

De dubbele betekenis van de waarheid

Een onderzoek naar ironie
in de documentaire

Bachelor Eindwerkstuk

Naam	Lara Reinink
Studentnummer	3841669
Blok/studiejaar	Blok 3/2013-2014
Studie	Theater-, film- en televisiewetenschap Universiteit Utrecht
Begeleider	Vincent Crone
Datum	16 april 2014



Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

INLEIDING	3
INTRODUCTIE	3
PROBLEEMSTELLING	4
STAPPENPLAN EN METHODE	4
THEORETISCH KADER	6
<i>ANALYSE BOWLING FOR COLUMBINE</i>	9
INTRODUCTIE	9
NARRATIEVE STRUCTUUR	9
IRONISCHE EN HUMORISTISCHE SEQUENTIES	10
IRONIE EN DE WAARHEIDSCLAIM	12
CONCLUSIE	14
BIBLIOGRAFIE	16
BIJLAGEN	17
BIJLAGE 1	17
BIJLAGE 2	18
BIJLAGE 3	21

Inleiding

Introductie

Waar televisiefictie draait om het vertellen van een ‘verzonnen’ verhaal, claimt de documentaire de wereld te representeren zoals zij is of was.¹ Bill Nichols legt in zijn boek *Introduction to Documentary* uit dat documentaires niet de realiteit reproduceren, maar dat ze de wereld waarin wij leven representeren.²

“We define documentary as a form of cinema that speaks to us about actual situations and events. It involves real people (social actors) who present themselves to us in stories that convey a plausible proposal about or perspective in the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a proposal or perspective on the historical world directly, adhering to known facts, rather than creating a fictional allegory.”³

In bovenstaand citaat geeft Nichols een uitgebreide definitie van de documentaire waarin naar voren komt dat documentaires een ‘eigen stem’ hebben, een stem die de wereld representeert en daarmee staat voor een bepaalde point of view.⁴ Die ‘stem van de documentaire’ is de specifieke manier waarop een argument of perspectief wordt uitgedragen, een perspectief dat door de documentairemaker is gekozen.⁵ Uit het citaat is tevens af te lezen dat in een documentaire de waarheidsclaim altijd expliciet dan wel impliciet verborgen zit, want documentaires gaan over “echte situaties en gebeurtenissen met ‘echte’ mensen”.⁶ Maar wat gebeurt er dan met de waarheidsclaim wanneer retorische stijlmiddelen, zoals ironie, worden ingezet om de visie van de documentairemaker kracht bij te zetten en het doel van de documentaire het overtuigen van de kijker is? Een goed voorbeeld van een documentairemaker die er om bekend staat veel gebruik te maken van retorische stijlmiddelen, en dan met name ironie, om zo de kijker te overtuigen van zijn standpunt is documentairemaker Michael Moore. *BOWLING FOR COLUMBINE*,⁷ de documentaire waarmee Moore doorbrak bij het grote publiek, is één van de documentaires van Michael Moore waarin ironie duidelijk een middel is om de kijker te overtuigen van zijn standpunt.

¹ Jonathan Bignell, *Media Semiotics: An Introduction*. 2^e ed. (Manchester: Manchester University Press, 2002), 137.

² Bill Nichols, *Introduction to Documentary*. 2^e ed. (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 20.

³ Nichols, *Introduction to Documentary*, 142.

⁴ Nichols, *Introduction to Documentary*, 13.

⁵ Ibidem.

⁶ Nichols, *Introduction to Documentary*, 142.

⁷ *Bowling for Columbine*, DVD, geregisseerd door Michael Moore (VS: Alliance Atlantic Communications, 2002).

Door middel van humor en ironie, maar tegelijkertijd ook door serieuze interviews, wil Moore de kijker er toe aanzetten zich tegen het wapenbezit in de Verenigde Staten te keren.

Deze ironische representaties, zo legt Nichols uit, hebben een bepaalde onoprechtheid; er wordt iets anders bedoeld dan dat er daadwerkelijk wordt gezegd en dat wat er letterlijk wordt gezegd is daarmee niet oprecht.⁸ Hierdoor is er dus sprake van meerdere betekenissen binnen één tekst; de tekst is polysemisch.

Probleemstelling

Kunnen we als gevolg van die onoprechtheid en polysemie in de tekst dan nog wel spreken van een waarheidsclaim? En kunnen we het dan nog wel een documentaire noemen? De onderzoeksvraag luidt daarom: **Op welke manier functioneert de waarheidsclaim in een documentaire waarin ironie als stijlmiddel wordt gebruikt?**

Stappenplan en methode

Door middel van een tekstuele analyse, aan de hand *Television Culture* van John Fiske, van de documentaire *BOWLING FOR COLUMBINE* van Michael Moore heb ik onderzocht welke gevolgen ironie heeft voor het functioneren van de waarheidsclaim. Ten eerste heb ik mij gericht op de gehele narratieve structuur van de documentaire om daarna de functie van de ironische scènes in die narratieve structuur vast te kunnen stellen. Narrativiteit betekent vrij vertaald dat je de werkelijkheid kunt begrijpen door de verhalen die je erover kunt vertellen.⁹ Bij televisiedrama of een fictiefilm spreekt dat voor zich, maar ook non-fictie-genres vertellen een verhaal; de documentaire legt haar eigen thema's een narratieve structuur op.¹⁰ Het onderwerp of thema wordt dus pas werkelijkheid wanneer er een verhaal over wordt verteld. Voor het blootleggen van de narratieve structuur van *BOWLING FOR COLUMBINE* heb ik de symmetrische opbouw die Sander Vanhellemont herkent in zijn masterthesis *Politieke bioscoopdocumentaires in de Verenigde Staten sinds de jaren negentig* als startpunt gebruikt.¹¹ Hij herkent een zorgvuldige symmetrische afwisseling tussen de humoristische en ironische sequenties, de uiteenzetting aan de hand van interviews en feitenmateriaal en 'emotionele hoogtepunten'.¹²

⁸ Bill Nichols, *Representing Reality*. (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 73.

⁹ Joke Hermes en M. Reesink, *Inleiding Televisiestudies*. (Amsterdam: Boom, 2003), 92.

¹⁰ Fiske, 130.

¹¹ Sander Vanhellemont. *Politieke bioscoopdocumentaires in de Verenigde Staten sinds de jaren negentig* (MA thesis, Katholieke Universiteit Leuven, 2006), par. 1.3.

¹² Vanhellemont, par 1.3.

Aan de hand van het begrip ‘cue’, zoals Bordwell en Thompson dat gebruiken in hun boek *Film Art*, heb ik vervolgens onderzocht op welke manier de ironische scènes functioneren binnen het narratief. Een film ‘cue-t’ de kijker om te zorgen dat de kijker op een bepaalde manier naar de film kijkt.¹³ Een cue is dus een aanwijzing voor de kijker, zodat hij of zij de bedoeling van, in dit geval, de documentaire begrijpt. Deze cues zijn dan weer georganiseerd in een systeem, de narratieve structuur. Ik heb gekeken naar cues in *BOWLING FOR COLUMBINE* die ervoor zorgen dat de kijker de ironie in de televisietekst begrijpt.

Ik heb vier scènes geselecteerd die in het schema van Vanhellemont vallen onder ofwel de luchtige humoristische inleidingen ofwel onder de emotionele hoogtepunten en daarmee opvallen binnen de gehele narratieve structuur. Ze vallen op, omdat ze op talig niveau een heel andere toon hebben en ten tweede omdat ze binnen de narratieve structuur een andere functie hebben dan de meer serieuze sequenties. De eerste scène is een dialoog tussen Moore zelf en een bankmedewerker en is exemplarisch voor het gebruik van ironie om zijn standpunt duidelijk te maken. Ironie is niet zeggen wat iets betekent of het tegenovergestelde zeggen van wat er eigenlijk wordt bedoeld.¹⁴ Moore heeft hier opzettelijk een andere bedoeling dan dat hij laat merken aan de personen binnen de diëgese waardoor de scène ironisch is te noemen. De tweede scène die ik heb geselecteerd is een montage van beelden uit Moores eigen jeugd waarin Moore als voice-over onder de beelden op een ironische manier commentaar toevoegt. Tevens maakt Moore in zijn documentaire meerdere keren gebruik van een animatiesequentie. De langste sequentie is een ruim drie minuten durende animatie over de geschiedenis van de Verenigde Staten, waarbij de hoeveelheid wapens wordt toegeschreven aan de geschiedenis van de relatie tussen blanken en zwarten in de Verenigde Staten.¹⁵ Deze scène heb ik geselecteerd, omdat het op een andere manier dezelfde functie heeft als de ironische dialogen hiervoor beschreven, doordat het de kijker ander soort cues geeft. Tevens is het interessant dat het een animatie is; Nichols stelt dat animatie ook een reflexieve werking kan hebben op de kijkers, het zet de kijker aan om vragen te stellen bij de aanname dat documentaire altijd historisch authentieke beelden moet gebruiken.¹⁶ Het zet de kijker zelf aan het denken over de waarheidsclaim van documentaires en kunnen zichzelf daarmee dus vragen stellen over werkelijkheid. Ten slotte, heb ik een scène geselecteerd waar conflicterende muziek onder archiefbeelden is geplaatst.

¹³ David Bordwell. en K. Thompson, *Film Art: An Introduction*. 9^e ed. (New York: McGraw-Hill, 2010), 57.

¹⁴ Nichols, *Introduction to Documentary*, 85.

¹⁵ *Bowling for Columbine*. [52:38- 55:53]

¹⁶ Nichols, *Introduction to Documentary*, 33.

Carl Plantinga legt in zijn boek *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* uit dat muziek op verschillende manieren kan functioneren binnen de non-fictie film. Muziek kan dus ook een ironische functie hebben, waarbij de muziek onder conflicterende beelden geplaatst wordt.¹⁷ Specifiek deze scène heb ik geselecteerd, omdat het in tegenstelling tot de vorige scènes de kijker niet meer met humor of ironie probeert te overtuigen, maar cynisme de kijker provoceert, aan het denken zet en daarmee dus een stap verder gaat. De eerste drie scènes vallen onder de luchtige humoristische inleidingen en de laatste is één van de emotionele hoogtepunten. Deze vier scènes hebben de overeenkomst dat ze door het anders aanspreken van de kijker, dus door het geven van andere cues aan de kijker, opvallen binnen de narratieve structuur. Na analyse van deze scènes heb ik vervolgens aan de hand van mijn theoretisch kader en mijn eigen inzichten gekeken op welke manier de waarheidsclaim dan nog functioneert om zo tot een antwoord op mijn vraag te komen.

Theoretisch Kader

De inzichten van Bill Nichols, John Fiske, Stuart Hall en Michel Foucault vormen de belangrijkste leidraad voor mijn onderzoek. Bill Nichols, in de introductie al kort uitgewerkt, stelt dat documentaires niet de realiteit reproduceren, maar dat ze de wereld waarin wij leven representeren.¹⁸ Een documentaire maakt een argument aan de hand van sociale actoren door het relateren van beelden en geluiden die een directe relatie hebben met de wereld waarin wij leven.¹⁹ Er zit dus een bepaald soort waarheidsclaim in documentaires; een realiteit die wordt gerepresenteerd en geconstrueerd door beelden en geluiden. In mijn onderzoek ga ik van deze notie van Nichols over de waarheidsclaim uit en beschouw documentaires dus als een representatie van de werkelijkheid.

John Fiske behandelt in zijn boek *Television Culture* de televisietekst als zijnde een spanningsveld tussen openheid en geslotenheid. Een televisietekst is gesloten wanneer de betekenis vast ligt en open wanneer de kijkers de mogelijkheid hebben om te onderhandelen met verschillende betekenissen die besloten liggen in de tekst.²⁰ *BOWLING FOR COLUMBINE* is een open tekst, omdat het verschillende kijkers de mogelijkheid geeft om met de tekst in onderhandeling te gaan en het de kijker in staat stelt vragen te stellen over de werkelijke bedoeling van de documentairemaker.

¹⁷ Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 167.

¹⁸ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 20.

¹⁹ Nichols, *Representing Reality*, 5.

²⁰ Fiske, 84.

Aan de andere kant zou je ook kunnen stellen dat het juist een vrij gesloten tekst is, omdat de ironie zo overduidelijk aanwezig is dat het maar op één manier te begrijpen is. Maar dat is een discussiepunt. Fiske noemt in zijn hoofdstuk ‘activated texts’ het retorische stijlmiddel ‘ironie’ als hulpmiddel om de televisietekst juist te openen voor meerdere al dan niet conflicterende betekenissen en dus voor meerdere lezingen. Fiske ziet dat televisie populair is wanneer de televisietekst dubbelzinnig en flexibel is.²¹ Eén van de drie overkoepelende begrippen in het boek van Fiske is dan ook polysemie. Hier bedoelt hij mee dat tekens (de kleinste onderdelen van talige systemen) geen inherente betekenis hebben, maar dat zij ook van betekenis kunnen veranderen of meerdere betekenissen in zich kunnen hebben.²² Hiermee wil hij dus zeggen dat de tekens die verborgen zitten in televisieteksten niet eenduidig zijn en niet één en dezelfde betekenis hebben.

Stuart Hall legt in zijn encoding/decoding model uit dat de kijkers de ‘agency’ hebben om de polysemische televisietekst op meerdere manieren te lezen. Kijkers kunnen met de tekst meegaan, er mee onderhandelen of hem weerstaan.²³ Hall herkent betekenisgeving dus aan de kant van de productie en aan de kant van de ontvanger. Hall stelt dat een boodschap van een televisietekst pas effecten kan genereren of gebruikt kan worden wanneer het een betekenisvol discours wordt, ofwel pas als het gedecodeerd wordt door de ontvanger.²⁴ Dit proces van betekenisgeven aan een televisietekst wordt aan beide kanten beïnvloed door ideologie. De drie manieren waarop kijkers de tekst kunnen lezen heeft te maken met de werking van dominante ideologieën. Wanneer kijkers qua sociale situatie (met name klasse) passen binnen de dominante ideologie zullen zij de ‘preferred reading’ gebruiken, maar passen zij daar niet binnen dan zullen zij oppositioneel lezen. Echter, de meeste kijkers zullen volgens Hall met de tekst in onderhandeling gaan, omdat ze niet binnen voorgaande mogelijkheden passen.²⁵ Hall legt uit dat ideologie discursief of wel op het niveau van discoursen werkt. Hij bedoelt hiermee dat ideologie altijd te maken heeft met de manier waarop we betekenis geven aan de wereld.²⁶

Ironie is dus een hulpmiddel om de televisietekst te openen voor meerdere betekenissen en biedt daarom dus ook de mogelijkheid om in te gaan tegen de dominante ideologie die in de tekst is gestructureerd.²⁷

²¹ Ibidem.

²² Hermes, 38.

²³ Stuart Hall, “Encoding/Decoding.” *Culture, Media, Language*. Red. Stuart Hall. New York: Routledge, 1980, 137.

²⁴ Hall, 130.

²⁵ Fiske, 64.

²⁶ Hermes, 54.

²⁷ Fiske, 85.

Ofwel, ironie kan ook werken als een tekstueel hulpmiddel voor de kijker om met de tekst in onderhandeling te gaan. Zoals hierboven al benoemd werkt ideologie op het niveau van discoursen, daarnaast vormt ideologie de kern van het proces dat er voor zorgt dat machthebbers hun dominante plek behouden.²⁸ Discours is dus een belangrijk begrip bij het onderzoek doen naar betekenisgeving in een televisietekst. Foucault definieert discours als “een systeem van communicatieve praktijken die gerelateerd zijn aan bredere sociale en culturele praktijken”, ofwel alles wat er over een bepaald onderwerp is geschreven en gezegd.²⁹ In *BOWLING FOR COLUMBINE* zijn twee conflicterende discoursen zichtbaar. Aan de ene kant het linkse discours dat tegen het wapenbezit is en het wapengeweld in de Verenigde Staten zal problematiseren en aan de andere kant het rechtse discours vóór het wapenbezit dat het wapengeweld waarschijnlijk zal relativeren. Foucault zijn concept van discours suggereert dat onze vormen van communicatie de realiteit nooit kunnen vangen, maar dat het altijd is geconstrueerd.³⁰ Alles wat we weten en zeggen over de realiteit vereist een bepaalde positie inname.³¹ Deze notie van Foucault sluit nauw aan op de theorieën van Fiske en Hall en kunnen dus in werking met elkaar besproken worden. Echter is het begrip discours van Foucault handzamer te gebruiken dan het begrip ideologie, zoals Hall dat gebruikt. In het geval van *BOWLING FOR COLUMBINE* zal de realiteit dus afhankelijk zijn van de positie van Michael Moore. Moore is een vurig overtuigd links politieke man, dus zijn documentaires zullen ook linkspolitieke standpunten uitdragen.³² Maar door het gebruik van ironie zorgt Moore er voor dat betekenissen worden omgedraaid. Dus de vraag is dan hoe functioneert ironie in dit proces van betekenisgeving? Ironie zorgt voor een botsing van verschillende discoursen binnen één tekst, de televisietekst wordt geopend voor meerdere betekenissen en zorgt daardoor voor een explosie aan betekenis wat nooit volledig gecontroleerd kan worden door de tekst zelf en nooit zorgt voor een universele lezing.³³ De kijker heeft dus als gevolg van die ironie de mogelijkheid om de tekst oppositioneel te lezen.

Het retorische stijlmiddel ironie kan dus meerdere functies hebben binnen de televisietekst. Ironie opent de tekst voor meerdere betekenissen; het maakt de tekst dus polysemisch. Ten tweede geeft ironie de lezer de mogelijkheid om te onderhandelen met de tekst. En ten slotte, zorgt ironie voor een botsing tussen verschillende discoursen binnen de tekst.

²⁸ Hermes, 60.

²⁹ Myra Macdonald, *Exploring Media Discourse*. (Bloomsbury: Hodder Education, 2003), 10.

³⁰ Macdonald, 11.

³¹ Ibidem.

³² “Michael Moore”, geraadpleegd op 7 april 2014, www.michaelmoore.com

³³ Fiske, 87.

Ik heb deze functies van ironie onderzocht aan de hand van geselecteerde scènes uit mijn casus *BOWLING FOR COLUMBINE* om vervolgens hun functie binnen het narratief bloot te leggen en ten slotte te kijken hoe de waarheidsclaim dan nog functioneert.

Analyse Bowling for Columbine

Introductie

BOWLING FOR COLUMBINE, een documentaire van documentairemaker Michael Moore uit 2002, won de Oscar voor beste documentaire in 2002 en was Moores eerste grote publiekshit.³⁴ Moore gaat in deze documentaire op zoek naar het antwoord op de vraag waarom er zoveel wapengeweld in de Verenigde Staten is en legt hierbij de nadruk op de heersende angstcultus in de Verenigde Staten die is aangewakkerd door de media. Moore wil de kijker uiteindelijk motiveren zelf iets te ondernemen tegen het vele wapengeweld in de samenleving.

Narratieve structuur

In *BOWLING FOR COLUMBINE* is een narratieve structuur te herkennen waarbij de beelden op een dergelijke manier zijn gemonteerd dat ze bijdragen aan Moores doel, namelijk het overtuigen van de kijker. Deze narratieve structuur is een retorische structuur; causale relaties worden aan de ene kant gebruikt om de kijker op het verkeerde been te zetten en aan de andere kant om in te spelen op de emotie van de kijker.³⁵ Serieuze interviews en confronterende archiefbeelden worden afgewisseld met meer humoristische en ironische of zelfs cynische sequenties. Sander Vanhellemont herkent in zijn masterthesis een symmetrische opbouw in deze documentaire (zie bijlage 1).³⁶ In bijlage 1 is te zien hoe de documentaire is opgebouwd; er zijn drie luchtige humoristische inleidingen, vier serieuze uiteenzettingen en twee emotionele apotheosen. Door deze afwisseling in manieren van het vertellen van een verhaal zorgt Moore er voor dat de kijker constant op het verkeerde been wordt gezet, maar ook zelf met Moore mee blijft zoeken naar het antwoord. Verschillende oorzaken, zoals werkloosheid, armoede, de staatsgeschiedenis of wapenbezit worden in verband gebracht met de gewelddadigheid van de Amerikaanse samenleving.

³⁴ "IMDB", geraadpleegd op 30 maart 2014 http://www.imdb.com/name/nm0601619/bio?ref=nm_ov_bio_sm

³⁵ Plantinga, 104.

³⁶ Vanhellemont, par. 1.3.

De kijker is dus constant bezig, evenals Moore, met het herzien van zijn of haar hypothesen over de oorzaak van het wapengeweld. De meer humoristische en de ironische delen van de documentaire lijken het op het verkeerde been zetten van de kijker alleen maar te vergroten. Maar deze sequenties hebben nog een andere functie binnen het narratief.

Ironische en humoristische sequenties

Ironie is niet zeggen wat iets betekent of het tegenovergestelde zeggen van wat er eigenlijk wordt bedoeld.³⁷ Ironie werkt dus op het niveau van de taal, dit kan letterlijk in het spreken van een persoon zijn, maar kan ook liggen in combinaties van beelden of bijvoorbeeld het gebruik van muziek. De volgens Vanhellemont ‘luchtige humoristische inleidingen’ in *BOWLING FOR COLUMBINE* lijken in eerste instantie ook alleen te functioneren als inleiding, maar deze sequenties hebben nog een tweede belangrijke functie binnen de narratieve structuur. Doordat deze sequenties zorgen voor een sterk contrast binnen het narratief dragen ze bij aan het overtuigen van de kijker. De ironische en humoristische sequenties vallen op door het anders aanspreken van de kijker waardoor het de kijker aan het denken zet en daarmee bijdraagt aan het overtuigen van de kijker. Met andere woorden, in deze scènes komen er andere cues tot de kijker waardoor de kijker deze scènes anders zal decoderen dan de overige scènes binnen het narratief.

Er zijn dus een aantal scènes te benoemen die op bovenstaande manier functioneren binnen het narratief. Exemplarisch voor het gebruik van ironie is de dialoog helemaal in het begin van de documentaire waarin Moore het retorische stijlmiddel ironie gebruikt om zijn standpunt duidelijk te maken. Moore gaat naar een bank om een account te openen waar hij een gratis geweer bij krijgt (zie bijlage 2).³⁸ Functionerend als inleiding op de film (de scène zit nog voor de openingscredits), zet het meteen al de toon voor de rest van de film. De meeste kijkers, kijkers met enige voorkennis over documentaires van Michael Moore, weten dat dit een documentaire betreft tegen het wapenbezit. In deze scène doet Moore zich echter tegenover de karakters binnen de diëgetische overkomen als iemand met een rechts standpunt, ofwel voor wapenbezit. Echter door de combinatie van Moores woorden, zijn toon, zijn lichaamstaal en de voorkennis van de kijker, ofwel de cues die de televisietekst de kijker geeft en die gedecodeerd worden door de kijker, zal de kijker de ironie in deze scène begrijpen. Een tweede exemplarisch voorbeeld is de voice-over stem van Moore onder beelden uit zijn eigen jeugd (zie bijlage 3).³⁹

³⁷ Nichols, *Introduction to Documentary*, 85.

³⁸ *Bowling for Columbine*. [01:45-03:29]

³⁹ *Bowling for Columbine*. [04:31-05:01]

Zijn voice-over doet het overkomen alsof Moore wapens te gek vindt en dat hij het normaal vindt dat kinderen met wapens spelen. Zijn daadwerkelijke woordkeuze, dus wanneer we puur kijken op taalniveau laat het lijken alsof hij meent wat hij zegt. In tegenstelling tot de dialoog waarin Moore zelf in beeld is te zien, is in dit geval de ironie niet af te lezen aan lichaamstaal of gezichtsuitdrukking, de cues zijn dus beperkt. Hier is de kijker afhankelijk van zijn of haar eigen voorkennis of de cues worden gedecodeerd en of die ironie dan ook daadwerkelijk begrepen wordt. De cues die de televisiekijker meekrijgt liggen dus zowel in beeld als in geluid, maar hoe die cues vervolgens worden gedecodeerd is met name afhankelijk van de voorkennis van de kijker.

De ironische sequenties zijn niet de enige sequenties die een dergelijke functie hebben en daarmee opvallen binnen de narratieve structuur. De scène waarin Moore gebruik maakt van een animatiesequentie om zijn verhaal te vertellen en zijn argument te ondersteunen valt daar ook onder.⁴⁰ Echter zijn in deze animatie weinig cues voor de kijker te vinden die bijdragen aan de polysemie van de tekst. De animatie is mede daardoor een zeer gesloten tekst en er valt dan nog weinig aan te interpreteren. Deze animatie werkt overigens wel reflexief, het zet de kijker aan het denken, maar het geeft de kijker vervolgens geen ruimte om eigen betekenis te creëren. Het gebruik van humor en animatie en het leggen van verbanden tussen zaken die niets met elkaar te maken hebben zorgt er voor dat de animatie net als de ironische dialogen sterk opvalt binnen de narratieve structuur. De animatiesequentie krijgt daarmee eenzelfde soort functie als de ironische scènes; ze zetten de kijker aan het denken, zetten de kijker wellicht op het verkeerde been en dragen bij aan het overbrengen van Moores visie.

Naast de animatie is muziek een tweede aspect wat naast ironie een duidelijke functie heeft binnen het narratief en dus bijdraagt aan het overtuigen van de kijker. In *BOWLING FOR COLUMBINE* speelt muziek een aantal keer een belangrijke rol, een goed voorbeeld hiervan is wanneer archiefbeelden van massamoorden waar de Verenigde Staten bij betrokken waren worden gecombineerd met het nummer *What a wonderful world* van Louis Armstrong.⁴¹ Deze beelden worden nog eens kracht bijgezet door ondertitels waar het aantal doden nog wordt genoemd. Deze combinatie van beelden, tekst en geluid is niet meer ironisch of humoristisch, maar heeft een sterk cynische toon. Het gaat hier niet meer om het omdraaien van de betekenis, zoals dat bij ironie het geval is, maar om het provoceren van de kijker en het daarmee inspelen op de emoties van de kijker. De cues zijn hier zo duidelijk, waardoor het, net als bij de animatie, bijna niet meer anders valt te interpreteren.

⁴⁰ *Bowling for Columbine*. [52:38-55:53]

⁴¹ *Bowling for Columbine*. [26:00-28:24]

Naast de twee ironische scènes zijn er dus nog een aantal scènes te benoemen waarmee Moore op een andere manier hetzelfde doel wil bereiken. De ironische scènes vallen sterk op naast de meer serieuze scènes, maar vallen ook sterk op naast bovenstaande scènes. Dit komt mede doordat de ironie zorgt voor een dubbele betekenis en de televisietekst dus opent, maar dat de animatie of de archiefbeelden met de provocerende muziek juist zeer gesloten zijn en daar eigenlijk geen interpretatie van de kijker meer mogelijk is. Toch hebben al deze scènes eenzelfde soort functie; ze vallen op binnen het narratief en dragen daarmee bij aan het overtuigen van de kijker.

Ironie en de waarheidsclaim

Fiske stelt dat de televisiekijkers geen homogene groep mensen betreft, maar dat zij de televisietekst actief lezen om zo betekenissen te produceren die aansluiten bij hun sociale ervaringen.⁴² Dat wat ‘waar’ is zal dus afhangen van hoe de kijker de cues in de televisietekst decodeert en daar betekenis aan geeft. Volgens Fiske is het lezen van een televisietekst een proces van onderhandeling tussen de subjectpositie van de kijker en de positie van de tekst zelf, ofwel de dominante ideologie die in de tekst naar voren komt.⁴³ De kijker zal dus eigenlijk in onderhandeling gaan met zijn of haar eigen subjectpositie. Betekenis vindt zijn oorsprong dan ook niet in het televisieprogramma, maar in de onderhandeling van kijkers met de tekst over zijn betekenis.⁴⁴

Volgens Fiske zorgt ironie voor het samensmelten van meerdere discoursen binnen één televisietekst; de twee discoursen die voor en die tegen het wapenbezit komen in de ironische sequenties samen.⁴⁵ In termen van ‘lezingen’ prefereert ironie vaak het ene discours over het andere en kent het de kijker kennis toe, zodat de kijker meer weet dan de personages binnen de diëgese.⁴⁶ Dat is precies wat er gebeurt tijdens de hiervoor geanalyseerde dialoog bij de bank. Beide discoursen komen in die dialoog samen, maar doordat de kijker de voorkennis heeft die de bankmedewerker niet heeft, zullen wij de ironie begrijpen en daarmee toch de dominante lezing lezen. Je zou kunnen stellen dat door het prefereren van het ene discours boven het andere, de documentairemaker daarmee ook één waarheid prefereert boven het andere. Het is dan de vraag of de kijker nog de mogelijkheid wordt gegeven om eigen betekenis en daarmee een eigen waarheid te creëren, maar dat is een discussiepunt.

⁴² Fiske, 84.

⁴³ Fiske, 66.

⁴⁴ Hermes, 72.

⁴⁵ Fiske, 86.

⁴⁶ Ibidem.

Ironie draait dus eigenlijk de betekenis en daarmee ook de lezingen om en dan gebeurt er het volgende. Er vindt een herarticulatie plaats van het rechtse standpunt, dus het discours vóór het wapenbezit. Door het gebruik van ironie is de tekst in de vorm dominant voor een rechts standpunt, maar de tekst moet oppositioneel gelezen worden om de dominante tekst te begrijpen. De eerste dialoog is dus ironisch, Moore doet alsof hij voor wapenbezit (in de vorm dus dominant voor rechts) is, maar wanneer de kijker met voorkennis de tekst oppositioneel leest zal hij of zij de dominante tekst en daarmee het linkse standpunt tegen wapenbezit begrijpen. Er is echter ook een theoretische kijkerspositie mogelijk wanneer de ironie niet begrepen wordt. De kijker met een rechts standpunt leest de dominante tekst met een dominante lezing. Hij of zij begrijpt de ironie niet en zal de documentaire begrijpen als zijnde een documentaire met een rechts standpunt, ofwel vóór wapenbezit.

De meerdere lezingen van *BOWLING FOR COLUMBINE* die mogelijk zijn zorgen er voor dat er naast de samensmelting ook een botsing van discourses ontstaat. Aan de ene kant het ‘linkse’ discours tegen wapenbezit en aan de andere kant het ‘rechtse’ discours voor het wapenbezit. Door deze constante botsing van discourses wordt de televisietekst geopend voor meerdere conflicterende betekenissen.⁴⁷ Door deze sterke mate van openheid in de tekst ten gevolge van de narratieve structuur en de ironische of humoristische sequenties, is het ook mogelijk de tekst op meerdere manieren te lezen. Je zou dus kunnen stellen dat er als gevolg van die openheid meerdere waarheden zijn. Er zijn volgens Stuart Hall drie lezingen mogelijk; de dominante-, onderhandelende- of oppositionele lezing. Bij de onderhandelende lezing, volgens de Fiske de meest voorkomende, herkent de lezer de dominante lezing, maar geeft daar een eigen draai aan. In het geval van *BOWLING FOR COLUMBINE* zal de ‘waarheid’, dus datgene wat de kijker als een plausibel perspectief op de wereld beschouwd,⁴⁸ afhankelijk zijn van ten eerste de subjectpositie van de kijker en ten tweede hoe de kijker de cues in de tekst decodeert en of de ironie wordt begrepen.

⁴⁷ Fiske, 87.

⁴⁸ Nichols, *Introduction to Documentary*, 142.

Conclusie

In de documentaire *BOWLING FOR COLUMBINE* houdt Moore een opvallende symmetrische narratieve structuur aan. De humoristische en soms ironische inleidingen worden afgewisseld met serieuze interviews waarin Moore zelf als karakter in het narratief functioneert. Daarnaast zijn er twee emotionele hoogtenpunten die je als kijker meevoeren in het verhaal van Moore en de kijker op een soms cynische manier aanspreken. De ironische sequenties vallen binnen het narratief sterk op en staan in sterk contrast met de meer serieuze delen waarbij Moore daadwerkelijk op zoek gaat naar antwoorden. Doordat er in de ironische en humoristische scènes andere cues zitten die de kijkers dus ook op een andere manier decoderen dan de cues in de meer serieuze scènes vallen juist die scènes voor de kijker op. In de ironische dialogen komen er bijvoorbeeld cues tot de kijker, zoals lichaamstaal en woordkeuze, die er voor zorgen dat de kijker de ironie in de dialoog begrijpt. Daarnaast wordt de kijker, zeker in de animatiesequentie, op een andere manier aangesproken dan in de rest van de scènes het geval is. Deze scènes hebben dus een andere functie binnen de narratieve structuur dan de meer serieuze scènes; ze dragen bij aan het overtuigen van de kijker. Echter door deze manier van het aanspreken van de kijker en het daarmee overtuigen van de kijker kunnen er vraagtekens worden gesteld betreffende de waarheidsclaim.

Daarnaast opent het retorische stijlmiddel ironie de televisietekst voor meerdere al dan niet conflicterende betekenissen en draait die betekenissen daarnaast ook om. Door het decoderen van cues die in de televisietekst zitten is het voor de kijker mogelijk de tekst op de ‘goede’ manier te lezen. De kijker van de documentaire zal als lezer de tekst oppositioneel moeten lezen om de dominante tekst, ofwel de ironie, te begrijpen. Er vindt een herarticulatie van het rechtse standpunt plaats. Fiske legt uit dat de subjectiviteit van de kijker is samengesteld uit de verschillende discoursen die de tekst blootlegt en de discoursen die er zijn als gevolg van jouw eigen sociale domeinen.⁴⁹ De betekenis hangt dus zowel af van de kijkers eigen sociale ervaringen als van de discoursen gepresenteerd in de tekst. De lezer van de televisietekst zal dus actief moeten lezen en zijn of haar eigen betekenis moeten creëren. Het is dus aan de kijker om vanuit de eigen subjectpositie betekenis aan de tekst te geven. Kijkers kunnen, net als bij een fictionele tekst, in onderhandeling gaan met de tekst, hun eigen betekenis geven aan de tekst vanuit hun eigen subjectpositie en creëren daarmee hun eigen waarheid. In het geval van *BOWLING FOR COLUMBINE* zal de waarheid van de documentaire in eerste instantie afhankelijk zijn van de vraag of de kijker voor of tegen wapenbezit is.

⁴⁹ Fiske, 67.

Wanneer de kijker zelf sterk tegen wapenbezit is, zal hij of zij meegaan met de dominante lezing die in tekst zit. Tevens is de voorkennis van de kijker over bijvoorbeeld de documentairemaker een andere factor die invloed heeft op de betekenisgeving. Kortom, de kijkers hebben de mogelijkheid om de televisietekst, in dit geval de documentaire, te lezen op een dergelijke manier dat de betekenis die ze er aan geven aansluit bij hun eigen sociale ervaringen. Deze betekenis is afhankelijk van de cues die de televisietekst de kijker geeft en hoe de kijker die cues vervolgens decodeert. Er wordt dus een eigen waarheid gecreëerd.

In documentaires waarin ironie als stijlmiddel wordt gebruikt is dus wel degelijk een bepaalde waarheidsclaim aanwezig, echter zullen we deze waarheidsclaim aan moeten passen aan de kijker van de betreffende documentaire; de kijker creëert als het ware zijn of haar eigen waarheidsclaim. Dit lijkt een open deur, want kijkers zullen bijna altijd een eigen draai geven aan de waarheid zoals gepresenteerd in bijvoorbeeld een documentaire. Toch is er bij ironie nog iets anders aan de hand. De cues die de tekst de kijker geeft in de ironische scènes hebben in zichzelf al een dubbele betekenis en doordat de ironie het ene discours prefereert boven het andere wordt de kijker toch aangestuurd door de tekst om de tekst op de dominante manier te lezen en dus de ironie te begrijpen. Kortom, aan de ene kant zorgt ironie er voor dat de tekst wordt geopend voor meerdere betekenissen, maar aan de andere zorgt ironie er ook voor dat het een bepaald discours sterk prefereert waardoor er eigenlijk maar één enkele lezing mogelijk is en dat is ook wat de maker wil; het overtuigen van de kijker van zijn standpunt. Wat betreft de waarheidsclaim zou je daarom kunnen stellen dat er ook één waarheid wordt geprefereerd, waardoor het voor de kijker niet meer mogelijk is om een eigen betekenis en waarheid te creëren. Of ironische documentaires een ‘echte’ waarheidsclaim in zich dragen is dus ter discussie te stellen.

Het is vervolgens de vraag of de documentaire in staat is om de kijker die voor wapenbezit is op andere gedachten te brengen of wellicht ook daadwerkelijk aan te zetten tot actie. Voor vervolgonderzoek zou het interessant kunnen zijn te onderzoeken of ironie en het gebruik van humor helpt om de kijker van gedachte te veranderen en daarmee wellicht in staat is hun subjectpositie te veranderen. Een ironische documentaire, zoals de documentaires van Michael Moore, zijn dus wel degelijk documentaires met een waarheidsclaim in zich, alleen wordt het meer een persoonlijke waarheidsclaim die afhankelijk is van meerdere factoren als subjectpositie en voorkennis van de kijker en op welke manier vervolgens de cues in de documentaire worden gedecodeerd. En er kan nog ter discussie worden gesteld of ironie nou daadwerkelijk zorgt voor het openen van de tekst of dat ironie de kijker verplicht de waarheid van de documentairemaker aan of over te nemen.

Bibliografie

Literatuur

Bignell, Jonathan. *Media Semiotics: An Introduction*. 2^e ed. Manchester: Manchester University Press, 2002.

Bordwell, D. en K. Thompson. *Film Art: An Introduction*. 9^e ed. New York: McGraw-Hill, 2010.

Fiske, John. *Television Culture*. 2^e ed. Oxon: Routledge, 2011.

Hall, Stuart. "Encoding/Decoding." In *Culture, Media, Language*, geredigeerd door Stuart Hall et al. (New York: Routledge, 1980): 128-138.

Hermes, J. en M. Reesink. *Inleiding televisiestudies*. Amsterdam: Boom, 2003.

Macdonald, Myra. *Exploring media discourse*. Bloomsbury: Hodder Education, 2003.

Nichols, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. 2^e ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Plantinga, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Rosenthal, Alan. *New Challenges for Documentary*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

Vanhellemont, Sander. *Politieke bioscoopdocumentaires in de Verenigde Staten sinds de jaren negentig*. MA Thesis, Katholieke Universiteit Leuven, 2006.

Overig

Bowling for Columbine. Film. Geregisseerd door Michael Moore. 2002. VS: Alliance Atlantic Communications, 2002.

"Michael Moore". *Film: Bowling for Columbine*. <http://www.michaelmoore.com/books-films/bowling-columbine>, geraadpleegd op 21 februari 2014.

"IMDB". http://www.imdb.com/name/nm0601619/bio?ref=nm_ov_bio_sm, geraadpleegd op 20 maart 2014.

Bijlagen

Bijlage 1

Grove structuur BOWLING FOR COLUMBINE⁵⁰

A= luchtige, humoristische inleidingen

B= interviews en feitenmateriaal

C= emotionele sequenties

A. Inleiding thema

B. Onderzoeken hypothesen: Interviews

C. Archiefbeelden onder “*What a wonderful world*” en beelden “Columbine drama”

B. Onderzoeken hypothesen: Speech Charlton Heston en interviews Matt Stone en Marilyn Manson

A. Animatie “A Brief History of the U.S.A.”

B. Onderzoeken hypothesen: Vergelijking met Canada

C. Oproep naar hulpdiensten

B. Onderzoeken hypothesen: Structurele armoede in de VS en interview Charlton Heston

A. Humoristische afronding

[ABC-BAB-CBA]

⁵⁰ Vanhellemont, par. 1.3.

Bijlage 2

Transcript Dialoog 01:45-03:29⁵¹

Madame

Can I help you?

Michael

Yeah, I'm here to open up an account.

Madame

OK, what type of an account?

Michael

I want the account where I can get the free gun

Madame

OK

Michael (voice over)

I'd spotted an add in the local Michigan paper that said, if you open an account at the North Country Bank, the bank will give you a gun.

Madame 2

You do a CD and we will hand you a gun. We have the whole brochure here where you can look at. Once we do the background check and everything, it's yours to go.

Michael

OK, well that's the account I'd like to open.

Madame 2

We have a vault which at all times we keep at least 500 firearms

Michael

⁵¹ *Bowling for Columbine* [01:45-03:29]

500 of these you have in your vault?

Madame 2

In our vault!

Michael

WOW!

Madame 2

We have to do the background check

Michael

at the bank here, or?

Madame 3

at the bank here yeah, which we are a licensed firearm dealer.

Michael

oh, you are? you're a bank AND a licensed firearm dealer?

What I put for race? White or caucasian?

Madame 2

Caucasion

Michael

I knew you were gonna make me spell the...

c-a-u-c-a-s-i-o-n, is that right?

Madame 2

yes. I don't think that's the part they're gonna be worried about.

Michael

Have you ever been a adjudicated mentally defective or have you ever been committed to a mental institution? What does that mean have I ever been adjudicated mentally defective?

Madame 2

It would be something involved with a crime

Michael

Oh with a crime. So if I'm just normally defective but not criminal.

Madame 2

Yeah, exactly

Man

[geweer wordt overhandigd]

There you go, Mike.

Michael

OK. Thank you very much. Wow.

Man

I had one personally

Michael

That's a nice tension.

Man

It is and it's a straight-shooter, it's a straight-shooter let me tell ya.

Michael

[oefent even met het geweer]

Wow, sweet!

Well, here's my first question; do you think it's a little dangerous guns handing out in a bank?

Bijlage 3

Transcript voice-over [04:31-05:01]⁵²

Voice Over Michael Moore

This was my first gun.

I couldn't wait to go outside and shoot up the neighbourhood.

Ha, those were the days...

By the time I was a teenager I was such a good shooter.

I won the 'National Rifle Associations Marksman Award'.

You see I grew up in Michigan, a gun lovers paradise.

⁵² *Bowling for Columbine* [04:31-05:01]