

SENSATIE OP DE PRAIRIE

EEN ONDERZOEK NAAR DE ONTWIKKELING VAN SENSATIE IN NATUURFILMS VAN VIJFTIG JAAR GELEDEN EN NU

Natuurfilms zijn, om het in gepaste termen uit te drukken, nog een ruig en onontgonnen gebied binnen de film- en televisiewetenschappen. Dat is jammer, want het is een boeiend onderzoeksobject. Natuurfilms zijn populair en interessant. Vanuit je luie stoel zie je de mooiste plekken waar je anders waarschijnlijk nooit van je leven zou komen, zoals verstikkende woestijnen en ondoordringbare jungles. Tel daarbij dat ze betrouwbaar en educatief zijn en je hebt een verantwoorde besteding van je televisieavond. Maar kun je eigenlijk wel zo onbezorgd van deze ‘verantwoorde’ films genieten? Zijn de situaties die we te zien krijgen wel echt gebeurd of moeten we ze met een korrel zout nemen?

Natuurfilms worden vaak aangeduid als ‘natuurdocumentaire’, maar documentairetheoretici erkennen het genre eigenlijk helemaal niet. Een van de redenen zou kunnen zijn dat in natuurfilms niet de mens, maar het dier centraal staat. Humanistische uitgangspunten ontbreken, wat volgens de ideeën van documentaire-grondlegger John Grierson reden is om het genre niet te erkennen. Grierson omschrijft ‘documentaire’ als een ‘creative treatment of actuality’.¹ Met ‘actuality’ bedoelt hij de ‘wereld van sociale en historische ervaringen’.² De gebeurtenissen mogen niet geënceneerd zijn, de mensen mogen geen acteurs zijn en hun handelingen moeten spontaan zijn.³ Het ruwe materiaal mag vervolgens wel op een creatieve manier worden verwerkt tot een documentaire, want op die manier kunnen bepaalde waarheden aan het licht worden gebracht die anders onzichtbaar zouden blijven. Het narratief moet dan wel in dienst staan van de waarheid.⁴ Filmwetenschapper Derek Bousé houdt er ook rekening mee dat critici de natuurfilm niet erkennen omdat ze vinden dat ‘wilde dieren geen geschikt onderwerp zijn voor de gerespecteerde kunstvorm die documentaire is’.⁵

Als theoretici op basis van deze definities de natuurfilm buitensluiten, gaan ze er blijkbaar vanuit dat er in een natuurfilm geen kern van waarheid zit. Maar de natuur is toch een werkelijkheid? En dieren laten zich niet zo makkelijk regisseren, dus hun handelingen zouden altijd spontaan moeten zijn. Wat maakt natuurfilms dan onrealistisch?

Documentairetheoreticus Bill Nichols is een van de deskundigen die de natuurfilm niet in zijn werk betreft. Hij legt uit waarom hij de natuurfilm

onrealistisch vindt. Volgens hem drukt de maker van een natuurfilm teveel zijn eigen stempel op het product. Nichols vindt dat het onderwerp in een documentaire een eigen stemgeluid moet hebben en niet het stemgeluid van de maker. 'The voice of science demands silence'.⁶ Bij natuurfilms is dit 'eigen stemgeluid' echter problematisch, omdat de filmobjecten niet kunnen praten. Er moet dus wel voor of over ze gepraat worden. Makers van natuurfilms moeten kiezen wat ze de kijker laten zien en bepalen daardoor de structuur van de film.⁷

Archeoloog, journalist en *animal studies* docent Jonathan Burt vindt dit te makkelijk gezegd.⁸ Volgens hem is de kritiek op natuurfilms tegenwoordig behoorlijk cliché. Geweld duidt per definitie op sensatie, sentimentaliteit is altijd in scène gezet, narratieven (inclusief personificatie) zijn volgens critici sterk vereenvoudigd en de esthetisch verantwoorde beelden die vooral in de grote, dure producties worden getoond, zijn geromantiseerd. 'This makes it difficult to decide how animals ought to be represented, if at all'.⁹ Burt vindt het onterecht dat natuurfilms worden bestempeld als onauthentiek, alleen maar omdat verondersteld wordt dat de natuurlijkheid van de dieren altijd verloren gaat tijdens het bewerkingsproces van de beelden. Het is volgens hem lastig om te bepalen hoe dieren dan zo onafhankelijk mogelijk moeten worden gepresenteerd in natuurfilms. Omdat dieren niet voor zichzelf kunnen spreken, wordt hun onafhankelijkheid zwaar op de proef gesteld. Een verteller of een presentator spreekt voor hen en wanneer zij de dieren een stem en persoonlijkheid geven, wordt er vaak een clichébeeld van de beesten geschetst. Het gevolg is dat kijkers van natuurfilms een verkeerd beeld krijgen van wilde dieren. Omdat leeuwen doorgaans als jagers worden gepresenteerd, realiseren ze zich niet dat deze roofdieren het grootste gedeelte van de dag liggen te slapen. Maar omdat slapende leeuwen nou eenmaal niet zo boeiend zijn op televisie, worden hun spannendste belevenissen in een natuurfilm verwerkt. 'Even the animals themselves do not experience their lives as they are portrayed on film and television', vat Bousé op treffende wijze samen.¹⁰

De vraag is nu of natuurfilms deze dramatiek nodig hebben om het publiek te kunnen bereiken of dat de dramatiek de (neutrale) informatie over onze planeet juist onbetrouwbaar maakt? Volgens Bousé ligt het probleem niet bij de popularisatie van de wetenschap maar bij het algemene wantrouwen in de media.¹¹ Men kan stellen dat de media-inhoud in de afgelopen decennia meer op entertainment is gericht en daardoor minder ruimte biedt voor informatie en educatie. Dit zou dus kunnen betekenen dat ook makers van natuurfilms zich steeds meer op sensatie richten en de natuurfilm op den duur meer als een vorm van entertainment wordt gezien dan als een betrouwbare bron van informatie. In dit onderzoek¹² wordt daarom onderzocht of natuurfilms in de afgelopen vijftig jaar sensationeler zijn geworden. Voor deze tijdsperiode is gekozen omdat na de Tweede Wereldoorlog het genre pas goed tot ontwikkeling kwam en de vorm kreeg zoals we die tegenwoordig nog steeds kennen.

Om te beginnen stelt Bousé voor om de natuurfilm te zien als een vorm met zijn eigen codes en conventies en daarom ook het stempel 'documentaire' moet kwijtraken. Het is een genre op zich.¹³ Om dit genre beter te leren kennen, wordt in de volgende paragrafen eerst een introductie gegeven op historisch, filmtechnisch en commercieel gebied. Zodoende kan er een breder beeld van de natuurfilm worden gevormd. Het uiteindelijke onderzoek naar de ontwikkeling van sensatie kan zo beter worden begrepen. Bij de algemene beschrijving zal Derek Bousé veel worden aangehaald. Als een van de weinige filmwetenschappers heeft hij zich verdiept in de historie van de natuurfilm. Zijn boek *Wildlife Films* is dan ook een veelgebruikte bron in onderzoeken naar het genre, zo ook in dit onderzoek. Dit geeft meteen de essentie van het bestuderen van natuurfilms weer: door er meer onderzoek naar te doen wordt het genre op den duur wellicht beter begrepen en niet langer gezien als het zwarte schaap van de film- en televisiewetenschappen.

Op safari in de natuurfilmwetenschap

Deze verkenningstocht begint met een historische uiteenzetting, zodat de positie van de natuurfilm in de geschiedenis duidelijker wordt. Hierna zal aandacht worden besteed aan de commerciële belangen en de narratieve structuur van natuurfilms. Vervolgens komen de verschillende subgenres binnen de natuurfilm kort aan bod en zullen de resultaten van het onderzoek aan de orde komen.

De natuurfilm bestaat al sinds het eind van de negentiende eeuw. Velen wijzen *ROUGH SEA AT DOVER* (1895) aan als eerste natuurfilm, al is dit meer een natuurgeoriënteerde film omdat er geen dieren in voorkomen. De film was enorm populair door de dramatiek van de beelden, waarop te zien is hoe de golven van de ruige zee tegen de pier bij Dover aanspatten. Uit hetzelfde jaar stamt de film *MR. DELAWARE AND THE BOXING KANGAROO* (1895). Ook deze film bleek een grote publiekstrekker. In de film gaat een kangoeroe uit de dierentuin een bokswedstrijd aan met Mr. Delaware. Hoewel de intenties bij het maken van de film puur gebaseerd waren op vermaak, toonde de film toch bewegingen van de kangoeroe die nog nooit eerder waren gezien. Volgens Derek Bousé bewezen deze twee films dat entertainment en winstgevendheid een grote potentie hadden binnen het genre van de natuurfilm.¹⁴ 'Science would never again enjoy the lead'.¹⁵ De toon van de natuurfilm lijkt dus al vóór het begin van de twintigste eeuw te zijn gezet.

Vóór de Tweede Wereldoorlog is de ontwikkeling van de natuurfilm grofweg in drie fasen in te delen. Als eerste was er de zogenaamde 'voederfilm'. Deze films werden hoofdzakelijk opgenomen in de dierentuin en lieten in één lang shot zien hoe dieren werden gevoerd. Deze 'voederfilms' bleven zo'n vijf jaar populair onder het publiek. Tegen 1905 had iedereen kunnen zien hoe olifan-

ten, nijlpaarden, zeeleeuwen, duiven, zwanen, zeehonden en beren werden gevoerd, en had de 'voederfilm' zichzelf eigenlijk uitgeput. Het publiek was de eindeloze voedersessies wel een beetje beu en wilde meer actie, het liefst van het gewelddadige soort. Dus kwamen er films waarin hanen elkaar te lijf gingen en werd een vogelspin bij een scorpioen gezet om te kijken wat er gebeurde. Deze ontwikkeling in de natuurfilm is kenmerkend voor de fase waar vele andere filmgenres zich in bevonden; de *cinema of attractions*.¹⁶ In de vroege film wilden makers vaak andere mogelijkheden van film ontdekken in plaats van zich te richten op de verhalende eigenschappen daarvan. De films uit die tijd besteedden daarom minstens zoveel aandacht (maar eigenlijk het liefste meer) aan spektakel als aan het verhalende aspect van films.¹⁷ De *cinema of attractions* 'rather than telling stories, bases itself on film's ability to show something [...] this is an exhibitionist cinema, a cinema that displays it's visibility'.¹⁸

In het kader van deze voorkeur voor spektakel was in 1906 in TERRIER VS. WILDCAT te zien hoe een doodgewone huiskat werd mishandeld door een hond. Voor vermaak, en uiteindelijk voor de winst.¹⁹ Maar het meest bekende geval van pure dierenmishandeling om het publiek te entertainen was een film uit 1903, getiteld ELECTROCUTING AN ELEPHANT. Omdat olifant Topsy haar verzorger had gedood, kreeg ze zelf ook de doodstraf. De executie vond plaats in een park en het publiek moest betalen om te zien hoe Topsy 6000 volt kreeg toegediend.

Het publiek raakte al snel uitgekeken op deze martelfilms en dus moest er weer iets anders worden verzonnen. Omdat de films tot nog toe altijd uit één shot bestonden, zat er niet echt een verhaallijn in. Maar dat veranderde zodra in andere genres gebruik gemaakt werd van montage. Het narratief was daar vrijwel standaard de achtervolging, dus kozen natuurfilmers ook voor dat type.

Dit mondde uit in de 'jachtfilm', de tweede en absoluut de meest bloederige fase. Rond 1906 waren de oude 'voederfilms' helemaal verdwenen en hadden ze plaats gemaakt voor films met titels als LION HUNT (1906) en STALKING AND SHOOTING CARIBOU (1906). Het makkelijke van jachtfilms is dat er een kant-en-klaar narratief is, namelijk die van zoeken, vinden en schieten.²⁰ Dit narratief had veel dramatiek in zich en gaf het publiek 'bloodthirsty pleasures'.²¹ De filmlocaties werden uitgebreid naar de plekken waar de dieren in het echt voorkwamen, zoals Afrika en het Arctisch gebied. Een grote naam op het gebied van de 'jachtfilm' is Paul J. Rainey. Hij bracht in 1912 een film uit getiteld PAUL J. RAINEY'S AFRICAN HUNT, waarvoor hij een roedel bloeddorstige



Olifant Topsy tijdens haar elektrocutie in 1903. Bron: <http://blogs.knoxnews.com/eder/o8d1a010.jpg> (12 oktober 2009)



Impressie van
PAUL J. RAINEY'S
AFRICAN HUNT
(1912). Bron:
Library of Congress

honden inhuurde om het Afrikaanse wild op te jagen en af te slachten. De film draaide vijftien maanden in New York en bracht een half miljoen dollar op; het was een ongekend succes.²² Rainey's films deden het zo goed omdat hij niet bang was om het lijden van de dieren vast te leggen op camera. Stervende dieren bracht hij zo dichtbij mogelijk in beeld. Het publiek smulde van de jacht voor het oog van de camera, maar naast dit spektakel werd Rainey's film ook geprezen om zijn educatieve waarde. Er zaten namelijk ook uitgebreide scènes in van zebra's, neushoorns, giraffes, gazellen en everzwijnen die samen bij een drinkplaats staan. 'It was a picture that was simultaneously entertaining, educationally and morally uplifting, and, last but not least, profitable'.²³ In deze tweede fase werd ook langzaam het verschil tussen de Britse en Amerikaanse natuurfilm duidelijk. Daar waar de Amerikaanse natuurfilm zich focuste op actie en spektakel gooide de Britse variant het over de tragere boeg.²⁴

Dankzij de jachtfilms zag de kijker veel van andere continenten en leerde steeds meer over de dieren die daar leefden. Voor de filmmakers raakten de filmische mogelijkheden van 'de jacht' echter een beetje uitgeput. De focus kwam in de derde fase daarom meer op het filmen van de expeditie zelf te liggen in plaats van op de jacht. De 'safarifilm' raakte in opkomst, met als grondleggers het echtpaar Martin en Osa Johnson. De films van de Johnsons boden zowel educatie als entertainment.²⁵ Educatie in de vorm van een introductie op de geschiedenis van de natuur in het desbetreffende land. Entertainment in de vorm van exotische avonturen en overwinningen (meestal in de vorm van een doodgeschoten dier).²⁶ De Johnsons namen het, tot grote ergernis van wetenschappelijke instituties, niet zo nauw met natuurbehoud. Voor hen moest de



Martin en Osa Johnson op safari in Afrika. Bron: The Martin and Osa Johnson Safari Museum

natuur zich maar schikken naar de commerciële belangen van Hollywood. Het echtpaar was vooral in Afrika te vinden en maakten films als *TRAILING AFRICAN WILD ANIMALS* (1923) en *SIMBA* (1928), een filmverslag van hun 'four years in paradise'. *SIMBA* werd gepresenteerd als een authentiek document van de leeuw zoals die leefde in Afrika, in de nog onaangetaste natuur in zijn thuisland en niet zoals het publiek hem kende in de dierentuin.²⁷ Maar of de film echt zo objectief was, is de vraag. In de film werd gebruik gemaakt van personificatie, een nieuw foefje waardoor het publiek zich beter met de dieren kon identificeren. Zo werd een olifant 'Mama Tembo' genoemd en haar zoon 'Willie Tembo'. Het geven van namen aan wilde dieren was niet alleen gunstig voor het inlevingsvermogen van het publiek, het riep ook associaties op van wilde dieren met huisdieren. Op die manier raakte het publiek wat meer betrokken. Bovendien was het voor de makers ideaal om de wilde dieren komische trekjes toe te schrijven en algemene weetjes over de dieren te vertellen.²⁸

De films van het echtpaar Johnson waren uitermate populair, ook al waren ze niet de meest bekwame vaklui.²⁹ Zij waren degenen die het genre van de natuurfilm populair maakten onder het grote publiek, nog voordat Walt Disney het genre echt op de kaart zette. Na de dood van Martin Johnson in een vliegtuigongeluk, werd hij als cameraman geprezen om zijn waardevolle shots. Hij en Osa hadden wat entertainmentmogelijkheden betreft Afrika helemaal uitgeput.³⁰ Maar Afrika was niet het enige dat uitgeput raakte. Volgens Bousé raakte het hele genre van de natuurfilm een beetje in het slop. De introductie

van geluid eind jaren '20 speelde daarbij een grote rol, omdat het moeilijk was om geluid van dieren op te nemen. Het was gevaarlijk om dichtbij te komen en als je te laat was, kon je niet vragen of een leeuw nog een keer zo wilde brullen. Ook was de apparatuur erg log en lastig mee te nemen in het veld.

De natuurfilm lijkt zich in zijn beginjaren dus vooral op het sensationele vlak te ontwikkelen. Maar er waren natuurlijk ook filmmakers die het anders wilden doen. Zij grepen de mogelijkheden van film aan om het publiek iets te leren. De onderwerpen waren vaak heel plastisch, zoals de ontwikkeling van de larf van een huisvlieg. Ook werden er veel films gemaakt met behulp van microscopen. In Nederland was het Jan Cornelis Mol die in 1924 begon met wetenschappelijke films met behulp van dit instrument. Zo maakte hij bijvoorbeeld *STRIJD IN HET INSECTENLEVEN* (1930). De microscoop onthulde op unieke wijze de schoonheid van de natuur die met het blote oog niet te zien is.³¹ Door de Tweede Wereldoorlog en alle bijkomende economische problemen kwam de productie van natuurfilms op een laag pitje te staan, maar na de oorlog gaf Walt Disney in de jaren '50 het genre een enorme impuls met zijn *TRUE-LIFE ADVENTURE*-serie. De serie bevatte stukjes van allerlei soorten genres, zoals documentaires, musicals en zelfs tekenfilms. Wederom rees de vraag of de intenties gericht waren op educatie of entertainment. Walt Disney zelf wist het antwoord niet. De ene keer zei hij in een interview dat hij wilde entertainen, de andere keer dat hij het publiek iets wilde leren.³²

Dier als mens, mens als dier

Dankzij Walt Disney begon het familieaspect binnen natuurfilms steeds belangrijker te worden. In de jaren '50 focuste Disney vooral op zaken als het grootbrengen van kinderen en het zoeken van een partner. Decennia later waren dit nog steeds de meeste gekozen thema's in de natuurfilm.³³ En hoewel de zoektocht naar en het samenleven met een partner al die tijd al wel in beeld was gebracht, bleef het gedeelte tussen een partner vinden en de geboorte van een baby onbeschreven. Pas vanaf de jaren '80 werd in Amerika de voortplanting echt in beeld gebracht door paarscènes. In de jaren '90 kwam de nadruk veel meer te liggen op discussies over het gedrag van dieren en over genetische veranderingen, meestal gevoerd door biologen. Steeds meer gebruiken we natuurfilms om dingen over onszelf te weten te komen: '[they] help unlock the greatest mystery of all – ourselves'.³⁴ Maar, zo zegt wetenschapper Cynthia Chris, er is veel meer voor nodig om onszelf en de wereld om ons heen te leren begrijpen dan deze 'pop sociobiologie'. De wereld is veel complexer dan zoals hij wordt geschetst in natuurfilms.³⁵

De natuurfilm fungeert dus als het ware als een soort spiegel; we kijken ernaar om meer over onszelf te weten te komen, ook al is het beeld dat in natuurfilms wordt geschetst niet altijd even betrouwbaar. De kijker accepteert

dit mogelijk foutieve beeld wel, zo lang het maar geloofwaardig overkomt. De wereld die op het scherm wordt gecreëerd vergelijken we namelijk niet met onze eigen ervaring van de werkelijkheid, zo zegt Bousé,³⁶ maar met beelden die we eerder via de televisie hebben vernomen. Dit is precies wat Baudrillard, volgens Bousé, bedoelt met zijn begrip ‘simulacrum’, hier verderop besproken.³⁷ Natuurfilms hoeven dus eigenlijk helemaal geen reflectie van de werkelijkheid te zijn, vooral niet voor mensen die zelf geen *real-life*-ervaring hebben met de wilde dieren die ze op televisie zien.

Een veelgebruikte methode om de kijker te binden is om de dieren te personifiëren. Dieren krijgen dan menselijke emoties of eigenschappen toegeschreven, zoals ‘angstig’, ‘speels’ of ‘nieuwsgierig’. In uiterste gevallen krijgen ze zelfs een naam, zodat de kijker een nog sterkere emotionele band met het dier krijgt. Walt Disney was degene die personificatie tot ‘standaard’ maakte. Dieren kregen in zijn films een eigen karakter waardoor zowel jong als oud zich in zijn films kon inleven.³⁸

Subgenres

De films van Disney kunnen worden bestempeld als *blue chip*, een van de zeven subgenres binnen de natuurfilm en tevens een van de twee belangrijkste.³⁹ Het andere meest voorkomende subgenre is de *presenter-led*. Deze twee zullen in het onderzoek naar sensatie centraal staan en worden daarom hieronder kort beschreven.

De ‘blue chip’ kenmerkt zich door de hoge productiekosten, lange productietijd, esthetisch verantwoorde beelden, dramatische verhaallijn, afwezigheid van mensen, historische referentiepunten of politieke ideeën en het centraal stellen van ‘megafauna’. Onder ‘megafauna’ worden grote dieren zoals olifanten, leeuwen, walvissen en beren verstaan. Het ontbreken van historische referentiepunten en mensen heeft een commerciële reden. De kijker moet namelijk een gevoel van tijdloosheid krijgen, anders zou de film gedateerd over kunnen komen. De kijker wil graag het idee hebben dat de dieren nog op dezelfde manier met elkaar ‘omgaan’ als eeuwen geleden.⁴⁰ Ook draagt het ontbreken van deze referentiepunten bij aan de openheid van de visuele tekst. Door de beelden algemeen te houden is er meer ruimte voor grootse narratieven, zoals het verloop van de seizoenen, leven en dood, de strijd om te overleven of universele familiebanden.⁴¹ In de ‘blue chip’ is er daarom altijd veel ruimte voor de verteller, ofwel narrator. Hij is alwetend en wordt daarom soms ook wel de ‘voice of God’ genoemd. Een bekende ‘narrator’ is David Attenborough, boegbeeld van BBC’s *Natural History Unit*. Met zijn kenmerkende stem en stijl weet hij de beelden de dramatische verhaallijn mee te geven die zo typerend is voor de ‘blue chip’. Maar uitgesproken politieke standpunten zal hij nooit innemen, omdat deze het publiek af zouden kunnen schrikken. Dat kijkt doorgaans niet

naar natuurfilms om eens flink toegesproken te worden. Daarom wordt er in natuurfilms (te) weinig aandacht besteed aan problemen als klimaatverandering en het uitsterven van dieren. Zoals een producer van natuurfilms in het artikel van Cottle zegt: 'I'm wary about these "e" words, the "environment" and "ecology". I've been told explicitly that I can't have a strong conservation message'.⁴² De filmmaker mag wel een beetje laten zien wat de negatieve gevolgen van klimaatverandering zijn, als hij of zij maar altijd dit in het achterhoofd houdt: 'bad news must be answered by good before the credits roll'.⁴³ Anders wordt het publiek somber en dat heeft negatieve gevolgen voor de verkoop.

Het tweede meest voorkomende genre is de 'presenter-led'. Deze is goedkoper om te produceren dan de 'blue chip' en de productie neemt minder tijd in beslag. Het gevolg is wel dat de beelden wat minder esthetisch zijn. Doordat de gepresenteerde natuurfilm meer gefocust is op het menselijke karakter van de presentator en niet zozeer op het gedrag van dieren, kunnen ze een beetje onzorgvuldig overkomen. Toch hebben ze door hun ongepolijste karakter een grote directheid, wat het publiek soms meer boeit dan de zorgvuldig samengestelde 'blue chip'.⁴⁴ De laatste jaren heeft het publiek meer behoefte aan natuurfilms waarin interactie tussen mens en dier centraal staat. De kijker zit niet meer te wachten op narratieven die te sterk op dieren zijn gericht (zoals bij de 'blue chip'). Men wil meer interactie tussen mens en dier op het scherm zien. 'They want identifiable stories and strong people-based narratives. We are introducing more science, history, animation and fantasy into our films' zo zegt de directeur van productiebedrijf *United Wildlife* over de veranderingen in de wensen van het publiek.⁴⁵ Het gevolg is dat de 'blue chip' steeds minder populair wordt, wat aanzienlijke gevolgen heeft voor een groot deel van de natuurfilmindustrie die zich met dit subgenre bezighoudt. Kleine productiebedrijfjes die zich massaal op dit subgenre hadden gestort, zijn failliet gegaan. Ook door de komst van televisiekanalen als *Animal Planet* in 1996 werd de 'blue chip' steeds minder populair. Het rooster van deze kanalen moet immers 24 uur per dag, zeven dagen in de week gevuld zijn, waardoor het budget per programma erg klein is.⁴⁶ 'Blue chips' hebben enorm hoge productiekosten en voordat het idee is uitgewerkt, de beelden zijn geschoten en de montage is gedaan, zijn jaren verstreken. Door de korte productietijd en lage kosten wint het subgenre van de 'presenter-led'-film daardoor steeds meer aan populariteit.

De overige vijf subgenres zijn de wetenschappelijke documentaire, 'research team', 'extinct', 'reality attack' en 'making of'.⁴⁷

'Blue chip' versus 'presenter-led'

Het onderzoek naar de ontwikkeling van sensatie in natuurfilms concentreert zich op de 'blue chip' en de 'presenter-led', omdat dit de meest voorkomende subgenres zijn binnen de natuurfilm. Bij elk subgenre horen twee natuur-



Elf delen in een vijfdelige DVD-box.

De serie verscheen in 2006 voor het eerst op de Engelse televisie; medio 2007 was de serie al in 130 landen uitgezonden.

Er verschenen vier boekuitgaven bij de serie.

films of -series: een van vijftig jaar geleden en een van nu. Bij de 'blue chip' zal een vergelijking worden gemaakt tussen vier films uit de TRUE-LIFE ADVENTURES-serie van Walt Disney uit de jaren '50 (OLYMPIC ELK (1952), BEAR COUNTRY (1953), THE AFRICAN LION (1955) en JUNGLE CAT (1960)) en de PLANET EARTH/PLANEET AARDE-serie van de BBC uit 2006. Wat betreft de 'presenter-led' zullen THE SILENT WORLD/DE STILLE WERELD van Jacques Cousteau uit 1956 en THE CROCODILE HUNTER van Steve Irwin uit 1999 als onderzoeksmateriaal worden gebruikt. Deze

vier producenten staan centraal in dit onderzoek omdat zowel Walt Disney, Jacques Cousteau, Steve Irwin als de BBC belangrijke makers en producenten van natuurfilms zijn (geweest). Disney was degene die het genre in de jaren '50 echt populair maakte, nadat de productie van natuurfilms door de Tweede Wereldoorlog een beetje in het slop was geraakt. De *Disneystyle* met narratieven over gezin, liefde en verlies is nog steeds aanwezig in de meeste natuurfilms. Disney was ook degene die dieren een menselijk karakter gaf, zodat de kijker zich beter kon identificeren. Jacques Cousteau liet op zijn eigen avontuurlijke wijze zien hoe het leven in de zeeën en oceanen was. Dankzij hem kon het grote publiek in de jaren '50 een kijkje in de onderwaterwereld nemen. Cousteau ging niet altijd even respectvol met de natuur om: zo slacht hij in THE SILENT WORLD een babywalvis en een aantal haaien af en blaast hij een koraalrif op. Tegenwoordig zou hij er niet meer mee weggkomen, maar toen was het gevoel voor dierenwelzijn niet zo goed ontwikkeld als nu. Bovendien deed hij ook goede dingen. Hij speelde een belangrijke rol bij de ontwikkeling van de onderwatercamera en de *aqua long* (een instrument om onder water mee te kunnen ademen). Ook was hij directeur van het Oceanografisch Instituut in Monaco.⁴⁸ Steve Irwin zette Cousteau's avontuurlijke lijn voort onder zijn artiestennaam *the crocodile hunter*. Groot verschil is dat Irwin meer respect heeft voor de natuur en dit de kijker ook vol enthousiasme wil bijbrengen. Volgens hem lijkt de beste manier hiervoor om gevaarlijke dieren zo dicht mogelijk te benaderen, ook al zitten de dieren hier niet altijd op te wachten. Irwin zou de dieren echter nooit afslachten zoals Cousteau dat deed. Eerder andersom: in 2006 overleed Steve nadat een pijlstaartrog in zijn hart had gestoken tijdens een duiksessie. Uit alle media-aandacht voor zijn dood bleek dat Irwin geliefd was bij het publiek.

De BBC is op het gebied van natuurfilms de belangrijkste producent in de 20e en begin 21e eeuw. De omroep heeft zelfs een eigen afdeling voor de productie van deze films: de *Natural History Unit* (NHU). Sinds het ontstaan in 1957 staat de NHU bekend om de grote en kostbare 'blue chip' producties, zoals LIFE ON EARTH (1979), THE LIVING PLANET/DE LEVENDE PLANEET (1984) en

LIFE OF MAMMALS/HET LEVEN VAN ZOOGDIEREN (2002), allemaal gemaakt door Sir David Attenborough. In 2006 kwam de NHU met PLANET EARTH, de kostbaarste productie die ooit door de BBC is gemaakt. David Attenborough wil in de elfdelige serie de kijker meenemen naar de meest bijzondere plekken op aarde.⁴⁹ Volgens producer Alastair Fothergill komen in elk hoofdstuk twee of drie sequenties voor waarin nooit eerder vertoonde beelden te zien zijn, zoals de vanuit de lucht gefilmde jacht van Afrikaanse wilde honden. Of de zeer zeldzame sneeuwluiwaard die op de steile hellingen van een gebergte in Pakistan achter een wilde geit aanzit. Op technisch gebied werden de nieuwste snuffjes ingezet zoals een *heligimbal*: een ultra stabiele camera die onderaan een helikopter kan worden bevestigd en 360° kan draaien. Ook is de serie in *high definition* opgenomen.

Om de toe- of afname van sensatie in deze vier natuurfilms te kunnen meten, wordt vooral gelet op veranderingen in vorm en inhoud. Wat de vorm betreft is de ontwikkeling van filmtechnieken belangrijk om naar te kijken. Door geavanceerdere camera's werd het beeld scherper, door zeer gevoelige geluidsapparatuur waren de dierengeluiden beter te horen en door sterkere lenzen konden de dieren van steeds dichterbij worden gefilmd. Inhoudelijke veranderingen kunnen te maken hebben met de manier waarop dieren worden gepresenteerd, de rol van de voice-over en muziek, en de manier waarop het verhaal is opgebouwd. Hoe wordt er bijvoorbeeld over de dieren gesproken? Krijgen ze menselijke eigenschappen toegeschreven of worden er situaties getoond die misschien wel helemaal niet zo hebben plaatsgevonden? Ook commerciële doelstellingen spelen mee bij de mogelijke sensationisering van natuurfilms. Het publiek kan zich beter identificeren als er dramatische verhaallijnen in worden aangebracht. Sensatie verkoopt dus beter.



Sneeuwluiwaard
besluit een prooi.
Bron: Francois Sa-
vigny/naturepl.com
(2006)/
PLANET EARTH

Sensatie in de media

Om een antwoord te vinden op de vraag of er tegenwoordig meer of minder sensatie in natuurfilms is te vinden, wordt de natuurfilm eerst in het kader van de ‘algemene sensationisering van de media’ geplaatst. Hiervoor worden theorieën van Debord en Baudrillard en het onderzoek van Koos Nuijten gebruikt.

In dit onderzoek wordt er vanuit gegaan dat de media in het algemeen steeds meer kenmerken van sensatie vertonen. Filosofisch kan dit onderbouwd worden aan de hand van de theorie van Guy Debord (1931-1994), die stelt dat we tegenwoordig in een spektakelmaatschappij leven. Er is volgens hem geen duidelijke scheiding meer tussen verbeelding en werkelijkheid, waardoor alles in de moderne maatschappij verworden is tot een beeld.⁵⁰ Wat wij op televisie zien, heeft volgens hem dan ook niets meer met de werkelijkheid te maken. Het is slechts een fractie van de werkelijkheid die in een bepaalde vorm wordt gegoten. De grote boosdoener is het kapitalisme, dat ervoor zorgt dat authenticiteit verdwijnt en wordt teruggebracht tot een consumptieartikel. De Franse filosoof Jean Baudrillard (1929-2007) is dat met hem eens. Hij stelt dat wij in een hyperrealiteit leven waarin de representatie soms nog echter lijkt dan de werkelijkheid; een nepkerstboom is nog groener dan een echte.⁵¹ Derek Bousé vertaalt deze hyperrealiteit naar de natuurfilm en concludeert dat ook daar sprake is van een *missing link* met de werkelijkheid omdat het alleen nog maar naar andere beelden verwijst: ‘... depiction of animals and nature in wildlife films today lie somewhere between representation and simulation’.⁵² Zijn uitspraak is gebaseerd op de vier fases die Baudrillard onderscheidt om de link met de werkelijkheid te meten. In de eerste fase reflecteert het beeld de werkelijkheid en is er dus niets in scène gezet. In fase twee wordt de werkelijkheid verdraaid. Het zijn dan echte gebeurtenissen, maar deze zijn wel uitgelokt of in scène gezet. In de derde fase is er nog maar weinig verband met de werkelijkheid maar wordt de afwezigheid hiervan verhuld, waardoor het lijkt alsof je toch de realiteit te zien krijgt. De vierde fase houdt totaal geen verband meer met de werkelijkheid en is dus pure ‘simulacrum’.⁵³ Volgens Bousé zweeft de natuurfilm ergens tussen de tweede en derde fase. In het geval van grote producties als ‘blue chip’ is er sprake van fase drie. De kijker krijgt in deze films beelden te zien waarin het lijkt alsof de natuur nog helemaal niet is aangetast en er nog wilde dieren in overvloed zijn. Mensen komen niet of nauwelijks in beeld en worden dus ondergerepresenteerd, terwijl dieren juist worden overgerepresenteerd, zelfs dieren die op het punt van uitsterven staan, zoals tijgers, panda’s en gorilla’s. De werkelijkheid wordt op deze manier zo erg vertekend dat Bousé vindt dat natuurfilms in fase drie thuishoren.⁵⁴

Theoretisch gezien kan de toename van sensatie ook worden onderbouwd met een onderzoek van Koos Nuijten. Hij bestudeerde de aanwezigheid van sensationele kenmerken in het Nederlandse televisienieuws en constateerde dat er in de afgelopen twintig jaar sprake is van een toename van sensatie. De

kenmerken die hij voor dit onderzoek gebruikte zijn voor een groot deel ook toepasbaar op natuurfilms en vormen dus een goede basis voor het onderzoek. Dit komt omdat de kenmerken vrij algemeen zijn – denk aan begrippen als ‘personificatie’ en ‘close-up’. In totaal benoemt Nuijten dertien kenmerken van sensatie, waarvan zeven direct op natuurfilms toepasbaar zijn en drie moeten worden aangepast. De drie overgebleven kenmerken zijn te specifiek gericht op televisienieuws of mensen en dus onbruikbaar (‘uitgesproken emoties’, ‘ooggetuigencamera’ en ‘burger aan het woord’).

Wat is sensatie?

In zijn studie probeert Nuijten uit te vinden of in het Nederlandse televisienieuws een langjarige ontwikkeling naar meer sensatie is vast te stellen. Hij omschrijft de term ‘sensatie’ als ‘vorm- en inhoudskenmerken waarvan op basis van theorie een universele aandachtsreactie verwacht kan worden’.⁵⁵ Ondanks de negatieve bijmaak van het begrip ‘sensatie’ hoeft een toename ervan in het televisienieuws niet alleen maar slecht te zijn. Het kan de kijker namelijk ook helpen om zijn of haar aandacht beter bij het nieuwsbericht te houden en het dan beter te onthouden. Een keerzijde is dat kijkers hun aandacht slechts op bepaalde punten van de boodschap richten en zo de essentie ervan kunnen missen. Bij Nuijtens conceptualisering van het begrip komen drie verwachte effecten van sensatie naar voren: (a) sensatie kan de aandacht van kijkers prikkelen, (b) sensatie kan zowel een bijdrage als een belemmering vormen bij het onthouden van televisienieuws en (c) sensatie kan zowel een positieve als negatieve werking hebben op de wijze waarop ontvangers inschattingen maken naar aanleiding van de gepresenteerde informatie.⁵⁶

Nuijten deelt het begrip ‘sensatie’ in vier categorieën in: *basic needs content*, *tabloid packaging*, *concreteness* en *proximity*.

In de eerste categorie, *basic needs content*, worden vier kenmerken geformuleerd, die allemaal betrekking hebben op de veronderstelling dat mensen sneller geneigd zijn om aandacht te schenken aan dingen die een *survival value* bezitten. Onderwerpen die te maken hebben met voortplanting of bedreiging van fysieke veiligheid zijn hier een goed voorbeeld van.⁵⁷ De vier kenmerken die Nuijten hierbij onderscheidt zijn ‘sensationeel onderwerp’, ‘dramatische beelden’ en ‘dramatische geluiden’ en ‘uitgesproken emoties’. Onderwerpen als seks, geweld, mishandeling en rampen zijn bijvoorbeeld ‘sensationeel’, evenals beelden van gewonden, ongelukken en geweld. Bijbehorende ‘sensationele’ geluiden zijn bijvoorbeeld sirenes, explosies of gillende mensen. Deze eerste drie kenmerken moeten voor het onderzoek naar natuurfilms wel worden aangepast, want die zijn te specifiek gericht op mensen. In natuurfilms kunnen onderwerpen over jagen, doden, vluchten en natuurgeweld eerder ‘sensationeel’ worden genoemd. ‘Dramatische beelden’ zouden bijvoorbeeld te maken

kunnen hebben met de achtereenvolgende en het 'grijpmoment' en de geluiden met grommen, hijgen en hoefgetrappel. Het laatste kenmerk, 'uitgesproken emoties', zal geen deel uitmaken van dit onderzoek omdat het meten van emoties bij dieren te subjectief is.

De tweede categorie, *tabloid packaging*, verwijst naar '(formele) nieuwskenmerken die onverwacht of nieuw zijn, of een verandering in de omgeving representeren'.⁵⁸ Deze kenmerken doen zich voor in de vorm van technische elementen binnen een nieuwsitem. Ze veroorzaken een reactie bij de kijker, die onderzoekster Annie Lang een *orienting response* (OR) noemt.⁵⁹ Daarmee bedoelt zij een kortdurende, universele, automatische en reflexachtige aandachtsreactie. Nuijten leidt aan de hand van deze categorie zes kenmerken van sensatie af: 'shotlengte', 'ooggetuigencamera', 'inzoomen', 'uitzoomen', 'dramatische editingtechnieken' en 'muziek of geluidseffecten'.⁶⁰ Een kortere shotlengte kan een OR veroorzaken, omdat er dan meer *cuts* per tijdseenheid aanwezig zijn. Een 'cut' kan ook wel worden gezien als een breuk in een opeenvolgend visueel traject en zou zo een verandering in de omgeving kunnen aangeven. Dit leidt volgens onderzoeken tot een OR. De ooggetuigencamera is een kenmerk van 'sensatie' omdat deze beelden vaak rommelig en instabiel zijn en ze veelal op een schokkerige manier van camerahoek veranderen. De vloeiendheid wordt daarmee onderbroken, wat ook tot een OR kan leiden. In- en uitzoomen zorgt bij de kijker voor een groter of kleiner gevoel van betrokkenheid. Hoewel sommige onderzoekers alleen 'inzoomen' als 'sensationeel' bestempelen, benoemt Nuijten 'uitzoomen' ook als zodanig. Bij het inzoomen wordt de aandacht van de kijker naar een bepaald gedeelte van het beeld getrokken, maar bij het uitzoomen wordt het kader ruimer waardoor de kijker steeds meer nieuwe informatie in beeld te zien krijgt. Ook dat trekt de aandacht van de kijker. Bij 'dramatische editingtechnieken' gaat het om de effecten die tijdens het bewerken aan het beeld zijn toegevoegd, zoals *fades* en *dissolves*. Ook geluidsmanipulaties, zoals geluidseffecten, indringende voice-overs en muziek kunnen de aandacht van de kijker trekken. Behalve 'ooggetuigencamera' zijn al deze kenmerken bruikbaar voor de analyse van natuurfilms.

In de derde categorie, *concreteness*, wordt gekeken naar de aanwezigheid van details over actoren, gebeurtenissen en de situationele context. Hoe meer informatie, hoe groter het effect op de kijker. Bijpassende sensationele kenmerken zijn 'personificatie' en 'burger aan het woord'. Door middel van personificatie kan een abstract gegeven een menselijk gezicht krijgen. In natuurfilms is dit een zeer belangrijk onderdeel. Hoe kunnen mensen anders het ontastbare dierenrijk beter begrijpen? Het kenmerk 'burger aan het woord' wordt niet gebruikt, omdat dit teveel betrekking heeft op het nieuws.

De vierde en laatste categorie die Nuijten binnen de conceptuele benadering van sensatie benoemt, is *proximity*. Dit verwijst naar de temporele, ruimtelijke of zintuiglijke nabijheid van de aangeboden informatie.⁶¹ Het kenmerk dat hierbij hoort is de close-up. Objecten worden dan van dichtbij door een camera

gefilmd. Uit onderzoek is gebleken dat het gebruik van close-ups de aandacht van de kijker trekt. Ze kunnen de kijker een gevoel van betrokkenheid geven en worden daarom gezien als sensationeel element. Volgens Bousé creëert het gebruik van close-ups in natuurfilms een valse intimiteit tussen de kijker en het dier, waardoor de indruk wordt gewekt dat het dier op hetzelfde niveau als de mens kan denken en emoties heeft.⁶² In onderstaand schema zijn deze vier categorieën met de bijbehorende bruikbare sensationele kenmerken overzichtelijke weergegeven. In cursief is te zien hoe deze kenmerken in natuurfilms terug kunnen komen.

Categorieën	Basic needs content	Tabloid packaging orienting respons	Concreteness	Proximity
Kenmerkt zich door	'Survival value' van onderwerpen	Technische elementen die OR veroorzaken	Aanwezige details over actoren	Gevoelsmatige nabijheid van informatie
Bijbehorende kenmerken van sensatie in natuurfilms	Sensationeel onderwerp <i>Jagen, doden, vechten, vluchten, natuurgeweld, paren, sterven, isolement/leed, ongeluk</i>	Shotlengte <i>Hoe korter het shot, hoe meer sensatie</i>	Personificatie <i>Dieren omschrijven m.b.v. menselijke eigenschappen</i>	Close-up <i>Indruk wekken dat dier op zelfde niveau kan denken als de mens</i>
	Dramatische beelden <i>Achiervolging, grijpmoment, prooi opeten, vechten, gewonde dieren, parende dieren, brand, storm, overstroming, (uit) stervende dieren, mens/dier dat wordt aangevallen</i>	Inzoomen		
	Dramatische geluiden <i>Hijgen, grommen, mekkeren, smakken, schreeuwen, brullen, janken, piepen</i>	Uitzoomen		
		Dramatische editing-technieken <i>Fade in/out, dissolve</i>		
		Muziek of geluidseffecten <i>Indringende voice-over, opzweepende muziek</i>		

Om sensatie in natuurfilms te meten, worden bovenstaande kenmerken van sensatie aangevuld met theorieën van Bordwell en Thompson⁶³ en Hansen et al.⁶⁴ De vier filmische elementen van David Bordwell en Kristin Thompson vormen de opzet van het meetinstrument: dit zijn mise-en-scène, cinematografie, montage en geluid. Deze grove opzet wordt uitgebreid met een aantal technische narratieve elementen die Anders Hansen et al. benoemen. Ook worden de elf bruikbare kenmerken van sensatie onder deze vier pijlers verdeeld.

Witte haai grijpt
zeeleeuw voor de kust
van Zuid-Afrika.

Bron: BBC PLANET
EARTH



Bij *mise-en-scène* wordt gelet op de plek waar de natuurfilm is opgenomen ('setting en locatie'), welke dieren centraal worden gesteld ('het centrale object'), welke acties van de dieren worden getoond ('acties dieren'), of er sprake is van een sensationeel onderwerp ('sensationeel onderwerp') en of er dramatische beelden in voorkomen ('dramatische beelden'). De *cinematografie* richt zich op het fotografische aspect, de framing van het shot (en de aanwezigheid van close-ups en zooms) en de shotlengte. Wat betreft de *montage* spelen narratief en opbouw van het verhaal een grote rol, evenals de aanwezigheid van dramatische editingtechnieken. Ook wordt er gekeken naar de relatie tussen shots om te zien of er verbanden worden gelegd tussen situaties die (waarschijnlijk) apart van elkaar hebben plaatsgevonden en of er sprake is van personificatie. Bij het laatste filmische element, *geluid*, wordt gelet op non-diëgetisch geluid (geluid dat niet direct met de beelden in verband staat, zoals muziek en voice-over) en op diëgetisch geluid (geluid dat hoort bij de beelden die we zien, zoals stemmen of dierengeluiden). Bijbehorende sensationele kenmerken zijn 'dramatische geluiden' en 'muziek of geluidseffecten'.

Mise-en-scène

De films van Disney behandelen doorgaans één specifiek dier per aflevering, zoals een berenmoeder met haar jongen in *BEAR COUNTRY* (1953), een jaguarfamilie in *JUNGLE CAT* (1960) en een leeuwenfamilie in *THE AFRICAN LION* (1955). Voordat een aflevering begint, wordt er aan de hand van een getekende landkaart uitgelegd in welk land het dier leeft en hoe dat land geologisch gezien is opgebouwd; moerassen, jungles, woestijnen en bergen worden zorgvuldig ingetekend. Ook in de afleveringen van de *PLANET EARTH*-serie (2006) van de

BBC wordt het verhaal opgebouwd rondom een centraal thema of natuurfenomeen. Meestal zijn dit geen dieren maar plekken (grotten, woestijnen, meren) of zelfs planten (grassen). Op die manier beperken de makers zich niet tot een bepaalde diersoort maar kunnen ze een zo breed mogelijk beeld van de wereld schetsen. Een aflevering over bijvoorbeeld ijsberen zou de makers tot 'slechts' de Noordpool beperken, terwijl hun doel is om de kijker zo veel mogelijk plekken op aarde te laten zien. In de onderzochte 'presenter-leds' wordt er minder uitleg gegeven over de filmlocatie. In *THE SILENT WORLD* (1956) blijft de introductie hiervan beperkt tot 'ergens op de Middellandse Zee, Rode Zee of Indische Oceaan'. In *THE CROCODILE HUNTER* wordt er iets meer over verteld, maar nog altijd niet zo uitgebreid als in de 'blue chips'. Dit is niet vreemd, omdat de locatie een minder belangrijke rol speelt binnen de 'presenter-led'. Het draait hier immers om de interactie tussen mens en dier. Het centrale object is doorgaans de presentator zelf, dus Jacques Cousteau in *THE SILENT WORLD* en Steve Irwin in *THE CROCODILE HUNTER* (1999). Irwin behandelt de dieren wel meer als zijn gelijke dan Cousteau dat doet. De dieren die in *THE SILENT WORLD* worden getoond, zijn meestal aan het lijden of aan het sterven. Neem bijvoorbeeld de babywalvis die in de schroef van de boot is gekomen. Een vrijbrief voor Cousteau en zijn bemanning om het dier op een bloederige wijze af te slachten. Net als de haaien die op de geur van het bloed afkomen. Een voor een worden ze geharpoeneerd en het dek op gesleept. Alles in naam van de wetenschap.

Steve Irwin positioneert zichzelf niet boven de dieren. Sterker nog, hij weet niet hoe snel hij zich uit de voeten moet maken als een giftige komodovaraan op hem afstormt. Hij beseft goed dat de natuur sterker is dan hij. Het gaat hem erom de kijker zo dicht mogelijk bij het dier te brengen zodat deze meer respect krijgt voor de natuur. Wel doet Irwin dit altijd op een licht naïeve manier, zodat er regelmatig spannende situaties ontstaan. Zo duikt hij in een zelfgeknutselde stalen kooi tussen een groep levensgevaarlijke tijgerhaaien en gaat hij op een zandbank liggen toekijken hoe tientallen Nijlkrokodillen een paar meter verderop zich te goed doen aan een rottend nijlpaard. In beide 'presenter-leds' is het belangrijkste narratief dat van de zoektocht: Cousteau verzamelt wetenschappelijk materiaal en Irwin zoekt gevaarlijke dieren om mee te stoeien.

In de 'blue chips' zijn de acties die van de dieren worden getoond vrijwel hetzelfde gebleven door de jaren heen: jagen, doden, gezin en eten/drinken. Jagen en doden kunnen als 'sensationeel' beschouwd worden. Bloederige (dramatische) beelden worden hierbij niet geschuwd, ze zijn tegenwoordig zelfs nog aangrijpender dan vijftig jaar geleden dankzij de ontwikkeling van de filmtechniek. Dode dieren kunnen van nog dichterbij in beeld worden gebracht en de kleur van bloed spat in *high definition* van het beeld af. Ook wordt af en toe het grijpmoment veertig keer vertraagd zodat goed te zien is hoe een witte haai een zeeleeuw grijpt voor de kust van Zuid-Afrika in *FROM POLE TO POLE*, of hoe een krokodil een gnoe van de oever hapt in *FRESH WATER*. Irwin lijkt als enige

niet warm te lopen voor bloederige scènes, want vanwege zijn passie voor de dieren wordt er door Irwin niet gejaagd en gedood.

De conclusie wat betreft de *mise-en-scène* is dat er op sensationeel gebied (sensationeel onderwerp en dramatische beelden) binnen de 'blue chip' niet veel is veranderd. Er komen nog steeds bloederige scènes voor, al heeft de techniek er wel voor gezorgd dat onderwerpen als 'de jacht' of 'het grijpmoment' nog spectaculairder in beeld kunnen worden gebracht door betere apparatuur en de mogelijkheid om beelden te vertragen of te versnellen. Bij de onderzochte 'presenter-leds' is het juist andersom. Daarin komen minder bloederige scènes voor en ligt de nadruk meer op respect voor de natuur dan vijftig jaar geleden.

Cinematografie

Wat betreft de cinematografie zijn er drie zaken om op te letten: het fotografische (technische) aspect, de framing en de lengte van het shot. Doordat er een verschil van zo'n vijftig jaar tussen de producties zit, is er op technisch gebied nogal wat veranderd. (Dat bleek al uit de *mise-en-scène*.) Er zijn betere lenzen en camera's en de geluidsopnameapparatuur is gevoeliger. *PLANET EARTH* is zelfs in HD opgenomen, waardoor de beeldkwaliteit extreem goed is. Ook de onderwaterbeelden zijn tegenwoordig beter van kwaliteit. Wat opvallend is, is dat de beeldstabiliteit zich per subgenre anders heeft ontwikkeld. In de onderzochte 'blue chips' zijn ze veel stabiel geworden. In *PLANET EARTH* zijn alle beelden perfect en lijkt niets uit de hand gefilmd, terwijl in de films van Walt Disney zowel de land- als de luchtbeelden veel schokkeriger zijn. Bij de twee onderzochte 'presenter-leds' is dit anders. Daar zijn de beelden tegenwoordig juist veel schokkeriger. Er wordt meer uit de hand gefilmd, waardoor het beeld chaotischer en dreigender op de kijker overkomt en dus voor meer spanning zorgt. Bovendien wordt er in *THE CROCODILE HUNTER* ook meer in- en uitgezoomd. Dit gebeurt vooral om gevaar aan te duiden en het geheel chaotischer te maken. Ook bij de 'blue chips' wordt er meer gezoomd dan vroeger. In *PLANET EARTH* wordt er vooral uitgezoomd om bepaalde situaties indrukwekkender te laten lijken. De jaarlijkse migratie van miljoenen gnoes begint bijvoorbeeld met een close-up van één gnoe. Dit shot wordt steeds wijder, waardoor er uiteindelijk een zwarte vlek van gnoes in het groene graslandschap te zien is en de kijker de omvang van de kudde zich pas echt realiseert. Omdat het in- en uitzoomen door Nuijten beschouwd wordt als sensationeel, zou dit betekenen dat er wat dit kenmerk betreft tegenwoordig meer sensatie is.

Een ander kenmerk van sensatie op het gebied van de cinematografie is het gebruik van close-ups. Na een kwantitatieve analyse is gebleken dat zowel in de onderzochte 'blue chip' als 'presenter-led' van tegenwoordig relatief meer gebruik wordt gemaakt van close-ups dan vijftig jaar geleden. Bestond in de 'blue chip' uit de jaren '50 16,5% van het totaal aantal shots uit close-ups, tegen-



*Bultrug in
Antarctica. Bron:
Sue Flood (2006)/
PLANET EARTH*

woordig is dat 19,5%. In de 'presenter-led' is het zelfs toegenomen van 14,5% naar 23,6%.⁶⁵ Wanneer we de 'blue chip' met de 'presenter-led' van tegenwoordig vergelijken, kan uit deze resultaten ook worden geconcludeerd dat er in het laatstgenoemde subgenre vaker close-ups worden gebruikt (19,5% tegen 23,6%). Ook de shotlengte is een kenmerk van sensatie dat onder cinematografie valt. Na het bestuderen van drie verschillende gebeurtenissen in elke film is gebleken dat vooral binnen de 'presenter-led' gebruik wordt gemaakt van het verhogen van de spanning door de shotlengte te verkorten.⁶⁶ Zowel vijftig jaar geleden als nu is dit een populaire methode. Bij de 'blue chip' zit er minder verschil tussen de spannende en normale gebeurtenissen, maar is er wel een lichte stijging in het aantal shots per tijdseenheid waarneembaar.⁶⁷

Op cinematografisch gebied kan dus geconcludeerd worden dat er tegenwoordig sprake is van meer sensatie: er komen relatief meer close-ups in voor en er wordt meer in- en uitgezoomd. Wat betreft de shotlengte kunnen er minder duidelijke conclusies getrokken worden.

Montage

Het derde filmische element, montage, speelt een rol bij de opbouw van het narratief. In de 'blue chips' is wat dat betreft niet veel veranderd. Nog steeds staan narratieven over het gezin en de jacht op nummer één. Bij Disney werd er nog wel meer gerefereerd aan rolpatronen binnen het gezin, omdat die in

de jaren '50 in Amerika erg belangrijk waren. Zo wordt in *THE AFRICAN LION* de mannetjesleeuw voorgesteld als lui en moet moederleeuw altijd weer alles opknappen: van het verzorgen van de kleintjes tot het doden van een prooi. Verteller Winston Hibler onderstreept de scheve verhoudingen nog maar eens op humoristische wijze, wanneer een leeuwin moeite heeft met het vangen van een prooi: 'If only friend husband would do his part here, things might be easier.' Deze duidelijk benoemde rolpatronen zijn in *PLANET EARTH* niet terug te vinden. In deze serie wordt minder gerefereerd aan huishoudelijke rolverdelingen tussen man en vrouw. Het kroost lijkt nu vooral gebruikt te worden om een flinke dosis schattigheid aan het verhaal toe te voegen en aangrijpende gebeurtenissen te verzachten voor de kijker. De dood van een kuikentje in *GREAT PLAINS* is voor de kijker beter te verkroppen als de poolvos het niet voor zichzelf maar voor haar jongen heeft gevangen. Ook binnen het subgenre van de 'presenter-led' is een verandering in de heersende mores merkbaar. Dat mensen de dieren opjagen, misbruiken en doden zoals in *THE SILENT WORLD* is tegenwoordig absoluut ondenkbaar in natuurfilms. Toen was het een onderdeel van de vrijheid en de zoektocht naar avontuur. De drang om de kijker te informeren was minder groot. Tegenwoordig is avontuur nog steeds de belangrijkste factor binnen de 'presenter-led', maar nu gebeurt het wel met respect voor de dieren. De presentator is niet langer de grote held maar iemand die toegeeft dat de natuur belangrijk is en vooral sterker is dan hij of zij.

Wanneer naar de relatie tussen de shots wordt gekeken, wordt er opvallend vaak een verband gelegd tussen situaties die afzonderlijk van elkaar hebben plaatsgevonden. Dit gebeurt meer in de 'blue chips' dan in de 'presenter-led'. Dat is niet vreemd, omdat een van de kenmerken van de 'blue chip' is, dat er een dramatische verhaallijn wordt gecreëerd. Er zijn genoeg voorbeelden te bedenken waaruit blijkt dat er valse relaties worden geïmpliceerd. Meestal gebeurt dit om de spanning te verhogen, bijvoorbeeld wanneer een roofdier zijn prooi in het vizier krijgt. Dit shot wordt meestal afgewisseld met een shot waarin de prooi opkijkt en het op een lopen zet, waarna de jager weer in beeld komt, de zogenaamde shot/reverse-shots. Deze shots wisselen zich in snel tempo af, om de spanning nog verder op te voeren. De valse relaties worden niet alleen gecreëerd om de spanning tijdens jachtscènes te verhogen. Disney gebruikte ze ook veel om op zijn kenmerkende humoristische wijze een persoonlijke sfeer te creëren tussen het dier en de kijker. Ter illustratie kan een sequentie uit *OLYMPIC ELK* gebruikt worden. Hierin is te zien hoe de kudde wapiti-herten in de zomer haar jaarlijkse tocht naar de top van de berg maakt. Bij het zien van de sneeuw doen ze een vreugdedans, waar de marmot, een 'bright little fellow', volgens Hibler van een afstandje naar zit te kijken. De beelden gaan gepaard met de volgende uitleg van Winstin Hibler: 'He's seen the elk's homecoming celebration before. But, it's always a good show and well worth watching... From a safe distance...' Het gevolg is dat de kijker de dansende kudde door de ogen van de marmot bekijkt, waardoor de kijker zich als het ware identificeert met de marmot.



Ook in PLANET EARTH gebeurt dit. Hier wordt de fluithaas in close-up getoond en de Tibetaanse vos in medium. De kijker voelt daardoor waarschijnlijk meer empathie voor de fluithaas.

Wat betreft het gebruik van dramatische editingtechnieken is er niet veel verandering zichtbaar. Deze werden zowel vroeger als nu gebruikt om een verschil in tijd en ruimte aan te duiden en lijken tegenwoordig niet vaker voor te komen dan vijftig jaar geleden. Binnen de montage is er dus geen toename van sensatie, ook niet wat betreft personificatie. Dat werd zowel vroeger als nu gedaan, met name binnen de 'blue chip'.

Een fluithaas kruipt in zijn hol 'bij het zien' van de naderende Tibetaanse vos. Bron: GREAT PLAINS, BBC (2006)

Geluid

Het laatste filmische element, geluid, laat ook een aantal ontwikkelingen in de afgelopen vijftig jaar zien. Vooral binnen het diëgetische geluid zijn er aanwijzingen dat er een toename is van sensatie. Het bijbehorende kenmerk van sensatie binnen het diëgetische geluid is de aanwezigheid van dramatisch geluid. In de afgelopen halve eeuw zijn de dramatische geluiden een steeds grotere rol gaan spelen in natuurfilms, zowel bij de 'blue chip' als bij de 'presenter-led'. Daar staat tegenover dat muziek (non-diëgetisch geluid) bij de 'blue chip' een minder prominente rol inneemt dan vroeger. Bij de 'presenter-led' blijft muziek een belangrijk middel om de spanning op te bouwen. Een ontwikkeling op het gebied van non-diëgetisch geluid is de manier waarop de voice-over het verhaal vertelt. Vijftig jaar geleden was het doel van Walt Disney vooral om het publiek te vermaken en voegde de voice-over veel humor aan het verhaal toe. Tegenwoordig zorgt de voice-over in de 'blue chip' met name voor extra spanning in het verhaal en wordt de indrukwekkendheid van de natuur continu beklemtoond. De kijker voelt zich daardoor bevoorrecht om deze exclusieve beelden te kunnen zien. Ook bij de 'presenter-led' is de nadruk van de voice-over in de afgelopen vijftig jaar verschoven. Was het doel vroeger vooral om de kijker te imponeren en te benadrukken hoe belangrijk de mens was, tegenwoordig moet de kijker

angst voelen en meegesleept worden in de spannende avonturen. De mens speelt daarbij een minder overheersende rol dan vroeger.

Natuurfilm: sensationeel of puur natuur?

Nu kan een antwoord gegeven worden op de vraag of de onderzochte natuurfilms tegenwoordig meer kenmerken van sensatie vertonen. Het antwoord is: ja. Zowel de 'blue chip' als de 'presenter-led' zijn beide sensationeler geworden en dit heeft vooral te maken met de cinematografische aspecten. Er wordt tegenwoordig meer gezoomd, meer in close-up getoond en de shotlengte wordt vooral bij de 'presenter-led' korter tijdens een spannende gebeurtenis. De toename van sensatie binnen mise-en-scène bij de 'blue chip' heeft vooral te maken met de betere beeldkwaliteit van tegenwoordig, waardoor dramatische beelden mooier overkomen en meer emoties bij de kijker opwekken. Ook wordt er bij de 'blue chip' en de 'presenter-led' tegenwoordig meer gebruik gemaakt van dramatische geluiden.

Maar gaat een toename van sensatie ook gepaard met een afname van educatie? Want dat is wat sommige theoretici beweren. In vergelijking zijn de onderzochte 'blue chips' informatiever dan de 'presenter-leds'. Laatstgenoemde zijn vooral gericht op actie en avontuur. De 'blue chips' zijn in het geval van Walt Disney informatief omdat de *narrator* erg veel feitjes aan de kijker vertelt. Bij PLANET EARTH worden juist veel exclusieve beelden en bijzondere situaties getoond, waar de kijker veel van kan leren. Een andere vorm van educatie in de hedendaagse 'blue chip' komt in de vorm van informatie over klimaatverandering en het uitsterven van dieren. In de onderzochte 'presenter-led' wordt hier niet bij stilgestaan en ook in de films van Walt Disney wordt hier niet over gesproken (omdat het toen simpelweg nog niet aan de orde was). Maar ondanks dat in PLANET EARTH regelmatig wordt verwezen naar de kwetsbaarheid van de natuur, worden er geen oplossingen aangedragen. Verteller David Attenborough vindt dat die taak ook niet voor dit subgenre is weggelegd. Volgens hem is de belangrijkste taak, voor hem als verteller, om de kijker te overtuigen dat dieren interessant en mooi zijn. In de natuurfilmindustrie wordt er vanuit gegaan dat deze insteek helpt om mensen bewuster te maken en zich open te stellen voor boodschappen van buitenaf wat betreft natuurbehoud. 'Van buitenaf' wil zeggen dat de filmmakers zelf zich niet geroepen voelen om de kijker die duidelijke boodschap mee te geven, maar alleen de kijker willen voorbereiden op deze boodschap.⁶⁸ Het grootste gedeelte van de hedendaagse 'blue chips' schetst dan ook nog steeds een onverpest beeld van de natuur. De vraag is of ze dit doen vanuit commercieel oogpunt of vanuit conservatief oogpunt. Willen ze de kijker niet ongerust maken over de werkelijke toestand van de aarde of willen ze de kijker laten zien hoe mooi de aarde is en hoe waardevol het is om je daarvoor in te zetten?

Een goed voorbeeld hiervan is de laatste zin uit de aflevering OCEAN DEEP van PLANET EARTH. Attenborough vertelt dat de blauwe vinvis door verzuuring van de oceaan en het uitsterven van zijn voedsel (plankton) ernstig wordt bedreigd. ‘Ooit leefden er driehonderdduizend blauwe vinvissen in de oceaan. Tegenwoordig is daar nog maar minder dan drie procent van over’, zegt hij. Dat betekent dat er nog maar negenduizend blauwe vinvissen op aarde zijn. Waarom Attenborough die rekensom voor de kijker niet afmaakt, is eigenlijk vreemd. Wil hij het ernstiger over laten komen (‘minder dan 3%’ klinkt erger dan ‘9000’) of juist niet (misschien hoopt hij dat kijkers 3% van 300.000 niet zo snel uit kunnen rekenen en daarom denken dat ‘t nog wel meevalt)? Hoe dan ook, hij eindigt met de woorden dat wij als mens niet alleen het voortbestaan van de blauwe vinvis bepalen, maar ook de toekomst van alle natuur op aarde. ‘We can now destroy, or we can cherish... The choice is ours...’, zegt Attenborough. Dat is een duidelijke boodschap.

Sensatie en educatie hoeven elkaar dus niet per se uit te sluiten. En toegegeven, het lijkt ook de meest ideale mix om de kijker te bereiken. Want als we puur de natuur zouden willen zien, zouden we urenlang naar slapende leeuwen moeten kijken.

Noten

1 Brian Winston, *Claiming the real: the Griersonian documentary and its legitimations*, British Film Institute, Londen 1995.

2 Keith Beattie, *Documentary Screens. Non-fiction film and television*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2004.

3 Idem

4 Idem

5 Derek Bousé, *Wildlife films*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia PA 2000.

6 Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001.

7 K.D. Scott, ‘Popularizing science and nature programming: the role of “spectacle” in contemporary wildlife documentary’. In: *Journal of Popular Film & Television (JPFT)*, jg. 31 nr. 1, 2003, p. 29-35.

8 Jonathan Burt, *Animals in Film*, Reaktion Books, Londen 2002.

9 Idem

10 Bousé, *Wildlife films*, p. 8

11 Idem

12 Liesbeth Meenink. *Sensatie op de prairie. Onderzoek naar de ontwikkeling van sensatie in natuurfilms in de periode 1952–2006*, Scriptie Historische & Kunstwetenschappen/Media & Journalistiek EUR, Rotterdam 2009, 106 pp.+bijl.

13 Bousé, *Wildlife films*.

14 Idem.

15 Idem, p. 44.

16 Tom Gunning, *D.W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana 1991.

17 Jill Nelmes (ed.), *An introduction to film studies*. 3rd ed., Routledge, Londen 2003.

18 Gunning, *Griffith and the origins of American narrative film*, p. 41.

19 Bousé, *Wildlife films*, p. 45.

- 20 J.C. Horak, 'Wildlife documentaries: from classical forms to reality tv.' In: *Film History*, jg. 18, 2005, p. 459-475.
- 21 Idem, p. 463.
- 22 Bousé, *Wildlife films*, p. 47.
- 23 Gregg Mitman, *Reel nature. America's romance with wildlife on film*. Harvard UP, Cambridge/Londen 1999, p. 19.
- 24 Bousé, *Wildlife films*, en zie ook: 'Rough guide to the History of Wildlife Filmmaking. Wild-filmhistory' [Powerpoint] Gedownload op 24 maart 2009 van <http://www.wildfilmhistory.org/helpers/force-download.php?>
- 25 Cynthia Chris, *Watching wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- 26 Idem.
- 27 Mitman, *Reel nature*.
- 28 Idem, p. 19.
- 29 Bousé, *Wildlife films*.
- 30 Idem.
- 31 Horak, 'Wildlife documentaries'.
- 32 Bousé, *Wildlife films*.
- 33 Chris, *Watching wildlife*.
- 34 Bousé, *Wildlife films*, p. 93.
- 35 Chris, *Watching wildlife*, p. 209.
- 36 Bousé, *Wildlife films*, p. 2.
- 37 Idem, p. 13.
- 38 M. King, 'The audience in the wilderness: the Disney nature films'. In: *JPFT*, jg. 24, nr. 2, 1996, p. 60-68.
- 39 Meryl Aldridge & Robert Dingwall. 'Teleology on television? Implicit models of evolution in broadcast wildlife and nature programmes'. In: *European Journal of Communication (EJC)*, jg. 18, nr. 4, 2003, p. 435-453.
- 40 Bousé, *Wildlife films*, p. 15.
- 41 Aldridge & Dingwall, 'Teleology on television?'
- 42 S. Cottle, 'Producing nature(s): on the changing production ecology of natural history tv'. In: *Media, Culture and Society*, jg. 26, nr. 1, 2004, p. 81-101, 96.
- 43 Chris, *Watching wildlife*, p. 198.
- 44 Bousé, *Wildlife films*.
- 45 Cottle, 'Producing nature(s)', p. 85.
- 46 Piers Warren, *Careers in Wildlife Film-making*, Wildeye, Norwich 2006.
- 47 De wetenschappelijke documentaire is een goedkopere versie van de 'blue chip' waarin veel feitelijke informatie wordt gegeven op een minder dramatische manier. In het 'research team'-genre worden de ontwikkelingen van een groep experts gevolgd. Het 'extinct'-genre staat stil bij uitgestorven dieren en is een duur subgenre vanwege de *special effects* die er in voorkomen. 'Reality attack' is een vorm van docu-drama, bijvoorbeeld series over hulpdiensten. 'Making of' laat zien hoe de 'blue chip' tot stand is gekomen.
- 48 Kathleen Olmstead, *Jacques Cousteau. A life under the sea*, Sterling Publ., New York/Londen 2008. Zie voor de Cousteau-organisatie: <http://www.cousteau.org>, en over Cousteau: http://nl.wikipedia.org/wiki/Jacques-Yves_Cousteau. Voor de zesdelige DVD-box Cousteau THE UNDERSEA WORLD: http://www.divenow.nl/dvd_cousteau.htm, en wat meer actuele plaatjes m.b.t. COUSTEAU'S THE SILENT WORLD: <http://juntajuleil.blogspot.com/2009/02/film-review-silent-world-1956-jacques.html>. Zie voor Steve Irwin o.a.: <http://www.australiazoo.com/steve.php>.
- 49 De serie van PLANET EARTH bestaat uit elf delen: FROM POLE TO POLE, MOUNTAINS, FRESH WATER, CAVES, DESERTS, ICE WORLDS, GREAT PLAINS, JUNGLES, SHALLOW SEAS, SEASONAL FORESTS en OCEAN DEEP. Meer over planet earth op: [http://en.wikipedia.org/wiki/Planet_Earth_\(TV_series\)#cite_note-1](http://en.wikipedia.org/wiki/Planet_Earth_(TV_series)#cite_note-1) met informatie over de elf afleveringen.
- 50 G. Debord, *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York/ Detroit 1970, p 7.

51 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, Ann Arbor 1994 [oorspr.: *Simulacres & simulation*, Paris 1981].

52 Bousé, *Wildlife films*, p. 13.

53 Idem.

54 Idem, p. 16.

55 Koos Nuijten, *Sensatie in het Nederlandse Televisienieuws 1980-2004*, Radboud Universiteit, Nijmegen 2007, p. 150. Deze 158 pag.'s tellende studie is als pdf te vinden op http://ubn.ruhosting.nl/dissertatie/dissertaties_1005.html → 2007 Nuijten.

56 Idem, p. 37.

57 A. Lang, 'The limited capacity model of mediated message processing'. In: *European Journal of Communication* (EJC), jg. 50, nr. 1, 2000, p. 46-70.

58 Nuijten, *Sensatie in het Nederlandse Televisienieuws 1980-2004*, p. 45.

59 Lang, 'The limited capacity model of mediated message processing', p. 47.

60 Nuijten, *Sensatie in het Nederlandse Televisienieuws 1980-2004*.

61 Idem, p. 51.

62 D. Bousé, 'False intimacy: close-ups and viewer involvement in wildlife films.' In: *Visual Studies*, jg. 18, nr. 2, 2003, p. 123-132.

63 David Bordwell & Kristin Thompson, *Film art: an introduction*. 6th Ed., McGraw-Hill, New York 2001 [1979].

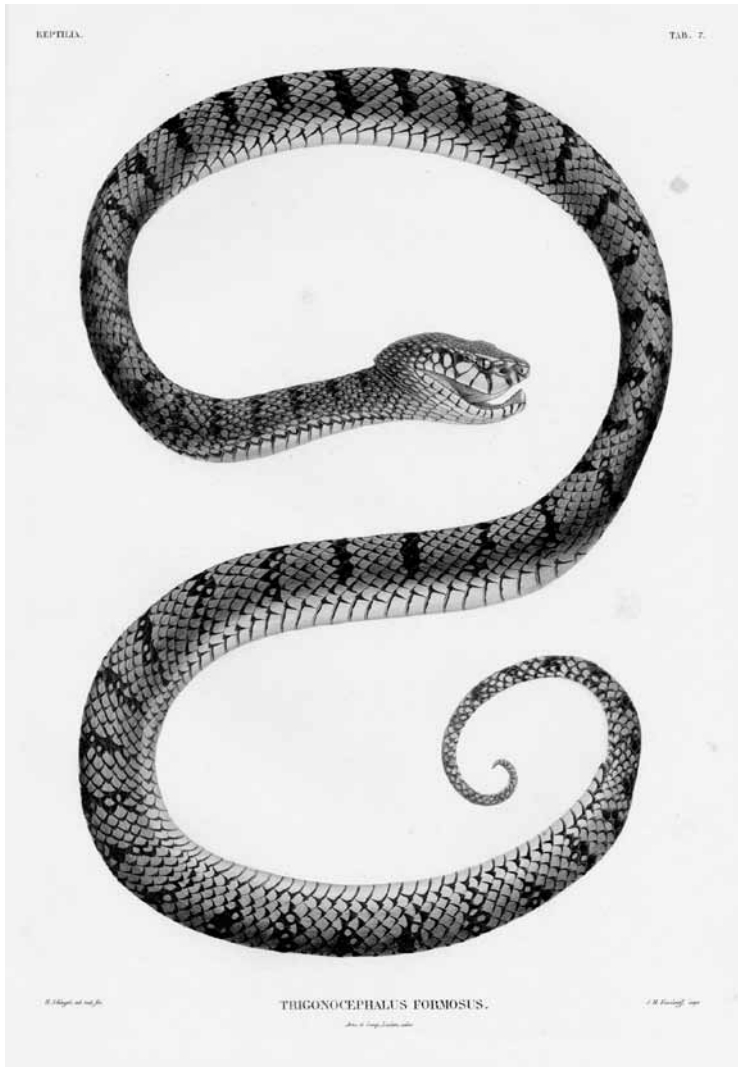
64 Anders Hansen, S. Cottle, R. Negrine, C. Newbold, *Mass communication research methods*, Palgrave Macmillan, New York 1998.

65 Deze onderzoeksresultaten zijn gebaseerd op een steekproef. Hiervoor is van vijf afleveringen een shotlist gemaakt, te weten *THE AFRICAN LION* (uit Disney's *TRUE-LIFE ADVENTURES*-serie), *THE SILENT WORLD* (Jacques Cousteau), *STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES* (uit Irwins *THE CROCODILE HUNTER*) en *OCEAN DEEP* en *GREAT PLAINS* (uit BBC's *PLANET EARTH*-serie). Het aantal close-ups dat in deze afleveringen voorkomt is in verhouding geplaatst met het totaal aantal shots in deze afleveringen.

66 Ook voor deze meting zijn de vijf bovenstaande shotlist gebruikt. Uit elke film zijn drie gebeurtenissen gekozen: twee spannende (jagen, vluchten) en een normale gebeurtenis (eten, slapen). Van alle gebeurtenissen is het aantal shots binnen een bepaalde tijdsperiode geteld en met elkaar vergeleken.

67 In *THE AFRICAN LION* was de tijdseenheid 1:26 en bevatten de spannende gebeurtenissen 9 en 11 shots en de normale gebeurtenis 14 shots. In *THE SILENT WORLD* was de tijdseenheid 3:10 en bevatten de spannende gebeurtenissen 60 en 44 shots en de normale gebeurtenis 33 shots. In *STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES* was de tijdseenheid 3:30 seconden en bevatten de spannende gebeurtenissen 38 en 53 shots en de normale gebeurtenis 41 shots. In *OCEAN DEEP* is de tijdseenheid 3:10 en bevatten de spannende gebeurtenissen 38 en 48 shots en de normale gebeurtenis 8 shots. In *GREAT PLAINS* is de tijdseenheid 1:40 seconden en bevatten de spannende gebeurtenissen 20 en 18 shots en de normale 14 shots.

68 Bousé, 'False intimacy'.



Trigonocephalus Formosus (*Reptilia*, tab. 7) in: *Natuurlijke geschiedenis der Nederlandsche Overzeesche Bezittingen* (Leiden 1839-1844).
Bron: KNAW-bibliotheek, IISG Amsterdam