

FRANCES McDORMAND

WOODY HARRELSON

SAM ROCKWELL



# THREE BILLBOARDS

OUTSIDE

*Ebbing,*  
MISSOURI



## “Through love comes calm”

Een cognitieve filmanalyse van gewelddadige scenes in de film *Three Billboards outside Ebbing Missouri* aan de hand van de *structure of sympathy*

Emmy van Seuren

5709083

Liberal Arts and Sciences

Begeleider: Franca Jonquiere

Tweede lezer: Marijke de Valck

Studiejaar 2018-2019

Blok vier

Inleverdatum: 13 juni 2019

## Inhoudsopgave

|  |         |
|--|---------|
| Abstract                               | pag. 4  |
| Inleiding                              | pag. 5  |
| Theoretisch kader                      | pag. 7  |
| Methode                                | pag. 13 |
| Analyse                                | pag. 15 |
| Sequentie 8                            | pag. 15 |
| Sequentie 24                           | pag. 18 |
| Sequentie 31                           | pag. 21 |
| Conclusie                              | pag. 24 |
| Bibliografie                           | pag. 27 |
| Bijlagen                               | pag. 28 |
| Sequentieverdeling                     | pag.28  |
| Personage omschrijvingen               | pag. 34 |
| Verklaring kennisneming plagiaatregels | pag. 36 |

## Abstract

In dit onderzoek wordt er gekeken naar de werking van de *structure of sympathy* van Smith in de film *THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI* (2017). Er worden twee immorele personages onderzocht die veelvuldig de confrontatie met elkaar opzoeken. Hierbij wordt de volgende onderzoeksvraag beantwoordt: Op welke wijze creëert de film *THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI* (2017) *engagement* met de personages Mildred Hayes en Jason Dixon in gewelddadige scenes? Dit onderzoek wordt gedaan aan de hand van de methodiek van Murray Smith. Daarnaast zullen meerdere critici van Smith aan bod komen om het debat rondom zijn methodiek uit een te zetten. Auteurs als Pearce, Zillman en Plantinga omschrijven hoe er in het onderzoek van Smith geen negatieve emoties worden omschreven, terwijl deze wel kunnen worden veroorzaakt door personages. Omwille van de omissie van negatieve emoties in zijn onderzoek wordt er een cognitieve filmanalyse gedaan van een gewelddadige film. Deze filmanalyse zal gedaan worden aan de hand van de drie concepten van de *structure of sympathy*: *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Deze zullen worden onderzocht door middel van het narratief, setting en acteerwerk in de film. Voor de filmanalyse worden er drie gewelddadige sequenties uitgekozen waarbij Mildred en Dixon interactie hebben. Door middel van deze filmanalyse wordt het *engagement* met beide personages onderzocht. Uit de filmanalyse blijkt dat het *engagement* met de personages continu proces is dat wordt opgeroepen door filmische middelen en het narratief. Ondanks de gewelddadige personages worden er door deze casus weinig negatieve emoties opgeroepen. Wel was er sprake van een verhoging van *engagement* bij dramatische ontwikkelingen zoals omschreven door Zillman.

## Inleiding

Borden met de tekst “Raped while dying. And still no arrests? How come, Chief Willoughby?” verstoren de rust in het slaperige dorpje Ebbing.<sup>1</sup> Mildred’s dochter Angela is verkracht en vermoord. De dader is nog niet gevonden, en om de politie aan te sporen de zaak te heropenen, plaatst Mildred drie reclameborden die de politie in haar dorp confronteren. In de film *THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI* (2017) zitten Mildred Hayes en Jason Dixon elkaar constant in de weg. Dit doen ze door middel van veel non-verbaal en verbaal geweld. Jason Dixon is een agressieve politieagent, gefrustreerd door de dood van zijn vader. Hij geeft veel om zijn werk, maar maakt onverantwoordelijke keuzes. Als Mildred de politie confronteert, staan Dixon en zij lijnrecht tegenover elkaar wat resulteert in gewelddadige conflicten.

De gewelddadige scenes in *THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI* (2017) hebben invloed op de sympathie die een kijker voor personages kan voelen.<sup>2</sup> Gevoelens jegens personages zullen in dit onderzoek omschreven worden als *engagement*. Omdat Mildred en Dixon veel geweld plegen, maar ze ook veel tegenslagen ondervinden, is het *engagement* met deze personages zeer wisselend. Onderzoek naar deze film kan dus bijdragen aan het debat over de relatie tussen geweld en *engagement* met de personages. Aan de hand van de *structure of sympathy* van Murray Smith, zal dit onderzoek worden uitgevoerd. Smith is één van de eerste schrijvers die heeft bijgedragen aan het debat over *engagement* met personages binnen cognitief filmonderzoek. Hij identificeerde drie niveaus waarop *engagement* kan plaatsvinden: *recognition*, *alignment* en *allegiance*. *THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI* (2017) is een recente film die nieuwe inzichten kan verschaffen in hoe deze drie niveaus interacteren bij het vormen van *engagement* met personages. Tevens zal het onderzoeken van geweld een omissie in het onderzoek naar negatieve emoties in cognitief filmonderzoek aanvullen, omdat geweld negatieve emoties met zich meebrengt zoals angst, haat en walging.<sup>3</sup>

De personages van Mildred en Dixon staan eerst tegenover elkaar, maar vinden elkaar

---

<sup>1</sup> *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*, geregisseerd door Martin McDonagh (2017; Sylva, NC: Fox Searchlight Pictures, 2018), DVD.

<sup>2</sup> Karen A. Cerulo, *Deciphering Violence: The Cognitive Structure of Right and Wrong* (New York: Routledge, 1998), 5.

<sup>3</sup> Carl Plantinga, "Spectacles of Death: Clint Eastwood and Violence in "Unforgiven" *Cinema Journal* 37, no. 2 (1998): 66.

uiteindelijk in een ondoordacht plan om een ‘verkrachter’ te stoppen. Door hun tegenstrijdige en gewelddadige doelen die later samenkomen, is het van belang dat de beide personages mee worden genomen in het onderzoek naar *engagement*. Zij zijn immers tegenpolen die niet met elkaar, maar ook niet zonder elkaar kunnen. Binnen het debat van de *structure of sympathy* is er nog niet veel onderzoek gedaan naar de werking van twee tegenpolen in een narratief. Zo kan onderzoek naar de twee personages van Mildred en Dixon in *THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI* (2017) verder bijdragen aan het debat. Dit debat zal in de positionering verder toegelicht worden.

In dit onderzoek zal er een cognitieve filmanalyse worden gemaakt van *THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI* (2017) aan de hand van de *structure of sympathy* zoals beschreven door Murray Smith voor de personages Mildred Hayes en Jason Dixon.<sup>4</sup> Hieruit volgt de onderzoeksvraag:

Op welke wijze creëert de film *THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI* (2017) *engagement* met de personages Mildred Hayes en Jason Dixon in gewelddadige scenes? De volgende deelvragen die voortkomen uit deze onderzoeksvraag beantwoorden ieder de werking van een niveau van de *structure of sympathy*:

Welke mogelijkheden geeft de film voor *recognition* met de personages van Mildred en Jason?

Welke mogelijkheden geeft de film voor *alignment* met de personages van Mildred en Jason?

Welke mogelijkheden biedt de film voor *allegiance* met de personages van Mildred en Jason?

---

<sup>4</sup> Murray Smith, “Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema.” *Cinema Journal* 33, no. 4 (1994): 35.

## Theoretisch kader

In de jaren 80 van de vorige eeuw was neoformalisme een nieuwe stroming binnen de filmwetenschap. Het neoformalisme richtte zich op oorzaken en functies van esthetische kenmerken, en gebruikte een nieuwe methode van filmonderzoek.<sup>5</sup> Daarop volgde de cognitieve stroming. Cognitief filmonderzoek is ontstaan eind jaren 80 door filmtheoretici als David Bordwell en Noël Carroll.<sup>6</sup> Zij gebruikten cognitieve psychologie, filosofie en narratologie om te onderzoeken hoe een kijker betekenis kan creëren uit beeld. Dit verschilde met eerdere stromingen, omdat deze stromingen zich meer richtten op tekstuele structuren in film.<sup>7</sup> In de jaren 90 deden meer filmwetenschappers zoals Smith, Joseph Anderson en Torben Grodal onderzoek naar cognitieve vraagstukken. Zij vulden het onderzoeksveld aan door mentale en emotionele processen bij de kijker te analyseren aan de hand van cognitie.<sup>8</sup>

Murray Smith is de bedenker van de *structure of sympathy* en hij legt zijn analysemethode voor het eerst uit in 1994 op basis van de cognitieve stroming in filmonderzoek.<sup>9</sup> Vervolgens lichtte hij de *structure of sympathy* toe in het boek dat hij het daaropvolgende jaar uitbracht.<sup>10</sup> Hij vermijdt in zijn onderzoek bewust de term identificatie die in eerder cognitief filmwetenschappelijk onderzoek wel gebruikt wordt. De reden waarom hij de term vermijdt, heeft te maken met de vaagheid rondom deze term. Smith is van mening dat het gebruik van de term identificatie voortkomt uit dagelijkse omgangstaal, en daarom niet de diepere filmische betekenis van de term blootlegt.<sup>11</sup> Identificatie beschrijft immers slechts het proces van zich kunnen relateren aan een personage. Daarom gaat Smith het gebruik van identificatie uit de weg, en vindt *engagement* een passendere benaming voor alle typen interactie

---

<sup>5</sup> Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Kolophon, 2. print, 2010 (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1988), 5.

<sup>6</sup> Richard Rushton en Gary Bettinson, "The Cognitive Turn: Narrative Comprehension and Character Identification." *What is Film Theory?* (Maidenhead, etc: Open Univeristy Press, 2010), 156.

<sup>7</sup> *Ibid*, 159.

<sup>8</sup> *Ibid*, 156.

<sup>9</sup> Murray Smith, "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema." *Cinema Journal* 33, no. 4 (1994): 35.

<sup>10</sup> Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. (London: Oxford, University Press, 1995), 5.

<sup>11</sup> *Ibid*, 2.

tussen kijker en personage. *Engagement* onderzoekt hij door middel van interacterende concepten die samen de *structure of sympathy* vormen.<sup>12</sup>

Smith probeert aan de hand van de *structure of sympathy* te verklaren hoe en waarom kijkers emotioneel *engagement* hebben met personages.<sup>13</sup> Personages worden volgens Smith door de kijker geconstrueerd aan de hand van de informatie die het beeld overbrengt.<sup>14</sup> Deze informatie wordt aangevuld door de culturele omgeving van en stereotypering door de kijker, oftewel schemata. Schemata zijn mentale constructies die ons in staat stellen om te ervaren, verwachtingen te vormen en onze aandacht te kunnen richten.<sup>15</sup> Het *engagement* beschrijft Smith als een vorm van inbeelding waarbij geïnterpreteerd wordt en gebruik wordt gemaakt van schemata om situaties te begrijpen die het individu nog niet eerder heeft meegemaakt. Deze inbeelding gebeurt op twee manieren: via *central* en/of *acentral imagining*.<sup>16</sup> Om het verschil tussen deze concepten duidelijk uit te kunnen leggen gebruikt Smith de volgende omschrijving: “While central imagining is often expressed in the form ‘I imagine ...’, acentral imagining is expressed in the form ‘I imagine that...’” *Central imagining* beperkt zich dus tot het inbeelden alsof we vanuit onszelf een actie zouden ondernemen. Inbeelden dat je een auto aan het besturen bent, is daar een voorbeeld van. Bij *acentral imagining* plaats je jezelf niet in het scenario, maar beleef je het perspectief van ieder mogelijk personage binnen dit scenario. Het gaat hierbij niet om *imagining* vanuit jezelf maar vanuit een ander persoon of personage. *Engagement* met personages ontstaat volgens Smith altijd uit *acentral imagining*.<sup>17</sup> Bij *engagement* met personages voelen we de emoties van deze personages niet zelf, maar bedenken we hoe wij de getoonde situatie, ervaring of gevoel zouden beleven. Smith beschrijft hoe er drie niveaus zijn waarop *engagement* met personages plaatsvindt.

*Recognition* draait om hoe de kijker onderscheid maakt en unieke karaktereigenschappen toewijst aan een personage door de gehele film.<sup>18</sup> Dit niveau is veelal afhankelijk van een constante representatie van een menselijk gezicht en lichaam. Dit lijkt vanzelfsprekend in films

---

<sup>12</sup> Murray Smith, “Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema.” *Cinema Journal* 33, no. 4 (1994), 34.

<sup>13</sup> Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. (London: Oxford, University Press, 1995), 2.

<sup>14</sup> *Ibid*, 19.

<sup>15</sup> *Ibid*, 21.

<sup>16</sup> *Ibid*, 76.

<sup>17</sup> *Ibid*, 79.

<sup>18</sup> *Ibid*, 82.



voor te komen, en wordt daarom pas interessant om te onderzoeken als dit in een film niet het geval is zoals in *FIGHT CLUB* (1999). In deze film gaan we er vanuit dat Tyler een personage is door de constante representatie van menselijk gezicht en lichaam. Pas later in de film wordt duidelijk dat Tyler geen eigen personage is, maar altijd onderdeel is geweest van het personage van de verteller. Dit zorgt voor een grote verandering in het *engagement* met de verteller.

*Alignment* is de manier waarop de kijker wordt geplaatst in tijd en ruimte bij het zien van het narratief, en hoe de kijker toegang krijgt tot gedachtes en emoties van het personage.<sup>19</sup> Er zijn twee manieren waarop het niveau van *alignment* een rol speelt bij *engagement* met personages. *Spatio-temporal attachment* is de manier waarop de kijker toegang krijgt tot de acties van een personage. *Subjective access* is de manier waarop de kijker toegang krijgt tot de emoties en het bewustzijn van een personage. Bij een film die bijvoorbeeld gaat over een dief die een tas steelt van een vrouw waarna vervolgens alleen de emotionele reactie van de bestolen vrouw getoond wordt, spreken we van een verdeelde *spatio-temporal attachment* en enkelvoudige *subjective access*. De emotionele reactie van de dief wordt namelijk buiten beeld gelaten, terwijl de acties van beiden getoond worden. Zo heeft de kijker geen toegang tot mogelijke spijt en nervositeit van de fictieve dief. Op deze manier bepalen de twee concepten hoe kennis wordt verdeeld over personages en de kijker.<sup>20</sup>

Morele evaluatie van personages vinden we terug in het niveau van *Allegiance*.<sup>21</sup> *Allegiance* is afhankelijk van de toegang tot de gedachtes en emoties van het personage en de context hiervan. Vervolgens wordt het personage geëvalueerd volgens de morele waarden die de kijker bezit. Dit hoeft niet te resulteren in een ‘goed’ of ‘fout’ personage. Een film kan complexe morele evaluaties ontketenen wanneer er niet volledige toegang wordt gegeven tot gedachtes, emoties of context van acties van het personage.<sup>22</sup> De morele structuren die worden opgebouwd met een personage leiden volgens Smith vervolgens tot emotionele reacties bij de kijker. De niveaus van *recognition* en *alignment* vereisen dat de kijker begrijpt hoe het personage wordt

---

<sup>19</sup> Ibid, 83.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid, 84.

<sup>22</sup> Carl Plantinga en Greg M. Smith, red., “Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances”, in *Passionate views: film, cognition, and emotion* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999), 220.

geconstrueerd door de film.<sup>23</sup> *Allegiance* vereist evaluatie en emotionele reacties. Bij het vormen van deze emotionele reacties repliceren we niet wat het personage voelt, maar hebben we dus *acentral* en sympathische emoties volgens Smith. Deze drie niveaus interacteren samen en vormen zo het engagement met personages.

De *structure of sympathy* van Smith heeft veel andere werken geïnspireerd, maar heeft ook veel kritiek gekregen. Lynn Pearce bekritiseert het boek van Smith omdat Smith alleen het vormen van sympathie noemt, een gevolg van positieve emoties.<sup>24</sup> Negatieve emoties zouden niet benoemd worden in de onderzoeksmethode van Smith, als er überhaupt emoties in de tekst zijn verwerkt.<sup>25</sup> Zij verklaart dit eenzijdige perspectief doordat Smith enkel cognitief onderzoek doet naar emotionele *engagement* met personages. Zij is van mening dat er ook onderzoek zou moeten worden gedaan naar hoe er *engagement* plaatsvindt met andere filmische elementen dan personages.<sup>26</sup> Hoe dit vormgegeven moet worden, verduidelijkt zij echter niet.

Carl Plantinga is ook één van de critici van Smith en onderzocht gewelddadige westerns vanuit de cognitieve benadering. In zijn essay beschrijft hij hoe cognitief filmonderzoek ons juist zou moeten helpen bij het begrijpen hoe film een enorme verscheidenheid aan emoties teweeg kan brengen, waaronder negatieve emoties zoals haat en walging.<sup>27</sup> Daarmee sluit hij zich aan bij het standpunt van Pearce, en vult deze aan door casussen te analyseren. Emotionele betrokkenheid van de kijker bij film ontstaat volgens Plantinga door onze beoordeling van een fictionele situatie. Wanneer deze fictionele situatie draait om geweld, woede en wraak brengt dit een scala aan negatieve emoties met zich mee die belangrijk zijn voor *engagement* met de personages.<sup>28</sup> Zijn onderzoek droeg zo bij aan cognitief filmonderzoek naar negatieve emoties. Hij heeft hierbij echter alleen onderzoek gedaan naar westerns met klassieke protagonisten en antagonist. Een complexe morele evaluatie ontbreekt omdat bij deze typen personages de kijker geconditioneerd wordt in wie er als ‘goed’ of ‘fout’ beoordeeld moet worden.

---

<sup>23</sup> Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. (London: Oxford, University Press, 1995), 85.

<sup>24</sup> Lynn Pearce, “Review: Murray Smith, *Engaging characters: fiction, emotion and the cinema*.” *Screen: the journal of the Society for Education in Film and Television* 37.4 (1996): 417.

<sup>25</sup> Lynn Pearce, “Review: Murray Smith, *Engaging characters: fiction, emotion and the cinema*.” *Screen: the journal of the Society for Education in Film and Television* 37.4 (1996): 416.

<sup>26</sup> *Ibid*, 418.

<sup>27</sup> Carl Plantinga, "Spectacles of Death: Clint Eastwood and Violence in "Unforgiven" *Cinema Journal* 37, no. 2 (1998): 66.

<sup>28</sup> *Ibid*.

Dolf Zillman beargumenteert niet alleen hoe er een negatieve response bij de kijker kan ontstaan, maar ook hoe een negatieve emotionele response kan leiden tot een verhoging in *engagement* met het personage.<sup>29</sup> Zillman legt uit dat als er incongruentie plaatsvindt tussen de emotionele response van de kijker en die van het personage op ontwikkelingen in het narratief, dit vervolgens resulteert in antipathische gevoelens. Om deze negatieve emoties te omschrijven, introduceert hij een nieuw concept; *counterempathy*.<sup>30</sup> Zillman is van mening dat hoe sterker deze emotionele reacties worden opgeroepen door dramatische ontwikkelingen in het narratief, hoe meer de emotionele betrokkenheid van de kijker toeneemt.<sup>31</sup> Hij legt uit dat, als kijkers sterkere emotionele reacties hebben bij protagonisten (die worden beschouwd als vrienden) en antagonististen (die worden beschouwd als vijanden), het *engagement* van de kijkers met deze personages sterker wordt beleefd. Er is immers bij een sterk dramatisch ontwikkeld narratief bij de kijker meer hoop of angst ten aanzien van het verloop of de uitkomst. Dit proces vindt volgens Zillman plaats ongeacht of het gaat om een ‘goed’ of ‘slecht’ personage. Dit is een cruciaal verschil met het onderzoek van Smith, omdat Smith beschrijft dat er minder *engagement* plaatsvindt op het moment dat er negatieve emoties jegens personages worden opgeroepen.<sup>32</sup> Zodra de kijker een personage beoordeelt als ‘slecht’ en dit negatieve emotionele responses met zich meebrengt, zal dit resulteren in minder *engagement* met het personage volgens Smith. Zillman betuigt juist dat een negatieve emotionele response *engagement* is, en zo dus voor meer *engagement* met het personage zorgt.

Smith haakt hier in later onderzoek op in, en erkent de kritiek die hij heeft gekregen over het niet benoemen van negatieve emoties.<sup>33</sup> Hij onderzoekt films met perverse personages zoals kannibalen en gangsters, en neemt het concept *allegiance* onder de loep. Volgens Smith heeft hij in *Engaging Characters* het concept *allegiance* ontoereikend gedefinieerd.<sup>34</sup> Hij heeft in dit boek omschreven dat *allegiance* voornamelijk plaatsvindt op basis van eigenschappen die de

---

<sup>29</sup> Dolf Zillmann, “Mechanisms of emotional involvement with drama.” *Poetics* Vol. 23, No. 1-2 (1995), 40.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>32</sup> Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. (London: Oxford, University Press, 1995), 85.

<sup>33</sup> Carl Plantinga en Greg M. Smith, red., “Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances”, in *Passionate views: film, cognition, and emotion* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999), 221.

<sup>34</sup> *Ibid.*

kijker graag voor zichzelf wenst of zelf zou willen bezitten. Wat hij uit de eerdere omschrijving van dit concept heeft weggelaten, is dat ondanks de aanstootgevende eigenschappen of acties van een personage we nog steeds *allegiance* kunnen voelen. Immorele of sociaal onacceptabele wensen van de kijker zijn de basis voor deze perverse *allegiance*.<sup>35</sup> Perverse *allegiance* zorgt ervoor dat we nog steeds *engagement* hebben met slechtgezinde personages. Vooralsnog blijven negatieve emoties die leiden tot *counterempathy* buiten dit recentere onderzoek van Smith, omdat hij in dit onderzoek alleen uitlegt hoe de kijker nog steeds positieve gevoelens jegens immorele personages kan voelen.

Het werk van Smith en zijn critici zorgt voor nieuwe interessante vragen binnen het cognitief filmonderzoek. Alhoewel het ontstaan van een negatieve response jegens personages is onderbouwd, is er vertrokken vanuit de visie dat ieder mens een gelijkwaardig moreel patroon heeft. Dat misdaden ook (perverse) *allegiance* kunnen oproepen, is eerder buiten beschouwing gelaten. Zorgen aanstootgevende acties van personages alleen voor meer *engagement* door middel van perverse *allegiance*? Of kan er ook *engagement* plaatsvinden door negatieve emoties jegens een personage te voelen? De casus die ik ga onderzoeken kan hier meer duidelijkheid over geven omdat er geen sprake is van een klassieke verdeling tussen held en antiheld, en de hoofdpersonages zelf niet over een moraal lijken te beschikken. Wellicht kan deze complexiteit leiden tot nieuwe conclusies over het continuüm van *sympathy* tot *counterempathy*.

---

<sup>35</sup> Ibid.

## Methode

De onderzoeksmethode die in mijn onderzoek gehanteerd zal worden, is een filmanalyse op basis van de *structure of sympathy*, waarin het *engagement* met de personages van Mildred en Dixon wordt onderzocht. Deze twee personages worden onderzocht, omdat beiden zeer gewelddadig zijn en lijnrecht tegenover elkaar staan, zonder daarbij de klassieke rol van protagonist of antagonist in te nemen. Andere personages binnen deze film hebben niet dit type interactie, en zijn daarom in mindere mate interessant voor dit onderzoek. De filmanalyse wordt gedaan aan de hand van het analyseren van het narratief en de mise-en-scene in de film, waarmee de werking van de concepten van de *structure of sympathy* worden weergegeven. Onder mise-en-scene wordt de setting, belichting, kostuum en make-up en het acteerwerk verstaan.<sup>36</sup> Voor dit onderzoek zal er alleen gekeken worden naar setting en het acteerwerk, omdat belichting, kostuum en make-up in mindere mate belangrijk zijn voor het maken van een morele evaluatie.

Het niveau van *recognition* zal ik onderzoeken door te kijken naar welke eerste indrukken de film geeft op de relatie van de personages in de film. In sequentie 8 hebben Mildred en Dixon voor het eerst direct contact. De representatie van een gewelddadige band die in het begin wordt opgebouwd tussen de twee personages contrasteert met het einde van de film. Dit maakt de relatie die voor het eerst wordt geschetst in sequentie 8 van belang voor het onderzoeken van *recognition*. Voor het niveau van *alignment* zal er gekeken worden naar de relatie met de acties, gedachtes en emoties van Mildred en Dixon die wordt opgebouwd in de gewelddadige sequenties. Door deze sequenties te onderzoeken kan worden achterhaald op welke manier de kijker geïnformeerd wordt over hoe een gewelddadige actie tot stand is gekomen. Dit wordt verduidelijkt door het vaststellen van de *spatio-temporal attachment* en *subjective access*. Om *spatio-temporal attachment* bloot te leggen zal er op basis van het narratief, cameravoering en de dialoog tussen personages gekeken worden hoe acties van Mildred en Dixon worden duidelijk gemaakt aan de kijker. Voor *subjective access* zal er gelet worden op hoe de emoties van beiden personages verwerkt zijn in de film door middel van acteerwerk, cameravoering en dialoog. De context van de gewelddadige acties wordt zo blootgelegd en heeft nadien weer invloed op *allegiance*. *Allegiance* zal worden onderzocht door

---

<sup>36</sup> David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 10th ed., international ed (New York, NY: McGraw-Hill, 2013), 113.

middel van het in kaart brengen wat de morele evaluatie van de personages door de gehele film, maar voornamelijk op het eind van sequentie 31, teweegbrengt.

Allereerst is er een sequentieverdeling gemaakt op basis van de segmentatie methodiek van Bordwell en Thompson, omdat Smith ook gebruik maakt van deze methode in *Engaging Characters*.<sup>37</sup> Deze sequentieverdeling wordt gemaakt op basis van dramatische ontwikkelingen in het narratief, verandering van locatie, en *fade-outs*. Om negatieve emotionele responses te onderzoeken, wordt uit de sequentieverdeling scènes geselecteerd op basis van de gewelddadige acties van beiden personages. Het is belangrijk om scènes te selecteren zodat iedere sequentieanalyse relevant is voor het beantwoorden van de hoofdvraag. In de geselecteerde scènes komen de drie niveaus van de *structure of sympathy* en gewelddadige acties van Mildred en Dixon voor. Sequenties waarin beiden personages geweld plegen of van plan zijn geweld te plegen zijn sequenties 8, 24 en 31. Sequentie 24 is in zijn geheel te lang om te onderzoeken, en daarom zal alleen het laatste gedeelte van de sequentie onderzocht worden. Alleen in dit laatste gedeelte is er (gewelddadige) interactie tussen Mildred en Dixon, en is daarom relevant voor dit onderzoek. Dit gedeelte begint bij het moment waarop Dixon zijn brief ophaalt bij het politiebureau, en Mildred brand sticht in het pand terwijl Dixon nog binnen is.

Aan de hand van de conclusies over de wijze waarop de drie niveaus van *de structure of sympathy* in deze drie sequenties interacteren, zal bekeken worden hoe het *engagement* die daaruit voortkomt, aansluit op de bevindingen van Smith en zijn critici.

---

<sup>37</sup> Ibid, 68.

## Filmanalyse

In de analyse zal er dus op basis van setting, acteerwerk en het narratief gekeken worden naar het *engagement* met de personages van Mildred Hayes en Jason Dixon. Aan de hand van drie sequenties zal er een cognitieve filmanalyse op basis van de *structure of sympathy* gedaan worden. In de analyse zijn *stills* verwerkt afkomstig uit THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI (2017). In bijlage 1 is het volledige verhaal van de film te vinden verdeeld in sequenties. In bijlage 2 is een omschrijving van alle personages bijgevoegd. Al deze bijlagen zijn ter verduidelijking van onderstaande analyse.

### Sequentie 8

Deze sequentie begint met een *tilt* naar boven. In dit shot wordt Red Welby getoond die op een poolkeu leunt. Er wordt gebruik gemaakt van een close-up met *shallow focus*. Vervolgens zien we een *longshot* van de pooltafel, en wordt duidelijk gemaakt door de setting dat deze sequentie zich in een bar afspeelt. Dit kan opgemaakt worden uit de fluorescerende borden van

drankmerken aan de muren, de gokautomaten en de vele silhouetten van mensen op de achtergrond. In dit *long shot* zien we James die tegen Welby pool speelt. In het daarop volgende shot zien we het vooraanzicht van Welby waarna Dixon zich vanuit de donkere achtergrond bij James en Welby voegt. Dixon



*Figuur 1*

komt aanlopen met een flesje bier in zijn handen, en lijkt heen en weer te zwalken. Hij begroet Welby met: “Well looky, looky. If it ain’t the instigator of this whole goddamn affair in the first place.” Hiermee doelt hij op de reclameborden van Mildred waarna Dixon kwaad werd op Welby in sequentie 5 (zie bijlage 1). Na dit agressieve contact stelt hij zich ook nu aanvallend op. Hij noemt James de ‘town midget’, en gaat bedreigend dicht bij Welby staan om dominantie te tonen (figuur 2). Zoals te zien is in deze *still* gaat hij zeer dicht op Welby staan, maar heeft deze een vrolijke en onbezorgde uitdrukking op zijn gezicht. Dixon zegt dan: “I always disliked

you Red, ever since you was a snotty little child. You still look like a snotty little child.” Als hij deze belediging maakt, praat hij met dubbele tong. Welby antwoordt: “That’s unfortunate. I always thought you was great.” Dixon praat door alsof hij dit niet heeft gehoord: “Even your



*Figuur 2*

Cuba’ waarop Red over de rechten van homoseksuelen in Cuba begint en terugvraagt: “Aren’t you thinking of Wyoming?” Dixon antwoordt: “Always with the smart-ass. Jesus. He’s quite good, isn’t he?” Deze laatste vraag stelt hij aan

James. Hij houdt zich afzijdig en antwoordt niet. De sfeer tussen Welby en Dixon slaat om als Dixon zijn kwade gevoelens aan de kant zet, en vraagt waarom hij de stervende Willoughby niet met rust laat in zijn laatste maanden. Willoughby

kijkt hiervan op, en lijkt niet te begrijpen waar Dixon op doelt. Terwijl Dixon de

gezondheidssituatie van Willoughby aan Welby probeert uit te leggen, voegt Mildred zich bij de groep. Mildred stapt het shot in van Dixon en Welby, en door middel van een *focus pull* wordt haar zijaanzicht scherp in beeld gebracht (figuur 3). Ze zegt: “I’m up next. If you old ladies quit

yakking.” Dixon reageert: “Rude.” Zijn gezichtsuitdrukking is boos (figuur 3). Haar

gezichtsuitdrukking verandert niet, en ze kijkt de mannen niet aan. James complimenteert Mildred over wat ze heeft gedaan met de reclameborden en haar verschijning in het nieuws.

Hierna volgt een close-up van Mildred en Dixon (figuur 4). Welby is niet weergegeven in dit

shot, en maakt geen onderdeel meer uit van de conversatie. Dixon haakt in op het compliment

name, Red Welby. Even your name I disliked.”

Welby zegt: “Well... okay.” Dixon vervolgt:

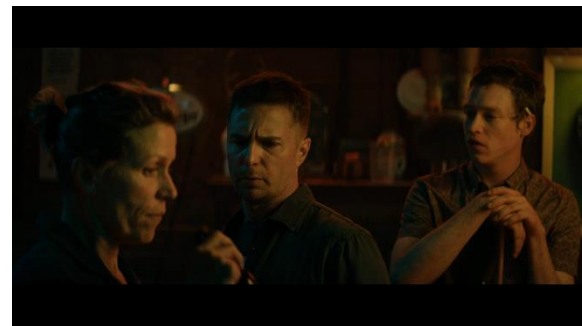
“Like you was some kind of goddamn

communist or something and proud of it” Red

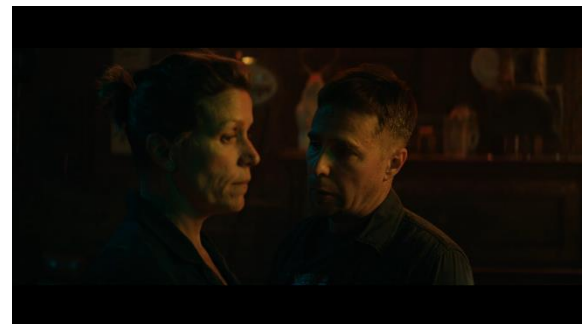
antwoordt: “No it’s cause I got red hair.” Dixon

reageert hier niet op, en verandert het

gespreksonderwerp naar ‘killing faggots in



*Figuur 3*



*Figuur 4*



van James, en vertelt Mildred dat ze op tv er juist uitzag als een ‘stupid-ass’. Mildred reageert hierop door te vragen of het niet tijd wordt of Dixon teruggaat naar zijn moeder. Hij antwoordt: “No, it ain’t time I go home to my mama...momma. I told her I was gonna be out ‘till twelve, actually. Jesus.” en verlaat vervolgens de pooltafel. De sequentie eindigt met James die Mildred vraagt om het poolspel met hem af te maken.

Door het gebruik van termen als “midget” en “faggot” door Dixon, krijgt de kijker de indruk dat hij niet intelligent is. Dit blijkt ook uit de sarcastische opmerkingen die Welby terug maakt naar Dixon, die Dixon op zijn beurt niet lijkt te begrijpen. De *recognition* die de kijker beleeft met het personage van Dixon in deze sequentie zorgt voor een onintelligente en gefrustreerde indruk van het personage. De eerste verschijning van Mildred, en daarbij ook haar eerste contact met Dixon, is vijandig. Ze beledigt de twee mannen door ze “old ladies” te noemen. Verder heeft ze een statige houding en verandert haar gezichtsuitdrukking door de gehele sequentie niet. De *recognition* met Mildred zorgt ervoor dat de kijker een koude indruk krijgt van haar personage. Doordat James en Welby kalm bleven tijdens de opmerkingen van Dixon, en zij er wel op ingaat, komt Mildred over als een persoon met weinig geduld of compassie.

De *subjective access* in deze sequentie wordt mogelijk gemaakt door de gezichtsuitdrukkingen en reacties in de conversaties die plaatsvinden. Voornamelijk Welby en Dixon geven *subjective access* door hun gezichtsuitdrukkingen. Toch is de manier waarop emotie voor ieder personage overgebracht wordt hetzelfde. De *spatio-temporal attachment* is evenredig verdeeld over de vier personages aan de pooltafel. De *alignment* is dus met ieder personage hetzelfde, en er zijn geen andere personages betrokken in deze sequentie waarmee geen *alignment* plaatsvindt.

De *allegiance* ligt in deze sequentie niet bij de personages van Dixon en Mildred. Dixon valt Welby en James onnodig lastig, beledigt hen, en later ook Mildred. De bedreigingen en beledigingen van hem zijn echter dermate ineffectief dat de kijker dit Dixon minder toerekent. Welby en James gaan immers niet in op zijn opmerkingen of aanvallende gedrag, terwijl hij een uitdaging probeert uit te lokken. Zo veroorzaakt dit gedrag voor het personage van Dixon minder verschuivingen op het niveau van *allegiance*. Het motief van Dixon is hier belangrijker; hij probeert immers de stervende Willoughby in zijn eer te laten. Er is weinig *allegiance* met Mildred in deze sequentie. Ze beledigt de mannen zonder reden, en gaat niet in op de

complimenten over haar acties van James. Zoals eerder beschreven blijft Mildred niet kalm onder de beledigingen van Dixon, terwijl de mannen dat wel zijn. Dit draagt niet bij aan het sneller ontrafelen wie de moordenaar van haar dochter is. Er is dan ook geen moralistisch motief voor het beledigen van Dixon, wat bijdraagt aan de geringe *allegiance* voor Mildred. Door de wisseling van het onschuldige beeld van Mildred aan het begin van de film naar het beeld wat nu van haar wordt weergegeven, zou er gesproken kunnen worden van een verschuiving richting *counterempathy*.

### Sequentie 24 (analyse begint 1:17:43)

De tweede helft van sequentie 24 begint met Dixon die in zijn eentje het politiebureau binnenloopt. De kijker weet dat dit het politiebureau is door de gebeurtenissen eerder in deze



Figuur 5

sequentie (zie bijlage 1) en door het eerste shot waarin een deur met ‘chief of police’ erop geschreven is te zien. Dixon gaat de afscheidsbrief van Willoughby ophalen om te lezen wat hij hem als laatste boodschap wilde meegeven. In alle hierop volgende shots is Willoughby te horen die de inhoud van de brief aan

Dixon voorleest. Willoughby vertelt: “Jason, Willoughby here. I’m dead now. Sorry about that. There’s something I wanted to say to you that I never really said when I was alive.” Dixon heeft een zaklantaarn in zijn hand, en een P.O.V. shot laat de kijker zien dat hij de brief heeft gevonden. Door het licht van de zaklantaarn kan de kijker de brief en het dossier van Angela Hayes zien (figuur 5). Dit dossier is een belangrijke *prop* in deze sequentie. Terwijl Dixon zijn brief leest, zien we een *establishing shot* van een donker figuur die richting het reclamebureau loopt. Willoughby vertelt: “I think you’ve got the makings of being a really good cop, Jason. And you know why? Because deep down you’re a decent man. I know you don’t think I think that, but I do, dipshit.” Het donkere figuur blijkt Mildred in zwarte kleding te zijn. We zien haar vervolgens in een *medium shot* met haar rug naar de camera toe. Achter haar silhouet is er uitzicht op het politiebureau, waaruit de kijker kan opmaken dat zij zich in het reclamebureau

van Welby bevindt. Er wordt een shot getoond van Mildred die aan het bellen is op haar mobiele telefoon. Door middel van *cross-cutting* tussen Mildred en de oplichtende telefoon in het politiebureau, kan de kijker opmaken dat Mildred belt naar het politiebureau. Dixon hoort de telefoon niet overgaan, omdat hij zijn oortjes in heeft met muziek. Willoughby vertelt ondertussen:

I do think you're too angry, though. And I know it's all since your dad died and you had to go look after your mom and all. But as long as you hold on to so much hate, then I don't think you're ever gonna become what I know you wanna become.[...]what you need to become a detective is love.

Mildred zegt: "Fuck 'em." en gooit een Molotovcocktail naar het politiebureau waardoor er brand ontstaat. De camerabewegingen van de shots van Mildred worden nu dynamisch, terwijl de shots van Dixon *long shots* met de camera op statief blijven. Willoughby vertelt: "Because through love comes calm, and through calm comes thought." Dixon reageert niet op de brand die ontstaat, en lijkt niets door te hebben. Willoughby vertelt: "And you need thought to detect stuff sometimes, Jason." Ondertussen gooit Mildred nog een Molotovcocktail. Willoughby vertelt: "It's kinda all you need. You don't even need a gun. And you definitely don't need hate. Hate never solved nothing." Er wordt nog een Molotovcocktail gegooid. Willoughby vertelt:

But calm did. And thought did. Try it. Try it just for a change.[...]Good luck to you, Jason. You're a decent man. And yeah, you've had a run of bad luck but thing are gonna change for you. I can feel it.

Bij het laatste woord van Willoughby maakt de laatste fles van Mildred impact met het politiebureau. Dixon wordt plat tegen de grond aangegooid door de explosie. Hij beseft eindelijk dat er brand is uitgebroken. Meteen valt zijn oog op het dossier van Angela Hayes, en probeert hij deze te redden. Hij maakt het vuur op haar dossier uit, en beseft dat zijn enige optie om



Figuur 6



Figuur 7

levend buiten te komen door het vuur heen springen is. Hij stopt het dossier onder zijn shirt en vertelt tegen zichzelf:

“Calm...calm...calm.” Hij springt door het raam en het vuur heen. We zien dit door de p.o.v. van Mildred. Zij reageert geschokt op de verschijning van Dixon (figuur 6). Zodra James op de grond ligt, haalt hij het dossier uit zijn hemd en schuift het over straat (figuur 7). In dit shot is door haar donkere kleding alleen haar gezichtsuitdrukking zichtbaar, terwijl die van Dixon niet wordt getoond. James heeft het voorval ook gezien, en maakt het vuur op Dixon uit met zijn jas. Mildred loopt het reclamebureau

uit, en bedekt haar mond als ze het dossier van haar dochter op straat ziet liggen. In het laatste shot van deze sequentie is te zien hoe er in de verte de politie en brandweer naderen.

De *recognition* met de relatie tussen Mildred en Dixon wordt weergegeven door de *cross-cutting* en het perspectief van de shots. Door deze componenten van de eerste beelden lijkt het alsof de kijker kijkt naar een conversatie tussen de twee personages. Het perspectief wisselt van Dixon met de ramen van het politiebureau achter zich, naar Mildred die uitkijkt op het politiebureau. Dit brengt de personages samen, terwijl ze niet bewust zijn van elkaar op dit moment in de sequentie. Dixon en Mildred hebben tegengestelde doelen. Mildred neemt immers wraak op de politie, hetgeen waarvan zij denkt dat Dixon nog onderdeel uitmaakt. Het contrast en de vijandige relatie tussen de twee personages wordt zo in de eerste shots duidelijk gemaakt.

De *alignment* in deze sequentie verschuift van beide personages naar het personage van Mildred alleen. Aan het begin van de sequentie heeft de kijker *spatio-temporal attachment* en *subjective access* tot wat beide personages doen en meemaken. Door de *subjective access* met Dixon weet de kijker dat Dixon niet doorheeft dat er brand uit is gebroken. Zo wordt er een spanningsboog gecreëerd bij de kijker over het lot van Dixon. De *alignment* verschuift van beide personages naar alleen Mildred zodra Dixon door het vuur is gesprongen. Er is dan geen

*subjective access* meer met Dixon. Alleen de gezichtsuitdrukkingen van Mildred in shock zijn dan nog in beeld.

De *allegiance* in deze sequentie is voor beiden personages hoog. Aan de kijker wordt duidelijk gemaakt hoe Mildred controleerde of het politiebureau wel echt leeg was. Zij was niet van plan een politieagent echt pijn te doen. Omdat Mildred wraak neemt voor haar reclameborden, kan de kijker zich verplaatsen in de wens om het politiebureau af te branden. Deze immorele wens zorgt voor perverse *allegiance* bij de kijker voor het personage van Mildred.

Als Dixon realiseert dat er brand uit is gebroken, is zijn eerste handeling het redden van het dossier van Angela. Hij riskeert hiervoor zijn eigen leven. Ook is het waardeoordeel van Willoughby over Dixon die de kijker in deze sequentie te horen krijgt belangrijk voor het waardeoordeel over Dixon. Willoughby beschrijft hem als “a really good cop” en “a decent man”. Deze acties zorgen voor een positieve *allegiance* met beide personages. Het interessante aan deze sequentie is dat er een parallel ontstaat tussen de acties van Mildred en Dixon door het advies dat Willoughby aan Dixon geeft. Willoughby vertelt in zijn brief dat haat nog nooit iets opgelost heeft, terwijl Mildred getoond wordt die nog een Molotovcocktail gooit. Ook horen we hoe Willoughby uitlegt waarom Dixon zo kwaad is. Door de dood van zijn vader werd hij verantwoordelijk voor de zorg van zijn moeder. Deze informatie heeft de kijker nog niet eerder te horen gekregen. Beide personages hebben dus iemand verloren, en reageren dit uit frustratie en ondoordachtheid af op de buitenwereld met alle gevolgen van dien. Dit zorgt voor een verdieping van het engagement met de personages.

### Sequentie 31

Door een *establishing shot* van de slapende moeder van Dixon op een bank wordt aan de kijker duidelijk gemaakt dat deze shots plaatsvinden in het huis van Dixon. Dixon loopt langs zijn moeder zonder haar wakker te maken. Dixon haalt zijn geweer tevoorschijn, en laat zijn hoofd erop rusten. Ondertussen belt hij Mildred



Figuur 8

die bij haar reclameborden is. Zij hebben een conversatie over de man die zij in sequentie 30 verdenken van de moord van Angela (zie bijlage 1). Dixon vertelt haar: “He wasn’t the guy.” Mildred legt haar gezicht in haar handen, en kan hier niet op antwoorden (figuur 8). Dixon legt haar uit waarom de man niet de dader kan zijn, en



Figuur 9

zegt: “I’m sorry I got your hopes up.” Mildred antwoordt: “At least I had a day of hoping. That’s more than I had in a while... I gotta go.” Voordat ze kan ophangen zegt Dixon dat hij een idee heeft. Hij vertelt dat de man die zij verdenken sowieso een verkrachter is. Er is een langdurige *medium close-up* van Dixon. Aan het einde van dit shot rolt er een traan over zijn gezicht (figuur 9). Dixon suggereert dat ze de man moeten opzoeken aangezien hij weet waar hij woont. Hij vertelt aan Mildred dat de man in Idaho woont. Mildred reageert daarop: “That’s funny. I’m driving to Idaho in the morning.” Dixon vraagt: “Want some company?” Waarop Mildred “sure” antwoordt en ophangt. Dixon aait zijn moeder over haar hoofd, en verlaat het huis. De sequentie verandert van tijd en locatie. De *close-up* van de schommels buiten het huis van Mildred is licht



Figuur 10

en kleurrijk, wat aantoont dat het ochtend is geworden. Mildred zit bij haar slapende zoon. Ze kijkt naar hem, en verlaat uiteindelijk zijn kamer. Buiten haar huis ontmoet ze Dixon. Samen pakken ze de auto in. In de auto ligt het geweer van Dixon. Dixon en Mildred kijken beiden naar het geweer, en kijken elkaar

vervolgens aan. Ze rijden samen weg langs de reclameborden. Mildred bekennt in de auto aan Dixon dat zij het politiebureau in brand heeft gezet. Dixon antwoordt hierop: “Who the hell else would it be?” Mildred moet hier om lachen en heeft voor het eerst in de gehele film een vrolijke gezichtsuitdrukking (figuur 10). Mildred vraagt aan Dixon of hij het wel zeker weet dat ze die man moeten vermoorden. Dixon zegt dat hij het niet zeker weet, en kaatst de vaag terug. Mildred geeft aan ook twijfels te hebben. Ze besluiten onderweg een definitief besluit te nemen. Het beeld heeft een *fade-out* naar zwart en de *credits* beginnen.

De *recognition* met de relatie van Mildred en Dixon is verschoven. Beiden praten op normaal volume tegen elkaar zonder elkaar te beledigen. Het belangrijkste verschil is dat ze contact zoeken met elkaar, zonder dat dit contact draait om het uitdagen van elkaar.

De *alignment* in deze sequentie is evenredig verdeeld tussen Mildred en Dixon. Robbie en de moeder van Dixon zijn ook in de shots te zien, maar slapen beiden waardoor er geen actie of emotie is vanuit deze personages. Er is veel *subjective access* in deze sequentie. De personages zien dit niet van elkaar, en laten hun emoties ook niet aan elkaar merken, maar de kijker kan wel het gezicht zien van Mildred en Dixon. Beide tonen veel verdriet in uitdrukkingen en lichaamstaal.

De *allegiance* in deze sequentie is dubbelzinnig. De beide personages hebben elkaar gevonden in het doel om een man te vermoorden die niks met de zaak van Angela Hayes te maken heeft. Er is geen motief om deze actie daadwerkelijk uit te voeren, behalve het afreageren van het verdriet en de frustratie die Dixon en Mildred zelf beleven. Zij lijken de daad niet als immoreel te beschouwen, omdat de man volgens Dixon sowieso iemand verkracht zou moeten hebben. Dit maakt hem in de ogen van Mildred en Dixon kwaadaardig. Om dit doel te bereiken laten ze allebei hun geliefden achter in het huis waar zij wonen. Door de voor hun doen buitengewoon liefdevolle manier van afscheid nemen, laten de personages blijken dat ze weten wat het mogelijke risico is van het plan dat ze willen uitvoeren. De *allegiance* met de twee personages lijkt op dat moment gering, omdat de kijker zich niet kan inleven in een doelloze moord. Toch laten de emotionele reacties van beide personages ruimte voor begrip voor dit ondoordachte plan. Wat de *allegiance* dubbelzinnig maakt, is het besluit dat de twee personages in het laatste fragment van de film maken. Ze zullen onderweg besluiten of ze daadwerkelijk de moord zullen uitvoeren. Of ze de moord daadwerkelijk plegen, wordt niet in de film getoond. Doordat de moord die de twee zouden plegen niet in beeld wordt gebracht, zorgt dit voor meer *allegiance* met beide personages.

## Conclusie

Het *engagement* met de personages van Mildred Hayes en Jason Dixon is beweeglijk en verandert de gehele film door. Dit is te verklaren door ontwikkelingen in het narratief, maar ook door veranderingen in de *performance* van de personages. Ontwikkelingen in de personages zorgen ervoor dat de kijker opnieuw kennis met ze maakt, en een ander soort *engagement* met de personages beleeft.

De *recognition* van de twee personages en hun onderlinge relatie is aan het begin van de film vijandig.<sup>38</sup> Ze zoeken elkaar alleen op omwille van confrontatie, en ze handelen allebei vanuit frustraties uit het verleden. Er is een verschil tussen de *recognition* van de kijker met Mildred en Dixon. Mildred komt sterk en bewust over. Dixon lijkt eerder onvoorspelbaar en ondoordacht. Dit contrast wordt in het eerste contact tussen de twee personages verduidelijkt door het acteerwerk en de dialoog tussen de twee personages. Naarmate het narratief zich ontwikkelt, wordt deze relatie meer één tussen gelijkgestemden met hetzelfde doel.

De *alignment* met de twee personages bestaat in het begin van de film voornamelijk uit *spatio-temporal attachment*.<sup>39</sup> Er is weinig *subjective access*, en als dit wel wordt getoond aan de kijker gaat het om close-ups met gezichtsuitdrukkingen. Er is meer *alignment* met Mildred dan met Dixon. Van Mildred krijgt de kijker een flashback te zien, en is er sprake van *spatio-temporal attachment* met alle acties van haar. De kijker krijgt weinig inzicht in het verleden van Dixon. Dit verleden wordt alleen omschreven in de brief van Willoughby in sequentie 24. In de laatste sequentie zijn Mildred en Dixon een *alignment* eenheid geworden, waarbij het narratief wordt gevormd door wat zij als stel tegen elkaar vertellen. Ook is er dan een hogere mate van *subjective acces* met beiden personages.

De *allegiance* met de twee personages is in het begin van de film verschillend.<sup>40</sup> Dixon is onterecht agressief en bekrompen, maar lijkt weinig macht en intelligentie te hebben. Zijn personage is in de eerste sequenties daarom meelijwekkend, en er volgen weinig negatieve emoties jegens zijn personage. Mildred komt daarentegen koud en berekenend over. In de morele

---

<sup>38</sup> Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. (London: Oxford, University Press, 1995), 82.

<sup>39</sup> *Ibid*, 83.

<sup>40</sup> *Ibid*, 84.



evaluatie rekenen we haar daarom alle acties toe. Er is zo weinig *allegiance* voor haar personage. Dit verandert pas als zij zelf emotie gaat tonen. In de laatste sequentie zijn de personages gelijk aan elkaar, en hebben ze dezelfde doelen. Omdat de film een open einde heeft, kan er geen definitieve morele evaluatie gegeven worden.

Het *engagement* met de personages is een continu proces gedurende de gehele film. Naarmate het narratief zich verder ontwikkelt, verdiept de kennis over de twee personages zich steeds meer. Terwijl dit bij het personage van Mildred in eerste instantie zorgt voor *counterempathy*, zorgt dit bij Dixon voor een beter begrip voor zijn frustraties en daaruit volgend gedrag.<sup>41</sup> Deze verhoging in *allegiance* zorgt voor meer *engagement* met zijn personage. Bij Mildred is dit pas van toepassing als zij haar emoties toont in sequentie 31. Pas dan krijgt de kijker te zien hoe diepgeworteld haar verdriet zit. De parallel tussen de twee personages die door de woorden van Willoughby wordt geschetst in sequentie 24 draagt ook bij aan de vergroting van het *engagement* met beide personages. Doordat de woorden van Willoughby zo'n groot contrast vormen zijn met de acties van Mildred, wordt aan de kijker getoond hoe ook zij ondoordacht handelt uit frustratie over het lot van haar dochter. Zo wordt het *engagement* met beide personages gelijkwaardiger.

De critici van Smith betuigden dat personages ook negatieve emoties kunnen oproepen bij de kijker. Negatieve emoties voerden niet de boventoon in deze filmanalyse. De immorele keuzes en gevoelloosheid van de personages zorgden wel voor verminderde *allegiance*, maar dit betekent niet dat er minder sprake was van *engagement* met de personages. Zo kunnen er ook geen verdere conclusies getrokken worden over hoe negatieve emoties invloed hebben op *engagement*. Wel zorgde de wraakacties van Mildred aan bij de beweringen van Smith over perverse *allegiance*. De resultaten uit dit onderzoek sluiten dus voornamelijk aan bij het onderzoek van Smith. Voor verder onderzoek naar opgeroepen negatieve emoties door personages zou er wellicht naar een andere casussen gekeken moeten worden die niet in Hollywood geproduceerd zijn. Dikwijls spelen in Hollywoodfilms kwaadaardige personages minder een hoofdrol, en hebben dit type films meestal een positief einde.<sup>42</sup> Waar deze analyse wel duidelijkheid over geeft, is de verhoging van *engagement* na dramatische ontwikkelingen in

---

<sup>41</sup> Dolf Zillmann, "Mechanisms of emotional involvement with drama." *Poetics* Vol. 23, No. 1-2 (1995): 41.

<sup>42</sup> Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. (London: Oxford, University Press, 1995), 235.

het narratief zoals Zillman beschrijft.<sup>43</sup> Zodra de film dieper ingaat op de achtergrond van de personages en trauma's die zij in het verleden hebben opgelopen, was er sprake van meer *engagement* met Mildred en Dixon.

De problematiek omtrent de discussie of er meer of minder *engagement* plaatsvindt door negatieve emoties bevindt zich in het concept *allegiance*. Volgens de methode van Smith vindt er minder *allegiance* plaats zodra er door middel van morele evaluatie bevonden wordt dat het personage 'slecht' handelt. Dit is te verklaren doordat zijn onderzoek vertrekt vanuit een herdefiniëring van het concept identificatie. *Allegiance* kan niet optreden als de kijker zich niet kan verplaatsen in de handelingsmotivatie van een personage. Door dit vertrekpunt is er geen ruimte voor negatieve emoties in *engagement* met personages. Een herdefiniëring van het concept van *allegiance* zou ervoor kunnen zorgen dat onderzoek naar *engagement* plaats zou vinden op een continuüm van *sympathy* tot *counterempathy*. Zo is er ruimte voor alle typen emotie die een personage kan oproepen. Dit kan mogelijk nieuwe interessante vraagstukken opleveren binnen het cognitief film onderzoek.

---

<sup>43</sup> Ibid, 48.

## Bibliografie

- Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 8e ed. New York: McGraw Hill, 2008.
- McDonagh, Martin, dir. *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*. 2017; Sylva, NC: Fox Searchlight Pictures, 2018, DVD.
- Pearce, Lynn. "Review: Murray Smith, Engaging characters: fiction, emotion and the cinema." *Screen: the journal of the Society for Education in Film and Television* 37.4 (1996): 415-418.
- Plantinga, Carl. "Spectacles of Death: Clint Eastwood and Violence in 'Unforgiven'." *Cinema Journal* 37, no. 2 (1998): 65-83.
- Plantinga, Carl, en Greg M. Smith, red. "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances". In *Passionate views: film, cognition, and emotion*, 217–32. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.
- Rushton, Richard, en Gary Bettinson. "The Cognitive Turn: Narrative Comprehension and Character Identification." *What is Film Theory?* Maidenhead, etc: Open Univeristy Press, 2010: 156-176.
- Smith, Murray. "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema." *Cinema Journal*, Vol. 33, No. 4, 1994.
- . *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. London: Oxford University Press, 1995.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Kolophon, 2. print, 2010. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1988.
- Zillmann, Dolf. "Mechanisms of emotional involvement with drama." *Poetics* Vol. 23, No. 1-2 (1995): 33-51.

## Bijlagen

### Bijlage 1 – sequentie verdeling

| Sequentie | Inhoud   |
|-----------|--|
| 1.        | De eerste shots zijn van oude kapotte reclameborden langs een verlaten weg. Het is er mistig. Hierna komt kort de titel van de film in beeld. Na een fade-in zien we Mildred Hayes in haar eentje langs de reclameborden rijden en stoppen. Zij rijdt achteruit terug op een betere blik op de borden te krijgen. Ze lijkt gestresst en bijt op haar nagels. Het logo van het bedrijf die eigenaar is van de borden wordt duidelijk in beeld gebracht.   |
| 2.        | Mildred gaat op bezoek bij de eigenaar van de borden. Ze loopt het kantoor in waarin ze Red Welby ontmoet. Ze wil de drie borden aan Drinkwater Road huren en dit wil ze voor een heel jaar doen. Ze impliceert dat ze iets ergs op de billboards wilt zetten door te vragen wat voor een taalgebruik op de borden is toegestaan. Ze betaalt gelijk voor de eerste maand. Ze wil een contract opstellen zodat ze de borden niet kwijtraakt. Red raadt dat ze de moeder van Angela Hayes is. Mildred bevestigt dit. Red belooft dat de eerste zondag van Pasen de reclameborden klaar zijn.   |
| 3.        | De politieagent Jason Dixon zingt en rijdt over de weg in zijn eentje. Hij ziet werknemers van Red de tekst op de borden plakken. Hij vraagt hen wat de billboards betekenen. Hij maakt racistische opmerkingen en is agressief. Bij het tweede billboard spreekt hij nog een werknemer aan die hij uitscheldt. De werknemers lijken niet door te hebben wat er op de borden staat of pretenderen dat ze het niet weten. Dixon dreigt met het oppakken van één van de werknemers. Jason belt chief Willoughby waar de tekst op de borden over gaat. Chief Willoughby neemt scheldend de telefoon op omdat hij Pasen viert met zijn gezin. De gehele tekst op de borden is nu te zien: Raped while dying. And still no arrests? How come, Chief Willoughby? |
| 4.        | Mildred rijdt met haar zoon Robbie langs de borden. Hij leest de tekst op de borden. Mildred zet haar zoon af bij zijn middelbare school. Ze wisselen geen woord. Als Mildred langs het politiebureau rijdt, ziet ze de chief naar het advertentie bureau lopen waar ze de borden heeft gehoord. Mildred gaat zelf door naar haar werk. Haar collega praat goedkeurend over de borden, en het is duidelijk dat zij de politie haat.  |
| 5.        | De politieagent Cedric is aan het schreeuwen tegen Welby over de borden. Welby zegt dat zijn borden geen wetten breken. Willoughby legt zijn voeten op het bureau van Welby, en lijkt gelijk door te hebben wie de borden heeft gehoord. Welby bevestigt de vermoedens van Willoughby niet. De twee politieagenten zijn weer terug op het politiebureau en vertellen de agenten wat er is gebeurd. Cedric legt aan Dixon uit dat de borden inderdaad niet strafbaar zijn. Dixon wordt agressief. Ze arresteren niemand en Dixon wordt agressief. Hij loopt het bureau uit en valt Welby aan. Willoughby houdt Dixon tegen als hij Welby wil slaan.   |
| 6.        | Mildred wordt geïnterviewd door de lokale nieuwszender over het motief waarom ze de billboards heeft beplakt met haar boodschap. Ze vertelt over wat haar dochter is overkomen en dat de politie bezig is met de verkeerde dingen. Ze hoopt zo hun aandacht te trekken zodat ze nieuwe aandacht aan de zaak geven. Ze verklaart dat ze Willoughby specifiek genoemd heeft omdat hij het hoofd is van de politie. Willoughby wordt getoond die de uitzending live op tv aan het kijken is met zijn vrouw. Willoughby zet de tv uit en gaat zijn paarden voeren. Zijn vrouw vraagt of het goed met hem gaat. Hij zegt dat er een oorlog komt.  |
| 7.        | Willoughby rijdt naar het huis van Mildred. Ze gaan buiten praten over de borden. Willoughby zegt dat het DNA met niemand overeenkomt, dat er geen ooggetuigen zijn  |

|     |   |
|-----|---|
|     | <p>en dat ze niks kunnen doen voor Mildred haar dochter. Mildred zegt dat ze bloed van iedereen moeten nemen in de stad, of zelfs het land. Willoughby probeert haar uit te leggen dat dit niet mogelijk is. Willoughby vertelt ook dat hij kanker heeft en zal sterven. Mildred zegt dat ze dit al wist. Dit verbaast de chieft omdat hij dacht dat ze dan wel meer compassie zou hebben. Mildred zegt dat de borden niet effectief zouden zijn als hij al dood zou zijn. Willoughby loopt weg van Mildred.</p>  |
| 8.  | <p>Welby en zijn vriend James zijn aan het poolen. Dixon lijkt dronken en voegt zich bij het stel. Dixon zegt dat hij Welby nooit heeft gemogen. Dixon beledigt de mannen maar zij reageren kalm op wat Dixon te zeggen heeft. Dixon confronteert Welby met de borden, en probeert uit te leggen dat Willoughby kanker heeft. Welby laat blijken dat hij niks wist van de kanker. Mildred voegt zich bij de groep. James probeert Mildred te versieren en complimenteert haar tv optreden. Mildred vraagt aan Dixon of hij niet naar huis moet naar zijn moeder. Dixon geeft aan dat hij met zijn moeder heeft afgesproken dat hij twaalf uur thuis zou zijn.</p>   |
| 9.  | <p>Mildred komt thuis en zegt dat James seks met haar wil terwijl haar zoon Robbie een pastoor heeft uitgenodigd. Robbie heeft tegen de pastoor gezegd dat hij werd lastiggevallen op school over de reclameborden. De pastoor betuigt zijn steun voor Mildred, maar wil wel de borden weghebben. Hij beschuldigt haar van het niet bezoeken van zijn kerk. Mildred maakt een betoog waarbij ze duidelijk maakt dat ze niet meer naar de kerk gaat vanwege het misbruik van jongens in de kerk. Ze stuurt hem weg en loopt zelf weg. Robbie bedankt de pastoor.</p>   |
| 10. | <p>Willoughby is in het ziekenhuis en voelt zich niet goed. De dokter zegt dat iedereen achter hem staat wat betreft de reclameborden. Willoughby wordt er kwaad van en trekt zijn infuus uit zijn arm en smijt deze kapot. Hij komt direct in actie, en probeert de zaak van Angela te heropenen. Dixon werkt niet mee, en probeert vooral Mildred te dwarsbomen. Dixon en Willoughby zijn in het veld bij de borden de zaak aan het bekijken. Foto's van het verbrande lichaam van Mildred zijn zichtbaar. Dixon lijkt brak en Willoughby bedreigt hem. Er is een donkere plek zichtbaar in het gras waar Angela verbrand is. Dixon zegt dat er niks te vinden is op de plaats van het delict.</p>  |
| 11. | <p>Mildred is bij de tandarts met een losse tand. De tandarts wil gelijk de tand eruit halen zonder verdoving. Ze moet zelf om de verdoving vragen. Terwijl ze wachten tot de verdoving werkt, betuigt de tandarts zijn steun naar Willoughby en probeert voor de verdoving werkt al te boren. Mildred duwt de boor door de duim van de tandarts en spuugt water in zijn gezicht. Als Mildred op haar werk is, komt de politie binnen om haar te arresteren. Ze probeert te liegen over wat er is gebeurd, maar ze kan niet meer normaal praten door de verdoving. Ze had niks gezegd over wat er was gebeurd tegen haar collega. De tandarts klaagt haar aan, en ze wordt gearresteerd.</p>  |
| 12. | <p>Mildred is op het politiebureau en vraagt aan Dixon of hij negers martelt. Dixon vraagt aan haar waarom ze die beschuldigingen tegen de politie op televisie maakt, aangezien zijn moeder ook het nieuws kijkt. Willoughby stuurt Dixon weg. Mildred ontkent wat er is gebeurd met de tandarts. Willoughby dreigt haar te verwickelen in een lange rechtszaak zodat ze geen cent meer heeft om de borden te betalen. Willoughby confronteert Mildred met haar ex-man en zijn jonge vriendin en vraagt of hij op de hoogte is van wat ze heeft gedaan. Mildred geeft toe dat haar ex-man niet weet van de borden. Willoughby probeert Mildred duidelijk uit te dagen. Terwijl hij dit doet hoest hij per ongeluk bloed over Mildred. De vijandigheid tussen de twee is gelijk weg en Mildred haalt hulp. Willoughby wordt afgevoerd naar het ziekenhuis en vertelt de andere agenten dat Mildred moet worden vrijgelaten.</p> |
| 13. | <p>Mildred rijdt naar huis met haar zoon langs de borden. De zoon van Mildred is gefrustreerd over de borden en confronteert zijn moeder met hoe zij hem heeft laten</p>  |

|     |   |
|-----|---|
|     | weten wat er is gebeurd met zijn zus. Mildred voelt zich slecht over hoe hij Robbie behandeld heeft. Als ze toenadering probeert te zoeken slaat ze zijn hand weg. Als ze thuis komen stormt hij naar zijn kamer. Mildred opent de deur van Angela's kamer. Ze gaat op haar bed zitten. Er wordt een flashback getoond van wat lijkt op het laatste gesprek tussen Angela en Mildred. Angela scheldt haar moeder uit en confronteert haar met dronken rijden met kinderen in de auto toen zij jong was. Het gehele gezin scheldt tegen elkaar. Als Angela de deur uitloopt zegt ze dat ze hoopt dat ze verkracht wordt omdat haar moeder haar de auto niet gunt. Mildred zegt dat ze ook hoopt dat ze verkracht wordt. De flashback eindigt en Mildred doet Angela's kamerdeur weer dicht.  |
| 14. | De reclameborden zijn te zien waar zonlicht op schijnt. Willoughby is in het ziekenhuis, waar hij moet blijven van de dokter. Zijn vrouw haalt zijn jas want Willoughby wil niet blijven in het ziekenhuis. Mildred ontbijt met haar zoon en ze eten allebei cornflakes. Zij gooit een lepel cornflakes op haar zoon. Hij noemt haar een 'old cunt'. Charlie, de ex-man van Mildred, stopt bij het huis. Hij spreekt haar aan over de borden. Beneden in de auto wacht de nieuwe super jonge vriendin van haar ex-man. Charlie is het niet eens met de actie van Mildred. Charlie grijpt Mildred bij haar keel als ze een opmerking maakt over zijn nieuwe vriendin. De nieuwe vriendin onderbreekt het gevecht als ze ongemakkelijk vraagt waar de wc is. Charlie zegt dat de reclameborden Angela niet terugbrengen. Mildred zegt dat seks hebben met meisjes van negentien Angela ook niet terugbrengt. Charlie vertelt dat Angela blijkbaar had gevraagd of ze bij haar vader kon wonen de week voordat ze stierf. Charlie zegt dat Angela er nog zou zijn als dat zo was gebeurd. Mildred vraagt aan Robbie of dit waar is. Hij zegt dat hij er niks van weet, maar Mildred zegt dat hij dat wel weet. |
| 15. | Dixons moeder schenkt een glas wijn in uit een zak, en Dixon zit bij haar op de bank. De moeder vraagt hoe het zit met de vrouw van de reclameborden. Ze stelt voor haar Mildred terug te pakken via haar vrienden en haar zo te overtuigen de borden weg te halen. Mildreds collega Denise is de volgende ochtend gearresteerd. Mildred stormt meteen het politiebureau inlopen. Mildred noemt Dixon een 'fuckhead' en confronteert hem over de arrestatie van Denise. Dixon heeft haar gearresteerd vanwege het bezit van marihuana. Mildred vraagt of zijn moeder hem heeft geholpen. Dixon wordt geprezen voor hoe het hij gehandeld heeft door Cedric.   |
| 16. | Willoughby vertelt de regels voor een spel voor zijn kinderen waarbij de kinderen de hele dag moeten vissen en niet uit een cirkel mogen. Zo kan hij alleen zijn met zijn vrouw. Ondertussen plant Mildred bloemen bij het bord waar Angela om het leven is gekomen. Ze ziet een hert waar ze tegen gaat praten. Ze vertelt hem over haar dochter en bedankt hem voor zijn komst. Het hert loopt weg en Mildred moet huilen.  |
| 17. | Mildred zit in het kantoor van Welby en het contract van de borden wordt besproken. De eerste betaling zou borg zijn en de rest moet nog betaald worden. Ze loopt dus een maand achter met betalen, en Welby maakt hier een probleem van omdat hij onder druk wordt gezet door de politie. De assistent van Welby loopt plotseling binnen met een envelop die gevuld is met geld om te betalen voor de reclameborden. Ze heeft de envelop gekregen van een Mexicaans jongetje. De assistent heeft niks gevraagd aan de jongen van wie het geld is. Op het briefje in de envelop staat dat het geld voor Mildred is omdat ze niet de enige is die de politie haat.   |
| 18. | Willoughby stopt zijn kinderen in bed. De kinderen van Willoughby vragen of hun moeder dronken is en Willoughby ontkent half. De kinderen vragen of ze morgen weer een dag vrij van school mogen. Willoughby zoent zijn vrouw die blijkbaar heeft overgegeven van te veel chardonnay. Ze schelden tegen elkaar over de paarden en wie de poep moet opruimen. Willoughby gaat naar de paarden en aait ze. Hij lacht nog een laatste keer om een grap van zijn vrouw, doet een zak over zijn hoofd en schiet  |

|     |   |
|-----|---|
|     | <p>zichzelf neer. Op de zak staat: ‘dont open the bag, just call the boys’. De brief die Willoughby heeft achtergelaten op tafel wordt op de achtergrond in zijn stem voorgelezen. De vrouw van Willoughby heeft door wat hij heeft gedaan doordat ze de brief op tafel ziet liggen. Ze huilt en valt op de grond. Hij vertelt dat hij niet kan aanzien hoe de laatste herinneringen van hem zijn dat hij langzaam wegwijnt door de kanker. Hij wilde een perfecte dag als laatste moment met zijn gezin.</p>   |
| 19. | <p>Dixon is op het politiebureau muziek aan het luisteren door oortjes. De agenten zijn ondertussen allemaal op de hoogte van wat er gebeurd is, terwijl hij zijn muziek luistert. Zijn muziek wordt verstoord door mensen die stoelen kapot gooien, en hij beseft dan pas wat er aan de hand is. Hij moet huilen tegen Cedric aan in de wc. Zijn collega gaat verder aan het werk en hij wordt alleen gelaten in de wc. Uit woede en wraak gaat hij direct naar het kantoor van Red Welby en slaat hem in elkaar. Hij gooit Welby uit het raam van zijn eigen reclamebureau. De assistent begint te schreeuwen en Dixon slaat haar ook neer. Dixon loopt het reclamebureau uit en slaat de kruipende Welby op straat nog een keer in elkaar. De nieuwe baas van de politie in Ebbing heeft het allemaal gezien, maar grijpt niet in.</p>   |
| 20. | <p>Mildred kijkt het nieuws waarbij de zelfmoord van Willoughby wordt besproken. Haar reclame borden worden gelinkt aan de zelfmoord op de televisie. Er worden daarom blikjes drinken over haar auto gegooid als ze Robbie afzet bij zijn middelbare school. Ze schopt twee kinderen in het kruis die ontkennen betrokken te zijn bij het gooien van de blikjes. Robbie is kwaad over de acties van haar moeder.</p>   |
| 21. | <p>De nieuwe baas van de politie komt binnen, en hij wordt belachelijk gemaakt omdat de agenten niet weten wie hij is. Dixon scheldt hem uit en vraagt hem om papieren om aan te tonen dat hij echt de nieuwe baas is. De nieuwe baas vraagt over wat er met zijn hand is gebeurd. Dixon vertelt en lacht om wat hij eerder heeft gedaan bij Welby. Dixon wordt direct ontslagen door de nieuwe baas. Dixon levert zijn wapen in, maar kan zijn badge niet vinden. Hij levert de rest van zijn spullen in bij Cedric en loopt het bureau uit.</p>   |
| 22. | <p>Mildred is in haar winkel en wordt bedreigd door een onbekende man. Hij gooit de spullen in de winkel naar haar hoofd. Hij lacht naar haar en vertelt dat hij misschien een goede vriend is van Willoughby. Daarna zegt hij dat hij misschien een goede vriend was van haar dochter. Hij suggereert dat hij misschien de verkrachter en moordenaar is van haar dochter. Mildred vraagt of hij het is, maar hij ontkent, en zegt wel dat hij het graag wilde doen. Het gesprek wordt onderbroken door iemand anders die binnenkomt. De vrouw van Willoughby komt langs om een afscheidsbrief van Willoughby langs te brengen. De vrouw is kwaad op haar vanwege de reclameborden, en stormt de winkel uit. In de brief staan excuses van Willoughby omdat dat hij de dader van de zaak van Angela niet heeft gevonden. Hij hoopt dat bij het pochen met de daad een aantal jaren later de dader naar voren zal komen. Willoughby zegt dat hij de borden grappig vond omdat hij wist dat als hij zou sterven iedereen de dood van hem aan Mildred zou toerekenen. Daarom heeft hij als wraak een extra maand voor de borden betaald voor na zijn dood.</p> |
| 23. | <p>Dixon is met zijn moeder die hem uithoort over zijn ontslag. Dixon zegt dat hij het alleen op wil lossen. De moeder en Dixon bedreigen elkaar op een speelse manier. Robbie vertelt Mildred over wat er is gebeurd met Red Welby. Ze is er door geshockeerd. Terwijl Mildred langs de borden rijdt met Robbie ziet ze dat ze in brand staan. Mildred blust de brand met een blusser terwijl ze gevaarlijk dichtbij het vuur komt. Robbie grijpt in als haar blusser niet meer werkt. Hij wil het laatste bord niet meer redden, maar Mildred wil alle borden blussen. De brandweer en de politie zijn</p>  |

|     |  |
|-----|--|
|     | later aanwezig. De nieuwe baas wil haar wat vragen stellen maar Mildred doet vijandig en loopt weg.  |
| 24. | Mildred ligt in haar bed en moet huilen. Ze laat haar konijnsloffers met elkaar praten en laat ze bedreigingen maken. Ze rijdt langs de borden waar er weer een nieuwsbericht gemaakt wordt. Ze scheldt de nieuwslezeres op live uit. Dixon's moeder vraagt wie de borden in de fik heeft gezet. Dixon zegt dat hij niks te maken heeft met de borden. De telefoon gaat over. Cedric van het politiebureau belt om te vertellen over een afscheidsbrief die Willoughby heeft geschreven aan Dixon. Vanwege de nieuwe baas moet hij de brief met sluitingstijd komen ophalen en dan zijn sleutels van het bureau inleveren. Later haalt Dixon zijn brief op. De brief van Willoughby vertelt hem dat hij vertrouwen in Dixon heeft. Terwijl hij de brief leest, is Mildred van plan vanaf het kantoor van Welby het politiebureau in brand te zetten. Willoughby zegt dat Dixon door de dood van zijn vader verbitterd is, en dat hij liefde nodig heeft om een goede detective te worden. Terwijl Willoughby zegt dat hij denkt dat dingen voor Dixon gaan veranderen, gooit Mildred een laatste Molotov. Dit zet de map van de zaak van Angela in de brand. Dixon maakt het vuur uit en stopt de map onder zijn shirt. Hij springt door het raam en schuift de map op straat. James heeft het zien gebeuren en maakt het vuur uit op Dixon. Mildred beseft wat ze heeft gedaan. Brandweersirenes klinken in de verte en komen steeds dichterbij elkaar. |
| 25. | Het is ochtend en de nieuwe politieagent ondervraagt Mildred en James. Ze vertellen als alibi dat ze daten met elkaar. James vraagt haar uit eten als de politieagent wegloopt. Ze stemt in maar zegt dat ze geen seks met hem wil.  |
| 26. | Dixon ligt in het verband in een ziekenhuiskamer. In de kamer ligt ook Red Welby die een praatje met hem probeert te maken omdat hij Dixon niet herkent door al het verband. Dixon moet huilen en zegt dat het hem spijt. Hierdoor herkent Welby hem. Hij zegt dat het hem niet boeit dat het hem spijt en dat hij niet moet huilen. Welby schenkt wat sinaasappelsap voor Dixon in, en geeft het aan hem.   |
| 27. | De beplakker van de reclameborden belt aan bij Mildred omdat hij de borden wilt herstellen na de brand. Ze plakken samen de tweede versie van de borden weer op. James komt dan ook helpen. Denise is voegt zich bij de groep. Ze is vrijgelaten omdat de arrestatiepapieren niet goed waren ingevuld. Denise vraagt of Mildred betrokken was bij het vuur. James onderbreekt haar en vertelt haar dat ze bij hem was. Mildred ontkent dit niet.   |
| 28. | Denise en de beplakker kijken samen naar Dixon in een café waar hij aan het drinken is. Twee mannen komen aanrijden en gaan zitten aan een tafel achter Dixon. Mildred is ondertussen uiteten met James. Op dat moment komt Charlie met zijn vriendin binnenlopen. Ondertussen vertelt de man die achter Dixon aan een tafel zit over hoe hij Angela heeft verkracht aan zijn vriend. Dixon staat op en loopt het café uit om het kenteken van de man op te schrijven. Hij komt terug naar binnen en gaat weer achter de mannen zitten. De man vindt het gedrag van Dixon verdacht. Als Dixon nog een drankje haalt, kijkt hij de man aan en hij daagt hij de man uit. Dixon gaat aan de tafel van de man zitten. Hij haalt uit naar de man om DNA van hem onder z'n nagels te krijgen. De man en zijn vriend slaan Dixon in elkaar en de mannen verlaten de bar.  |
| 29. | Mildred is ondertussen nog uit eten en James gaat naar de wc. Charlie komt bij haar te zitten als James de tafel heeft verlaten. Charlie en Mildred maken elkaar belachelijk. Charlie bekent dat hij de reclameborden in de fik heeft gezet. James voegt zich weer bij de twee. Mildred zegt dat ze weg wil gaan en de date dan een andere avond wil doen. James zegt dat hij dat niet wil omdat ze het gênant vindt om met hem te zijn. Mildred kaatst terug dat zij niet degene is die haar gedwongen heeft op date te gaan. James wordt kwaad en zet Mildred op haar plek. Hij betaalt en loopt het restaurant uit.   |



|     |   |
|-----|---|
|     | Mildred pakt de wijnfles op van haar tafel en gaat naar Charlie en zijn nieuwe vriendin. Mildred beveelt Charlie om aardig tegen zijn vriendin te zijn, en zet de wijnfles op hun tafel. Dixon komt thuis en haalt het DNA van de man onder zijn nagels en doet die in buisjes. Zijn moeder huilt omdat ze bezorgd is. Ze probeert de badkamer waar Dixon is binnen te komen. Hij vertelt haar moeder dat het goedkomt.   |
| 30. | Mildred is in haar eentje wijn aan het drinken. Dixon klopt bij haar aan. Dixon vertelt Mildred over zijn verdenkingen en wat er verder gaat gebeuren met deze man. Mildred bedankt hem. Ondertussen is Dixon op het politiebureau. De nieuwe baas is blij met wat hij heeft gedaan maar legt hem uit dat de man het niet gedaan kan hebben. Zijn DNA is geen match met dat van de dader in de Angela Hayes zaak. De baas probeert hem met weinig woorden uit te leggen dat de man in Irak was ten tijde van de moord. Dixon snapt de hints niet en levert zijn politiebade in.   |
| 31. | Dixon is in het huis van zijn moeder en pakt zijn geweer. Hij belt Mildred. Hij vertelt haar over de zaak van Angela en wat er is besproken met de nieuwe baas. Mildred is ondertussen bloemen bij het bord waar Angela stief aan het neerzetten, en is geëmotioneerd als ze het nieuws van Dixon hoort. Dixon vertelt dat hij er wel zeker is van dat de man een verkrachter is, en dat hij zijn kentekenplaat kent. Hij vertelt dat de man in Idaho woont. Mildred zegt dat ze heel toevallig in de ochtend naar Idaho gaat rijden. Ze maken samen het impliciete plan om de man te vermoorden. Dixon en Mildred nemen allebei hun eigen soort afscheid van hun thuis. Als ze samen naar Idaho gaan, vertelt Mildred dat zij degene is die het politiebureau in de fik heeft gezet. Dixon zegt dat hij dit allang wist. Mildred vraagt of hij wel zeker is van het plan. Ze besluiten onderweg echt een besluit te maken. |
|     | Credits.  |

## Bijlage 2 – Personage omschrijvingen

### *Mildred Hayes*

Moeder van Angela en Robbie Hayes. Werkt in een souvenirwinkel en is bereid om alles te doen om de moordenaar van haar dochter te vinden.

### *Chief Willoughby*

Hij is de gerespecteerde hoofd van de politie in Ebbing. Hij heeft alvleesklierkanker en heeft daarom niet lang meer te leven. Hij heeft een vrouw en twee dochters.

### *Jason Dixon*

Hij is een boze en gefrustreerde politieagent. Hij woont samen met zijn moeder waar hij voor zorgt.

### *Red Welby*

Hij is een jongeman die de baas is van een reclamebureau. Hij is bevriend met James.

### *James*

James is een volwassen man van rond de dertig. Hij heeft dwerggroei. Hij heeft een oogje op Mildred.

### *Robbie Hayes*

Hij is de zoon van Mildred. Hij is een jongvolwassene en is het vaak niet eens met de acties van zijn moeder. Hij geeft aan depressief te zijn door de dood van zijn zus

*Angela Hayes*

Angela is de opstandige tienerdochter van Mildred. Ze houdt van feesten en wiet roken. Als ze van haar moeder de auto niet mag lenen, vertrekt ze te voet van huis. Ze wordt verkracht, vermoord en verbrandt.

*Charlie*

Charlie is de ex-man van Mildred. Zij zijn gescheiden nadat hij verliefd werd op Penelope; een negentienjarig meisje dat in een dierentuin werkt.



Faculteit Geesteswetenschappen

*Versie september 2014*

## **VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT**

### **Fraude en plagiaat**

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

### **Plagiaat**

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafraseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

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 en verwijzing;

- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafrazeren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrazen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- 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;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- 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.

De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.



In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit

Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.

Naam:

Emmy van Seuren

Studentnummer: 5709083

Datum en handtekening:

13/09/2019

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Emmy van Seuren', written in a cursive style.

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.