

ANTROPOMORFISME IN FILM

Engaging with the animal



Bachelor Eindwerkstuk Media en Cultuur (MC3V14001)

Blok 4 2016-2017

Universiteit Utrecht

Student: Julia Blom (4214056)

Begeleider: Ansj van Beusekom

Inleverdatum: 04-08-2017

Aantal woorden: 6742

Abstract

In de nieuwste versie van Disney's Junglebook worden de personages door middel van CGI vertolkt door echte wilde dieren. In dit onderzoek is gepoogd antwoord te krijgen op de vraag hoe de toeschouwer van THE JUNGLE BOOK (2016) wordt aangespoord tot engagement met de dierlijke personages. Dit is gedaan aan de hand van de *structure of sympathy* van Murray Smith. De *structure of sympathy* bestaat uit drie *levels of engagement*, namelijk *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Kort gezegd houdt *recognition* in dat de toeschouwer in staat wordt gesteld een construct te vormen van het personage. De mate waarin een toeschouwer toegang krijgt tot informatie over gedachten en gevoelens van een personage valt onder *alignment*. Wanneer *allegiance* gestimuleerd wordt houdt dat in dat de toeschouwer in staat wordt gesteld een oordeel te vormen over het personage. Hier kan sprake zijn van positieve of negatieve *allegiance*. De componenten dragen bij aan *engagement*.

Er is onderzocht hoe Disney filmmakers verschillende technieken inzetten om engagement met deze dierlijke personages te stimuleren. Er is een karakteranalyse gedaan van vijf dierlijke personages, namelijk Akela, Shere Kahn, Raksha, Bagheera en Baloo. Voor elk personage is een fragment uitgekozen waarvan een shot voor shot analyse is uitgevoerd. In de analyse is gekeken naar de verschillende cues die filmmakers geven waardoor een dierlijk personage als een persoon kan worden benaderd. Daarnaast is gekeken naar hoe filmmakers door middel van mise-en-scene deze cues benadrukken waardoor zij *recognition*, *alignment* of *allegiance* stimuleren. De voornaamste conclusie van het onderzoek is dat filmmakers verschillende technieken inzetten om *engagement* te stimuleren. Hierbij is gebruik gemaakt van *primary cues*, maar voornamelijk *secondary internal cues* en *secondary external cues*. Een techniek die uit het oog springt is dat de filmmakers het menselijke personage Mowgli inzetten als link naar de dieren. Door Mowgli als referentiekader in te zetten, wordt de kijker in staat gesteld zich verbonden te voelen met de dierlijke personages.

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Hoofdstuk 1: Structure of Sympathy	8
1.1 <i>Recognition, Alignment & Allegiance</i>	8
1.2 <i>Cues voor Nonhuman Personhood</i>	10
Hoofdstuk 2: Methode	12
2.1 Operationalisering	13
2.2 Verantwoording selectie personages en selectie sequenties	14
Hoofdstuk 3: Filmanalyse	16
3.1 Akela	16
3.2 Shere Kahn	19
3.3 Raksha	22
3.4 Bagheera	24
3.5 Baloo	26
Conclusie	28
Bibliografie	31
Bijlagen	33
1. Plot	33
2. Sequentie-analyse	36
3. Fragmenten	38
4. Shotlist en dialoog	39

Inleiding

De mediaconglomeraat Disney weet al decennia een groot publiek te werven met zijn animatiefilms en is een begrip geworden. De filmmakers beschikken over het talent om bij het publiek sympathie op te wekken voor de gecreëerde personages, in wat voor een vorm zij ook verschijnen. Zij het auto's in CARS, een rat in RATATOUILLE, of wilde dieren in THE JUNGLE BOOK¹.

De filmmakers van Disney streven al sinds 1930 naar het creëren van geloofwaardige personages in animatievorm.² Volgens *artificial intelligence* wetenschapper Joseph Bates zijn deze geloofwaardige personages een gevolg van de manier waarop de filmmakers van Disney in staat zijn de emoties van de personages over te brengen op het publiek. Bates citeert in zijn artikel "The Role of Emotion in Believable Agents" de Disney-animators Ollie Johnston en Frank Thomas: "from the earliest days, it has been the portrayal of emotions that has given the Disney characters the illusion of life".³ Bates stelt dat wanneer de gevoelens van een personage niet overkomen, het publiek niets zal voelen voor dat personage, en dus ook niets voor de film zelf. De aanwezigheid van overtuigende gevoelvolle personages in de Disney animaties is dus belangrijk om een gevoel van verbondenheid met de personages op te wekken bij het publiek.

De mogelijkheden op het gebied van digitale visuele effecten binnen de filmindustrie zijn met de jaren toegenomen. Deze ontwikkelingen maken alternatieve vormen van representaties van personages in animatiefilms mogelijk. Een film waarbij dit goed naar voren komt is THE JUNGLE BOOK uitgebracht in 2016. Er zijn verschillende filmvarianten verschenen van het verhaal over het jongetje dat opgroeit in de jungle. Naast de recente variant uit 2016 is ook de animatiefilm van Disney uitgebracht in 1967 befaamd.⁴ Het oorspronkelijke verhaal verscheen in 1894 in boekvorm, geschreven door Rudyard Kipling.⁵

¹ CARS, dir. John Lasseter (Walt Disney Pictures, 2006); RATATOUILLE, dir. Brad Bird and Jan Pinkava (Walt Disney Pictures, 2007); THE JUNGLE BOOK, dir. Jon Favreau (Walt Disney Pictures, 2016).

² Joseph Bates, "The role of emotion in believable agents," *Communications of the ACM* 37, no. 7 (1994), 1.

³ Ibidem, 2.

⁴ THE JUNGLE BOOK, dir. Wolfgang Reitherman (Walt Disney Pictures, 1967).

⁵ Rudyard Kipling, *The Jungle Book* (London: Macmillan, 1894).

In de meest recente vorm van THE JUNGLE BOOK staan de dierlijke personages op het gebied van uiterlijk dicht bij de werkelijkheid. De realistische uiterlijke representaties van de dieren zijn mogelijk door digitale visuele effecten. Robert Legato, de *visual effects supervisor* van THE JUNGLE BOOK, stelt in een interview dat hij door middel van de effecten niet het beeld van THE JUNGLE BOOK wil verfraaien, maar het echte leven wil simuleren.⁶ De realistische representaties brengen echter hun eigen problemen met geloofwaardigheid met zich mee. Opvallend in THE JUNGLE BOOK is namelijk enerzijds het dierlijke uiterlijk van de personages, en anderzijds het menselijke gedrag. De personages in THE JUNGLE BOOK zijn fysiek te herkennen als wilde dieren maar de toeschouwer wordt gestimuleerd menselijke eigenschappen te herkennen in deze dieren om verbondenheid tussen toeschouwer en personage te bewerkstelligen. In het boek *Disney Stories: Getting to Digital* wordt door Newton Lee en Krystina Madej het volgende gezegd:

The stories endure because they are *intended* to endure, because the characters and stories are developed as signifiers that tap into archetypes we inherently understand, relate to, and connect with. The personalities are believable and their action elicit empathy.⁷

De archetypes die de auteurs hier noemen zijn menselijke archetypes, omdat de toeschouwer deze eigenschappen kan begrijpen.

Het toeschrijven van menselijke gedragspatronen en eigenschappen aan dieren of andere niet-menselijke wezens wordt ook wel antropomorfisme genoemd. Antropomorfisme is een term voor de neiging van mensen om menselijke karakteristieken, motivaties, intenties of emoties te projecteren op *nonhuman agents*.⁸ Er is tegenwoordig een maatschappelijk debat gaande over de ethiek van het projecteren van menselijk gedrag op dieren. Tegenstanders van antropomorfisme pleiten dat deze projectie moet worden tegengegaan. Er wordt aangekaart dat

⁶ Jordan Zakarin, "How VFX Artists Made the Jungle Look Real," *Inverse*, April 15, 2016, accessed April 07, 2017, <https://www.inverse.com/article/14351-how-the-jungle-book-made-its-animals-look-so-real-with-groundbreaking-vfx>.

⁷ Newton Lee and Krystina Madej, *Disney Stories: Getting to Digital* (New York: Springer, 2012), 2.

⁸ Nicholas Epley, Adam Waytz, and John T. Cacioppo, "On seeing human: A three-factor theory of anthropomorphism.," *Psychological Review* 114, no. 4 (2007): 864.

antropomorfisme negatieve, maar ook positieve gevolgen heeft voor dieren. Een voorbeeld van een positief gevolg is dat door antropomorfisme mensen zich verbonden voelen met diersoorten waardoor ze zich inzetten voor het voortbestaan van een bedreigde diersoort.⁹ Een negatief gevolg is bijvoorbeeld dat de bestudering van dierlijk gedrag wordt beïnvloed door een antropomorfische bril. Hierdoor kunnen er verkeerde interpretaties worden gedaan met betrekking tot verklaringen van dierlijk gedrag.¹⁰

De Disneyfilm lijkt recht tegen deze ethische maatschappelijk tendens in te gaan. In *THE JUNGLE BOOK* zijn de uiterlijke representaties van de dieren realistisch, maar de 'karakter' representaties niet. Op het eerste gezicht lijkt Disney de dieren in hun natuurlijke habitat en uiterlijk weer te geven, maar hoe ver gaat de nieuwe film? Het doel van mijn onderzoek is de representaties van de dieren in *THE JUNGLE BOOK* in kaart te brengen en te onderzoeken hoe deze werken.

De films geproduceerd door het bedrijf Disney bezit zoals eerder benoemd over het vermogen menselijke emoties uit te vergroten in personages die vaak niet menselijk zijn. Het is daarom interessant om te kijken hoe de filmmakers van Disney filmtechnieken inzetten om geloofwaardige personages neer te zetten wanneer deze fysiek dierlijk zijn, waardoor *engagement* mogelijk wordt. De vraag die dan ook centraal staat in dit onderzoek is: Hoe wordt de toeschouwer aangespoord tot *engagement* met dieren in *THE JUNGLE BOOK* (2016)?

Engagement wordt volgens de filmtheoreticus Murray Smith mogelijk gemaakt door de zogenaamde *structure of sympathy*. In *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* staat zijn theorie over deze *structure of sympathy* centraal.¹¹ De tekst vormt daarom het belangrijkste vertrekpunt van mijn onderzoek dat hiermee aansluit bij de cognitieve filmtheorie. De basisaanname van deze theorie is dat bij het kijken naar een film, een toeschouwer gebruik maakt van zijn cognitieve vaardigheden. Zonder deze vaardigheden is het niet mogelijk om

⁹ Alvin A. Y. H. Chan, "Anthropomorphism as a conservation tool," *Biodiversity and Conservation* 21, no. 7 (June 2012): 1, doi:10.1007/s10531-012-0367-2.

¹⁰ Randall Lockwood, "Anthropomorphism is not a Four-Letter Word," *Advances in Animal Welfare Science*, 1985, 186.

¹¹ Murray Smith, *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995).

hypotheses te vormen, de representaties te categoriseren en zich te verhouden tot de film, kortom om een film te kunnen begrijpen.¹² De cognitieve filmtheorie is ontstaan omdat theoretici zich gingen afzetten tegen de psychoanalyse. David Bordwell, Noël Carroll en Edward Branigan worden gezien als koplopers van de cognitieve revolutie.¹³ Smith sluit aan bij de cognitieve benadering. De toeschouwer maakt volgens Smith gebruik van schemata om personages te kunnen categoriseren en begrijpen.¹⁴

In hoofdstuk 1 is Smith's *structure of sympathy* uiteengezet. Verder is in dit hoofdstuk ingezoomd aan de hand van een artikel van Pete Porter op *engagement* met specifiek dierlijke personages. Porter gaat in zijn artikel "Engaging the Animal in the Moving Image" specifiek in op de *structure of sympathy* met betrekking tot *nonhuman* personages.¹⁵ In hoofdstuk 2 is uitgewerkt hoe de analyse is uitgevoerd en waarom bepaalde keuzes zijn gemaakt. Hoofdstuk 3 bevat de filmanalyse uitgevoerd aan de hand van de drie *levels of engagement* die samen de *structure of sympathy* vormen: *recognition*, *allegiance* en *alignment*.¹⁶ De *levels of engagement* worden toegelicht in hoofdstuk 1. Afsluitend volgt er een conclusie.

¹² Murray Smith, "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema," *Cinema Journal* 33, no. 4 (1994): 35.

¹³ Richard Rushton, *What is Film Theory?: An Introduction to Contemporary Debates*, (Maidenhead: McGraw-Hill Education, 2010), 156-157.

¹⁴ Murray Smith, *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*, 21.

¹⁵ Pete Porter, "Engaging the Animal in the Moving Image," *Society & Animals* 14, no. 4 (2006): 409.

¹⁶ Murray Smith, *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*, 75.

Hoofdstuk 1: Structure of Sympathy

In dit onderzoek gaat het er niet om dat de *structure of sympathy* een rol speelt, maar om hoe deze een rol speelt. In de ogen van Murray Smith spelen personages een sterke rol in het vormen van *engagement* met een verhaal bij de toeschouwer. Hierbij is het fundamenteel dat personages *human agency*, ofwel *personhood*, representeren.¹⁷ Dit houdt in dat in personages mensachtige uitingen worden herkend, zodat zij door de toeschouwer überhaupt als personage kunnen worden erkend.

Volgens Smith bezit een *human agent* over een set van fundamentele capaciteiten. Hij noemt dit ook wel *person schema*. Deze capaciteiten includeren: “a discrete human body, individuated and continuous through time and space; perceptual activity, including self-awareness; intentional states, such as beliefs and desires; emotions; the ability to use and understand a natural language; the capacity for self-impelled actions and self-interpretation; the potential for traits, or persisting attributes.”¹⁸

Logischerwijs zijn personages niet in alle gevallen *human agents*. Ook in *non-human agents* kan *personhood* worden herkend. Volgens Smith is ons begrip van *non-human agents*, dus ook dierlijke personages, grotendeels gebaseerd op ons begrip van de mens.¹⁹

Volgens Murray Smith roepen fictionele vertellingen drie levels van engagement op, namelijk *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Samen vormen deze levels de structure of sympathy. Om het verhaal te vertellen worden verschillende filmtechnieken ingezet om engagement te stimuleren.²⁰

1.1 Levels of Engagement: Recognition, alignment & allegiance

Recognition, is het meest eenvoudige niveau en houdt in dat de toeschouwer een construct vormt van een personage. Hierbij maakt de toeschouwer gebruik van het *person schema* hierboven

¹⁷ Murray Smith, *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*, 17.

¹⁸ Ibidem, 21.

¹⁹ Ibidem, 20.

²⁰ Ibidem, 75.

benoemd.²¹ De toeschouwer doet beroep op zijn of haar ervaringen en cognitieve vaardigheden, en is hierdoor in staat een beeld te vormen van een personage. Dit wordt ook wel de *mimetic hypothesis* genoemd. Personages zijn simpelweg een onderdeel van een tekst. Aan deze personages zijn bepaalde eigenschappen zijn toegeschreven, en de toeschouwer gaat ervan uit dat deze fictieve eigenschappen gebaseerd zijn op menselijke eigenschappen die in de 'echte' wereld ook aanwezig zijn.²² *Recognition* in cinematografische fictie is een proces waarin de presentatie van het lijf, het gezicht en de stem een belangrijke rol speelt. Figuranten zijn bijvoorbeeld vervangbaar door een andere willekeurige figurant. Toeschouwers krijgen niet de kans om een figurant te herkennen als een individu.²³

Alignment is het proces waarin de toeschouwer zich kan verhouden tot een personage. Dit kan doordat zij in bepaalde mate toegang krijgen tot informatie over hun handelen, en wat een personage weet en voelt. De term focalisatie, afkomstig uit literatuurstudies, is nauw verwant aan *alignment*. Focalisatie houdt in dat middels het narratief *story information* wordt verstrekt vanuit het perspectief van een specifiek personage.²⁴ Dit kan zich in een film bijvoorbeeld uiten in *point of view shots (perceptual alignment)*, een voice-over waarin gedachten van personages worden uitgesproken of het uiten van voor een toeschouwer herkenbare emoties.²⁵ Smith maakt onderscheid tussen twee aspecten van alignment, namelijk *spatio-temporal attachment* en *subjective access*. *Spatio-temporal attachment* doelt op de manier waarop bepaalde personages worden gevolgd in de vertelling. *Subjective access* doelt op de mate waarin de toeschouwer toegang krijgt tot de subjectiviteit van personages.²⁶

Allegiance heeft betrekking op morele evaluatie van de personages door de toeschouwer. Hiermee gaat het gaat verder dan het begrip van een personage. *Allegiance* houdt in dat een toeschouwer evalueert en emotionele respons toont als reactie op de eigenschappen en gevoelens van een personage in de narratieve context. Een toeschouwer voelt niet wat een

²¹ Ibidem, 21.

²² Ibidem, 82.

²³ Ibidem, 116.

²⁴ Murray Smith, "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema", 1994, 41.

²⁵ Ibidem, 41.

²⁶ Murray Smith, *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*, 83.

personage voelt, maar is in staat zich in te leven door de verwerking van de verkregen informatie met betrekking tot een personage.

1.2 Cues of Nonhuman Personhood

Pete Porter stelt in "Engaging the Animal in the Moving Image" dat filmmakers gebruik maken van bepaalde *cues* waardoor de toeschouwer een *nonhuman* personage herkent als een persoon. Hij noemt dit *cues of nonhuman personhood*.²⁷ Deze cues dragen bij aan de verschillende componenten van de *structure of sympathy*.²⁸

Porter maakt onderscheid tussen verschillende vormen van *cues*, namelijk *primary*-, *secondary external*-, en *secondary internal cues*.²⁹ *Primary cues* zijn *cues* die worden gegeven door een *nonhuman* personage.³⁰ Een voorbeeld hiervan is een piepende hond. Een toeschouwer zal begrijpen dat dit negatieve uitingen zijn van een dier, zeker wanneer de context van de situatie dit bevestigt. *Secondary external cues* zijn afkomstig van andere personages en vertellers buiten het *nonhuman* personage om.³¹ Deze *cues* kunnen bijvoorbeeld worden gegeven door middel van een voice-over, of doordat een ander personage zich uit over het *nonhuman* personage. *Secondary internal cues* zijn *cues* die worden gegeven middels een human performance van een *nonhuman* personage, bijvoorbeeld een menselijke stem.

Aan de hand van de drie componenten *recognition*, *alignment* en *allegiance* is onderzocht op welke manieren de toeschouwer in THE JUNGLE BOOK wordt aangestuurd tot *engagement* met de dierlijke personages. Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden is deze opgedeeld in drie deelvragen die deze drie componenten bevatten. Hoe ondersteunt het component *recognition* de ontwikkeling van engagement in THE JUNGLE BOOK? Hoe ondersteunt *alignment* de ontwikkeling van engagement in THE JUNGLE BOOK? Hoe ondersteunt het component *allegiance* de ontwikkeling

²⁷ Pete Porter, "Engaging the Animal in the Moving Image", 405.

²⁸ Ibidem, 409.

²⁹ Ibidem, 406.

³⁰ Ibidem, 413.

³¹ Ibidem, 413.

van *engagement* in THE JUNGLE BOOK? Deze vragen zijn beantwoord door te onderzoeken hoe de filmmakers *cues of personhood* geven en hoe deze door middel van filmtechnieken worden versterkt zodat *engagement* per component is ondersteund.

Hoofdstuk 2: Methode

Om antwoord te geven op de hoofdvraag, dient te worden onderzocht op welke manieren er *cues of personhood* worden gegeven en hoe deze worden benadrukt. Zoals in het theoretisch kader al is benoemd maken filmmakers gebruik van dergelijke *cues* om de toeschouwer een *nonhuman* personage als een persoon te herkennen.³² Dit kunnen *primary cues*, *secondary external cues* en *secondary internal cues* zijn. De *cues* stimuleren volgens Porter de drie componenten van structure of sympathy, omdat de representatie van het personage de toeschouwer uitnodigt het perspectief van een *nonhuman* personage aan te nemen.³³

Volgens Porter wordt ook gebruik gemaakt van belichting en filmmuziek om *nonhuman personhood* te construeren. Porter stelt het volgende: “Admittedly, human and nonhuman performers differ in important ways, but ultimately filmmakers use devices of lighting, editing, scoring, and cues of personhood to construct nonhuman personhood through the nonhuman performer as they do human personhood through a human performer”.³⁴

Een aantal van de benoemde manieren waarop *cues* worden gegeven vallen onder het begrip *mise-en-scène*, een term afkomstig uit Frankrijk die refereerde naar het regisseren van theaterstukken. Hierdoor is er met betrekking tot de term *mise-en-scène* sprake van overlap tussen aspecten die bij theater behoren, zoals setting, belichting, kostuum en *staging (movement en performance)*.³⁵ Met deze aspecten wordt het mogelijk ‘iets in scene te zetten’ voor de camera. Met het begrip *staging* doelen Bordwell en Thompson op *behavior of figures*. Zij gebruiken het woord *figures* omdat dit niet alleen om menselijke personages gaat, maar ook om dieren, objecten of zelfs vormen.³⁶

Een filmmaker kan hiernaast beïnvloeden hoe de *mise-en-scène* wordt overgebracht op de toeschouwer door het maken van bepaalde keuzes in filmtechnieken, zoals editing, shotkadering en camerabeweging.³⁷ Door middel van *framing* is de filmmaker in staat de

³² Ibidem, 405.

³³ Ibidem, 413.

³⁴ Ibidem, 406.

³⁵ David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 9th ed. (New York: McGraw-Hill, 2010), 118.

³⁶ David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 138.

³⁷ Ibidem, 146.

aandacht van de toeschouwer te sturen waardoor bepaalde aspecten in het shot worden benadrukt.³⁸ Ook is de filmmaker in staat de perceptie van de toeschouwer te beïnvloeden door de duur van shots te bepalen.³⁹

2.1 Operationalisering

Aan de hand van een analyse van de mise-en-scene op shot voor shot niveau is onderzocht hoe *cues of personhood* worden gegeven. Hierbij is gekeken naar de manier waarop de *cues* worden benadrukt door middel van editing, *framing* en de duur van shots.

Om te onderzoeken of *recognition* mogelijk wordt gemaakt is onderzocht hoe de toeschouwer in staat wordt gesteld een construct te vormen van het personage. Dit gebeurt het geven van cues. Deze cues kunnen de eigenschappen van een personage overbrengen op een toeschouwer. Een voorbeeld hiervan is het inzetten van een menselijke stem, een *secondary internal cue*. Tevens kunnen deze *cues* duiden op eigenschappen van een personage waardoor de toeschouwer in staat

Om te kijken hoe *alignment* wordt gestimuleerd is de manier waarop een personage in beeld wordt gebracht onderzocht. De wijze waarop een personage in beeld wordt gebracht kan de uitingen van emoties, gevoelens en gedachten van een personage benadrukken. *Alignment* wordt zoals eerder benoemd gestimuleerd door het volgen van een personage in vertelling. Dit stimuleert de *spatio-temporal attachment*. Er is dus onderzocht of het personage gevolgd wordt in de vertelling, door bijvoorbeeld camerabeweging en kadering. Hierdoor kunnen bepaalde cues worden gegeven die de toeschouwer informatie geven over de gevoelens van een personage. Een voorbeeld hiervan is kadering *eye-level view*. Dit houdt in dat toeschouwer en personage zich op hetzelfde niveau verhouden waardoor de afstand tussen toeschouwer en personage wordt verkleind.⁴⁰ Een andere manier om toeschouwers het perspectief van het personage te bieden is de point of view shot. Point of view shots zijn nauw verbonden aan focalisatie. Hiernaast kunnen menselijke personages die zich uiten over een personage *alignment* stimuleren. Deze uitingen

³⁸ Ibidem, 148.

³⁹ Ibidem, 155.

⁴⁰ Pete Porter, "Engaging the Animal in the Moving Image", 411.

kunnen worden overgebracht op de toeschouwer via een voice-over of met dialoog, of door emotie te uiten, ofwel, *secondary external cues*.⁴¹

Allegiance betreft een evaluatie van het handelen van de personages op basis van de context van het personage in kwestie. *Allegiance* kan bijvoorbeeld negatief zijn wanneer een personage de doelen van de protagonist in de weg staat. *Positieve allegiance* wordt gestimuleerd wanneer een personage de protagonist helpt zijn doelen te bereiken.⁴²

2.2 Verantwoording selectie personages en fragmenten

Er is gekozen om de personages centraal te stellen in de analyse omdat volgens Murray Smith de personages centraal staan wanneer wij identificatie willen begrijpen.⁴³ De belangrijkste dierlijke personages zijn Raksha, Akela, Baloo, Bagheera en Shere Kahn. Scenes waarin deze personages belangrijk zijn vormen het corpus. De keuze is gebaseerd op een uitgevoerde sequentie analyse. Uit de sequentie analyse is gebleken dat elke sequentie een functie heeft in de ontwikkeling van het narratief. De film is opgedeeld in 8 sequenties. De hierboven genoemde personages bleken de belangrijkste rollen te spelen in deze ontwikkeling. De gekozen personages verhouden zich allemaal op een bijzondere wijze tot het belangrijke personage Mowgli. Ze nemen allemaal, op Shere Kahn na, een beschermende houding ten opzichte van Mowgli. Daarbij staan ze allemaal op een bepaalde manier in relatie tot Mowgli, bijvoorbeeld als moederfiguur, vaderfiguur, voogd, vriend of vijand. Het zijn onwaarschijnlijke combinaties van diersoorten, maar samen staan ze voor één doel: Mowgli veilig bij zijn eigen volk krijgen. Shere Kahn onderscheidt zich van de andere dieren en symboliseert het gevaar in de film.

In de fragmenten worden de bijzondere relaties die de dieren hebben met Mowgli in beeld gebracht. In de fragmenten komt naar voren op welke manieren de dieren zich verhouden tot Mowgli. Om een gedetailleerde analyse mogelijk te maken binnen de omvang van dit onderzoek, is de analyse beperkt tot een fragment per personage. De personages worden apart geanalyseerd

⁴¹ Ibidem, 410.

⁴² Ibidem.

⁴³ Murray Smith, *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*, 18.

aan de hand van de *drie levels of engagement* omdat de niveaus niet volledig gescheiden zijn van elkaar, maar op elkaar inwerken.

Hoofdstuk 3: analyse van de filmfragmenten

Zoals eerder benoemd is de analyse is opgedeeld in fragmenten van de vijf personages die een grote rol spelen in de ontwikkeling van het verhaal. De dieren verhouden zich op een bepaalde manier tot de menselijke protagonist Mowgli, namelijk als vaderfiguur, moederfiguur, voogd, vriend of vijand. De volgorde van de personages is gebaseerd op de volgorde van opkomst in de film. Als eerste is gekeken hoe *recognition* kan plaatsvinden. Vervolgens wordt gekeken hoe *alignment* en, afsluitend, *allegiance* wordt gestimuleerd in de gekozen fragmenten. Deze drie *levels of engagement* bieden inzicht in hoe de filmtechnieken *engagement* stimuleren met de dieren in THE JUNGLE BOOK.

3.1 Akela

Het fragment waar *engagement* met Akela is onderzocht, volgt vlak na de introductie van de personages van de wolven, Mowgli en Bagheera. Bagheera vertelt in een voice-over dat er een droogte heerst. Hierdoor komen alle dieren samen bij het water om te kunnen drinken. Akela wordt hier als vaderfiguur van Mowgli gepresenteerd.

In het fragment zijn de *secondary internal cues* in de vorm van een mensenstem waardoor het *nonhuman* personage als persoon kan worden herkend het meest opvallend. Daarbij maakt de wolf een grap, wat een menselijke uiting is. Deze resulteert in *recognition* waardoor de toeschouwer in staat gesteld wordt Akela te herkennen als een *non-human person*.

Shot 10



Shot 11



Shot 12



De rol van Akela als alfa wordt benadrukt, wat een afstandelijkheid veroorzaakt. Dit gebeurt bijvoorbeeld door de cameravoering en Akela's positie ten opzichte van Mowgli in shot 10 tot en met 12. Akela is hoger gepositioneerd ten opzichte van Mowgli en de wolven. Daarbij is er sprake van lichte kanteling waardoor wordt gesuggereerd dat de rest van de roedel in de letterlijke en figuurlijke zin naar Akela opkijkt.

Hierdoor lijkt er enigszins sprake te zijn van een afstandelijke relatie tussen Mowgli en Akela. Maar in het fragment wordt duidelijk dat de houding van leiderschap voortkomt uit goede bedoelingen. Zodra er een dreiging nadert wordt de perceptie van emoties bij Akela versterkt door middel van editing en muziek. De uitdrukking van bezorgdheid is niet expliciet zichtbaar in het wolvengezicht, maar de perceptie hiervan kan worden versterkt door de afwisseling van shots. Dit wordt het Kuleshov effect genoemd. Het Kuleshov effect heeft betrekking tot "any series of shots that *in the absence of an establishing shot* prompts the spectator to infer a spatial whole on the basis of seeing only portions of the space".⁴⁴ Wanneer shots afzonderlijk worden getoond zullen deze een ander effect hebben op de toeschouwer. Hierdoor kan door middel van afwisseling van shots in een bepaalde context de perceptie van gezichtsuitdrukkingen, gedachtes en gevoelens van een personage worden gestuurd.

In dit fragment symboliseren de aasgieren de dreiging. Deze perceptie wordt versterkt doordat zodra de aasgieren in beeld komen er dreigende muziek wordt afgespeeld. De reactie van Akela wordt benadrukt door een close-up (shot 18). In shot 21 wordt vervolgens de reactie van Mowgli getoond. Mowgli kijkt met lichtelijk grote ogen en geopende mond naar boven. De montage suggereert dat hij naar de aasgieren kijkt. De toeschouwer is in staat deze menselijke reactie als angst en bezorgdheid te interpreteren. Wat de montage nog meer suggereert is dat Akela een vergelijkbare reactie vertoont. Emotionele respons is in een wolvengezicht onzichtbaar, maar de respons wordt duidelijk door een menselijk gezicht als referentiekader in te zetten. Hierdoor wordt de toeschouwer gestimuleerd bezorgdheid af te lezen van een wolvengezicht. De toeschouwer krijgt op deze manier *subjective access* tot de gevoelens van de wolf waardoor *alignment* wordt gestimuleerd. Daarbij is met de introductie van de bedreiging de cameravoering veranderd. In shot 18 is bijvoorbeeld sprake van een close up van Akela op eye-level niveau wat

⁴⁴ David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 9th ed. (New York: McGraw-Hill, 2010), 231.

de relatie tussen toeschouwer en Akela minder afstandelijk maakt. De toeschouwer volgt Akela met de positie van de camera wat *spatio-temporal attachment*, en dus *alignment*, stimuleert.



Shot 18: reactie Akela op aasgieren.



Shot 21: Mensengezicht als referentiekader.

In het fragment komt duidelijk naar voren dat Mowgli en Akela een positieve relatie met elkaar hebben. Zoals eerder benoemd komt de relatie wat afstandelijk over, maar neemt Akela later de rol aan als beschermende vader, wat zijn ware rol benadrukt. Hierbij zijn er *secondary external cues* gegeven via Mowgli. Mowgli reageerde bijvoorbeeld positief op een grap die Akela eerder in het fragment maakte. Door de positieve verhouding tussen protagonist Mowgli en wolvenalfa Akela wordt positieve *allegiance* gestimuleerd.

3.2 Shere Kahn

Het fragment waar *engagement* met Shere Kahn is onderzocht volgt het fragment van Akela op. De setting is nog steeds bij de waterpoel waar alle dieren zijn samengekomen om te drinken. Shere Kahn bedreigt de wolven en Mowgli. Hij wordt gepresenteerd als vijand.

Shere Kahn heeft de uiterlijke kenmerken van een tijger. Door middel van *primary cues*, *secondary internal* en *external cues* wordt de toeschouwer in staat gesteld de tijger te herkennen als een *nonhuman person*. Er worden *primary cues* gegeven wanneer Shere Kahn gromt in reactie op de dialoog met de wolven. Zijn menselijke stem is een *secondary internal cue*. Door middel van angstige uitingen van Mowgli in reactie op Shere Kahn wordt de perceptie van *personhood* versterkt. De manier waarop Shere Kahn geïntroduceerd wordt wijst de toeschouwer op de eigenschappen van Shere Kahn. De vertoning van Shere Kahn is vertraagd waardoor spanning wordt opgebouwd. Daarbij wordt zijn komst begeleid door dreigende muziek, wat de positie van Shere Kahn als schurk versterkt. Deze rol als schurk wordt tevens versterkt door middel van zijn positie ten opzichte van de rest van de dieren. In shot 31 wordt bijvoorbeeld zijn machtige positie gesuggereerd. Shere Kahn staat hier boven de rest van de dieren, ofwel hij is de overtreffende trap en staat bovenaan de voedselketen. Maar ook zijn positie als *lone tiger* wordt hiermee getoond. De andere dieren behoren tot een groep, en Shere Kahn is alleen. De compositie van shot 46 en shot 47 onderstreept dit. Shere Kahn neemt een dreigende houding aan, terwijl de wolven in een cirkelvormige opstelling staan wat duidt op samenwerking. Wat betreft recognition wordt de toeschouwer dus uitgenodigd om het personage te zien als de schurk en een alleenstaander.



Shot 31: *lone tiger* Shere Kahn bovenaan de voedselketen.



Shot 46: wolven in cirkel voor bescherming.



Shot 47: Shere Kahn handelt alleen.

De camera volgt de tijger van bovenaan de rots naar beneden. Tevens wordt door editing gesuggereerd dat de andere dieren de ogen op Shere Kahn hebben gericht. De toeschouwer volgt hierdoor de tijger door middel van de blik van andere dieren en door de camerabeweging. Hierdoor wordt *spatio-temporal attachment* gestimuleerd. Door middel van *primary* (zijn grom) en *secondary internal cues* (zijn menselijke stem) verkrijgt de toeschouwer *subjective access* tot de gevoelens van het dierlijke personage. Deze gevoelens zijn negatief. Dit blijkt bijvoorbeeld in shot 54 waar Shere Kahn als reactie op de wolven met zijn poot in het water stamppt. Deze *primary cue* duidt op woede. In shot 59 gromt Shere Kahn vervolgens terwijl hij zijn tanden laat zien. Dit is een dierlijk dreigement.

De gevoelens die Shere Kahn uit zijn negatief ten opzichte van de protagonist Mowgli. Het wordt duidelijk dat Shere Kahn het behalen van de doelen van de protagonist poogt tegen te gaan. Hij wordt gepresenteerd als dreiging en vormt een gevaar voor Mowgli. De negatieve relatie tussen Mowgli en Shere Kahn stimuleren bij de toeschouwer een negatieve evaluatie van het

dierlijke personage. De negatieve relatie blijkt bijvoorbeeld door de angstige reactie van Mowgli op de tijger in shot 29. Tevens wordt de negatieve waardering versterkt door het in beeld brengen van vluchtreacties van dieren zodra Shere Kahn nadert, bijvoorbeeld in shot 37 en 38. Hierdoor wordt *negatieve allegiance* gestimuleerd.



Shot 29: angstige reactie protagonist stimuleert negatieve evaluatie.



Shot 37: neushoorn deinzen naar achter.



Shot 38: zwijntjes vluchten weg.

3.3 Raksha

Het fragment van Raksha volgt na een reeks regenachtige beelden die worden begeleid door een voice-over van Bagheera. Bagheera vertelt hoe de regen is teruggekeerd. Dit betekent dat de wolven en Mowgli gevaar lopen omdat jacht weer is toegestaan. Mowgli neemt hierdoor afscheid van de wolven. Onder begeleiding van Bagheera zal hij zich voegen bij zijn eigen volk, de mensen. Raksha wordt in dit fragment gepresenteerd als moederfiguur van Mowgli.

In het fragment wordt de toeschouwer gestimuleerd het wolvenpersonage als *non-human person* te herkennen door het gebruik van *secondary external* en *internal cues*. De menselijke stem is hierbij *internal*, en de emotionele respons van Mowgli in reactie op Raksha *external*. Het dierlijke personage wordt erkend door een menselijk personage. Het uiterlijk duidt aan dat Raksha een wolf is, maar de gegeven *cues* duiden op *personhood*. In het fragment wordt Raksha duidelijk neergezet als een moederfiguur. Dit gebeurt bijvoorbeeld door middel van dialoog wanneer Raksha uit bescherming “he’s my cub!” roept (shot 14). Tevens wordt de kijker gestimuleerd Raksha te zien als beschermend. Dit blijkt bijvoorbeeld wanneer Raksha tussen Mowgli en Akela in gaat staan wanneer wordt geopperd dat Mowgli naar de mensen moet vertrekken. Concluderend kan er *recognition* plaatsvinden.

Hiernaast wordt er gebruik gemaakt van verschillende technieken om de perceptie van emotie te versterken. De regenachtige, donkere beelden creëren een sombere sfeer. De sombere muziek tijdens het afscheid draagt hieraan bij. De menselijke stem van Raksha, waarin wanhoop te herkennen is, stimuleert tevens de perceptie van menselijke emotie. Emotie is ook te herkennen door de lichamelijke houding van Raksha. Dit is bijvoorbeeld te zien in shot 20 waar de kop van Raksha lichtelijk naar beneden gebogen is en de ogen lichtelijk dichtgeknepen. Dit geeft een verslagen indruk. Door middel van dialoog en lichamelijkeheid krijgt de toeschouwer *subjective access* tot de gevoelens van de wolf. Ook wordt in het fragment gebruik gemaakt van een eye-level cameravoering. Dit draagt bij aan de *spatio-temporal attachment* met het dierlijke personage. Deze technieken dragen bij aan *alignment*.



Shot 20: combinatie van donkere regenachtige setting en lichamelijkheid stimuleren perceptie emotie

Raksha wordt gepresenteerd als beschermende moeder van Mowgli. De veiligheid van Mowgli blijkt uiteindelijk het belangrijkste voor de wolf. Dit wordt benadrukt door middel van kadering en shotwisselingen tussen Mowgli en Raksha waarin de emoties in beeld worden gebracht. De dialoog draagt hier sterk aan bij. Het afscheid werkt vertederend door de wisselende shots tussen de emotionele Raksha en Mowgli. De reactie die Mowgli heeft op het verdriet van Raksha is een *secondary external cue*. Mowgli probeert Raksha bijvoorbeeld te troosten wanneer blijkt dat Mowgli vertrekt. Dit is te zien in shot 24. Mowgli pakt in dit shot op vertederende wijze de snuit van Raksha en spreekt de troostende woorden “I won’t go far! I’ll come back and visit!”. De positieve waardering door de menselijke protagonist van het dierlijke personage stimuleert de perceptie van *nonhuman personhood*. Er wordt in dit fragment dus positieve *allegiance* gestimuleerd bij de toeschouwer.



Shot 24: Mowgli troost zijn moeder.

3.4 Bagheera

Het fragment van Bagheera volgt na de ontmoeting van Mowgli en Kaa, de slang. Mowgli heeft de tocht alleen voortgezet na een confrontatie met Shere Kahn waardoor Bagheera Mowgli is kwijtgeraakt. Mowgli is in de greep van de wurgslang. Terwijl Mowgli onder hypnose is, vertelt Kaa over hoe Shere Kahn de vader van Mowgli doodde en Bagheera hem hierna als peuter vond. Bagheera wordt hier gepresenteerd als een soort voogd van Mowgli.

Qua uiterlijk is Bagheera een gevaarlijk roofdier, maar in dit fragment wordt de toeschouwer gestimuleerd Bagheera te herkennen als een soort voogd van Mowgli. In het fragment wordt niet duidelijk dat Bagheera over een menselijke stem bezit, maar deze *secondary internal cue* komt al eerder in de film naar voren gekomen, door middel van voice-over en dialoog. Hierdoor is de perceptie van *personhood* al eerder gestimuleerd. Deze aspecten maken *recognition* mogelijk.

Er zijn geen expliciete emoties te herkennen bij Bagheera. Door middel van de mystieke sfeer die is gecreëerd door de nachtelijke setting in het maanlicht, de vredige muziek die daarmee gepaard gaat en de interactie tussen Mowgli en Bagheera wordt echter het idee geschetst dat Bagheera vertederd kijkt naar Mowgli. Het gebrek aan dialoog versterkt juist de beelden van de ontmoeting. Ook is het fragment vertraagd afgespeeld waardoor er nadruk wordt gelegd op de ontmoeting. De eye-level cameravoering stimuleert *spatio-temporal attachment*. Door middel van deze technieken wordt de perceptie van de toeschouwer gestuurd waardoor *alignment* mogelijk is.

De toeschouwer wordt gestimuleerd een positief oordeel te vormen over Bagheera. Er is een positieve sfeer gecreëerd door muziek en setting. Dit komt bijvoorbeeld sterk naar voren in shot 11 en met 13. Een panter laat toe dat een menselijke peuter zijn tanden aanraakt. Dit versterkt het idee dat Bagheera ongevaarlijk is. Dit moment wordt benadrukt door de shotkadering. Ook heeft de shot wisseling tussen Mowgli en Bagheera een vertederend effect. Het contrast tussen een peuter en een roofdier is groot, maar doordat Mowgli geen angst vertoont brengt deze onwaarschijnlijke combinatie geen negatieve gevoelens met zich mee. Dit is wederom te koppelen aan het *Kuleshov effect*. Ook worden hiermee in het fragment *secondary*

external cues gegeven door het menselijke personage Mowgli, waardoor Bagheera als een persoon kan worden herkend. *Allegiance* wordt in dit fragment dus op een positieve wijze gestimuleerd waardoor *engagement* kan optreden.



Shot 11: witte gloed suggereert maan en voegt mystiek toe.



Shot 12: Bagheera laat toe dat Mowgli naar hem reikt.



Shot 13: Mowgli toont geen angst.

3.5 Baloo

Nadat Baloo Mowgli heeft gered uit de wurggreep van Kaa gaan zij een zorgeloze tijd tegemoet. Er is een vriendschap tussen Mowgli en Baloo ontstaan. Wanneer Bagheera Mowgli terugvindt legt hij aan Baloo uit dat Mowgli gevaar loopt. Baloo beseft dat Mowgli door moet gaan met zijn tocht. Mowgli wil echter niet weg, waardoor Baloo besluit te doen alsof hij Mowgli niet meer in zijn buurt wil. Het fragment bevat het gesprek dat volgt tussen Baloo en Mowgli. Baloo wordt gepresenteerd als vriend van Mowgli.

In het fragment worden *secondary internal* en *external cues* gegeven. Baloo is in het bezit van een menselijke stem. De vriendschap tussen mens en beer, een external cue, stimuleert de perceptie van *personhood* bij het *nonhuman* personage. Tevens zijn er typisch menselijke eigenschappen te herkennen in Baloo. De beer zucht en stottert bijvoorbeeld tijdens de dialoog. Er is ook sprake van taalgebruik dat menselijkheid suggereert. Dit blijkt bijvoorbeeld door de woorden “do I have to spell this out?”. Deze woorden wijzen de toeschouwer op de menselijke capaciteit om te lezen en te schrijven. Deze *secondary internal cue* duidt op *personhood*. Concluderend wordt de toeschouwer in dit fragment in staat gesteld Baloo als *non-human person* te herkennen, waardoor *recognition* mogelijk is.

In het fragment is sprake van *spatio-temporal attachment* omdat de camera Baloo volgt. De beer kijkt aan het begin van het fragment bijvoorbeeld eerst op een afstand naar Mowgli en volgt Baloo als hij Mowgli benadert. Hiernaast is er gebruik gemaakt van eye-level cameravoering. Door *secondary internal cues* zoals de zuchten van Baloo, krijgt de toeschouwer *subjective access* tot de gevoelens van Baloo. Baloo laat ook een aantal keer zijn hoofd hangen wat lichamelijk duidt op teleurstelling. Dit is bijvoorbeeld te zien in shot 9. De beer wil Mowgli niet kwetsen. Deze uitingen worden door middel van kadering en droevige muziek benadrukt.



Shot 9: Baloo neemt diepe zucht, zijn houding bevestigt de teleurstelling.

Hoewel Baloo in de dialoog gemene dingen zegt als “I don’t want you around anymore” wordt toch positieve *allegiance* gestimuleerd. Door de fysieke weerstand die blijkt uit het gezucht en gestotter van Baloo blijkt namelijk dat Baloo deze woorden niet meent. Eerder in de sequentie is duidelijk geworden dat Baloo afstand wil nemen van Mowgli zodat hij naar veiligheid kan worden gebracht. Baloo maakt hier de onbaatzuchtige beslissing om de toekomst van Mowgli voorop te stellen, in plaats van een zorgeloos bestaan met veel honing. Hierdoor wordt een positieve evaluatie gestimuleerd omdat de beer, ook al is Mowgli hier nog niet van bewust, de doelen van de protagonist ondersteunt. Mowgli heeft bovendien aangegeven dat hij Baloo ziet als vriend ziet. Hier is dus sprake van een *secondary external cue* die bijdraagt aan een positieve waardering van het dierlijke personage.

Conclusie

Uit de analyse is gebleken dat de toeschouwer op verschillende manieren wordt aangespoord tot *engagement* met de dieren in The Jungle Book.

Ten eerste wordt *recognition* mogelijk gemaakt door het geven van *cues of non-personhood*. De toeschouwer wordt hierdoor in staat gesteld een construct te vormen van de personages. Dit uit zich in *secondary internal cues* in de vorm van een menselijke stem en in de vorm van voice-overs. Tevens worden er *secondary external cues* gegeven door het gebruik van een menselijke protagonist die de dieren erkent als moeder, vader, voogd, vriend of vijand. Tevens beschikken de dieren over typisch menselijke eigenschappen, zoals taalgebruik. Deze eigenschappen worden bijvoorbeeld op de kijker overgebracht door middel van technieken als cameravoering. Akela wordt bijvoorbeeld getoond met een lichtelijk omhoog gekantelde camera waardoor zijn leidinggevende karakter wordt getoond.

Om het *alignment* proces te stimuleren worden verschillende technieken ingezet. Ten eerste wordt *spatio-temporal attachment* mogelijk gemaakt doordat de behandelde personages gevolgd worden in de vertelling. Dit gebeurt door middel van camerabeweging en cameravoering. Er worden close-ups getoond van de personages waardoor de nadruk op emotionele respons wordt gelegd. Tevens krijgt de toeschouwer *subjective access* tot de personages. De toeschouwer is in staat informatie over de gevoelens te verkrijgen door de voice-over dialoog. Ook met behulp van montage wordt bij personages een emotionele respons gesuggereerd terwijl dit niet altijd zichtbaar is in de dierlijke gezichten. Er is dus sprake van een Kuleshov effect. Mowgli, het menselijke personage, lijkt vaak te worden ingezet als referentiekader. De toeschouwer is in staat de emotionele respons bij het menselijke personage te herkennen, waardoor de perceptie van emotie bij de dierlijke personages wordt gestuurd. Naast montage wordt ook vaak muziek ingezet om een bepaalde sfeer te creëren. Hiernaast speelt de setting ook een rol. Dit blijkt bijvoorbeeld in de fragmenten van Raksha en Bagheera. De regenachtige donkere setting stuurt de toeschouwer om de situatie van Raksha als verdrietig te aanschouwen wanneer Mowgli en Raksha afscheid nemen van elkaar. De mystieke nacht in maanlicht versterkt de perceptie dat er een magisch moment plaatsvindt wanneer de panter, Bagheera, en de peuter elkaar voor het

eerst ontmoeten. In de fragmenten van Bagheera en Raksha lijkt *alignment* meer te worden gestimuleerd dan bij de andere dieren. Hierdoor wordt duidelijk dat deze twee dierlijke personages veel betekenen voor de protagonist.

Om de toeschouwer in staat te stellen een oordeel te vormen over een dierlijk personage staat diens relatie tot Mowgli centraal. Door de uitingen van Mowgli wordt de toeschouwer in staat gesteld een oordeel te vormen over een dierlijk personage. Dit worden ook wel *secondary external cues* genoemd. Er is vaak sprake van een stimulering van positieve *allegiance*. Alleen in het geval van Shere Kahn wordt er negatieve *allegiance* gestimuleerd. Dit gebeurt niet alleen doordat hij de doelen van de protagonist in de weg staat, maar ook door zijn interactie met de andere dieren. Het vluchtgedrag van andere dieren versterkt de negatieve associatie met de tijger. Een interessante observatie is dat er meer *primary cues*, zoals gegrom, worden gegeven bij Shere Kahn in vergelijking met de vier andere personages. Er kan hierdoor worden beredeneerd dat Shere Kahn als vijand dichter bij zijn natuurlijke gedrag staat dan de andere personages.

In het onderzoek is dus gebleken dat er verschillende technieken worden ingezet om de dieren menselijke eigenschappen toe te kennen waardoor de dieren qua uiterlijk dierlijk zijn, maar qua handelen menselijk. Door de menselijke eigenschappen is identificatie tussen toeschouwer en personage mogelijk. Een antropomorfische bril lijkt dus van belang om *engagement* met dierlijke personages mogelijk te maken. Het is echter aan de filmmakers van Disney om zich bewust te zijn van deze menselijke representatie van dieren. Zoals in de inleiding al werd benoemd claimt Disney de realiteit te willen simuleren, maar dit gebeurt maar tot zekere hoogte. Disney lijkt op het eerste gezicht de dieren in hun waarde te laten door ze in hun natuurgetrouwe uiterlijk en habitat te representeren, maar hun rol als 'menselijke' personages in het verhaal van Kipling staat daar lijnrecht tegenover.

Het onderzoek heeft beperkingen omdat de analyse is opgedeeld per personage. Deze afbakening kan als gevolg hebben dat de analyse oppervlakkig is in vergelijking met een analyse van meerdere dierlijke personages. In verband met de omvang van het onderzoek is het echter lastig gebleken om meer personages erbij te betrekken. Een interessante keuze voor een vervolgonderzoek is te onderzoeken of er duidelijke verschillen zijn tussen representatie van

dierlijke personages die gekoppeld zijn aan een menselijk personage en dierlijke personages die niet gekoppeld zijn aan een menselijk personage.

Bibliografie

Bates, Joseph. "The role of emotion in believable agents." *Communications of the ACM* 37, no. 7 (1994): 122-125.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 9th ed. New York: McGraw-Hill, 2010.

Chan, Alvin A. Y.-H. "Anthropomorphism as a conservation tool." *Biodiversity and Conservation* 21, no. 7 (June 2012): 1889-892. doi:10.1007/s10531-012-0367-2.

Eder, Jens, Fotis Jannidis, and Ralf Schneider. *Characters in Fictional Worlds Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin: De Gruyter, 2016.

Epley, Nicholas, Adam Waytz, and John T. Cacioppo. "On seeing human: A three-factor theory of anthropomorphism." *Psychological Review* 114, no. 4 (2007): 864-86. doi:10.1037/0033-295x.114.4.864.

Gibbs, John. *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflower, 2007.

Grodal, Torben. "Moving pictures: A new theory of film genres, feelings, and cognition." (1999).

Kipling, Rudyard. *The Jungle Book*. London: Macmillan, 1894.

Lee, Newton, and Krystina Madej. *Disney Stories: Getting to Digital*. New York: Springer, 2012.

Lockwood, Randall. "Anthropomorphism is not a Four-Letter Word." *Advances in Animal Welfare Science*, 1985, 185-99.

Porter, Pete. "Engaging the Animal in the Moving Image." *Society & Animals* 14, no. 4 (2006): 399-416.

Rushton, Richard en Gary Bettinson. *What is Film Theory? An Introduction to Temporary Debates*. Berkshire: Open University Press, 2010.

Smith, Murray. "Altered states: character and emotional response in the cinema." *Cinema Journal* 33, no. 4 (1994): 34-56.

Smith, Murray. *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Thomas, F. and Johnston, O. *Disney Animation: The Illusion of Life*. Abbeville Press, New York, 1981.

Zakarin, Jordan. "How VFX Artists Made the Jungle Look Real." Inverse. April 15, 2016. Accessed April 07, 2017. <https://www.inverse.com/article/14351-how-the-jungle-book-made-its-animals-look-so-real-with-groundbreaking-vfx>.

Bijlagen

1. Plot

Het verhaal vangt aan met een voice-over van het personage Bagheera. Hij introduceert het verhaal van Mowgli. Er worden beelden getoond van de Jungle. Mowgli is opgegroeid bij de wolven. Zij beschouwen Mowgli als onderdeel van de wolvenroedel.

Er ontstaat een droogte in de jungle. Bij de rivier is een rots in het water. Zodra het water laag genoeg staat en de rots hierdoor zichtbaar wordt, is de wet van de jungle van kracht. Wanneer de rots zichtbaar is mag er niet gejaagd worden bij de rivier waardoor dieren veilig water kunnen drinken. Shere Kahn is ook te vinden bij de rivier. Hij bedreigt de wolven en Mowgli. Volgens hem zijn mensen verboden in de jungle. Mowgli is nu jong, maar zal opgroeien tot een volwassen man.

De regen keert terug. De rots is weer onder het water verdwenen. Dit betekent dat Mowgli en de wolven gevaar lopen. Mowgli beseft dit en besluit dat hij uit zichzelf weg gaat. Hij neemt afscheid van de wolven, maar vooral van Raksha. Samen met Bagheera vertrekt hij. Bagheera zal hem terugbrengen naar het mensenvolk.

Mowgli is samen met Bagheera op weg naar de mensen, maar ze worden onderschept door Shere Kahn. Er volgt een gevecht tussen Bagheera en Shere Kahn waardoor Mowgli een kans ziet om te ontsnappen. Mowgli gaat nu zonder Bagheera verder.

Shere Kahn arriveert weer bij de wolven. Akela zegt dat Mowgli is vertrokken dus dat er geen reden is voor een geschil. Shere Kahn reageert hier echter op door Akela te doden waardoor blijkt dat Shere Kahn de wet van de jungle niet respecteert, maar Mowgli wil doden uit eigenbelang.

Mowgli zet zijn tocht alleen voort. Kaa de slang komt op zijn pad. Ze hypnotiseert hem terwijl ze hem in haar wurggreep heeft. Terwijl Mowgli in deze greep gevangen zit, vertelt Kaa een verhaal. Kaa vertelt hoe Shere Kahn de vader van Mowgli heeft gedood. De vader van Mowgli heeft volgens Kaa uit zelfverdediging Shere Kahn verminkt met een vuurfakkel. Het vuur noemt zij *the red flower*. Shere Kahn vlucht hierna en laat de jonge Mowgli achter in de rots. Bagheera

vindt de peuter buiten. Kaa's verhaal loopt ten einde. Mowgli wordt door een beer uit de greep van Kaa gered.

De redder blijkt Baloo te zijn. Baloo gebruikt vervolgens Mowgli om aan honing te komen dat bovenaan een rots hangt. Mowgli kan met zijn slimme 'mensentricjes' hierbij komen. Hierna volgt een zorgeloze tijd met veel honing, *bare necessities* en vriendschap.

Bagheera vindt eindelijk Mowgli terug. Hij legt aan Baloo uit dat ei niet zomaar een tijger op Mowgli jaagt, maar dat dit Shere Kahn is. Baloo beseft hierdoor dat Mowgli echt in gevaar is. Baloo doet net alsof er tussen Mowgli en Baloo nooit een vriendschap is ontstaan zodat Mowgli naar de mensen wil gaan.

Voordat Mowgli de kans krijgt om de tocht naar de mensen voort te zetten wordt hij meegenomen door een stel apen. Mowgli wordt ontvoerd voor King Louis, een orang-oetan die wil dat Mowgli hem leert mens te zijn. Baloo en Bagheera redden Mowgli uiteindelijk, maar Mowgli is via King Louis te weten te komen dat Shere Kahn Akela heeft gedood. Hierdoor besluit Mowgli terug te keren om de confrontatie aan te gaan met Shere Kahn.

Mowgli haalt een vuurfakkel uit het mensendorp en rent ermee door het bos. Onderweg vatten bladeren vlam waardoor een bosbrand ontstaat. Mowgli confronteert Shere Kahn met de fakkel. Baloo probeert Mowgli te helpen door het gevecht aan te gaan met Shere Kahn, maar raakt bewusteloos. Mowgli vlucht de bomen in. Shere Kahn gaat hem achterna. Onder de bomen is een zee van vuur te zien. Mowgli zorgt ervoor dat Shere Kahn achter hem aan gaat zodat de tijger op een dode tak springt. Dit gebeurt inderdaad en Shere Kahn valt in de zee van vuur. Hiermee komt het conflict ten einde.

De film sluit af met beelden van de wolven. Raksha is nu de alfa van de wolvenroedel. Mowgli en Bagheera liggen samen op een tak in een boom. Baloo komt erbij zitten. De film eindigt een shot van het drietal in de boom. Het shot loopt over in een illustratie wat een knipoog is naar het oorspronkelijke boek van Rudyard Kipling.

Eindshot



Illustratie



2. Sequentie analyse

Sequentie (tijd/duur)	Gebeurtenissen	Functie binnen narratief
1: Introductie 0:00:00-0:05:15	<ul style="list-style-type: none">▪ Introductie verhaal door voice-over Bagheera, ondersteund door beelden Jungle▪ Achtervolging tussen Bagheera en Mowgli▪ Introductie wolven, met name Akela en Raksha	Introductie: Mowgli als protagonist
2: De droogte 0:05:15-0:12:40	<ul style="list-style-type: none">▪ Voice-over Bagheera over droogte.▪ 'Peacerock' zichtbaar, dus jagen verboden.▪ Shere Kahn bedreigt Mowgli en de wolven.▪ Akela beschermt Mowgli	Foreshadowing: kennis van loerend gevaar
3: De regen 0:12:40-0:16:34	<ul style="list-style-type: none">▪ De regen keert terug▪ Mowgli beseft dat hij een bedreiging vormt voor de wolven▪ Mowgli neemt afscheid van Raksha	Transitie
4: De tocht 0:16:34-0:35:05	<ul style="list-style-type: none">▪ Mowgli vertrekt met Bagheera richting het mensendorp▪ Shere Kahn onderschept ze▪ Mowgli en Bagheera worden gescheiden van elkaar▪ Kaa's verhaal over vondst Mowgli	Opbouw

Sequentie	Gebeurtenissen	Functie binnen narratief
5: Het zorgeloze leven 0:35:05-0:51:43	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Baloo redt Mowgli van Kaa de slang. ▪ Baloo en Mowgli leven samen luizenleventje ▪ Er ontstaat een vriendschap tussen Baloo en Mowgli ▪ Bagheera ontdekt Baloo en Mowgli. 	Stagnatie/rust
6: De ontvoering 0:51:43-1:16:49	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Bagheera vertelt Baloo dat Shere Kahn op Mowgli jaagt. ▪ Baloo beseft gevaar en probeert Mowgli weg te stoten zodat hij naar de mensen gaat. ▪ Mowgli wordt ontvoerd door apen. ▪ Mowgli komt erachter dat Shere Kahn Akela heeft gedood. 	Opbouw
7: De strijd 1:16:49-1:33:27	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mowgli confronteert Shere Kahn ▪ Strijd tussen Mowgli en Shere Kahn ▪ Shere Kahn valt in vuur van zee 	Climax
8: Afsluiting 1:33:27-1:35:55	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mowgli terug bij wolven ▪ Samen met Bagheera en Baloo 	Afwikkeling

3. Fragmenten

Tijd/duur	Gebeurtenissen	Personage(s)
Fragment 1 0:8:13-0:12:17	Dieren drinken water bij de poel. Shere Kahn bedreigt Mowgli en de Wolven.	Akela, Shere Kahn
Fragment 2 0:14:40-0:16:23	Mowgli neemt afscheid van Raksha.	Raksha
Fragment 3 0:33:28-0:34:10	De slang Kaa vertelt Mowgli hoe Shere Kahn zijn vader heeft gedood. Vervolgens vertelt ze hoe Bagheera de peuter heeft gevonden.	Bagheera
Fragment 4: 0:58:00-0:59:50	Omdat Mowgli gevaar loopt, probeert Baloo Mowgli zo ver te krijgen om door te gaan met zijn tocht naar de mensen. Mowgli wil graag blijven. Hierdoor doet Baloo net alsof hij Mowgli niet meer in zijn buurt wil.	Baloo

4. Shotlist en Dialoog

Sequentie: De droogte
Fragment: Akela en Shere Kahn

Shot 1



Dialoog

Shot 2



[Zwijn knort in vragende vorm]

Shot 3



[neushoorn maakt geluid]

Shot 4



Grootoorspringmuizen: Weird, that's weird, weird, that's weird

Shot 5



[slang sist]

Shot 6



Akela *[toon is streng]*: Mowgli?

Shot 7



Shot 8



Shot 9



Akela: What was the rule about your tricks?

Shot 10



Mowgli: It's not the wolf-way...

Akela: No more tricks.

Shot 11



Akela: Chin up little one, we'll make you a fine wolf yet.

Shot 12



Shot 13



Gray: What about me? Am I gonna be a fine wolf? Look at me howl! *[howls]*

Shot 14



Akela: In some packs the runt gets eaten.

Shot 15



[Gray piept]

Shot 16



[Mowgli lacht]

Shot 17



[Geluid aasgieren]

Shot 18



[Geluid aasgieren]

Shot 19



[Geluid aasgieren en dreigende muziek]

Shot 20



[Geluid aasgieren en dreigende muziek]

Shot 21



[Geluid aasgieren en dreigende muziek]

Shot 22



[Geluid aasgieren en dreigende muziek]

Shot 23



Akela: Mowgli, behinde me!

[Dreigende muziek]

Shot 24



[Dreigende muziek]

Shot 25



Akela: Don't leave my sight.

[Dreigende muziek]

Shot 26



[Dreigende muziek]

Shot 27



[Dreigende muziek]

Shot 28



[Dreigende muziek]

Shot 29



[Dreigende muziek]

Shot 30



[Dreigende muziek]

Shot 31



[Grom Shere Kahn en dreigende muziek]

Shot 32



[Dreigende muziek]

Shot 33



[Dreigende muziek en geluid van vluchtende dieren]

Shot 34



[Grom Shere Kahn en dreigende muziek]

Shot 35



[Dreigende muziek]

Shot 36



Shere Kahn: Everyone comes to peace-rock, so many smells to catch up on.

[Dreigende muziek]

Shot 37



[Vluchtende dieren en dreigende muziek]

Shot 38



[Dreigende muziek]

Shot 39



Shere Kahn: But, um...

[Dreigende muziek]

Shot 40



I can't help but notice...

[Dreigende muziek]

Shot 41



There is this strange odor today. What is it, this scent that I'm on?

[Dreigende muziek]

Shot 42



I almost...

[Dreigende muziek]

Shot 43



I almost think it was some kind of...

[Dreigende muziek]

Shot 44



Man-cub.

[Dreigende muziek]

Shot 45



[Dreigende muziek]

Shot 46



Akela: Mowgli belongs to my pack,
Shere Kahn.

[Dreigende muziek]

Shot 47



Shere Kahn: Mowgli? They've given it a
name. When was it we came to adopt
man into the Jungle?

[Dreigende muziek]

Shot 48



Akela: He's just a cub.

[Dreigende muziek]

Shot 49



Shere Kahn: Does my face not remind
you of what a grown man can do?

[Dreigende muziek en grom]

Shot 50



[Dreigende muziek]

Shot 51



[Dreigende muziek]

Shot 52



Shere Kahn: Shift your hunting ground for a few years... and everyone forgets how the Law works. Well, let me remind you...

[Dreigende muziek]

Shot 53



A man-cub becomes man...

[Dreigende muziek]

Shot 54



And man is forbidden!
[Luide grom]

[Dreigende muziek]

Shot 55



[Wolven grommen]

Raksha: What do you know about law.
Akela: Raksha...

[Dreigende muziek]

Shot 56



Raksha: Hunting for pleasure. Killing for power.

[Dreigende muziek]

Shot 57



Raksha: You've never known Law. The cub is mine!

[Dreigende muziek]

Shot 58



Raksha: Mine to me. So, go back to where you came from, you burned beast!

[Dreigende muziek]

Shot 59



[Shere Kahn gromt en Dreigende muziek]

Shot 60



Akela: The tiger knows who rules this part of the Jungle.

[Dreigende muziek]

Shot 61



Akela: I'm sure he doesn't mean to come here and make threats...

[Dreigende muziek]

Shot 62



Akela: Especially during a Water Truce.

[Dreigende muziek]

Shot 63



[Dreigende muziek]

Shot 64



[Dreigende muziek en grom Shere Kahn]

Shot 65



[Dreigende muziek]

Shot 66



[Dreigende muziek]

Shot 67



Shere Kahn: No, I'm deeply respectful of these Laws that keep us safe. So, here's my promise.

[Dreigende muziek]

Shot 68



Shere Kahn: Nothing lasts forever. The rains will return and the river will rise...

[Dreigende muziek]

Shot 69



And when this rock disappears, that Truce will end.

[Dreigende muziek]

Shot 70



Shere Kahn: You want to protect him,
fine...

[Dreigende muziek]

Shot 71



But ask yourselves

[Dreigende muziek]

Shot 72



How many lives is a man-cub worth?

[Dreigende muziek]

Sequentie: De regen
Fragment: Raksha

Shot 1



Shot 2



Shot 3



Shot 4



Dialog

Mowgli: I'm leaving.

Mowgli: I don't want to see anyone get hurt.

Shot 5



Raksha: Mowgli, Go back to the den!

Shot 6



Wolf: A man-cub belongs with men

Shot 7



Raksha: We raised him as one of our own!

Shot 8



Shot 9



Wolf: He'll have the boy either way.

Shot 10



Bagheera: Akela

Shot 11



Bagheera: Maybe I can be of help. The Boy is right. Maybe it's time he found another people.

Shot 12



Raksha: No!

Shot 13



Bagheera: I'm the one that brought him to you, and now I'll return him to where he belongs.

Shot 14



Raksha: I won't let you.

Shot 15



Shot 16



Raksha: He's my cub!

Shot 17



Akela: We knew this day would come.

Shot 18



Raksha: We are the only family he's ever known!

Akela: Raksha...

Shot 19



...It's the only place he'll be safe.

Shot 20



Shot 21



Shot 22



Shot 23



Mowgli: It's okay ami, I won't go far!

Shot 24



...I'll come back and visit.

Shot 25



Raksha: Never forget this: you're mine,
mine too me...

Shot 26



... No matter where you go, or what
they may call you. You will always...

Shot 27



...be my son

Shot 28



*[Droevige muziek tot eindshot
fragment]*

Shot 29



Shot 30



Shot 31



Shot 32



Shot 33



Shot 34



Shot 35



Shot 36



Sequentie: De tocht
Fragment: Bagheera

Shot 1



Shot 2



Shot 3



Shot 4



Dialogoog

[Dialogoog voor aanvang fragment Kaa over Shere Kahn: he didn't notice the cub he left behind]

Kaa: and that cub...
[Start vredige muziek op de achtergrond]

...was you

Shot 5



Shot 6



Shot 7



Shot 8



Shot 9



Shot 10



Shot 11



Shot 12



Shot 13



Shot 14



... the panther found you

Shot 15



Shot 16



Shot 17



Shot 18



[Vredige muziek komt ten einde]

Sequentie: Het zorgeloze leven
Fragment: Baloo

Shot 1



Shot 2



Shot 3



Shot 4



Dialogoog

[Gedurende het gehele fragment geluid van vogels in de jungle]

[Geluid van Mowgli die zichzelf wast]

[Voetstappen Baloo]

Baloo: Hey Kid.

Mowgli: Hey

Shot 5



Baloo: That was pretty cool what you did back there!

Shot 6



Mowgli: Bagheera didn't think so...

Baloo: Oh no! I talked to him, he was very impressed.

Mowgli: He was?

Baloo: We both were, yeah!

Shot 7



Baloo: I-I've never seen anyone get that close to an elephant before.

Shot 8



Shot 9



[Baloo zucht diep]

Baloo: So listen kid, I gotta talk to you about something.

Mowgli: What do you want to talk about?

Shot 10



Baloo: Well, you know, I've been thinking, now that your friend has shown up... maybe it's time for you two

Shot 11



...to just mosey along.

Shot 12



[Start droevige muziek]

Baloo: You know, now it's winter, and, and it's really time for you to go

Shot 13



[Droevige muziek]

Shot 14



Mowgli: But I want to stay here with you!

[Droevige muziek]

Shot 14



[Droevige muziek]

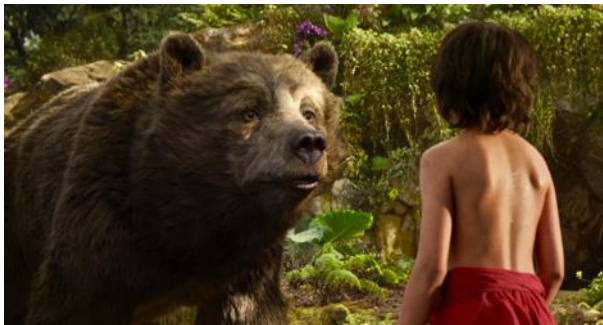
Shot 15



Mowgli: We're buddies, aren't we?

[Droevige muziek]

Shot 16



Baloo: Huh? No, we were never friends. I-I certainly never thought of you as my friend.

[Droevige muziek]

Shot 17



Baloo: I mean you helped me get...

[Droevige muziek]

Shot 18



...Honey and I don't really need you anymore, but...

Oh eh, do I have to spell this out?

[Droevige muziek]

Shot 19



[Droevige muziek]

Shot 20



Baloo: I don't want you around anymore!

[Droevige muziek]

Shot 21



[Droevige muziek]

Shot 22



[Diepe zucht Baloo]

[Droevige muziek]

Shot 23



[Droevige muziek]

Shot 24



[Droevige muziek]

Shot 25



Baloo: well, I did it...

[Droevige muziek]

Shot 26



And that's about the hardest thing I've ever done.

[Droevige muziek]

Shot 27



Bagheera: I know.

[Droevige muziek]