedachtegoed van Edward Branigan, daar zijn concepten nauw aansluiten bij de analyse die uitgevoerd zal worden. Onder andere informatieverdeling, de relatie tussen fabula en syuzhet en focalisatie zullen worden toegelicht. Daarnaast zijn David Bordwell en Mieke Bal aangehaald ter aanvulling op Branigan's theorie. Aan de hand van het theoretisch kader zijn vervolgens drie verschillende analyseprotocollen ontworpen, die inzicht geven in hoe de narratieve structuur in elkaar zit en samenhangt met de vormgeving.

Uit de analyse zal blijken dat de film bijeengehouden wordt door een dualistische thematiek. Er vindt een verandering plaats van een plot-driven naar een character-driven verhaalstructuur, waarin de personages centraal staan. Hierbij hoort een conflicterende montage die rap schakelt tussen verschillende personages, plekken en tijdseenheden. Een dualistische tijdsstructuur is dan ook typerend voor deze film. Ook zijn er drie stilistische elementen die de duale thematiek weerspiegelen. Ten eerste het contrast in mise-en-scène tussen Californië en Nevada, ten tweede de rode lijn die deze twee gebieden afscheidt en tenslotte doorkijkspiegels die zich bevinden in alle hotelkamers.

INHOUDSOPGAVE

| | |
|---|--------------|
| Shotlist | pagina 4-5 |
| Inleiding | pagina 6-7 |
| Theoretisch kader | pagina 8-10 |
| Benaderingswijze en aanpak | pagina 11-12 |
| Analyse | pagina 13-22 |
| - Deelvraag 1: "Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de narratieve structuur van de film BAD TIMES AT THE EL ROYALE?" | pagina 13-16 |
| - Deelvraag 2: "Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de stijl van de film BAD TIMES AT THE EL ROYALE?" | pagina 17-22 |
| Conclusie | pagina 23-24 |
| Literatuurlijst | pagina 25 |
| - AV lijst | |
| Bijlagen | pagina 26-34 |
| - Protocol 1 | pagina 27-30 |
| - Protocol 2 | pagina 31-33 |
| - Protocol 3 | pagina 34 |

SHOTLIST

- Afbeelding 1 (tijdscode 00:51:12): Instructie van Sullivan's baas uit Washinton DC. In tegenstelling tot de rest in capslock. Pagina 14.
- Afbeelding 2 (tijdscode 01:10:24): Sullivan die nadrukkelijk voor de laatste keer over de lijn stapt. Pagina 14.
- Afbeelding 3 (tijdscode 00:55:36): Sullivan voor kamer zeven. Oppervlakkige interne focalisatie (point-of-view) Emily. Pagina 14.
- Afbeelding 4 (tijdscode 01:07:08): Sullivan voor kamer zeven. Externe focalisatie Miles, vanachter de doorkijkspiegel. Pagina 14.
- Afbeelding 5 (tijdscode 01:10:34): Sullivan voor kamer zeven. Externe focalisatie Darlene vanuit haar auto in Californië. Pagina 14.
- Afbeelding 6 (tijdscode 01:16:07): Illustratie flashbackvorm 1, geïntroduceerd door externa narrator. Titelkaart flashback van Flynn. Pagina 15.
- Afbeelding 7 (tijdscode 01:16:09): Opeenvolgend shot na de titelkaart afbeelding 6: Flynn vijftien jaar geleden. Pagina 15.
- Afbeelding 8 (tijdscode 00:56:50): Emily in het heden nadat Sullivan haar geslagen heeft. Tevens illustratie flashbackvorm 2. Pagina 16.
- Afbeelding 9 (tijdscode 00:56:51): Opeenvolgend shot afbeelding 8, een flashback match-on-action shot van een kleine Emily die net door haar vader is geslagen. Diepe interne focalisatie. Pagina 16.
- Afbeelding 10 (tijdscode 00:04:27): Openingsshot segment 2. Darlene rijdt over de lijn richting hotel El Royale. Pagina 17.
- Afbeelding 11 (tijdscode 00:06:00): Eerste ontmoeting tussen Darlene en Flynn. Beide aan een andere kant van de lijn. Pagina 17.
- Afbeelding 12 (tijdscode 00:07:04): Darlene verplaatst zich voor het eerst naar Nevada. Hier is goed de mise-en-scene zichtbaar. Pagina 18.
- Afbeelding 13 (tijdscode 00:09:42): Darlene kijkt naar de wall of fame, gelegen in California. Pagina 18.

- Afbeelding 14 (tijdscode 02:14:03): Miles valt neer op de lijn, midden in Californië en Nevada. Pagina 18.
- Afbeelding 15 (tijdscode 02:15:57): Miles biecht zijn zonden op bij Flynn. Pagina 18.
- Afbeelding 16 (tijdscode 01:36:28): Billy Lee die over de lijn aankomt lopen. De lijn loopt over in zijn benen. Pagina 19.
- Afbeelding 17 (tijdscode 01:36:40): Billy Lee's silhouet bedekt de lijn volledig; zijn silhouet functioneert nu als lijn. Pagina 19.
- Afbeelding 18 (tijdscode 01:36:46): Vooraanzicht Billy Lee. Hij is nu ook de kleur van de lijn; de vergelijking tussen hem en de lijn is compleet in de vormgeving. Pagina 19.
- Afbeelding 19 (tijdscode 01:41:58): Billy Lee's afwijkende titelkaart die zijn flashback inleidt. Pagina 20.
- Afbeelding 20 (tijdscode 01:37:15): Interne focalisatie flashback Billy Lee. "Tonight we can be our own gods!" Pagina 20.
- Afbeelding 21 (tijdscode 01:43:18): Billy Lee op de lijn, de andere personages (behalve Rose) in California. Pagina 20.
- Afbeelding 22 (tijdscode 01:43:34): Billy Lee op de lijn, met California op de achtergrond. Pagina 20.
- Afbeelding 23 (tijdscode 00:30:03): Sullivan die naar Darlene, het object, kijkt. Pagina 21.
- Afbeelding 24 (tijdscode 00:39:14): Flashback hoe Darlene's producent naar Darlene, het object, kijkt. Pagina 21.
- Afbeelding 25 (tijdscode 01:52:43): Billy Lee zijn uitzicht op Rose. Van boven, vol in het zicht door de zon. Pagina 22.
- Afbeelding 26 (tijdscode 01:52:45): Wat Rose ziet. Door het tegenlicht enkel een gedaante, waaruit blijkt dat hier al sprake is van een onevenwichtige machtsverhouding. Pagina 22.

INLEIDING

BAD TIMES AT THE EL ROYALE is de meest recente film van regisseur Drew Goddard.¹ De film opent met een scène waarin een man een koffer verstoppt onder de vloer van hotel El Royale, waarna een flashforward van tien jaar volgt en vier vreemden inchecken in hetzelfde hotel. Het hotel is gelegen op de grens tussen twee staten. Bij binnenkomst dienen de gasten direct een keuze te maken of ze willen verblijven in Californië of Nevada. Het duurt niet lang voordat de kijker doorheeft dat het mysterieuze hotel over meer geheimen beschikt dan enkel de koffer onder de grond. Een van de bezoekers blijkt een undercoveragent te zijn, die de toeschouwer mee op sleeptouw neemt om de geheimen van het mysterieuze hotel te ontrafelen.

Echter is na de eerste akte het grootste geheim van het hotel al ontdekt. Door nieuwe informatie ontstaan weliswaar nieuwe mysteries en doelen, maar langzaam lijkt de plot-driven verhaalstructuur door flashbacks te verschuiven naar een character-driven verhaalstructuur. De enige constante blijft de dikke, vuurrode scheidingslijn die het hotel splitst in twee staten. Goddard zegt het volgende over het gegeven dat het hotel zich bevindt op twee staten:

I've always loved the idea of California, signaling looking west to prosperity and new opportunities. Then there's Nevada pulling people in the other direction, to gambling and the chance to maybe strike it rich, change your life. Every good film noir has this kind of duality.²

Wat interessant is, is dat de rode middenlijn tussen deze twee staten hier buiten beschouwing wordt gelaten. Deze lijn nodigt uit voor verder onderzoek. Niet alleen is dit element uit de mise-en-scene erg opvallend; de aanwezigheid lijkt ook een functie te hebben in de narratieve structuur. De lijn kan dan ook, in termen van een neoformalistische analyse, zelfs als de dominant van de film worden gezien. De dominant kan elk element in een film zijn en illustreert hoe de narratieve vorm, de stijl en de thematiek van de film zich tot elkaar verhouden.³ In dit geval lijkt de aanwezigheid van de lijn te duiden op een overheersende dualistische thematiek die zich uitstrekt over zowel de filmstijl als het narratief.

Deze dualistische thematiek is ten eerste merkbaar in de narratieve vorm, waarin scènes met verschillende plaatsen en tijden elkaar rap afwisselen. Er is dus sprake van dualiteit op een temporeel en ruimtelijk niveau. Temporeel heeft ook betrekking op het narratief, waarin de keuze is gemaakt om te wisselen tussen het heden en het verleden (in de vorm van flashbacks). Ruimtelijk heeft betrekking tot de stijl. Zoals eerdergenoemd is er een lijn aanwezig die het hotel verdeeld in twee plekken. Echter functioneert de lijn ook als een metafoor voor dilemma's, waarbij de zijdes verschillende meningen en gevolgen reflecteren. Daarnaast wordt er nog een tweede ruimtelijk niveau gecreëerd door de aanwezigheid van doorkijkspiegels. De positie van de personages in relatie tot de spiegel (voor of achter, object of subject) illustreren de onderliggende aanwezige machtsstructuren.

¹ Drew Goddard, *Bad Times at the El Royale*, geregisseerd door Drew Goddard (USA: Twentieth Century Fox, 2018).

² "On set in Lake Tahoe with director and cast of 'Bad Times at the El Royale,'" San Francisco Chronicle, geraadpleegd op 18 januari 2019, via: <https://www.sfchronicle.com/movies/article/On-set-in-Lake-Tahoe-with-director-and-cast-of-13191765.php>

³ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor* (New Jersey: Princeton University Press, 1988), 43.

Aan welke kant de personages staan, zowel temporeel als ruimtelijk, kan gezien worden als de centrale thematiek van de film. Is de lijn alleen doorslaggevend voor de positie van de personages, of zijn er ook andere machten in het spel? Door in termen van focalisatie te kijken naar hoe de personages (het object) worden neergezet, hoop ik de dualiteit te kunnen illustreren.

Om dit te realiseren zal dit onderzoek uitgevoerd worden aan de hand van de volgende onderzoeksvraag: "Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de film BAD TIMES AT THE EL ROYALE?" Het dualistische kenmerk is immers wat de hele film bij elkaar houdt en hoe de thematiek vormgegeven is. Om te inventariseren welke vormen van dualisme in de film voorkomen en hoe deze betekenis creëren, heb ik twee deelvragen opgesteld. Door het beantwoorden van deze twee deelvragen hoop ik meer over de thematiek van de film te kunnen vertellen.

- "Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de narratieve structuur van de film BAD TIMES AT THE EL ROYALE?"
- "Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de stijl van de film BAD TIMES AT THE EL ROYALE?"

THEORETISCH KADER

Een groot deel van het onderzoek heeft betrekking op de narratieve vorm van *BAD TIMES AT THE EL ROYALE*. Een filmwetenschapper die hier veel over geschreven heeft is David Bordwell. In *Studying Contemporary American Film* stelt Bordwell dat narratie het centrale proces is dat beïnvloedt hoe toeschouwers een film begrijpen. Hij gaat dan ook uit van een actieve toeschouwer, die constant bezig is met het construeren van het verhaal.⁴ Bordwell licht het narratieve proces toe met concepten die hun oorsprong vinden in het Russisch formalisme, namelijk syuzhet, fabula en stijl.⁵ Het syuzhet verwijst naar de organisatie van alle gebeurtenissen die genoemd worden in de film, in de volgorde waarin ze aan de kijker gepresenteerd worden. De fabula is de chronologische opeenvolging van gebeurtenissen in het verhaal, zoals geconstrueerd door de toeschouwer. Het laatste component, stijl, verwijst naar het systematische gebruik van filmische middelen.⁶ Rustend op deze concepten definieert Bordwell narratie als "the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula."⁷ Het syuzhet en de stijl kunnen de constructie van de fabula ofwel faciliteren of juist hinderen.

Echter was er ook kritiek op Bordwell, onder andere uit de hoek van Edward Branigan. Bordwell zijn definitie van het narratie zou teveel de nadruk leggen op de constructie van de fabula en hiermee andere externe narratieve factoren uit het oog verliezen. Daarnaast veronderstelt Bordwell zijn communicatiemodel alleen een ontvanger van een mediatekst, en laat hij de zender van het 'bericht' buiten beschouwing.⁸ Branigan zijn model houdt in tegenstelling tot Bordwell wel rekening met externe narratieve factoren en hij veronderstelt dat een mediatekst zowel een (of meerdere) zender(s) als ontvanger(s) heeft.⁹

Branigan definieert narratie als volgt: "the overall regulation and distribution of knowledge which determines how and when the spectator acquires knowledge, that is, how the spectator is able to know what he or she comes to know in a narrative."¹⁰ Hierbij biedt Branigan twee handvatten om narratie te onderzoeken. Ten eerste introduceert Branigan de notie van een 'disparity' in kennis. Dit houdt in dat informatie oneven verdeeld wordt. Een subject heeft hier een asymmetrische relatie met het object, waarin de een meer weet dan de ander. Het subject is niet altijd een personage, maar kan ook de narrator, auteur of de toeschouwer zijn.¹¹ Tussen dit subject en object bevindt zich een obstakel die een disparity creëert, en het subject enkel toegang geeft tot het object en niet andersom. Vaak wordt dit vertaald in de cameravoering, waarmee duidelijk wordt dat alleen het subject visuele toegang heeft tot het object.¹² Door te inventariseren welke personages de meeste hoeveelheid informatie ter beschikking hebben, kan de toeschouwer evalueren hoe de fabula zich zal ontwikkelen.¹³

Ten tweede maakt Branigan onderscheid tussen de termen 'what' en 'how'. *What* slaat letterlijk op de gebeurtenissen die plaatsvinden in een scène. Wat gebeurt er en welke informatie komt vrij? Daartegenover staat *how*, dat slaat op de manier waarop die gebeurtenissen aan de toeschouwer gepresenteerd worden. Hoe krijgt de toeschouwer informatie aangeboden over wat er gebeurt in het

⁴ David Bordwell, *Narration and Film Form* (Florence: Taylor & Francis Group, 1987), 34.

⁵ *Ibidem*, 49.

⁶ *Ibidem*, 50.

⁷ *Ibidem*, 53.

⁸ Thomas Elsaesser en Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* (New York: Oxford University Press, 2002), 187.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (New York: Routledge, 1992), 76.

¹¹ *Ibidem*, 66.

¹² *Ibidem*, 67.

¹³ *Ibidem*, 75.

verhaal?¹⁴ Een belangrijk component in dit proces zijn de zogenoemde 'film vertegenwoordigers'.¹⁵ Branigan maakt onderscheid tussen verschillende vertegenwoordigers waarvan er drie een duidelijke rol spelen in het narratief, namelijk: narrators, personages en focalizers. De toeschouwer vat personages op als vertegenwoordigers die bestaan in het narratief. Een personage is dan ook een vertegenwoordiger die direct narratieve gebeurtenissen ervaart en hiernaar handelt. Een personage wiens ervaringen van narratieve gebeurtenissen worden overgebracht naar een toeschouwer verandert in een 'focalizer'. Daartegenover staan narrators. Narrators hebben geen rol in de fabula, maar staan daarbuiten op een narratief niveau.¹⁶ De externe narrator is te herkennen aan camerabewegingen die niet gemotiveerd zijn door een bepaald personage, omdat het verhaal niet verteld wordt vanuit een bepaald perspectief.¹⁷

Voorals de focalizer is interessant voor dit onderzoek, omdat in de aanwezige (character-driven) verhaalstructuur veel verschillende ervaringen van personages geëtaleerd worden. Focalisatie wordt door Branigan als volgt gedefinieerd: "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."¹⁸ Narratieve informatie wordt dus vaak gemedieerd vanuit een bepaald perspectief. Branigan onderscheidt vier verschillende soorten shots, waarvan drie types aansluiten bij het begrip focalisatie. Ten eerste bestaat het objectieve shot. Dit shot wordt niet door een personage gemedieerd, maar vanuit een vertegenwoordiger buiten de diegesis van de film, oftewel de narrator.¹⁹ Daarnaast bestaat een extern gefocaliseerd shot. Als er sprake is van een externe focalisator deelt de toeschouwer het visuele en auditieve bewustzijn van gebeurtenissen met een personage. Het personage is vaak in het shot zelf te zien en de camerabeweging wordt door dit personage gestuurd.²⁰ Een voorbeeld hiervan is het wel bekende 'over the shoulder shot'. Het gaat hier niet om de ervaring van het personage, maar een gedeeld bewustzijn van de omgeving.²¹ Vervolgens heeft Branigan het over interne focalisatie, waarbij de toeschouwer toegang tot zowel persoonlijke als subjectieve ervaringen van een personage heeft. Hierbinnen zijn twee niveaus te onderscheiden, namelijk oppervlakkig en diep.²² Het derde shot type is dan ook oppervlakkige interne focalisatie. Oppervlakkig heeft betrekking tot de perceptie van een personage en houdt in dat de toeschouwer iets ziet vanuit het point-of-view van een personage. De vierde en laatste vorm, diepe interne focalisatie, gaat verder. Hierbij heeft de toeschouwer toegang tot de diepere, strikt persoonlijke gebeurtenissen die plaatsvinden binnen een personage. Denk hierbij aan hallucinaties, herinneringen en dromen.²³

Branigan's theorie gaat dus vooral in op de focalizer; wie focaliseert en met wiens perspectief kijken we mee? Echter stelt wetenschapper Mieke Bal dat naast de focalizer, ook het gefocaliseerde object en beeld in acht moeten worden genomen. Bal definieert focalisatie dan ook als de relatie tussen het beeld (the 'vision'), de agent die het ziet (de focalizer) en het object.²⁴ Alle elementen uit een film worden vanuit een bepaald perspectief getoond, en de toeschouwer krijgt dus altijd een interpretatie van de elementen te zien. Het gefocaliseerde object/beeld kan dus elk element uit een film zijn en zegt wat over de focalizer. Bal stelt drie vragen op die relevant zijn bij het analyseren van het object, namelijk 'What does the character focalize: what is it aimed at?', 'How does it do this: with what attitude does it view things?' en 'Who focalizes

¹⁴ Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 65.

¹⁵ Elsaesser en Buckland, *Studying Contemporary American Film*, 188.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 101.

¹⁹ Elsaesser en Buckland, *Studying Contemporary American Film*, 190.

²⁰ Ibidem., 188.

²¹ Ibidem, 190.

²² Elsaesser en Buckland, *Studying Contemporary American Film*, 188.

²³ Ibidem, 190.

²⁴ Mieke Bal, *Introduction to the Theory of the Narrative* (Canada: University of Toronto Press, 1997), 146.

it: whose focalized object is it?²⁵ Hoe personages tegen bepaalde gebeurtenissen aankijken kan dus onderzocht worden met behulp van Bal haar vragen. Deze specifieke perspectieven zijn belangrijk, omdat deze illustrerend zijn voor de veranderende verhaalstructuur. Zo zal er een brug worden geslagen tussen Bal's theorie over focalisatie en de eerder behandelde theorie over filmnarratie van Bordwell en Branigan.

²⁵ Ibidem, 150.

BENADERINGSWIJZE EN AANPAK

In dit onderzoek wordt gezocht naar dualisme in de stijl en het narratief van de film *BAD TIMES AT THE EL ROYALE*. Het onderzoek sluit zich aan bij de neoformalistische onderzoekstraditie. In deze benaderingswijze staat namelijk de relatie tussen de stijl en het syuzhet centraal. Theorie over deze benaderingswijze zal ik ontlene aan filmwetenschapper Kristin Thompson, die in haar boek *Breaking The Glass Armor* films analyseert met een neoformalistische insteek. Zij stelt dat het neoformalisme zich afzet tegen methodes die als een soort 'cookiecutter' op een film toegepast worden; het is een benadering waarbij de film zelf, in relatie tot andere films, het startpunt is. Bij het kijken van de film maakt de toeschouwer aannames, en een analist kan deze aannames onderzoeken om te ontdekken om wat voor benaderingswijze de film vraagt. Ook kan er gekeken worden naar de devices van een film en welke functie deze hebben. Een device is een element of structuur die een rol speelt in de film. De functie is het doel wat gediend wordt met de aanwezigheid van een bepaald device.²⁶ Door de verscheidenheid aan aanpakken blijft de complexiteit van films zichtbaar en word je als analist niet beperkt.²⁷ Er wordt dan ook geen onderscheid gemaakt tussen hoge en lage kunst. Bovendien keren aanhangers zich tegen het idee dat film enkel een communicatiemiddel is.²⁸ Een film kan wel refereren naar de realiteit, maar we moeten het zoals andere kunstvormen los zien van de alledaagse wereld.²⁹

Voor de eerste deelvraag, "Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de narratieve structuur van de film *BAD TIMES AT THE EL ROYALE*?" zal er ten eerste gekeken worden naar de doelen van de personages. Hoe is de verhaalstructuur vormgegeven, en worden de verwachtingen van de toeschouwer gestuurd? Onder de verhaalstructuur verstaan we onder andere de verhouding tussen de fabula, het syuzhet en dilemma's in de film. Dilemma's zijn een terugkerend motief, en het is dan ook meer dan passend om deze bij de verhaalstructuur te betrekken. Er is dan ook een direct verband met dilemma's en dualisme, daar dilemma's twee keuzemogelijkheden hebben. Al deze gegevens zullen verzameld worden in twee analyseprotocollen, namelijk bijlage 1 en 2. Bijlage 1 is gericht op hoe het syuzhet geconstrueerd is en bijlage 2 zal chronologisch de fabula weergeven. Hierna zal gekeken worden of hier een patroon in te zien is. Ook zal er dieper gekeken worden naar hoe de flashbacks worden vormgegeven en hoe deze in elkaar zitten. Hierbij wordt vastgehouden aan Branigan's analysehandvatten, 'what' en 'how'. 'What' gaat over de informatie die gewonnen kan worden uit de flashbacks, en welke rol deze verder speelt in het plot. Deze zal ook in een apart protocol (bijlage 3) verwerkt worden, naast de doelen die de personages voor ogen hebben en de keuzes die ze maken. Het 'how', hoe die scènes gepresenteerd worden, zal geanalyseerd worden in termen van focalisatie. Om de complexe focalisatie weer te geven zullen Bal's vragen gebruikt worden om de situatie te analyseren. Een flashback wordt dus onderworpen aan de vragen: 'What does the character focalize: what is it aimed at?', 'How does it do this: with what attitude does it view things?' en 'Who focalizes it: whose focalized object is it?' Daarnaast worden Branigan's vier type shots gebruikt om de verschillende vormen van focalisatie te onderscheiden.

De tweede deelvraag, "Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de stijl van de film *BAD TIMES AT THE EL ROYALE*?" gaat in op drie devices, namelijk het kleurgebruik in mise-en-scène, de lijn en de doorkijkspiegels. Er wordt dus eerst gekeken naar hoe Californië is vormgegeven en hoe dit verschilt met de mise-en-scène in Nevada. Vervolgens zal gekeken worden naar de relatie tussen de mise-en-scène, de thematiek en het narratief. Hiervoor zal geïnventariseerd worden wanneer de personages zich

²⁶ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 15.

²⁷ *Ibidem*, 4.

²⁸ *Ibidem*, 8.

²⁹ *Ibidem*, 9.

waar in het hotel bevinden. Deze informatie wordt door middel van kleuren toegevoegd aan alle analyseprotocollen, zodat erna gekeken kan worden of er een patroon te vinden is. Wanneer gekeken wordt naar de doorkijkspiegels, is Branigan's concept 'disparity of knowledge' van toepassing. Met dit concept kan onderzocht worden hoe de spiegels een onevenredige informatieverdeling tussen het subject en het object creëren. Daarnaast zal ook hier het concept focalisatie worden toegepast met betrekking op de doorkijkspiegels. Hoe worden de personages voor de spiegelkant neergezet als object, en de personages aan de doorkijkkant gepositioneerd als focalizer? Ook hier worden weer de drie vragen van Bal ingezet als analysetool om een scène te analyseren, net als de vier types shot die Branigan onderscheidt.

ANALYSE

Deelvraag 1: Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de narratieve structuur van de film **BAD TIMES AT THE EL ROYALE**?

1.1 Van een plot-driven naar een character-driven verhaalstructuur

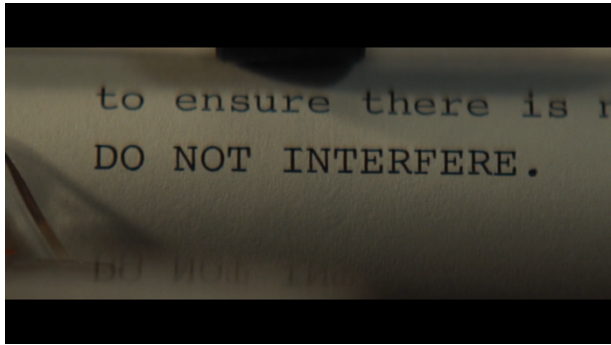
De film **BAD TIMES AT THE EL ROYALE** opent met een segment waarin een man een hotelkamer in stapt. De man, uitgerust met een grote koffer, lijkt op het eerste gezicht een reguliere hotelbezoeker. Hij zet zijn koffer neer, kijkt de kamer rond en zet een vrolijk nummer aan op de radio. Op dit vrolijke deuntje begint hij vervolgens de meubels in de kamer te verschuiven, breekt de vloer open en verstopt zijn koffer onder het laminaat. De man zorgt dat de kamer weer naar de originele staat terugkeert en kijkt voldaan in de spiegel. Dit moment van rust wordt abrupt onderbroken met een klop op de deur. De man wil de bezoeker, die voor de toeschouwer enkel een donker mannelijk silhouet is, binnenlaten. Echter wordt de man wanneer hij zich omdraait direct door de bezoeker neergeschoten. Op het beeld zitten bloedspetters.

Bordwell beargumenteert dat de opening van een film belangrijk is, omdat de toeschouwer hier al hypothesen vormt voor de rest van de film.³⁰ Ook hier worden verschillende hypothesen ontwikkeld, gestuurd door vragen die dit segment oproept. Wie zijn deze mannen? En belangrijker, wat zit er in de koffer? Wanneer de film een overgang naar het tweede segment inzet met de titelkaart "10 years later" wordt ook de vraag of de koffer er nog ligt ingeroepen. De tijdsprong creëert immers een temporeel gat in de fabula; de toeschouwer weet niet wat er in die tien jaar gebeurd is. Echter verwacht de toeschouwer wel dat dit gat in kennis opgevuld gaat worden. Ondanks dat de eenheid van tijd verstoord wordt, vindt het tweede segment wel net zoals de eerste plaats in een hotel. Als toeschouwer is het logisch om aan te nemen dat er een eenheid van plaats is en dat er ergens in dat hotel een koffer verstopt ligt.

Het tweede segment functioneert als introductie van de personages en setting. De geïntroduceerde hotelgasten (Darlene Sweet, Father Daniel Flynn, Laramie Seymour Sullivan en Emily Summerspring) hebben allen specifieke eisen omtrent welke kamer ze willen. Dit suggereert dat de hotelkamers verschillend zijn en dat de personages een doel hebben wat enkel in bepaalde kamers bereikt kan worden. De mystiek rondom het hotel wordt versterkt door het visitekaartje van de El Royale, receptionist Miles Miller, die veel te laat, onverzorgd achter de balie tevoorschijn komt en schrikt van de aanwezigheid van de priester. "This is no place for a priest father," stottert Miles.³¹ Deze uitspraak, in combinatie met de mysterieuze eisen van de personages en de openingsscène, suggereren dat het hotel over verschillende geheimen beschikt. Wanneer in segment 3 blijkt dat Sullivan niet een stofzuigerverkoper, maar een geheim agent is, wordt dit idee bij de toeschouwer versterkt. Het lijkt er dan ook op dat het plot gedreven zal gaan worden door Sullivan die de verschillende geheimen van het hotel ontdekt. Echter wordt het enige geheim (naast de verborgen koffer) al blootgelegd in segment 3B, waarin de toeschouwer over de schouder van Sullivan meekijkt hoe hij een geheime gang ontdekt die door middel van doorkijkspiegels visueel toegang geeft tot de hotelkamers. Sullivan verblijft als enige in Californië, de rest van de gasten verblijven in Nevada. Om dit geheim te ontdekken verlaat Sullivan als eerste de staat waarin zijn kamer zich bevindt door zich te verplaatsen van Californië naar Nevada. Hij overschrijdt hiermee zowel letterlijk als figuurlijk de grens; het is immers verboden om als bezoeker achter de balie te komen en de geheime gang te betreden.

³⁰ Elsaesser en Buckland, *Studying Contemporary American Film*, 174.

³¹ Drew Goddard, *Bad Times at the El Royale*, tijdscode 00:11:46



Afbeelding 2: (00:51:12) Instructie van Sullivan's baas uit Washinton DC. In tegen stelling tot de rest in capslock.



Afbeelding 1: (01:10:24) Sullivan die nadrukkelijk voor de laatste keer over de lijn stapt.

Sullivan die door de spiegels fracties van de levens van de andere hotelbewoners ziet, functioneert bijna als voorbode. Precies die fracties van levens staan namelijk centraal in de character-driven verhaalstructuur, ter illustratie van de emotionele groei en ervaringen van de personages. Het hotel is niet het grootste raadsel van de film, maar de personages. Deze voorbode wordt bevestigd in het aansluitende segment (4). Segment 4 die opent namelijk met een flashback en inzicht geeft in de beweegredenen en motivaties van Darlene. Na de flashback klopt Flynn aan, en steken ze beide de grens over naar Californië. Wanneer de grens eenmaal door Sullivan overschreden is kunnen de andere personages ook uit hun kleine kamers breken, en zullen zowel de verschillende verhaallijnen als het heden en verleden verweven raken. In segment 5 staat Sullivan, en hiermee de plot-driven structuur, weer centraal. Hij krijgt van zijn baas de duidelijke opdracht om zich niet met andere personages (de kidnapping die hij ziet in kamer zeven, van Emily) te bemoeien. Dit is noodzakelijk voor de zaak, en hiermee ook voor de waarborging van de plot-driven verhaalstructuur. Toch besluit Sullivan om zich wel te bemoeien. Hij zet zijn eigen zaak opzij en steekt voor de laatste keer de grens over van Californië naar Nevada.



Afbeelding 3: (00:55:36) Sullivan voor kamer zeven. Oppervlakkige interne focalisatie (point-of-view) Emily



Afbeelding 4: (01:07:08) Sullivan voor kamer zeven. Externe focalisatie Miles, vanachter de doorkijkspiegel.

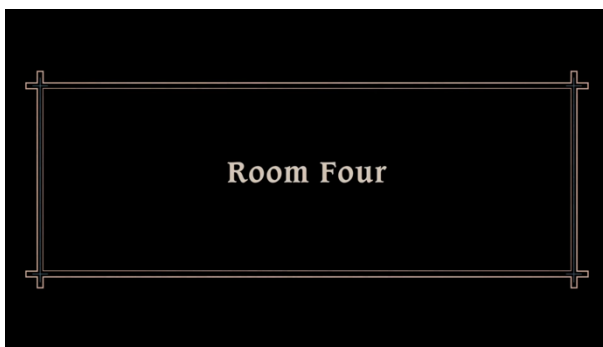


Afbeelding 3: (01:10:34) Sullivan voor kamer zeven. Externe focalisatie Darlene vanuit haar auto in California.

Wanneer Sullivan in segment 6, tegen de duidelijke instructies in, toch kamer zeven invalt, wordt de plot-driven verhaalstructuur definitief losgelaten. Segment 6 opent niet alleen met een flashback; de scène die volgt (na de flashback) wordt drie keer herhaald om de verschillende ervaringen van de personages te benadrukken. Deze scènes zijn temporeel gezien parallel, maar de externe focalisator en plaats waar de scène zich afspeelt verschillen. Dit is de enige keer dat een scène vanuit verschillende perspectieven aan de toeschouwer gepresenteerd wordt. Er worden veel verschillende vertel- en montagetechnieken ingezet om alle personages en hun ervaringen te belichten. Een constante hierin is een conflicterende montage, waarin shots van verschillende verhaallijnen, tijden en plaatsen rap achter elkaar verbonden worden. Toch kan de toeschouwer zich, zowel ruimtelijk als temporeel, makkelijk lokaliseren door de opvallende mise-en-scène en vormgeving van flashbacks.

1.2 Flashbacks

Het plot schakelt dus tussen het heden en het verleden van de personages. De flashbacks die de personages ervaren, worden op twee verschillende manieren aan de toeschouwer gepresenteerd. Ten eerste worden vele flashbacks geïntroduceerd met een titelkaart. Ondanks dat flashbacks altijd in zichzelf intern gefocaliseerd zijn (het speelt zich immers af in het hoofd van het personage), worden de meeste dus geïntroduceerd door een externe narrator. De titelkaart geeft aan van wie de toeschouwer een flashback gaat zien, door te verwijzen naar de kamer waar het bijbehorende personage ingecheckt is. De andere flashbackvorm is te herkennen door een match-on-action shot van het heden naar het verleden. Dit impliceert dat een bepaalde handeling van het personage een herinnering aanwakkert, waar de toeschouwer dan visuele en auditieve toegang tot krijgt. Deze directe visuele verbinding tussen het heden en het verleden benadrukt weer die dualiteit. Ook in de eerste flashbackvorm wordt er een directe visuele link gelegd. Echter eindigen deze fragmenten met een match-on-action shot, in plaats van dat ze er mee openen.



Afbeelding 6: (01:16:07) Illustratie flashbackvorm 1, geïntroduceerd door externa narrator. Titelkaart flashback van Flynn.



Afbeelding 5: (01:16:09) Opeenvolgend shot na de titelkaart afbeelding 6: Flynn vijftien jaar geleden.

In bijlage 2 is te zien dat maar liefst elf van de zesentwintig deelsegmenten zich afspelen in het verleden. In de fabula is dan ook al vijftien jaar verstreken als de personages in hotel El Royale aankomen. De prominente aanwezigheid van deze dualistische tijdsstructuur wijst er dan ook op dat flashbacks een duidelijke functie hebben in het verhaal. Deze functie correspondeert met de eerder besproken character-driven verhaalstructuur, waarin ervaringen, verlangens en keuzes van de personages centraal staan. De flashbacks, oftewel ervaringen, hangen nauw samen met de verlangens en keuzes. Keuzes zijn een terugkerend motief in de film; elk personage wordt in de film geconfronteerd met een dilemma. Dit dilemma kan samenhangen met de verlangens van de personages (zoals Flynn en Rose), maar kan ook onverwachts gecreëerd worden door externe factoren. De dilemma's zelf zijn uiteenlopend, maar de keuzes constant: alle keuzes worden namelijk gemotiveerd door flashbacks van de personages. Het lijkt er dan ook op dat de flashbacks het innerlijke gevoel van een personage verbeelden, tegenover hun rationele gedachte in het heden.



Afbeelding 8: (00:56:50) Emily in het heden nadat Sullivan haar geslagen heeft. Tevens illustratie flashbackvorm 2.



Afbeelding 9: (00:56:51) Opeenvolgend shot afbeelding 8, een flashback match-on-action shot van een kleine Emily die net door haar vader is geslagen. Diepe interne focalisatie.

Een voorbeeld van een onverwacht dilemma wordt geïllustreerd in segment 6B. In dit segment valt Sullivan kamer zeven in en besluit Emily hem vervolgens neer te schieten. Zonder flashback is deze reactie overdreven, aangezien ze ook de situatie aan hem uit zou kunnen leggen. Dit zou voor alle personages beter uitpakken. Echter heeft Emily voor ze Sullivan vermoordt een flashback. Wanneer deze flashback geanalyseerd wordt aan de hand van de vragen van Mieke Bal, wordt inzicht gewonnen in Emily's (op het eerste gezicht onverwachte) reactie. Wie focaliseert is hier degene die de flashback krijgt, namelijk Emily. Het 'object' is in dit geval eveneens Emily, maar dan Emily in het verleden toen ze klein was. Dit fragment wordt aangewakkerd wanneer ze op de grond valt door een klap van Sullivan. Ze ziet hoe ze door haar alcoholistische vader werd geslagen en haar zusje Rose voor hem beschermde. De belangrijkste vraag, die inzicht geeft in haar reactie, is 'How does it do this: with what attitude does it view things?'³² Emily kijkt bang naar haar verleden terug. In het heden is ze ook bang voor de onbekende man die haar neerslaat, en in het verleden is ze bang voor haar vader. Beide mannen zijn een bedreiging voor haar, maar ze is vooral bang dat ze haar zusje Rose iets aandoen. In de flashback is haar vader afstandelijk te zien, in een point-of-view shot. Echter switcht de camera naar een objectieve externe narrator, zodat Emily zich samen met Rose ziet. Ze kan zichzelf niet zonder Rose zien. Wanneer er weer naar het heden geschakeld wordt ziet ze een andere (in haar ogen) gevaarlijke man over Rose heen gebogen. Ze voelt dezelfde angst, en is weer even dat kleine meisje in een soortgelijke situatie. Ze is dan ook net als in het verleden in staat om alles op te offeren om haar zusje te redden. Ze keek in angst terug, en handelt dan ook huiverig vanuit haar gevoel in plaats van verstand.

In Bijlage 3 is te zien dat de motivatie voor een keuze altijd samenhangt met de informatie die aan de toeschouwer beschikbaar wordt gesteld in de flashback. Ter bevestiging toont bijlage 2 dat alle flashbacks voorafgaand aan het dilemma van een personage ingezet worden. Alleen Flynn is hierin een uitzondering. In zijn geval wordt de flashback uitgesteld om spanning te creëren. De flashbacks illustreren dus het gevoel wat een situatie bij het personage oproept, en hiermee inzicht geeft waarom een personage een bepaalde beslissing maakt. Door een match-on-action shot wordt er een directe visuele link gelegd tussen het heden en het verleden om te laten zien welke gebeurtenissen impact hebben gehad op de keuzes die ze nu maken.

³² Mieke Bal, *Introduction to the Theory of the Narrative*, 150.

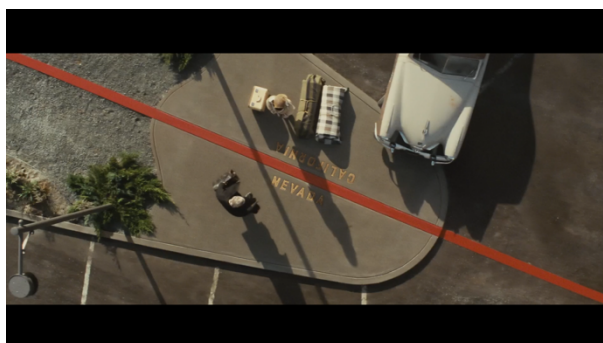
Deelvraag 2: Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de stijl van de film *BAD TIMES AT THE EL ROYALE*?

2.1 Succes in Californië en valse hoop in Nevada

In het tweede segment, ook wel het eerste segment in de tegenwoordige tijd, staat direct de lijn centraal. In het openingsshot volgt de camera het personage Darlene Sweet in haar auto, die over de lijn richting hotel El Royale rijdt. Als ze er aankomt, dient ze direct een keuze te maken aan welke auto ze haar auto parkeert. Ze wordt direct geconfronteerd met een dilemma. Echter zijn er buiten, op die dikke rode lijn na, nog geen verschillen tussen Californië en Nevada te zien. Verschillen in de mise-en-scène worden pas duidelijk wanneer Darlene zich, inmiddels samen met Flynn, naar binnen verplaatst. De twee staten verschillen enorm, en het lijkt er dan ook op dat het segment aan de hand van de mise-en-scène iets duidelijk wil maken.



Afbeelding 10: (00:04:27) Openingsshot segment 2. Darlene rijdt over de lijn richting hotel El Royale.



Afbeelding 11: (00:06:00) Eerste ontmoeting tussen Darlene en Flynn. Beide aan een andere kant van de lijn.

Aan de Californië-zijde is er gebruik gemaakt van een warm kleurenpatroon, bestaande uit geel-, oranje- en bruintinten. De gigantische ronde banken en gouden gloed stralen een gevoel van luxe uit. Al helemaal wanneer je dit vergelijkt met het koele Nevada, waarin blauwpaarse tinten overheersen. Wat verder in dit segment duidelijk wordt, is dat uitsluitend in Californië sterke drank gedronken mag worden. Bovendien zijn kamers in deze staat ook \$1 duurder dan in Nevada. Nevada heeft daarentegen een casino. Echter zou het hotel een gokverbod hebben gekregen waardoor het casino niet meer gebruikt mag worden. Dit gokverbod is tevens de reden dat het zo rustig is. Vroeger was het hotel immens populair, stelt Sullivan. Aan de kant van Californië bevindt zich dan ook een 'wall of fame' met de succesvolle beroemdheden die in het hotel geweest zijn. Miles, de receptionist, geeft tenslotte ook nog een korte introductie over beide staten wanneer de andere personages willen inchecken. Willen de personages "Warmth and sunshine in the west, or hope and opportunity in the east?"³³

De informatie die vrijgegeven wordt in de dialoog, bevestigt het idee dat het segment iets duidelijk wil maken over de thematiek van de film. Zowel de mise-en-scène als de dialoog wijzen op een dualistische thematiek. Hierin wordt de ene helft van het hotel, Californië, geassocieerd met positiviteit en succes. De andere helft, Nevada, zou hoop en kansen bieden. Echter heeft het hotel dus een gokverbod, waardoor de gokkasten onbruikbaar zijn. Ondanks dat Nevada vroeger veel kansen te bieden had, zou het nu dus bovenal met valse hoop geassocieerd kunnen worden. Deze dualistische thematiek sluit aan op een eerdergenoemd terugkerend element uit de film, namelijk: dilemma's. Wat volgt op een dilemma is vaak een beslissing. Er zijn twee kanten hoe een beslissing kan uitpakken voor een personage, namelijk goed of

³³ Drew Goddard, *Bad Times at the El Royale*, tijdscode 00:13:02.

slecht. Een goede afloop kan dan ook gekoppeld worden aan succes in Californië. Daarentegen hangt een slechte afloop vaak samen met valse hoop, te vinden in Nevada. Net als het faillissement van het casino, zal dit uiteindelijk niet goed uitpakken.



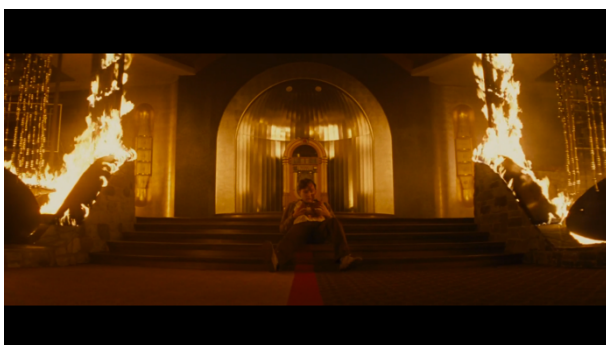
Afbeelding 12: (00:07:04) Darlene verplaatst zich voor het eerst naar Nevada. Hier is goed de mise-en-scene zichtbaar.



Afbeelding 13: (00:09:42) Darlene kijkt naar de wall of fame, gelegen in California.

De beslissingen die de personages maken staan in directe relatie met hun doelen en verlangens. In bijlage 3 zijn zowel de doelen als de dilemma's van alle personages uitgelicht. In de laatste twee gekleurde tabellen van de figuur is een duidelijk patroon te zien. Er is een verband tussen de plek waar een personage een beslissing neemt, en of dit personage zijn/haar persoonlijke doel behaalt in de film. Zo blijkt dat de personages die een beslissing nemen in Californië succesvol hun doel behalen, terwijl de beslissingen die genomen worden in Nevada een negatieve afloop hebben. Een negatieve afloop is hier nog zacht uitgedrukt, aangezien alle personages die een keuze maken in Nevada hun verblijf in de El Royale niet overleven. De lijn functioneert niet alleen als scheidingslijn tussen Californië en Nevada, maar ook als lijn tussen leven en dood, succes en mislukking.

Dat de lijn twee werelden scheidt, wordt erg letterlijk verbeeld in segment 9C. In dit segment valt Miles met een messteek in zijn buik neer op de lijn, balancerend tussen het leven en de dood. Miles heeft een beslissing gemaakt in Californië, waardoor verwacht kan worden dat hij zijn doel zal behalen. Echter is zijn doel om te biechten bij priester Flynn, wat onmogelijk is, omdat blijkt dat Flynn geen echte priester is. Flynn besluit, op aandringen van Darlene, toch een laatste keer te liegen over zijn identiteit. Hierdoor behaalt Miles in zijn eigen ogen wel zijn doel, al weet de kijker dat zijn wens feitelijk gezien niet in vervulling is gegaan. De lijn waarop hij ligt, precies tussen het succes van Californië en de mislukking van Nevada, ondersteunt en symboliseert hier duidelijk de thematiek van de film. Hij heeft succes en faalt tegelijkertijd, het is maar net vanuit wiens standpunt en geloof het bekeken wordt.



Afbeelding 14: (02:14:03) Miles valt neer op de lijn, midden in Californië en Nevada.



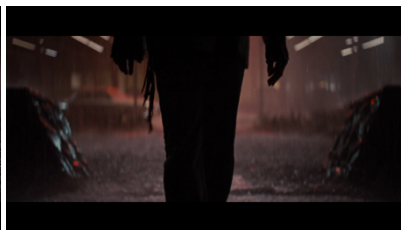
Afbeelding 15: (02:15:57) Miles biecht zijn zonden op bij Flynn.

2.2 De lijn

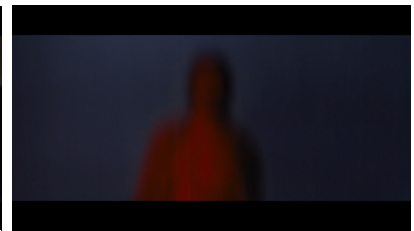
Miles die sterft op de lijn benadrukt nogmaals het belang van de aanwezigheid van dit element in de film. In de derde akte, vanaf segment 7G, speelt de lijn dan ook een grote rol in het plot. Waar voorheen de focus werd gelegd op de thematische verschillen tussen Californië en Nevada met de lijn als barrière, wordt vanaf dit segment de focus gelegd op de lijn zelf. De lijn is vanaf dan een nieuw separaat speelveld, en wordt geïntroduceerd samen met een niet eerder belicht personage: Billy Lee. In de introductie van zowel Billy Lee als het nieuwe speelveld, is de camera gecentreerd op de lijn gepositioneerd. De rode lijn vloeit over in twee met schaduw bedekte benen die over de lijn lopen. Langzaam glijdt de camera over de zwarte gedaante naar boven, waardoor het personage zelf als lijn gaat functioneren en het beeld door tweeën splitst. Dit wordt benadrukt wanneer het camerastandpunt over springt naar een vooraanzicht; door de weerkaatsing van het rode licht van het hotel vormt het personage een rode lijn door het midden van het beeld.



Afbeelding 16: (01:36:28) Billy Lee die over de lijn aankomt lopen. De lijn loopt over in zijn benen.



Afbeelding 17: (01:36:40) Billy Lee's silhouet bedekt de lijn volledig; zijn silhouet functioneert nu als lijn.



Afbeelding 18: (01:36:46) Vooraanzicht Billy Lee. Hij is nu ook de kleur van de lijn; de vergelijking tussen hem en de lijn is compleet in de vormgeving.

Dat Billy los staat van de andere personages wordt benadrukt met zijn flashback. De overige personages worden allen geïntroduceerd met een titelkaart die verwijst naar de kamer waarin hij/zij zich bevindt. Billy Lee zijn flashback, daarentegen, wordt geïntroduceerd met een titelkaart die simpelweg zijn eigen naam luidt. Uit zijn flashback blijkt dat hij de leider van een cult is. Hij geeft zijn volgers in de flashback een speech die aansluit bij het eerder besproken thema van de film, dilemma's.

Maybe there is no god. Maybe it's all lies. Listen I ain't saying I got it all figured out, I'm not. But I do see the game. They define right and wrong and then they make you choose. That's where it all starts with a simple choice, which side are you on? Up, down? Good, Evil? Right, wrong. It's simple just pick!³⁴

Billy geeft dus aan dat geloof een spel is. Machthebbers creëren dualisme en hun volgers moeten vervolgens een kant kiezen. Billy valt in de film samen met de lijn, en kan dan ook als personificatie van de thematiek worden gezien. Vanaf zijn intrede zal de lijn dan ook niet meer alleen bepalend zijn voor succes of mislukking, maar zal Billy ook definiëren wat goed en fout is.

³⁴ Drew Goddard, *Bad Times at the El Royale*, tijdscode 01:38:36.



Afbeelding 19: (01:41:58) Billy Lee's afwijkende titelkaart die zijn flashback inleidt.



Afbeelding 20: (01:37:15) Interne focalisatie flashback Billy Lee. "Tonight, we get to be our own gods!" Hij vindt dat hij over anderen mag beslissen en de regels mag maken.

Dit is allemaal mogelijk omdat Billy de hoogste machtspositie afdwingt. In de flashback dwingt hij Rose een keuze te maken door haar emotioneel te manipuleren. Dit blijkt uit de zin: "She's smart enough not to play the game. But this is how I get her."³⁵ In het heden heeft hij echter niet met zijn cultvolgers te maken, en moet hij zijn autoriteit afdwingen met een pistool. Dit verschil wordt gereflecteerd in de mise-en-scène. Billy bepaalt het spel, en is voornamelijk gepositioneerd op de lijn. Rose, die hij al succesvol geïndoctrineerd heeft, is na Billy's introductie de gehele tijd in Californië. De andere personages bevinden zich allemaal in Nevada, de plek van valse hoop en kansen. Wanneer Emily dan ook niet gelijk Billy Lee's vraag wil beantwoorden en bevelen wil opvolgen, zegt Rose tegen haar: "If Billy Lee is offering you a chance, I think you should take it."³⁶ De mise-en-scène reflecteert in deze scène welk personage zich wel bij Billy zijn cult aansluit (Rose), en wie niet. Billy, die in het midden van de twee keuzes staat, is hierin zelf het dilemma. Hij belichaamt de dualiteit.



Afbeelding 21: (01:43:18) Billy Lee op de lijn, de andere personages (behalve Rose) in California.



Afbeelding 22: (01:43:34) Billy Lee op de lijn, met California op de achtergrond.

2.3 De doorkijkspiegels

De lijn is niet het enige stilistische kenmerk dat een tegenstelling tussen de verschillende personages vormgeeft. Ook de doorkijkspiegels, aanwezig in elke hotelkamer, zorgen voor een contrast. Wanneer een personage kennis over de aanwezigheid van de doorkijkspiegels verwerft, ontstaat er een 'disparity in knowledge' en krijgt diegene visueel toegang tot de handelingen van de andere personages. Eerst heeft van de bezoekers alleen Sullivan deze kennis. Deze informatie stelt hem in staat om de hogere positie van het voyeuristische subject te vervullen. Hij ziet dan ook handelingen die niet zijn zaken zijn, zoals een vermoedelijke kidnapping in kamer zeven. Hij ziet enkel de handelingen assumeert gelijk het ergste, zonder

³⁵ Drew Goddard, *Bad Times at the El Royale*, tijdscode 01:39:44.

³⁶ Drew Goddard, *Bad Times at the El Royale*, tijdscode 01:51:16.

Emily's beweegredenen in acht te nemen. Sullivan denkt, net als Billy, een hogere machtspositie te vervullen en hiermee het vermogen te hebben om in te grijpen. De spiegels vertegenwoordigen duale machtsstructuren tussen het object en subject; het kijken en het bekeken worden.

Deze object – subject dualiteit wordt genuanceerder wanneer meer personages kennis verwerven over de aanwezigheid van doorkijkspiegels. De macht kan ook juist bij het object liggen wanneer diegene van zijn of haar positie als object op de hoogte is. Een voorbeeld van een personage dat op de hoogte is van haar objectificatie, is Darlene. In haar flashback wordt duidelijk dat ze slachtoffer was van seksueel misbruik door haar producent. Net als Billy maakte haar producent de spelregels: hij beloofde haar een succesvolle carrière als zij mee deed met zijn spel. Hij keek als subject door het raam in de studio op haar neer, en objectificeerde haar in plaats van haar daadwerkelijke talent te zien. Het shot van de producent die naar Darlene in de flashback kijkt (segment 4A) is bijna identiek aan die in het heden waar Sullivan op haar neer kijkt (segment 3B).



Afbeelding 23: (00:30:03) Sullivan die naar Darlene, het object, kijkt.



Afbeelding 24: (00:39:14) Flashback hoe Darlene's producent naar Darlene, het object, kijkt.

Wanneer we beide shots analyseren aan de hand van de vragen van Mieke Bal, wordt duidelijk waarom deze beeldvergelijking wordt gemaakt. In de flashback is het een diepe interne focalisatie van Darlene. Het object hierin ('What is it aimed at?') is haar jongere zelf, die in de studio een nummer opneemt.³⁷ De laatste vraag, met welke houding ernaar gekeken wordt, geeft de complexiteit neer. Het lijkt namelijk alsof de toeschouwer meekijkt vanuit het perspectief van haar producent. Echter is het een interne focalisatie van Darlene, wat inhoudt dat ze vanuit de subject positie op zichzelf neer kijkt. De camera staat ook hoger dan haar. Ze is zich dus bewust van de ongelijke machtsverhouding. In het heden is er wel sprake van een externe focalisator, namelijk Sullivan. De camera wordt door hem gestuurd en de toeschouwer kijkt over zijn schouder mee naar Darlene. Zij is weer het object, maar is deze keer onwetend van haar positie. Ze is aan het zingen en heeft duidelijk niks door van haar gezelschap vanachter de spiegel. Sullivan's houding is gespannen, omdat hij net wat ontdekt heeft. Echter durft hij snel ook de microfoon aan te zetten, zodat hij mee kan luisteren. Hij voelt zich dus machtig genoeg om nóg een stap verder te gaan in de inbreuk op Darlene haar privacy.

Echter weet Darlene de situatie naar haar hand te zetten door ook inzicht te winnen over de doorkijkspiegels. De doorkijkspiegels kunnen dan ook opgevat worden als metafoor voor de patriarchale samenleving en mannen die hun machtspositie hierin misbruiken. In segment 7F weet Darlene dat ze bekeken en afgeluisterd wordt vanachter de spiegel. Ze doet zich voor als onwetend object en staat te zingen in haar kamer. Echter weet ze wel beter, en verdoezelt ze ondertussen de geluiden die Flynn maakt terwijl hij de vloer openbreekt om het verstopte geld te pakken. Ook heeft ze Billy Lee zijn spelletjes door. Ze doorziet

³⁷ Mieke Bal, *Introduction to the Theory of the Narrative*, 150.

hoe hij, net als haar producent, zijn machtspositie gebruikt om gezag over andere personages te hebben. Zij is dan ook de enige die Billy Lee durft tegen te spreken:

Let me guess. It's some man who talks a lot. He talks so much, that he thinks he believes in something. And he really just wants to fuck who he wants to fuck. I've seen it enough. I'm not even mad about it anymore. I'm just tired. I'm just bored. Of men like you. You think I don't see you for who you really are? A fragile little man. Preying on the weak and lost.³⁸

Ondanks dat Billy Lee nooit achter het glas naar de andere personages keek, is in de flashbackscène (en tevens de eerste scène waar Billy Lee in zat) van Rose een verband te zien tussen hem, Sullivan en Darlene's producent. Alle mannen denken dat ze net als de lijn, de positie van de andere personages mogen bepalen. Echter ligt de macht niet bij hen, juist bij de personages die hun machtsmisbruik inzien en de macht kunnen ondermijnen. De spiegels zijn niet alleen dual van aard, maar illustreren dus ook weer de dualistische thematiek die zich naast keuzes nu ook uitstrekt over machtsverhoudingen.



Afbeelding 25: (01:52:43) Billy Lee zijn uitzicht op Rose. Van boven, vol in het zicht door de zon.



Afbeelding 26: (01:52:45) Wat Rose ziet. Door het tegenlicht enkel een gedaante, waaruit blijkt dat hier al sprake is van een onevenwichtige machtsverhouding.

³⁸ Drew Goddard, *Bad Times at the El Royale*, tijdscode 01:56:50.

CONCLUSIE

“Op welke manieren wordt dualisme vormgegeven in de film *BAD TIMES AT THE EL ROYALE?*”

Zowel in de narratieve vorm als in de stijl wordt de dualistische thematiek op meerdere manieren vormgegeven. Op narratief niveau start de film met een plot-driven verhaalstructuur, gedreven door geheim agent Sullivan die op zoek gaat naar de mysteries van het hotel. Sullivan is ook degene die een einde maakt aan deze structuur. Dit doet hij wanneer hij de situatie in kamer zeven belangrijker acht dan zijn eigen missie. Vanaf dan staat een character-driven verhaalstructuur centraal die draait om de ervaringen, doelen en keuzes van de personages. De narratieve vorm steekt zo in elkaar, dat verschillende verhaallijnen en perspectieven elkaar rap afwisselen. Dit, zodat de nadruk ligt op de ervaringen van de personages. Niet alleen personages wisselen elkaar snel af, maar ook plaatsen binnen het hotel en het heden en verleden. Er worden dan ook veel flashbacks ingezet, die functioneren als motivatie voor de beslissingen die de personages maken. Ze illustreren het gevoel dat bij een personage wordt opgeroepen naar aanleiding van een bepaalde situatie, oftewel dilemma. Dit wordt benadrukt door match-on-action shots die een directe visuele link leggen. Hiermee wordt eveneens de temporele dualistische narratieve structuur geïllustreerd.

Bovendien worden er in de stijl drie duidelijke devices ingezet om de dualistische thematiek te illustreren. Ten eerste het kleurgebruik in de mise-en-scène, waarin een duidelijk contrast wordt geschetst tussen Californië en Nevada. Het warme kleurenpatroon en de Wall of Fame in Californië wijzen op positiviteit en succes, tegenover het koele kleurenpatroon en de onbruikbare gokkasten in Nevada die wijzen op valse hoop. Het tweede device is de lijn zelf, die tevens de twee bovenstaande plekken afscheidt. De lijn staat symbool voor dilemma's in de film. Dit is terug te zien in het narratief, waar beslissingen in het warm gekleurde Californië voor een succesvol einde zorgen en in het koele Nevada voor mislukking. Het gegeven dat de ruimtelijke positie van een personage toonaangevend is voor zijn/haar situatie, is ook belangrijk in het laatste device: de doorkijkspiegels. Met deze doorkijkspiegels wordt de object - subject dualiteit vormgegeven.

Deze analyse werd uitgevoerd naar aanleiding van het vinden van de dominant, oftewel de rode scheidingslijn. De dominant brengt in deze film dus, inderdaad, de thematiek, narratieve vorm en stijl bij elkaar. De dualistische thematiek slaat vooral op de dilemma's die de personages voor hun kiezen krijgen. De lijn kan dan ook als metafoor van een dilemma worden gezien, met Californië en Nevada als verschillende beslissingen die de personages kunnen nemen. Dit wordt benadrukt in het narratief wanneer Billy Lee zijn intrede doet. Hij kan gezien worden als personificatie van de lijn, en definieert vanaf dan ook wat 'goed' en 'fout' is. Oftewel, welke personages in Nevada en welke in California behoren. Alleen Rose erkent zijn autoriteit, en is daarmee het enige personage in Californië. Net als de kennis van de doorkijkspiegels, hebben in de laatste akte ook alle personages Billy zijn spel door. Niet alleen Billy, maar ook Sullivan en Darlene's producent denken dat ze gezag hebben over de andere (in hun ogen zwakke) personages. Echter wordt in deze film bewezen dat de kracht juist ligt bij deze 'zwakke' personages. Deze zwakke personages hebben alleen een verleden met zulke machtsmisbruikers (zo blijkt uit de flashbacks), en weten dat ze onderschat worden. Dat is hun moment om toe te slaan. Zoals Darlene tegen Flynn zegt: "You spend your life getting shook, you learn to spot a shaker."³⁹

De concepten die besproken zijn in het theoretisch kader zijn zeker toereikend geweest. Het blijft een neoformalistische analyse, wat inhoudt dat er vanuit de film zelf geredeneerd wordt in plaats van vanuit

³⁹ Drew Goddard, *Bad Times at the El Royale*, tijdscode 01:19:32.

een methode of theorie. Echter boden de besproken concepten wel handvatten die het analyseren mogelijk hebben gemaakt. Vooral voor de eerste deelvraag, die ingaat op het narratief, waren de onderscheidingen tussen fabula en syuzhet nuttig. Net als Branigan's onderscheiding van 'what' en 'how'. Ondanks dat dit niet expliciet vermeld is in de analyse, begon ik wel elke vraag te beantwoorden met deze onderscheiding in mijn achterhoofd. Ook waren Bal haar drie vragen nuttige handvatten om de complexe situatie op gebied van focalisatie uit te leggen. Deze situaties lijken logisch als toeschouwer, echter kom je als analist pas achter de complexiteit wanneer je deze vragen toepast. Ook de verschillende types shot die Branigan onderscheidt waren zeker nuttige analysetools. Die heb ik vaak genoemd en dit was een prettig onderscheid om mee te werken.

Er is een aspect wat ik graag had willen betrekken in mijn analyse en dat zijn de ideologische implicaties van de film. Ik zou dit dan ook voor vervolgonderzoek aanbevelen, daar ik er helaas niet genoeg tijd en ruimte voor had. De film probeert vaak wat te zeggen over ideologieën, met name het christendom. Dit thema van geloof komt duidelijk naar voren. Denk aan Billy Lee die anderen aanspoort met de zin "Tonight, we get to be our own gods," Miles die graag zijn zondes wil opbiechten en een man die zich voordoet als priester zodat Miles dit kan doen.⁴⁰ De film lijkt bijna een moraliteitskwestie, met een religieuze visie op moraliteit. Hierin zou de dualiteit van het object en subject gekoppeld kunnen worden aan de dualiteit tussen god en volger.

⁴⁰ Drew Goddard, *Bad Times at the El Royale*, tijdscode 01:41:59.

LITERATUURLIJST

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

Bordwell, David. *Narration and Film Form*. Florence: Taylor & Francis Group, 1987.

Bordwell, David, Kristin Thompson en Jeff Smith. *Film Art*. New York: McGraw-Hill Education, 2017.

Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art*. New York: McGraw-Hill Education, 2004.

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

Crow, David. "Bad Times at the El Royale's Drew Goddard Ready to Finally Check into Noir". Geraadpleegd op 20-10-2018, via: <http://www.denofgeek.com/us/movies/bad-times-at-the-el-royale/276848/bad-times-at-the-el-royale-s-drew-goddard-ready-to-finally-check-into-noir>.

Castagno, Paul. *New Playwriting Strategies: Language and Media in the 21st Century*. New York: Routledge, 2012.

Elsaesser, Thomas en Warren Buckland. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

Goddard, Drew. *Bad Times at the El Royale*. Geregisseerd door Drew Goddard. USA: Twentieth Century Fox, 2018.

Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction and Film: an Introduction*. Oxford University Press, 2000.

Rabiger, Michael, en Mick Hurbis-Cherrie. *Directing : Film Techniques and Aesthetics*. Oxford: Taylor & Francis Group, 2013.

San Francisco Chronicle. "On set in Lake Tahoe with director and cast of 'Bad Times at the El Royale.'" Geraadpleegd op 18 januari 2019, via: <https://www.sfchronicle.com/movies/article/On-set-in-Lake-Tahoe-with-director-and-cast-of-13191765.php>.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

AV LIJST

Film: BAD TIMES AT THE EL ROYALE (2018)

Regisseur: Drew Goddard

Land: USA

Drager: popcorn time

BIJLAGEN

| | |
|---|----------------------------------|
| evada | Flashback Nevada |
| alifornië | Flashback Californië |
| entrale lobby/onbekend | Verleden centrale lobby/onbekend |
| sing van Nevada naar Californië of andersom | |

krijgt keuze voorgelegd

n ingedeeld op titelkaarten (met uitzondering op de openingssequentie)
nties ingedeeld in verandering plaats, tijd of perspectief.

Bijlage 1

| | Laramie Seymour Sullivan | Darlene Sweet | Father Daniel Flynn | Miles Miller | Emily Summerspring | Rose Summerspring | Billy Lee |
|----------|--|---|--|---|--|-----------------------------|-----------|
| -segment | | | Flynn's broer verstopt een koffer in kamer vijf en wordt neergeschoten. | | | | |
| later* | Bevindt zich al in Lobby. Checkt in in kamer een. | Komt aan in Californië. Checkt in in kamer vijf. . | Komt aan in Nevada. Checkt in in kamer vier. | Te laat bij receptiebalie, helpt inchecken. | Komt aan in Nevada. Wil in kamer een, maar checkt in in kamer zes. | | |
| one* | Zoekt en vindt af luister materiaal. Vermoed dat er iets is met spiegel. | | | | | | |
| | Steelt looper en ontdekt Miles' kamer en gang met doorschijnende spiegels. | Plaatst matrassen tegen de muur en start met zingen. | Flynn breekt de vloer open. | Ligt op bed met heroïnespuit in zijn arm. | Sleept Rose naar binnen. | Wordt naar binnen gesleept. | |
| | Blijkt FBI agent Broadbeck te zijn. Belt directeur over zaak rondom hotel El Royale. | | | | | | |
| five* | | Krijgt een keuze aangeboden door zang manager. Succesvolle carrière (in ruil voor seks) of gefaalde zangeres in Reno. | | | | | |
| | | Ze huilt door flashback. | Klopt aan bij Darlene om iets samen te eten (met het plan haar te drogeren.) | | | | |
| | | Vertelt over haar optreden in Reno. Slaat Flynn neer. | Vertelt over zijn geheugenverlies. Stopt slaapmiddel in Darlene's drankje maar wordt neergeslagen. | | | | |

| | | | | | | | |
|-------------------------|--|---|--|---|--|--|---------|
| gton DC* | Zijn baas denkt dat zaak gesnapt is. Moet zorgen dat niemand weggaat dus maakt auto's onbruikbaar. Wordt verteld om zich niet te bemoeien met kamer zeven. | | | | | | |
| Seven* | | | | | | Gevlucht van ouders, ontmoet Billy Lee. | Ontmoet |
| | Probeert Rose te redden maar wordt neergeschoten. | | | Krijgt glasscherven van spiegel in zijn gezicht. (Nog onbekend voor toeschouwer) | Flashback naar hoe haar vader haar mishandelt. Schiet Sullivan neer en raakt indirect ook Miles. | Wordt vastgebonden aan een stoel wakker en later los gemaakt door Sullivan. | |
| 19 6B, wissel en Miles. | Probeert Rose te redden maar wordt neergeschoten. | | Wordt wakker op de grond. Wil de looper bemachtigen. Ontdekt de gang en tape. | Wil biechten bij Flynn. Gaat op zoek naar de looper en ziet de gebeurtenissen die plaatsvinden in kamer zeven. Krijgt glasscherven in zijn gezicht. | Schiet Sullivan neer en raakt indirect ook Miles. | Wordt los gemaakt door Sullivan. | |
| 19 6B, wissel en | Maakt auto's onbruikbaar. Probeert Rose te redden maar wordt neergeschoten. | Wil vluchten nadat ze Flynn neergeslagen heeft. Auto start niet. Ziet hoe Sullivan neergeschoten wordt en steelt startkabels en pistool. Auto start nog steeds niet. Flynn stapt in de auto en vertelt over het geld. | Klopt op Darlene's raam en vertelt over geld. | Krijgt glasscherven van spiegel in zijn gezicht. | Schiet Sullivan neer en klimt in de spiegel. | Belt Billy Lee op en vertelt dat ze zich bevindt in de El Royale. Klimt later in de spiegel. | |
| Four* | | | Overvalt bank met broer. Politie komt eraan, ze splitsen op en spreken af bij de El Royale. | | | | |
| | | | Wordt veroordeelt voor vijftien jaar cel. | | | | |
| | | | Hoort van de dokter dat alzheimer in de familie zit en hij het waarschijnlijk ook heeft. Is over half jaar vrij. | | | | |

| | | | | | | | |
|-------|--|---|--|--|--|---|--|
| | | Vertrouwt Flynn en maakt deal om het geld samen te zoeken en de winst te verdelen. | Maakt deal met Darlene om het geld te verdelen als zij hem helpt. | | | | |
| | | | | Vertelt Emily dat hij over Sullivan's dood zal zwijgen. Heeft ergere dingen gezien. | Hoort Miles uit en bedenkt of ze hem moet vermoorden. | Loopt over de lijn in het hotel en verraad identiteit aan Miles. | |
| | | Zingt en klapt om de verhullen dat Flynn om het hoekje de vloer openbreekt. | Breekt vloer open op zoek naar het geld. Vindt de tas met geld. | | Gaat de andere zoeken. Bekijkt Darlene van achter de spiegel van kamer vijf. | | |
| | | Wil ontsnappen met geld maar wordt gepakt door handlanger van Billy. | Wil ontsnappen met geld maar wordt gepakt door handlanger van Billy. | Smeekt Rose om hem niet te vermoorden. | Beseft zich dat Rose Billy heeft uitgenodigd. | Hint dat Billy eraan komt. Flashback shot dat ze een man neersteekt. | Komt over het hotel |
| ze | | | | | Kijkt hoe Rose vecht. | Vecht met een meisje en wint. Mag met Billy slapen. | Blijkt leidcult. Laat een ander om een brengen r |
| | | Vastgebonden. Liegt over het geld. Zet vervolgens Billy op zijn plek "I see who you really are." Ze probeert Billy te pleasen door te zingen, maar dat wordt afgekeurd. Vraagt wanneer het gevecht begonnen is aan Miles om Billy neer te schieten. | Vastgebonden. Wil zijn echte naam zeggen, maar is die vergeten. Valt, wanneer hij wordt betrokken in het roulettespel, uit het niets Billy en handlangers aan. | Vastgebonden. Probeert de hele tijd te biechten, wat toegelaten wordt als hij verstrikt raakt in het roulette spel. Komt erachter dat Flynn geen priester is. Wanneer het gevecht gestart is ligt er een pistool binnen zijn handbereik, wil echter niet schieten. Zegt tegen Darlene dat hij niet meer mensen kan vermoorden. | Vastgebonden. Verliest met roulette en wordt neergeschoten. | Flashback shot naar de man die ze heeft vermoord. Verzekerd Billy dat ze dat niemand heeft vertelt. | Keert tas hoort Dar Flynn uit geld. Gele. Laat Emi kiezen en roulette b Emily of l Emily verl schiet ha nog een k roulettesp met Darle Flynn, ma valt hem Vecht me |
| nance | | | | Is een kleuter en schiet op vogels. Vrouw benadrukt zijn talent. | | | |
| | | | | Moet blijven schieten in de oorlog. Schiet iedereen neer. Is de enige overlevende. | | | |

| | | | | | | | |
|--|--|--|--|---|--|---|---------------------------------------|
| | | Moedigd Flynn aan om Miles te helpen door priester te spelen. Gooit daarna de tape weg, en vlucht met Flynn en het geld. | Gaat mee met Darlene, en doet alsof hij wel een priester is zodat Miles kan biechten. Ontsnapt daarna met Darlene en het geld. | Kan niet meer mensen vermoorden, maar wil Darlene redden. Schiet dan toch Billy en zijn handlangers allemaal neer. Miles wil Rose troosten, maar wordt dan door haar neergestoken. Valt neer op de lijn, en biecht uiteindelijk bij Flynn, waarna hij sterft. | | Rouwt om Billy. Steekt Miles neer als hij haar troost. Wordt dan zelf doodgeschoten door Flynn. | Vecht me hem neer: maar wor neergesch |
| | | Treedt op in Reno. | Komt aan in een casino. Loopt door naar het podium waar Darlene optreedt. | | | | |

Bijlage 2

| nie Seymour | Story Darlene Sweet | Story Father Daniel Flynn | Story Miles Miller | Story Emily Summerspring | Story Rose Summerspring | Story Billy Lee |
|--|--|---|--|--|---|-----------------|
| | | 7A Overvalt bank met broer. Politie komt eraan, ze splitsen op en spreken af bij de El Royale. | | | | |
| | | 1 Flynn's broer verstopt een koffer in kamer vijf en wordt neergeschoten. | | | | |
| | | 7B Wordt veroordeelt voor vijftien jaar cel. | | | | |
| | | | 8A Schiet als kleuter op vogels. | | | |
| | | | | 6B Vader slaat Emily. Emily redt Rosie door haar onder het bed te leggen. | | |
| | 4A Krijgt keuze aangeboden door zang manager. Succesvolle carrière (in ruil voor seks) of gefaalde zangeres in Reno. | | | | | |
| | | | 8B Schiet iedereen neer in de oorlog. Blijft als enige overlevende over. | | 6A Rose is gevlucht van haar ouders. Ont Lee. | |
| | | 7C Hoort van de dokter dat alzheimer in de familie zit en hij het waarschijnlijk ook heeft. Komt over half jaar vrij. | | | | |
| | | | | 8A bijeenkomst cult. Billy laat Rose vechten met een ander lid, terwijl (inclusief) Emily toekijkt. Winnaar mag met Billy slapen. Rose wint. | | |
| | | | | | 7G Rose steekt man (vermoedelijk vader) neer. | |
| Darlene, Flynn en Emily checken bij Miles in in hotel El Royale. | | | | | | |

| | | | | | | |
|---|---|--|---|---|---|--|
| h vindt teriaal. of er iets is | | | | | | |
| oer en es' kamer en oorschijnende | 3B Plaatst matrassen tegen de muur en start met zingen. | 3B Breekt de vloer open. | 3B Ligt op bed met heroïnespuit in zijn arm. | 3B Sleept Rose naar binnen. | 3B Wordt naar binnen gesleept door Emily. | |
| l agent e zijn. Belt er zaak el El Royale. | | | | | | |
| | 4B Huilt door flashback. Gaat iets eten met Flynn. | 4B Klopt aan bij Darlene om iets samen te eten (en haar later te drogeren.) | | | | |
| | 4C Vertelt over haar optreden in Reno. Slaat Flynn neer. | 4C Vertelt over zijn geheugenverlies. Stopt slaapmiddel in Darlene's drankje maar wordt neergeslagen. | | | | |
| denkt dat ot is. Moet niemand s maakt ikbaar. ld om zich eien met i. | | | | | | |
| aakt auto's ; Probeert den maar eschoten. | 6D Wil vluchten nadat ze Flynn neergeslagen heeft. Auto start niet. Ziet hoe Sullivan neergeschoten wordt en steelt startkabels en pistool. Auto start nog steeds niet. Flynn stapt in de auto en vertelt over het geld. | 6D+6B Wordt wakker op de grond. Wil de looper bemachtigen. Ontdekt de gang en tape. Klopt op Darlene's raam en vertelt over geld. | 6B Wil biechten bij Flynn. Gaat op zoek naar de looper en ziet de gebeurtenissen die plaatsvinden in kamer zeven. Krijgt glasscherven in zijn gezicht. | 6B+C+D Flashback naar hoe haar vader haar mishandelt. Schiet Sullivan neer en raakt indirect ook Miles. Klimt in de spiegel. | 6B Wordt vastgebonden aan een stoel wakker en later los gemaakt door Sullivan. Belt Billy Lee op en vertelt dat ze zich bevindt in de El Royale. Klimt later in de spiegel. | |
| | 7D Vertrouwt Flynn en maakt deal om het geld samen te zoeken en de winst te verdelen. | 7D Maakt deal met Darlene om het geld te verdelen als zij hem helpt. | | | | |
| | | | 7E Vertelt Emily dat hij over Sullivan's dood zal zwijgen. Heeft ergere | 7E Hooft Miles uit en bedenkt of ze hem moet vermoorden. | 7E Loopt over de lijn in het hotel en verraad identiteit aan Miles. | |

| | | | | | | |
|--|--|---|---|---|--|---|
| | | | dingen gezien. | | | |
| | 7F Zingt en klapt om de verhullen dat Flynn om het hoekje de vloer openbreekt. | 7F Breekt vloer open op zoek naar het geld. Vindt de tas met geld. | | 7F Gaat de andere zoeken. Bekijkt Darlene van achter de spiegel van kamer vijf. | | |
| | 7G Wil ontsnappen met geld maar wordt gepakt door handlanger van Billy. | 7G Wil ontsnappen met geld maar wordt gepakt door handlanger van Billy. | 7G Smeekt Rose om hem niet te vermoorden. | 7G Beseft zich dat Rose Billy heeft uitgenodigd. | 7G Hint dat Billy eraan komt. Flashback shot dat ze een man neersteekt. | 7G Komt over het hotel aan |
| | 8B Vastgebonden. Liegt over het geld. Zet vervolgens Billy op zijn plek "I see who you really are." Ze probeert Billy te pleasen door te zingen, maar dat wordt afgekeurd. Vraagt wanneer het gevecht begonnen is aan Miles om Billy neer te schieten. | 8B Vastgebonden. Wil zijn echte naam zeggen, maar is die vergeten. Valt, wanneer hij wordt betrokken in het roulettespel, uit het niets Billy en handlangers aan. | 8B Vastgebonden. Probeert de hele tijd te biechten, wat toegelaten wordt als hij verstrikt raakt in het roulette spel. Komt erachter dat Flynn geen priester is. Wanneer het gevecht gestart is ligt er een pistool binnen zijn handbereik, wil echter niet schieten. Zegt tegen Darlene dat hij niet meer mensen kan vermoorden. | 8B Vastgebonden. Verliest met roulette en wordt neergeschoten. | 8B Flashback shot naar de man die ze heeft vermoord. Verzekerd Billy dat ze dat niemand heeft vertelt. | 8B Keert tas Darlene en Flynn het geld. Gelooft Emily te kiezen en laat Miles bepalen of E. Miles sterft. E. verliest, en hij neer. Wil nog het roulettespel met Darlene maar Flynn vandaan. Vecht Flynn. |
| | 9C Moedigd Flynn aan om Miles te helpen door priester te spelen. Gooit daarna de tape weg, en vlucht met Flynn en het geld. | 9C Gaat mee met Darlene, en doet alsof hij wel een priester is zodat Miles kan biechten. Ontsnapt daarna met Darlene en het geld. | 9C Kan niet meer mensen vermoorden, maar wil Darlene redden. Schiet dan toch Billy en zijn handlangers allemaal neer. Miles wil Rose troosten, maar wordt dan door haar neergestoken. Valt neer op de lijn, en biecht uiteindelijk bij Flynn, waarna hij sterft. | | 9C Rouwt om Billy. Steekt Miles neer als hij haar troost. Wordt dan zelf doodgeschoten door Flynn. | 9C Vecht met hem neerschiet wordt dan neergeschoten |
| | 10 Treedt op in Reno. | 10 Komt aan in een casino. Loopt door naar het podium waar Darlene optreedt. | | | | |

Bijlage 3

| | Doel | Keuze | Motivatie keuze/flashback | Plaats waar keuze gemaakt wordt | Gevolg/doel behaald |
|----------------|---|--|---|---------------------------------|---|
| ymour Sullivan | Zaak oplossen, oftewel achter de geheimen van het hotel komen. | Strikt bij de zaak blijven of ingrijpen bij iets wat op een kidnapping lijkt → ingrijpen. | Geen flashback. Voelt zich waarschijnlijk als 'sterke wijze man' verplicht om in te grijpen. | Nevada. | Omdat hij wil ingrijpen, wordt hij neergeschoten. Hierdoor wordt de zaak vervolgt, en is zijn doel behaald. |
| iel Flynn | Verstopt geld van hem en zijn broer (wat onder Darlene's vloer ligt) bemachtigen. | Samen werken met Darlene of haar drogeren → drogeren. | Hij blijkt een crimineel verleden te hebben en vertrouwd niet veel mensen. Vorige missie door een nieuwe collega verpest. | California. | Zijn poging mislukt, maar hij uiteindelijk toch samenwerkt met Darlene om samen het geld te bemachtigen. Doel behaald. |
| zet | Wil de volgende dag optreden in Reno. | Flynn neerslaan of hem vertrouwen. | Is misbruikt door haar producent en heeft door wanneer mannen tegen haar liegen. "You spend your life getting shook, you learn to spot a shaker." | California. | Luistert naar haar klopt. Sluit later toch met Flynn als ze vult dat hij wel deugd, en is dat hem de enige overtuiging. Treedt volgende dag op in Reno. |
| erspring | Haar zusje Rose uit de handen houden van Billy Lee. | Sullivan de situatie uitleggen of hem neerschieten. | Is misbruikt door haar vader. Ving de klappen op en beschermde Rose. Schoot als reflex omdat ze niet wil dat haar zusje in de handen van een man komt. | Nevada. | Schiet Sullivan, en indirect Myles neerschiet Rose paar seconden later. Rose is terug bij Billy Lee, wordt door Billy Lee opgehaald. |
| erspring | Terug naar Billy's cult. | Billy bellen of naar haar zus luisteren en juist van hem wegblijven. | Ziet Billy als haar redder toen ze van haar vader vluchtte. Nieuw vaderfiguur; ze heeft alles voor hem over. | Nevada. | Ze belt Billy Lee op en komt ophalen. Echter, ze heeft teveel zijn macht verloren en zichzelf ontplooit tot een vrouw die wat hij niet wilt. Ze wordt ook doodgeschoten, dus niet terug naar de cult. |
| | Wil zijn zonden opbiechten bij Flynn. | Billy en zijn handlangers vermoorden of niks doen, wat de dood van Darlene, Flynn en hemzelf betekent. | Schiet al sinds dat hij klein is en heeft gevochten in de vietnam oorlog, waar hij de enige overlevende was. Wil niet meer moorden, maar doet het toch omdat hij Darlene en Flynn wil redden. | California. | Schakelt succesvol handlangers uit, maar dan zelf neergeschoten door Rose. Kan echter nog laatste seconden terug bidden bij Flynn, zijn doel bereikt is. |