

Sympathie voor een misdadiger?

Bachelor Eindwerkstuk Media & Cultuur (Premaster)

Sophie Fransman (6505465)

Premaster Film- en televisiewetenschap

Begeleidend docent: dr. Hanna Surma

2018-2019, blok 4

Inleverdatum: 11 juni 2019

Aantal woorden: 7619



Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Samenvatting	3
Inleiding	4
Theoretisch kader	5
Cognitieve filmstudies	5
Antihelden	6
Identificatie of sympathie?.....	7
The structure of sympathy.....	8
Methode	9
Analyse	13
Deelvraag 1: Hoe wordt Chapman in beide afleveringen geïntroduceerd en gekarakteriseerd?	13
<i>Seizoen 1, aflevering 1, scènes 1 + 19</i>	13
<i>Seizoen 4, aflevering 1, scènes 4 + 25</i>	15
Deelvraag 2: Hoe construeren de scènes objectieve en subjectieve toegang tot Chapman's personage?.....	17
<i>Seizoen 1, aflevering 1, scènes 1 + 19</i>	17
<i>Seizoen 4, aflevering 1, scènes 4 + 25</i>	21
Deelvraag 3: Hoe zorgen recognition en alignment voor een moreel oordeel over Chapman?	24
<i>Seizoen 1, aflevering 1, scènes 1 + 19</i>	24
<i>Seizoen 4, aflevering 1, scènes 4 + 25</i>	25
Conclusie	27
Literatuurlijst	29
Bijlagen	31
Bijlage 1: Segmentatie van OITNB aflevering 1, seizoen 1	31
Bijlage 2: Segmentatie van OITNB aflevering 1, seizoen 4	33
Bijlage 3: Recognition van Chapman in seizoen 1 en 4.....	35
Bijlage 4: Alignment met Chapman in seizoen 1 en 4.....	36
Bijlage 5: Allegiance - Systeem van voorkeur in seizoen 1 en 4.....	45

Samenvatting

Dit BA-eindwerkstuk focust op Piper Chapman, het hoofdpersonage uit ORANGE IS THE NEW BLACK, die voor een eenmalige drugsmokkel in vrouwengevangenis Litchfield belandt. Opvallend is haar transformatie van ‘vriendelijke’ vrouw uit de middenklasse in seizoen één, naar antiheld in seizoen vier van de serie. Kan de kijker, ondanks haar ‘nieuwe’ antiheld karaktereigenschappen, alsnog sympathieke gevoelens voor Chapman blijven behouden? Of zijn deze gevoelens compleet verdwenen nu Chapman haar persoonlijkheid heeft aangepast om te overleven in de gevangenis?

Om dit te onderzoeken maakt deze analyse gebruik van Murray Smith’s analysemodel *the structure of sympathy*, wat bestaat uit de niveaus *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Deze elementen houden niet in dat de kijker de eigenschappen van een personage repliceert of ervaart, zoals vele studies naar identificatie met personages impliceren, maar hoe de kijker begrijpt dat deze eigenschappen en mentale toestanden het personage vormen.¹ *Allegiance* gaat nog een stapje verder, waarbij de kijker personages op emotioneel en moreel niveau evalueert. De volgende hoofdvraag wordt hiermee beantwoord: Hoe wordt de kijker gestimuleerd sympathie te voelen voor het OITNB hoofdpersonage Piper Chapman volgens Murray Smith’s *structure of sympathy* in de eerste aflevering van seizoen één en seizoen vier? Om te onderzoeken hoe de kijker zich kan verbinden met Chapman wordt er naast het narratief gekeken naar cinematografische elementen zoals beschreven door David Bordwell en Kristen Thompson. Vier scènes worden geanalyseerd, waarvan twee uit seizoen één en twee uit seizoen vier.

In dit onderzoek wordt via het analyseren van *the structure of sympathy* beargumenteerd dat de kijker in beide afleveringen sympathie kan vormen voor Chapman. In seizoen één worden deze sympathieke gevoelens voortdurend gestimuleerd door onder andere het gebruik van objectieve toegang tot het personage via *close-ups*, en subjectieve toegang via *POV-shots*. Ondanks de antiheld karaktertrekken van Chapman in seizoen vier, kunnen de cinematografische elementen die toegang geven tot Chapman voor een andere beoordeling zorgen. *Close-ups* tonen bijvoorbeeld emoties die een antiheld niet zou uiten, waardoor het duidelijk wordt dat Chapman zich als “gevangenisbazin” voordoet en nog steeds haar ‘oude’ positieve eigenschappen bezit. Hierdoor kan de kijker alsnog gestimuleerd worden om sympathie blijven te voelen voor Chapman.

¹ Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Clarendon: Oxford University, 1995): 85.

Inleiding

Sinds 2013 biedt de Netflix serie ORANGE IS THE NEW BLACK (OITNB) kijkers een nieuw perspectief op het gevangenisleven via de gefictionaliseerde vrouwengevangenis Litchfield. Het hoofdpersonage Piper Chapman neemt de kijker vanaf het eerste seizoen mee de gevangenis in. Volgens Anne Schwan, onderzoeker naar de representatie van misdaad en gevangenschap, is dit personage als blanke vrouw uit de middenklasse onvoldoende representatief voor de Amerikaanse gevangenispopulatie waarin sociaal achtergestelde minderheden de overhand hebben.² Chapman verandert daarentegen gedurende de seizoenen van OITNB van een blanke “onschuldige” vrouw tot een manipulatieve antiheld, waardoor ze een dominante en sterke positie in de gevangenis samenleving verwerft.

OITNB volgt niet alleen Chapman’s personage, maar ook de relaties tussen diverse groepen vrouwen in de gevangenis. Schwan beargumenteert dat Chapman in eerste instantie wordt ingezet als “Trojaans Paard” in het verhaal om een breder publiek aan te trekken dat normaal gesproken een serie rondom vrouwenproblematiek in de gevangenis niet zou overwegen.³ Dit publiek, ook wel het Netflix publiek dat bestaat uit overwegend welvarende, blanke professionals, zou zich volgens Schwan makkelijker kunnen identificeren met Chapman.⁴

Naast Schwan hebben andere academici vergelijkbare analyses van OITNB gedaan. Hierin komen de artikelen overeen dat Chapman in het eerste seizoen van de serie publieksidentificatie stimuleert. Deze onderzoeken gaan echter niet verder in op identificatie met Chapman op tekstueel niveau, maar volgen andere aanpakken zoals discursieve en theoretische analyses over ‘color blindness,’ ‘racial equality’ en stereotypering van de vrouwelijke gevangenisgemeenschap.⁵ Dit onderzoek onderscheidt zich door Chapman’s personage vanuit een cognitief, filmtheoretisch perspectief op tekstueel niveau te analyseren. Zo wordt duidelijk welke filmische elementen ervoor zorgen dat de kijker zich emotioneel betrokken kan voelen met Chapman en hoe de makers Chapman aantrekkelijk maken voor het publiek.

In aflevering één van het eerste seizoen wordt de gevangenis grotendeels vanuit Chapman’s perspectief ervaren, wat ervoor zou kunnen zorgen dat de kijker sympathieke gevoelens voor het personage ontwikkelt. De gevoelens van de kijker voor Chapman zouden kunnen veranderen wanneer ze in aflevering één van seizoen vier de eigenschappen van een antiheld bevat.⁶ Aan de hand van deze afleveringen beantwoordt dit onderzoek hoe de morele beoordeling van Chapman’s personage tot

² Anne Schwan, “Postfeminism Meets the Women in Prison Genre: Privilege and Spectatorship in Orange Is the New Black,” *Television and New Media* 17, 6 (2016): 474.

³ Idem, 474.

⁴ Idem, 475.

⁵ Christina Belcher, “There Is No Such Thing as a Post-Racial Prison: Neoliberal Multiculturalism and the White Savior Complex on Orange Is the New Black,” *Television & New Media* 17, 6 (2016): 491-503; Jane Caputi, “The Color Orange? Social Justice Issues in the First Season of Orange Is The New Black,” *Journal of Popular Culture* 48, 6 (2015): 1130-1150; Suzanne M. Enck en Megan E. Morrissey, “If Orange Is the New Black, I Must Be Color Blind: Comic Framings of Post-Racism in the Prison-Industrial Complex,” *Critical Studies in Media Communication* 32, 5 (2015): 303-317.

⁶ In de eerste aflevering van seizoen één weet Chapman nog niet hoe ze zich moet aanpassen in de gevangenis, terwijl ze in seizoen vier geïntroduceerd wordt als “gevangenisbaas.”

stand komt en eventueel verandert. Dit onderzoek maakt gebruik van Murray Smith's *structure of sympathy*, waarbij theoretische concepten als *recognition*, *alignment* en *allegiance* als handvatten worden ingezet.⁷ Voor dit onderzoek is de volgende hoofdvraag geformuleerd: Hoe wordt de kijker gestimuleerd sympathie te voelen voor het OITNB hoofdpersonage Piper Chapman volgens Murray Smith's *structure of sympathy* in de eerste aflevering van seizoen één en seizoen vier?

De drie onderdelen van Smith's *structure of sympathy* zijn de basis voor de volgende deelvragen die in de methodesectie geoperationaliseerd zullen worden: "Hoe wordt Chapman in beide afleveringen geïntroduceerd en gekarakteriseerd?," "Hoe construeren de scènes objectieve en subjectieve toegang tot Chapman's personage?" en "Hoe zorgen *recognition* en *alignment* voor een moreel oordeel over Chapman?"

Theoretisch kader

Cognitieve filmstudies

Het identificeren met een personage is een fenomeen waar uitgebreid onderzoek naar gedaan is binnen cognitieve filmstudies.⁸ De resultaten vanuit deze wetenschap kunnen verdeeld worden in twee perspectieven, gericht op het begrijpen van het narratief en het begrijpen van het concept "identificatie." Cognitieve filmtheoretici zoals David Bordwell en Edward Branigan bevinden zich in de eerste stroming, en hebben via psychologische en filosofische uitgangspunten onderzocht hoe kijkers een tekst begrijpen.⁹ De tweede stroming bestaat uit theoretici zoals Murray Smith, Torben Grodal en Joseph Anderson die via neurowetenschappelijke en humanistische benaderingen de mentale en emotionele status van een kijker belichtten.¹⁰

Ondanks onderlinge verschillen kruisen de twee stromingen elkaar op meerdere raakvlakken. Volgens cognitieve theoretici gebruikt de toeschouwer alledaagse perceptuele procedures om een film emotioneel te kunnen begrijpen.¹¹ Ten tweede wordt binnen beide stromingen gesteld dat toeschouwers geneigd zijn om naar aanleiding van de tekst bepaalde cognitieve procedures uit te voeren, zoals het creëren van betekenissen en het identificeren met personages.¹² Als laatste komt volgens cognitieve filmtheorie de reactie van de kijker voort uit een directe wisselwerking tussen kijker en tekst.¹³

Alberto García beargumenteert dat voor het onderzoeken van 'complexe televisieseries' deze filmstudies bruikbaar zijn, aangezien series zoals *OITNB* net als in films een uitgebreid verhaal met

⁷ Murray Smith, "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema," *Cinema Journal* 33, 4 (1994): 34.

⁸ Richard Rushton en Gary Bettinson, *What is Film Theory?: An Introduction to Contemporary Debates* (Maidenhead, UK: McGraw-Hill Education, 2010): 156.

⁹ *Idem*, 156.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Rushton en Bettinson, 157.

¹² *Idem*, 158.

¹³ *Idem*, 159.

een complex netwerk van personages, relaties en conflicten bevatten wat een effect heeft op de emotionele betrokkenheid bij personages.¹⁴ Volgens García geven televisieseries kijkers meer kans om een band met de personages op te bouwen dan speelfilms. Door de langere duur en de vordering van het leven van de kijker terwijl de serie doorloopt, wekken series de indruk dat we een geschiedenis delen met de personages.¹⁵ García beargumenteert dat de kijker uiteindelijk niet de keuze heeft om wel of geen band met een personage op te bouwen, zelfs wanneer dit moreel tegenstrijdig is, aangezien deze band automatisch gevormd wordt.¹⁶

Antihelden

Volgens televisiewetenschappers Jason Mittell, García en Margrethe Bruun Vaage is een recente trend binnen hedendaagse gesimaliseerde programma's een stijging van de populariteit van antihelden als protagonist.¹⁷ Series als *Breaking Bad*, *The Sopranos*, *Game of Thrones* en *Orange Is The New Black* bevatten elk antiheldfiguren welke de kijker langdurig volgt. Mittell beschrijft een antiheld volgens filmwetenschapper Murray Smith zijn definitie:

An anti-hero is a character who is our primary point of ongoing narrative alignment, meaning that we closely follow their experiences and have some access to their knowledge or interior state, but whose behavior and beliefs provoke ambiguous, conflicted or negative moral allegiance.¹⁸

De kijker is langdurig verbonden met een antiheld, en kan door de slechte eigenschappen van deze antiheld tot een negatieve beoordeling van het personage komen. Hoe de kijker volgens Smith alsnog sympathieke gevoelens voor een antiheld kan ontwikkelen wordt in het gedeelte 'the structure of sympathy' besproken.

Het is van belang om de achterliggende psychologische eigenschappen van een antiheld te bespreken, om te begrijpen wat ervoor zorgt dat de kijker een conflictueuze of negatieve beoordeling van een antiheld maakt. Wetenschapper in psychologie Peter K. Jonason deed specifiek onderzoek naar de representatie van het gedrag en de denkbeelden van antihelden binnen de populaire cultuur. Volgens Jonason zijn typische karaktertrekken van een antiheld narcisme, psychopathie en machiavellisme, welke samen "The Dark Triad" vormen. Narcisme bestaat volgens Jonason uit de volgende elementen: agressie, provocerend gedrag, impulsiviteit, valsspelen, een groter aantal seksuele partners en het gevoel van superioriteit.¹⁹ Psychopathie omvat een antisociaal karakter zonder

¹⁴ Alberto N. García, *Emotions in Contemporary TV Series* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016): 55.

¹⁵ García, 58.

¹⁶ Idem, 53.

¹⁷ Idem, 52; Jason Mittell, "Lengthy Interactions with Hideous Men: Walter White and the Serial Poetics of Television Anti-Heroes," in *Storytelling in the Media Convergence Age: Exploring Screen Narratives*, red. Anthony N. Smith (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014): 75; Margrethe Bruun Vaage, *The Antihero in American Television* (New York: Routledge, 2016): xi.

¹⁸ Mittell, 75.

¹⁹ Peter K. Jonason, et al., "The Antihero in Popular Culture: Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits," *Review of General Psychology* 16, 2 (2012): 194.

empathisch vermogen, en het machiavellisme wordt gekenmerkt door eigenbelang, cynisme, manipulatie en de opvatting dat het doel de middelen heiligt.²⁰ Deze donkere kant van de mens wordt in populaire media belichaamd door antihelden, zodat er een opvallend contrast kan worden gevormd tussen goed en kwaad.²¹

Mittell beargumenteert dat deze series met antihelden als ‘complexe televisie’ moeten worden beschouwd, aangezien ze de kijker ertoe bewegen een personage beide als fascinerend en afstotend te ervaren.²² Volgens Jonason kunnen de slechte eigenschappen van een antiheld bijvoorbeeld ontstaan vanuit een “overlevingsstrategie.”²³ García sluit hierop aan dat desondanks hun immorele acties, antihelden vaak functioneren als kracht voor het goede. Op deze manier zou de kijker zich beter kunnen identificeren met de personages.²⁴ Mittell noemt dit het “fictionalized Stockholm Syndrome” waarin de kijker regelmatig geconfronteerd wordt met acties van de antiheld vanuit zijn perspectief, waardoor sympathieke gevoelens optreden.²⁵ De hedendaagse antiheld kan dus gezien worden als een mix van held en schurk, gekenmerkt door morele dubbelzinnigheid.

Identificatie of sympathie?

Mittell sluit zich in zijn onderzoek naar antihelden expliciet aan bij de theorie van cognitieve filmwetenschapper Murray Smith om te beschrijven hoe een kijker sympathieke gevoelens kan krijgen voor een antiheld:

[...] alignment and elaboration are key components of our allegiance to an anti-hero – the more we know about a character through revelations of backstory, relationships and interior thoughts, the more likely we will come to regard them as an ally in our journey through the storyworld.²⁶

Het hierboven geciteerde uitgangspunt van Smith gaat in tegen filmtheoretici die de term “identificatie” gebruiken om te begrijpen hoe sympathieke gevoelens bij de kijker tot stand komen.²⁷ In de jaren 90 mengde Murray Smith zich in het debat over identificatie door te veronderstellen dat identificatie met personages een problematisch begrip is dat verder uitgewerkt moet worden.²⁸ Smith sloot zich daarbij aan bij filmtheoretici zoals Amy Coplan en Noell Carroll welke identificatie zien als een onduidelijk dubbelzinnig concept dat gebruikt wordt om te verwijzen naar een psychologisch

²⁰ Jonason, 195.

²¹ Idem, 192.

²² Mittell, 75.

²³ Jonason, 192.

²⁴ García, 54.

²⁵ Mittell, 76.

²⁶ Ibid.

²⁷ Filmtheoretici die de term “identificatie” gebruiken zijn onder andere: Elizabeth Cowie, *Representing The Woman* (Londen: Palgrave Macmillan, 1997); Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Londen: Macmillan, 1989); Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (Indiana: Indiana University Press, 1982); Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (Londen: Routledge, 1994).

²⁸ Smith, “Altered States,” 34.

proces van “emotional contagion.”²⁹ Dit soort onderzoek onderscheidt zich van onderzoekers zoals Jonathan Cohen welke identificatie beschrijft als een fantasierijk proces waarbij de kijker de identiteit, doelen en het perspectief van een personage aanneemt. Cohen beargumenteert dat identificatie niet draait om een oordeel of reactie op mediapersonages, maar om de betrokkenheid van de kijker met een personage.³⁰ Smith stelt juist dat het begrip maar één mogelijke relatie impliceert tussen de kijker en het personage.³¹

The structure of sympathy

Dit onderzoek volgt Smith’s uitgangspunt dat fictieve narratieven uit drie niveaus van *imaginative engagement* bestaan, of ook wel dat het begrip identificatie verfijnd moet worden tot drie aan elkaar gerelateerde concepten.³² Deze concepten - *recognition*, *alignment* en *allegiance* – vormen samen *the structure of sympathy* als alternatief voor identificatie.³³

Smith beschrijft *recognition* als het herkennen en construeren van unieke en individuele karaktereigenschappen van een personage. Dit wordt gedaan op basis van tekstuele elementen die in film voornamelijk samenhangen met het beeld van het menselijk lichaam, en *the mimetic hypothesis*, waarbij de kijker aangetrokken wordt tot personages die zouden kunnen bestaan in de echte wereld.³⁴ *Recognition* komt vooral tot stand wanneer de personages worden geïntroduceerd, wat Richard Rushton en Gary Bettinson beschrijven als het *primacy effect*: de eerste indrukken die de kijker van een personage krijgt tijdens de introductie van een film.³⁵

Alignment draait om de toegang tot de gedachten en gevoelens van een personage. Dit komt volgens Smith tot stand wanneer de kijker in contact komt met de handelingen van een personage, ook wel *spatial attachment*, en wanneer de kijker toegang krijgt tot het personage op subjectief niveau, ook wel *subjective access*. Smith baseert zijn term *alignment* gedeeltelijk in de cinematografische theorie van Bordwell en Thompson, aangezien cinematografische elementen zoals *close-ups* of *flashbacks* voor sympathieke gevoelens kunnen zorgen. Het concept *spatial attachment* kan verbonden worden aan Bordwell en Thompson’s *range of story information*, wat draait om de hoeveelheid informatie die de kijker en het personage zelf bezitten.³⁶ Bordwell en Thompson beargumenteren daarnaast dat “plunging into mental subjectivity can increase our sympathy for a character.”³⁷ Om deze reden komt

²⁹ Amy Coplan, “Empathic Engagement with Narrative Fictions,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62, 2 (2004): 147.

³⁰ Jonathan Cohen, “Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters,” *Mass Communication and Society* 4, 3 (2001): 245-264.

³¹ Smith, “Altered States,” 39.

³² Ibid; Filmtheoretici die kritiek hebben op Smith’s model zijn onder andere: Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996); en Alessandro Giovannelli, “In Sympathy with Narrative Characters,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67, 1 (2009).

³³ Smith, “Altered States,” 35.

³⁴ Idem, 40.

³⁵ Rushton en Bettinson, 168.

³⁶ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw Hill, 2012): 88.

³⁷ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 92.

Smith's subjectieve toegang overeen met Bordwell en Thompson's *depth of story information*, waarbij de kijker op objectieve of subjectieve manieren toegang krijgt tot de mentale staat van een personage.³⁸

Volgens Smith zijn *recognition* en *alignment* de basis voor het laatste concept *allegiance*. Dit houdt in dat het mogelijk is voor de kijker om een moreel oordeel te creëren over het betreffende personage.³⁹ Volgens Smith maakt de kijker deze evaluatie op basis van de omstandigheden en context waarin het personage zich verkeert.⁴⁰ Vanwege de negatieve karaktereigenschappen zou het als een uitdaging gezien kunnen worden om tot een sympathieke morele beoordeling van een antiheld te komen. Volgens Margrethe Bruun Vaage is dit alsnog mogelijk omdat de morele evaluatie alleen met betrekking tot de fictieve wereld gemaakt wordt, en afhankelijk is van andere "moreel slechtere" personages.⁴¹ Mittell benoemt dit *relative morality* wat inhoudt dat een ethisch twijfelachtig personage gepresenteerd wordt als minder moreel gebrekkig dan andere onsympathieke personages in het narratief.⁴² Om deze reden is het belangrijk om tijdens het onderzoeken van *allegiance* ook andere personages waarmee Chapman in aanraking komt mee te nemen in de evaluatie.⁴³

Methode

Zoals uiteengezet in het theoretisch kader wordt *the structure of sympathy* van Murray Smith gebruikt om te analyseren hoe de kijker sympathieke gevoelens kan krijgen voor Chapman. Vanwege de beperkte omvang van dit onderzoek worden er twee afleveringen van OITNB behandeld: de eerste aflevering van seizoen één, "I Wasn't Ready," en de eerste aflevering van seizoen vier, "Work That Body for Me." Beide introductie-afleveringen bevatten meerdere scènes met Chapman waarin de kijker (opnieuw) aan haar personage wordt geïntroduceerd, toegang krijgt tot haar gedachten en gevoelens en hierdoor een morele evaluatie kan vormen. Er is specifiek voor de eerste aflevering uit seizoen vier gekozen omdat Chapman hier voor het eerst als antiheld optreedt.⁴⁴

Via een segmentatie (bijlage 1 en 2) van beide complete afleveringen wordt bepaald welke twee scènes per aflevering relevant en illustratief zijn voor *the structure of sympathy*. Een segmentatie is een schets van een aflevering welke deze in delen opbreekt en markeert met opeenvolgende nummers en letters. Elke scène is gelabeld met een nummer, waarbij sommige scènes verder zijn opgesplitst met een letter. Volgens Bordwell en Thompson biedt een segmentatie een duidelijk

³⁸ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 90-91.

³⁹ Smith, "Altered States," 41.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Margrethe Bruun Vaage, "Fictional Reliefs and Reality Checks," *Screen* 54, 2 (2013): 226.

⁴² Mittell, 75.

⁴³ Smith, "Altered States," 41.

⁴⁴ In deze aflevering is Piper volledig ontwikkeld tot "gevangenisbaas" waardoor ze een bepaalde macht heeft over haar medegevangenen. Hierdoor handelt ze als antiheld voornamelijk uit eigenbelang of op een manier die tegen morele codes ingaat.

overzicht van de verschillen en gelijkenissen tussen de delen en helpt het de ontwikkelingen binnen een film (of in dit geval een aflevering) te overzien.⁴⁵

Aan de hand van de segmentaties in bijlage één en twee zijn bij beide afleveringen de eerste en laatste scènes met Chapman gekozen om te onderzoeken hoe de kijker sympathieke gevoelens kan ontwikkelen voor dit personage. Deze scènes zijn gekozen omdat ze duidelijk Chapman's ontwikkelingen in beeld brengen en een groot contrast tonen tussen de verschillende fases waar Chapman's personage zich in bevindt. In aflevering één van seizoen één gaat dit om scène één, waarin Chapman geïntroduceerd wordt, en om scène 19 waarin Chapman's personage een ontwikkeling heeft doorgemaakt en wordt uitgeleid. In aflevering één van seizoen vier wordt Chapman in scène vier geïntroduceerd en in scène 25 uitgeleid. De gekozen scènes worden aan de hand van de drie deelvragen verder uitgewerkt in de analyse.

De eerste deelvraag draait om *recognition*: hoe wordt Chapman geïntroduceerd en gekarakteriseerd? Volgens Smith is de belichaming van het personage het centrale onderdeel van *recognition*. Hierbij gaat het om de waarneembare uiterlijke kenmerken van de personages zoals het lichaam, gezicht en stem. Vanuit deze lichamelijke kenmerken kunnen karaktereigenschappen van het personage geformuleerd worden omdat ze psychologische trekken impliceren zoals lichaamstaal en gezichtsuitdrukking.⁴⁶ Ter beantwoording van deze deelvraag zullen de lichamelijke kenmerken van Chapman in de gekozen scènes uit beide seizoenen bestudeerd en in een protocol geplaatst worden. Vervolgens wordt in ditzelfde protocol beschreven hoe deze lichamelijke kenmerken bepaalde karaktereigenschappen impliceren (bijlage 3). Dit zorgt voor een duidelijk overzicht dat aantoont hoe het personage geconstrueerd kan worden door de kijker.

De tweede deelvraag draait om *alignment*: hoe krijgt de kijker toegang tot de gevoelens en gedachten van Chapman? Hiervoor wordt het begrip *depth of story information* van Bordwell en Thompson gebruikt om de objectieve en subjectieve toegang tot Chapman te analyseren.⁴⁷ Objectieve toegang toont wat het personage zegt en doet, zonder dat de kijker weet wat het personage denkt. Subjectieve toegang draait om *perceptual subjectivity*, wat bestaat uit *point-of-view (POV) shots* waarin de kijker ziet wat het personage ziet, en *sound perspective* waar de kijker hoort wat het personage hoort. Daarnaast valt onder subjectieve toegang *mental subjectivity*, waarbij de kijker toegang krijgt tot de gedachten van een personage.⁴⁸ Om de *depth of story information* systematisch in kaart te brengen zullen de volgende elementen tijdens het vervolg van dit onderzoek gebruikt worden

⁴⁵ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 68.

⁴⁶ Smith, *Engaging Characters*, 113.

⁴⁷ De *range of story information* zoals beschreven in het theoretisch kader bestaat uit *restricted narration* (de kijker weet minder dan het personage) en *unrestricted narration* (de kijker weet meer dan het personage). De *range of story information* zal in dit onderzoek niet meegenomen worden omdat de kijker altijd meer weet dan Chapman zelf. Om deze reden focust deze analyse zich alleen op hoe de kijker op objectief en subjectief niveau toegang krijgt tot de gedachten en gevoelens van Chapman.

⁴⁸ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 90-91.

in een protocol (bijlage 4): tijdscode, gebeurtenis, kadering, objectief of subjectief shot, camerabeweging en audio.

De kadering bestaat uit *extreme close-up*, *close-up*, *medium close-up*, *medium shot*, *medium long shot*, *long shot* en *extreme long shot*.⁴⁹ Met de camerabeweging wordt de term *mobile framing* bedoeld, die volgens Bordwell en Thompson bestaat uit *zoom-in*, *zoom out*, *pan* (verticale beweging), *tilt* (horizontale beweging), *tracking shot* (de camera beweegt mee in zijn geheel) en *crane shot* (de camera bevindt zich boven de grond).⁵⁰ De afstand van de camera en de camerabeweging kunnen volgens Bordwell en Thompson ervoor zorgen dat de kijker toegang krijgt tot de emoties van het personage.⁵¹ Daarnaast houdt een objectief shot in dat het shot niet vanuit het perspectief van de personage is gefilmd. Met een subjectief shot wordt in dit onderzoek *perceptual subjectivity* en *mental subjectivity* bedoeld, waarbij de kijker meekijkt- en hoort met het personage en toegang krijgt tot de gedachten en innerlijke beelden.⁵²

Ook audio kan een emotionele reactie bij de kijker bezorgen. Bordwell en Thompson beargumenteren dat diëgetisch geluid uit de wereld van het narratief kan zorgen voor *perceptual subjectivity*, waarbij de kijker toegang krijgt tot een personage door te horen wat het personage hoort.⁵³ Daarnaast kan non-diëgetisch geluid, zoals toegevoegde muziek, de kijker opzweepen of emotionele betrokkenheid vergroten als het personage bijvoorbeeld verdrietig of vrolijk is.⁵⁴ Beide soorten geluid worden behandeld in het protocol voor *alignment*.

De derde deelvraag draait om *allegiance*: hoe zorgen *recognition* en *alignment* voor een moreel oordeel over Chapman? Deze vraag wordt beantwoord door middel van de eerste twee deelvragen: de constructie van de karaktereigenschappen van, en subjectieve en objectieve toegang tot Chapman's personage. Per scène wordt aangegeven hoe *recognition*, in combinatie met *alignment* zorgen voor een bepaalde morele beoordeling van Chapman. Volgens Smith kan een morele beoordeling op twee manieren tot stand komen: via een *Manichaeian* of *graduated* structuur. De *Manichaeian* structuur beoordeelt een personage als volledig goed of slecht, zonder enige tussenweg.⁵⁵ Aangezien Chapman en andere personages in OITNB complexer zijn dan alleen goed of slecht, volgt dit onderzoek de *graduated* structuur waarbij personages een mengsel van eigenschappen bevatten en daarom op meerdere morele niveaus beoordeeld kunnen worden.⁵⁶ Ook hangt het oordeel van een personage samen met de positie van dit personage ten opzichte van andere personages.⁵⁷ Om deze redenen worden de personages waarmee Chapman in de gekozen scènes in aanraking komt met elkaar

⁴⁹ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 190-191.

⁵⁰ Idem, 195-196.

⁵¹ Idem, 191.

⁵² Idem, 91.

⁵³ Idem, 285.

⁵⁴ Idem, 284.

⁵⁵ Smith, *Engaging Characters*, 209.

⁵⁶ Idem, 207.

⁵⁷ Smith, "Altered States," 41.

vergeleken en geëvalueerd in een systeem van voorkeur.⁵⁸ Volgens Smith wordt deze voorkeur vooral beïnvloed door de acties van de personages en de karaktereigenschappen die hieruit voortvloeien.⁵⁹ Om een indicatie te kunnen tonen hoe de personages uit OITNB ten opzichte van elkaar staan worden de karaktereigenschappen van de personages geplaatst in een protocol en beoordeeld binnen een schaal van één tot vijf, waarbij één een negatieve voorkeur aangeeft, en vijf een positieve voorkeur (bijlage 5).

⁵⁸ Smith, *Engaging Characters*, 62.

⁵⁹ Idem, 190-193.

Analyse

Deelvraag 1: Hoe wordt Chapman in beide afleveringen geïntroduceerd en gekarakteriseerd?

Seizoen 1, aflevering 1, scènes 1 + 19

In de eerste aflevering van seizoen één wordt Chapman in de eerste scène via een montagesequentie getoond als peuter, kind, jongvolwassene en volwassene in verschillende badkamers.⁶⁰ In een voice-over spreekt ze over haar liefde voor baden en douchen: “I’ve always loved getting clean. I love showers. I love baths. It’s my happy place.”⁶¹ In de introductie zien wij Chapman’s uiterlijke kenmerken welke zijn te omschrijven als schoon en verzorgd, haar stem in de voice-over is kalm of zelfs verleidelijk en ze lacht in elk shot waardoor ze een vriendelijke oogopslag heeft (fig. 1). Haar lichaam is ontspannen en onbedekt, waardoor ze zelfverzekerd overkomt. Het *primacy effect* is dat Chapman als een vriendelijke, aantrekkelijke en vooral geprivilegieerde vrouw overkomt. Deze korte montagesequentie sluit aan op het argument van Anne Schwan dat Chapman als Trojaans Paard wordt ingezet:

What Kohan [de maker van OITNB] is suggesting here is a tactical use of Piper’s subject position as an ‘access point’ paving the way toward less-familiar perspectives and less-readily digestible material. It is precisely the benefit of Piper’s privilege, in other words, which buys the privilege of making prison life visible in the first place.⁶²

De kijker wordt gestimuleerd te blijven kijken wegens Chapman’s welgestelde personage, maar komt daarna snel in aanraking met verhaallijnen van personages met allerlei verschillende achtergronden.



Fig. 1 Chapman met Larry in bad. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 24-05-2019, www.netflix.com)

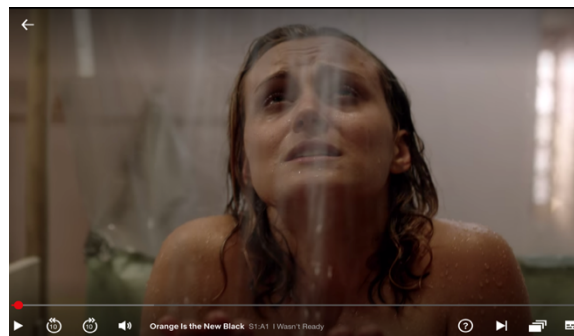


Fig. 2 Chapman onder de douche in Litchfield. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 24-05-2019, www.netflix.com)

Er bestaat een contrast tussen het eerste en tweede gedeelte van de scène waarin Chapman geïntroduceerd wordt als een gelukkige blanke vrouw uit de middenklasse met een comfortabel leven. In het tweede gedeelte ziet de kijker Chapman ineens in een compleet andere omgeving welke niet

⁶⁰ Volgens Bordwell en Thompsen worden montagesequenties gebruikt om het narratief op een begrijpelijke manier in te korten; Bordwell en Thompsen, *Film Art*, 103.

⁶¹ Neri Kyle Tannenbaum, “I Wasn’t Ready,” *Orange Is The New Black*, seizoen 1, aflevering 1, geregisseerd door Micheal Trim, vertoond op 11 juli 2013 (New York: Lionsgate, 2013), Netflix.

⁶² Schwan, 475.

past bij haar eerdere levensstijl. Door dit contrast wordt duidelijk dat de voorgaande montagesequentie in het eerste gedeelte een flashback is. In het tweede gedeelte staat Chapman onder een koude douche in de gevangenis, wanneer gevangenisgeluiden en een omroepsysteem die de gevangenen oproept voor luizencontrole gehoord worden (fig. 2). Chapman maakt jammerende geluiden en kijkt erg ongelukkig, waarna wij zien dat zij geen doucheslippers heeft en met van maandverband geïmproviseerde slippers aan haar voeten draagt. Dit laat zien dat ondanks de situatie waarin Chapman zich verkeert, ze toch haar waardigheid probeert te behouden door niet met blote voeten op de vieze douchevloer te staan.

Vanaf het tweede gedeelte van de scène worden medegevangenen geïntroduceerd. Taystee wacht namelijk op Chapman's douchehokje en jaagt haar op waardoor Chapman's angstige kant naar boven komt. Chapman wast zich sneller en verlaat het douchehokje haastig. Taystee's dominante houding geeft aan dat ze zich thuis en veilig genoeg voelt in de gevangenis om anderen op te jagen. Dit is het tegenovergestelde van Chapman's personage, welke een ongemakkelijke gezichtsuitdrukking toont en zichzelf kleiner maakt met omhooggetrokken schouders. Taystee complimenteert Chapman's borsten, en probeert haar handdoek te verwijderen om ze te betasten. Chapman toont een ongemakkelijk gezicht en probeert haarzelf te bedekken van Taystee (fig. 3). Hiermee geeft Chapman de indruk dat ze privacy erg belangrijk vindt, maar ondanks deze defensieve houding vriendelijk blijft tegenover Taystee. Wanneer Chapman wegloopt, toont ze een verbaasde, blij blik terwijl ze zelf haar borsten nog een keer bewondert (fig. 4).



Fig. 3 Chapman probeert zich te bedekken. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 24-05-2019, www.netflix.com)

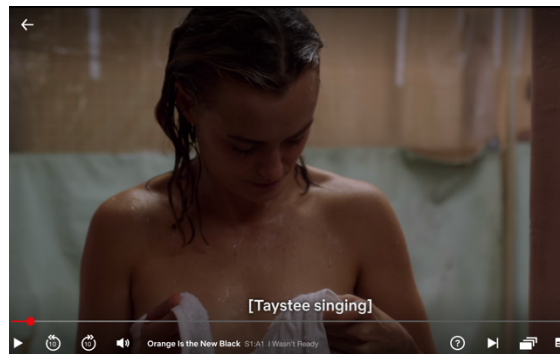


Fig. 4 Chapman kijkt tevreden naar haar borsten. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 24-05-2019,

In scène 19 staat Chapman in de rij van de gevangenskantine. Haar blik en lichaamstaal en blik zijn gespannen, en ze schrikt wanneer gevangene Cox haar kapsel bewondert en aanraakt. Na de ervaringen in de gevangenis is Chapman waakzaam, nerveus en lijkt zij kwetsbaar. Wanneer ze van Murphy een speciaal bereid ontbijt door chef Red krijgt, toont haar blik een sprankje hoop. Dit verandert snel wanneer ze aan tafel haar ontbijt opent en hierin een tampon in vindt. Haar lichaam is nu verstijfd en ze heeft een open mond door afschuw (fig. 5). Wanneer de andere gevangenen aan tafel haar uitlachen verandert haar blik in angst. Ze kan niet meer rustig praten en vlucht de kantine uit. In de buitenplaats van de gevangenis toont haar lichaam signalen van een paniekaanval. Haar mond is

nog steeds geopend, ze heeft een snelle ademhaling en moet zichzelf ondersteunen. Haar reactie op dit incident impliceert dat Chapman gevoelig en kwetsbaar is. Als haar ex-vriendin Vause ineens voor haar neus staat verandert haar blik naar extreme frustratie en schreeuwt ze (fig. 6).

Deze twee scènes tonen aan dat Chapman in seizoen één geïntroduceerd wordt als een gevoelig, kwetsbaar en onzeker personage. Haar lieve en onschuldige houding geven de indruk dat ze niet in de gevangenis thuishoort. De gebeurtenissen die haar in de scènes overkomen lijken om deze reden onrechtvaardig, waardoor de kijker medelijden kan voelen voor Chapman.



Fig. 5 Chapman kijkt met afschuw naar haar ontbijt. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 24-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 6 Chapman schreeuwt wanneer Vause haar opzoekt. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 24-05-2019, www.netflix.com)

Seizoen 4, aflevering 1, scènes 4 + 25

In de vierde scène van aflevering één van seizoen vier wordt Chapman opnieuw geïntroduceerd. Ze loopt door een gang van de gevangenis en door haar donkere wallen en oneffen huid zijn haar uiterlijke kenmerken verslechterd in vergelijking met het eerste seizoen. Dit toont dat ze minder waarde aan haar uiterlijk hecht ten opzichte van seizoen één. Ondanks deze achteruitgang heeft Chapman een zelfverzekerde, trotse houding wat impliceert dat zij zich meer op haar plaats voelt in Litchfield. Dit wordt herbevestigd wanneer twee gevangenen voor Chapman lopen en ze een minachtende blik toont, waarna de gevangenen wegrennen en Chapman zelfvoldaan glimlacht. Hierna geeft Chapman de indruk dat ze ongevoelig en heerszuchtig is, aangezien ze weigert om medegevangene Murphy naar buiten te laten door haar armen over elkaar te houden en zichzelf groter te maken dan Murphy. Wanneer Murphy grof tegen Chapman praat toont Chapman een felle blik. Als Chapman Murphy uiteindelijk naar buiten laat, kijkt ze voldaan, alsof Murphy alleen wegens haar toestemming naar buiten mag (fig. 7).

Wanneer Chapman via gevangene Chang erachter komt dat iedereen naar buiten rent omdat er een gat in het hek zit verandert haar trotse houding en minachtende blik naar een neutrale houding en teleurgestelde blik. Ze lijkt zich zorgen te maken om de gevangenen die in het vieze meer zwemmen aan de andere kant van het hek. Ze toont compassie aangezien Chapman bij Chang aandringt de gevangenen te waarschuwen aangezien het water een gezondheidsrisico zou kunnen vormen. De tegenstrijdige karaktereigenschappen die Chapman toont geeft aan dat ze niet volledig 'slecht' is zoals in het begin van de scène tijdens het *primacy effect* wordt geconstrueerd. Chapman lijkt nog goede

kwaliteiten te bezitten welke ze alleen laat zien wanneer ze zich veilig genoeg voelt (fig. 8).



Fig. 7 Chapman kijkt Murphy minachtend achterna. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 8 Chapman kijkt bezorgd na haar gesprek met Chang. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

In scène 25 staat Chapman in de rij van de kantine. Opnieuw heeft ze een zelfverzekerde houding en een onvriendelijke blik. Als er wordt geroepen dat het geroosterde brood op is manipuleert ze chef Red om haar alsnog een stuk brood te geven. Ze leunt tegen de keukenbalie alsof deze haar eigendom is. Twee nieuwe gevangenen bekijken haar acties en laten haar uit respect voor gaan wanneer ze tegelijk uit de rij stappen. Dit impliceert dat Chapman dominant is tegenover de andere gevangenen. Chapman's blik is eerst lichtelijk verbaasd maar verandert snel in zelfverzekerde- en onvriendelijkheid (fig. 9). Ze probeert te laten zien dat zij inderdaad de baas is en haar glimlach toont aan dat ze geniet van de macht die ze heeft (fig. 10).



Fig. 9 Chapman kijkt intimiderend naar de nieuwe gevangenen. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 10 Chapman geniet van haar macht in de kantine. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

Deze twee scènes uit seizoen vier introduceren Chapman als antiheld. Ze bevat meerdere karaktereigenschappen uit "The Dark Triad" zoals besproken in het theoretisch kader.⁶³ Ze toont onder andere een uitstraling van superioriteit en handelt vanuit eigenbelang. Als ze in contact komt met Murphy heeft ze geen empathisch vermogen en in de kantine manipuleert ze Red om een stuk geroosterd brood te krijgen. Hoewel ze grotendeels eigenschappen van een antiheld toont, zijn haar oude eigenschappen niet compleet verdwenen zoals te zien tijdens haar gesprek met Chang.

⁶³ Jonason, 194.

Deelvraag 2: Hoe construeren de scènes objectieve en subjectieve toegang tot Chapman's personage?

Seizoen 1, aflevering 1, scènes 1 + 19

De eerste scène van aflevering één bestaat uit 24 shots. De eerste vier shots van deze scène zijn de enige shots waarbij de kijker toegang krijgt tot de *mental subjectivity* van Chapman's personage. De kijker krijgt subjectieve toegang tot Chapman's gedachten via een voice-over, welke gepaard is met beelden uit haar herinneringen. Doordat de kijker als eerste met Chapman geïntroduceerd wordt, kan worden begrepen dat Chapman een van de hoofdpersonages van de serie is. Het non-diëgetische, rustige “feel-good” nummer onder haar herinneringen - *I'll Take You There* door The Staple Singers – sluit aan bij de ontspannen sfeer waar Chapman zich op dat moment in bevindt.

In het tweede gedeelte van scène één neemt Chapman de kijker mee de gevangenis in. De non-diëgetische muziek valt meteen weg tijdens het eerste shot, en wordt vervangen door gevangenisgeluiden. Doordat de kijker nu hoort wat Chapman hoort, en meteen een *close-up* van haar verdrietige gezicht ziet, kan de kijker zich verbonden voelen met Chapman. Volgens Bordwell en Thompson zorgen *close-ups* namelijk voor aandacht van de kijker, en roepen ze de gedachten en gevoelens van een personage op.⁶⁴

Wanneer Chapman in contact komt met Taystee bestaan de shots vrijwel alleen maar uit *medium close-ups* en *close-ups* die over de schouder van beide personages zijn vastgelegd. Doordat de blikken van deze personages op elkaar gericht zijn en ze een vergelijkbaar aantal (*medium*) *close-ups* hebben wordt de kijker gestuurd om deze personages als even belangrijk te ervaren (fig. 11). Chapman wordt op een gelijk voetstuk geplaatst met Taystee als gevangene, ondanks hun verschillende achtergronden (fig. 12). Tijdens het laatste shot wordt Chapman in een *tracking shot* gevolgd en wordt er op haar gezicht ingezoomd. Volgens Bordwell en Thompson kan het volgen van een personage via een *tracking shot* de kijker het gevoel geven dat zij meelopen met dit personage.⁶⁵ Doordat de kijker “meeloopt” met Chapman, blijft de aandacht bij dit personage en wordt opnieuw mogelijkheid tot medeleven geboden via een zoom-in tot een *medium close-up* op haar gezicht.



Fig. 11 *Medium close-up* van Taystee over the shoulder van Chapman. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 12 *Medium close-up* van Chapman over the shoulder van Taystee. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

⁶⁴ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 135.

⁶⁵ Ibid.

Scène 19 uit aflevering één bestaat uit 65 shots, wat aanzienlijk meer is dan de eerste scène. In de rij van de kantine ontmoet Chapman medegevangene Cox. Beide Cox en Chapman worden getoond in *medium close-ups* wat ervoor zorgt dat gezichtsuitdrukkingen goed zichtbaar zijn. Chapman's gevoelige en angstige karaktereigenschappen worden hier benadrukt. Medegevangene Murphy komt na de interactie met Cox met een *medium close-up* in beeld. Nu worden de *medium close-ups* afgewisseld tussen Chapman en Murphy. Door deze afwisselende shots tussen Chapman en de andere gevangenen wordt Chapman gelijkgesteld aan de andere gevangenen. Haar gezichtsuitdrukkingen in de *medium close-ups* geven aan dat Chapman zich hier nog niet gemakkelijk bij voelt.



Fig. 13 *Medium close-up* van Cox over the shoulder van Chapman. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 14 *Medium close-up* van Chapman over the shoulder van Cox. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 15 *Medium close-up* van Murphy over the shoulder van Chapman. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 16 *Medium close-up* van Chapman. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

Wanneer Chapman zich verplaatst naar een tafel met Morello, Nichols en DeMarco worden alle vier de personages kort bij elkaar in beeld gebracht door een *medium shot*, wat de indruk kan geven dat Chapman een eenheid vormt met deze groep. Dit noemt Bordwell in zijn boek *Making Meaning* ook wel *same-frame heuristic*: als twee of meer personages in hetzelfde shot worden weergegeven, worden deze personages aan elkaar verbonden.⁶⁶ Dit impliceert dat Chapman haar plek heeft gevonden bij deze gevangenen en het prettig vindt om met deze groep aan tafel te zitten.

Het wordt duidelijk dat Chapman geen eenheid vormt met de groep wanneer ze een tampon in haar broodje ontdekt waar de andere drie gevangenen lachend en plagend op reageren. Deze

⁶⁶ David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1991): 178.

gebeurtenis leidt tot een groot aantal shots die regelmatig niet langer dan één of twee seconden duren. De shots wisselen af per personage en gaan geleidelijk van *medium shots*, naar *medium close-ups* en *close-ups*. In deze shots is te zien dat Chapman steeds meer in paniek raakt, terwijl de andere drie gevangenen lachen en haar onbruikbaar advies proberen te geven. Alle personages hebben ongeveer even veel *close-ups* wat ervoor zorgt dat de kijker goed de emoties van elk personage kan zien. Ook is tijdens de opbouw van het aantal *close-ups* non-diëgetische opzwepende achtergrondmuziek te horen die naar verloop steeds sterker wordt. Dit zorgt voor extra spanning bij de kijker en geeft aan dat de scène tot een climax komt. De muziek is luid wanneer Chapman in paniek opstaat en de kantine verlaat. De reacties van Morello, Nichols en DeMarco worden vooral in *medium shots* weergegeven, wat aanduidt dat ze nu als groep van drie een eenheid vormen en Chapman hier niet tussen past.

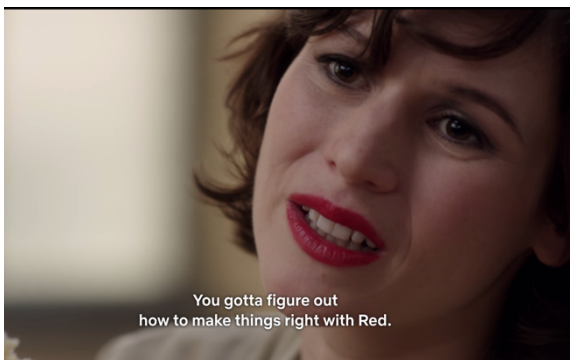


Fig. 17 *Close-up* van Morello. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 18 *Close-up* van Nichols. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 19 *Close-up* van DeMarco. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

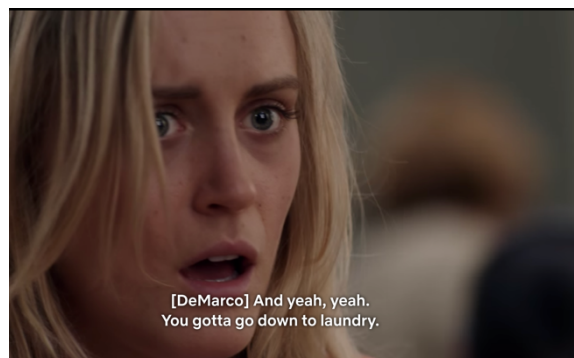


Fig. 20 *Close-up* van Chapman. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

Chapman is hierna buiten te zien nadat ze van tafel is gevlucht en ondersteunt haarzelf tegen een muur. De gevangenisgeluiden zijn vervangen door non-diëgetische achtergrondmuziek. Door een *zoom-in* op Chapman's gezicht worden haar emoties duidelijk in beeld gebracht, waardoor de kijker uitgenodigd wordt om met haar mee te leven (fig. 21). Als Chapman naar beneden kijkt krijgt de kijker subjectieve toegang tot Chapman via *perceptual subjectivity*. Hier wordt voor het eerst in deze aflevering gebruik gemaakt van een *POV shot* vanuit Chapman's perspectief. Ze ziet een reflectie van een paar schoenen en hoort de stem van Vause (fig. 22). Wanneer Vause in beeld komt, kijkt ze direct

de camera in, wat opnieuw aanduidt dat dit Chapman's *POV* is (fig. 23). Volgens Bordwell en Thompson worden *POV-shots* meestal gebruikt om sympathieke gevoelens voor een personage te verhogen, en kunnen deze een bepaalde "shock-factor" hebben die zorgen voor een keerpunt in het verhaal.⁶⁷ De *extreme close-up* van Chapman die hierop volgt toont Chapman's heftige reactie op de ontmoeting met Vause, aangezien Vause onverwachts in de gevangenis is. Door *POV-shots* te combineren met een *extreme close-up* kan de zich kijker extra betrokken voelen met Chapman's personage (fig. 24).

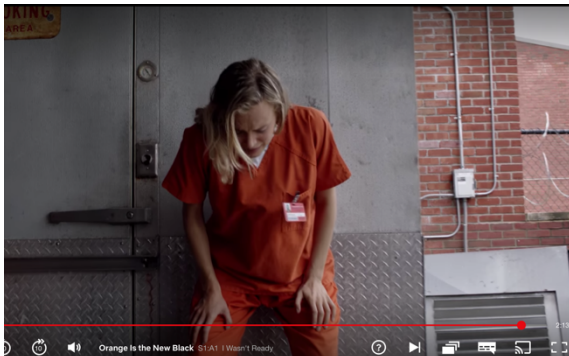


Fig. 21 Er wordt ingezoomd op Chapman terwijl ze naar beneden kijkt. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 22 *POV shot* vanuit Chapman terwijl ze naar beneden kijkt. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 23 *Close-up* van Vause vanuit Chapman's *POV*. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 24 Reactie van Chapman in een *Medium close-up*. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

⁶⁷ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 91, 192.

Seizoen 4, aflevering 1, scènes 4 + 25

Scène vier uit aflevering vier bestaat uit 21 shots. Het eerste shot start met een *tracking shot* waarin Chapman door een gang in Litchfield loopt. Het shot is een *medium shot* waardoor haar zelfverzekerde houding goed te zien is. Er is onheilspellende non-diëgetische muziek te horen die past bij haar uitstraling. Met behulp van een *long shot* is Chapman aan het einde van de gang te zien en rennen twee gevangenen weg door een deur naar buiten (fig. 25). Een *medium close-up* van Chapman's trotse blik bij de deuropening brengt Chapman's veranderde persoonlijkheid goed in beeld (fig. 26).



Fig. 25 *Long shot* van Chapman en de twee rennende gevangenen. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 26 *Medium close-up* van de trotse blik van Chapman. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

Gevangene Murphy probeert door de deuropening te gaan die Chapman blokkeert. Er is op dit moment geen muziek meer te horen. *Medium close-ups* tonen de gefrustreerde emoties van Murphy wanneer Chapman haar de toegang weigert, en de manipulatieve en denigrerende blik van Chapman (fig. 27). Daarbij worden Murphy's reacties regelmatig in *medium shots* over de schouder van Chapman gefilmd. Doordat Chapman een stuk groter dan Murphy is, komt Chapman in dit soort shots intimiderend over (fig. 28).



Fig. 27 *Medium close-up* van Chapman over *the shoulder* van Murphy. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 28 *Medium shot* van Murphy over *the shoulder* van Chapman. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

Wanneer Murphy zichzelf door de deur wurmt omdat Chapman enigszins aan de kant gaat, ziet Chapman gevangene Chang in de buitenplaats staan. Terwijl Chang en Chapman praten, is Chang gefilmd vanuit *medium long shots*, en Chapman vanuit *medium shots* (fig. 29 en fig. 30). Volgens Bordwell en Thompson zijn in *medium shots* gebaren en expressies goed te zien.⁶⁸ Dit soort shots worden hier ingezet om Chapman's emoties en houding tijdens het gesprek met Chang goed in beeld te brengen, aangezien ze hier haar 'oude' persoonlijkheid laat zien. Terwijl Chang door de deur loopt doet ze de uitspraak: "See ya later, thug life."⁶⁹ Deze uitspraak van Chang binnen een *medium shot* toont Chang's bespottende expressie, dat aangeeft dat Chang zich niet geïntimideerd voelt door Chapman (fig. 31). Wanneer Chang wegloopt wordt in een *medium long shot* getoond dat Chapman ruimte maakt voor Chang in de deuropening (fig. 32). Op dit moment begint dezelfde onheilspellende non-diëgetische muziek te spelen als in het begin van de scène, wat door de veranderde houding van Chapman als niet kloppend en komisch kan worden ervaren.

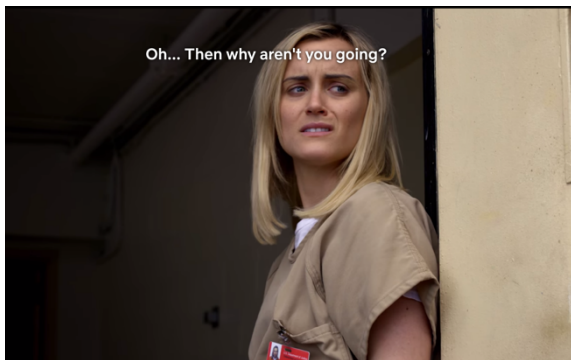


Fig. 29 *Medium shot* van Chapman. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 30 *Medium long shot* van Chang. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 31 *Medium shot* van Chang. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 32 *Medium long shot* van Chapman en Chang samen. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

⁶⁸ Bordwell en Thompson, *Film Art*, 190.

⁶⁹ Neri Kyle Tannenbaum, "Work That Body For Me," *Orange Is The New Black*, seizoen 4, aflevering 1, geregisseerd door Andrew McCarthy, vertoond op 17 juni 2016 (New York: Lionsgate, 2016), Netflix.

Scène 25 uit aflevering vier bestaat uit 14 shots, waarvan de eerste paar shots *medium* zijn. Hierdoor worden de personages die relevant zijn in deze scène in beeld gebracht. Chapman staat in de rij in de kantine, en eist bij Ruiz en Red een stuk geroosterd brood. Twee nieuwe gevangenen (namen onbekend) die verderop in de rij staan worden in een *medium shot* getoond, waardoor hun gezichtsuitdrukkingen goed te zien zijn. Ze lijken onder de indruk van Chapman. Nu komt ook Chapman in beeld met een *medium shot* terwijl ze op haar brood wacht. Haar gezichtsuitdrukking is vergelijkbaar met de uitdrukking aan het begin van scène vier. Als Red met een stuk brood vanuit de keuken richting Chapman loopt, worden Red en Chapman via een *medium shot* een eenheid. Red is een stuk kleiner dan Chapman, maar de personages worden op dezelfde hoogte in beeld gebracht (in tegenstelling tot Murphy en Chapman in scène vier). De kijker kan hierdoor interpreteren dat Red en Chapman wat betreft aanzien op hetzelfde niveau zitten. *Medium close-ups* tonen de gezichtsuitdrukkingen van beide personages, waarin Red geïrriteerd lijkt en Chapman zelfingenomen.



Fig. 33 *Medium close-up* van Red. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 34 *Medium close-up* van Chapman. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

Als Chapman richting de kantine tafels loopt spreken de nieuwe gevangenen haar aan. Hier worden de gevangenen altijd in een *medium shot* getoond, terwijl Chapman's reactie in *medium close-up's* te zien is. Ook is Chapman opnieuw een stuk groter dan de nieuwe gevangenen, waardoor ze intimiderend overkomt. In de *medium close-ups* van Chapman zijn meerdere emoties te zien, waardoor de kijker zich betrokken kan voelen met Chapman.



Fig. 35 *Medium shot* van de nieuwe gevangene *over the shoulder* van Chapman. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)



Fig. 36 *Medium close-up* van Chapman *over the shoulder* van de nieuwe gevangene. (Screenshot door Sophie Fransman, gemaakt op 25-05-2019, www.netflix.com)

Deelvraag 3: Hoe zorgen recognition en alignment voor een moreel oordeel over Chapman?

In de voorgaande delen van de analyse wordt beschreven hoe Chapman als personage wordt geconstrueerd en hoe er objectieve en subjectieve toegang gegeven wordt tot het personage. De analyse van deze twee onderdelen maakt het nu mogelijk om naar het morele oordeel van (of *allegiance* met) Chapman te kijken.

Seizoen 1, aflevering 1, scènes 1 + 19

Tijdens de eerste helft van scène één uit seizoen één wordt Chapman geïntroduceerd als een gelukkige vrouw uit de middenklasse die uitgebreid de tijd kan nemen voor persoonlijke verzorging. De kijker wordt in de eerste shots *aligned* met Chapman via het zien en horen van haar herinneringen en gedachten. De combinatie van deze subjectieve toegang en haar zachte en vriendelijke uitstraling kunnen ervoor zorgen dat de kijker op dit moment een positieve beoordeling van Chapman maakt. Hierdoor kunnen sympathieke gevoelens opgewekt worden tijdens de tweede helft van de scène, wanneer met een *close-up* Chapman's verdrietige gezicht onder de gevangenisdouche wordt getoond. De kijker kan medelijden voelen voor Chapman omdat haar houding en de locatie niet overeenkomen met wat er tijdens het *primacy effect* is geconstrueerd.

De ontmoeting tussen Chapman en medegevangene Taystee kan opnieuw sympathieke gevoelens opwekken voor Chapman. Het *primacy effect* dat Taystee genereert is een luidruchtige, zelfverzekerde gevangene die zich op haar plek voelt. Ze is niet bang om anderen te confronteren en commanderen. Doordat de kijker even vaak *aligned* wordt met Taystee als met Chapman, waarbij (*medium*) *close-ups* Chapman's angstige gezicht en Taystee's plagende gezicht benadrukken, kan Taystee als bedreiging voor Chapman als slachtoffer overkomen. Daarbij kan Taystee als moreel slecht worden beoordeeld wanneer ze Chapman's handdoek wegtrekt en haar borsten probeert aan te raken. Door *medium close-ups* van Chapman's gezicht wordt duidelijk dat ze zich hier ongemakkelijk bij voelt, wat kan zorgen voor medelijden met het personage.

Als Chapman tijdens scène 19 in de rij van de kantine staat worden Cox en Murphy geïntroduceerd. De karaktereigenschappen van Cox zijn vergelijkbaar met die van Taystee: zelfverzekerd en niet bang om anderen te confronteren. Doordat Chapman opnieuw ongewenst wordt lastiggevallen (ondanks de goede intentie van Cox) en haar ongemak in *medium close-ups* wordt getoond, kan Cox moreel slechter dan Chapman worden ervaren. Dit geldt ook voor Murphy die Chapman een dienblad met een speciaal ontbijt geeft. In een *medium close-up* lijken haar gezichtsuitdrukking en houding onvriendelijk en sluw, wat onopgemerkt blijft door Chapman. De kijker zou Murphy als moreel slechter kunnen beoordelen dan Chapman, aangezien een *close-up* van Chapman haar vriendelijke en dankbare gezichtsuitdrukking laat zien. Murphy heeft geen empathische gevoelens voor Chapman's situatie en toont superioriteit door haar te pesten met een tampon in haar ontbijt.

Aan tafel in de kantine worden Morello, Nichols en DeMarco geïntroduceerd. Aangezien ze vriendelijk zijn richting Chapman zijn en haar betrekken in het gesprek kan de kijker deze personages positief beoordelen. Wanneer echter Chapman de tampon in haar ontbijt ontdekt kan deze beoordeling veranderen. Vanwege de vele *close-ups* van alle vier de personages, is er een groot contrast tussen de reacties van Morello, Nichols en DeMarco en de reactie van Chapman. Doordat Chapman's uitdrukking paniek en angst uitstraalt, kunnen de uitdrukkingen van de andere personages als onsympathiek overkomen. In plaats van Chapman te kalmeren of te helpen lachen ze haar uit en geven ze haar onbruikbaar advies over hoe ze met de situatie om zou moeten gaan.

De kijker kan sympathieke gevoelens ontwikkelen voor Chapman als ze de kantine uitloopt en in de buitenplaats een paniekaanval krijgt. Hier wordt de kijker *aligned* met Chapman via (*medium*) *close-ups* en subjectieve shots. Doordat de kijker ziet wat Chapman ziet kan de kijker met haar meeleven wanneer haar ex-vriendin en drugsbazin Vause voor haar staat. De paniek en schreeuw van Chapman welke in een *close-up* worden getoond kan ervoor zorgen dat de kijker meeleeft met het personage. Als er qua moraliteit gekeken wordt naar Chapman in vergelijking met de andere personages in deze scène, kan de kijker een morele voorkeur voor Chapman ontwikkelen. Chapman heeft geen moreel onacceptabel gedrag vertoond, waardoor de minder moreel acceptabele handelingen en karaktereigenschappen van de andere personages als negatiever beoordeeld kunnen worden (zie bijlage 5).

Seizoen 4, aflevering 1, scènes 4 + 25

In scène vier van seizoen vier is het *primacy effect* dat Chapman in seizoen één genereerde compleet veranderd. Door haar nieuwe zelfverzekerde, trotse houding lijkt ze in eerste instantie een nieuw personage en bevat ze ook een kenmerk van een antiheld, namelijk haar minachtende blik. Ze loopt op haar gemak door de gevangenis, en geniet van haar macht wanneer er (volgens haar) gevangenen voor haar wegrennen.

Murphy werd in seizoen één aflevering 19 geïntroduceerd als een onvriendelijk en sluw personage. Samen met Red pestte ze Chapman in de kantine door een tampon in haar ontbijt te stoppen. In scène vier uit seizoen vier zijn de rollen volledig omgedraaid. Chapman pest nu Murphy door haar de uitgang naar de buitenplaats te blokkeren. De kijker wordt met beide personages *aligned* via *medium close-ups*, maar doordat de *recognition* van beide personages is veranderd zou Chapman nu als moreel slechter ervaren kunnen worden dan Murphy.

Zodra Murphy naar buiten rent wordt Chapman op haar plek gezet door Chang die op de buitenplaats staat. Chang is niet bang om tegen Chapman's nieuwe karakter in te gaan. Chapman wordt met *medium close-ups* in beeld gebracht waardoor goed te zien is hoe haar minachtende blik verandert tot bezorgd en vriendelijk. Chang wordt eerst met *medium long shots* getoond, maar hoe meer ze Chapman neerhaalt, hoe dichterbij ze in beeld wordt gebracht. Dit zorgt ervoor dat Chapman minder intimiderend lijkt in tegenstelling tot het begin van de scène. De morele beoordeling van

Chapman zou hier kunnen veranderen van negatief naar iets positiever, aangezien de kijker nu weet dat Chapman zich alleen maar voordoeft als antiheld, terwijl haar onzekerheid nog onderdeel van haar is.

Scène 25 speelt net als scène 19 in de eerste aflevering van seizoen één af in de kantine. Hoe Chapman zich dit keer in de rij gedraagt toont een groot contrast met haar houding in seizoen één. Ze is zelfverzekerd en kijkt onvriendelijk naar haar medegevangenen. Haar machtige positie wordt duidelijk als ze bij Ruiz geroosterd brood eist en Red deze komt brengen. Chapman bedreigt en manipuleert Red om dit stuk brood daadwerkelijk te krijgen. Dit toont een verschil met seizoen één, toen Red een tampon in haar ontbijt stopte. Doordat Chapman beide Ruiz en Red op een immorele manier behandelt en Red haar gehoorzaamt, kan de kijker een negatieve beoordeling maken van Chapman in tegenstelling tot Ruiz en Red.

De twee nieuwe gevangenen die in deze scène worden geïntroduceerd strelen Chapman's ego door haar als gevangenisbazin te behandelen. De kijker wordt hier *aligned* met Chapman via *medium close-ups* terwijl de nieuwe gevangenen in *medium shots* getoond worden. Hierdoor is goed te zien hoe Chapman kort terugschiet in haar oude persoonlijkheid (ze is verbaasd dat anderen naar haar opkijken) waarna haar gezichtsuitdrukking weer verandert naar zelfverzekerd. Dit korte moment van verbazing kan ervoor zorgen dat de kijker Chapman minder negatief beoordeelt, aangezien ze, net zoals te zien in scène vier, niet alleen de karaktereigenschappen van een antiheld bevat.

Conclusie

Door Murray Smith's *structure of sympathy* te operationaliseren is het mogelijk om de vraag te beantwoorden hoe de kijker gestimuleerd wordt sympathie te voelen voor OITNB hoofdpersonage Piper Chapman in de eerste afleveringen van seizoen één en vier. De analyse van het narratief en cinematografische middelen verklaart aan hoe *recognition* en *alignment* zorgen voor een gevoel van betrokkenheid met Chapman waardoor de kijker een moreel oordeel van Chapman kan maken.

Op narratief niveau werd onderzocht hoe Chapman geïntroduceerd en gekarakteriseerd wordt. In speelfilms wordt een personage maar één keer geïntroduceerd aan de kijker. Dit *primacy effect* wordt in OITNB elk seizoen herhaald waardoor Chapman in beide geanalyseerde afleveringen opnieuw wordt geïntroduceerd. Hierdoor concludeert dit onderzoek dat de twee *primacy effects* een grote tegenstelling tussen beide afleveringen creëren. In seizoen één kan de kijker Chapman op een positieve manier karakteriseren. Haar eigenschappen maken haar zwak en een makkelijk doelwit, wat aanduidt dat ze niet thuishoort in de gevangenis en daardoor voor sympathieke gevoelens kan zorgen. Het *primacy effect* van Chapman in seizoen vier is dat ze haar plek in de gevangenis gevonden heeft en eigenschappen van een antiheld bevat. Hierdoor kan de kijker Chapman op een negatieve manier karakteriseren. Dit wordt gecompliceerder wanneer Chapman aan het einde van beide geanalyseerde scènes kort haar 'oude' karaktereigenschappen toont, wat ervoor kan zorgen dat de kijker haar 'nieuwe' negatieve karaktereigenschappen minder zwaar beoordeelt.

Het morele oordeel inzake Chapman kan door de geconstrueerde *recognition* en *alignment* in seizoen één aflevering één door de kijker als positief worden ervaren. Vanwege haar karaktereigenschappen en de hoeveelheid toegang tot het personage kan de kijker sympathiekere gevoelens ontwikkelen voor Chapman in vergelijking met andere personages. In seizoen vier zullen deze gevoelens verminderen, maar niet volledig verdwijnen. Chapman als antiheld wordt door de gevangenen in het narratief als gevaarlijk en dominant beschouwd, maar de kijker weet dat deze houding haar niet volledig eigen is vanwege de momenten waarin ze haar 'oude' persoonlijkheid toont.

Door cognitieve filmtheorie toe te passen op deze complexe televisieserie wordt er op een meer diepgaand niveau gekeken naar het personage van Chapman dan gedaan in het artikel van Anne Schwan, maar ook andere artikelen over OITNB door bijvoorbeeld Christina Belcher, Jane Caputi, en Suzanne M. Enck en Megan E. Morrissey. Met behulp van *the structure of sympathy* geeft dit onderzoek inzicht in hoe, via narratieve en cinematografische middelen, Chapman als welgesteld persoon en Trojaans paard de kijker in de gevangenis meeneemt en hoe de gevangenis vanuit haar perspectief wordt ervaren. Daarnaast komen de resultaten van dit onderzoek overeen met Mittell's en Garcia's onderzoek naar antihelden in televisieseries. Ondanks haar immorele acties in seizoen vier bezit Chapman een onderliggende kracht voor het goede, en zorgt het "fictionalized Stockholm Syndrome" ervoor dat de kijker sympathieke gevoelens krijgt voor haar personage.

Zoals dit onderzoek toont is het mogelijk Smith's filmtheoretische benadering om sympathie te analyseren, zoals Mittell eerder beargumenteerde, adequaat toe te passen op een complexe televisieserie zoals OITNB. Daarentegen vergt het onderzoeken van een dergelijke serie met meerdere seizoenen meer tijd dan het onderzoeken van een speelfilm. Deze analyse kijkt daarom alleen naar momenten waar Chapman als 'onschuldige' vrouw uit de middenklasse of als 'antiheld' wordt gepresenteerd. Door gebrek in ruimte en tijd zijn de introducties van seizoenen twee en drie, waarin Chapman's personage nog in ontwikkeling is, niet meegenomen in het onderzoek. Ook seizoenen vijf en zes zijn niet behandeld, waar eventueel een vervolgonderzoek naar gedaan kan worden.

Daarnaast wordt Chapman in de geanalyseerde afleveringen kort vergeleken met andere personages. Wat hier niet is meegenomen zijn de achtergrondverhalen van deze personages die in andere scènes of afleveringen worden uitgelicht. Door *the structure of sympathy* toe te passen op deze personages zou ook de morele beoordeling van Chapman kunnen veranderen. Een vervolgonderzoek is nodig om te analyseren hoe de kijker toegang krijgt tot de sociaal achtergestelde minderheden in OITNB en of de kijker wel of niet gestimuleerd wordt om sympathieke gevoelens voor deze gevangenen te ontwikkelen.

Literatuurlijst

- Belcher, Christina. "There Is No Such Thing as a Post-Racial Prison: Neoliberal Multiculturalism and the White Savior Complex on Orange Is the New Black." *Television & New Media* 17, 6 (2016): 491-503.
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2012.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Londen: Routledge, 1992.
- Caputi, Jane. "The Color Orange? Social Justice Issues in the First Season of Orange Is the New Black." *Journal of Popular Culture* 48, 6 (2015): 1130-1150.
- Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Cohen, Jonathan. "Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters." *Mass Communication and Society* 4, 3 (2001): 245-264.
- Coplan, Amy. "Empathic Engagement with Narrative Fictions." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 62, 2 (2004): 141-152.
- Cowie, Elizabeth. *Representing The Woman*. Londen: Palgrave Macmillan, 1997.
- Enck, Suzanne M., en Megan E. Morrissey. "If Orange Is the New Black, I Must Be Color Blind: Comic Framings of Post-Racism in the Prison-Industrial Complex." *Critical Studies in Media Communication* 32, 5 (2015): 303-317.
- García, Alberto N. *Emotions in Contemporary TV Series*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016.
- Giovannelli, Alessandro. "In Sympathy with Narrative Characters." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67, 1 (2009).
- Jonason, Peter K., et al. "The Antihero in Popular Culture: Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits." *Review of General Psychology* 16, 2 (2012): 192-199.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana: Indiana University Press, 1982.
- Mittell, Jason. "Lengthy Interactions with Hideous Men: Walter White and the Serial Poetics of Television Anti-Heroes." In *Storytelling in the Media Convergence Age: Exploring Screen Narratives*, geredigeerd door Anthony N. Smith, 74-92. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Londen: Macmillan, 1989.
- Rushton, Richard en Gary Bettinson. *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. New York: McGraw-Hill Education, 2010.
- Schwan, Anne. "Postfeminism Meets the Women in Prison Genre: Privilege and Spectatorship in Orange Is the New Black." *Television and New Media* 17, 6 (2016): 473-490.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Londen: Routledge, 1994.

- Smith, Murray. "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema." *Cinema Journal* 33, 4 (1994): 34-56.
- Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Clarendon: Oxford University, 1995.
- Tannenbaum, Neri Kyle. "I Wasn't Ready," *Orange Is The New Black*, seizoen 1, aflevering 1, geregisseerd door Micheal Trim, vertoond op 11 juli 2013 (New York: Lionsgate, 2013). Netflix.
- Tannenbaum, Neri Kyle. "Work That Body For Me," *Orange Is The New Black*, seizoen 4, aflevering 1, geregisseerd door Andrew McCarthy, vertoond op 17 juni 2016 (New York: Lionsgate, 2016). Netflix.
- Vaage, Margrethe Bruun. "Fictional Reliefs and Reality Checks." *Screen* 54, 2 (2013): 218-237.
- Vaage, Margrethe Bruun. *The Antihero in American Television*. New York: Routledge, 2016.

Bijlagen

Bijlage 1: Segmentatie van OITNB aflevering 1, seizoen 1

Scène	Tijdscode	Personages	Gebeurtenis
1	00:00:13 – 00:01:59	Piper, Alex (Vause), Larry, Taystee	A - Piper tijdens verschillende situaties (en met verschillende mensen) in bad of onder de douche getoond, wat ze haar “happy place” noemt. B - Piper onder een vieze douche in de gevangenis en medegevangene Taystee die haar opjaagt om op te schieten. Taystee complimenteert Piper’s borsten.
2	00:01:59 – 00:03:12		Begincredits
3	00:03:12 – 00:07:42	Piper, Larry, Polly, man van Polly	A - Piper en haar verloofde Larry hebben een etentje met vrienden in de achtertuin de dag voordat Piper naar de gevangenis moet. B - Piper en Larry’s laatste nacht samen in bed, Piper moet voor de seks naar de wc en huilt.
4	00:07:42 – 00:10:59	Piper, Larry, Bell	A - Piper komt aan in de gevangenis Litchfield. Ze maakt zich zorgen om haar opgezwollen ogen omdat dit een teken van zwakte kan zijn tegenover andere gevangenen. B - Larry geeft Piper een peptalk en haar favoriete eten terwijl ze wachten tot Piper is ingeschreven.
5	00:10:59 – 00:11:52	Piper, Larry, Piper’s moeder, vader, broer en oma.	Piper legt uit aan haar familie waarom ze naar de gevangenis moet.
6	00:11:52 – 00:14:33	Piper, Larry, Bell	A - Piper wordt door medewerker Bell opgehaald om de gevangenis in te gaan. Larry en Piper nemen afscheid. B - Piper krijgt haar gevangenskleren en moet haar eigen kleding uitdoen.
7	00:14:33 – 00:16:44	Piper, Alex	Piper danst en stript voor haar vriendin Alex. Alex vraagt of Piper meegaat naar Bali (waar ze moet zijn voor haar internationale drugshandel).
8	00:16:44 – 00:18:52	Piper (in de gevangenis onder de naam Chapman), Bell, Morello, Watson	Chapman wordt door Bell onderzocht en daarna door Lorna Morello vervoerd in een busje naar de gevangenis. Morello geeft aan dat iedereen wordt aangesproken met hun achternaam.
9	00:18:52 – 00:21:40	Piper, Larry	Piper en Larry zitten samen op het strand. Piper bespreekt wat ze gaat doen met haar tijd in de gevangenis. Larry vraagt Piper ten huwelijk.
10	00:21:40 – 00:24:28	Chapman, Morello, Watson, Diaz, Miss Claudette, Mendez (Pornstache), Bennet	A - Chapman, Watson en Diaz worden door Morello naar hun verblijf gebracht. Ze worden uitgebreid bekeken door de andere gevangenen. B - Chapman wordt gefotografeerd door bewakers Mendez (bekend onder bijnaam Pornstache) en Bennet. C - Chapman wordt gecontroleerd door de gevangenisdokter.
11	00:24:28 – 00:25:37	Piper, Alex	Piper gaat undercover voor de drugshandel van Alex. Ze twijfelt of het gaat lukken om druggeld te smokkelen, maar Alex overtuigt haar dat ze zich niet druk moet maken.
12	00:25:37 – 00:28:40	Chapman, Healy	Chapman praat met Healy (de vertrouwenspersoon van de gevangenis) over haar misdaad. Hij geeft haar advies hoe ze zich moet gedragen in de gevangenis om problemen te voorkomen.
13	00:28:40 –	Piper, Larry	Piper vertelt Larry dat ze naar de gevangenis moet.

	00:30:46		
14	00:30:46 – 00:35:30	Chapman, Morello, Watson, Diaz, Jones, Ruiz, DeMarco, Mendoza, Miss Rosa, Nichols	A - Morello geeft een rondleiding van de gevangenis. Ze komen medegevangenen Jones en Ruiz tegen. Ruiz slaat Diaz aangezien het haar moeder is. B - Diaz en Chapman delen een slaapkamer met DeMarco, Mendoza, Miss Rosa en Nichols. DeMarco bespreekt de slaapkamerregels met Chapman. Nichols vraagt naar Chapman's misdaad.
15	00:35:30 – 00:37:01	Piper, Alex	Piper arriveert in Brussel en wacht op haar koffer met druggeld die laat aankomt. Alex ontmoet haar in de aankomsthal.
16	00:37:01 – 00:42:25	Chapman, Murphy, Jones, Sister Ingalls, Nichols, Red, Big Boo	Chapman zoekt een plek om te eten in de gevangenskantine. Murphy geeft aan dat ze bij Jones moet zitten. Jones geeft Chapman zweverig advies hoe ze haar tijd in de gevangenis moet beleven. Sister Ingalls en Nichols kom erbij zitten. Nichols vraagt aan Chapman of ze bi is. Red komt langs de tafel en deelt yoghurt uit. Big Boo vraagt aan Red of ze yoghurt over heeft. Red geeft haar laatste yoghurt aan Chapman. Chapman vraagt wat ze voor de yoghurt moet doen, maar Red geeft deze cadeau. Chapman maakt een grote fout door te klagen over het eten, aangezien Red het hoofd van de keukenbrigade is.
17	00:42:25 – 00:46:29	Chapman, Caputo	Chapman gaat langs bij hoofdbewaker Caputo en smeekt om een telefoontje naar haar verloofde Larry. Ze overtuigt hem door te huilen (naar aanleiding van een tip van DeMarco). Chapman praat met Larry over haar negatieve ervaringen. Larry geeft haar weer een peptalk. Caputo masturbeert nadat Chapman zijn kantoor verlaat.
18	00:46:29 – 00:47:42	Chapman, DeMarco, Taystee, Flores	A - DeMarco waakt Chapman en zegt dat ze zich moet haasten naar de douches. B - Chapman staat onder de douche C - Chapman loopt weg en Taystee staat nu onder haar douche (connectie met scène 1). Chapman loopt richting de wastafels en luistert een onverstaanbaar gesprek af die vanuit een gesloten wc komt. Flores komt uit de wc en laat Chapman schrikken. D - Chapman bekijkt een seksuele ontmoeting tussen Nichols en Morello.
19	00:47:42 – 00:49:59	Chapman, Cox, Murphy, Morello, Nichols, DeMarco, Vause	A - Chapman staat in de rij voor ontbijt en wordt gecompimenteerd door Cox. Ze vraagt of Chapman een keer langs komt in de schoonheidssalon. Murphy geeft Chapman een ontbijt die Red speciaal voor haar heeft bereid. B - Chapman vindt een tampon in haar ontbijt. Morello, Nichols en DeMarco lachen haar uit en vertellen haar allerlei dingen die ze moet doen. Chapman raakt in paniek en loopt weg. C - Chapman heeft een paniekaanval buiten. Vause komt uit het niets naar haar toe. Chapman schreeuwt.
20	00:49:59 – 00:51:59		Eindcredits

Bijlage 2: Segmentatie van OITNB aflevering 1, seizoen 4

Scène	Tijdscode	Personages	Gebeurtenis
1	00:00:00 – 00:01:20		Begincredits
2	00:01:20 – 00:02:21	Lolly, (Alex) Vause, bewaker	A - De gevangenen zijn ontsnapt en zoeken verkoeling in een meer vlak naast de gevangenis. - Lolly hoort een vreemd geluid in de tuinkas. B - Vause wordt in de tuinkas gewurgd in de tuinkas door een bewaker. Lolly redt Vause en schopt de bewaker meerdere malen tot hij niet meer beweegt.
3	00:02:21 – 00:03:52	Caputo, Bayley	Caputo (nu de directeur van Litchfield) smeekt om meer bewakers aan de telefoon in verband met een overcapaciteit van gevangenen. Bewaker Bayley rent in paniek zijn kantoor binnen en informeert hem over de ontsnapping.
4	00:03:52 – 00:05:32	Chapman, Murphy, Chang	A - Chapman loopt zelfverzekerd door een gang. Twee gevangenen voor haar rennen weg. Ze denkt dat ze uit angst voor haar wegrennen. B - Chapman blokkeert de deur naar buiten. Murphy probeert erlangs te komen en gebruikt hierbij grof taal. Chapman bedreigt haar dat ze niet zo tegen haar moet praten. C - Chang informeert Chapman over het gat in het hek en de ontsnappende gevangenen.
5	00:05:32 – 00:06:39	Bell, O'Neill, Caputo, bewakers	A - Ex-bewakers Bell en O'Neill (buiten dienst) zien de gevangenen ontsnappen door het hek. Ze besluiten niks te doen. B - De bewakers kleden zich enthousiast om in oproeruistrusting. Caputo vraagt waarom het zo lang duurt.
6	00:06:39 – 00:09:15	Vause, Lolly	Vause en Lolly zitten nog steeds in de tuinkas. Lolly zegt vreemde dingen terwijl Vause panikeert over de toestand. Vause legt uit dat de dode bewaker de huurmoordenaar van haar oude baas was. De telefoon van de huurmoordenaar gaat af. Ze sms'en met haar oude baas.
7	00:09:15 – 00:10:03	Litchfield bewakers, nieuwe emergency service bewakers	De Litchfield bewakers lopen richting het kapotte hek. Onderweg komen ze de nieuwe emergency service bewakers tegen die veel beter zijn uitgerust met wapening.
8	00:10:03 – 00:11:43	Warren (Crazy Eyes), Kukudio	Warren (bekend onder de bijnaam Crazy Eyes) en Kukudio zitten samen in het bos naast het meer. Ze hebben een intiem moment ondanks alle chaos. Crazy Eyes wil weer terug naar de gevangenis, maar Kukudio houdt haar tegen.
9	00:11:43 – 00:13:33	Vause, Lolly	Lolly neemt een foto van Vause die zogenaamd dood in de tuinkas ligt. Er wordt omgeroepen dat ze naar de kantine moeten. Ze bedenken wat er met het lichaam van de huurmoordenaar moet gebeuren.
10	00:13:33 – 00:14:22	Jones, Taystee, DeMarco, Piscatella	Taystee vraagt aan Jones en DeMarco of ze Crazy Eyes hebben gezien. Nieuwe bewaker Piscatella duwt DeMarco en zegt dat ze moet doorlopen.
11	00:14:22 – 00:16:42	Jones, Big Boo, Caputo, Bayley, Lusчек	A - Bijna alle gevangen zitten in de overvolle kantine. Jones maakt zich zorgen over het gevaar van de overbevolking van de gevangenis. Caputo vraagt aan Bayley waar de afdrucken van de id-nummers van de gevangen blijft. B - Lusчек repareert de printer. Caputo gebruikt een walkietalkie en zegt dat hij moet opschieten.

12	00:16:42 – 00:25:30	Piscatella, Red, Caputo, Latina “bende,” Coats, Morello, Afro- Amerikaanse “bende,” Vause, Lolly, Chapman	A - Red klaagt tegen Piscatella dat ze de kantine in wil om te eten. Piscatella voorkomt dat Caputo zich ermee bemoeit. Piscatella kleineert Red. B - De Latinas klagen dat ze niet naar de slaapruintes mogen en dat ze als dieren worden behandeld. Ze klagen tegen bewaker Coates over de situatie. C - Morello verteld trots in de kantine over haar recente huwelijk terwijl de rest in het meer aan het zwemmen was. Niemand is geïnteresseerd in haar verhaal. D - Coats haalt Morello’s sluier van haar hoofd. E - De Afro-Amerikaanse groep vragen zich nog steeds af waar Crazy Eyes is. F - Vause wil terug naar buiten met Lolly. Lolly roept Chapman, die al snel door heeft dat er iets vreemds gaande is met Vause. Lolly gebruikt grof taal tegen Chapman die dit niet accepteert. G - Een nieuwe gevangene vraagt aan Gonzalez wie de leidster van de gevangenis is. Gonzalez wijst naar Chapman.
13	00:25:30 – 00:27:58	Crazy Eyes, Kukudio	Kukudio en Crazy Eyes vinden een vervallen huis in het bos. Kukudio wil hier blijven, maar Crazy Eyes raakt in paniek en rent terug naar de gevangenis. Kukudio blijft bij het huis.
14	00:27:58 – 00:30:17	Caputo, bewakers, Lushek, Judy King	A - Caputo geeft de opdracht aan de bewakers om alle gevangen naar de slaapruintes te leiden. B - Lushek vraagt of Caputo naar de postruimte komt, waar Judy King wacht tot ze de gevangenis in mag.
15	00:30:17 – 00:30:48	Caputo, Bayley, Crazy Eyes	Crazy Eyes staat aan de andere kant van het net gemaakte hek, en smeekt weer naar binnen te mogen. Caputo komt erachter dat Kukudio nog vermist is.
16	00:30:48 – 00:32:19	Piscatella	Piscatella noemt allerlei regels op terwijl de gevangenen de slaapruinte betreden. Hij vraagt naar Kukudio.
17	00:32:19 – 00:35:30	Caputo, Bayley, Judy King, Lushek	A - Caputo en Bayley vinden Kukudio in het huis. B - Caputo krijgt een belletje van het hoofdkantoor over Judy King. Caputo vraagt via de walkietalkie waar ze is. C - King en Lushek hebben een gezellig onderonsje in de postruimte.
18	00:35:30 – 00:38:55	Red, Chapman, Kapapuka, Judy King, Washington, Caputo, Taystee, Crazy Eyes, Vause	A - De nieuwe gevangenen krijgen een slaapplek toegewezen. Red geeft Chapman instructies hoe ze de nieuwe kamergenoot (Kapapuka) moet domineren. Chapman pest Kakapuka, maar red verdedigt de nieuweling. B - Judy King wordt bij Washington (King’s grootste fan) geplaatst. Caputo houdt dit tegen en brengt King naar een andere slaapruinte. C - Taystee herenigt met Crazy Eyes.
19	00:38:55 – 00:40:30	Vause, Lolly	A - Vause gaat in de nacht langs bij Lolly om het probleem in de tuinkas op te lossen. Lolly zegt weer vreemde dingen en Vause kan niet op haar rekenen. B - Vause gaat alleen op pad.
20	00:40:30 – 00:42:00	Caputo, Kukudio	Caputo praat met Kukudio in zijn kantoor over haar ontsnapping
21	00:42:00 – 00:45:31	Vause, Bayley, Coats, huurmoordenaar	Vause is in de tuinkas om het lichaam te verbergen. Ze hoort Bayley en Coats voorbijlopen waardoor ze extra stil moet zijn. De huurmoordenaar leeft nog en Vause moet hem “opnieuw” vermoorden. Na dit gedaan te hebben krijgt Vause een paniekaanval.

22	00:45:31 – 00:46:26	Piscatella, Red	A - Piscatella maakt Red extreem vroeg wakker zodat ze ontbijt kan voorbereiden. B - Crazy Eyes eet als eerste ontbijt.
23	00:46:26 – 00:47:48	Caputo, Healy	Terwijl Caputo naar huis gaat komt hij Healy tegen op de parkeerplaats. Ze bespreken de laatste gang van zaken.
24	00:47:48 – 00:50:07	Lolly, Vause, Frieda, Healy, King	A - Lolly maakt Vause wakker om de huurmoordenaar op te ruimen. In de tuinkas komen ze Frieda tegen die de huurmoordenaar heeft gevonden. Frieda helpt ze met opruimen. B - Healy ontmoet Judy King in zijn kantoor.
25	00:50:07 – 00:51:05	Chapman, Red	Er is geen geroosterd brood meer bij het ontbijt. Chapman laat zien dat ze de baas is en zorgt ervoor dat zij wel een stuk geroosterd brood kan krijgen. De nieuwe gevangenen tonen haar respect.
26	00:51:05 – 00:52:25	Lolly, Vause, Frieda	Lolly, Vause en Frieda knippen het lichaam van de huurmoordenaar in stukken en planten deze in de moestuin.
27	00:52:25 – 00:54:28		Eindcredits

Bijlage 3: Recognition van Chapman in seizoen 1 en 4

Seizoen 1, scène 1				
Tijdscode	Locatie	Uiterlijke kenmerken	Lichaamstaal/ gezichtsuitdrukking	Karaktereigenschappen
00:00:13 – 00:00:36	Op verschillende locaties en met verschillende mensen in bad of onder de douche.	Lichaam: Naakt, verzorgd, slank Gezicht: Verzorgd, mooi opgemaakt Stem: Rustige lage stem	Lichaam: Ontspannen, open Gezicht: Vrolijk, erg gelukkig, ontspannen, verliefd	Vriendelijk, rustig, aantrekkelijk, gemoedelijk, teder, ijdel
00:00:36 – 00:01:59	Douche in de gevangenis	Lichaam: Naakt, slank Gezicht: Onopgemaakt Stem: Rustig, praat harder	Lichaam: Snelle haastige bewegingen in verband met koude douche, ongemakkelijk Gezicht: Vriendelijk, defensief, verbaasd	Vriendelijk, preuts, onzeker, beschermend, kwetsbaar, ijdel
Seizoen 1, scène 19				
Tijdscode	Locatie	Uiterlijke kenmerken	Lichaamstaal/ gezichtsuitdrukking	Karaktereigenschappen
00:47:42 – 00:48:24	In de rij van de gevangenskantine	Lichaam: Bedekt in gevangenskleren Gezicht: Onopgemaakt, vermoeid Stem: Rustig, zacht	Lichaam: Gespannen Gezicht: Schichtige blikken om zich heen, angstig, geforceerd vriendelijk	Gehoorzaam, onzeker, kwetsbaar, gevoelig, nerveus, waakzaam
00:48:24 – 00:49:35	Aan tafel in de gevangenskantine	Lichaam: Bedekt in gevangenskleren Gezicht: Onopgemaakt, vermoeid Stem: Gehaast, niet meer kunnen praten	Lichaam: Verstijfd Gezicht: Mond geopend door afschuw, grote ogen, angstig, gestrest, verdrietig	Kwetsbaar, gevoelig
00:49:35 – 00:49:59	Buitenplaats van de gevangenis	Lichaam: Bedekt in gevangenskleren Gezicht: Onopgemaakt, vermoeid Stem: -	Lichaam: Snelle ademhaling, heeft steun nodig Gezicht: Mond geopend, in paniek,	Kwetsbaar, gevoelig, rusteloos, prikkelbaar, fel

			verdrietig, extreme frustratie (wanneer ze Vause ziet)	
Seizoen 4, scène 4				
Tijdscode	Locatie	Uiterlijke kenmerken	Lichaamstaal/ gezichtsuitdrukking	Karaktereigenschappen
00:03:52 – 00:04:06	Een gang in de gevangenis	Lichaam: Bedekt in gevangenskleren Gezicht: Onopgemaakt, slechtere huid, wallen Stem: Krachtig	Lichaam: Zelfverzekerd, trotse houding Gezicht: Serieus, minachtende blik, trots	Zelfverzekerd, dominant, heerszuchtig
00:04:06 – 00:04:42	Deuropening naar een buitenplaats van de gevangenis	Lichaam: Bedekt in gevangenskleren Gezicht: Onopgemaakt, slechtere huid, wallen Stem: Rustig maar sterk	Lichaam: Zelfverzekerd, trotse houding, armen over elkaar Gezicht: Zelfvoldaan, zelfverzekerd, denigrerend	Zelfverzekerd, fel, ongevoelig, heerszuchtig
00:04:42 – 00:05:32	Deuropening naar een buitenplaats van de gevangenis	Lichaam: Bedekt in gevangenskleren Gezicht: Onopgemaakt, slechtere huid, wallen Stem: Rustig, zwakker	Lichaam: Trotse houding, armen los Gezicht: Teleurgesteld, vriendelijker, bezorgd, gefrustreerd	Toneelspelend, onzeker, rustig
Seizoen 4, scène 25				
Tijdscode	Locatie	Uiterlijke kenmerken	Lichaamstaal/ gezichtsuitdrukking	Karaktereigenschappen
00:50:07 – 00:51:05	In de rij van de gevangenskantine	Lichaam: Bedekt in gevangenskleren Gezicht: Onopgemaakt, betere huid, haar naar achteren Stem: Krachtig	Lichaam: Zelfverzekerd, trotse houding, leunt tegen de keukenbalie alsof het haar eigendom is Gezicht: Serieus, onvriendelijke blik, fel, verbaasd, denigrerend, zelfvoldaan	Zelfverzekerd, dominant, heerszuchtig, fel

Bijlage 4: Alignment met Chapman in seizoen 1 en 4

Seizoen 1, scène 1					
Tijdscode	Gebeurtenis	Kadering	Objectief/ subjectief	Camera beweging	Audio
00:00:13 – 00:00:17	Piper als peuter wordt gewassen in een keukenwastafel.	Medium shot	Subjectief (flashback)	Zoom out / pan rechts	Voice over / Muziek (<i>I'll Take You There</i> door Staple Singers)
00:00:17 – 00:00:19	Piper als kind speelt alleen in bad met schuim.	Medium long shot	Subjectief (flashback)	Tilt omhoog	Voice over / Muziek (<i>I'll Take You There</i> door Staple Singers)
00:00:19 – 00:00:28	Piper staat onder de douche en zoent met Alex.	Medium shot	Subjectief (flashback)	Zoom in / pan rechts	Voice over / Muziek (<i>I'll Take You There</i> door Staple Singers)
00:00:28 – 00:00:36	Piper ligt in bad met Larry. Ze knuffelen en zoenen.	Medium shot	Subjectief (flashback)	Zoom out / pan links	Voice over / Muziek (<i>I'll Take You There</i> door Staple Singers)

00:00:36 – 00:00:46	Chapman staat onder de douche in de gevangenis.	Close-up van Chapman	Objectief	Tilt omlaag	Voice over / Gevangenisgeluiden
00:00:46 – 00:01:00	Taystee loopt naar het douchehokje van Chapman.	Medium long shot	Objectief	Pan links	Gevangenisgeluiden
00:01:00 – 00:01:05	Chapman staat onder de douche, Taystee is te zien aan andere kant van douchegordijn.	Medium close-up (over shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:05 – 00:01:07	Taystee kijkt naar Chapman vanaf haar kant van het douchegordijn	Medium close-up (over shoulder van Taystee)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:07 – 00:01:10	Chapman staat nog steeds onder de douche. Taystee is weer te zien aan andere kant van douchegordijn.	Close-up (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:10 – 00:01:12	Taystee opent het douchegordijn waardoor Chapman zich haast.	Medium close-up (over the shoulder van Taystee)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:12 – 00:01:14	Chapman wast zich extra snel en zet de douche uit. Taystee wacht ongeduldig aan de andere kant van het gordijn.	Close-up (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:14 – 00:01:18	Chapman stapt uit de douche. Taystee trekt de handdoek van Chapman weg.	Medium shot (over the shoulder van Taystee)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:18 – 00:01:19	Taystee steekt plagend haar tong uit.	Medium close-up van Taystee	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:19 – 00:01:21	Chapman probeert haar handdoek om haar heen te slaan	Medium close-up van Chapman	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:21 – 00:01:24	Taystee blijft plagen.	Medium close-up van Taystee	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:24 – 00:01:26	Chapman probeert zich nog steeds ongemakkelijk te bedekken.	Medium close-up van Chapman.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:26 – 00:01:28	Taystee kijkt naar de voeten van Chapman.	Medium shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:28 – 00:01:29	Geïmproviseerde maandverband slippers van Chapman.	Close-up van voeten	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:29 – 00:01:31	Taystee kijkt nog steeds naar de voeten van Chapman.	Medium close-up van Taystee (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden

00:01:31 – 00:01:34	Chapman staat ongemakkelijk in haar handdoek.	Medium shot van Chapman (over the shoulder van Taystee)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:34 – 00:01:36	Taystee bekijkt Chapman uitbundig en probeert weer haar handdoek opnieuw weg te trekken.	Medium shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:34 – 00:01:36	Chapman probeert haar handdoek weer om haar heen te slaan.	Medium shot van Chapman (over the shoulder van Taystee)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:36 – 00:01:41	Taystee jaagt Chapman weg.	Medium close-up van Taystee (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:01:41 – 00:01:59	Chapman loopt weg en kijkt naar haar borsten. Taystee staat nu onder de douche en zingt.	- Medium close-up Chapman (over the shoulder van Taystee) - Medium close-up Chapman - Chapman loopt uit het shot	Objectief	Tracking shot naar achteren / zoom in	Gevangenisgeluiden/ Taystee zingt (<i>I'll Take You There</i> door Staple Singers)

Seizoen 1, scène 19

Tijdscode	Gebeurtenis	Kadering	Objectief/ subjectief	Camera beweging	Audio
00:47:42 – 00:47:51	Chapman staat met Cox en DeMarco in de rij van de gevangenskantine.	Medium shot	Objectief	Tilt omhoog	Gevangenisgeluiden
00:47:51 – 00:47:53	Cox raakt Chapman's haar aan. Chapman draait zich snel naar Cox toe.	Medium close-up van Chapman (over the shoulder van Cox)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:47:53 – 00:47:54	Cox speelt nog steeds met Chapman's haar.	Medium close-up van Cox (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:47:54 – 00:47:57	Chapman probeert afstand tussen haar en Cox te creëren.	Medium close-up van Chapman (over the shoulder van Cox)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:47:57 – 00:48:02	Cox blijft Chapman's haar lastigvallen.	Close-up van Cox (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:47:02 – 00:48:04	Chapman kijkt en luistert naar Cox.	Medium shot van Chapman (over the shoulder van Cox)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:04 – 00:48:07	Chapman en Cox lopen door in de rij.	Medium shot	Objectief	Pan naar rechts	Gevangenisgeluiden
00:48:07 – 00:48:08	Murphy staat achter de bar van de kantine.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:08 – 00:48:09	Chapman kijkt naar Murphy.	Medium close-up	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden

00:48:09 – 00:48:15	Murphy steekt haar vinger omhoog en pakt eten voor Chapman	Medium close-up	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:15 – 00:48:19	Chapman bedankt Murphy.	Close-up	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:19 – 00:48:21	Murphy helpt de volgende gevangene	Medium close-up (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:21 – 00:48:24	Chapman loopt weg van de bar. Cox neemt een bord met eten aan	- Medium close-up van Chapman - Chapman loopt uit beeld - Medium close-up van Cox	Objectief	Pan links	Gevangenisgeluiden
00:48:24 – 00:48:26	Chapman gaat aan tafel zitten bij Morello, Nichols en DeMarco	Medium shot	Objectief	Pan rechts / tilt omlaag	Gevangenisgeluiden
00:48:26 – 00:48:28	Nichols praat tegen de rest.	Close-up van Nichols	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:28 – 00:48:31	DeMarco en Morello zitten naast elkaar. Morello praat tegen Nichols.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:31 – 00:48:32	Chapman zit naast Nichols. Chapman opent haar ontbijtpakket.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:32 – 00:48:35	Chapman opent haar ontbijtpakket. Er zit iets tussen haar broodje.	Close-up van ontbijt	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:35 – 00:48:38	Chapman bekijkt haar broodje extra aandachtig.	Medium close-up	Objectief	Tilt omhoog/ tilt omlaag	Gevangenisgeluiden
00:48:38 – 00:48:40	Chapman legt haar broodje neer.	Medium shot (over the shoulder van DeMarco)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:40 – 00:48:41	Chapman opent haar broodje. Er zit een bloederige tampon tussen.	Close-up van ontbijt	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:41 – 00:48:43	Chapman schrikt van wat ze ziet.	Medium close-up (over the shoulder van DeMarco)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:43 – 00:48:44	Morello reageert op Chapman's reactie.	Medium close-up van Morello	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:44 – 00:48:45	Het bloederige broodje ligt open op tafel.	Close-up van ontbijt	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:45 – 00:48:46	Morello moet lachen.	Medium close-up van Morello	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:46 – 00:48:47	Nichols reageert op het broodje terwijl Chapman in shock naast haar zit.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:47 – 00:48:50	Morello lacht nog steeds.	Medium shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden

00:48:50 – 00:48:51	Nichols moet ook lachen. Chapman zit nog steeds in shock naast haar.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:51 – 00:48:53	Morello lacht en DeMarco wil het broodje niet zien.	Medium shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:53 – 00:48:54	DeMarco houdt haar ogen dicht en wuift met haar armen dat het broodje weggehaald moet worden.	Medium shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:54 – 00:48:55	Chapman kijkt in shock naar haar broodje.	Medium close-up (over the shoulder van DeMarco)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:55 – 00:48:56	Chapman pakt snel haar ontbijt weer in met folie	Close-up van ontbijt	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:56 – 00:48:57	Chapman kijkt met grote ogen naar Morello.	Close-up van Chapman (over the shoulder van Morello)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:57 – 00:48:58	Morello lacht.	Close-up van Morello.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:58 – 00:48:59	Nichols lacht.	Close-up van Nichols.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:48:59 – 00:49:00	Chapman kijkt in shock.	Close-up van Chapman.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Zachte achtergrondmuziek
00:49:00 – 00:49:01	DeMarco geeft Chapman advies terwijl ze lacht.	Close-up van DeMarco.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Zachte achtergrondmuziek
00:49:01 – 00:49:03	Chapman kijkt in shock.	Close-up van Chapman.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Middelharde achtergrondmuziek
00:49:03 – 00:49:05	Morello kijkt naar Chapman terwijl ze eet.	Close-up van Morello.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Middelharde achtergrondmuziek
00:49:05 – 00:49:06	Chapman kijkt in shock.	Close-up van Chapman.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Middelharde achtergrondmuziek
00:49:06 – 00:49:07	Morello geeft Chapman advies.	Close-up van Morello.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:07 – 00:49:08	Chapman sluit in paniek haar ogen.	Close-up van Chapman.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:08 – 00:49:11	Nichols praat tegen Chapman.	Close-up van Nichols.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:11 – 00:49:12	Chapman kijkt angstig.	Close-up van Chapman	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:12 – 00:49:13	Morello kijkt naar Chapman	Close-up van Morello.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek

00:49:13 – 00:49:14	Nichols lacht hard.	Close-up van Nichols	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:14 – 00:49:15	Chapman schudt uit onbegrip haar hoofd.	Close-up van Chapman	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:15 – 00:49:16	DeMarco kijkt naar Chapman terwijl ze een slok drinken neemt.	Close-up van DeMarco.	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Zachte achtergrondmuziek
00:49:16 – 00:49:19	Chapman kijkt in paniek naar de rest.	Close-up van Chapman	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:19 – 00:49:20	Chapman staat op. Nichols lacht en praat tegen Chapman.	Medium shot	Objectief	Tilt omhoog / pan naar links	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:20 – 00:49:21	Morello wijst naar Chapman's dienblad terwijl Chapman wegloopt.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:21 – 00:49:23	Chapman kijkt naar haar dienblad en pakt deze op.	Medium close-up van Chapman	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:23 – 00:49:24	Nichols en Morello lachen terwijl Chapman haar dienblad oppakt en wegloopt.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:24 – 00:49:27	Chapman loopt weg uit de kantine en gooit haar dienblad leeg in de prullenbak.	Medium long shot	Objectief	Pan naar links	Gelach van Morello, DeMarco en Nichols / Harde achtergrondmuziek
00:49:27 – 00:49:31	Chapman loopt de kantine uit. DeMarco kijkt haar achterna.	Medium long shot (over the shoulder van Nichols)	Objectief	Pan naar links	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:31 – 00:49:32	Nichols kijkt Chapman achterna.	Medium close-up van Nichols	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:32 – 00:49:34	Morello praat met Nichols.	Medium close-up van Morello	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:32 – 00:49:35	Nichols kijkt naar Morello.	Medium close-up van Nichols	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden / Harde achtergrondmuziek
00:49:35 – 00:49:41	Chapman loopt naar buiten en leunt tegen een muur.	Medium long shot	Objectief	Geen	Harde achtergrondmuziek
00:49:41 – 00:49:42	Chapman laat haar dienblad vallen.	Close-up van dienblad	Objectief	Geen	Harde achtergrondmuziek
00:49:42 – 00:49:48	Chapman ondersteunt zichzelf terwijl ze tegen de muur leunt. Ze heeft een paniekaanval en kijkt naar de grond.	- Medium long shot - Medium shot - Medium close-up	Objectief	Zoom in	Harde achtergrondmuziek

00:49:48 – 00:49:53	Chapman ziet een reflectie in een plas water en twee schoenen.	Close-up van plas water (POV-shot)	Objectief	Geen	Harde achtergrondmuziek
00:49:53 – 00:49:56	Chapman kijkt omhoog.	Medium close-up van Chapman (over the shoulder van Vause)	Objectief	Zoom in	Harde achtergrondmuziek
00:49:56 – 00:49:58	Vause praat tegen Chapman.	Close-up van Vause (POV-shot)	Objectief	Zoom in	Harde achtergrondmuziek
00:49:58 – 00:49:59	Chapman schreeuwt.	- Medium close-up van Chapman - Close-up van Chapman	Objectief	Zoom in	Harde achtergrondmuziek

Seizoen 4, scène 4

Tijdscode	Gebeurtenis	Kadering	Objectief/ subjectief	Camera beweging	Audio
00:03:52 – 00:03:59	Chapman loopt door een gang in Litchfield.	Medium shot van Chapman	Objectief	Tracking shot (camera volgt haar vanaf de voorkant)	Onheilspellende muziek
00:03:59 – 00:04:06	Chapman loopt achter in de gang. Twee gevangenen voor haar rennen en kijken achterom wanneer Chapman “hey!” roept. Ze blijven weggrennen.	- Long shot - Medium long shot	Objectief	Zoom in / tilt omlaag	Onheilspellende muziek
00:04:06 – 00:04:14	De twee gevangenen rennen naar buiten. Chapman achtervolgt ze tot de deuropening. Murphy staat ineens achter Chapman waardoor ze zich omdraait richting Murphy.	- Medium shot - Medium close-up	Objectief	Geen	Onheilspellende muziek
00:04:14 – 00:04:16	Chapman praat tegen Murphy terwijl Murphy bewegingen maakt alsof ze door de deur wil.	Medium close-up (over the shoulder van Murphy)	Objectief	Geen	Geen
00:04:16 – 00:04:18	Chapman blokkeert de deur terwijl Murphy vraagt of ze eerdor mag. Chapman is een stuk groter dan Murphy waardoor ze er niet langs komt.	Medium close-up (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Geen
00:04:18 – 00:04:21	Chapman blijft de deur blokkeren en praat tegen Murphy.	Medium close-up (over the shoulder van Murphy)	Objectief	Geen	Geen
00:04:21 – 00:04:22	Murphy wordt boos.	Medium close-up (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Geen

00:04:22 – 00:04:26	Chapman bedreigt Murphy dat ze niet zo tegen haar moet praten.	Medium close-up van Chapman	Objectief	Geen	Geen
00:04:26 – 00:04:34	Murphy praat tegen Chapman.	Medium close-up (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Geen
00:04:34 – 00:04:37	Chapman noemt zichzelf “gangsta.”	Medium close-up van Chapman (over the shoulder van Murphy)	Objectief	Geen	Geen
00:04:37 – 00:04:42	Murphy duwt zichzelf door de deur. Chapman gaat aan de kant.	Medium shot	Objectief	Tilt omhoog	Geen
00:04:42 – 00:04:48	Chang staat op de buitenplaats en legt aan Chapman uit waarom Murphy zo graag naar buiten wilde.	Medium long-shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Geen
00:04:48 – 00:04:53	Chapman luistert naar Chang.	Medium shot van Chapman	Objectief	Geen	Geen
00:04:53 – 00:05:00	Chang vertelt waarom ze niet gaat zwemmen in het meer.	Medium close-up van Chang	Objectief	Geen	Geen
00:05:00 – 00:05:02	Chapman luistert.	Medium close-up van Chapman	Objectief	Geen	Geen
00:05:02 – 00:05:10	Chang vertelt verder.	Medium long shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Geen
00:05:10 – 00:05:14	Chapman maakt zich zorgen om de gevangenen die in het vieze meer zwemmen	Medium long shot (over the shoulder van Chang)	Objectief	Geen	Geen
00:05:14 – 00:05:19	Chang loopt richting de deur.	- Medium shot (over the shoulder van Chapman) - Medium close-up	Objectief	Geen	Geen
00:05:19 – 00:05:22	Chang loopt richting de deur en praat tegen Chapman	Medium long shot (over the shoulder van Chang)	Objectief	Geen	Geen
00:05:22 – 00:05:29	Chang vertelt wat ze binnen gaat doen en loopt naar binnen.	Medium long shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Geen
00:05:29 – 00:05:32	Chapman laat Chang door de deur gaan.	Medium long shot (over the shoulder van Chang)	Objectief	Geen	Onheilspellende muziek.
Seizoen 4, scène 25					
Tijdscode	Gebeurtenis	Kadering	Objectief/subjectief	Camera beweging	Audio
00:50:07 – 00:50:19	Een gevangene met keukendienst schept eten op. Chapman staat achter de bar en maakt er een probleem van dat er geen geroosterd brood is.	Medium shot	Objectief	Tilt omhoog / pan naar links	Gevangenisgeluiden

00:50:19 – 00:50:23	Ruiz heeft keukendienst en legt uit waarom er geen brood is. Red staat achter Ruiz.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:50:23 – 00:50:25	Chapman spreekt Red aan over de situatie.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:50:25 – 00:50:31	Twee nieuwe gevangenen (te zien aan de uniforms) staan verderop in de rij en bekijken Chapman's acties. Ze lijken onder de indruk.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:50:31 – 00:50:34	Chapman staat aan het einde van de bar en wacht op haar brood.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:50:34 – 00:50:37	Red brengt een stuk brood naar Chapman vanuit de keuken. Ze gooit deze op haar dienblad.	- Medium shot - Medium close-up	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:50:37 – 00:50:43	Chapman bedankt Red en loopt richting het zitgedeelte. De twee nieuwe gevangenen laten haar voor.	Medium close-up (over the shoulder van Red)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:50:43 – 00:50:46	Chapman kijkt verbaasd naar de twee gevangenen en vraagt of ze elkaar kennen.	Medium shot	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:50:46 – 00:50:47	De nieuwe gevangene legt uit dat ze dingen heeft gehoord over Chapman.	Medium shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:50:47 – 00:50:51	Chapman kijkt intens en praat met de gevangene.	Medium close-up	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:50:51 – 00:50:53	De gevangene kijkt naar Chapman.	Medium shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Gevangenisgeluiden
00:50:53 – 00:51:00	Chapman kijkt voldaan en wenst ze een fijne dag. Ze loopt weg.	Medium close-up	Objectief	Geen	Rockmuziek
00:51:00 – 00:51:02	De gevangene glimlacht en kijkt Chapman na.	Medium shot (over the shoulder van Chapman)	Objectief	Geen	Rockmuziek
00:51:02 – 00:51:05	Chapman loopt weg met een glimlach op haar gezicht en kijkt om zich heen.	Medium close-up	Objectief	Tracking shot	Rockmuziek

Bijlage 5: Allegiance - Systeem van voorkeur in seizoen 1 en 4

Seizoen 1, scène 1			
Tijdscode	Personage	Karaktereigenschappen	Systeem van voorkeur (schaal van 1 tot 5) 1 = negatief, 5 = positief
00:00:36 – 00:01:59	Chapman	Vriendelijk, preuts, onzeker, beschermend, kwetsbaar, ijdel	5
00:00:46 – 00:01:59	Taystee	Zelfverzekerd, ontspannen, onbevreesd, ongeduldig, kent geen grenzen	3
Seizoen 1, scène 19			
Tijdscode	Personage	Karaktereigenschappen	Systeem van voorkeur (schaal van 1 tot 5) 1 = negatief, 5 = positief
00:47:42 – 00:49:59	Chapman	Gehoorzaam, onzeker, kwetsbaar, gevoelig, nerveus, waakzaam	5
00:47:42 – 00:48:24	Cox	Vriendelijk, zelfverzekerd, kent geen grenzen	4
00:48:07 – 00:48:21	Murphy	Onvriendelijk, sluw	1
00:48:24 – 00:49:35	Morello	Vriendelijk, ongevoelig	3
00:48:24 – 00:49:35	Nichols	Vriendelijk, ongevoelig	3
00:48:24 – 00:49:31	DeMarco	Vriendelijk, ongevoelig	3
00:49:56 – 00:49:58	Vause	Vriendelijk, kent geen persoonlijke ruimte	4
Seizoen 4, scène 4			
Tijdscode	Personage	Karaktereigenschappen	Systeem van voorkeur (schaal van 1 tot 5) 1 = negatief, 5 = positief
00:03:52 – 00:05:32	Chapman	Zelfverzekerd, dominant, heerszuchtig, fel, ongevoelig, toneelspelend, onzeker, rustig	2
00:04:06 – 00:04:42	Murphy	Gefrustreerd, fel, doorzetter	3
00:04:42 – 00:05:32	Chang	Vriendelijk, onbevreesd	5
Seizoen 4, scène 25			
Tijdscode	Personage	Karaktereigenschappen	Systeem van voorkeur (schaal van 1 tot 5) 1 = negatief, 5 = positief
00:50:07 – 00:51:05	Chapman	Zelfverzekerd, dominant, heerszuchtig, fel	1
00:50:19 – 00:50:23	Ruiz	Verveeld, snel geïrriteerd	4
00:50:23 – 00:50:37	Red	Gehoorzaam, geïrriteerd, sarcastisch	4
00:50:37 – 00:51:02	Twee nieuwe gevangenen	Volgzaam, vriendelijk	4



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:

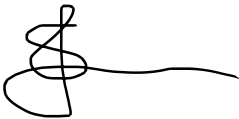
- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrasen 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:	
Sophie Fransman	
Studentnummer:	
6505465	
Datum en handtekening:	
12/06/2019	

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.