

# Sensatie op de prairie

*Onderzoek naar de ontwikkeling van sensatie in natuurfilms in de  
periode 1952 – 2006*

Master Thesis Media & Journalistiek  
Erasmus Universiteit Rotterdam  
Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen

Naam student: Liesbeth Meenink  
Studentnummer: 324768  
E-mailadres: [liesbeth.meenink@gmail.com](mailto:liesbeth.meenink@gmail.com)

Begeleidster: Prof. dr. B.C.M Kester  
Tweede lezer: C. Aalberts, PhD  
Datum: 14 augustus 2009



*'Even the animals themselves do not experience their lives as they are portrayed on film and television.'*

Derek Bousé in zijn boek *Wildlife Films* (2000: 8)



## Inhoudsopgave

Voorwoord .....	6
Inleiding .....	7
Hypothese.....	8
Opbouw .....	11
1 De spektakelmaatschappij .....	13
1.1 Natuurfilms en de realiteit .....	14
2 De wonderse wereld van natuurfilms: feit of fictie? .....	15
3 Sensatiezucht in het Nederlandse televisienieuws .....	17
3.1 Het meten van sensatie.....	18
3.1.1 Basic needs content.....	18
3.1.2 Tabloid packaging.....	19
3.1.3 Concreteness .....	19
3.1.4 Proximity.....	20
3.2 Sensatie meten in natuurfilms .....	20
4 Een sensationele geschiedenis: <i>'Bloodthirsty pleasures'</i> .....	22
4.1 Een ruige start .....	23
4.2 De voederfilm .....	23
4.3 De jachtfilm .....	24
4.4 De safarifilm .....	26
4.5 Educatie in natuurfilms .....	29
5 Subgenres .....	32
5.1 De <i>'blue chip'</i> .....	32

5.2	De 'presenter-led' .....	34
5.3	De overige vijf.....	34
5.4	Traditioneel vs. Modern .....	35
6	Narratief .....	37
6.1	Personificatie.....	38
7	De natuurfilm als commercieel product .....	40
7.1	'Survival of the fittest': strijd binnen de natuurfilmindustrie.....	41
7.2	De productie van een natuurfilm .....	42
7.3	De ontwikkeling van techniek .....	43
8	Methode.....	45
8.1	Films analyseren.....	45
8.1.1	Mise-en-scène .....	45
8.1.2	Cinematografie .....	47
8.1.3	Montage .....	49
8.1.4	Geluid .....	51
8.2	Meetinstrumenten: kijklijst en shotlist .....	52
8.2.1	Shotlist.....	53
9	Onderzoeksubjecten .....	55
9.1	TRUE-LIFE ADVENTURES (1948-1960) van Walt Disney.....	55
9.1.1	Dier als mens .....	56
9.2	THE SILENT WORLD (1956) van Jacques-Yves Cousteau .....	58
9.2.1	Mens in beeld .....	59
9.3	THE CROCODILE HUNTER (1999) - Steve Irwin .....	60



9.3.1	De dood van de krokodillenjager .....	62
9.4	PLANET EARTH (2006) – BBC.....	63
9.4.1	De nieuwste technische snufjes .....	64
10	Het onderzoek en de resultaten.....	67
10.1	Mise-en-scène .....	67
10.2	Cinematografie.....	74
10.3	Montage .....	79
10.4	Geluid .....	86
11	Conclusie .....	93
11.1	Discussie en aanbevelingen.....	98
	Bronvermelding.....	100
BIJLAGE 1	Kijklijst.....	107
BIJLAGE 2	Actieschema's per diersoort.....	116
BIJLAGE 3	Shotlisten.....	121





## Voorwoord

Wist je dat leeuwen 20 uur per dag slapen en maar een of twee keer per week jagen? Saaie beesten eigenlijk, maar bijna niemand die het weet. In natuurfilms zien we namelijk alleen maar de spannende kant van een leeuwenleven. Voordat ik aan deze thesis begon had ik ook zo'n beeld van leeuwen, dat hun leven aan elkaar hing van spannende jachtpartijen op dan weer een zebra en dan weer een gnoe. Of eigenlijk moet ik zeggen, voordat ik vorig jaar naar Zuid-Afrika op vakantie ging had ik zo'n beeld van leeuwen. Want die safari's vielen vies tegen wat jagende leeuwen betreft. Geen een gezien. Tot we vijf minuten voordat onze allerlaatste safari door het Kruger Park voorbij was op



dit 'plaatje' stuitten. Een dode buffel en een troep leeuwen eromheen. Wat een sensatie! Een troep leeuwen en een dode buffel, we stootten elkaar aan. "Kijk man, net als in de natuurfilms hè!" Want daar waren we voor gekomen. Niet om leeuwen in het écht te zien, maar om leeuwen te zien zoals ze in natuurfilms zijn: bloeddorstige jagers.

Voordat ik aan deze scriptie begon, had ik dus al een vermoeden dat de leeuwen op TV heel anders deden dan leeuwen in het echt. En omdat ik zo graag naar natuurfilms kijk, lag het voor de hand dat ik van nog veel meer dieren een verkeerde indruk had gekregen. En met mij veel andere mensen. Nooit had ik erbij nagedacht dat het beeld dat we in natuurfilms zien slechts een fractie van de werkelijkheid is, en dat die werkelijkheid vaak nog flink gedramatiseerd wordt ook. Tijd voor onderzoek! Toen ik hoorde dat Bernadette Kester een afstudeerproject over natuurfilms aanbood, kreeg ik opeens zin in mijn thesis. En nog steeds vind ik het onderwerp erg interessant. Uiteraard zijn er 'ik-haat-mijn-thesis'-momenten geweest. Regelmatig zelfs. Maar uiteindelijk was het 't waard. Niet langer geloof ik David Attenborough en zijn mooie praatjes. Ik weet nu wel beter.

Ook al stond het onderwerp zo dicht bij mij, een aantal mensen ben ik een dankwoord verschuldigd.

Sander voor zijn geduld, zijn interesse, verbeteringen en het maken van bovenstaande foto.

Papa, mama, Ton, Annie, Bart, Fleur en Thomas voor de interesse en een luisterend oor in moeilijke tijden. Mijn vrienden voor de morele support en in het bijzonder Hester voor de thee- en lunchsessies, Vera voor dezelfde sessies en het bedenken van mijn thesistitel, Mette en Merel voor hun peptalk en steun als lotgenoten en niet in de laatste plaats Bernadette Kester voor haar begeleiding.

*Liesbeth Meenink, 2009*



## Inleiding

Natuurfilms zijn, om het in gepaste termen uit te drukken, nog een ruig en onontdekt gebied binnen de film- en televisiewetenschappen. Dat is jammer, want het is een interessant onderzoeksobject. Derek Bousé omschrijft de natuurfilm als een genre met zijn eigen regels, codes en conventies (2000: 37). Het genre is niet duidelijk binnen een bepaalde tak van de filmindustrie onder te brengen. Dat komt omdat het kenmerken van verschillende filmgenres vertoont, maar ook omdat het door sommige genres niet wordt erkend. Vooral binnen de tak van de documentaire erkennen theoretici de natuurfilm niet. En dat terwijl een film over dier en natuur bijna altijd wordt aangeduid als 'natuurdocumentaire'.

De reden dat de natuurfilm door theoretici niet als documentaire wordt gezien, zou kunnen zijn dat in natuurfilms niet de mens, maar het dier centraal staat. Humanistische uitgangspunten ontbreken, wat volgens de ideeën van documentairegrondlegger John Grierson reden is om het genre niet te erkennen. Grierson omschrijft 'documentaire' als een '*creative treatment of actuality*' (Winston, 1995: 11). Met '*actuality*' bedoelt hij de 'wereld van sociale en historische ervaringen' (Beattie, 2004: 10). De weergave van deze sociaalhistorische wereld moet op een objectieve manier gebeuren. De gebeurtenissen mogen niet geësceneerd zijn, de mensen mogen geen acteurs zijn en hun handelingen moeten spontaan zijn (Beattie, 2004). 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 komen die anders onzichtbaar zouden blijven. Het narratief moet dus wel in dienst staan van de waarheid (Beattie, 2004).

Filmwetenschappers Bordwell & Thompson omschrijven 'documentaire' als een tegenhanger van de fictiefilm, waarin de getoonde plaatsen, personen en gebeurtenissen echt bestaan of hebben plaatsgevonden. De informatie die daarover wordt gegeven moet betrouwbaar zijn (Bordwell & Thompson, 2001: 110). 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. 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' (Bousé, 2000: 21). Hoe dan ook, als de natuurfilm wordt gezien als een vorm met eigen codes en conventies, moet het ook het stempel 'documentaire' kwijtraken, aldus Bousé. Het is een genre op zich (Bousé, 2000).

Waarom beschouwen critici natuurfilms dan niet als documentaire, als ze duidelijk op een deel van de werkelijkheid zijn gebaseerd? De natuur is immers een werkelijkheid. Of hebben de critici gelijk en is er in de natuurfilm eigenlijk geen spoor van de werkelijkheid te bekennen? In hoofdstuk 1 wordt verder op deze kwestie ingegaan. Derek Bousé (2000) omschrijft in zijn boek *Wildlife Films* aan



de hand van theorieën van Jean Baudrillard waarom hij vindt dat de link tussen natuurfilms en werkelijkheid eigenlijk steeds vager wordt.

Ondanks de hardnekkige ontkenningstrategieën van critici worden natuurfilms in de tv-gids toch nog altijd aangeduid als documentaire. Dat heeft namelijk nog een andere reden: hun veronderstelde educatieve waarde. Ouders zien hun kinderen liever naar een mooie natuurfilm kijken dan naar gewelddadige tekenfilms. Die zijn immers veel te veel gericht op sensatie. Maar klopt dat wel? Zijn natuurfilms niet net zo sensationeel als alle andere televisieprogramma's van de laatste tijd? Binnen de natuurfilmindustrie wordt de vraag of natuurfilms educatief of entertainend zijn vaak beantwoord met 'beide'. Het is volgens de makers een mengsel van feit en fictie, drama en informatie. Maar door dat te zeggen impliceren ze eigenlijk dat de natuurfilms op televisie niet een pure kern van waarheid bevatten omdat er verbanden tussen gebeurtenissen worden gelegd die misschien helemaal niet bestaan (Bousé, 2000). Door wetenschappelijke feiten op een dramatische manier te brengen worden emoties van mensen aangesproken. Wat je hierbij kunt afvragen is of wetenschappelijke informatie deze verhaallijnen nodig heeft om het publiek te bereiken of dat de dramatiek de wetenschappelijke informatie juist verdoezelt en onbetrouwbaar maakt? Of allebei? Volgens Bousé ligt het probleem niet bij de popularisatie van de wetenschap maar bij het algemene wantrouwen van de media. Op een of andere manier lijkt het alsof op televisie informatie en entertainment niet samen kunnen gaan (Bousé, 2000). Al zijn er tegenwoordig op televisie genoeg voorbeelden te vinden van programma's die informatie en entertainment wel als mengvorm toepassen, onder de noemer 'infotainment'.

De stelling van Bousé voedt een hypothese die ik in dit onderzoek zal gebruiken: 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 richten op sensatie en de natuurfilm op den duur meer gezien wordt als een vorm van entertainment dan als een bron van neutrale informatie over onze planeet.

## Hypothese

In het algemeen zou je dus kunnen stellen dat de media-inhoud in de afgelopen decennia veel meer gericht is geraakt op spektakel. Koos Nuijten onderzocht dit met betrekking tot het Nederlandse televisienieuws en kwam tot de conclusie dat daar inderdaad een toename van sensatie is te zien (Nuijten, 2007). In combinatie met de ideeën van Guy Debord (1970) en Jean Baudrillard (1994) over de spektakelmaatschappij waar wij tegenwoordig in leven, kan ik dus algemeen aannemen dat de sensatie in de media in de afgelopen jaren is toegenomen. Maar als de natuurfilm volgens Bousé eigen regels en codes heeft, en zich daarmee onderscheidt van de rest van de media, kun je je afvragen of deze toename van spektakel ook terug te zien is binnen de natuurfilm. Misschien is het





juist wel meer op educatie gericht nu de wereld om ons heen zich in een klimaatcrisis bevindt en veel diersoorten op het punt van uitsterven staan. Maar aan de andere kant zou het natuurlijk ook raar zijn om te denken dat het genre immuun is voor sensationisering. Mensen uit het vakgebied moeten ook hun boterham verdienen en producenten van natuurfilms zouden dan echt de concurrentie aan moeten gaan en commerciële doelstellingen moeten navolgen om te overleven binnen de huidige wereld van film en televisie.

Om te zien of inderdaad sprake is van een toename van sensatie binnen natuurfilms, is het van belang om natuurfilms uit verschillende tijdperiodes te analyseren. Dit onderzoek richt zich in het bijzonder op de twee meest voorkomende subgenres binnen het genre van de natuurfilm. Dit zijn de *'blue chip'* (grote, dure productie) en de *'presenter-led'* (gepresenteerde natuurfilm) (Aldridge & Dingwall, 2003).

Om de toe- of afname van sensatie te kunnen meten wordt vooral gelet op veranderingen in vorm en inhoud. Wat de vorm betreft is de ontwikkeling van filmtechnieken een belangrijk punt om naar te kijken. Door betere camera's werd het beeld scherper, door betere geluidsapparatuur waren de dierengeluiden beter te horen en door betere 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 wordt 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 beter en net als elke andere producent van televisieprogramma's moeten natuurfilmers ook hun product verkopen om te blijven bestaan.

De focus zal vooral liggen op de sensationele kenmerken van natuurfilms. In het onderzoek van Nuijten (2007) zijn de kenmerken van sensatie duidelijk omschreven, waardoor die goed toepasbaar zijn op natuurfilms. Het educatieve aspect van natuurfilms is moeilijker te meten, omdat er altijd leerzame momenten zijn.

In dit onderzoek wordt dus eerst gekeken naar aspecten van sensatie. Wanneer een scène of gebeurtenis niet de eigenschappen van sensatie vertoont, zal ik onderzoeken of de scène educatief kan worden genoemd. Educatieve kenmerken zijn bijvoorbeeld een wetenschappelijke insteek van de film. De verteller stelt zich daarbij vragen over hoe het bijvoorbeeld heeft kunnen gebeuren dat een diersoort is uitgestorven. Naast de voice-over zijn ook de beelden belangrijk. Animaties die bijvoorbeeld duidelijk maken hoe regen ontstaat, zouden de educatieve waarde van een film kunnen verhogen, net als een grote hoeveelheid achtergrondinformatie dat over een dier wordt gegeven.



Met deze factoren in het achterhoofd kan de volgende hoofdvraag worden geformuleerd:

*Op welke manier heeft de sensationisering van de media in het algemeen gevolgen gehad voor vorm (techniek) en inhoud (narratief) van natuurfilms, in het bijzonder Walt Disney's TRUE-LIFE ADVENTURES, Jacques Cousteau's THE SILENT WORLD, Steve Irwin's THE CROCODILE HUNTER en BBC's PLANET EARTH in de periode van 1949 tot 2006?*

Zoals uit de vraagstelling blijkt, zal ik vier natuurseries in de periode van 1955 tot 2006 gaan onderzoeken. Omdat het genre pas in de tweede helft van de 20<sup>e</sup> eeuw echt op de kaart stond (Bousé, 2000), heb ik gekozen voor de TRUE-LIFE ADVENTURES van Walt Disney uit de jaren '50, THE SILENT WORLD van Jacques Cousteau uit 1956, THE CROCODILE HUNTER: STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES van Steve Irwin uit 1999 en PLANET EARTH van de BBC uit 2006. DE TRUE-LIFE ADVENTURE-serie en de PLANET EARTH-serie vallen onder het subgenre 'blue chip' en THE SILENT WORLD en THE CROCODILE HUNTER onder het subgenre 'presenter-led'. In een schema ziet dat er als volgt uit:

Subgenres →			
	<i>Blue chip</i>	vs.	<i>Presenter-led</i>
Tijd ↓	TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)		THE SILENT WORLD (1956)
	vs.		vs.
	PLANET EARTH (2006)		CROCODILE HUNTER (1999)

Op deze manier kunnen er uiteindelijk in twee richtingen conclusies worden getrokken wat betreft de toe- of afname van sensatie: tussen de subgenres onderling en per subgenre tussen de twee onderzoeksobjecten. Op basis daarvan kan een algemene conclusie over de ontwikkeling van sensatie in natuurfilms in het algemeen worden getrokken. Hierbij spelen de volgende vier deelvragen een belangrijke rol:

1. *Hebben de mogelijke veranderingen binnen het genre van de natuurfilm te maken met ontwikkelingen op het gebied van filmtechniek in de afgelopen 50 jaar?*
2. *Hebben de mogelijke veranderingen binnen het genre van de natuurfilm te maken met ontwikkelingen op het gebied van narratief in de afgelopen 50 jaar?*
3. *Hebben de mogelijke veranderingen binnen het genre van de natuurfilm gevolgen gehad voor de educatieve waarde van natuurfilms?*
4. *Hebben de mogelijke veranderingen binnen het genre van de natuurfilm te maken met commerciële factoren*

De reden dat deze vier producenten centraal staan in dit onderzoek, is vanwege het feit dat zowel Walt Disney, Jacques Cousteau, Steve Irwin als de BBC belangrijke makers 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. Jacques Cousteau liet op zijn eigen avontuurlijke wijze zien hoe het leven in de zeeën en oceanen was en speelde een belangrijke rol bij de ontwikkeling van de onderwatercamera. Steve Irwin zette deze avontuurlijke lijn voort onder zijn pseudoniem als *'the crocodile hunter'*. Een giftige slang zoenen? Geen probleem. Worstelen met een krokodil? *No worries, mate!* Met zijn onverschrokken karakter en kenmerkende Australische accent wist hij de harten van vele kijkers te veroveren. Zijn dood in 2006 was dan ook wereldnieuws. De BBC is op het gebied van natuurfilms de belangrijkste producent in de 20<sup>e</sup> en begin 21<sup>e</sup> 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 (1984) en LIFE OF MAMMALS (2002), allemaal gemaakt door Sir David Attenborough. Door zijn herkenbare stemgeluid is Attenborough een van de bekendste vertellers van natuurfilms. Volgens zijn collega bij de BBC, Mike Salisbury, heeft hij een uniek talent voor verhalen vertellen en weet hij precies de onderwerpen te kiezen die mensen raken (Lanting, 2005). Zoals blijkt, worden natuurfilms meestal gemaakt door grote commerciële productiebedrijven (zoals de NHU) en niet door natuurorganisaties, iets wat volgens Bousé (2000) nog altijd teveel mensen denken. Ook worden ze niet gemaakt vanuit het oogpunt van natuurbehoud. Als dat wel het geval was geweest hebben de producenten het in elk geval verkeerd aangepakt. Sinds de opkomst van natuurfilms in de jaren '60 is het aantal wilde dieren drastisch verminderd (Bousé, 2000).

Commerciële belangen lijken binnen in de natuurfilmindustrie dus de voorkeur te hebben boven educatieve belangen, met alle sensationele gevolgen van dien. Kan het imago van onafhankelijk, informatief en wetenschappelijk de prullenbak in?

## **Opbouw**

Om te beginnen zal ik eerst uitleggen waarop de aanname van de sensationisering van de media-inhoud berust. Dat gebeurt in drie hoofdstukken. Het eerste richt zich op de theorieën van Guy Debord (1970) en Jean Baudrillard (1994) over de *'spektakelmaatschappij'*. Volgens deze twee mediafilosofen hebben de beelden die wij op televisie zien nog maar weinig te maken met de werkelijkheid. Deze stelling wordt vervolgens gekoppeld aan natuurfilms. Bieden zij nog wel een representatie van de werkelijkheid? In Hoofdstuk 2 wordt het documentairevraagstuk verder uitgediept. Is de natuurfilm nou een documentaire of is het veel te veel gericht op sensatie? Het derde hoofdstuk richt zich op een onderzoek dat uitgevoerd werd door Nuijten (2007). Hij onderzocht of het televisienieuws in de afgelopen twintig jaar meer sensatiegericht is geworden. Ook stelt hij een relevante lijst met sensatiekenmerken op, die later in het onderzoek naar sensatie in natuurfilms goed van pas zal komen. In Hoofdstuk 4 komt de geschiedenis van het genre ruim aan



bod. Ook wordt in dat hoofdstuk aandacht besteed aan educatie. De zeven verschillende subgenres binnen de natuurfilm worden in Hoofdstuk 5 besproken. In Hoofdstuk 6 volgt een beschrijving van verschillende vormen van narratief binnen de natuurfilm. In Hoofdstuk 7 wordt de invloed van commercie en techniek beschreven. Met deze kennis over de natuurfilm in het achterhoofd kan er verder gegaan worden met het onderzoek. Eerst wordt in Hoofdstuk 8 de onderzoeksmethode opgesteld en de kijklijst voor de drie films toegelicht. Deze kijklijst werd mede aan de hand van de lijst met sensatiekenmerken van Nuijten (2007) opgesteld. Ook theorieën van Bordwell en Thompson (2001) en Hansen et al. (1998) vormden een basis voor de kijkwijzer. In Hoofdstuk 9 volgt een uitleg van de drie te onderzoeken films. De onderzoeksresultaten worden in Hoofdstuk 10 besproken, waarna in Hoofdstuk 11 de conclusies kunnen worden getrokken. Ook is in dat hoofdstuk een aantal aanbevelingen voor vervolgonderzoek opgenomen.



## 1 De spektakelmaatschappij

*'In societies dominated by modern conditions of production, life is presented as an immense accumulation of spectacles.'*

(Debord, 1970: 7)

*'Everything that was directly lived has receded into a representation'* (Debord, 1970: 7). We leven in een representatie van de werkelijkheid. Dat schrijft Guy Debord (1931-1994), een Franse filosoof en situationist. Als situationist geloofde hij dat elke generatie zich moet verzetten tegen de situatie waarin die zich bevindt, omdat die is gecreëerd door de generatie daarvoor. Hij wil constante revolutie en stond dan ook aan het begin van de studentenopstand in Parijs, die onderdeel was van de Franse Meirevolutie in 1968 (Pleij, 2001). Debord verafschuwde de kapitalistische maatschappij en wilde er ook zo min mogelijk mee te maken hebben uit angst dat ook hij zou worden geïnfecteerd door de zogenoemde spektakelmaatschappij. Toen in 1968 de meibeweging teveel publiciteit kreeg, keerde hij zich dan ook acuut van de beweging af en trok zich terug in isolement. (Righart, et al. 2004). Het was in 1994, in een decennia waarin de spektakelmaatschappij hoogtij vierde, dat Debord zelfmoord pleegde (Pleij, 2001).

Volgens Debord is alles in de moderne maatschappij verworden tot een beeld. Een duidelijke scheiding tussen verbeelding en werkelijkheid is er niet meer. 'Deze verbeelding van de werkelijkheid heeft een verlamdend effect op alle hartstocht, poëzie, spontaniteit en de liefde' (Righart et al., 2004: 34). De spektakelmaatschappij wordt beheerst door kapitalistische motieven, waardoor elke vorm van authenticiteit op den duur wordt teruggebracht tot een consumptieartikel. Alles moet beter en mooier dan de werkelijkheid. Daarom ziet Debord spektakel als een onwerkelijkheid.

De kritiek van Debord werd vooral gevoed door de volgens hem rusteloze en voortdurende beeldenstroom van de media. De beelden die wij op televisie zien, hebben volgens hem niets meer met de werkelijkheid te maken, maar zijn slechts een fractie van de werkelijkheid die in een bepaalde vorm wordt gegoten. Het publiek denkt dat ze de volledige waarheid te zien krijgt, terwijl dat eigenlijk niet zo is. Debord gaat bij deze veronderstelling wel uit van een zeer passief publiek dat de televisiebeelden vanaf de bank opzuigt als een spons en niet nadenkt bij wat ze ziet.

Een andere Franse filosoof die ook pessimistisch is over het effect van de massamedia op de mens, is Jean Baudrillard (1929-2007). Hij schrijft dat we in een hyperrealiteit leven. In deze hyperrealiteit lijkt de representatie soms nog echter dan de werkelijkheid; een nepkerstboom is nog



groener dan een echte. Alles wat vroeger in onze wereld een originele belevenis was, is nu vervangen door een representatie (Baudrillard, 1994).

## 1.1 Natuurfilms en de realiteit

Derek Bousé (2000) ziet een verband tussen de schijnwerkelijkheid die Debord en Baudrillard schetsen, en natuurfilms. En dat verband is vrij duidelijk: volgens Bousé (2000) zijn natuurfilms ook een representatie van de werkelijkheid, maar hebben de beelden die wij in natuurfilms zien nog weinig te maken met hoe de dieren zich in werkelijkheid gedragen. *'Depiction of animals and nature in wildlife films today lie somewhere between representation and simulation'* (Bousé, 2000: 13).

Om zijn uitspraak te onderbouwen maakt Bousé gebruik van de vier fasen die Baudrillard gebruikt om de link met de werkelijkheid te meten. Fase één houdt in dat een beeld de werkelijkheid reflecteert. Er is niets in scène gezet. In fase twee wordt die werkelijkheid verhuld of verdraaid. Het zijn dan wel echte gebeurtenissen, maar ze zijn wel in scène gezet of uitgelokt. 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 link meer met de werkelijkheid en is dus pure 'simulacrum' (Bousé, 2000: 13). Volgens Bousé (2000) zitten natuurfilms in de derde fase, maar hij zegt wel dat het per subgenre kan verschillen. Vooral de grote producties, ook wel aangeduid als *'blue chip'* [zie Hoofdstuk 5 over subgenres], plaatst hij in 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 (Bousé, 2000: 16).

Zoals bleek uit de inleiding, wordt de natuurfilm door de theoretici binnen dit vakgebied niet erkend als documentaire. Dit blijkt een juiste conclusie, wanneer we de stelling van Bousé (dat natuurfilms in fase drie behoren) erkennen. Griersons definitie van documentaire hoort namelijk thuis in fase één. In die fase is niets geënceneerd, en dat is precies wat Grierson als voorwaarde stelt voor een objectieve presentatie van de 'actualiteit'. In Hoofdstuk 2 wordt dieper op deze documentairekwestie ingegaan. Wordt de natuurfilm terecht genegeerd door documentairewetenschappers?



## 2 De wondere wereld van natuurfilms: feit of fictie?

Zijn documentairetheoretici nou zo eigenwijs of klopt het wel dat de natuurfilm niet binnen het genre van de documentaire past? Als het aan Bousé (2000) ligt, is het laatste het geval. Volgens hem zijn natuurfilms geen documentaires maar vormen van entertainment waar sociale problemen en milieuzaken bijna geen rol in spelen. Hij vindt dat er nog altijd teveel mensen denken dat natuurfilms worden gemaakt door milieuorganisaties, terwijl ze in de meeste gevallen worden geproduceerd door commerciële instellingen. En die hebben natuurbehoud niet per se hoog op het lijstje staan. Sterker nog, meestal vermijden ze gevoelige kwesties over klimaatverandering uit angst om kijkers te verliezen [Zie Hoofdstuk 6 over narratief]. Volgens Bousé (2000) hebben natuurfilms helemaal niet de impact die ze toegewezen krijgen. Sinds de opkomst van de natuurfilms in de jaren '60 is het aantal wilde dieren in de wereld namelijk drastisch verminderd. *'There is little to suggest that the genre itself makes a significant contribution to protecting the lives of wild animals, or to preserving species of habitat'* (Bousé, 2000: xiv). Ook is het heel moeilijk om het effect van natuurfilms op de kijker en de gevolgen voor de natuur te meten.

Bousé (2000) is niet de enige die de natuurfilm niet als documentaire ziet. Ook Bill Nichols (2001) betreft dit genre niet in zijn werk over de documentaire. Volgens hem drukt de maker van een natuurfilm teveel zijn eigen stempel op het product, waardoor objectiviteit ver te zoeken is. En objectiviteit is het belangrijkste criterium voor de documentaire, volgens Grierson. Nichols vindt ook dat het onderwerp in de documentaire zijn eigen stemgeluid moet hebben en niet het stemgeluid van de maker. *'The voice of science demands silence'* (Nichols, 2001: 85). 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 (MacDonald, 2006).

Volgens MacDonald is er nog een reden waarom wordt verondersteld dat natuurfilms geen documentaires zijn. Deze reden is historisch van aard en heeft te maken met het feit dat er, op Derek Bousé en Greg Mitman na, simpelweg geen wetenschapper zich aan een uitgebreide omschrijving van het genre heeft gewaagd. Er bestaat geen gedetailleerde geschiedenis van natuurfilms of een omschrijving van de belangrijkste momenten en mijlpalen in de natuurfilmgeschiedenis. En als niemand het genre serieus neemt, is het ook moeilijk om het te erkennen als een genre (MacDonald, 2006: 6).

Als de natuurfilm dan wordt buitengesloten van het documentairegenre, tot welk genre behoort het dan? Het is namelijk niet zo dat de natuurfilm geen enkele link met de werkelijkheid heeft. De gebeurtenissen kunnen bijna niet in scène zijn gezet, omdat wilde dieren nou eenmaal niet te regisseren zijn. Zij doen wat ze doen, de filmmaker registreert het. Soms worden er wel



'onnatuurlijke' acties uitgelokt door dieren op te jagen, want een natuurfilm met alleen maar etende of slapende dieren wil het publiek niet.

Het voornaamste punt van kritiek op de makers van natuurfilms is dat ze de gebeurtenissen die ze op film hebben weten te vast te leggen, op een dramatische manier aan het publiek presenteren. Burt (2002) vindt dit te makkelijk gezegd. 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 *'blue chips'* worden getoond, zijn geromantiseerd. *'This makes it difficult to decide how animals ought to be represented, if at all'* (Burt, 2002: 166). Burt (2002) 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 Burt (2002) lastig om te bepalen hoe dieren dan zo onafhankelijk mogelijk moeten worden gerepresenteerd 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. Zo is een aap meestal grappig en onhandig, een olifant lomp maar vriendelijk en een leeuw sierlijk en majestueus.

Hoe sensationeel sommige gebeurtenissen in natuurfilms ook worden gebracht, de kijker leert wat over de natuur. Feiten worden dus vermengd met fictie om de on(be)grijpbare wereld van wilde dieren tastbaarder te maken. Documentaire wordt vermengd met drama. Docudrama lijkt in dit geval voorlopig dus het meest toepasselijke hokje waarin de natuurfilm kan worden geplaatst. Voorlopig, omdat de mate van sensatie in natuurfilms eerst nog moet worden onderzocht. Misschien ontwikkelt de natuurfilm zich wel in tegengestelde richting van de algemene media-inhoud, die steeds sensationeler wordt. Dat blijkt uit onderzoek van Koos Nuijten (2007). Hij onderzocht of er bij het Nederlandse televisienieuws sprake was van een toename van sensatie. In Hoofdstuk 3 wordt verder op dit onderzoek ingegaan.





### 3 Sensatiezucht in het Nederlandse televisienieuws

Het is voor iedereen tegenwoordig de gewoonste zaak van de wereld om op elk moment van de dag uit een breed aanbod van televisieprogramma's te kunnen kiezen, zowel op de ouderwetse manier via de beeldbuis zelf of op de moderne manier, via internet.

Volgens Koos Nuijten (2007) is dat een gevolg van de flinke commerciële storm die in de afgelopen twintig jaar door het Nederlandse televisielandschap waaide. De onderzoeker aan de Radboud Universiteit in Nijmegen onderzocht in de periode 1980 tot 2004 de sensationisering van het Nederlandse televisienieuws. In het algemeen constateert hij dat het aantal commerciële zenders zeven keer zo groot is geworden. Maar specifiek, op het vlak van televisienieuws, was de commerciële revolutie ook goed merkbaar. Zo werd het NOS-journaal in de loop van de jaren '90 door een commerciële variant van het televisiejournaal (het RTL Nieuws) van zijn monopoliepositie verstoten. De commerciële ontwikkeling heeft naast deze kwantitatieve gevolgen ook kwalitatieve consequenties. Door de komst van andere nieuwsformats, zoals Hart van Nederland en Editie NL, verandert ook de inhoud van actualiteitenprogramma's. Lokaal en regionaal nieuws voert in deze nieuwsprogramma's de boventoon en niet het (inter)nationale nieuws van het NOS- en RTL-journaal.

Deze veranderingen binnen het nieuwslandschap zijn niet onopgemerkt gebleven. Er is een heftige discussie ontstaan over de gevolgen van de commerciële revolutie wat betreft de kwaliteit van journalistieke producten. Een veel terugkerend thema hierin is de drang naar sensatie om de aandacht van het publiek vast te houden (Vettehen et al. 2006). Met als gevolg een 'oppervlakkige *human-interest*-benadering, sensatiezucht, een fixatie op schandalen en toenemende aandacht voor onbelangrijke zaken' (Nuijten, 2007: 149).

In zijn studie probeert Nuijten vast te stellen 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' (Nuijten, 2007: 150). 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 zo 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 hun 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 (Nuijten, 2007: 37).



### 3.1 Het meten van sensatie

Volgens Grabe et al. (2001) wordt er vaak een negatieve connotatie aan het woord sensatie verbonden, maar dat is niet altijd zo geweest. Zij vergelijken de definitie van sensatie in een woordenboek uit 1755, waarin sensatie gewoonweg wordt gedeut als 'waarneming door middel van de zintuigen'. Ruim een eeuw later, in 1880, wordt het begrip gezien als 'een manier om een bepaalde verbazing op te wekken'. De negatieve bijklank wordt dus al wat duidelijker. In 1987 wordt sensatie beschreven als 'iets wat bedoeld is om een schokkend of verrassend effect te verkrijgen om de platvloerse smaak van het publiek te bevredigen' (Grabe et al., 2001: 637). Daarnaast merken Grabe et al. op dat in studies naar sensatie meestal alleen wordt verwezen naar de effecten ervan en niet zozeer naar de vorm- en inhoudskenmerken van het begrip (Grabe et al., 2001).

Aan de hand van de theorie die Grabe et al. (2001) opstelden, heeft Nuijten (2007) een lijst samengesteld met een aantal aandachtspunten om de sensationisering van het Nederlandse televisienieuws te onderzoeken. Ten eerste deelt Nuijten 'sensatie' conceptueel in vier categorieën in: *basic needs content*, *tabloid packaging*, *concreteness* en *proximity* (Nuijten, 2007: 42). Vervolgens diept hij die categorieën uit en worden de kenmerken van sensatie duidelijk.

#### 3.1.1 *Basic needs content*

De eerste categorie, *basic needs content*, houdt in dat mensen sneller geneigd zijn om aandacht te schenken aan dingen die een *survival value* bezitten. Die waarde zit vooral in onderwerpen die te maken hebben met voortplanting of (bedreiging van) fysieke veiligheid (Lang, 2000). Voor sensatie in het televisienieuws destilleert Nuijten vier kenmerken uit deze categorie. De eerste betreft de onderwerpen van het nieuws. Onderwerpen als seks, geweld, mishandeling, criminaliteit, ongelukken, rampen, branden, rellen, vandalisme, hongersnoden en extremisme worden meestal als sensationeel gezien (Nuijten, 2007: 43). Het tweede kenmerk dat uit de categorie *basic needs content* wordt afgeleid heeft te maken met de dramatiek van het beeld. Beelden van geweld, branden, rellen, gewonden, ongelukken, oorlog, hongersnoden en rampen kunnen daaronder worden geschaard (Nuijten, 2007: 43). Bij geweld gaat het dan om zowel beelden van het geweld zelf als om beelden van de nasleep van het geweld (doden, gewonden, paniek, huilende mensen). Het derde kenmerk richt zich op dramatische geluiden. Het gaat in het onderzoek van Nuijten (2007) dan vooral om geluiden als sirenes, gewerschoten, explosies en huilende, juichende of gillende mensen. Het vierde en laatste kenmerk betreft uitgesproken emoties. Zij onderscheiden daarbij vier basisemoties: blijheid, verdriet, angst en boosheid. Elke basisemotie werd aan de hand van een lijst met uitdrukkingen gedeut.



### 3.1.2 *Tabloid packaging*

De tweede categorie, *tabloid packaging*, verwijst naar '(formele) nieuwskennmerken die onverwacht of nieuw zijn, of een verandering in de omgeving representeren' (Nuijten, 2007: 45). Deze kenmerken doen zich voor in de vorm van technische elementen binnen een nieuwsitem. Ze veroorzaken een reactie bij de kijker, die Lang (2000) een *orienting response* (OR) noemt. Daarmee bedoelt zij een kortdurende, universele, automatische en reflexachtige aandachtsreactie (Lang, 2000). Nuijten (2007) leidt aan de hand van deze categorie zes kenmerken van sensatie af. Kenmerk één is de shotlengte. Hoe korter een shot, hoe meer *cuts* per tijdseenheid. Een *cut* vormt een breuk in een opeenvolgend visueel traject en kan een verandering in de omgeving representeren, wat volgens onderzoeken tot een OR leidt. Kortere shots en meer *cuts* kunnen daarom als kenmerk worden gezien van toenemende sensatie (Nuijten, 2007: 46). Een tweede kenmerk betreft volgens Nuijten (2007) de ooggetuigencamera. Deze beelden zijn vaak instabiel en schokkerig en wisselen meestal op schokkerige manier van camerahoek. De vloeiendheid wordt daarbij onderbroken, wat een OR kan oproepen. Nuijten (2007) beschouwt dit daarom als kenmerk van sensatie. Het derde en vierde kenmerk heeft te maken met het gebruik van in- en uitzoomen. Grabe et al. (2001) gaan ervan uit dat wanneer er ingezoomd wordt, de kijker sterker bij de inhoud van de beelden wordt betrokken. Uitzoomen heeft volgens hen het tegenovergestelde effect. Nuijten (2007) beschouwt daarentegen beide effecten als sensatie. Inzoomen heeft als gevolg dat de aandacht van de kijker naar een bepaald gedeelte van het beeld wordt getrokken. Bij uitzoomen wordt het kader ruimer, waardoor er steeds meer nieuwe informatie binnen het beeld te zien is. Ook dat trekt de aandacht van de kijker. Beide kenmerken zijn dus een teken van sensatie (Nuijten, 2007: 47). Het vijfde kenmerk omvat de effecten die tijdens het *editen* aan het beeld zijn toegevoegd. Daarbij kan gedacht worden aan *fades* (waarbij het beeld gelijkmatig opkomt of overgaat naar zwart) of *dissolves* (waarin het beeld van het eerste shot overgaat in het daarop volgende shot). Nuijten (2007) noemt deze kenmerken dramatische *editing*technieken. Het laatste kenmerk heeft te maken met muziek en geluidseffecten. Geluidsmanipulaties, zoals geluidseffecten, indringende voice-overs en muziek kunnen de aandacht van de kijker trekken (Lang, 2000).

### 3.1.3 *Concreteness*

De derde categorie noemt Nuijten (2007) *concreteness*. Hoe meer details over actoren, gebeurtenissen en situationele context, hoe groter het effect op de aandacht van de kijker. Ze onderscheiden in deze categorie twee kenmerken van sensatie en twee kenmerken van niet-sensatie. Volgens de onderzoekers is iets sensationeel wanneer er sprake is van personalisatie. Een abstract gegeven krijgt daarmee een menselijk gezicht. Omdat personalisatie betekent dat er meer



informatie wordt gegeven over actoren, gebeurtenissen en de situationele context, is er sprake van sensatie. De kijker geeft in dit geval namelijk meer aandacht aan het beeld dan wanneer er geen sprake is van personificatie. Het tweede kenmerk van sensatie noemt Nuijten (2007) 'burger aan het woord'. In een nieuwsitem is dat een man of een vrouw die vaak op straat in de vorm van een *soundbite* commentaar geeft op het onderwerp waarover bericht wordt. Zij representeren in dit geval de publieke opinie. De kijker kan zich daardoor identificeren en geeft een aandachtsreactie. Maar commentaar dat niet door mensen op straat wordt gegeven maar door politici of experts bereikt juist het tegenovergestelde. Dit omdat politici en experts vaak de neiging hebben om onderwerpen op een abstracte manier te benaderen. De *concreteness* neemt daardoor af (Nuijten, 2007: 50). Kenmerken van niet-sensatie zijn daarom 'politicus aan het woord' en 'expert aan het woord'.

### **3.1.4 Proximity**

De vierde en laatste categorie die Nuijten (2007) binnen de conceptuele benadering van sensatie benoemt, is *proximity*. Dit verwijst naar de temporele, ruimtelijke of zintuiglijke nabijheid van de aangeboden informatie (Nuijten, 2007: 51). 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 (2003), creëert het gebruik van close-ups in natuurfilms een valse intimiteit tussen de kijker en het dier, waardoor de impressie wordt gewekt dat het dier net als mensen kan denken en emoties heeft.

## **3.2 Sensatie meten in natuurfilms**

Voor het meten van sensatie binnen natuurfilms zijn deze kenmerken zeer bruikbaar. Wel zullen twee punten afvallen, omdat die niet in natuurfilms voorkomen. Dit zijn 'burger aan het woord' en 'ooggetuigencamera'. In de methode [Hoofdstuk 9] wordt verder uitgelegd waarom deze twee punten niet toepasbaar zijn op natuurfilms. Punten als 'sensationele onderwerpen' worden meer toegespitst op natuurfilms. 'Geweld' is niet geweld tussen mensen maar geweld tussen dieren. Ook vallen een aantal onderwerpen af omdat die niets met natuurfilms te maken hebben, zoals 'extremisme' en 'vandalisme'. In het methodologisch kader wordt verder ingegaan op deze lijst en aangevuld met theorieën van Bordwell & Thompson (2001) en Hansen et al. (1998). Op de volgende pagina staat een overzichtstabel van alle categorieën met de bijbehorende sensatiekenmerken en de bruikbaarheid daarvan voor natuurfilms.



Categorie	Kenmerken	Bruikbaarheid
<i>Basic needs content</i>	Sensationeel onderwerp	Geel
	Dramatische beelden	Geel
	Dramatische geluiden	Geel
	Uitgesproken emoties	Groen
<i>Tabloid packaging</i>	Shotlengte	Groen
	Ooggetuigencamera	Rood
	Zoom in	Groen
	Zoom uit	Groen
	Dramatische editingtechnieken	Groen
	Muziek & geluidseffecten	Groen
<i>Concreteness</i>	Personaliseren	Groen
	Burger aan het woord	Rood
<i>Proximity</i>	Close-up	Groen

Tabel 3.1 Kenmerken van sensatie volgens Nuijten (2007)

**Legenda tabel:**

- Bruikbaar
- Bruikbaar, maar moet worden aangepast op natuurfilms
- Niet bruikbaar



## 4 Een sensationele geschiedenis: *'Bloodthirsty pleasures'*

### Kanttekening vooraf

In dit onderzoek wordt veel gebruik gemaakt van het boek *Wildlife Films* (2000) van Derek Bousé. Deze onderzoeker en academicus studeerde Engels in Montana en daarna Film in New York. Daar ontwikkelde Bousé zijn passie voor natuurfilms en promoveerde op dit onderwerp aan de universiteit van Pennsylvania. Hij ontdekte dat het genre van de natuurfilm een ondergeschoven kindje was binnen de mediawetenschap en besloot een boek te schrijven over deze volgens hem ondergewaardeerde kunstvorm ([www.wildfilmhistory.org](http://www.wildfilmhistory.org)). Bousé wordt door velen beschouwd als een belangrijk figuur binnen de natuurfilmwetenschap en wordt dan ook in veel artikelen aangehaald. Zo ook in dit onderzoek. Dat heeft, naast dat Bousé een goede wetenschappelijk bron is, nog een reden: er is erg weinig geschreven over natuurfilms. Als enige geeft Bousé in zijn boek een uiteenzetting van de geschiedenis van de natuurfilm die betrekking heeft op meer dan alleen Amerika, zoals bijvoorbeeld Gregg Mitman doet in zijn boek *Reel Nature: America's romance with wildlife on film* (1999). Vandaar dat in het volgende hoofdstuk over de geschiedenis van het genre tot aan de Tweede Wereldoorlog veel gebruik wordt gemaakt van het boek *Wildlife Films*.

In het boek *Wildlife Films* van Derek Bousé (2000) lijkt het bijna alsof de natuurfilm, het genre dat gezien wordt als natuur- en diervriendelijk, er zelf voor heeft gezorgd dat leeuwen, neushoorns en olifanten nu met uitsterven worden bedreigd. Vooral de jachtfilm, de tweede van de drie fases die het genre van eind 19<sup>e</sup> eeuw tot de Tweede Wereldoorlog doormaakte, lijkt het dodelijkst. Exacte cijfers zijn er niet, maar filmmakers schuwden niet om tientallen dieren af te schieten voor dat ene goede shot. Zo was de populaire Paul J. Rainey voor zijn eerste film uit 1912, *PAUL J. RAINEY'S AFRICAN HUNT*, verantwoordelijk voor de dood van 74 leeuwen. De eerste fase, de voederfilm en de derde, de safarifilm, lijken minder op hun kerfstok te hebben.

Maar hoe dieronvriendelijk de jachtfilm ook lijkt, het publiek smulde ervan. Die zaten niet zo te wachten op educatief verantwoorde films. Sensatie en entertainment waren de sleutels tot succes. Hoewel sommige natuurfilms populair waren en een paar filmmakers, zoals Osa en Martin Johnson in de jaren '30, beroemdheden werden, was het pas na de Tweede Wereldoorlog dat het genre echt op de kaart kwam te staan. Met de *TRUE-LIFE ADVENTURES* van Walt Disney werd de natuurfilm in de jaren '50 enorm gepopulariseerd. Sindsdien is de natuurfilm niet meer weg te denken van de televisie en kijken er veel mensen met plezier naar.

Voordat het zover was, had het genre al een aantal belangrijke ontwikkelingen doorgemaakt. Om het genre beter te leren kennen, volgt hieronder een selectie van de belangrijkste historische ontwikkelingen op het gebied van de natuurfilm tot aan de Tweede Wereldoorlog. Ten eerste geeft dit wat meer duidelijkheid. Aangezien er in de film- en televisiewetenschap over het algemeen



weinig aandacht wordt besteed aan het onderwerp, is het logisch om eerst wat achtergrondinformatie over natuurfilms te geven. Daarnaast wordt in dit hoofdstuk duidelijk dat de natuurfilm toen meer gericht was op entertainment dan op wetenschap. Wel veranderde steeds de vorm van sensatie, vooral omdat het publiek hierom vroeg. Of dat in de periode na de Tweede Wereldoorlog ook het geval is, wordt aan de hand van het onderzoek duidelijk. In elk geval is er dan de mogelijkheid om de uitkomsten te relateren aan de periode van voor de Tweede Wereldoorlog.

#### 4.1 Een ruige start

ROUGH SEA AT DOVER (1895) wordt door velen als eerste film binnen het genre beschouwd (Bousé, 2000). Het is eigenlijk een natuurgeoriënteerde film, want er komen geen dieren in voor. De Britse 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 tijdens de vertoning in Berlijn. 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, liet de film toch bewegingen van de kangoeroe zien die nog nooit eerder waren vertoond.

Volgens Derek Bousé (2000) bewezen deze twee films dat entertainment en winstgevendheid een grote potentie hadden binnen het genre van de natuurfilm. “*Science would never again enjoy the lead*” (Bousé, 2000: 44). De toon van de natuurfilm lijkt dus al voor het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw gezet te zijn.

#### 4.2 De voederfilm

In de periode vanaf de vroege 20<sup>e</sup> eeuw tot de Tweede Wereldoorlog kan de ontwikkeling van de natuurfilm in drie fases worden ingedeeld. De eerste fase begon rond 1900. Voor die tijd was er niet echt een tendens in natuurfilms waar te nemen, want het waren vooral veel experimenten met fotografie en film. Tijdens de eerste fase speelden de natuurfilms zich vooral af binnen de dierentuin, en lieten niets anders zien dan dieren die werden gevoederd. Het was goedkoper om dieren in gevangenschap te filmen en het was ook makkelijker dan ze in het wild te achtervolgen voor een mooi shot. De telelens was immers nog niet uitgevonden (Horak, 2006). De films waren niet bewerkt en bestonden uit één statisch shot. De filmmakers geloofden in die tijd nog oprecht dat dieren in de dierentuin hetzelfde gedrag vertoonden als in het wild. Iets waar een filmmaker tegenwoordig niet meer mee aan kan komen (Horak, 2006).

Deze zogenoemde ‘voederfilms’ bleven zo’n vijf jaar populair onder het publiek. Tegen 1905 had iedereen kunnen zien hoe olifanten, nijlpaarden, zeeleeuwen, duiven, zwanen, zeehonden en beren werden gevoederd 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 schorpioen 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* (Gunning, 1991). In de vroege film wilden makers vaak andere mogelijkheden van film ontdekken, in plaats van zich te richten op de verhalende eigenschappen ervan. De films in die tijd besteedden daarom minstens net zoveel aandacht (maar eigenlijk het liefst meer) aan spektakel als aan het verhalende aspect van films (Nelmes, 2003). 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' (Gunning, 1991: 41).

In het kader van deze voorkeur voor spektakel was in 1906 in *TERRIER VS. WILDCAT* zelfs te zien hoe een doodgewone huiskat werd mishandeld door een hond. Voor vermaak, en uiteindelijk voor de winst (Bousé, 2000: 45). 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.



**Afbeelding 1** Olifant Topsy vlak voor haar elektrocutie (Bron: [www.ejumpcut.org](http://www.ejumpcut.org))

### 4.3 De jachtfilm

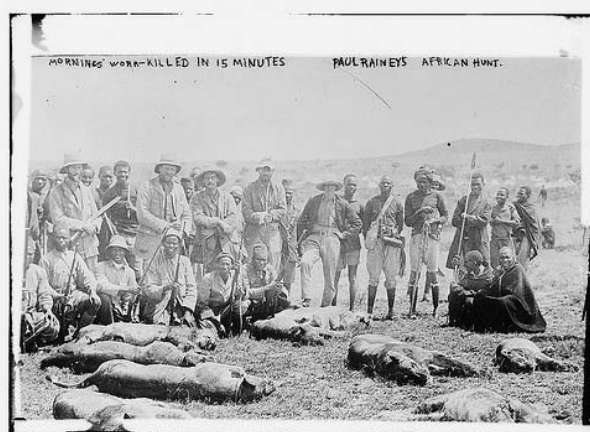
Als snel wilde het publiek weer wat anders, dit keer moesten de dieren in de film iets spannends doen. Verhaallijnen hadden tot nog toe nooit echt in de films gezeten omdat de film meestal uit één shot bestond. Montage werd tot die tijd nog niet gebruikt, maar toen in andere films vaak achtereenvolgende beelden werden gebracht, kwamen natuurfilmers ook op een idee. Ze gingen jachtfilms maken. 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 (Horak, 2006). Dit narratief had veel dramatiek in zich en gaf het publiek 'bloodthirsty pleasures' (Horak, 2006: 463). De filmlocaties werden uitgebreid naar de plekken waar de dieren in het echt voorkwamen, zoals Afrika en het Arctische gebied. Ook de Amerikaanse oud-president Roosevelt liet zich verleiden om in Afrika op expeditie te gaan. De expedities werden vaak gesponsord door wetenschappelijke instituties, zoals musea. Ze vonden het belangrijk om beelden en materiaal uit de overzeese gebieden in hun collectie te krijgen. Bovendien wilden ze het uitbrengen



als populair entertainment om de interesse van het publiek te wekken en om geld binnen te halen voor onderzoek, conservatie en museumprojecten (Chris, 2006). Maar het werkte ook de andere kant op. Filmmakers wilden maar al te graag verbonden zijn aan wetenschappelijke instellingen, zodat hun status een *boost* kreeg. Om aan het publiek te laten zien dat hun intenties nobel waren, gaven natuurfilmers soms zelfs dieren aan de dierentuin. Zo schonk Paul Rainey ijsberen en een hyena aan de dierentuin in New York (Mitman, 1999: 20).

Namens het Nationaal Museum in Washington (D.C.) ging oud-president Roosevelt een jaar lang jagen in Afrika en kwam thuis met een schip afgeladen met zo'n elfduizend dode dieren, wat neerkomt op een gemiddelde van veertig geschoten dieren per dag, en dat een jaar lang (Mitman, 1999: 5). Ook kwam hij thuis met beeldmateriaal van giraffen en nijlpaarden. Dit beeldmateriaal werd gebruikt voor een film, *ROOSEVELT IN AFRICA*. Deze film, gemaakt door Cherry Kearton, kwam in april 1910 in de bioscoop. Kearton was een van de weinige filmmakers in die tijd die liever levende beesten voor zijn camera had dan dode. In de film was dan ook van alles te zien, van spelende nijlpaarden tot een jong cervalkatje, maar geen spoor van de elfduizend geschoten dieren die Roosevelt mee naar Amerika had getransporteerd. De film bleek geen succes, omdat er te weinig drama in zat.

Een film die het beter deed was *PAUL J. RAINEY'S AFRICAN HUNT* (1912). Dit keer geen zachte beelden maar een roedel honden, speciaal ingehuurd door Rainey, die het gemunt hadden op het Afrikaanse wild. De film draaide vijftien maanden in New York en haalde een half miljoen dollar op. De film was een ongekend succes. (Bousé, 2000: 47).



**Afbeelding 2** Impressie van Paul J. Rainey's African Hunt  
(Bron: Library of Congress)

Het succes van Rainey zat hem vooral in het feit dat hij niet bang was om het lijden van de dieren vast te leggen op camera. In zijn eerste film uit 1912 schiet hij een neushoorn neer. Hij brengt zijn camera dan zo dicht mogelijk naar het dier om de laatste bewegingen van de langzaam stervende neushoorn vast te leggen. Later in de film achtervolgt zijn roedel honden een leeuw. Ze putten haar volledig uit, springen er bovenop en doden haar. Rainey houdt de kop van zijn jachttrofee vervolgens met beide handen omhoog om er voor de camera een close-up van te maken (Bousé, 2000: 48). Over het aantal leeuwen dat gedood is tijdens zijn trip lopen de berichten uiteen. De een spreekt over 27 leeuwen in 35 dagen, een ander over 9 leeuwen in 35 minuten, of beide, en een totaal van 74 leeuwen gedurende de hele trip (Bousé, 2000: 48). Op Afbeelding 2 is te zien hoe Rainey en zijn team vol trots laten zien hoeveel leeuwen ze binnen een kwartier hebben weten te doden.



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. Deze scènes lieten zien dat Afrika (toen het Donkere Continent genoemd) niet het land was waar gevaarlijke wilde beesten rondliepen, zoals werd beweerd in verhalen van jagers en schrijvers die het continent hadden bezocht (Mitman, 1999: 19). De film trok veel kijkers die eens iets anders zochten dan de weinig educatieve *nickelodeons*, die in die tijd voornamelijk in de Amerikaanse bioscopen draaiden (Chris, 2006). De voorzitter van het American Museum of Natural History noemde de film van Rainey de grootste bijdrage van de eeuw aan de natuurwetenschap. *'It was a picture that was simultaneously entertaining, educationally and morally uplifting, and, last but not least, profitable'* (Mitman, 1999: 19).

Toch was het succes van Rainey kortstondig. Zijn tweede film, *RAINEY'S AFRICAN HUNT* (1914), was al minder succesvol. In deze film werd vooral veel materiaal uit zijn vorige film hergebruikt. Bij de pers kon Rainey nog steeds niet veel fout doen. In de *New York Times* werden zijn films bestempeld als *""exciting", the sort of response that continued to elude Kearton'* (Bousé, 2000: 48).

In deze tweede fase werd ook langzaam het verschil tussen de Britse en Amerikaanse natuurfilm duidelijk. De strijd tussen de Engelsman Kearton en de Amerikaan Rainey was kenmerkend hiervoor. Daar waar de Amerikaanse natuurfilm zich focuste op actie en spektakel gooide de Britse variant het over de tragere boeg (Bousé, 2000; [www.wildfilmhistory.org](http://www.wildfilmhistory.org)). Een belangrijk gegeven om later in deze thesis in het achterhoofd te houden bij de analyse van de vier natuurfilms. Walt Disney is immers Amerikaans en de BBC Brits.

#### 4.4 De safarifilm

Afrika, Azië, Zuid-Amerika en Antarctica. Geen land was meer te ver voor de makers van natuurfilms. Ook de kijkers van de films waren al meer te weten gekomen over dieren in andere continenten. Er hoefde niet meer zoveel ontdekt te worden, dus kwam de nadruk bij de natuurfilmers meer op het filmen van de expeditie zelf te liggen dan op de jacht. De safarifilm was in opmars, met als grondleggers het echtpaar Martin en Osa Johnson. Zij waren ongetwijfeld degenen die de safarifilm het meest gepopulariseerd hebben, ook al waren ze niet de grootste beoefenaars (Bousé, 2000: 49). In hun films leek het alsof ze op expeditie waren, er kwamen ook jachtscènes in voor, maar eigenlijk was het een opeenvolging van in scène gezette situaties. De films van de Johnsons boden zowel educatie als entertainment (Chris, 2006). 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) (Chris, 2006). Ze maakten hun films hoofdzakelijk vanuit commercieel oogpunt, iets wat door natuuronderzoekers niet werd

gewaardeerd (Horak, 2006). Het echtpaar had veel eigen geld in de productie van hun eerste film, *TRAILING AFRICAN WILD ANIMALS* (1923), gestoken. Dus het was ook niet zo gek dat ze graag winst wilden maken. Al hadden ze daar zelf niet alle controle over. In die tijd, de midden jaren-20, lag het commerciële succes van natuurfilms voor een groot deel in handen van een oligopolie, gevormd door een aantal grote Hollywoodstudio's. Een oligopolie betekent dat er op een bepaald gebied in de markt slechts een aantal aanbieders zijn. Deze bedrijven hebben dus erg veel macht in handen dankzij hun kennis en kapitaal. In dit geval waren deze bedrijven MGM, Warner Brothers, Twentieth-Century Fox, Paramount en RKO. Met zijn vijven hadden ze volledige controle over commerciële entertainmentproducties. De film van de Johnsons werd geproduceerd door Metro Pictures, een Hollywoodstudio die klein begon maar groot en invloedrijk werd toen het fuseerde met Goldwyn Pictures en Louis B. Mayer Productions in 1924 (Mitman, 1999). De film van Osa en Martin Johnson werd een groot commercieel succes, tot hun eigen genoegen. Maar wetenschappelijke instituten waren er minder blij mee. De Johnsons namen het namelijk niet zo nauw met het behoud van dier en natuur. Voor de wetenschappelijke instituties was de natuurfilm een blijvend document voor



**Afbeelding 3** Martin en Osa Johnson op safari in Afrika (Bron: The Martin and Osa Johnson Safari Museum)

toekomstige generaties, zodat zij konden zien hoe de natuur vroeger was nu het werd verwoest door de mens. Voor de Johnsons moest de natuur zich maar schikken naar de commerciële belangen van Hollywood. Zij gaven dus niet zoveel om natuurbehoud (Mitman, 1999). Ze dreven de dieren in het nauw, alleen maar zodat ze shots konden maken die het goed deden op het grote doek. Ze kwamen in die situaties vaak zo dichtbij de dieren, dat ze ze op een bepaald moment moesten afschieten uit 'zelfverdediging' (Bousé, 2000: 51). In hun film *TRAILING AFRICAN WILD ANIMALS* (1923) komt een scène voor waarin Martin een reactie bij een olifant wil uitlokken. Osa moest het filmen en hij nam zijn geweer mee. Toen de olifant Martin zag, werd het dier boos en stormde op hem af. Martin schoot, maar de olifant bleef op hem af komen. Osa bleef alles filmen, terwijl Martin meer kogels op het dier afvuurde. Uiteindelijk heeft Martin het dier dodelijk verwond, maar is het Osa die hem helemaal uitschakelt. Het voorval is in de film terug te zien, afgewisseld met shots van het echtpaar zelf. Daardoor ontstaat er een dramatisch beeld (Bousé, 2000).

Het filmverslag van hun '*four years in paradise*' (een boek geschreven door Osa Johnson in 1944), heet *SIMBA* en kwam uit in 1928. De film 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 (Mitman, 1999). 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 konden 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 tussen wilde dieren en huisdieren. Het gaf een bepaald intiem gevoel aan het publiek. Bovendien was het voor de makers ideaal om de wilde dieren komische trekjes toe te schrijven en algemene weetjes over de dieren te vertellen (Mitman, 1999).

In de vier 'paradijselijke jaren' dat de Johnsons bezig waren aan hun reis door Afrika was er op filmtechnisch gebied een belangrijke ontwikkeling. De geluidsfilm werd geïntroduceerd. Het probleem van de Johnsons was dat alles wat ze in die vier jaar hadden geschoten, zonder geluid was opgenomen. Bovendien was er in de eind jaren twintig sprake van een economische terugval, waardoor de filmsector een flinke klap kreeg. Hollywood reageerde hierop door perfect gestileerde films te maken waar de problemen van die tijd niet in voorkwamen. In de jaren daarna werd de cinema flink hervormd, en kreeg geluid een prominente rol. Een problematische ontwikkeling voor de natuurfilm, want de stomme beelden van dieren (hoe spannend ook), konden de concurrentie met de geluidsfilm niet aan (Bousé, 2000). Maar Osa en Martin waren inventief en improviseerden wat, waardoor SIMBA zowel in stomme- als in geluidsversie op de markt kwam. Het geluid bestond uit niet meer dan een muzikje en een gesproken proloog van de Johnsons zelf, maar de geluidsversie deed het veel beter dan de stomme versie (Bousé, 2000). In de jaren tot Martins dood in 1937 brachten de Johnsons onder andere nog CONGORILLA (1932) en BABOONA (1935) uit. Het opnemen van geluid in het veld was niet zo makkelijk omdat de apparatuur erg zwaar en log was. Het was daarom makkelijker om het geluid er later onder te plakken in de *edit*. Bij de Johnsons heeft de toevoeging van geluid ervoor gezorgd dat ze nog meer de nadruk op zichzelf legden in hun films en minder op het wild. Dan hoefden ze immers alle geluidsapparatuur niet naar de dieren toe te slepen. Al waren ze er niet zo sterk in om hun conversaties op natuurlijke toon te voeren (Bousé, 2000).

Hoewel er veel kritiek was op hun filmkwaliteiten en zelfverheerlijking, waren de Johnsons populair. Zij waren degenen die het genre van de natuurfilm populair maakten onder het grote publiek, nog voordat Walt Disney het genre pas 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 (Bousé, 2000).

Volgens Bousé (2000) is Afrika niet het enige wat uitgeput raakte. Het hele genre van de natuurfilm raakte een beetje in het slop. De introductie van het geluid 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. Er werden dus zeer slechte films op de markt gebracht, met als dieptepunt *INGAGI* (1930). Het was te duidelijk dat de scènes op verschillende tijden op verschillende locaties door verschillende cameramannen waren opgenomen, waardoor de continuïteit volledig ontbrak (Bousé, 2000: 54). Een ander dieptepunt waren de films van Frank Buck. Hij leek het tijdperk van de *cinema of attractions* nog niet te zijn vergeten en zette voor zijn films weer dieren tegenover elkaar met als doel een bloeddorstige vechtpartij. De beesten werden in een kleine ruimte bij elkaar gezet en vervolgens flink opgefokt, zodat ze graag de confrontatie met elkaar aangingen. Zo is in *BRING 'EM BACK ALIVE* (1932) onder andere te zien hoe een luipaard tegen een python vecht, een tijger tegen een buffel, een babybeertje tegen een python en een tijger tegen een python. De voice-overs die Buck bij deze beelden insprak zijn volgens Bousé te erg om te herhalen, maar blonken uit in hun extreme amateurisme wat betreft de geluidseffecten. De grommende en sissende geluiden waren namelijk niet van de dieren zelf, maar werden in een holle studio ingebromd door mensen (Bousé, 2000: 55).

Bousé is meer te spreken over een nieuwe film van Cherry Kearton, de man die de safarifilm van Roosevelt had gemaakt en de strijd met Paul J. Rainey in de jaren '10 slecht aankon. Kearton had zich de geluidsfilm intussen helemaal eigen gemaakt en liet in zijn film *DASSAN* (1930) de komische avonturen van een groep Afrikaanse pinguïns zien. *DASSAN* werd aangeprezen als een satirische natuurfilm. Kearton gaf in de voice-over commentaar op de komische acties van de pinguïns, die hij vond lijken op kleine Charlie Chaplins (Bousé, 2000). Hij was daarmee een van de eerste *narrators*, ofwel vertellers, in natuurfilms. De verteller kon op boeiende wijze de verschillende scènes aan elkaar breien, een ideaal instrument om het publiek te boeien. Het vak van de verteller wordt ten tijde van Walt Disney in de jaren '50 nog belangrijker omdat de nadruk toen steeds meer op de dieren zelf kwam te liggen en er helemaal geen mensen meer in beeld kwamen. Dat de *narrator* een belangrijke functie heeft, blijkt uit het feit dat iemand als David Attenborough zelfs tot een beroemdheid kan uitgroeien door zijn herkenbare stijl en stemgeluid.

#### 4.5 Educatie in natuurfilms

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 was (Horak, 2006).



Pogingen om puur educatieve films te maken mislukten bijna altijd. Op een of andere manier bleef entertainment een belangrijke rol spelen binnen een natuurfilm. In Engeland probeerde het British Film Institute in de jaren '20 en '30 om educatie en entertainment op een goede manier aan elkaar te verbinden. Het gevolg was de SECRETS OF NATURE-serie (1922-1933). Elke aflevering ging over een bepaald aspect van de natuur. Vaak waren dat wilde dieren. De afleveringen hadden dramatiek in zich, want ze vermengden wetenschap met een beetje entertainment om de films aantrekkelijker te maken voor het publiek. Maar dat deden ze wel met beleid. Ze gingen niet zo ver als anderen, die hun dieren bijvoorbeeld in beeld brachten als personages met sterkwaliteiten (Bousé, 2000).

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 documentaire, musical en zelfs tekenfilm. 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 (Bousé, 2000).

Dankzij Walt Disney begon het familieaspect binnen natuurfilms steeds belangrijker te worden. In de jaren '50 focuste Disney vooral op dingen 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 (Chris, 2006). En hoewel de zoektocht naar een partner en het samenleven met een partner al die tijd al wel in beeld waren 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 seksscènes. 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 (Chris, 2006). Steeds meer gebruiken we natuurfilms om dingen over onszelf te weten te komen: *'[they] help unlock the greatest mystery of all – ourselves'* (Bousé, 2000: 93). Maar, zo zegt Chris (2006), 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 (Chris, 2006: 209).

Makers van natuurfilms realiseren zich maar al te goed dat hun product niet alleen maar wetenschap kan zijn. Zoals in de inleiding duidelijk werd, vinden ze zelf dat hun films zowel vermakelijk als educatief zijn (Bousé, 2000). Op wetenschappelijk gebied bieden ze het publiek een beeld van de prachtige natuur op aarde en proberen ze de wilde dieren te beschermen door de kijker te laten zien hoe bijzonder ze zijn. Op entertainment-gebied bieden ze ontspanning, vermaak en ontroering tegelijkertijd (Mitman, 1999).

Binnen het genre van de natuurfilm zijn zeven subgenres te onderscheiden (Aldridge & Dingwall, 2003). Elk subgenre heeft zijn eigen balans tussen educatie en sensatie. Bij de een weegt sensatie zwaarder, bij de andere educatie. In het volgende hoofdstuk wordt hier verder op ingegaan.





## 5 Subgenres

In 2003 deden de Engelse wetenschappers Meryl Aldridge en Robert Dingwall onderzoek naar de manier waarop de evolutie in natuurfilms wordt gepresenteerd. De reden was een discussie over de meestal teleologische benadering van de evolutie binnen natuurfilms. Die benadering gaat er vanuit dat de natuur is geschapen met een bepaald doel en dus niet gezien wordt als iets dat zich ontwikkelt. Wetenschappers zouden natuurlijk liever zien dat er vanuit een Darwinistisch perspectief naar de evolutie wordt gekeken, waarin niet de schepping maar de ontwikkeling van de natuur centraal staat. Bij hun onderzoek letten Aldridge en Dingwall (2003) op het woord *'design'*, wat vooral de teleologische benadering zou benadrukken. Door dat woord te gebruiken wordt namelijk geïmpliceerd dat een dier zo ontworpen is (door God), dat het bijvoorbeeld uitstekend kan zwemmen of vliegen. Uit hun onderzoek onder 178 radio- en televisieprogramma's over natuur, konden zij zeven subgenres destilleren. Het grootste deel viel onder de eerste twee genres, de kostbare *'blue chip'* en de goedkopere *'presenter-led'* natuurfilm (een uitleg over deze genres volgt hieronder). En wat bleek? De kostbare *'blue chip'* bekeek de evolutie op een teleologische manier, terwijl de *'presenter-led'* veel meer ruimte had om ontwikkelingen in de natuur uit te leggen (Aldridge & Dingwall, 2003).

Zoals gezegd, benoemen Aldridge en Dingwall (2003) in hun onderzoek zeven verschillende subgenres binnen het genre van de natuurfilm:

1. *'Blue chip'*
2. *Adventure/presenter-led*
3. *Scientific/educational*
4. *Research team*
5. *'Extinct'*
6. *'Reality attack'*
7. *'Making of/behind the scenes'*.

(Aldridge & Dingwall, 2003: 444)

### 5.1 De *'blue chip'*

De *'blue chip'* is het kostbaarste subgenre binnen de natuurfilm. De productie ervan kan soms wel twee tot drie jaar duren, vooral omdat het zoveel tijd kost om het perfecte beeld te schieten. PLANET EARTH (2006) is zo'n productie, net als de TRUE-LIFE ADVENTURES (1952-1958). Dat blijkt uit de





kenmerken van *'blue chip'* die Bousé (2000) onderscheidt in zijn boek *Wildlife Films*. Ten eerste staat 'megafauna' altijd centraal, dat wil zeggen dat grote dieren zoals olifanten, tijgers, leeuwen, beren, haaien, walvissen en krokodillen in beeld komen. Daarnaast wordt er veel aandacht besteed aan visueel spektakel, zoals beelden van prachtige landschappen waarop het lijkt alsof er nog niets verpest is door de mens. Het derde punt heeft te maken met een dramatische verhaallijn. Een goed voorbeeld hiervan uit PLANET EARTH (Deel 1: From Pole to Pole, 2006) is het verhaal over een babyolifantje dat zijn moeder en de kudde is kwijtgeraakt tijdens een hevige zandstorm in de woestijn. De kudde is op weg naar de drinkplaats die ze elk jaar bezoeken. Volgens Attenborough zijn de beesten uitgedroogd en moeten ze snel water vinden om te overleven. Dit is al een dramatische factor die hij daar aan het verhaal toevoegt, maar dat is nog niet alles. Wanneer de storm over is, zoomt de camera helemaal uit tot je het olifantje als een stipje voorbij ziet lopen. Hij is helemaal alleen. En terwijl de camera uitzoomt, zegt Attenborough: 'maar wat hij niet weet, is dat de kudde de andere kant op is gegaan...'. De kijker trekt zelf de conclusie wel, wat het dramatische effect nog extra versterkt. De alwetendheid van Attenborough, en sowieso het commentaar in een *'blue chip'*-productie wordt overigens vaak de *'voice of God'* genoemd omdat het lijkt alsof de verteller alle wijsheid in pacht heeft. Nichols (1991) beschouwt de *'voice of God'* als een kenmerk van de *expository mode* binnen de documentaire. Een vierde kenmerk van de *'blue chip'* is het ontbreken van de wetenschap. Het zou namelijk een afschrikkende werking kunnen hebben op het publiek als er te veel wetenschappelijke uitleg wordt gegeven. Dit is een interessant gegeven, omdat dit zou kunnen betekenen dat de *'blue chip'* vooral gericht is op sensatie. Ten vijfde worden er geen politieke ideeën in deze natuurfilms uitgedragen. Deze ideeën zouden bijvoorbeeld te maken kunnen hebben met de conservatie van natuurgebieden en oplossingen om het uitsterven van dieren te voorkomen. Het zesde punt is de afwezigheid van historische referentiepunten, omdat de kijker een gevoel van tijdloosheid moet krijgen. Er mogen dus geen duidelijke herkenningspunten uit een bepaalde tijdsperiode in de film voorkomen. Dat zou de verkoopcijfers van de *'blue chip'* ernstig terug kunnen brengen, omdat de film dan gedateerd lijkt (Bousé, 2000: 15). Om het gevoel van tijdloosheid kracht bij te zetten is het zevende en laatste punt ook belangrijk: de afwezigheid van mensen. Als er mensen in hun typische jaren '80 outfit en – kapsel door het beeld lopen, krijgt de kijker anno 2006 eerder het gevoel dat hij naar oude beelden zit te kijken dan wanneer er helemaal geen mensen of tijdsgebonden voorwerpen in beeld zijn. De kijker wil namelijk het gevoel krijgen dat een roofdier en zijn prooi nog op dezelfde manier met elkaar 'omgaan' als jaren geleden (Bousé, 2000: 15).



## 5.2 De 'presenter-led'

Samen met de 'blue chip' is de gepresenteerde avontuurfilm de meest voorkomende natuurfilm van de zeven (Aldridge & Dingwall, 2003). Een voorbeeld van een gepresenteerde natuurfilm is CROCODILE HUNTER, waarin presentator Steve Irwin graag de uitdaging met levensgevaarlijke krokodillen, slangen en andere reptielen aangaat. De films van Jacques Cousteau kunnen ook als 'gepresenteerde natuurfilm' beschouwd worden. Cousteau is namelijk vaak zelf in beeld en geeft uitleg bij



**Afbeelding 4** Steve Irwin als de 'Crocodile Hunter' (Bron: [www.freewebs.com](http://www.freewebs.com))

wat de kijker te zien krijgt. Dit doet hij door middel van een voice-over. In tegenstelling tot de 'blue chip', komen in dit subgenre dus wel mensen voor. Ook staat de interactie tussen mens en dier meer centraal en wordt er dynamischer omgegaan met het bewerken (*editen*) van de film. Ten slotte zijn ze zeer goedkoop en snel om te produceren en duurt het dus niet zo lang voordat de opbrengst in het laatje komt. Doordat de gepresenteerde avontuurfilm 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' (Bousé, 2000).

## 5.3 De overige vijf

De overige vijf subgenres komen minder vaak voor, maar verdienen toch een korte uitleg.

De wetenschappelijke/educatieve documentaire is een goedkopere versie van de 'blue chip'. Hierin wordt vooral veel feitelijke informatie gegeven en wordt weinig aandacht besteed aan de uitleg van die wetenswaardigheden. In de 'blue chip' wordt de feitelijke informatie meestal gebracht op een dramatische manier en is er veel meer aandacht voor bijzaken.

Het 'research team'-genre volgt de ontwikkelingen van een groep experts. Deze categorie komt dus op het gebied van presentatie overeen met de gepresenteerde avontuurfilm, maar niet op een populistische manier. Een voorbeeld van een film uit dit genre is PROJECT EARTH: WRAPPING GREENLAND (2008). Hierin gaat een groep wetenschappers proberen om het ijs op Groenland af te dekken met speciale lichtweerkaatsende dekens om te voorkomen dat het ijs smelt. Er wordt veel uitleg gegeven over de gevolgen van klimaatverandering en hoe belangrijk het is dat het ijs op Groenland blijft liggen.

Het 'extinct'-genre, staat stil bij uitgestorven diersoorten. De kosten zijn vaak net zo hoog als bij 'blue chip', vanwege de dure *special effects*. Het narratief is echter compleet anders, het focust

zich meer op hoe het heeft kunnen gebeuren dat het dier is uitgestorven. Aldridge & Dingwall zien wel overeenkomsten met een detective of *whydunnits*. Voorbeelden hiervan zijn documentaires over uitgestorven diersoorten, zoals de beroemde BBC serie WALKING WITH BEASTS.

'*Reality attack*', is een vorm van een docu-drama waarin het publiek op een dramatische manier wordt voorzien van informatie, zoals in series over hulpdiensten. Op Animal Planet worden veel van dit soort programma's uitgezonden. ANIMAL COPS: HOUSTON volgt de werkzaamheden van dierenbeschermers in de hoofdstad van Texas. Zij zetten zich in voor mishandelde dieren. Per aflevering worden er drie of vier zaken van begin tot eind getoond, dus vanaf het moment dat de dieren in slechte staat worden aangetroffen tot het moment dat ze weer helemaal gezond en gelukkig zijn en geadopteerd worden. Vaak loopt het verhaal goed af, soms gaan de dieren toch dood of blijken ze zo onhandelbaar dat ze een spuitje moeten krijgen.

De zevende en laatste categorie is de '*making of*', waarin wordt geshowd hoe '*blue chip*' producties worden gemaakt. Dat kan zijn in de vorm van een videodagboek van de filmmakers, of een kijkje op de set. Bij de serie PLANET EARTH van de BBC wordt na elke aflevering een stukje '*making of*' uitgezonden. Zo realiseert de kijker zich hoeveel werk het kost om zo'n grote productie te maken. Filmers zitten soms weken of maanden achtereen op dezelfde plek om net dat ene goede shot van een zeldzame kameel te krijgen of om de paringsdans van een paradijsvogel vast te leggen.

## 5.4 Traditioneel vs. Modern

De subgenres die Aldridge en Dingwall (2003) onderscheiden, is één methode om de natuurfilm in categorieën in te delen. Scott (2003) maakt een ander, grover onderscheid binnen de natuurfilm: volgens haar is er een traditionele stijl en een moderne stijl.

Binnen de traditionele stijl is weinig ruimte voor interpretatie van het publiek omdat het om relatief gesloten teksten gaat. Er wordt vooral vanuit didactisch oogpunt gepresenteerd, waardoor er een afstand tussen de verteller en het publiek ontstaat en het publiek passief blijft. Het publiek observeert en bevindt zich daardoor in een voyeuristische positie. De grenzen tussen het onderwerp, de representatie en het publiek worden door middel van observatietechnieken vervaagd. Dit gebeurt door de kijker mee te nemen naar plekken waar die anders nooit van zijn leven zou komen (Scott, 2003). Bovendien worden de gebeurtenissen in de traditionele natuurfilms bestempeld als ongeënceneerd en waargebeurd. Door het gebruik van meeslepende muziek wordt er een emotionele reactie bij de kijker uitgelokt. Bij de traditionele natuurfilm wordt vaak gebruik gemaakt



**Afbeelding 5** Een kijkje achter de schermen bij WALKING WITH BEASTS (Bron: BBC)

van cyclische narratieven, zoals het proces van geboorte – groei – voortplanting – volwassenheid – dood of het verloop van de seizoenen (Scott, 2003). Het traditionele model focust zich op het hier en nu. Het subgenre dat het beste bij deze traditionele stijl past, is de *'blue chip'*, maar ook de *'presenter-led'* past in dit model.

Tegenover dit traditionele model, staat het moderne model. Films die vanuit dit model zijn gemaakt, richten zich meer op het verleden of de toekomst door middel van nieuwe technieken. Aan de hand van computeranimaties vermengd met echt filmmateriaal beweren filmmakers de toeschouwer een kijkje in het verleden of toekomst te kunnen geven. Deze nieuwe technieken bieden gelijk een mogelijkheid tot veel meer interactiviteit met het publiek, mits het op de goede manier wordt gebruikt (Scott, 2003). Een geslaagd voorbeeld vindt Scott (2003) de animatiefilm *WALKING WITH BEASTS* (BBC, 2001) over uitgestorven gewervelde dieren. Naast de televisieserie kwamen er ook games en webcasts op het internet (Scott, 2003). Deze interactiviteit maakt het publiek actiever. Dat heeft als gevolg dat de film een grotere educatieve waarde heeft dan wanneer het publiek passief blijft (Smit en Reiser, 1997). Een subgenre dat in dit moderne model thuishoort, is bijvoorbeeld *'extinct'*.

In dit onderzoek staan vooral de *'blue chip'* en de *'presenter-led'* centraal. Daarom volgt hieronder een schema waarmee duidelijk wordt welke kenmerken bij deze twee subgenres horen.

<i>Blue chip</i>	<i>Presenter-led</i>
Centraal stellen van 'megafauna'	Centraal stellen van menselijke karakter presentator
Visueel spektakel + Hoge productiekosten	Onzorgvuldiger/ongepolijst + Goedkoper
Dramatische verhaallijn + Alwetende verteller ('Voice of God')	Presentator vormt narratief + Presentator vertelt / spreekt voice-over in
Ontbreken van wetenschap	Meer ruimte voor wetenschap, maar dit hoeft niet altijd aan bod te komen
Geen politieke ideeën	Meer ruimte voor politieke ideeën, maar deze hoeven niet altijd aan bod te komen
Afwezigheid historische referentiepunten	Aanwezigheid historische referentiepunten (bv. door kleding presentator)
Afwezigheid van mensen	Aanwezigheid van mensen
Kijker is voyeur	Kijker is voyeur
Traditioneel	Traditioneel

**Tabel 5.1** Verschillen en overeenkomsten tussen de *'blue chip'* en de *'presenter-led'* (Aldridge & Dingwall, 2003; Scott, 2003)



## 6 Narratief

Volgens Bousé (2000) is de verhaallijn in natuurfilms de sleutel tot een geïnteresseerd en geboeid publiek, eigenlijk net als bij elk ander soort film. En net als bij andere films speelt identificatie een grote rol. Zoals gezegd willen mensen door middel van natuurfilms meer over zichzelf en de wereld te weten komen, ook al is het beeld wat in natuurfilms wordt geschetst niet altijd even betrouwbaar.

De verhaallijn wordt in grote mate bepaald door de voice-over, soms in de vorm van een onzichtbare alwetende verteller zoals vaak het geval is in *'blue chip'*-films. Ook kan er een presentator in beeld zijn die het verhaal vertelt, zoals in de *'presenter-led'*-films. Dat is zelfs nog veel persoonlijker. Een trend op het gebied van presentatie is dat er steeds vaker een beroemdheid als presentator of presentatrice wordt gebruikt, of dat er een beroemdheid wordt gecreëerd van een bestaande presentator zoals bij Steve Irwin, David Attenborough en Jacques Cousteau gebeurde (Cottle, 2004). Een recent Nederlands voorbeeld van een beroemdheid als presentator van een natuurfilm, is bijvoorbeeld Carice van Houten. Zij bezocht onlangs de berggorilla's in Rwanda omdat zij ambassadrice is van het Wereld Natuur Fonds (WNF). Daar is een documentaire van gemaakt en die is uitgezonden op National Geographic. Omdat het om Carice van Houten ging, kon er ook makkelijk reclame voor worden gemaakt want zij is een bekend figuur en trekt daardoor meer publiek. Het narratief in deze documentaire stond vanaf het begin al vast: de zoektocht naar berggorilla's. De visuele tekst van de *'presenter-led'*-film is veel meer gesloten dan die bij de *'blue chip'*. De verhaallijn ligt bij de gepresenteerde natuurfilm daardoor al veel meer vast dan bij de *'blue chip'*. Volgens Aldridge & Dingwall (2003) is er in zulke grote producties meer ruimte om grootse narratieven te verwerken, omdat de visuele tekst opener is (de beelden zijn wat algemener). Populaire narratieven in *'blue chips'* zijn bijvoorbeeld het verloop van de seizoenen, leven en dood, de strijd om te overleven of universele familiebanden (Aldridge & Dingwall, 2003). Wel is het zo dat de narratieven in natuurfilms vaak geleend worden van bestaande *formats*. Daarin staat al vast wat voor soort verhaallijn er in de film wordt verweven. *Formats* die (soms onbewust) in natuurfilms te vinden zijn, zijn bijvoorbeeld detectives (om erachter te komen waarom sommige diersoorten zijn uitgestorven) of sciencefiction en horror (bijvoorbeeld in natuurfilms over gigantische spinnen of andere griezelige dieren).

Het voornaamste doel van een narratief in de natuurfilm is het uitlokken van een emotionele reactie bij de kijker. We zijn verdrietig als het dier moeilijke tijden doormaakt. We zijn gelukkig als het iets leuks meemaakt. We moeten lachen als het dier iets grappigs doet en we zijn boos als het onrechtvaardig wordt behandeld. Dat kan zijn omdat we nou eenmaal een sterke band voelen met onze medewezens op aarde, maar het kan ook zijn dat we zo met dieren meevoelen omdat ze



dankzij film menselijke eigenschappen hebben gekregen, waardoor we ons beter met hen kunnen identificeren (Burt, 2002).

De laatste jaren is de wens van het publiek om zich meer met dieren te kunnen vergelijken gegroeid. De kijker zit niet meer te wachten op narratieven die te sterk op dieren zijn gericht. Ze willen 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 (Cottle, 2004: 85).

## 6.1 Personificatie

Een mogelijkheid om onszelf met dieren te identificeren is door ze menselijke trekjes te geven. Dit wordt ook wel een antropomorfisme (personificatie) genoemd. Vooral Walt Disney maakte erg veel gebruik van deze techniek. Zijn productiemaatschappij ging zelfs zo ver dat de dieren in de films namen kregen. Ook impliceert Disney in zijn films dat bepaalde gebeurtenissen met elkaar samenhangen. In *OLYMPIC ELK* (1952) zijn twee mannelijke herten met elkaar aan het vechten om een harem vrouwtjesherten. Vervolgens brengt Disney een eekhoorn in beeld die een bepaalde richting op kijkt, en vertelt de voice-over dat hij het schouwspel aandachtig volgt. Er wordt dus beweerd dat de eekhoorn het gevecht van de herten bewust aan het volgen is, terwijl dat in het echt waarschijnlijk niet het geval is. Misschien is het shot van de eekhoorn zelfs wel tientallen kilometers verderop genomen en helemaal niet in de buurt van het gevecht. De eekhoorn krijgt in dit geval dus menselijke eigenschappen toegewezen. Antropomorfisme kan gezien worden als een vorm van sensatie, zoals blijkt uit het onderzoek van Nuijten (2007). Disney maakte naast personificatie ook altijd gebruik van een duidelijk narratief. Volgens Wilson (1992) was die vaak hetzelfde. *'The Disney movies always told stories, and the stories always began at the beginning – the spring, the dawn, the birth of a bear cub or otter. They ended at the beginning too, with words like new life, birth, hope.'* (Wilson, 1992: 118). Blijkbaar wilde Disney het zo simpel mogelijk houden en koos hij altijd voor dezelfde narratieve structuur door te beginnen bij het begin. Het waren immers films bedoeld voor de hele familie.

Bousé (2000) stelt zichzelf de vraag of het dramatiseren van natuur wel educatief kan zijn voor het publiek. Kunnen de natuurfilms zoals we ze op televisie zien wel gebruikt worden als basis voor natuureducatie, bijvoorbeeld op scholen? Stimuleert het daadwerkelijk het besef van de mens dat wij verantwoordelijk zijn voor natuurbehoud en het voortbestaan van wilde dieren? Hij betwijfelt of mensen zich realiseren dat de dieren die op televisie in overvloed lijken te zijn, vaak in werkelijkheid ernstig met uitsterven worden bedreigd, zoals leeuwen, neushoorns en wolven (Bousé, 2000). En dat is niet eens de schuld van het publiek zelf, maar van de natuurfilmindustrie. Door



commerciële belangen verzwijgen ze dat sommige diersoorten ernstig worden bedreigd. Volgens Cottle (2004) is dit een paradoxale ontwikkeling. Om ons heen groeit steeds meer het besef dat het klimaat verandert en dat we er iets tegen moeten doen, terwijl in de natuurfilms nog vaak een probleemloze situatie wordt geschetst. Filmmakers willen en mogen van opdrachtgevers (zoals omroepen of overheden) vaak ook niet de boodschap over natuurbehoud te expliciet uitdragen. Zoals een producer van natuurfilms in het artikel van Cottle (2004) 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.'* (Cottle, 2004: 96). Als ze dat wel doen, raakt de film gedateerd en minder aantrekkelijk voor afnemers. Wederom spelen de kijkcijfers een belangrijke rol. Wanneer natuurfilms een heel duidelijk beeld van de verwoesting van de aarde laten zien, wordt het publiek somber. Het is niet dat de series over belangrijke natuurproblemen niet bestaan, maar ze worden in verhouding veel minder gemaakt (Cottle, 2004). Vandaar dat de wereld op zijn kop leek te staan toen Al Gore met zijn film AN INCONVENIENT TRUTH (2006) verscheen. Opeens kreeg het publiek een heel ander beeld te zien van de toestand van de aarde.

Bij de productie van natuurfilms door commerciële bedrijven ligt de boodschap over natuurbehoud dus gevoelig. 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'* (Chris, 2006: 198). Dit motto geldt vooral voor natuurfilms die volgens de traditionele stijl worden gemaakt, zoals de *'blue chip'* en de *'presenter-led'*.

In het volgende hoofdstuk wordt verder ingegaan op de commerciële motieven binnen de natuurfilmindustrie.



## 7 De natuurfilm als commercieel product

Natuurfilms zijn net zo goed onderhevig aan commerciële belangen als elk ander televisiegenre: *'the stories told by wildlife films are now as subject as all other forms of television to the influence of competition for ratings and sales'* (Bousé, 2000: 95). Dat betekent dat natuurfilms het publiek moeten aanspreken, dat er marktwerking moet zijn en dat de doelstellingen van filmmakers in eerste instantie gericht zijn op het maken van winst. Vooral door de enorme groei van satelliet- en kabeltelevisie is de natuurfilmindustrie steeds commerciëler geworden (Warren, 2006). Het publiek heeft steeds meer keuze en het aantal kijkers per programma wordt daardoor minder. En minder kijkers betekent kleinere productiebudgetten, wat zou kunnen betekenen dat de kwaliteit van de films achteruit gaat. Het is dus een uitdaging voor de filmmakers om te voorkomen dat het genre in een neerwaartse spiraal terecht komt. Ze worden aangesproken op hun inventiviteit, want ze moeten betere films maken voor minder geld (Warren, 2006).

Met de komst van Discovery's 'Animal Planet' en National Geographic zou je kunnen denken dat de vraag naar natuurfilms is gegroeid. Dat is ook zo, maar omdat er zoveel programma's moeten worden gemaakt om het rooster van deze kanalen 24 uur per dag, zeven dagen per week te vullen, is het budget per programma klein (Warren, 2006). Vooral voor de *'blue chip'* is dit een negatieve ontwikkeling. Deze films hebben enorm hoge productiekosten en voordat het idee is uitgewerkt, de beelden zijn geschoten en de montage is gedaan, zijn jaren verstreken. Vandaar dat het subgenre van de *'presenter-led'*-film steeds meer aan populariteit wint, deze films zijn namelijk snel om te maken en ze kosten weinig. Dankzij Steve Irwin en zijn worstelsessies met krokodillen en zoenpogingen met slangen, staat dit subgenre tegenwoordig goed op de kaart (Warren, 2006).

Discovery's 'Animal Planet' en National Geographic Television (NGT) zijn op natuurfilmgebied de twee grootste satelliet- en kabelkanalen ter wereld (Cottle, 2004). NGT is te ontvangen in 133 landen in 21 verschillende talen en bereikt 27 miljoen huishoudens in Europa. Concurrent Discovery is nog groter, die is te vinden in 155 landen wereldwijd. Animal Planet werd in 1996 gestart en is sinds de lancering zeer succesvol gebleken. Het kanaal wordt aangeboden aan 74 miljoen huishoudens wereldwijd. (Cottle, 2004). In de strijd om de hoogste kijkcijfers blijkt het slim te zijn om natuurdocumentaires uit te zenden. Door hun lange 'houdbaarheid' zijn ze commercieel gezien zeer bruikbaar (Cottle, 2004). De films kunnen makkelijk worden hergebruikt, aangepast en ondertiteld. Bovendien passen ze binnen verschillende culturen door hun universele uitstraling (Cottle, 2004). De beelden kunnen eindeloos worden hergebruikt en opnieuw worden uitgezonden, ongeacht de toestanden die in sommige delen van de wereld plaatsvinden (Chris, 2006). Zo beschrijft Chris (2006) een natuurfilm over het gebied rond de Perzische Golf, waar totaal geen aandacht wordt besteed aan de gevaren van industrie, oorlogen, olie of bosbranden. *'The deer [is] portrayed as [a]*





*vulnerable prey – not to industry or war, to oil spills, fires, or bombs, but to an exotic, very Iranian animal [the Persian leopard, red.]* (Chris, 2006: 199).

Door commerciële belangen en om het publiek een zo goed mogelijk gevoel te geven, worden serieuze problemen, zoals het uitsterven van diersoorten en het krimpen van hun leefgebied, wel opgemerkt maar altijd omgesmolten tot een *happy ending*. Daardoor krijgt het publiek eigenlijk een verkeerd beeld van wat er in werkelijkheid aan de hand is (Chris, 2006). 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 (2000: 2), maar met beelden die we eerder via de televisie hebben vernomen. Dit is precies wat Baudrillard bedoelt met zijn begrip 'simulacrum', zoals dat in Hoofdstuk 1 werd besproken. Natuurfilms hoeven dus eigenlijk helemaal geen reflectie van de werkelijkheid te zijn, vooral voor mensen die nauwelijks ervaring hebben met de wilde dieren die ze op televisie bekijken.

### **7.1 'Survival of the fittest': strijd binnen de natuurfilmindustrie**

Doordat vanuit de markt de vraag naar natuurfilms veranderde en de markt ook steeds competitiever werd, was het voor producenten van natuurfilms eind jaren '90 en begin 2000 moeilijk om het hoofd boven water te houden. Zelfs de grote spelers als het Engelse Granada Wild en BBC's Natural History Unit zochten contact met Discovery en NGT om samen te werken, zodat zij de kosten konden drukken. Het gevolg hiervan was dat de kleinere productiebedrijfjes het moeilijk kregen omdat zij zich voornamelijk op de 'blue chip'-films hadden gefocust. En de problemen op de markt waren juist te wijten aan het feit dat de internationale vraag naar 'blue chip'-films drastisch verminderde, waarschijnlijk doordat het subgenre enorm was uitgemolken door veel kleine individuele productiebedrijfjes. Daardoor bestond er een overschot aan deze films. De vraag naar goedkopere natuurfilms nam juist enorm toe, maar het aanbod daarvan was laag.

Wat zocht het publiek dan? Volgens algemeen directeur van Animal Planet, Maureen Smith, werd de spanningsboog van het publiek steeds korter: *'there has to be something incredibly exciting every few minutes'*, aldus Smith (Chris, 2006: 203). En die spanning is vooral te vinden in programma's waar het publiek iets te zien krijgt wat ze met het normale menselijke oog nooit zouden zien. Technische ontwikkelingen op het gebied van filmapparatuur maken het mogelijk om de wereld op een ongebruikelijke manier te ontdekken. Dat kan variëren van camera's die aan dieren worden vastgemaakt zodat je de wereld vanuit hun ogen meemaakt, tot infraroodcamera's die warmte kunnen zien zoals sommige slangen dat kunnen, zoals de ratelslang en de groefkopadder (Chris, 2006).



## 7.2 De productie van een natuurfilm

Volgens Warren bestaat het productieproces van de natuurfilm uit vier stadia:

1. Concept
2. Pre-productie
3. Productie
4. Post-productie (Warren, 2006: 11)

In de conceptfase wordt bedacht wat het onderwerp wordt, wat de stijl van de film wordt en hoe het verhaal zich zal gaan ontwikkelen. Bij dit laatste wordt ook rekening gehouden met de wensen van de omroep die de film gaat uitzenden. Het concept wordt meestal bedacht door de producer of door een paar producers samen, wanneer het een coproductie betreft. De conceptfase is belangrijk, omdat hier tijd en ruimte is om goede ideeën te ontwikkelen en het hele plan voor de productie van de natuurfilm uit te werken (Warren, 2006). Het blijkt dat in de conceptfase al in grote lijnen vastgelegd wordt hoe de film eruit komt te zien, ook al staat er nog niets op beeld. Het voordeel is dat de filmers precies weten welk shot ze moeten zoeken en dus niet nutteloos door onherbergzame gebieden rondstruinen omdat ze niet weten waar de regisseurs naar op zoek zijn. Nadeel is dat de natuur zich nu in zekere zin aanpast aan de wensen van de makers omdat de cameramensen niet helemaal openstaan voor wat er op hun pad komt maar specifiek op zoek gaan naar bepaalde gebeurtenissen, of die desnoods in scène zetten.

In de pre-productie worden de financiën geregeld. Meestal wordt een film in opdracht van een omroep of distributeur gemaakt, soms gaat een filmmaker zelf aan de slag en probeert de film pas te verkopen als hij af is. Het idee dat in de conceptfase is ontstaan wordt verder uitgewerkt. Er wordt een planning gemaakt waarin staat op welke dagen en tijdstippen er wordt gefilmd en welk budget er voor de film beschikbaar is. Voor grote producties is deze fase van belang, omdat er meestal veel mensen bij betrokken zijn. Het zou teveel tijd kosten wanneer er geen strak schema is waarin precies staat wie wat moet doen. En tijd is geld. Afhankelijk van de omvang van de productie zijn er vaak een producer, assistent producer, onderzoekers, een regisseur, camera- en geluidmensen, een scriptschrijver, editors en een verteller aanwezig (Warren, 2006).

In de productie gaat het echte werk beginnen. De beelden worden geschoten en het geluid in het veld wordt opgenomen. Soms wordt het geluid samen met de beelden opgenomen, maar dit is niet altijd mogelijk. Vaak wordt het geluid pas later onder de beelden geplakt. In grotere producties wordt meestal gebruik gemaakt van meerdere camera's. Voor de crew van een *'blue chip'*-productie,



betekent de productiefase vaak dat het team voor een langere tijd op dezelfde plek bij elkaar is. In het geval van PLANET EARTH (2006) moest de crew twee maanden lang in de Gobiwoestijn met elkaar doorbrengen omdat ze een shot wilden van de zeldzame Bactrian kameel. Dat betekent waarschijnlijk veel gefrustreerde momenten tijdens dagen waarop geen kameel te bekennen is, iets wat je tijdens het zien van de natuurfilm eigenlijk niet beseft. Bij andere subgenres, zoals de *reality attack* en de *presenter-led*, is er meestal minder tijd nodig om de beelden op te nemen. Daarom zijn de kosten voor deze producties doorgaans lager.

Als al het materiaal is opgenomen kan begonnen worden met de post-productie. De producer of een professionele scriptschrijver bedenkt het verhaal voor de film en daarna kan begonnen worden met het bewerken van de beelden in de montage. De post-productie is een belangrijke fase en wordt goed in de gaten gehouden door de producer. De verteller spreekt de voice-over in en de muziek wordt onder de beelden gezet. Voor grote producties wordt de muziek meestal speciaal voor de film gecomponeerd. Zo werd bij Walt Disney's TRUE-LIFE ADVENTURES de muziek op de beweging nauwkeurig ingespeeld om het verhaal nog dramatischer te maken. Als laatste worden de ondertitels en de aftiteling toegevoegd en dan is de film klaar om op televisie uitgezonden te worden (Warren, 2006).

### 7.3 De ontwikkeling van techniek

Uiteraard is dit productieproces in de afgelopen honderd jaar steeds moderner geworden dankzij technische ontwikkelingen. Volgens Burt (2002) was het zelfs zo, dat het filmen van dieren een grote druk op de ontwikkeling van de filmtechniek uitoefende. *'Capturing animals on film presented technological challenges, which in turn reinforced the novelty of film via the animal's own potential for novelty and its power to fascinate'* (Burt, 2002: 85).

Zoals duidelijk werd uit de historische uiteenzetting over natuurfilms voor de Tweede Wereldoorlog, was de introductie van de geluidsfilm een enorme omschakeling in de filmwereld. Voor veel films was geluid een verrijking, voor sommige acteurs en actrices een domper: hun stem bleek in geluidsfilms verschrikkelijk te zijn en dus reden voor ontslag. Voor de natuurfilm had de introductie van geluid ook grote gevolgen. Het publiek wilde liever geluidsfilms zien dan zwijgende films, maar voor het genre van de natuurfilm was het lastig om het geluid op te nemen. De opnameapparatuur was nog veel te log om mee het veld in te nemen. De techniek van de geluidsapparatuur moest daardoor beter ontwikkeld worden zodat het enigszins handzaam was om de apparatuur mee te nemen op locatie. Een oplossing die tot op de dag van vandaag nog steeds wordt gebruikt is het apart opnemen van geluiden. Tegenwoordig heeft dit niet meer zozeer te maken met het feit dat de apparatuur te onhandig is om mee te nemen, maar omdat de beelden met een telelens worden geschoten. Ook al lijkt het dier dus vlakbij, in werkelijkheid is de afstand tussen



camera en dier veel groter. Soms zo groot dat de geluiden niet eens te horen zijn. David Attenborough licht een tipje van de sluier op over hoe het apart opnemen van geluid in natuurfilms precies gaat: *'many of those horrible bone crunching noises are actually done by a man in the studio, carefully crunching bones in front of a microphone'* (David Attenborough in Bousé, 2000: 32).

Naast geluid zijn ook andere technische ontwikkelingen belangrijk geweest voor de natuurfilm. Door de komst van betere lenzen werd het makkelijker om dieren vanaf een grote afstand te filmen, zoals met behulp van de telelens die hierboven al even werd genoemd. Het gevolg is dat er steeds vaker niets verhullende close-ups in de films worden verwerkt. Volgens Nuijten (2007) is een close-up een kenmerk van sensatie. Dit zou kunnen betekenen dat vanaf het moment dat de telelens werd geïntroduceerd in de jaren '20 (Bousé, 2000) de natuurfilms sensationeler werden. Volgens Bousé klopt deze hypothese wel. Tegenwoordig worden veel meer close-ups in natuurfilms gebruikt dan vroeger. In combinatie met het gebruik van geluid is er een bepaalde *editing*-stijl ontwikkeld die lijkt op die van *mainstream* narratieve films. Net als in deze films worden in natuurfilms onder andere point-of-view shots en reactie shots getoond (Bousé, 2000). In de tijd van Walt Disney werd er in natuurfilms al gebruik gemaakt van animatie. Voordat een aflevering begon, werd een getekende, blanco landkaart ingevuld met een penseel. In de loop van de jaren heeft de animatie zich ook sterk ontwikkeld. Tegenwoordig is het niet vreemd om uitgestorven dieren levensecht op televisie te zien bewegen. Animatietechnologie is nu een veel gebruikt middel in natuurfilms. Ook de scherpte van het beeld is inmiddels sterk verbeterd. PLANET EARTH is bijvoorbeeld in *high-definition* opgenomen, waardoor de resolutie van het beeld is verdubbeld (Nicholson-Lord, 2006, 8). Ook het gebruik van helikopters met ultrastabiele camera's zorgt ervoor dat de beelden in natuurfilms tegenwoordig nog meer van de wereld kunnen laten zien dan vijftig jaar geleden.

In de afgelopen zeven hoofdstukken is uitgelegd hoe de natuurfilm zich in de afgelopen honderd jaar heeft ontwikkeld. Ook is het genre binnen het kader van 'sensatie' geplaatst. Hiermee is het eerste gedeelte van deze scriptie, het theoretisch kader, afgerond. In de volgende vier hoofdstukken komen de methode, de onderzoeksobjecten, het onderzoek en de conclusie aan bod.



## 8 Methode

Nu de theoretische aspecten van natuurfilms in de afgelopen hoofdstukken uitgebreid zijn beschreven, kan er met het daadwerkelijke onderzoek begonnen worden. Hiervoor is het noodzakelijk om een methode op te stellen. In dit hoofdstuk wordt uitgelegd op welke manier de filmbeelden worden bestudeerd. Hierbij vormt het werk van Bordwell & Thompson (2001) een goede basis. Voor de analyse van technische narratieve elementen, biedt het werk van Hansen et al. (1998) uitkomst. In combinatie met de lijst met kenmerken van sensatie die Nuijten (2007) opstelde, wordt uiteindelijk een kijklijst samengesteld waarmee de films kunnen worden geanalyseerd. In Hoofdstuk 10 wordt aan de hand van de methode die in dit hoofdstuk is opgesteld het onderzoek uitgevoerd.

### 8.1 Films analyseren

Bij het analyseren van films moet volgens Bordwell en Thompson (2001) gelet worden op vier filmische elementen: de mise-en-scène, de cinematografie, de montage en het geluid. Door deze vier elementen van elkaar te onderscheiden, kan volgens hen het geheel van de film uiteindelijk beter worden begrepen. De mise-en-scène, cinematografie, montage en geluid vormen de stijl van de film. Dit stilistische systeem staat in direct contact met het formele systeem, waaronder Bordwell en Thompson het narratief en het genre van de film scharen (Bordwell & Thompson, 2001).

#### 8.1.1 *Mise-en-scène*

Alles wat door de regisseur binnen het frame van de camera wordt bepaald, vormt de mise-en-scène. Dat varieert van het licht en het decor tot de kostuums van de spelers en hun gedrag of positie voor de camera (Bordwell & Thompson, 2001). Bij het analyseren van dit filmische element is het belangrijk om te bedenken dat alles binnen het frame bewust zo gepositioneerd is, en daar niet toevallig staat. Alles heeft een betekenis en moet afzonderlijk worden beschreven om het totaal te kunnen begrijpen (Hansen et al., 1998). Volgens Hansen et al. (1998) zijn er twee belangrijke componenten binnen de mise-en-scène: setting en locatie. Door de setting weet de kijker op welke plaats en in welke tijd de scène zich afspeelt. Westerns worden bijvoorbeeld gekenmerkt door de ruige landschappen en cowboyhoeden. De locatie is ook belangrijk omdat dat duidelijk maakt of de scène in een studio is opgenomen of buiten de studio. Als een scène buiten de studio is opgenomen, geeft dat de kijker een gevoel van authenticiteit (Hansen et al., 1998). Niet alleen deze twee componenten, maar alles binnen de mise-en-scène werkt met elkaar samen en kan niet los van elkaar gezien worden.

De setting en locatie zijn ook bij natuurfilms belangrijk. Door de specifieke setting (de landschappen en de (wilde) dieren), weet een kijker al snel dat hij of zij met een natuurfilm te maken



heeft. De kijker wil bovendien het gevoel krijgen dat het écht ergens op een savanne in Afrika is opgenomen en niet in een studio, omdat het gedrag van de dieren dan niet meer natuurlijk overkomt. Bij de analyse van de vier films uit de verschillende tijdperken, is het nuttig om te kijken hoe zij de dieren in beeld brengen. Wat doen de dieren? Liggen ze bijvoorbeeld alleen maar te slapen of zijn ze aan het jagen, vertonen ze paringsgedrag, zijn ze aan het spelen of doen ze rare dingen? En wat is het centrale object in de films? Ligt de nadruk op de natuur in het algemeen, alleen op dieren of op mensen?

Zoals op de kijklijst te zien is, worden drie sensationele kenmerken van Nuijten (2007) onder *mise-en-scène* geschaard. Dit zijn 'dramatische beelden', 'sensationeel onderwerp' en 'uitgesproken emoties'. De eerste twee van deze drie kenmerken moeten worden aangepast op natuurfilms voordat ze bruikbaar zijn voor dit onderzoek (zie Tabel 1 in Hoofdstuk 3). Dit is vanwege het feit dat ze geen betrekking meer hebben op mensen, maar op dieren. Een 'sensationeel onderwerp' gaat in plaats van seks of geweld tussen mensen nu over seks of geweld tussen dieren. Onder seks wordt nu het paringsgedrag, paringsrituelen en het paren zelf verstaan. Geweld heeft nu betrekking op jagende en vechtende dieren (om bijvoorbeeld hun territorium af te bakenen, of het gevecht tussen twee mannetjes om een vrouwtje). Omdat er in *THE SILENT WORLD* van Jacques Cousteau wel mensen voorkomen, kan het geweld in dit geval ook tussen mens en dier zijn. Naast jagen en vechten, zijn ook doden, paren, uithongering, isolement en natuurgeweld voorbeelden van sensationele onderwerpen.

'Dramatische beelden' heeft volgens Nuijten (2007) te maken met beelden van geweld, branden, rellen, gewonden, ongelukken, oorlog, hongersnoden en rampen. In het geval van natuurfilms zijn eventuele dramatische beelden te herkennen aan geweld (gevechten tussen dieren of tussen mensen en dieren), jagen (achtervolging), doden (keel doorbijten, bloed), natuurrampen (bosbranden, heftige stormen, tornado's, klimaatverandering), dierenleed (dit kan variëren van persoonlijk leed, zoals isolement (in het geval van het babyolifantje dat de kudde kwijtraakt door een zandstorm), tot algemener leed (zoals het uitsterven van dieren door klimaatverandering of menselijk handelen)). We kunnen vaststellen dat 'sensationeel onderwerp' en 'dramatische beelden' in direct verband staat met 'dramatische geluiden', een ander kenmerk van sensatie volgens Nuijten (2007). Deze valt onder het filmische element 'geluid' en wordt in §8.1.4 besproken. Om een overzicht te krijgen van welke gebeurtenissen in dit onderzoek als 'sensationeel' worden beschouwd, staat op de volgende pagina een schema waarin deze drie kenmerken aan elkaar worden gekoppeld. 'Dramatisch geluid' wordt hierin dus ook alvast betrokken.

'Uitgesproken emoties' heeft in dit onderzoek nog steeds alleen betrekking op mensen en hoeft dus niet veranderd te worden. Het is namelijk te lastig om dierlijke emoties vast te stellen, deze

worden dus niet in het onderzoek betrokken. Het gevolg is dat het kenmerk 'uitgesproken emoties' alleen van toepassing is op de 'presenter-led', omdat alleen daarin mensen voorkomen.

Sensationeel onderwerp	Dramatische beelden	Dramatische geluiden
Jagen	Achtervolging, moment waarop prooi wordt gegrepen	Hijgen, grommen, schreeuwen van prooi
Doden	Keel doorbijten, prooi opeten/verscheuren, bloed	Smakken, schreeuwen
Vechten	Vechtende dieren, gewonde tegenstander	Grommen/schreeuwen/kletteren van gewei (ligt eraan welke dieren vechten)
Vluchten	Rennende dieren	Gemekker, getrappel van hoeven, gejack
Natuurgeweld	Brand, overstroming, droogte, onweer, zandstorm, plaag (bv sprinkhanen), klimaatverandering, tornado	Knetteren van vuur, klotsen van water, donder, ruizen van zand of dierenmassa's, harde wind die waait.
Paren/baren	De 'daad'	Hijgen, grommen
Sterven (bv door uitdroging/verhongereren)	Aangevallen dieren, uitgemergelde dieren	Hijgen
Isolement/leed	Dier in zijn eentje, uitsterven van dieren	Piepen, janken
Ongeluk	Dier dat uit de boom valt, mens dat wordt gebeten/aangevallen	Krijsen, schreeuwen, gillen, piepen, janken

**Tabel 8.1** Overzicht van sensationele onderwerpen, dramatische beelden en dramatische geluiden die in natuurfilms als 'sensationeel' kunnen worden bestempeld.

### 8.1.2 Cinematografie

Het tweede filmische aspect noemen Bordwell en Thompson (2001) de cinematografie. Bij mise-en-scène draaide het erom *wat* er wordt gefilmd, cinematografie bestudeerd *hoe* het is gefilmd. Hierbij zijn drie factoren van belang: het fotografische aspect, de manier waarop het shot is geframed en de lengte van het shot.

#### Het fotografische aspect

Hierbij gaat het om de technische middelen die gebruikt worden om dingen in beeld te brengen, zoals kleur, contrast, scherpte, diepte, snelheid van beweging, perspectief en het gebruik van lenzen.



### De manier waarop het shot is geframed

Hierbij gaat het erom hoe de gebeurtenissen in beeld zijn gebracht. Wat gebeurt er binnen en buiten het beeld? Ook de lenshoek (van bovenaf, onderaf of op ooghoogte), camerapositie (horizontaal, een beetje schuin of zelfs verticaal), de hoogte van de camera (op de grond, of juist heel hoog) en de afstand tot het gefilmde object (long shot, close-up, extreme close-up, *establishing* shot) zijn hierbij van belang. Ook kan de camera tijdens het shot bewegen, dit heet een *pan* (over een verticale as) of een *tilt* (over een horizontale as). Bij een *dolly* beweegt de camera in zijn geheel, bijvoorbeeld in een shot waarin de camera met iemand mee loopt. Om het beeld stabiel te krijgen wordt de camera meestal op rails geplaatst. In een *crane* shot wordt de camera opgetild van zijn positie en de lucht in gehesen. Ook wordt er nog onderscheid gemaakt tussen de *hand-held* camera en de camera die op een statief staat. Bij een *hand-held* shot is het beeld minder stabiel en komt het shot authentieker over. Ook het in- en uitzoomen valt onder de framing van een shot.

### De lengte van het shot

Hierbij gaat het om het tijdsaspect binnen films. Scènes kunnen een gebeurtenis in *real time* laten zien, of de gebeurtenis in delen tonen (*screen time*). Bij *real time* wordt een gebeurtenis in een film of programma net zo lang getoond als dat het echt heeft geduurd. Bijvoorbeeld: wanneer iemand een trap op loopt, kan de regisseur ervoor kiezen om die gebeurtenis in zijn geheel te laten zien (*real time* dus), of hem in stukjes knippen (iemand onderaan, halverwege en aan het eind de trap). *Long takes* worden vooral gebruikt door documentairemakers omdat dat de kijker het gevoel geeft dat er niet in de scène is geknipt (en dus *real time* en authentieker is). Uit de geschiedenis van natuurfilms in Hoofdstuk 3 bleek dat de vroege natuurfilms uit één lang shot bestonden (een *long take*). Na 1905 werden de shots korter, rond 1920 duurde een shot gemiddeld vijf seconden. Door de introductie van de geluidsfilm werden de shots weer wat langer, gemiddeld tien seconden (Bordwell & Thompson, 2001).

Volgens Hansen et al. (1998) kan de lengte van een shot, vooral bij een close-up, het dramagehalte van een film aanzienlijk verhogen. Nuijten (2007) beaamt dit; ook hij stelt dat hoe korter een shot duurt, hoe sensationeler het is.

In het schema op de volgende pagina worden de drie cinematografische factoren en de bijbehorende kenmerken schematisch weergegeven. De factoren die duiden op sensatie zijn vetgedrukt. In de kijklijst zijn alleen deze sensationele cinematografische aspecten onder elkaar gezet. Dat betekent dus dat er alleen gelet wordt op de afstand tot het gefilmde object, de beweging en de lengte van het shot. Hoe meer close-ups in een natuurfilm voorkomen, hoe sensationeler de film is. Ook in- en uitzoomen en de lengte van een shot kan duiden op sensatie, volgens Nuijten (2007). De reden dat





de overige cinematografische aspecten niet in de kijktijd zijn opgenomen, is dat er dan teveel tijd wordt besteed aan aspecten die het onderzoek niet echt verder kunnen helpen. Het doel is immers om 'sensatie' te onderzoeken. Uiteraard zijn deze overige aspecten wel in het achterhoofd gehouden tijdens het kijken van de natuurfilms. Opvallendheden zullen in Hoofdstuk 10 worden besproken.

Fotografisch aspect	Framing van het shot	Lengte van het shot
Kleur	Kader beeld	Real time
Contrast	Lenshoek	Screen time
Scherpte	Camerapositie/hoogte van camera	<b>Korte shots</b>
Diepte	Afstand tot het gefilmde object: - <b>Extreme close-up</b> - <b>Close-up</b> - Medium shot - Medium long shot - Long shot - <b>Extreme long shot</b> - Establishing shot	Long take
Snelheid van beweging	Beweging (pan, tilt, dolly, crane)	
Perspectief	Handheld/statief	
Gebruik van lenzen	Beweging: <b>Inzoomen</b> <b>Uitzoomen</b>	

**Tabel 8.2** Cinematografische elementen en de bijbehorende aspecten. Aspecten die duiden op sensatie zijn vetgedrukt.

### 8.1.3 Montage

Tijdens de montage vinden belangrijke processen plaats die het uiteindelijke resultaat bepalen. De afzonderlijke shots en scènes worden aan elkaar verbonden, wat voor een verhaal zorgt. De *editor* kan het tempo, plot en de narratief bepalen (Hansen et al., 1998). Om dit verhaal kracht bij te zetten, kan de *editor* technische trucs gebruiken. Zo kan er gebruik gemaakt worden van *fade-in* en *-outs*, wat voor een vloeiend begin of eind van een shot zorgt. Om de overgang tussen twee verschillende shots geleidelijk te laten verlopen, kan een *dissolve* toegepast worden (Bordwell & Thompson, 2001). Deze technieken noemt Nuijten (2007) 'dramatische editingtechnieken' en zijn kenmerken van sensatie.



Bij natuurfilms wordt er wat betreft de montage op de volgende dingen gelet:

- de relatie tussen de shots
- het gebruik van dramatische editingtechnieken.

De relatie tussen de shots kan volgens Bordwell en Thompson grafisch, ruimtelijk of temporeel zijn (Bordwell & Thompson, 2001: 251). Bij de grafische relatie wordt vooral gelet op zaken als kleur, compositie, vormen of beweging. Wanneer er tussen twee shots overeenkomstige grafische elementen voorkomen, is er sprake van een *graphic match*. Maar dat hoeft niet altijd zo te zijn. Wanneer een gesprek tussen twee personen in beeld wordt gebracht, kan er al sprake van discontinuïteit zijn. Er wordt dan meestal gebruik gemaakt van een *shot/reverse-shot cut*, waarin we de gesprekspartners om en om in beeld zien. Grafische discontinuïteit treedt ook op wanneer een donker shot wordt afgewisseld met een heel licht shot. In natuurfilms is het niet van belang om op grafische discontinuïteit te letten. Wel is de *shot/reverse-shot* een vermelding in de kijklijst waard, omdat er met behulp van die montagetechniek relaties tussen dieren kunnen worden gecreëerd die er mogelijk niet zijn.

Een ruimtelijke relatie tussen shots komt tot stand wanneer de kijker het gevoel heeft dat de shots zich in dezelfde omgeving afspelen. Om een relatie te impliceren tussen shots die zich in een andere ruimte afspelen, wordt gebruik gemaakt van *crosscutting*. Er wordt dan eerst een shot getoond van de situatie op de ene plek, daarna volgt een shot van de situatie op een andere plek. In natuurfilms gebeurt dit ook. Een Afrikaanse savanne is erg groot, maar toch krijgt de kijker het gevoel dat de olifanten, leeuwen, neushoorns, impala's en giraffen zich in elkaars buurt bevinden, terwijl de ene groep misschien wel honderden kilometers verderop leeft.

Tot slot heeft de *editor* ook nog invloed op de temporele relatie van verschillende shots. Daarbij is de volgorde van de shots van groot belang. Door middel van *flashbacks* en *flashforwards* kan de temporele relatie worden beïnvloed (Bordwell & Thompson, 2001). In natuurfilms wordt waarschijnlijk ook veel gebruik gemaakt van deze technieken om de temporele relatie tussen shots aan te duiden. Bijvoorbeeld in het geval van jachtscènes, waarin de kijker een leeuw op een gnoe ziet afrennen en in het volgende shot ziet hoe de leeuw de gnoe aan het opeten is. Ook al wordt er niet getoond wat er in de tussentijd is gebeurd, toch kan de kijker zich er een voorstelling van maken.

Naast de relatie tussen shots worden ook de dramatische editingtechnieken geanalyseerd. Hieronder worden de *fade in* en *-out* en de *dissolve* gerekend. Meestal worden deze technieken toegepast om een begin (*fade in*) of een eind (*fade out*) aan een scène te maken. De *dissolve* wordt meestal gebruikt om aan te duiden dat er tussen de twee shots een verschil in tijd, situatie of omgeving is.



#### 8.1.4 Geluid

Het laatste filmische element waar rekening mee gehouden moet worden bij de analyse van een film, is geluid. In tegenstelling tot wat velen denken, is geluid gedurende de montage geen vaststaand element. Het is dus niet iets wat automatisch aan de beelden verbonden is. In de montage wordt het vaak apart bewerkt en daarna onder de beelden gezet. (Bordwell & Thompson, 2001). Het is het moeilijkste element om te bestuderen, omdat mensen bepaalde geluiden niet eens meer horen omdat die zo vertrouwd zijn. Geluid is ook erg ongrijpbaar. Beelden kun je nog stopzetten om ze beter te analyseren, maar dat kan niet met geluid (Bordwell & Thompson, 2001).

Geluid speelt een belangrijke rol in een film. Het bepaalt in grote mate het gevoel bij de kijker. Al voordat de geluidsfilm in 1926 werd geïntroduceerd, werden zwijgende films begeleid door een piano of zelfs een heel orkest. Geluid kan zowel diëgetisch als non-diëgetisch in een film voorkomen. Diëgetisch geluid is het geluid dat hoort bij de beelden die we zien, zoals de stemmen van mensen of de geluiden van dieren. Non-diëgetisch geluid heeft niets te maken met de beelden die we zien en komt meestal voor in de vorm van muziek of een voice-over (Hansen et al., 1998). In natuurfilms speelt de voice-over vaak een belangrijk rol, hij leidt ons als het ware door de film. Zonder het verslag van de voice-over vormen de beelden vaak niet eens een verhaal. De voice-over geeft vaak historische uitleg en licht de gebeurtenissen in beeld toe (Scott, 2003). In natuurfilms speelt de voice-over een belangrijke rol bij het proces van personificatie. Hij of zij spreekt over de dieren alsof ze mensen zijn en geeft ze menselijke eigenschappen (een 'nieuwsgierig eekhoortje', of een 'angstig hert'). Ook de manier waarop de voice-over accenten op bepaalde woorden legt, kan de kijker beïnvloeden.

Muziek en geluidseffecten kunnen volgens Nuijten (2007) gezien worden als kenmerken van sensatie. Naast de voice-over kan muziek in een film de kijker erg sturen en een emotionele reactie uitlokken. Dramatische muziek onder een zielige scène kan de kijker extra verdrietig maken. In natuurfilms wordt veel gebruik gemaakt van klassieke muziek. Voor *TRUE-LIFE ADVENTURES* en *PLANET EARTH* werd de muziek speciaal gecomponeerd. Ook 'dramatische geluiden' is een kenmerk van sensatie en kan de kijker beïnvloeden. Om dit kenmerk van sensatie toe te kunnen passen op natuurfilms moet de definitie worden aangepast, net als het geval was bij 'sensationeel onderwerp', 'dramatische beelden' en 'uitgesproken emoties' (zie Tabel 3.1 in Hoofdstuk 3). 'Dramatische geluiden' zijn geen schreeuwende mensen of exploderende bommen, maar bijvoorbeeld krijsende dieren die ten prooi vallen aan een roofdier of het roepen van een jong diertje om zijn moeder. Voor alle geluiden die in natuurfilms als dramatisch kunnen worden beschouwd, zie Tabel 8.1.



## 8.2 Meetinstrumenten: kijklijst en shotlist

Aan de hand van de uitleg van deze vier filmische elementen en hun specifieke kenmerken, is een meetinstrument opgesteld waarmee de films kunnen worden geanalyseerd. Deze kijklijst is te vinden in de bijlage. Het is een combinatie van de filmische elementen van Bordwell en Thompson (2001), de technische kenmerken van Hansen et al. (1998) en de sensationele kenmerken van Nuijten (2007). In de kijklijst zijn sensationele kenmerken vetgedrukt, zodat bij het bekijken van de films goed te zien is of er veel of weinig sensationele aspecten in de film zijn verwerkt.

Zoals uit Tabel 3.1 in Hoofdstuk 3 bleek, zijn er twee kenmerken van sensatie die niet op natuurfilms zijn toe te passen: 'ooggetuigencamera' en 'burger aan het woord'. Er is nog wat twijfel geweest over het kenmerk 'uitgesproken emoties', omdat emoties bij dieren moeilijk te meten zijn. Ze kunnen immers niet aangeven hoe blij, boos, verdrietig of bang ze zijn. En om het alleen aan de lichaamshouding of gezichtsuitdrukking te meten is lastig, want dieren lachen niet zoals mensen lachen en trekken geen grimas als ze boos zijn. Aan de andere kant wordt in dit onderzoek ook gekeken naar de 'presenter-led'-films, waar wel mensen in voorkomen. De emoties zijn dan beter af te lezen. Dit is een reden om in het onderzoek toch rekening te houden met 'uitgesproken emoties'. Dit gebeurt wel alleen bij de 'presenter-led', omdat bij de 'blue chips' de 'uitgesproken emoties' teveel afhankelijk zijn van wat de verteller zegt en omdat het onduidelijk af te lezen is.

De reden dat 'ooggetuigencamera' en 'burger aan het woord' niet in de kijklijst zijn opgenomen, is omdat ze te specifiek op nieuwsprogramma's zijn gericht. In de te analyseren natuurfilms worden er geen burgers aan het woord gelaten en is er geen sprake van ooggetuigencamera. Het is dus niet nodig om hierop te letten bij de analyse.

De manier waarop de bronnen in dit onderzoek worden geanalyseerd, gebeurt op dezelfde manier als Nuijten (2007) in zijn onderzoek deed. Hij hield aan de hand van scorelijsten bij hoe vaak een bepaald kenmerk voorkwam. De kijklijst die voor dit onderzoek is opgesteld, leent zich goed om hetzelfde systeem toe te passen.

In de kijklijst zijn per filmisch element verschillende kenmerken onder elkaar gezet. Hierbij komen niet alleen sensationele kenmerken aan bod, maar ook algemenere eigenschappen van mise-en-scène, cinematografie, montage en geluid. Bij mise-en-scène wordt naast 'sensationeel onderwerp', 'dramatische beelden', en 'uitgesproken emoties' bijvoorbeeld ook gelet op welke dieren in beeld worden gebracht en waar het zich afspeelt. De diersoorten zijn gesorteerd op basis van klassen (grote en kleine zoogdieren, reptielen en insecten) en ordes (roofdieren, primaten). Omdat roofdieren alleen betrekking hebben op zoogdieren, zijn ook roofvogels, roofvissen en roofreptielen in het schema verwerkt.

Door bij te houden hoe vaak deze klassen en ordes in de vier natuurseries voorkomen, kunnen eventuele verschillen in representatie worden opgemerkt. Komen sommige diersoorten vaker voor dan andere? Ook is het mogelijk om aan de hand van deze lijst met diersoorten een schema op te stellen, waarin wordt bijgehouden welke sensationele onderwerpen per diersoort aan bod komen. Simpel gezegd: zien we een leeuw alleen maar jagen en doden (sensatie) of zien we hem ook slapen en spelen (niet-sensatie)? Zien we een zebra alleen maar vluchten (sensatie) of zien we hem ook grazen (niet-sensatie)? Deze verbanden worden gelegd met behulp van onderstaand schema. In Hoofdstuk 10 wordt tijdens de analyse per film dit schema ingevuld.

	Jagen	Doden	Vechten	Vluchten	Lopen/ zwem men/ vliegen	Paren baren	Sterven	Isolement	Gezin	Slapen	Spelen	Eten drinken
Roofdieren	X	X	X	X	X				X	X		
Grote zoogdieren	etc.											
Kleine zoogdieren												
Primateen												
Grazers												
Aaseters												
Vogels												
Roofvogels												
Vissen												
Roofvissen												
Reptielen												
Roofreptiel												
Insecten												

Tabel 8.3 Schema waarin kan worden aangegeven welke acties van de diersoorten wordt getoond

### 8.2.1 Shotlist

Naast de kijklijst, is van TRUE-LIFE ADVENTURES: THE AFRICAN LION (1955), THE SILENT WORLD (1956), STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES (1999), PLANET EARTH: GREAT PLAINS (2006) en PLANET EARTH: OCEAN DEEP (2006) een shotlist gemaakt. Daarin staat wat er per shot gebeurt, hoe lang het shot duurt, wat de afstand tot het gefilmde object is en welke camerabewegingen er zijn. Dit is belangrijk omdat sensationele kenmerken ook met shotlengte en camerastandpunt te maken hebben. Ook is



precies opgeschreven wat de voice-over bij welk shot vertelt en hoe het verloop van de muziek is. De reden waarom de voice-over is uitgetypt, is omdat op die manier duidelijk wordt of er gebruik gemaakt wordt van personificatie en op welke manier het verhaal wordt opgebouwd. Ook de intonatie van de voice-over is een belangrijk punt om op te letten, dit kan namelijk ook duiden op sensatie.

Er is gekozen voor een beperkt aantal afleveringen van de TRUE-LIFE ADVENTURE serie en de PLANET EARTH serie, omdat het maken van een shotlist een tijdrovende klus is. Van de overige afleveringen is geen shotlist gemaakt, maar zij zijn wel bekeken. Opvallendheden uit die series worden ook in de resultaten besproken. De reden dat er voor THE AFRICAN LION, THE SILENT WORLD, STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES, GREAT PLAINS en OCEAN DEEP is gekozen, is omdat zij onderling het meest overeenkomen wat betreft subgenre, de opnamelocatie en de gefilmde dieren. THE SILENT WORLD en STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES zijn beide '*presenter-leds*' en THE AFRICAN LION, GREAT PLAINS en OCEAN DEEP zijn allen '*blue chips*'. Wat betreft de opnamelocatie en gefilmde dieren kan THE SILENT WORLD vergeleken worden met OCEAN DEEP, omdat ze allebei in en rondom zeeën en oceanen afspelen. THE AFRICAN LION kan worden vergeleken met GREAT PLAINS omdat ze allebei over (zoog)dieren die op het land leven gaan.

Om een duidelijk beeld van deze producties en de makers te krijgen, wordt in Hoofdstuk 9 dieper op de onderzoeksobjecten ingegaan.

## 9 Onderzoeksubjecten

In dit hoofdstuk worden de vier onderzoeksubjecten uitgebreid beschreven. Hierna kan het echte onderzoek plaatsvinden. In Hoofdstuk 10 worden de onderzoeksresultaten besproken.

### 9.1 TRUE-LIFE ADVENTURES (1948-1960) van Walt Disney

*TRUE-LIFE ADVENTURES in 4 kernbegrippen: humor, personificatie, voor jong en oud, muziek speelt belangrijke rol*

Met de TRUE-LIFE ADVENTURE-serie maakte Walt Disney het genre van de natuurfilm enorm populair. Het doel van de serie was het weergeven van een 'onschuldig' en 'tijdloos' verleden, een tijd waarin de natuur nog niet verpest was door menselijk handelen (Mitman, 1999). Er mochten dus geen menselijke referentiepunten in de films voorkomen, wat duidt op het subgenre van de 'blue chip'. De films van Disney werden in Amerika goed ontvangen. De eerste film in de reeks, SEAL ISLAND (1948) won al gelijk een Oscar voor beste korte film (Mitman, 1999). In totaal werden negen afleveringen binnen de serie bekroond met een award, zoals THE LIVING DESERT (1953), THE VANISHING PRAIRIE (1954), maar ook THE AFRICAN LION (1955) en SECRETS OF LIFE (1956).

Disney werd geprezen om zijn vermogen om dieren een persoonlijkheid mee te geven. Hij had de focus van de jacht- en safarifilms, waarin dieren alleen gezien werden als object of jachttrofee, hervormd. Dieren hadden in zijn films een eigen karakter (King, 1996). De kijker kon zich zo beter identificeren omdat het dier menselijke eigenschappen kreeg toegewezen. Disney wist een emotionele reactie bij de kijker uit te lokken door het gebruik van close-ups. Hij was de eerste die deze techniek gebruikte om emoties op te wekken, want vóór de Tweede Wereldoorlog werden close-ups vooral informatief gebruikt en waren ze niet bedoeld om een band tussen het publiek en het dier te creëren (Bousé, 2003).

Belangrijk om te weten is dat Disney zijn films voor het hele gezin maakte. Jong en oud moesten zich aangesproken voelen door zijn werk. Centrale thema's in de TRUE-LIFE ADVENTURES waren dan ook het ouderschap en het opgroeien van baby's en kinderen. Met menselijke narratieven over 'love, loss and family' (Bagust, 2008) gaf Disney de dieren een stem en kon het publiek zich beter inleven. Mensen kregen daardoor respect voor de dieren en hun leefomgeving en werden zich bewust van de rechten die dieren hadden. Hoewel het publiek dankzij de TRUE-LIFE ADVENTURES veel heeft geleerd over dieren, waren de bedoelingen van Disney niet puur educatief van aard. Hij wilde vooral 'delightful entertainment' in het theater brengen (King, 1996: 61). Disney was niet bang om de



**Afbeelding 6** Deel 3 van de True-Life Adventure serie: CREATURES OF THE WILD (Bron: [www.ulitimatedisney.com](http://www.ulitimatedisney.com))



natuur in al zijn aspecten te laten zien, inclusief geweld en andere aangrijpende gebeurtenissen. Toch schrijft Mitman (1999) dat Disney voor zijn eerste film SEAL ISLAND (1948) veel aanstootgevende beelden op de montagetafel liet liggen. Het mocht de gevoelens van vrouwen namelijk niet kwetsen, want zij vormden een belangrijke doelgroep. Om die reden werden de beelden van babyzeehondjes die door volwassen mannetjes dood werden getrapt niet in de film verwerkt. Het moest dus wel aan de normen van de jaren '50 voldoen (Mitman, 1999). Levende babyzeehondjes en *happy family*-taferelen kwamen daarentegen wel veel in beeld. Het familieleven was heilig in zijn films, net als in Amerika in de jaren '50.

### 9.1.1 *Dier als mens*

Een belangrijk middel om het publiek een emotionele band met de dieren te laten krijgen was het gebruik van personificatie. Dat deed hij door dieren soms namen te geven, of door ze te omschrijven als 'nieuwsgierig', 'speels', 'angstig', enzovoort. Ook muziek was een belangrijk element in zijn films. Dit werd speciaal voor de film gecomponeerd en elk dier leek zijn eigen instrument te hebben. Bij een eekhoortje hoorde een lichte fluit, bij een olifant een zware tuba. Voor Disney was het belangrijk dat een verhaal humor, ontroering en actie (inclusief geweld) bevatte (King, 1996). Gebeurtenissen die in het echt vaak helemaal niet grappig zijn, worden door Disney met behulp van montage, muziek en soms voice-over toch humoristisch gemaakt, zoals de eerste vliegproeven van een jong vogeltje of een opvallend paringsritueel (King, 1996).

Om mooie dramatische beelden te krijgen was niets Disney te gek. Zo doet het verhaal de ronde dat tijdens de opnames van WHITE WILDERNESS (1958) de massale zelfmoordactie van honderden lemmingen in scène is gezet. In de film is te zien hoe al de beestjes zich over een klif in de oceaan stortten. Zelfs de cameraman van WHITE WILDERNESS beaamt dit. Hij was *'instructed not only to film the lemmings but, if necessary, to throw them over the cliff by the bucketful to create the spectacle of thousands throwing themselves into the ocean to drown'* (King, 1996: 65). Het is nooit wetenschappelijk bewezen dat lemmingen massaal zelfmoord plegen, ook niet wanneer er sprake is van overpopulatie (King, 1996).

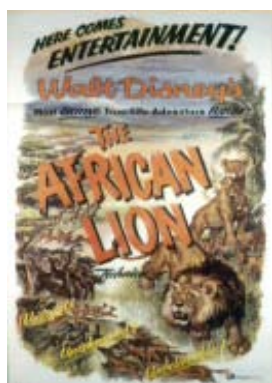
De invloed van de *'Disney-style'* op de natuurfilms was ver na de TRUE-LIFE ADVENTURE-serie nog te merken. Zelfs decennia na zijn films besteden natuurfilms nog veel aandacht aan Disney-achtige thema's, zoals de manier waarop dieren hun dagelijkse familieleven organiseren, liefdesrelaties, de strijd tussen mannetjes om een vrouwtje, de zoektocht naar eten en het verzorgen van de baby's (Chris, 2006). Ook het gebruik van een plot, personificatie, rangen en standen binnen bepaalde diersoorten, technische effecten zoals *stop motion* en *time lapse* zijn na Disney nog vaak gebruikt in andere series van bijvoorbeeld Nature, Wild Kingdom en National Geographic Explorer (King, 1996).





De TRUE-LIFE ADVENTURE-serie bestaat uit vier delen (althans, zo zijn ze op DVD uitgebracht, red.): DEEL 1: WONDERS OF THE WORLD, DEEL 2: LANDS OF EXPLORATION, DEEL 3: CREATURES OF THE WILD en DEEL 4: NATURE'S MYSTERIES. In dit onderzoek komt alleen DEEL 3: CREATURES OF THE WILD aan bod. Deze bevat de volgende filmtitels:

- OLYMPIC ELK (1952). In OLYMPIC ELK wordt het leven van een kudde herten op het Olympisch schiereiland in Noordwest Amerika getoond. We zien hoe ze leren lopen, beren trotseren en met elkaar vechten om een vrouwtje. De film duurt 26 minuten.
- BEAR COUNTRY (1953) In deze film laat Walt Disney de kijker kennismaken met de zwarte beer. We volgen een jaar lang (van winter tot winter) de gebeurtenissen rondom een berenfamilie. Van het moment tot moederbeer met haar twee kleintjes uit haar winterslaap ontwaakt totdat ze het jaar erop weer terug in hun hol kruipen. In de tussentijd zien we hoe de kleintjes de wereld verkennen en hoe moederbeer ze probeert te beschermen. BEAR COUNTRY duurt 32 minuten en won een Oscar in 1954.



**Afbeelding 7** Affiche van THE AFRICAN LION (1955) (Bron: [www.ultimatedisney.com](http://www.ultimatedisney.com))

- THE AFRICAN LION (1955) Hoewel de titel anders doet vermoeden gaat deze film niet alleen over de Afrikaanse leeuw, maar ook over andere wilde dieren die op de Afrikaanse steppe leven, zoals olifanten, giraffen, neushoorns, wrattenzwijnen en cheeta's. Maar, uiteraard wordt het meeste aandacht besteed aan de koning van het dierenrijk. THE AFRICAN LION duurt 1 uur en 12 minuten en is de derde *feature length* film binnen de TRUE-LIFE ADVENTURES serie. *Feature length* duidt op de lengte van de hoofdfilm (vroeger werden in de theaters ook vaak korte films getoond tijdens hetzelfde filmprogramma). Volgens de regels van de Academy Awards moet de film minimaal veertig minuten duren ([www.oscars.org](http://www.oscars.org)). De eerste twee *feature length* films in deze serie waren THE LIVING DESERT (1953) en THE VANISHING PRAIRIE (1954) (Bousé, 2000). BEAR COUNTRY en OLYMPIC ELK waren geen *feature length* films, maar *shorts*. Die werden dus meestal voor of na de hoofdfilm getoond.
- JUNGLE CAT (1960) Dit is de laatste film in de TRUE-LIFE ADVENTURE serie. De kijker krijgt in 1 uur en 10 minuten het leven van de jaguar in de Zuid-Amerikaanse jungle te zien. Het is een echt familiedrama. Na een gevecht om hun territorium af te bakenen worden twee jaguars 'verliefd' op elkaar en stichten een gezinnetje. De een is zwart, de ander lichtbruin. De twee

jaguarbaby's lijken precies op hun ouders: een zwarte en een lichtbruine. De ouders gaan samen op jacht, vaak gevolgd door hun kroost. Net als in THE AFRICAN LION worden ook andere dieren in de omgeving in beeld gebracht, zoals miereneters, krokodillen en otters.

Ook bevat de DVD twee 'making of' films:

- CAMERA'S IN AFRICA (1954) over de totstandkoming van THE AFRICAN LION.
- THE YELLOWSTONE STORY (1957) over het grootste en oudste nationale park van Amerika.



**Afbeelding 8** Affiche van JUNGLE CAT (1960) (Bron: [www.ultimatedisney.com](http://www.ultimatedisney.com))

Al deze filmtitels vormen een deel van het onderzoek, maar THE AFRICAN LION wordt het meest tastbaar gemaakt aan de hand van een shotlist. Daar waar nodig is worden kwantitatieve conclusies die uit deze shotlist voortkomen, aangevuld met voorbeelden uit de overige drie films.

## 9.2 THE SILENT WORLD (1956) van Jacques-Yves Cousteau

*THE SILENT WORLD in 4 kernbegrippen: zichtbaar maken onderwaterwereld, technische ontwikkeling, wetenschap, weinig respect voor natuur*

In vergelijking met de TRUE-LIFE ADVENTURE-serie van Walt Disney komt het werk van Jacques Cousteau weinig aan bod in de literatuur die voor dit onderzoek is gebruikt. Dit is vreemd, maar valt te verklaren. Bousé legt in de inleiding van zijn boek uit waarom hij geen aandacht heeft besteed aan films over de onderwaterwereld: *'I see underwater films, however, as operating by somewhat different codes and conventions because of the conditions under which they are made, the behavior of underwater creatures themselves and several other factors'* (Bousé, 2000: xiii). Volgens hem maken natuurfilms over de onderwaterwereld dus gebruik van andere codes, omdat ze onder andere omstandigheden worden gemaakt en omdat het gedrag van zeedieren anders is dan dat van landdieren.

Het gevolg van de geringe aandacht voor dit soort films, is dat in de artikelen die andere onderzoekers over natuurfilms hebben geschreven, films over het onderwaterleven ook praktisch niet aan bod komen. Zij baseren zich namelijk vooral op het werk van Bousé (2000) en Mitman (1999). Laatstgenoemde betreft het werk van Cousteau ook nauwelijks in zijn boek *Reel Nature: America's romance with wildlife on film*. Cynthia Chris (2006) en Alexander Wilson (1992) besteden het meeste aandacht aan het werk van Cousteau. Ook een biografie van de kapitein, geschreven door Kathleen Olmstead (2008), brengt enige verheldering over zijn leven en werk.



In de periode voor de jaren '50 was de onderwaterwereld voor velen nog een groot mysterie. Tot Jacques-Yves Cousteau op onderzoek uit ging met zijn boot de Calypso. Cousteau, zijn vrouw Simone en een aantal vrienden maakten in juni 1951 voor het eerste een tripje met de Calypso over de Middellandse Zee (Olmstead, 2008). Naast zijn films over het leven in zeeën en oceanen was Cousteau ook bekend door zijn bijdrage aan de ontwikkeling van de *aqualong* in 1930 (Wilson, 1992). De *aqualong* is een instrument waarmee een duiker onder water kan ademen. De duiker draagt het op zijn rug en is dus niet meer afhankelijk van een log duikerpak.

Cousteau zelf noemt zijn films een bijdrage aan de wetenschap. Dat lijkt een logische gedachte als je bedenkt dat zijn schip de Calypso werd gefinancierd door de Franse marine en het Franse Ministerie van Onderwijs. Bovendien werkte Cousteau samen met de National Geographic Society in Amerika. Toch waren de acties van Cousteau weinig wetenschappelijk te noemen, volgens Wilson (1992). Zijn team voert het standaard veldwerk uit, zoals het observeren van dieren en het verzamelen van sommige exemplaren. Cousteau zien we in zijn films eigenlijk niets anders doen dan een beetje *sightseeing* (Wilson, 1992: 137). Hij vaart over de zee, duikt en maakt foto's. Zeker interessant voor de kijker, maar geen bijdrage aan de wetenschap. Het gedrag van de bemanning was overigens ook weinig wetenschappelijk te noemen. Ze vernielden zeesponzen, aten vers gevangen kreeft, laten zich meevoeren door een zeeschildpad en in plaats van aandacht te schenken aan het bijzondere spektakel van vliegende vissen, hangen ze de op het dek gestrande vissen te drogen voor het ontbijt (Chris, 2006).

Toch vindt Wilson dat Cousteau meer aan de ontwikkeling van de natuurfilm heeft bijgedragen dan alleen de ontwikkeling van de *aqualong* en de techniek om onder water te kunnen filmen. De zogenaamde Cousteau formule – '*travelogue cum scientific documentary*' (Wilson, 1992: 137) – werd een voorbeeld voor de natuurfilms die we tegenwoordig op National Geographic zien.

### **9.2.1 Mens in beeld**

Waar Disney de mensen uit beeld had verbannen, bracht Cousteau de mens weer terug voor de camera. Wel had de mens in de jaren '60 van de 20<sup>e</sup> eeuw een andere rol dan die aan het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw. Was de mens van toen nog een bloeddorstig figuur die gewapend met geweer en camera op zoek ging naar jachttrofeeën, nu is de mens een onderzoeker die onbekende plekken op de wereld bezoekt om dieren (of beelden daar van) te vangen (Chris, 2006). De verhaallijn is meestal op dezelfde manier opgebouwd. In het begin zijn duikers te zien die in en uit het water komen, gevolgd door een kort gesprekje met kapitein Cousteau over hun bevindingen en ontdekkingen terwijl ze hun wetsuit uittrekken. Dan volgt vaak een *establishing shot* van de Calypso, gemaakt door een helikopter, zodat de kijker de boot kan lokaliseren. Ook de persoonlijkheid van Cousteau als levensgenieter is een belangrijke factor in zijn films (Wilson, 1992). Vanwege de centrale rol van

Cousteau kan deze film geplaatst worden binnen het subgenre van de 'presenter-led'-film.

De film die in dit onderzoek centraal staat is THE SILENT WORLD (in het Frans LE MONDE DU SILENCE) uit 1956. De film kwam drie jaar daarvoor uit als boek, en was zo succesvol dat Cousteau besloot om het te verfilmen. In de tijd tussen het boek en de film stelde Cousteau zichzelf als doel om de prachtige kleuren van de onderwaterwereld precies zo op film te krijgen. Samen met zijn team deed hij zijn best om goede onderwatercamera's te ontwikkelen, zodat hij de kijker kon laten zien hoe de vissen en het koraal er in de zee uitzagen (Olmstead, 2008). Voor THE SILENT WORLD nam Cousteau Louis Malle als cameraman in dienst. Malle reisde maanden mee met de crew en legde alles wat zij deden vast. In de film is te zien hoe de bemanning op de Calypso leeft tijdens hun tocht over de Middellandse Zee. De film won een Gouden Palm op het filmfestival in Cannes en een Academy Award voor beste documentaire. Ondanks de positieve ontvangst van de film, kwam THE SILENT WORLD ook in opspraak. Zo werd de bemanning gefilmd terwijl ze staven dynamiet in de zee gooiden om zo makkelijker vissen te kunnen filmen. Ook de dood van een babyotvis deed veel stof opwaaien. De kleine walvis was in de propellers van de motor gekomen nadat hij zijn moeder was kwijtgeraakt. Het beest wordt door de bemanning geharpoeneerd en later met een geweer uit zijn lijden verlost. Ondertussen is een groep haaien op de geur van bloed afgekomen. De crew slaat de beesten met een stok uit wraak namens de walvis, wat eigenlijk nergens op slaat omdat de baby otvis door hun toedoen dood is gegaan. Een aantal haaien wordt het dek opgesleept en met een bijl in elkaar gehakt (Chris, 2006). Tegenwoordig zou Cousteau hier niet meer mee weggkomen, maar toen was het milieubewustzijn nog niet zo groot. Bovendien deed hij niet alleen maar slechte dingen. Tegenover deze gruwelijkheden staan (voor die tijd) prachtige beelden van het leven in de zee. Er ging bij veel kijkers een wereld voor ze open. Ook ander werk van Cousteau, zoals WORLD WITHOUT SUN (1964), de UNDERSEA WORLD OF JACQUES COUSTEAU (1968-1973) en THE COUSTEAU ODYSSEY (1977) droeg hieraan bij. Bovendien was Cousteau nauw betrokken bij de ontwikkeling van de *aqualong* en de onderwatercamera en was hij directeur van het Oceanografisch Instituut in Monaco (Olmstead, 2008).



**Afbeelding 9** Jacques Cousteau op zijn boot de Calypso (Bron: [www.wildfilmhistory.org](http://www.wildfilmhistory.org))

### 9.3 THE CROCODILE HUNTER (1999) - Steve Irwin

*THE CROCODILE HUNTER* in 4 kernbegrippen: *diep respect voor natuur, veel interactie tussen mens en dier, spannende acties, enthousiasme en naïviteit van Irwin*



Zoals uit Hoofdstuk 6 en 7 bleek, wil het publiek de laatste jaren liever naar een natuurfilm kijken waarin de interactie tussen mens en dier centraal staat. Iemand die dat goed in zijn oren heeft geknoopt is Steve Irwin. Hij maakte in de jaren '90 het subgenre van de *'presenter-led'* nog populairder onder het grote publiek. Als de *'Crocodile Hunter'* deed hij spraakmakende acties voor de camera, zoals worstelen met krokodillen en duiken met mensenetende haaien. Hij was daarmee het boegbeeld van een nieuwe generatie natuurfilmmakers. Deze generatie wilde de dieren juist van zo dichtbij mogelijk benaderen in plaats van ze zo min mogelijk te storen (Chris, 2006). Steve Irwin vergaarde de meeste bekendheid door zijn serie THE CROCODILE HUNTER. Deze begon in 1996 en was wat betreft loopduur, kijkcijfers, bekendheid van de presentator en de winstgevendheid van zijn randproducten (poppen, DVD's, etc.) het meest succesvol van alle producties gemaakt door de nieuwe generatie tot nu toe (Chris, 2006). Irwin stond bekend om zijn durf, typische Australische accent en zijn eerbied voor de natuur. Dit diepe respect voor flora en fauna wil hij op de kijker overbrengen. In de serie herhaalt hij dan ook regelmatig hoe speciaal de dieren zijn waar hij mee werkt, zelfs de dieren die als 'levensgevaarlijk' worden bestempeld, zoals krokodillen en haaien. Het narratief is vrijwel altijd hetzelfde. Irwin vertelt de kijker waar hij zich bevindt en legt uit naar welk dier hij op zoek is. Niet veel later duikt dat bewuste dier ergens op en neemt Irwin de tijd om de kijker uit te leggen wat voor kenmerken het dier bezit. Vervolgens probeert hij het op te pakken of aan te raken, houdt het voor de camera en zet het weer netjes terug (Chris, 2006). Over het algemeen zijn de dieren die Irwin benadert banger voor hem dan andersom. Daarom moet hij ook regelmatig gebruik maken van montage trucjes om de spanning op te voeren wanneer een slang er als een speer vandoor is gegaan in plaats van hem 'aan te vallen'. Zo laat hij de kijker geloven dat een bepaalde plek barst van de giftige slangen. Er volgt een close-up van een slang, waardoor het lijkt alsof het beest Irwin in de gaten heeft en snel zijn aanvalspositie inneemt. Als de kijker goed oplet, is de omgeving in de afzonderlijke shots totaal verschillend (Chris, 2006). De situatie die wordt geschetst is dus geen weerspiegeling van de werkelijkheid. Dat is iets om extra op te letten tijdens de analyse.

Voordat Irwin wereldwijd bekend werd als de *'Crocodile Hunter'*, werkte hij in de dierentuin van zijn vader in moeder in de Australische staat Queensland. De dierentuin begon in de jaren '70 als een reptielenpark, maar groeide in de decennia daarna uit tot een dierentuin met veel meer dan alleen reptielen. De naam werd omgedoopt tot Australia Zoo en Steve was befaamd vanwege zijn voedershow's van de krokodillen. Doordat zijn vader en moeder net zulke dierenliefhebbers waren als hij, raakte hij al van kleins af aan vertrouwd met slangen, krokodillen en andere (gevaarlijke en ongevaarlijke) dieren. Al sinds zijn negende ving hij krokodillen. Tijdens zijn avonturen voor de camera wees hij de kijker daar geregeld op. Dat zijn omgang met gevaarlijke dieren soms iets te vertrouwd was, bleek toen Steve in januari 2004 gefilmd werd door een bezoeker van de Australia

Zoo op het moment dat hij met zijn één maand oude zoon Bob onder zijn arm een grote krokodil aan het voeren was. Steve vond alle ophef over dit incident onnodig. Hij was zelf immers ook door zijn vader op zo'n manier grootgebracht en hij vond dat zoon Bob, net als zijn dochter Bindi Sue, al vroeg met krokodillen (zijn passie) vertrouwd moesten raken. Hij kroop door het oog van de naald bij de kinderbescherming. Dat was niet de enige keer dat hij in contact kwam met justitie. Zes maanden later werd hij aangeklaagd omdat hij te dicht bij zeezoogdieren en watervogels rondom Antarctica zou zijn gekomen. De Australische autoriteiten hebben richtlijnen opgesteld wat betreft de afstand die je tot de dieren in dat gebied moet bewaren en Steve had zich tijdens de opnames van zijn nieuwe serie ICE BREAKER hier niet aan gehouden. Ook nu werd Irwin vrijgesproken (Chris, 2006).



**Afbeelding 10** Steve Irwin voert een krokodil terwijl hij zijn zoon Bob onder zijn arm draagt (Bron: [www.dailymail.co.uk](http://www.dailymail.co.uk))

### 9.3.1 De dood van de krokodillenjager

Steve was een publiekslieveling, maar die liefde was niet helemaal wederzijds. Steve leefde namelijk niet zozeer voor het publiek, maar voor de dieren. Hij beschouwde zichzelf als een beschermheilige van alle dieren op aarde. Eeuwig gehuld in zijn kaki pakje sprak hij met vurige ogen de kijker toe, af en toe aangedikt met een vuist die de lucht in ging of met zijn typische uitroep: 'Crickey!'. Hij was vastbesloten om de kijker mee te nemen op een ontdekkingsreis, zodat zij dezelfde liefde als hij voor dieren zouden kunnen voelen. Want, zo vond hij, op die manier raken mensen gemotiveerd om zich in te zetten voor de bescherming van dieren (Chris, 2006). Deze enorme gedrevenheid is in al zijn programma's terug te zien. Vanwege zijn naïviteit neigt de gedrevenheid soms meer naar kinderlijk enthousiasme, maar dat is waarschijnlijk precies de reden waarom hij zo geliefd was (en is) bij het publiek. Of deze naïviteit hem uiteindelijk ook fataal is geworden blijft de vraag, maar zeker is dat hij op 4 september 2006 op een 'Steve-waardige' manier om het leven is gekomen. Tijdens de opnames voor de film van zijn dochttertje Bindi Sue werd hij in zijn hart gestoken door een giftige pijlstaartrog voor de kust van Port Douglas in Australië. Zijn dood was wereldnieuws en als het aan de premier van de deelstaat Queensland had gelegen, had Irwin een staatsbegrafenis gekregen (ANP, 5 september 2006). De familie van Steve wilde dit echter niet en dus werd hij in besloten kring begraven. Wel werd er een herdenkingsdienst voor de populaire tv-ster gehouden in het 'Crocoseum' van de Australia Zoo. De conservatieboodschap die Steve zijn kijkers bij wilde brengen, werd vlak na zijn



dood door sommige fans even vergeten. Op stranden in het noordoosten van Queensland werden tien dode pijlstaartroggen met afgesneden staarten gevonden (ANP, 12 september 2006).

Steve Irwin is het meest bekend geworden door THE CROCODILE HUNTER serie. Deze liep van 1999 tot 2004. Aan de hand van het materiaal uit deze serie werden andere compilatie-afleveringen gemaakt, zoals STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES, over de gevaarlijkste situaties die hij meemaakte tijdens de opnames voor de serie. Vanwege het enorme succes van de televisieserie, werd er ook een speelfilm van THE CROCODILE HUNTER gemaakt: CROCODILE HUNTER: COLLISION COURSE (2002). Daarnaast was Irwin vanwege zijn opmerkelijke persoonlijkheid te gast bij onder andere Jay Leno (2001 – 2006) en Oprah Winfrey (2003). Ook sprak hij de stem in van zeeolifant Trev in de animatiefilm HAPPY FEET (2006). In dit onderzoek zal de compilatieaflevering STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES (1999) worden geanalyseerd. Daarin zien we hoe hij met tijgerhaaien duikt, wordt gebeten door krokodil Graham, vlucht voor nijlpaarden, een vreetfestijn van een groep krokodillen op een paar meter afstand volgt en in de problemen komt tijdens een achtervolging van een aantal komodoanen.

#### 9.4 PLANET EARTH (2006) – BBC

*PLANET EARTH in 4 kernbegrippen: kostbaar, technische innovaties, nooit eerder vertoonde beelden, nadruk op schoonheid natuur*

*'These series will take you to the last wilderness and show you the planet and its wildlife as you have never seen before.'* Met deze woorden opent David Attenborough de eerste aflevering van de PLANET EARTH-serie, FROM POLE TO POLE. Het doel is duidelijk: de kijker wordt meegenomen naar plekken waar hij nog nooit is geweest. Maar er klinkt tegelijk een sombere boodschap in zijn verhaal. Met zijn woorden over de *'last wilderness'* legt hij de nadruk op het verdwijnen van de natuur.

De PLANET EARTH-serie werd in 2006 uitgebracht door de BBC en is de kostbaarste productie die ooit door BBC's Natural History Unit is gemaakt. Vanwege het enorme succes van de voorgaande serie van de NHU, BLUE PLANET (2001), besloot producent Alastair Fothergill om nog een serie te maken. De kijkers prezen BLUE PLANET om de mooie beelden, het drama, de epische manier van vertellen en de weergave van onbekende diersoorten en onontdekte plekken op aarde. Maar de film focust alleen op het onderwaterleven. Voor PLANET EARTH wilde Fothergill dezelfde stijl als BLUE PLANET gebruiken, maar dit keer moest het over de hele aarde gaan (Nicholson-Lord, 2006). Het idee voor PLANET EARTH ontstond in januari 2002. Vier jaar later was de serie af. In elf hoofdstukken worden alle plekken op aarde in beeld gebracht. Volgens 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 sneeuwluipaard die op de steile hellingen van een



gebergte in Pakistan achter een wilde geit aanzit. De productiekosten van PLANET EARTH waren ruim twee keer zo hoog als die voor BLUE PLANET: 22 miljoen dollar tegenover 10 miljoen dollar. Voor PLANET EARTH reisden zeventig camerateams naar tweehonderd plekken in zeven continenten (Slenske, 2007).

#### **9.4.1 De nieuwste technische snufjes**

Naast de omvangrijke productie en zeer hoge kosten waren er nog meer dingen speciaal aan de productie. Alle elf series zijn opgenomen in *high-definition*. De HD-camera's die voor het eerst gebruikt zijn voor PLANET EARTH, zijn in staat om beelden meer dan veertig keer te vertragen zonder dat het beeld slechter wordt. Zo kan het moment waarop een krokodil uit het water springt om een gnoe te vangen dermate vertraagd worden, dat het publiek het perfect kan zien (Sherwin, 2005). Naast deze technologische vooruitgang zijn er nog een paar andere verschillen tussen BLUE PLANET en PLANET EARTH. PLANET EARTH focust zich meer op de schoonheid van landschappen, die dankzij de HD extra mooi in beeld kunnen worden gebracht. In de oceanen blijft het zicht toch beperkt, hoe mooi het onder water ook kan zijn. Ten tweede lag er veel meer druk op de filmmakers. Ze moesten in kortere tijd een grotere en meer uitdagende serie produceren (Nicholson-Lord, 2006). Ook wil de serie een duidelijker band met het publiek en de getoonde beelden creëren. In de film wordt bijvoorbeeld aandacht besteed aan de groeiende mensenpopulatie op aarde. Toch is er geen expliciete boodschap over natuurbehoud. *'People don't want to be talked at, it seems'* (Nicholson-Lord, 2006: 9). Net als in Hoofdstuk 6 en 7 over narratief en de commerciële belangen in natuurfilms, blijkt hier dat het publiek niet aangesproken wil worden op het natuurverwoestende gedrag van de mens. Volgens Fothergill wil PLANET EARTH vooral de aandacht vestigen op de pracht van de natuur. Want hoe kunnen mensen zich nou zorgen maken om de zeldzame sneeuwluipaard als ze niet eens weten dat die bestaat? (Slenske, 2007).

De spectaculaire beelden in PLANET EARTH zijn vooral te danken aan de nieuwste technische snufjes, het grote budget en de ervaren cameramensen. Ook hebben wetenschappers aan de serie meegewerkt. Want wie zou anders weten welke bijzondere diersoorten op de meest afgelegen plekken van de aarde leven? Een van de technische hoogstandjes uit de serie is de zogenaamde 'heligimbal'. Dat is een ultra stabiele camera die onderaan een helikopter kan worden bevestigd en 360° kan draaien. Tot een halve kilometer boven het te filmen object geeft de camera haarscherp beeld. Binnen in de helikopter is een joystick waarmee de camera bediend kan worden. De techniek wordt steeds vaker ingezet door nieuwsorganisaties, de politie en filmmakers. Tot PLANET EARTH was hij nog nooit gebruikt voor een natuurfilm.; het is een dure en bovendien hele nieuwe techniek (Nicholson-Lord, 2006).





Zoals gezegd bestaat de serie uit elf delen. Elke aflevering duurt ongeveer drie kwartier. De meeste afleveringen gaan over een specifiek onderwerp, zoals bergen of woestijnen. Alleen de eerste aflevering laat een globaler beeld van de aarde zien.

- **From Pole to Pole.** De aflevering begint bij een ijsbeer moeder en haar twee jongen op de Noordpool en eindigt bij de keizerspinguïn op de Zuidpool. Ondertussen reizen we via Noord-Amerika en Oost-Europa mee met de seizoenen. Het narratief wordt naast het verloop van de seizoenen sterk bepaald door de invloed van zon en zoet water.
- **Mountains.** Verschillende gebergten komen in deze aflevering aan bod. Natuurlijk komt de Mount Everest voorbij, de hoogste berg ter wereld. Ook krijgt de kijker de jacht van de zeer zeldzame sneeuwluipaard te zien in de bergen van Pakistan.
- **Fresh Water.** Hoe belangrijk zoet water voor het leven op aarde is, wordt in deze aflevering duidelijk. Van het diepste meer tot de hoogste watervallen; alles komt aan bod. Uiteraard wordt er veel aandacht besteed aan het leven in deze wateren.
- **Caves.** In de donkerte van grotten komen de meest bizarre dieren voor. Blinde salamanders zonder pigment bijvoorbeeld. Maar natuurlijk ook vleermuizen en gierzwaluwen, die beide gebruik maken van echolocatie. Naast verschillende diersoorten komen ook bijzondere natuurverschijnselen in beeld, zoals stalactieten en stalagmieten.
- **Deserts.** Van de grootste naar de droogste en de koudste woestijn ter wereld. PLANET EARTH laat geen gebied onbezocht en focust zich niet op één woestijn, gebergte of jungle maar op alle woestijnen, gebergten en jungles op aarde. De selectie gebeurt vaak op grond van de grootste, de heetste, de koudste, etc. In deze aflevering leert de kijker dat een woestijn niet per se 365 dagen per jaar een grote zandvlakte hoeft te zijn, maar ook vegetatie kan hebben. Bovendien is er beeld van de bijzondere Bactrian kameel, waar de cameramensen maanden naar op zoek zijn geweest in de Gobiwoestijn.
- **Ice Worlds.** Hoe koud het er ook kan zijn, ook op de polen is het nodige leven te vinden. Zowel op de Zuid- als op de Noordpool komt het leven van pinguïns, walvissen en ijsberen ruim aan bod. In deze afleveringen wordt veel gebruik gemaakt van de *timelapse*-techniek.
- **Great Plains.** In deze aflevering staan de steppe, toendra, savanne en prairies centraal. PLANET EARTH heeft uniek beeld van de Tibetaanse vos en de schuwe Mongoolse gazelle. Met behulp van de *nightvision*-techniek weten de filmmakers een groep leeuwen te volgen die jacht maken op een kudde olifanten.

- **Jungles.** In de jungle en het tropisch regenwoud leeft 50% van alle diersoorten ter wereld. En dat terwijl het maar 3% van het aardoppervlak bedekt. In deze aflevering danst de paradijsvogel zijn vreemde paringsdans. Helaas voor hem, zonder resultaat.



**Afbeelding 11** De paradijsvogel doet zijn paringsdans. (Bron: BBC Image)

- **Shallow Seas.** Het meeste zeeleven bevindt zich in ondiepe stukken van de oceaan. Bijvoorbeeld in West-Australië, waar het warme water de ideale plek is voor walvissen om hun kroost groot te brengen.
- **Seasonal Forests.** Een aflevering over allerlei soorten bomen in de wereld. Van coniferen en taigawouden in het noorden tot reusachtige sequoia's in Amerika. Uiteraard wordt er ook aandacht besteed aan de dieren die in en onder de bomen leven.
- **Ocean Deep.** Tot op de bodem van de oceaan is er leven te vinden. In deze aflevering krijgen we de typische oceaandieren als walvissen, haaien en vissen te zien. Maar ook is er aandacht voor de spinkrab die op de bodem van de Atlantische oceaan leeft.

Tenslotte is er nog bonusmateriaal over het productieproces van de serie en een aflevering over de toekomst van de aarde.

Net als bij de TRUE-LIFE ADVENTURES, wordt ook bij PLANET EARTH niet van elke aflevering een shotlist gemaakt. In het geval van PLANET EARTH wordt van GREAT PLAINS en van OCEAN DEEP een shotlist gemaakt. Met behulp van voorbeelden uit alle elf afleveringen worden kwantitatieve conclusies die uit deze shotlisten voortkomen, verhelderd.



## 10 Het onderzoek en de resultaten

In totaal vormen zo'n 2800 shots en bijna 300 minuten aan beeldmateriaal de kwantitatieve kern van dit onderzoek. Dankzij de shotlist kan de overwegend kwalitatieve analyse op sommige vlakken tastbaarder worden gemaakt door bijvoorbeeld het aantal close-ups te tellen. Hierdoor werd het onderzoek begrijpelijker. Omdat niet van alle afleveringen van de TRUE-LIFE ADVENTURES en PLANET EARTH een shotlist is gemaakt, zijn deze kwantitatieve gegevens wel relatief.

Dit hoofdstuk is opgebouwd uit vier paragrafen. In elk paragraaf wordt een filmisch element behandeld en worden de vier onderzoeksobjecten besproken. Na elk paragraaf volgt een schematisch overzicht van de overeenkomsten en verschillen binnen de subgenres ('blue chip' vs. 'blue chip' en 'presenter-led' vs. 'presenter-led') en tussen de subgenres onderling ('blue chip' vs. 'presenter-led').

### 10.1 Mise-en-scène

Zoals in Hoofdstuk 8 is uitgelegd, word bij de mise-en-scène gelet op de volgende factoren: setting en locatie, het centrale object, de acties van de dieren en de aanwezigheid van dramatische beelden of de presentatie van een sensationeel onderwerp. Hieronder wordt besproken wat de opvallendheden zijn per factor. De films worden zoveel mogelijk in chronologische volgorde behandeld.

#### Setting en locatie

De TRUE-LIFE ADVENTURE-afleveringen spelen zich altijd in één bepaalde omgeving af. Per aflevering wordt er een gebied behandeld en vervolgens wordt verteld welke dieren daar leven. Twee van deze afleveringen spelen zich af in Noord-Amerika, het thuisland van Walt Disney. BEAR COUNTRY is opgenomen in het Yellowstone National Park in het noordwesten van de VS, OLYMPIC ELK in het Olympisch gebergte aan de noordwestkust van de VS. THE AFRICAN LION is opgenomen in het Serengeti-gebied in Afrika en JUNGLE CAT in de Braziliaanse jungle in Zuid-Amerika. Disney legt in het begin van de aflevering telkens uitgebreid uit waar het verhaal zich afspeelt. Hier komt de animatie-achtergrond van Disney duidelijk naar voren. Aan de hand van een getekende wereldkaart en een penseel wordt het gebied stap voor stap ingevuld. Aan het einde van de introductie volgt er een *dissolve* naar de echte wereld.

In THE SILENT WORLD wordt niet echt aangegeven waar de Calypso zich op dat moment precies bevindt. In het begin van de film vertelt de voice-over dat ze hebben rondgevaren op de Middellandse Zee, Rode Zee en Indische Oceaan. Dat is het enige wat de kijker te weten komt over de opnamelocaties. Omdat de omgeving waar Cousteau en zijn bemanning zich bevinden natuurlijk



erg universeel is, heeft de kijker niet door of ze op de Middellandse Zee of Rode zee varen. Dat maakt het makkelijker om de verschillende gebeurtenissen aan elkaar te koppelen, omdat ze dan minder rekening hoeven te houden met de continuïteit van de omgeving.

Ook Steve Irwin is niet consequent met het vermelden van de locatie, maar hij benoemt de opnameplek vaker dan Cousteau. Zo is zijn ontmoeting met de tijgerhaaien opgenomen in de Grote Oceaan en zijn bezoekje aan de nijlpaarden bij de Luangwarivier in Zambia. Soms valt uit de naam van het dier waar Irwin achteraan zit ook op te maken waar hij is, zoals de Egyptische cobra en de Nijlkrokodil. Maar het leefgebied van deze dieren is natuurlijk te verspreid om een precieze locatie uit de naam op te maken.

In PLANET EARTH wordt wel verteld in welk gebied 'we' zijn. Per afleveringen worden verschillende gebieden bezocht, soms zelfs gebieden die heel erg afgelegen liggen. Telkens laat Attenborough de kijker weten waar het is opgenomen. Wel gebeurt dat minder uitgebreid dan bij de TRUE-LIFE ADVENTURES het geval is. Er komt geen landkaart in beeld, dus de kijker moet wel over een beetje topografische kennis bezitten om de opnamelocatie te plaatsen.

Mise-en-scène	Setting en locatie <i>Blue chip</i>		Presenter-led
TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)	Opnamelocatie bekend, uitgebreide uitleg over precieze locatie (met kaart)	THE SILENT WORLD (1956)	Opnamelocatie bijna nooit bekend gemaakt.
PLANET EARTH (2006)	Opnamelocatie bekend, weinig uitleg over precieze locatie.	CROCODILE HUNTER (1999)	Opnamelocatie meestal bekend gemaakt.

Tabel 10.1 Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'setting en locatie'

### Het centrale object

Zoals eerder al werd gezegd, wordt in de TRUE-LIFE ADVENTURES per aflevering één omgeving behandeld. Ook wordt er meestal één diersoort als centraal object gekozen; de Afrikaanse leeuw in THE AFRICAN LION, herten in OLYMPIC ELK, de zwarte beer in BEAR COUNTRY en de jaguar in JUNGLE CAT. Dat zorgt voor duidelijkheid, want de kijker weet wat hij of zij kan verwachten. Opvallend is dat in drie van de vier gevallen het centrale object een roofdier is. Dit lijkt toeval, want de keuze van Disney is waarschijnlijk eerder gebaseerd op de gezinsstructuur van een dier dan op de manier waarop hij aan zijn eten komt. Dit is gebaseerd op het feit dat in elke film de hoofdpersoon een gezin heeft (zoals de herten, beer en leeuw), of krijgt (zoals de jaguar). In het volgende stukje zal blijken of deze veronderstelling klopt, want daarin wordt aandacht besteed aan de acties van de dieren.

Bij Jacques Cousteau gelden andere normen. In zijn films draait het vooral om hem en de bemanning en de avonturen die zij meemaken op zee. Dieren komen op de tweede plaats en worden

overigens niet altijd met respect behandeld. De bemanning, die altijd in hun gebruide, gespierde, ontblote bovenlichaam loopt, gedraagt zich af en toe zelfs een beetje als een groepje op hol geslagen pubers die vinden dat ze in de naam van de wetenschap zich alles mogen permitteren. Op de rug van een zeeschildpad zitten lunchen, een babywalvis en haaien doden, een koraalrif opblazen met dynamiet en kreeften uit hun schuilplaats trekken om op te eten. Een mens van deze tijd vraagt zich af hoe hij er toen mee weg heeft kunnen komen, maar in die tijd golden er andere regels wat betreft milieubeleid. Hoewel er na de Tweede Wereldoorlog juist meer nadruk kwam te liggen op begrippen als 'duurzaamheid', werd het groeiende milieubesef in de jaren '60 en '70 snel weer vergeten door de opkomende economische crisis (Van de Ven, 2003).

Steve Irwin speelt in zijn serie ook een belangrijke rol. Maar hij gaat er anders mee om dan Cousteau. Hij zet de dieren wel op de eerste plek en laat de kijker keer op keer weten hoeveel respect hij voor de beesten heeft. Hij zou ze nooit doden, zoals Cousteau dat deed. Toch lijkt Irwin door zijn enthousiasme soms ook een beetje op een klein kind. Hij gaat soms helemaal in de situatie op en lijkt vaak te denken dat de levensgevaarlijke dieren die hij benadert hem niks zullen doen. Een goed voorbeeld is het moment waarop hij op een zandbank ligt, twee meter van een woeste eetorgie van nijlkrokodillen. Volgens Steve zijn er wel honderd krokodillen. Twee meter is niet veel, en hij ligt dan wel een beetje verscholen achter een oude boomstam maar dat hoeft die krokodillen niet tegen te houden. Maar Steve is niet bang, hij kijkt juist enorm gepassioneerd toe hoe de krokodillen die zich een rottend nijlpaard goed laten smaken. Hij slaakt kreten als: *'whoahh, look at this, look at this!'* en hij gaat er zo in op dat het bijna lijkt alsof hij zelf wil meedoen.



**Afbeelding 12** Steve kijkt gepassioneerd toe hoe de krokodillen het dode nijlpaard verorberen (Uit: STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES, 1999)

Irwin is behoorlijk selectief in zijn interesse voor dieren. Hij besteedt namelijk alleen aandacht aan gevaarlijke dieren. Het risico dat hij wordt gebeten door een giftige slang of in de bek van een krokodil belandt is keer op keer aanwezig en dit zorgt voor een spanning bij de kijker.

Net als bij de TRUE-LIFE ADVENTURES staat in ook in PLANET EARTH elke aflevering een bepaald aspect centraal. Dit zijn meestal geen dieren, maar andere natuurlijke fenomenen. GREAT PLAINS staat bijvoorbeeld helemaal in het teken van gras. Uit de titel van elke aflevering is op te maken wat er wordt behandeld: grotten, woestijnen, oceanen, enzovoort. Geen enkele keer wordt er een dier in de titel genoemd. Op die manier kunnen de makers in elf afleveringen een uitgebreider beeld van de wereld schetsen. Een aflevering over bijvoorbeeld ijsberen beperkt de makers tot 'slechts' de Noordpool, terwijl ze met PLANET EARTH juist een zo veelzijdig mogelijk beeld van de aarde willen



laten zien. Hoewel PLANET EARTH tot het subgenre van de *'blue chip'* behoort, komen er toch heel soms mensen in beeld. Bijvoorbeeld in de aflevering MOUNTAINS en CAVES. Wel wordt de aanwezigheid ervan meteen gebruikt om de mens neer te zetten als indringers. Wanneer we in MOUNTAINS iemand een berg zien beklimmen, zegt Attenborough: *'We can only be visitors here'*.

Mise-en-scène	Centrale object <i>Blue chip</i>		Presenter-led
TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)	Dieren	THE SILENT WORLD (1956)	Mensen komen op de eerste plaats, dieren op de tweede
PLANET EARTH (2006)	Natuur in het algemeen, niet alleen dieren	CROCODILE HUNTER (1999)	Mens en dier komen beide op de eerste plaats

Tabel 10.2 Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'het centrale object'

### Acties dieren

Om te ontdekken welke acties het meest worden getoond en of er acties zijn die bij een specifiek dier horen, zijn de vijf 'actieschema's per diersoort' gebruikt. Deze zijn te vinden in Bijlage 2.

De TRUE-LIFE ADVENTURES zijn het meest uitgebreid wat betreft de acties van de dieren. In dit schema zijn de meeste kruisjes te vinden. Daarna volgt PLANET EARTH, dan THE SILENT WORLD en als laatste STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES.

In THE AFRICAN LION zijn de meest voorkomende acties (behalve het lopen/zwemmen/vliegen van dieren) eten en drinken en voor het gezin zorgen. Dit past precies bij de doelstellingen van Disney. Hij wilde met de TRUE-LIFE ADVENTURES een natuurserie voor het hele gezin maken. Het dier wat het meest in actie komt is de leeuw. We zien hem alles doen behalve paren, lijden of sterven. Lijden en sterven past niet bij zijn status als koning van het dierenrijk en paren was in de jaren '50 nog een groot taboe. Ook de andere jagers, het luipaard, de wilde hond en het jachtluipaard, zien we niet lijden of sterven. Dit in tegenstelling tot de grazers. Zij komen na de leeuw samen met de grote zoogdieren het vaakst in beeld, maar leggen ook het vaakst het loodje. Vooral de gnoes en impala's moeten het ontgelden. Van de vier keer dat een jachtscène wordt getoond, betreft het twee keer een gnoe en twee keer een impala. Verder zien we half aanvreten zebra's en een versgevangen giraf. De veronderstelling dat roofdieren alleen jagend in beeld komen, blijkt enigszins te kloppen. Het luipaard en het jachtluipaard komen alleen jagend in beeld. Van de leeuwen zien we meer, bijvoorbeeld hoe ze slapen, spelen en eten. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat zij de hoofdrol spelen in deze aflevering en dus zo veelzijdig mogelijk in beeld moeten komen.

In THE SILENT WORLD krijgen we met name mensen in actie te zien. Het onderwaterleven blijft beperkt tot vissen, schildpadden, walvissen en haaien die vluchten, zwemmen, sterven, lijden en spelen. De mens wordt juist veel jagend en dodend in beeld gebracht. Met spelen wordt de



**Afbeelding 13** Duiker lift mee op rug van zeeschildpad (Bron: [juntajoleil.blogspot.com](http://juntajoleil.blogspot.com))

ontmoeting tussen de duikers en zeebaars Ulysses bedoeld. In de voice-over wordt dit namelijk benoemd als 'spelen', hoewel het meer op 'voeren', 'wegduwen' of 'opsluiten' lijkt. Het lijden heeft te maken met de zeeschildpad. Volgens de inboorling lijdt zij namelijk enorm als ze haar eieren aan het leggen is en moet ze er zelfs van huilen. Ook het ritje onder water op de rug van de schildpad en het gebruiken van het schild als stoel kan beschouwd worden als 'lijden' (zie Afbeelding 13). In tegenstelling tot de rest van de onderzochte natuurfilms, wordt in THE SILENT WORLD wel een 'baarscene' getoond van een

schildpad die haar eieren legt.

In STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES is het ook de mens die het meest in beeld komt. Niet zo raar want het is natuurlijk ook een '*presenter-led*', net als THE SILENT WORLD. De actie die na 'lopen/zwemmen/vliegen' het vaakst voorkomt is 'vechten'. We zien Steve vechten met een krokodil, een slang en een komodovaraan. Ook wordt hij aangevallen door een krokodil en een tijgerhaai, maar beide keren blijft Steve ongedeerd. De eerste keer door puur geluk en de tweede keer omdat hij in een kooi zit. Het is overigens elke keer Steve die het hazenpad kiest. Als het hem te gevaarlijk wordt, laat hij het dier met rust. Hij heeft er echter geen problemen mee om het flink kwaad te maken, bijvoorbeeld door met een stok in een slang te gaan porren. Dat hij als '*Crocodile Hunter*' toch de voorkeur heeft voor reptielen blijkt uit het feit dat van de zeven avonturen, er vier keer een reptiel, twee keer een haai en een keer een zoogdier in voorkwam. De dieren die Steve benadert worden overigens opvallend vaak happend in beeld gebracht. Vooral bij de cobra gebeurt dit veel. De slang bijt naar de camera, waardoor het lijkt alsof hij naar de kijker hapt. Dit maakt het beeld extra angstaanjagend.

PLANET EARTH lijkt geen duidelijke voorkeur te hebben voor bepaalde acties. In OCEAN DEEP worden vooral de rovers in beeld gebracht, terwijl in GREAT PLAINS juist weer meer de aandacht bij 'onschuldige dieren' als grazers en grote zoogdieren ligt. Misschien valt er van het onderwaterleven naast jagen en doden weinig interessants te laten zien. Het geboorte komt alleen van eierleggende dieren in beeld, zoals de fregatvogel en de zeeschildpad. Het paren wordt echter niet getoond. Ook van de landdieren wordt geen paringsgedrag in beeld gebracht. Wel zien we hoe het broedproces van sneeuwganzen verloopt, maar beelden van het moment van geboorte blijven uit. Wederom gaat het hier alleen om eierleggende dieren. Wat nog meer opvalt is dat er in GREAT PLAINS geen beelden zijn van het moment waarop de jager zijn prooi doodt of opeet. In sommige gevallen wordt de dood zelfs metaforisch uitgebeeld. Op het moment dat de leeuwen 's nachts een olifant doden (zie Afbeelding 14), zien we bliksem en klinkt er een donderslag. Bloederige scènes worden dus duidelijk vermeden, maar dit is niet representatief voor de rest van de PLANET EARTH-afleveringen. Daarin zijn

namelijk regelmatig jachtscènes van begin tot eind te zien. In *JUNGLES* zien we zelfs hoe een groep chimpansees een andere chimpansee vangt, vermoord en opeet.

Wat nog steeds niet veranderd is, is de grote rol van het gezin en het belang van eten en drinken. Bij Walt Disney werden deze acties al uitvoerig getoond. Ook bij *PLANET EARTH* geldt dat de roofdieren zo veelzijdig mogelijk in beeld worden gebracht. Ze worden niet alleen gepresenteerd als gewetenlozen jagers.



**Afbeelding 14** Leeuwen tijdens hun jacht op een olifant in Botswana, gefilmd met *night-vision* (Bron: BBC News)

Mise-en-scène	Acties dieren <i>Blue chip</i>		<i>Presenter-led</i>
<b>TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)</b>	Jagen, gezin, eten en drinken	<b>THE SILENT WORLD (1956)</b>	Mens: jagen, doden Dier: sterven, lijden, spelen
<b>PLANET EARTH (2006)</b>	Jagen, doden, gezin, eten en drinken	<b>CROCODILE HUNTER (1999)</b>	Mens & dier: vechten

**Tabel 10.3** Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'acties dieren'

### Sensationeel onderwerp, dramatische beelden & uitgesproken emoties

Het belangrijkste onderdeel binnen de mise-en-scène om een toename van sensatie te meten, is de aanwezigheid van sensationele onderwerpen, dramatische beelden en uitgesproken emoties. In Hoofdstuk 8 werd in een schema duidelijk gemaakt welke onderwerpen en beelden binnen natuurfilms als sensationeel kunnen worden beschouwd. In de kijklijst is bijgehouden welke sensationele onderwerpen er voorkwamen en of daar dramatische beelden bij werden getoond. Ook is bij de '*presenter-led*' op uitgesproken emoties gelet.

Sensationele onderwerpen komen in de *TRUE-LIFE ADVENTURES*, *THE SILENT WORLD* en *PLANET EARTH* het meeste voor. In *STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES* blijven de sensationele onderwerpen beperkt tot vechten, vluchten, isolement en ongeluk. Sensationele onderwerpen komen dus in de meeste producties wel voor. Maar wanneer we naar de aanwezigheid van dramatische beelden kijken, zijn er toch een paar verschillen.

De sensationele onderwerpen gaan in de *TRUE-LIFE ADVENTURES* bijna altijd wel gepaard met dramatische beelden. Bij jachtscènes wordt zowel de achtervolging, het vluchten, het grijpmoment, het doden en het opeten van de prooi getoond. Half aangevreten kadavers komen ook geregeld in beeld. Deze bloederige scènes worden ook in *THE SILENT WORLD* niet geschuwd. Ondanks het ontbreken van de achtervolging, wordt de rest van het jachtmoment (al kan het in dit geval niet echt





'jacht' genoemd worden omdat ze het 'in naam der wetenschap' doen) uitgebreid in beeld gebracht. Van uitgesproken emoties is eigenlijk bijna geen sprake. Zelfs niet wanneer Laban met decompressieverschijnselen aan boord van de Calypso klimt is er geen greintje angst of pijn van zijn gezicht af te lezen.

In STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES is dit anders. Irwin is erg extravert en slaakt ook vaak kreten als 'whoeehhh', als hij op het nippertje ontsnapt aan een beet. Ook is hij zichtbaar verheugd als hij een eetorgie van een groep krokodillen op camera heeft weten vast te leggen. Hij heeft echt passie voor wat hij doet en blijft altijd enthousiast, ook al doen de beesten soms niet zo aardig tegen hem. Vanwege zijn passie voor de dieren wordt er dan ook niet gejaagd en gedood. Er komt wel een keer een dood nijlpaard in beeld. Het kadaver drijft in de rivier waar krokodillen liggen en die gaan er met zijn allen op af, terwijl Steve op een afstandje zit te loeren. Hoewel er weinig variatie in de dramatische beelden zit, komen ze wel relatief veel voor in deze aflevering. Elke ontmoeting die Steve met een gevaarlijk dier heeft, eindigt namelijk in een spannend avontuur (zoals de titel al doet vermoeden). Omdat het een compilatieaflevering is, krijgt de kijker in verhouding heel veel spannende beelden te zien van bijvoorbeeld happende cobra's en bijtende haaien. Maar daar blijft het bij, er komt geen bloed aan te pas.

Steve lijkt de enige te zijn die bloed uit beeld heeft verbannen. In PLANET EARTH worden bloederige beelden namelijk niet geschuwd. Hoewel in GREAT PLAINS geen dode dieren te zien zijn, komen in de rest van de afleveringen regelmatig gedode prooien in beeld die in stukken worden gescheurd en opgegeten. In sommige gevallen wordt het grijpmoment zelfs enorm vertraagd zodat de kijker goed te zien krijgt hoe het in zijn werk gaat. Bijvoorbeeld wanneer een witte haai een zeeleeuw grijpt voor de kust van Zuid-Afrika in FROM POLE TO POLE, of wanneer een krokodil een gnoe van de oever hapt in FRESH WATER. Attenborough vertelt dat het beeld 40 keer vertraagd is omdat deze rovers aanvallen met de snelheid van het licht. Het eetproces wordt soms ook versneld, bijvoorbeeld in OCEAN DEEP. Er worden beelden getoond van krabben en pissebedden die het kadaver van een walvis op de bodem van de oceaan opeten. Omdat het versneld is, is goed te zien hoe het proces van begin tot eind verloopt.

Er kan dus geconcludeerd worden dat er tegenwoordig in de 'blue chips' nog steeds bloederige scènes voorkomen en dat de techniek ervoor heeft gezorgd dat de jacht nog spectaculairder in beeld kan worden gebracht door beelden te versnellen of te vertragen. Bij de 'presenter-led' is het juist andersom. Daarin komen minder bloederige scènes voor en ligt de nadruk meer op respect voor de natuur dan vijftig jaar geleden.

Mise-en-scène	Sensationeel onderwerp en dramatische beelden	
	<i>Blue chip</i>	<i>Presenter-led</i>
<b>TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)</b>	Veel sensationele onderwerpen	<b>THE SILENT WORLD (1956)</b>
	Veel dramatische beelden	
	Veel bloed	
<b>PLANET EARTH (2006)</b>	Veel sensationele onderwerpen	<b>CROCODILE HUNTER (1999)</b>
	Veel dramatische beelden	
	Veel bloed	

Tabel 10.4 Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'sensationeel onderwerp en dramatische beelden'

Mise-en-scène	Uitgesproken emoties	
	<i>Blue chip</i>	<i>Presenter-led</i>
<b>TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)</b>	-	<b>THE SILENT WORLD (1956)</b>
		Nauwelijks uitgesproken emoties
<b>PLANET EARTH (2006)</b>	-	<b>CROCODILE HUNTER (1999)</b>
		Veel uitgesproken emoties, vooral angst en blijdschap

Tabel 10.5 Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'uitgesproken emoties'

## 10.2 Cinematografie

Bij de cinematografie wordt volgens de theorie op drie dingen gelet: het fotografische aspect, de manier waarop het shot is geframed en de lengte van het shot. Uit Tabel 8.2 in Hoofdstuk 8 bleek dat de extreme close-up, close-up, extreme long shot, het in- en uitzoomen en de lengte van het shot kenmerkend zijn voor sensatie.

### Het fotografische aspect

Doordat de vier producties allemaal op een ander tijdstip zijn opgenomen, zijn er nogal wat verschillen op te merken wat betreft de kwaliteit van het beeldmateriaal. Het is niet zo gek dat de beelden van Walt Disney en Jacques Cousteau technisch gezien minder mooi zijn dan de beelden van Steve Irwin of de BBC, want in de afgelopen vijftig jaar zijn de camera's en de lenzen steeds beter geworden. PLANET EARTH is zelfs in HD opgenomen, waardoor de beeldkwaliteit extreem goed is. Deze goede beeldkwaliteit leent zich uitstekend voor het doel van de makers van PLANET EARTH: de natuur op aarde zo mooi mogelijk in beeld brengen. In de periode van Walt Disney konden de camera's nog niet zulke scherpe beelden maken en was de techniek om vanuit de lucht te filmen nog



niet helemaal schokproof. De meeste beelden die vanuit de lucht zijn gemaakt zijn zeer schokkerig. Ook op de grond lijkt er vaak gewoon met de hand te zijn gefilmd in plaats van met een statief. Aan de ene kant komt dit een beetje amateuristisch over, maar aan de andere kant geeft het de kijker wel een intiemer gevoel.

In *THE SILENT WORLD* is er een verschil tussen de kwaliteit van de onderwaterbeelden en de beelden die boven water zijn geschoten. Onder water is het beeld nog een beetje blauwig en komen de kleuren minder goed over. Voordeel van onder water filmen is wel dat de beelden nooit schokken. Ook de beelden die boven water zijn genomen zijn meestal niet schokkerig.

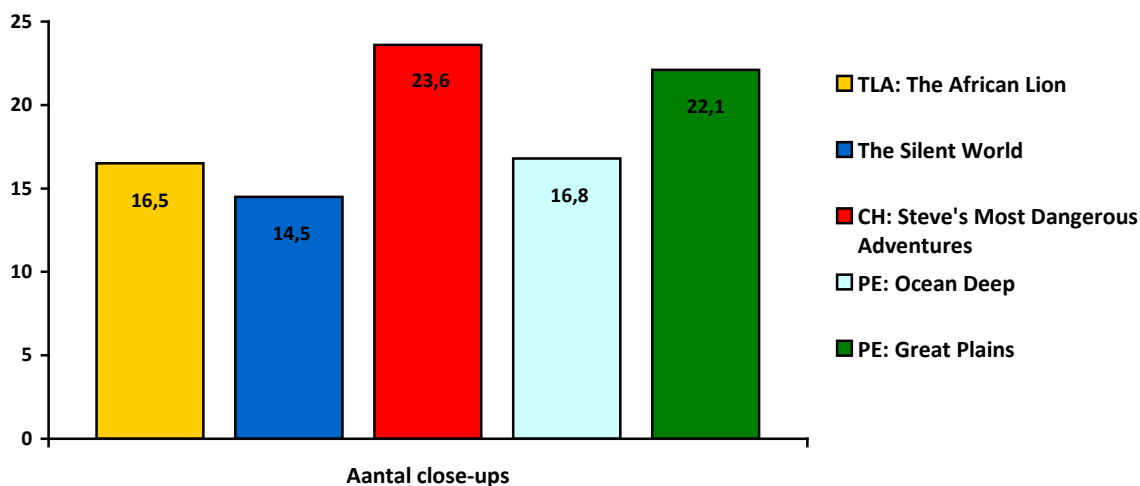
Dit is een heel ander verhaal bij *STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES*. De beelden zijn vaak heel chaotisch omdat er veel wordt in- en uitgezoomd en de camera duidelijk met de hand wordt vastgehouden. Door de chaos komen de beelden nog enger en gevaarlijker over, maar ervaart de kijker het ook intenser dan wanneer de beelden strak gefilmd waren en soepel in elkaar over zouden lopen.

Cinematografie	Fotografisch aspect <i>Blue chip</i>		<i>Presenter-led</i>
<b>TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)</b>	Schokkerige beelden, minder esthetisch dan Planet Earth Techniek nog minder ontwikkeld	<b>THE SILENT WORLD (1956)</b>	Groot verschil tussen kwaliteit beelden onder water en boven water
<b>PLANET EARTH (2006)</b>	Vloeiende bewegingen, esthetische beelden, High Definition kwaliteit	<b>CROCODILE HUNTER (1999)</b>	Handheld camera, chaotische beelden

**Tabel 10.6** Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'fotografisch aspect'

### Framing van het shot

Door te letten op de manier waarop het shot is geframed, kan er wat betreft de cinematografie het meest gezegd worden over de mate van sensatie. In de shotlist is op te maken hoe vaak een (extreme) close-up voorkomt en of er wordt in- en uitgezoomd. In Tabel 10.7 is dit overzichtelijk weergegeven. Het aantal close-ups per film is een percentage van het totaal aantal shots in de film. *THE AFRICAN LION* had 96 close-ups in 580 shots. In *THE SILENT WORLD* kwamen in totaal het meeste close-ups voor (126), maar omdat deze film ook het grootste aantal shots had (868), bleek het aantal close-ups procentueel gezien minder dan bij de rest. In *STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES* zijn 111 close-ups in 470 shots geteld. *GREAT PLAINS* bevatte 104 close-ups in 469 shots en *OCEAN DEEP* 69 close-ups in 410 shots.



**Tabel 10.7** Aantal close-ups als percentage van het totaal aantal shots

Uit de tabel blijkt dat in STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES procentueel gezien het meeste close-ups voorkomen, gevolgd door de BBC. In zowel GREAT PLAINS als in OCEAN DEEP komen meer close-ups voor dan in THE AFRICAN LION en THE SILENT WORLD. Dat betekent dat er tegenwoordig vaker close-ups in natuurfilms voorkomen dan vijftig jaar geleden. Wat betreft de extreme close-ups voert de BBC de boventoon. In beide PLANET EARTH-afleveringen komen 3 extreme close-ups voor, tegen 0 in THE AFRICAN LION, 1 in THE SILENT WORLD en 0 in STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES. En niet alleen de close-ups waren extreem, ook de long shots in PLANET EARTH waren soms zo enorm dat de halve aardbol in beeld te zien was. In THE AFRICAN LION worden geen extreme long shots gebruikt. In THE SILENT WORLD komt één extreme long shot voor en in STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES geen. Dit tegenover 8 in OCEAN DEEP en zelfs 27 in GREAT PLAINS. Wat betreft de camerastandpunten zijn de afleveringen van PLANET EARTH dus het meest sensationeel te noemen.

Een ander sensationeel aspect binnen de framing van het shot heeft te maken met het in- en uitzoomen. Ook op dit gebied is er in de afgelopen 50 jaar wat veranderd. In THE AFRICAN LION en THE SILENT WORLD wordt namelijk nauwelijks in- of uitgezoomd. In STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES, OCEAN DEEP en GREAT PLAINS wordt hier vaker gebruik van gemaakt. Bij STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES wordt dit vooral gedaan om gevaar aan te duiden of om het geheel chaotischer te maken. Tijdens een shot wordt er soms meerdere malen in- en uitgezoomd om de aandacht van Steve naar het gevaarlijke dier te verplaatsen of andersom. Dit zorgt voor een onrustig gevoel bij de kijker.

In PLANET EARTH wordt er vooral uitgezoomd. Meestal proberen ze daarmee uitgestrekte landschappen of een omvangrijke kudde dieren nog imposanter te maken. In de meeste gevallen wordt er gebruik gemaakt van een 'harde' overgang als ze het dier van dichterbij willen laten zien.



Een medium shot wordt bijvoorbeeld afgewisseld met een close-up, in plaats van dat er vanuit het medium shot wordt ingezoomd naar een close-up. Dit wil niet zeggen dat de spanningsboog daarmee niet wordt opgebouwd. Bij jachtscènes wordt er bijvoorbeeld veel gebruik gemaakt van shot/reverse-shots, zodat de kijker afwisselend vanuit het perspectief van de jager en de prooi de situatie bekijkt.

Cinematografie	(extreme) close-up & extreme long shot <i>Blue chip</i>		<i>Presenter-led</i>
<b>TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)</b>	AL: 16,5 % van totaal is close-up 0 extreme-close-ups 0 extreme long shots Geen zoom in of uit	<b>THE SILENT WORLD (1956)</b>	14,5% van totaal is close-up 1 extreme close-up 1 extreme long shot Zelden zoom in of uit
<b>PLANET EARTH (2006)</b>	OD: 16,8% van totaal is close-up GP: 22,1% van totaal is close-up OD: 3 extreme close-ups GP: 3 extreme close-ups OD: 8 extreme long shots GP: 27 extreme long shots Veel zoom in en uit	<b>CROCODILE HUNTER (1999)</b>	23,6 % van totaal is close-up 0 extreme close-ups 0 extreme long shots Veel zoom in en uit

**Tabel 10.8** Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'framing van het shot'

### Lengte van het shot

Het laatste cinematografische aspect waar op is gelet, is de lengte van het shot. Voor sensatie geldt: hoe korter het shot, hoe meer sensatie. Vooral in jachtscènes worden er soms shots van maar één seconde gebruikt. Daarom is bij een aantal spannende gebeurtenissen in de vier films gekeken naar de hoeveelheid shots in een bepaald tijdsbestek. De hoeveelheid shots in deze spannende gebeurtenissen wordt vergeleken met de hoeveelheid shots in een gewone gebeurtenis.

Om te beginnen worden drie gebeurtenissen uit *THE AFRICAN LION* vergeleken. De eerste gebeurtenis is het moment waarop een groepje leeuwen in gevecht raakt met een indringer (shot 136-147) De tweede gebeurtenis is het moment waarop het luipaard een babygnoe vangt. Dit moment loopt vanaf de introductie van het luipaard tot het punt dat hij zijn prooi de boom in heeft gesleept (shot 339-361). De derde gebeurtenis is de luiersessie van de leeuwen (shot 93-135). De eerste gebeurtenis duurde 1 minuut en 43 seconden en bevatte 11 shots. De tweede gebeurtenis duurde 2 minuten en 47 seconden en bevatte 22 shots. De derde gebeurtenis duurde 4 minuten en 28 seconden en bevatte 42 shots. Om een eerlijke vergelijking te maken, moeten de gebeurtenissen qua tijd even lang duren. Daarom worden alle gebeurtenissen teruggebracht tot ongeveer 1 minuut



en 26 seconden. Gebeurtenis 1 bevat dan 9 shots, gebeurtenis 2 bevat 11 shots en gebeurtenis 3 bevat 14 shots. Het klopt in dit geval dus niet dat een spannende gebeurtenis meer shots bevat.

Misschien is het in *THE SILENT WORLD* anders. De eerste gebeurtenis is de 'invasie' van de dolfinen (shot 131-193). De tweede gebeurtenis is de bloederige moordpartij op de walvis en de haaien (shot 555-686) en de derde is het moment waarop de bemanning ligt te luieren, land in zicht krijgt en kennismakt met de schildpadden op het eiland (shot 695-794). De eerste gebeurtenis duurde 3 minuten en 21 seconden en daarvoor werden 62 shots gebruikt. De tweede gebeurtenis duurde 9 minuten en 26 seconden, waar 131 shots voor werden gebruikt. De derde gebeurtenis duurde 9 minuten en 25 seconden en daarvoor werden 99 shots gebruikt. De tijdsduur en het aantal shots in de tweede en derde gebeurtenis kunnen nu het beste door drie worden gedeeld, om de vergelijking wat eerlijker te maken. Met een gemiddelde tijdsduur van 3 minuten en 10 seconden duurde gebeurtenis 1, 60 shots, gebeurtenis 2, 44 shots en gebeurtenis 3, 33 shots. Dit duidt erop dat er in dit geval inderdaad meer shots worden gebruikt om een gebeurtenis spannender te maken.

In *STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES* is het moeilijk om een vergelijking te maken omdat er geen 'saai' gebeurtenissen zijn. Daarom wordt er een relatief gewone gebeurtenis vergeleken met twee spannende. De eerste spannende gebeurtenis is Steve's duik met tijgerhaaien (shot 36-187). De tweede spannende gebeurtenis is zijn ontmoeting met de Egyptische cobra (shot 314-367) en de 'gewone' gebeurtenis is zijn bezoek aan de Nijlpaarden in Zambia (shot 194-230). De eerste gebeurtenis duurde 14 minuten en 16 seconden, de tweede 3 minuten en 5 seconden en de derde 3 minuten en 38 seconden. Na een rekensom komt eruit dat als overal 3,5 minuut van wordt gemaakt de eerste gebeurtenis 38 shots duurt, de tweede 53 shots en de derde 41. Aan de ene kant bevat de derde gebeurtenis dus minder shots dan Steve's aanvaring met de cobra, maar tegelijkertijd bevat de gebeurtenis met de nijlpaarden meer shots dan zijn duiksessie met tijgerhaaien. Hier valt geen duidelijke conclusie aan te verbinden.

En hoe zit het met de hedendaagse 'blue chip'? Als voorbeeld nemen we drie gebeurtenissen uit *OCEAN DEEP* van *PLANET EARTH*. De eerste gebeurtenis is een groep van 500 dolfinen die op jacht is naar voedsel (shot 40-78). De tweede is de aanval van een school zeilvissen op een school andere, kleinere visjes (shot 351-399) en de derde gebeurtenis is de tocht van twee blauwe vinvissen, het grootste dier dat ooit geleefd heeft (shot 402-410). De eerste gebeurtenis duurde 3 minuten en 50 seconden en bevatte 38 shots. De tweede duurde 2 minuten en 48 seconden en bevatte 48 shots en de derde gebeurtenis duurde 3 minuten en 4 seconden en bevatte 8 shots. Het is duidelijk dat de spannende gebeurtenissen de meeste shots bevatten. Voor de zekerheid worden van *GREAT PLAINS* ook drie gebeurtenissen vergeleken. De eerste is de aanval van de poolvos op de eieren van de broedende sneeuwganzen (shot 114-134). De tweede is de aanval van de leeuwen op de olifanten (shot 371-435) en de laatste is de introductie van de wilde ezels (shot 254-271). Gebeurtenis 1



duurde 1 minuut en 41 seconden, gebeurtenis 2 duurde 5 minuten en 55 seconden en gebeurtenis 3 duurde 2 minuten. Overall wordt 1 minuut en 40 seconden van gemaakt en dan blijkt dat gebeurtenis 1, 20 shots bevat, gebeurtenis 2, 18 en gebeurtenis 3, 14. Het klopt dus wel dat de spannende gebeurtenissen meer shots bevatten, maar het verschil is wel erg klein.

Cinematografie	Shotlengte <i>Blue chip</i>		Presenter-led
<b>TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)</b> AL = The African Lion	AL: Spannend shot bevat niet meer shots dan een gewoon shot	<b>THE SILENT WORLD (1956)</b>	Spannend shot bevat meer shots dan een gewoon shot
<b>PLANET EARTH (2006)</b> OD = Ocean Deep GP = Great Plains	OD: spannend shot bevat meer shots dan een gewoon shot  GP: spannend shot bevat meer shots (verschil is klein)	<b>CROCODILE HUNTER (1999)</b>	Spannend shot bevat ongeveer evenveel shots als een gewoon shot (maar: alleen maar spannende gebeurtenissen)

Tabel 10.9 Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'shotlengte'

### 10.3 Montage

Het filmische middel 'montage' bepaalt een belangrijk element binnen natuurfilms: de opbouw van het narratief. Het bijbehorende sensationele element is het gebruik van dramatische editingtechnieken: *dissolve*, *fade in* en *fade out*.

#### Narratief en opbouw

In de TRUE-LIFE ADVENTURES wordt het narratief meestal bepaald door een bepaald diersoort dat heerst over het gebied dat in de aflevering wordt behandeld. In het geval van THE AFRICAN LION worden bijna alle gebeurtenissen gekoppeld aan het feit dat de leeuw de heerschappij heeft over het gebied. Ook wordt er in de afleveringen van TRUE-LIFE ADVENTURES veel aandacht besteed aan familiebanden en de rolpatronen van mannen en vrouwen binnen het gezin. In JUNGLE CAT is dit erg opvallend. Daarin ziet de kijker hoe twee jaguars elkaar ontmoeten, kinderen krijgen, samen op jacht gaan en de kinderen opvoeden. Op het jagen na dus precies zoals het er bij de mens aan toe gaat. De manier waarop de jaguars elkaar ontmoeten wordt flink gedramatiseerd. Een zwarte jaguar (het mannetje) betreedt het terrein van een gevlekte jaguar (het vrouwtje). De twee beginnen te vechten, volgens Hibler omdat het vrouwtje haar territorium wil verdedigen. Het gevecht eindigt in een romantisch gestoei van een paar minuten, waarna een *fade out* volgt. Na een *fade in* zien we dat er opeens twee welpjes bij moederjaguar liggen, een zo zwart als de vader en een precies zoals de moeder. Het paren krijgt de kijker dus niet te zien. De rest van de aflevering worden de belevenissen van het jonge gezin op de voet gevolgd. Meestal wordt de moeder van het gezin neergezet als



degene die zich het meest om het kroost bekommert en de meeste taken in het 'huishouden' regelt. Zo leert moederjaguar in JUNGLE CAT haar welpjes zwemmen, neemt moederleeuw in THE AFRICAN LION haar jongen mee op jacht en moet moederbeer in BEAR COUNTRY als alleenstaande moeder haar twee klimgrage kleintjes in de hand houden. Vooral in THE AFRICAN LION wordt vader neergezet als een lulak die een beetje toekijkt hoe moeder de kinderen opvoedt. Het wordt ook duidelijk benoemd door Hibler: *'And the youngsters know who's boss too. They side with their mother everytime.'* (Shot 127). En wanneer een leeuw moeite heeft om een prooi te vangen: *'If only friend husband would do his part here, things might be easier.'* (Shot 388.) Een ander kenmerk van Disney is de aanwezigheid van humor. In THE AFRICAN LION is bijvoorbeeld te zien hoe olifanten met hun kont tegen de hoge oever van een poel schuren. Hoewel dit beeld op zichzelf al grappig is, wordt de meeste humor gecreëerd door middel van muziek en de woordkeus van de verteller. Omdat dit meer met het element 'Geluid' te maken heeft, word hier in §10.4 dieper op ingegaan.

In de THE SILENT WORLD van Jacques Cousteau wordt het narratief vooral bepaald door de duiksessies van de bemanning. Het verhaal is voornamelijk opgebouwd uit de dingen die zij meemaken en zien tijdens hun tochten onder water om wetenschappelijke informatie te verzamelen. Er wordt een ontspannen sfeer gecreëerd, waardoor het leven op zee sterk geromantiseerd wordt. Slechts een minuut wordt de rust verstoord door een flinke storm die de Calypso heen en weer slingert over de golven. Voor de rest doet de bemanning niet veel anders dan luieren, grapjes maken, duiken en dieren observeren of mishandelen. THE SILENT WORLD is opgebouwd uit acht delen, die van elkaar worden gescheiden door een *fade out* aan het einde van het oude deel en een *fade in* aan het begin van het nieuwe deel. Elk deel bevat een eigen hoofdgebeurtenis, zoals de kennismaking met Cousteau en zijn bemanning in deel één, de 'invasie' van een groep dolfinen in deel drie en de vriendschap met zeebaars Ulysses in deel acht.

Het narratief in STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES is de zoektocht naar gevaarlijke dieren. Elke keer gaat Steve weer vol enthousiasme op zoek naar een krokodil, slang of haai. Al zijn de acties soms lastig te begrijpen voor de normale kijker, want wie vindt het nou leuk om in een zelfgemaakte kooi de zee in te gaan en omgeven te worden door tientallen mensenetende tijgerhaaien? Steve doet het graag en is waarschijnlijk al in miljoenen huishoudens voor gek verklaard. Toch is hij populair, waarschijnlijk omdat hij dingen doet die de normale mens wel interessant vindt, maar nooit van zijn leven zal durven doen. Steve zoekt het avontuur voor de kijker op. Met zijn acties wil Steve niet alleen de kijker vermaken, hij wil ze ook wat bijbrengen. Keer op keer legt hij de nadruk op hoe speciaal de dieren zijn en leert de kijker daarmee respect te hebben voor alle dieren, zelfs voor enge dieren. Ook legt hij uit dat nijlpaarden ontzettend gevaarlijke dieren zijn, iets wat niet iedereen zich beseft. Het verhaal is eigenlijk telkens op dezelfde manier opgebouwd. Eerst verschijnt er een titel in beeld met het onderwerp (bijvoorbeeld *'snakes'* of *'tiger sharks'*). Vervolgens zien we Steve of zijn





vrouw Terri die een introductie over het onderwerp voor de camera geeft en daarna wordt er overgeschakeld naar het bewuste avontuur.

In PLANET EARTH wordt er veel aandacht besteed aan de wonderen en de kracht van de natuur en de dieren die daarin leven. In GREAT PLAINS wordt het narratief bepaald door de onverwoestbaarheid van gras. Het is in staat om in de meest barre omstandigheden te groeien en veel dieren zijn ervan afhankelijk. Met gras als gemene deler wordt de kijker vervolgens naar verschillende plekken op aarde meegenomen om te laten zien hoe belangrijk gras is voor dat gebied en hoe bijzonder het is dat het daar kan groeien. Binnen het overkoepelende narratief van het belang van gras worden ook andere narratieven behandeld, waaronder het narratief van de jacht, geboorte en de zoektocht naar water en voedsel van niet-jagers zoals olifanten. Wat opvalt is dat in GREAT PLAINS sterk wordt gewerkt vanuit het principe dat slecht nieuws moet worden afgewisseld met goed nieuws. Wanneer de kijker ziet hoe een wolf een jonge kariboe vangt, wordt dit beeld meteen afgelost met een *crosscut* naar een nest jonge gansjes. De euforie van nieuw leven wordt in het geval van de jonge gansjes overigens ook snel de kop in gedrukt, wanneer er een poolvos verschijnt die het gemunt heeft op de kuikens. Ze weet er een te vangen, waarna er een close-up volgt van het nog levende gansje in haar bek. Attenborough weet het leed bij de kijker gauw te verzachten door de vertellen dat het kuikentje niet voor de poolvos zelf is, maar voor haar jongen. Bij het zien van de drie kleine babyvosjes is de kijker de dood van het ganzenkuiken alweer vergeten. Zo worden nare gebeurtenissen minder zwaar gemaakt. Een andere methode om het leed bij de kijker te verzachten is door de jagers in combinatie met hun kroost te laten zien. Ijsberen, grizzly's, sneeuwluipaarden en poema's worden allemaal vergezeld door hun jongen. Dit zorgt voor een 'ahh'-effect bij de kijker, waardoor de bloederige jacht die deze dieren op hun geweten hebben minder hard overkomt.

De dreiging van gevaar is overigens een populair middel om de spanning in de aflevering op te bouwen. Vaak wordt meteen nadat een dier is geïntroduceerd verwezen naar het gevaar dat op de loer ligt. Dat kan zijn in de vorm van een jager, maar ook in de vorm van natuurgeweld. In FROM POLE TO POLE ziet de kijker eerst een ijsbeer moeder uit haar winterhol kruipen, gevolgd door haar twee jongen. Er lijkt geen vuiltje aan de lucht, maar dan zegt Attenborough opeens dat moeder op het randje van uithongering is en dat ze snel eten moet zoeken. Dat kan alleen op het zee-ijs, want daar liggen de robben. Maar het ijs is aan het smelten. En dus moet ze opschieten want anders gaat het hele gezin dood. Hetzelfde geldt voor de impala's die worden opgejaagd door wilde honden. Eerst zien we vrolijke impala's, het volgende moment slaan ze op de vlucht. Zo lijkt het net alsof het gevaar voor alle wilde dieren constant op de loer ligt. Het is de vraag of dat werkelijk zo is.

Montage	Narratief & cutting <i>Blue chip</i>		<i>Presenter-led</i>
<b>TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)</b>	Narratief: gezin, rolpatronen, jacht  Doel montage: emotie opwekken  Humor belangrijk	<b>THE SILENT WORLD (1956)</b>	Narratief: wetenschappelijke informatie verzamelen  Doel montage: bemanning als helden presenteren  Avontuur belangrijk
<b>PLANET EARTH (2006)</b>	Narratief: gezin, jacht  Doel montage: emotie opwekken  Schoonheid natuur belangrijk	<b>CROCODILE HUNTER (1999)</b>	Narratief: zoektocht gevaarlijke dieren, respect  Doel montage: spanning opbouwen  Spanning belangrijk

Tabel 10.10 Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'narratief &amp; cutting'

Montage	Dramatische editingtechnieken <i>Blue chip</i>		<i>Presenter-led</i>
<b>TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)</b>	Dissolve om verschil in tijd en locatie aan te duiden	<b>THE SILENT WORLD (1956)</b>	Dissolve & fade in en out om verschil in tijd en locatie aan te duiden
<b>PLANET EARTH (2006)</b>	Dissolve en fade in en out om verschil in tijd en locatie aan te duiden	<b>CROCODILE HUNTER (1999)</b>	Dissolve om verschil in tijd aan te duiden

Tabel 10.11 Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'dramatische editingtechnieken'

### De relatie tussen shots

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 gebruikt 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 hun in de zomer hun 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 identificeert met de marmot (zie Afbeelding 15 en 16).

Ook in BEAR COUNTRY wordt het point-of-view-shot gebruikt. Eerst krijgt de kijker een jonge eland te zien die met moeite op zijn lange poten kan blijven staan. Hij kijkt een beetje om zich heen, waarna er een shot komt van twee langslopende berenwelpjes. Hibler vertelt: *'He watches the bear cubs with some envy. If his centre of gravity were as low as theirs, his problem might be a lot simpler.'* Door de wiebelige pose van de eland voelt de kijker mee met zijn strijd om overeind te blijven staan, terwijl de berenwelpjes soepel langs rennen. De kijker maakt de wereld voor eventjes mee door de ogen van de jonge eland (zie Afbeelding 17 en 18).



**Afbeelding 15 en 16** Een marmot 'kijkt toe' hoe de wapiti hun vreugdedans doen. (Uit: *The Olympic Elk* (1952))



**Afbeelding 17 en 18** Een jonge eland 'kijkt jaloers toe' hoe gemakkelijk twee berenwelpjes op hun poten blijven staan (Uit: *Bear Country* (1953))

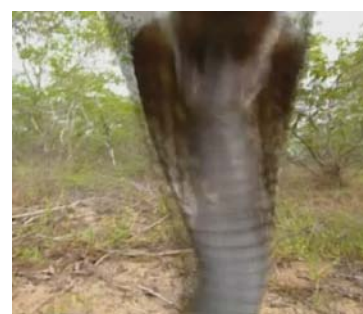


In THE SILENT WORLD worden de gebeurtenissen afstandelijker in beeld gebracht. Hoewel er wel gebruik wordt gemaakt van het point-of-view-shot en het shot/reverse-shot, lijkt dit niet echt bedoeld om empathie op te wekken bij de kijker. Het point-of-view-shot wordt bijvoorbeeld gebruikt in Shot 798, waarin we volgens de voice-over de wereld door de ogen van de vissen zien. Het shot/reverse-shot wordt niet gebruikt op de manier zoals die door Disney werd gebruikt. Op het moment dat Laban een paar kreeften uit een spelonk trekt om mee te nemen, wordt er niet geschakeld tussen het perspectief van de jager (Laban) en de prooi (de kreeft), maar zien we alleen Laban aan het beest rukken tot hij uit zijn hol komt. Als er wel zou worden geschakeld, zou de kijker meer empathie voor de kreeft krijgen en zou er meer drama in het verhaal komen. Hetzelfde geldt voor het moment dat ze de walvis afslachten. Het lijkt dus alsof de montage erop gericht is de bemanning zo gunstig mogelijk in beeld te brengen door zo min mogelijk vanuit het perspectief van de prooi te filmen.

In STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES wordt er ook gebruik gemaakt van het point-of-view en shot/reverse-shot, maar nu wel om dezelfde reden als bij Disney: de spanning verhogen. Er wordt geswitcht tussen het perspectief van het dier en het perspectief van Steve (zie Afbeelding 19). Het moet net lijken alsof het dier Steve in de gaten heeft en zijn aanvalspositie inneemt. Om het geheel nog schokkender te maken, worden er shots van naar de camera happende dieren tussen gemonteerd. In combinatie met de muziek ontstaat er een spannende sfeer. In totaal hapt de cobra elf keer, waarvan zes keer naar de camera (zie Afbeelding 20 en 21). De shots volgen snel op elkaar, zodat het geheel chaotisch overkomt en de kijker een beetje gedesillusioneerd raakt. Dat maakt de situatie nog dreigender. Het gebruik van dramatische editingtechnieken blijft in deze serie beperkt tot de *dissolve*. Deze wordt gebruikt om het verschil in tijd aan te duiden.



**Afbeelding 16** Steve vanuit het standpunt van de cobra gezien (Bron: Steve's Most Dangerous Adventures, 1999)



**Afbeelding 17 en 21** Cobra maakt aanstalten om naar de camera te happen, en.. hapt (Bron: Steve's Most Dangerous Adventures, 1999)

Ook in de 'blue chip' van tegenwoordig is het point-of-view-shot nog steeds een veelgebruikte vorm om empathie bij de kijker op te wekken. In GREAT PLAINS maakt een Tibetaanse vos jacht op een fluithaas. Bij jachtscènes wordt er bijna altijd gebruik gemaakt van shot/reverse-shots om de spanning te verhogen. Ook in dit geval worden de prooi en de jager om de beurt in beeld gebracht, waardoor het lijkt alsof de fluithaas precies weet waar de vos loopt. Door deze beelden achter elkaar te monteren en de shotlengte duidelijk korter te maken, wordt de indruk gewekt dat er een confrontatie tussen de vos en de haas op komst is. Ook het feit dat de haas in close-up is gefilmd en de vos in medium, zorgt voor extra spanning bij de kijker. De kijker voelt meer medeleven voor de haas omdat de shots van de vos op ooghoogte van de haas genomen zijn en dus al voelt aankomen dat hij het haasje is (zie Afbeelding 22 en 23).



**Afbeelding 22 en 23** Een fluithaas kruipt in zijn hol 'bij het zien' van de naderende Tibetaanse vos (Uit: Great Plains, BBC (2006))

### Het gebruik van *stand-ins*

Doordat bij de analyse extra goed is gelet op wat er in beeld kwam, werd het vermoeden gewekt dat er verschillende fluithazen voor deze sequentie zijn gebruikt. De ene keer bevindt het beestje zich namelijk op een andere positie ten opzichte van zijn hol dan de andere keer. Het gebruik van '*stand-ins*' is niet ongewoon in natuurfilms. Vooral bij dieren die erg op elkaar lijken gebeurt dit vaak. Ook in JUNGLE CAT werden er shots van een andere jaguar gebruikt, terwijl de voice-over het nog steeds over 'de moeder' had. Het verschil tussen de twee was goed te zien, want de moederjaguar heeft namelijk een duidelijke zwarte streep op haar rug. Bij de andere jaguar zijn het vlekken. Op Afbeelding 24 en 25 is te zien dat de tekening op de rug bij beide jaguars verschillend is. De linker is de eigenlijke moeder, die is altijd in combinatie met haar jongen te zien. De rechter wordt alleen voor de plakshots gebruikt of om het verhaal aan te dikken. Dit is het meest opvallend tijdens een vechtsceen tussen de jaguar en een boa (slang). Het verhaal begint met de jaguar op de linker foto. Ze probeert



in het bijzijn van haar jong de slang te vangen, maar dat lukt niet. Vervolgens vertelt Hibler dat ze een andere tactiek gaat proberen, maar dan moet ze eerst haar welpje in veiligheid brengen. In het volgende shot zien we hoe ze haar jong naar een hol onderin een boom brengt. Dan opeens komt de jaguar van het rechter plaatje in beeld. Hibler vertelt dat ze nu eindelijk aan deze *'deadly business'* kan gaan beginnen. De slang zit plotseling in een boom en de rechter jaguar weet na een kleine vechtpartij de slang op de grond te krijgen. Het volgende shot laat de andere jaguar weer zien, die hulp krijgt van haar *'echtgenoot'*, een zwarte jaguar. Hij knapt het zaakje voor haar op en doodt de slang.



**Afbeelding 24 en 25** Twee verschillende jaguars worden gebruikt voor het karakter van de moeder. (Uit: *Jungle Cat* (1960))

## 10.4 Geluid

Geluid is het vierde en laatste filmische element dat in de kijklijst aan bod komt. Hieronder valt muziek, het woordgebruik en de intonatie van de voice-over en dramatische geluiden. Zowel muziek als dramatische geluiden zouden volgens Nuijten (2007) op sensatie kunnen duiden. Als eerste wordt het non-diëgetische geluid besproken. Dit omvat het gebruik van muziek en de stijl van de voice-over. Het diëgetische geluid (waar *'dramatisch geluid'* onder valt) wordt als laatste geanalyseerd.



### Non-diegetisch geluid: voice-over & muziek

Zoals al eerder gezegd, speelt humor bij Disney een grote rol. Het gebruik van muziek en de vertelwijze van de voice-over hebben hier erg veel invloed op. De muziek voor de TRUE-LIFE ADVENTURES is speciaal op de acties van de dieren gecomponeerd, waardoor grappige, lompe of spannende acties van dieren extra worden aangedikt. Onder een jachtscène is bijvoorbeeld altijd een snel en dreigend muziekje te horen met zware instrumenten, terwijl bij spelende jongen de muziek juist vrolijk en speels is met lichte instrumenten, zoals een fluit. Op het moment dat in OLYMPIC ELK de kudde herten tijdens hun tocht naar de top van de berg in de Olympic Peninsula door een gebied komt waar nog sneeuw ligt, beginnen ze rare bokkensprongen te maken. De muziek is hier helemaal op aangepast. Voor elk sprongetje klinkt er een fluitje en alles bij elkaar wordt het door de muziek een groot spektakel. Naast muziek zorgen ook de woordkeuze en de droge opmerkingen van de verteller voor grappige situaties. De marmot wordt zowel in BEAR COUNTRY als in OLYMPIC ELK getypeerd als een *'bright little fellow'*, wat neerkomt op zoiets als een pienter knaapje. Het gebruik van *'fellow'* geeft de kijker haast het gevoel alsof hij naar een oude bekende zit te kijken, waardoor er een intiemere sfeer ontstaat. Aan de andere kant betuigt deze woordkeus niet bepaald van een objectieve houding van de verteller. Ook in THE AFRICAN LION maakt Hibler zich *'schuldig'* aan subjectiviteit. Wanneer een nijlpaard een schoonmaakbeurt krijgt van een vogel die de parasieten van zijn huid plukt, zegt Hibler: *'There's really not much you can do to help this face, but he keeps trying.'* (Shot 257). Ook het gebruik van understatements zorgt af en toe voor grappige momenten. Als in JUNGLE CAT de twee hoofdpersonen (de moeder- en de vaderjaguar) op jacht gaan, zegt Hibler: *'If one jaguar is deadly, it naturally follows that two can be quite disastrous.'* Al met al lijkt Hibler in de TRUE-LIFE ADVENTURES dus vooral een gemoedelijke, informele sfeer tussen de kijker en de dieren te willen creëren.

Ook in THE SILENT WORLD speelt muziek een belangrijke rol. Het is net als bij Disney erg aanwezig en overstemt daardoor soms het diëgetische geluid. De reden dat muziek in de jaren '50 zo'n grote rol speelt, zou te maken kunnen hebben met het feit dat het opnemen van natuurlijk geluid nog een beetje problematisch was. De muziek in THE SILENT WORLD is meestal bombastisch en ook hier hebben dieren hun eigen geluidje. De dolfijnen hebben speelse muziek met een hoog tempo en de spookachtige onderwaterwereld een wat mysterieuzer en trager geluid. De toon van de voice-over is meestal afstandelijk en imponerend. Hij maakt een aantal keer duidelijk dat Cousteau en de bemanning noodzakelijk zijn voor het bestuderen van de zee, bijvoorbeeld wanneer hij zegt: *'maar geen enkel instrument kan.. de MENS vervangen'*, of wanneer hij zegt dat het opblazen van stukken koraalrif *'de enige methode is om een bepaald gebied te inventariseren'* en alleen weggelegd is voor wetenschappers als Cousteau.



Steve Irwin gebruikt muziek vooral om de spanning te verhogen. Ook de manier waarop hij het verhaal vertelt, draagt hieraan bij. Hij praat enorm enthousiast en daarbij maakt hij een hoop armgebaren om zijn verhaal te ondersteunen. Daarnaast legt hij vaak de nadruk op indrukwekkende woorden en zijn Australische accent blijkt hier uitstekend voor geschikt. *'Wildest snakes in the world'* spreekt hij bijvoorbeeld uit als *'Waaaildest snakes in the wórd'*. De muziek is minder klassiek dan bij Disney en Cousteau. Er zit vooral veel actie in. Het moment waarop een slang naar Steve of de camera hapt, klinkt er kort een harde felle toon waardoor de kijker schrikt en de actie nog gevaarlijker overkomt. Daar waar Disney muziek gebruikt om humor in het verhaal te brengen, gebruikt Irwin het om de spanning op te bouwen. Het is erg belangrijk voor de beleving van de kijker.

Bij PLANET EARTH is de muziek ook belangrijk voor de ervaring van de kijker, maar het is minder overheersend dan bij de TRUE-LIFE ADVENTURES. Er is meer ruimte voor diegetisch geluid. Toch is ook bij PLANET EARTH te merken dat bepaalde dieren hun eigen muziektoon hebben. Springende dolfijnen gaan gepaard met een fluitje en op het moment dat de *Vampyrotheuthis* (een vampieroctopus) in beeld komt, klinkt er een spookachtig muziekje. Ook is de houding van Attenborough objectiever. De Disney-achtige vertelstijl komt zelden naar voren. Daar waar Disney het verhaal vooral aandikt op de humoristische aspecten, legt PLANET EARTH meer de nadruk op imponantie van de wereld en de dieren die daarin leven. Woorden als *'huge'*, *'immense'* en *'enormous'*, worden vaak gebruikt en door middel van de vele gigantische long shots ('extreme long shot' is in dit geval te beperkt, soms is het shot van zo ver genomen dat de halve aardbol in beeld is) lijkt het alsof de makers van PLANET EARTH vooral ontzag en respect voor de aarde bij de kijker wil creëren. Doordat Attenborough regelmatig de nadruk legt op het feit dat de beelden in PLANET EARTH zeer exclusief zijn, voelt de kijker zich enorm bevoorrecht dat hij of zij dit ziet.

### **Educatieve waarde**

Wanneer er puur naar de vertelde feiten wordt gekeken, blijkt THE SILENT WORLD het minst informatief. Zelden wordt een dier benoemd wanneer het in beeld komt. Alleen over de zeeschede, kogelvis, clownvis en de potvis wordt achtergrondinformatie verteld. Over de dolfijnen wordt gezegd dat ze vergelijkbaar zijn met honden en gevoel voor humor hebben. Geen objectieve informatie dus, maar het zorgt er wel voor dat de kijker zich beter kan identificeren met de dieren. Ze krijgen menselijke eigenschappen toegedicht. Dit gebeurt in nog ergere mate wanneer de inboorling over de zeeschildpadden vertelt. Volgens hem is ze na het leggen van de eieren zó ontzettend moe ('zo moe... ZO moe..') dat ze nauwelijks nog naar de zee kan strompelen. Ook huilt ze volgens hem tranen van verdriet omdat ze haar kroost waarschijnlijk nooit meer zal zien. De meeste uitleg wordt nog gegeven over de apparatuur van de Calypso en de geschiedenis van het duiken. Zo vertelt Cousteau dat het duikpak sinds 1784 bestaat, hoe de Caissonziekte ontstaat en wat de sonarapparatuur





aanduidt. Wanneer ze tijdens hun zoektocht naar een gezonken schip in jargon aan het praten zijn ('Positie: 2-1-7. Ligging: 2-2-0-0') wordt dit echter niet uitgelegd.

In de TRUE-LIFE ADVENTURES wordt juist het meeste informatie gegeven. In THE AFRICAN LION wordt in het begin een uitgebreide inventarisatie van het Serengeti-gebied gemaakt. Roofdieren, grazers, prooien en aaseters worden allemaal behandeld. Als eerste komt de leeuw in beeld, 'de grootste van de familie van de katachtigen', volgens Hibler. Daarna worden zijn prooien benoemd, inclusief hun afmetingen en (indien aanwezig) de grootte van hun hoorns. Droge opmerkingen van Hibler zijn daarbij overigens niet uit de lucht: de koedoe heeft '*really fancy headgear*'. Ook al wordt de informatie soms op een grappige of subjectieve manier verteld, er zit vaak wel een feitelijke kern in. Soms komt het voor dat bij de introductie van een dier eerst een feitelijke opsomming wordt gegeven, die later wordt afgewisseld met wat luchtigheid. ('Dit is de giraffe, hij is het langste dier ter wereld, zijn nek kan wel 2,5 meter lang worden. Hij maakt over het algemeen geen geluid, maar in zeldzame gevallen kan hij wel eens een geluidje maken. Maar vanwege allerlei praktische redenen is hij een stil dier.' (Shot 57-62)) Deze laatste zin, over de 'praktische redenen', is een subjectieve toevoeging aan de feitelijke informatie. Vanaf dat punt kan de hilariteit beginnen en komt er een korte anekdote over giraffen die met hun nek aan het zwiepen zijn (Shot 63-66). Daarna volgt er weer wat wetenswaardigheden over de giraf, zoals zijn lengteprobleem tijdens het drinken en dat zijn favoriete maaltijd bestaat uit de blaadjes van de acaciaboom (Shot 67-76).

Bij Steve Irwin draait het minder om de feiten en meer om de spanning. Wel benoemt hij elke diersoort waar hij mee te maken krijgt en vertelt hij wat achtergrondinformatie, maar die informatie heeft meer te maken met het potentiële gevaar waar hij mee te maken krijgt. Zo vertelt hij bij de slangen over hun giftanden en bij de nijlpaarden over hun vlijmscherpe tanden en sterke kaken die je zo in tweeën kunnen splijten. Op die manier raakt de kijker extra alert omdat hij of zij nu weet hoe gevaarlijk de dieren zijn waar Steve mee te maken heeft.

De BBC vertelt, net als Disney, in verhouding het meeste feitelijke informatie aan de kijker. Daarom kan gesteld worden dat de '*blue chip*' informatiever is dan de '*presenter-led*'. Attenborough beschrijft elk dier dat in beeld komt en geeft dan achtergrondinformatie. Een af en toe terugkerend thema daarbij is de verandering van het klimaat en het uitsterven van diersoorten. Over de Amoerpanter vertelt hij dat er nog maar 40 in het wild leven en dat dit komt door toedoen van de mens. Zij jagen op het dier en bouwen zijn leefgebied vol. Ook in OCEAN DEEP heeft Attenborough een wijze les voor de kijker. Hij vertelt dat de blauwe vinvis door verzuring van de oceaan en het uitsterven van zijn voedsel (plankton) ernstig wordt bedreigd. 'Ooit leefden er 300.000 blauwe vinvissen in de oceaan. Tegenwoordig is daar nog maar minder dan 3 procent van over', zegt hij. Dat betekent dat er nog maar 9000 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. PLANET EARTH is dus niet te kinderachtig om deze keiharde feiten te noemen, maar soms worden ze ook achterwege gelaten. Als in FROM POLE TO POLE een ijsbeer moeder met haar jongen naar het zee-ijs moet om te jagen, vertelt Attenborough dat ze snel moet zijn omdat het ijs smelt door de zon. Iedereen weet tegenwoordig wel dat de ijsbeer met uitsterven wordt bedreigd omdat de aarde opwarmt en de poolkappen smelten. De zon alleen lijkt hier dus niet de enige 'boosdoener', de mens draagt hier ook aan bij. Maar nu wordt hier niet naar verwezen.

Geluid	Non-diëgetisch geluid: muziek en voice-over	
	<i>Blue chip</i>	<i>Presenter-led</i>
<b>TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)</b>	Muziek overheersend, maakt het geheel slapstick-achtig  Droge intonatie voice-over (kijker moet vermaakt worden)  Veel feitelijke informatie	<b>THE SILENT WORLD (1956)</b>  Muziek bombastisch en aanwezig  Imponerende intonatie voice-over (kijker moet ontzag hebben)  Bijna geen feitelijke informatie
<b>PLANET EARTH (2006)</b>	Muziek aanwezig, maar niet overheersend  Spannende, imponerende intonatie voice-over (kijker is bevoorrecht)  Minder feitelijke informatie, wel boodschap over natuurbehoud	<b>CROCODILE HUNTER (1999)</b>  Muziek en geluidseffecten sterk aanwezig  Enthousiaste, spannende intonatie voice-over (kijker moet schrikken)  Weinig feitelijke informatie, wel boodschap over respect

**Tabel 10.12** Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'non-diëgetisch geluid'

### Diëgetisch geluid: dramatische geluiden

Het allerlaatste kenmerk van sensatie wat nog beschreven moet worden is de aanwezigheid van dramatische geluiden.

Er is in de afgelopen vijftig jaar het een en ander veranderd wat betreft het gebruik van dramatische geluiden. Ten eerste klinken ze dankzij technische ontwikkelingen tegenwoordig mooier dan vijftig jaar geleden. Het gegrom van de leeuwen in THE AFRICAN LION wanneer een indringster hun territorium betreedt, klinkt nogal schel en overstemd. Ook het gebonk van de vastzittende



neushoorn in de modderpoel wordt op den duur eerder irritant dan zielig. Ten tweede komen dramatische geluiden tegenwoordig vaker voor dan in de tijd van Disney en Cousteau. Dit kan ook te maken hebben met de technische ontwikkelingen, want microfoons kunnen van steeds verdere afstand geluid opnemen. Maar de oorzaak kan ook liggen bij een toename van sensatie in natuurfilms. Zowel in de *'blue chip'* als in de *'presenter-led'* wordt tegenwoordig vaker gebruik gemaakt van de geluiden die 'op de set' zijn opgenomen. Steve Irwin schroomt niet om gegrom of gesis van boze dieren te laten horen en ook PLANET EARTH laat graag horen hoe de dieren in het echt klinken. Wanneer we per film kijken naar een jachtscène in de twee *'blue chips'*, wordt het verschil in het gebruik van dramatische geluiden duidelijker. Als voorbeeld nemen we de jachtscène van de cheeta op een gazelle in THE AFRICAN LION en de jachtscène van de wolven op een kariboe in GREAT PLAINS. Wanneer de cheeta de gazelle eenmaal te pakken heeft, is er geen kik te horen van de gazelle, terwijl de jonge kariboe zielige kreetjes uitslaat op het moment dat de wolf hem achtervolgt en op het moment dat de wolf hem te pakken heeft. In The AFRICAN LION overheerst op het grijpmoment de achtergrondmuziek, terwijl in GREAT PLAINS er meer gefocust wordt op de dramatische geluiden. Ook wordt in PLANET EARTH soms een geluid symbolisch gebruikt. Bijvoorbeeld tijdens de nachtelijke jachtpartij van de leeuwen op de olifant. Wanneer de kijker weet dat de leeuwen de olifant te pakken hebben, is er een bliksemschicht te zien en een harde donder. Dit geeft een extra schrikeffect, vooral omdat de jacht 's nachts gebeurde en het allemaal niet zo goed te zien was. Al met al kan dus geconcludeerd worden dat er in PLANET EARTH meer gebruik wordt gemaakt van dramatische geluiden, omdat in de TRUE-LIFE ADVENTURES de achtergrondmuziek een belangrijkere rol speelt bij het creëren van spanning bij de kijker.

Bij de *'presenter-led'* is de ontwikkeling vergelijkbaar. Bij Jacques Cousteau werd er ook meer gebruik gemaakt van achtergrondmuziek dan van dramatische geluiden. Als de dode babywalvis wordt opgegeten door een groep haaien is er geen gespat of gesmak te horen, terwijl ze wel met hun kop boven water komen. Zoals gezegd doet Steve Irwin hier veel meer mee.

Geluid	Diëgetisch geluid: dramatische geluiden		
	<i>Blue chip</i>		<i>Presenter-led</i>
TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960)	Dramatische geluiden vaak overstemd door muziek Schel geluid	THE SILENT WORLD (1956)	Dramatische geluiden soms overstemd door muziek
PLANET EARTH (2006)	Veel dramatische geluiden Geluid technisch beter	CROCODILE HUNTER (1999)	Veel dramatische geluiden

Tabel 10.13 Overzicht verschillen en overeenkomsten in 'diëgetisch geluid'

Nu kan op basis van de besproken resultaten de conclusie worden getrokken. Dit gebeurt in Hoofdstuk 11, waarin een antwoord wordt geformuleerd op de hoofdvraag zoals die in de inleiding werd gesteld. Ook wordt een korte reflectie op de gebruikte theorieën gegeven en de tekortkomingen van het onderzoek beschreven.





## 11 Conclusie

Zoals uit de theorie bleek, zijn natuurfilms een dankbaar onderzoeksobject. Er is nog weinig over geschreven, dus alles wat onderzocht wordt levert een bijdrage aan de wetenschap. In deze thesis stond de ontwikkeling van sensatie in natuurfilms centraal. Aan de hand van deelvragen over de ontwikkeling van techniek, narratief, commercie en educatie kan nu een antwoord worden gegeven op de hoofdvraag:

*Op welke manier heeft de sensationisering van de media in het algemeen gevolgen gehad voor vorm (techniek) en inhoud (narratief) van natuurfilms, in het bijzonder Walt Disney's TRUE-LIFE ADVENTURES, Jacques Cousteaus THE SILENT WORLD, Steve Irwins THE CROCODILE HUNTER en BBC's PLANET EARTH in de periode van 1949 tot 2006?*

Dat de media-inhoud in de afgelopen decennia steeds meer gefocust is op sensatie, blijkt uit onderzoek van Nuijten (2007). Hij schrijft dat in het Nederlandse televisienieuws steeds vaker sensationele kenmerken terug te vinden zijn. Aan de hand van de lijst met kenmerken die hij opstelde voor zijn onderzoek, is onderzocht of ook binnen de natuurfilm sprake is van een toename van sensatie. Deze lijst met kenmerken werd aangevuld met de vier filmische elementen die Bordwell & Thompson (2001) onderscheiden.

### Mise-en-scène

Wat betreft het eerste filmische element, mise-en-scène, kan geconcludeerd worden dat er binnen de 'blue chip' weinig veranderd is wat betreft de aandacht voor sensationele onderwerpen. De focus ligt nog steeds op de jacht. Samen met de niet-sensationele onderwerpen 'gezin' en 'eten en drinken' is dit het meest voorkomende onderwerp binnen dit subgenre. Ook de bijbehorende dramatische beelden zijn hetzelfde gebleven. Het jachtproces wordt in de meeste gevallen van begin tot eind getoond en ook bloederige scènes worden daarbij niet geschuwd. Door technische ontwikkelingen zijn ze tegenwoordig zelfs nog een stuk beter in beeld te brengen, omdat lenzen steeds scherpere close-up beelden kunnen maken.

Binnen de 'presenter-led'-films is er meer veranderd wat betreft de presentatie van sensationele onderwerpen. Vijftig jaar geleden bleek de mens in deze films een stuk gewelddadiger dan tegenwoordig. De bloederige moordpartijen die toen in beeld kwamen, zijn nu absoluut ondenkbaar. Door de opkomst van dierenwelzijnorganisaties zijn de rechten tussen mens en dier meer gelijk geworden. Dat wil niet zeggen dat dieren tegenwoordig met rust worden gelaten door de presentatoren. Integendeel, de nieuwe generatie presentatoren wil de dieren juist van zo dichtbij mogelijk meemaken en kijken tot hoe ver ze kunnen gaan voordat het dier hun aanvalt. Nu zijn de



rollen echter omgedraaid: de mens is de indringer en dus ondergeschikt. De presentator kiest het hazenpad als de situatie hem te gevaarlijk wordt. De presentator zoekt dus het avontuur voor de kijker op, maar de kijker wordt tegelijk geleerd om respect te hebben voor dieren. De presentator toont ook meer emotie dan vroeger, maar dit is natuurlijk ook afhankelijk van de persoon die het presenteert.

Tussen de *'blue chip'* en de *'presenter-led'* is wat betreft de mise-en-scène vooral een verschil in het centrale object. In de *'blue chip'* wordt alleen op de natuur gefocust, terwijl in de *'presenter-led'* veel meer naar de verhouding tussen mens en dier wordt gekeken. Ondanks dat er in de *'blue chips'* geen (of nauwelijks) mensen in beeld komen, wordt er door middel van onderwerpen over bijvoorbeeld *'gezin'* wel een link gelegd met de mens. Ook krijgen dieren regelmatig menselijke eigenschappen toegeschreven, zoals *'opruimen'* (de paradijsvogel die zijn toneel opruimt om zijn paringsdans uit te voeren). Dit helpt bij het creëren van een dramatische verhaallijn, die zo kenmerkend is voor de *'blue chip'*.

### **Cinematografie**

Op het gebied van de cinematografie zijn in de afgelopen vijftig jaar een aantal veranderingen waar te nemen, die erop duiden dat er een toename van sensatie is.

De eerste verandering heeft te maken met een toename van het aantal close-ups, extreme close-ups en extreme long shots. Zowel binnen de *'blue chip'* als binnen de *'presenter-led'* is er een toename van het aantal close-ups. Gemiddeld bevat een natuurfilm tegenwoordig 20% close-ups, tegen gemiddeld 15% vijftig jaar geleden. De verbeterde techniek van lenzen en camera's leent zich uitstekend voor het filmen in close-up en extreme close-up. In de hedendaagse *'blue chip'* wordt ook veel gebruik gemaakt van de extreme long shot, die soms zelfs vanuit de ruimte zijn gemaakt. In de *'presenter-led'* komen deze praktisch niet voor, waarschijnlijk omdat het te kostbaar is om beelden vanuit de ruimte te maken en het eigenlijk niks toevoegt aan de inhoud. Het draait immers om de relatie tussen mens en dier en die is moeilijk te zien vanuit de ruimte.

De tweede verandering heeft te maken met de shotlengte. In vergelijking met vijftig jaar geleden bevatten spannende gebeurtenissen in de *'blue chip'* tegenwoordig relatief meer shots. De shotlengte is dus afgenomen, wat volgens Nuijten (2007) duidt op een toename van sensatie. In de *'presenter-led'* is op dit gebied niet veel veranderd. De shotlengte was vijftig jaar geleden ook al een methode om bepaalde situaties spannender te maken.

Het derde element binnen de cinematografie heeft te maken met het fotografische aspect. Hoewel dit element niet door Nuijten (2007) is benoemd als kenmerk van sensatie, zijn er toch ontwikkelingen die even moeten worden aangestipt. Ten eerste is er binnen de *'blue chip'* meer aandacht voor de esthetiek van het beeld. Doordat er in *high definition* is gefilmd, is de hedendaagse



'blue chip' in staat om de gebeurtenissen mooier en beter aan de kijker te presenteren. Dit geldt ook voor de techniek om onder water te filmen. Bovendien kunnen de camerateams door de ontwikkeling van de duiktechniek nu op kilometers diepte komen. De beelden zijn minder schokkerig dan vroeger. Dit geldt zowel voor de beelden die vanuit de lucht, onder water als op land zijn gemaakt.

Binnen de 'presenter-led' is een tegenovergestelde ontwikkeling zichtbaar. Daar wordt juist veel meer vanuit de hand gefilmd, waardoor het beeld chaotischer op de kijker overkomt. Dit heeft als gevolg dat de situatie veel dreigender op de kijker overkomt dan wanneer het van een statief zou zijn gefilmd.

### Montage

Het derde element, de montage, speelt een rol bij de opbouw van het narratief. Het blijkt dat het narratief vaak wordt bepaald door heersende maatschappelijke ideeën.

Zo wordt in de jaren '50 veel verwezen naar de familieband en speelt de aanwezigheid van het gezin een belangrijke rol. In alle gekeken 'blue chip'-afleveringen uit de jaren '50 komt de familieband uitgebreid aan bod, zowel in de vorm van de verhouding tussen man en vrouw, ouders en hun kinderen als in de uitvoering van 'huishoudelijke taken'. Tegenwoordig is het gezin nog steeds een belangrijke narratieve formule in de 'blue chip', maar er wordt minder verwezen naar de heersende ideeën over rolpatronen binnen het gezin. Het kroost wordt vooral gebruikt om een flinke dosis schattigheid aan het verhaal toe te voegen en aangrijpende gebeurtenissen te verzachten voor de kijker. De dood van een kuikentje 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. Mensen die dieren opjagen, misbruiken en doden zoals in de jaren '50 en '60 werd gedaan is tegenwoordig absoluut ondenkbaar. Toen was het een onderdeel van de vrijheid en de zoektocht naar avontuur. De drang om de kijker te informeren was niet zo 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.

Het hedendaagse debat over klimaatverandering en het uitsterven van dieren komt in de natuurfilm van tegenwoordig alleen binnen de 'blue chip' aan bod. In de 'presenter-led' wordt hier niet over gesproken. Hoewel binnen de 'blue chip' regelmatig wordt verwezen naar de kwetsbaarheid van de natuur, worden er geen oplossingen aangedragen. Volgens verteller David Attenborough is die taak ook niet voor dit subgenre 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 voor deze boodschap (Bousé, 2003). Het grootste gedeelte van de hedendaagse ‘*blue chips*’ schetst dan ook nog steeds een onverpest beeld van de natuur. Er wordt op locaties gefilmd waar de natuur nog niet aangetast is door de mens en de dieren worden gepresenteerd alsof ze nog net zo met elkaar omgaan als honderden jaren geleden. De vraag is of ze dit doen vanuit een commercieel oogpunt of vanuit een 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? Waarschijnlijk beide. In Hoofdstuk 7 werd duidelijk dat de natuurfilmindustrie zeer competitief is geworden in de afgelopen decennia, de kijker moet dus niet te hard met de neus op de feiten worden gedrukt, want dan haken ze af. Ook wil de kijker steeds weer nieuwe dingen zien. De natuurfilmindustrie moet dus steeds vernieuwen en zowel in het moderne model als het traditionele model wordt daarbij gebruik gemaakt van technische ontwikkelingen. In het moderne model wordt bijvoorbeeld meer aandacht besteed aan interactiviteit en crossmedialiteit. Zo worden natuurfilms niet alleen op televisie uitgezonden, maar kan de kijker zich ook op internet verder verdiepen in het onderwerp of een game spelen. Binnen het traditionele model, waar de ‘*blue chip*’ en de ‘*presenter-led*’ onder vallen, moeten de makers hun best doen om de kijker te blijven boeien. Om de ‘*blue chip*’ toch nog interessant te houden voor het publiek, filmen ze op locaties waar nog nooit is gefilmd en laten ze beelden zien van gebeurtenissen die nog nooit zijn vertoond. Op die manier moet de in populariteit afnemende ‘*blue chip*’ de kijkercijfers toch hoog weten te houden in de strijd tegen de ‘*presenter-led*’. Makers van ‘*blue chips*’ realiseren zich overigens ook maar al te goed dat hun markt interactiever moet worden om de kijkers vast te houden. Zo kunnen ze een constante stroom van beelden aan de kijker aanbieden en is er meer ruimte om de kijker te informeren over natuurbehoud (Kilborn, 2006).

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.

## **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.

Onder het diëgetische geluid worden de geluiden verstaan die bij het beeld horen. Het bijbehorende kenmerk van sensatie is de aanwezigheid van dramatisch geluid. In de afgelopen vijftig jaar 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-diegetisch geluid) bij de *'blue chip*' een minder prominente rol inneemt dan vroeger. Bij de *'presenter-led'* is muziek een belangrijk middel om de spanning op te bouwen.

Een andere ontwikkeling op het gebied van non-diegetisch geluid is de manier waarop de voice-over het verhaal vertelt. Vijftig jaar geleden was het doel binnen de *'blue chip*' vooral om het publiek te vermaken en voegde de voice-over veel humor aan het verhaal toe. Tegenwoordig zorgt de voice-over 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.

In een schema ziet de toe- of afname van sensatie per kenmerk van sensatie er als volgt uit:

Kenmerk sensatie volgens Nuijten (2007)	<i>Blue chip</i>	<i>Presenter-led</i>
Sensationeel onderwerp	+	-
Dramatische beelden	+	-
Uitgesproken emoties	nvt	+
Close-up	+	+
Shotlengte	+	+/-
Zoom in en uit	+	+
Dramatische editingtechnieken	+/-	+/-
Personaliseren	+/-	+/-
Muziek & geluidseffecten	-	+/-
Dramatische geluiden	+	+

**Tabel 11.1** Overzicht toe- of afname van sensatie, waarbij '+' duidt op 'meer sensatie dan vroeger', '+/-' op 'evenveel sensatie' en '-' op 'minder sensatie dan vroeger'

Nu elk filmisch element kort besproken is, kan er met behulp van bovenstaand schema een algemene conclusie worden getrokken. Is de natuurfilm sensationeler geworden? 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 bij 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. Dieren worden daarnaast minder van hun clichékant getoond: chimpansees zijn geen onschuldige spelende aapjes, maar gemene kannibalen en dolfijnen zijn geen vrolijk spartelende zeezoogdieren, maar jagers. Ook wordt er tegenwoordig meer gebruik gemaakt van dramatische geluiden. Bij de *'presenter-led'* heeft de stijging van sensatie vooral te maken met de aanwezigheid van uitgesproken emoties en de toename van dramatische geluiden.

De vraag is of de toename van sensatie ook ten koste is gegaan van de inhoudelijke boodschap. Dit is bij de *'blue chip'* moeilijk te zeggen, omdat het samenhangt met de periode waarin de film is gemaakt. Tegenwoordig weten we al veel meer over de natuur, want onze algemene kennis is waarschijnlijk groter dan vijftig jaar geleden. Daarom lijken de feiten die Disney en zijn TRUE-LIFE ADVENTURES vertelt, soms achterhaald. Maar voor die tijd hoefde dat niet zo te zijn. Bovendien waren kwesties zoals klimaatverandering toen nog helemaal niet aan de orde, dus het kan hem niet worden verweten dat hij daar geen aandacht aan besteed. Enerzijds kan Disney een grotere educatieve waarde worden toegeschreven omdat hij aan het begin van elk 'avontuur' een wereldkaart laat zien en stap voor stap het te behandelen gebied introduceert. De kijker weet precies waar het zich afspeelt. De beelden in PLANET EARTH daarentegen zijn veel exclusiever en laten dieren en gebeurtenissen zien die nog nooit eerder zijn vertoond. Daar leert de kijker ook van.

Wel is zeker dat in vergelijking met de *'presenter-led'* de *'blue chip'* informatiever is. De *'presenter-led'* is echt gericht op actie en avontuur. Toch is hij wel iets informatiever geworden ten opzichte van vijftig jaar geleden. Toen werd er nauwelijks achtergrondinformatie over de dieren gegeven, nu gebeurt dat iets meer.

Dit betekent dat sensatie en educatie elkaar niet per se hoeven uit te sluiten; het kan ook samen gaan. En toegegeven, het lijkt ook de meest ideale mix om de kijker te bereiken. Want als we de natuur zouden willen zien zoals hij werkelijk is, zouden we twintig uur lang naar slapende leeuwen moeten kijken.

## 11.1 Discussie en aanbevelingen

Mijn onderzoek naar natuurfilms is een bijdrage aan dit nog weinig beschreven filmgenre. Door zelf een kijklijst op te stellen aan de hand van verschillende filmanalysemethoden, won dit onderzoek aan wetenschappelijke relevantie. De uitkomst dat een toename van sensatie niet meteen hoeft te betekenen dat de inhoud minder educatief is, was opmerkelijk.



Wat betreft de gebruikte theorie kan ik stellen dat ik tevreden ben over wat ik heb gevonden. Het aanbod was schaars, maar zeer bruikbaar. Wel miste ik theorieën over welke aspecten binnen (natuur)films precies duiden op educatie. Dit was vervelend, omdat dit daardoor slecht te meten was. De beslissing om de focus meer op sensatie te leggen, was een goede. Aan de hand van de lijst met kenmerken van Nuijten (2007) was dit onderzoek beter uit te voeren. Door de kenmerken onder te verdelen binnen de vier filmische elementen die Bordwell en Thompson (2001) onderscheiden en aan te vullen met technische narratieve elementen die Hansen et al. (1998) benoemen, werd het onderzoek uitgebreider en tastbaarder.

### **Vervolgonderzoek**

Het was opmerkelijk dat maatschappelijke kwesties ook in natuurfilms worden verwerkt. Jacques Cousteau kon het in de jaren '50 blijkbaar nog maken om walvissen voor het oog van de camera te doden, tegenwoordig kom je daar niet meer mee weg. Dit staat los van de sensationisering maar heeft te maken met een andere ontwikkeling binnen de maatschappij. Daarom zou het interessant kunnen zijn om een sociologisch onderzoek te doen naar het verband tussen de opkomst van dierenactivisme/milieubescherming en natuurfilms.



## Bronvermelding

### Literatuur

- Aldridge, M. & Dingwall, R. 2003. Teleology on television? Implicit models of evolution in broadcast wildlife and nature programmes. *European Journal of Communication* 18, 435-453
- Bagust, P. 2008. 'Screen natures': Special effects and edutainment in 'new' hybrid wildlife documentary. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 22(2) 213-226
- Baudrillard, J. 1994. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press
- Beattie, K. 2004. *Documentary Screens. Nonfiction film and television*. New York/Hampshire: Palgrave Macmillan
- Bordwell, D. & Thompson, K. 2001. *Film art: an introduction*. Sixth Edition. New York: McGraw-Hill
- Bousé, D. 2000. *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Bousé, D. 2003. False intimacy: close-ups and viewer involvement in wildlife films. *Visual Studies* 18(2): 123-132
- Burt, J. 2002. *Animals in Film. (Locations-serie)*. Londen: Reaktion Books Ltd.
- Chris, C. 2006. *Watching wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota
- Cottle, S. 2004. Producing nature(s): on the changing production ecology of natural history TV. *Media, Culture and Society*. 26(1): 81-101
- Debord, G. 1970. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red
- Grabe, M.E., Zhou, S. & Barnett, B. 2001. Explicating Sensationalism in Television News: Content and the Bells and Whistles of Form. *Journal of Broadcast & Electronic Media*. 45(4), 635-655
- Gunning, T. 1991. *D.W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph*. Champaign: University of Illinois Press
- Hansen, A. Cottle, S. Negrine, R. & Newbold, C. 1998. *Mass communication research methods*. New York: New York University Press
- Horak, JC. 2006. Wildlife documentaries: from classical forms to reality TV. *Film History* 18, 459-475
- Kilborn, R. A 2006. A walk on the wild side: the changing face of TV wildlife documentary. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 48  
<http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/AnimalTV/text.html>



- King, M.J. 1996. The audience in the wilderness: the Disney nature films. *Journal of Popular Film & Television* 42(2), 60-68
- Lang, A. 2000. The limited capacity model of mediated message processing. *European Journal of Communication* 50(1), 46-70
- Lanting, F. 2005. David Attenborough. *Smithsonian* 36(8), 74-75
- MacDonald, S. 2006. Up close and political. Three short ruminations on ideology in the nature film. *Film Quarterly* 59(3), 4 - 21
- Mitman, G. 1999. Reel nature. America's romance with wildlife on film. Cambridge/Londen: Harvard University Press
- Nelmes, J. 2003. An introduction to film studies. Third Edition. Londen/New York: Routledge
- Nichols, B. 1991. Representing Reality. Issues and Concepts of Documentary. Bloomington: Indiana University Press
- Nichols, B. 2001. Introduction to documentary. Bloomington: Indiana University Press
- Nicholson-Lord, D. 2006. Planet Earth. The making of an epic series. BBC Books. Londen: Woodlands Books Limited
- Nuijten, C.M. 2007. Sensatie in het Nederlandse Televisienieuws 1980 – 2004. Nijmegen: Radboud Universiteit
- Olmstead, K. 2008. Jacques Cousteau. A life under the sea. New York/Londen: Sterling
- Righart, H. Luykx, P. & Pas, N. 2004. De wereldwijde jaren zestig. Groot-Brittannië, Nederland, de Verenigde Staten. Hilversum: Uitgeverij Verloren
- Scott, K.D. 2003. Popularizing science and nature programming: the role of 'spectacle' in contemporary wildlife documentary. *Journal of Popular Film and Television* 31(1) 29-35
- Smit, B.K. & Reiser, B.J. 1997. What should a wildebeest say? Interactive nature films for high school classrooms. *ACM Multimedia 97 proceedings* (pp 193-201). New York: ACM Press
- Ven, J. van de. 2003. De opmars van het concept duurzaamheid. Een historische en theologische analyse. *Ethische Perspectieven* 13(1-2) 70-83
- Vettehen, P.H., Nuijten, K., & Beentjes, J.W.J. 2006. Research Note: Sensationalism in Dutch Current Affairs Programmes 1992 – 2001. *European Journal of Communication* 21 (2), 227-237
- Warren, P. 2006. Careers in Wildlife Film-making. UK: Wildeye
- Wilson, A. 1992. The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the Exxon Valdez. Cambridge, MA and Oxford: Blackwell



## Digitale krantenartikelen

- ANP, 5 september 2006. Krokodillenjager Irwin krijgt mogelijk staatsbegrafenis. *De Volkskrant*  
[http://www.volkskrant.nl/buitenland/article346186.ece/Krokodillenjager\\_Irwin\\_krijgt\\_mogelijk\\_staatsbegrafenis](http://www.volkskrant.nl/buitenland/article346186.ece/Krokodillenjager_Irwin_krijgt_mogelijk_staatsbegrafenis) (Laatst bezocht op 13 juli 2009)
- ANP, 12 september 2006, Roggen gedood uit wraak voor Irwin. *De Volkskrant*  
[http://www.volkskrant.nl/archief\\_gratis/article575798.ece/Roggen\\_gedood\\_uit\\_wraak\\_voor\\_Irwin](http://www.volkskrant.nl/archief_gratis/article575798.ece/Roggen_gedood_uit_wraak_voor_Irwin) (Laatst bezocht op 13 juli 2009)
- Pleij, S. 2001. De spektakelmaatschappij. De actualiteit van Guy Debord. *De Groene Amsterdammer* 45 [http://www.groene.nl/2001/0145/sp\\_spektakel.html](http://www.groene.nl/2001/0145/sp_spektakel.html) (Laatst bezocht op 28 april 2009)
- Sherwin, Adam. 10 december 2005. BBC ready to lead viewers into a vivid new world of television. *Times Online*. <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article756783.ece> (Laatst bezocht op 26 mei 2009)
- Slenske, Michael. 18 maart 2007. All creatures great, small ... and endangered. *New York Times*. [http://www.nytimes.com/2007/03/18/arts/television/18slen.html?\\_r=1&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2007/03/18/arts/television/18slen.html?_r=1&oref=slogin) (Laatst bezocht op 26 mei 2009)

## Websites

- Rough guide to the History of Wildlife Filmmaking. Wildfilmhistory [Powerpoint]  
Gedownload op 24 maart 2009 van <http://www.wildfilmhistory.org/helpers/force-download.php?>
- 281 Feature Films in Competition for 2008 Oscar. Academy of Motion Picture Arts and Sciences. <http://www.oscars.org/press/pressreleases/2008/08.12.29.html> (Laatst bezocht op 27 mei 2009)

## Afbeeldingen

- Afbeelding 1  
Fotograaf onbekend (foto genomen op 5 januari 1903) Another innocent victim: Thomas Edison's experiment electrocuting an elephant at Coney Island [Foto]  
Gedownload op 18 mei 2009 van  
<http://www.ejumpcut.org/archive/jc47.2005/technokillersMorris/4.html>
- Afbeelding 2  
Fotograaf onbekend (foto genomen tussen 1910 en 1915) Mornings work – killed [lions?] in 15 min, - P. Rainey's African Hunt [Foto].  
Gedownload op 16 april 2009 van  
[http://www.flickr.com/photos/library\\_of\\_congress/2809104638/](http://www.flickr.com/photos/library_of_congress/2809104638/)
- Afbeelding 3  
Fotograaf onbekend (foto genomen in 1927) Martin and Osa Johnson using camera whilst filming for Simba (1927). [Foto]



Gedownload op 21 april 2009 van

<http://www.wildfilmhistory.org/film/311/photo/421/Martin+and+Osa+Johnson+using+came+ra+car+whilst+filming+for+Simba.html>

- Afbeelding 4  
Fotograaf onbekend (datum opname onbekend) Steve Irwin - The Crocodile Hunter [Foto]  
Gedownload op 15 mei 2009 van <http://www.freewebs.com/memoriesbycandi/>
- Afbeelding 5  
BBC (foto genomen in 2001) Walking with Beasts: your views. The effects are second-to-none. [Foto]  
Gedownload op 15 mei 2009 van <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1657993.stm>
- Afbeelding 6  
Disney. DVD-hoes van TRUE-LIFE ADVENTURES VOL. 3: CREATURES OF THE WILD.  
Gedownload op 19 mei 2009 van <http://www.ultimatedisney.com/true-life-adventures-v3.html>
- Afbeelding 7  
Disney. Affiche van JUNGLE CAT (1960). Gedownload op 19 mei 2009 van <http://www.ultimatedisney.com/true-life-adventures-v3.html>
- Afbeelding 8  
Disney. Affiche van THE AFRICAN LION (1955). Gedownload op 19 mei 2009 van <http://www.ultimatedisney.com/true-life-adventures-v3.html>
- Afbeelding 9  
BBC Natural History Unit. (datum opname onbekend) Jacques Cousteau. [Foto] Gedownload op 25 mei 2009 van <http://www.wildfilmhistory.org/person/138/Jacques+Cousteau.html>
- Afbeelding 10  
Daily Mail (januari 2004) Controversy: Steve Irwin was criticised for holding one-month-old Bob while he fed a 13-foot crocodile [Foto] Gedownload op 13 juli 2009 van <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1055756/Crikey-Steve-Irwins-son-4-wants-TV-show.html>
- Afbeelding 11  
Fred Olivier / Discovery Channel / BBC Image (datum opname onbekend) A male Superb Bird of Paradise (seen from front) performing a courtship display to a female in Papua New Guinea, from 'Jungles' in the 'Planet Earth' series. [Foto]  
Gedownload op 26 mei 2009 van <http://www.nytimes.com/imagepages/2007/03/18/arts/18slen.2.ready.html>
- Afbeelding 12  
Steve Irwin, still uit Steve's Most Dangerous Adventures (1999) Steve kijkt gepassioneerd toe hoe de krokodillen eten [Filmbeeld]



- Afbeelding 13  
Still uit The Silent World. (1956) Duiker lift mee op rug van zeeschildpad. [Filmbeeld]  
Gedownload op 15 juni 2009 van  
<http://juntajuleil.blogspot.com/2009/02/film-review-silent-world-1956-jacques.html>
- Afbeelding 14  
BBC News (datum opname onbekend) Battle in Botswana. Night-vision cameras capture lions hunting elephants. The astonishing pictures are featured in this Sunday's Planet Earth programme which focuses on wildlife living on the planet's great plains. [Foto] Gedownload op 15 juni 2009 van  
[http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/pop\\_ups/06/sci\\_nat\\_enl\\_1163172024/html/1.stm](http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/pop_ups/06/sci_nat_enl_1163172024/html/1.stm)
- Afbeelding 15  
Walt Disney, still uit Olympic Elk (1952) Wapitiherten doen vreugdedans in sneeuw [Filmbeeld]
- Afbeelding 16  
Walt Disney, still uit Olympic Elk (1952) Marmot kijkt naar vreugdedans wapitiherten [Filmbeeld]
- Afbeelding 17  
Walt Disney, still uit Bear Country (1953) Elandjong staat wankel op zijn poten en kijkt om zich heen [Filmbeeld]
- Afbeelding 18  
Walt Disney, still uit Bear Country (1953) Twee berenwelpjes lopen voorbij, 'gezien' door de ogen van het elandjong. [Filmbeeld]
- Afbeelding 19  
Steve Irwin, still uit Steve's Most Dangerous Adventures (1999) Steve vanuit het standpunt van de cobra gezien [Filmbeeld]
- Afbeelding 20  
Steve Irwin, still uit Steve's Most Dangerous Adventures (1999) Cobra maakt aanstalten om naar de camera te happen... [Filmbeeld]
- Afbeelding 21  
Steve Irwin, still uit Steve's Most Dangerous Adventures (1999) ...en hapt [Filmbeeld]
- Afbeelding 22  
BBC, still uit Great Plains (2006) Tibetaanse vos besluipt prooi [Filmbeeld]
- Afbeelding 23  
BBC, still uit Great Plains (2006) Haas kijkt vanuit zijn hol naar de Tibetaanse vos [Filmbeeld]
- Afbeelding 24  
Walt Disney, still uit Jungle Cat (1960) Moederjaguar aast op een boa, haar welpje op de achtergrond. [Filmbeeld]





- Afbeelding 25  
Walt Disney, still uit Jungle Cat (1960) 'Stand-in'-jaguar loopt door het gras [Filmbeeld]

## Films

- Al Gore (2006) An Inconvenient Truth [Film]
- Animal Planet (2003) Animal Cops: Houston [Serie]
- BBC (1979) Life on Earth [Serie]
- BBC (1984) The Living Planet [Serie]
- BBC (2001) Blue Planet [Serie]
- BBC (2001) Walking with Beasts [Serie]
- BBC (2002) The Life of Mammals [Serie]
- BBC (2006) Planet Earth [Serie]
- Birt Acres (1895) Mr. Delaware and the Boxing Kangaroo [Film]
- Charles J. Jones (1906) Lion Hunt [Film]
- Cherry Kearton (1910) Roosevelt in Africa [Film]
- Cherry Kearton (1930) Dassan [Film]
- Congo Pictures Ltd. (1930) Ingagi [Film]
- Discovery (2008) Project Earth: Wrapping Greenland [Serie]
- Dobson, F.A. (1906) Staking and Shooting Caribou, Newfoundland [Film]
- Edison (1903) Electrocuting an Elephant [Film]
- Frank Buck (1932) Bring 'em Back Alive [Serie]
- Jacques Cousteau (1956) The Silent World [Film]
- Jacques Cousteau (1964) World Without Sun [Film]
- Jacques Cousteau (1968 - 1973) Undersea World of Jacques Cousteau [Serie]
- Jacques Cousteau (1977) The Cousteau Odyssey [Film]
- Jan Cornelis Mol (1930) Strijd in het Insectenleven [Film]
- Jungle Film Co. (1912) Paul J. Rainey's African Hunt [Film]
- Martin en Osa Johnson (1923) Trailing African Wild Animals [Film]



- Martin en Osa Johnson (1928) Simba [Film]
- Martin en Osa Johnson (1932) Congorilla [Film]
- Martin en Osa Johnson (1935) Baboona [Film]
- Mary Field, Percy Smih and Bruce Woolfe (1922 – 1933) Secrets of Nature [Serie]
- Onbekend, Rough Sea at Dover (1895) [Film]
- Onbekend, Terrier vs. Wildcat (1906) [Film]
- Paramount Classics (2006) An Inconvenient Truth [Film]
- Rainey (1912) Rainey's African Hunt [Film]
- Steve Irwin (1999 – 2004) The Crocodile Hunter [Serie]
- Steve Irwin (1999) Steve's Most Dangerous Adventures [Aflevering]
- Steve Irwin (2006) The Crocodile Hunter: Collision Course [Film]
- Walt Disney (1948 – 1960) True-Life Adventures [Serie]
- Walt Disney (1946) Seal Island [Film]
- Walt Disney (1952) Olympic Elk [Film]
- Walt Disney (1953) Bear Country [Film]
- Walt Disney (1953) Living Desert [Film]
- Walt Disney (1954) Camera's in Africa [Making-of The African Lion]
- Walt Disney (1954) The Vanishing Prairie [Film]
- Walt Disney (1955) The African Lion [Film]
- Walt Disney (1956) Secrets of Life [Film]
- Walt Disney (1957) The Yellowstone Story [Film]
- Walt Disney (1958) White Wilderness [Film]
- Walt Disney (1960) Jungle Cat [Film]



## BIJLAGE 1 Kijklijst

<i>BLUE CHIP</i>	TLA - THE AFRICAN LION	PE - GREAT PLAINS	PE – OCEAN DEEP	<i>PRESENTER-LED</i>	THE SILENT WORLD	CH - STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES (1999)
	(1955) Disney	(2006) BBC	(2006) BBC		(1956) Jacques Cousteau	Steve Irwin
<i>Mise-en-scène</i>				<i>Mise-en-scène</i>		
<i>Setting/locatie</i>				<i>Setting/locatie</i>		
<i>Waar speelt het zich af?</i>	Afrika	Azie, Afrika, Arctica, India	Kust voor Galapagos, Mexico, Bahama's, Ascension Island, Boatswainbird Island, Japan, Atlantische Oceaan, Azoren, Venezuela	<i>Waar speelt het zich af?</i>	Middellandse Zee, Indische Oceaan, Rode Zee	Australië, Grote Oceaan, Afrika (Zambia, Egypte), Indonesië
<i>Diersoorten</i>						
<i>Roofdieren (leeuw, (jacht)luipaard, tijger, etc.)</i>	Leeuw, cheetah, luipaard, wilde hond	Poolvos, witte wolf, Tibetaans vos, leeuw		<i>Roofdieren (leeuw, (jacht)luipaard, tijger, etc.)</i>		
<i>Grote zoogdieren (blauwe vinvis, olifant, neushoorn, nijlpaard, giraf, etc.)</i>	Afrikaanse olifant, nijlpaard, neushoorn, buffel, giraffe	Bizon, Afrikaanse en Aziatische olifant, neushoorn	Blauwe vinvis	<i>Grote zoogdieren (olifant, neushoorn, nijlpaard, giraf, etc.)</i>	Walvis	Nijlpaard
<i>Kleine zoogdieren (everzwijn, konijnen, hazen, etc.)</i>	Wrattenzwijn	Fluithaas, dwergvarken	Dolfijn	<i>Kleine zoogdieren (dolfijnen, huisdieren)</i>	Dolfijn, teckel	Hond Sui
<i>Primaten (apen, halfapen, mensen)</i>	Baviaan	Baviaan		<i>Primaten (apen, halfapen, mensen)</i>	Cousteau & bemanning	Steve Irwin, Terri Irwin
<i>Grazers/prooidieren (gnoe, zebra, impala, antilope, etc.)</i>	Gnoe, zebra, impala, hartenbeest, gazelle, waterbok, sabelantilope, koedoe, dikdik, garanuk, eland	Mongoolse gazelle, gnoe, kariboe, blesbok, jak, ezel		<i>Grazers/prooidieren (gnoe, zebra, impala, antilope, etc.)</i>		
<i>Vogels</i>	Lily-trotter', struisvogel, kraanvogel, grote trap, secretarisvogel, steltloper, ooievaar	Roodbekwever, sneeuwvangs, struisvogel, sneeuwvink, kleine Indische trap		<i>Vogels</i>	Meeuw	

<b>BLUE CHIP</b>	<b>TLA - THE AFRICAN LION</b>	<b>PE - GREAT PLAINS</b>	<b>PE – OCEAN DEEP</b>	<b>PRESENTER-LED</b>	<b>THE SILENT WORLD</b>	<b>CH - STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES</b>
	(1955) Disney	(2006) BBC	(2006) BBC		(1956) Jacques Cousteau	(1999) Steve Irwin
<i>Roofvogels</i>		Adelaar	Kuhls pijlstormvogel, fregatvogel	<i>Roofvogels</i>		
<i>Aasers (hyena, gier, jakhals, etc.)</i>	Hyena, gier, jakhals		Garnaal, zee-eegel, krab, pissebed	<i>Aasers (hyena, gier, jakhals, etc.)</i>		
<i>Vissen, schaaldieren en weekdieren</i>	Karper, meerval		Aasvis, roggen, loodsmannetje, makreel, plankton, kwal, zwaardvis, zaagtandaal, octopus, vampierinktvis, hozemond, koraal, zeespons, zeester, nautilus, maanvis	<i>Vissen en schaaldieren</i>	Vliegende vis, kreeft, kogelvis, zeebaars, anemoonvis, koraal, zeeschede, zuigvis	
<i>Roofvissen (haaien, etc.)</i>			Walvishaai, oceanische witpunthaai, zeilvis, geelvintonijn	<i>Roofvissen (haaien)</i>	Haai	Tijgerhaai, zandtijgerhaai
<i>Reptielen (schildpad, niet-giftige slangen, etc.)</i>			Zeeschildpad	<i>Reptielen (schildpad, niet-giftige slangen, etc.)</i>	Zeeschildpad	
<i>Roofreptielen/giftige slangen (krokodil, etc.)</i>	Krokodil			<i>Roofreptielen/giftige slangen (krokodil, etc.)</i>		Nijlkrokodil, Egyptische cobra, zaagschubadder, komodoaraan
<i>Insecten (spin, sprinkhaan, torren, etc.)</i>	Sprinkhaan		Zeespin, diepzee-kokerworm	<i>Insecten (spin, sprinkhaan, torren, etc.)</i>		
<b>Acties (sensationele onderwerpen)</b>				<b>Acties (sensationele onderwerpen)</b>		
<b>Jagen</b>	Leeuw, cheetah, luipaard	Poolvos, witte wolf, Tibetaans vos, leeuw	Walvishaai, oceanische witpunthaai, dolfijn, zeilvis, Kuhls pijlstormvogel, fregatvogel	<b>Jagen (mensdier en/of dierdier)</b>	Bemannig op walvis, bemannig op haai, bemannig op vliegende vissen, bemannig op kreeft	

<i>BLUE CHIP</i>	TLA - THE AFRICAN LION  (1955) Disney	PE - GREAT PLAINS  (2006) BBC	PE – OCEAN DEEP  (2006) BBC	<i>PRESENTER-LED</i>	THE SILENT WORLD  (1956) Jacques Cousteau	CH - STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES  (1999) Steve Irwin
<b>Doden</b>	Leeuw, cheetah, luipaard, krokodil	Nee, niet in deze afleveringen maar in andere wel	Walvishaai, dolfijn, zeilvis, Kuhls pijlstormvogel, fregatvogel	<b>Doden (mens-dier en/of dier-dier)</b>	Bemanningsdood walvis, bemanningdood haaien, bemanningdood kreeften, bemanningdood vissen	
<b>Vechten</b>	Leeuw met leeuw, leeuw met aaseters, neushoorn met neushoorn, nijlpaard met nijlpaard, impala met impala	Sneeuwvangs met sneeuwvangs, sneeuwvangs met poolvos, bizon met bizon		<b>Vechten (mens-dier en/of dier-dier)</b>		Steve met krokodil, Steve met cobra, Steve met varaan, Nijlpaard met nijlpaard
<b>Vluchten (voor jager/natuurgeweld)</b>	Leeuw voor leeuw, gnoe voor leeuw, gnoekalf voor luipaard, gnoes voor sprinkhanenplaa g en hitte, impala voor jachtluipaard, impala voor leeuw, olifant voor neushoorn in modder, wrattenzwijn voor leeuw	Mongoolse gazelle voor vuur, kariboe voor wolf, olifant voor leeuw, fluithaas voor Tibetaanse vos,	Vissen voor haaien, dolfijnen en zeilvissen	<b>Vluchten (voor mens/dier/natuurgeweld)</b>	Vissen voor duikers	Steve vlucht voor tijgerhaaien, krokodil 'Graham', nijlpaarden, slang, komodo varanen
<b>Natuurgeweld</b>	Sprinkhanenplaa g	Overstroming, onweer, steppebrand,		<b>Natuurgeweld</b>	Bemanningsdood wordt overvallen door storm	
<b>Paren en baren</b>		Sneeuwvangs		<b>Paren en baren (dier-dier)</b>	Zeeschildpad	
<b>Sterven (ook door uitdroging/verhongering)</b>	Neushoorn, gnoe, impala, karper, sprinkhaan, zebra, giraf	Mongoolse gazelle, kuikens sneeuwvangs, jonge kariboe, olifant, fluithaas	Vissen	<b>Sterven (ook door uitdroging/verhongering (mens of dier)</b>	Vissen, walvis, haaien	

<b>BLUE CHIP</b>	TLA - THE AFRICAN LION  (1955) Disney	PE - GREAT PLAINS  (2006) BBC	PE – OCEAN DEEP  (2006) BBC	<b>PRESENTER-LED</b>	THE SILENT WORLD  (1956) Jacques Cousteau	CH - STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES (1999) Steve Irwin
<b>Isolement/leed</b>	Neushoorn, meerval	Bizon (werd met uitsterven bedreigd), olifant (wanneer hij wordt achtervolgd door leeuwen)	Blauwe vinvis (met uitsterven bedreigd)	<b>Isolement/leed (mens of dier)</b>	Walvis, schildpad die eieren legt, schildpad die gebruikt wordt als stoel en vervoer- middel	Hond Sui lijdt tijdens duiksessie Steve met tijgerhaaien omdat ze zo 'bezorgd' is
<b>Ongeluk</b>				<b>Ongeluk (mens- dier)</b>		Steve wordt gebeten door slang, Steve wordt gebeten door Graham de krokodil
<b>Gezin</b>	Leeuw, olifant, wrattenzwijn, baviaan, struisvogel, giraffe	Mongoolse gazelle, adelaar, sneeuwgan- s, poolvos, olifanten, dwergvarken, bizon, baviaan, neushoorn,	Zeeschildpad, fregatvogel	<b>Gezin</b>		Steve en Terri
<b>Slapen</b>	Leeuw			<b>Slapen</b>	Beman- ning	
<b>Spelen</b>	Leeuw, olifant, giraffe, baviaan, impala	Jongen poolvos, ezel, biggetjes		<b>Spelen</b>	Dolfijn, Ulysses	
<b>Eten en drinken</b>	Roofdieren, grote zoogdieren, kleine zoogdieren, primaten, grazers, aasers, vogels, roofreptiel, insecten	Roofdieren, grote zoogdieren, kleine zoogdieren, primaten, grazers, vogels, roofvogels	Kleine zoogdieren, roofvogels, aasers, vissen, roofvissen	<b>Eten en drinken</b>	Beman- ning, haai van walvis	Krokodillen eten karkas nijlpaard
<b>Beelden (dramatische beelden)</b>				<b>Beelden (dramatische beelden)</b>		
<b>Achtervolging</b>	Ja, leeuw, luipaard en jachtluipaard	Ja, poolvos, witte wolf, leeuw en Tibetaanse vos	Ja, walvishaai, witpunthaai, zeilvis, geelvintonijn, dolfijn, fregatvogel, pijlstormvogel	<b>Achtervolging</b>	Nee	Ja, Steve gaat achter nijlpaard, varaan, krokodil, slang aan

<b>BLUE CHIP</b>	<b>TLA - THE AFRICAN LION</b>  (1955) Disney	<b>PE - GREAT PLAINS</b>  (2006) BBC	<b>PE – OCEAN DEEP</b>  (2006) BBC	<b>PRESENTER-LED</b>	<b>THE SILENT WORLD</b>  (1956) Jacques Cousteau	<b>CH - STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES</b>  (1999) Steve Irwin
<b>Moment waarop prooi wordt gegrepen</b>	Ja, leeuw, luipaard en jachtluipaard	Ja, poolvos, witte wolf, leeuw en Tibetaanse vos	Ja, walvishaai, witpunthaai, zeilvis, geelvintonijn, dolfijn, fregatvogel, pijlstormvogel	<b>Moment waarop prooi wordt gegrepen</b>	Ja, als bemaning walvis harpoe-neert en haaien het dek op sleept	Ja, varaan, slang
<b>Keel doorbijten/doden</b>	Ja, leeuw en luipaard	Nee (maar wel in andere afleveringen)	Nee, want de prooien zijn zo klein dat ze in een keer worden opgeslokt	<b>Keel doorbijten/doden</b>	Ja, als iemand de walvis doodschiet en de haaien kapot maakt	Nee
<b>Prooi opeten</b>	Ja, leeuw en jachtluipaard	Nee (maar wel in andere afleveringen)	Ja, de krabben en pissebedden eten het kadaver van een walvis op	<b>Prooi opeten</b>	Ja, ze eten de kreeft op	Nee
<b>Vechtende dieren</b>	Ja, leeuw	Ja, sneeuw-gans, poolvos en bizon	Nee	<b>Vechtende dieren/mensen</b>	Nee	Ja, Steve met Graham, Steve met komodo, Steve met slang
<b>Gewonde tegenstander</b>	Ja, leeuw	Nee	Nee	<b>Gewonde tegenstander</b>	Ja, walvis, haaien	Ja, Steve wordt gebeten door een slang
<b>Branden</b>	Nee	Ja, steppe in Mongolië	Nee	<b>Branden</b>	Nee	Nee
<b>Hevige regenval/onweer</b>	Ja, regenseizoen	Ja, onweer	Nee	<b>Hevige regenval/onweer</b>	Ja, storm	Nee
<b>Overstromingen</b>	Nee	Ja, overstroming	Nee	<b>Overstromingen</b>	Nee	Nee
<b>Droogte</b>	Ja	Ja	Nee	<b>Droogte</b>	Nee	Nee
<b>(Zand)stormen</b>	Wervelwind	Wervelwind, stof-tornado	Nee	<b>(Zand)stormen</b>	Nee	Nee
<b>Plaag</b>	Sprinkhanen-plaag	Nee	Nee	<b>Plaag</b>	Nee	Nee
<b>Paren</b>	Nee	Nee	Nee	<b>Paren/baren</b>	Ja, eier-leggende zee-schildpad	Nee
<b>Uitgemergelde dieren</b>	Nee	Nee	Nee	<b>Uitgemergelde mensen of dieren</b>	Nee	Nee

<b>BLUE CHIP</b>	<b>TLA - THE AFRICAN LION</b>	<b>PE - GREAT PLAINS</b>	<b>PE – OCEAN DEEP</b>	<b>PRESENTER-LED</b>	<b>THE SILENT WORLD</b>	<b>CH - STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES</b>
	(1955) Disney	(2006) BBC	(2006) BBC		(1956) Jacques Cousteau	(1999) Steve Irwin
<b>Uitgedroogde dieren</b>	Ja, meervallen in opgedroogde rivier	Nee	Nee	<b>Uitgedroogde mensen of dieren</b>	Ja, levende vissen op het droge	Nee
<b>Eenzame dieren</b>	Ja, neushoorn en meerval	Ja, sneeuwganskuiken, kariboejong en olifant die opgejaagd wordt	Nee	<b>Eenzame mensen of dieren</b>	Nee	Nee
				<b>Uitgesproken emoties</b>	Nauwelijks	Ja
<b>Cinematografie</b>				<b>Cinematografie</b>		
<b>Afstand gefilmde object</b>	580 shots	469 shots	410 shots	<b>Afstand gefilmde object</b>	868 shots	470 shots
<b>Extreme close-up</b>	0	3	3	<b>Extreme close-up</b>	1	3
<b>Close-up</b>	96 (16,5%)	104 (22,1%)	69 (16,8%)	<b>Close-up</b>	126 (14,5%)	111 (23,6%)
<b>Medium close-up</b>	132	72	58	<b>Medium close-up</b>	171	108
<b>Medium shot</b>	303	174	218	<b>Medium shot</b>	435	220
<b>Long shot</b>	35	75	48	<b>Long shot</b>	74	18
<b>Medium long shot</b>	14	14	6	<b>Medium long shot</b>	60	10
<b>Extreme long shot</b>	0	27	8	<b>Extreme long shot</b>	1	0
<b>Beweging</b>				<b>Beweging</b>		
<b>Panning</b>	Ja	Ja	Ja	<b>Panning</b>	Ja	Ja
<b>Tilt</b>	Ja	Ja	Ja	<b>Tilt</b>	Ja	Ja
<b>Point-of-view</b>	Ja	Ja	Ja	<b>Point-of-view</b>	Ja	Ja
<b>Tracking/dolly</b>	Nee	Ja	Nee	<b>Tracking/dolly</b>	Ja	
<b>Zoom in</b>	Nee	Nee	Nee	<b>Zoom in</b>	Ja	Ja
<b>Zoom out</b>	Nee	Ja	Ja	<b>Zoom out</b>	Ja	Ja
<b>Shotlengte</b>				<b>Shotlengte</b>		
<b>Montage</b>				<b>Montage</b>		
<b>Cutting (narratieve aspect, hoe wordt het verhaal opgebouwd? Personificatie?)</b>				<b>Cutting (narratieve aspect, hoe wordt het verhaal opgebouwd? Personificatie?)</b>		
<b>Shot/reverse-shot cut</b>	Ja	Ja	Ja	<b>Shot/reverse-shot cut</b>	Ja	Ja
<b>Point-of-view</b>	Ja	Ja	Ja	<b>Point-of-view</b>	Ja	Ja



<b>BLUE CHIP</b>	TLA - THE AFRICAN LION  (1955) Disney	PE - GREAT PLAINS  (2006) BBC	PE – OCEAN DEEP  (2006) BBC	<b>PRESENTER-LED</b>	THE SILENT WORLD  (1956) Jacques Cousteau	CH - STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES (1999) Steve Irwin
<i>Flashback/-forward</i>	Ja	Ja	Ja	<i>Flashback/-forward</i>	Ja, flashback en flash-forward	Ja, wanneer hij wordt gebeten door Graham de krokodil krijgen we het nog een keer in slowmotion te zien
<b>Dramatische editingtechnieken</b>				<b>Dramatische editing-technieken</b>		
<i>fade in/-out</i>	Nee	Nee	Ja	<i>fade in/-out</i>	Ja	Nee
<i>dissolve</i>	Ja	Ja	Nee	<i>dissolve</i>	Ja	Ja
<b>Geluid</b>				<b>Geluid</b>		
<b>Muziek &amp; Geluidseffecten</b>				<b>Muziek &amp; Geluidseffecten</b>		
<i>Welk type muziek?</i>	Klassiek	Klassiek	Klassiek	<i>Welk type muziek?</i>	Klassieke muziek. Meestal bombastisch (violen, trommels, trompetten)	Minder klassiek, spannende situaties altijd zelfde melodie en ritme
<b>Voice-over</b>				<b>Voice-over</b>		
<b>Intonatie (indringend)</b>	Droog/humoristisch	Fluisteren op gevaarlijke momenten, imposant op indrukwekkende momenten (uitgestrekte vlaktes), sneller op spannende momenten	Fluisteren op gevaarlijke momenten, imposant op indrukwekkende momenten (uitgestrekte vlaktes), sneller op spannende momenten	<b>Intonatie (indringend)</b>	Frans accent	Australische accent, veel nadruk op bepaalde woorden om spanning op te wekken of indruk te maken. Hij gebruikt ook vaak 'whoehh!' om het gevaar te benadrukken
<b>Gebruik bepaalde woorden om:</b>				<b>Gebruik bepaalde woorden om:</b>		
<b>Beeld te versterken (imponeren)</b>	Nauwelijks	Ja (enormous, etc), het publiek krijgt het idee bevoorrecht te zijn deze beelden te mogen zien	Ja (enormous, etc), het publiek krijgt het idee bevoorrecht te zijn deze beelden te mogen zien	<b>Beeld te versterken (imponeren)</b>	But no instrument can replace... MAN!	Accent op imposante woorden (big, greatest, in the world)

<b>BLUE CHIP</b>	<b>TLA - THE AFRICAN LION</b>	<b>PE - GREAT PLAINS</b>	<b>PE – OCEAN DEEP</b>	<b>PRESENTER-LED</b>	<b>THE SILENT WORLD</b>	<b>CH - STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES</b>
	(1955) Disney	(2006) BBC	(2006) BBC		(1956) Jacques Cousteau	(1999) Steve Irwin
<b>Beeld af te zwakken (understatements)</b>	Understatement s	Ja, de jacht wordt minder erg gemaakt omdat de prooi bestemd is voor de jongen van de poolvos	Nee, juist niet door boodschap over bedreigde blauwe vinvis	<b>Beeld af te zwakken</b>	Nee	Understatements ('sometimes it can be a bit dangerous')
<b>Humoristische draai te geven</b>	Ja (Fellow/'bright little fellow')	Ja, bij gazelle, Tibetaanse vos, kleine Indische trap, Baviaan	Ja, bijvoorbeeld wanneer de nautilus ergens tegenaan zwemt	<b>Humoristische draai te geven</b>	Nee	Crickey
<b>Personificatie (naam geven)</b>	Nee	Nee	Vampyrotheutis, the vampire squid from hell	<b>Personificatie (naam geven)</b>	Ulysses	Graham
<b>Dieren menselijke eigenschappen geven</b>	Ja	Ja	Ja (kwetsbare zwaardvis)	<b>Dieren menselijke eigenschappen geven</b>	Ja, vakantievierende dolfijnen, Ulysses als vriend	Ja
<b>Natuurlijk geluid (dramatische geluiden)</b>				<b>Dramatische geluiden</b>		
<b>Jagen: hijgen/grommen/schreeuwen</b>	Ja, leeuw na mislukte jacht op gnoe	Ja, leeuwen 's nachts	Ja, dolfijnen klikken	<b>Jagen: hijgen/grommen/schreeuwen</b>	Ja, schot van het geweer	Nee
<b>Doden: smakken/krijzen</b>	Geen gekrijs van prooi of gesmak tijdens het eten	Niet in deze aflevering, maar in andere wel	Niet in deze aflevering, maar in andere wel	<b>Doden: smakken/krijzen</b>	Nee, walvis en haaien maken geen geluid	Nee
<b>Vechten: grommen/sissen/gekletter van gewei</b>	Ja, gegrom tijdens gevecht met indringer, tijdens eten	Ja, sneeuwganzen kwaken	Nee, niet in deze aflevering maar in andere wel	<b>Vechten: grommen/sissen/gekletter van gewei</b>	Nee	Ja, slang sist, nijlpaard gromt
<b>Vluchten: hoefgetrappel/gemekker/gejank</b>	Ja, gnoes als ze vluchten voor luipaard	Ja, kariboetje dat wordt gepakt door een wolf	Nee, niet in deze aflevering maar in andere wel	<b>Vluchten: hoefgetrappel/gemekker/gejank</b>	Nee	Voetstappen Steve
<b>Paren/baren: hijgen</b>	Nee	Nee	Nee	<b>Paren/baren: hijgen</b>	Nee	Nee
<b>Natuurgeweld: onweer/knetteren/ruizen</b>	Ja, ruizen van sprinkhanenplaag	Ja, onweer, brand, storm	Nee	<b>Natuurgeweld: onweer/knetteren/ruizen</b>	Ja, regen en klotzen van water	Nee

<i>BLUE CHIP</i>	TLA - THE AFRICAN LION  (1955) Disney	PE - GREAT PLAINS  (2006) BBC	PE – OCEAN DEEP  (2006) BBC	<i>PRESENTER-LED</i>	THE SILENT WORLD  (1956) Jacques Cousteau	CH - STEVE'S MOST DANGEROUS ADVENTURES (1999) Steve Irwin
<b><i>Sterven: krijzen/zuchten/ schreeuwen</i></b>	Nee	Ja, sneeuwgans- kuiken in de bek van de poolvos piept	Nee	<b><i>Sterven: krijzen/zuchten/ schreeuwen</i></b>	Nee	Nee
<b><i>Isolement: piepen/janken</i></b>	Ja, gegrom van neushoorn als hij vastzit in de modder	Ja, olifant tettert als hij in het donker wordt opgejaagd door leeuwen	Nee	<b><i>Isolement: piepen/janken</i></b>	Nee	Ja, hond Sui piept
<b><i>Ongeluk: krijzen/piepen/ gillen</i></b>	Nee	Nee	Nee	<b><i>Ongeluk: krijzen/piepen/ gillen</i></b>	Nee	Ja



## BIJLAGE 2 Actieschema's per diersoort

### TRUE-LIFE ADVENTURES: THE AFRICAN LION (1955)

	Jagen	Doden	Vechten	Vluchten	Lopen/ zwem- men/ vliegen	Paren baren	Sterven	Isolament /lijden	Gezin	Slapen	Spelen	Eten drinken
Roofdieren	X	X	X	X	X				X	X	X	X
Grote zoogdieren				X	X		X	X	X		X	X
Kleine zoogdieren				X	X				X			X
Primaten			X		X				X		X	X
Grazers			X	X	X		X		X		X	X
Aasers			X		X							X
Vogels					X				X			X
Roofvogels												
Vissen					X		X	X				
Roofvissen												
Reptielen												
Roofreptiel		X			X							X
Insecten					X		X					X







## PLANET EARTH: OCEAN DEEP (2006)

	Jagen	Doden	Vechten	Vluchten	Lopen/ zwem- men/ vliegen	Paren baren	Sterven	Isolement /lijden	Spelen	Gezin	Slapen	Eten drinken
Roofdieren												
Grote zoogdieren					X			X				
Kleine zoogdieren	X	X			X							X
Primaten												
Grazers												
Aaseters					X							X
Vogels												
Roofvogels	X	X			X	X				X		
Vissen				X	X		X					X
Roofvissen	X	X			X							X
Reptielen					X	X				X		
Roofreptiel												
Insecten					X							X





## **BIJLAGE 3 Shotlisten**

Zie extra PDF-bestand.

