

kritische kijker, was het feit dat de meeste audiovisuele codes en parameters in handen lagen van de redactieploeg van de serie: de montage en de keuze van de onderwerpen uiteraard, maar ook de keuze van cadrage, het gebruik van het statief, geluid en muziek, enzovoort. Zo is er een bepaalde sequentie met een parallelle montage van drie families. Toevallig wordt er door alle gezinsleden van deze families gepraat over het huishouden, hetgeen allicht een keuze is van de redactie. Bovendien is de kadring op zo'n manier gebruikt dat er een duidelijk contrast ontstaat tussen de verschillende families. Bij de ene wordt het frame extreem stabiel en netjes gehouden, waardoor het nette huis van de ouderling wordt gereflecteerd. Een ander kader werd gebruikt om een jongen van 16 in beeld te brengen die stereotiep genoeg in een slordige kamer woont. Hier was het kader schokkerig en met de hand geschoten. Bovendien was de montagesnelheid verhoogd en geaccentueerd door een up-tempo dansnummer, in scherp contrast met de ontbrekende geluidsband in het huis van de oude man. Deze codes werden duidelijk gekozen door de redacteurs van de serie om het programma te dramatiseren en de contrasten tussen de verschillende karakters te benadrukken. Het resultaat van deze ingrepen was een simplistische en bijzonder stereotiepe afbeelding van deze mensen, terwijl de kijkers verkeerdelijk kunnen veronderstellen dat de personen op het scherm zelf de complete controle hadden over de manier waarop ze werden voorgesteld.

In dergelijke programma's pretendeert men op een waarachtige manier mensen in beeld te brengen door het argument van de 'onzichtbare buikspreek' aan te wenden. De relatie tussen het medium en diegene die het gebruikt, wordt ofwel volstrekt genegeerd ofwel als waarde vrij voorgesteld (Trinh 1990). Hierdoor pretendeert men 'de mensen zelf' het woord te geven.

### PRETENTIE NUMMER 3

'There is dispersed authorship: the hope that ethnographic discourse can somehow be made "heteroglossial", so that Emawayish can speak within it alongside the anthropologist in some direct, equal, and independent way; a There presence in a Here text.' (Geertz 1989: 104)

De derde pretentie gaat over de relatie tussen auteur en het medium. Een documentaire film is, meer dan iets anders, een zaak van selectie en verstoring. Een filmploeg bestaat soms uit vijf mensen, die een locatie komen binnengestommeld om standers, spots, camera's en microfoons op te stellen. De werkelijkheid 'zoals ze is' wordt hierdoor, op zijn minst, verstoord. Wanneer een camera een kamer binnenkomt, worden bepaalde manieren van handelen gestimuleerd: men kan een soort verhevigde vorm van alledaags gedrag vaststellen. Meer zelfs, het lijkt alsof de camera zelf een situatie creëert waarin niet alleen de persoon voor de camera, maar ook zij die hem bedienen, zich bijna op een voorgeprogrammeerde manier gaan gedragen.

Als gevolg van de selectieve natuur van het documentaire-maken, en dus van de tijd-plaats lineariteit van de film, worden narratieve instrumenten bedacht om de kijker te verzekeren van de representatieve kwaliteiten van de film. Meer nog, het gebruik van tekstuele discoursen in het audiovisuele systeem dragen bij tot dit, vaak simplificerende, verhaal: voice-overs, interviews en andere tekstuele middelen vervormen het beeld tot een gedramatiseerde versie van de ervaren realiteit.

Raoul Ruiz gebruikt in dit verband het concept 'central conflict theory' om dit idee te benadrukken. Hij definieert deze term als een overkoepelend verhaal en een dramatische leidraad die wordt aangedreven door conflict. (Ruiz 1995: 14).

'... the criteria according to which most of the characters in today's movies behave are drawn from one particular culture (that of the USA). In this culture, it is not only indispensable to make decisions but also to act on them, immediately (not so in China or Iraq). The immediate consequence of most decisions in this culture is some kind of conflict (untrue in other cultures). Different ways of thinking deny the direct causal connection between a decision and the conflict which may result from it; they also deny that physical or verbal collision is the only possible form of conflict. Unfortunately, these other societies, which secretly maintain their traditional beliefs in these matters, have outwardly adopted Hollywood's rhetorical behavior.' (Ruiz 1995: 21)

Volgens Ruiz is deze theorie veranderd in een 'roofdier' theorie, een systeem van ideeën dat andere ideeën die zijn ontwikkeling in de weg staan, verslindt en onderwerpt. En toch is er geen directe gelijkenis tussen conflictueuze verhalen en het alledaagse leven. Mensen vechten en beconcurreren mekaar, maar competitie alleen kan onmogelijk het geheel van deze gebeurtenissen verklaren. Bovendien stelt hij dat deze theorie tot een normatief systeem leidt. En de producten die zich naar deze norm plooiën hebben niet enkel de wereld veroverd, maar hebben ook op hun beurt hun regels opgelegd aan het overgrote deel van de centra voor audiovisuele productie op de planeet, in een poging om dezelfde representatieloga te beheersen en dezelfde narratieve logica te gebruiken. (Ibid. 21).

Zoals Geertz aantoonde met betrekking tot de constructie van tekstueel auteurschap en discours, worden deze essentiële elementen van film verdoezeld of vergoelijkt. Wanneer, waarom en op welke manier de selectie en inmenging heeft plaatsgevonden wordt gecamoufleerd door een Oud-Griekse kijk op drama, die de parameters creëert voor de productie van dit drama als een representatie van een 'authentiek' stukje realiteit. Met de handcamera, en een vaak wazige focus, en dus een opzettelijk 'onesthetische' stijl, worden de geïnterviewden zo goed en zo kwaad mogelijk op de voet gevolgd, soms met schokkerige beelden en minder verstaanbare gesprekken tot gevolg.

'The documentary can easily thus become a "style": it no longer constitutes a mode of production or an attitude toward life, but proves to be only an element of aesthetics (or anti-aesthetics), which at best, and without acknowledging it, it tends to be in any case when, within its own factual limits, it reduces itself to a mere category, or a set of persuasive techniques. Many of these techniques have become so "natural" to the language of broadcast television that they go "unnoticed".' (Trinh 1990: 88)

Door ervaringen te onderwerpen aan de structuur van een klassiek drama, maakt men zich bovendien schuldig aan een zekere toeëigening en een ideologisch geladen gebruik van beelden. Deze dramatische conventies zijn hoofdzakelijk gebaseerd op geloofssystemen van dominante culturele groepen in onze samenleving. De vorm (het soort narratief, het scenario, de lengte van de beelden, de gebruikte frames, de gezichtspunten,...) is op die manier in en vanuit zichzelf drager van een hoog gesofisticeerde ideologische betekenis.