

Heerlijk eerlijk Televisie

Een zoektocht naar de ware aard en potentie
van het medium televisie

MA Thesis Film- en Televisiewetenschap | Universiteit Utrecht

Student: A.J. Zuyderwijk - Studentnummer: 0420948

Begeleider: dr. R.H. Leurs - Tweede lezer: dr. V.C.A. Crone

Datum van voltooiing: 04-07-2011

Voorwoord

Iedere rechtgeaarde mediawetenschapper zal kunnen beamen dat geen (media)tekst los te zien is van de context waarin deze tot stand is gekomen. Dit is een visie die sterk verankerd zit in de werkwijze die academici en studenten aanhangen in de bestudering van de verschillende soorten media. Zo sterk zelfs dat het uitspreken van deze visie wellicht aandoet als clichématig, als het intrappen van een open deur. Toch zullen er maar weinig situaties zijn geweest waarin met name de personen die achter de schermen de context vormden, zoveel credits verdienden als in dit geval.

In januari 2009 was HEERLIJK EERLIJK HEERTJE voor het eerst op televisie te zien. Een programma dat opzien baarde in haar opzet en structuur, maar voor mijzelf vooral een platform bood waarop ik (eindelijk) veel verschillende opvattingen met elkaar in verband kon brengen en kon duiden. Opvattingen die voorheen vooral als losse gedachten door mijn hoofd hadden gespookt. Ik voelde de potentie die ingebouwd zat in het programma en ik zag de mogelijkheden om uitgebreid met de algehele thematiek aan de slag gegaan. Tot zo ver mijn inbreng en gedachten.

Misschien nog wel veel belangrijker in dit verhaal zijn de mensen die mij in staat hebben gesteld om dit avontuur te beleven en mij hebben gesteund: Te beginnen met mijn ouders John en Anja en mijn zusje Angela. Zij hebben mij altijd en op alle mogelijke manier gesteund in de twee jaar die het avontuur uiteindelijk in beslag zou gaan nemen. Zij waren het vooral die altijd het vertrouwen in mij en mijn kunnen uitspraken op momenten dat ik mijzelf soms verloor in de complexe thematiek rondom het programma en deze scriptie. Zij vormden absoluut de grote peiler onder dit onderzoek.

Daarnaast was er de steun vanuit de universiteit. In de personen van dr. Eggo Müller en dr. Vincent Crone vond ik altijd de helpende hand wanneer er de behoefte bestond aan expertise en richting maar bijvoorbeeld ook wanneer er een vergaderruimte nodig was, zowel binnen als buiten 'werktijd'. In deze context ben ik absoluut speciale dank verschuldigd aan dr. Rob Leurs, mijn begeleider tijdens dit

hele traject. Hij kreeg het voor elkaar om enerzijds geduld en flexibiliteit op te brengen bij alle verschillende paden die ik insloeg in dit project, maar tegelijkertijd een stroomversnelling in te zetten op de momenten dat ik dat nodig had. Op een voor mij indrukwekkende wijze kon hij zich enerzijds erg goed inleven in de situaties waarin ik terecht kwam, maar stond hij ook altijd klaar met adviezen en inzichten die duidelijk blijk van kennis en kunde gaven.

In dit verhaal mag ik ook niet de invloed van mijn sociale omgeving vergeten, vooral in de personen van Adam, Henriëtte en Karin. Adam was er voor mij wanneer ik mij even helemaal moest losmaken uit het geheel, ook wanneer ik dat zelf niet altijd doorhad. Henriëtte was een dankbaar klankbord. Zij was altijd aanwezig om nieuwe inzichten en observaties aan te horen, hoe 'bijzonder' deze soms ook waren en ook altijd vanuit een oprechte interesse. Karin hielp mij vooral om het grotere plaatje in ogenschouw te houden, zij was enerzijds de soms zo noodzakelijke stok achter de deur, maar tegelijkertijd ook motivator. Zij was aanjager en tegelijk inspirator door haar opvattingen en manier van leven.

Last, but (certainly) not least wil ik nog stil staan bij de rol van Raoul Heertje. Bij aanvang van het onderzoek had ik nooit verwacht hem ook persoonlijk te (kunnen) betrekking in het onderzoek. Maar hij was hiertoe bereid, and then some! In een uiterst vriendschappelijke sfeer was hij twee jaar lang altijd bereikbaar voor mijn observaties. Tegelijk was hij heel open over zijn eigen opvattingen bij aanvang van het televisieprogramma, maar ook nadien. Hij bood mij een setting waarin ik veel meer heb geleerd dan ik voordien voor mogelijk had gehouden, op allerlei vlakken. Van productietechnische inzichten, tot de politieke spelletjes achter de schermen. Van filosofische inzichten rondom het programma tot gewoon het lef laten zien om nieuwe gebieden te verkennen. Los van een intrigerend programma bood hij mij dan ook nieuwe inzichten in het leven an sich en heeft hij mij voor een deel gevormd tot de persoon die ik nu ben.

Inhoudsopgave

Inleiding.....	5
Heerlijk Eerlijk Heertje: een intrigerende casus.....	9
Gevangen in de ultieme paradox.....	9
De geboorte van Heerlijk Eerlijk Heertje.....	11
De ontvangst van Heerlijk Eerlijk Heertje in andere media	14
De (onder)ontwikkeling van Televisiewetenschappen.....	15
Televisuality, een alternatieve benadering.....	18
Heerlijk Eerlijk Heertje: nader onder de loep	21
Het gebruik van twee narratieve lagen.....	21
Verschillende looks en structurele inversie	25
Heerlijk Eerlijk Heertje en zijn waarheidsclaim.....	29
De culturele connotatie van 'reality'-beelden.....	33
Conclusie: De lessen vanuit Heerlijk Eerlijk Heertje.....	37
De ware potentie van televisie	42
Televisie als kunstvorm	42
Een juist begrip essentieel voor correct gebruik.....	45
'Discourse' als beul van De Realiteit.....	46
Televisie in zijn ultieme vorm: Metafoor.....	48
Literatuurlijst.....	52

Inleiding

“Goedenavond. Mijn naam is Raoul Heertje. Ik ben alleen nog niet grappig, want ik heb mijn fles wijn nog niet..... Ahh, daar is ie”.¹

Het bovenstaande citaat is van standup-comedian Raoul Heertje en werd uitgesproken vlak voor opnames van het televisieprogramma DIT WAS HET NIEUWS. De uitspraak werd door het publiek opgevat als zeer geestig en er volgde dan ook een luid gelach. Ik weet nog goed hoe ik (als gast in het publiek) hierdoor verbaasd was, aangezien de zin an sich niet een bijster humoristische inhoud bevatte.² Het was simpelweg een mededeling vanaf de kant van Heertje naar de productie, dat er nog geen wijn was klaargezet naast zijn desk. Er kwam dan ook meteen een lid van de crew aangelopen met een zojuist geopende fles wijn.

Het citaat en het daarop volgende gelach laat echter in retrospectief treffend zien hoe sterk de consumptie van ons mediagebruik, televisie in het bijzonder, steunt op contingenties.³ De betekenissen die wij uit ons mediagebruik ontleen, zijn meestal niet gebaseerd op logica maar op sociale conventies. Raoul Heertje is aan DIT WAS HET NIEUWS verbonden in de rol van comedian die op satirische wijze commentaar geeft op nieuwsberichten. Het publiek dat komt kijken naar de opnames van het programma, zien hem dan ook in deze rol en zijn geneigd om te lachen om zijn opmerkingen. Dit is immers de gangbare rolverdeling, in dit geval onderdeel van de sociale conventie. De logica achter het citaat duidt op een zakelijke mededeling, de conventie op een humoristische opmerking. Het luide gelach is in dit geval het bewijs van de klinkende overwinning van de conventie. Het

¹ Uitspraak gedaan door Raoul Heertje, tijdens het voorstellen aan het publiek, voorafgaande aan de opnames van DIT WAS HET NIEUWS op 17 december 2004.

² Bij navraag bij Raoul Heertje zelf bleek ook dat de opmerking niet als grap bedoeld was.

³ De term contingentie wordt in deze context gebruikt als zijnde een gedraging van de mens die wordt bevestigd door positieve feedback. De term is sterk verwant aan 'conventie', met dit verschil echter dat contingentie meer gezien moet worden als een overkoepelend concept waarin er ook een sterke rol is voor de interacties die uiteindelijk tot (sociale) conventies leiden. De term is oorspronkelijk afkomstig uit de psychologische theorie rondom *operante conditionering*, geformuleerd door B.F. Skinner. Voor meer informatie, zie bijvoorbeeld: Geluk, H. *Stromingen in de psychologie* (Baarn: HB Uitgevers, 2006), 57-59.

feitelijke argument dat 'de grap' geen grap was, doet niet ter zake. De gedraging van Heertje werd positief bevestigd door het gelach, het gelach van het publiek werd weer beloond door de grappen die later volgden. Het publiek en de artiest blijven elkaar als het ware terug duwen in de rollen die van elkaar verwacht worden.

Het was dan ook zeer interessant toen Raoul Heertje een aantal jaar na deze bewuste opnames van DIT WAS HET NIEUWS met een nieuw programma op televisie kwam, genaamd: HEERLIJK EERLIJK HEERTJE.⁴ In dit programma had hij zichzelf ten doel gesteld om in een reeks afleveringen het publiek meer bewust te maken van de 'toneelstukjes op televisie', oftewel de rollenspellen die worden gespeeld naar aanleiding van de sociale conventies, zowel voor als achter de schermen. Het programma had een complexe samenstelling waarin fragmenten uit de opnames van een interviewprogramma werden gecombineerd met backstage-opnames waarin het gehele proces rondom het interviewprogramma op beeld werd vastgelegd. Paradoxaal genoeg was het interviewprogramma van ondergeschikt belang in vergelijking tot de backstage-beelden. Het interviewprogramma moest namelijk gezien worden als een aanleiding om de algehele gang van zaken rondom een televisieprogramma te kunnen laten zien. Dit in een poging om een zo mogelijk 'echter' of 'completer' beeld bij het publiek te kunnen schetsen rondom het maken van televisie.

Hoewel de makers van het programma lof verdienen voor de manier waarop zij getracht hebben om op vernieuwende wijze een programma te maken dat raakt aan de wezenlijke aard van het medium televisie, doet deze vernieuwende poging meteen ook een intrigerende vraag rijzen: In hoeverre is het medium televisie in staat is om op een meta-communicatief niveau haar eigen werking uiteen te zetten? Het eerder genoemde citaat en bijbehorende situatie lieten al zien dat de betekenissen die wij uit ons mediagebruik halen, niet alleen tot stand komen door de inhoud van de media, maar dat juist ook de sociale en culturele context een grote rol spelen in dit proces van betekenisvorming. Daarnaast is er de fundamentele vraag of televisie in staat is om een 'echt', 'oprecht' of 'compleet' beeld weer te geven? Een bevestigend antwoord zou immers impliceren dat televisie in staat zou zijn om bij kijkers een in meer of mindere mate gelijkende kopie van 'De Werkelijkheid' te construeren.

⁴ Eerste aflevering uitgezonden op vrijdag 9 januari 2009 op NED 3 om 21.30 uur.

Alvorens uit de doeken te doen hoe ik deze fundamentele vragen zal benaderen in dit schrijven, wil ik u graag eerst meenemen in een simpele, doch krachtige, gedachtengang: Wanneer wij president Barack Obama, één van de beroemdste mannen in ons huidige tijdsgewricht, in beschouwing nemen, zal een ieder zich een beeld kunnen vormen bij die naam. Dit beeld kan zeer divers zijn en kan bijvoorbeeld verwijzen naar de man zelf, of naar het land en de ideologie waar hij symbool voor staat. Daarnaast kan dit beeld een positieve of negatieve connotatie oproepen bij de lezer, maar er zullen slechts weinig mensen zijn die zich *geen* beeld voor de geest halen. Een beeld waar een ieder vervolgens een stevige onderbouwing bij denkt te hebben. Toch zullen er maar weinig mensen zijn die de fysieke persoon ook daadwerkelijk van dichtbij hebben meegemaakt of uit ervaringen met Obama kunnen putten om hun beeld van deze man te onderbouwen.

Deze attitudes zijn dan ook veelal gevormd naar aanleiding van gemedieerde representaties van Barack Obama. Representaties die wij zelf niet kunnen toetsen aan 'de waarheid' of aan de 'werkelijke Barack Obama'. De Obama in onze gedachten is een construct bestaande uit een verzameling van media-representaties die als zodanig weinig meer van doen hebben met het werkelijke leefdomein van de man. De fysieke persoon Obama is in die zin niets meer dan de klei waaruit de media, voor iedere gebruiker verschillend, een nieuwe entiteit opbouwen.

De les uit deze gedachtegang is dan ook dat de vraag in hoeverre een media-representatie gelijkenissen vertoont met datgene waar zij uit voortkomt, niet erg relevant is. De massale grondbeginselen van de media zorgen er namelijk voor dat het publiek wel toegang heeft tot de representaties, maar niet tot het origineel. Een 'vergelijking' door de kijker zelf is dan ook niet mogelijk, waardoor het geheel aan representaties bij elke afzonderlijke kijker/consument van de media een aparte werkelijkheid zal oproepen. Deze werkelijkheid (tezamen met een oneindig aantal andere 'werkelijkheden' voor een theoretisch oneindig aantal personen) wordt vervolgens door de betreffende kijker/consument als 'echt' ervaren.

Vanuit het academische domein wordt er dan ook erg kritisch gekeken naar het idee dat beeldende media een 'echt of 'eerlijk' beeld zouden kunnen schetsen. Denk hierbij aan het werk van bijvoorbeeld Jean Baudrillard die in zijn boek

Simulacra and Simulation (1981) een theoretisch raamwerk beschrijft waarin er vanuit gegaan wordt dat wij allen in deze maatschappij vol met media 'the real' hebben vervangen door stelsels van simulaties (simulacra). Deze simulacra zijn opgebouwd uit 'tekens' (signs) die slechts nog verwijzen naar de 'the real', maar er geen deel vanuit maken.⁵ Het stelsel van iconische tekens dat een beeld van president Obama oproept, maar geen directe relatie tot de man zelf meer heeft, is een goed voorbeeld van een simulacra. Vanuit dit theoretische raamwerk is het dan ook onmogelijk om aan te nemen dat televisie 'echte' beelden zou kunnen vertonen.

Bij producenten (van in dit geval televisie) en met name bij het publiek is van deze kritische opstelling echter maar weinig terug te vinden. Daarom zal ik in deze nota dan ook op zoek gaan naar de funderingen (de contingenties) waarop het brede vertrouwen in de authenticiteit van media-representaties in onze maatschappij gestoeld is. Deze bewijzen zullen tegen het licht gehouden worden in een zoektocht naar een werkelijk reëel beeld rondom televisie. Een beeld waarin de werking van een aantal belangrijke contingenties in de perceptie van televisie zal worden verklaard maar ook een beeld waarin de beperkingen van televisie zullen worden aangeduid.

De zoektocht zal gestart worden bij het onderkennen van de moeilijkheden die in het verschiet liggen bij het schrijven over dit onderwerp. Vervolgens zal de casus verder geïntroduceerd worden, tezamen met de productietechnische en maatschappelijke context waarin het programma tot stand kwam. Daarna zal er stil gestaan worden bij de geschiedenis van het veld van televisiewetenschap en het paradigma dat zich hieruit heeft gevormd, alvorens te starten met de diepgravende analyse van het televisieprogramma. In deze analyse zal vanuit verschillende invalshoeken gekeken worden naar de opbouw van het programma om vervolgens in de conclusies een beeld te schetsen van de manier waarop binnen televisieprogramma's beweringen als 'echt' en 'authentiek' worden opgeroepen. Dit schrijven zal worden afgesloten met een aangepast beeld van televisie, waarin ingegaan wordt op de werkelijke aard van televisie en haar potenties.

⁵ Baudrillard, J. *Simulacra and Simulation*. 1981. Vertaald door Sheila Faria Glaser. (Michigan: The University of Michigan Press: 2010): 2.

Heerlijk Eerlijk Heertje: een intrigerende casus

Gevangen in de ultieme paradox

Bij het schrijven over dit onderwerp, begeeft elke auteur zich in de spagaat van een onvermijdbare paradox. In dit geval richt de zoektocht zich op de contingenties in en rond televisie die van doen hebben met het oproepen van concepten als 'echt', 'compleet' en 'objectief'. Al vanaf de start staat hierbij vast dit medium niet in staat is om deze beweringen volledig op te roepen. Het probleem is echter dat televisie niet het enige medium is dat te kampen heeft met deze tekortkoming, deze beperking geldt namelijk net zo zeer voor academische teksten (en daarnaast voor elke vorm van gemedieerde informatieoverdracht). Het punt is namelijk dat elke vorm van communicatie onderhevig is aan bepaalde 'spelregels' om zo tussen meerdere mensen een begrijpbare vorm van informatie te kunnen overdragen. Deze regels, oftewel de sociale conventies die besloten liggen in de contingenties, beperken de mate waarin informatie 'puur' kan worden uitgewisseld.

In het geval van academische teksten moet deze informatie allereerst worden verwoord met behulp van taal. Daarna moet deze taal in een dusdanige structuur worden geordend dat het beeld ontstaat van een objectieve verslaggeving van de resultaten uit een onderzoek. Uit deze zoektocht ontstaat dan een rij resultaten die eensgezind in de richting van een aantal heldere conclusies wijzen, opdat de wetenschap een klein stapje verder is gekomen. Dit alles, natuurlijk, op een prettig lezende manier.

De realiteit is echter dat academische geschriften, net als televisieprogramma's, deze 'illusie' oproepen, terwijl het eigenlijke proces heel anders verlopen is. Zo is de zoektocht die is aangehaald in de inleiding van deze nota volledig fictief. Ik wist namelijk al precies welk punt ik wilde maken in de conclusie en welke resultaten ik daarvoor moest tonen. Daarbij is het gebruik van de juiste structuur, de voorbeelden, de citaten en de bruggetjes tussen de argumenten al uitgedacht voordat de eerste letter op papier verscheen. Deze trucs en strategieën zijn erop gericht om de lezer aan de hand mee te nemen langs mijn interpretaties van de resultaten. Let wel, hier is an sich helemaal niets mis mee. Dit zijn simpelweg de

sociale conventies die wij zelf door de jaren heen hebben gevormd rondom academische verslaggeving. Het zijn de rolpatronen waar de auteur en lezers elkaar in duwen om deze vervolgens continu te bevestigen.

De vorm waarin de informatie wordt overgedragen wordt dus in grote mate bepaald door de verwachtingen die haar gebruikers hebben bij het medium. Ik, als auteur, word geacht om met een grote mate van autoriteit mijn bevindingen te presenteren zoals dit ook in de rest van deze nota wordt gedaan. Dat de verhalende vorm waarin de informatie wordt weergegeven niet geheel overeenkomt met de manier waarop ik daadwerkelijk het onderzoek heb uitgevoerd, doet niet ter zake. Het is namelijk *niet* mijn plicht als wetenschapper om zo uitgebalanceerd mogelijk 'de waarheid' te vertellen middels mijn argumenten, maar juist om *mijn standpunt* zo krachtig mogelijk over te brengen middels de argumenten. Dit standpunt zorgt namelijk (hopelijk) voor nieuwe gedachten/inzichten bij andere onderzoekers opdat er een nieuw niveau van bewustzijn en kennis wordt verkregen rondom het medium televisie.

Waarom breek ik dan in deze paragraaf met de conventies die ik zojuist beschreef en ook zeer zeker aanhang? Mijn visie zou immers sterker overkomen wanneer ik de trucs en strategieën slechts zou toepassen, maar niet zou benoemen. Het idee hierachter is tweeledig. Hoewel de conventies hun doel dienen, beperken zij mij ook in de mate waarin ik mijn gedachten met de lezer kan delen. Dit is in zekere zin extra moeizaam, aangezien de insteek van dit specifieke schrijven is om de onmogelijkheid tot het representeren van *De 'waarheid'* of 'authenticiteit' in televisie aan te tonen en ik daarbij zelf beperkt word in de mate waarin ik '*mijn* waarheid' kan en wil overbrengen. Maar doordat ik deze moeilijkheid benoem en beschrijf, nodig ik impliciet uit tot het nadenken over oplossingen omtrent dit probleem, als ware het een Brechtiaans toneelstuk. Juist door de grens te overschrijden, wordt hij zichtbaar en kan er vooruitgang worden geboekt.

Daarnaast wordt er door het het breken met de conventie bij de lezer ook iets anders bereikt, wat door het gebruik van schrift alleen niet zou zijn gelukt. Het roept namelijk een emotie op: verwondering. Het direct benoemen en aanspreken van u, de lezer, laat u (tijdelijk) afstand nemen van de tekst om er iets bij te voelen.

Dit is dan ook precies de gemoedstoestand die de emotionele context moet vormen bij de talige, lineaire en causale inhoud van dit schrijven. Het is in feite het besef dat de makers van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE niet geheel konden opwekken. Een belevenis die niet in woorden of beelden alléén te vatten is. Het is een extra laag die de achtergrond vormt bij het bespreken en ontcrachten van de contingenties. Het is ten slotte ook het besef dat verkregen dient te worden om vooruitgang te boeken in zowel de academische wereld als het werkveld rondom televisie.

De geboorte van Heerlijk Eerlijk Heertje

Het toeval wil dat Raoul Heertje tijdens de eerder genoemde opnames van DIT WAS HET NIEUWS een team vormde met Joris Luyendijk. Rondom de opnames kwamen zij erachter dat zij beiden eenzelfde visie hebben over de manier waarop er in de media gebruikt gemaakt wordt van 'trucs en patronen' die voor de kijker/lezer onzichtbaar blijven. Luyendijk was tot deze inzichten gekomen door zijn werkzaamheden voor onder meer De Volkskrant en NRC Handelsblad als Midden-Oosten-correspondent.⁶ Heertje had deze mening gevormd aan de hand van een aantal ervaringen die hij had opgedaan in zijn rol als pannellid voor DIT WAS HET NIEUWS en uit verhalen die hij met name hoorde vanuit contact met profvoetballers⁷.

Zo beschrijft Heertje zijn eerste ontmoeting met Philip Cocu, een (ex)profvoetballer die in zijn ogen in de media nooit opviel door prikkelende uitspraken of opmerkelijke inzichten. In een persoonlijk gesprek, bleek deze voetballer echter een scherpe geest te hebben die erg contrasteerde met het beeld dat van hem in de media bestond. Toen Heertje dit opmerkte, was de reactie van Cocu dat dit een bewuste keuze was omdat elke voetballer al vroeg in zijn loopbaan, in contact met de media, leert om nietszeggende clichés op te lepelen wanneer hij voor een camera staat en/of een interview geeft. Voetballers, als publieke personen, lopen namelijk altijd het risico dat hun woorden uit hun verband worden gerukt. Cocu gaf daarbij zelfs aan dat dit zo gemeengoed is in de wereld van de sportjournalistiek, dat

⁶Deze mening is uitvoerig terug te lezen in het boek dat Luyendijk heeft geschreven over deze periode: *Het zijn net mensen*. (Amsterdam: Uitgeverij Podium BV, 2007).

⁷De informatie rondom het ontstaan van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE en de beweegredenen van Heertje bij het maken van het programma zijn afkomstig uit een lezing die Raoul Heertje gaf over zijn programma op 6 april 2009 in het kader van de lezingenreeks "Why Theatre" aan de Universiteit Utrecht.

ook de journalisten zelf hiermee genoeg nemen, aangezien ze weten dat deze clichés weer prima zullen verkopen. Wanneer deze vorm van poppenkast dan weer is opgenomen/opgeschreven, komen vaak de werkelijk interessante gesprekken tussen voetballer en journalist op gang, die echter bijna altijd in het privé domein blijven.

Het contact tussen Heertje en Luyendijk hield ook na de opnames stand en zij kwamen op het idee van een televisieformat waarin er aan de kijker getoond werd dat er in het proces van televisie maken veelvuldig gebruik gemaakt wordt van 'trucs en patronen'. Hierbij was het niet het idee om de kijker simpelweg te informeren over hoe deze trucs werken en dus 'eerlijke' televisie te maken, maar om te gaan 'spelen' met deze trucs en patronen, door ze te benoemen terwijl ze werden gebruikt. Het nuanceverschil zit hem erin dat Heertje nergens beweert compleet eerlijk te (kunnen) zijn in zijn bijdrage aan het programma, maar dat het uiteindelijke programma dat uitgezonden werd, een completer en oprechter beeld over televisie moest oproepen bij de kijker (in feite eerlijk zijn over de leugens/toneelstukjes). Dit moest resulteren in een nieuw soort besef van de onzichtbare mechanismen in televisie.

Deze nieuwe vorm van besef moest tot stand komen door de complexe structuur waarin het televisieformat van Heertje en Luyendijk werd gegoten⁸. In de uiteindelijke vorm werd er gekozen voor een interviewprogramma onder leiding van Raoul Heertje waarin elke week verschillende (al dan niet bekende) gasten aanwezig waren om te praten over een verscheidenheid aan onderwerpen. Dit interviewprogramma werd op woensdagavond op een technisch vrij conventionele manier opgenomen.

Daarnaast werden ook alle voorbereidingen van het interviewprogramma opgenomen. Op deze manier werden er feitelijk twee narratieve verhaallijnen vastgelegd. Enerzijds de daadwerkelijke opnames van het interviewprogramma en anderzijds alle mogelijke voorbereidingen van Heertje op het interviewprogramma. De opnames van deze twee verschillende narratieve lijnen werden uiteindelijk op woensdagnacht overgedragen aan regisseur Joost van Ginkel, waarna hij de twee

⁸Eerlijkheid gebiedt te zeggen dat er tussen het oorspronkelijke idee van Heertje en Luyendijk en de uiteindelijke uitwerking van IDTV in combinatie met de VPRO, een fase zat waarin ook Eric van Sauers, stand-upcomedian en eindredacteur van DIT WAS HET NIEUWS, een belangrijke rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van het televisieformat.

verhaallijnen monteerde in een ongeveer 30 minuten durende uitzending die op vrijdagavond werd uitgezonden. Hierbij was het achterliggende idee dat de voorbereidingen het daadwerkelijke onderwerp vormde voor het 'programma van Joost'.⁹

Het interviewprogramma vormde slechts de aanleiding tot de voorbereidingen, waarmee een beeld geschetst kon worden van het maken van een televisieprogramma. Er waren wel degelijk fragmenten van het interviewprogramma terug te zien in 'het programma van Joost', maar dan waren deze fragmenten vooral bedoeld om, paradoxaal genoeg, achtergrondinformatie te geven bij de gebeurtenissen achter de schermen. De taak van Van Ginkel was er puur op gericht om het gehele proces te aanschouwen om vervolgens een compilatie van de gebeurtenissen te kunnen laten zien op vrijdagavond.

Dit 'programma van Joost' vormt dan ook de casus voor dit onderzoek, oftewel: de acht afleveringen van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE die op vrijdagavond op NED 3 werden uitgezonden tussen 9 januari en 27 februari 2009. Dit programma is gekozen als casus omdat de makers zich oprecht tot doel hadden gesteld om heersende contingenties te doorbreken door de achtergronden bij het maken van het programma niet te verbergen, maar juist te laten zien.

Wanneer een analyse van dit programma laat zien dat, ondanks de wil om baanbrekend te willen zijn, de makers toch zijn vervallen in de traditionele contingenties, is dat het bewijs deze contingenties erg diep geworteld zijn in de Nederlandse televisie. Je zou zelfs kunnen stellen dat de aanwezigheid van deze contingenties in HEERLIJK EERLIJK HEERTJE het ultieme bewijs vormen voor de theorie van Baudrillard. De contingenties zijn dan de bouwblokken waaruit het stelsel van simulacra is opgebouwd. Een stelsel waarin de contingenties hun eigen wetmatigheden en merites hebben ontwikkeld die lijken over te komen als zijnde 'echt' en 'objectief'.

⁹ Deze term staat voor de uitzending die op vrijdagavond op NED 3 werd uitgezonden en dus het feitelijke en originele HEERLIJK EERLIJK HEERTJE-programma was. De term 'het programma van Joost' is bij de makers gemeengoed geworden om een onderscheid te kunnen maken tussen het interview-programma en de daadwerkelijke uitzending op vrijdagavond.

Door tegelijkertijd de feitelijke en causale zwakheden van deze contingenties met betrekking tot het representeren van waarheid te tonen, worden dan ook nieuwe mogelijkheden zichtbaar, beschikbaar voor het gehele spectrum aan televisieprogramma's.

De ontvangst van Heerlijk Eerlijk Heertje in andere media

De ontvangst van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE door andere, gevestigde televisieprogramma's was interessant. Zo was Raoul Heertje te gast bij de programma's PAUW EN WITTEMAN en DE WERELD DRAAIT DOOR.¹⁰ Twee goed bekeken programma's op respectievelijk NED 1 en NED 3, die elke doordeweekse avond goed zijn voor een zeer behoorlijk marktaandeel aan kijkers.¹¹

In beide programma's was een soortgelijk patroon te ontdekken in de manier waarop de collega-programmamakers het initiatief van Heertje ontvingen. In beide programma's werd de wil van Heertje om 'de toneelstukjes' aan te tonen, gezien als een morele aanklacht. Zij lieten de indruk ontstaan dat Heertje het gebruik van conventies bij het maken van televisie, moreel gezien, afkeurde. Dit was echter geenszins het geval. Zoals Heertje altijd verklaard heeft, ging het hem er niet om de 'truc's' aan te duiden als goed of slecht, maar om bij de kijker een bewustzijn te creëren rondom het bestaan en het gebruik van de 'truc's' of de 'toneelstukjes'.

Nadat Heertje dit misverstand dan ook in beide programma's rechtzette, ging het gesprek een andere richting op. Namelijk richting het idee dat het totaal niet interessant zou zijn voor de kijkers om te weten wat er allemaal achter de schermen van een televisieprogramma gebeurt. En dat de huidige kijker eigenlijk ook al lang zou weten hoe een televisieprogramma in elkaar wordt gezet. Hierbij was het vooral opvallend dat in het geval van DE WERELD DRAAIT DOOR deze visie uiteen werd gezet door Henk Hagoort, voorzitter van de raad van bestuur van de Nederlandse Publieke Omroep, die ook in de uitzending te gast was.

¹⁰Heertje was op 8 januari 2009 te gast bij PAUW EN WITTEMAN en op 30 januari 2009 te gast bij DE WERELD DRAAIT DOOR.

¹¹ Zo had op vrijdag 11 september 2009 PAUW EN WITTEMAN met 864.000 kijkers een marktaandeel van 21,3% van haar doelgroep en had DE WERELD DRAAIT DOOR met 784.000 kijkers een marktaandeel van 16,9%. Deze data is afkomstig van de website van Stichting Kijkonderzoek: <http://www.kijkonderzoek.nl/kijkcijfers/pub/kijkcijfers.php?dp-1-21467-0:fs>, geraadpleegd op 13 september 2009.

Uit deze twee verschillende uitzendingen ontstond dus een beeld waarin het door programmamakers niet werd gewaardeerd dat 'hun geheimen' werden blootgegeven in HEERLIJK EERLIJK HEERTJE. Dit kwam terug in het feit dat in beide programma's, afzonderlijk van elkaar geproduceerd en uitgezonden, de presentatoren zich in het gesprek persoonlijk aangevallen voelden door de initiatieven van Heertje en in de verdediging gingen.¹² Vervolgens werd in beide programma's richting de kijkers de houding aangenomen dat zij zich eigenlijk maar niet zo bezig moesten houden met de praktijken die in HEERLIJK EERLIJK HEERTJE aan bod kwamen. Hierbij werd deze houding uitgedragen door zowel presentatoren (Jeroen Pauw in geval van PAUW EN WITTEMAN) als beleidsmakers (Henk Hagoort in geval van DE WERELD DRAAIT DOOR). Er kan er dus geconcludeerd worden dat dit een mening is die wijdverbreid is in het Nederlandse werkveld van programmamakers en bestuurders.

Dit is vooral interessant omdat een soortgelijk ongenoegen om dieper in te gaan op de feitelijke constructie en werking van televisie ook terug te vinden is in de geschiedenis van het paradigma van televisiewetenschappen.

De (onder)ontwikkeling van Televisiewetenschappen

Het idee dat er eigenlijk maar weinig te snappen valt aan de werking van televisie is namelijk niet nieuw, noch voorbehouden aan programmamakers of beleidsbepalers. Het is een duidelijk zichtbare visie welke intrinsiek deel lijkt uit te maken van het veld van televisiewetenschap. Dit lijkt voor een groot deel te komen door het inferieure imago dat televisie al vanaf haar geboorte met zich mee draagt, vooral ten opzichte van haar grote broer: film.

Het medium film heeft in de vorige eeuw een grote ontwikkeling doorgemaakt, waarbij enkele stromingen bestaansrecht hebben opgebouwd als kunstvorm. Er is rondom film (of cinema) dan ook een indrukwekkend discours ontstaan met academische bijdragen van grote denkers als Erwin Panofsky, Rudolf Arnheim en Walter Benjamin. Daarnaast hebben cineasten als Sergei Eisenstein, Orson Welles en Luis Buñuel films geproduceerd die op hun beurt weer aanleiding vormden voor nieuwe ontwikkelingen op zowel technologisch als sociaal/cultureel

¹²Hierbij is het van belang om te beseffen dat beide programma's live werden uitgezonden en dat er dus niet achteraf nog veranderingen zijn aangebracht in de uitgezonden beelden.

vlak. Denk hierbij aan films als PANTZERKRUIZER POTJOMKIN (1925), CITIZEN KANE (1941) en VIRIDIANA (1961), films die hun plek hebben verdient in de annalen van de filmgeschiedenis. Er hangt zodoende een statuesk en elitair aura rondom het medium waardoor het als concept altijd aanzien zal genereren.

Dit is zeker het geval wanneer dit beeld wordt afgezet tegenover het concept televisie. Een medium dat technologisch sterk verwant is aan film, maar waarbij deze technologie vooral gebruikt wordt als massa-communicatie voor grote groepen mensen, oftewel: “a framework that approach[e]s broadcasting primarily as a form of word-based rhetoric and transmission, with all the issues that such terms suggest”.¹³ Een medium waarbij begrippen als esthetiek en artistiekeit nauwelijks van toepassing zijn, maar waarbij er snel en in hapklare brokken, informatie geregistreerd en verzonden kan worden naar een, in vergelijking, minder veeleisend publiek. De tegenstelling kan het meest treffend worden gevat in typeringen als 'elitaire kunstvorm' tegenover 'faciliterende technologie'.

Deze hautaine houding van de wetenschap ten opzichte van televisie door de jaren heen is onder andere door John Hartley treffend beschreven. Vooral rondom het prille begin van het veld van televisiewetenschap werd het medium nauwelijks als volwaardig beschouwd: “Knowledge of television was neither scarce nor valuable. Watching TV was in the domain of consumption, not production, and invested in the viewer a form of tacit, not explicit, knowledge acquired in domestic privacy, not public life. There was no special disciplinary method of professional expertise to be learned. [...] What was there to study?”.¹⁴

Er werd vanuit de wetenschap geredeneerd dat er eigenlijk weinig te leren viel door het bestuderen van televisie. Televisie werd vooral gezien als een massamedium, gericht op consumptie. Aangezien televisie, in tegenstelling tot cinema, niet als een kunstvorm gezien kon worden, vormde zich ook geen coherent onderzoeksparadigma vanuit de 'oude' geesteswetenschappelijke onderzoekstradities.

¹³Caldwell, J. *Televisuality; Style, Crisis, and Authority in American Television* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1995): 4.

¹⁴Hartley, J. “Is Screen Studies a Load of Old Cobblers? And If So, Is That Good?” *In Focus: The Place of Television Studies*. Red. William Boddy. *Cinema Journal* 45.1 (2005): 102.

Het is dan ook niet verrassend te noemen dat de eerste beginselen van televisiewetenschap voortkwamen uit andere onderzoekstradities.¹⁵ Deze onderzoekstradities, zoals sociologie en psychologie, zagen het medium televisie als een nieuwe vorm van menselijke gedragingen welke toegevoegd kon worden aan de al gebruikelijke onderzoekscorpi als literatuur, cinema, theater, etc. Deze initiële onderzoeken naar televisie waren dan ook maar indirect op het medium gericht. Hierbij was televisie simpelweg een doorgeefluik van menselijk gedrag. Deze vormen van onderzoek beschouwden televisie als middel om meer te weten te komen over de mens, een grondige kennis van het medium an sich vergaren behoorde niet tot de doelstellingen.¹⁶

Wat ook niet meehielp was dat de invloed van televisie op het menselijk gedrag, mede door het massale en consumptieve beeld dat was ontstaan, vooral werd gezien als slecht. Het kleine beetje onderzoek dat naar televisie werd gedaan, was bij voorbaat al beïnvloed door heersende vooroordelen. Zodoende ontstond een onderzoeksklimaat waarin het onderwijzen in televisie erop gericht was om de mensen zich ertegen te laten verzetten. Bij de toch al moeizame geboorte, werden de eerste bijdrages in dit veld vooral geleverd door diegenen die bang waren voor het medium, diegenen die in beginsel tegen het medium waren en de mensen die het medium bij voorbaat pathologiseerden.¹⁷

Deze weinig coherente ontwikkeling van televisiewetenschap heeft dan ook vanaf het begin al diepe sporen achtergelaten in het paradigma. Zelfs vandaag de dag wordt er in dit werkveld maar weinig onderzoek uitgevoerd dat er in beginsel op gericht is om meer fundamentele kennis te vergaren over de constructie en de werking van televisie en de praktijk die daarom heen te vinden is. Onderzoek naar televisie is vooral nog steeds een middel in 'grote onderzoeken' naar de motieven en gedragingen van de mens.

Dit gegeven wordt treffend geïllustreerd wanneer er bijvoorbeeld gekeken wordt naar een veelgebruikt handboek in het veld van televisiewetenschap:

¹⁵Voor een meer gedetailleerde beschrijving van de geboorte van televisiewetenschappen vanuit een groot aantal andere onderzoekstradities, zie bijvoorbeeld: Spigel, L. "TV's Next Season?" *In Focus: The Place of Television Studies*. Red. William Boddy. *Cinema Journal* 45.1 (2005): 83-90.

¹⁶Hartley: 102.

¹⁷Ibidem.

Channels of Discourse, Reassembled.¹⁸ Dit is een boek waarin een aantal auteurs een overzicht bieden van de veel gebruikte methoden en zienswijzen met betrekking tot het doen van onderzoek in het veld van televisiewetenschap. Wanneer we kijken naar de inhoudsopgave komen we hoofdstuktitels tegens als: “Semiotics, Structuralism, and Television”, “Genre Study and Television”, “Ideological Analysis and Television” en “Psychoanalysis, Film en Television”. Het is veelzeggend om te zien dat elke titel van elk hoofdstuk de methode voorop zet en pas in tweede instantie aangeeft dat het hier om de toepassing van de methode op televisie gaat. Zo staat er bijvoorbeeld in hoofdstuk 1 omtrent semiotiek en structuralisme: “Semiotics is the study of everything that can be used for communication: words, images, traffic signs, flowers, music, medical symptoms and much more. [...] As a tool for the study of culture, semiotics represents a radical break from traditional criticism, in which the first order of business is the interpretation of an aesthetic object of text in terms of its immanent meaning”.¹⁹

Hoewel ik verder niets wil afdoen aan de kwaliteit of de doeltreffendheid van sommige van deze methodes in bepaalde situaties (zelfs in dit schrijven worden zij gebruikt), leveren zij geen overkoepeld kader waarbinnen televisie kan worden ontleed en begrepen als medium an sich. Televisiewetenschap is dan ook vaak als een prachtig ingerichte werkplaats, waarbij alle denkbare gereedschappen voorhanden zijn. Het enige dat ontbreekt is een bouwtekening van datgene waar een ieder mee bezig is.

Dit terwijl bij het ontleden van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE juist een theoretisch vertrekpunt (de bouwtekening) nodig is dat een deel van de fundamentele vragen die het programma oproept omtrent het medium televisie, kan sturen en verhelderen.

Televisuality, een alternatieve benadering

Dit vertrekpunt is gelukkig wel terug te vinden in het concept 'televisuality' zoals dit door John Thornton Caldwell is omschreven in zijn boek *Televisuality; Style, Crisis, and Authority in American Television* (1995). In dit boek omschrijft Caldwell

¹⁸Allen, R. red. *Channels of Discourse, Reassembled*. (Londen: Routledge, 1995).

¹⁹Seiter, E. “Semiotics, Structuralism, and Television.” *Channels of Discourse, Reassembled*. Red. Robert C. Allen. (Londen: Routledge, 1995): 31.

televisuality als verzamelnaam van (esthetische) veranderingen in de wereld van televisie in Amerika onder invloed van de culturele en economische omstandigheden in de jaren 80 van de vorige eeuw. In dit tijdsgewricht begon in Amerika het toenmalige televisiebestel (network television) in de verdrukking te komen door de opkomst van vele nieuwe zendpartijen middels 'cable'. Oftewel: de analoge kabelaansluiting in ieder huis die de mogelijkheid bood om een veelvoud aan nieuwe zenders (MTV, CNN, etc) te ontvangen ten opzichte van de tot dan toe heersende zenders als ABC, CBS en NBC die nog via de ether te ontvangen waren.

In die tijd van crisis voor de 'networks' ontstond er een golf aan vernieuwing op het gebied van productie, programmering en manieren van representatie. Dit alles in een zoektocht naar nieuwe manieren om de kijkers te binden aan de 'networks' en bovenal de individuele programma's te doen opvallen in de steeds meer groeiende flow van programma's.²⁰

In zijn boek zet Caldwell zich sterk af tegen de zogenaamde 'high theory' zoals deze eerder is besproken in de ontwikkeling van het paradigma van televisiewetenschappen.²¹ Caldwell omschrijft zijn zoektocht in het boek als een 'construal of an aesthetic economy'.²³ Hierbij is er nadrukkelijk aandacht is voor de stilistische kant van televisie, binnen de werking van het medium. Daarnaast is echter evengoed van belang hoe industriële en culturele aspecten (impliciet ook technologische en economische aspecten) een rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van die esthetische kant.²⁴

Waarom is dit concept 'televisuality' interessant bij de analyse van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE? Het concept is opgebouwd rondom een zestal specifieke veranderingen die Caldwell heeft opgemerkt in Amerikaanse televisie grofweg tussen 1980 en 1995. Deze veranderingen kenmerken min of meer het pad dat Amerikaanse

²⁰Caldwell: 10-11.

²¹De grote, door overvleugelende doctrine gestuurde, vorm van academisch onderzoek. Hierbij is onderzoek naar het medium niet meer het doel op zich, maar een middel om meer inzichten te verkrijgen over de werking van de menselijke geest en gedrag. Caldwell: 22-24.

²²Het is dezelfde vorm van onderzoek waartegen bijvoorbeeld David Bordwell zich ook sterk afkeert, hij noemt high theory ook wel 'SLAB' Theory of Grand Theory. Zie bijvoorbeeld ook: Bordwell, D. "Historical Poetics of Cinema." *The Cinematic Text; Methods and Approaches*. Red. R. Barton Palmer. (New York: AMS Press, 1989): 385-392.

²³ Caldwell: 20.

²⁴Ibidem.

televisie sinds deze periode bewandelt, waarbij deze veranderingen worden aangemerkt binnen de sociale, economische en culturele context van die tijd.

Wanneer een aantal van deze specifieke veranderingen ook terug te vinden zijn in de opzet en structuur van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE, binnen vergelijkbare omstandigheden, vormt zich een interessante situatie: Dit zou namelijk betekenen dat ondanks alle intenties, de makers van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE geen programma hebben gemaakt dat breekt met alle wetten en contingenties. Integendeel: het vertoont in dat geval juist de neiging om dit pad binnen de evolutie van televisie te volgen, zoals dit al ruim vijftien jaar geleden is opgemerkt en beschreven.

In zekere zin is het werk van Caldwell dan ook dubbel functioneel in dit schrijven. Enerzijds biedt het handvatten en voorbeelden die gebruikt kunnen worden bij de bijzondere casus die HEERLIJK EERLIJK HEERTJE lijkt te vormen, maar anderzijds vormt het ook een betoog voor de algehele manier waarop televisie benaderd zou moeten worden. Een visie die de lacune vult die al eerder is beschreven in de ontwikkeling van televisiewetenschap, een methode die bij aanvang vertrekt vanuit het medium an sich en niet als onderdeel van een overvleugelende doctrine.

Aan de andere kant zou het niet getuigen van respect voor de constructie van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE wanneer de casus simpelweg gebruikt zou worden om te vergelijken met de veranderingen die Caldwell eerder heeft benoemd en beschreven. De makers hebben immers wel degelijk geprobeerd om iets volledig nieuws te maken en het programma en de bijbehorende context vertonen ook zeer zeker interessante, 'eigen' aspecten.

Daarom zal deze analyse, in lijn met de alomvattende visie van Caldwell, starten vanuit het programma zelf. De aspecten uit HEERLIJK EERLIJK HEERTJE met betrekking tot 'meta-communicatie' en 'authenticiteit' zullen worden beschreven en besproken en daar waar nodig zullen zij worden geduid aan de hand van de ideeën van Caldwell, maar ook middels het werk van anderen. Zo wordt het werk van Tom Gunning met betrekking tot de 'truthclaim' van beelden gebruikt, tezamen met werk van Annette Hill en Arild Fetveit omtrent reality television. Op die manier zijn alle gereedschappen, alsmede een bouwtekening aanwezig en kunnen wij goed voorbereid het interessante binnenwerk van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE gaan ontleden.

Heerlijk Eerlijk Heertje: nader onder de loep

Een van de meest in het oog springende aspecten van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE is het gebruik van twee narratieve lagen. Zoals al eerder gesteld, is er enerzijds de narratieve laag van het interviewprogramma en anderzijds de narratieve laag van al hetgeen zich achter de schermen afspeelde. En daar stuiten we meteen op een merkwaardig punt in de structuur van het programma. Want hoewel Heertje meerdere keren duidelijk aangaf²⁵ dat hij beseftte niet 'eerlijker' te kunnen zijn dan andere programma's, noch een moreel oordeel te willen uitspreken over het gebruik of de aanwezigheid van contingenties, is het toch opvallend dat er zoveel beeldmateriaal werd gedraaid.

Er werd zo veel achter de schermen gefilmd om ook zo veel mogelijk van de achtergronden van het programma op beeld te hebben. Er waren zelfs beelden van Heertje, thuis achter zijn computer, in zijn werkkamer. Ik zal onder meer laten zien dat deze overvloed van beelden geen meerwaarde heeft gehad voor de 'volledigheid' of de 'authenticiteit' van het programma. Ondanks alle oprechte intenties en moeite is HEERLIJK EERLIJK HEERTJE nooit verder gekomen dan het representeren van een visie. Waarom er nooit sprake is geweest van de reproductie van 'waarheid', zal nu worden besproken.

Het gebruik van twee narratieve lagen

Het besluit om zo veel mogelijk te filmen lijkt te impliceren dat er op deze manier een 'completer' of 'eerlijker' beeld geschapen kon worden. Deze aanname gaat echter voorbij aan een fundamenteel onderdeel van het vertellen van een verhaal middels beelden: Het verhaal zal namelijk verteld moeten worden aan de hand van decoupage en montage en de keuzes die in dit proces worden gemaakt, zijn altijd gebaseerd op persoonlijke afwegingen en interpretaties. Daar komt bij dat juist montage an sich de eigenschap heeft om een extra betekenis mee te geven aan de getoonde beelden.²⁶

²⁵ Tussen de lezing die Heertje gaf op 6 april 2009 en de voltooiing van dit stuk, heb ik ruim een jaar 'stage gelopen' in de directe omgeving van Heertje. In deze tussentijd heb ik ook vele gesprekken met hem gevoerd over zijn eigen overwegingen bij het maken van het programma.

²⁶ Het werk van twee van de eerder genoemde cineasten, Sergei Eisenstein en Luis Buñuel laat dit zeer treffend zien. Zie bijvoorbeeld de beroemde trappenscène in PANTZERKRUIZER POTJOMKIN (Eisenstein, 1925) of de begrafenis van Don Jorge in VIRIDIANA (Buñuel, 1961) waarin door de montage van de beelden extra betekenissen ontstaan die niet zijn ingesloten in de mise-en-scène.

Het is hoogst opmerkelijk te noemen dat geen van de makers dit heeft beseft in de aanloop naar het programma. Het is wederom een teken van de gapende kloof tussen film en televisie. Bij filmmakers, zelfs bij documentairemakers, is dit principe van decoupage en alle bijbehorende implicaties namelijk als vanzelfsprekend onderdeel van het productieproces.

Wanneer ik een veelgebruikt handboek voor (beginnende) filmmakers: *Films Maken* (2007) van Roemer B. Lievaart erbij pak, wordt er in dit redelijk lijvige boek een hoofdstuk van 39 pagina's aan het concept decoupage gewijdt.²⁷ In dit hoofdstuk worden er maar liefst 48 verschillende aspecten met betrekking tot decoupage belicht.²⁸ Maar niet alleen met betrekking tot de opbouw van het beeld, maar ook de vertelling is decoupage van essentieel belang. Dit blijkt ook uit het hoofdstuk "Verhaal en geschiedenis losgekoppeld via editing" uit het boek *Handboek Filmnarratologie* (2006) van Peter Verstraten. Dit hoofdstuk legt ondermeer uit dat een verhaal (narratief) en het de wijze waarop dit wordt verteld (plot) niet per sé gelijk hoeven te zijn en dat decoupage daar een belangrijke rol in speelt.²⁹

Deze boeken haal ik aan om aan te geven dat er in de opleiding van mensen die zich richten op de vertelling van verhalen via beelden (veelal film), hetzij filmmakers, hetzij academici, al vroeg aandacht is voor de werking en implicaties van decoupage. Deze boeken zijn wat betreft niveau redelijk inleidend, maar laten er geen twijfel over bestaan dat een verhaal vatten in beelden niet ophoudt bij het simpelweg registreren en overbrengen van informatie. Het proces zelf draagt bij aan de context waarin de beelden terecht komen, er wordt een extra laag aan betekenis toegevoegd.

Dit proces en de bijhorende extra laag aan betekenis is een rotsvast gegeven wanneer het film betreft, echter wanneer de overstap gemaakt wordt naar televisie, blijft er maar weinig over van datzelfde rotsvaste gegeven. Dat is raar, wanneer in ogenschouw wordt genomen dat het proces van decoupage en de mechaniek van beeldregistratie in essentie niet verschilt tussen de twee media. Slechts de connotatie bij de gebruiker is anders.

²⁷Lievaart, R. *Films Maken*. (Amsterdam: QQleQ Dramaproductiens, 2007): 57-96.

²⁸Lievaart: 372.

²⁹Verstraten, P. *Handboek Filmnarratologie*. (Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2006): 81-96.

Bij het vertellen van een verhaal wordt er vertrokken vanuit het te vertellen narratief: middels welk plot, met welke beelden, vertel ik het verhaal dat ik bij de kijker terecht wil laten komen? Vervolgens worden er keuzes gemaakt over welke scènes of beelden er te zien zullen zijn. Dit is de essentie van decoupage: het in hapklare stukjes hakken van de brokjes informatie die later bij elkaar opgeteld, het totale beeld zullen overbrengen. Hierbij maakt het feitelijk niet uit of de decoupage plaats vindt op papier (waarna er opnames plaats vinden) of in het geval van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE in de montageruimte, nadat alle opnames voor die week, zowel voor als achter de schermen, gedraaid zijn.

Bij het bespreken van de moeilijkheden die de dubbele narratieve laag met zich mee bracht met betrekking tot de verbeelding van 'een complete context' bij het interviewprogramma, wil ik één ding benadrukken: De les die hieruit geleerd wordt heeft niet zo zeer betrekking op HEERLIJK EERLIJK HEERTJE alleen of op het gebruik van twee narratieve lagen. Nee, de les is dat televisie, net als ieder ander reproducerend medium, *per definitie* niet in staat is om De Werkelijkheid te vatten en vervolgens weer te geven. Daarbij is de route die ik gekozen heb (de analyse van de montage van de twee narratieve lagen) één van de vele die ik had kunnen kiezen.

In het geval van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE is het logisch om deze les te illustreren aan de hand van de twee narratieve lagen en de bijbehorende decoupage/montage van de beelden. Dit wil echter niet zeggen dat wanneer een kijker in theorie de beschikking had gehad over onbeperkte toegang tot al het gefilmde beeldmateriaal, hij of zij wel voor zichzelf een reproductie van De Realiteit had kunnen vormen. Om deze les te illustreren had ik er bijvoorbeeld ook voor kunnen kiezen om mij te richten op de kadrering van beelden, als onderdeel van de mise-en-scène. Of ik had gebruik kunnen maken van de cinematografie om te laten zien hoe verschillende camerabewegingen – en hoeken ook een verschillende betekenis aan de beelden meegeven. Bij de bespreking van het werk van Gunning, later in dit stuk, zal bijvoorbeeld blijken hoe vanuit een heel ander standpunt (de fundamentele opbouw van beeldmateriaal) de mogelijkheid tot het tonen van 'echte' of 'complete' beelden wederom zal worden ontkracht.

Een deel van het probleem bij het overbrengen van deze les, ligt ook besloten in het gebruik van taal en concepten die vanuit zichzelf bepaalde connotaties oproepen. Wanneer ik schrijf over beelden die niet in staat zijn om een bepaalde 'echte' 'werkelijkheid' of 'realiteit' over te brengen, kan ik dat niet doen zonder gebruik te maken van de talige concepten 'echt', 'werkelijkheid' en 'realiteit'. Deze concepten lijken echter tegelijkertijd te veronderstellen dat er wel zoiets bestaat als een uniforme realiteit of werkelijkheid, maar dat beelden simpelweg niet in staat zijn om deze nauwkeurig te kopiëren. Niets is minder waar!

Deze concepten als 'echt' en 'realiteit' zijn op hun beurt ook slechts constructen, gevormd aan de hand van contingenties. Blijkbaar is er ergens in de vorming van onze maatschappij het idee ontstaan dat de wereld van ons dagelijks leven, de wereld waarin wij elkaar ontmoeten en met elkaar communiceren, één uniform domein is. Eén werkelijkheid voor ons allen hetzelfde, die wij ook allen hetzelfde ervaren, namelijk als 'echt'. Dit is De Werkelijkheid of De Realiteit, de originele bron waar al onze representaties naar terug verwijzen.

Er is echter niet zoiets als één werkelijkheid die voor een ieder gelijk is, een soort rotsvaste basis waarin wij allen leven. Ieder mens vormt voor zichzelf een perceptie van hetgeen wij ervaren. Het terugverwijzen naar De Werkelijkheid is simpelweg een onderdeel van die constructie, van de perceptie. Er is geen ultieme realiteit, er is slechts een sprookje dat een ieder voor zichzelf construeert en waarin De Werkelijkheid een denkbeeldige figurant is.

De onvermijdelijke valkuil is dat ik door uit te leggen dat De Werkelijkheid niet bestaat, middels de talige term 'werkelijkheid', ik juist de connotaties oproep die het bestaan weer lijkt te bevestigen. Het is alsof je aan iemand vraagt om niet aan een roze olifantje te denken. Het eerste wat diegene zal doen, is een beeld oproepen van een roze olifantje. Deze sterke connotaties bij termen als 'realiteit', 'werkelijkheid' en 'echt' zijn onderdeel van de contingenties die betrekking hebben op taal en de manier waarop wij tegen ons leven aankijken. Zij beperken mij in de wijze waarop ik mijn gedachten kan overbrengen. Tegelijkertijd is er geen andere manier om mijn denkpatronen te presenteren. Daarom kiezen we voor de minst slechte optie en blijf ik proberen de valkuil te benoemen. Terwijl we erin lopen, dat dan weer wel...

Terugkerend op de casus van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE ontstaat nu de paradox dat de keuze om zoveel mogelijk achter de schermen te filmen, voor de authenticiteit van de beelden geen enkele meerwaarde heeft gehad. Sterker nog, je zou kunnen stellen dat de overvloed aan beeldmateriaal en de keuzes die Joost van Ginkel moest maken bij de montage, ervoor zorgden dat de uitzending op vrijdag (hooguit) een visie van Joost was op de afgelopen week in plaats van een 'overzicht'.

Van Ginkel bedacht immers zelf welke hoofdzaken hij zou gaan laten zien, vanuit zijn eigen referentiekader en met zijn eigen visie op het programma. Met andere woorden: het is zeer problematisch om te veronderstellen dat meer beeldmateriaal zou kunnen leiden tot een completer overzicht. In het beste geval heeft de regisseur slechts meer mogelijkheden om *zijn* visie, *zijn* gekozen route in het verhaal, te verbeelden. In dit licht hadden de beelden 'achter de schermen' ook op commando opgenomen kunnen worden, nogmaals nagespeeld kunnen worden of zelfs in scene kunnen zijn gezet, zonder dat dit iets ten koste was gegaan van de 'compleetheid' of 'eerlijkheid'.

Verschillende looks en structurele inversie

De verschillende narratieve lagen hadden ook gevolgen op het gebied van stijl. Er was immers telkens sprake van een andere 'look' door te wisselen tussen de narratieve lagen. Waar in de eerste uitzending nog vooral werd terug gegrepen op de klassieke talkshow-setting in de studio, afgewisseld met backstage-beelden, ging deze opzet in de volgende uitzendingen steeds vaker overboord. Al snel werden bijvoorbeeld hele interviews vanuit de studio-opnames weggeknipt, ten faveure van beelden achter de schermen. Tegen het einde van de serie werden er zelfs gasten geïnterviewd zonder publiek, in hotelkamers (uitzending 6 met Arnold Grunberg³⁰) en in geïmproviseerde studio's (uitzending 8 met Paul de Leeuw³¹).

Hierbij gaat het er niet om dat er verschillende inhoudelijke keuzes werden gemaakt, maar dat er een aantal verschillende 'looks' te zien zijn geweest in het beeld, die samen hingen met de betreffende keuzes. Zo was er de 'studio-look' met of zonder publiek, vaste camerastandpunten en 'correcte' belichting. Ook was er de

³⁰Aflevering 6 van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE, uitgezonden op NED 3 op 13-02-2009 om 21.30 uur.

³¹Aflevering 8 van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE, uitgezonden op NED 3 op 27-02-2009 om 21.30 uur.

'reality-look' met Heertje op locatie, een bewegende camera en 'natuurlijk' licht. Tenslotte was er ook de 'blog-look' waarbij Heertje vanuit zijn werkkamer direct in een camera sprak om bepaalde gedachtegangen te bespreken, zonder driepuntsbelichting en middels een camera met een beduidend mindere resolutie dan in de studio, vanuit ongebruikelijke hoeken. Kortom: verschillende looks die telkens zorgden voor een verschillende opbouw van beeldmateriaal.

Dit is ook een aspect binnen televisuality dat door Caldwell wordt beschreven: televisie is geworden tot een 'stylistic performance'. Dit houdt in dat de makers van televisie als integraal onderdeel van het proces, continu bezig zijn om het uiterlijk van het programma aan te passen of te vernieuwen.³² Op het gebied van stijl is de uitwerking van de dubbele narratieve laag dus niet per se baanbrekend te noemen. Het voorkomen van de verschillende looks was wellicht wel opvallend en vernieuwend, maar het feit *dat* ze gebruikt werden zeker niet.

Een ander aspect van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE dat samenhangt met de verschillende narratieve lagen maar tegelijkertijd ook overeenkomsten vertoont met televisuality, is de structurele inversie. In de ogen van Caldwell is dit datgene dat voorheen naar de achtergrond werd verdrongen (zowel stilistisch als productie-technisch).³³

HEERLIJK EERLIJK HEERTJE is op dit punt bijna het schoolvoorbeeld te noemen. Het uitgangspunt van het programma was immers om juist het productieproces onder de aandacht van de kijker te brengen. Door de gehele serie heen worden dan ook veelvuldig bepaalde aspecten van het productieproces benoemt en getoond in het 'programma van Joost'. Denk hierbij aan discussies op de redactie, shots van de montageruimte tijdens het monteren van de uitzending, voorbereidende gesprekken van Raoul met experts en in sommige gevallen zelfs Joost van Ginkel, terwijl hij zelf aan het filmen is. De structuur van het programma werd tegelijkertijd ook het hoofdonderwerp in het programma.

Het feit dat de makers deze structurele inversie zo ver hebben doorgevoerd, verklaart ook waarom het programma voor de gemiddelde kijker zo lastig te volgen

³² Caldwell: 5-6.

³³ Ibidem.

was. Een gegeven dat ik vooral heb gemerkt in mijn eigen, dagelijks leven. In de twee jaar tijd dat ik mij nu, in verschillende vormen, bezig houdt met de thematiek rondom HEERLIJK EERLIJK HEERTJE, is mij vaak gevraagd waar ik nu precies mee bezig ben. Wanneer ik dan de titel HEERLIJK EERLIJK HEERTJE laat vallen in mijn uitleg, resulteert dit meestal in een zure blik in het gezicht. Veel van die personen zeggen het programma wel te kennen, maar geven daarbij bijna standaard aan dat zij zich niet verder verdiept hebben in het geheel, omdat zij het erg lastig vonden om het programma te volgen.

Dit is mijns inziens het gevolg van het feit dat wanneer ervoor gekozen wordt om de structuur van een programma (opgebouwd uit een verscheidenheid aan contingenties) te bombarderen tot hoofdonderwerp, er een *contradictio in terminis* ontstaat. De fundamentele eigenschappen van de structuur zorgen er immers voor dat het uiteindelijke construct een verhaal (het narratief) vertelt over een bepaald onderwerp. Wanneer ditzelfde onderwerp op haar beurt weer bestaat uit de structuur, ontstaat er een soort rare cirkelredenering die uiteindelijk niets oplevert. Het is alsof een schilder een schilderij maakt van zijn penseel, vanuit de gedachte dat de toeschouwers moeten weten dat de schilder met dat penseel in staat zou zijn geweest om een prachtig tafereel te schilderen. De gedachtegang is zeer interessant en wellicht zelfs door sommige kunstliefhebbers te destilleren uit de getoonde afbeelding, maar de gemiddelde toeschouwer zal weinig kunnen met het getoonde schilderij.

Enkele lezers zullen in deze metafoor overeenkomsten zien met het schilderij LA TRAHISON DES IMAGES (1929) van de surrealistische schilder René Magritte. Op dit schilderij staat een levensechte pijp afgebeeld met hieronder de tekst “Ceci n'est pas une pipe” (Dit hier is geen pijp). Het werk was bedoelt als een herinnering aan de toeschouwer dat hij of zij keek naar een schilderij van een pijp, niet naar een daadwerkelijke pijp. De boodschap was een onderstreping van het feit dat schilderijen een representatie vormen, geen reproductie van een werkelijkheid. In zekere zin is de boodschap dan ook dezelfde als de boodschap die ik wil uitdragen over de structuur van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE en in bredere zin over het hele medium televisie. Een programma is en blijft een representatie van een zienswijze, geen reproductie.

Er is echter nog een reden dat ik de eerdere metafoor gebruikte en ook het verschil met LA TRAHISON DES IMAGES opmerk. De vergelijking stelt mij ook in staat om nog een opmerkelijke keuze van de makers van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE te benoemen en te duiden. Waar Magritte koos voor een object dat volledig los stond van de schilderkunst, kozen de programmamakers voor de fundering, de structuur van het programma (het penseel in de metafoor) als het af te beelden object. Dit terwijl de fundering niet het onderwerp had moeten zijn, maar een hulpmiddel om een ander verhaal te vertellen. Het juiste onderwerp was immers geweest: bewustzijn kweken over contingenties.

Dit is een punt waarop de uitwerking van twee verschillende doelstellingen vanuit de makers elkaar hebben tegengewerkt. Enerzijds was er het streven om zo veel mogelijk van de aspecten achter de schermen te kunnen laten zien aan de kijker. Anderzijds was er ook het streven om zo eerlijk mogelijk te zijn over de ontwikkeling van het programma, door de weken heen.³⁴ Dit hield in dat er ook geen 'doel' of eindpunt vast stond. Het programma werd gemaakt, simpelweg om het maken van een programma, opdat dit kon worden getoond. Het hebben van een 'einddoel' of een eindplaatje, werd bewust weggelaten omdat dit tegen het streven in ging om zo eerlijk mogelijk de ontwikkeling te kunnen laten zien. Deze 'eerlijkheid' hield in dat de makers zelf ook niet wisten waar zij uit zouden komen.

In retrospectief heeft de keuze om het einddoel 'open' te houden, ervoor gezorgd dat er ook geen overzicht ontstond, bij geen van de makers. Niemand wist wat de volgende stap zou zijn, wat tot gevolg had dat de backstage-beelden, door de gehele serie heen, onsamenhangend bleven in relatie tot elkaar. Er werden mechanismen getoond, maar zonder achterliggend doel of plan; simpelweg om 'het tonen van mechanismen'. De makers snapten dat zij dat deden, maar het merendeel van de kijkers zocht tevergeefs naar 'het grote verhaal', het overkoepelende narratief.

Een manier om dit te voorkomen, was bijvoorbeeld geweest door gebruik te maken van al bestaande beelden vanuit andere televisieprogramma's. Deze hadden illustratief ingezet kunnen worden om de visie van de programmamakers over te

³⁴Deze informatie heb ik verkregen door de vele gesprekken die ik met Raoul Heertje heb gevoerd over de beweegredenen die hij had bij aanvang van het project.

brenge. Het verschil zit hem erin dat het onderwerp in dat geval was geweest: het aantonen van contingenties in *andere* televisieprogramma's. Op die manier was de cirkelredenering verbroken geweest en was er ook een duidelijk einddoel geweest, een narratief dat verteld moest worden; de visie op de aanwezigheid van contingenties in ons mediagebruik. Wanneer de funderingen van andere programma's waren blootgelegd, had dit verder nog tot voordeel gehad dat die betreffende funderingen geen eigen narratief meer hoefden te construeren. Het waren simpelweg bouwstenen geworden in een ander, groter verhaal. Deze keuze werd echter niet gemaakt, waarschijnlijk vanuit een lovenswaardige poging om de 'trucs en patronen' zo volledig mogelijk op beeld te kunnen vatten.

Deze (achteraf) ongelukkige keuze is dan ook een belemmering gebleken in de manier waarop de programmamakers uiteindelijk hun boodschap konden overbrengen. In het geval van Magritte stond hem niets in de weg om middels de specifieke eigenschappen van een schilderij een verhaal te vertellen. In het geval van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE bleven er echter weinig hulpmiddelen over om een verhaal te vertellen. Een penseel dat moet worden nageschilderd kan immers niet tegelijkertijd gebruikt worden om te schilderen. Er werd een structuur getoond, maar het grote verhaal: de visie op de aanwezigheid van contingenties in ons mediagebruik, bleef spijtig genoeg achterwege. Of om het nog preciezer te formuleren: er werden kleine narratieve lijnen vertoond, waarbij het narratief elke keer was: tonen hoe de narratieve lijn was geconstrueerd. In deze complexe structuur bleek er geen plaats te zijn voor de grotere, overkoepelende visie.

Heerlijk Eerlijk Heertje en zijn waarheidsclaim

Nu er in deze analyse wat dieper ingegaan wordt op de structuur en de opbouw van het beeldmateriaal in HEERLIJK EERLIJK HEERTJE, is het tijd om stil te staan bij de intrinsieke eigenschap van beelden om 'de waarheid te tonen'. Dat wil zeggen: De algeheel aanwezige *aannname* dat beeldmateriaal de waarheid toont. Een foto of een filmpje heeft in onze maatschappij vandaag de dag nogal wat bewijslast, zo lijkt het. Ga maar na: overvallers kunnen worden opgespoord en beschuldigd aan de hand van bewakingscamera's en automobilisten kunnen achteraf worden bekeurd voor het

rijden door rood licht, aan de hand van de foto van een flitspaal. Het beeldmateriaal is in dat geval het bewijs van hetgeen er is gebeurd, want machines zijn niet in staat om te liegen. Toch?

Tom Gunning gaat in zijn onvolprezen artikel “What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs” (2004) dieper in op deze intrinsieke 'truthclaim' van beeldmateriaal. Deze 'truthclaim' van fotografie (maar in diens verlengde ook film en televisiebeelden) kan in twee verschillende componenten uiteen gehaald worden; de mechanische werking van een camera en de culturele connotatie die beeldmateriaal heeft verkregen.

Voor wat betreft de mechanische werking van een camera kan de truthclaim verklaard worden doordat er een directe, fysieke relatie tussen het object voor de camera en de afdruk op de film (of op de chip) bestaat. Dit komt doordat een lichtstraal deze twee met elkaar verbindt. De lichtstraal is in deze een indexicaal teken dat een directe verbinding heeft met hetgeen waarnaar wordt verwezen en is dus in zekere zin te zien als bewijs. De foto of film die vervolgens wordt vervaardigd aan de hand van de informatie die in de camera is opgeslagen, is echter niet gelijk aan de originele informatie die de lichtstraal overbracht. Het beeld is een iconisch teken geworden, een product dat veel uiterlijke overeenkomsten vertoont met datgeen er voor de camera heeft gestaan, maar alleen dankzij de hulp van de indexicale functie van het licht.³⁵

In essentie is de mechanische component van de truthclaim dus gebaseerd op een verkeerde aanname. De representatie is wel tot stand gekomen aan de hand van een medium (licht) dat indexicaliteit bezit, maar het beeld is niets meer dan een reproductie. De mechaniek van een camera zorgt er voor dat de overeenkomsten zeer groot zijn, toch is dat niet genoeg om een daadwerkelijke waarheidsclaim te kunnen uitdragen. In feite is een foto of een set beelden niets 'echter' dan een portret dat een schilder heeft gemaakt aan de hand van hetzelfde medium: het licht.

De moeilijkheid die veel mensen hebben om de verschillende denkstappen die ik zojuist heb beschreven, te plaatsen in de algehele werking van een camera, komt

³⁵Gunning, T. “What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs” *NORDICOM Review* 5 (2004): 39-40.

wellicht ook voort uit de steeds geavanceerdere technieken op dit gebied. Camera's zijn gemeengoed geworden in onze maatschappij en relatief eenvoudig in het gebruik. Toch zullen veel gebruikers niet precies kunnen uitleggen welke verschillende stappen er zitten tussen het indrukken van het knopje en het eindproduct in de vorm van een foto. Dit is op zich niet raar, aangezien bijvoorbeeld ook het merendeel van de mensen die een auto bezitten, niet precies kunnen uitleggen welke mechanische processen er een rol spelen bij het wegrijden. Toch is een fundamenteel besef van de werking van een camera noodzakelijk om de eerder beschreven argumenten op waarde te kunnen schatten.

Op het moment dat een foto (of een video-opname) wordt gemaakt, wordt er informatie opgevangen over hetgeen er voor de camera staat, welke wordt doorgegeven via het licht. Dit natuurkundige, natuurlijke verschijnsel neemt in dit gehele proces de functie van een medium op zich. Een oneindig aantal lichtstralen neemt elk een kleine hoeveelheid informatie met zich mee over de kleur van de plek waarop zij weerkaatsen, alvorens in de lens van de camera terecht te komen. In de camera worden deze lichtstralen gevangen in een lichtgevoelige filmlaag (het negatief in een analoge camera) of op een lichtgevoelige chip (digitale fotografie/video). In het geval van de analoge camera wordt er een chemische reactie gestart in de filmlaag waardoor er een afdruk ontstaat van de lichtstraal. In het geval van de digitale camera berekent de chip een bepaalde waarde voor de intensiteit van de lichtstraal en wordt deze op de geheugenkaart opgeslagen.

Een beschrijving van dit proces laat dus zien dat er nog een aantal stappen zitten tussen het nemen van een foto en het kunnen tonen van een foto. Hierbij voegen al deze stappen iets toe aan de informatie die de lichtstraal overbracht. De keuze voor een bepaalde filmlaag kan namelijk gevolgen hebben voor de kleuren die later zullen worden overgebracht op het fotopapier. Daarbij is de belichtingstijd van de foto in het ontwikkelingsproces ook van invloed. In het geval van de digitale camera is het algoritme dat de lichtintensiteit van de lichtstraal omzet in een waarde van groot belang voor de mate waarin een foto 'lijkt' op datgene wat er gefotografeerd is. Hierbij hebben we nog niet eens gesproken over de fotobewerkingsprogramma's waarmee de foto's gemakkelijk aangepast kunnen worden.

Hiermee wil ik aangeven dat er nog een groot grijs gebied zit tussen de lichtstraal (het indexicale teken) dat de informatie overbracht en de reproductie die op de foto te zien is. In dit grijze gebied zitten er, bewust of onbewust, tal van menselijke beslissingen ingebakken. Deze zorgen ervoor dat wij niet kunnen stellen dat een foto het bewijs vormt van iets wat voor de camera heeft gestaan. Het is hooguit een interpretatie, net zoals een portret van een schilder dat ook is. De mechaniek is anders, wellicht iets 'technologischer', maar de essentie verschilt niet.

De tweede component van de truthclaim van beeldmateriaal bestaat uit de culturele connotatie dat beelden niet kunnen liegen. Het is echter nog sterker: beelden kunnen in het geheel niet praten! Beeldmateriaal is dan ook volledig van de gebruiker afhankelijk om een boodschap te kunnen 'vertellen'³⁶. Met andere woorden: het is een rare gedachte om beeldmateriaal menselijke eigenschappen toe te dichten die feitelijk nergens op gebaseerd zijn. Beeldmateriaal vertoont representaties die in grote mate uiterlijke overeenkomsten vertonen met hetgeen waarop zij gebaseerd zijn. Er zitten echter geen diepere betekenissen in het beeld opgesloten. Beeldmateriaal kan dan ook pas een betekenis overbrengen wanneer het door menselijke handen in een bepaalde context is geplaatst. Hierbij moet het materiaal vooral gezien worden als illustratie bij de beweringen die de persoon in kwestie wil doen overkomen³⁷

Wanneer deze werking van de truthclaim bijvoorbeeld wordt toegepast op de structuur van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE zien we de 'authenticiteit' van de beelden weer iets verder afbrokkelen. De beelden van Heertje thuis in zijn werkkamer, in voorbereiding op het interviewprogramma, zijn bijvoorbeeld bedoelt om het idee van 'alles te laten zien' te versterken. Van Ginkel gebruikt deze beelden als illustratie bij een bepaalde (kleine³⁸) verhaallijn die hij in de betreffende uitzending uiteen wil zetten. Er is echter geen enkele intrinsieke bewijskracht in de beelden zelf aanwezig om de suggestie te staven dat de betreffende opnames ook daadwerkelijk hebben

³⁶Gunning: 42.

³⁷Ibidem.

³⁸Hierbij voeg ik bewust het bijvoegelijk naamwoord 'kleine' toe om een onderscheid te kunnen maken tussen 'het grote narratief', oftewel de visie van Heertje op de aanwezigheid contingenties in ons mediagebruik en de 'kleinere' narratieven die gebruikt werden om de structuren bloot te leggen in het programma.

plaats gevonden op de plaats, tijd en in de context die de uitzending doet voorkomen. Zij kunnen eerder opgenomen zijn, of juist later om bepaalde 'gaten' te vullen. De beelden zijn geen entiteit meer an sich, maar slechts een onderdeel van de gehele uitzending, een illustratie.

Van Ginkel gebruikt deze beelden om de illusie te wekken dat op het moment dat de kijker, middels deze beelden, getuige is van het uitspreken van de gedachtegang van Heertje, dit ook 'het bewijs' is dat het zo gegaan is. Dit in het kader van 'alles laten zien'. Hoe reëel is het echter om te denken dat Heertje acht weken lang, 24 uur per dag een draaiende camera in zijn directe nabijheid heeft gehad? En hoe reëel is het om te veronderstellen dat Heertje alleen nieuwe ingevingen kreeg, wanneer er een camera op hem gericht was? Ik durf te beweren dat veel van de ingevingen die Heertje uitspreekt in de camera, hebben plaats gevonden buiten het zicht van de camera, maar dat deze later zijn opgenomen. Zijn deze beelden dan nog 'echt'? Ze zijn niet meer 'echt' in de zin van bewijsvoering voor de algehele gang van zaken. Ze fungeren wel als 'echt' in de (kleine) narratieve lijn die Van Ginkel uitzet in de uitzending.

Deze uitwerking geeft aan dat de context betekenis geeft aan de beelden. De inzet van de beelden in de structuur van het hele programma met de twee narratieve lagen en de structurele inversie, doen deze als 'echt' overkomen. Dit zijn echter aannames, welke niet in de constructie van de beelden zelf opgesloten zit. Dit is geen aanklacht tegen het gebruik van de 'blog-beelden' in het programma, het laat echter wel zien dat de illusie van 'openheid' en 'compleetheid' in het programma niet wordt onderbouwd door de fundamentele opbouw van de beelden.

De culturele connotatie van 'reality'-beelden

De illusie van 'openheid' en 'compleetheid' wordt dus niet onderbouwd door de opbouw van de beelden, zoals dit mede dankzij de fundamentele beschouwing van Gunning kon worden aangetoond. De oorsprong van die illusie kan wel verder worden herleidt naar de culturele connotatie bij het publiek, die is ontstaan bij de stijl van de backstage-beelden. Daarom zullen we ons nu richten op de vraag waarom er een soort culturele consensus is ontstaan rondom de 'betrouwbaarheid' van beelden

die een bepaalde 'reality'-stijl in hun opbouw besloten hebben zitten? Om duidelijkheid te verkrijgen op dit punt, zullen we ons nu meer richten op onderzoek waarin er niet zo zeer werd gefocust op de technologische en fundamentele werking van beeldmateriaal, maar op de vraag: Hoe ervaren kijkers de verschillende componenten waaruit reality-beelden zijn opgebouwd?

In zijn artikel "Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture?" (1999) gaat Arild Fetveit dieper in op de connotatie van betrouwbaarheid die deze beelden met een bepaalde 'amateur-look' hebben verkregen. De ontwikkeling van deze connotatie is het best te begrijpen wanneer we het boek *Audiences and popular factual television* (2005) van Annette Hill naast het artikel van Fetveit leggen.

De uitleg slaat eerst terug op fotografie. Hill suggereert namelijk dat de manier waarop er wordt aangekeken tegen het medium fotografie door de jaren heen is veranderd. Waar fotografie eerst werd gezien als een manier om illustratieve afbeeldingen te produceren van mensen of objecten is het nu vooral een medium dat afbeeldingen als zijnde bewijzen levert.³⁹

Fetveit borduurt voort op deze geschiedenis en beweert dat de hedendaagse technologische ontwikkelingen ervoor gezorgd hebben dat het medium een deel van zijn betrouwbaarheid heeft verloren. De digitale opslag van de beelden heeft er voor gezorgd dat zij makkelijker te manipuleren zijn. Dit gebrek aan vertrouwen in fotografie als bron van bewijzen is opgevangen door een nieuw soort vertrouwen in de opbouw van reality tv.⁴⁰

Mede dankzij de technologische ontwikkelingen in videocamera's hebben wij de afgelopen decennia een golf aan 'reality-beelden' in ons medialandschap zien opduiken. Het feit dat camera's tegenwoordig een stuk makkelijker te hanteren zijn, en ook in veelvoud voorhanden zijn, houdt in dat er ook veel meer 'reality'-beelden op televisie kunnen worden uitgezonden. Dat wil zeggen: beelden die afkomstig zijn van bijvoorbeeld cameraploegen op locatie bij een dramatische gebeurtenis, amateurbeelden of opnames van beveiligingscamera's⁴¹.

³⁹Hill, A. *Audiences and popular factual television*. (Londen: Routledge, 2005): 58.

⁴⁰Hill: 59.

⁴¹Fetveit, A. "Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture?" *Media Culture Society* 21 (1999): 792.

Dit zijn beelden die representaties vertonen van gebeurtenissen die zich afspelen buiten de televisiestudio's, in het dagelijks leven van de kijker. Daar komt bij dat veel van deze gebeurtenissen schokkend te noemen zijn (de inslag van het tweede vliegtuig in het WTC tijdens de aanslag op 9/11, de brand van Chemiepark in Moerdijk of de meltdown van de reactoren in Fukushima). Tenslotte worden deze soort beelden vrijwel altijd getoond in combinatie met een toelichting van hetzij de maker van de beelden, hetzij ooggetuigen van de gebeurtenis.⁴²

Door de context waarin deze beelden worden getoond, ontstaat er een connotatie van ernst en betrouwbaarheid bij de beelden. Je zult als kijker immers niet zo snel de vraag stellen of de beelden van een brandende kerncentrale wel echt zijn of in hoeverre de ooggetuigenverslagen wel accuraat te noemen zijn. De connotatie van ernst en betrouwbaarheid die feitelijk bij de algehele situatie en context behoren, is door de jaren heen langzaam overgegaan op de stijl van beelden. De stijl van 'reality'-beelden is in haar connotatie synoniem geworden met de daadwerkelijk schokkende situaties. Hierdoor komt het dus dat de gebrekkige opbouw/kwaliteit van de beelden, in vergelijking tot studiobeelden, een sfeer van betrouwbaarheid en authenticiteit zijn gaan uitstralen. Een interessante conclusie van deze gedachtegang is dat de stijl die is ontstaan als gevolg het gebrek aan materieel om beelden te produceren in 'studiokwaliteit', is verworpen tot een kenmerk van authenticiteit.

Het is echter niet reëel om te stellen dat HEERLIJK EERLIJK HEERTJE een zekere mate van authenticiteit uitstraalt, puur en alleen omdat er relatief veel gebruik gemaakt wordt van de 'reality'-stijl. Hill geeft namelijk duidelijk aan dat er ook wel degelijk specifieke eigenschappen in 'factual television' zijn aan te wijzen die al dan niet zorgen voor een grotere mate van betrouwbaarheid in de ogen van de kijker, los van de stijl. Zo gaan kijkers paradoxaal genoeg meer aan de beelden twifelen, naar mate de getoonde personen zich zo normaal mogelijk gedragen⁴³. Wellicht is dit te verklaren doordat kijkers verwachten dat de getoonde personen onconventioneel gedrag zullen vertonen, aangezien de situatie waarin zij zich bevinden, ook afwijkend is. Dit is immers de reden dat deze betreffende personen op televisie te zien zijn.

⁴²Fetveit: 793.

⁴³Hill: 57.

Dit laatste punt van afwijkend gedrag in een bijzondere setting, wat leidt tot een grotere mate van betrouwbaarheid, is erg interessant in geval van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE. In feite is dit namelijk precies wat de makers, en in het bijzonder Heertje zelf, laten zien. Natuurlijk is dit te verklaren vanuit de doelstelling van de makers om 'te spelen met de trucs en patronen', maar tegelijkertijd lijken deze keuzes ook bij te dragen aan de vorming van betrouwbaarheid in de ogen van de kijker. Een oplettende lezer zal zich meteen de voorbeelden met betrekking tot Arnold Grunberg of Paul de Leeuw herinneren, waarin de opmerkelijke setting waarin deze personen werden geïnterviewd, volgens de visie van Hill, bijdraagt aan de authenticiteit die de beelden uitstralen. Blijkbaar is het afwijken van conventies met betrekking tot gedrag of setting één van de ingrediënten om 'betrouwbare' televisie te construeren.

De twee voorbeelden met betrekking tot een ongewone setting zijn zeker niet de enige indicaties die deze constatering lijken te staven. Wanneer de setting wel conventioneel te noemen is, lijkt Heertje weer middels zijn gedrag af te wijken van de norm: Wanneer Heertje te zien is achter de schermen op een redactievergadering of op locatie bij een expert, voelt de situatie niet gescript aan. De kijker zou verwachten dat die bepaalde scène een duidelijk doel heeft in het programma en dus ook een eenduidige boodschap achter laat. Veel van deze scènes tonen echter een Heertje die in discussie is met de redactie waarbij er door elkaar gesproken wordt en standpunten worden uitgewisseld die niet direct een meerwaarde hebben in de gehele aflevering.

Een ander voorbeeld is Heertje op bezoek bij een kinderpsycholoog in voorbereiding op het bezoek van Prem Radhakishun in het interviewprogramma. Wanneer de kinderpsycholoog vraagt in hoeverre ze betaald gaat worden voor haar diensten, zie je een duidelijk uit het veld geslagen Heertje die niet verwachtte om hiermee om te moeten gaan.

Een derde voorbeeld is Heertje die in de introductie van de eerste aflevering, op camera, tegen de make-up artiest verteld dat hij vlak daarvoor een sms'je gestuurd had naar een goede vriend met de boodschap: "Er heeft nog steeds niemand door dat we geen idee hebben wat we aan het doen zijn". Ik geef toe dat dit een humoristische opmerking is, maar in het licht van het construeren van een narratief is dit 'niet zo handig'. Het leidt eerder af, dan dat het iets toevoegt aan het grotere narratief.

Het gebrek aan zichtbare relevantie van dit soort elementen in het gehele programma, zorgt ervoor dat de betreffende scènes sterk opvallen. Aangezien de kijker niet precies kan duiden wat er gedaan moet worden met de getoonde informatie, lijkt het erop dat juist dit soort elementen bijdragen aan de vorming van betrouwbaarheid of authenticiteit in de ogen van de kijker. Blijkbaar geldt het adagium “Hoe echter mensen overkomen, des te onbetrouwbaarder zullen zij worden aanschouwd” precies in omgekeerde volgorde voor mensen die al wel bekend zijn vanuit de media.

Deze voorbeelden leren ons dat de geoefende kijker (zij leven immers een leven dat bol staat van mediagebruik) van een bekende persoonlijkheid verwacht dat wanneer hij of zij gerepresenteerd wordt, diegene precies weet wat er over gebracht moet worden (hetgeen gescript is). Wanneer er vervolgens van diegene meer gerepresenteerd wordt dan het narratief op het eerste gezicht kan verantwoorden, wordt deze extra informatie aangenomen als bevestiging van de authenticiteit van die representatie. Wellicht is dit vanuit de gedachte: “Zoiets verzin je niet, dus dan moet het wel echt zijn”.

Conclusie: De lessen vanuit Heerlijk Eerlijk Heertje

Nu het einde van de analyse van de casus in zicht is, is het zaak om de conclusies op te maken met betrekking tot de gevonden observaties. Op die manier kan er nu duidelijkheid geschapen worden omtrent de twee hoofdvragen in dit stuk: In hoeverre is het medium televisie in staat om op een meta-communicatief niveau haar werking uiteen te zetten?” en “Wat zijn de funderingen waarop het brede vertrouwen in de authenticiteit van mediarepresentaties is gebaseerd?” Daarnaast dienen we ook stil te staan bij de overige lessen die de analyse van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE heeft opgeleverd.

Laten we starten met de observaties die betrekking hebben op de eerste hoofdvraag. In het geval van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE hebben de makers geprobeerd om de werking van het medium uiteen te zetten door gebruik te maken van een dubbele narratieve laag, tezamen met een telkens wisselende stijl van beelden en een ver doorgevoerde structurele inversie. De dubbele narratieve laag bleek uiteindelijk

problematisch in de zin dat de programmamakers niet slaagden in hun opzet: zo veel mogelijk openheid verschaffen. Dit kwam doordat zij niet genoeg doordrongen waren van de intrinsieke eigenschappen van een vertelling middels beelden. De overvloed aan beelden bleek eerder een vloek dan een zegen, aangezien de noodzakelijke selectie per definitie een 'compleet overzicht' onmogelijk maakte.

De stevig doorgevoerde structurele inversie bleek ook niet berekend te zijn op haar taak, omdat het gevolg van deze constructie was dat het onderwerp van de vertelling tegelijkertijd de structuur vormde (of vice versa, afhankelijk van het standpunt). Hierdoor was uiteindelijk alleen de structuur van het programma zichtbaar, maar werd het achterliggende narratief niet verteld. De consequentie was dat kijkers lastig konden vatten wat de bedoelingen achter het programma waren.

Hier bovenop kwam het feit dat de wisselingen in stijl en de structurele inversie, die juist waren ingezet om te breken met de heersende conventies als gevolg van de contingenties, niet zo baanbrekend bleken te zijn als de makers wellicht hadden gedacht. Het begrip televisuality van Caldwell liet zien dat deze 'baanbrekende' aspecten van het programma juist onderdeel uitmaken van de evolutie van televisie.

Als antwoord op de eerste hoofdvraag moeten we dan ook stellen dat televisie niet in staat is om haar eigen werking uiteen te zetten. Dit is mede het gevolg van het feit dat de wil om baanbrekend te zijn binnen televisie, een onderdeel is geworden van het productieproces. Wanneer structureel geprobeerd wordt om opnieuw het wiel uit te vinden, is er uiteindelijk niet meer zoiets als een origineel wiel. Hierdoor wordt het ook steeds lastiger om af te wijken.

Met betrekking tot de tweede hoofdvraag: “Wat zijn de funderingen waarop het brede vertrouwen in de authenticiteit van mediarepresentaties is gebaseerd?”, werd onder meer duidelijk dat: Deze funderingen voor een deel worden gevormd door het mechanische proces van fotografie (en in diens verlengde film en televisie) en het collectieve culturele vertrouwen in dit proces. Deze 'truthclaim' van het beeld werd ontkracht doordat de aannames bij het plaatsen van dit vertrouwen niet bleken te kloppen.

De funderingen werden verder herleidt naar het collectieve culturele vertrouwen in 'reality'-beelden. Dit vertrouwen bleek voor een groot deel te zijn opgebouwd door de context waarin deze vorm van beelden, door de jaren heen, is gebruikt. In die tijd is de connotatie van ernst en betrouwbaarheid die bij de context hoorde, langzaam overgegaan op de stijl van de beelden. Daarnaast bleek dit vertrouwen te worden versterkt door de 'performance' van de personen in de representaties. Doordat de kijkers sterk geoefend zijn in hun mediagebruik en dus verwachtingen hebben bij hetgeen ze zullen gaan meekrijgen vanuit de media, wordt het vertrouwen in de authenticiteit versterkt wanneer er door de gerepresenteerde personen wordt afgeweken van de verwachte conventies.

Als conclusie naar aanleiding van de tweede hoofdvraag kan gesteld worden dat het brede vertrouwen in de authenticiteit van mediarepresentaties voor een groot deel is gebaseerd op verkeerde aannames en contingenties die voortgekomen zijn uit sociale en culturele omstandigheden. Het brede vertrouwen in de authenticiteit van mediarepresentaties zit dus in generlei wijze in het beeld an sich besloten.

Na de uitgebreide analyse van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE en het beantwoorden van de twee hoofdvragen in dit schrijven, zijn nu alle onderdelen aanwezig om een beeld te schetsen van de verschillende factoren, zowel in het productieproces als in de receptie van de kijker, die televisiebeelden een connotatie als 'echt' en 'authentiek' geven. Hierbij zijn deze factoren onder te brengen in drie overkoepelende clusters, die elkaar vervolgens onderling ook versterken. Deze drie clusters zijn: 1. de kijker zo veel mogelijk informatie bieden, 2. structureel afwijken van heersende conventies en ten slotte 3. voortbouwen op ongefundeerde aannames binnen de culturele connotaties rondom televisie.

Het zo veel mogelijk aanbieden van (extra) informatie was in verschillende aspecten van de casus terug te vinden. Allereerst zat deze strategie natuurlijk al opgesloten in de doelstellingen van de makers. Als gevolg hiervan was dit streven ook terug te vinden in het gebruik van de twee narratieve lagen en in de structurele inversie. Doordat er meer informatie ter beschikking wordt gesteld over de

afwegingen die achter de schermen een rol spelen, krijgt de kijker het idee een grotere betrokkenheid te hebben binnen het proces van betekenisvorming. Door een bepaalde persoonlijke betrokkenheid, ontstaat ook een grotere betrouwbaarheid. Ieder mens ziet zichzelf immers als betrouwbaar en wanneer je zelf betrokken bent in het proces, denk je ook zelf de betekenissen te kunnen toekennen en de conclusies te kunnen trekken. Daarbij komt: conclusies die je zelf hebt kunnen trekken, zijn per definitie 'waar'. Hier komt als bevestiging bovenop dat de extra informatie in de vorm van het afwijkende gedrag in de vreemde settings (de niet gescripte acties en uitspraken) dit beeld van 'authenticiteit' lijkt te ondersteunen.

Het structureel afwijken van conventies hangt nauw samen met het tonen van extra informatie. Het gebruik van de twee narratieve lagen en de structurele inversie is immers instrumenteel bij het overbrengen van de informatie. Toch lijkt er nog een tweede aspect in het spel te zijn bij het bewust afwijken van de verwachtingen. De bewuste afwijking lijkt ook kenmerk van authenticiteit te zijn. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in de 'amateuristische' kwaliteit van beelden die samen gaan met 'reality'-beelden. Door niet aan de 'standaard' te voldoen, is het 'echt'. Wellicht zit de verklaring van dit gegeven besloten in het niet *kunnen* voldoen aan de standaard. Doordat de omstandigheden ervoor zorgen dat de kwaliteit van de beelden niet is zoals de kijker verwacht, is dit het bewijs van die 'echtheid'. Dat het instorten van de Twin Towers vooral is vastgelegd op amateur-opnames is te verklaren vanuit het feit dat er niet direct cameraploegen klaar stonden, omdat de gebeurtenis natuurlijk niet te voorspellen was. De afwezigheid van de cameraploegen vormt het bewijs van de onvoorspelbaarheid van de gebeurtenis en is dus ook 'het bewijs' van de authenticiteit.

De 'authenticiteit' die het afwijken van de conventies oproept, is ingezien door programmamakers en is vervolgens een hulpmiddel geworden dat veelvuldig wordt toegepast. Dit was ook weer terug te zien in het afwijkende gedrag in de vreemde setting, hetgeen zojuist is besproken. De reactie van Heertje op de opmerking van de kinderpsycholoog was afwijkend en had ook uit de uitzending geknipt kunnen worden. In plaats daarvan is dit fragment bewust in de uitzending gestopt, als bewijs van de 'echtheid'. Het laat zien dat televisiemaken een voorstelling is, een construct

aan de hand van performance. Programmamakers gaan niet uit van wat 'echt' is, nee zij construeren datgene wat als 'echt' zal worden ervaren. Dat houdt in dat programmamakers steeds opnieuw proberen af te wijken van de conventie. De paradox is nu echter dat datzelfde afwijken nu evengoed onderdeel is geworden van de conventie.

Het derde belangrijke aspect in de constructie van 'echte' of 'authentieke' televisie is het voortborduren op verkeerde aannames bij het publiek met betrekking tot beeldregistraties. Onder het grote publiek is nog steeds het idee aanwezig dat beelden in staat zijn om bewijzen te leveren en om de waarheid te vertellen. Beeldmateriaal vertoont echter representaties die als illustratie kunnen worden gebruikt. Niets meer, niets minder. Daarbij is het grote publiek er ook nog niet genoeg van doordrongen dat de ernst en betrouwbaarheid van de situaties die veelal de context vormen bij 'reality'-beelden, toehoren aan juist die context en niet bij de stijl van beelden die als illustratie worden gebruikt. Zolang deze onterechte aannames zullen blijven bestaan, zullen programmamakers gebruik blijven maken van deze aannames en deze omzetten in hulpmiddelen.

De analyse van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE heeft niet alleen geleid tot observaties op het gebied van de constructie van 'authenticiteit' in televisieprogramma's, of liever gezegd, de fundamentele onmogelijkheid hiervan. De manier waarop deze casus is geanalyseerd, vormt op zich ook zelf een betoog. Het laat zien dat het wel degelijk interessant en ook noodzakelijk is om televisie als medium an sich te beschouwen en te analyseren. Om te vertrekken vanuit het idee om meer te weten te komen over de constructie en de werking van het medium en niet als onderdeel van een overvleugelende doctrine. Dit, zoals al eerder gesteld, in groot contrast met de heersende attitude omtrent het medium in het academische domein. Vanuit deze alternatieve visie is er geen enkele methode taboe en kan deze gericht zijn op stijl, receptie, technologische aspecten of culturele omstandigheden. Televisiewetenschap is een vergaarbak van al deze aspecten die in hun dynamiek en samenspel een complex, maar zeer interessant medium vormgeven. Een medium waarover we nog lang niet zijn uitgeleerd.

De ware potentie van televisie

In dit schrijven hebben we tot nu toe een aantal zaken aan de orde zien komen. We vertrokken vanuit de benoeming van de interessante casus van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE, de maatschappelijke en productietechnische context rondom het programma werd geschetst en de structuur werd aan een diepgravende analyse onderworpen. Daarnaast werd een beeld geschetst van de geschiedenis van televisiewetenschappen en werd de hautaine houding richting het medium verklaard. Dit werd gevolgd door een alternatieve visie op het medium en de manier waarop dit zou moeten worden onderzocht en geduïd. Uiteindelijk konden we een beeld schetsen van de aspecten die een rol spelen bij het oproepen van de illusie van 'echte' en 'authentieke' televisie, konden we deze beweringen, in beginsel en in haar uitwerkingen, ontcrachten en lieten we zien dat dit alles mogelijk was op de manier die eerder was betoogd.

Dit alles overziend, is er echter nog één stap die wij moeten zetten om dit verhaal compleet te maken. Waar we ons tot nu toe vooral hebben bezig gehouden met deconstructie en analyse, dient er nu ook een nieuw beeld geschetst te worden. Een beeld waarin ik betoog hoe het medium daadwerkelijk aanschouwd zou moeten worden en op welke manier het medium zou moeten worden ingezet. Een manier die recht doet aan de potenties van het medium, in plaats van voort te borduren op illusies die nooit waargemaakt kunnen worden.

In deze laatste stap zal ik een radicale visie uiteenzetten die door sommige lezers moeilijk zal worden aanvaard. Toch wil ik middels deze visie de aanzet geven tot een vernieuwde kijk op het medium, een discussie starten over aspecten die wellicht als 'uitgediscussieerd' worden beschouwd. Om terug te komen op de paradox aan het begin van dit schrijven, zoek ik bewust de grenzen op om nieuwe inzichten te forceren en nieuwe mogelijkheden te ontsluiten.

Televisie als kunstvorm

In dit betoog zet ik de eerste stap door te stellen dat televisie niet meer als massamedium moet worden beschouwd, maar als een kunstvorm, gelijk aan bijvoorbeeld literatuur, film en theater. Dit is een visie die feitelijk al in het gehele

schrijven zit besloten, maar die nu voor het eerst expliciet wordt uitgesproken. Niet in de laatste plaats omdat in ditzelfde stuk naar voren komt dat waar het de opbouw betreft, televisie lang niet zo veel verschilt van film als wellicht wordt aangenomen. Wanneer we uitgaan van de narratieve complexiteit van de casus, maar ook met betrekking tot de cinematografische stijlmiddelen die zijn ingezet (mise-en-scène, kadrering en beeldopbouw, montage) zien we toch grote parallellen tussen film en televisie. Dit wordt nog eens onderstreept doordat uit de analyse bleek dat een televisieprogramma in essentie hetzelfde doel heeft als een film: het vertellen van een verhaal, een narratief.

Deze conclusie is toch opmerkelijk te noemen, aangezien niemand van tevoren had verwacht (ikzelf in ieder geval niet) dat er zulke grote overeenkomsten zouden zijn tussen de constructie van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE en de fundamentele bouwstenen van film. Deze verschillende attitudes met betrekking tot film en televisie zijn te verklaren wanneer we het concept van 'cultural capital' van Pierre Bourdieu in ogenschouw nemen.

Middels dit concept laat Bourdieu zien dat smaak niet iets is wat is aangeboren, maar iets is wat wordt aangeleerd. Een product van de sociale setting en de mate waarin iemand onderwijs genoten heeft.⁴⁴ In het verlengde van deze visie kunnen we ook concluderen dat datgene wat als kunst wordt beschouwt en wat niet, eveneens onderhevig is aan sociale en culturele factoren. Bourdieu hint hier zelf ook op door te stellen dat: “ Consumption [of a work of art] is a stage in a process of communication, that is, an act of deciphering, decoding, which presupposes practical or explicit mastery of a cipher or code. In a sense, one can say that the capacity to see (*voir*) is a function of the knowledge (*savoir*), or concepts, that is, the words, that are available to name visible things, and which are, as it were, programmes for perception. A work of art has meaning and interest only for someone who possesses the cultural competence, that is, the code, into which it is encoded.⁴⁵ Een kunstwerk is alleen te begrijpen door iemand die ook de kennis bezit om het werk te ontcijferen en te decoderen.

⁴⁴Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. 1979. Vertaald door Richard Nice. (London: Routledge 1984): 1.

⁴⁵Bourdieu: 2.

Wanneer deze visie wordt toegepast op het medium televisie, kunnen we stellen dat het grote publiek dit medium niet als kunst ziet en ook niet kan zien, aangezien de juiste kennis niet voor handen is. Ik zou dan ook willen betogen dat televisie, in bepaalde vormen, wel degelijk als een kunstvorm te zien is, maar dat wij vandaag de dag in onze maatschappij niet de kennis doorgeven om deze kunstvorm te kunnen begrijpen. Dit grijpt weer terug op de lacune in het academische domein, waar het gaat om begrip van het medium an sich.

Veel van de benodigde kennis is wel degelijk aanwezig, zij het alleen dat deze kennis voor een groot deel is ondergebracht in ons begrip van het medium film. Er is een soort vicieuze cirkel ontstaan, naar aanleiding van het massale karakter van televisie: Doordat televisie simpelweg 'technologie' was en geen kunstvorm, is er nooit een coherente stroming ontstaan die zich richtte op de de algehele constructie en werking van het medium. Op het eerste oog waren er wel enige overeenkomsten met film, maar deze hebben niet aangespoord om tot een fundamenteel begrip van de aard van televisie te komen.

Doordat deze inzichten niet werden opgedaan, zijn zij ook nooit doorgegeven aan studenten en de maatschappij als zodanig. Dit heeft geleid tot een gebrek aan kennis rondom het medium, waardoor eventuele kunstzinnige uitingen aan het publiek voorbij gaan. Het gevolg is dat deze uitingen niet kunnen worden begrepen, maar ook dat er weinig animo zal zijn om deze kunstuitingen te blijven produceren, hetgeen zorgt voor een structurele devaluatie van het medium televisie. Zonder begrip van deze artistieke kant van het medium, zal televisie dan ook niet meer kunnen zijn dan een faciliterende technologie.

Ik zal niet betogen dat televisie zou moeten worden geëxposeerd in musea, zoals dit bij beeldende kunsten wordt gedaan en daarnaast zal ik ook toegeven dat lang niet elke vorm van televisie zal kunnen worden beschouwd als een kunstvorm. Datzelfde geldt echter net zo goed voor bijvoorbeeld film en literatuur. Het verschil in beeldvorming omtrent televisie en de andere kunstvormen is in mijn ogen dan ook een duidelijk gevolg van het gebrek aan kennis en een kortzichtige visie op de functie van kunst in onze maatschappij.

Een juist begrip essentieel voor correct gebruik

Wanneer een bredere blik op de functie van kunst wordt toegepast, worden ook nieuwe mogelijkheden met betrekking tot televisie zichtbaar. De visie op de functie van kunst zoals deze is verwoordt door de structuralistische filosoof Louis Althusser lijkt nieuwe vensters te ontsluiten. Deze visie van Althusser hield in dat: “[...]the function of art was not so much to make reality visible as to make visible the myths that govern, without our knowledge of consent, the way we think and 'live' this reality. Art thus takes on a crucial role: only when the concepts of which ideology is fabricated are 'displaced' (one might just as well say 'deconstructed') will it be possible to think differently [...].⁴⁶

In deze visie ging Althusser dus voorbij aan esthetische functies van kunst en betoogde hij dat kunst ook vooral een middel is waarmee de onzichtbare contouren van ideologie, welke onze hele maatschappij vormgeven, kunnen worden blootgelegd. Kunst laat de grenzen van ideologie zien, waardoor wij in staat zijn om op een nieuw niveau na te denken over de mechanismen (contingenties) die ons sturen in ons dagelijks leven. Op het eerste gezicht lijkt Althusser een prima denkkader te bieden waarbinnen wij kunnen zoeken naar nieuwe mogelijkheden voor televisie als zijnde kunstvorm. Wanneer de casus van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE hierin betrokken wordt, zijn er vervolgens grote parallellen te trekken tussen de doelstellingen van de makers en de visie van Althusser.

In zijn theorie maakt Althusser echter gebruik van een aanname die ervoor zorgt dat zijn visie op de functie van kunst diametraal komt te staan op het betoog dat ik wil voeren. Althusser beredeneert namelijk vanuit het idee dat er wel degelijk een soort uniforme realiteit is, een 'universal essence of man'⁴⁷, een overkoepelend universum waarnaar alle kunstuitingen terug verwijzen. In essentie gaat Althusser er vanuit dat er wel een 'echte realiteit' bestaat, een domein waar wij allen een representatie van vormen. Het probleem bij deze aanname is dat hierdoor niet wordt beseft dat concepten als 'realiteit' en 'echt' slechts constructies zijn. Zij verwijzen niet naar grotere, uniforme krachten of entiteiten, nee zij zijn volledig arbitrair gevormd. Dit besef is essentieel om televisie te kunnen bevrijden van de vloek van 'echte' of

⁴⁶Montag, W. *Louis Althusser*. (New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2003): 21.

⁴⁷Montag: 20.

'authentieke' representaties, welke al eerder zijn ontkracht. Omdat deze vloek van 'echtheid' maar blijft opduiken rondom televisie en daardoor in mijn ogen de ware potentie van het medium blokkeert, zal ik een definitieve poging wagen om dit idee van de aanwezigheid van De Realiteit te doorgronden en te ontkrachten.

'Discourse' als beul van De Realiteit

Om een begrip als De Realiteit te kunnen ontkrachten, grijp ik terug naar het stelsel dat bekend staat als 'discourse', zoals dit door Michel Foucault is geformuleerd. In dit stelsel wordt beschreven hoe de mens door middel van taal en beelden en de bijbehorende connotaties geen representaties vormt van De Realiteit, maar juist vorm geeft aan haar eigen, individuele realiteit.⁴⁸ Doordat elk concept uit ons dagelijks leven een label krijgt opgeplakt in de vorm van een (talige) constructie en een connotatie, vormen wij zelf een stelsel waarin deze labels steeds meer en meer met elkaar verbonden worden en daarom de connotaties van de concepten laat toenemen.

Laat ik dit stelsel illustreren door te refereren naar een concept dat onderdeel is van ons dagelijks leven: een boom. Zodra iemand het talige concept 'boom' hoort of leest, wordt er een cognitief proces gestart waarin alle connotaties die samenhangen met het beeld dat wij hebben bij een boom, worden verzameld. Dit is een associatief proces en in het geval van een boom zal iemand waarschijnlijk denken aan: natuur, hout, bladeren, groen, etc. Deze connotaties geven dus vorm aan het beeld, de representatie, die wij hebben bij het concept 'boom'. Hierbij is het van belang om te beseffen dat deze connotaties zijn gevormd aan de hand van honderden jaren westerse beschaving en dat zij dus volledig arbitrair zijn. Zo hoeft een boom helemaal niet groen te zijn en hoeft hij ook geen bladeren te hebben.

Wanneer we nu een ander talig concept in beschouwing nemen: groen, zien we de werking van 'discourse' tot stand komen. Er zal namelijk een grote kans zijn dat mensen bij de term 'groen' de connotaties 'natuur' en 'bladeren' oproepen, terwijl zojuist al werd opgemerkt dat er helemaal geen causaal of direct verband bestaat tussen die concepten. Doordat de connotaties van de concepten naar elkaar zijn gaan verwijzen, zijn zij onderdeel geworden van elkaars betekenis, elkaars representatie.

⁴⁸Macdonald, M. "Discourse and Representation". *Exploring media discourse*. (Londen: Arnold, 2003): 9-11.

Wij kunnen niet meer denken aan 'boom' zonder te denken aan 'groen', we kunnen niet meer denken aan 'groen', zonder 'bladeren', we kunnen niet meer denken aan 'bladeren' zonder aan 'boom' te denken.

Wat duidelijk wordt uit deze illustratie is dat de mens letterlijk vormgeeft aan zijn leefwereld, zijn perceptie van het dagelijks bestaan, aan de hand van connotaties. De gedachten die worden opgeroepen bij de situaties die wij elke dag beleven, worden gestructureerd aan de hand van eerdere gedachten die al liggen opgeslagen in ons brein. Dat is de manier waarop de mens duiding en betekenis geeft aan zijn leven, wij refereren terug aan voorgaande ervaringen. Hierbij hoeven deze connotaties niet voor altijd vast te liggen, zij kunnen veranderen aan de hand van nieuwe situaties en nieuwe ervaringen, maar het is dus letterlijk, *per definitie*, onmogelijk om iets 'puur' en 'objectief' te ervaren. De mens zal elke prikkel die aanzet tot gedachten relateren aan opgeslagen connotaties.

Wanneer dit stelsel van discourse nu wordt beschouwd in relatie tot De Realiteit, werkelijkheid, echtheid, authenticiteit of compleetheid, wordt het duidelijker waarom het zo problematisch is om van deze concepten uit te gaan als reproducties van 'natuurlijke entiteiten' die zich buiten onze levenssfeer bevinden. De eerdere illustratie van het stelsel van discourse geldt namelijk net zo goed voor de manier waarop elk afzonderlijk mens voor zichzelf een beeld heeft geschapen bij de concepten die zojuist zijn opgenoemd. Het is dan ook nutteloos om op enigerlei wijze op zoek te gaan naar een soort ontologisch bestaan van deze concepten buiten onze eigen perceptie van het dagelijks leven.⁴⁹

De mens zit vanaf het begin tot aan het eind van zijn leven gevangen in zijn eigen denkwereld. In die denkwereld beginnen we op jonge leeftijd de wereld die wij ervaren, te duiden en hier een beeld bij te vormen; een perceptie. Hier zullen wij nooit aan ontsnappen en daarom kunnen wij ons op geen enkele manier verhouden tot een werkelijkheid buiten onze eigen perceptie. Hiernaar verwijzen middels concepten als De Werkelijkheid en echtheid is vervolgens dus ook zinloos, al was het alleen maar omdat het idee van het eventuele bestaan hiervan, ook een product is van onze eigen verbeelding.

⁴⁹Macdonald: 17.

Televisie in zijn ultieme vorm: Metafoor

Nu de laatste blokkade is weggenomen, is er eindelijk zicht op de ultieme vorm waarin televisie al haar potentie kwijt kan: de metafoor. Hierbij doel ik niet op de talige constructies waarbij een boodschap wordt overgebracht door middel van fictieve voorbeelden. Ik doel hiermee op de functie van metafoor zoals deze is beschreven door Friedrich Nietzsche, een beschrijving waarin er plaats is voor de moeilijkheden die tot nu zijn opgemerkt maar waarin ook nieuwe doeleinden te vinden zijn voor het medium televisie.

In de visie van Nietzsche was metafoor veel meer dan een talige constructie, het was welhaast een medium om ervaringen op te doen. Een kunstvorm in verschillende hoedanigheden die er niet zo zeer op gericht was om kennis over te brengen of te verkrijgen, maar om in nieuwe spirituele en emotionele staten te geraken. In deze context sprak Nietzsche over: transfiguratie, transformatie, extase en metamorfose.⁵⁰ Dit zijn begrippen die niet moeten worden geduid in de context van kennis en logica, maar veel meer in de context van gemoedstoestand en mystiek.

Om dat te kunnen uitleggen moet er eerst dieper ingegaan worden op de opvattingen van Nietzsche. In zijn ogen was het net als in het stelsel van 'discourse' onmogelijk om 'het zijn van de wereld' te representeren. Dit idee van de essentie van de wereld wordt in het werk van Nietzsche overigens gesymboliseerd door de Grieks-mythologische godheid Dionysos. Dit was een beginaanname, het besef dat alle menselijke representaties, per definitie, niet meer zijn dan subjectieve, incomplete verbeeldingen waarbij het niet relevant was om na te denken over in hoeverre deze representaties gelijkend waren aan 'Dionysos'.⁵¹

Al in dit stadium is de meerwaarde van de standpunten van Nietzsche zichtbaar wanneer deze worden beschouwd ten opzichte van televisie. Dit fundamentele besef van de beperkingen van menselijke representaties zou, wanneer toegepast in het productieproces en in de receptie van de kijker, al veel van de moeilijkheden omzeilen die in dit schrijven aan de orde zijn gekomen. Er zou in dat geval geen discussie meer zijn over in hoeverre de representaties afkomstig uit de

⁵⁰Kofman, S. *Nietzsche and Metaphor*. (Stanford: Stanford University Press, 1993): 15.

⁵¹Kofman: 14.

televisieprogramma's gelijkend zijn met 'De Realiteit'. Wanneer deze gehele koppeling of vergelijking zou worden losgelaten, kunnen de representaties eindelijk op hun eigen merites worden beoordeeld. Zij zouden niet meer gezien worden als een 'raam' of een 'lens' tot de wereld om ons heen, maar als een schildercanvas, een verhalend mechanisme dat een nieuwe, subjectieve, tijdelijke werkelijkheid schept.

Het werk van Nietzsche biedt echter nog meer interessante observaties. Zo zag hij ook in, in hoeverre ons gebruik van taal (en in diens nabijheid de vergaring van kennis) tekort schoot, in al haar opzichten. Het doel in het werk van Nietzsche met betrekking tot metaforen was er dan ook niet op gericht om meer kennis te vergaren.

De 'verhevenheid' van kennis is sowieso in het laatste stuk van dit schrijven onder druk komen te staan, aangezien de behandeling van het werk van Foucault en Nietzsche behoorlijke consequenties zou moeten hebben voor het rotsvast vertrouwen dat onze maatschappij (en de academische wereld in het bijzonder) stelt in kennis. Zo is de vraag in hoeverre een feit 'een feit' is, gerechtvaardigd aangezien die (talige) constructie feitelijk ook slechts een representatie is, gebaseerd op beeldvorming en dus alles behalve rotsvast te noemen is. Vanwege dit punt was het werk van Nietzsche er, met betrekking tot metafoor, veel meer op gericht om vorderingen te maken op het gebied van geestestoestand. Vooruitgang was niet zo zeer meer benoemen, weten en begrijpen, maar vooral meer voelen en ervaren.

Het is dan ook vanwege dit inzicht dat Nietzsche in zijn werk de 'klassieke' verhouding tussen metafoor en concept omdraaide. Waar in de traditionele opvatting (afkomstig van Aristoteles) een metafoor verwijst naar een concept, zou een concept in de ogen van Nietzsche vooral verwijzen naar een metafoor, een uiting van kunst die niet zo zeer kennis of gedachten oproept, maar vooral ook een belevenis biedt en emoties oproept.⁵²

In dit stadium zou ik dan ook willen stellen dat het gebruik van de term metafoor zoals deze door Nietzsche is omschreven, voor een groot deel overeenkomt met de manier waarop de term representatie is gebruikt in dit schrijven. Wanneer die laatste denkstap gezet is, lijken er opeens puzzelstukjes op hun plek te vallen.

⁵²Kofman: 15.

Vanuit de visie van Nietzsche is het opeens makkelijk in te zien dat onze hang naar taal en kennis in een zoektocht naar meer duidelijkheid en structuur in ons leven, precies de reden is waarom televisie in haar potentie wordt geremd. Wij als gebruikers verlangen de verwijzingen naar 'Dionysos' om zo meer sturing te kunnen geven aan ons leven. Want wanneer er een grotere macht is (buiten onze eigen levenswereld om) waarnaar we ons willen/kunnen verhouden, geeft dat richting in ons bestaan.

De paradox is echter dat wanneer we ons echt willen laten sturen door een werkelijkheid, we ons juist moeten storten op onze eigen, geconstrueerde werkelijkheid. Dat is immers de enige werkelijkheid die wij kunnen en zullen ervaren. Hierbij moeten we ons niet richten op kennis en taal, maar juist op gevoel en emotie. Dit zijn namelijk de elementen in ons bestaan die het minst beïnvloed worden door de talige structuren waarmee we ons leven hebben volgebouwd.

Ik ben ervan overtuigd dat dit precies is wat Nietzsche bedoelde toen hij stelde dat kunst, in de vorm van metafoor, de enige manier is om in de buurt te komen van een (delige) reconstructie van 'Dionysos'.⁵³ Hierbij moet echter nooit uit het oog verloren worden dat dit slechts het minst slechte alternatief is en dat zelfs de beste metafoor nooit in staat zal zijn om 'Dionysos te reproduceren'.⁵⁴

Terugkerend op de functie van televisie als kunstvorm, moet dit medium van haar vloek van 'echtheid' en 'authenticiteit' worden bevrijdt en worden ingezet op het vlak waartoe zij het best is toegerust: het vertellen van prachtige verhalen. Niet middels taal, maar via de omvangrijke hulpmiddelen die het medium tot haar beschikking heeft om een narratief in beelden om te zetten. In dit schrijven is tot uitdrukking gekomen hoe goed het medium in staat is om eigen representaties te construeren. De volgende stap is om deze representaties als eigen entiteit te gaan beschouwen. Een construct dat als zichzelf, zonder hulp van De Werkelijkheid, mensen kan raken en kan emotioneren. Dit is juist de kwaliteit van het medium die zo belangrijk is, maar tegelijkertijd zo weinig voor het voetlicht komt. Dat is, bij gebrek aan een betere vorm van uitdrukking, de 'ware' aard en kracht van het medium televisie.

⁵³Kofman: 14.

⁵⁴Kofman: 16.

In het begin van dit schrijven brak ik met alle heersende conventies door u als lezer direct te benoemen en aan te spreken. Ik deed dit om u afstand te laten nemen van de talige inhoud van dit schrijven en u in de gelegenheid te brengen om ook iets te voelen bij hetgeen u las. Aan het eind van dit schrijven wil ik u nogmaals vragen om u los te maken van de abstracte, causale en talige inhoud van dit schrijven en u open te stellen voor meerdere lagen aan betekenis en emotie.

In het verlengde van de visie van Nietzsche heb ik namelijk niet alleen getracht om mijn visie omtrent televisie over te brengen te brengen via woorden. Alle alle verschillende aspecten die zijn verwerkt in deze scriptie voegen op meerdere niveau's ook symbolische betekenis toe aan het beeld dat ik wil schetsen. Deze bouwstenen heb ik gebruikt in een 'decoupage' waarin mijn visie werd opgebouwd.

Zo was de casus van HEERLIJK EERLIJK HEERTJE niet alleen een dankbaar voorbeeld waardoor ik de fundamenten van televisie kon ontleden. Nee de algehele context rondom HEERLIJK EERLIJK HEERTJE staat ook symbool voor de potentie van het medium welke nog lang niet ten volle wordt benut. De makers van het programma zagen dit in, maar liepen vast in de uitwerking van hun denkbeelden.

Vervolgens was de de keuze voor de visie van Caldwell als grondslag voor de analyse ook heel bewust. Deze visie was niet alleen heel bruikbaar in de uitvoering, maar stond ook symbool voor de verschillende aspecten die een sleutelrol hebben gespeeld in het uiteenzetten van mijn visie. De belangrijke esthetische inslag stond symbool voor de kunstzinnige aspecten van mijn visie. De ondersteunende, culturele inslag stond symbool voor de maatschappelijke context die benodigd was om in te zien dat televisie verkeerd wordt beschouwd en dat dit al lange tijd het geval is. Dit sloeg terug op de geschiedenis van het paradigma van televisiewetenschap en de culturele attitude omtrent kunst. In essentie is de visie van Caldwell de ultieme uitwerking van mijn visie op televisie als kunstvorm.

Ten slotte was het direct adresseren van u als kijker een poging om naast vooruitgang in kennis ook een vooruitgang in belevenis en ervaring te boeken. Ik geef daarbij meteen toe dat de uitwerking ver weg is gebleven van het ultieme gebruik van metafoor. Maar voor een betere uitwerking van metafoor moeten we ons dan ook wenden tot: televisie.

Literatuurlijst

Allen, R. Red. *Channels of Discourse, Reassembled*. (Londen: Routledge, 1995)

Baudrillard, J. *Simulacra and Simulation*. 1981. Vertaald door S. Glaser. (Michigan: The University of Michigan Press: 2010)

Bordwell, D. "Historical Poetics of Cinema." *The Cinematic Text; Methods and Approaches*. Red. R. Barton Palmer. (New York: AMS Press, 1989): 369-398.

Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. 1979. Vertaald door R. Nice. (London: Routledge 1984): 1-7.

Caldwell, J. *Televisuality; Style, Crisis, and Authority in American Television*. (New Brunswick: Rutgers University Press, 1995)

Fetveit, A. "Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture?" *Media Culture Society* 21 (1999): 787-804.

Geluk, H. *Stromingen in de psychologie*. (Baarn: HB Uitgevers, 2006)

Gunning, T. "What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs" *NORDICOM Review* 5 (2004): 39-49.

Hartley, J. "Is Screen Studies a Load of Old Cobblers? And If So, Is That Good?" *In Focus: The Place of Television Studies*. Red. William Boddy. *Cinema Journal* 45.1 (2005): 101-106.

Hill, A. *Audiences and popular factual television*. (Londen: Routledge, 2005)

Kofman, S. *Nietzsche and Metaphor*. (Stanford: Stanford University Press, 1993)

Lievaart, R. *Films Maken*. (Amsterdam: QQleQ Dramaproductiens, 2007)

Luyendijk, J. *Het zijn net mensen*. (Amsterdam: Uitgeverij Podium BV, 2007)

Macdonald, M. "Discourse and Representation" *Exploring media discourse*. (Londen: Arnold, 2003): 9-26.

Montag, W. *Louis Althusser*. (New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2003)

Spigel, L. "TV's Next Season?" *In Focus: The Place of Television Studies*. Red. William Boddy. *Cinema Journal* 45.1 (2005): 83-90.

Verstraten, P. *Handboek Filmnarratologie*. (Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2006)