Die toepassing van Field se drietoneelstruktuur op drie dokumentêre rolprente van Michael Moore

M le Grange

20050747

Mini-skripsie voorgelê ter gedeeltelike nakoming vir die graad *Magister Artium* in Kommunikasiestudies aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Prof AM Gerber

Mei 2014

NORTH-WEST UNIVERSITY
YUNIBESITI YA BOKONE-BOPHIRIMA
NOORDWES-UNIVERSITEIT

Dit begin alles hier ™

ERKENNINGS

Ek wil hiermee die volgende mense opreg bedank vir hulle bydrae tot die voltooiing van hierdie skripsie.

* Liewe Jesus, vir die geleentheid om die graad te kan doen, alle eer aan U.
* Waldo, baie dankie vir al jou geduld, raad en hulp.
* Vir my ouers, vir al julle ondersteuning en motivering.
* Prof. Attie Gerber vir al sy kennis, wysheid en geduld met my.

Romeine 11:36

Uit Hom en deur Hom en tot Hom is alle dinge. Aan Hom behoort die heerlikheid tot in ewigheid! Amen.

UITTREKSEL

DIE TOEPASSING VAN FIELD SE DRIETONEELSTRUKTUUR OP DRIE DOKUMENTÊRE ROLPRENTE VAN MICHAEL MOORE

Daar bestaan ŉ internasionale bekommernis onder beoordelaars en organiseerders van dokumentere rolprentfeeste oor die gebrek aan ŉ goeie storielyn in dokumentere rolprente.

Daar is egter volgens seker dokumentêre rolprentvervaardigers en teoretici ŉ oplossing. Hulle meen dat die drietoneelstruktuur wat oorspronklik op fiksierolprente van toepassing was ook op dokumentere rolprente van toepassing is. Die drietoneelparadigma dien as ŉ riglyn vir die skryf van suksesvolle fiksierolprentdraaiboeke. Indien die drietoneelstruktuur op dokumentêre rolprente toegepas word, kan die drietoneelparadigma moontlik dieselfde sukses behaal.

Die navorsingsvrae is dus eerstens: Wat is die basiese elemente van suksesvolle draaiboekskrywer, Syd Field, se drietoneelstruktuur? Tweedens, in watter mate voldoen die drie geselekteerde rolprente van Michael Moore, naamlik *Bowling for Columbine* (2003), *Sicko* (2007) en *Fahrenheit 9/11* (2004) aan die vereistes van Syd Field se drietoneelstruktuur?

Die navorsing vir hierdie studie is deur middel van ŉ literatuuroorsig van Field se drietoneelstruktuur gedoen; tweedens deur middel van semi-gestruktureerde onderhoude met vier Suid-Afrikaanse dokumentêre rolprentvervaardigers; en derdens, ŉ kwalitatiewe inhoudsanalise van drie van Michael Moore se rolprente.

Die onderhoude bestaan uit semi-gestruktureerde vrae oor die probleem van die storiestruktuur in dokumentêre rolprente, en hoe Syd Field se drietoneelparadigma ŉ bydrae tot die sukses van ŉ dokumentêre rolprent kan lewer.

Die studie behels ŉ kwalitatiewe inhoudsontleding van drie geselekteerde dokumentêre rolprente van Michael Moore. Die drietoneelstruktuur van Syd Field is deur middel van ŉ literatuurstudie ontleed en sewe hoofelemente is as belangrike elemente vir ŉ

drietoneelstruktuur geïdentifiseer. Die drie rolprente van Michael Moore is deur middel van ’n kwalitatiewe inhoudsanalise aan hand van die sewe elemente ontleed om te bepaal of die drie rolprente van Moore ook aan die drietoneelstruktuur-elemente voldoen.

Die bevindinge van die studie is soos volg: Die drie dokumentêre rolprente van Michael Moore, naamlik *Bowling for Columbine*, *Sicko* en *Fahrenheit 9/11*, besit al sewe die elemente van die ontledingsraamwerk wat volgens Syd Field se drietoneelstruktuur opgestel is.

Die gevolgtrekking kan dus gemaak word dat ’n groot deel van die sukses van die drie geselekteerde rolprente van Moore te danke is aan die drietoneelstruktuur-elemente wat in elk van die drie rolprente voorkom.

SLEUTELTERME: Drietoneelstruktuur, Sydney Field, Michael Moore, dokumentêre rolprente, dokumentêre storie, narratiewe struktuur, plot, Robert McKee, *Bowling for Columbine, Fahrenheit 9/11, Sicko*

ABSTRACT

The application of Field's three act structure on three documentary films by Michael Moore

Internationally, there is concern among judges and organisers of documentary film festivals pertaining to the lack of a proper storyline in documentary films.

According to certain documentary film producers and theoreticians, however, there is a solution. They are of the opinion that the three-act structure that was originally applicable to fiction films can also be applied to documentary films. The three-act paradigm serves as a guideline for the writing of successful fiction film screenplays. Should the three-act structure be applied to documentary films, the three-act paradigm could possibly achieve the same measure of success.

Therefore, the research questions are, firstly: What are the basic elements of successful screenplay writer, Syd Field's three-act structure? Secondly, to what extent do the three selected films by Michael Moore namely *Bowling for Columbine* (2003), *Sicko* (2007) and *Fahrenheit 9/11* (2004) adhere to the requirements of Syd Field's three-act structure?

The research for this study was performed by means of a literature overview of Field's three-act structure; secondly, by means of semi-structured interviews with four South African documentary film producers; and thirdly, a qualitative content analysis of three of Michael Moore's films.

The interviews consisted of semi-structured questions about the problem pertaining to story structure in documentary films, and how Syd Field's three-act structure can make a contribution to the success of the documentary film.

The study entails a qualitative content analysis of three selected documentary films by Michael Moore. The three-act structure of Syd Field was analysed by means of a literature study and seven main elements were identified as the important elements for a three-act structure. The three films by Michael Moore were analysed by means of a

qualitative content analysis based on the seven elements to determine whether the three films adhere to the three-act structure elements.

The findings of the study are as follows: The three documentary films by Michael Moore, namely *Bowling for Columbine*, *Sicko* and *Fahrenheit 9/11*, possess all seven elements of the analysis framework that was composed according to Syd Field's three-act structure.

The conclusion can therefore be drawn that a large part of the success of the three selected films by Moore is based on the three-act structure elements that can be found in all three films.

KEY TERMS: Three-act structure, Sydney Field, Michael Moore, documentary films, documentary story, narrative structure, plot, Robert McKee, *Bowling for Columbine, Fahrenheit 9/11, Sicko*

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1: INLEIDING, KONTEKSTUALISERING EN PROBLEEMSTELLING 1

1.1 Kontekstualisering 1
1.2 Navorsingsvrae 4
1.3 Navorsingsdoelstellings 4
1.4 Teoretiese vertrekpunt 4
1.5 Navorsingsmetode 5
1.6 Hoofstukindeling 6

HOOFSTUK 2: DIE ALGEMENE PROBLEMATIEK VAN DIE STORIE IN DOKUMENTÊRE ROLPRENTE 7

2.1 Inleiding 7
2.2 Die belangrikheid van die storie in dokumentêre rolprente 7
2.3 Samevatting 13

HOOFSTUK 3: DIE DRIETONEELSTRUKTUUR VAN SYD FIELD 15

3.1 Inleiding 15
3.2 Elemente van die drietoneelstruktuur 17
3.2.1 Die onderwerp 17
3.2.2 Die protagonis 21
3.2.3 Uitleg van die drietoneelstruktuur 23
3.2.3.1 Toneel 1: opset 24
3.2.3.2 Toneel 2: konfrontasie 28
3.2.3.3 Toneel 3: Die einde 32
3.3 Samevatting 34

HOOFSTUK 4: NAVORSINGSMETODOLOGIE

4.1	Inleiding	36
4.2	Kwalitatiewe inhoudsontleding	38
4.3	Ontledingsraamwerk	39
4.3.1	Die protagonis	39
4.3.2	Die antagonis	39
4.3.3	Die doelwit	39
4.3.4	Strukturele indeling	40
4.3.5	Komplotpunte	40
4.3.6	Protagonis se stryd	40
4.3.7	Oplossing / resolusie	40
4.4	Samevatting	40

HOOFSTUK 5: DIE ONTLEDING VAN GESELEKTEERDE DOKUMENTÊRE ROLPRENTE VAN MICHAEL MOORE 42

5.1	Inleiding	42
5.2	Sinopsis van geselekteerde rolprente	46
5.2.1	Bowling for Columbine	46
5.2.2	Sicko	49
5.2.3	Fahrenheit 9/11	51
5.3	Ontleding van geselekteerde rolprente	53
5.3.1	Die protagonis	53
5.3.2	Die antagonis	54
5.3.3	Die doelwit	56
5.3.4	Strukturele indeling	57
5.3.5	Komplotpunte	65
5.3.6	Protagonis se stryd	66
5.3.7	Oplossing / resolusie	67

5.4 Samevatting 68

HOOFSTUK 6: GEVOLGTREKKINGS EN AANBEVELINGS 69

6.1 Inleiding 69

6.2 Kwalitatiewe ontleding van geselekteerde rolprente 70

6.3 Tekortkominge en aanbevelings 71

BRONNELYS 73

LYS VAN FIGURE

Figuur 3.1	Die belangrikheid en plek van die tema in 'n verhaal.	20
Figuur 3.2	Field se uitbeelding van die twee velde waarin die protagonis verdeel word.	22
Figuur 3.3	Uitleg van die drietoneelstruktuur.	24
Figuur 5.1	DVD-omslag van *Bowling for Columbine* (Ster-Kinekor)	46
Figuur 5.2	DVD-omslag van *Sicko* (Ster-Kinekor)	50
Figuur 5.3	DVD-omslag van *Fahrenheit 9/11* (Ster-Kinekor)	52

Hoofstuk 1

INLEIDING, KONTEKSTUALISERING EN PROBLEEMSTELLING

1.1 KONTEKSTUALISERING

ŉ Klagte of beswaar wat dikwels deur beoordelaars of organiseerders van dokumentêre rolprentfeeste regoor die wêreld geopper word, is dat hoewel baie dokumentêre rolprente uitsonderlik presteer wat die visuele komponent betref, sulke rolprente se narratief te kort skiet (Everett, 2006:37). Met ander woorde, die visuele spektakel het nie ŉ substantiewe vorm of storie nie.

Narratiewe struktuur en vorm word dikwels in dieselfde asem genoem wanneer dokumentêre rolprentmakers hul genre ontleed, en ŉ prestige dokumentêre rolprentfees soos die *International Documentary Film Festival of Amsterdam* (IDFA) gee voorkeur aan dokumentêre rolprente met ŉ eiesoortige narratiewe struktuur of vorm:

> *"In a good documentary, the form is no less important than the content. IDFA is most interested in films that reveal the documentary tradition in a new light. In filmmakers that forge their own path, or give a new twist to an existing movement..." (IDFA, 2011)*

Volgens Van der Walt (1998:47), raak kykers vinning verveeld en is die beeld nie genoeg nie; kykers wil goed deurdagte en beplande sekwense sien wat 'n goeie storie illustreer.

Bernard (2007:24) sluit hierby aan en meen dat feite en inligting nie genoeg is om ŉ kyker se aandag te behou nie, maar dat die dokumentêre storie die kyker emosioneel moet aanraak en betrek. In die stryd tussen byvoorbeeld die protagonis en die antagonis moet die kyker by die soeke na die oplossing, of resolusie, soos dit in dokumentêre terme genoem word, betrokke raak.

Dokumentêre narratiewe strukture kan baie vorme aanneem en daar is nie ŉ universele korrekte of perfekte een nie. Die aard van die inhoud bepaal die geskiktheid van die struktuur, en dit is moontlik dat dieselfde storie op verskeie wyses ewe effektief vertel kan word.

Die drietoneelstruktuur, wat sy oorsprong in fiksierolprente het, word dikwels as narratiewe struktuur in dokumentêre prente gebruik. Hierdie vorm kan vanselfsprekend nie ewe funksioneel op alle dokumentêre stories toegepas word nie, maar die feit dat baie suksesvolle en bekroonde dokumentêre rolprente wel hierdie struktuur gebruik het, spreek boekdele.

Voorbeelde van sulke rolprente is *Daughter from Danang* (Oscar-nominasie), *Fahrenheit 9/11* (onder meer 'n Cannes-wenner), *March of the Penguins* (Oscar-wenner) en *The Kidnapping of Ingrid Betancourt* (IDFA). In Bernard (2007) verduidelik verskeie vervaardigers in watter mate die drietoneelstruktuur tot die internasionale sukses van laasgenoemde rolprente bygedra het.

Wat is die oorsprong van die drietoneelstruktuur? Die gebruik van hierdie narratiewe vorm word geassosieer met Syd Field wat in sy boek, *Screenplay – The foundations of Screenwriting,* van die standpunt uitgaan dat die rolprentdrama (*screenplay*) wesenlik ŉ verhaal (storie) is. Daarom, redeneer Field, behoort enige rolprent ŉ storielyn te hê wat uit drie dele bestaan, naamlik ŉ begin, middel en einde. Die drie dele kan ook die opstelling (*setup*), konfrontasie en resolusie genoem word (Field, 1994: 7).

Hierdie struktuur word ook in diepte deur Robert McKee (1999) in sy boek *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting* bespreek en toegepas.

Die wesenlike bestanddele van Field se struktuur is hoe die verhaal tussen ŉ protagonis en ŉ antagonis verloop. Die intensiteit van spanning tussen hulle volg 'n patroon wat oor drie tonele versprei word. Om die spanningslyn van die storie te handhaaf, word verhalende elemente soos die spanningsprikkel (*inciting incident*), middelpunt en klimaks aangewend.

Dokumentêre filmmakers en teoretici soos Bernard (2007), Everett (2006) en Rossi (2007) meen dat die drietoneelstruktuur ook vir die dokumentêre genre geskik is. Veral Bernard se ontleding van Gail Dolgin en Vicente Franco se *Daughter from Danang* (2002) illustreer hoe effektief die vervaardigers die drietoneelstruktuur toegepas het.

Michael Moore is vandag een van die bekendste dokumentêre rolprentmakers in die wêreld. Rolprente soos *Roger and Me* (1989), *Canadian Bacon* (1995), *Bowling for Columbine* (2003)*, Fahrenheit 9/11* (2004), *Sicko (*2007*) en Capitalism: A Love Story* (2009) is internasionale lokettreffers.

Hoewel Moore se rolprente baie gekritiseer word en besware daarteen rakende die manipulasie van die waarheid en objektiwiteit geopper word (Saunders, 2010:206), is die meeste resensente dit eens dat hy oor die vermoë beskik om kykers te trek en hul aandag te hou. Moore (in Saunders, 2010:221) se verweer teen dié kritiek is dat hy die looptyd van sy rolprent gebruik om ŉ storie te vertel wat nie sy kykers verveel nie – en nie om ŉ boek te skryf nie.

Volgens Bernstein (1994:8) gebruik Moore onthullende (*expository*) en interaktiewe modelle in sy rolprente, terwyl Rucas (2003) meen dat Moore ŉ narratiewe struktuur soortgelyk aan fiksiefilms gebruik.

Wat die seleksie van Moore se dokumentêre rolprente vir die doeleindes van hierdie studie betref, is sy drie mees bekroonde rolprente gekies. “Bekroon” in hierdie opsig beteken lokettreffers sowel as toekennings wat die rolprente ontvang het. Derhalwe sal *Bowling for Columbine, Sicko* en *Fahrenheit 9/11* ontleed word.

Teen bogenoemde agtergrond word die volgende algemene navorsingsvraag gestel:

> *In watter mate het Moore van die drietoneelstruktuur (of elemente daarvan) in drie van sy suksesvolle dokumentêre rolprente gebruik gemaak?*

1.2 NAVORSINGSVRAE

* Wat is die basiese elemente van Field se drietoneelstruktuur?

* In watter mate voldoen die geselekteerde dokumentêre rolprente van Michael Moore aan die narratiewe vereistes van Field se drietoneelstruktuur?

1.3 NAVORSINGSDOELSTELLINGS

* Om deur middel van ŉ literatuuroorsig en semi-gestruktureerde onderhoude te bepaal wat die basiese elemente van Field se drietoneelstruktuur is.

* Om deur ŉ kwalitatiewe inhoudsanalise te bepaal in watter mate die rolprente *Bowling for Columbine, Sicko* en *Fahrenheit 9/11* van Michael Moore aan die narratiewe vereistes van Field se drietoneelstruktuur voldoen.

1.4 TEORETIESE VERTREKPUNT

As teoretiese uitgangspunt word die drietoneelparadigma van Syd Field gebruik. Die drietoneelparadigma dien as ŉ funksionele riglyn vir die skryf van suksesvolle fiksierolprentdraaiboeke. Indien op dokumentêre rolprente toegepas, kan die drietoneelparadigma moontlik dieselfde sukses behaal.

Die sentrale teoretiese uitgangspunt van hierdie skripsie is dat hierdie struktuur, of ŉ gewysigde vorm daarvan, in die geselekteerde dokumentêre rolprente van Michael Moore aanwesig is, en dat dit sodoende ŉ positiewe bydrae tot die narratiewe struktuur van dokumentêre rolprente lewer.

1.5 NAVORSINGSMETODE

Literatuuroorsig

Benewens ’n ontleding van die aard van Field se drietoneelstruktuur, fokus die literatuurstudie ook op internasionaal bekroonde dokumentêre vervaardigers wat die Field-paradigma in ’n mindere of meerdere mate gevolg het. Wetenskaplike bydraes oor Field se narratiewe struktuur fokus gewoonlik op fiksierolprente en nie op dokumentêre rolprente nie. Daarom bied hierdie ontleding van Moore se rolprente ’n eiesoortige bydrae tot die bestaande literatuur in hierdie veld.

Volgens die *Nexus*-databasis is daar ook nog nie enige rekord van die toepassing van Field se drietoneelparadigma op die geselekteerde rolprente van Michael Moore nie. Alhoewel die databasisse *EBSCOhost, Sabinet Online* en *ProQuest* baie data oor die studie van dokumentêre rolprente, en apart oor ook Michael Moore se rolprente het, is die kombinasie van die toepassing van Field se drietoneelparadigma op geselekteerde rolprente van Michael Moore nie aangetref nie.

Wat die kern van hierdie studie betref, naamlik die tekstuele ontleding van Moore se rolprente, sal die volgende rolprente ontleed word: *Bowling for Columbine* (2003), *Fahrenheit 9/11* (2004), en *Sicko* (2007). Die ontleding sal bepaal in watter mate Moore wel die drietoneelstruktuur gebruik het, en indien nie (of as hy dit net gedeeltelik gebruik het), watter ander storievorme hy gebruik het.

Semi-gestruktureerde onderhoude

Met betrekking tot die aanwending van die drietoneelstruktuur in dokumentêre rolprente word semi-gestruktureerde onderhoude met vier Suid-Afrikaanse dokumentêre vervaardigers gevoer. Die onderhoude sal semi-gestruktureerd wees met vooropgestelde vrae oor die probleem van storiestruktuur in dokumentêre rolprente, en hoe Syd Field se drietoneelparadigma ’n bydrae tot

die sukses van 'n dokumentêre rolprent kan lewer. Dit sal die literatuuroorsig aanvul.

Kwalitatiewe inhoudsanalise

Die studie behels 'n kwalitatiewe inhoudsontleding van die geselekteerde dokumentêre rolprente. Die aard van die medium, die inhoudelike struktuur van die geselekteerde dokumentêre rolprente, asook die raamwerk van Field se paradigma, maak 'n kwalitatiewe inhoudsontleding oor die voor-die-hand-liggende werkswyse (Henning, 2004:5).

Die toepassing van Field se drietoneelstruktuur is met welslae deur ander navorsers op dokumentêre rolprente toegepas, bv. Bernard (2007) en Everett (2006). Die kwalitatiewe werkswyse van hierdie navorsers bied enersyds praktiese riglyne ten opsigte van byvoorbeeld kategorisering, maar andersyds dien dit ook as triangulasie om die betroubaarheid en geldigheid van hierdie studie te steun (Henning, 2004:103).

1.6 HOOFSTUKINDELING

Hoofstuk 1: Inleiding, kontekstualisering en probleemstelling

Hoofstuk 2: Die algemene problematiek van die storie in dokumentêre rolprente

Hoofstuk 3: Die drietoneelstruktuur van Syd Field

Hoofstuk 4: Navorsingsmetode

Hoofstuk 5: Die ontleding van geselekteerde dokumentêre rolprente van Michael Moore

Hoofstuk 6: Gevolgtrekkings en aanbevelings

Bibliografie

Hoofstuk 2
DIE ALGEMENE PROBLEMATIEK VAN DIE STORIE IN DOKUMENTêRE ROLPRENTE

2.1 INLEIDING

Dokumentêre rolprente se gewildheid, asook die mate waarin dit lokettreffers word, word in ŉ groot mate deur die kwaliteit van die narratiewe struktuur bepaal. Met ander woorde, hoe sterk is die storie? Ten tye van die finalisering van hierdie studie is die lewensverhaal van Sixto Diaz Rodriguez in Malik Bendjelloul se dokumentêre rolprent "Searching for Sugarman" uitgebeeld.

Nadat die rolprent verskeie toekennings by prestige dokumentêre rolprentfeeste gekry het, is dit ook in gewone rolprentteaters vertoon. "Searching for Sugarman" is ook vir ŉ Oscar in die kategorie dokumentêre rolprente genomineer. Hierdie rolprent vertel op ŉ hartroerende wyse hoe ŉ vergete Rodriguez, ŉ sanger en liedjieskrywer uit die sestigerjare van die vorige eeu, deur die pogings van twee Suid-Afrikaners weer in die internasionale kollig geplaas is.

In hierdie hoofstuk word die menings van ŉ paar dokumentêre vervaardigers oor die belangrikheid van die storie in dokumentêre rolprente weergegee.

2.2 DIE BELANGRIKHEID VAN DIE STORIE IN DOKUMENTÊRE ROLPRENTE

Danie van der Walt, 'n medestigter van 50/50 op SABC2, vervaardig al vir meer as 40 jaar dokumentêre rolprente. Hy het verskeie toekennings verwerf, en het al as beoordelaar by verskeie nasionale en internasionale rolprentfeeste opgetree.

Volgens Van der Walt (2011) word internasionale filmfeeste oorval met inskrywings. Beoordelaars het gewoonlik net een week om deur 400 tot 500 inskrywings te werk. Volgens Van der Walt is dit te verstane dat hulle nie volledig na al hierdie programme kan kyk nie. Gedurende die eerste paar dae word die kaf van die koring geskei. Die

programbeskrywing of opsomming word eerstens onder oë geneem. Dit moet die beoordeelaars motiveer om te wil kyk en veral aan te dui wat die werk 'anders' maak; miskien iets soos nuwe gedrag, unieke kamerategnieke, redigering, ens.

Volgende waarna gekyk word, is die openingsekwens. Baie programme misluk reeds met ʼn swak en oninteressante begin. As die motivering sterk genoeg is, sal dit die beoordeelaars verder aanspoor om na ʼn paar ander sekwense te kyk, asook na die einde indien die storie dra. (*Die uitgangspunt is dat kykers ook tuis na ʼn ander kanaal sal oorskakel as die begin nie aandag trek nie.*)

Van der Walt sê dat dokumentêre rolprente wat die eerste rondte oorleef, eenkant gesit word. Later word hulle vollediger beoordeel om die uiteindelike wenners te kies. Beoordelaars kry gewoonlik ʼn aanduiding waarop hulle moet fokus; punte word toegeken aan afdelings soos visuele impak, die gebruik van natuurlike klanke, struktuur, kommentaarstyl, verteller, temamusiek, algehele impak, wetenskaplike bydrae, nuwe insigte, ensovoorts.

Volgens Van der Walt bestaan die lewe uit keuses en veranderinge wat plaasvind. ʼn Storie is die hoofgebeurtenis wat van die veranderinge in ʼn mens se lewe vertel. Die veranderinge moet gerankskik word om ʼn draaiboek te kan vorm. Die gebeurtenisse, tonele, sekwense en bedrywe verskaf struktuur om gedagtes te struktureer en ʼn knoop vir die storie te vorm.

Vir ʼn suksesvolle storie moet daar ook ʼn duidelike verandering tussen die elemente wat aan die begin van die verhaal bekend gemaak is en dié wat aan die einde van die verhaal plaasgevind het, wees. ʼn Struktuur berei ʼn mens voor vir veranderinge en dien ook as ʼn filter vir gebeurtenisse wat nie ʼn bydrae tot verandering lewer nie.

Susan Purén is ʼn onafhanklike ondersoekende joernalis wat vir televisieprogramme soos Carte Blanche en 50/50 insetsels maak en gemaak het. Sy het vanaf 1995 tot 2010 ʼn verskeidenheid toekennings verower.

Volgens Purén (2012) speel die menslike faktor ŉ belangrike rol in die uiteindelike sukses van ŉ dokumentêre rolprent. Vir haar is die storie van ŉ interessante hoofkarakter deurslaggewend. Hierdie storie moet spanning en drama bevat wat ŉ sterk klimaks tot gevolg het. ŉ Antagonis dra tot die krag van die verhaal by.

Purén (2013) vertel dat sy haar insetsels vir Carte Blanche soos volg beplan. Die insetsel sal ongeveer tien minute lank wees en word in vier dele van 2.5 minute elk verdeel. Purén verkies dit om eers die onderhoude te voer en daarna die draaiboek te skryf, soos sy ŉ storie sou vertel. Wie is die protagonis en antagonis en hoe groei die protagonis deur die drie toneelstrukture wat oor 10 minute afspeel?

Volgens Purén (2013) kan ŉ goeie drietoneelstruktuur gesien word in rolprente wat gebaseer is op die waarheid, soos haar gunsteling rolprent, Verraaiers.

In ŉ persoonlike onderhoud met Coetzee Zietsman (2012) het die belangrikheid van ŉ sterk storiestruktuur telkens na vore gekom. Coetzee Zietsman is die eienaar van sy eie produksiemaatskappy, Chez media, wat dokumentêre rolprente vir die SABC, korporatiewe video's vir nie-regeringsorganisasies en televisiereekse vir kykNET vervaardig. Een van sy dokumentêre rolprente, *The Letter*, het al die toekenning gewen vir die beste dokumentêre rolprent by die *World TV*-toekennings

Zietsman meen dat mense gewoond is om na stories te luister en te kyk, en dat stories die gehoor op ŉ reis neem. Volgens hom is swak storiestruktuur ŉ algemene probleem ten opsigte van dokumentêre rolprente. Hy sluit aan by Purén (2012) dat die dokumentêre rolprent altyd ŉ hoofkarakter moet hê. Dit is egter die bekendstelling en die gemotiveerde ontwikkeling van die karakter wat die onderhoudendheid van die storie bepaal. Sonder die ontplooiing van die karakter sal die kyker ook nie ŉ dokumentêre rolprent waardeer nie. Zietsman se uitgangspunt wentel om die riglyn *wie doen wat aan wie en wat is die gevolge daarvan*. In die uitbeelding hiervan moet die dokumentêre regisseur genoeg emosie inkorporeer, sodat die kyker ŉ emosionele belewenis ondergaan.

Gerber (2013) meen dat die algemene persepsie oor dokumentêre rolprente gegrond word op dit wat kykers op die bestaande uitsaaikanale sien. Hierdie kanale sluit in Discovery Channel, History Channel, National Geographic, Animal Planet, dokumentêre rolprente wat deur die BBC se Natural History Unit vervaardig is, ORF (Oostenryk) en NHK (Japan). ʼn Beduidende deel van hierdie kanale se rolprente is verskynselgeoriënteerd, eerder as karaktergedrewe.

Attie Gerber is al vir meer as 30 jaar ʼn dokumentêre rolprentvervaardiger. Hy het saam met Danie van der Walt 50/50 begin, en soos Van der Walt het hy al verskeie nasionale en internasionale toekennings ontvang.

Volgens Gerber moet die konsep *karakter* in sy breedste konteks gesien word. Die dominante mannetjie in ʼn bobbejaantrop is ook ʼn karakter, net soos die koningin van ʼn termietnes ook een is. Die bobbejaanmannetjie moet ter wille van oorlewing sy posisie teenoor jonger mannetjies handhaaf, en sonder ʼn koningin verloor ʼn termietnes sy bestaansreg.

Die probleem, volgens Gerber (2013), is dat baie dokumentêre rolprente ʼn kompilasie van feite of ʼn chronologie van gebeure is. Hy meen dat ʼn storielyn ontbreek omdat die konflik te wyd en algemeen is, met ander woorde die kyker kan nie maklik die protagonis en antagonis isoleer nie.

Gerber meen ook dat die induktiewe benadering tot dokumentêre rolprente beter werk en dat die deduktiewe benadering te wye en algemene stories tot gevolg het. Die induktiewe benadering fokus op die individue (mens, dier en ʼn verskynsel). Uit die individu se stryd leer die kyker die groter probleem. Die deduktiewe benadering poog om ʼn omvattende verklaring van ʼn verskynsel te gee, en in die proses raak die kyker verstrengel in ʼn bombardement van feite.

Hy noem die volgende voorbeeld na aanleiding van ʼn dokumentêre rolprent wat hy oor die krimpende visbron in die Okavango Delta gedoen het. Met die deduktiewe benadering sou hy al die oorsake en gevolge van die krimpende visbronne behandel

het. Hy het egter op een visserman, Gabayo, gefokus en vertel hoe die man bydra tot die probleem en hoe die probleem sy bestaan affekteer. Deur Gabayo se stryd uit te beeld, kon die kyker die groter prentjie gegee word.

Gerber (2013) meen nietemin dat nie alle dokumentêre rolprente wat narratiewe struktuur betref oor dieselfde kam geskeer kan word nie. Ter wille van finansiële oorlewing aanvaar dokumentêre rolprentmakers dikwels opdragte waarin inherent ŉ sterk storie ontbreek, maar wat aan visuele impak en sosio-kulturele relevansie nie te kort skiet nie. In hierdie verband meen Gerber dat sulke dokumentêre rolprente onderskei moet word van inskrywings vir prestige dokumentêre rolprentfeeste soos Sundance en IDFA (Amsterdam), waar die uniekheid van die aanslag en die sterkte van die storie deurslag gee.

Een van die seminale skrywers oor die rol van storie in dokumentêre rolprente, Sheila Curran Bernard (2007), bevraagteken die gewig wat rolprentmakers aan die visuele elemente van ŉ rolprent toeken. Bernard meen dat baie dokumentêre regisseurs verkeerdelik glo dat aangesien hulle met ŉ visuele medium werk, mooi en interessante skote met impak genoeg is. Volgens haar moet eers uitsluitsel oor die storiestruktuur verkry word. In hierdie struktuur word die karakters, die doelstellings van die storie, en die dramatiese verloop vasgevang (Bernard, 2007:1).

Bernard (2007:1) vergelyk ŉ rolprent met ŉ swak storiestruktuur met ŉ vervelige televisieprogram; die kyker neem niks in nie, ondergaan geen emosies nie, en is niks meer as ŉ passiewe toekyker nie. Daar bestaan ook geen gevoel of passie teenoor die karakters of die uitkoms van hul storie nie. Volgens Bernard moet kykers dieselfde passie en hartseer of genot ervaar as wat die regisseur met die vervaardiging van die dokumentêre rolprent ervaar het.

Volgens Bernard (2007:3) moet dokumentêre rolprente nie net gekyk word om tyd te verdryf nie, maar kykers se aandag moet gelok en behou word, en hulle moet uitgedaag word om anders te dink en meer te wil leer. ŉ Goeie dokumentêre rolprent oortref kykers se verwagtinge, verskuif grense en stel ŉ nuwe wêreld aan kykers bekend.

Volgens Bernard (2007:1) kan dokumentêre storievertelling as die kreatiewe struktureringskeuse wat ŉ regisseur moet maak, gesien word.

Bernard meen (2007:15) ŉ storie kan beskou word as die narratiewe vertelling van ŉ reeks gebeurtenisse wat rangskik word in ŉ begin, middel en einde en deur dit kykers se aandag behou. Deur interessante karakters en spanning trek dit die kykers nader op ŉ emosionele en intellektuele vlak.

Volgens Bernard (2011) streef dokumentêre rolprentvervaardigers daarna om sterk stories te vertel wat karaktergedrewe is en oor ŉ begin, middel en einde beskik. Anders as rolprentmakers wat op fiksierolprente fokus, kan dokumentêre vervaardigers nie karaters self ontwerp nie.

Bernard (2011) skryf dat sy met media-geskiedkundige, Erik Barnouw, se aanhaling saamstem:

> "*The documentarist has a passion for what he finds in images and sounds – which always seem to him more meaningful than anything he can invent*"

Volgens Bernard (2011) verwys storievertelling nie net na narratiewe dokumentêre rolprente nie, maar ook na dokumentêre rolprente wat as observasie-rolprente gesien kan word. ŉ Storie help om ŉ dokumentêre rolprent te definieer as iets meer as net die visuele dokumentering.

Nicholas Fraser is vanaf 1997 ŉ uitvoerende regisseur by BBC Storyville in Brittanje. Nadat hy sy graad aan die Universiteit van Oxford, in Engeland ontvang het, was hy eers ŉ verslaggewer, televisievervaardiger en redigeerder. Die Storyville-rolprente het al ŉ verskeidenheid toekennings gewen, van Oscars tot Emmy's. In hierdie hoedanigheid besluit hy oor watter dokumentêre voorstelle vir produksie aanvaar word.

Volgens Fraser (in Bernard, 2007:89) stel BBC Storyville net belang in dokumentêre rolprente met ŉ sterk storie, en nie in blote teks met prentjies wat lyk of dit oor aktuele

sake handel nie. Voorkeur word gegee aan karakters met ŉ storie en kwessies wat deurlopend kykers se aandag hou. Fraser deel die besluitnemingsproses in drie dele, naamlik die keuse van ŉ onderwerp, die doelstellings van die produksie, en die besluit oor wie en wat die karakters gaan wees.

Die probleem, volgens Fraser, ontstaan dikwels dat vervaardigers onderwerpe kies om hulself te bevredig, terwyl hulle eintlik die voorkeure van die gehoor in ag moet neem. Derhalwe is die keuse van die onderwerp en teikengehoor, en die seleksie van karakters waarmee kykers kan assosieer, so belangrik, aldus Fraser (2007:295).

Volgens Everett (2006) kan ŉ dokumentêre rolprent nie net in drie dele verdeel word nie. Die drie dele van die drietoneelstruktuur verskil heelwat van mekaar en elke deel vervul ŉ spesifieke doel in die struktuur en vorming van die storie.

Volgens Everett (2006) kan die drietoneelstruktuur soos volg verduidelik word. ŉ Storie vertel die verhaal van die hoofkarakter wat sy of haar doelwitte wil bereik, maar eers struikelblokke moet oorkom. Draaiboekskrywers verstaan dat die held se soeke die belangrikste element van ŉ drietoneelstruktuur is. Die eerste toneel stel die protagonis se behoefte bekend, byvoorbeeld die seun raak verlief op ŉ meisie. Die tweede toneel, stel die struikelblokke wat die seun moet oorkom, bekend en hy verloor die meisie. Met die laaste toneel en die klimaks word dit duidelik of die protagonis die struikelblokke bemeester en sy doelwitte bereik; die seun verower die meisie se hart.

Volgens Everett (2006) is dit dus belangrik dat ŉ dokumentêre rolprentvervaardiger van die begin van die projek af al besluit wie die rolprent se protagonis is en wat die protagonis se begeertes en doelwitte is.

2.3 Samevatting

Uit die voorafgaande kan tot die slotsom gekom word dat die dokumentêre storie karakters (dit hoef nie noodwendig net mense te wees nie) benodig wat ŉ storie het om

te vertel. Hierdie karakters moet so aangebied word dat hul emosionele belewenisse ook deur die kyker ervaar word.

Waarteen gewaak moet word, is dat die dokumentêre rolprent nie in ’n blote visuele spektakel ontaard nie, dit wil sê dat die oppervlakkigheid van die storie met visuele tegnieke probeer verdoesel word. Daarom moet die dokumentêre vervaardiger probeer om narratiewe strukture te ondersoek wat ’n spanningslyn en drama vereis. In hierdie opsig kan Field se drietoneelstruktuur oorweeg word. Dit is die kern van die volgende hoofstuk.

Hoofstuk 3
DIE DRIETONEELSTRUKTUUR VAN SYD FIELD

3.1 INLEIDING

Daar is waarskynlik min draaiboekskrywers wat soveel internasionale gesag as Syd Field afdwing. Field se twee boeke Screenplay, The Screenwriter's Workbook (2006) en The Screenwriter's Problem Solver (1998) word tans deur bykans 400 kolleges en universiteite wêreldwyd gebruik. Hierdie boeke is tans in 19 tale beskikbaar.

Volgens sy webblad (www.sydfield.com) tel onder sy studente draaiboekskrywers soos Anna Hamilton Phelan (Mask, Gorillas in the Mist), John Singleton (Poetic Justice), Randi Mayem Singer (Mrs. Doubtfire), Michael Kane (The Color of Money), en Kevin Williamson (Scream, Scream 2 & Scream 3).

Field is ook 'n gesiene lid van die Amerikaanse Skrywersgilde, en benewens doseerwerk by universiteite soos Harvard en Stanford, is hy ook 'n draaiboekkonsultant vir 20th Century Fox, Disney Studios, Universal en Tristar Pictures.

Dit was tydens sy verbintenis met die vervaardiger David L Wolper dat Field sy idees oor die narratiewe struktuur en inhoud van draaiboeke sistematies begin formuleer het. As hoof van Wolper se storie-eenheid moes Field draaiboekvoorstelle keur. Hy het deur duisende draaiboeke gelees, en aan die begin vir homself afgevra, wat maak 'n goeie draaiboek. Field het goeie draaiboeke ontleed om hul gemeenskaplike kenmerke vas te stel. Hy het tot die gevolgtrekking gekom dat 'n draaiboek oor 'n persoon of persone wat op 'n bepaalde plek iets doen, handel (Field, 1994:3).

Die plek waar die karakter werk, die werk wat die karakter doen en die karakter se doelwit word dan in 'n begin, middel en einde saamgevoeg. Binne hierdie struktuur en met 'n sterk tema vind die stryd tussen 'n protagonis (held) en antagonis (skurk) plaas. Die struktuur is karaktergedrewe en die spil waarom die storie draai is die hoofkarakter (subject) wat deur die protagonis of die antagonis vertolk kan word. Hierdie raamwerk het in die draaiboekwêreld as Field se drietoneelstruktuur bekend geword.

Daar word deurgaans in hierdie hoofstuk drie dokumentêre rolprente gebruik as voorbeeld om die toepassing van die drietoneelstruktuur op hierdie genre te demonstreer. Hulle is Daughter from Danang, Super size Me en Murderball.

Daughter from Danang is in 2002 deur Gail Dolgin en Vicento Franco vervaardig. Hierdie dokumentêre rolprent van 83 minute handel oor die hereniging van ŉ Viëtnamese vrou (Mai Thi Kim) en haar dogter (Heidi Bub). Die historiese agtergrond is Operation Babylift, ŉ veldtog in 1975 toe duisende Viëtnamese weeskinders en kinders uit verhoudings tussen Amerikaanse soldate en Viëtnamese vroue teen die einde van die oorlog na Amerika gebring is. Heidi Bub (Mai Thi Hiep in Viëtnamees), die dogter van ŉ Amerikaanse soldaat en Mai Thi Kim is op sesjarige ouderdom deur ŉ Amerikaanse enkelouer (Ann Neville) aangeneem. Heidi het in Pulaski, Tennessee grootgeword.

Die verhouding tussen Heidi en Ann het onherroeplik verbrokkel en na haar troue met ŉ Amerikaanse soldaat het Heidi oor haar biologiese ma begin wonder. Sy het die aannemingsagentskap wat haar destydse aanneming bewerkstellig het, gekontak. Hier stel sy vas dat Mai Thi Kim in 1991 ŉ brief aan die agentskap geskryf het om oor haar dogter te verneem. Heidi besluit om met die hulp van Tran Tuong Nhu, ŉ Amerikaanse joernalis, na Danang in Viëtnam te gaan om met haar ma herenig te word. Die verhaal sentreer om die effek van die kultuurskok wat sowel Heidi as haar ma en Viëtnamese familie ervaar (Anon, 2002b).

Daughter from Danang is in 2002 vir ʼn Oscar in die kategorie beste vollengte dokumentêre rolprent genomineer. Die rolprent het verskeie internasionale toekennings gekry, onder meer die beoordelaarsprys op die Sundance-filmfees.

Super size Me (2004) is nog ŉ Sundance-wenner. Hierdie dokumentêre rolprent handel oor die gesondheidsgevare wat die kitskosbedryf (by name McDonald’s) inhou. Die regisseur van die rolprent, Morgan Spurlock, het die impak op sy gesondheid getoets nadat hy ŉ maand lank net McDonald’s-kitskos geëet het (Huggo, 2013).

Die agtergrond is ŉ hofsaak wat twee oorgewig tienermeisies teen McDonald's aanhangig gemaak het. Hul verweer was dat die kitskosreus ondanks die wete dat sy kos basies ongesond is, dit tog aan die publiek verkoop. Sommige hofsake in Amerika het onder meer bevind dat indien bewys kan word dat kitskos gesondheidsvrae inhou as dit elke dag met elke maaltyd geëet word, daar gronde vir litigasie is. Op grond hiervan het Spurlock sy gesondheid gereeld laat monitor soos sy maandlange McDonald's-dieet gevorder het.

Die titel, Super size Me, verwys na sy verpligting om ja te sê indien ŉ McDonald's-kelner hom vra of hy die supergrootte-variasie van die maaltyd wil hê.

Die derde dokumentêre rolprent, Murderball (2005) van Henry Alex Rubin en Dana Adam Shapiro, handel oor kwadruplegie- of rolstoelrugby. Spanne bestaan uit kwadrupleë van verskillende grade. Die verhaal wentel om die stryd en dikwels gewelddadige konflik tussen die Amerikaanse en Kanadese spanne wat albei ten alle koste die goue medalje by die Olimpiese Spele vir gestremdes in 2004 in Athene wil wen. Die verhaal het ook ŉ kinkel in die sin dat die afrigter van die Kanadese span (Joe Soares) ŉ eertydse Amerikaanse speler is wat sy plek verloor het. Die naam van die rolprent alleen (Murderball) skep die verwagting van geweld en konflik, en die aanloop tot die Spele in Athene word ook so uitgebeeld.

Murderball het verskeie internasionale toekennings verower en die rolprent is ook in 2005 vir ŉ Oscar genomineer (Deming, 2012).

3.2 ELEMENTE VAN DIE DRIETONEELSTRUKTUUR

3.2.1 Die onderwerp

Field (1994:19) se beklemtoning van die onderwerp (tema) se sentrale rol binne die konteks van ŉ struktuur wat uit ŉ begin, middel en einde bestaan, word deur sy uiteensetting van die rolprent Bonnie and Clyde geïllustreer. Die onderwerp word saamgestel deur dit wat met die protagonis gebeur (aksie) en hoe die protagonis deur die aksie geaffekteer word. Vir 'n onderwerp om te ontwikkel (i.e. die knoop), moet die

protagonis (die een of dit waarteenoor die kyker ’n positiewe gevoel moet ontwikkel) sekere dinge ervaar wat hom/haar/dit se bestaan verander.

Bonnie and Clyde begin byvoorbeeld met die ontmoeting van die twee karakters wat besluit om ŉ bende te vorm. Die middel fokus op hul misdade en die wyses waarop hulle telkens die polisie ontduik. Aan die einde word hulle in ŉ lokval gelei en deur die polisie doodgeskiet. Die drie tonele van hierdie rolprent bestaan dus uit die opstelling (ontmoeting), konfrontasie (stryd met polisie) en resolusie (word doodgeskiet).

Die ontmoeting, hul kriminaliteit en uiteindelike dood is inderdaad ’n onderwerp wat met handelinge ingekleur word. Hierdie rolprent is ook ’n goeie voorbeeld van ŉ protagonis wat nie noodwendig ’n weldoener hoef te wees nie. In die hantering van die onderwerp kan die skrywer simpatie vir kwaad ook wek. Die drietoneelstruktuur van hierdie rolprent bestaan dus uit die opstelling (ontmoeting), konfrontasie (stryd met polisie) en resolusie (word doodgeskiet).

Volgens McKee (1999:100) is dit moeilik om te besluit wat die belangrikste is en wat eerste kom in die skep van ŉ rolprent, die karakter of die knoop (verhaalontplooiing). Beide die karakter en knoop is belangrik in die skep van ŉ rolprent, want die karakter skep die knoop en die verloop van die plot help die karakter om te groei deur die verloop van ŉ rolprent.

McKee (1999:109) meen dat karakterontwikkeling besonder goed in die klassieke rolprent Greed uitgebeeld word. Dié rolprent is in 1924 deur ŉ gebore Oostenryker, Erich von Stroheim, gemaak. Von Stroheim het gedurende die tweede dekade in Hollywood begin werk.

Greed speel oor ŉ verloop van drie dae in die Mojave-woestyn van Amerika af. Die tema wentel om die protagonis en antagonis wat deur die woestyn trek en in ŉ oorlewingstryd gewikkeld is. Greed beteken gierigheid. Die knoop gaan oor ŉ liefdesdriehoek waar geld op die ou end tot moord en tragedie lei. Die protagonis is ŉ vorige liefde van ŉ vrou wat met ŉ onwettige tandarts (die antagonis) getroud is. Die

antagonis verloor sy werk, verarm, vermoor sy vrou, en vlug met haar geld. Die protagonis agtervolg die antagonis, en so beland albei in die woestyn.

Von Stroheim het die rolprent in die snikhete somer verfilm omdat die versengende hitte ŉ bleek en bloedigwarmgevoel sou skep.

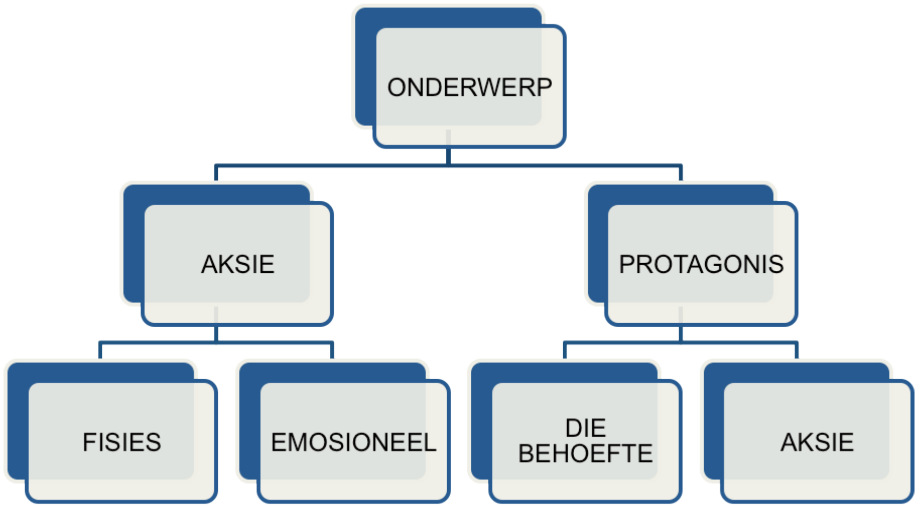
Die derde toneel fokus op die finale konflik tussen die protagonis en die antagonis. Die antagonis kry die oorhand, en met sy laaste kragte slaag die protagonis om hom aan die antagonis vas te boei. Laasgenoemde kry nie die sleutel van die boeie nie, en hy sterf van dehidrasie.

McKee (1999:109) beskou die einde van Greed as briljant omdat die ontwikkeling van die karakters geloofwaardig gedoen is, en die einde dus ook geloofwaardig (hoewel onvoorspelbaar) is. Die antagonis word lynreg teenoor die protagonis gestel, hy het sy mes in vir sy oorlede vrou se eertydse liefde, en nadat hy die moord gepleeg het, ontwikkel die konflik in die woestyn wat op die dood van albei karakters uitloop.

Die ironie is nietemin dat selfs al is die protagonis ook dood, hy steeds die laaste sê gehad het. Hierin lê sy tragiese oorwinning.

Greed het ŉ karaktergedrewe knoop met ŉ sterk deurlopende tema. Die belangrikheid en plek van die tema in ŉ verhaal kan grafies soos volg voorgestel word:

Figuur 1: Die belangrikheid en plek van die tema in 'n verhaal



Bron: Field (1994:23)

Die onderwerp word dus rondom bepaalde handelinge (aksie) wat die protagonis uitvoer om 'n doel te bereik, gevorm en ontplooi. Die aksie kan daadwerklik (fisiek) of emosioneel wees. Fisiek verwys na dit wat die karakter ooglopend (uiterlik) en met fisiese inspanning doen. In Super size Me eet Spurlock byvoorbeeld daadwerklik 'n maand lank McDonald's-kos. Emosioneel verwys na die innerlike toestand en ervaring van die protagonis. Op emosionele vlak is die eksperiment aanvanklik vir Spurlock opwindend en lekker, en hy begin selfs te smag na kitskos. Later affekteer die fisiologiese gevolge van sy eksperiment ook sy gemoed en hy word neerslagtig.

Die strewe van die protagonis kan as 'n behoefte om iets te kry of te bereik, vertolk word. In Daughter from Danang streef Heidi Bub om haar biologiese ma in Viëtnam te ontmoet. Hoe die protagonis dit doen of regkry is die storiehandeling of aksie. Heidi se kontak met die aannemingsagentskap en haar vertrek na Danang saam met Tran Tuong Nhu maak alles deel van haar optrede om haar doel te bereik, uit.

In Murderball ontplooi die obsessie van die Amerikaanse en Kanadese rolstoelrugbyspanne nie alleen om die Olimpiese goue medalje te wen nie, maar om mekaar so te sê te vernietig.

3.2.2 Die protagonis

Vir ŉ suksesvolle storie is dit baie belangrik dat die skrywer die protagonis van die storie goed moet ken (Field, 1994:19), en dit veronderstel dat die skrywer deeglike navorsing oor die lewe en leefwyse van die protagonis moet doen.

Field (1994:26) tref ŉ onderskeid tussen die interne en eksterne omgewing van die protagonis se verhaal. Eersgenoemde verwys na die karakter se lewe vanaf geboorte tot waar sy lewe tans in die storie gevorder het, terwyl die eksterne omgewing verwys na die verhaal van die protagonis soos dit in die storie vanaf die begin tot aan die einde daarvan uitgebeeld word.

Die handelinge en reaksie van karakters kan breedweg soos volg uiteengesit word: Eerstens ervaar die karakter konflik in die proses om doelwitte te bereik (dramatiese behoefte). Tweedens vind wisselwerking tussen die protagonis en ander karakters plaas. Derdens heers ŉ interne stryd binne die karakter (Field, 1994: 28).

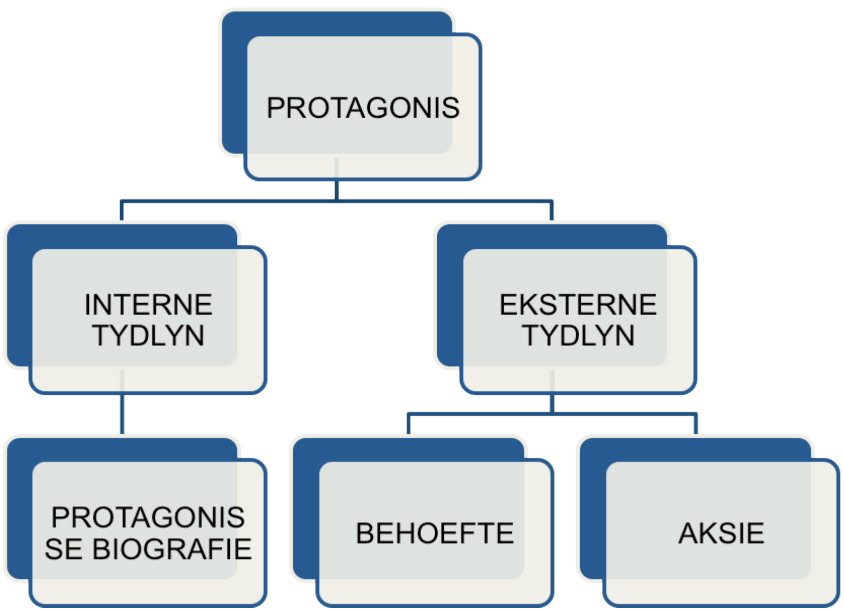
McKee (1999:138) lê veral klem op die protagonis se behoefte(s). Die karakter kan selfs interne konflik ervaar omdat hy/sy/dit botsende behoeftes het en nie weet watter een om na te streef nie. Ongeag watter behoefte uiteindelik voorkeur geniet, die karakter moet nie alleen in staat wees om die doelwit te volg nie, maar ook ŉ redelike kans of welslae hê. Volgens Bernard (1999: 96) wil die twee spanne in Murderball in konflik die goue medalje hê en hulle is albei in staat om dit wel te verower. Die afrigter van die Kanadese span, Joe Soares, het sy plek in die Amerikaanse span verloor en dit is die vergeldingsdrang wat hom dryf om sy eie vaderland te oorwin.

Die verhaal of knoop ontwikkel binne ŉ bepaalde konteks en milieu. In Daughter from Danang is dit twee vroue wat binne ŉ historiese konteks mekaar soek, en mekaar binne ŉ bepaalde sosio-kulturele konteks vind en ervaar. Albei se behoeftes word in

storieverband gekonstrueer binne die konteks van wat was (die oorlog en Operation Babylift), en dit wat nou is (twee onversoenbare kulture). Albei kontekste vind neerslag in die karakters se persoonlikhede; iets wat volgens Field (1994:34) bepalend is ten opsigte van hoe ŉ karakter enersyds die wêreld as geheel beskou, en andersyds hom/haar binne in hierdie wêreld takseer. Daarom meen Field (1994:44) dat ŉ karakter se persoonlikheid en identiteit ŉ eie wêreldsiening moet openbaar, en dat dit ŉ karakter se dade, interne konflik en ontplooiing moet onderlê.

Die onderstaande skets is Field se uitbeelding van die twee velde waarin die protagonis verdeel word om volgens hom die geloofwaardigheid van die protagonis in die storie te vestig.

Figuur 2: Field se uitbeelding van die twee velde waarin die protagonis verdeel word



Bron: Field (1994:31)

Die karakter se verhaal word in ŉ interne tydlyn en eksterne tydlyn verdeel. Die interne tydlyn is hoe die karakter histories gevorm is, dus van die wieg tot die hede. In Murderball is Mark Zupan verlam sedert sy hoërskooljare. Zupan se rol en plek in die Amerikaanse rolstoelrugbyspan val binne die eksterne tydlyn, dit wil sê die tydperk

waarin die storie ontwikkel. In Daughter from Danang is die interne tydlyn die oorlog en die aanneming van Viëtnamese kinders aan die einde van die oorlog.

Die eksterne tydlyn is die verhaal van Heidi Bub se suksesvolle soektog na haar biologiese ma. Super size Me speel hoofsaaklik binne die eksterne tydlyn af (Spurlock se eksperiment), maar die agtergrondsdele (hoe oorgewig Amerikaners is en die hofsake) kan as interne tydlyn beskou word.

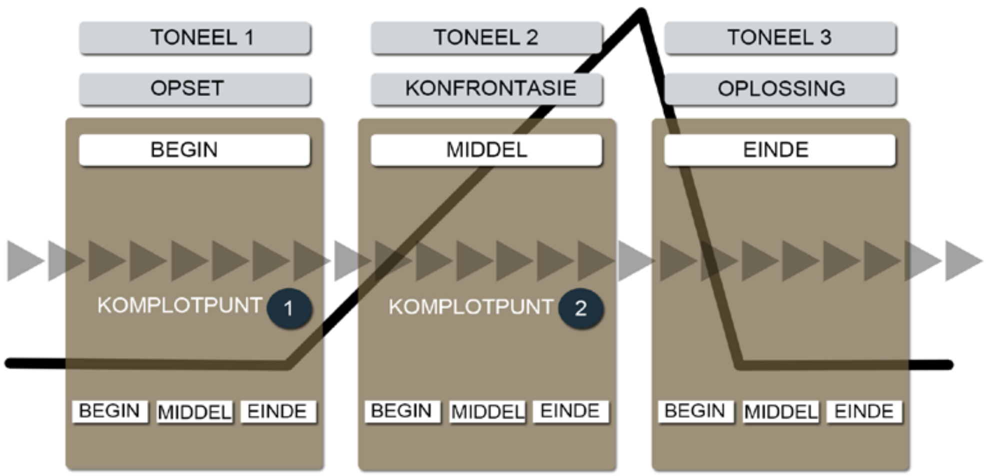
Binne die eksterne tydlyn geskied karakterontplooiing. Die protagonis en ander karakters openbaar hul behoeftes, en in hierdie tydlyn word stappe geneem (aksie) om die behoeftes aan te spreek. Murderball se eksterne tydlyn wentel om ŉ karakter se fisiese en geestelike voorbereiding om die Olimpiese goue medalje te wen en sodoende sy grootste teenstander uit te skakel.

Heidi Bub en Mai Thi Kim se wens om mekaar te sien verander as gevolg van sosio-kulturele spanning mettertyd in konflik, en Morgan Spurlock raak al hoe meer neerslagtig en fisies disfunksioneel namate die kitskosdieet vorder.

3.2.3 Uitleg van die drietoneelstruktuur

Die eenvoudigste manier om die drietoneelstruktuur uit te lê, is om dit as ŉ begin, middel en einde te vertolk. Die geykte manier om dit te illustreer is: man wil vrou se hart wen (begin), man sukkel om vrou se hart te wen (middel), en man wen uiteindelik vrou se hart (einde). Die volgende skets illustreer die uitleg.

Figuur 3: Uitleg van die drietoneelstruktuur



Bron: Field (1994:157)

In die begin (opset) word die storie opgestel of voorberei. Die middel is tydsgewys die langste en die deel waarin die verhaal ontplooi word. Die middel kulmineer in ŉ klimaks waarna die einde met sy resolusie die storie afrond.

3.2.3.1 Toneel 1: opset

Die opset of opstelling in ŉ tipiese fiksierolprent word aangewend om die protagonis en ander karakters bekend te stel. Die kyker kry nou al ŉ idee van die karakters se behoeftes, ideale en struikelblokke. Volgens Paul (2009) moet die opstelling deur elemente soos terugslae en teleurstelling, spanning skep. In sowel fiksie- as dokumentêre rolprente moet ŉ spanningsprikkel (inciting incident) aangewend word om die kyker se aandag te vestig.

In Daughter from Danang is die chaotiese einde van die Viëtnamese oorlog en die handelsdrywende aard van Operation Babylift die spanningsprikkel. Murderball begin met ŉ karakter (Zupan) wat eiehandig homself aantrek en sy rolstoel vir ŉ oefening voorberei. Super size Me konfronteer kykers met ŉ probleem wat hulle self waarskynlik ook ervaar, naamlik oorgewig.

In die eerste toneel moet die onderwerp bekend gestel word, dit wil sê die wie, wat, waar en wanneer. Die manier waarop die verhaal verloop (hoe), word deur die tweede toneel (middel) hanteer. Field (1994:73) meen die leser moet van meet af weet wat in die verhaal aangaan. Die leser moet weet wie die protagonis is, wat die kern van die drama is, en waaroor die storie gaan. Hiervoor kan ŉ historiese aanloop (back story), ŉ verduideliking van die situasie en selfs titels gebruik word (Bernard, 2007: 24).

ŉ Komplotpunt is volgens Field (1994:115) ŉ gebeurtenis wat met aksie verband hou, maar dit in ŉ ander rigting stuur. Toneel 1 lei dus die storie in, stel die kyker aan die situasie (konflik of probleem) en die karakters bekend, sê wat die behoeftes van die protagonis is, en kom dan vorendag met iets wat teen verwagting in die gewone alledaagse bestaan van die protagonis omverwerp en sy lewe in ŉ groot drama vol konflik verander (die komplotpunt). Dit is hierdie komplotpunt, wat McKee (1999:189) die spanningsprikkel (inciting incident) noem, wat die storie dinamies maak en vorentoe laat beweeg. Komplotpunte is nie beperk tot die eerste toneel nie, en soos die verhaal verloop, vertolk komplotpunte keerpunte (story arcs), wat die protagonis se stryd intensiveer en onvoorspelbaar hou, en die momentum van die storie behou (Epstein, 2009:3).

In welke mate dokumentêre rolprente aan die drietoneelstruktuur voldoen, meen skrywers soos Bernard (2007) en Everett (2006) dat hierdie struktuur wel suksesvol toegepas of aangepas kan word. Wat die eerste toneel in Daughter from Danang betref, verskaf titels onmiddellik die historiese agtergrond van die storie: “In 1975, the U.S. government launched ‘Operation Babylift’, through which over 2000 Amerasian children were brought to the United States for adoption.” Dit word opgevolg met argiefmateriaal van die oorlog en stellings van ouers en amptenare oor die kwessie van die kinders se aanneming. Die titel van die rolprent, Daughter from Danang, skep verwagtings dat die storie oor een van die aangenome kinders gaan. Hierna word die protagonis (Heidi Bub) en die antagonis (Mai Thi Kim) voorgestel (Bernard, 2007:89). Soos die verhaal vorder, word die ma en haar gesin al hoe sterker as antagoniste uitgebeeld.

Die warboel van die oorlog, die onsensitiewe aard hoe die aanneming voorgestel word, Heidi Bub se hunkering om haar biologiese ma te sien en die ma se wens om weer met haar dogter verenig te word, is die spanningsprikkel. Die agtergrond van Operation Babylift, soos vertel deur die joernalis Tran Tuong Nhu, is die historiese konteks (back story) van die verhaal. Die sameloop van omstandighede by die aannemingsagentskap wat kontak tussen Heidi en haar ma bewerkstellig het, voltooi die inleiding (10 minute lank) en baan die weg vir die verloop van die verhaal in Toneel 2.

Murderball kan volgens Bernard (2007:94) ook volgens die drietoneelstruktuurmodel ontleed word. Die dokumentêre rolprent begin met die hoofkarakter Mark Zupan (van die Amerikaanse span) wat tipies soos ŉ rolstoelgestremde besig is om aan te trek. Daarna word oorgegaan na mans in verskillende grade van gestremdheid wat besig is om rolstoelrugby te speel. Die idee word gevestig dat dit ŉ aksiebelaaide en gewelddadige sport is, en dit word gevestig deur die titel Murderball wat op skerm verskyn. (Let wel, Murderball is nie ŉ amptelike naam van die sportsoort nie, maar een wat as gevolg van die geweld byval gevind en bly steek het.) Die titel alleen dui op konflik en spanning, en dit prikkel die kyker om verder te kyk.

Zupan en van die ander spelers verskaf dan agtergrond oor die mate van selfstandigheid wat mense met hul gestremdheid nog kan handhaaf. Die kyker leer ook dat ŉ span saamgestel word op grond van die verskillende grade van gestremdheid, dat parapleë en kwadrupleë gegradeer word, en dat ŉ span as geheel aan ŉ sekere gemiddelde graad van gestremdheid moet voldoen. Met die voorstelling van die karakters is dit duidelik dat Zupan die protagonis is.

Sewe minute na die begin van die rolprent word Joe Soares bekend gestel. Hoewel Soares die afrigter van die Kanadese span is en die konflik daadwerklik deur die Amerikaanse en Kanadese spanne bedryf word, is dit eintlik Zupan versus Soares, veral omdat laasgenoemde die ondergang van sy voormalige spanmaats wil bewerkstellig (vgl. Barrett, 2011:14). Die kyker word terdeë onder die indruk gebring dat die eens legendariese Amerikaanse rolstoelrugbyspeler vasbeslote is om sy vernedering aan die hand van sy eie span te wreek. Daarteenoor soek Zupan ten alle

koste daardie Olimpiese goue medalje, en Soares (en sy Kanadese span) is die grootste struikelblok.

Die eerste toneel in Murderball verskaf ook aanvullende inligting oor die reëls van die spel en die kwessie van rehabilitasie waartydens ŉ nuwe karakter aan die kyker bekend gestel word. Terwyl Zupan en sy spanmaats asook teenstanders die proses van rehabilitasie voltooi het, het Keith Cavill sy nek onlangs in ŉ motorfietsongeluk gebreek. Cavill se rehabilitasiestryd loop hand aan hand met die stryd om die goue medalje, en dit wek die indruk van ŉ sub-knoop of komplotpunt met sy eie protagonis (vgl. Drane, Kane & Lee, 2008:101; Barrett, 2011:14). Hier eindig Toneel 1 ook.

Morgan Spurlock se Super size Me stel kykers onmiddellik op hoogte van die onderliggende tema van sy rolprent met die stelling “Everything is bigger in America”. Dit word opgevolg met ŉ verduideliking en syfers dat sowat 100 miljoen Amerikaners oorgewig is en aan vetsug ly. Twee vetsugtige tieners het die gesondheidstandaard van McDonald’s die skuld vir hul oorgewig gegee, en hulle het die kitskosreus vir skadevergoeding gedagvaar. Die regter het in sy uitspraak gesê dat indien die klaers elke dag al hul maaltye by McDonald’s eet, hulle moontlik ŉ grondige saak het.

Hier lê die kern van Spurlock se storie, naamlik om die uitdaging van die regter te aanvaar en vir dertig dae lank elke dag al die maaltye net McDonald’s te eet. Die protagonis is dus Spurlock wat sy eie gesondheid op die spel plaas. Die antagonis is McDonald’s wat die twee meisies se aanklag verwerp het. Dis spanningsprikkel is die moontlike skade waaraan die protagonis sy liggaam gaan blootstel om die antagonis medepligtig aan Amerikaners se vetsug te maak.

In Toneel 1 tref Spurlock al die nodige voorbereidings om sy voorsiene agteruitgang in gesondheid te kontroleer. Hy besoek onder meer dokters en ŉ dieetkundige wat sy gesondheid toets voor die eksperiment begin. Hulle sou die volgende dertig dae gereeld die ondersoeke herhaal. Met die uitsondering van sy daaglikse staproete, besluit Spurlock om geen ekstra oefeninge te doen nie (volgens Spurlock oefen 60 persent van Amerikaners nie).

Sy meisie is ʼn vegetariese sjef en in Toneel 1 berei sy vir Spurlock in sy eie woorde "The Last Supper" voor (wat sinspeel op die laaste maaltyd van Christus voor sy kruisiging). Dit is Spurlock se laaste gesonde ete voor hy met die McDonald's-dieet begin.

Die eerste twee dae van die eksperiment vorm deel van Toneel 1, omdat hy die kos wat hy eet sorgvuldig dokumenteer. Hierdie inligting moet vergelyk word met sy mediese en dieetkundige toetse wat later in die eksperiment sou volg. Hy gee ook die reëls van die eksperiment vir die kyker, onder meer dat hy drie McDonald's-maaltye ʼn dag moet eet, dat hy die ekstra-grootte-porsie moet neem as dit aangebied word, en dat hy net mag bestel wat die bepaalde kitskosrestaurant aan te bied het. Die indruk wat Spurlock probeer wek, is dat sy eksperiment in ʼn wetenskaplike sin geloofwaardig is.

Die rolprent is sowat 100 minute lank en teen die sestiende minuut toets Spurlock op straat menings oor die moontlikheid dat McDonald's gedagvaar kan word. Dit word aangevul met ʼn regsgeleerde wat prokureurs van ander klaers teen die kitskosbedryf help, en wat suksesvol was met ʼn skadevergoedingseis teen sigaretmaatskappye.

Toneel 1 kom tot ʼn einde op die tweede dag nadat hy siek geword het van ʼn ekstra-groot (super size)-porsie. Hierdie is ʼn keerpunt en ʼn aanduiding van hoe katastrofies die eksperiment verder behoort te verloop (vgl. Bernard, 2007:104).

3.2.3.2 Toneel 2: konfrontasie

Field (1994:158) verduidelik deur middel van Figuur 3 hoe Toneel 2 uiteengesit word. Die meeste aksie vind in Toneel 2 plaas. Die tweede toneel is ʼn aksie-eenheid vol drama in die middel van die drietoneelstruktuur. Naby aan die einde van die tweede toneel vind die komplotpunt plaas wat die verhaal na die derde toneel oordra (Field, 1994: 159).

Volgens McKee (1999:185) verskaf die komplotpunt en spanningsprikkel motivering en dryfkrag om die protagonis se behoeftes aan te spreek en balans en normaliteit in sy/haar lewe te realiseer. Die behoeftes dryf die verhaal vorentoe na die middel of die

tweede bedryf en McKee sê ook dat die meeste aksie hier plaasvind. In hierdie deel kom die protagonis teen baie struikelblokke te staan, maar die verhaal kan alleen vorder as die protagonis dit konfronteer en oorkom.

McKee (1999:197) noem dit die soeke (quest). Die soeke gee weer aanleiding tot ŉ krisis waar die protagonis by ŉ kruispad kom. By hierdie kruispad moet die protagonis keuses maak wat die uitkoms van die verhaal sal bepaal.

Die tweede toneel is ook wat tydsduur betref die langste (50 persent), en dit is hierdie deel wat die meeste uitdagings aan die skrywer stel om die kyker se aandag te behou. Die stryd van die protagonis word in die tweede toneel ontplooi. In tipiese fiktiewe rolprente eindig Toneel 2 met ŉ klimaks (McKee, 1999:198) en ŉ komplotpunt (arc) wat die storie oorstoot na die derde en laaste bedryf.

Paul (2009) som die struktuur van Toneel 2 soos volg op: ŉ probleem of krisis wat erger word, ŉ nuwe komplotpunt (subkomplot) wat nuwe behoeftes aanspreek en oplossings vra, en ŉ krisisbelaaide einde.

Wat die struktuur van ŉ tipiese drietoneelstruktuur in die tweede toneel volgens Field betref, toon Daughter from Danang, Murderball en Supersize Me elemente van hierdie paradigma.

Die wesenlike verloop van Daughter from Danang in die tweede toneel handel oor Heidi Bub se besoek aan Danang, die euforie van die hereniging met haar biologiese ma en familie, en die ontnugtering toe sy besef dat onoorbrugbare kulturele verskille en verwagtinge versoening en hereniging onmoontlik maak.

In Murderball word die konflik geïntensiveer en bereik ŉ klimaks met die Olimpiese Spele vir gestremdes in Athene. In hierdie proses word sentrale karakters soos Mark Zupan en Joe Soares as fanaties voorgestel.

Morgan Spurlock se McDonald's-dieet in Super size Me volg ŉ afwaartse spiraal soos dit sy gewig, seksdrang en gemoedstoestand affekteer, dermate dat ŉ geneesheer hom waarsku om dit te stop as hy permanente skade wil voorkom.

Bernard (2007:91) meen dat die kyker emosioneel betrek word by die moontlike uitkoms van die hereniging van ma en dogter met die aanvang van die tweede toneel in Daughter from Danang. Die verwagting van ’n gelukkige einde word versterk met die vlak van emosionaliteit toe die twee ontmoet, en ook toe Heidi haar Viëtnamese familie vir die eerste keer sien. Die hereniging se sukses word beklemtoon deur ’n onthulling dat Heidi en haar Amerikaanse ma se verhouding tot so mate skipbreuk gely het dat Heidi verwerp is.

Die storie bereik ’n keerpunt toe Heidi na haar man en kinders begin verlang, Mai Thi Kim haar nie ’n oomblik alleen wou los nie, maar veral (die komplotpunt van Toneel 2) toe haar Viëtnamese familie begin aandring dat sy onder meer haar ma geldelik moet steun. Dit is op hierdie oomblik dat die botsende verwagtinge na vore kom: die dogter wil familiebande herstel, die familie wil finansiële voordele uit die hereniging put.

Toneel 2 van Daughter from Danang se komplotpunt (story arc) is dus die krisis wat volg nadat die botsende verwagtinge na die oppervlakte gekom het. Die spanningslyn bereik ’n hoogtepunt waar Heidi Bub in ’n radelose toestand besluit om na Amerika terug te keer. Hierdie klimaks lanseer ook die storie in Toneel 3 waar resolusie (denouement) moet plaasvind.

Die tweede toneel in Murderball begin met die verhouding tussen Joe Soares en sy seun. Soares se beeld as ’n streng en vasberade mens word versterk deur die verskille tussen pa en seun te beklemtoon: die pa wil hê sy seun moet in sport presteer, en die seun stel meer in studie en musiek belang.

In hierdie deel van die dokumentêre rolprent word die karakter en alledaagse probleme waarmee hy worstel, behandel. Die kyker leer meer van Mark Zupan se ongeluk wat hom verlam gelaat het, en persoonlike kwessies soos seksuele uitlewing en vermoëns word aangespreek.

Hierdie agtergrondinligting (back story) word ingevleg tussen die komende stryd om die wêreldkampioenskappe vir rolstoelrugby, asook die Olimpiese Spele vir gestremdes in Griekeland. Keith Cavill, wat in hierdie stadium nie rolstoelrugby speel nie, maar ’n tipe

van subkomplot in die verhaal is, se ongeluk, rehabilitasie en seksualiteit word ook aangespreek. Dit is duidelik dat Cavill se betrokkenheid later ŉ beduidende rol in die verloop van die verhaal gaan speel (Bernard, 2007:98).

Nog ŉ dramatiese of spanningsprikkel in hierdie toneel is Joe Soares se hartaanval. Ná sy ontslag uit die hospitaal vertel hy meer oor homself, asook sy verhouding met sy seun. Hoewel hy deurentyd voorgehou word as die antagonis, kry die kyker ŉ meer menslike blik op Soares. Later in die tweede toneel kry hy ŉ oproep van sy seun wat hom herinner om nie laat te wees vir sy vioolkonsert nie – ŉ bewys dat Soares ŉ gedaanteverwisseling na sy hartaanval ondergaan het.

Die hantering van die karakters se agtergrond en alledaagse omstandighede geskied deurentyd binne die sentrale spanningslyn, naamlik die Spele in Athene. ŉ Uitspeelwedstryd in Vancouver tussen Amerika en Kanada om te bepaal watter span eerste vir die Spele gekeur word, vorm deel hiervan. Teen die einde van die tweede toneel vloei Zupan en Cavill se stories ineen, naamlik laasgenoemde wat ŉ demonstrasie van rolstoelrugby deur Zupan bywoon. Cavill toetsbestuur ŉ rugbyrolstoel.

Toneel 2 eindig met die hoogtepunt van die sentrale spanningslyn, naamlik die Amerikaanse rugbyrolstoelspan wat binnekort na Athene vir die Spele gaan vertrek. Op ŉ mediakonferensie praat Zupan oor die aard van rolstoelrugby en noem spesifiek hoe die sportsoort vir Cavill aangegryp het.

Super size Me se spanningslyn in die tweede toneel fokus op die fisiese en geestelike agteruitgang van Spurlock namate die eksperiment vorder. Sy eie degenerasie wat deur besoeke aan medici en ŉ dieetkundige bevestig word, word met ondersoekende joernalistiek oor die probleme en gesondheidsgevare van kitskos in die algemeen aangevul. Hierdie agtergrondinligting kan as deel van die back story bestempel word.

Temas wat aangespreek word, sluit in die bemarking van kitskos, lewenslange gevolge daarvan, die volledigheid en funksionaliteit van inligting op etikette oor die voedingswaarde van kitskos, dieetprogramme by skole wat kos aan kinders voorsien, die invloedrykheid van kitskosvervaardigers, en hoe bekend kitskos-ikone (soos

McDonald's) onder kinders is. Hy probeer ook vergeefs om met ŉ woordvoerder van McDonald's ŉ onderhoud te reël.

Spurlock varieer bogenoemde met sy besoeke aan dokters en die dieetkundige, asook met ŉ rapportering van sy gemoedstoestand en sy verhouding met sy vriendin. Op dag vyf van die eksperiment eet hy al twee keer die aantal kilojoules wat sy liggaam nodig het, en hy het sowat vier kilogram gewig opgetel. Twee dae later begin hy sleg voel, en op die negende dag begin depressie intree en hy ervaar fisiese en emosionele veranderinge. Wat storie-ontwikkeling betref, gaan dit al hoe slegter met die protagonis (Bernard, 2008:105).

Ná tien dae het Spurlock reeds agt kilogram gewig opgetel en ná twee weke toon ŉ mediese ondersoek dat sy cholesterol en bloeddruk gestyg het, en dat sy lewer geaffekteer is. Die dokter raai Spurlock aan om die eksperiment te staak. Spurlock gesels ook met sy ma oor die foon en sy klink baie bekommerd.

Ondanks die emosionele en fisiese aftakeling, het die kitskos ŉ verslawende effek, want sodra hy dit eet, voel hy vir ŉ rukkie beter. Dit word vir die kyker duidelik dat Spurlock die eksperiment te ver gevoer het, veral toe hy een oggend twee uur van hartkloppings wakker word. Die dokter vertel hom onomwonde dat sy lewer en niere ŉ knou gekry het, en steeds was dit nie die einde van die eksperiment nie. Die spanning en krisis wat Spurlock gedurende die laaste paar dae sou ervaar, is die domein van Toneel 3.

3.2.3.3 Toneel 3: Die einde

Die derde en laaste bedryf is waar die oplossing van die protagonis se probleem plaasvind en die storie tot ŉ einde kom. Dié deel is normaalweg die kortste deel en waar die protagonis die meeste spanning ervaar (Field, 1994:38).

Field (1994:14) se verduideliking aan hand van die rolprent Witness is ŉ goeie voorbeeld van hoe die derde toneel in ŉ rolprent behoort te verloop. Die rolprent vertel die verhaal van ŉ Amish-seun wat die enigste getuie van ŉ moord is.

ʼn Polisieman besluit om onder ʼn dekmantel na die Amish-gemeenskap te gaan om die seun te beskerm totdat die verhoor plaasgevind het (IMDb, 2013).

In die aanloop tot die derde toneel word die polisieman se vennoot vermoor. Sy verhouding met ʼn Amish-weduwee bereik ook ʼn klimaks wanneer hulle hul liefde vir mekaar bewys (deur mekaar vurig te soen). Hierna volg die derde toneel waar die polisieman vir sy lewe teen die drie moordenaars veg. Uiteindelik wen hy en die rolprent eindig waar hy met sy motor wegry, oppad na die weduwee (Field, 1994:14).

ʼn Stryd binne dieselfde konteks, maar van ʼn ander aard, vind in Toneel 3 in Murderball plaas. Dit is die wedstryd tussen Amerika en Kanada in Athene tydens die Paraplegiese Olimpiese Spele van 2004. Dit is ʼn spannende wedstryd wat Kanada uiteindelik met 24 teen 20 wen (die klimaks). Die uitslag asook die blydskap van die wenners en hul familie en aanhangers, en die teleurstelling van die Amerikaanse groep, is die resolusie van die verhaal.

Vir die vervaardiger van Murderball het alles nie volgens plan verloop nie, ondanks die feit dat die rolprent in die begin Amerika en Kanada as die twee sterkste spanne in die wêreld voorgestel het. Op die Olimpiese Spele wen Kanada egter die silwermedalje en Amerika ʼn bronsmedalje, omdat Nieu-Seeland die goue medalje inpalm. ʼn Mens kan aanneem dat die impak van die klimaks in Toneel 3 soveel groter sou gewees het as die Amerikaners of die Kanadese die goue medalje gewen het.

Die resolusie word voltooi met ʼn demonstrasie wat die Amerikaanse span vir beseerde soldate in die Irakese oorlog hou. Daarna volg ʼn blik op die karakters sedert die Olimpiese Spele. Keith Cavill is byvoorbeeld besig om US$3000 vir ʼn rugbyrolstoel te spaar, Mark Zupan het intussen die woordvoerder vir die Amerikaanse span geword, van sy spanlede staan op trou, Joe Soares is deur die Kanadese span afgedank, en hy doen nou aansoek om afrigter van die Amerikaanse span te word.

Toneel 3 in Daughter from Danang begin met ʼn baie teleurgestelde en ontnugterde Heidi Bub. Die onsekerheid oor hoe sy vir haar Viëtnamese familie behoort te sorg, en die feit dat hul verwagtinge van geld die middelpunt van die ongelukkigheid is, affekteer

haar gevoel vir hulle. Heidi glo dat haar liefde vir hulle genoeg behoort te wees, en dat haar ma en Viëtnamese familie meer in geld as in hul verhouding met haar belangstel. Die volgende stelling wat sy na die kamera maak, som eintlik die verhaal op: “I wish I could have just kept the memories I had – they were so happy. I wish this trip never happened now” (Daughter from Danang, 2002).

Die verhaal wentel dus om ŉ hereniging wat weens botsende verwagtinge skeef geloop het. Vir haar bly net een opsie oor: los die familie en gaan terug Amerika toe.

Bernard (2007:93) meen dat die titel “Two years later” die resolusie van die verhaal aandui, naamlik Heidi en haar gesin wat haar aangenome ouma besoek. Oor haar besoek en kontak met haar Viëtnamese familie sluit sy soos volg af: “I guess I have closed the door on them, but I didn’t lock the door. It’s closed, but it’s not locked.” (Daughter from Danang, 2002).

Toneel 3 van Super size Me wentel onder meer om die vermeende en werklike skade wat Spurlock se liggaam as gevolg van die maandlange McDonald’s-dieet opgedoen het. Dit blyk dat die skade beduidend is.

Die resolusiedeel van Super size Me toon ŉ meer aktivistiese trant in die sin dat Spurlock kitskosverkopers aanvat om meer gesonde kos te bedien, asook sy beroep op kykers om beter na hul eetgewoontes en gesondheid om te sien. Die rolprent kom tot ŉ punt met ŉ verduideliking van hoe lank dit Spurlock geneem het om weer sy normale gewig te bereik, en dat McDonald’s ses weke ná die vertoning van Super size Me op die Sundance-rolprentfees die super size-opsie afgeskaf het.

3.3 SAMEVATTING

Syd Field het die drietoneelstruktuur ontwikkel terwyl hy by David L Wolper-produksies gewerk het. Dit was sy werk om draaiboeke vir rolprente deur te lees en die bestes te identifiseer.

Nadat hy homself afgevra het, wat maak ŉ goeie draaiboek, het hy die drietoneelstruktuur ontwikkel. Meeste van die uitstekende draaiboeke wat hy gelees het,

het min of meer oor dieselfde struktuur beskik, naamlik 'n indeling van die plot in drie dele.

In die eerste deel word die protagonis sowel as die antagonis aan die gehoor bekend gestel. Aan die einde van die eerste toneel word die eerste komplotpunt ook bekend gemaak en die protagonis ervaar sy/haar eerste struikelblok.

In die tweede deel, Toneel 2, ervaar die protagonis die meeste struikelblokke en wil dit vir die kyker voorkom asof die protagonis nie die struikelblokke gaan oorkom nie. Die spanning dryf die verhaal vorentoe om 'n oorgang na die derde toneel voor te berei. Die klimaks vind aan die einde van die tweede toneel plaas.

Volgens Mckee (1999:314) rond die oplossing en resolusie in Toneel 3 die rolprent af, veral na al die emosie wat tydens en direk na die klimaks van die rolprent ervaar word.

Field en McKee se idees is op grond van narratiewe fiksierolprente ontwikkel, maar die ontleding van Daughter from Danang, Murderball en Super Size Me het aangetoon dat dokumentêre rolprente ook die bewese suksesvolle drietoneelstruktuur kan aanwend.

In die volgende twee hoofstukke word die toepassing en ontleding van die drietoneelstruktuur meer sistematies op drie dokumentêre rolprente van Michael Moore toegepas.

Hoofstuk 4

NAVORSINGSMETODOLOGIE

4.1 INLEIDING

Volgens Struwig en Stead (2001:11) is die doelwit van kwalitatiewe navorsing om die mens en sy besluite en optredes beter te verstaan; met ander woorde, hoekom mense sekere besluite neem. Onder kwalitatiewe navorsing bestaan daar ook metodes soos die observasie van deelnemers, analisering van argiefdata, onderhoude, fokusgroepe en inhoudsanalise (Denzin & Lincoln, 1994).

Denzin en Lincoln (1994:7) meen dat kwalitatiewe navorsing oor die volgende eienskappe beskik:

(a) Die deelnemer en die navorser se sienings is beide belangrik. Die navorser dokumenteer die deelnemer se siening en idee oor ʼn konsep en analiseer dan die data om te probeer bepaal hoekom die deelnemer die spesifieke siening oor die spesifieke konsep of idee het.

(b) Die konteks van die deelnemer is belangrik. Die deelnemer se agtergrond en die omgewing waarin die deelnemer hom- of haarself bevind moet ook tydens die navorsingsproses in ag geneem word.

(c) In die proses van navorsing moet die navorser ook na verskillende gebeurtenisse in die deelnemer se lewe kyk wat moontlik sy/haar besluite en antwoorde kan beïnvloed.

(d) Kwalitatiewe navorsing se hantering en toepassing van teorie is ook meer buigsaam (vlg. ook Struwig & Stead, 2001:13). Hoewel betroubaarheid en geldigheid noodsaaklik is, is dit minder rigied as in die geval van kwantitatiewe navorsing.

In hierdie studie word ŉ inhoudsontleding op drie dokumentêre rolprente van Michael Moore toegepas. In ŉ tipiese kwantitatiewe ontleding vanuit ŉ positivistiese benadering sal wedersyds uitsluitende kategorieë deur ŉ stel kodeerders gebruik word om die analise te doen. Frekwensies word dan statisties vir betekenisvolle verskille tussen kategorieë verwerk.

Volgens Zeh (2005) bestaan die navorsingsproses in kwantitatiewe inhoudsontleding uit die volgende stappe: konseptualisering en operasionalisering, beplanning, opleiding van kodeerders, kodering, statistiese verwerking van resultate en verslagdoening. Die werkswyse verseker in ŉ hoë mate replisering wat betroubaarheid veronderstel (cf. Riffe *et al.*, 2005).

Aangesien hierdie navorser vanuit ŉ kwalitatiewe perspektief werk, en uit hoofde hiervan self die ontleding van die drie dokumentêre rolprente onderneem, geld die beginsels, voorskrifte en vereistes van ŉ kwalitatiewe inhoudsontleding. In hierdie verband word die ontledingskategorie uiteengesit, maar dit is nie noodwendig wedersyds uitsluitend soos in die geval van kwantitatiewe inhoudsontleding nie (cf. Schreier, 2012).

Volgens Seale (2002) bewerkstellig triangulasie geloofwaardigheid omdat dieselfde soort gevolgtrekkings deur die gebruik van verskillende metodes bereik word. In welke mate hierdie studie voldoen aan die kriteria van kwalitatiewe navorsing kan genoem word dat geloofwaardigheid deur middel van triangulasie nagestreef is.

Die literatuurstudie met die klem op Field se drietoneelstruktuur, die toepassing deur hierdie asook ander navorsers op *Daughter from Danang, Murderball* en *Super size Me*, en laastens die gestruktureerde kwalitatiewe inhoudsontleding vorm die triangulatiewe komponente van hierdie studie.

4.2 KWALITATIEWE INHOUDSONTLEDING

Hsieh en Shannon (2005:1278) definieer kwalitatiewe inhoudsontleding as ŉ navorsingsmetode waar geskrewe data deur ŉ sistematiese klassifiseringsproses ontleed word om sodoende temas en patrone te identifiseer. Mayring (2000:2) beskou kwalitatiewe inhoudsanalise as die ontleding van teks in kommunikasie, gevolg deur die skep van analitiese reëls en modelle of stappe.

Patton (2002:453) meen kwalitatiewe inhoudsanalise is die gebruik van groot hoeveelhede kwalitatiewe data wat verwerk word om ŉ kernidee of -konsep te vorm. Nog ŉ begripsafbakening van kwalitatiewe inhoudsontleding is dié van Zhang en Wildemuth (2009) wat meen dat hierdie soort werkswyse navorsers in staat stel om werklike maatskaplike toestande en gebeure subjektief dog wetenskaplik te beskryf. Hulle beskou dit meer as die blote beskrywing van teksinhoud.

Hoewel Sandelowski (2004:1367) kwalitatiewe inhoudsanalise vanuit die verpleegkunde benader, is haar idee dat ontleding ter wille van ontleding ondergeskik aan die praktiese benutting van resultate is.

ŉ Debatspunt tussen kwantitatiewe en kwalitatiewe inhoudsontleding is betroubaarheid. Terwyl eersgenoemde data kwantifiseer, statisties ontleed en koderingsvoorskrifte bied wat noukeurig gerepliseer kan word, maak kwalitatiewe inhoudsontleding wat betroubaarheid betref, onder meer op triangulasie staat. Lincoln en Guba (1985) meen nietemin dat betroubare kwalitatiewe inhoudsontleding nie sonder voorskrifte en kriteria kan wees nie. Een so ŉ kriterium is geloofwaardigheid, wat Bradley (1993: 436) as die akkurate uitbeelding van die werklikheid beskou.

ŉ Ander maatstaf, volgens Lincoln en Guba (1985), is oordraagbaarheid en bevestiging, met ander woorde dat ŉ kwalitatiewe inhoudsontleding wat nie in ŉ aanvaarbare mate gerepliseer kan word nie, se geloofwaardigheid en betroubaarheid bevraagteken kan word. Aspekte wat geloofwaardigheid (betroubaarheid) bevoordeel, volgens hulle, is ervaring en kennis van die studieveld, volgehoue waarneming, triangulasie, kritiese

ontledings, ʼn geheelbeeld van hoe die onverwerkte en verwerkte data met mekaar vergelyk, en herevaluering deur ander navorsers.

Gegewe die omvang van hierdie studie en die maatstawwe waaraan ʼn kandidaat vir hierdie besondere kwalifikasie moet voldoen, word aanvaar dat die wyse waarop triangulasie geskied het, voldoende is om aanspraak op geloofwaardigheid en betroubaarheid te maak.

Vervolgens word die ontledingskategorieë uiteengesit.

4.3 ONTLEDINGSRAAMWERK

Na aanleiding van die onderskeie elemente in Field se drietoneelstruktuur is die volgende kategorieë gebruik om *Bowling for Columbine, Sicko* en *Fahrenheit 9/11* te ontleed.

4.3.1 Die protagonis

Die protagonis hoef nie noodwendig ʼn mens te wees nie. Dit kan ʼn instelling en selfs ʼn saak wees. Dit kan meer as een mens of ʼn groep mense wees. In alle gevalle vertolk die protagonis die hoofrol in die rolprent. Die entiteit-protagonis is die held van die verhaal.

4.3.2 Die antagonis

Dieselfde beginsels in 4.3.1 geld ook vir die antagonis. Die entiteit-antagonis is die skurk in die verhaal.

4.3.3 Die doelwit

Die ontleding fokus in hierdie verband op die behoeftes of strewes van die protagonis, of op dit wat die protagonis in sy stryd teen die antagonis wil bereik.

4.3.4 Strukturele indeling

In hierdie kategorie word die dokumentêre rolprente se inhoudelike struktuur ontleed. Die uiteindelike bedoeling is om oorhoofs vas te stel of dit aan die vereistes van die drietoneelstruktuur voldoen; dit wil sê of daar duidelike oorgange van toneel na toneel is, en hoe die oorgange plaasvind.

4.3.5 Komplotpunte

In hierdie kategorie word vasgestel wat die eerste groot struikelblok in die eerste toneel is wat in die weg van die protagonis staan om die doelwit te bereik. Vervolgens word ook na die komplotpunt in die tweede toneel gekyk, met ander woorde daardie strukturele gebeurtenis wat die storie na die derde toneel lanseer.

4.3.6 Protagonis se stryd

Komplotpunte is bepaalde momente met ŉ bepaalde funksie in die rolprente, terwyl in hierdie kategorie na die stryd of probleme van die protagonis in die algemeen gekyk word.

4.3.7 Oplossing / resolusie

In hierdie kategorie word die onderskeie eindes van die drie Moore-rolprente ontleed. Nie alleen bereik spanning in die tipiese Field-struktuur hier sy hoogtepunt nie, maar die oplossing is ook soos die punt wat aan die einde van ŉ sin gebruik word. Wat is dus die einde van die protagonis se stryd? Wat het die protagonis bereik of bewys? Wat is die rimpeleffek van die rolprent in die algemeen?

4.4 SAMEVATTING

Die navorsingsmetodologie wat in die kwalitatiewe studie gebruik is, bestaan uit die kwalitatiewe inhoudsanalise van drie van Michael Moore se dokumentêre rolprente.

Hierdie metode kyk dieper na die betekenis van inhoud as om blote frekwensies van inhoudselemente te maak.

Daar is ook aangetoon hoekom die studie as geloofwaardig en betroubaar beskou behoort te word. Triangulasie geskied deur middel van die ontleding van Field se drietoneelstruktuur, die implementering van hierdie struktuur op dokumentêre rolprente wat algemeen as tiperend van hierdie struktuur beskou word (*Daughter from Danang, Murderball* en *Super size Me*), en die daarstelling van operasionele beskrywings van die ontledingskategorieë.

In die volgende hoofstuk word bogenoemde kategorieë op *Bowling for Columbine, Sicko* en *Fahrenheit 9/11* toegepas.

Hoofstuk 5

DIE ONTLEDING VAN GESELEKTEERDE DOKUMENTÊRE ROLPRENTE VAN MICHAEL MOORE

5.1 INLEIDING

Drie rolprente van Michael Moore waarvan die inhoud kwalitatief ontleed is, is van sy grootste lokettreffers, naamlik *Bowling for Columbine*, *Sicko* en *Fahrenheit 9/11*. In hierdie hoofstuk word ŉ kort biografiese beskrywing van Moore gedoen, die inhoud van die rolprente opgesom, waarna die kategorieë soos in Hoofstuk 4 genoem, verduidelik en toegepas word.

Die Amerikaner Michael Moore is op 23 April 1954 in Davison, ŉ woonbuurt in Flint, Michigan gebore. Moore se agtergrond het hom gemotiveer om ŉ joernalis te word. Die temas in sy dokumentêre rolprente is kwessies waarmee sy gesin gekonfronteer was, byvoorbeeld geld, geweld en gesondheid.

Volgens Deming (2012) het Moore se politieke bewustheid vroeg ontwikkel. As tiener het hy ŉ toekenning gewen vir ŉ skyfievertoning oor besighede wat die natuur skade berokken. In 1972, op agtienjarige ouderdom, neem hy suksesvol deel aan die beheerraadsverkiesing van die skool op Flint.

Moore het nie sy universitêre studies voltooi nie (Deming, 2012). Hy het ŉ joernalis by die plaaslike koerant, die *Flint Voice* (later *Michigan Voice*), geword. Hy het tot redakteur gevorder. Met sy joernalistieke reputasie gevestig, het Moore ŉ aanstelling by die tydskrif *Mother Jones* in San Francisco gekry. Onenigheid tussen Moore en die bestuur oor die akkuraatheid van ŉ artikel oor die Sandanista-rebelle van Nicaragua het tot Moore se bedanking gelei.

Hierna het hy ŉ tyd lank vir die verbruikersaktivis en -skrywer Ralph Nader gewerk. In hierdie tyd het hy ŉ dokumentêre rolprent oor die sluiting van General Motors in Flint

gemaak. Die motorvervaardiger het sy aanleg gesluit en baie mense het hul werk verloor.

Om die dokumentêre rolprent te finansier, het hy sy geld van *Mother Jones* aangevul met geld wat hy op bingo-aande gewen het. Hy het ook sy huis verkoop. Die pryswennende en hoog aangeskrewe rolprent *Roger & Me* is in 1989 voltooi en Roger verwys na Roger Smith, die hoof van General Motors met wie Moore baie gesukkel het om ŉ onderhoud te kry. In 1988 het Moore egter vir Smith op General Motors se jaarlikse Kersfeesfunksie buite die konferensie saal in die gang gekonfronteer. Moore vra hom toe of hy nie Flint wil besoek en kyk of hy die mense kan help nie, maar Roger Smith sê net "*I cannot come to Flint. I'm sorry*" (Huggo, 2011).

Moore het ná *Roger & Me* ŉ rol as onderhoud voerder in die dokumentêre rolprent *Blood in the Face* gekry. Dié produksie is in 1991 deur First Run Features vervaardig en handel oor wit Amerikaners wat in blanke heerskappy glo (Chapman, 1999).

Volgens Deming (2010) het Moore ná die sukses van Roger & Me in 1992 teruggekeer na Flint om ŉ opvolgondersoek oor die sosio-ekonomiese omstandighede in Flint te doen. Dit het tot die rolprent *Pets or Meat: The Return to Flint* gelei. Die naam verwys na mense in Flint wat so arm was dat hulle troeteldierhase as voedselbron verkoop het.

Moore se vermoë om gewigtige kwessies op ŉ humoristiese wyse weer te gee, kom duidelik na vore in sy satiriese komedie *Canadian Bacon* (1995). Dié produksie handel oor ŉ fiktiewe Amerikaanse president wat ŉ koue oorlog teen Kanada begin. Sy vermoë om humor en erns te kombineer, het hy ook op die satiriese nuusprogram, *TV Nation,* gedemonstreer. Kykertalle was nie sleg nie, maar die televisiekanaal NBC wou nog meer kykers hê. Die bestuur was ook nie op hulle gemak met Moore se uitlatings en aanbieding nie, en die program is na ŉ enkele kykerseisoen in 1995 gekanselleer. Hoewel FOX dit oorgeneem het, moes dit vanweë onbevredigende kykertalle uiteindelik finaal van die lug gehaal word (Anon, 2012c).

Moore se dokumentêre rolprent *The Big One* in 1998 waarin hy poog om ekonomiese ongelykhede in Amerika te ontbloot, is deur sy boek *Downsize This! Random Threats*

From an Unarmed American (1996) voorafgegaan. In hierdie publikasie lewer hy kommentaar oor ŉ verskeidenheid sake, en terwyl hy deur die land gereis het om die boek te bemark, het Moore ŉ kameraspan saamgeneem wat die verfilming vir *The Big One* gedoen het.

The Awful Truth (1999) is ŉ televisiereeks van Moore waarin hy komedie en politieke kommentaar gekombineer het. Met finansiële steun van die Britse *Channel 4* het die reeks nietemin net twee seisoene geduur. Die reeks is uitgesaai op die televisiekanaal se aktualiteitsprogram Bravo UK.

In Moore se boek *Stupid White Men* was die uitgewer aanvanklik baie ongemaklik met sy aanvalle op president George Bush se hantering van die terreuraanval op die Wêreldhandelsentrum se geboue in New York en die Pentagon in Washington op 11 September 2001 (afgekort as 9/11).

Die vrystelling van die boek is aanvanklik vertraag, maar biblioteke het in Desember 2001 ŉ e-posveldtog begin wat die uitgewer, *Random House,* genoop het om die boek in 2002 vry te stel. Volgens Michael Byrnes van die Universiteit van Indiana (2002) het die veldtog gevolg nadat Moore aan biblioteekadministrateurs op ŉ konferensie sy bedenkinge oor die uitgewer se bereidwilligheid om die boek vry te stel, uitgespreek het.

Een van Moore se grootste lokettreffers, *Bowling for Columbine*, is in 2002 vrygestel. Hierdie rolprent handel oor die gevolge van wat hy meen Amerikaners se obsessie met vuurwapens is. Die rolprent word in 5.2.1 opgesom en in 5.3 ontleed.

Bowling for Columbine se openbare vertoning op die Cannes-rolprentfees in 2002 is ŉ mylpaal in die geskiedenis van dokumentêre rolprente. Dit is die eerste keer dat ŉ dokumentêre rolprent by hierdie filmfees aan die publiek vertoon is. Dit was ook die eerste keer in bykans 50 jaar dat die beoordelaars ŉ spesiale prys toegeken het (Anon, 2012a).

Bowling for Columbine het in 2003 ŉ *Oscar* gewen vir die beste dokumentêre rolprent van die jaar. Volgens Roston (2013) word dié toekennings jaarliks deur die *Academy of*

Motion Picture Arts and Sciences gedoen. Hy het tydens sy erkenningstoespraak ʼn aanval op president Bush en die Amerikaanse oorlog in Irak geloods.

Bowling for Columbine is in 2004 opgevolg met nog ʼn lokettreffer, naamlik *Fahrenheit 9/11*. Op Cannes 2004 verower hierdie rolprent die *Palm d'Or*-toekenning, nog ʼn eerste vir ʼn dokumentêre rolprent. Ondanks die toekenning wou Disney nie die rolprent versprei nie, maar dit is uiteindelik oorgeneem en versprei deur Miramax (Deming, 2012). *Fahrenheit 9/11* se totale inkomste het die van *Bowling for Columbine* oortref.

Die inhoud van *Fahrenheit 9/11* word in 5.2.2 opgesom en in 5.3 ontleed. Dit geld ook vir die volgende dokumentêre rolprent van Moore, naamlik *Sicko*.

Sicko ondersoek die HMO-stelsel (*Health Maintenance Organization*) in Amerika. HMO's bestuur en beheer statutêre gesondheidsorg in die VSA deur middel van voorskrifte en riglyne waaraan pasiënte en deelnemende mediese praktisyns en instansies moet voldoen. Die dienste is goedkoper maar meer beperk as gewone mediese versekering. Moore vergelyk in *Sicko* die gehalte en omvang van gesondheidsorg in Amerika onder ʼn winsgedrewe HMO-bedeling met gratis en onbeperkte gesondheidsdienste in Kanada, Brittanje, Frankryk en Kuba (Anon, 2011b)

Twee noemenswaardige Moore-rolprente ná Sicko is *Slacker Uprising* (2007), wat handel oor Moore wat verskeie tersiêre instansies in Amerika tydens die 2004-verskiesingsveldtog besoek het. Sy oogmerk was om jongmense tussen die ouderdomme van 18 en 29 te motiveer om in die verkiesing te stem.

Die tweede rolprent wat Moore vervaardig het, was *Capitalism: A Love Story* (2009). Dit handel ook oor die deurlopende tema in baie van sy dokumentêre rolprente, naamlik die stryd van die werkende klas in Amerika.

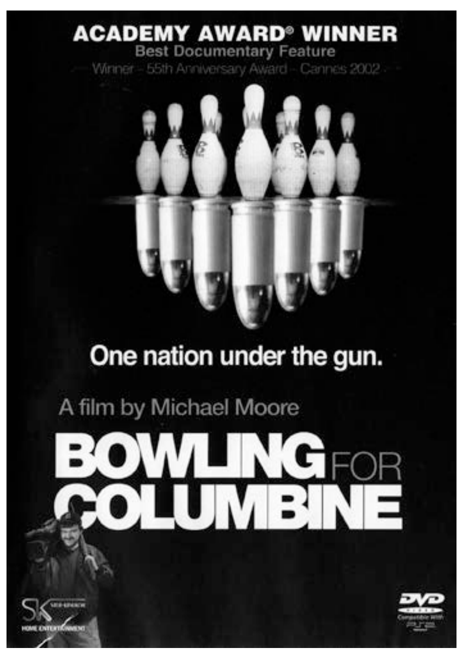
5.2 SINOPSIS VAN GESELEKTEERDE ROLPRENTE

5.2.1 *Bowling For Columbine*

Bowling for Columbine verwys na die skietvoorval in Littleton, Colorado, toe die tienerseuns Eric Harris en Dylan Klebold ná ŉ kegelbalsessie (vandaar *Bowling* in die rolprent se titel) op twaalf medeleerlinge en ŉ onderwyser by die Hoërskool Columbine koelbloedig afgemaai het. Hierdie rolprent is in vele opsigte Moore se persoonlike vendetta teen die pro-vuurwapen Amerikaners.

Volgens Chisholm (2002) is vuurwapenbeheer al vir dekades die onderwerp van een van die vurigste debatte in die Verenigde State. Aan die een kant, is daar diegene wat hulle op die Tweede Amendement van die Amerikaanse Grondwet beroep. Hierdie amendement erken die reg van Amerikaners om vuurwapens te besit. Hierdie groep baseer ook hul argumente op die plig van die regering om sy burgers se veiligheid te beskerm.

Figuur 5.1: DVD-omslag van *Bowling for Columbine* (Ster-Kinekor)



Aan die ander kant is daar drukgroepe wat glo dat vuurwapenbeheerwette in Amerika nie streng genoeg is nie. Sulke groepe voer aan dat bykans 60 persent van alle moorde in Amerika met ŉ vuurwapen gepleeg word, en lande met streng vuurwapenwette se moordsyfer aansienlik laer as Amerika s'n is (Zornick, 2012).

Sowat 150 geregistreerde drukgroepe werk saam om Amerikaanse kongreslede te oortuig dat Amerikaners se reg om vuurwapens te besit, nie aangetas moet word nie. Die grootste hiervan is die *National Rifle Association* (NRF) wat bykans twee miljoen dollar jaarliks bestee om wetgewers in die Kongres te beïnvloed.

Kenners (vgl. bv. Chisholm, 2002) is dit eens dat Amerika se geskiedenis die passie vir vuurwapens onderlê. Hierdie geskiedenis kan na die Amerikaanse Vryheidsoorlog in 1776 en die volksverskuiwing vanaf die ooste van Amerika na die weste in die negentiende eeu teruggevoer word. In die verloop van die Amerikaanse geskiedenis hierna het die vuurwapen telkens ŉ prominente rol gespeel, bv. die ontstaan en ontwikkeling van georganiseerde misdaad waarin die Mafia een van die hoofspelers was. Die media het ook ŉ belangrike rol gespeel. ŉ Genre soos *Westerns* het byvoorbeeld die onafskeidbare verhouding tussen die Amerikaner en sy vuurwapen nie alleen uitgebeeld nie, maar ook ikoniese status aan die vuurwapen verleen.

Diegene wat gekant is teen die mate waarin Amerikaners in staat is om vuurwapens te bekom, gebruik voorvalle van geweld en tragedies waarby vuurwapens betrokke is ter illustrasie. Zornick (2012) noem byvoorbeeld dat in 2012 daar bykans twintig sulke voorvalle was en dat nagenoeg 100 mense aan die hand van vuurwapengeweld gesterf het. Van die gewelddadigste voorvalle was die moorde by die vertoning van *The Dark Knight Rises* in Julie 2012 in Denver, Colorado, waar 12 mense vermoor en 58 beseer is.

Nog meer opspraakwekkend was ŉ voorval op 14 Desember 2012 in Newtown, Connecticut, toe bykans dertig mense (die meeste kinders) by ŉ laerskool doodgeskiet is. Die hewige reaksie van die teenstanders van vuurwapenbesit het selfs president

Barrack Obama genoop om daadwerklik deur middel van statutêre vuurwapenbeheer die kwessie van toegang tot vuurwapens aan te spreek (Kim, 2013; Roberts, 2013).

Die skietvoorval in 1999 in Littleton by die Hoërskool Columbine word deur Moore gebruik om sy storie oor vuurwapengeweld in Amerika te vertel. Nie alleen wil hy demonstreer hoe maklik dit is om 'n vuurwapen te bekom nie, maar ook dat, volgens hom, geweld in Amerika wetlik deur die owerheid deur middel van die polisie en die weermag gesanksioneer word, en dat dit gepleeg word deur Amerikaners wat as gevolg van die media en regeringspropaganda in 'n staat van vrees is.

In *Bowling for Columbine* word die maklike toegang tot vuurwapens deur Moore gedemonstreer deur aansoek te doen vir 'n bankrekening wat as beloning aan 'n kliënt sonder 'n geweldsmisdaadrekord 'n vuurwapen gee.

Die hooftema, naamlik Amerikaners se beheptheid met vuurwapens en die tragiese gevolge (volgens Moore) daarvan, word deur verskeie subtemas uitgebeeld. Dit sluit in historiese verklarings, wit rassisme, sosio-ekonomiese verklaring (bv. sosiale ongelykheid en armoede), die ekonomiese en politieke belangrikheid van die Amerikaanse wapenbedryf, en historiese en resente vergelykings met ander lande waar geweldsmisdade met vuurwapens aansienlik minder is, en 'n ontleding van wat Moore 'n vreespsigose by Amerikaners noem.

In *Bowling for Columbine* probeer Moore enersyds oorsake te ontbloot, maar andersyds ook verandering te bewerkstellig. Wat laasgenoemde betref, rig hy byvoorbeeld sy visier op K-Mart, die groothandelaar wat ook ammunisie verkoop. Dit is juis by hierdie winkel waar Harris en Klebold hul ammunisie gekoop het. Deur twee gewonde Columbine-leerlinge na die winkel te neem, asook ook om al die koeëls te koop by die spesifieke K-mart, oefen hy druk op die winkelgroep uit soveel so dat die verkope van ammunisie later stopgesit word.

Hy het ook deelnemers aan die rolprent sorgvuldig gekies. Dit wissel van vuurwapenbeheptes wat onstabiel voorkom, 'n woordvoerder van 'n vervaardiger van oorlogswapens, 'n oudleerling van Columbine en vervaardiger van die animasiereeks

South Park (Moore gebruik ŉ animasiegreep waarmee hy Amerikaners se vreespsigose illustreer), die alternatiewe rockster Marilyn Manson wat die media en die Amerikaanse President vir die geweld verantwoordelik hou, Kanadese wat verstom is oor vuurwapengeweld in Amerika, en Charlton Heston, een van Amerika se beroemdste akteurs en president van die NRA tussen 1998 en 2003. Heston op sy beurt blameer onder meer geweld in rolprente en in videospeletjies vir geweldmisdade in Amerika.

Vir baie kykers is Heston waarskynlik die een in die rolprent wat die slegste daarvan afkom. Moore konfronteer Heston met ŉ foto van ŉ wit dogtertjie wat in 2000 deur ŉ sesjarige swart seuntjie in Mount Morris, Michigan, doodgeskiet is (sien Yahnke, 2009). Moore bestee heelwat aandag aan die swak sosio-ekonomiese omstandighede van die seuntjie se enkelouer-ma, en impliseer dat dit benewens maklike toegang tot ŉ vuurwapen die skietvoorval onderlê.

Moore, wat self die rolprent op kamera aanbied, se konfrontasie met Heston en die wyse waarop hy die foto van die oorlede wit dogtertjie gebruik, laat ŉ blywende indruk by die kyker.

5.2.2 *Sicko*

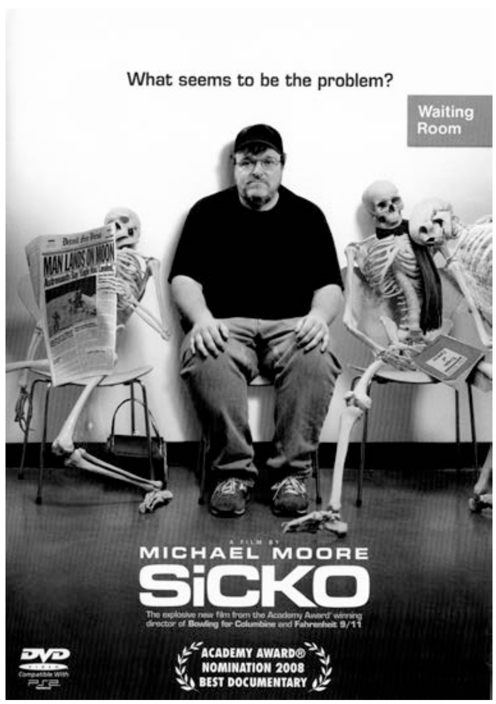
Sicko se onderliggende tema is die koste en toegang tot gesondheidsorg vir gewone Amerikaners. Die indruk wat hierdie dokumentêre rolprent wek, is dat vanweë die winsmotief gesondheidsdienste in die Verenigde State duur en in baie gevalle ontoeganklik vir die werkende en arm Amerikaners gemaak word. Dit geld volgens Moore selfs vir ŉ stelsel wat veronderstel is om gesondheidsdienste bekostigbaar te maak, naamlik die HMO (*health maintenance organization*).

In die HMO-bedeling betaal ŉ werknemer op ŉ bepaalde basis ŉ bedrag vooruit aan ŉ mediese versekeraar wat deel vorm van die HMO. Deelnemende versekeraars en gepaardgaande dienste en leweransiers verskaf dan goedkoper mediese sorg as in die geval van versekeraars en praktisyns wat nie deel van die HMO vorm nie. Die aard van die HMO-dienste is egter nie so omvangryk nie (vgl. Kongstvedt, 2004).

Die wesenlike probleem wat in *Sicko* aangespreek word, is deelnemende versekeraars (wat steeds wins moet maak) se hantering van mense se eise en versoeke vir mediese behandeling. Moore se uitgangspunt is dat hoe meer eise en versoeke afgekeur word, hoe groter die wins.

Om sy vooropgestelde oogmerk te verwesenlik, maak hy van verskeie gevallestudies gebruik. Onder hulle is mense wat in die naloop van 9/11 se reddingspoging mediese sorg nodig gehad het, en nie bevredigende diens van die versekeraar gekry het nie. Moore gebruik ook ander HMO-gevalle wat geliefdes verloor het, of wat self moes betaal en as gevolg daarvan insolvent geraak het.

Figuur 5.2: DVD-omslag van *Sicko* (Ster-Kinekor)



Hy maak ook van teenstellings gebruik. In hierdie opsig vergelyk hy Amerika met Kanada, Brittanje en Frankryk waar mediese dienste vir burgers nie alleen gratis is nie, maar ook die volle spektrum dek. Sy mees dramatiese demonstrasie is wanneer hy van die gevalle neem na die Amerikaanse detensiebasis by Guantanamobaai waar

krygsgevangenes gratis mediese sorg ontvang. Nadat die Moore-groepe toegang geweier is, vaar hulle na Havana in Kuba waar die Amerikaners nie alleen gratis mediese dienste en veel goedkoper medisyne het nie, maar ook ŉ kollegiale besoek bring aan Kubaanse brandweermense.

Sicko is ŉ rolprent waarin ŉ klomp temas saamgevoeg word, byvoorbeeld politieke manipulasie in die Nixon-era, burokratiese rompslomp in die gesondheidsektor, die najaging van groter wins deur versekeraars en farmaseutiese maatskappye, en bowenal die gewone onversekerde en HMO-versekerde Amerikaner wat volgens Moore aan die kortste ent trek.

5.2.3 *Fahrenheit 9/11*

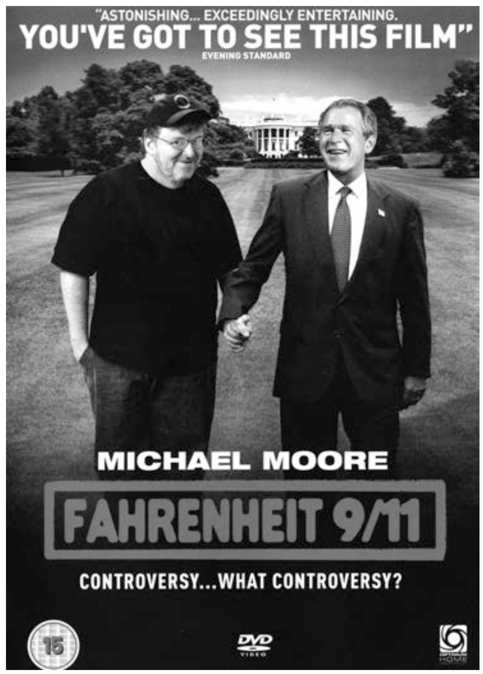
Die politieke aanloop van *Fahrenheit 9/11* is Amerika se dekadelange stryd teen terreur wat veral vanuit die Midde-Ooste geloods is. In hierdie stryd het Osama Bin Laden met verloop van tyd ŉ kultus- en Nemesis-figuur geword (Clarke, 2004).

Die titel van Moore se dokumentêre rolprent verwys na die boek *Fahrenheit 451* van Ray Bradbury en die terreuraanvalle op 11 September 2001 in Washington en New York. *Fahrenheit* word in die rolprent se subtitel verklaar, naamlik "*the temperature where freedom burns*". Hiermee gee Moore te kenne dat 9/11 simptomaties is van wat hy meen op baie vlakke in die Amerikaanse samelewing gebeur, byvoorbeeld politieke magsug, geldelike hebsug en die erosie van basiese Amerikaanse vryhede (Moore, 2004).

Moore se aanslag is veral teen die Bush-familie en in besonder George Bush gemik. Laasgenoemde word in die rolprent as onbevoeg, onbeholpe, ongevoelig, oneerlik en binne die konteks van die uitgebreide Bush-familie ook as korrup voorgestel. In hierdie opsig is Moore se redigering en kontekstualisering van Bush se hantering van die nuus van die eerste 9/11-aanvallle besonder dramaties. Hy het dit ontvang terwyl hy ŉ laerskoolklas in Sarasoto, Florida, bygewoon het. Sy nieverbale kommunikasie word deur Moore as onseker en ongevoelig voorgehou.

Moore se taksering van George Bush begin met die presidentsverkiesing van 2000 toe Bush op 'n omstrede wyse teen die Demokraat Al Gore gewen het (Brinkley, 2001). Moore is duidelik aan die kant van Amerikaners wat glo dat wat die telling betref, Gore eintlik moes gewen het. Sy idee van 'n sameswering en verkiesingsbedrog word geïllustreer met die Fox-televisiekanaal se aankondiging dat Bush gewen het, ten spyte van die feit dat sommige stemme nog uitstaande was.

Figuur 5.3: DVD-omslag van *Fahrenheit 9/11* (Ster-Kinekor)



Moore poog in *Fahrenheit 9/11* om die idee van sameswering op verskeie maniere te onthul. Die intriges sluit in die Bush-administrasie se verhouding met Bin Laden se familie, die Bush-familie se verbintenisse met Saoedi-Arabië, eersgenoemde en die Bin Ladens se gesamentlike oliebelange, en ook bymotiewe met selfs die Amerikaners se militêre betrokkenheid in Afghanistan (naamlik dat 'n pyplyn vir natuurlike gas tot in die Indiese Oseaan die motivering was) en Irak.

Moore gebruik die tragedie van 9/11 as die uiteindelike uitvloeisel van dit wat hy meen die geldelike en politieke eiebelange van die groter Bush-familie is. Moore beskou dit nie net as onderduims nie, maar selfs as krimineel. Weereens wend Moore hom tot die gewone Amerikaner wat hy meen die spit afbyt. Dit is Amerikaanse soldate wat elders moet gaan veg, en Moore se fokus is duidelik op werkendes en sukkelendes wat deelname aan oorloë as ŉ oplossing vir hul finansiële penarie sien (vlg. Moore, 2004).

Moore gebruik op komiese wyse (hy ry met ŉ roomyskarretjie in Washington en lees die wet oor luidsprekers vir die publiek) ook die Amerikaanse *Patriot Act* van 2001 as ŉ voorbeeld van hoe die Bush-administrasie wetgewing gebruik om volgens hom Amerikaners by hul planne te betrek. Die akroniem *Patriot* staan vir *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism.* Brasch (2005) meen dat hierdie wet baie groter magte aan die owerheid gee om binnelandse en internasionale terreur te beveg, maar dat dit ook Amerikaners se vryhede inperk.

Fahrenheit 9/11 is dus in wese Moore se visualisering en dokumentering van sy teenkanting teen die Bush-familie, en hiervoor gebruik hy 9/11 as die aanknopingspunt (*inciting incident*) om sy verhaal se aantrekkingskrag te gee. Die kulminasie van sy stryd teen George W Bush word weergegee wanneer Moore ŉ woordstruikeling van die president gebruik en daarmee eindig, naamlik "*fool me once*…"

5.3. ONTLEDING VAN GESELEKTEERDE ROLPRENTE

5.3.1 Die protagonis

Die gemene deler wat die protagonis betref, is in al drie die dokumentêre rolprente ŉ aanbieder-aktivis (Michael Moore) en ŉ sosiale klas wat as die Amerikaanse middel- en werkersklas getipeer kan word.

In *Bowling for Columbine* is die teenstelling meer kompleks want dit is juis die gewone Amerikaner wat as vuurwapenbehep voorgestel word. Moore wil egter juis nie die gewone Amerikaner as ŉ sondebok voorstel nie. Daarom soek hy oorsake by die

antagonis wat in wese mense met politieke mag en geld in Amerika is. Dit is hulle wat oorloë wil voer, wat ŉ vreespsigose geskep het, en wat miljarde uit die wapenbedryf maak.

In die voorval waar die swart seuntjie ŉ wit dogtertjie doodgeskiet het, voer Moore aan dat die ma van die seuntjie meer as een werk moet doen, ver moet ry vir haar werk, laat by die huis kom, dat sy arm is, en dat sy as gevolg van hierdie probleme nie beheer oor die seuntjie kon hê nie.

In *Sicko* is die protagonis ook Moore as kampvegter en arm Amerikaners wat nie mediese versekering kan bekostig nie, of wat noodgedwonge van die goedkoper HMO-versekering gebruik moet maak. Aan die protagoniskant is ook Westerse lande wat gratis en omvangryke mediese sorg bied, naamlik Kanada, Brittanje en Frankryk. Waar Moore waarskynlik vir baie Amerikaners te ver gegaan het, is om Kuba as ŉ nastrewenswaardige voorbeeld te gebruik. Kuba en Amerika is sedert John F Kennedy se tyd in die sestigerjare aartsvyande.

Die protagonis in *Fahrenheit 9/11* is duidelik Moore homself. Tog soek hy alliansies onder gewone Amerikaners wat volgens hom vryhede moet inboet, hul lewens in oorloë verloor, en gemanipuleer word om veral die Bush-familie se belange te dien.

5.3.2 Die antagonis

Die antagonis in *Bowling for Columbine* is nie soseer die alledaagse Amerikaner wat ŉ historiese verbintenis met vuurwapens het nie, maar instellings soos die owerheid en die media wat vreespsigoses wek sodat mense die magtige vuurwapenbedryf in die VSA aan die gang kan hou. Met sy opening van ŉ bankrekening om ŉ vuurwapen te kry, onderstreep Moore hoe maklik dit vir mense gemaak word om vuurwapens te kry.

Die werklike oorsaak vir vuurwapengeweld en die krisis rondom vuurwapenbeheer soek Moore by die regering, winkelgroepe soos K-Mart, ŉ wapenvervaardiger soos Lockheed en die NRA. Ondanks die verskansing van die reg om ŉ vuurwapen te besit deur die Tweede Amendement van die Amerikaanse Grondwet, is Moore se visier veral op die

NRA ingestel. Hierdie magtige drukgroep beroep hom juis op die Tweede Amendement in sy stryd teen die voorstanders van vuurwapenbeheer in Amerika.

Die NRA is uit ʼn filmiese oogpunt ʼn abstrakte entiteit, maar een van sy lede, Charlton Heston, is ʼn Amerikaanse rolprentster. Daarom word Heston eintlik die verwesenliking van die antagonis in Moore se stryd, en met laasgenoemde se melodramatiese gebruik van die dogtertjie se foto aan die einde van die rolprent onderskei hy Heston van die gewone alledaagse werkende Amerikaner.

In *Sicko* is die skeidslyn tussen ryk en arm baie duideliker. Nie alleen voer die armes ʼn teen die regering en kapitaalkragtiges nie, maar selfs teen diegene (mediese versekeraars onder die HMO-sambreel) wat veronderstel is om hul belange te dien en goeie mediese sorg te voorsien.

Wat die regering betref, betrek Moore Republikeinse en Demokratiese administrasies se aandeel in die stand van gesondheidsorg in Amerika. Selfs Hilary Clinton van die Demokratiese Party se ommeswaai in haar stryd vir beter sorg word deur Moore gebruik om die regering as verwyderd van die mense te illustreer.

Die lot van die gevalle wat Moore gebruik kan volgens hom aan burokratiese rompslomp en versekeraars se strewe vir groter winste toegeskryf word. Daarom is die verskille tussen “ons” (Moore en die werkende klas) en “hulle” (die owerheid en versekeraars) baie duidelik.

Fahrenheit 9/11 is ʼn soort trompop botsing tussen Moore en George W Bush (hoewel Bush nêrens ʼn gewillige deelnemer in die rolprent is nie). Die titel en die gebeure van 9/11 is in hierdie rolprent fasette in ʼn groter stryd teen ʼn familie en groep mense wat Moore as behep met politieke mag en geld voorstel. Saam met hulle word betrek mense en instansies wat geld maak uit oorloë soos in Afghanistan en Irak.

Moore sorg nietemin dat sy ondersteuningsgroep, die Amerikaanse werkersklas, as die eintlike slagoffers van politieke en ekonomiese manipulasie voorgestel word.

5.3.3 Die doelwit

Die narratiewe grondslag van die drietoneelstruktuur in sy oorspronklike konteks vereis dat die protagonis ŉ nastrewenswaardige doel moet hê. In die geval van *Bowling for Columbine* is die doel in die laaste instansie strenger vuurwapenbeheer. Sy ondersoek na die oorsake van vuurwapengeweld kulmineer in die slotsom dat die oplossing tot gegewe faktore soos rassisme, vreespsigose, maatskaplike kwessies, ekonomiese belange en individuele vryhede (vgl. die Tweede Amendement), meer beheer oor vuurwapens is.

In *Sicko* wil Moore die kloof tussen ryk en arm in Amerika aan die hand van die gesondheidsorgstelsel ontbloot. Dit doen hy deur die lot van gewone mense wat op die HMO-stelsel aangewese is uit te beeld. Dit is hierdie mense wat as gevolg van die gebreke in die stelsel sterf en insolvent word, en Moore speel hul lot af teen stelsels in ander lande (selfs Kuba) wat hy as nastrewenswaardig voorhou.

Iemand wat nie die politieke konteks van *Fahrenheit 9/11* ken nie, sal waarskynlik tot die slotsom kom dat die rolprentmaker probeer om George W Bush in ŉ swak lig te stel, selfs te blameer vir die gebeure van 9/11. Moore se kontekstualisering van die verkiesing in 2000 en sy vertolking en redigering van Bush se nie-verbale kommunikasie (veral sy gesigsuitdrukkings) tydens sy besoek aan die laerskool laat min twyfel oor die rolprentmaker se sentiment jeens Bush.

Die rolprent moet nietemin in samehang met Moore se ander rolprente beskou word, waar klassestryd die sentrale tema is. Al voer Moore in *Fahrenheit 9/11* ŉ veldtog teen Bush, bly die groter prentjie die benadeling van die gewone Amerikaner wat in hierdie geval arm mense is wat oorlog toe moet gaan om geld te verdien.

5.3.4 Strukturele indeling

Bowling for Columbine

Bowling for Columbine open met Moore wat ŉ tong-in-die-kies-prentjie van ŉ tipiese dag in ŉ ‘veilige’ Amerika skets. Die dag bestaan onder meer uit ŉ NRA-videosnit van ŉ man

in militêre uniform, mense wat werk, ŉ verwysing na die Amerikaanse president wat soldate na ŉ land stuur waarvan die naam kwalik uitgespreek kan word (die beeld is ŉ gebou wat deur ŉ bom beskadig is), seuns wat kegelbal speel, en ŉ meisie in ŉ bikini wat ŉ outomatiese masjiengeweer vashou. Moore se vertelling eindig met: "*It was a typical day in the United States of America".*

Die sterkste aandagsprikkel (*inciting incident*) van Toneel 1 is waarskynlik sy besoek aan ŉ bank wat ŉ spesiale aanbieding het, naamlik as jy ŉ rekening oopmaak, kry jy ŉ gratis vuurwapen. Die bank het ook ŉ vuurwapenlisensie en daar is volgens ŉ kassier 500 vuurwapens in die kluis. Die toneel eindig met Moore wat met ŉ vuurwapen oor sy skouer by die bank uitgaan.

Moore se draakstekery word in Toneel 1 volgehou met ŉ afwisseling van temas (ook van sy kinderdae en sy eerste speelgoedgewer) wat oënskynlik nie met mekaar verband hou nie, maar sinspeel op die alledaagse en sentrale rol wat vuurwapens in Amerikaners se lewe speel. Hy gebruik onder meer ŉ ou rolprent van Charlton Heston en eindig die montage met Heston wat deur Moore as ŉ "tough guy" getipeer word. In een van die snitte word Heston se posisie as president van die NRA ook beklemtoon.

ŉ Hond met ŉ harnas waarin ŉ vuurwapen is en ŉ soldaat in uniform wat vertel van ŉ jagter wat deur sy hond gewond is toe die skoot van die vuurwapen om die hond se nek per ongeluk afgegaan het, pas in by die tema en toonsetting van Toneel 1, naamlik hoe ligtelik vuurwapenliefhebbers in Amerika met hul wapens omgaan. Moore self neem deel hieraan deur sy vuurwapen te laai terwyl sy hare gesny word. Hy gebruik ook videosnitte van ŉ komediant wat ondubbelsinnig die pro-vuurwapengroep afmaak.

Toneel 1 word ook gebruik om agtergrond en konteks te verskaf. Moore gebruik ŉ oefensessie van die burgermag in Michigan om te verduidelik dat die twee mans (Terry Nichols en Timothy McVeigh) wat in 1995 ŉ regeringsgebou in Oklahoma City opgeblaas en 168 mense gedood het, ook lede van dieselfde burgermag was. Hy volg hierdie storielyn op deur James Nichols, ŉ broer van een van die mans, en ook ŉ verdagte in die 1995-slagting, te besoek. Nichols, ŉ fanatiese voorstander van

vuurwapenbesit, word deur Moore as obsessief, gevaarlik, onstabiel en oningelig voorgestel.

Die kyker word in hierdie stadium (sowat 40 minute in die rolprent) bekendgestel aan twee jeugdiges wat Eric Harris, een van die twee leerlinge wat by die slagting in Columbine betrokke was, goed geken het. Moore hou steeds vol in Toneel 1 om ʼn agtergrond van radikalisme, anargisme en ʼn kultuur van geweld om vuurwapenbesit te bou. Dit versterk hy deur weer na James Nichols te sny wat ʼn groot kaliber-handwapen oorhaal en teen sy keel druk en dan aanspraak maak op die Amerikaanse Grondwet wat hom die reg gee om ʼn vuurwapen te besit.

Hoe ernstig hierdie reg deur Amerikaners opgeneem word, illustreer Moore deur onder meer te verwys na die dorpie Virgin in Utah waar inwoners verplig word om ʼn vuurwapen te besit. Die idee word versterk met tonele van vuurwapengebruik en stories van tragedies waar vuurwapens betrokke was.

Die einde van Toneel 1 is in Littleton waar Moore eers met ʼn veiligheidskonsultant oor die mate waarin die dorpenaars hulle met wapens beveilig praat. Wanneer die konsultant oor die gebeure by Columbine gekonfronteer word, begin hy te huil. Daarna voer Moore ʼn onderhoud met ʼn woordvoerder van Lockheed Martin, ʼn wapenvervaardiger met ʼn aanleg in Littleton. Moore konfronteer die woordvoerder met die idee dat daar nie ʼn verskil tussen die lewensverlies wat Lockheed se wapens in buitelandse oorloë veroorsaak en die slagting by Columbine is nie. Hiermee word Toneel 1 afgesluit. Die kyker is nou terdeë bewus daarvan dat die rolprent om veel meer as die skiettragedie by Columbine gaan.

Moore se gelykstelling van Columbine en oorsese oorloë en die reaksie van die Lockheed-woordvoerder, naamlik dat Amerika met genoegsame rede ander lande bombardeer, lei Toneel 2 in. Moore wys daarna met Louis Armstrong se, *What a wonderful world,* as agtergrondmusiek, waar die VSA oral lande gebombardeer het. Met die idee gevestig dat geweld en doodslag institusioneel is, dat die kultuur van bo af versterk word, word die slagting by Columbine met argiefmateriaal gewys.

Binne die konteks van die slagting word Heston by ’n NRA-byeenkoms op 1 Mei 1999 in Denver gewys. Dit was minder as twee weke na Columbine en die burgemeester van Denver het Heston en die NRA gevra om nie te kom nie. In teenstelling met Heston se uitdagende houding op die byeenkoms, wys Moore anti-vuurwapenbetogings na aanleiding van Columbine.

In Toneel 2 word Moore se verklaring vir die oorsake van vuurwapengeweld nou uiteengesit. Wat die Amerikaanse geskiedenis en die ontstaan van ’n vreeskultuur betref, gebruik hy ’n *South Park*-animasieprent wat deur ’n oudleerling van Columbine, Matt Stone, geskep is. Hoewel die alternatiewe rockster Marilyn Manson bekend is vir omstrede lirieke waarin geweld en anargie dikwels ter sprake is, gee Moore hom die geleentheid om die blaam vir geweld op die Amerikaanse regering te plaas. Binne die konteks hiervan noem Moore ook dat op die dag van die slagting in Littleton, die Amerikaanse regering die meeste bomme in sy Kosovo-veldtog gegooi het.

In sy hantering van historiese oorsake van geweld in Amerika in Toneel 2 en die aanname dat ’n gewelddadige geskiedenis die verklaring is, vergelyk Moore Amerika met ander lande (bv. Duitsland, Brittanje, Frankryk en Japan) wat ook ’n gewelddadige geskiedenis het, maar waar geweldsmisdade met vuurwapens vandag baie minder is. In teenstelling met die vlakke van geweld in Amerikaners gebruik Moore Kanada as ’n teenstelling waar vuurwapenbesit skaars is, die enkele voorvalle van geweld opspraakwekkend is, en mense veilig voel en selfs met oop deure slaap.

Sy eie verklaring van die oorsake in Toneel 2 wentel om Amerikaners se vrees vir omtrent enigiets (rekenaarvirusse, bye, diere wat grassnyers aanval, hysers wat val…), vrees vir swart mans, en institusionele geweld gepleeg deur onder meer die polisie en sosio-ekonomiese ongelykhede. Moore gebruik laasgenoemde as ’n verklaring hoekom die tragedie in Mount Morris plaasgevind het (die swart seuntjie wat ’n wit dogtertjie by die skool geskiet het). Toe hy die ma se werkgewer oor haar werksomstandighede konfronteer, het die man hom geïgnoreer. Ook in hierdie geval kontrasteer hy die tragedie met Charlton Heston en die NRA wat ’n paar weke ná die skietvoorval ’n

vergadering in die nabygeleë Flint gehou het. Die gebruik van die dogtertjie se foto aan die einde van die derde toneel moet in die lig hiervan gesien word.

In Toneel 3 voer Moore sy stryd tot ŉ hoogtepunt deur twee tieners wat in die Columbine-tragedie gewond is, te gebruik om die winkelgroep K-Mart te konfronteer. Van die koeëls wat deur Harris en Klebod by die plaaslike K-Mart winkel gekoop is, is steeds in hul liggame. Moore neem hulle na K-Mart se hoofkwartier in Troy, Michigan, en die tieners wys hul wonde aan ŉ verteenwoordiger. Verder word die drietal deur K-Mart geïgnoreer en dit is op voorstel van die tieners dat Moore al die ammunisie in voorraad van die naaste K-Mart winkel gaan koop. Hierdie tonele word later deur uitsaaikanale gebruik en na aanleiding hiervan besluit K-Mart om sy verkope van handwapenammunisie te staak.

Toneel 3 se einde is ŉ konfrontasie tussen Moore en Heston by laasgenoemde se landgoed in Beverly Hills, Kalifornië. In ŉ groot mate is Heston die verpersoonliking van die antagonis in *Bowling for Columbine*. Moore kom eerder pleitend as uitdagend oor, en dit is hierdie aanslag wat sy gebruik van die jong oorlede dogtertjie se foto meer impak gee en dramaties maak. Die toneel eindig waar Moore die landgoed verlaat en die foto teen die uitgang los.

Sicko

Die afbakening van die drie tonele in *Sicko* is nie so duidelik soos in *Bowling for Columbine* nie. Tog kan die volgende indelings wel onderskei word, naamlik ŉ begin waarin Moore die gesondheidstelsel as ontoereikend en absurd voorstel. Daar volg ŉ middelste deel waarin hy op korrupsie en burokratiese rompslomp fokus, politieke manipulasie en ideologiese kwessies, en hoe die stelsel volgens hom afsteek by lande soos Kanada, Brittanje en Frankryk waar mediese sorg vry en omvangryk is. Moore eindig die rolprent deur die gesondheidsorg in Kuba, Amerika se aartsvyand, as baie meer menslik as in sy tuisland voor te hou.

Toneel 1 van *Sicko* is ŉ afwisseling van gevalle met agtergrondsinligting oor die gesondheidsbedeling in Amerika. Die kyker word nie alleen meegedeel dat sowat 50

miljoen Amerikaners geen vorm van mediese versekering het nie, maar dat die dienste vir diegene wat wel versekering het ontoereikend en volgens hom wesenlik korrup is. Dit is veral die HMO-stesel wat deurloop.

Hy slaag besonder goed daarin om op ŉ satiriese wyse die stelsel as onbeholpe en onmenslik voor te stel. So het ŉ man (Rick) wat twee vingers in ŉ ongeluk verloor het versekering vir net een vinger gekry, en hy moes ŉ keuse maak oor watter vinger. ŉ Soortgelyke geval is ŉ dogtertjie wat in albei ore geopereer moes word, maar die versekering wou net vir een oor betaal aangesien ŉ operasie aan albei ore eksperimenteel sou wees. Die vader het die versekeraar meegedeel dat hy ŉ brief aan Moore gaan skryf oor die kwessie. Moore het in hierdie stadium sy webblad gebruik om mense se ervaringe van die mediese stelsel in Amerika te versamel. Die man het sy mediese versekeraar met Moore gedreig, waarna die versekering vir albei ore betaal het.

Om die indruk van onmenslikheid en ongevoeligheid te wek, vertel Moore die storie van ŉ egpaar wat hul huis moes verkoop, by hul dogter moes gaan bly, en na aftree-ouderdom moes aanhou werk. Die versekeraar wou nie instaan vir mediese koste van die man wat ŉ hartaanval gekry het nie, en die vrou wat met kanker gediagnoseer is.

Die oorgang tussen die eerste en tweede tonele in *Sicko* vind plaas wanneer Moore die fokus van gevalle verskuif na onthullende joernalistiek waarin hy spesifiek verteenwoordigers van die gesondheidstelsel in die algemeen (die kapitalistiese ideologie en die regering) aanvat en in die besonder instansies uitwys wat, volgens Moore, hulle aan korrupsie, winsnajaging en burokratiese vertragings skuldig maak. Versekeraars word by name genoem en onderhoude word gevoer met mense wat aan hierdie beweerde misdrywe deelgeneem het. Een van hulle is dr Linda Pino, ŉ geneesheer by een van die versekeraars. Sy moes aansoeke van lede takseer. Dr Pino het in 1996 voor ŉ komitee van die Amerikaanse Kongres erken dat sy nee gesê het vir ŉ aansoek en dat die man daarna oorlede is. Volgens haar moes sy so te werk gaan om die winsgrens van die versekeraar te verhoog.

Na aanleiding hiervan vra Moore: "How did we get to the point that doctors and health insurance companies are actually being responsible for the deaths of patients?" Moore (2007) Sicko, produced by Michael Moore, Meegan O'Hara. Dog Eat Do Films. New York: The Weinstein Company. [DVD].

Waar die owerheid volgens Moore skuldig is, is 'n historiese ideologie oor openbare (staatsgesubsidieerde) gesondheidhulp wat in Ronald Reagan se presidentstydperk as sosialisties bestempel is. Die winsmoontlikhede van mediese sorg in die vrye mark het die steun van Richard Nixon se administrasie gekry.

Selfs Hillary Clinton, 'n Demokraat, loop deur. (Polities is Moore baie nader aan haar as aan die Republikeine Richard Nixon en George W Bush.) Waar mevrou Clinton aanvanklik die Republikeinse gesondheidsbedeling omver wou werp (en sy ook van sosialisme beskuldig is), het sy later al hoe meer geswyg. Moore kom tot die gevolgtrekking dat die versekerings- en farmaseutiese bedryf hul houvas om gesondheidsorg verstewig het.

In Toneel 2, of die middelste komponent, van *Sicko* neem Moore die kyker na lande wat volgens die Wêreldgesondheidsorganisasie (WGO) baie beter hul burgers as Amerika versorg. Dit is Kanada, Brittanje en Frankryk. Sommige Amerikaners gebruik hul Kanadese konneksies om daar behandel te word. In Brittanje word pasiënte wat nie vervoergeld na die sentrums kan betaal nie, vergoed, en in Frankryk voorsien die staat in sommige gevalle nie alleen gratis mediese dienste nie, maar ook sommer huishulpe.

In Toneel 2 word die kyker ook aan reddingswerkers in die naloop van 9/11 bekendgestel. Hierdie werkers het as gevolg van die omstandighede in en om die puinhope ernstig siek geword. Dit is hierdie en ander gevalle wat hy in die loop van Toneel 1 en 2 gebruik het, wat die kern van die drama in Toneel 3 vorm.

Na sy besoeke aan Westerse lande met gratis gesondheidsdienste vertel Moore dat daar een plek in Amerika is waar mense gratis versorg word. Die mense is nie helde soos die siek 9/11-reddingswerkers wat sukkel met hul mediese versekering nie, maar vyande van Amerika wat op die detensiebasis by Guantanamobaai verniet behandel

word. Hy neem die 9/11-siekes asook ander gevalle op drie bote en vaar na die basis. Moore skree oor ŉ luidspreker vir die wagte "these are 911 rescue workers, they just want some medical attention, the same kind that al Qaeda is getting."

Sicko bereik inderdaad ŉ hoogtepunt wanneer hy onverrigsaak verder na Kuba vaar waar hulle nie alleen hartlik ontvang word nie, maar ook sonder om enigiets te betaal in ŉ hospitaal in Havana behandel word. Een van die Amerikaners begin huil toe sy hoor dat medisyne waarvoor sy 150 dollar in Amerika betaal, ŉ paar pennies in Kuba kos.

Die rolprent eindig met ŉ opvolg van ŉ leidraad wat hy in Frankryk gekry het, naamlik dat in bepaalde gevalle van ongesteldheid die staat selfs ŉ huishulp verskaf. Moore is op pad na die Withuis in Washington om te hoor of die regering nie ook soos in Frankryk sy wasgoed wil was nie.

Fahrenheit 9/11

Moore neem met hierdie dokumentêre rolprent die ergste terreuraanval in die Amerikaanse geskiedenis en koppel dit aan ŉ president teen wie hy openlik en onomwonde gekant is. Bloot deur na die titel te kyk, en Moore se reputasie en politiek in berekening te bring, word verwagtinge geskep dat die rolprent die aanloop, verloop en gevolge van 9/11 sal aanspreek en dat die klem waarskynlik sal val op hoekom politieke onbeholpenheid daarvoor verantwoordelik gehou moet word.

In Toneel 1 word dit gou duidelik dat *Fahrenheit 9/11* Moore se kruistog teen George W Bush is. Die rolprent open met die Amerikaanse presidentsverkiesing wat in omstredenheid gehul is. Moore is duidelik ŉ Gore-ondersteuner en die rolprentmaker se hantering van die uitslag laat min twyfel dat hy glo Gore is van ŉ oorwinning beroof. Sy gebruikmaking van mense wat die Bush-konvooi met sy inhuldiging met eiers gooi, bevestig dit.

Toneel 2 skop af met Bush wat by die skool in Florida die nuus ontvang van die vliegtuie wat in die twee geboue van die Wêreldhandelsentrum vasgevlieg het. Die trant van Moore se hantering hiervan is dat Bush onseker en besluiteloos is, en met die

kamera wat pal op Bush se gesig bly, is dit waarskynlik ook die afleiding wat ŉ normale kyker sal maak. Hierdie argiefmateriaal en die wyse waarop Moore dit redigeer het, doen Bush se beeld geensins, in enige opsig, goed nie.

In die lig van Bush se voorstelling as bedrieglik (op grond van die verkiesing) en onseker-besluiteloos (sy optrede by die skool) gaan Moore verder in Toneel 2 om die Bush-administrasies (die van pa en seun) te situeer binne ŉ groter magspel waar geld en politieke mag volgens Moore die verklaring bied hoekom Bush nie beslissend opgetree het nie. Om sy sameseweringsteorie te staaf, onthul Moore byvoorbeeld dat die lugruim kort na 9/11 gesluit is, maar sommige Arabiere is toegelaat om die land te verlaat.

Moore brei ook uit oor gedeelde belange tussen die Bush-familie en Saoedi-Arabië (waar die Bin Ladens van die rykste families is), en hy speel oënskynlike paradokse teen mekaar af, byvoorbeeld die Afgaanse Taliban wat Amerika besoek maar later val die VSA hul land binne om, volgens Moore, die bou van ŉ pyplyn vir natuurlike gas na die Indiese Oseaan te verseker.

In die middelsegment van *Fahrenheit 9/11* word die skok en afgryse van 9/11 geëwenaar deur Moore se gebruik van oorlogstonele in Irak, ŉ land wat Moore allermins as vyandig en ŉ bedreiging vir Amerika beskou. Tonele van Bush wat soldate besoek, word deur Moore gebruik om die lot van die gewone Amerikaner by die groter magspel te betrek. Dit is in hierdie deel waar Moore die *Patriot Act* afmaak en Kongreslede konfronteer of hul kinders ook in die buitelandse oorloë betrokke is.

Moore besoek self die soldate in Irak en die algemene indruk wat hy wek is dat die soldate daar is om ŉ werk te doen en sodoende geld te verdien. Bush se idee van gemotiveerde soldate wat daar is om die demokrasie in Amerika te verdedig en die land teen terreur te beveilig, is daar in Moore se uitbeelding geen sprake nie.

In die derde toneel bring Moore die lot van die gewone Amerikaner tot ŉ punt met die gebruik van Lila Lipscomb van Flint, Moore se geboortedorp in Michigan. Eers stel hy haar voor as ŉ patriotiese voorstander dat jong Amerikaners by die weermag moet

aansluit om die wêreld te sien en geld te spaar vir naskoolse opleiding. Twee van haar kinders is betrokke by die oorlog in Irak en haar seun sterf later in ŉ helikopterongeluk. Die gebruik van Lila is ŉ teenstrydigheid waarmee Toneel 3 afgesluit word. Hoewel Lila aanvanklik patriotiese uitsprake maak, is dit juis haar empatiese gesprek met ŉ vrou wat naby die Withuis teen die oorlog in Irak betoog wat ŉ stempel op Moore se betoog oor die lot van die gewone Amerikaner in die groot magspel plaas.

5.3.5 Komplotpunte

ŉ Tipiese drietoneelstruktuur bevat gewoonlik twee komplotpunte. Die eerste een vind plaas aan die einde van die eerste toneel, en dit is in ŉ fiksierolprent die eerste groot struikelblok wat die protagonis ervaar. Hierdie komplotpunt (*narrative arc*) verander die rigting van die verhaal. Die tweede komplotpunt vind plaas aan die einde van die tweede toneel waarna ontplooiing in die derde toneel gebeur.

In *Bowling for Columbine* is Moore se onderhoud met die veiligheidskonsultant van Littleton wat oor die Columbine-tragedie begin huil het die eerste komplotpunt. Dit is die eerste keer dat die kyker met die werklikheid en belangrikheid van Columbine gekonfronteer word.

Die ommeswaai vanaf ŉ ondersoekende oorsaak-en-gevolge-benadering in Toneel 2 na daadwerklike optrede deur Moore en die twee slagoffers van Columbine kan as die tweede komplotpunt beskou word. Hul besoek aan K-Mart se hoofkantoor en Moore se uitkoop van ammunisie by die winkel volg na die tweede komplotpunt.

Wat *Sicko* betref word in hierdie rolprent die eerste Toneel aan situering gewy (die aandagprikkels en *back story*). Die oorgang na onthullende joernalistiek met die onderhoud met ŉ ‘verklikker’ (die vrou wat by ŉ versekeraar gewerk het) kan as ŉ soort eerste komplotpunt beskou word. Die tweede komplotpunt is die oorgang tussen Moore se sekwens aan die einde van Toneel 2 waar hy eers Amerikaners as goeie mense voorstel, maar dan vra hoekom sulke goeie mense selfs hul volkshelde so sleg behandel, i.e. die verwysing na die 9/11-gevalle wat nie genoegsame mediese versekering kry nie.

In F*ahrenheit 9/11* kan ʼn duidelike oorgang tussen die verkiesingsbedrogdeel in die begin en die 9/11-aanvalle in Toneel 2 waargeneem word. Die twee gebeure hou oënskynlik nie verband met mekaar nie, en daarom stuur die aanvalle die verhaal in ʼn rigting wat aansluit by die titel en Moore se stelselmatige proses om die Bush-familie af te maak. Die verskyning van Lila Lipscomb aan die begin van Toneel 3 verteenwoordig die tweede komplotpunt. Moore se hantering van die soldate se lot in Toneel 2 word na Lila baie persoonlik en uit ʼn narratiewe oogpunt meer pakkend.

5.3.6 Protagonis se stryd

In fiksierolprente voer die protagonis in ʼn drietoneelbedeling ʼn stryd om sy/haar doelwitte te verwesenlik. In dokumentêre rolprente is die stryd nie noodwendig ʼn held-skurk-stryd soos in ʼn James Bond-rolprent nie, maar dit kan verwys na probleme om ʼn ondersoek te doen, onwillige of kwaadwillige deelnemers, dreigemente, ensovoorts.

Die oorkoepelende idee van stryd wat in al drie die geselekteerde rolprente gevorm word, is dat dit ʼn soort Dawid teen Goliat stryd is, met ander woorde gewone mense teen ʼn onregverdige stelsel. In *Bowling for Columbine* is dit mense wat onder vuurwapengeweld teen magtige belangegroepe (die NRA) en die regering ly. In *Sicko* is gewone mense in ʼn stryd teen die regering en winsnajagende mediese versekeringsmaatskappye gewikkel. In *Fahrenheit 9/11* is Moore teen Bush en die gewone werkende Amerikaner wat politici en groot kapitaal se oorlogsbelange moet handhaaf.

In *Bowling for Columbine* ervaar Moore soortgelyke probleme met K-Mart, maar dit is veral sy konflik met Charlton Heston wat in ʼn mate aan hierdie narratiewe eienskap van die drietoneelstruktuur voldoen. In hierdie opsig kan sy poging om met die werkgewer van die swart seuntjie se ma oor haar werksomstandighede te praat, ook genoem word.

Uiteraard behoort ondersoekende en onthullende joernalistiek meer sulke probleme op te lewer, en dit is wat in *Sicko* gebeur waar Moore die versekeringsmaatskappye aanvat. Sy poging om Guantanamobaai te besoek is eerder ʼn opstelling om ʼn bepaalde effek te skep as wat dit as ʼn struikelblok bestempel kan word. Die onderliggende

struikelblokke in *Sicko* bly egter die probleme wat gewone mense met veral HMO-versekering ervaar om goeie en omvangryke mediese sorg te kry.

Fahrenheit 9/11 maak in ŉ beduidende mate van argiefmateriaal gebruik wat Moore in ŉ persoonlike narratief verwerk om die groter Bush-netwerk by te kom. Sy poging om met Kongreslede oor hul eie familie en kinders se betrokkenheid by buitelandse oorloë te praat, kan as ŉ struikelblok bestempel word. Andersins ondervind hy nie om sy samesweringsknooplyn te handhaaf nie.

5.3.7 Oplossing – resolusie

In ŉ geykte vorm van ŉ tipiese fiksierolprent (bv. een van die James Bond-rolprente) oorwin die protagonis die antagonis "en die wêreld word gered!" In die ontleding van *Daughter from Danang, Murderball* en *Supersize Me* is vasgestel dat die oplossing of resolusie nie noodwendig ŉ oplossing is nie, en dat dit nie noodwendig positief of ŉ oorwinning is nie.

Aan die einde van *Bowling for Columbine* is die pro-wapengroep steeds so sterk, en wat *Sicko* betref het die mediese versekeringsbedryf nie radikaal getransformeer nie. Die feit dat George W Bush nie meer daar is nie, het waarskynlik weinig met *Fahrenheit 9/11* te doen (hy kon grondwetlik net twee termyne dien), en Amerika is steeds in Afganistan en Irak betrokke.

Dit is 'kleiner' oorwinnings wat in hierdie dokumentêre rolprente saak maak. In *Bowling for Columbine* stop K-Mart om bepaalde soort ammunisie te verkoop. Moore sê tog dat Kuba gratis mediese behandeling lewer, en in *Fahrenheit 9/11* kan die ommeswaai van Lila Lipscomb as ŉ soort oorwinning bestempel word. Dit is egter die impak van die drie omstrede rolprente internasionaal en in Amerika wat in berekening gebring moet word (maar wat nie deel van hierdie studie is nie). Die feit dat hulle soveel internasionale toekennings verwerf het, is ŉ aanduiding van hoe groot die impak kan wees.

5.4 SAMEVATTING

Die kwalitatiewe ontleding van die drie dokumentêre rolprente het, in ŉ beduidende mate, getoon dat sleutelelemente van die drietoneelstruktuur wel aanwesig is. In welke mate die gebruik van hierdie elemente intensioneel was, en in watter mate dit tot die sukses van die rolprente bygedra het, val nie binne die bestek van hierdie studie nie.

Bowling for Columbine, *Sicko* en *Fahrenheit 9/11* is internasionale lokettreffers wat baie toekennings ontvang het (vgl. Deming, 2012). Hoewel elk van die rolprente ŉ sterk aktivistiese, sosio-ekonomiese en politieke motief het, en dit in ŉ tematiese sin tot die sukses bygedra het, is die wyse waarop Moore dit narratief gestruktureer het, ŉ bydraende faktor. In hierdie opsig kan die drietoneelbenadering waarskynlik krediet gegee word.

Hoofstuk 6

GEVOLGTREKKINGS EN AANBEVELINGS

6.1 INLEIDING

Volgens dokumentêre rolprentfees-organiseerders en -beoordelaars van dokumentêre rolprentfeeste ondervind hulle ʼn tekort aan inskrywings met goeie stories. ʼn Algemene klagte is dat, hoewel die oudiovisuele komponent as gevolg van tegnologiese innovasies dramaties verbeter, die narratiewe nie dieselfde mate van ontwikkeling toon nie.

Namate kykers aan visuele produksietegnieke gewoond raak, is dit die verhaal of storie wat in die laaste instansie die kyker se volgehoue aandag verseker. Dit word bereik deur die kyker emosioneel by die storie te betrek. ʼn Goeie storieskrywer sien die kyker as ʼn betrokkene eerder as ʼn toeskouer. Onderhoude wat met ervare dokumentêre regisseurs (Attie Gerber, Danie van der Walt, Susan Puren en Coetzee Zietsman) gevoer is, het hierdie aspek beklemtoon.

Aan verhalende tegnieke en formules is daar nie ʼn tekort nie, en wat vir een tipe storie suksesvol is, mag in die geval van ʼn ander misluk. Om ʼn tipe gemene deler vir goeie fiktiewe stories in rolprente vas te stel, is Syd Field-lokettreffers ontleed en is daar tot die slotsom gekom dat meeste van hulle ʼn struktuur volg wat in drie dele uiteengesit word. Dit het tot die ontwikkeling van sy drietoneelstruktuur gelei.

Die dele mag voor-die-hand-liggend voorkom, naamlik ʼn begin, ʼn middel en ʼn einde. Tog is die resep nie so eenvoudig nie, want hoe ʼn toneel begin en eindig, en wat die oorgange tussen tonele is, bepaal in ʼn groot mate of ʼn suksesvolle spanningslyn gehandhaaf kan word. Indien wel, kan die skrywer verwag dat die kyker se aandag ook behou sal word.

Die aard van die rolspelers en waaroor en vir wat hulle stry is ewe belangrik. Die protagonis en antagonis se stryd ter wille van iets dryf die verhaal, en in ʼn fiksierolprent

geskied hierdie stryd volgens die Field-model in drie tonele. In Toneel 1 vind die probleemstelling plaas, in Toneel 2 verloop die stryd, en Toneel 3 is die uitslag en resolusie.

Daar is in hierdie studie aangetoon dat die toepassing van die drietoneelstruktuur in dokumentêre rolpente nie so eenvoudig is nie, omdat die skrywer nie met fiktiewe karakters werk nie. Die feit dat in meeste probleemgerigte of omstrede dokumentêre rolprente ŉ stryd tussen goed en sleg plaasvind (hoe ook al en wie ook al goed en sleg definieer), skep moontlikhede om die konflik tussen die protagonis en antagonis op ŉ bepaalde wyse te struktureer.

In hierdie studie is drie sulke rolprente as voorbeeld gebruik, naamlik *Daughter from Danang*, *Murderball* en *Super Size Me*. Die rolprente is vir ŉ tipe loodsanalise gebruik, en die feit dat almal prestige internasionale toekennings ontvang het, is ŉ bewys dat die storiekomponent besonder suksesvol was

6.2 KWALITATIEWE ONTLEDING VAN GESELEKTEERDE ROLPRENTE

Hierdie studie wou in die eerste plek die basiese elemente van Field se drietoneelstruktuur bepaal, en tweedens dit op drie dokumentêre rolprente van Michael Moore toepas om vas te stel in watter mate hierdie rolprente die elemente van die drietoneelstruktuur bevat.

Die literatuurstudie in Hoofstuk 3 het ten doel gehad om Field se drietoneelstruktuur op so ŉ wyse te ontleed dat dit enersyds die ontledingskategorieë vir die kwalitatiewe inhoudsontleding van die Moore-rolprente kon verskaf, en andersyds as triangulasie te dien om die betroubaarheid en geldigheid van hierdie studie te rugsteun. Om aan te toon dat dokumentêre rolprente wel die drietoneelriglyne volg, is *Daughter from Danang*, *Murderball* en *Super Size Me* as voorbeelde gebruik.

Na aanleiding van die ontleding van Syd Field se model in Hoofstuk 3, is sewe kategorieë vir ŉ kwalitatiewe inhoudsontleding geïdentifiseer, naamlik protagonis, antagonis, doelwit, struktuur, komplotpunte, stryd en oplossing.

Hierdie kategorieë is in Hoofstuk 5 gebruik om *Bowling for Columbine*, *Sicko* en *Fahrenheit 9/11* van Michael Moore te ontleed. Wat navorsingsvraag 2 betref (die mate waarin die rolprente aan die drietoneelstruktuur voldoen), toon *Bowling for Columbine* en *Fahrenheit 9/11* sterker eienskappe van die struktuur as *Sicko*. Dit beteken nie dat *Sicko* se struktuur beduidend verskil nie, maar in die geval van *Bowling for Columbine* en *Fahrenheit 9/*11 is die stryd tussen die protagonis en antagonis meer op die persoon af. In *Bowling for Columbine* kulmineer dit in ŉ stryd tussen Moore en Heston, en in *Fahrenheit 9/11* tussen Moore en George W Bush. *Sicko,* daarenteen, handel wesenlik oor mense *teenoor* ŉ stelsel.

So ŉ stryd is in ŉ belangrike mate in die ander twee rolprente aanwesig, maar Moore se konfrontasie met Heston aan die einde van *Bowling for Columbine* en sy blatante en deurlopende afmakery van Bush in *Fahrenheit 9/11* maak dit makliker vir die kyker om die protagonis en antagonis te identifiseer. Dit moet wel genoem word dat Bush in *Fahrenheit 9/11* nie soos Heston in *Bowling for Columbine* ŉ aangesig-tot-aangesig-konfrontasie met Moore het nie. Dit is nie bekend of Moore wel Bush om deelname genader het nie, maar gegewe Moore se reputasie as omstrede en anti-Bush-rolprentmaker, is dit onwaarskynlik dat Bush in elk geval sou ingestem het.

Dus, wat die vraag oor die mate waarin die rolprente aan die drietoneelstruktuur voldoen het betref, kan hierdie studie tot die slotsom kom dat al drie wel betekenisvolle eienskappe en elemente van die struktuur toon.

6.3 TEKORTKOMINGE EN AANBEVELINGS

Hierdie studie is ŉ skripsie ter gedeeltelike nakoming van ŉ meestersgraad in kommunikasiepraktyk en as sodanig tel dit ŉ kwart van die totale aantal krediete. In ŉ meer omvangryke studie kon die navorser van kodeerders gebruik gemaak het om die

betroubaarheid van die kwalitatiewe inhoudsontleding te verhoog. So ŉ kwalitatiewe studie is wel uitvoerbaar omdat die aard van Field se struktuur en die elemente daarvan kategorie-definiëring en koderingsvoorskrifte vergemaklik.

Nog ŉ tekortkoming wat terselfdertyd ŉ aanbeveling is, is om meer as een narratiewe struktuur op dieselfde materiaal toe te pas. In die geval van so ŉ omvangryke studie kan bepaal word of ŉ enkele en eiesoortige struktuur gebruik is. ŉ Studie van hierdie aard behoort ook vas te stel of die skrywer intensioneel hom of haar tot ŉ bepaalde struktuur verbind het. Hierdie studie kon nie vasstel of Michael Moore doelbewus die drietoneelstruktuur in gedagte gehad het toe hy die storie geskryf en geredigeer het nie.

BRONNELYS

Anon. 2002. Daughter From Danang. http://www.daughterfromdanang.com/about/ Date access: 25 Mar. 2011.

Anon. 2011. Synopsis for Sicko. http://www.imdb.com/title/tt0386032/synopsis Date of access: 27 Jan. 2013.

Anon. 2012a. Synopsis for Bowling for Columbine. http://www.imdb.com/title/tt0310793/synopsis Date of access: 29 Jan. 2013.

Anon. 2012b. Michael Moore. http://www.tribute.ca/people/michael-moore/1018/ Date of access: 19 Feb. 2012.

Anon. 2011 IDFA: Mission statement. http://www.idfa.nl/industry/mission-statement.aspx Date of access: 7 Mar. 2011.

Barrett, R. 2011. General anthropology, film and video: murderball in the classroom. *The American Anthropological Association*, 18(2):14-15.

Bernard, S.C. 2007. Documentary storytelling: making stronger and more dramatic nonfiction films. 2nd ed. Amsterdam: Focal Press.

Bernard, S.C. 2011. Story Structure in Documentary: An Expert Approach. http://masteringfilm.com/story-in-documentary-an-expert-approach/ Date of access: 3 Mar. 2013.

Bernstein, M. 1994. Roger and me: documentaphobia and mixed modes. *Journal of film and video*, 46(1):3-20.

Bradley, J. 1993. Methodological issues and practices in qualitative research. *Library quarterly,* 63(4):431-449.

Brasch, W. 2005. America's unpatriotic acts: the federal government's violation of constitutional and civil rights. New York, NY: Peter Lang.

Brinkley, D. 2001. 36 Days: The complete chronicle of the 2000 presidential election crisis. New York, NY: Times Books.

Chapman, M. 1999. IMDb: Roger & Me. http://www.imdb.com/title/tt0098213/ Date of access: 15 Apr. 2013.

Chisholm, K. 2002. Synopsis for bowling for Columbine. http://www.imdb.com/title/tt0310793/synopsis Date of access: 29 Jan. 2013.

Clarke, R.A. 2004. Osama bin Laden: the base of terror. *Time*, 26 Apr. http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,993971,00.html Date of access:17 Apr. 2013.

Deming, M.R. 2010. Full biography, Michael Moore. *NY Times*. http://movies.nytimes.com/person/103383/Michael-Moore/biography Date of access: 17 Feb 2012.

Deming, M. 2012. Daughters from Danang: synopsis. http://movies.msn.com/movies/movie-synopsis/daughter-from-danang/ Date of access: 25 Jan. 2013.

Denzin, N.K. & Licnoln, Y. 2012, *eds*. Sage handbook of qualitative research. 2nd ed. Thousand Oaks, CA: Sage.

Dolgin, G., Franco, V. 2004. Daughters from Danang, produced by Gail Dolgin. Virginia: Pbs Direct. [DVD].

Drane, D., Kane, R., Lee, J. 2009. Seeing is believing: using film for teaching issues of diversity in sport. *Journal of hospitality, leisure, sport & tourism education*, 8(1):97-107.

Epstein, P.R. 2006. An inconvenient truth. British medical journal, 332(7554):1397.

Everett, K. 2006. Dramatic nonfiction: squeezing reality into three acts. *Film arts – the genre issue – documentary*: 35-47.

Field, S. 1994. Screenplay: the foundations of screenwriting. 3rd ed. New York: Dell.

Gerber, A. 2013. Die belangrikheid van storiestruktuur in dokumentêre rolprente [persoonlike onderhoud]. 2 Apr. , Potchefstroom.

Henning, E. 2004. Finding your way in qualitative research. Pretoria: Van Schaik.

Hsieh, H.F. & Shannon, S.E. 2005. Three approaches to qualitative content analysis: qualitative health research. *Quality health research*, 15(9):1277-1288. http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/16204405 Date of access: 13 Apr. 2013.

Huggo. 2011. Synopsis for Super size Me. http://www.imdb.com/title/tt0390521/ Date of access: 12 Jan. 2013.

Kim, E.K. 2013. Obama on gun control: after Newtown, 'I feel personally responsible'. *Today*, 17 Apr. http://www.usatoday.com/story/news/nation/2013/01/14/state-by-state-gun-report/1834361/ Date of access: 17 Apr. 2013.

Kongstvedt, P.R. 2004. Managed care: what it is and how it works. Boston: Jones & Bartlett Publishers.

Lincoln, Y.S. & Guba, E.G. 1985. Naturalistic inquiry. Beverly Hills, CA: Sage.

Mayring, P. 2000. Qualitative content analysis. *Forum: qualitative social research*, 1(2). http://217.160.35.246/fqs-texte/2-00/2-00mayring-e.pdf Date of access: 13 Apr. 2013.

McKee, R. 1999. Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting. 2nd ed. London: Methuen.

Moore, M. 2002. Bowling for Columbine, produced by Kathleen Glynn, Jim Czarnecki, Charles Bishop, Michael Donovan. California: United Artists. [DVD].

Moore, M. 2004. Fahrenheit 9/11, produced by Michael Moore, Jim Czarnecki, Kathleen Glynn, Monica Hampton, Harvey Weinstein, Bob Weinstein. Lions Gate Films, Michigan: IFC Films, Dog Eat Dog Films. [DVD].

Moore, M. 2007. Sicko, produced by Michael Moore, Meegan O'Hara. Dog Eat Do Films. New York: The Weinstein Company. [DVD].

Patton, M.Q. 2002. Qualitative research and evaluation methods. Thousand Oaks, CA: Sage.

Paul, A.W. 2009. Writing picture books : a hands-on guide from story creation to publication. Ohio : Writer's Digest Books.

Purén, S. (susan.puren@gmail.com) 2012. Die belangrikheid van storiestruktuur in dokumentêre rolprente [e-pos]. 16 Jul. 2012.

Rabiger, M. 1998. Directing the documentary. 3rd ed. Woburn: Butterworth-Heinemann.

Riffe, D., Lacy, S. & Fico, F.G. 2005. Analyzing media messages: using quantitative content analysis in research. 2nd ed. Mahwah, NJ: Taylor & Francis.

Roberts, D. 2013. Gun control: Barack Obama condemns “shameful” failure to pass gun control reform. *The Guardian*, 18 Apr. http://article.wn.com/view/2013/04/18/Obama_condemns_Senate_for_shameful_failure_to_pass_gun_contr/#/related_news Date of access: 18 Apr. 2013.

Roston, T. 2013. Documentaries with a point of view: Blog/Doc Soup:The Infamous Oscar Speech Heard Around the World. http://www.pbs.org/pov/blog/docsoup/2013/02/the-infamous-oscar-speech-heard-around-the-world/ Date of access: 13 Apr. 2013.

Rubin, H.A. & Shapiro, D.A.G. 2005. Murderball, produced by Adam Shapiro, Christian Ettinger, Jeff Sackman, Jeffrey v. Mandel, Mark Urman. United States: Velocity/Thinkfilms. [DVD].

Rucas, D.P. 2003. Michael Moore's use of expository and interactive modes in Roger & Me. *Film Articles and Critiques*, 2 Nov. http://www.angelfire.com/film/articles/moore.htm Date of access: 18 Mar. 2011.

Rossi, F. 2007. Fernanda Rossi, aka "The Documentary Doctor" (on documentary structure). http://www.docsinprogress.org/index.php?option=com_content&view=article&id=91:help-for-what-ails-your-documentary-interview-with-fernanda-rossi-aka-qthe-documentary-doctorq&catid=903:interviews-with-documentary-experts&Itemid=68 Date of access: 28 Mar. 2011.

Sandelowski, M. 2004. Using qualitative research. *Quality health research*, 14(10):1366-1386. http://qhr.sagepub.com/content/14/10/1366 Date of access. 13 Apr. 2013.

Saunders, D. 2010. Routledge film guidebooks: documentary. New York: Routledge.

Schreier, M. 2012. Qualitative content analysis in practice. Thousand Oaks, CA: Sage.

Seale, C. 2002. Quality in qualitative research. *Qualitative inquiry*, 5(4):465-478. http://qix.sagepub.com/content/5/4/465 Date of access: 12 Apr. 2013.

Spurlock, M. 2004. Super size Me, produced by Martin Spurlock. United States: Snagfilms. [DVD].

Struwig, F.W. & Stead, G.B. 2001. Planning, designing and reporting research. Cape Town: Pearson Education.

Van der Walt, D. (meneerdanie@gmail.com) 2011. Choices: dokumentêre storiestruktuur [E-mail]. 12 Apr. 2011.

Yahnke, R. E. 2009. Film Summary: Bowling for Columbine Dir. Michael Moore, 2002. http://www.tc.umn.edu/~ryahnke/filmteach/My-Archive-of-Film-Notes/bowling-columbine-VIEW.htm Date of access: 18 Apr. 2013.

Zeh, R. 2005. A practical introduction into quantitative content analysis. http://tarantula.ruk.cuni.cz/IKSZ-16-version1-CA.pdf Date of access: 11 Apr. 2013.

Zhang, Y. & Wildemuth, B.M. 2009. Qualitative analysis of content. https://www.ischool.utexas.edu/~yanz/Content_analysis.pdf Date of access: 13 Apr. 2013.

Zietsman, C. 2012. Die belangrikheid van storiestruktuur in dokumentêre rolprente [persoonlike onderhoud]. 8 Des., Johannesburg.

Zornick, G. 2012. The Nation: Sixteen US Mass Shootings Happened in 2012, Leaving at least 88 Dead._http://www.thenation.com/blog/171774/fifteen-us-mass-shootings-happened-2012-84-dead# Date of access: 17 Apr. 2013.