

GIBRAN IN THE PROPHET

Analyse van de Functie van Poezie in een Adaptatie van Gibrans Beroemde Werk

Jasper van Ham

5488540

Media en Cultuur

Dr. Clara Pafort-Overduin

ME3V15026

Jaar 3, blok 2

09-07-2017

Inhoudsopgave

1. Samenvatting	p. 3
2. Aanleiding	p. 4
3. Wetenschappelijke positionering	p. 5
4. Toelichting THE PROPHET	p. 6
5. Hoofdvraag en deelvragen	p. 8
6. Aanpak	p. 9
7. Narratieve structuur in THE PROPHET: theoretisch kader	p. 10
8. Narratieve structuur in THE PROPHET: analyse	p. 11
9. Inhoudelijke relatie tussen de gedichten en het hoofdverhaal: theoretisch kader	p. 14
10. Inhoudelijke relatie tussen de gedichten en het hoofdverhaal: analyse	p. 14
11. Animatie en stijl: theoretisch kader	p. 16
12. Animatie en stijl: analyse	p. 17
13. Conclusie	p. 21
14. Bibliografie	p. 23
15. Bijlagen	p. 24

Samenvatting

In mijn scriptie zal ik de film THE PROPHET onderzoeken.¹ Deze animatiefilm is gebaseerd op het werk *The Prophet* van Khalil Gibran.² De film is een raamvertelling, waarin acht geanimeerde gedichten van Gibran een plaats krijgen. Ik zal de film onderzoeken door middel van een neo-formalistische analyse, een benadering zonder vastgestelde methode, waarmee vorm geanalyseerd wordt. Ik onderzoek hoe de gedichten in het hoofdverhaal functioneren, en doe dit op het niveau van narratieve structuur, inhoud, en animatie. De gedichten en het hoofdverhaal zijn op elk niveau met elkaar verbonden, maar de manier waarop de gedichten functioneren in het hoofdverhaal verschilt per niveau. De gedichten functioneren als een centraal thema in de narratieve structuur, functioneren als illustratie van Mustafas gedachtegoed op het niveau van de inhoud, en leggen de focus op de gedichten door artistieke motivatie wat betreft de animatie. Zo blijkt dat de gedichten niet één simpele functie hebben in het hoofdverhaal, maar dat de relatie dieper gaat dan dat, en dat een neo-formalistische analyse meer inzicht kan geven in deze film dan een analyse van alleen betekenis opgeleverd zou hebben.

¹ THE PROPHET, directed by Roger Allers (2014).

² Sinds de publicatie in 1923 is dit boek nooit out-of-print geweest. Het is in meer dan 50 talen uitgebracht, en is tientallen miljoenen keren over de toonbank gegaan, ondanks de slechte ontvangst door critici. Het verhaal in Gibrans boek is een stuk beknopter dan het verhaal in de film. Het boek bestaat voornamelijk uit de gedichten die de hoofdpersoon vertelt, en geeft weinig context. <http://www.bbc.com/news/magazine-17997163>.

Aanleiding

In mijn scriptie ga ik de animatiefilm THE PROPHET onderzoeken.³ Deze film is gebaseerd op het werk *The Prophet* van Khalil Gibran.⁴ De film is een raamvertelling, waarin acht geanimeerde gedichten van Gibran een plaats krijgen. THE PROPHET gaat over Mustafa, een dichter, die op zijn weg naar de haven wijze lessen vertelt aan mensen die hij tegenkomt. Elk van deze lessen is een gedicht, dat verteld wordt door middel van een voice-over of zang, samen met animatie. Deze animaties zijn gemaakt door onafhankelijke animators die benaderd zijn door regisseur Roger Allers. De animators waren vrij om zelf een animatie te maken die aansluit bij het gedicht, waardoor gedurende de film meerdere stijlen, technieken, en visies voorbijkomen. Het hoofdverhaal is geanimeerd in een moderne, conventionele stijl, met een mix van 2d en 3d vergelijkbaar met technieken die gebruikt worden in TARZAN en THE LEGEND OF KORRA.⁵ De gedichten zijn daarentegen geanimeerd in stijlen die elk de vrijheid van de animators laten zien. De animators kregen deze vrijheid volgens Roger Allers omdat poëzie door iedereen anders geïnterpreteerd kan worden, en de makers dit wilden laten zien in de film.⁶

Veel critici zijn lovend over de gedichten in de film, maar doen het hoofdverhaal af als “a little too cartoony for their own good,” en “leav[ing] something to be desired.”⁷ Deze critici maken een duidelijk onderscheid tussen de gedichten en het hoofdverhaal. Deze twee schijnbaar losstaande onderdelen zijn samengebracht in één film, door middel van een raamvertelling. Dit maakte dat ik me wilde verdiepen in de wijze waarop deze raamvertelling door Allers is gemaakt om de gedichten een plaats in de film te geven, en hoe deze onderdelen samenwerken. Ook de animatie van de gedichten is een interessant onderzoeksobject, omdat ze zo’n onderscheidende stijl hebben, maar toch deel uit maken van een geheel.

³ THE PROPHET, directed by Roger Allers (2014).

⁴ Sinds de publicatie in 1923 is dit boek nooit out-of-print geweest. Het is in meer dan 50 talen uitgebracht, en is tientallen miljoenen keren over de toonbank gegaan, ondanks de slechte ontvangst door critici. Het verhaal in Gibrans boek is een stuk beknopter dan het verhaal in de film. Het boek bestaat voornamelijk uit de gedichten die de hoofdpersoon vertelt, en geeft weinig context. <http://www.bbc.com/news/magazine-17997163>.

⁵ <http://www.ew.com/article/1999/07/09/tarzan-changes-face-animation>.

<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/legend-korra-creators-5-things-312068>.

⁶ Discussion with Filmmaker Roger Allers at New York Film Academy, <https://www.youtube.com/watch?v=YB2kdTKjhuc&list=WL&index=22>.

⁷ <http://www.rogerebert.com/reviews/kahlil-gibrans-the-prophet-2015>

<http://variety.com/2015/film/festivals/film-review-kahlil-gibrans-the-prophet-1201457578/>

Wetenschappelijke positionering

Vanzelfsprekend zijn er verschillende manieren om films te analyseren, maar filmwetenschappers verschillen van mening over de waarde van deze methodes en werkwijzen. David Bordwell zet zich af tegen wat hij de “Grand Theory” noemt, waaronder Lacaniaanse psychoanalyse en Marxisme.⁸ Hij stelt dat bij interpretatief onderzoek vanuit deze theorieën claims worden gemaakt die niet weerlegd kunnen worden: “interpretive critics constantly ignore the theoretical precept that empirical claims should be open to counterexample.”⁹ Kristin Thompson is het met Bordwell eens dat door het gebruiken van in theorieën van tevoren vastgestelde betekenissen het onderzoek weinig zegt over de film zelf, maar dat “the film becomes an occasion for the critic to explore a theory’s semantic implications and affinities.”¹⁰ Thompson voegt daar aan toe dat films vaak gekozen worden omdat ze bij de methode passen, wat ervoor zorgt dat “our approach becomes perpetually self-confirming.”¹¹ Ook wordt in deze theorieën weinig aandacht besteed aan vorm en stijl.¹²

Bordwell en Thompson bieden een alternatief in de vorm van historical poetics, waar neo-formalism onder valt. Waar historical poetics zich afvraagt volgens welke principes films geconstrueerd zijn, en hoe en wanneer deze principes zijn ontstaan, focust neo-formalisme zich alleen op het eerste.¹³ Ik zal hier focussen op het neo-formalisme, omdat deze benadering aansluit bij mijn onderzoek. In *Breaking the Glass Armor* legt Kristin Thompson uit waar het neo-formalisme voor staat en wat het is. Neo-formalisme is een esthetische aanpak voor het onderzoeken van films. “An aesthetic *approach*, then, as I am using the term here, refers to a set of assumptions about traits shared by different artworks, about procedures spectators go through in understanding all artworks, and about ways in which artworks relate to society.”¹⁴ Neo-formalisme is dus geen methode, die is specifiek wat betreft de stappen die worden genomen in een onderzoek, maar een benadering waarbij afhankelijk van de film een methode wordt geformuleerd. Thompson, en Bordwell met haar, zet zich af tegen een vooraf vastgestelde methode, omdat onderzoekers dan de neiging hebben films te onderzoeken die de

⁸ David Bordwell, “Historical Poetics of Cinema,” in *The Cinematic Text: Methods And Approaches*, ed. by R. Barton Palmer (New York: AMS Press, 1989), 85.

⁹ David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard, Harvard University Press, 1991), 251.

¹⁰ Idem, 258.

¹¹ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 4.

¹² Bordwell, *Making meaning*, 260.

¹³ Bordwell, “Historical Poetics of Cinema,” 371. Idem, 378-9.

¹⁴ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 3.

methode bevestigen.¹⁵ In plaats daarvan wil ze films onderzoeken omdat ze intrigerend zijn. “In other words, there is something about it which we cannot explain on the basis of our approach’s existing assumptions.”¹⁶

Op het neo-formalisme is ook weer kritiek geweest, onder andere van Jerry L. Salvaggio in *The Emergence of a New School of Criticism: Neo-Formalism*. Salvaggio meent dat, hoewel ook hij vindt dat er weinig naar vorm is gekeken, deze benadering “leads to criticism which is limited to stylistic analysis.”¹⁷ Bordwell en Thompson hebben op Salvaggio gereageerd in *Neoformalist Criticism: A Reply*. Hier stellen zij dat Salvaggio een onderscheid maakt tussen vorm en inhoud, terwijl de formalisten, waar Bordwell en Thompson zich op baseren, het idee van inhoud als afzonderlijke betekenis verwierpen, en vorm zien als “the sum total of the artworks internal systems - devices of the medium, narrative structures, meaning, style.”¹⁸ Betekenis is dus onderdeel van de vorm, en wordt daardoor, in tegenstelling tot wat Salvaggio beweert, niet over het hoofd gezien, maar wordt gezien als een van de verschillende interne systemen binnen een film.

Deze benadering zal ik ook in mijn onderzoek aanhouden. Zoals ik net al uitlegde is het bij een neo-formalistisch onderzoek belangrijk om eerst te kijken naar de film, en van daaruit een onderzoeksvraag te bedenken. Daarom volgt nu een samenvatting van het verhaal van THE PROPHEET, en een aantal kenmerken die opvallen.

Toelichting THE PROPHEET

THE PROPHEET gaat over de laatste dag van het huisarrest van Mustafa, een dichter en schilder die is opgesloten omdat de regering vindt dat zijn werk een opstand in de hand zou werken. Mustafa werd bewaakt door Halim, die verliefd is op Mustafa’s huishoudster, Kalima. Kalima’s man is overleden, en sindsdien praat haar jonge dochter, Almitra, niet meer. Op een dag volgt Almitra haar moeder naar haar werk, en leert Mustafa kennen. Dan komt een sergeant langs met nieuws, er ligt een schip in de haven, en Mustafa mag terug naar zijn vaderland. De sergeant en Halim escorteren Mustafa naar de haven, en onderweg vertelt Mustafa wijze lessen aan de bevolking, die laat blijken dat ze Mustafa in hoog aanzien

¹⁵ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 4.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Jerry L. Salvaggio, “The Emergence of a New School of Criticism: Neo-Formalism,” *Journal of the University Film Association* 33, no. 4 (1981): 45.

¹⁸ David Bordwell, and Kristin Thompson, “Neoformalist Criticism: A Reply,” *Journal of the University Film and Video Association* 34, no. 1 (1982): 65.

heeft staan. Eenmaal bij de haven blijkt dat Mustafa alleen mag vertrekken als hij afstand neemt van hetgeen hij geschreven heeft. Als hij dit weigert wordt hij opgesloten, en zal de volgende dag geëxecuteerd worden. Met hulp van Halim en Kalima klimt Almitra s nachts naar het raam van Mustafa's cel, en praat voor het eerst sinds de dood van haar vader. Mustafa vraagt haar om zijn werk te redden van de regering, en terwijl Halim de bewakers afleidt, gaan Almitra en haar moeder naar Mustafa's huis om zijn werk op te halen. In de ochtend wordt Mustafa doodgeschoten, maar zijn werk is gered van de regering.

Mustafa vertelt in de film in totaal acht gedichten als wijze lessen die bij de situatie passen. Zo vertelt hij het gedicht On Children tegen Almitra's moeder, Kamila, als zij klaagt dat ze haar dochter niet in bedwang kan houden, On Marriage op een bruiloft waar hij langskomt, en On Death wanneer het duidelijk is dat hij geëxecuteerd zal worden. Het uitgangspunt van de film is de poëzie van Gibran, en Roger Allers heeft het verhaal geschreven om de losse gedichten tot een geheel te maken.¹⁹ Van een aantal gedichten stond van tevoren al vast dat ze in de film gebruikt zouden worden, vanwege hun populariteit en bekendheid.²⁰ Dit betekent dat het verhaal om deze gedichten heen moest worden geschreven, om zo situaties te creëren waar de gedichten bij aansluiten. Omdat het omkaderende verhaal langer is geworden, zitten niet alle gedichten uit het boek in de film. Het hoofdverhaal duurt in totaal ook langer dan de gedichten bij elkaar, namelijk 55 van de 84 minuten.²¹

THE PROPHET is geregisseerd door Roger Allers, maar verschilt van zijn andere films, zoals THE LION KING, waar hij voor Disney aan heeft gewerkt. THE PROPHET is zonder studio gemaakt waardoor de productieomstandigheden anders zijn dan van de mainstream Hollywood animatiefilm. De animatie van het hoofdverhaal is dan ook niet gedaan door een eigen team van de makers, maar door een ingehuurde animatiestudio. De animatie bij de gedichten is geheel overgelaten aan onafhankelijke animators. Elk gedicht is door een andere animator, of een ander team animators, gemaakt. Ze waren bij het animeren van hun gedicht grotendeels vrij om hun eigen ideeën te ontwikkelen, waarvoor gekozen is omdat iedereen poëzie op een andere manier interpreteert.²² Ook wordt THE PROPHET op deze manier een "showcase of different approaches," wat betreft animatiestijlen.²³

¹⁹ Discussion with Filmmaker Roger Allers at New York Film Academy, <https://www.youtube.com/watch?v=YB2kdTKjhuc&list=WL&index=22>.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

Het animeren van verschillende delen in verschillende stijlen is ook in de Disneyfilm FANTASIA 2000 gedaan, maar waar die film uit een verzameling losstaande segmenten bestaat, heeft THE PROPHET een overkoepelende verhaallijn, het is een raamvertelling. Het plot is namelijk gemaakt om het ene geanimeerde gedicht aan het andere te verbinden.

Hoofdvraag en deelvragen

In deze film is het samenspel tussen de gedichten en het hoofdverhaal het meest opvallend. Mijn onderzoek zal zich daarom focussen op de manier waarop de gedichten van Gibran verwerkt zijn in THE PROPHET. Om dit te onderzoeken stel ik de volgende vraag:

Hoe functioneren de geanimeerde gedichten in het hoofdverhaal in THE PROPHET?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden moet ik naar verschillende aspecten van de film kijken. De gedichten zijn in de film verwerkt door middel van een raamvertelling, ik zal dus moeten kijken hoe er in het verhaal ruimte is gecreëerd voor geanimeerde gedichten. Ook zal ik onderzoeken welke rol de gedichten vervolgens spelen in het verhaal, dus hoe de gedichten het verhaal al dan niet voortstuwen, en gelinkt worden aan de andere gebeurtenissen in het verhaal. Tot slot zal ik de rol van stijl in de film onderzoeken, door naar de connectie van de stijl met de gedichten te kijken. Om dit te onderzoeken stel ik de volgende deelvragen.

Hoe worden de gedichten gemotiveerd in de structuur van het hoofdverhaal?

Hiermee wil ik onderzoeken wat voor structuur er is gebruikt om de gedichten en het hoofdverhaal samen in het geheel te passen.

Hoe verhouden de gedichten zich inhoudelijk tot het hoofdverhaal?

Hiermee wil ik onderzoeken wat voor rol de gedichten spelen in het hoofdverhaal, door bijvoorbeeld te kijken naar oorzaak-gevolgrelaties.

Hoe worden de verschillende stijlen van de animaties van de gedichten gemotiveerd?

Hiermee wil ik onderzoeken wat de rol is van de verschillende stijlen binnen deze film.

Aanpak

De structuur die in *THE PROPHEET* gebruikt wordt, wordt door Buckland “serial format,” ook wel episodisch narratief, genoemd.²⁴ Zijn theorie hierover ga ik dan ook gebruiken in mijn analyse, waarbij ik zal aangeven uit welke episodes de film bestaat. Een ander belangrijk concept dat ik zal gebruiken bij het analyseren van de narratieve structuur is *embedded narrative*. Dit houdt in dat een verhaal in een ander verhaal is ingebouwd, wat het geval is in deze film. De theorie van Genette is hierbij handig, omdat deze ingaat op de verschillende lagen binnen een vertelling.²⁵ De manier waarop het plot in zijn geheel is gestructureerd zal ik uitleggen met het begrip *serial format*.

Ik zal eerst een plotsegmentatie maken, om zo een beter beeld te krijgen van de structuur. In deze segmentatie zal ik aangeven welke segmenten gedichten zijn, om zo al een globaal beeld van de structuur te schetsen. In dezelfde tabel geef ik aan uit welke segmenten de episodes bestaan. Met behulp van de segmentatie zal ik vervolgens deze structuur analyseren, waarna ik mijn eerste deelvraag - hoe worden de gedichten gemotiveerd in de structuur van het hoofdverhaal? - zal beantwoorden.

Voor de inhoudelijke functie van de gedichten gebruik ik de concepten “free motif” en “bound motif.”²⁶ Bound motifs zijn belangrijk voor de voortgang van het verhaal, terwijl free motifs in zekere zin een vertraging van het verhaal zijn. Ook zijn deze concepten van belang bij het onderzoeken van oorzaak en gevolgrelaties. Om dit te onderzoeken zal ik een lijst met de bound en free motifs opstellen, waarmee ik mijn tweede deelvraag, -hoe verhouden de gedichten zich inhoudelijk tot het hoofdverhaal? - zal beantwoorden.

De manier waarop de animatie functioneert ga ik onderzoeken met behulp van het concept “parametric narration,” een manier van vertellen waarbij stilistische middelen niet worden ingezet om het plot te ondersteunen, maar een even grote rol spelen als het plot.²⁷ Ik zal hierbij focussen op de relatie tussen vorm en inhoud, en tussen de verschillende stijlen, omdat de exacte stijl die per gedicht gebruikt wordt niet relevant is voor het beantwoorden van mijn onderzoeksvraag. Aan de hand van

²⁴ Warren Buckland, “A close encounter with *Raiders of the Lost Ark*: notes on narrative aspects of the New Hollywood blockbuster,” in *Contemporary Hollywood Cinema*, ed. Steve Neale, and Murray Smith (London: Routledge, 1998), 171.

²⁵ Lucie Guillemette, and Cynthia Lévesque, “Narratology,” *Signo*, ed. Louis Hébert, (Rimouski, 2006). <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>.

²⁶ Boris Tomashevsky, “Thematics,” in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, trans. Lee T. Lemon, and Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), 61-98.

²⁷ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London: Routledge, 1985): 274.

voorbeelden uit de film zal ik met behulp van deze theorie tenslotte mijn laatste deelvraag- hoe worden de verschillende stijlen van de animaties van de gedichten gemotiveerd? -beantwoorden.

Narratieve structuur in THE PROPHET: theoretisch kader

Narrative embedding is een verteltechniek die door Mieke Bal en Eve Taylor gedefinieerd wordt door drie kenmerken. Het eerste kenmerk is insertion, het ene onderdeel is in het andere is gevoegd. Hierbij is het van belang dat er een overgang plaats vindt, want deze overgang maakt het een invoeging in plaats van twee losse delen. Het tweede kenmerk is subordination, de delen maken deel uit van een hiërarchie. Een stuk dialoog omgeven door dialoog van iemand anders is hiermee dus uitgesloten, omdat er geen sprake is van een hiërarchie. Van een hiërarchie is sprake “when a narrative object becomes the subject of the following level.”²⁸ Het object is hier dat wat verteld wordt, en het subject is de verteller. Het derde kenmerk is homogeneity, de delen moeten van gelijke klasse zijn. Omdat we in dit geval te maken hebben met film, wordt hier, net als bij tekst, automatisch aan voldaan. Het is namelijk een stuk verhaal dat embedded is in een ander stuk verhaal, en kan bijvoorbeeld geen schilderij in een verhaal zijn.²⁹ Het deel dat embedded is maakt onderdeel uit van een andere narratieve laag dan het deel waar het in zit. Genette onderscheidt drie narratieve lagen, namelijk de extradiegetische (ook wel nondiegetische) laag, de intradiegetische (ook wel diegetische) laag, en de metadiegetische laag.³⁰ Omdat mijn onderzoek over film gaat zal ik de theorie van Genette samen met de theorie van Bordwell en Thompson gebruiken. In *Film Art* schrijven Bordwell en Thompson dat “the total world of the story action is sometimes called the films diegesis.”³¹ Alles dat buiten deze wereld ligt is daarmee nondiegetisch, dit kan bijvoorbeeld een voice-over zijn, mits deze niet een personage uit de verhaalwereld is. Genette onderscheidt met metadiegesis nog een derde laag. Deze laag bestaat uit verhalen die binnen de diegesis verteld worden, embedded narratives dus. Als een personage in de verhaalwereld een verhaal vertelt, valt de handeling van het vertellen binnen de diegetische laag, maar het verhaal dat hij vertelt valt binnen de metadiegetische laag.³²

²⁸ Mieke Bal, “Notes on Narrative Embedding,” trans. Eve Tavor, *Poetics Today* 2, no. 2 (1981): 45, <http://www.jstor.org/stable/1772189>.

²⁹ Idem, 43-44.

³⁰ Guillemette, and Lévesque, “Narratology.”

³¹ David Bordwell, and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2010).

³² Guillemette, and Lévesque, “Narratology.”

Serial format, of episodic structuur, is een manier van verhalen vertellen die veel in B-films in de jaren 30 en 40 toegepast werd. Warren Buckland schrijft dat in een film gestructureerd volgens dit principe meerdere delen onderscheiden kunnen worden, die “relatively self-contained” zijn.³³ In deze structuur is het moeilijk om causale motivatie te herkennen, omdat de delen dus relatief los van elkaar staan. Er is echter wel een plotlijn die deze delen met elkaar verbindt. De delen creëren samen een “overarching pattern”, dat de episodes verbindt.³⁴ Zoals Buckland schrijft: “The point to make here is that this pattern transcends individual episodes, and is dependent for its very existence on the presence of a feature-length story.”³⁵

Deze twee narratieve technieken worden allebei ingezet in *THE PROPHET*, en in mijn analyse zal ik laten zien hoe deze gebruikt worden.

Narratieve structuur in *THE PROPHET*: analyse

Ik zal betogen dat de gedichten in *THE PROPHET* embedded zijn in het hoofdverhaal, door aan te tonen dat deze gedichten aan de voorwaarden voldoen die Bal en Taylor opgesteld hebben. Het kenmerk insertion is te herkennen bij de gedichten, ze zijn namelijk ingevoegd in de rest van de film. Dit komt doordat er een overgang plaats vindt tussen de gedichten en de rest van de film. Deze overgang wordt duidelijk door de verandering van de stijl van de animatie, en ook uit het taalgebruik van het personage Mustafa, die de gedichten vertelt, blijkt dat er een gedicht begint, er een overgang plaatsvindt, en er dus sprake is van insertion. Ook het tweede kenmerk, subordination, is terug te zien. Zoals gezegd kunnen we van een hiërarchie spreken “when a narrative object becomes the subject of the following level.”³⁶ Het object is hier dat wat verteld wordt, en het subject is de verteller. Mustafa is een narratief object, hij is deel van het verhaal dat de film vertelt. Op het moment dat Mustafa een gedicht begint te vertellen, wordt hij een narratief subject, een verteller, en is er sprake van een hiërarchie. Tot slot wordt ook aan het derde kenmerk, homogeneity, voldaan. De gedichten en het hoofdverhaal behoren tot dezelfde klasse, het zijn namelijk allebei stukken film.

Zoals ik eerder al schreef kunnen we meerdere narratieve lagen onderscheiden. Om aan te tonen hoe de structuur van *THE PROPHET* in elkaar zit, zal ik het eerste gedicht van de film onderzoeken

³³ Buckland, “A close encounter with Raiders of the Lost Ark,” 171

³⁴ Ibidem.

Idem, 172.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Bal, “Notes on Narrative Embedding,” 45.

aan de hand van Genettes theorie over deze narratieve lagen. Ik heb de film opgedeeld in segmenten, die terug te vinden zijn in de lijst in de bijlagen. Een nieuw segment begint telkens wanneer de locatie verandert, er een sprong in de tijd plaats vindt, een gedicht begint, of wanneer het onderwerp van een scène verandert. Hieronder staat een tabel met segment 10 tot en met 12, waarbij ik heb aangegeven in welke laag de actie zich bevindt.

	Segment 10	Segment 11	Segment 12
Diegetische laag	We zien interactie tussen Mustafa en Almitra...	vervolgens vertelt Mustafa een gedicht/wijze les. We horen alleen zijn stem...	waarna we weer terug zijn in Mustafas kamer, en het verhaal verdergaat.
Metadiegetische laag		en we zien vogels die verbeelden dat wat Mustafa vertelt...	

Tabel 1, On Freedom.

In segment 10 praat Mustafa tegen Almitra, en beide personages zijn in dit segment in beeld. De handelingen van deze personages zijn een narratief object, dat wat verteld wordt in de film. In segment 11 vertelt Mustafa een wijze les aan Almitra, in de vorm van een gedicht van Gibrán. We horen zijn stem nog, maar hij en Almitra zijn niet meer in beeld. In plaats van de personages uit het hoofdverhaal zien we een representatie van het gedicht. Mustafa is een verteller, een narratief subject, geworden, terwijl hij ook nog steeds zelf deel is van het verhaal. De vertellende Mustafa is nog steeds deel van de diegetische laag, maar dat wat hij vertelt is deel van de metadiegetische laag. Deze structuur wordt bij de meeste gedichten gebruikt, op twee na.

Bij deze twee gedichten horen we niet de stem van Mustafa, maar een lied dat het gedicht vertelt. In de onderstaande tabel heb ik de lagen uit het tweede gedicht aangegeven.

	Segment 12	Segment 13	Segment 14
Diegetische laag	We zien interactie Mustafa en andere personages in zijn kamer...	Mustafa begint vervolgens met het vertellen van een gedicht...	en gaan we tenslotte terug naar Mustafas kamer, om hem de laatste zin van het gedicht te horen zeggen.
Extradiegetische laag		maar na de eerste zin wordt het gedicht een lied dat niet door een	

Metadiegetische laag

personage gezongen
wordt...
terwijl het gedicht
verbeeld wordt door
een abstracte
animatie...

Tabel 2, On Children.

Hoewel wij het gedicht horen via een lied, is het nog steeds Mustafa die in het verhaal de les vertelt. Dit blijkt uit het feit dat Mustafa het gedicht begint en eindigt. Hierdoor is er nog steeds sprake van een hiërarchie, en is het gedicht embedded.

Deze narratieve techniek wordt ook door Gibran gebruikt in zijn boek. Hierdoor worden de gedichten aan elkaar verbonden, en in plaats van losse gedichten ontstaat er een geheel. Door het inzetten van een raamvertelling kunnen Gibrans gedichten als gedicht in de film gebruikt worden. Omdat Mustafa ze voordraagt blijven ze herkenbaar als gedicht. Ook creëert deze structuur de mogelijkheid om de verschillende animaties te verwerken in de film. Het op deze manier verwerken van gedichten zorgt echter ook voor een bepaalde structuur in de rest van het plot.

Het feit dat het verhaal om de gedichten heen is geschreven heeft tot gevolg dat de film bestaat uit een aantal delen, die los van elkaar lijken te staan. Zo speelt zich een deel in Mustafa's huis af, waar Mustafa twee gedichten vertelt, maar het volgende gedicht vertelt Mustafa op een bruiloft, waar het gezelschap toevallig langskomt. De verschillende delen, of episodes, die we kunnen herkennen zijn "relatively self-contained", en lijken in eerste instantie geen andere functie te hebben dan ruimte maken voor de gedichten. Deze episodes heb ik in het schema in de bijlagen aangegeven. De delen vormen echter een "overarching pattern", dat hen verbindt. De episodes samen vertellen namelijk het verhaal van Mustafa die op weg is naar de haven, na zeven jaar opgesloten te zijn geweest. De episodes zijn dus niet volledig losstaand, maar dragen uiteindelijk bij aan het grotere verhaal.

In THE PROPHET krijgen de gedichten een plaats doordat ze embedded zijn in het hoofdverhaal. Doordat een personage de gedichten vertelt, worden de gedichten verbonden met het verhaal. Omdat er situaties gecreëerd moeten worden waarin Mustafa zijn gedichten kan vertellen, lijkt de film uit relatief los van elkaar staande delen te bestaan. De narratieve structuur die hierdoor ontstaat wordt door Buckland een episodisch narratief genoemd.

Inhoudelijke relatie tussen de gedichten en het hoofdverhaal: theoretisch kader

De structuur van de film lijkt te onderstrepen dat de gedichten de focus van de film zijn, maar ik wil aantonen dat de relatie tussen de gedichten en het hoofdverhaal dieper gaat dan dat. Om dit te doen zal ik hun relatie op een inhoudelijk niveau analyseren. Hiervoor gebruik ik Boris Tomashevsky's concepten "free motif" en "bound motif."³⁷ Zoals Kristin Thompson uitlegt in *Breaking the Glass Armor* zijn bound motifs belangrijk voor de voortgang van het verhaal, als je een bound motif weg zou laten zou de "clear linearity of narrative progression" beschadigd worden.³⁸ Free motifs kunnen daarentegen weggelaten zonder de causale relaties aan te tasten. Dit betekent niet dat een free motif geen functie heeft, een free motif heeft een functie die betrekking heeft tot een bound motif.³⁹ Free motifs leiden af van een lineair pad richting de conclusie van het verhaal, terwijl bound motifs het verhaal juist weer op dat pad brengen. Free motifs zorgen voor een zekere vertraging, bound motifs voor de voortgang van het verhaal. Deze afwisseling van voortgang en vertraging wordt door Kristin Thompson "stairstep construction" genoemd.⁴⁰ Deze concepten worden over het algemeen gebruikt bij het analyseren van de voortgang van het verhaal. Dit zal ik ook doen, maar ik denk dat free motifs en bound motifs in THE PROPHET ook een inhoudelijke rol spelen, en een relatie hebben die verschilt van die in andere films.

Inhoudelijke relatie tussen de gedichten en het hoofdverhaal: analyse

Bij het beantwoorden van mijn vorige deelvraag heb ik al vastgesteld dat de gedichten de focus van de THE PROPHET zijn. Uit het interview met Roger Allers bleek dat het hoofdverhaal om de gedichten heen is geschreven. Het is daarom des te opvallender dat wanneer we naar de inhoud van de film kijken, er een ander beeld ontstaat. Als we gaan zoeken naar bound en free motifs, valt op dat het vertellen van gedichten door Mustafa niet onmisbaar is voor de voortgang van het verhaal. Sterker nog, zonder deze gedichten zou de causal chain hetzelfde blijven. Deze gedichten kunnen dan ook gezien worden als free motifs. Om dit punt te bewijzen zal ik nu kijken naar de derde episode, omdat deze weinig verbonden lijkt te zijn met de rest van het verhaal, en de zesde episode, omdat hetgeen hier gebeurt het einde inluidt, en analyseren in hoeverre de gebeurtenissen uit deze episodes van belang zijn in de causal chain. In de bijlage staat een lijst met de acties uit beide episodes, met daarin aangegeven of het een bound of

³⁷ Boris Tomashevsky, "Thematics," 61-98.

³⁸ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 54.

³⁹ Idem, 55.

⁴⁰ Idem, 38.

een free motief is, en waarom. De film bestaat uit twee belangrijke verhaallijnen; het verhaal van Mustafa, die door zijn invloed op het volk als een gevaar wordt gezien door de regering, en het verhaal van Kamila en Almitra, die het na de dood van Almitra's vader moeilijk hebben. Mustafas verhaallijn werkt toe naar zijn executie, en aan het eind van de verhaallijn van Kamila en Almitra hebben deze personages meer begrip voor elkaar, en spreekt Almitra weer. De bound motiefs zijn dan de motiefs die toewerken naar deze eindes.

In de derde episode zijn Mustafa, Halim, en de sergeant op weg naar de haven, maar wordt Mustafa gevraagd te spreken op een bruiloft. Deze ontmoeting, en het gedicht dat Mustafa verteld, heeft geen invloed op het verdere verloop van het verhaal. Zoals ik eerder al betoogde lijkt deze episode los te staan van het verhaal. In deze episode zit ook maar één bound motief, Almitra's ontdekking dat Mustafa niet zomaar naar het schip zal mogen.

Het is niet alleen in de derde episode dat het gedicht geen rol speelt in de oorzaak-gevolgrelaties in het verhaal. Geen van de gedichten verhinderen Mustafa's dood, en zijn lot stond al vast voordat hij het eerste gedicht in deze film vertelde. Ook in de vijfde episode, waar Mustafa een beslissing neemt die tot zijn dood zal leiden, speelt het gedicht daar geen rol in. Dit zorgt voor een bepaalde tegenstelling, aan de ene kant zijn de gedichten de focus van de film, aan de andere kant spelen de gedichten geen belangrijke rol in de oorzaak-gevolgrelaties in het verhaal. Dit betekent echter niet dat de gedichten geen functie hebben. Zoals Thompson aangeeft hebben free motiefs wel degelijk een functie, namelijk een functie "relating to the bound motiefs."⁴¹ Dit is ook het geval in *THE PROPHET*, waar de gedichten een centrale rol spelen in het geheel.

De manier waarop de gedichten zich verhouden tot de causal chain wordt in de tweede episode duidelijk, wanneer Mustafa en Almitra elkaar ontmoeten. Hier stelt Mustafa zich voor als een gevangene, met als reden voor zijn gevangenschap zijn poëzie: "My crime? Poetry." Dit geeft de gedichten die Mustafa vertelt meer betekenis, omdat ze de reden voor zijn gevangenschap, de reis naar de haven, en daardoor achter het hele verhaal dat in de film verteld wordt, zijn. Ook de situaties rondom zijn voordrachten hebben een functie, hier wordt namelijk getoond dat Mustafa enorm populair is onder de bevolking, wat voor de autoriteiten een bron van zorgen is. De gedichten geven de kijker inzicht in de situatie, waardoor ze voor ons wel een belangrijke rol spelen.

Het is belangrijk om te onthouden dat het werk waar Mustafa voor opgesloten is niet hetzelfde werk is als de gedichten die hij voorleest. Wanneer de Pasha Mustafa probeert te dwingen afstand te nemen van zijn werk, haalt hij een door Mustafa geschreven tekst tevoorschijn. Deze tekst suggereert

⁴¹ Idem, 55.

dat Mustafa heeft opgeroepen tot rebellie. In tegenstelling tot de gedichten die Mustafa in de film voordraagt, is dit gedicht dus wel een bound motief, omdat het deze tekst is, en wellicht soortgelijke teksten die niet in de film genoemd worden, waarmee Mustafa de woede van het bestuur op de hals gehaald heeft

De free motifs mogen dan weggelaten kunnen worden in de causal chain, maar voor de film als geheel zijn ze onmisbaar. Ze geven ons inzicht in het personage Mustafa, ze maken duidelijk waarom het volk hem zo respecteert, en maken ons bewust van het gevaar dat Mustafa voor de gevestigde orde is, waardoor ze wel degelijk onmisbaar zijn. Thompson betoogt dan ook dat de grens tussen bound en free motifs vaak vervaagd wordt, “by making the free ones seem more necessary than they are,” wat in deze film zeker gebeurt.⁴²

Animatie en stijl: theoretisch kader

Nu ik de structurele en inhoudelijke kenmerken van THE PROPHET heb geanalyseerd, blijft er nog een kenmerk over dat behandeld moet worden. De stijl van de gedichten verschilt van de stijl van het hoofdverhaal, en elk gedicht is in een andere stijl geanimeerd. De manier waarop deze animatie functioneert ga ik onderzoeken met behulp van het concept “parametric narration,” een concept dat de relatie tussen het plot en de stijl beschrijft.⁴³ Bordwell beschrijft deze manier van vertellen in zijn boek *Narration in the Fiction Film*, maar baseert de naam op theorie van Noël Burch, die parameters als synoniem voor filmtechnieken gebruikt. Een andere naam die Bordwell gebruikt is “style centered [narration],” en dat geeft al een beeld van wat het begrip inhoudt.⁴⁴ Vaak, als er geen sprake is van parametric narration, wordt de stijl van een film gezien als ondergeschikt aan het plot. In de film worden stilistische middelen dan ingezet om het plot te ondersteunen: “film technique [...] is used principally to reinforce the causal, temporal, and spatial arrangements of events in the syuzhet.”⁴⁵ Soms hebben de stilistische middelen echter niet dit doel, maar creëren ze “patterns distinct from the demands of the syuzhet system.”⁴⁶ Filmstijl kan in dat geval een even grote, of een grotere rol spelen als het plot. In dat geval wordt gesproken van parametric narration. Bordwell beschrijft dat gedurende de film deze nadruk

⁴² Breaking, 55.

⁴³ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*: 274.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Idem, 275.

⁴⁶ Ibidem.

op stijl of plot kan verschuiven.⁴⁷ We kunnen van een splitsing van stijl en plot, en dus van parametric narration, spreken wanneer alleen artistieke motivatie een verklaring kan zijn voor de manier waarop de stijl is gebruikt.⁴⁸ “That is, if the viewer cannot adequately justify the stylistic work as necessary for some conception of realism, for transtextual ends such as genre, or for compositional requirements, then he or she must take style as present for its own sake.”⁴⁹ Een voorbeeld dat Bordwell noemt is het gebruik van de “graphic match” in Ozus film *WHAT DID THE LADY FORGET?*⁵⁰ In deze film is de enige verklaring voor het gebruik van deze techniek artistieke motivatie. Bij parametric narration is stijl georganiseerd, en worden de stijkenmerken structureel ingezet, en niet eenmalig als verfraaiing gebruikt. Als Ozu in deze film maar één keer een graphic match zou hebben gebruikt, zouden we niet van “parametric narration” kunnen spreken, maar omdat hij het vaak en systematisch inzet, kan dat wel.⁵¹

Animatie en stijl: analyse

Stijl in *THE PROPHET* is op meerdere lagen te analyseren. Ten eerste is er de manier waarop stijl in de gehele film gebruikt wordt. Daarnaast verschilt per gedicht zowel de stijl als de relatie tussen de inhoud en de geanimeerde vorm. Op het niveau van de gehele film valt op dat er, zoals ik eerder al benoemde, meerdere animatiestijlen gebruikt worden. De stijl waarin het hoofdverhaal is geanimeerd is duidelijk anders dan de stijlen van de gedichten, die ook per gedicht verschillen. Dit gebruik van stijl is georganiseerd volgens een vast principe. Zodra Mustafa begint met het vertellen van een gedicht, verandert de stijl, en zodra het gedicht afgelopen is wordt de stijl van het hoofdverhaal aangehouden. Deze afwisseling van stijlen is geen ondersteuning van het plot, draagt niet bij aan realisme, en is niet anders te verklaren dan door artistieke motivatie. Met enige vrijheid kunnen er bepaalde betekenissen aan het gebruik van kleur, camerabeweging, en mate van abstractie toegeschreven worden, maar dit zal altijd tekortschieten in diepgang en objectiviteit. “The error lies in assuming that style and syuzhet have a fixed relation to one another.”⁵² Er is altijd een zekere mate van willekeur in het gebruik van stijl, er zijn immers meerdere mogelijkheden om iets te verbeelden, ook als de stijl het plot ondersteunt, en in het

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Idem, 280.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Idem, 281.

⁵² Idem, 283.

geval van parametric narration wordt daar meer gebruik van gemaakt.⁵³ De gedichten in THE PROPHEET hadden in een andere stijl geanimeerd kunnen worden, zonder het plot te veranderen.

Omdat de animatoren van de gedichten vrij waren om hun eigen stijl te gebruiken en de gedichten te interpreteren, zou je verwachten dat de gebruikte stijlen in THE PROPHEET heel uiteenlopend zijn. Dit is echter niet het geval. Zowel de animatie bij gedichten als bij het hoofdverhaal lijkt gebaseerd te zijn op handgemaakte, traditionele animatie. Zo heeft het gedicht On Freedom een korrelige textuur die doet denken aan pasteltekeningen, lijkt On Children op cut-outanimatie doordat beweging beperkt is tot een aantal gewrichten, zijn er bij On Marriage, net als bij On Love, penlijnen te herkennen, is On Work geanimeerd met klei, is On Eating & Drinking, net als On Death, met potlood getekend, en lijkt On Good & Evil tot slot met waterverf gemaakt te zijn. Het is niet zo dat alle gedichten daadwerkelijk op deze manier geanimeerd zijn, maar ze maken allemaal gebruik van een bepaalde handgemaakte esthetiek. Van On Good & Evil is het bijvoorbeeld niet te zien dat de animatie deels computergegenereerd is, er is echt geprobeerd de waterverftechniek zo goed mogelijk te benaderen.⁵⁴ De specifieke stijlen die in de gedichten gebruikt worden kunnen grotendeels verklaard worden door de persoonlijke stijl van de animatoren. In de bijlagen heb ik een per animator een afbeelding uit THE PROPHEET naast een afbeelding van een andere film van deze zelfde animator. Alleen Mohammed Saeed Harib, die On Good & Evil ontworpen heeft, gebruikt een andere stijl dan hij in ander werk heeft laten zien.

De producenten hadden dan weinig invloed op de animatoren, ze hebben deze animatoren, en daarmee hun persoonlijke stijlen, wel eerst uitgekozen. In een interview met de New York Film Academy vertelt Roger Allers dat hij achter het gebruik van deze stijlen staat. Hij vertelt hier dat veel animatie tegenwoordig op elkaar lijkt, en dat hij hoopt dat mensen zich vrijer voelen om te experimenteren met stijlen die afwijken van die van grote studio's.⁵⁵ Zo blijkt dat ondanks de grote individuele vrijheid, de stijlen uiteindelijk conformeren aan de visie van Allers, waar ook het hoofdverhaal aan voldoet. In eerste instantie was het de bedoeling om dit in een traditionele, handgetekende stijl te animeren, maar toen bleek dat dit te duur zou worden en te veel tijd zou kosten, is ervoor gekozen om de personages door middel van CG te animeren. Om toch de geplande esthetiek te behouden zijn de 3d modellen zo

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Discussion with Filmmaker Roger Allers at New York Film Academy, <https://www.youtube.com/watch?v=YB2kdTKjhuc&list=WL&index=22>.

⁵⁵ Ibidem.

gerenderd dat de animatie handgetekend lijkt te zijn. Ook hebben animatoren achteraf met de hand meer details aangebracht, die in het digitale proces verloren zijn gegaan.⁵⁶

De vrijheid van de animatoren heeft niet alleen geleid tot verscheidenheid in animatiestijl, maar zorgt op het niveau van de gedichten voor verschil in de manier waarop de gedichten verbeeld zijn. De animatie bij een gedicht kan namelijk letterlijk verbeelden wat er in het gedicht gezegd wordt, of het gedicht op een abstractere manier verbeelden. De animatie bij het gedicht *On Children* is een voorbeeld van de eerste strategie. De animatie is in dit geval vaak een letterlijke vertolking van wat op dat moment gezongen wordt. Bij de zin “you are bows from which your children as living arrows are sent forth,” is een moeder te zien wiens lichaam de vorm van een boog aanneemt, waarna ze een pijl afschiet die in een baby verandert.



Afbeelding 1, On Children

Deze techniek wordt bij dit gedicht regelmatig gebruikt, zoals bijvoorbeeld wanneer de zin “They are the sons and daughters of Lives longing for itself.” gezongen wordt. Dit is een abstracte regel, en door de letterlijke aanpak is de animatie die hierbij te zien is ook abstract. Het leven wordt hier afgebeeld als de contouren van een man bedekt met een animatie van delende cellen. Deze letterlijke aanpak houdt niet in dat elke zin uit het gedicht geanimeerd is. In dit geval is er een keuze gemaakt voor een aantal zinnen die geanimeerd zijn. Omdat het gedicht zelf abstract is en veel metaforen gebruikt, is dat in de animatie terug te zien. De animatie volgt het gedicht letterlijk, en is vaak abstract omdat het gedicht dat ook is.

De tweede strategie wordt gebruikt bij het gedicht *On Marriage*. De animatie bij dit gedicht verbeeldt een stel dat een tango danst. Deze animatie is niet een letterlijke verbeelding van wat er in het gedicht verteld wordt, maar het is duidelijk dat de animatie wel gebaseerd is op het gedicht. In het

⁵⁶ Ibidem.

gedicht vertelt Mustafa bijvoorbeeld “you shall be together even in the silent memory of god, but let there be space in your togetherness.” Een tango is een duidelijke representatie van deze afwisseling van samenzijn en afstand houden. Hoewel het gedicht en de animatie een ander verhaal vertellen, raken beiden wel dezelfde thema’s. Ook dit gedicht is abstract, en maakt continu gebruik van metaforen. Omdat de animatie het gedicht niet letterlijk volgt, hoeft de animatie niet abstract te zijn, en is dat ook niet.



Afbeelding 2, On Marriage

Deze twee gedichten zijn uitersten in de manier waarop de animatie hetgeen in het gedicht verteld wordt verbeeldt. Bij de rest van de gedichten wordt een mix van deze strategieën gebruikt, en ook de mate van abstractie verschilt. Zoals we bij het gedicht *On Children* gezien hebben kan het letterlijk verbeelden van het gedicht ervoor zorgen dat wanneer het gedicht abstract is, de animatie dat ook is. Als het gedicht letterlijk verbeeld wordt door de animatie, hangt de mate van abstractie in het beeld af van de mate van abstractie van Mustafa’s woorden. Als het gedicht niet letterlijk gevolgd wordt heeft de mate van abstractie geen oorsprong in de tekst van het gedicht. Natuurlijk wordt de strategie die gebruikt wordt bij het animeren van een gedicht bepaald door de animator zelf. Dit zorgt ervoor dat er geen patroon te herkennen is in de manier waarop de gedichten worden verbeeld.

Ondanks de afwisseling van stijlen wordt een eenheid behouden doordat de stijlen allemaal een traditionele animatiestijl nabootsen, of zijn. Ook het patroon van een vaste stijl voor het hoofdverhaal en verschillende stijlen voor de gedichten zorgt voor een eenheid, terwijl tegelijkertijd het contrast tussen het hoofdverhaal en de gedichten wordt benadrukt. Dit legt een bepaalde nadruk op de gedichten, die nu meer in het oog springen. De precieze stijl die per gedicht is gebruikt is, net als de manier waarop de inhoud vertaald is naar vorm, een keuze van de individuele animators geweest.

Conclusie

In dit onderzoek heb ik gekeken hoe de geanimeerde gedichten in het hoofdverhaal van THE PROPHET functioneren. Ik heb dit onderzocht op het niveau van narratieve structuur, inhoud, en stijl.

Op het niveau van de narratieve structuur zijn de gedichten en het hoofdverhaal verbonden door middel van een raamvertelling. Het personage Mustafa vertelt de gedichten, waardoor de gedichten een plaats krijgen in het verhaal, en niet alleen onderbrekingen vormen. Omdat de gedichten wijze lessen zijn die ingaan op de situatie, en van een aantal gedichten al vast stond dat ze in de film gebruikt zouden worden, is het verhaal om deze gedichten heen geschreven. Er zijn situaties gecreëerd waar de gedichten bij passen, maar deze staan los van elkaar. Het verhaal bestaat dus uit meerdere delen die relatief autonoom zijn. Deze episodes dragen samen bij aan het grotere verhaal. Zo'n structuur wordt door Buckland een episodisch narratief genoemd. Deze structuur kan een verklaring zijn voor de kritiek die op het hoofdverhaal gegeven wordt, en die ik aan het begin van dit onderzoek noemde. De delen staan los van elkaar, waardoor het minder een lopend verhaal is. Hoewel de episodes relatief los van elkaar staan, elke episode is eigenlijk een kort verhaal op zich, vormen ze samen wel het grotere verhaal. Ze werken samen toe naar een conclusie van het geheel.

Op een inhoudelijk niveau functioneren de gedichten vooral als illustratie en verdieping bij het hoofdverhaal. Ze geven meer inzicht in het personage Mustafa, en illustreren op verschillende momenten de boodschap die hij over wil brengen. De gedichten spelen geen rol in causale relaties, het zijn wat Tomashevsky en Thompson free motifs noemen. Deze rol van de gedichten is opvallend. In de narratieve structuur zijn de gedichten het middelpunt van de film, het verhaal is er omheen geschreven, en de situaties zijn gecreëerd om de gedichten een rol te geven. Aan de andere kant hebben de gedichten op het niveau van de inhoud geen causale functie in het verhaal, maar een illustrerende. Dit betekent niet dat de gedichten geen belangrijke rol spelen in het verhaal. Omdat we weten dat Mustafa door zijn poëzie in de problemen is gekomen krijgen de gedichten extra nadruk, en blijven ze ook inhoudelijk de focus van het geheel.

Het gebruik van verschillende stijlen bij de gedichten heeft geen functie in het ondersteunen van het plot. Deze afwisseling kan alleen verklaard worden door artistieke motivatie. Deze waarop stijl is ingezet wordt door Bordwell parametric narration genoemd. Er wordt een eenheid in de stijl gecreëerd doordat de animatie van zowel de gedichten als het hoofdverhaal eruitziet als handgemaakte animatie. De manier waarop de animatoren van de gedichten de gedichten hebben geïnterpreteerd verschilt per gedicht. Deze interpretatie kan letterlijk zijn, waarbij de animatie het gedicht een op een volgt, of meer

abstract, waarbij de animatie alleen de thema's van het gedicht volgt. Er is dus een interessante mix van eenheid en contrast tussen het hoofdverhaal en de individuele gedichten, waardoor wederom de gedichten naar voren worden geschoven als focus van het geheel.

Omdat dit onderzoek alleen de relatie tussen de gedichten en het hoofdverhaal geanalyseerd heeft, is er ruimte om de film met een andere focus te onderzoeken. Waar dit onderzoek bijvoorbeeld kijkt naar de relaties tussen stijlen, en stijl en inhoud, kan over de stijlen zelf nog veel gezegd worden. Zo zou er gekeken kunnen worden naar de editing in het hoofdverhaal, of animatietradities in de gedichten, waar een historical poetics aanpak ook geschikt is. De focus op alleen de relatie tussen verschillende onderdelen is wat dit onderzoek niet compleet maakt. Met een groter onderzoek was het beter geweest om ook uitgebreider op deze onderdelen in te gaan.

Al met al zijn de gedichten en het hoofdverhaal op elk niveau met elkaar verbonden, maar de manier waarop de gedichten functioneren in het hoofdverhaal verschilt per niveau. De gedichten functioneren als een centraal thema in de narratieve structuur, functioneren als illustratie van Mustafa's gedachtegoed op het niveau van de inhoud, en zijn een uiting van artistieke motivatie wat betreft de animatie. Hoewel dit dus per niveau verschilt, is er ook een belangrijke overeenkomst te vinden. Telkens springen de gedichten uit het geheel, waardoor ze de focus zijn van de film. Zo blijkt dat de gedichten niet één simpele functie hebben in het hoofdverhaal, maar dat de relatie dieper gaat dan dat, en dat een neo-formalistische analyse meer inzicht kan geven in deze film dan een analyse van alleen betekenis opgeleverd zou hebben.

Bibliografie

- Bal, Mieke. "Notes on Narrative Embedding." Translated by Eve Tavor. *Poetics Today* 2, no. 2 (1981): 41-59. <http://www.jstor.org/stable/1772189>.
- Bendazzi, Giannalberto. *Animation: a World History*. Boca Raton: CRC Press, 2016.
- Bordwell, David. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.
- Bordwell, David. "Historical Poetics." In *The Cinematic Text: Methods And Approaches*, edited by R. Barton Palmer, 369-398. New York: AMS Press, 1989.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. "Neoformalist Criticism: A Reply." *Journal of the University Film and Video Association* 34, no. 1 (1982): 65-68.
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard, Harvard University Press, 1991.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1985.
- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells it*. Berkely: University of California Press, 2006.
- Buckland, Warren. "A close encounter with Raiders of the Lost Ark: notes on narrative aspects of the New Hollywood blockbuster." In *Contemporary Hollywood Cinema*, edited by Steve Neale, and Murray Smith, 166-77. London: Routledge, 1998.
- Guillemette, Lucie and Cynthia Lévesque. "Narratology." *Signo*, edited by Louis Hébert. Rimouski, 2006. <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>.
- Rushton, Richard, and Gary Bettinson. "Film as Art: Historical poets and neoformalism." In *What is Film Theory?* Maidenhead: Open University Press, 2010.
- Salvaggio, Jerry L. "The Emergence of a New School of Criticism: Neo-Formalism." *Journal of the University Film Association* 33, no. 4 (1981): 45-52.
- Schatz, Thomas. "The new Hollywood." In *Film Theory Goes to the Movies: Cultural Analysis of Contemporary Film*, edited by Jim Collins, Ava Preacher Collins, and Hillary Radner, 8-36. London: Routledge, 1993.
- Schauer, Bradley. "Critics, Clones and Narrative in the Franchise Blockbuster." *New Review of Film and Television Studies* 5, no. 2 (2007): 191-210. doi:10.1080/17400300701432894.
- Smith, Murray. "Theses on the philosophy of Hollywood history." In *Contemporary Hollywood Cinema*, edited by Steve Neale, and Murray Smith, 3-20. London: Routledge, 1998.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Tomashevsky, Boris. "Thematics." In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, translated by Lee T. Lemon, and Marion J. Reis, 61-91. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

Bijlagen

Plotsegmentatie

Segment	Begin segment	Gedichten	Episode
1	00:01:59		1
2	00:03:21		
3	00:03:35		
4	00:05:33		
5	00:07:16		
6	00:08:14		2
7	00:10:43		
8	00:13:46		
9	00:14:12		
10	00:14:49	On Freedom	
11	00:17:03		
12	00:19:25	On Children	
13	00:23:09		
14	00:23:21		3
15	00:26:59		
16	00:28:57	On Marriage	
17	00:32:23		
18	00:33:52		4
19	00:35:19		
20	00:37:47	On Work	
21	00:41:42		
22	00:43:06	On Eating & Drinking	
23	00:45:36		
24	00:45:55		
25	00:46:22		
26	00:48:37	On Love	
27	00:52:34		
28	00:54:09		5
29	00:54:59		
30	00:55:53		
31	00:58:15	On Good & Evil	
32	01:01:30		6
33	01:01:50		
34	01:04:35		
35	01:07:27	On Death	
36	01:10:36		
37	01:12:21		
38	01:13:22		

39	01:13:37	7
40	01:15:11	
41	01:15:14	
42	01:15:31	
43	01:15:46	
44	01:16:00	

Episodes

1. Introductie, speelt zich af in een stad op het eiland Orphalese. We leren Almitra en Kamila kennen. Almitra praat niet sinds het overlijden van haar vader, en haalt voortdurend kattenkwaad uit, waardoor de inwoners van de stad haar niet mogen.
2. Speelt zich af in en rondom het huis waar Mustafa opgesloten is. Almitra volgt haar moeder naar het huis, waar we Halim en Mustafa leren kennen. Mustafa vertelt hier de gedichten On Freedom tegen Almitra, om uit te leggen hoe hij over zijn gevangenschap denkt, en On Children tegen Almitra, Halim, en vooral Kamila, om haar te duidelijk te maken dat ze niet moet streven haar dochter in alles te sturen. Dan komt de sergeant langs, en gaan Halim en Mustafa met hem mee. Almitra sluipt er achteraan.
3. Speelt zich af op een bruiloft waar Mustafa en zijn bewakers toevallig langs komen. Mustafa vertelt het gedicht On Marriage.
4. Speelt zich af in de stad. De mensen zijn blij verrast om Mustafa weer te zien. Mustafa probeert het volk te overtuigen dat hun werk net zo waardevol is als zijn wijze lessen, en vertelt het gedicht On Work. De mensen bieden hem eten aan, waar Mustafa dankbaar voor is, waarna hij het gedicht On Eating & Drinking vertelt. Halim vertelt dat hij verliefd is op Kamila, en Mustafa vertelt het gedicht On Love. Almitra hoort dat de sergeant om versterking vraagt, en sluit hem op, hij ontsnapt. Mustafa laat blijken dat hij en Almitra bevriend zijn, en vraagt het volk om op haar te letten als hij weg is.
5. Speelt zich af in de haven. Mustafa moet naar het 'hoofdkwartier', het volk is boos omdat Mustafa niet meteen weg mag. De sergeant ziet Almitra en wil haar laten oppakken, er ontstaat een rel. Mustafa probeert de orde te behouden, en vertelt het gedicht On Good & Evil. Mustafa gaat naar binnen en krijgt te horen dat hij afstand moet nemen van zijn werk, anders wordt hij geëxecuteerd, Mustafa weigert.
6. Mustafa zit in zijn cel. Met behulp van Halim en Kalima klimt Almitra naar het raam van de cel. Almitra praat voor het eerst sinds de dood van haar vader. Mustafa zegt dat hij niet bang is voor de dood, en vertelt zijn laatste gedicht, On Death. Mustafa vraagt aan Almitra of ze zijn werk wil redden.
7. Almitra en Kamila gaan naar Mustafa's huis om zijn werk weg te halen. Ze horen een schot, maar zien op het silhouet van Mustafa op het schip.

Bound and free motifs in episode 3 en 5

Episode 3	
1. Mustafa, Sergeant en Halim komen langs een bruiloft, en worden uitgenodigd te blijven, verheugd dat ze Mustafa weer zien.	<i>Free motif.</i> Laat zien dat de mensen Mustafa nog niet vergeten zijn.

2. Musafa geeft het huwelijk een zegen, dit is het gedicht On Love.	<i>Free motif.</i> Heeft geen invloed op het verloop van het verhaal. Laat wel zien dat mensen waarde hechten aan Mustafas woorden.
3. Almitra legt bloemen op graf vader dat naast de locatie van de bruiloft ligt.	<i>Free motif.</i> Geeft meer diepgang aan het personage. Het feit dat Almitras vader dood is, is wel een <i>bound motif</i> .
4. De sergeant was in slaap gevallen, als hij wakker wordt vertrekken ze weer.	<i>Free motif.</i> Voor komisch effect, en inzicht in het karakter van de sergeant.
5. De sergeant zegt tegen Halim dat Mustafa het schip niet zal bereiken, Almitra hoort het.	<i>Bound motif.</i> Almitra hoort hier dat Mustafa in gevaar is, wat de motivatie voor haar volgende acties is.
6. De sergeant klaagt dat mensen Mustafa zien als leider, Mustafa zegt dat hij geen leider is.	<i>Free motif.</i> Het geeft de kijker inzicht in de situatie, maar het is een uitweiding op een thema dat in het verhaal al jaren eerder ontstaan is.
7. Almitra maakt een ram boos. De ram ramt de sergeant, wat voor gelach zorgt.	<i>Free motif.</i> Voor komisch effect.
8. Mustafa, de sergeant, en Halim lopen door het landschap richting de stad. Almitra klimt uit een kar, waarin ze verstopt zat.	<i>Free motif.</i> Verbindt episode 3 en 4.

Episode 5	
1. Almitra en Kamila lopen naar de haven.	<i>Free motif.</i>
2. Mustafa, Halim en de sergeant worden opgewacht door enthousiaste menigte die Mustafa uit komt zwaaien.	<i>Free motif.</i> Laat zien dat mensen nog van Mustafa houden, maar heeft geen invloed op het verdere verloop van het verhaal.
3. Mustafa moet naar het hoofdkwartier van het regime, en mag nog niet naar de boot. Kamila snapt nu waarom Almitra overstuur was.	<i>Bound motif.</i> Mustafa krijgt door dat hij niet zomaar weg mag, en Kamila begint meer vertrouwen te krijgen in haar dochter.
4. Almitra, die zich door de menigte heeft gewurmd wordt gespot door de sergeant, als soldaten haar op willen pakken worden de mensen boos en ontstaat er een vechtpartij.	<i>Free motif.</i> Laat zien dat de houding van de inwoners van Orphalese tegenover Almitra veranderd is na de vorige episode.
5. Halim biedt aan Mustafa te helpen ontsnappen, gaat niet door.	<i>Free motif.</i> Laat zien waar Halims loyaliteit ligt.
6. Mustafa grijpt in als sergeant zijn pistool wil pakken. Mustafa maant de menigte tot kalmte. Vechtpartij stopt, mensen vragen waarom ze moeten stoppen, soldaten zijn "evil."	<i>Free motif.</i> Is een motivatie voor het gedicht dat Mustafa gaat vertellen.
7. Mustafa waarschuwt ervoor om mensen te snel slecht te noemen, en begint met gedicht On Good & Evil.	<i>Free motif.</i> Versterkt Mustafas imago als een wijze man, naar wie mensen luisteren.
8. Mustafa gaat naar binnen en komt bij de Pasha aan, die klaagt over de rel voor de deur, en zegt dat hij Mustafas woorden verraderlijk en rebels vindt.	<i>Free motif.</i> Uitweiding van het centrale thema van vermeende opruiing door Mustafa.

<p>9. Als Mustafa zegt dat hij alleen uit liefde spreekt, haalt de Pasha een oude tekst van Mustafa tevoorschijn waarin Mustafa onder ander schreef dat hij medelijden heeft met de natie die zijn stem niet durft te verheffen.</p>	<p><i>Bound motif.</i> De oude tekst van Mustafa is het motif geweest dat het hele verhaal in gang heeft gezet.</p>
<p>10. De Pasha biedt aan Mustafa te laten gaan als hij afstand neemt van zijn teksten, Mustafa weigert.</p>	<p><i>Bound motif.</i> Mustafa bezegelt met deze beslissing zijn lot.</p>

Individuele stijl van animatoren, met een afbeelding uit THE PROPHET (l), en een afbeelding van ander werk (r).

Michal Socha – On Freedom



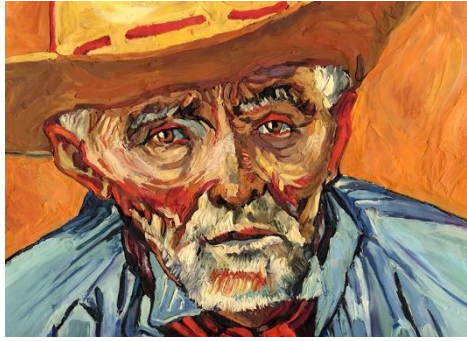
Nina Paley – On Children



Joann Sfar – On Marriage



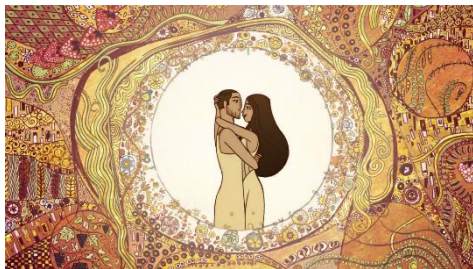
Joan Gratz – On Work



Bill Plympton – On Eating & Drinking



Tomm Moore – On Love



Mohammed Saeed Harib – On Good & Evil



Paul Brizzi & Gaetan Brizzi – On Death



*"The owl whose
night-bound eyes
Are blind in the day*

