

UNIVERSITEIT GENT  
FACULTEIT POLITIEKE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN

**‘SKINS’: POSTMODERN EN QUEER?  
EEN ONDERZOEK NAAR DE OVEREENKOMSTEN TUSSEN DE THEORIE  
EN DE SERIE**

Wetenschappelijke verhandeling

aantal woorden: 24 640

**JONAS HAERENS**

MASTERPROEF COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN  
afstudeerrichting FILM- EN TELEVISIESTUDIES

PROMOTOR: PROF. DR. SOFIE VAN BAUWEL

COMMISSARIS: DR. FREDERIK DHAENENS

COMMISSARIS: DR. ELKE VAN DAMME

ACADEMIEJAAR 2010 - 2011

## ABSTRACT

Televisie is een medium dat in belangrijke mate mee evolueert met actuele theoretische en culturele stromingen. Gewijzigde visies op ondermeer identiteit en maatschappelijke discours worden dan ook in belangrijke mate door het medium verspreid. Het postmodernisme en de meer recente Queer Theory zijn voorbeelden van dergelijke perspectieven. Aan de hand van deconstructie wordt het mogelijk de denkbeelden van deze theorieën bloot te leggen in culturele teksten. Het zich afzetten van strikte dichotomieën op vlak van seksualiteit kan naast de Queer Theory eveneens met het postmodernisme in verband worden gebracht. In deze stroming gelooft men namelijk in het constructivisme en in het feit dat postmoderne identiteiten aan de hand van ‘bricolage’ tot stand komen (Plummer, 2003). Verder wordt de stroming ondermeer gekenmerkt door het wegvallen van ‘de grote verhalen’. De gelijkenis tussen de Queer Theory en het postmodernisme situeert zich dan ook rond deze vernieuwende inzichten omtrent identiteit.

Wij starten het hier gevoerde onderzoek met een grondige literatuurstudie naar het postmodernisme en de Queer Theory. Verder toetsen we de geanalyseerde visies aan bestaand onderzoek met betrekking tot representatie en stereotypering. Aan de hand van een thematische analyse van vier afleveringen trachten we te achterhalen in welke mate en op welke niveaus de jongerenserie ‘Skins’ te plaatsen valt binnen het postmodernisme en de Queer Theory. De analyse doet ons besluiten dat de serie op verscheidene vlakken aansluit bij de visie van beide theoretische stromingen. We kunnen ‘Skins’ dan ook lezen als een vorm van verzet tegen bepaalde dominante maatschappelijke discours.

# INHOUD

---

<b>1. Inleiding .....</b>	<b>3</b>
<b>2. Theoretisch kader .....</b>	<b>4</b>
2.1 Postmodernisme.....	4
2.1.1 Ontstaan .....	4
2.1.2 Visie.....	5
2.2 Queer Theorie.....	9
2.2.1 Ontstaan .....	9
2.2.2 Visie.....	11
2.3 Representatie .....	13
2.3.1 Situering .....	13
2.3.2 Media .....	14
2.3.3 Stereotypering.....	18
2.4 Concepten.....	21
2.4.1 Identiteit .....	21
2.4.2 Queer vs. Camp .....	24
2.4.3 Heteronormativiteit .....	26
<b>3. Over Skins.....</b>	<b>28</b>
<b>4. Onderzoeksmethode.....</b>	<b>29</b>
<b>5. Analyse .....</b>	<b>30</b>
5.1 Postmodernisme.....	30
5.1.1 Hyperrealiteit .....	30
5.1.2 Intertekstualiteit .....	33
5.1.3 Metanarratives .....	35
5.2 Queer Theory.....	38
5.2.1 Constructivisme versus essentialisme .....	38
5.2.2 Identiteit: vast versus fluïde.....	41
5.3 Concepten.....	44
5.3.1 Identiteit: collectief vs. individueel.....	44
5.3.2 Queer vs. Camp .....	47
5.3.3 Heteronormativiteit .....	48
<b>6. Conclusie .....</b>	<b>50</b>
<b>7. Bibliografie.....</b>	<b>53</b>
<b>8. Bijlagen .....</b>	<b>60</b>
8.1 Voorbeeld analysetabel .....	60
8.2 Resultaten .....	62

## **1. Inleiding**

Doorheen de academische geschiedenis werd al heel veel onderzoek verricht naar representatie en de impact ervan op beeldvorming en identiteitsconstructie (Tjafel, 1981; Nachbar & Lause, K. 1992; Ballard, 1998; Massey, 1995; Walters, 2003; Lacey, 2009; Goltz, 2010). Een veel gehoord besluit is de noodzaak aandacht te besteden aan de positieve representatie van bepaalde groepen uit de samenleving (Guidotto, 2006; Calzo & Ward, 2009). Dit is bijvoorbeeld het geval met betrekking tot homoseksuele thema's of personages in fictieprogramma's. De komst van zowel het postmodernisme als de meer recente Queer Theory, deed echter een drastische verandering ontstaan omtrent de visie van identiteit. Deze zou niet duidelijk te omschrijven zijn en in de meerderheid van de gevallen louter een sociale of culturele constructie inhouden. Het spreekt voor zich dat dergelijke inzichten belangrijke gevolgen hebben voor representatieonderzoek. Met name binnen de Queer Theory stellen verscheidene auteurs dat het onmogelijk is te spreken van 'de homoseksueel' (Seidman, 2003). Zij stappen af van de strikte dichotomie tussen heteroseksualiteit enerzijds en homoseksualiteit anderzijds. Bovendien spreekt men binnen deze theoretische stroming over heteronormativiteit, of heteroseksualiteit als dominant discours.

Wij zien een grote gelijkenis tussen de visie binnen de Queer Theory en die binnen het postmodernisme. Beide stromingen breken met bestaande ideeën met betrekking tot identiteit maar ook met de ruimere visie op de gehele maatschappij. Het wegvallen van 'grote verhalen' en representaties of kopieën die losbreken van hun origineel, zijn slechts enkele voorbeelden van wat het postmodernisme omvat (Storey, 1997). Het gaat om het volledig opnieuw definiëren van de zoektocht naar identiteit, die op een veel individueler niveau plaatsvindt.

Aan de hand van een uitgebreid literatuuronderzoek kaderen we afzonderlijk het ontstaan van zowel het postmodernisme als de Queer Theory. Verder gaan we in op de belangrijkste auteurs binnen de stromingen, waardoor we een algemeen beeld krijgen van de gemeenschappelijke theoretische kenmerken. Gezien het onderzoek betrekking heeft op een inhoudsanalyse van de jongerenserie 'Skins', schenken we eveneens aandacht aan bestaande onderzoeken met betrekking tot representatie en stereotypering. Deze worden evenwel gekaderd binnen de hier gehanteerde inzichten van het postmodernisme en de Queer Theory. Het theoretische luik wordt afgesloten met de behandeling van drie concepten die eveneens grondig omschreven worden vanuit beide stromingen. Door middel van een thematische inhoudsanalyse onderzoeken we in welke mate vier afleveringen van de serie 'Skins' aansluiten bij de twee onderzochte stromingen. Dit gebeurt aan de hand van gestructureerde en werkbare tabellen (zie bijlagen 8.1 en 8.2).

De thematische analyse wordt ingedeeld in drie luiken. Een eerste omvat het onderzoeken van de gelijkenissen tussen de serie en het postmodernisme. Hiervoor hanteren we de begrippen

hyperrealiteit, intertekstualiteit en metanarratives of ‘grote verhalen’. Door in elke sequentie van alle onderzochte afleveringen op zoek te gaan naar elementen die hiermee in verband kunnen worden gebracht, krijgen we een beeld van het postmoderne karakter van de reeks. Met betrekking tot de Queer Theory gaan we op dezelfde manier tewerk aan de hand van concepten die een visie omtrent identiteit inhouden. Zo achterhalen we in welke mate de voorgestelde sequenties tekenen van al dan niet geconstrueerde identiteiten bevatten. Verder onderzoeken we of de voorgestelde identiteiten op een dynamische dan wel vaststaande manier worden voorgesteld. Een laatste luik omvat het toetsen van de representatie van collectieve tegenover individuele identiteiten, het voorkomen van elementen die als ‘queer’ of ‘camp’ kunnen worden omschreven en ten slotte ook de mate waarin de sequenties het heteronormatieve discours bevestigen of doorbreken. Op die manier is het onderzoek een structurele en inhoudelijke weerspiegeling van het theoretische luik.

## **2. Theoretisch kader**

### **2.1 Postmodernisme**

#### **2.1.1 Ontstaan**

Alvorens dieper in te gaan op de algemene visie van het postmodernisme, lijkt het ons noodzakelijk het ontstaan en de ontwikkeling van de theoretische stroming te schetsen. Brooker (1999) situeert het ontstaan van het concept op het einde van de negentiende eeuw. Men gebruikt sindsdien de term om de evolutie weg van de moderne tijden aan te duiden. Het lijkt ons in deze context dan ook aangewezen de visie van het modernisme waartegen het postmodernisme zich verzet hier te verduidelijken. McGregor (2009) situeert het ontstaan van dit modernisme in de periode van de Verlichting uit de achttiende eeuw. Toen ontstond immers het sterke geloof in technologie en wetenschap en de daaruit volgende mogelijkheid elk probleem via deze weg op te lossen. Waar de Verlichting het vertrouwen in rationaliteit deed ontstaan, ziet McGregor (2009) de Renaissance als oorzaak voor de ontwikkeling van ‘de grote verhalen’. Ze bedoeld hiermee dat deze periode gekenmerkt wordt door de ontwikkeling van naties en de vestiging van het kapitalistische systeem. Een daarop volgende vorm van modernisme ontstond volgens de auteur na de tweede wereldoorlog. Massaproductie, consumentisme, industrie en de combinatie van technologie en wetenschap bleken dé kernwoorden van de moderne samenleving (Scheurich, 2001; Shepherd, 2000). Sturken en Cartwright (2001) merken op dat het individu hier vrij werd gezien van kerk en staat doch opgenomen werd in een sterk gereguleerd en bureaucratisch systeem. Het geloof in vooruitgang door middel van technologie zorgde volgens deze auteurs voor de ontwikkeling van een ‘grand theory’. Dit impliceert het idee dat het mogelijk is elk natuurlijk verschijnsel of menselijk handelen te verklaren aan de hand een algemene theorie. Sturken en Cartwright (2001) hebben het in deze context over ‘grand narratives’ die de samenleving staande houden. Hiermee doelen ze op collectieve ideeën met betrekking tot

ondermeer sociale rollen en de organisatie van de maatschappij. Het ontstaan van het postmodernisme is volgens McGregor (2009) het gevolg van enkele latente ontwikkelingen van deze moderne samenleving. Waar de massa-industrie zorgde voor een hogere materiële welvaart, is er ondermeer sprake van de uitbuiting van werkkrachten en de verwaarlozing van de natuur. McGregor (2009) heeft het eveneens over spirituele armoede en het verdwijnen van voordien vanzelfsprekende sociale cohesie. Ze maakt een onderscheid tussen een globale commerciële markt tegenover een geïndividualiseerde samenleving. De auteur situeert hier dan ook het verdwijnen van het modernisme dat geen antwoorden meer leek te hebben op alle vragen aangezien ‘de grote verhalen’ niet meer toereikend waren.

Storey (1997) merkt op dat het concept in de jaren zestig zal ontwikkelen naar de betekenis zoals we die vandaag kennen. Postmodernisme in die tijd stond immers voor een verzet tegen de moderne kunst die sterk verburgerlijkt was. Dit hangt samen met de herwaardering van populaire cultuur uit dezelfde historische periode. Postmodernisme verzet zich hiermee tegen het zogenoemd ‘ouderwetse’ onderscheid van hoge versus lage cultuur. Brooker (1999) en Grenz (1996) verduidelijken in deze context het onderscheid tussen postmoderniteit enerzijds en postmodernisme anderzijds. Waar het eerste betrekking heeft op de historische periode die breekt met de moderniteit vanaf eind jaren vijftig, gaat postmodernisme eerder over de culturele producten, discours en praktijken die hier het gevolg van zijn. Brooker (1999) heeft het dan over postmoderne esthetiek die verweven zit in films, boeken, muziek, gebouwen en vele andere culturele aspecten van de samenleving. Het moment waarop postmodernisme als discours maatschappelijk relevant werd, wordt door McGuigan (1999) gesitueerd in de jaren zeventig. Hij verwijst ondermeer naar de opkomst van ‘hyperrealiteit’ in de media, wat het voordien duidelijke onderscheid tussen fictie en realiteit vertroebelde. McGuigan (1999) erkent dat dit niet nieuw was voor avant-garde en moderne kunst, doch nooit eerder in die mate werd overgenomen door populaire cultuur. We kunnen hier dus algemeen concluderen dat postmodernisme zich ontwikkelde gedurende de jaren zestig en zeventig, waarna de stroming academische interesse verwierf vanaf de jaren tachtig (Klages, 2003).

### **2.1.2 Visie**

Nu het startpunt van het postmodernisme werd geschetst kunnen we overgaan tot het behandelen van de kenmerkende visie. Zowel Storey (1997) als McGuigan (1999) erkennen in dit kader de enorme invloed van het boek ‘*The postmodern conditions*’ (1979) van Jean-François Lyotard. Dit werk zorgde voor de algemene verspreiding van het concept en de visie van het postmodernisme. Hij heeft het zo ondermeer over het einde van de grote verhalen, de ‘metanarratives’. Hiermee verzet Lyotard (1979) zich tegen universele discours die er volgens hem voor zorgen dat andere denkbeelden worden verdrongen. Ook beweert hij dat objectieve kennis niet bereikt kan worden vanwege het bestaan van meerdere waarheden. Vanuit deze logica valt te begrijpen waarom men binnen het postmodernisme

interesse toont voor het bestuderen van populaire cultuur. Het maatschappelijke verschil tussen hoge en lage cultuur wordt immers gezien als een gevolg van een specifiek discours dat op een bepaald moment maatschappelijk dominant is. Door af te stappen van deze universele 'grote verhalen' ontstaat een studie die meer aandacht heeft voor het microniveau. Lyotard (1979) verwijst in deze context naar Foucault's onderscheid tussen de specifieke en de universele intellectueel. Deze laatste staat voor de grote verhalen en is

*'...the man who speaks for all, with the confidence of knowing that he stands at the shoreline of history watching the waves break upon the beach.'* (Storey, 1997, p. 176).

De specifieke intellectueel past daarentegen in het postmodernisme vanwege zijn aandacht voor het buitengewone en zijn interesse voor micropolitieke issues. Storey (1997) heeft het over een nieuwe generatie intellectuelen afkomstig uit alternatieve en uiteenlopende maatschappelijke posities op vlak van bijvoorbeeld etniciteit, gender, klasse of seksuele oriëntatie.

Naast Lyotard is ook Baudrillard van enorm belang geweest met betrekking tot de emancipatie van het postmodernisme als theoretische stroming. Een van zijn belangrijkste theoretische uitgangspunten met betrekking tot media handelt over 'simulacra' (Storey, 1997). Hiermee doelt hij op het steeds onduidelijker worden van de grens tussen representatie en realiteit. Meerbepaald poneert de auteur dat mediarealiteiten los komen te staan van hetgeen waarnaar ze oorspronkelijk leken te refereren. Een 'simulacrum' is voor Baudrillard dan ook een kopie waarvan het origineel ontbreekt, het beeld dat loskomt van de zijn referentiepunt en op zichzelf betekenis krijgt. Op dit punt spreekt de theoreticus van het ontstaan van 'hyperrealiteit' of de onmogelijkheid een onderscheid te maken tussen representatie en realiteit. Van Zoonen (1999) haalt ter illustratie Baudrillard aan die dit proces uitlegt aan de hand van het idee 'New York'. Iedereen kent de stad dankzij ondermeer de representatie ervan in talloze films en televisieprogramma's. Indien men effectief naar New York gaat is het evenwel onmogelijk deze ideeën met betrekking tot de stad uit te schakelen. De reële ervaring van het bezoeken van de stad New York wordt met andere woorden beïnvloed door het algemeen geconstrueerde beeld. Dit voorbeeld maakt duidelijk dat realiteit en representatie in sterke mate met elkaar vermengt zijn. Storey (1997) merkt op dat Baudrillard het eens is met de visie van Lyotard die stelt dat we te maken hebben met het einde van de grote verhalen en de onmogelijkheid tot 'echte' waarheid komen. Wat hieruit volgt is een vorm van nihilisme met betrekking tot representatie, aangezien representatie naar niets verwijst en op zichzelf realiteit wordt. Lawrence Grossberg heeft het over *'embracing nihilism without empowerment, since there is no real possibility of struggle'* (Storey, 1997).

Een laatste invloedrijke auteur die we hier wensen te bespreken is de marxistische cultuurcriticus Frederic Jameson. Hij heeft het over de vermenging van hoge en lage cultuurvormen en de daaruit volgende onmogelijkheid nog langer een duidelijk onderscheid te maken. Postmodernisme wordt hier

ruimer gedefinieerd als een historische periode op het einde van het multinationaal of laat kapitalisme. Jameson (1991) nuanceert de alomtegenwoordigheid van postmodernisme door te beklemtonen dat het de dominante maar niet de enige hedendaagse cultuurvorm is. Waar Baudrillard (in Storey, 1997) het had over 'simulacra' als kopieën zonder origineel, hanteert Jameson het concept 'pastiche'. Ook hij verwerpt de mogelijkheid stilistisch vernieuwend te zijn. Hij spreekt over een oppervlakkige cultuur vol intertekstualiteit maar een gebrek aan creativiteit. Verder klaagt de auteur de commercialisering aan waarmee de populaire cultuur hand in hand lijkt te gaan. Jameson (1991) maakt een pessimistische analyse van het postmodernisme, aangezien er volgens hem geen plaats meer is voor een kritische ingesteldheid. De bestaande cultuur is geïmplodeerd en maakt het bijgevolg onmogelijk over de cultuur en zijn representaties zelf na te denken. Samengevat heeft Jameson (1991) het over de commodificatie van alle realiteiten die zorgt voor het ontstaan van pastichebeelden of 'simulacra'.

De grote invloed en algemene overeenkomsten tussen bovenstaande auteurs impliceert echter niet dat het postmodernisme intern een eenduidig theoretische stroming behelst. McGregor (2009) wijst ons in deze context op de uiteenlopende invullingen van het concept. Waar Lyotard (1984) postmodernisme definieert als een toestand of 'condition', zien auteurs als Jameson (1985) het eerder als een beweging tengevolge van de toenemende globalisering en de opkomst van het laat kapitalisme. Deze globalisering zou betrekking hebben op ondermeer ras, ideeën, beelden en kapitaal en geuit worden onder de vorm van eclecticisme op vlak van stijl en cultuur. Het wegvallen van de 'grote verhalen' heeft hier dus tot gevolg dat alle aspecten van de samenleving met elkaar vermengd worden. Postmodernisme kan verder eveneens gezien worden als een historische tussenfase die de overgang van het modernisme naar een nieuw paradigma symboliseert (Kellner, 2003). Trotter en Burke (in Wallace, 2003) stellen dan weer dat postmodernisme als gebeurtenis reeds plaatsvond en tot op vandaag zorgt voor culturele en maatschappelijke gevolgen. Vanuit dit perspectief wordt de stroming dus als een vorm van revolutie aanzien. Ten slotte zijn er ook auteurs die het bestaan van het postmodernisme ontkennen of die beweren dat de denkrichting reeds verdwenen is en vervangen werd door iets anders (Richter, 2002). Het mag algemeen duidelijk zijn dat deze verschillen in opvatting bepaalde problemen veroorzaken op theoretisch vlak.

Oord (2001) onderscheidt vijf vormen van postmodernisme met elk een eigen agenda. Naast steeds weerkerende gelijkenissen zien we ook enkele belangrijke verschillen naar voren komen wanneer we deze visies onderling vergelijken. Een eerste vorm houdt zich voornamelijk bezig met het bestuderen van populaire cultuur. McGregor (2009) wijst hier echter op een paradox. Waar populaire cultuur per definitie geassocieerd wordt met concepten als 'nieuw, recent en eigentijds', geven Berry en Siegel (2001) aan dat men er binnen het postmodernisme van uit gaat dat vernieuwing an sich onmogelijk is. Theoretici hebben het over het steeds hergebruiken van bestaande culturele aspecten. Intertekstualiteit en hyperrealiteit zijn hier duidelijke voorbeelden van (Storey, 1997). Wat volgens Sacks (1996)



typerend is voor dit perspectief is het verwerpen van de culturele autoriteit en rationaliteit en het 'vieren' van consumentisme. Dit hangt met andere woorden samen met het wegvallen van de dichotomie van hoge versus lage cultuur (Lyotard, 1984). Een tweede vorm van postmodernisme wordt volgens Oord (2001) gekenmerkt door deconstructie. Hierbij bestaat het voornaamste doel eruit het oude wereldbeeld te ondermijnen. Het is een verzet tegen een geloof in de objectieve waarheid, rationaliteit en het bestaan van een 'grand theory'. Auteurs als Berry en Siegel (2001) en Shepherd (2000) benaderen kennis dan ook als iets subjectief aangezien elk individu zijn eigen waarheid kan bezitten. De macht van de staat daalt ten voordele van de macht van bedrijven en burgers veranderen in consumenten (Kellner, 2003; Richter, 1996). Dit perspectief wordt door Oord (2001) eveneens in verband gebracht met relativisme en nihilisme aangezien er geen uitweg lijkt uit dit verval van een algemeen maatschappelijk kader. Het spreekt voor zich dat de derde vorm van postmodernisme, dat gekenmerkt wordt door constructief denken, hier haaks tegenover staat. In deze context beklemtoont men het belang van interdisciplinair onderzoek en het ontstaan van een nieuw soort eenheid. Dit houdt een verzet in tegen een bestaande fragmentatie op wetenschappelijk vlak. De visie hanteert verder een organisch wereldbeeld waarin alles onderling van elkaar afhankelijk is. Dit is de nieuwe eenheid die het best vergeleken kan worden met het ecosysteem waar elk aspect in verband staat met alle andere delen. Het libertair postmodernisme vervolgens is een vierde vorm die de stroming kan aannemen. Hierbij wordt postmodernisme gezien als een middel om zich te bevrijden van de dominante ideologieën van het modernisme. Het wegvallen van de 'grote verhalen' impliceert hier dus het ontstaan van nieuwe mogelijkheden voor bepaalde groepen. Oord (2001) geeft het voorbeeld van feministisch postmodernisme dat zich ondermeer kant tegen de patriarchale samenleving. In het kader van dit onderzoek kunnen we in deze context een verband leggen met de Queer Theory. Deze theorie verzet zich immers ondermeer tegen de dominante dichotomie van heteroseksualiteit versus homoseksualiteit (Seidman, 2003). Het wegvallen van een overheersend ideologisch kader creëert met andere woorden de mogelijkheid tot emancipatie op uiteenlopende vlakken. Het spreekt voor zich dat aanhangers van dit libertair perspectief zich kanten tegen nihilisme en relativisme aangezien deze visies geen mogelijkheden zien met betrekking tot verandering. Narratief postmodernisme ten slotte is een van de meest bekritiseerde vormen van de theoretische stroming. Ondanks het verwerpen van een geloof in een 'grand theory' hanteren zij toch een soort '*community narrative*' (McGregor, 2009, p. 8). Dit impliceert dat waarheid en kennis niet objectief bepaald worden doch slechts betekenis krijgen in een specifieke maatschappelijke context. Dat deze visie slechts een nieuw soort modernisme zou zijn is volgens Oord (2001) een van de meest voorkomende kritieken. Uit deze uiteenzetting blijkt dat postmodernisme intern wordt gekenmerkt door bepaalde tegenstellingen.

In het kader van dit onderzoek zullen wij aandacht besteden aan de manier waarop postmodernistische kenmerken in de serie 'Skins' zorgen voor de bevrijding van identiteit, weg uit een 'grand theory' of 'metanarrative'. Dit zal gebeuren aan de hand van een deconstructief proces, doch zonder te vervallen

in een nihilisme dat elke uitdaging van enig dominant discours bij voorbaat verwerpt. De visie op identiteit binnen de stroming wordt verder in dit onderzoek behandeld. Het mag bovendien duidelijk zijn dat media een enorm belangrijke rol spelen in een postmoderne samenleving. Collins (in Storey, 1997) heeft het zelfs over televisie als kern van het postmodernisme. Storey (2009) onderscheidt in deze context twee mogelijke perspectieven op media. De negatieve benadering ziet media namelijk als vaandeldrager van ‘simulacra’ en banale kopieën zonder origineel met een gebrek aan diepgang. De positieve visie stelt media als televisie dan weer in de mogelijkheid aan de hand van intertekstualiteit en eclecticisme een nieuw soort kijker te creëren, de ‘bricoleur’. Dit wijst op de onderkenning van het publiek als een gefragmenteerde, heterogene groep. Deze postmoderne kijk op publiek impliceert volgens Storey (1997) dan ook een nieuw soort, postmoderne programma’s. Televisie wordt hier immers gedefinieerd als een site waar tegenstrijdige culturele boodschappen geuit worden. Van belang is hier vooral de algemene erkenning van de fundamentele rol die televisie speelt in de postmoderne samenleving. Deze bevinding gecombineerd met de libertaire visie op postmodernisme, brengt ons in het kader van dit onderzoek een stap dichterbij het behandelen van de Queer Theory. Deze bevat immers naast belangrijke verschillen eveneens enkele overeenkomsten met het hier behandelde postmodernisme.

## **2.2 Queer Theorie**

### **2.2.1 Ontstaan**

Wij wensen met betrekking tot het hier gevoerde onderzoek eveneens te werken binnen het kader van de Queer Theory. Het lijkt ons dan ook aangewezen vooreerst dieper in te gaan op het ontstaan en de ontwikkeling van deze theoretische stroming. Seidman (2003) legt de oorzaak van het ontstaan van de denkrichting in de sociologie. De auteur bekritiseert echter het feit dat sociologen lang gewacht hebben onderzoek te verrichten naar seksualiteit en seksuele conflicten. Seidman wijst hierbij op het feit dat thema’s zoals vrije liefde, masturbatie, homoseksualiteit en abortus reeds in de periode tussen de jaren 1880 en de eerste wereldoorlog onderhevig waren aan maatschappelijk morele debatten. Binnen diezelfde periode wordt de definitieve doorbraak van de klassieke sociologie gesitueerd. Het feit dat sociologen pas in de helft van de twintigste eeuw interesse toonden voor seksuele thema’s verklaart Seidman’s kritiek op de stroming. De auteur ziet hiervoor een mogelijke verklaring in het feit dat de sociologen zelf een gunstige positie innamen op vlak van gender en seksuele positie. Gedurende de jaren zestig ontstond een sociologie van homoseksualiteit als deel van een ruimer sociologisch veld dat onderzoek verrichtte naar seksualiteit in het algemeen. Aan de hand van wetenschappelijk onderzoek werd een beeld gevormd van ‘de homoseksueel’ als sociale identiteit. Seidman merkt hierbij op dat deze onderzoeken in belangrijke mate mee hebben bijgedragen tot het ontstaan van homoseksuele subculturen. Homoseksuelen konden zichzelf van dit punt aan zien als een specifiek soort individu.

Het ontwikkelen van een homoseksuele identiteit werd overigens sterk beïnvloed door onderzoek in het medisch-wetenschappelijke veld. Zo betwistten Kinsey en zijn collega's (1948, 1953) het overheersende idee dat homoseksualiteit pervers en abnormaal was. Zij kantten zich tegen het harde onderscheid tussen heteroseksualiteit enerzijds en homoseksualiteit anderzijds. We zien hier reeds in de helft van de twintigste eeuw een visie ontstaan die belangrijke gelijkenissen vertoont met wat later het postmodernisme en de Queer Theory zal heten. Geleidelijk aan evolueerden de sociale modellen omtrent homoseksualiteit dan ook, wat ervoor zorgde dat homoseksuelen voor het eerst werden gezien als een onderdrukte minderheid (Hooker, 1965, Martin & Lyon, 1972). Gedurende de jaren zeventig werd vanuit de sociologie veelvuldig onderzoek gevoerd naar het thema. Seidman (2003) veroordeelt echter het feit dat het onderwerp werd benaderd als deel van

*'a deviant sexual underworld of hustlers, prostitutes, prisons, tearooms, baths, and bars.'* (p. 7).

De auteur meent dan ook dat sociologen als Humphreys (1970) en Weinberg en Williams (1975) hebben bijgedragen tot het beeld van de homoseksueel als

*'a strange, exotic human type in contrast to the normal, respectable heterosexual'*. (p. 7)

Dit ondanks het feit dat de onderzoekers homoseksuelen zagen als slachtoffers van discriminatie. Het feit dat in deze visie heteroseksualiteit als norm wordt aanzien, zal later aanleiding geven tot het ontstaan van het concept 'heteronormativiteit', waarover verder meer.

De effectieve aanleiding tot het ontstaan van de 'Queer theory' valt te situeren in de jaren zeventig. In deze periode stond de homoseksuele beweging evenwel sterk onder druk. Deze druk situeerde zich enerzijds op extern vlak als gevolg van een conservatieve politiek en de aids-crisis. Dit laatste probleem vergemakkelijkte desondanks deels de alliantie tussen mensen met een verschillende geaardheid. Zo waren niet enkel homoseksuelen het slachtoffer van aids en verenigden activisten zich los van hun seksuele identiteit in organisaties als ACT-UP (Aids Coalition To Unleash Power). Het woord '*queer*' werd in deze context dan ook voor het eerst op een niet-pejoratieve manier gebruikt door activisten (Chambers, 2009). Het was met name Teresa de Lauretis die de term Queer Theory lanceerde op een conferentie in 1990. Ze wou hiermee de toen aanstootgevende term '*queer*' combineren met de *sérieux* van het concept '*theory*' (Halperin, 2003). We kunnen dus stellen dat de externe druk op de homobeweging mee heeft bijgedragen tot het ontstaan van een volwaardige theoretische stroming. Er was echter ook op intern vlak sprake van problemen onder de vorm van protest tegen de basis van wat werd gezien als de homoseksuele identiteit. Zo stelt Seidman (2003) dat er begin jaren tachtig felle kritiek werd geuit op het feit dat de homogemeenschap en al zijn facetten, inclusief de algemeen aanvaarde identiteit, gestoeld zou zijn op '*the white, middle-class experience*' (p. 10) (Anzaldúa & Moraga, 1983; Beam, 1986). Deze crisis lokte sterk variërende reacties uit. Om

de eenheid te bewaren ontstonden ideeën als *'the gay brain'*. Indien er inderdaad een dergelijk natuurlijk verband zou bestaan tussen homoseksuelen, zou het vraagstuk met betrekking tot identiteitsvorming een stuk eenvoudiger worden. Ook de politieke armslag van de homobeweging zou hierdoor beter te verdedigen zijn. We weten echter dat zowel binnen het postmodernisme als binnen de Queer Theory afgeweken wordt van deze essentialistische visie op identiteit. Een andere reactie bestond eruit homoseksualiteit als een sociale constructie te benaderen. Op dit punt in de geschiedenis kunnen we het ontstaan van de Queer Theory situeren. Theoretici als Butler (1991), Fuss (1991) en Warner (1993) betwisten zo het idee van een eengemaakte homoseksuele identiteit, een visie die zowel door voor- als tegenstanders van de homobeweging werd aangehouden. Identiteit wordt hier met andere woorden gezien als een open en betwistbaar begrip. Dit wordt echter op een positieve manier vertaald door de mogelijkheid die ontstaat identiteiten op een pragmatische manier in te vullen. Seidman (2003) wijst er bovendien op dat aanhangers van de Queer Theory homoseksualiteit als onderwerp willen opnemen in een meer algemene sociale theorie. Zij zetten zich hiermee af tegen theorieën die homoseksualiteit bestuderen als een studie van minderheden. Algemeen kunnen we hier concluderen dat de Queer Theory als stroming zich voornamelijk vanaf de jaren negentig sterk ging profileren.

### **2.2.2 Visie**

Nu de ontstaansgeschiedenis van de Queer Theory werd geschetst lijkt het ons eveneens noodzakelijk in detail te bekijken welke specifieke visie door de theoretici van deze stroming wordt aangehangen. Het basisvraagstuk van quasi alle sociologische problemen met betrekking tot homoseksualiteit schijnt terug te komen tot het essentiële nature/nurture-debat. Chambers (2009) wijst in deze context op de tegenstelling tussen enerzijds essentialisten en anderzijds constructivisten. De eerste groep ziet de homoseksuele identiteit als volledig biologisch bepaald. Deze wordt dan ook op individuele basis vanuit de persoon zelf gevormd. De visie vertoont met andere woorden veel gelijkenissen met de nature-benadering van het thema. De constructivisten daarentegen zien de homoseksuele identiteit als een gefabriceerd cultureel product (Avila-Saavedra, 2009). Een belangrijke nuance hierbij is dat zij niet spreken over een geconstrueerde seksuele geaardheid an sich. De hierboven besproken theoretische perspectieven staan dus lijnrecht tegenover elkaar. Het spreekt voor zich dat zowel theoretici binnen het postmodernisme als binnen de Queer Theory de voorkeur geven aan het constructivistisch perspectief. Dit aangezien zij identiteit definiëren als dynamisch en open voor cultureel-maatschappelijk beïnvloeding. Volgens Wilson (2005) is het echter mogelijk beide standpunten met elkaar te verzoenen aan de hand van een *'evolutionary social constructivism'*. Hiermee tracht hij zowel de biologische als de culturele aspecten van identiteitsvorming bij homoseksuelen met elkaar te verbinden.

Het mag echter duidelijk zijn dat de Queer Theory zich wenst te distantiëren van visies die vertrekken vanuit een al te statisch beeld van identiteit. In plaats daarvan geeft Chambers (2009) aan dat de stroming gender en seksualiteit benadert *'in terms of relationalities that one would plot along a normal curve'* (p. 18). Hij bedoelt hiermee dat er op theoretisch vlak aandacht wordt gegeven aan dat wat als marginaal wordt gezien ten opzichte van de dominante normen. Chambers gaat nog een stap verder door te stellen dat de normen in een samenleving niet zouden bestaan zonder bepaalde 'outliers'. Dit impliceert met andere woorden dat er niet zoiets kan bestaan als een afwijking van de norm, *'there is only the queer with respect to the norm'* (p. 18). De zogenaamde afwijkingen van de algemeen aanvaarde normen zorgen er volgens Chambers net voor dat deze normen bewaard blijven, aangezien zij het onderscheid tussen de wij- en de zij-groep duidelijk maken (Foucault, 1978). Zo wordt homoseksualiteit in veel gevallen benaderd vanuit de heteroseksuele norm. Alles wat met geaardheid te maken heeft wordt dan ook vanuit dit perspectief beoordeeld. Binnen de Queer Theory gebruikt men hiervoor de term heteronormativiteit. Dit concept kan perfect in de ideologie worden gevoegd. Het feit dat homoseksualiteit gezien wordt als een 'afwijking' van de algemeen aanvaarde heteroseksualiteit als norm, zorgt ervoor dat deze norm gehandhaafd blijft. Het onderscheid op basis van geaardheid verstevigd met andere woorden de dominante positie van het denken vanuit een heteroseksueel standpunt. Ook Haraway (1991) wijst vanuit het postmodernisme op het gevaar van het aanvaarden van de nep-universaliteit van een bepaald discours. Dit kunnen we doortrekken naar de Queer Theory door te wijzen op het 'gevaar' om heteroseksualiteit verkeerdelijk te aanzien als een algemeen dominante kenmerk.

Op theoretisch vlak kan de Queer Theory overigens eveneens in verband worden gebracht met het poststructuralisme. Deze stroming introduceerde namelijk een belangrijke 'paradigm shift' met betrekking tot de visie op ondermeer seksuele identiteit. Poststructuralisten zoals Foucault (1997), net als postmodernisten, verwerpen het idee van het bestaan van een objectieve waarheid. Zij zien daarentegen meerdere waarheidsvormen bestaan die al dan niet genaturaliseerd worden in een bepaalde cultureel-maatschappelijke context. Dit impliceert een fundamentele herdefiniëring van concepten als macht, betekenis, waarheid en vrijheid. Sullivan (2007) verwijst naar auteurs als J. Butler en M. Witting die stellen dat heteroseksualiteit een genaturaliseerde vorm heeft aangenomen op vlak van ondermeer discours en culturele en politieke instellingen. Het concept 'heteronormativiteit' dat binnen de Queer Theory veelvuldig wordt gehanteerd, kan dus ondermeer verklaard worden vanuit het poststructuralisme. De postmodernist Lyotard (1984) ziet in deze context ideologieën als een essentiële factor voor het ontwikkelen van een eigen doch geconstrueerde identiteit. Hij heeft het meer bepaald over metaverhalen waarin geen plaats is voor ambiguïteit en waarbij zoveel mogelijk gebruik wordt gemaakt van universalisering en gelijkstelling van doelen. Dit zorgt dan ook voor een eerder kritische houding ten aanzien van definities van concepten zoals homoseksualiteit. Het is voor zowel postmodernisten, poststructuralisten als theoretici van de Queer Theory onmogelijk door te

dringen tot de ware identiteit, zonder rekening te houden met de maatschappelijk dominante discours waarmee individuen te maken krijgen (Sullivan, 2007). Ook de afkeer ten aanzien van strakke dichotomieën zoals heteroseksualiteit tegenover homoseksualiteit is een visie die duidelijk overeenkomt met wat binnen de Queer Theory wordt verondersteld.

Het mag hierbij duidelijk zijn dat Queer Theory als theoretische stroming voortkomt en beïnvloed wordt door meer dan enkel het poststructuralisme en het postmodernisme. Hanson (1999) heeft het in deze context over een wisselwerking met ondermeer feminisme, psychoanalyse, het werk van Foucault en de deconstructieve onderzoekstraditie. Hieruit volgt volgens de auteur dat de stroming het resultaat is van de historische ontwikkeling van voorgenoemde paradigma's. Verder omschrijft Hanson (1999) het doel van Queer Theory als het aantonen van de incoherentie, instabiliteit en kunstmatigheid van bepaalde sociale codes en discours. Aan de hand van deconstructieve analyse wordt voornamelijk aandacht besteed aan de samenstelling en ontwikkeling van een sociale en seksuele identiteit. De kern van de Queer Theory bestaat zo niet louter uit een onderzoekend aspect maar eveneens uit een zeker verzet tegen de hegemonie van bepaalde dominante denkbeelden. Deze dominantie wordt zoals reeds aangehaald op uiteenlopende plaatsen en niveaus van de samenleving gesitueerd. Waar Hanson (1999) op doelt is het feit dat cinema een heel duidelijk voorbeeld is van een site waar uiteenlopende maatschappelijke visies en discours aan bod komen. In het kader van dit onderzoek leiden we dus uit af dat het zeker nuttig kan zijn een programma als 'Skins' vanuit het perspectief van de Queer Theory te onderzoeken. Dit kan immers zorgen voor het blootleggen van bepaalde tegenstrijdigheden op vlak van maatschappelijke discours. Het interdisciplinaire karakter van de theorie veroorzaakt bovendien de mogelijkheid het programma vanuit verscheidene standpunten te analyseren en deze met elkaar te vergelijken.

## **2.3 Representatie**

### **2.3.1 Situering**

Bij een tekstuele analyse van een fictieserie is het van belang te beseffen dat de beelden in kwestie steeds een representatie inhouden. Onderzoek naar thema's en concepten met betrekking tot seksualiteit, is in dit geval dan ook onderzoek naar de manier waarop deze thema's en concepten worden gerepresenteerd. Aangezien we hier dus stevast te maken hebben met het proces van representatie, lijkt het ons noodzakelijk vooreerst duidelijk te maken wat wij hier precies onder verstaan. Een eerste kenmerk dat aan het concept kan worden toegekend is betekenisgeving. Zo definieert Hall (1997) representatie als het gebruiken van taal, symbolen en beelden met als doel een bepaald idee met betrekking tot 'de andere' te schetsen. Het is met andere woorden een proces waarin 'de andere' bepaalde betekenissen met zich meekrijgt. Dit toekennen van betekenis gebeurt binnen bepaalde interpretatiekaders. Deze kunnen verschillen op basis van uiteenlopende factoren zoals

bijvoorbeeld cultuur. Ter illustratie geeft Donnelly (2002) aan dat wat wordt verstaan onder een ‘goede vrouw zijn’ sterk zal variëren naargelang de cultuur waartoe men behoort. Dit impliceert met andere woorden dat betekenis een dynamisch concept is dat op oneindig veel manieren kan worden ingevuld. Voorgaande bevinding doet Hall (1997) concluderen dat betekenis een sociale en culturele constructie is die in elke samenleving of groepering op een andere manier vertaald wordt. Deze betekenisgeving zou overigens op zijn beurt een invloed uitoefenen op de heersende waarden in een maatschappij, alsook op identiteitsvorming. Dit impliceert dat we representaties kunnen zien als een uiting van betekenisgeving door middel van taal binnen bepaalde interpretatiekaders. Het lijkt ons dan ook interessant de bestaansreden ervan te onderzoeken. De mogelijkheid een grote hoeveelheid informatie te categoriseren, is een eerste belangrijke oorzaak voor het bestaan van representaties. De grote heterogeniteit van de samenleving wordt voor een stuk vereenvoudigd door op basis van bepaalde kenmerken een aantal uiteenlopende groepen te onderscheiden. Het is met andere woorden belangrijk te begrijpen dat representatievormen niet vanzelfsprekend als negatief kunnen worden benaderd (Taylor et al, 1981; Spee et al, 1999). Zoals Hall (1997) aangeeft kunnen bepaalde interpretaties binnen een cultuur na verloop van tijd effectief deel gaan uitmaken van het algemeen realiteitsbeeld. Representaties worden dan als waarheid ervaren en creëren een vaststaand beeld over ‘de andere’. Webb (2009) verduidelijkt dit door te stellen dat representaties constant gebruikt worden om de realiteit te begrijpen. Taal en representaties zijn de enige methodes die gebruikt kunnen worden om de werkelijkheid te vatten en erover te communiceren.

### **2.3.2 Media**

In het kader van dit onderzoek lijkt het ons verder noodzakelijk de rol van media en meer specifiek televisieprogramma’s te verduidelijken. De hier reeds besproken theoretische perspectieven van het postmodernisme alsook de Queer Theory hechten immers veel belang aan de constructie van bepaalde discours. Beide stromingen erkennen in deze context dan ook het algemeen belang van een medium als televisie (Storey, 1997). Vooreerst is het evenwel nodig de effectieve invloed van de media op algemene beeldvorming en identiteitsconstructie in een ruimere context te plaatsen. Het spreekt voor zich dat ook andere actoren zoals bijvoorbeeld ouders, vrienden (peers) of religieuze instellingen een zekere impact kunnen hebben op deze processen (Ballard, 1998). Dit strookt overigens met de visie op heteronormativiteit binnen de Queer Theory. Hierbij wordt immers gesteld dat het dominante heteroseksuele discours geïntegreerd zit in alle lagen en niveaus van de samenleving (Seidman, 2003). Harwood (2006) stelt dat wij voortdurend geconfronteerd worden met uiteenlopende communicatievormen zoals ondermeer inter-persoonlijke communicatie, groepscommunicatie, interculturele communicatie en massacommunicatie. Het is met andere woorden belangrijk te beseffen dat communicatie via media slechts een van de vele vormen is waarmee individuen gedurende hun leven te maken krijgen. Op basis van de combinatie van deze uiteenlopende vormen zal een individu al

dan niet bewust een beeld ontwikkelen of een identiteit construeren. Naast het feit dat massamedia slechts een van de beïnvloedende factoren zijn, lijkt het ons hier eveneens van belang de autonomie van de mediagebruikers zelf te beklemtonen. Binnen de Cultural Studies zet men zich sterk af tegen al te eenzijdige effecttheorieën. Deze theorieën gaan volledig voorbij aan de mogelijkheid van het publiek op een zelfstandige manier in communicatie te treden met de mediale beelden dat het ontvangt (Miller, 2009). Ook in het kader van deze paper zijn wij overtuigd van het feit dat massacommunicatie een interactieproces inhoudt tussen enerzijds het publiek en anderzijds de massamedia zelf. In deze context wijst Sherry (2004) op het nature/nurture-debat. De auteur meent dat communicatiewetenschappelijk onderzoek omtrent media-effecten al te vaak enkel het nurture-perspectief hanteert. Daarbij stelt hij dat het noodzakelijk is eveneens aandacht te besteden aan de nature-benadering. Dit zou het mogelijk maken tot een correct beeld te komen van de effectieve invloed van media op gedrag, beeldvorming en identiteitsconstructie. Deze visie hangt samen met de Cultural Studies in die zin dat binnen deze stroming eveneens aandacht wordt geschonken aan de innerlijke processen dat het individu doorloopt. Het is echter noodzakelijk op te merken dat dit onderzoek gekaderd wordt binnen het postmodernisme en de Queer Theory. Beide stromingen zetten zich openlijk af tegen het essentialisme en zien identiteit dan ook als een cultureel-maatschappelijke constructie. Aangezien we hier niet wensen te vervallen in een nihilisme dat het individu paralyseert, aanvaarden we evenwel de visie van een actief publiek. Dit neemt uiteraard niet weg dat we voornamelijk aandacht zullen schenken aan de manier waarop bepaalde dominante discours in het televisieprogramma 'Skins' worden opgenomen. Het hier gevoerde onderzoek concentreert zich met andere woorden voornamelijk op de vraag welke betekenis een tekst in zich draagt. De tekstuele analyse houdt hier dus geen waardeoordeel in met betrekking tot het publiek. Dit alles geeft overigens de complexiteit van de problematiek weer waarmee onderzoekers van media-effecten voortdurend worden geconfronteerd. Het Cultural Studies-perspectief omhelst meer dan één theoretisch vaststaande stroming. Het is volgens aanhangers van deze theorie dan ook belangrijk steeds aandacht te hebben voor de resultaten en bevindingen van zowel reeds uitgevoerde als toekomstige onderzoeken. Zo putten zij ondermeer inspiratie uit de 'Uses- and Gratifications'-theorie die eveneens uitgaat van een actief publiek dat media gebruikt om bepaalde vooropgestelde doelen te bereiken (Massey, 1995). Ondanks bepaalde gelijkenissen kunnen we echter niet zondermeer stellen dat de Cultural Studies deze theorie volledig overneemt. Zo zal de 'Uses- and Gratifications'-theorie eerder geboeid zijn door de specifieke intenties van het actieve publiek, terwijl de interesse van de Cultural Studies voornamelijk gericht zal zijn op het interactief proces van betekenisgeving. We kunnen evenwel stellen dat het bij onderzoeken omtrent representatie steeds van belang is rekening te houden met een actief publiek. Met betrekking tot de hier gevoerde tekstuele analyse merken we ten slotte op dat wij in de eerste plaats aandacht hebben voor de betekenissen die de tekst in zich draagt. Het loskomen van representaties en het doorbreken van geconstrueerde identiteiten, behoort immers tot de kern van zowel het



postmodernisme als de Queer Theory. Zoals ondermeer Seidman (2003) aangeeft is deconstructieve analyse in deze context dan ook de aangewezen onderzoeksmethode.

Nu duidelijk werd gemaakt dat de effectieve invloed van mediarepresentaties deels gerelativeerd dient te worden, kunnen we dieper ingaan op de algemene relevantie van het thema. Een belangrijke opmerking wordt gegeven door Lacey (2009) die stelt dat media zonder uitzondering steeds gebruik maken van representaties. Zij kunnen niet anders dan een beeld creëren van de werkelijkheid. De communicatie die plaatsvindt tussen enerzijds het publiek en anderzijds de media, gebeurt dan ook steevast op basis van ‘geconstrueerde’ beelden. Media zijn zo slechts in staat de werkelijkheid op een bepaalde manier te ‘re-presenteren’. Dit heeft tot gevolg dat het voor mediateksten onmogelijk is de realiteit weer te geven zoals hij is. ‘To mediate’ betekent letterlijk interveniëren, tussenbeide komen en tegengestelden verenigen. Walters (2003) treedt Lacey bij door te wijzen op het belang van mediarepresentaties in ons dagelijks leven. Zo heeft zij het over het idee dat we via beelden en verhalen uit de populaire cultuur onszelf leren kennen en ook anderen een beeld kunnen vormen van de groep waartoe wij behoren. Toegepast op homoseksualiteit betekent dit dus dat hier een fundamentele rol wordt toegekend aan media met betrekking tot zowel persoonlijke identiteitsconstructie als algemene beeldvorming. Goltz (2010) wijst in deze context op het retorische belang van representaties. Hij heeft het dan over de realiteiten die worden gecreëerd en de daarin verweven ideologieën. Walters (2003) reikt ons in dit verband een concreet voorbeeld aan van een manier waarop representaties een effectieve impact zouden hebben op algemene beeldvorming. Zo zou zowel het beeld van de goedaardige, huwelijksgezind zijnde seksloze homoseksueel als het beeld van kwaadaardige, libertaire promiscue homoseksueel nieuwe vormen van homofobie in de hand werken. De auteur merkt verder nog op dat er een duidelijk verschil bestaat tussen enerzijds het representeren en anderzijds het begrijpen van thema’s als homoseksualiteit. Zo stelt Walters (2003) dat uit de hedendaagse media wel blijkt dat de maatschappij klaar is beelden van ‘*the gay life*’ te verspreiden, doch geen oog lijkt te hebben voor de realiteiten van de homoseksuele identiteit. Hiermee bedoelt ze dat volledig wordt voorbijgegaan aan de ervaringen en uitdagende verwarring die met deze identiteit gepaard gaat. Algemeen kunnen we concluderen dat de hier aangehaalde auteurs overtuigd zijn van het bestaan van een zekere invloed op identiteit- en beeldvorming door middel van mediarepresentaties. Dit strookt dan ook met de visie binnen de Queer Theory. Die stelt immers dat dominante discours inherent deel uitmaken van cultureel-maatschappelijke actoren als televisie en media in het algemeen (Seidman, 2003). Aan de hand van een deconstructieve analyse kunnen deze overheersende ideeën blootgelegd en vervolgens bediscussieerd worden.

Het spreekt voor zich dat representatieonderzoek in uiteenlopende vormen kan voorkomen. Het lijkt ons in het kader van deze paper dan ook interessant bestaande analyseperspectieven te vergelijken met zowel het postmodernisme als de Queer Theory. Hanson (1999) onderscheidt drie soorten van

onderzoek naar representatie van homoseksualiteit in film en meer algemeen media. Een eerste definieert ze als een moralistische politiek van representatie. Binnen dit paradigma gaat men op zoek naar

*‘positive images, representation of sexual minorities as normal, happy, intelligent, kind, sexually well-adjusted, professionally adept, politically correct ladies and gentlemen who have no doubt earned all those elusive civil rights for which we have all been clamoring.’* (Hanson, 1999, p. 7).

In zijn boek ‘The celluloid closet’ (1987) roept Russo in deze context op tot een meer correcte representatie van homoseksualiteit in media. Hanson (1999) stelt zich hier vervolgens de vraag wat dan onder deze ‘correcte vorm van homoseksualiteit’ dient verstaan te worden. Ook theoretici binnen de Queer Theory en het postmodernisme zouden deze kritiek niet aanvaarden aangezien zij afstappen van het idee dat er überhaupt zoiets bestaat als ‘de homoseksueel’. Verder merkt Hanson (1999) nog op dat het verzoek meer positieve beelden te verspreiden eerder naïef is vanwege het negeren van de receptiecontext. Zoals reeds besproken werd hebben we immers steeds te maken met een publiek dat niet automatisch boodschappen overneemt maar eerder een dialoog aangaat met de aangeleverde beelden. Dit paradigma wordt bovendien door Hanson (1999) in verband gebracht met politieke en sociale bewegingen die negatieve representaties van minderheidsgroepen zien als een aanval op een soort collectieve identiteit. Dit, samen met de andere kenmerken van het perspectief, zorgt dus voor een onmogelijk samengaan met de hier gehanteerde visies van het postmodernisme en de Queer Theory. Een tweede vorm van representatieonderzoek wordt door Hanson (1999) binnen de Cultural Studies geplaatst. Hierbij maakt ze een onderscheid tussen een beschrijvende en een eerder kritische traditie. De beschrijvende traditie zou dan oproepen tot een verhoging van de zichtbaarheid van minderheidsgroepen in media, terwijl de kritische invalshoek de ruimere context gaat bestuderen. Deze laatste methode vertoont enkele overlappings met de Queer Theory aangezien in beide gevallen naast beschrijving en analyse eveneens kritiek wordt geuit en op zoek wordt gegaan naar het proces van betekenisgeving. Toch wijst Hanson (1999) op het belangrijke verschil tussen beide stromingen waarbij Queer Theory eveneens kritische vragen stelt omtrent het politieke uitgangspunt van onderzoek binnen de Cultural Studies. Hiermee bedoelt ze dat Queer Theory in zijn meest pure vorm net de veelal gewenste politieke correctheid van representaties in vraag stelt. Zonder te vervallen in een vorm van relativisme en verlamming kan op een kritische manier bekeken worden wat de oorzaak is van het bestaan van de wens naar deze politiek correcte beelden. Een laatste vorm van representatieonderzoek ten slotte wordt door Hanson (1999) omschreven als de psychoanalyse van *‘the cinematic gaze’* (p. 5). In deze context is het noodzakelijk te verwijzen naar het werk *‘Visual Pleasure and narrative cinema’* van Laura Mulvey (1975). Hierin wordt ondermeer vermeld dat de vrouw in veel gevallen gezien wordt als *‘she who has to be looked at’* (Hanson, 1999, p. 12). In het kader van onderzoek naar de representatie van seksualiteit trachten uiteenlopende auteurs de

terminologie van het feminisme over te brengen naar de Queer Theory (de Lauretis, P. J. Smith, P. White). Dit zorgde echter voor het blootleggen van het heteronormatieve karakter van de visie van Laura Mulvey. Hanson (1999) heeft het over de afwezigheid van enige notie omtrent homoseksualiteit en stelt zich vervolgens ondermeer de vraag of een lesbische ‘gaze’ vergeleken kan worden met een ‘male gaze’. Ook de verwijzing naar Freud zorgt binnen dit psychoanalytisch paradigma voor problemen. Homoseksualiteit wordt zo immers omschreven als een soort narcistische gender- en identiteitscrisis. Hier wordt homoseksualiteit dus wederom bekeken vanuit een heteroseksueel standpunt. In een laatste vorm van kritiek wijst Hanson (1999) hier op

*‘a paranoid tendency – that views voyeurism, fetishism, sublimation, idealization, masculinity, phallic sexuality, and even identification as not merely suspect but inherently evil.’* (p. 13).

Het spreekt voor zich dat de hier besproken perspectieven maar moeilijk te rijmen vallen met het postmodernisme en de Queer Theory. Aan de hand van de aangetoonde verschillen wordt evenwel duidelijk welke andere standpunten met betrekking tot representatie mogelijk zijn. Verder trachten we eveneens de hier aangehaalde stromingen te onderscheiden van het door ons gehanteerde referentiekader.

### **2.3.3 Stereotypering**

Aangezien we hier een beeld trachten te geven van bestaande visies met betrekking tot de rol van mediarepresentaties, lijkt het ons noodzakelijk eveneens de problematiek omtrent stereotypering te schetsen. Indien men bepaalde maatschappelijke groepen consequent en ongenueanceerd gaat associëren met enkele specifieke ‘basissenmerken’, zal er automatisch een vertekend beeld ontstaan. Wanneer dit geconstrueerde beeld uiteindelijk deel gaat uitmaken van het interpretatiekader van een specifieke cultuur, spreken we over stereotypering (Nachbar et al, 1992; Tjafel, 1981). Stereotypering heeft een negatieve bijklank vanwege de onderliggende bedoeling. Zo wijst Verstraeten (2004) op het feit dat dit proces gericht is op het beklemtonen van de verschillen tussen de wij- en de zij-groep, en dus steeds een vorm van exclusie inhoudt. Het is van belang te beklemtonen dat niet enkel het algemene beeld van ‘de andere’ hierdoor wordt beïnvloed. Ook ‘de andere’ zelf zal zich gaan spiegelen aan de algemeen aanvaarde representatie van zijn groep. Op die manier is het dus mogelijk dat al dan niet stereotiepe beelden een impact hebben op de identiteitsvorming van uiteenlopende maatschappelijke groepen. Binnen de Queer Theory omschrijft men dit proces als de constructie van een sociale en/of seksuele identiteit door middel van het verspreiden van een al dan niet onzichtbaar dominant discours. Goltz (2010) merkt hierbij op dat media ongetwijfeld een belangrijke rol spelen in het proces van betekenisgeving omtrent homoseksualiteit. Daarnaast erkent hij eveneens het belang van receptieverschillen in die zin dat mediarepresentaties door elk individu op een andere manier worden geïnterpreteerd. De auteur maakt echter een belangrijk onderscheid tussen zijn visie dat media

wel degelijk effect hebben op beeldvorming enerzijds en het idee dat dit op een voorspelbare en systematische manier zou gebeuren anderzijds. Deze theoreticus werkt vanuit de Queer Theory wat wijst op een erkenning van het belang onderzoek te voeren naar representaties omtrent homoseksualiteit. Het mag dan ook duidelijk zijn dat men binnen de Queer Theory aandacht heeft voor meer dan enkel stereotiepe beelden. Door het ontbreken van een statische identiteit verliest dit concept immers grotendeels zijn betekenis. Dit aangezien elke representatie een geconstrueerd beeld inhoudt dat geplaatst kan worden binnen een maatschappelijk dominant discours (Goltz, 2010).

Ondanks deze afgeleide visie lijkt het ons toch interessant de Queer Theory te toetsen aan bestaande perspectieven die stereotypering op een duidelijke manier pogen te omschrijven. Zo tracht Perkins (1997) een definitie te geven van wat onder het concept begrepen dient te worden. Zij doet dit aan de hand van een aantal steeds weerkerende basiseigenschappen. Vooreerst zou een stereotiep beeld steeds in de eerste plaats aandacht schenken aan persoonlijkheidskenmerken. Verder beweert de auteur dat dit beeld stevast uitgaat van een groep en het dus onmogelijk is op persoonlijke basis te gaan stereotyperen. Noch het postmodernisme noch de Queer Theory gelooft echter in het bestaan van een collectieve identiteit, wat deze vorm van stereotypering dan ook theoretisch onmogelijk maakt (Seidman, 2003). Stereotiepe beelden zouden daarnaast het gevolg zijn van een minderwaardige en subjectieve beoordeling. Dit hangt samen met het kenmerk dat het veelal gaat om ongecompliceerde beelden die een zekere al dan niet negatieve waardering inhouden. Het is mogelijk in dit kenmerk eveneens een gelijkenis te vinden met zowel het postmodernisme als de Queer Theory aangezien gesproken wordt van een normatief element. Dominante discours bepalen volgens aanhangers van deze visies immers of iets al dan niet maatschappelijk aanvaard kan worden. Ten slotte geeft Perkins (1997) aan dat het gaat om een concept dat het resultaat is van het menselijk denken binnen ‘*a selective, cognitive organizing system*’ (p. 80). Deze poging tot definiëring is interessant omdat het bepaalde vooroordelen met betrekking tot stereotypering weerlegt. Perkins (1997) heeft het over het feit dat ook het concept ‘stereotypering’ een stereotiepe betekenis heeft gekregen. Zo zouden stereotiepen bijvoorbeeld een pejoratief karakter hebben, structureel onveranderlijk zijn, steeds betrekking hebben op minderheidsgroepen en voorspelbaar gedrag uitlokken van diegenen die stereotiepe beelden aanhangen. Deze ideeën worden door Perkins (1997) stuk voor stuk in twijfel getrokken. Aan de hand van bovenstaande conceptualisering tracht zij dan ook een alternatieve en meer algemene beschrijving van het begrip te geven. Een belangrijke nuance die Perkins (1997) maakt met betrekking tot media, is dat stereotiepen altijd al deel uitmaken van het alledaagse leven. Deze beelden worden met andere woorden niet in de eerste plaats geconstrueerd door de media. Wat media echter wel mogelijk maken, is de verregaande verspreiding ervan. Ook hierin zien we gelijkenissen met zowel de Queer Theory als het postmodernisme, aangezien binnen deze visies media gezien worden als middel en deel van een ruimer maatschappelijk kader waarin een dominant discours of ‘metanarrative’ aanwezig is.

Zoals reeds werd aangegeven gebeurt de specifieke invulling van stereotiepe beelden stevast binnen een bepaald cultureel-maatschappelijk kader. Dit impliceert met andere woorden dat stereotiepe beelden op uiteenlopende manieren kunnen worden gelezen. De mogelijkheid uiteenlopende betekenissen toe te kennen aan bepaalde representaties maakt het eveneens moeilijk te bepalen wat nu wel of niet als stereotiep homoseksueel kan worden bestempeld. Indien een auteur er op basis van onderzoek al in slaagt bepaalde stereotiepe eigenschappen te destilleren, is het bovendien aannemelijk dat deze op uiteenlopende manieren worden geïnterpreteerd (Hanson, 1999). Het spreekt voor zich dat de Queer Theory en het postmodernisme zich tegen stereotypering afzetten vanwege de duidelijk kunstmatige constructie van een collectief identiteitsbeeld. Wanneer we de specifieke eigenschappen van de mediaal stereotiepe homoseksueel gaan onderzoeken valt op dat er uiteenlopende meningen bestaan. Het verschil in receptie van beelden zorgt zo voor verschillen tussen auteurs die zich ofwel positief ofwel negatief uitlaten over de eigentijdse representaties van homoseksualiteit in de media. Zo stelt Chung (2007) dat homoseksuele personages in fictieprogramma's onderhevig zijn aan dehumanisering. Dit houdt volgens de auteur in dat het karakter niet wordt uitgediept en geaardheid bijgevolg aanzien wordt als een zelfgekozen levensstijl. Daartegenover staat Avila-Saavedra (2009) die beweert dat homoseksualiteit vandaag op een meer genuanceerde manier wordt gerepresenteerd. Auteurs als Fejes (2000, p. 115) en Guidotto (2006, p. 1) geven aan de hand van een duidelijk omlinjnde definitie weer wat volgens hen kan verstaan worden onder het stereotiepe beeld omtrent homoseksualiteit in fictieprogramma's. Beide omschrijvingen liggen erg dicht bij elkaar en stellen het volgende:

*'media's gay masculinity is predominantly young, white, Caucasian, preferably with a well muscled, smooth body, handsome face, good education, professional job, and a high income'* (Fejes, p. 115).

Deze conceptualisering omvat dus stereotiepe eigenschappen op vlak van leeftijd, huidskleur, afkomst, uiterlijk, scholingsgraad, carrière en inkomen. Niet onbelangrijk op te merken is dat bovenstaande kenmerken op het eerste zicht niet zomaar als discriminerend of beledigend kunnen worden aanzien. Daar stereotypering een foutief en vereenvoudigd beeld creëert, kan dit echter op verschillende vlakken toch voor problemen zorgen. Strub (1997) wijst in deze context bijvoorbeeld op het bestaan van *'The perfect homo'* (p. 517). Zo zou dit ideaalbeeld van homoseksualiteit volgens hem moeilijkheden kunnen veroorzaken bij de coming-out van zowel jonge als minder jonge homoseksuelen. Dit vanwege het feit dat zij zich noch met de heteroseksuele noch met de getoonde homoseksuele identiteiten kunnen identificeren, aangezien ze niet aan het getoonde, al dan niet stereotiepe beeld lijken te voldoen. Uit deze bedenking blijkt overigens het belang dat gehecht wordt aan mediarepresentaties met betrekking tot algemene beeldvorming en meer specifiek tot de identiteitsvorming van homoseksuelen. Ook hier geldt weer dat men vanuit de Queer Theory aan de hand van deconstructie wil duidelijk maken dat elke representatie, stereotiep of niet, gekaderd kan

worden binnen een bepaald dominant discours. Zo geeft Goltz (2010) aan dat fictiepersonages als ‘Will Truman’ uit ‘Will & Grace’ of ‘David Fisher’ uit ‘Six Feet Under’ gebruikt worden als symbolische onderhandeling tussen enerzijds de ‘normal gay’ en anderzijds de heteroseksuele norm. De auteur bedoelt hiermee dat de personages geplaatst worden binnen een dominant heteroseksuele omgeving waarin zij hun plaats trachten in te nemen. Volgens Goltz (2010) is deze ‘normal gay’ veelal blank, traditioneel mannelijk en behorend tot de middenklasse. Opvallend hier is de treffende gelijkenis met de omschrijving van Fejes (2000, zie supra). We zien deze personages ook vaak gecombineerd met een beste vriendin die zich volledig voor het homoseksuele personage in kwestie openstelt. Voortdurend goed gedrag en het ontbreken van enige seksuele uitdrukking zouden eveneens tot de kenmerken van deze ‘doorsnee homo’ behoren. Verder merkt voorgaande auteur op dat hedendaagse representaties van homoseksualiteit voornamelijk betrekking hebben op mannen uit de middenklasse in hun twintiger- of dertigerjaren. Hiermee verwijst hij naar de grote afwezigheid van oudere homoseksuelen die volgens Goltz (2010) volledig worden genegeerd. Het spreekt voor zich dat er veel meer stereotypen heersen omtrent homoseksualiteit. In het kader van dit onderzoek lijkt het ons echter voldoende voornamelijk de klemtoon te leggen op de hedendaagse vormen ervan. Temeer aangezien binnen de Queer Theory elke representatie gedeconstrueerd wordt om zo ook minder opvallende vormen van bijvoorbeeld stereotypering bloot te leggen. Het gaat dan niet enkel over het creëren van vooroordelen maar over het fabriceren van een beeld dat niet in strijd is met wat eerder de heteronormatieve norm in de samenleving werd genoemd.

## **2.4 Concepten**

### **2.4.1 Identiteit**

Het mag duidelijk zijn dat de visie op identiteit zowel binnen het postmodernisme als binnen de Queer Theory wordt gekenmerkt door een fluïde karakter. De veronderstelling dat zowel de sociale als de seksuele identiteit een constructie inhoudt resulteert in een zeer dynamisch beeld van het concept. Dit zorgt evenwel voor enkele belangrijke problemen. Seidman (1993) heeft het in deze context over een ‘anti-identiteitspositie’ die het onmogelijk maakt onderzoek te voeren aangezien de te analyseren subjecten voortdurend veranderen. Green (2007) meent echter dat de deconstructie van identiteiten fundamenteel deel uitmaakt van de theoretische stroming. Het is volgens deze auteur dan ook noodzakelijk de dynamische visie op identiteit te behouden. Hij situeert Queer Theory dan ook niet als een studie in het verlengde van sociologie maar eerder als een stroming die voor een stuk ingaat tegen de gangbare sociologische subjectbenaderingen. Green (2007) voegt hier nog aan toe dat de Queer Theory bijdraagt tot het herontdekken van identiteiten die verboden worden door ondermeer gender, klasse, etniciteit en seksuele oriëntatie. Ook binnen het postmodernisme hanteert men een anti-essentialistisch perspectief. Het idee dat identiteit een constructie is, impliceert dat het concept onderzocht dient te worden aan de hand van een deconstructief proces. Auteurs als Butler (1990, 1993)

en Haraway (1991) stellen zich een wereld tot doel waar gender niet bestaat. Dit komt voort uit Butlers onderscheid tussen de biologisch bepaalde sekse enerzijds en de cultureel-maatschappelijk bepaalde gender anderzijds. Door het deconstructief proces door te trekken definieerde Butler uiteindelijk ook sekse als een 'discursive performance' aangezien biologie volgens deze auteur sterk beïnvloed wordt door culturele factoren. McGuigan (2009) ziet in deze postmoderne visie overigens duidelijke gelijkenissen met de Queer Theory. Beide stromingen verlaten immers het essentialisme zonder in een relativisme te vervallen. Het mag duidelijk zijn dat hier wordt uitgegaan van de emanciperende gevolgen die het doorbreken van vaste identiteiten met zich mee kan brengen. Naast de onzekerheid die het wegvallen van dominante discours veroorzaakt, is er volgens Haraway (1991) ook zeker sprake van de mogelijkheid een nieuw soort solidariteit te ontwikkelen die grenzen op vlak van ondermeer etniciteit, klasse of seksuele oriëntatie overschrijd. Derrida (1976) merkt verder nog op dat deconstructie van identiteit niet hetzelfde is als de verwerping ervan. Butler (1990) wijst ten slotte op het maatschappelijk gevaar bepaalde discours foutief als universeel te aanvaarden. Deze stelling kan duidelijk in verband worden gebracht met de het idee van heteronormativiteit binnen de Queer Theory. Het gaat daarbij immers over het overheersende heteroseksuele discours en de vermeende vanzelfsprekendheid waarmee het in alle lagen van de samenleving verweven lijkt te zijn.

Een bijkomend probleem met betrekking tot de fluïde visie op seksuele en sociale identiteit is van een heel andere aard. Het gaat hier met name over de politieke beweging met betrekking tot de emancipatie van ondermeer homoseksualiteit. Gamson (1995) wijst hierbij op de fundamentele problemen van identiteitgebaseerde organisatiestructuren. Het gaat dan over de instabiliteit van enerzijds individuele en anderzijds collectieve identiteiten als geconstrueerde doch noodzakelijke entiteiten. Gamson (1995) doelt hiermee niet enkel op de inhoudelijke invulling maar evenzeer op de politieke bruikbaarheid van deze seksuele en sociale identiteiten. Het is immers zo dat de dynamische visie op identiteit zich afzet tegen dichotomieën als heteroseksualiteit versus homoseksualiteit of mannelijkheid tegenover vrouwelijkheid. Het valt echter niet te ontkennen dat sociale bewegingen ter ondersteuning van de rechten van holebi's zich vaak baseerden en baseren op een vermeende collectieve identiteit. Gamson (1995) heeft het zelfs over een quasi-etniciteit aangezien zowel politieke en culturele instituties alsook festivals en zelfs een eigen vlag tot de homogemeenschap zijn gaan behoren. De deconstructieve methode die binnen de Queer Theory gehanteerd wordt staat hier dus haaks tegenover. Aanhangers van de stroming zien de collectivisering van identiteit dan ook als een obstakel voor het bekomen van fundamentele politieke verandering. Melucci (1989) beweert echter dat deze denkbeeldige eenmaking niet noodzakelijk is wanneer men bijvoorbeeld politiek actie wil voeren. Sociale bewegingen hanteren volgens deze auteur in veel gevallen collectieve identiteiten als deel van hun zelfbewustzijn. Hiermee doelt hij op het gegeven dat organisaties een beeld creëren van de achterban en dat ook bewust gaan verspreiden. De auteur geeft evenwel aan dat collectieve identiteit in

dat geval zeker niet statisch dient te worden opgevat. Schlesinger (1987) bevestigt dit en definieert deze specifieke identiteitsvorm als

*‘a continual process of recomposition rather than a given. [...] as a dynamic emergent aspect of collective action.’* (p. 237).

Hobsbawm (1996) onderscheidt vanuit het postmodern perspectief vier basiskenmerken van collectieve identiteiten. Vooreerst zouden ze steeds gedefinieerd worden op basis van verschillen met anderen waardoor een ‘in- en out’-groep ontstaat. Ten tweede zijn identiteiten onderling inwisselbaar en gefragmenteerd waardoor ze ook deels gecombineerd kunnen voorkomen. Het derde kenmerk hangt hiermee samen aangezien het stelt dat identiteiten niet vaststaand zijn, ook niet indien een individu een bepaalde identiteit wenst te ‘kiezen’. Ten slotte geeft Hobsbawm (1996) nog mee dat identiteiten afhankelijk zijn van de context waarin ze voorkomen, en dat deze steeds in verandering is. Algemeen stelt de auteur dat sociale en politieke bewegingen universalistisch, en dus voor alle mensen als eenheid, zijn ingesteld. Anderzijds beklemtoont hij eveneens dat groepen gevormd op basis van identiteit slechts hun eigen doelen beogen. Een belangrijke kritiek op de Queer Theory blijft evenwel dat het maken van denkbeeldige categorieën in de samenleving een erg bruikbare methode is om als minderheidsgroep bepaalde rechten te bekomen. Dit is vanzelfsprekend ook het geval voor etnische categorieën. Reginald (1994) stelt ondermeer het volgende:

*‘multiracialism has the potential of undermining the very basis for racism, which is its category’* (quote uit Wright, p. 48).

Hier wordt het afzien van de categorie ‘ras’ gelijkgesteld aan het afzien van de strijd die als groep gevoerd kan worden tegen andere bestaande en dominante categorieën (Wright, 1994). Wanneer we dit doortrekken naar het thema homoseksualiteit is het dus eveneens noodzakelijk het belang van collectieve identiteiten in zijn context te begrijpen. Wat aanhangers van de Queer Theory als Butler (1991), Fuss (1991) en Warner (1993) evenwel meegeven, zijn de mogelijkheden die verbonden zijn aan de fluïde en dynamische identiteit. Aangezien het gaat om sociale en cultureel-maatschappelijke constructies, wordt het immers mogelijk deze identiteiten op een politiek pragmatische manier in te vullen. Algemeen wensen wij hier te concluderen dat bij de tekstuele analyse van de jongeren serie ‘Skins’ beide identiteitsvormen aandacht zullen krijgen. We zullen met andere woorden zowel oog hebben voor de insinuatie van dynamische collectieve sociale en seksuele identiteiten alsook voor de eerder individuele vormen ervan.



## 2.4.2 Queer vs. Camp

Aangezien het geheel van dit wetenschappelijk werk ondermeer gekaderd wordt binnen de Queer Theory, lijkt het ons van fundamenteel belang de term ‘queer’ ten gronde te behandelen. Binnen het brede scala aan definiëringen trachten we hier de belangrijkste evoluties met betrekking tot de invulling van het concept mee te geven. In zijn boek ‘*A critical introduction to Queer Theory*’ (2007) omschrijft Sullivan het woord ‘queer’ als een vaag discours dat op uiteenlopende manieren algemeen aanvaarde kennis en identiteiten in vraag stelt. Hanson (1999) beaamt dit en omschrijft het begrip dan ook als een gepassioneerd en agressief verzet tegen de tendens van normalisatie. Deze normalisatie definieert ze als de heteroseksuele code die uitgaat van het verlangen van ‘mannelijke mannen’ naar ‘vrouwelijke vrouwen’. Hanson (1999) beklemtoont echter dat Queer Theory nog verder gaat

*‘since it seeks not only to analyze but also to resist, dismantle or circumnavigate hegemonic systems of sexual oppression and normalization by revealing the theoretical presumptions and rhetorical sleights of hand by which they establish, justify, and reinforce their considerable power.’* (p. 4).

Halperin (1995) merkt hierbij op dat ‘queer’ niet enkel gaat over homoseksualiteit, maar over elk individu dat vanwege zijn sociale of seksuele identiteit niet tot de dominante groep in de samenleving behoort. Hij heeft het dan bijvoorbeeld over heteroseksuele koppels zonder kinderen. Het mag echter duidelijk zijn dat dit niet de enige invulling van het concept is. Rotello (in Duggan, 1992) stelt bijvoorbeeld dat ‘queer’ slaat op de totale maatschappelijke groep van homo-, bi-, transseksuelen en ‘drag queens’. De Queer Theory zet zich echter duidelijk af tegen deze laatste opvatting aangezien hier klaarblijkelijk een gebrek is aan onderscheid tussen de verschillende groepen onderling. Daarnaast wordt er eveneens geen aandacht geschonken aan de heterogeniteit binnen elke groep afzonderlijk. Zoals reeds werd aangegeven hanteert men binnen de Queer Theory immers een dynamisch en fluïde beeld met betrekking tot identiteit. Dit fundamentele kenmerk is voor tegenstanders van de theorie zoals Parnaby (1996) echter paradoxaal. Hij doelt hiermee op het feit dat de dichotomie van de dominante heteroseksualiteit versus alle andere vormen van seksuele identiteit eveneens een gebrek aan nuancering bevat. Cohen (1997) heeft het over de noodzakelijkheid onderzoek te voeren dat betrekking heeft op meer dan louter seksualiteit. Op die manier zou duidelijk worden dat ook de heteroseksuele groep intern sterke verschillen vertoont op uiteenlopende maatschappelijke vlakken. Grosz (1994) wijst in dit geval echter op het gevaar dat dit kan resulteren in een wereldbeeld waarin de overgrote meerderheid ‘queer’ is, en dus niet voldoet aan wat begrepen wordt onder het dominante al dan niet seksuele discours.

Jakobsen (1998) tracht de problematiek met betrekking tot ‘Queer’ als identiteit weg te werken door het concept als een werkwoord te benaderen. In dit geval wordt ‘queer’ gezien als een ‘*set of actions*’ (p. 516). Warner (1993) steunt deze stelling door aan te geven dat het concept meer betekent dan

louter een afkeer van de norm. Volgens deze auteur impliceert het een actief verzet tegen *'the ideal of normal behaviour'* (p. 290). Sullivan (2007) concludeert dat 'queer' hier dus aanzien wordt als een deconstructief proces dat wordt gevoerd door een niet-gedefinieerde groep. Het is bij deze ook niet noodzakelijk de uitvoerders van dit proces in verband te brengen met een benoembare en afgebakende identiteit. Algemeen kunnen we stellen dat deze actieve invulling van het woord 'queer' perfect geplaatst kan worden binnen de overheersende visie van de Queer Theory. Het is immers een perspectief dat het mogelijk maakt af te stappen van wederom geconstrueerde 'queer'-identiteiten en tegelijkertijd onderzoek te voeren naar dat wat niet voldoet aan de maatschappelijk aanvaarde seksuele en sociale norm. Sullivan (2007) merkt hierbij nog op dat het gaat om een deconstructief en niet om een destructief proces. Dit betekent dat de Queer Theory in geen geval bestaande dichotomieën wil gaan verbeteren of laten verdwijnen. Men tracht echter wel de inherente instabiliteit van de tegenstellingen bloot te leggen, alsook de historische en culturele manier waarop zij tot stand kwamen. Ten slotte wordt aan de hand van wetenschappelijk onderzoek geanalyseerd welke specifieke maatschappelijke gevolgen deze discours hebben en hebben gehad. Ook in de hier gevoerde tekstuele analyse zullen wij aan de hand van een deconstructieve methode trachten te achterhalen welke elementen uit de serie 'Skins' als 'queer' kunnen worden bestempeld. Daarbij zullen wij zowel oog hebben voor de identiteitsgebaseerde als de meer actieve invulling van het concept.

Het is in deze context eveneens belangrijk het concept 'queer' te onderscheiden van wat verstaan wordt onder 'camp'. Christian (2010) definieert het begrip als *'a style or performance in queer subcultures'* (p. 352). Verder heeft de auteur het over 'camp' als een conventie die doorheen de voorbije decennia voortdurend evolueerde op vlak van invulling en betekenis. Hij vat het begrip samen als

*'a style of communication, a social glue within a subculture, or political position, [...] camp has changed in ways that deviate from past understandings, challenging the meaning of camp and perhaps the nature of queer performance.'* (Christian, 2010, p. 352).

Om een goed begrip te krijgen van wat precies als camp kan aanzien worden is het noodzakelijk de betekensevolutie van het concept te schetsen. Christian (2010) wijst ons op het feit dat auteurs als Isherwood (1954) met het concept aanvankelijk doelden op het aankaarten van serieuze zaken door middel van humor. Dit soort satirische conceptualisering wordt evenwel van bij het begin in verband gebracht met homoseksualiteit. Bij de opkomst van het postmodernisme zagen auteurs als Sontag (2002) 'camp' eerder als een uitdrukking van de nieuwe stijl die zich verzette tegen het modernisme. Hier wordt het begrip gezien als onafhankelijk, apolitiek en deel uitmakend van een massacultuur. Babuscio (1999) heeft het dan weer over het belang van ironie en het feit dat camp als stijl slechts geuit kan worden door performers die weigeren het bestaande status quo te behouden. Hiermee doelt de auteur op het idee dat er iets zou bestaan als de doorsnee homoseksueel. Ook binnen het

postmodernisme en de Queer Theory vinden we deze visie terug. Uiteindelijk zal Judith Butler in de jaren negentig het woord ‘camp’ omschrijven als een manier waarop gender in vraag gesteld kan worden. Het concept kan zo bestaande ideeën omtrent de statische identiteit contesteren. Gamson (1996), Meyer (1994) en Stein en Plummer (1994) zien het begrip ten slotte als een impliciete of expliciete vorm van verzet tegen maatschappelijke machtsstructuren. Deze ‘queer resistance’ kan duidelijk geassocieerd worden met het fundamentele doel dat men binnen de Queer Theory beoogt. Algemeen kunnen we dus stellen dat ‘camp’ gelezen kan worden als een vorm van subversief verzet. Dit maakt dat vermeend stereotiepe beelden zoals ‘de verwijfde homo’ een aanklacht kunnen inhouden op dominante discours. Hierbij lijkt ons dan ook voornamelijk de context van belang om te bepalen op welke manier bepaalde representaties geïnterpreteerd kunnen worden. Ter conclusie merken we hier op dat ‘queer’ eerder een idee of identiteit inhoudt terwijl camp slaat op de effectieve stilistische vormgeving ervan. Beide concepten symboliseren evenwel een vorm van verzet tegen bestaande al dan niet heteronormatieve dominante discours.

### **2.4.3 Heteronormativiteit**

Een van de belangrijkste concepten binnen de Queer Theory is heteronormativiteit. Het begrip geeft duidelijk weer dat het hier gaat over het feit dat heteroseksualiteit als maatschappelijke norm wordt aanzien. Zoals reeds werd aangegeven houdt dit eveneens in dat alle variërende vormen van seksualiteit bekeken worden vanuit het heteroseksuele perspectief. Homoseksualiteit als afwijking hiervan onderhoudt dus met andere woorden het bestaan van de heersende norm. Indien niet-heteroseksuele geaardheden niet als afwijkend van de norm zouden worden gezien, zou dit dus het verdwijnen van deze norm impliceren. Katz (2007) geeft in zijn boek, ‘*The invention of heterosexuality*’ aan dat heteroseksualiteit een sociale en culturele constructie is die met andere woorden geen biologische oorsprong kent. Dat heteroseksualiteit een constructie is wordt door deze auteur overigens bewezen aan de hand van onderzoek naar het ontstaan van de term op zich. Dit gebeurde in de context van de late negentiende eeuw wanneer er een betekenisverschuiving plaatsvond met betrekking tot het concept ‘*sexual instinct*’. Waar dit begrip voordien in verband werd gebracht met de drang van mannen en vrouwen om zich voort te planten, kreeg het in deze periode een andere ethische invulling. Heteroseksualiteit had in deze periode namelijk een negatieve bijklank omdat het ging over de seksuele aantrekking tussen het mannelijke enerzijds en het vrouwelijke anderzijds zonder daarbij voortplanting als hoger doel te plaatsen en waar daarentegen seksueel genot centraal stond. Homoseksuelen werden dan weer gedefinieerd als personen wier mentale status die van het tegenovergestelde geslacht was. Katz (2007) maakt hierbij duidelijk dat heteroseksualiteit oorspronkelijk als meer abnormaal werd aanzien dan homoseksualiteit. Beide ‘eigentijdse’ concepten worden overigens helder omschreven in ‘*Responsibility in sexual perversion*’, een artikel van James G. Kiernan uit 1892.

De term heteroseksualiteit werd dus met andere woorden aanvankelijk met afwijkend seksueel gedrag geassocieerd. Deze betekenis zou echter snel verdwijnen ten gevolge van uiteenlopende wetenschappelijk onderzoeken. Zo verwijst Katz (2007) naar '*Psychopathia sexualis, with especial reference to contrary sexual instinct*'. Dit boek verscheen in 1893 en werd geschreven door Richard von Krafft-Ebing, professor psychiatrie en neurologie aan de universiteit van Vienna. Het boek handelt over individuen met uiteenlopende seksuele abnormaliteiten, waaronder ook homoseksualiteit. Aan de hand van therapie tracht de psychiater zijn patiënten terug te brengen naar de 'seksuele norm', zijnde de aantrekking tussen man en vrouw met voortplanting tot doel. Het is op dit punt in de geschiedenis dat heteroseksualiteit zijn maatschappelijk normatief karakter krijgt. Hoewel onderzoekers als Krafft-Ebing niet tot doel hadden heteroseksualiteit als norm naar voren te brengen, zullen deze onderzoeken toch mede zorgen voor een betekenisverschuiving van de term. Bovendien is het ook belangrijk aandacht te hebben voor het maatschappelijk discours dat minder aandacht leek te schenken aan het al dan niet voorop stellen van voortplanting met betrekking tot geaardheid. Katz (2007) geeft dan ook aan dat er een dichotomie ontstond tussen heteroseksualiteit als 'het normale' en homoseksualiteit als 'het abnormale'. Ter conclusie kunnen we stellen dat tegen het einde van de jaren 1920 heteroseksualiteit volledig gevestigd was als dominante norm.

Het mag duidelijk zijn dat heteronormativiteit draait rond het feit dat de maatschappelijk dominante sociale en seksuele norm gebaseerd is op heteroseksualiteit. Chambers (2009) verduidelijkt dit door te stellen dat dit ondermeer op politiek vlak veruiterlijkt wordt. Ondanks de zogenoemde onzichtbaarheid van het fenomeen, meent de auteur dat er bij politieke beslissingen al te vaak van de norm wordt uitgegaan. Het is dan ook het niet in vraag stellen van deze norm dat ervoor zorgt dat het heteroseksuele perspectief keer op keer impliciet bevestigd wordt. Halberstam (2005) en Warner (1993) merken hierbij op dat het slechts mogelijk is heteronormativiteit te definiëren indien het ook duidelijk is op welke manier heteroseksualiteit op zich gearticuleerd wordt ten opzichte van andere niet-normatieve perspectieven zoals bijvoorbeeld homoseksualiteit. Een tekstuele analyse is een van de mogelijkheden om deze 'onzichtbare' dominante norm te onderzoeken. De mate van vanzelfsprekendheid van bepaalde sociale en seksuele relaties in fictieprogramma's kan zo een beeld geven over de performantie van de heteronormativiteit die in een samenleving wordt verondersteld. Seidman (2002, 2005) geeft bovendien aan dat heteroseksualiteit op zich niet als een monolithisch begrip kan bekeken worden. Heteronormativiteit belichaamt niet elke vorm van heteroseksualiteit maar handelt bijvoorbeeld specifiek over monogame, levenslange relaties. Wat als 'normaal' wordt aanschouwd kan met andere woorden nog steeds verschillen met wat onder heteroseksualiteit wordt begrepen.

### 3. Over Skins

Alvorens over te gaan tot het empirische luik van deze paper lijkt het ons noodzakelijk kort de jongerenserie 'Skins' te situeren. De eerste aflevering werd uitgezonden begin 2007. De serie won verschillende prijzen waaronder de BAFTA TV Award (*British Academy of Film and Television Arts*). Het is een controversieel programma dat volgens auteurs als Mangan (2007) jongeren op een onrealistische en stereotiepe manier zou profileren. Momenteel veroorzaakt de Amerikaanse versie van de reeks bovendien controverse vanwege de expliciete beelden met betrekking tot seksualiteit en minderjarigen. Er wordt een onderzoek gestart om de wet op kinderpornografie aan de serie te toetsen. Het is dan ook een reeks die slechts bekeken mag worden vanaf de leeftijd van achttien. Dit is in het geval van een jongerenserie overigens opmerkelijk. De controverse gaat echter verder dan enkel op het scherm. Ook het ontstaan van zogenaamde 'Skins parties' kan in het verlengde ervan gesitueerd worden. Deze fuiven worden ondermeer met alcoholmisbruik en drugs geassocieerd (Murphy, 2008).

Inhoudelijk volgt het programma het leven van een groep tieners uit Bristol, Engeland. De klemtoon ligt op experimenteren op uiteenlopende vlakken als identiteit, seksualiteit, drugs en vriendschap. Elke hoofdrolspeler gaat op een eigen manier om met de in zijn of haar leven uiteenlopende problemen. Hieronder schets ik kort de negen hoofdrolspelers en hun achtergrond.

Tony Stonem (Nicholas Hoult) is een aantrekkelijke en populaire jongen. Hij houdt er van mensen onopgemerkt te manipuleren. Zijn beste vriend is Sid Jenkins (Mike Bailey). Hoewel deze een volledig tegengestelde persoonlijkheid lijkt te hebben. Sid is verlegen, sociaal minder ontwikkeld en heeft problemen op school. Michelle Richardson (April Pearson) is voor lange tijd de vaste vriendin van Tony, ondanks het feit dat hij haar meerdere keren bedriegt. Ze lijkt op het eerste zicht oppervlakkig en ijdel maar naarmate de serie vordert zien we dat ze mentaal heel volwassen is en hard werkt om iets te bereiken in het leven. Cassie Ainsworth (Hannah Murray) is een van haar beste vriendinnen. Ze lijdt echter aan anorexia wat ze steeds probeert te verbergen. Iedereen is echter op de hoogte, behalve haar ouders. Die lijken meer aandacht lijken te hebben voor elkaar en hun nieuwe baby. Chris Miles (Joe Dempsie) is het feestbeest van de groep. Zijn broer is gestorven aan een erfelijke ziekte die ook hij blijkt te hebben. Zijn vader en moeder lieten hem in de steek waardoor hij alleen door het leven gaat. Hij heeft een ongedefinieerde relatie met zijn psychogielerares Angie (Siwan Morris). Jal Fazer (Larissa Wilson) is een gevoelig en muzikaal getalenteerd meisje. Ze woont samen met haar rappende broers en haar beroemde vader aangezien haar moeder het gezin verliet. Anwar Kharral (Dev Patel) worstelt met de waarden van de islam. Hij gebruikt soms drugs en heeft ook voorhuwelijks seks. Aanvankelijk lijkt hij ook problemen te hebben met de seksuele geaardheid van Maxxie Oliver (Mitch Hower), zijn beste vriend. Deze laatste is openlijk homoseksueel en maakt eveneens volledig deel uit van de groep. Hij wordt voorgesteld als aantrekkelijk, verleidelijk, getalenteerd en geaccepteerd door zijn vrienden. Lucy alias Sketch (Aimee-Ffion Edwards) ten slotte

vervoegt de cast pas in het tweede seizoen. Het stille meisje is hopeloos verliefd op Maxxie en dat loopt soms uit de hand. Ze draagt zorg voor haar alleenstaande moeder Sheila, die lijdt aan multiple sclerose (Wikipedia, 2011).

De hoofdrolspelers werden na de eerste twee seizoenen vervangen vanwege het feit dat ze het middelbaar onderwijs verlaatten (Ian, 2007). In het kader van dit onderzoek focussen we dan ook enkel op deze eerste seizoenen aangezien het zo mogelijk wordt op narratief vlak een analyse uit te voeren.

#### **4. Onderzoeksmethode**

Bij het uitvoeren van een tekstuele analyse is het noodzakelijk duidelijk te omschrijven wat op welke manier onderzocht zal worden. In het geval van dit onderzoek is het de bedoeling te achterhalen in welke mate de jongerenserie 'Skins' te plaatsen valt binnen het theoretisch kader van het postmodernisme en de Queer Theory. Verder zullen we eveneens onderzoeken welke representaties gemaakt worden met betrekking tot concepten als identiteit, '*queerness*', en heteronormativiteit. Aan de hand van gestructureerde analysetabellen zullen we elke sequentie van elke behandelde aflevering stuk voor stuk toetsen aan enkele uit het theoretische luik gedestilleerde denkbeelden (Bijlage 8.1 en 8.2). Het is van belang hierbij op te merken dat het gaat om een thematische analyse. Dit houdt in dat we per sequentie zullen bekijken hoe bepaalde onderwerpen benaderd worden. Daarbij hebben we eveneens aandacht voor de manier waarop de personages elk afzonderlijk worden voorgesteld. Op basis van de thematische analyse trachten we vervolgens een overzicht te geven van de belangrijkste bevindingen. De conclusie zal uiteindelijk duidelijk maken in hoe verre we de behandelde afleveringen kunnen kaderen binnen het gevoerde theoretisch onderzoek.

We maken gebruik van drie te onderscheiden analysetabellen. Een eerste tabel heeft betrekking op het niveau van postmoderniteit in 'Skins'. Om het mogelijk te maken hier gestructureerde antwoorden op te bieden, zullen we dit item meten aan de hand van drie typerende kenmerken van de stroming. Een eerste kenmerk gaat over het wegvallen van de 'grote verhalen' in het leven van de personages. Dit kan gaan van het verlies van houvast in het klassiek gezin, tot het verdwijnen van de duidelijke grens tussen goed en kwaad en andere ideologische problemen. De overige postmoderne factoren die onderzocht zullen worden, zijn hyperrealiteit en intertekstualiteit. In het geval sprake is van een van beide eigenschappen zal in de tabel vermeld worden op welke manier dit op het thematische niveau bekomen wordt. Een tweede analysetabel zal vervolgens onderzoek verrichten naar overeenkomsten met de Queer Theory. Per sequentie wordt dan achterhaald of er sprake is van vaste dan wel fluïde vormen van identiteit. Ook het onderscheid tussen de essentialistische en de constructivistische visie met betrekking tot identiteit zal worden behandeld. Een derde tabel ten slotte focust op enkele begrippen die in het theoretisch luik verder werden uitgewerkt. Deze begrippen werden reeds duidelijk

omschreven vanuit zowel het perspectief van het postmodernisme als dat van de Queer Theory. Wanneer en hoe heteronormativiteit bevestigd of doorbroken wordt is een eerste criterium. Daarnaast hebben we eveneens oog voor de ‘*queerness*’ in de afleveringen, waarmee we alles bedoelen dat af lijkt te wijken van de dominante seksuele en sociale norm. Als laatste factor wordt onderzocht of en op welke manier collectieve en individuele identiteiten worden voorgesteld.

Deze tabellen gelden als gestructureerde onderzoeksinstrumenten. Ze worden gebruikt bij het analyseren van vier aflevering van telkens ongeveer vijftig minuten. De conclusie van de analyse zal consequent gebeuren aan de hand van de verwerkte tabellen. Om een overzicht te garanderen wordt de algemene structuur van het theoretische luik grotendeels in het besluitend deel verder gezet. De volledig verwerkte tabellen zijn terug te vinden onder de bijlagen van deze paper.

## **5. Analyse**

### **5.1 Postmodernisme**

#### **5.1.1 Hyperrealiteit**

Bij het conceptualiseren van de term ‘hyperrealiteit’ verwezen we heel duidelijk naar Baudrillard. Zo refereerden we naar Van Zoonen (1999) die stelt dat de auteur het begrip gebruikt om aan te duiden dat bepaalde representaties de plaats van de werkelijkheid lijken over te nemen. Na het thematisch analyseren van vier afleveringen uit de serie *Skins* valt ons op dat deze variant op de realiteit voorkomt in uiteenlopende vormen en veelvuldig in de tekst verweven zit.

De onderwerpen die wij als hyperreëel lazten hebben in een groot deel van de gevallen betrekking op nationaliteit. Verspreid over de vier onderzochte afleveringen worden er ondermeer beelden geschetst van de Schotse, de Poolse, de Russische en de Amerikaanse identiteit. Met name de aflevering waarin de jongeren naar Rusland gaan op excursie zit vol van dit postmoderne kenmerk (Seizoen 1 – Aflevering 6). De manier waarop de Russen bijvoorbeeld als volk worden voorgesteld is zeer typerend, om niet te zeggen stereotyperend. Zo lijken alle Russische personages een streng, hard, kordaat en corrupt karakter te hebben. Ze vinden de Engelsen (lees: de westerlingen) dom, en profiteren overal waar ze kunnen. Hierbij is het belangrijk niet te vergeten dat deze representatie tot stand kwam in hoofde van Britse programmamakers. Toch wordt zowel de psychologie van de Britse jongeren als die van de Russische personages geschetst. Hierdoor lezen we de getoonde ideeën met betrekking tot Rusland en zijn inwoners als geloofwaardig. Het hyperreële karakter van deze voorstelling zit hem in het feit dat ze los komt te staan van de realiteit. Wanneer door kijkers van deze serie aan ‘Rusland’ zal gedacht worden, zal deze representatie hun visie beïnvloeden. Op die manier wordt zij dus deel van de werkelijkheid terwijl zij ook loskomt van het originele concept. Zoals het

niet mogelijk is New York te bezoeken zonder beïnvloed te zijn door de vele representaties in ondermeer tal van films, is het met andere woorden ook niet meer mogelijk Rusland te bezoeken zonder rekening te houden met de representatie die hier wordt gemaakt. Dit is van reëel belang gezien de profilering in kwestie niet bepaald positief te noemen valt. De representaties van nationaliteiten lijken overigens sterk te verschillen per aflevering. Dit zowel op vlak van kwantiteit als op vlak van grondigheid.

Waar de aflevering over Rusland vol zat met verwijzingen en ideeën met betrekking tot wat Lyotard (1979) het 'simulacrum' zou noemen, werd in de overige afleveringen slechts oppervlakkig ingegaan op deze hyperreële concepten. Zo organiseert de school van de groep Britse jongeren in de tweede aflevering van het tweede seizoen een musical met als thema de aanslag op de Twin Towers in New York van 11 september 2001. Hoewel hierdoor een bepaalde hyperrealiteit wordt ontwikkeld met betrekking tot Amerika en zijn ideologie, komt er op geen enkel moment een echte Amerikaan aan bod. Het verschil met de aflevering die zich in Rusland afspeelt is dat hier de nationaliteit volledig gedefinieerd wordt vanuit Britse ogen. Dit maakt het hyperreële karakter minder sterk aangezien ook de kijker geen 'echte Amerikaan' kan zien en dus ook minder snel een gelijkend verband zal leggen. De ideologie wordt met andere woorden wel geïnserieerd doch op geen enkel moment bevestigd. Bij de Russische profilering wordt echter gebruik gemaakt van personages die het hyperreële concept letterlijk lijken te omlijven. Niet belangrijk in deze context is evenwel het feit dat de representatie van Amerika gebeurt in de context van een schoolmusical. Dit maakt het feit dat de hyperrealiteit niet wordt bevestigd door een levend personage dan ook minder noodzakelijk.

Naast hyperreële concepten met betrekking tot nationaliteit wordt ook vaak verwezen naar geloof en in het bijzonder naar de islam. De belangrijkste reden hiervoor is het feit dat een van de hoofdpersonages, Anwar, een moslim is die schommelt tussen de waarden van de Britse jongeren en de waarden van zijn geloof. Door zijn gedrag en geloofsbelevens te tonen wordt op een persoonlijke manier uitgebeeld hoe een jonge moslim in een moderne wereld om kan gaan met zijn overtuigingen. In dit specifieke geval gaat het om een jongen die zich niet veel van de wetten van de Koran lijkt aan te trekken maar zich anderzijds toch duidelijk identificeert en profileert als moslim. Het feit dat de islam als geloof voor velen nog onbekend is kan het hyperreële karakter van het concept zeker verhogen. De islam is trouwens een steeds weerkerend thema, over de afleveringen en seizoenen heen. Hierbij wordt overigens eveneens aandacht besteed aan de kloof die bestaat tussen allochtonen van de eerste en tweede generatie. Zo leeft Anwar al veel minder dan zijn ouders volgens de strenge regels van de islam. De hyperrealiteit omtrent dit onderwerp wordt af en toe concreet geuit aan de hand van kleine verwijzingen. Zo wordt Anwar bijvoorbeeld opgebeld op het moment dat hij in groep aan het bidden is in een moskee in de stad. Wanneer zijn gsm afgaat wordt hij naar buiten gestuurd. Wanneer hij Tony aan de lijn krijgt zegt hij ironisch bedoeld dat zijn oom hem nu wil stenigen. Deze verwijzing



naar een straf impliceert de logische redenering dat ze in verband kan worden gebracht met de islam. Het is dan ook op een punt als dit dat de representatie van de geloofsovertuiging los komt te staan van de realiteit en niet meer verwijst naar zijn origineel. Het kan op die manier op zijn beurt meegenomen worden bij andere representaties en bovendien ook een invloed hebben op de beeldvorming van de islam in het algemeen.

Naast deze vorm van hyperreële concepten is er ten slotte ook een derde groep die betrekking heeft op jongeren en jongerencultuur. Naast de vele concrete voorbeelden die op zichzelf wijzen op een representatie die loskomt van zijn onderwerp, zouden we ook de volledige reeks kunnen lezen als een hyperreële voorstelling van jongeren en jongerencultuur. In zowat elke scène met betrekking tot elk onderwerp worden immers jongeren getoond die volledig zelfstandig keuzes maken in verband met hun leven. De hyperrealiteit zit hem hier in het feit dat er een representatie wordt gegeven van jongeren die de werkelijkheid lijkt te overstijgen. Hoewel thema's als drugs, seks en religie zeker deel uit (kunnen) maken van het leven van jongeren, wordt alles toch op een 'verheven' manier voorgesteld. Dit zorgt voor een voorstelling van jongeren en jongerencultuur die loskomt van de realiteit. Dat deze representatie de realiteit sterk beïnvloed zien we aan de 'Skins-parties' die naar aanleiding van de serie georganiseerd worden. Dit is een sterk bewijs van het loskomen van de representatie van zijn origineel. In dit geval gaat de 'kopie' een eigen leven leiden. Verder zijn er ook concrete en minder algemene voorbeelden te vinden van hyperrealiteit met betrekking tot jongeren en jongerencultuur. De manier bijvoorbeeld waarop het personage Anwar zich in de eerste aflevering van het tweede seizoen kleedt als een echte 'pimp'. Hierdoor wordt op een duidelijke manier verwezen naar een bestaande jongerencultuur die door een representatie – Anwar – op zijn beurt wordt gerepresenteerd. Verder in deze aflevering wordt Kenneth getoond, een zwart rapper die optreedt op een fuif. Hij pept het publiek op en kust op het podium achtereenvolgens met twee verschillende meisjes. Hierdoor wordt duidelijk een representatie gemaakt van wat begrepen wordt onder de 'rapcultuur' of ruimer de videoclipcultuur. Het is een idee dat kan worden meegenomen naar weer nieuwe representaties en op die manier een eigen leven kan gaan leiden. Dit volledig los van wat de werkelijkheid inhoudt. In die zin is dit voorbeeld duidelijk hyperreëel.

Algemeen kunnen we hier concluderen dat het kenmerk 'hyperrealiteit' wel degelijk voorkomt in de vier geanalyseerde afleveringen. Hoewel verschillend in diepgang en hoeveelheid zien we de postmoderne eigenschap geregeld naar voren komen. Dit betekent dat de programmamakers gebruik maken van bestaande representaties van bepaalde onderwerpen, en deze als basis nemen voor het ontwikkelen en uitbouwen van hun verhaal. Een belangrijke opmerking hierbij is dat het hyperreële karakter van bepaalde concepten op een heel concrete en soms zelfs letterlijke manier geuit wordt. Dit in combinatie met meer subtiele verwijzingen, alsook het feit dat de gehele serie als hyperreëel kan gelezen worden, doet ons besluiten dat het hier onderzochte kenmerk wel degelijk aanwezig is.

### 5.1.2 Intertekstualiteit

Dit concept omschreven we in het theoretische luik als het steeds opnieuw verwijzen naar andere culturele teksten door de onmogelijkheid binnen het postmodernisme nieuw of vernieuwend te zijn. Alvorens dieper in te gaan op de aard en de hoeveelheid intertekstualiteit in de geanalyseerde afleveringen, lijkt het ons interessant de intertekstuele onderwerpen kort te omschrijven. Zo valt ons bijvoorbeeld op dat de afleveringen uit het tweede seizoen (nog) meer verwijzingen bevatten naar een gedeelde populaire cultuur dan het eerste seizoen. Hiermee bedoelen we dat er in het eerste seizoen ook heel vaak verwezen wordt naar teksten die door niet-postmodernisten als ‘hoge cultuur’ omschreven zouden worden. Wanneer we de balans nemen van de vier afleveringen in totaal, zou het echter fout zijn te stellen dat er geen evenwicht is tussen wat als hoge en wat als lage cultuur kan worden aanzien. Het door elkaar gebruiken van deze vormen van cultuur kan wijzen op het wegvallen van een onderscheid daartussen. Dit is een heel sterke indicatie van de eventueel postmoderne aard van de serie. Zo heeft Jameson (1991) het in deze context over de vermenging van hoge en lage cultuurvormen en de daaruit volgende onmogelijkheid nog langer een duidelijk onderscheid te maken op vlak van niveau. Dit is duidelijk vertaalbaar naar ‘Skins’. Ook hier zien we een vermenging van verwijzing naar culturele teksten die het wegvallen van een dergelijke onderverdeling doet vermoeden.

Jameson (1991) heeft het verder over een cultuur die nog enkel gebruik kan maken van intertekstualiteit en een daaruit volgens algemeen gebrek aan creativiteit. Op dit punt lijkt de serie het standpunt van Jameson evenwel te verlaten. De intertekstuele verwijzingen worden namelijk op een duidelijk creatieve manier aangewend om betekenis over te brengen. Zo wordt na de analyse duidelijk dat sommige personages met bepaalde cultuurvormen geassocieerd worden. Dit is ondermeer het geval voor Tony, die als enige twee keer in beeld komt op het moment dat hij een boek aan het lezen is. Het gaat achtereenvolgens om ‘Nausea’ van Jean-Paul Sartre en ‘Oranges are not the only fruit’ van Jeanette Winterson. Het eerste is een filosofisch werk over existentialisme en het tweede gaat over een jong meisje dat worstelt met haar seksuele geaardheid. Op zijn kamer hangen posters van de wiskundige kunstenaar Escher en van de gerenomeerde Italiaanse filmregisseur Fellini. Het feit dat deze culturele ‘teksten’ in verband worden gebracht met het personage ‘Tony’ impliceert dat ze gebruikt worden om een persoon te schetsen. Wat dit anderzijds ook kan betekenen is het feit dat hier wel een onderscheid gemaakt wordt tussen hoge en lage cultuur door bepaalde teksten met bepaalde personages te associëren. We zouden dus kunnen stellen dat de serie an sich geen onderscheid maakt, de geschetste personages echter wel.

Dit neemt niet weg dat de programmamakers ook in dat geval gebruik maken van de verwijzingen om betekenis uit te wisselen. Zo kan makkelijk een link gelegd worden tussen het onderwerp van het boek dat Tony leest over een meisje dat worstelt met haar geaardheid en zijn eigen experimenteerdrang op vlak van seksualiteit. Deze associatie is in dit specifiek evenwel enkel voor de aandachtige en

geletterde kijker weggelegd, aangezien enkel de kaft van het boek enkele seconden in beeld verschijnt. Dit is overigens een belangrijke opmerking met betrekking tot intertekstualiteit. Deze kan immers pas opgemerkt worden indien het publiek begrijpt naar wat precies verwezen wordt. Het is met andere woorden zo dat het publiek een andere indruk kan krijgen van de reeks afhankelijk van de mate waarin ze betekenissen vervat in de intertekstuele kenmerken ook effectief herkennen. In deze context stelt Storey (2009) dat intertekstualiteit als postmodern karakter een nieuw 'soort' kijker creëert. Televisie wordt door deze auteur immers aanzien als de absolute kern van het postmodernisme. De negatieve visie hieromtrent heeft het dan over 'simulacra' en banale kopieën zonder origineel. De positieve visie stelt daartegenover dat de kijker aan de hand van eclecticisme en intertekstualiteit zelf de tekst gaat 'bricoleren', vandaar de naam 'bricoleur'. Dit is in het geval van 'Skins' zeker mogelijk. Er worden constant verwijzingen gemaakt naar populaire cultuur die herkent kunnen worden en daardoor ook door personen die het opmerken, betekenis krijgen. Zo wordt er in een aflevering een allusie gemaakt op de sitcom 'Friends' door een 'catchphrase' van een van de personages in een dialoog te verwerken. Even later wordt ook een zin uit het lied van de begingeneriek in de tekst verwerkt. Dit is een eerder subtiele vorm van intertekstualiteit aangezien niet letterlijk over 'Friends' gesproken wordt. In andere gevallen kan een verwijzing dan weer heel concreet zijn. Zo bevat de tweede aflevering van het tweede seizoen enorm veel verwijzingen naar populaire films als Star Wars, Rambo en Superman.

Een bijkomende opmerkingen met betrekking tot de intertekstualiteit in de serie 'Skins' is het onderscheid dat op het eerste zich gemaakt kan worden in verwijzingen met en verwijzingen zonder manifeste betekenisinhoud. Zo kunnen we stellen dat wanneer Tony literaire werken leest en posters van grote namen in de kunstwereld in zijn kamer heeft hangen, dit de bedoeling heeft een associatie op te roepen bij de kijker die het beeld van dit personage gaat beïnvloeden. In andere gevallen, bijvoorbeeld de filmfiguren waarin de jongeren zich verkleden, lijkt de bedoeling louter ondersteunend voor het verhaal en niets meer. Wanneer we echter dieper kijken zouden we kunnen stellen dat de filmfiguren waarin de personages zich verkleden iets meer zeggen over het karakter van de jongerenpersonages in 'Skins'. Zo is Maxxie verkleed in Superman. Daarom kan hij gezien worden als een persoon met enkel goede bedoelingen, anders dan iedereen en aantrekkelijk. Anwar is dan weer Rambo, deze is mannelijk, stoer, macho en ziet vrouwen als een lustobject. Indien we deze vorm van intertekstualiteit van dichterbij analyseren valt ons dus ook op dit niveau op dat de programmamakers aan de hand hiervan betekenis uitwisselen met het publiek over de personages.

Dit uitwisselen van betekenis en het geven van informatie is evenwel niet steeds de hoofdbedoeling. Er zijn immers ook veel voorbeelden te vinden van intertekstualiteit die niet meer betekenen dan een lege verwijzing die binnen een bepaalde dialoog of omgeving past. Zo vermeldt de vader van Tony op een bepaald moment de zanger 'James Blunt' of vergelijkt Tony het mysterieuze meisje van Anwar met een van de Spice Girls. Deze voorbeelden staan op zich, verwijzen naar een tekst uit de populaire

cultuur, maar dragen geen fundamentele betekenis bij aan de inhoud van het verhaal. Deze vorm van intertekstualiteit verschilt dus met de voorgaande voorbeelden op vlak van informatiewaarde. We noemen deze vorm hier stilistische intertekstualiteit gezien het ontbreken van een duidelijke bedoeling.

Een laatste specifieke vorm van intertekstualiteit komt voor op het einde van de eerste aflevering van het eerste seizoen. Wanneer ze met de hele vriendengroep in een auto zitten besluiten ze namelijk een joint te roken. Op dit moment vraagt Maxxie *'Who 's got skins?'*. Hij vraagt dus naar sigarettenblaadjes om de joint te kunne rollen. Hoewel dit geen exacte studie is, kunnen we niet anders dan de link te leggen met de titel van de reeks. Deze vorm van intertekstualiteit lijkt te balanceren op de grens van het al dan niet bevatten van betekenis. Enerzijds wordt hier duidelijk informatie meegegeven, aangezien de titel van reeks wordt verklaard. Anderzijds lijkt deze titel an sich geen betekenis te hebben. Het woord wordt gebruikt en dit insinueert een verband met de titel maar verder gaat het niet. De onduidelijkheid van de informatie en de vage link die hier door het publiek gelegd kan worden doet ons dit dan ook omschrijven als een typisch voorbeeld van postmoderne intertekstualiteit.

Uit de analyse blijkt dus algemeen dat er zowel sprake is van een functioneel als van een stilistisch gebruik van intertekstualiteit. Het criterium wordt evenwel in de meerderheid van de gevallen toegepast met de bedoeling informatie te verschaffen met betrekking tot een bepaald personage of een specifieke situatie. Hierbij is het steeds van belang dat het publiek in staat is de intertekstualiteit te begrijpen. In de onderzochte afleveringen komen zowel duidelijk manifeste alsook eerder subtiele vormen van het kenmerk voor. Deze vaststelling, samen met het door elkaar gebruiken van verwijzingen naar wat als 'hoge en lage' cultuur kan omschreven worden, doet ons besluiten dat het postmodern kenmerk van intertekstualiteit wel degelijk aanwezig is in de geanalyseerde afleveringen. Dit is in combinatie met het voorkomen van het kenmerk hyperrealiteit dus een tweede aanwijzing met betrekking tot een eventueel postmodern karakter van de tekst.

### **5.1.3 Metanarratives**

Wanneer een definitie gemaakt wordt van het concept 'postmodernisme', is het onmogelijk geen aandacht te besteden aan het wegvallen van vroeger voor waar genomen zekerheden. Zo had Lyotard het reeds in 1979 over het wegvallen van de 'grote verhalen'. Hiermee bedoelde hij dat de wereld steeds meer gefragmenteerd wordt. Er is niet langer een waarheid die alles kan verklaren. Het heeft volgens deze en andere postmoderne auteurs ook geen zin op zoek te gaan naar 'de waarheid' gezien zij een dynamische visie hebben op dit begrip. Zij geloven in het bestaan van bepaalde veranderlijke dominante discours die deze waarheid bepalen. Postmoderne auteurs verwerpen eveneens het idee van een 'grand theory' of een alles verklarende en allesomvattende wetenschap.

Na het analyseren van vier afleveringen uit de serie 'Skins' valt op dat er in de meerderheid van de gevallen sprake is van het wegvallen van een 'metanarrative'. Toch zijn er voldoende voorbeelden te vinden van een geïnspireerd geloof in deze al dan niet geconstrueerde waarheid. Daarbij merken we op dat er in veel gevallen verwarring kan bestaan omtrent het onderwerp. Zo zijn er bijvoorbeeld enkele personages die zelf heel hard lijken te geloven in een waarheid en een doel in het leven. Dit geloof in een 'metanarrative' is echter zo persoonlijk dat het met moeite als dusdanig geclassificeerd kan worden. Het prototype voorbeeld hiervan vinden we terug in de tweede aflevering van het tweede seizoen. In meerdere sequenties wordt aandacht besteed aan Sketch, een meisje dat thuis zorgt voor een zieke moeder en heimelijk geobsedeerd is door Maxxie. De muur in haar kamer is volledig bekleed met zijn afbeelding en ze houdt ook een schriftje bij waarin ze het verloop van zijn dag noteert. Uit deze sequentie blijkt duidelijk dat dit personage gelooft in een 'groot verhaal'. Ze lijkt te weten wat ze wil, ze is zelfs bereid hiervoor te liegen en anderen in gevaar te brengen. Toch kunnen we hier moeilijk spreken over een eenzijdige representatie van een 'metanarrative'. Dit vanwege het feit dat haar 'groot verhaal' door niemand gedeeld wordt, integendeel. Het is een zeer persoonlijk geloof in een waarheid die geen weerslag vindt in een universele of gedeelde ideologie. Dit staat overigens haaks op het idee van Lyotard (1984) dat ideologieën of 'metanarratives' louter de gelijkstelling en universalisering van identiteiten tot doel hebben. Dit impliceert dat individuen over een eigen doch geconstrueerde identiteit beschikken. Hoewel we in dit geval wel kunnen stellen dat Sketch over een geconstrueerde identiteit beschikt, is het duidelijk dat zij haar identiteit niet deelt met anderen. Er is met andere woorden geen sprake van een gedeelde identiteit. Dit voorbeeld kunnen we verder vergelijken met een sequentie uit de eerste aflevering van het eerste seizoen. Hierin doet Tony er alles aan om een plan te realiseren met als doel zijn vriend Sid voor zijn zeventiende verjaardag te ontmoeten. Dit doet hij omdat hij vindt dat Sid anders onmogelijk nog langer zijn vriend kan zijn. De gehele sequentie lijkt Tony zijn redenering heel normaal te vinden. Hij gelooft dat het erg zelig is zeventien te zijn en nog nooit seks te hebben gehad. Dit wijst op een sterk ontwikkelde doch niet-universele visie van Tony. Net zoals bij het voorgaande voorbeeld met betrekking tot Sketch spreken we hier eerder van een afwezigheid van een 'groot verhaal'. Dit vanwege het sterk individuele karakter van de ideeën van het personage. We besluiten hier met betrekking tot dit en gelijkaardige voorbeelden dan ook dat we eerder te maken hebben met een wegvallen van 'metanarratives' dan met het creëren ervan.

In andere sequenties is er dan weer wel duidelijk sprake van de insinuatie van een 'groot verhaal'. In meerdere gevallen, verspreid over de vier aflevering heeft dit betrekking op de islam. In de zesde aflevering van het eerste seizoen wordt dit zelfs letterlijk door een van de personages meegegeven. Zo hebben Maxxie en Anwar ruzie over het feit dat Anwar vanuit zijn geloof problemen heeft met de seksuele geaardheid van Maxxie. Wanneer Anka later vraagt waarom ze problemen hebben antwoordt hij dat het komt omdat hij de waarheid heeft gezegd. Dit is een duidelijk voorbeeld van het geloof in

een 'groter verhaal'. Het gaat hier immers over een ideologie die zorgt voor een gelijkstelling en universalisering van een eigen doch geconstrueerde identiteit. Ook op een ander moment in deze aflevering bevestigt het personage nog dit idee. Hij stelt namelijk dat hij geen keuze heeft met betrekking tot zijn mening en zijn gedrag, hij is immers moslim. Een belangrijke opmerking hierbij is evenwel het feit dat de islam als metanarrative in de meerderheid van de gevallen voorkomt in een context waarin we het ontbreken van een 'groter verhaal' lezen. Dit gebrek wordt zowel geïnsinueerd door de Britse jongeren, als door Anwar zelf. De meest letterlijke illustratie hiervan wordt gegeven door het personage Maxxie in de zesde aflevering van het eerste seizoen. In een gesprek met Anwar omschrijft hij de islam en religie in het algemeen immers als '*just stuff*'. Verder stelt hij nog dat iedereen de keuze heeft te geloven wat hij wil. De visie van Maxxie weerspiegelt hier op een bijna letterlijke manier de visie van het postmodernisme. Het bricoleren van een eigen geloof, aangepast aan een persoon en zijn individuele leven. Ook het wegvallen van het 'groot verhaal' wordt hier duidelijk als normaal aanzien. Voor Maxxie gaat geloof met andere woorden niet over een gedeelde en universele identiteit maar om een persoonlijk idee dat dynamisch is in die zin dat men het kan veranderen indien nodig. Naast dit heel manifest voorbeeld zijn er ook tal van meer subtiele situaties in de serie terug te vinden waarbij een allusie wordt gemaakt op een gebrek aan 'metanarratives'. Zo eet Anwar op een bepaald moment ongevraagd een stuk van een snack van Chris op tijdens de speeltijd. Wanneer Chris het merkt zegt Anwar dat het in zijn cultuur de gewoonte is eten te delen. Hier maakt hij dus een grap over zijn eigen cultuur waardoor deze voor een stuk ook wordt gerelativeerd. Dit en andere gelijkaardige voorbeelden kunnen gelezen worden als een minder sterke aanwijzing dat er de 'metanarratives' verlaten worden. Toch is het belangrijk ook hieraan aandacht te besteden, gezien de frequentie waarin deze situaties voorkomen.

Een variant op deze 'metanarratives' is de eerder subtiele en conceptuele vorm er van. Deze kunnen we omschrijven als een bepaalde sfeer die een sequentie 'uitademt' die wijst op een geloof in de toekomst, een 'juist' in elkaar zitten van de wereld en een bestaan van 'de waarheid'. Een voorbeeld hiervan vinden we terug op het einde van de laatst geanalyseerde aflevering. Tony had een ongeluk en heeft nu problemen met bepaalde basisvaardigheden die hij voorheen zonder problemen kon uitvoeren. Zo probeert hij in de hier besproken sequentie zijn naam te schrijven. Wanneer Maxxie hem helpt door hem te kalmeren en te zeggen dat hij moet schrijven alsof hij 'danst', lukt het plots. De sfeer die als gevolg hiervan ontstaat is er een van een geloof in de toekomst, een geloof in vooruitgang. Hoewel heel persoonlijk en niet gedeeld met een duidelijk omliggende groep, doet deze illustratie sterk denken aan het bestaan van een 'metanarrative' gezien de insinuatie van een duidelijke richting waarin het leven evolueert.

Naast de verscheidenheid aan voorbeelden van situaties waaruit het bestaan van een 'metanarrative' blijkt, zijn er op vlak van hoeveelheid toch meer gevallen te vinden waarin een ontbreken daarvan naar

voren komt. Dit uit zich voornamelijk door de sterk individuele benadering van personages die op een persoonlijke en niet vooringenomen manier hun weg zoeken in de samenleving. Hiermee bedoelen we dat de geschetste karakters zich in de meerderheid van de situaties laten leiden door hun eigen ideeën, los van enige overkoepelende overtuiging. Dit kenmerk lijkt bovendien zelfs de kern uit te maken van de volledige serie. Elk hoofdpersonage is in zijn leven op zoek naar wat en waarin te geloven. Ter illustratie nemen we Tony. Als personage lijkt hij totaal geen rekening te houden met enige beïnvloeding van een ‘groter verhaal’ in zijn leven, wel integendeel. De aflevering die zich afspeelt in Rusland bijvoorbeeld, wordt gekenmerkt door sequenties waarin Tony meermaals duidelijk maakt niet te geloven in het bestaan van een ‘metanarrative’. Zo experimenteert Tony in deze aflevering met zijn seksuele geaardheid en begrijpt hij niet wat Anwar’s probleem met Maxxie is. Naast Tony zouden worden ook de andere personages in heel veel sequenties les geplaatst van een geloof in ‘grotere verhalen’. Net zoals bij het kenmerk van de hyperrealiteit zouden we hier kunnen stellen dat de gehele serie an sich als een verlaten van een bestaand ‘metanarrative’ kan worden omschreven. Niet onbelangrijk hierbij is het feit dat wanneer er wel sprake is van een ‘metanarrative’, dit vaak op een negatieve manier wordt voorgesteld. Ook deze bevinding vertelt ons iets over de manier waarop naar dit onderwerp gekeken wordt in de vier geanalyseerde afleveringen.

Algemeen concluderen we hier dat er een mengeling is van zowel een geloof als een verwerping van ‘metanarratives’. De diepte en de manier waarop dit geloof wordt voorgesteld doet ons evenwel vermoeden dat de programmamakers de intentie hebben het idee van een ‘groter verhaal’ te verlaten. Temeer omdat de serie op zichzelf aanzien kan worden als de beschrijving van een groep jongeren die bijna hopeloos op zoek zijn naar zichzelf en hun eigen waarden. Ze hanteren hierbij in de meerderheid van de gevallen geen manifeste dominante ideologie. In plaats daarvan laten ze zich leiden door dat waarvan ze zelf denken dat het juist is. Dit gebrek aan een levenskader doet ons dan ook besluiten dat de hier onderzochte eigenschap van postmodernisme wel degelijk aanwezig is.

## **5.2 Queer Theory**

### **5.2.1 Constructivisme versus essentialisme**

Zowel binnen het postmodernisme als binnen de Queer Theory wordt er afgestapt van het principe van een essentialistische identiteit. Dit hangt nauw samen met de discussie die gevoerd wordt met betrekking tot het nature/nurture-debat. Wij haalden Chambers (2009) aan die het nature-standpunt ziet als een biologische visie op identiteit. Zowel de homoseksuele geaardheid, als de identiteit van ‘de’ homoseksueel, zijn volgens aanhangers van dit perspectief, de essentialisten, dan ook volledig biologisch bepaald. Hiertegenover plaatst Chambers (2009) het nurture-standpunt dat de homoseksuele identiteit ziet als een gefabriceerd cultureel product. Met betrekking tot de hier gevoerde analyse op de serie ‘Skins’ werd bekeken op welke manier identiteiten werden voorgesteld.

Hierbij hadden we naast het thema homoseksualiteit eveneens oog voor de algemene profilering van de personages. Dit houdt in dat we ook achterhaalden op welk vlak precies identiteiten als essentialistisch of constructivistisch kunnen worden voorgesteld.

Een eerste belangrijke opmerking in deze context is het feit dat de bedoeling van de programmamakers niet in alle gevallen even duidelijk is. Hiermee bedoelen we dat identiteiten worden voorgesteld die op zowel een essentialistische als op een constructivistische manier kunnen worden geïnterpreteerd. Nemen we ter illustratie het personage Michelle. Dit jonge aantrekkelijke meisje is op een bepaald moment de vaste vriendin van Tony. Wanneer deze haar opbelt om het een en ander af te spreken zit zij in de badkamer en verzorgt ze haar benen. Haar haren zijn duidelijk net gewassen en ze kijkt geregeld in de spiegel. Tony maakt een opmerking over het feit dat ze ‘grappige tepels’ zou hebben. Ze kan hier niet om lachen en reageert fel, maar toch zien we dat ze onzeker is. In deze sequentie wordt ons duidelijk dat Michelle heel veel belang hecht aan de manier waarop anderen haar zien. Ze verzorgt zichzelf en wil ook dat Tony haar heel mooi vindt. We kunnen dit lezen als een constructivistische manier van identiteitsvoorstelling in die zin dat Michelle als meisje hier veel belang hecht aan haar uiterlijk. Het feit dat ze ondanks haar goedgebouwde, gezonde lichaam toch onzeker is over hoe ze er uitziet, kan bijvoorbeeld het gevolg zijn van de verwachtingen die in onze samenleving gesteld worden ten aanzien van vrouwen. Anderzijds kunnen we deze sequentie ook vanuit een essentialistisch perspectief benaderen. In dat geval zouden we kunnen stellen dat Michelle haar uiterlijk belangrijk vindt omdat ze een meisje is en de daaruit volgende identiteit deze eigenschap biologisch bepaalt. Beide visies staan haaks tegenover elkaar. Toch is het hier niet mogelijk de ware bedoeling van de programmamakers te achterhalen. Ook in het geval van het personage Cassie vinden we moeilijk een eenduidig standpunt terug met betrekking tot identiteit. De manier waarop ze in de eerste aflevering van het eerste seizoen wordt geïntroduceerd, maakt duidelijk dat haar identiteit of hoe ze zichzelf ziet, sterk onder invloed staat van haar psychologische status. Ze werd net ontslagen uit een kliniek waar ze in behandeling was voor een eetstoornis, anorexia. Op basis daarvan zouden we kunnen besluiten dat de identiteit van Cassie biologisch bepaald is omdat haar lichamelijke staat inwerkt op wie ze is. Anderzijds is het eveneens mogelijk dat de oorzaak van haar eetstoornis extern is, en in die zin cultureel van aard. Zo kunnen we ook in dit geval spreken van een onduidelijkheid van de programmamakers omtrent het weergeven van bepaalde identiteiten.

Een ander soort situatie die ook in de geanalyseerde afleveringen voorkomt is de dualiteit van essentialisme en constructivisme vanwege een meerlagigheid in de sequentie. Zo is Anwar een personage dat heel sterk tussen het nature- versus nurture-perspectief lijkt te zweven. Hij geeft bijvoorbeeld meermaals aan dat hij geen keuze heeft in zijn godsdienst en dat hij een goede moslim wil zijn. Dit standpunt is essentialistisch in die zin dat het personage van mening is zich te gedragen als hoe hij is geboren: als een moslim. Los van het feit dat Anwar een essentialistisch standpunt



aanhangt, lezen wij dit echter als een duidelijk constructivistische benadering van identiteit. Anwar worstelt immers duidelijk met twee van hem verwachte contrasterende identiteiten. Enerzijds is hij geboren in een Pakistaans moslimgezin. Hij identificeert zichzelf dan ook als dusdanig. Anderzijds groeit hij op in een andere wereld dan die waar zijn ouders in opgroeiden en maakt hij deel uit van een Britse vriendengroep. De waarden, normen, gebruiken en identiteiten van deze twee ‘groepen’ liggen heel ver uit elkaar. Anwar heeft het op verschillende momenten moeilijk zich op een eerlijke manier ten opzichte van zichzelf en anderen te gedragen. In de aflevering waarin de gehele groep op excursie gaat naar Rusland drukt Maxxie hem met zijn neus op de feiten. Anwar drinkt alcohol, neemt af en toe drugs en praat over niets anders dan (voorhuwelijks) seks. Toch heeft hij kennelijk een probleem met de homoseksuele geaardheid van Maxxie. Het feit dat de persoon Anwar hier dus omschreven kan worden als een mengeling van een moslim met een Britse jongere doet ons besluiten dat identiteit hier op een constructivistische manier wordt voorgesteld. Ondanks het feit dat Anwar als personage een essentialistische visie aanhangt, wordt het voor ons, het publiek, duidelijk dat hij beïnvloed wordt door twee uiteenlopende culturele werelden.

Ondanks de mogelijke verwarring en de dubbele invulling waarvan in sommige van de onderzochte sequenties sprake is, blijkt de grote meerderheid van de voorstellingen toch een geconstrueerde identiteit te insinueren. Een heel duidelijk voorbeeld daarvan wordt gegeven door het personage Tony in de zesde aflevering van het eerste seizoen. Wanneer Maxxie op zijn kamer komt vertelt hij dat Anwar problemen heeft met wie hij is. Tony praat met hem en in dit gesprek vergelijkt hij geaardheid met zaken als haarkleur en lichaamslengte. Hieruit blijkt dat Tony de identiteit van Maxxie niet ziet als een homoseksuele identiteit, laat staan een identiteit die beïnvloed wordt door zijn geaardheid. Hij ziet seksuele geaardheid dan ook als een biologisch gegeven dat volledig losstaat van de ontwikkeling van een bepaalde identiteit. Evenwel niet onbelangrijk op te merken is het feit dat Tony in deze aflevering zelf gaat experimenteren met zijn eigen seksuele beleving. Bovendien lijkt hij het enige personage te zijn dat zich op dergelijk verregaande manier afzet tegen al te strikte onderverdelingen op vlak van seksualiteit. Dit betekent echter niet dat ook andere sequenties het bestaan van geconstrueerde identiteiten omvatten. Zo is er de scène waarin Maxxie een tapdans uitvoert voor een spiegel terwijl hij met Tony belt. Wanneer het gesprek ten einde is klappt hij zijn telefoon dicht en kijkt hij via de spiegel iemand aan. Het is, naar we vermoeden, zijn dansleraar die hij een ‘high five’ geeft. Deze is heel erg verwijfd, zodanig zelfs dat het een parodie lijkt op de stereotiepe homo. Vooral de veel te korte spannende mouwloze T-shirt en de manier waarop dit personage zicht beweegt is opmerkelijk. Wij lezen dit als een persiflage van want onder de ‘stereotiepe homo’ valt. Door het contrast met Maxxie zien we twee ‘soorten’ homoseksuelen. Als we dit veralgemenen kunnen we dus stellen dat de homoseksuele identiteit een constructie, is aangezien homoseksuelen onderling over heel uiteenlopende identiteiten gaan beschikken. Deze identiteiten zijn dus ondanks een gelijkende seksuele geaardheid op een andere manier ontwikkeld. Een variant op deze gedachtegang zou kunnen zijn dat

wij vanuit een heteronormatief standpunt de leraar als homoseksueel gaan zien. We zien immers een man met vrouwelijke kenmerken en trekken meteen de conclusie dat we te maken hebben met een homoseksueel personage. In dit geval is het echter duidelijk dat hier gespeeld wordt met de manier waarop over homoseksuelen gedacht wordt. Wij associëren deze situatie dan ook met de bedoeling van de programmamakers een de gemaaktheid van identiteiten aan te tonen.

We wensen hier algemeen te besluiten dat na de analyse blijkt dat er een eerder constructivistische visie op identiteit wordt weergegeven. Wij gaven reeds in het theoretische luik mee dat zowel binnen het postmodernisme als de Queer Theory uitgegaan wordt van een cultureel geconstrueerde identiteit. Wij ondervonden dat het mogelijk is alle onderzochte afleveringen op een dusdanige manier te lezen. Indien twijfel zou kunnen ontstaan was het met andere woorden steeds mogelijk het nurture-standpunt uit de sequentie in kwestie te destilleren. In de beperkte gevallen waarbij een personage een essentialistische visie aanhangt, wordt dit steeds gekaderd op zo'n manier dat de constructivistische manier toch de 'betere' manier is om naar identiteit te kijken. Dit in combinatie met de frequentie van voorvallen waar identiteit duidelijk geconstrueerd wordt voorgesteld doet ons hier besluiten dat aan het kenmerk voldaan wordt.

### **5.2.2 Identiteit: vast versus fluïde**

Naast het feit dat zowel het postmodernisme als de Queer Theory vertrekken vanuit een constructivistische visie, hebben beide stromingen nog een ander gedeeld perspectief met betrekking tot identiteit. Zo hebben zij een heel dynamische visie op het concept in die zin dat het onder invloed van bepaalde (dominante) discours veranderlijk van aard is. Seidman (1993) heeft het in deze context zelfs over een anti-identiteitspositie die onderzoek quasi onmogelijk maakt. Green (2007) echter, wijst op het belang van een deconstructieve analyse. Op deze manier zou het immers mogelijk zijn identiteiten, verborgen door zaken als gender en seksualiteit, te herontdekken. Specifiek voor de afleveringen van 'Skins' hadden we dus aandacht voor de manier waarop de identiteit van personages wordt voorgesteld.

Bij een eerste algemeen overzicht merken we op dat we in de meerderheid van de gevallen te maken hebben met een dynamische visie het concept. Daarnaast valt ook op dat er een onderscheid gemaakt kan worden in collectieve en individuele al dan niet fluïde identiteiten. Hoewel daarover straks meer informatie gegeven wordt, nemen we hier toch al mee dat de collectieve identiteiten in alle geanalyseerde afleveringen op een vrij vaststaande manier worden voorgesteld. Dit in sterk contrast met de meer individuele benaderingen die in de grote meerderheid van de gevallen een dynamische visie tentoon spreiden. We kunnen deze stelling het beste staven aan de hand van de sequenties voorkomend in de aflevering die zich in Rusland afspeelt. De manier waarop de Russische bevolking wordt geprofileerd is bijna stereotiep te noemen. Elk Russisch personage lijkt streng en corrupt te zijn.

Daarnaast is er bij deze karakters ook een totaal gebrek aan respect voor de Britse groep die op uiteenlopende manieren door hen wordt uitgebuid. Deze beschrijving maakt meteen duidelijk dat de hier getoonde identiteiten vaststaand van aard zijn. In het kader van dit onderzoek dat geplaatst wordt binnen de Queer Theory maken we hier evenwel duidelijk dat deze vaststaande visie niets met seksualiteit te maken heeft. De verantwoording voor onze aandacht die tijdens de analyse niet louter ging naar seksuele onderwerpen, vinden we terug bij Cohen (1997). Deze auteur stelt immers dat het noodzakelijk is met betrekking tot identiteitsonderzoek eveneens aandacht te besteden aan niet-seksuele onderwerpen. Ondermeer in dezelfde aflevering als hierboven besproken, wordt immers eveneens een allusie gemaakt op het ‘moslim zijn’ als identiteit. Wanneer de jongerengroep aankomt moeten ze langs de douane passeren. Bij het zien van Anwar wordt deze uit de groep gehaald en meegenomen naar een andere kamer waar een grondiger onderzoek gedaan zal worden. Hier hebben de Russische personages dus een vaststaande visie op de identiteit van mensen met een donkere huidskleur. Anwar wordt hier met andere woorden geassocieerd met terrorisme. Dit wordt overigens ook letterlijk in de dialogen verwerkt. Maxxie heeft het naar aanleiding van deze situatie over ‘*total stereotyping*’, wat wijst op een dissociatie met de visie van de Russische personages. Hier wordt met betrekking tot identiteit dus een onderscheid gemaakt tussen de vaststaande visie van de Russen enerzijds en de dynamische visie van de westerlingen anderzijds.

Net als bij het onderzoeken van een al dan niet constructivistische visie omtrent identiteit, is ook hier in bepaalde sequenties sprake van mogelijke verwarring door een zekere meerlagigheid in de getoonde situaties. Nemen we het voorbeeld van Anwar. Dit personage gelooft zelf sterk in een vaststaande identiteit die hij aan moet nemen. Hij is ‘geboren als moslim’ en denkt ook dat dit zijn enige ‘ware’ identiteit is. Toch ziet de kijker iets helemaal anders. Op verschillende momenten, verspreid over de afleveringen en seizoenen heen, leren we dat Anwar over een heel dynamische identiteit beschikt. We zouden hem zelfs kunnen omschrijven als een persoon die twee identiteiten omvat en deze ook met elkaar probeert te verzoenen. Het feit dat hij geprofileerd wordt als een personage op een dergelijke scheidingslijn, impliceert een dynamische visie op identiteit vanwege de programmamakers. Een ander voorbeeld van een randgeval met betrekking tot de hier onderzochte eigenschap, vinden we terug bij het personage Sid. Gedurende de twee geanalyseerde afleveringen uit het eerste seizoen wordt dit personage voorgesteld als iemand die niet erg dynamisch omgaat met zijn identiteit in die zin dat hij zich op elk vlak door zijn beste vriend Tony laat beïnvloeden. Hij geraakt op die manier in uiteenlopende problematische situaties terecht. Dit zien we bijvoorbeeld wanneer hij drugs gaat kopen bij ene Mad Twater, een dealer die hem door Tony werd opgedrongen. Op het einde van de tweede aflevering van het eerste seizoen maakt Sid echter duidelijk dat hij wil breken met het feit dat hij zich telkens door iedereen laat meeslepen. Dit insinueert een blik op identiteit als een veranderlijk gegeven waaraan door middel van zelfreflectie gewerkt kan worden. Een kanttekening bij deze bevinding is wel dat we dit besluit slechts kunnen trekken wanneer we eveneens de narratieve kant van de situatie

in de overweging meenemen. Dit is belangrijk te vermelden gezien dit onderzoek in de eerste plaats als een thematische analyse omschreven werd. Bij het onderzoeken van een al dan niet dynamisch standpunt omtrent identiteit, leek het ons hier echter gerechtvaardigd kort ook aandacht te besteden aan de narratieve kant van het verhaal.

Zoals reeds vermeld zit in de meerderheid van de gevonden voorstellingen van identiteit een dynamische visie verborgen. Dit is in grote mate het geval bij de sequenties waarin Tony voorkomt. Als geen ander personage is het bij hem praktisch onmogelijk een duidelijk beeld te krijgen van wie hij echt is. Een eerste bewijs hiervoor is het feit dat hij zich afhankelijk van de situatie anders gaat gedragen. Toch is de manier waarop Tony met seksualiteit omgaat een veel duidelijker argument in deze context. Zo bedriegt hij Michelle niet alleen met Abigail, hij probeert ook seksueel te experimenteren met Maxxie. De dynamische visie op seksualiteit vanwege dit personage wordt overigens reeds duidelijk tijdens de eerste sequentie van de eerste aflevering. Daarin blijkt Tony een soort voyeuristische relatie te onderhouden met een vrouw die aan de overkant van de straat woont. Deze laatste staat immers naakt voor het raam, wachtend tot Tony aan het zijne verschijnt. Daarna kleedt ze zich langzaam aan. In deze eerste sequentie lezen we dus al een dynamische visie op identiteit vanwege de moeilijk klasseerbare aard van de seksualiteit van het personage.

In die zin is de getoonde identiteit van Maxxie, het homoseksuele personage, veel vaststaander van karakter. Zo herhaalt hij in uiteenlopende sequenties dat hij homo is en dat daar niets aan te veranderen valt. Uitspraken als deze doen vermoeden dat Maxxie als persoon zelf een duidelijke lijn trekt omtrent zijn homoseksualiteit. Veel meer dan Tony lijkt hij zich te laten beïnvloeden door culturele normen en waarden. In de eerste aflevering van het eerste seizoen zit hij zo bijvoorbeeld op een homo-evenement samen met Chris en Anwar. Deze laatste maakte Maxxie wijs dat er heel wat meisjes aanwezig zouden zijn. De sfeer valt er echter sterk tegen en Maxxie doet duidelijk moeite het gebeuren als iets van ‘zijn groep’ – homoseksuelen te laten overkomen. Deze poging komt over als een geforceerde inspanning een welbepaalde identiteit te ontwikkelen. Tot op dit punt lezen we met andere woorden een eerder vaststaande profilering af. Even later besluiten de drie jongeren echter naar een ander feest te gaan, waar veel meer plezier gemaakt wordt. Chris overtuigt Maxxie mee te gaan door te zeggen dat ook daar veel homo’s aanwezig zijn. Dat maakt duidelijk dat Maxxie graag andere homojongeren wil leren kennen en daarom heel graag naar de homoavond wilde gaan. Het feit dat hij daar niet thuis leek te horen en meer plezier beleefde bij zijn dagdagelijkse vriendengroep op een feest dat niet exclusief homoseksueel is, wijst op een niet-vaststaande en dus dynamische visie op identiteit.

Algemeen kunnen we dus concluderen dat identiteit in de meerderheid van de gevallen op een veranderlijke manier wordt voorgesteld. Toch is het eveneens van belang te onderkennen dat er ook betrekkelijk vaak vaststaande identiteiten worden geïnsinueerd. Hierbij is het dan wel zo dat in veel van deze sequenties een meerlagigheid vervat zit die een dynamische visie als meer wenselijk

voorstelt. Dat zagen we ondermeer in het besproken voorbeeld van Maxxie naar voren komen. Anderzijds wordt de enorm veranderlijke aard van de identiteit van Tony niet consequent op een positieve manier voorgesteld. Dit heeft echter meer te maken met het feit dat hij een vaste vriendin heeft, dan met het feit dat hij op uiteenlopende vlakken een zekere experimenteerdrang vertoont. We besluiten dan ook dat het dynamische perspectief hier de bovenhand krijgt. Dit evenwel niet zonder te vermelden dat ook vaststaande identiteiten in verscheidene van de geanalyseerde sequenties voorkomen.

## 5.3 Concepten

### 5.3.1 Identiteit: collectief vs. individueel

In het theoretische luik van deze paper behandelden we het verschil tussen collectieve en individuele identiteiten. Waar de eerste betrekking heeft op een eerder ruime maatschappelijke groep met bepaalde gemeenschappelijke kenmerken, slaat de individuele variant op het benaderen van individuen op een persoonlijk niveau. Algemeen kunnen we stellen dat zowel binnen de Queer Theory als binnen het postmodernisme wordt afgestapt van het idee dat een collectieve identiteit überhaupt zou bestaan. In het kader van geaardheid heeft Hanson (1999) het zelfs over het kunstmatig karakter van de homoseksuele identiteit. Oproepen van auteurs als Russo (1987) die meer positieve representaties van homoseksuelen voorop stellen, leiden volgens Hanson dan ook tot niets. Toch kunnen collectieve identiteiten een bepaalde functionaliteit bevatten op bijvoorbeeld politiek-maatschappelijk vlak. In deze context wijzen Butler (1991), Fuss (1991) en Warner (1993) op de mogelijkheid identiteiten op een pragmatische manier in te vullen. Het zijn deze bemerkingen en inzichten die we dan ook meenamen in de analyse van de vier afleveringen van 'Skins'. Daarbij hadden we eveneens oog voor collectieve en individuele identiteiten die niet louter betrekking hebben op thema's als seksualiteit en geaardheid. Wanneer we enkel kijken naar de frequentie waarin collectieve en individuele identiteiten voorkomen, valt ons op dat we kunnen spreken van een quasi ex aequo.

Wanneer er sprake is van een vermeende collectivisering van identiteit, heeft dit in praktisch alle gevallen betrekking op een maatschappelijk of cultureel onderscheiden groep uit de maatschappij. In meerdere gevallen hebben we bijvoorbeeld te maken met de representatie van een 'islamitische identiteit' onder de vorm van het personage Anwar. Deze identificeert zich op uiteenlopende momenten sterk met zijn geloof. Hierbij vermeldt hij meer dan eens het idee dat hij tot een grotere maatschappelijke groep behoort die ook een bepaalde impact heeft op zijn identiteit en de manier waarop hij zichzelf ziet. In de zesde aflevering van het eerste seizoen gaat hij zo ondermeer in discussie met zijn beste vriend Maxxie. Deze laatste zegt enkele harde dingen tegen Anwar over hoe hypocriet hij omgaat met zijn geloof. Anwar antwoordt hierop met de woorden: '*You're talking about my religion*'. We lezen dit als een sterke indicator voor het feit dat Anwar zichzelf een bepaalde

collectieve identiteit aanmeet. Naast deze letterlijke aanwijzing bevatten de geanalyseerde afleveringen over de twee seizoenen ook eerder subtiele doch niet onbelangrijke verwijzingen naar een collectieve islamitische identiteit. Zo draagt Anwar in de eerste twee onderzochte afleveringen in bepaalde scènes een kleed, soms gecombineerd met een hoedje dat moslims dragen wanneer ze bidden. Het personage wordt overigens geïntroduceerd in een moskee waarin door een groep islamitische mannen gebeden wordt.

Het bijzondere aan de representaties van een collectieve ‘moslimidentiteit’ is het feit dat er ook aandacht wordt besteed aan de conflicten die deze kan veroorzaken met de individuele identiteit van Anwar. Het valt op dat het personage een balans zoekt tussen de twee identiteitsvarianten. Hij probeert zijn geloof te beleven zoals hij dat denkt te moeten doen, zonder daarbij als anders te worden ervaren door zijn vrienden. Ook dit wordt zowel op letterlijke als op eerder subtiele manieren naar de kijker vertaald. Wanneer Anwar in de eerste aflevering van het eerste seizoen samen met een groep mannen in de moskee aan het bidden is, wordt hij opgebeld door Tony. Omdat zijn gsm afgaat in deze situatie wordt hij door zijn oom naar buiten gesleurd. Hierop maakt Anwar een kwade opmerking tegen Tony waarop ze een gesprek voeren over de ontmaagding van Sid. Deze korte beschrijving maakt duidelijk dat het personage twee identiteiten lijkt te omvatten. Enerzijds is er de collectieve variant waarbij hij een goed moslim tracht te zijn, en anderzijds is er de individualiteit waarin Anwar zich niet anders gedraagt dan zijn gehele vriendengroep. Dit personage voert met andere woorden een constante strijd met twee tegengestelde persoonsvisies. Het feit dat dit conflict ook wordt getoond impliceert een erkenning van het onderscheid tussen een collectieve en een individuele identiteit vanwege de programmamakers. Het al dan niet verwerpen van het bestaan van dit collectieve karakter hangt in dit geval in grote mate af van de kijker zelf. Hoewel beide vormen voorkomen, is het immers mogelijk deze op uiteenlopende wijzen te interpreteren. Er valt uit de hier aangegeven voorbeelden geen waardeoordeel te halen met betrekking tot bepaalde vormen van identiteit. In het kader van dit onderzoek lezen wij de sequenties dan ook als situaties waarin het mogelijk is een verband te leggen met de Queer Theory en het postmodernisme. Dit gezien het mogelijk is bij het bekijken van de serie een geloof in een collectieve identiteit te verwerpen. Zo lijkt Anwar op het eerste zicht wel beïnvloed te zijn door een collectieve groep, het is mogelijk deze beïnvloeding enkel op het individuele niveau te situeren.

Naast de collectieve identiteit van moslims zijn er uiteraard ook andere voorbeelden te geven. Met betrekking tot nationaliteit lezen we bijvoorbeeld verwijzingen naar een vermeende Russische en Amerikaanse identiteit (Seizoen 1 – Aflevering 6/ Seizoen 2 – Aflevering 2). Deze worden allebei op een vrij stereotiepe manier voorgesteld. In het geval van de Amerikanen valt dit te verklaren doordat er sprake is van een musical over de terroristische aanslag van 11 september. De Russische identiteit daarentegen wordt veruiterlijkt door ‘Russische’ personages die op een harde, corrupte, bijna

onnatuurlijke manier worden voorgesteld. Ook hier kunnen we de collectieve identiteit aanvaarden of verwerpen gezien het zou kunnen gaan om een parodie op het beeld dat algemeen wordt opgehangen van voorgenoemde nationaliteiten.

Het feit dat we hier eerst dieper ingingen op de manier waarop en de frequentie waarmee collectieve identiteiten worden getoond, neemt niet weg dat de individuele variant ervan eveneens in grote mate in de reeks aanwezig is. Bij het analyseren van de vier afleveringen viel op dat de klemtoon op het individuele aspect gedurende het tweede seizoen steeds belangrijker leek te worden. Hiermee bedoelen we dat het individuele niveau van de personages in nog grotere mate wordt uitgelicht. Toch benadrukken we hierbij de algemeen grote aandacht die besteed wordt aan het kaderen van de personages in een persoonlijke sfeer. In feite kunnen we de gehele serie omschrijven als een aaneenschakeling van erg individuele verhalen van jongeren die met elkaar in contact komen. Elk personage heeft zijn eigen persoonlijke levenssituatie die in vergelijking met de andere karakters overigens sterk verschilt. Typerend aan 'Skins' is het feit dat elke afzonderlijke aflevering gewijd wordt aan één van de hoofdpersonages in het bijzonder. Dit kenmerk uit zich in de eerste plaats al in de titel van de aflevering zelf. Zo onderzochten wij in het kader van dit onderzoek de afleveringen met als titel 'Tony' (Seizoen 1, Aflevering 1), 'Maxxie & Anwar' (Seizoen 1, Aflevering 6), 'Tony & Maxxie' (Seizoen 2, Aflevering 1) en 'Sketch' (Seizoen 2, Aflevering 2). De titel duidt dan aan welke personages de hoofdrol zullen spelen in de aflevering in kwestie. Deze indeling impliceert dat er veel aandacht wordt besteed aan het dieper ingaan op individuele verhalen van de personages. De variërende achtergrond wordt steeds duidelijker en persoonlijker naarmate we de evolutie van de vier onderzochte afleveringen bekijken. Dit zou overigens kunnen verklaren waarom deze individuele identiteiten in het tweede seizoen meer aandacht lijken te krijgen. Hierbij komen voornamelijk thema's naar voren die betrekking hebben op de zoektocht naar een plek in de samenleving vanwege de jongeren. Elk karakter neemt in deze context zijn persoonlijke 'bagage' mee in zijn leven. Zo zien we bijvoorbeeld het personage Sketch dat geïntroduceerd wordt in het tweede seizoen. Ze draagt zorg voor haar zieke moeder en is zelf geobsedeerd door Maxxie, die ze stalkt. We leren in hetzelfde seizoen dat Maxxie in een klein appartement woont samen met zijn ouders die hem graag zien. Zijn vader hoopt dat Maxxie later net als hem in de bouwsector gaat werken, maar dat ziet Maxxie zelf niet zitten. In het eerste seizoen zagen we dat Tony opgroeit in een gezin waar de vader zeer agressief is en zich laat bedriegen door zowel Tony als Effy. Zo heeft ieder personage zijn eigenheid en zijn persoonlijk kader. Dit lezen wij dan ook als een indicatie van een enorm groot belang dat wordt gehecht aan individualiteit en bijgevolg ook het tonen van een individuele identiteit.

Algemeen concluderen we hier met betrekking tot identiteit dat er zowel aandacht wordt besteed aan de collectieve als aan de individuele benadering ervan. Van beide vormen zijn veel voorbeelden te vinden verspreid over de vier onderzochte afleveringen. We zien een tendens waarbij voornamelijk in

het tweede seizoen in grotere mate sprake is van het individuele spoor. Ook de serie an sich wordt door ons gelezen als een sterk persoonlijke thematiek bevattend die heel sterk het individuele levenspad van elk karakter afzonderlijk uitlicht. Dit alles doet ons dat ook besluiten dat de serie met betrekking tot dit concept wel degelijk valt aan te sluiten bij zowel de Queer Theory als het postmodernisme.

### **5.3.2 Queer vs. Camp**

Bij het analyseren van 'Skins' hadden we ook aandacht voor de manier waarop in de sequenties thema's aan bod kwamen die als 'queer' of 'camp' zouden kunnen worden omschreven. We besloten in het theoretische deel van dit onderzoek dat 'queer' eerder betrekking heeft op identiteiten en gezien kan worden als algemeen concept, terwijl camp een stilistische veruiterlijking is van het idee. Deze beknopte samenvatting neemt niet weg dat we ook aandacht besteedden aan visies van auteurs als Jakobsen (1998) en Warner (1993), die 'queer' zagen als een werkwoord en een manier om afwijkingen van wat als normaal wordt aanzien te deconstrueren. Gamson (1996), Meyer (1994) en Stein en Plummer (1994) hadden het bij 'camp' over een vorm van verzet tegen normalisering op basis van dominante discours. Een laatste belangrijke opmerking die we hier nog willen aanhalen is die van Halperin (1995) die stelt dat 'queer' geen concept is dat enkel draait rond homoseksualiteit. Hiermee bedoelt de auteur dat het begrip betrekking heeft op alle zaken die van een bepaald dominant al dan niet seksueel discours afwijken. Dit alles in acht genomen keken we sequentie per sequentie in welke mate sprake was van thematieken die als 'queer' of 'camp' konden worden omschreven.

Het eerste wat opvalt is dat elke geanalyseerde aflevering, ongeacht uit welk seizoen, een relatief lange lijst met voorbeelden bevat. Het valt op dat heel wat situaties een allusie maken op niet-normatieve relaties en gedragingen. Dit heeft ondermeer te maken met het feit dat 'Skins' een serie is over jongeren die op zoek zijn naar zichzelf. Dit impliceert dan ook dat het thema 'seks' in grote mate aanwezig is. Geen van de personages ontkomt aan een scène in de onderzochte afleveringen waarin het geassocieerd wordt met een relatie die duidelijk van de norm afwijkt. De meest in het oog springende daarvan is zonder twijfel Tony. Reeds in de eerste sequentie van de eerste aflevering van het eerste seizoen wordt duidelijk dat hij een soort van seksuele relatie onderhoudt met zijn overbuurvrouw. Deze laatste staat namelijk naakt voor haar venster te wachten tot Tony aan het zijne verschijnt. In de tweede aflevering van dit seizoen kust hij met Maxxie en probeert hij nog verder te gaan. Gedurende het tweede seizoen komt de klemtoon van Tony's gedrag eerder op relationeel vlak te liggen. We zien namelijk een soort driehoeksverhouding ontstaan tussen hem, Abigail en Michelle.

Het mag echter duidelijk zijn dat elk van de hoofdpersonages dergelijke gedragingen vertoont. Zo masturbeert Sid terwijl hij een pornoblaadje bekijkt. Verder gaat hij volledig mee met het idee van Tony om Sid zijn maagdelijkheid te doen verliezen (Seizoen 1, Aflevering 1). Ook Michelle werkt



hier aan mee en regelt Cassie voor Sid. Michelle wijkt hier dus eveneens af van dat wat als het dominant discours kan worden omschreven. In de eerste aflevering van het tweede seizoen laat ze zich bijvoorbeeld bepotelen door meerdere jongens wanneer ze dronken is. Maxxie gaat op zoek naar andere homojongeren (Seizoen 1, Aflevering 1) en verder heeft hij ook seks met een pestkop die van zichzelf nog niet aanvaardde ook aangetrokken te zijn tot jongens (Seizoen 2, Aflevering 1). Het personage Anwar lijkt constant op zoek te zijn naar seks. Hierbij komen geen diepere emoties kijken en op die manier doet hij het met de Russische Anka en de Britse Sketch (Seizoen 1, Aflevering 6 – Seizoen 2, Aflevering 2). Chris heeft een ongedefinieerde relatie met zijn psychologielerares Angie. Hoewel hij verliefd lijkt te zijn op haar heeft hij in de eerste aflevering van het eerste seizoen toch seks met een Pools meisje in de koffer van een gestolen Mercedes. Jall ten slotte probeert in de eerste aflevering van het tweede seizoen duidelijk te maken dat ze wel degelijk sexy kan zijn. Daarom danst ze op een seksuele manier met een andere jongen die ze ook kust. Dit alles toont aan dat elk personage op zich meerdere malen in verband kan worden gebracht met ‘camp’ of ‘queer’ gedrag. Zelfs de meerderheid van de kleinere rollen lijken niet binnen een dominant heteroseksueel discours te passen. Zo wil leraar Tom duidelijk seks met zijn collega Angie en nam hij haar daarom mee op excursie naar Rusland. Het personage Sketch is een meisje dat er alles aan doet er uit te zien als een jongen om zo de liefde van Maxxie te kunnen winnen.

We geven hier nog mee dat we bij het destilleren van situaties en thema's die als ‘queer’ en ‘camp’ kunnen worden aanzien, niet louter aandacht hadden voor afwijkingen van heteroseksualiteit. Hierbij halen we wederom Halperin (1995) aan die stelt dat ook heteroseksuele relaties sterk van een dominant discours kunnen afwijken. Een belangrijke opmerking is evenwel dat we daardoor in praktisch geen enkele situatie een weerspiegeling terugvonden van wat wel binnen een dominant heteroseksueel discours kan passen. Dit doet terugdenken aan Grosz (1994) die wijst op het gevaar alles als ‘queer’ te gaan bestempelen door een gebrek aan onderscheid tussen de norm en de afwijkingen. Wanneer we echter zoals Jakobsen (1998) en Warner (1993) ‘queer’ aanzien als een werkwoord en een uiting van een discours, wordt het wel mogelijk een zeker besluit te trekken. We stellen dan ook dat de serie ‘Skins’ enorm veel indicaties bevat van ‘queer’- en ‘camp’-elementen. Het is een aaneenschakeling van thematieken die duidelijk en manifest afwijken van de norm. Daarom concluderen we hier dat we door middel van deconstructie achterhaalden dat de reeks perfect aansluit bij de ideeën die binnen het postmodernisme en vooral binnen de Queer Theory gehanteerd worden.

### **5.3.3 Heteronormativiteit**

In het verlengde van wat we voordien omschreven als ‘camp’ of ‘queer’, gingen we in het theoretische luik eveneens de betekenis van heteronormativiteit na. Katz (2007) omschreef heteronormativiteit als een sociale en culturele constructie. Aan de hand van een deconstructief proces wordt het dan mogelijk bepaalde verborgen doch dominante discours bloot te leggen. Volgens auteurs binnen het

postmodernisme en de Queer Theory zou heteroseksualiteit op verschillende vlakken als norm naar voren worden geschoven. Dit kan dan ook plaatsvinden op eerder subtiele manieren. In die zin verschilt het hier onderzochte concept met 'queer' en 'camp'. Bij de analyse van de vier afleveringen van de serie 'Skins' hadden wij met andere woorden meer aandacht voor verborgen betekenissen en achterliggende discours bij het voorkomen van bepaalde thematieken. De hier gehanteerde analysemethode maakt het volgens auteurs als Halberstam (2005) en Warner (1993) mogelijk een zeker verzet te bieden tegen heteronormatisering. Een laatste opmerking die we hieromtrent nog wensen mee te geven is het feit dat ook binnen heteroseksuele relaties sprake kan zijn van een afwijking van de heteronormativiteit.

Het eerste opvallende verschil met het onderzoek naar 'queer'- en 'camp'-elementen is hier dat er een veel duidelijker evenwicht is tussen wel- en niet-heteronormatieve situaties. Voornamelijk in het tweede seizoen zien we meerdere sequenties waarin een duidelijk onderscheid gemaakt wordt tussen homoseksualiteit enerzijds en heteroseksualiteit anderzijds. Het spreekt voor zich dat deze dichotomie in strijd is met de kernideeën van de Queer Theory. Dit gebeurt bijvoorbeeld tijdens een gesprek tussen enkele jonge meisjes. Een ervan zou Maxxie graag een zoen willen geven. Haar vriendin wijst erop dat dit onmogelijk is omdat Maxxie homoseksueel is. In dezelfde aflevering wordt Maxxie uitgescholden door een groep pestkoppen die hem uitlachen omdat hij homo is. Deze discriminatie wijst op een duidelijke scheidingslijn op vlak van seksuele geaardheid. Verder maakt Tony geregeld allusies op de geaardheid van Maxxie. In de eerste aflevering van het tweede seizoen help Maxxie zijn beste vriend met het schrijven van zijn naam. Wanneer het hem lukt vraagt Tony lachend '*you gonna gay me now?*'. Het bijzondere aan deze reeks voorbeelden is het feit dat deze sterke dichotomie vaak ironisch of schertsend wordt voorgesteld. De meisjes bekijken alles heel simpel, maar ze zijn ook nog zeer jong. De pestkoppen maken wel onderscheid op vlak van geaardheid, maar ze worden als eerder dom voorgesteld. En ten slotte de manier waarop Tony over de seksualiteit van Maxxie praat wijst op een duidelijk ironische ondertoon. Dit doet ons concluderen dat het geïnsinueerde onderscheid tegelijkertijd te lezen valt als een aanklacht ervan. De dichotomie wordt namelijk geassocieerd met personages die minder sterk in hun schoenen staan of die lachen met de maatschappelijke grenzen. Hoewel de eerste laag van de lezing doet vermoeden dat er sprake is van een heteronormatief discours, besluiten we hier dus het tegenovergestelde.

Met betrekking tot sommige onderwerpen is afwisselend sprake van heteronormativiteit. Nemen we bijvoorbeeld het beeld van de vrouw. Wanneer we zien hoe Michelle zich klaarmaakt voor Tony en hoe onzeker ze is over haar lichaam wanneer hij een opmerking maakt over haar borsten, lezen we dit als een heteronormatief gedrag (Seizoen 1 – Aflevering 1). De vrouw als lustobject komt overigens nog meer naar voren wanneer we de sequenties bekijken waarin Anwar een rol speelt. Hij maakt meerdere malen opmerkingen over vrouwen en hoe seksueel aantrekkelijk hij ze vindt. In andere

gevallen wordt een niet-heteronormatief beeld van de vrouw opgehangen. Wanneer Angie bijvoorbeeld koelbloedig en heldhaftig actie onderneemt tegen de man met een pistool in Rusland, zien we dat Tom, de reisverantwoordelijke, zich angstig verschuilt achter zijn leerlingen. Het is ook Angie die een verhouding heeft met een van haar leerlingen en daarin vaak de eerste stap zet (Seizoen 1 – Aflevering 6).

Algemeen valt op dat wanneer we een heteronormatieve verhouding opmerken in de sequenties, die vaak valt om te buigen. Hiermee bedoelen we dat wanneer we een achterliggende betekenis zoeken, of een discours blootleggen, in de meerderheid van de gevallen sprake is van een niet-heteronormatieve thematiek. Elke gezinssituatie die getoond wordt bijvoorbeeld, kan moeilijk omschreven worden als behorend tot een dominant discours. Zo maken de ouders van Tony en Effy bijvoorbeeld constant ruzie, waarbij vooral de vader zich zeer agressief gedraagt (Seizoen 1, Aflevering 1 – Seizoen 2, Aflevering 1). Paradoxaal genoeg zouden we het homoseksuele personage Maxxie als een van de meer heteronormatieve karakters uit de reeks kunnen omschrijven. Het namelijk zo dat er voor hem wel degelijk een onderscheid is tussen homo- en heteroseksualiteit. Dit komt naar voren in zijn discussie over de islam met Anwar. Ook deze laatste maakt een duidelijke onderverdeling op vlak van geaardheid. Hij voegt hier bovendien een waardeoordeel aan toe door homoseksualiteit als verkeerd te omschrijven (Seizoen 1 – Aflevering 6). Omdat Maxxie zich enkel in deze sequentie duidelijk uitlaat over zijn voor hem omliggende geaardheid, zouden we kunnen stellen dat hij dit enkel doet om zich te verdedigen tegen de religieuze argumenten van zijn vriend. Een gelijkende situatie vinden we overigens terug in de eerste aflevering van het tweede seizoen waarin pestkoppen Maxxie uitlachen met zijn voor hen eveneens strikt omliggende homoseksualiteit. Ook hier weer kunnen we dus stellen dat het heteronormatieve karakter van de sequenties omgebogen kan worden tot een nieuwe interpretatie. Wanneer we hierin betekenis zoeken wordt namelijk duidelijk dat het geloven in een dichotomie op vlak van geaardheid wordt geassocieerd met negatieve personages. Algemeen concluderen we dan ook dat de serie ‘Skins’ in geen geval heteronormatief te noemen valt.

## **6. Conclusie**

Met dit onderzoek hebben we getracht een duidelijk beeld te geven van wat postmodernisme en de Queer Theory als theoretische stromingen betekenen. We behandelden daarbij zowel het ontstaan als de algemene visie van beide perspectieven. Bij de thematische inhoudsanalyse van de jongeren serie ‘Skins’ grepen we telkens terug naar deze theoretische inzichten. Ook bij het onderzoeken van de overeenkomsten tussen de behandelde concepten en de geanalyseerde afleveringen hanteerden we deze methode. In deze conclusie koppelen we dan ook telkens de theorie aan de belangrijkste bevindingen van de tekstuele analyse.

Met betrekking tot postmodernisme stelden we dat het in de eerste plaats een reactie is op het modernisme dat gekenmerkt wordt door een geloof in ‘grote verhalen’ op maatschappelijk vlak (Brooker, 1999; Sturken & Cartwright, 2001; McGregor, 2009). We maakten een duidelijk onderscheid tussen de historische periode postmoderniteit enerzijds en het geheel van culturele producten, praktijken en discours van het postmodernisme anderzijds (Brooker, 1999; Grensz, 1996). Met betrekking tot het eigenlijke ontstaan van de stroming stelden we dat het postmodernisme ontstond in de jaren zestig, verder ontwikkelde in de jaren zeventig en academische interesse verwierf gedurende de jaren tachtig. Door middel van het aanhalen van auteurs als Lyotard, Baudrillard en Jameson verduidelijkten we de algemene visie van de theorie. Zo hadden we het ondermeer over het einde van ‘de grote verhalen’, het bestaan van meerdere waarheden, het wegvallen van een onderscheid tussen hoge en lage cultuurvormen, simulacra en hyperrealiteit. Dit onderzoek toonde verder aan dat er uiteenlopende visies bestaan omtrent het postmodernisme. Zo wordt het afhankelijk van de auteur gezien als een conditie (Lyotard, 1979), een periode (Kellner, 2003) of een gebeurtenis (Wallace, 2003). Verder haalden we Oord (2001) aan die een ophijsting maakte van vijf soorten postmodernisme. Ten slotte wezen we op het algemene belang van het medium televisie om deze stroming te onderzoeken (Storey, 1997).

Op basis van dit grondig literatuuronderzoek kozen we voor de concepten hyperrealiteit, intertekstualiteit en ‘metanarratives’ om te bepalen in welke mate de serie ‘Skins’ aansluit bij het postmodernisme. Met betrekking tot hyperrealiteit stelden we dat het kenmerk in grote mate en verspreid over de vier afleveringen en de twee seizoenen voorkomt. Ook het intertekstuele kenmerk komt in de analyse naar voren als een item dat zeker aanwezig is in de gelezen teksten. Met betrekking tot ‘metanarratives’ en meerbepaald het ontbreken ervan, verkeren we in een meer dubieuze situatie. Hoewel er wel degelijk in meerder sequenties sprake is van allusies op maatschappelijke ‘grote verhalen’, concluderen we toch dat het gebrek hierin zwaarder doorweegt. We vatten op basis van de analyse van de vier afleveringen van ‘Skins’ samen dat het onderzoek erop wijst dat we de serie terecht als overwegend postmodern kunnen bestempelen.

Naast het onderzoek naar de overeenstemming tussen het postmodernisme en de serie ‘Skins’, gingen we eveneens op zoek naar verbanden met de Queer Theory. We schetsten het ontstaan van deze stroming als een onderdeel van de sociologie dat weliswaar relatief laat werd ontwikkeld. Seidman (2003) merkt op dat er vanaf de jaren zestig een sociologie van homoseksualiteit ging ontstaan waardoor homoseksuelen zich voor de eerste keer in de geschiedenis konden identificeren als een ‘soort individu’. Deze categorisering werkte volgens de auteur de dichotomie op vlak van geaardheid sterk in de hand. We situeren het effectieve ontstaan van de Queer Theory in het begin van de jaren negentig. Het kan gezien worden als een antwoord op de interne en externe druk die de homogemeenschap de decennia voordien ondervond met onder andere de AIDS-crisis. Het onderzoek

naar de visie binnen deze stroming stelt het fundamentele nature-/nurture-debat centraal. Voor aanhangers van zowel het postmodernisme als de Queer Theory is identiteit namelijk een sociale en/of culturele constructie, onderhevig aan bepaalde maatschappelijk dominante discours (Chambers, 2009). Verder wordt identiteit binnen de Queer Theory op een heel dynamische manier gedefinieerd. Dit hangt samen met wat Harraway (1991) binnen het postmodernisme de ‘nep-universaliteit’ noemt. Zo lezen we heteroseksualiteit als het overheersende maatschappelijk kader dat bepaalde waarheden uitdraagt. We legden verder ook verbanden tussen de Queer Theory en het poststructuralisme (Foucault, 1997), feminisme, psychoanalyse en de deconstructieve onderzoekstraditie (Hanson, 1999). Het doel van de stroming omschreven we als een vorm van verzet die de incoherentie, de instabiliteit en de kunstmatigheid van dominante discours wenst bloot te leggen.

Op basis van de literatuurstudie kozen we ervoor de Queer Theory met de serie ‘Skins’ te vergelijken aan de hand van twee verschillende concepten met betrekking tot identiteit. Enerzijds ging onze aandacht daarbij uit naar het nature- /nurture-debat. We gingen met name na hoe het gesteld was met de representatie van essentialistische dan wel constructivistische identiteiten. We stelden hier dat de constructivistische visie omtrent identiteit zwaarder doorweegt in de geanalyseerde afleveringen, wat aanleunt bij de nurture-visie. Het tweede concept dat we hanteerden om de Queer Theory te vatten was de al dan niet dynamische visie op identiteit. Hier was het minder makkelijk een eenduidig besluit te trekken. Beide perspectieven kwamen geregeld en door elkaar voor. Op basis onze interpretatie besluiten we evenwel dat identiteit in het algemeen op een eerder dynamische manier wordt voorgesteld.

Op basis van de inzichten uit zowel het postmodernisme als de Queer Theorie kozen we ervoor drie concepten vanuit de theoretische stromingen te behandelen. Zo omschreven we het verschil tussen individuele en collectieve identiteiten. Hoewel men binnen de Queer Theory wijst op de cultureel-maatschappelijk bepaalde constructie van collectieve identiteiten, concluderen we toch dat deze op bijvoorbeeld politiek vlak een zeker nut kunnen hebben. Auteurs als Schlesinger (1987) en Melucci (1989) maakten verder duidelijk dat collectieve identiteiten niet automatisch statisch van aard zijn. Collectieve identiteiten kunnen binnen het kader van het postmodernisme evenwel in verband worden gebracht met ‘metanarratives’. Dit is een van de redenen waarom de klemtoon ook binnen de Queer Theory zich op het individuele niveau situeert. De analyse van de serie ‘Skins’ toonde ons een quasi gelijke verdeling tussen deze twee varianten op identiteit. We zien evenwel dat de klemtoon gedurende het tweede seizoen meer op het individuele komt te liggen. Dit in combinatie met het feit dat de gehele serie jongeren op een erg persoonlijke en unieke manier voorstelt, doet ons besluiten dat ook dit aspect van de reeks aansluit bij de inzichten van zowel het postmodernisme als de Queer Theory. Voor het tweede concept gingen we op zoek naar de betekenis van de concepten ‘queer’ en ‘camp’. Na de bespreking van uiteenlopende perspectieven vatten we ‘queer’ samen als een vorm van verzet tegen

wat als normaal wordt gezien. Waar dit begrip eerder een idee of identiteit omvat, omschreven we 'camp' als de stilistische uitwerking hiervan. We sloten ons aan bij Jakobson (1998) die 'queer' benadert als een werkwoord, een praktijk die de strijd aangaat met bepaalde dominante maatschappelijke discours. Op basis van de thematische analyse concludeerden we dat 'Skins' een serie is die enorm veel 'camp'- en 'queer'-elementen bevat. Het feit dat de overgrote meerderheid van de sequenties dergelijke elementen bevat, doet ons concluderen dat de reeks zeker kan gelezen worden als een verzet tegen het dominante discours van heteroseksualiteit. Het derde en laatste concept heteronormativiteit staat hiermee in verband gezien we aan de hand van deconstructie dit discours trachtten terug te vinden. Ondanks het feit dat er in bepaalde sequenties wel degelijk heteronormatieve elementen terug te vinden zijn, stellen we toch dat 'Skins' in geen geval een heteronormatieve serie genoemd kan worden. Vaak wordt dit dominante discours immers op een negatieve en alternatief interpreteerbare manier voorgesteld. Dit doet ons concluderen dat de serie op verscheidene vlakken weerstand biedt aan de maatschappelijk dominante heteroseksuele norm.

Als algemene conclusie stellen we dat de hier geanalyseerde afleveringen van de jongeren serie 'Skins' in grote mate aansluiten bij de visie van zowel het postmodernisme als de Queer Theory. Het is een reeks waarin op uiteenlopende vlakken weerstand wordt geboden aan dominante discours. Verder maakt de individuele benadering van de personages het mogelijk een beeld te krijgen van hoe door jongeren wordt omgegaan met postmoderne evoluties, zoals het wegvallen van een duidelijk levenskader. Op basis van het onderzoek wensen wij nog mee te geven dat dergelijke series een effectieve rol kunnen spelen in zowel het beeldvorming- als het identificatieproces.

## **7. Bibliografie**

Anzaldúa, G., Moraga, C. (Eds.) (1983). *This bridge called my back*. New York: Kitchen Table Press.

Avila-Saavedra, G. (2009). Nothing queer about queer television: televised construction of gay, *Media, culture & society*, 31(1): 5-21.

Babuscio, J. (1999). The cinema of camp (a.k.a. camp and the gay sensibility). In Cleto, F. (Ed.) *Camp: queer aesthetics and the performing subject: a reader*. (pp. 117–135). Ann Arbor: University of Michigan Press.

Ballard, S., Morris, M. (1998). Sources of sexuality information for university students, *Journal of Sex Education and Therapy*, 24(4): 278–287.

Beam, J. (Ed.) (1986). *In the life*. Boston: Alyson.

- Berry, E., Siegel, C. (2001). Rhizomes, newness, and the condition of our postmodernity. Geraadpleegd op 19 januari 2011 op het World Wide Web: <http://www.rhizomes.net/issue1/newness1.html>
- Brooker, P. (1999). *A concise glossary of cultural theory*. Londen: Arnold.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1991). *Gender trouble*. Londen en New York: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of 'sex'*. Londen en New York: Routledge.
- Calzo, J.P., Ward, L.M. (2009). Media exposure and viewers' attitudes toward homosexuality: evidence for mainstreaming or resonance?, *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 53(2): 280-299.
- Chambers, S. A. (2009). *The queer politics of television*. Londen: Tauris.
- Christian, A. J. (2010). Camp 2.0: a queer performance of the personal, *Communication, culture & critique*, 3(3): 352-376.
- Chung, S. K. (2007). Media literacy art education: deconstructing lesbian and gay stereotypes in the media, *International journal of art & design education*, 26(1): 98-107.
- Cohen, C. J. (1997). Punks, bulldaggers, and welfare queens, *GLQ: a journal of lesbian and gay studies*, 3(4): 437-465.
- De Standaard (2011, 23 januari). *Ouders willen onderzoek naar kinderporno in nieuwe serie MTV*. Geraadpleegd op 25 januari 2011 op het World Wide Web: [http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=DMF20110123\\_010](http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=DMF20110123_010)
- Donnelly, T. T. (2002). Representing 'others': avoiding the reproduction of unequal social relations in research, *Nurse Researcher*, 9(3): 57-68.
- Duggan, L. (1992). Making it perfectly queer, *Socialist review*, 22(1): 11-31.
- Fejes, F. (2000). Making a gay masculinity, *Critical studies in media communication*, 17(1): 113-116.
- Foucault, M. (1978). *History of sexuality, vol. 1: an introduction*. New York: Vintage Books.

- Foucault, M. (1997). Sex, power and the politics of identity. In Rabinow, P. (Ed.) *Michel Foucault: ethics, subjectivity, and truth*. (pp. 163-173). New York: The New Press.
- Fuss, D. (Ed.) (1991). *Inside/out*. New York: Routledge.
- Gamson, J. (1995). Must identity movements self-destruct? A queer dilemma, *Social problems*, 42(3): 390-407.
- Gamson, J. (1996). Must identity movement's self-destruct? In S. Seidman (Ed.) *Queer theory/sociology*. (pp. 395–420). Cambridge: Blackwell.
- Goltz, D. B. (2010). *Queer temporalities in gay male representation : tragedy, normativity, and futurity*. New York: Routledge.
- Green, I. A. (2007). Queer theory and sociology: locating the subject and the self in sexuality studies, *Sociological theory*, 25(1): 26-45.
- Grenz, S. J. (1996). *A primer on postmodernism*. Michigan: Eerdmans Publishing.
- Grossberg, L. (1989). Putting the pop back in postmodernism, *Social text*, 21: 167-190.
- Grosz, E. (1994). Experimental desire: rethinking queer subjectivity. In Cpjec, J. (Ed.) *Supposing the subject* (pp. 133-158). New York: Verso.
- Guidotto, N. (2006). Cashing in on Queers: From Liberation to Commodification, *Canadian online journal of queer studies in education*, 2(1): 1-28.
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.
- Hall, S. (Ed.) (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londen: Sage.
- Halperin, D. (1995). *Saint Foucault: towards a gay hagiography*. Oxford: Oxford University Press.
- Halperin, D. (2003). The normalization of queer theory, *Journal of homosexuality*, 45(2-4): 339-343.
- Hanson, E. (1999). *Out takes: essays on queer theory and film*. Durham: Duke University Press.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. Londen: Free Association Books.



- Harwood, J. (Ed.) (2006). Human communication research, *Human communication research*, 32(3): 373-375.
- Hobsbawm, E. (1996). Identity politics and the left, *New left review*, 217: 38-47.
- Hooker, E. (1965). Male homosexuals and their worlds. In Marmor, J. (Ed.) *Sexual inversion*. (pp. 83-107). New York: Basic Books.
- Humphreys, L. (1970). *Tearoom trade*. Chicago: Aldine.
- Ian, J. (2007, 26 januari). *Spaced out with the Skins generation*. Geraadpleegd op 25 januari 2011 op het World Wide Web:  
[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/film/article1296076.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/article1296076.ece)
- Isherwood, C. (1954). *The world in the evening*. New York: Routledge.
- Jakobsen, J. R. (1998). Queer is? Queer does?: Normativity and the problem of resistance, *GLQ: a journal of gay and lesbian studies*, 4(4): 511-536.
- Jameson, F. (1985). *Postmodern culture*. Londen: Pluto Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Londen: Verso.
- Katz, J. (2007). *The invention of heterosexuality*. Chicago : University of Chicago Press.
- Kellner, D. (2003). *Globalization and the postmodern turn*. Geraadpleegd op 19 januari 2011 op het World Wide Web:  
<http://gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/globalizationpostmodernturn.pdf>
- Kiernan, J. G. (1882). Responsibility in sexual perversion, *Chicago medical recorder*, 3: 185-210.
- Kinsey, A. C., Pomeroy, W. R., Martin, C. E. (1948). *Sexual behaviour in the human male*. Philadelphia: W. B. Saunders.
- Kinsey, A. C., Pomeroy, W. R., Martin, C. E. (1948). *Sexual behaviour in the human female*. Philadelphia: W. B. Saunders.
- Klages, (2003). *Postmodernism*. Geraadpleegd op 18 januari 2011 op het World Wide Web:  
<http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/pomo.html>

Krafft-Ebing, R. V. (1893). *Psychopathia Sexualis, with especial reference to contrary sexual instinct: a medico-legal study*. Philadelphia: F. A. Davis.

Lacey, N. (2009). *Image and representation: key concepts in media studies*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Lyotard, J. F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Parijs : de Minuit.

Lyotard, J. F. (1984). *The postmodern condition: a report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press.

Mangan, L. (2007, 26 januari). Last night's tv: if *Skins* is supposed to so realistic, why do half of its teenage cast talk like Prince William?. *The Guardian*.

Martin, D., Lyon, P. (1972). *Lesbian/Woman*. San Fransisco: Glide.

Massey, K. B. (1995). Analyzing the uses and gratifications concept of audience activity with a qualitative approach: media encounters during the 1989 Loma Prieta earthquake disaster, *Journal of broadcasting & electronic media*, 39(3): 328-349.

McGregor, S. (2009). *Postmodernism, consumerism and a culture of peace*. Geraadpleegd op 18 januari 2011 op het World Wide Web:  
<http://www.kon.org/archives/forum/13-2/mcgregor.pdf>

McGuigan, J. (1999). *Modernity and postmodern culture*. Buckingham: Open University Press.

Melucci, A. (1989). *Nomads of the present: social movements and individual needs in contemporary society*. Philadelphia: Temple University Press.

Meyer, M. (Ed.) (1994). *The politics and poetics of camp*. New York: Routledge.

Miller, T. (2009). Media effects and cultural studies : a contentious relationship. In Nabi, R. L., Oliver, M. B. (Eds.) *The SAGE handbook of media processes and effects*. (p. 131). Los Angeles: SAGE.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema, *Screen*, 16(3): 6-18.

Murphey, C. (2008). *Filthy party-crashing craze is blamed on teen tv show Skins*. Geraadpleegd op 25 januari 2011 op het World Wide Web:  
<http://www.herald.ie/national-news/filthy-partycrashing-craze-is-blamed-on-teen-tv-show-skins-1527212.html>

- Nachbar, J., Lause, K. (1992). Breaking the mold: the meaning and significance of stereotypes in popular culture. In Nachbar, J., Lause, K. (Eds.) *Popular Culture: An Introductory Text*. (p. 236). Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Parnaby, J. (1996). Queer straights. In Harne, L., Miller, E. (Eds.) *All the rage: reasserting radical lesbian feminism* (pp. 3-10). Londen: The Women's Press.
- Perkins, T. (1997). Rethinking stereotypes. In O'Sullivan, T., Jewkes, Y. (Eds.) *The media studies reader* (p. 80). Londen: Arnold.
- Richter, R. (1996). *Corporate enterprise as postmodern practice*. Geraadpleegd op 19 januari 2011 op het World Wide Web:  
<http://webpages.ursinus.edu/rrichter/essayfour.html>
- Richter, R. (2002). *Why study globalization?* Geraadpleegd op 19 januari 2011 op het World Wide Web:  
<http://webpages.ursinus.edu/rrichter/friedman.htm#intro>
- Russo, V. (1987). *The celluloid closet: homosexuality in the movies*. New York: Harper & Row.
- Sacks, P. (1996). *Generation X goes to college*. Chicago: Open Court.
- Scheurich, J. (2001). *Postmodernism*. Geraadpleegd op 18 januari 2011 op het World Wide Web:  
[http://www.edb.utexas.edu/faculty/scheurich/proj6/pags/pm101\\_1.htm](http://www.edb.utexas.edu/faculty/scheurich/proj6/pags/pm101_1.htm)
- Schlesinger, P. (1987). On national identity: some conceptions en misconceptions criticized, *Social science information*, 26(2): 219-264.
- Shepherd, V. (2000, November). *Postmodernism*. Geraadpleegd op 18 januari 2011 op het World Wide Web:  
<http://www.victorshepherd.on.ca/sermons/post-mod.htm>
- Seidman, S. (1993). Identity and politics in a 'postmodern' gay culture: some historical and conceptual notes. In Warner, M. (Ed.) *Fear of a queer planet. Queer politics and social theory*. (pp. 105-42). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Seidman, S. (Ed.) (2003). *Queer theory/Sociology*. Cambridge: Blackwell.
- Sherry, J. L. (2004). Media Effects Theory and the nature/nurture debate: a historical overview and directions for future research, *Media Psychology*, 6(1): 83-109.

- Sontag, S. (2002). Notes on 'Camp.' In Cleto, F. (Ed.) *Camp: queer aesthetics and the performing subject: a reader* (pp. 53–65). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Spee, S., Levefer, K., Vanhoof, S. (1999). Stereotiepen en rollenpatronen. In Michielsens, M., Mortelmans, D., Spee, S., Billet, M. (Eds.) *Bouw een vrouw. Sociale constructie van vrouwbeelden in de media* (pp. 25-49). Gent: Academie Press.
- Stein, A., Plummer, K. (1994). I can't think straight: Queer theory and the missing sexual revolution in sociology, *Sociological theory*, 12(2): 178-187.
- Storey, J. (1997). *Cultural theory and popular culture*. Londen: Prentice Hall.
- Strub, S. (1997). The growth of the gay and lesbian market. In Duberman, M. B. (Ed.) *A queer world : The center for lesbian and gay studies reader* (pp. 514-518). New York: New York: University Press.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press.
- Sullivan, N. (2007). *A critical introduction to queer theory*. New York: New York University Press.
- Tajfel, H. (1981). Social stereotypes and social groups. In Turner, J. C., Giles, H. (Eds.) *Intergroup behavior*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taylor, S. E., Fiske, T. S., Etoff, N. L., Ruderman, J. A. (1981). Categorical and contextual basis of person-memory and stereotyping, *Journal of Personality and Social Psychology*, 36(7): 778-93.
- Van Zoonen, L. (1999). *Media, cultuur & burgerschap: een inleiding*. Amsterdam: Het spinhuis.
- Verstraeten, H. (2004). *Communicatiewetenschap, een inleiding tot het media-onderzoek*. Gent: Academia Press.
- Wallace, S. (2003). *About postmodernism*. Geraadpleegd op 19 januari 2011 op het World Wide Web: <http://www.freewaybr.com/usfs.htm>
- Walters, S. D. (2003). *All the rage: story of gay visibility in America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Warner, M. (Ed.) (1993). *Fear of a queer planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Webb, J. (2009). *Understanding representation*. Los Angeles, Londen: SAGE.

Weinberg, M. S., Williams, C. J. (1975). Gay baths and the social organization of impersonal sex, *Social Problems*, 23(2): 124-136.

Wikipedia (2011, 25 januari). *Skins (tv series)*. Geraadpleegd op 25 januari 2011 op het World Wide Web:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Skins\\_\(TV\\_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Skins_(TV_series))

Wilson, D. S. (2005). Evolutionary social constructivism. In Gottschall, J., Wilson, D. S. (Eds.) *The literary animal: Evolution and the nature of narrative* (pp. 20–37). Evanston: Northwestern University Press.

Wright, L. (1994, 25 juli). One drop of blood. *The New Yorker*.

## 8. Bijlagen

### 8.1 Voorbeeld analysetabel

Onderstaande tabellen zijn afkomstig uit de analyse van de eerste aflevering uit het eerste seizoen. We wensen hiermee de specifieke uitvoering van de thematische analyse te verduidelijken.

POSTMODERNISME	
SEQUENTIE 1	
HYPERREALITEIT	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Anwar: 'These Russian peasant babes will do anything for some Lenin and a big mac'</li> <li>↳ idee v. Rusland, Melrose Place...</li> <li>* 'Sovjet Russia' als idee: lezaren: beeld =&gt; enthousiast le : beeld =&gt; it "</li> <li>* de stereotipe lezeacht (idee - representatie - realiteit)</li> <li>* 'understanding the culture and history' of Mokshovok in the Nordovian Republic of the Russian Federation: (*)</li> <li>* 'the real Russia', the wild and desolate land that Napoleon and Hitler failed to tame:</li> <li>* moslim =&gt; tulband (idee)</li> <li>↳ kpen? =&gt; hyperrealiteit in gebruik.</li> <li>* in gecreëerd: douan: militair streng, controle</li> <li>* moslim als terrorist, ris als corrupt =&gt; in bereid.</li> <li>* neger = rapper, 'productie', wannabe: lachen met die / hyperrealiteit</li> </ul>

QUEER THEORY

SEQUENTIE 2

CONSTRUCTIVISME  
VS  
ESSENTIALISME

\* Anwar: essentialisme: hetero => 'ID de hetero', biologische oorsprong  
(als met 0 en penis vol., condoms...)  
meisje, wark of tell group  
| gelooft in ~~essentialisme~~  
mogelijke reïncarnatie, niet homoseksualiteit als betekend,  
los van oorsprong ID, hier wordt gezondheid losgekoppeld  
van ID => es constructivisme want Anwar heeft  
geen probl. met Maxxie's persoon.

\* Maxxie: identificeert zich duidelijk als homoseksueel, dat  
rechtzeker als een const. / ess want dat is ID.  
(niet wel we essentialisme) => is id van die Tony => was wss  
essentialisme, daardoor id van.  
=> Maxxie niet zichzelf, int' id homo's => const.

\* Constructivisme: Islam: Anwar's decided to become a  
Muslim!  
=> is een keuze, geloof als constructie  
↳ betekent eg. was al muslim, maar gaat  
zich nu ook zo gedragen.

denkt ess.  
↳ een const.

op Maxxie is homo en ~~getrouwt~~ zich...  
normaal? / anders? / ess  
↳ als homo?

\* Const.: Tony: homo-geen ~~als~~ = hoer kleur, lengte, ...  
=> ID is apart, constructie  
Tony: construeert steeds eigen ID opnieuw, los v. gezondheid

CONCEPTEN

SEQUENTIE 5

QUEER VS CAMP

\* man + Sid verstop in bed: voor hogere insinuarie incest.  
\* omdat hij denkt dat Anka een Engb kan zegt hij  
alles wat hij denkt.

\* Anka: 'can you be any harder!'  
\* Valentina gaat in de erotische pose liggen om  
getekend te worden.

\* '3 condomski down, 19 to go'  
\* Tony ontdekt Anwar x Anka.  
\* 'you must have paid for her'. (over Anka)

## 8.2 Resultaten

Onderstaande inhoudstabel geeft de structuur weer waarmee de onderzoekstabellen werden verwerkt. Verder worden ook alle resultaten en bevindingen per aflevering en per sequentie meegegeven. Zo is het mogelijk de bevindingen te controleren aan de hand van de originele resultaten.

---

### A. POSTMODERNISME

---

#### 1. HYPERREALITEIT

##### 1.1 Seizoen 1 / Aflevering 1

- 1.1.1 Sequentie 1
- 1.1.2 Sequentie 2
- 1.1.3 Sequentie 3
- 1.1.4 Sequentie 4
- 1.1.5 Sequentie 5
- 1.1.6 Sequentie 6

##### 1.2 Seizoen 1 / Aflevering 6

- 1.2.1 Sequentie 1
- 1.2.2 Sequentie 2
- 1.2.3 Sequentie 3
- 1.2.4 Sequentie 4
- 1.2.5 Sequentie 5
- 1.2.6 Sequentie 6

##### 1.3 Seizoen 2 / Aflevering 1

- 1.3.1 Sequentie 1
- 1.3.2 Sequentie 2
- 1.3.3 Sequentie 3
- 1.3.4 Sequentie 4
- 1.3.5 Sequentie 5
- 1.3.6 Sequentie 6

##### 1.4 Seizoen 2 / Aflevering 2

- 1.4.1 Sequentie 1
- 1.4.2 Sequentie 2
- 1.4.3 Sequentie 3
- 1.4.4 Sequentie 4
- 1.4.5 Sequentie 5
- 1.4.6 Sequentie 6

#### 2. INTERTEKSTUALITEIT

##### 2.1 Seizoen 1 / Aflevering 1

- 2.1.1 Sequentie 1
- 2.1.2 Sequentie 2
- 2.1.3 Sequentie 3
- 2.1.4 Sequentie 4
- 2.1.5 Sequentie 5
- 2.1.6 Sequentie 6

##### 2.2 Seizoen 1 / Aflevering 6

- 1.2.1 Sequentie 1
- 1.2.2 Sequentie 2
- 1.2.3 Sequentie 3
- 1.2.4 Sequentie 4
- 1.2.5 Sequentie 5
- 1.2.6 Sequentie 6

### **2.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

2.3.1 Sequentie 1

2.3.2 Sequentie 2

2.3.3 Sequentie 3

2.3.4 Sequentie 4

2.3.5 Sequentie 5

2.3.6 Sequentie 6

### **2.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

2.4.1 Sequentie 1

2.4.2 Sequentie 2

2.4.3 Sequentie 3

2.4.4 Sequentie 4

2.4.5 Sequentie 5

2.4.6 Sequentie 6

## **3. METANARRATIVES**

### **3.1 Seizoen 1 / Aflevering 1**

3.1.1 Sequentie 1

3.1.2 Sequentie 2

3.1.3 Sequentie 3

3.1.4 Sequentie 4

3.1.5 Sequentie 5

3.1.6 Sequentie 6

### **3.2 Seizoen 1 / Aflevering 6**

3.2.1 Sequentie 1

3.2.2 Sequentie 2

3.2.3 Sequentie 3

3.2.4 Sequentie 4

3.2.5 Sequentie 5

3.2.6 Sequentie 6

### **3.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

3.3.1 Sequentie 1

3.3.2 Sequentie 2

3.3.3 Sequentie 3

3.3.4 Sequentie 4

3.3.5 Sequentie 5

3.3.6 Sequentie 6

### **3.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

3.4.1 Sequentie 1

3.4.2 Sequentie 2

3.4.3 Sequentie 3

3.4.4 Sequentie 4

3.4.5 Sequentie 5

3.4.6 Sequentie 6

---

## **B. QUEER THEORY**

### **1. CONSTRUCTIVISME VERSUS ESSENTIALISME**

#### **1.1 Seizoen 1 / Aflevering 1**

1.1.1 Sequentie 1

1.1.2 Sequentie 2

1.1.3 Sequentie 3

1.1.4 Sequentie 4

1.1.5 Sequentie 5

1.1.6 Sequentie 6



## **1.2 Seizoen 1 / Aflevering 6**

1.2.1 Sequentie 1

1.2.2 Sequentie 2

1.2.3 Sequentie 3

1.2.4 Sequentie 4

1.2.5 Sequentie 5

1.2.6 Sequentie 6

## **1.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

1.3.1 Sequentie 1

1.3.2 Sequentie 2

1.3.3 Sequentie 3

1.3.4 Sequentie 4

1.3.5 Sequentie 5

1.3.6 Sequentie 6

## **1.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

1.4.1 Sequentie 1

1.4.2 Sequentie 2

1.4.3 Sequentie 3

1.4.4 Sequentie 4

1.4.5 Sequentie 5

1.4.6 Sequentie 6

## **2. FIXED VERSUS FLUID IDENTITY**

### **2.1 Seizoen 1 / Aflevering 1**

2.1.1 Sequentie 1

2.1.2 Sequentie 2

2.1.3 Sequentie 3

2.1.4 Sequentie 4

2.1.5 Sequentie 5

2.1.6 Sequentie 6

### **2.2 Seizoen 1 / Aflevering 6**

2.2.1 Sequentie 1

2.2.2 Sequentie 2

2.2.3 Sequentie 3

2.2.4 Sequentie 4

2.2.5 Sequentie 5

2.2.6 Sequentie 6

### **2.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

2.3.1 Sequentie 1

2.3.2 Sequentie 2

2.3.3 Sequentie 3

2.3.4 Sequentie 4

2.3.5 Sequentie 5

2.3.6 Sequentie 6

### **2.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

2.4.1 Sequentie 1

2.4.2 Sequentie 2

2.4.3 Sequentie 3

2.4.4 Sequentie 4

2.4.5 Sequentie 5

2.4.6 Sequentie 6

**1. COLLECTIEVE VERSUS INDIVIDUELE IDENTITEIT**

**1.1 Seizoen 1 / aflevering 1**

- 1.1.1 Sequentie 1
- 1.1.2 Sequentie 2
- 1.1.3 Sequentie 3
- 1.1.4 Sequentie 4
- 1.1.5 Sequentie 5
- 1.1.6 Sequentie 6

**1.2 Seizoen 1 / aflevering 6**

- 1.2.1 Sequentie 1
- 1.2.2 Sequentie 2
- 1.2.3 Sequentie 3
- 1.2.4 Sequentie 4
- 1.2.5 Sequentie 5
- 1.2.6 Sequentie 6

**1.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

- 1.3.1 Sequentie 1
- 1.3.2 Sequentie 2
- 1.3.3 Sequentie 3
- 1.3.4 Sequentie 4
- 1.3.5 Sequentie 5
- 1.3.6 Sequentie 6

**1.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

- 1.4.1 Sequentie 1
- 1.4.2 Sequentie 2
- 1.4.3 Sequentie 3
- 1.4.4 Sequentie 4
- 1.4.5 Sequentie 5
- 1.4.6 Sequentie 6

**2. HETERONORMATIVITEIT**

**2.1 Seizoen 1 / Aflevering 1**

- 2.1.1 Sequentie 1
- 2.1.2 Sequentie 2
- 2.1.3 Sequentie 3
- 2.1.4 Sequentie 4
- 2.1.5 Sequentie 5
- 2.1.6 Sequentie 6

**2.2 Seizoen 1 / Aflevering 6**

- 2.2.1 Sequentie 1
- 2.2.2 Sequentie 2
- 2.2.3 Sequentie 3
- 2.2.4 Sequentie 4
- 2.2.5 Sequentie 5
- 2.2.6 Sequentie 6

**2.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

- 2.3.1 Sequentie 1
- 2.3.2 Sequentie 2
- 2.3.3 Sequentie 3
- 2.3.4 Sequentie 4
- 2.3.5 Sequentie 5
- 2.3.6 Sequentie 6

**2.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

- 2.4.1 Sequentie 1
- 2.4.2 Sequentie 2
- 2.4.3 Sequentie 3
- 2.4.4 Sequentie 4
- 2.4.5 Sequentie 5
- 2.4.6 Sequentie 6

### **3. QUEER VERSUS CAMP**

#### **3.1 Seizoen 1 / Aflevering 1**

- 3.1.1 Sequentie 1
- 3.1.2 Sequentie 2
- 3.1.3 Sequentie 3
- 3.1.4 Sequentie 4
- 3.1.5 Sequentie 5
- 3.1.6 Sequentie 6

#### **3.2 Seizoen 1 / Aflevering 6**

- 3.2.1 Sequentie 1
- 3.2.2 Sequentie 2
- 3.2.3 Sequentie 3
- 3.2.4 Sequentie 4
- 3.2.5 Sequentie 5
- 3.2.6 Sequentie 6

#### **3.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

- 3.3.1 Sequentie 1
- 3.3.2 Sequentie 2
- 3.3.3 Sequentie 3
- 3.3.4 Sequentie 4
- 3.3.5 Sequentie 5
- 3.3.6 Sequentie 6

#### **3.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

- 3.4.1 Sequentie 1
- 3.4.2 Sequentie 2
- 3.4.3 Sequentie 3
- 3.4.4 Sequentie 4
- 3.4.5 Sequentie 5
- 3.4.6 Sequentie 6

## A. POSTMODERNISME

---

### 1. HYPERREALITEIT

#### 1.1 Seizoen 1 / Aflevering 1

##### 1.1.1 Sequentie 1

Nvt.

---

##### 1.1.2 Sequentie 2

**Wat:** Schotse identiteit.

**Door:** Vader van Sid.

**Hoe:** Sid's vader is razend op zijn zoon een schreeuwt in het Schots.

Door het creëren van een personage dat Schots spreekt en daarbij ook agressief overkomt wordt een zekere hyperrealiteit in de hand gewerkt. Temeer omdat de vader niet in beeld komt en de enige informatie die we krijgen zijn stem is. Wanneer het veralgemenen neemt de representatie van Schotten hier de plaats in van de realiteit. Het wordt met andere woorden praktisch onmogelijk in de realiteit Schotten te ontmoeten zonder beïnvloed te zijn door de hier getoonde representatie.

---

**Wat:** Islam.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'My uncle wants to stone me to death now.'*

Anwar bidt in de moskee wanneer zijn gsm afgaat. Hij wordt door zijn oom de zaal uitgetrokken. Het was Tony die belde. Door te verwijzen naar 'dood door steniging' wordt verwezen naar de bestaande ideeën omtrent de islam. Onder andere door wat in de media verschijnt wordt de islam geassocieerd met conservatieve regels en straffen. De representatie daarvan in deze fictiereeks verwijst naar en vormt ook tegelijkertijd mee de hyperrealiteit van de islam. Het is niet meer mogelijk als leek de islam te leren kennen zonder rekening te houden met de gemaakte representaties.

---

**Wat:** Prototype 'High School Babe'.

**Door:** Michelle.

**Hoe:** De manier waarop ze geïntroduceerd wordt.

Wanneer Michelle de straat oversteeft naar Sid en Tony in het café begint een rockmuziekje te spelen. We zien Michelle in slow motion de straat oversteken. Ze draagt rode schoenen met een hak en een kort rokje waardoor je haar lange dunne benen kan zien. Ze beantwoordt aan wat in heel wat films omschreven kan worden als het prototype van de ‘High School Babe’. Dat zijn aantrekkelijke meisjes in een school die ieders hoofd op hol doen slaan en vaak ook een tikje arrogant en zelfingenomen zijn. Deze representatie is hyperreëel in die zin dat aantrekkelijke schoolmeisjes er vaak mee in verband worden gebracht. De representatie heeft op dit punt dus voor een stuk de realiteit vervangen.

---

### 1.1.3 Sequentie 3

**Wat:** Schotse identiteit.

**Door:** Kenny, de krantenverkoper.

**Hoe:** *‘Get a fucking job Kenny.’*

Tony komt Kenny tegen voor de school. Het is een ongewassen roodharige man die kranten aan de man probeert te brengen. Het is door zijn kledij en zijn taalgebruik duidelijk dat hij tot de lagere klasse van de samenleving behoort. Ook het taalgebruik staat in schril contrast tot de manier waarop alle andere personages met elkaar spreken. Daarnaast blijkt Kenny net terug van een reis naar Faliraki. Dit is het grootste vakantieoord in Rhodos, Griekenland, erg populair bij Engelse toeristen. Reizen met deze bestemming hebben veelal een lage culturele waarde. De hyperrealiteit zit hem ook hier in het feit dat de Schotse identiteit meegenomen kan worden in realistische situaties.

---

### 1.1.4 Sequentie 4

**Wat:** ‘Drugscene’.

**Door:** Mad Twater, de drugsdealer.

**Hoe:** *‘I’m just checking because your balls are your collateral.’*

Mad Twater, de man van wie Sid graag drugs wil kopen, is een gek. Hij is duidelijk gestoord door drugs. Door de introductie van zijn personage wordt een bepaald beeld ontwikkeld van de ‘drugscene’ als gestoord, gevaarlijk en onberekenbaar. Wij bedoelen hiermee niet dat dit de realiteit niet weerspiegelt. Wat we wel zeggen is dat het vaak moeilijk is een beeld te krijgen van iets als de ‘drugscene’. Momenten waarop mensen zich hier iets bij voorstellen wordt vaak beroep gedaan op

representaties die ze kennen. In die zin kan deze sequentie bijdragen tot het ontwikkelen van de hyperrealiteit van het onderwerp.

---

#### 1.1.5 Sequentie 5

**Wat:** Jongeren met heel rijke ouders.

**Door:** Abigail.

**Hoe:** *'It's just that mummy had this carpet imported from Iran.'*

*'Tony, this is Sarah, Josh, Sarah, Maddie, Felecia, Hugo, Sebastian, Sarah, Sam and Sarah.'*

In deze sequentie wordt duidelijk een verschil getoond tussen de wereld van Tony en zijn vrienden en die van Abigail. Om te beginnen praat ze al heel anders. Verder hebben al haar vrienden sterk Europees geïnspireerde namen, wat wijst op een zeker snobisme van de ouders. Dat er vijf Sarah's bij zijn zou kunnen wijzen op een gebrek aan originaliteit. Het feestje is overigens ook geen groot succes. Het valt op dat Abigail veel kinderachtiger is dan de hoofdpersonages. Dit alles schept een bepaald beeld over jongeren met rijke ouders. Het is een hyperrealiteit die zijn invloed kan hebben bij het vormen van een beeld over hoe bepaalde jongeren leven.

---

**Wat:** Poolse identiteit.

**Door:** Abigail.

**Hoe:** *'Danuta 's Polish. Danuta!'*

Het aanwezige Poolse meisje is helemaal anders dan de andere vrienden van Abigail. Ze is bijvoorbeeld zwaarlijvig. Daarbij komt nog dat ze Sid uitlecht door in het Italiaans te zeggen dat ze denkt dat hij klein geschapen is. Ze wacht op de komst van 'echte mannen'. Dit alles kan toegeschreven worden aan de hyperrealiteit die bestaat omtrent het Poolse volk.

---

**Wat:** 'Gayscene.'

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** De 'Big Gay Night Out' is een flop.

Chris, Anwar en Maxxie zitten op café. Op de dansvloer staan slechts twee mannen te dansen, ze zijn rond de veertig. Maxxie wou zijn vrienden 'zijn wereld' laten zien, maar het valt op dat die fel

tegenslaat. Ze vertrekken dan ook, weg uit het café. Dit schept een bepaald beeld van de ‘gayscene’, iets waar veel mensen zich overigens weinig kunnen bij voorstellen.

---

### 1.1.6 Sequentie 6

**Wat:** Poolse identiteit.

**Door:** Danuta.

**Hoe:** *‘At last! The real men have arrived.’*  
*‘We steal car. Then make fuck, English boy, yes?.’*

Het gedrag van Danuta kan ook hier gezien worden als een element dat toegeschreven zal worden aan de hyperrealiteit die bestaat omtrent het Poolse volk, een representatie die op zichzelf lijkt te staan.

---

### 1.2 Seizoen 1 / Aflevering 6

#### 1.2.1 Sequentie 1

**Wat:** De Russische vrouw.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *‘Those Russian peasant babes will do anything for some Levi’s and a Big Mac.’*

Er wordt een link gelegd met Russische vrouwenhandel en de manier waarop deze vrouwen daarin worden voorgesteld. Verder kan het ook verwijzen naar programma’s die meehielpen zo’n beeld te verspreiden. Hierbij denken we ondermeer aan ‘Matroesjka’s’.

---

**Wat:** Rusland.

**Door:** Tom, de leraar en groepsleider.

**Hoe:** *‘The real Russia.’*  
*‘The wild and desolate land Napoleon and Hitler failed to tame.’*  
*‘Understanding the culture and history of Mokshokov in the Mordovian Republic of the Russian Federation.’*

De omschrijving van het land wordt zo geformuleerd dat er beeld gevormd kan worden. Het is het beeld van Rusland als ex-sovjet land. Een land met een ‘Grote Geschiedenis’ die nog steeds leeft. De

representatie van Rusland neemt op dit punt de plaats van de realiteit in en omgekeerd. Het gaat daarom duidelijk om een vorm van hyperrealiteit.

---

**Wat:** Islam.

**Door:** Chris.

**Hoe:** *'I thought you where going to put them in your turban.'*

Hier wordt in het verhaal duidelijk welke gevolgen hyperrealiteit kunnen hebben. Het feit dat Chris moslims associeert met een tulband, maakt duidelijk dat hij een bepaald beeld heeft omtrent de islam. Dat hij had gehoopt dat Anwar er een zou kopen speciaal om er drugs mee te kunnen smokkelen impliceert dat dit gecreëerde beeld door Chris op een pragmatische manier wordt ingevuld. Hij is zich met andere woorden bewust van het bestaande beeld van de islam en zijn gebruiken. Het gebruik van en het verwijzen naar een tulband is in deze context dan ook een vorm van hyperrealiteit.

---

**Wat:** Russen.

**Door:** Russen.

**Hoe:** Door de douane op een strenge, harde, agressieve en corrupte manier voor te stellen.

Rusland wordt hier duidelijk geassocieerd met een land waar niet mee te spotten valt. De douanecontrole verloopt zeer strikt en streng. Bij het zien van Anwar (en zijn Pakistaanse uiterlijk), wordt hij uit de groep gehaald. Tom kan ze enkel weerhouden een 'prostate exam' uit te voeren door ze voor veel geld om te kopen. Buitengekomen laat de bus het afweten. Ook hier worden de Russen niet behulpzaam voorgesteld. Het vormen van een beeld over een bevolking die men niet kent wordt hier dus op een bepaalde negatieve manier beïnvloed.

---

**Wat:** Islam.

**Door:** De Russische douane.

**Hoe:** Door Anwar te selecteren voor een grondiger onderzoek.

Anwar wordt door de douane uit de groep gehaald en naar een andere kamer geleid. Tom moet de Russen omkopen om een 'prostate exam' bij Anwar tegen te houden. Achteraf zegt Anwar dat ze zo teleurgesteld kijken omdat hij geen terrorist is. Ook Maxxie uit zijn ongenoegen door te zeggen dat het allemaal 'total stereotyping' is. Op deze manier wordt het denken dat alle moslims terroristen zijn hyperreëel op zich. Het is een representatie die de werkelijkheid kan vervangen.

---



**Wat:** Rap-cultuur.

**Door:** Kenneth.

**Hoe:** Door stoer te rappen in plaats van te spreken.

Kenneth is zelf zwart en probeert de hiphopcultuur uit te dragen. Dit doet hij echter op een onnatuurlijke manier wat in de ogen van de groep tot een ‘wannebe’ maakt. Hier wordt met andere woorden op een komische manier verwezen naar de hyperreële cultuur van zwarte rappers en hiphoppers die op een stoere en mannelijke manier lijken te leven. Ook de vrouwonvriendelijke uitingen horen hierbij. Het gaat hier duidelijk om hyperrealiteit aangezien Kenneth er als zwarte jongere niet in slaagt deze stijl over te nemen. De representatie lijkt hier dus de ‘realiteit’ te hebben vervangen.

---

### 1.2.2 Sequentie 2

**Wat:** De Russische vrouw.

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** ‘*Big-boobed peasant girl.*’

Anwar en Maxxie maken ruzie omdat Anwar zegt dat hij niet zou willen dat Maxxie iemand mee zou nemen naar de slaapkamer. Maxxie verwijst daarom naar wat Anwar eerder zou over Russische vrouwen, hij omschreef zijn ideaal als ‘a big-boobed peasant girl’. Ook hier weer wordt het voorgenoemde beeld van Russische vrouwen gehanteerd. Dit kan zowel gelezen worden als verwijzing naar de bestaande hyperrealiteit, als naar het creëren ervan.

---

### 1.2.3 Sequentie 3

**Wat:** Rusland.

**Door:** De Russen.

**Hoe:** De manier waarop de Russische personages getoond worden schept een beeld.

De jongeren worden heel luid gewekt door een grote bel. De jongens worden vervolgens met ijskoud water uit een brandweerslang gewassen. Bij het bezoek aan een lijmfabriek hoort de groep hoe een paard gedood wordt. De uitleg in de vuile fabriek wordt gedaan door een arbeider die staat te roken. Valentina, de zwaarlijvige tolk, maakt een ruwe vertaling van wat gezegd wordt. Dit samen met de

armoedige inrichting van de kamers schept een bepaalde, onaangename sfeer die met Rusland en de Russen zelf geassocieerd wordt. Tot op zeker hoogte kan dit de realiteit weerspiegelen. Het is evenwel belangrijk te erkennen dat het gecreëerde beeld in deze sequentie heel negatief is. Dit zou dan ook kunnen bijdragen tot een negatief beeld van Rusland in de realiteit, wat wijst op het bestaan van hyperrealiteit.

---

#### 1.2.4 Sequentie 4

**Wat:** Russen.

**Door:** Valentina, de Russische tolk.

**Hoe:** Door problemen met wodka tegen te gaan.

Het spreekt voor zich dat ook in het westen en in de representatie van westerse personen vaak alcohol gebruikt wordt in de context van het vergeten van problemen. Toch wordt Rusland algemeen geassocieerd met alcoholverslavingen. Hier is het Maxxie die zijn hard lucht bij Valentina. Ze begrijpt hem niet maar zegt dat het geen probleem is. Ze drinken wodka, en als ze een slok nemen is het probleem 'kaputt'. Later zal Valentina dronken in slaap vallen.

---

#### 1.2.5 Sequentie 5

**Wat:** Russische soldaten.

**Door:** Russische soldaten.

**Hoe:** Soldaten stappen een café binnen omdat Michelle en Jall er zijn. Er volgt een feest.

Soldaten worden hier voorgesteld als op zoek naar ontspanning. Waar het zeer rustig was voor ze arriveerden, verandert de sfeer in één groot feest wanneer de soldaten binnenkomen. Er wordt gezongen en ook wodka gedronken. Wat weer een verwijzing zou kunnen zijn naar het alcoholgebruik van de Russen. De hyperrealiteit schuilt hem hier in het beeld dat van soldaten wordt gecreëerd. Mannen met grote verantwoordelijkheid en macht enkel geïnteresseerd zijn in vrouwen charmeren en drinken. Ook corruptie kan hiermee in verband gebracht worden. Anderzijds worden ze wel heel vriendelijk voorgesteld, hoewel dat meer te maken heeft met het feit dat er twee jonge meisjes in het spel zijn.

---

**Wat:** Jongerencultuur.

**Door:** Tom.

**Hoe:** *‘Yo homies, what’s happening?’*

De groepsleider probeert hier op een stuntelige manier contact te maken met zijn leerlingen. Het lukt niet bepaald. Wat hier echter duidelijk wordt is het feit dat verwezen wordt naar de hyperreële visie op jongeren en jongerencultuur. Het beeld dat Tom heeft van hoe jongeren met elkaar omgaan is dus ‘hyperreël’. Het wordt echter niet gedeeld door zijn leerlingen, aangezien zij er niet op reageren.

---

### 1.2.6 Sequentie 6

**Wat:** Russische soldaten.

**Door:** Russische soldaten.

**Hoe:** Door corruptie.

Wanneer (dankzij Michelle en Jall) de soldaten aankomen, kunnen ze de uit de hand gelopen situatie met Anwar en Anka en haar echtgenoot terug onder controle krijgen. Daarna is het aan de groepsleider om de militairen te betalen voor hun gewapend optreden. Hier wordt een strenger beeld getoond van de soldaten dan in het café. Beide representaties zijn overigens voornamelijk negatief te noemen.

---

**Wat:** Russen.

**Door:** Russen.

**Hoe:** Door samen te spannen tegen de Engelse bezoekers.

Op het einde van de aflevering worden de Russen getoond, Valentina, Anka en haar man en enkele soldaten. Ze toosten samen op ‘de domme Engelsen’. Ook hier worden de Russen op een negatieve manier voorgesteld. De hyperrealiteit die zo ontstaat heeft dus een negatieve bijklank.

---

## 1.3 Seizoen 2 / Aflevering 1

### 1.3.1 Sequentie 1

**Wat:** Katholiek geloof.

**Door:** Het decor.

**Hoe:** Orgelmuziek en een glasraam.

De aflevering begint met een dansact van Maxxie en nog een jongen en een meisje. De scène wordt ingeleid door orgelmuziek. We zien ook een glasraam waaraan we merken dat de locatie een kerk is. Hiermee wordt verwezen naar de bestaande hyperrealiteit van het katholieke geloof. De sfeer wordt gebroken wanneer een drum 'n bass lied begint te spelen en de drie personages beginnen te dansen. De hyperrealiteit van deze scène zit hem in het feit dat het idee 'kerk' in enkele seconden opgeroepen wordt.

---

**Wat:** 'pimpculture.'

**Door:** Jonge meisjes.

**Hoe:** *'I'd still give you one.'*

Maxxie en Tony lopen voorbij. De meisjes kennen Maxxie allemaal, ze zijn vriendelijk maar maken tegelijk een arrogante indruk. Het wordt heel duidelijk gemaakt dat ze hun best doen een bepaalde stijl uit te drukken, tot een bepaalde groep te behoren. We omschrijven die hier als 'pimpcultuur' omdat ze gouden kettingen dragen en zich als op 'seks' beluste vrouwen proberen te gedragen. Door enkele eenvoudige elementen wordt hier dus een beeld geschetst van een bepaalde subcultuur en zijn fundamentele kenmerken.

---

**Wat:** Western- / Cowboy- stijl.

**Door:** Vader van Maxxie.

**Hoe:** Kledij en muziek.

Hij draagt laarzen, een cowboyhoed en een geruit hem en hij danst met zijn hond op countrymuziek. Ook hier wordt aan de hand van enkele geassocieerde basiskenmerken een link gelegd met een specifieke 'subcultuur'.

---

### 1.3.2 Sequentie 2

Nvt.

---

### 1.3.3 Sequentie 3

**Wat:** Schotland.

**Door:** Cassie.

**Hoe:** *'Everyone 's so lovely in Elgin.'*

Cassie stuurde Sid een video waaruit duidelijk wordt dat ze nu in een instelling in Schotland zit. Ze wou Sid verrassen en oefende een Schotse dans voor haar. Onder begeleiding van een doedelzak en een slaginstrument danst ze in typische Schotse outfit voor de camera. In de enveloppe die ze opstuurde zit ook een extra postzegel met het opschrift: 'Mighty Schotland'. Verder werd de video opgenomen in een grasveld met in de verte een heuvel. Ook dit zouden we als 'typisch Schots' kunnen omschrijven. Aan de hand van de muziek en de kledij wordt hier dus een zeker hyperrealiteit gecreëerd van Schotland.

---

**Wat:** 'Pimp-/ rapculture.'

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'I gotta remember to stand pimp in these.'*

Anwar draagt een pet, gouden kettingen, een koptelefoon en een jeansbroek zoveel te breed is dat ze op een bepaald moment tot aan zijn enkels op de grond valt. Bij het luisteren naar een lied maakt hij groteske bewegingen met zijn armen. Ook hier wordt aan de hand van enkele stijlkenmerken een zeker hyperrealiteit ontwikkeld met betrekking tot de pimp- of rapcultuur.

---

#### 1.3.4 Sequentie 4

**Wat:** 'Pimp-/ rapculture.'

**Door:** Kenneth.

**Hoe:** Hij kust twee verschillende meisjes op het podium.

In een fuif zal Kenneth bijna beginnen rappen. Hij maakt het publiek enthousiast en roept heel luid dat het bijna gaat beginnen. In zijn enthousiasme stapt hij eerst links en dan rechts op het podium waar telkens een aantrekkelijk meisje staat. Hij kust ze allebei passioneel op de mond. We zouden hier kunnen stellen dat de hyperrealiteit van de rapcultuur op die manier beïnvloed wordt.

#### 1.3.5 Sequentie 5

Nvt.

---

### 1.3.6 Sequentie 6

Nvt.

---

## **1.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

### 1.4.1 Sequentie 1

**Wat:** New York – 9/11

**Door:** Musicalnummer – Michelle en Maxxie.

**Hoe:** ‘*Osama blew them away.*’

Door het lied te zingen wordt verwezen naar de ramp op een emotionele manier. Het verhaal creëert hier dan ook een bijdrage aan de hyperrealiteit die bestaat omtrent de wereldstad alsook aan 9/11.

---

**Wat:** Het Amerikaanse volk.

**Door:** De regisseur – Bruce Gelpart.

**Hoe:** ‘*This is an opportunity, a real opportunity, to tell the story of my people.*’

Door deze zin wordt verwezen naar ‘de Amerikaan’. Het feit dat daar een beeld van bestaat waarbij iedereen zich iets lijkt te kunnen voorstellen wijst op het hyperreële karakter ervan.

---

### 1.4.2 Sequentie 2

Nvt.

---

### 1.4.3 Sequentie 3

Nvt.

---

### 1.4.4 Sequentie 4

Nvt.

---

### 1.4.5 Sequentie 5

Nvt.

---

#### 1.4.6 Sequentie 6

**Wat:** New York.

**Door:** Musical – Maxxie.

**Hoe:** ‘New York City. U S of A.’

Het openingsnummer van de musical stelt New York voor al seen bruisende stad waar iedereen die er werkt het heel groots ziet. Ze hebben het over de beurs en over geld verdienen, de wereld ‘veroveren’. De muzikanten op het podium hebben miniaturen van grote torens op hun hoofd staan.

---

## 2. INTERTEKSTUALITEIT

### 2.1 Seizoen 1 / Aflevering 1

#### 2.1.1 Sequentie 1

**Wat:** Escher, Federico Fellini (8 ½)

**Door:** Tony.

**Hoe:** Posters in de slaapkamer van Tony.

Op een kalender aan de muur hangt een tekening van wiskundig kunstenaar M. C. Escher. Naast de deur is dan weer een poster te zien van 8 ½, een film van Federico Fellini. Het is een film waarin het hoofdpersonage een filmregisseur is. Naast deze vorm diepere vorm van intertekstualiteit hadden de makers van Skins waarschijnlijk een meer voor de hand liggende bedoeling met het verwerken van deze twee items. Doordat Escher en Fellini geassocieerd worden met Tony, gaan we dit personage ook percipiëren als erg slim, of in ieder geval cultureel geletterd. Er wordt met andere woorden gebruik gemaakt van de intertekstuele waarde van de namen om iets duidelijk te maken.

---

**Wat:** Jean-Paul Sartre – Nausea. (Penguin)

**Door:** Tony.

**Hoe:** Tony leest dit boek op het toilet.

*‘Winner of the 1964 Nobel Prize for Literature, Jean-Paul Sartre, French philosopher, critic, novelist, and dramatist, holds a position of singular eminence in the world of letters. Among readers and critics familiar with the whole of Sartre's work, it is generally recognized that his earliest novel, La*

*Nausée* (first published in 1938), is his finest and most significant. It is unquestionably a key novel of the twentieth century and a landmark in Existentialist fiction.’  
([http://books.google.be/books?id=mxH354gAqQMC&dq=nausea+jean+paul+sartre&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.be/books?id=mxH354gAqQMC&dq=nausea+jean+paul+sartre&source=gbs_navlinks_s) 2011)

Ook hier weer wordt aan de hand van een cultureel product een verband gelegd met het intellect van het personage.

---

**Wat:** James Blunt.

**Door:** De vader van Tony.

**Hoe:** *‘You take me for a complete James Blunt don’t you?’*

Tony sluipt weg uit de badkamer en laat de deur op slot. Zijn vader wil binnen en denkt dat Tony nog steeds op het toilet zit. Hij komt schreeuwend beneden en ziet dan plots Tony zitten. Het is dan dat hij verwijst naar James Blunt, een Engels singer-songwriter die vooral bekend werd met zijn hit ‘You’re beautiful’. Blunt is ook Engels voor *‘kortzichtig; ongenueanceerd; bot; kortaf; zonder omhaal; stomp; onverwacht; onverwachts; onvoorzien; onverhoeds; onscherp; direct; ongezouten; bruusk; nors; onzacht; plotseling; opeens; ineens; abrupt; plotsklaps; plots; eensklaps; rechttoe rechtaan; openlijk; cru; onomwonden; onverbloemd; onverholen; openhartig; ronduit; onbewimpeld; ruitertlijk’*.  
(<http://interglot.com/dictionary/en/nl/search?q=blunt&m=click>, 2011). Deze intertekstuele verwijzing houdt weinig meer in dan een cynische opmerking.

---

### 2.1.2 Sequentie 2

**Wat:** Death Of A Salesman.

**Door:** Tony.

**Hoe:** *‘Do they have tap-dancing in Death Of A Salesman?’*

Ook hier dus weer een verwijzing naar iets wat tot de ‘hogere cultuur’ behoort, als die al zou bestaan. Het is in dit geval evenwel Maxxie die tapdanst en meewerkt aan de showproductie. In het verlengde van daarnet zouden we hier dus kunnen lezen dat ook Maxxie een intelligent personage voorstelt.

---

### 2.1.3 Sequentie 3

**Wat:** My Fiar Lady – On The Street Where You Live.

**Door:** Tony



**Hoe:** Tony zingt voor een meisjeskoor.

Het lied is afkomstig uit de musical ‘My Fair Lady’ uit 1912. Ook hier weer wordt Tony dus geassocieerd met een hoogstaand cultureel product. Het personage krijgt met andere woorden vorm door het overnemen van kenmerken van die met culturele producten in verband worden gebracht. Er is dus duidelijk sprake van intertekstualiteit.

---

**Wat:** Dawson’s Creek

**Door:** Tony

**Hoe:** *‘I say this world extends way beyond this little field of dreams. And I want to see that world.’*

In het park legt Tony uit waarom hij naar de meisjesschool ging zingen in het koor. Hij ziet het als een verruiming van zijn horizon. Om dit duidelijk te maken zegt hij een quote afkomstig uit de tienerserie ‘Dawson’s Creek’. Er wordt overigens letterlijk naar deze serie verwezen. Dit is een duidelijke vorm van intertekstualiteit die wederom met Tony in verband kan worden gebracht.

---

#### 2.1.4 Sequentie 4

Nvt.

---

#### 2.1.5 Sequentie 5

Nvt.

---

#### 2.1.6 Sequentie 6

**Wat:** Toerisme Bristol.

**Door:** Toeristenboot die voorbijvaart.

**Hoe:** *‘visitbristol.co.uk’*

Wanneer de hele groep samen in de gestolen mercedes vaart een toeristenboot voorbij die het toerisme in Bristol aanmoedigt. De site waarnaar verwezen wordt is ook echt de officiële toeristische site van Bristol. Deze intertekstuele toespeling naar de realiteit heeft waarschijnlijk enkel tot doel het realiteitsgehalte van de reeks omhoog te duwen.

---

**Wat:** De titel van de serie ‘Skins’.

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** *'Who 's got skins?'*

Wanneer de groep besluit dat ze een joint gaan roken zoeken ze naar 'blaadjes' om de cannabis in te doen. De Engelse vertaling hiervoor zijn 'skins'. Dit verklaart meteen ook de titel van de serie, waarin drugs tot hiertoe een belangrijke rol lijken te spelen.

---

**Wat:** Brendan Benson - Flesh and bones.

**Door:** Nvt.

**Hoe:** Dit lied start op het einde van de aflevering, wanneer de groep doorweekt en uitgeteld naar huis stapt.

Dit lied is voornamelijk gekozen om een sfeer van vermoeidheid te creëren. We willen het hier evenwel vermelden omdat het heel sterk naar voren komt in deze sequentie. Temeer ook omdat zelfs de tekst van het nummer opgenomen werd in het ondertitelspoor van de DVD.

---

## **2.2 Seizoen 1 / Aflevering 6**

### **1.2.1 Sequentie 1**

**Wat:** Levi's, Big Mac.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'Those Russian peasant babes will do anything for some Levi's and a Big Mac.'*

Anwar verwijst hier naar typische items uit de populaire cultuur. Hij maakt hiermee duidelijk dat hij Rusland ziet als een achtergesteld land waar ze enorme opkijken naar en jaloers zijn op de rijkdom van het westen.

---

### **1.2.2 Sequentie 2**

**Wat:** Spice Girls.

**Door:** Tony.

**Hoe:** *'Tell us when the Spice Girls turn op too, yeah?'*

Wanneer Anwar de hele groep bijeen roept om aan zijn raam naar het mooie meisje te komen kijken, blijkt ze verdwenen. Lachend verwijst Tony naar de Spice Girls. Hiermee maakt hij duidelijk dat hij weinig geloof hecht aan wat Anwar zegt.

---

### 1.2.3 Sequentie 3

**Wat:** Spice Girls.

**Door:** Sid.

**Hoe:** *What pretend Spice?*

Vlak voor Sid ontdekt dat Anka echt bestaat laat hij zich nog cynisch uit. Hij gelooft niet dat Anwar echt een aantrekkelijk meisje heeft gezien.

---

### 1.2.4 Sequentie 4

**Wat:** Islam.

**Door:** Maxxie

**Hoe:** *'Happy fucking Ramadan!'*

Maxxie maakt Anwar duidelijk dat hij een hypocriete moslim is. Hij rookt, drinkt, neemt drugs en eet varkensvlees. Toch heeft hij een probleem met de geardheid van Maxxie. Als hij kwaad de kamer verlaat verwijst hij naar de Ramadan. Deze verwijzing slaat dus op het islamitische geloof en wordt begrepen door iedereen die de vastenperiode voor moslims kent.

---

**Wat:** Neil Diamond.

**Door:** Valentina.

**Hoe:** *'Neil Diamond, Neil Diamond.'*

Wanneer Maxxie tegen deuren slaat in de gang kom Valentina kwaad naar hem toegelopen. Als ze ziet dat hij huilt troost ze hem. Ze bekijkt zijn T-shirt en ziet Neil Diamond. Ze is duidelijk een fan en ze vraagt hem haar te volgen.

---

### 1.2.5 Sequentie 5

**Wat:** Friends.

**Door:** Anka.

**Hoe:** *'I learned it from so the best American show ever.'* *'How you doing?'*

Anka blijkt in tegenstelling tot wat Anwar dacht Engels te kunnen spreken en begrijpen. Ze zegt zelf dat ze het leerde van de beste Amerikaanse show ooit. Ze heeft het over 'Friends'. Dat wordt duidelijk doordat ze 'How you doing zegt'. Het personage Joey gebruikt deze uitspraak immers geregeld. Later in het gesprek vraagt Anka ook aan Anwar vrienden te zijn, door 'Friends?' te zeggen. Hier wordt dus op subtiële doch openlijke manier gebruik gemaakt van intertekstualiteit.

---

**Wat:** Harley Davidson

**Door:** Reclamebordje.

**Hoe:** *'Davidson, makes every path a highway'*

Deze slogan is te lezen op een houten bordje dat in het café waar Michelle en Jall zitten aan de muur hangt. Deze intertekstualiteit zou kunnen verwijzen naar de manier waarop russen de Amerikaanse of westerse wereld zien. Het gaat immers om een commercieel product met een boodschap die tot de verbeelding spreekt.

---

**Wat:** Kalinka.

**Door:** Russische soldaten.

**Hoe:** *'Kalinka, malinka, kalinka maya.'*

De soldaten zingen samen een typisch Russisch folkloristisch lied voor Michelle en Jall. Hiermee wordt de Russische cultuur duidelijk in verband gebracht.

---

**Wat:** Friends.

**Door:** Anka.

**Hoe:** *'He'll be there for you when the rain starts to fall.'*

Anwar vertelt Anka over zijn vriendschap met Maxxie. Ze antwoordt met een citaat uit het lied 'I'll be there for you' van 'The Rembrandts'. Dit lied wordt gebruikt bij de begingeneriek van Friends. Hier zit dus wederom een verwijzing naar de Amerikaanse serie verscholen.

---

**Wat:** Jeanette Winterson – Oranges are not the only fruit.

**Door:** Tony.

**Hoe:** Door het boek te lezen.

Tony zit alleen op zijn kamer. Hij leest bovenvermeld boek. Het verhaal daarin gaat over Jeanette, een jong protestants meisje dat vol is van haar geloof. Daarnaast worstelt ze met haar homoseksualiteit, ze wordt achtereenvolgens op twee meisjes verliefd. Door Tony in beeld te brengen met dit boek wordt geïnsinueerd dat ook dit personage ook worstelt met of nadenkt over zijn eigen seksuele geaardheid.

---

**Wat:** Spice Girls.

**Door:** Tony.

**Hoe:** ‘*Sporty Spice has finally arrived!*’

Nadat Tony Anka ontdekt bij Anwar snelt hij de groep tegemoet om hen het nieuws te brengen. Hij maakt daarbij wederom de grap die verwijst naar de Spice Girls.

---

### 1.2.6 Sequentie 6

Nvt.

---

## **2.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

### 2.3.1 Sequentie 1

Nvt.

---

### 2.3.2 Sequentie 2

Nvt.

---

### 2.3.3 Sequentie 3

Nvt.

---

### 2.3.4 Sequentie 4

**Wat:** Typerend filmscène.

**Door:** Michelle.

**Hoe:** Ze staat met kleren aan onder de douche.

Michelle laat zich gaan op café en wordt bepoteld door een jongen. Nu zien we haar staan met haar kleren aan onder de douche. Als kijker begrijpen we dat ze zich vuil / vies voelt na seks. Vaak wordt dit soort scène immers getoond wanneer er sprake was van verkrachting of wanneer personages iets (achteraf) heel vies vinden dat ze gedaan hebben met betrekking tot hun lichaam. Deze scène verwijst naar en maakt deel uit van alle scènes waarin deze actie ondernomen wordt.

---

### 2.3.5 Sequentie 5

Nvt.

---

### 2.3.6 Sequentie 6

**Wat:** ‘ASBO Army.’

**Door:** Maxxie’s vader.

**Hoe:** ‘*You didn’t turn out like the fucking ASBO Army out there.*’

ASBO is de afkorting voor ‘Anti-Social Behaviour Order’. Het is ‘*a civil order made against a person who has been shown, on the balance of evidence, to have engaged in anti-social behaviour in the United Kingdom and the Republic of Ireland.*’ ([http://en.wikipedia.org/wiki/Anti-Social\\_Behaviour\\_Order](http://en.wikipedia.org/wiki/Anti-Social_Behaviour_Order)). ASBO’s worden vaak in verband gebracht met jonge delinquenten. Het is dan ook naar deze jonge criminelen dat haar een verwijzing wordt gemaakt.

---

## 2.4 Seizoen 2 / Aflevering 2

### 2.4.1 Sequentie 1

**Wat:** Katholiek geloof.

**Door:** Moeder van Sketch / Lucy.

**Hoe:** ‘*I will introduce him to you.*’

‘*When the cock crows thrice, I know.*’

Hier wordt een verwijzing gemaakt naar de bijbel.

---

**Wat:** 9/11

**Door:** Musicalnummer.

**Hoe:** *'Then came the day Osama blew us away.'*

---

#### 2.4.2 Sequentie 2

**Wat:** Films.

**Door:** Sid, Jal, Michelle, Maxxie, Anwar en Sketch.

**Hoe:** Ze verkleedden zich voor een feestje.

Sid als gladiator – 'The Gladiator'.

Jal als

Michelle als prinses Leia – 'Star Wars'.

Maxxie als superman – 'Superman'.

Anwar als Rambo – 'Rambo'.

sketch als Hannibal Lecter – 'Hannibal'.

---

**Wat:** Four weddings and a funeral.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'Four weddings, one funeral, and Hugh just happens to be at all five.'*

Hier wordt een verwijzing gemaakt naar de film, en ook naar de echte Britse acteur.

---

**Wat:** Driving Miss Daisy.

**Door:** Chris.

**Hoe:** *'It's a classic.'*

Hier verwijst Chris naar een film, gemaakt in 1989, en genomineerd voor 9 Oscars.

---

**Wat:** Morgan Freeman.

**Door:** Kenneth, Chris.

**Hoe:** *'Actor Freeman, part Hoke.'*

---

**Wat:** An Officer and a Gentleman.

**Door:** Regisseur – Bruce Gelpart.

**Hoe:** Hij verkleedde zich.

---

#### 2.4.3 Sequentie 3

Nvt.

---

#### 2.4.4 Sequentie 4

**Wat:** Harry Potter.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'I heard het got his cock out and there's a tattoo on it of Harry Potter, and he starts shouting at Sketch – Kiss Harry to make him magic.'*

---

#### 2.4.5 Sequentie 5

**Wat:** Gladiatorengevechten.

**Door:** Chris.

**Hoe:** *'I feel like a Roman about to throw a lion at the Christians.'*

---

#### 2.4.6 Sequentie 6

**Wat:** 9/11.

**Door:** De musical.

**Hoe:** Elk nummer gaat over New York, en de climax is het instorten van de torens.

---

**Wat:** Hugh Grant.

**Door:** Anwar.



**Hoe:** *'You mind if I list the complete filmography of Hugh Grant since '92?'*  
*'To slow things down.'*

Wanneer Sketch heel laat nog bij Anwar langsgaat twijfelt hij even om haar binnen te laten. Wanneer ze zegt dat ze gekomen is om seks te hebben valt deze twijfel echter volledig weg. Omdat het anders te snel voorbij zou zijn vraagt hij of het goed is dat hij de complete filmografie van Hugh Grant sinds 1992 opzegt.

---

### **3. METANARRATIVES**

#### **3.1 Seizoen 1 / Aflevering 1**

##### **3.1.1 Sequentie 1**

**NEE**

**Wat:** Gedrag Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** Hij helpt zijn zus liegen, bekijkt de naakte buurvrouw en treitert zijn vader.

Het wordt al vanaf de eerste sequentie van deze aflevering duidelijk dat Tony zich niet laat leiden door een bepaalde grote overheersende ideologie. Hij doet wat hij wil op zijn eigen manier. Dit komt tot uiting doordat hij bijvoorbeeld naar de naakte overbuurvrouw kijkt. De vrouw is zich er van bewust en geniet er ook van. Als Effy, Tony's zus, 's morgens thuiskomt helpt hij haar het huis ongemerkt binnen te komen. Hij sluipt ten slotte uit de badkamer en doet zijn vader denken dat het slot weer stuk is. Dit zijn allemaal zaken die duidelijk maken dat Tony erg op zichzelf staat. Ook het gezin en hoe de leden ervan zich tegenover elkaar gedragen kan gezien worden als veraf staand van wat als 'metanarrative' kan worden omschreven.

---

**NEE**

**Wat:** Gedrag Effy.

**Door:** Effy zelf.

**Hoe:** Door 's morgens thuis te komen en te doen alsof te wel thuis geslapen heeft.

Effy komt 's morgens thuis. Ze sluipt het huis in, wast zich snel en trekt haar schooluniform aan. Ze leeft volledig naast haar ouders die zich van geen kwaad bewust zijn. Effy leeft net als haar broer erg op zichzelf en deelt niets. Dit geeft wederom aan dat er een afwezigheid is van een 'Groter Verhaal' in het leven en het gezin van dit personage.

---

### 3.1.2 Sequentie 2

#### **JA**

**Wat:** Gedrag Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** *'The virgin thing.'*

Voor Tony is het duidelijk: Sid moet ontmaagd worden voor zijn 17<sup>e</sup> verjaardag of ze kunnen geen vrienden meer zijn. Het lijkt alsof dit voor Tony de normaalste zaak van de wereld is. We zouden het kunnen lezen als een 'Groot Verhaal' voor Tony.

---

#### **NEE**

**Wat:** Gedrag Anwar.

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** *'Maxxie says there 's gonna be lots of hot women there.'*

Anwar is een moslim, waarbij de islam zeker kan gelden als duidelijk 'metanarrative'. Hij lijkt zijn geloof echter niet zo serieus te nemen. Een eerste indruk daarvan krijgen we wanneer zijn gsm afgaat tijdens het gebed in de moskee. Een tweede keer op een duidelijkere manier wanneer hij het tegen Tony heeft over wat zijn plannen zijn voor de avond. Hij gaat mee met Maxxie naar de 'Big Gay Night Out' waar heel wat vrouwen zouden zijn die op zoek zijn naar een echte man. Dit wijst er voor het personage van Anwar op dat hij het 'Grote Verhaal' van zijn leven nog niet gevonden heeft.

---

### 3.1.3 Sequentie 3

#### **NEE**

**Wat:** Gedrag Sid.

**Door:** Sid zelf.

**Hoe:** *'I don't care if it looks weird, Sid. Get on with it.'*

Sid liet zich hier overhalen drugs te kopen bij een drugsdealer met de naam 'Mad Tmatter'. Hij is constant in twijfel of het wel een goed idee was mee te gaan in het plan. Het lijkt alsof het personage Sid een volledig gebrek heeft aan een eigen 'metanarrative'. Hij volgt de ideeën van Tony en geraakt zo in dit geval in de problemen.

---

#### 3.1.4 Sequentie 4

**NEE**

**Wat:** Gedrag Angie.

**Door:** Angie zelf.

**Hoe:** *'You're all so lovely.'*

Angie, de lerares psychologie, staat huilend voor de klas terwijl Jall voorleest uit het handbook. Angie is net gedumpte door de sportleraar van de school en ze kan de breuk niet aan. Ze is helemaal overstuurd en gedraagt zich erg ongepast voor een lerares. Toch wordt dit alles op een positieve manier voorgesteld. Ze bedankt haar leerlingen voor het begrip en ze vraagt opvallend vriendelijk of ze hun taken tijdig kunnen in orde brengen. Deze vreemde situatie lijkt ver af te staan van enig geloof in een 'Groter Verhaal' vanwege Angie.

---

#### 3.1.5 Sequentie 5

**NEE**

**Wat:** Gehele situatie.

**Door:** Tony, Sid, Michelle en Cassie.

**Hoe:** Iedereen lijkt zijn eigen problemen te hebben.

Cassie is volledig in de war. Ze heeft een eetstoornis maar is duidelijk nog niet hersteld. Michelle koppelt haar aan Sid. Deze laatste heeft '3 ounces' drugs gekocht die hij binnen de 48 uur moet zien te verkopen. Tony moet hierbij helpen. Deze situatie lijkt typerend voor een wereld waarin geen leidraad

meer bestaat voor het onderscheid tussen goed en kwaad. Temeer omdat de personages niet negatief worden geprofileerd.

---

### 3.1.6 Sequentie 6

**NEE**

**Wat:** Geen onderscheid goed / kwaad.

**Door:** Chris.

**Hoe:** 'Careless.'

Wanneer Anwar, Maxxie en Chris heel laat nog arriveren op het feestje van Abigail steelt Chris enkele gsm's die op tafel liggen. Hij doet dit 'spontaan', zonder reden, gewoon omdat het kan en het kan hem niet schelen. Dit zou kunnen doordat hij ook beseft dat de aanwezige jongeren rijker zijn dan hijzelf. Zeker is dat hier duidelijk een alternatief onderscheid tussen goed en kwaad wordt getoond, of zelfs de afwezigheid van enig ethisch conflict.

---

**NEE**

**Wat:** Geen onderscheid goed / kwaad.

**Door:** De hele groep.

**Hoe:** 'We steal car.'

Cassie moet snel naar het ziekenhuis. Ze besluiten samen een mercedes te stelen om er snel te geraken. Uiteindelijk belandt deze auto in het water. Goed en kwaad zijn hier geen duidelijke begrippen meer. Wanneer ze allen doorweekt over straat lopen lezen we dat als een gebrek aan een 'metanarrative' voor alle personages.

---

## **3.2 Seizoen 1 / Aflevering 6**

### 3.2.1 Sequentie 1

**JA.**

**Wat:** Rusland.

**Door:** Tom.

**Hoe:** *'The real Russia.'*  
*'The wild and desolate land Napoleon and Hitler failed to tame.'*  
*'Understanding the culture and history of Mokshokov in the Mordovian Republic of the Russian Federation.'*  
*'Understanding other people's culture.'*

Deze omschrijvingen wijzen op een geloof in 'Het Grote Verhaal', een belangrijke, nog steeds aanwezige geschiedenis. De personage van de leerkracht, Tom, gelooft dus wel nog in een 'metaverhaal'.

---

**NEE.**

**Wat:** Islam.

**Door:** Chris.

**Hoe:** *'I thought you were going to put them in your turban.'*

Chris verlaat hier het verhaal van de 'metanarratives'. Hoewel hij het bestaan ervan wel erkent, past hij het op een individuele en pragmatische manier toe. Het 'Grote Verhaal' van religie valt voor hem immers weg. Daarom lijkt het voor hem vanzelfsprekend elementen van dat geloof over te nemen voor persoonlijk interessante redenen. Hij hoopte zo dat Anwar een tulband zou aantrekken om drugs in te smokkelen.

---

### 3.2.2 Sequentie 2

**JA en NEE**

**Wat:** Islam.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'Have you tried being with a girl?'*

Anwar gelooft wel nog in het 'Grote Verhaal' van zijn religie. Die dicteert dat homoseksualiteit verkeerd is. Daarom is hij ook overtuigd van het gelijk daarvan. Dit veroorzaakt een interne strijd. Enerzijds wil hij een loyale moslim zijn, en anderzijds is Maxxie zijn beste vriend. Er is met andere woorden sprake van een intern conflict tussen het 'metanarrative' van zijn geloof en zijn persoonlijk verhaal.

---

**NEE**

**Wat:** Islam.

**Door:** Sid.

**Hoe:** *'Like more Muslim than he was already?'*

Als Maxxie Tony en Sid vertelt dat Anwar besloten heeft moslim te worden vraagt Sid of hij nóg meer moslim is dan daarvoor. Hieruit blijkt dat Sid zelf de 'Grote Verhalen' niet aanhangt. Hij vult 'moslim zijn' op een eigen manier in. Hij ziet dan ook niet meteen in wat het probleem is.

---

### 3.2.3 Sequentie 3

**JA**

**Wat:** Rusland.

**Door:** Tom.

**Hoe:** *'Real Things happen, deal with it.'*

Zoals Tom het eerder had over het échte Rusland, zo wordt ook een bepaald beeld geschetst van de huidige status van het land. De leraar heeft het over de ervaring van hoe de natie écht is. Dit impliceert een geloof in de mogelijkheid die echtheid of waarheid effectief te zien. Zo ziet hij zelfs de wereld als een 'Groot Verhaal' waarbinnen Rusland een plaats inneemt. Dit beeld wordt echter vrij negatief geprofileerd. De industrie bijvoorbeeld, die aan bod komt in de lijmfabriek, wordt niet alleen achtergesteld maar ook wreed voorgesteld. Het is eerder subtiel doch aanwezig 'metanarrative' in deze sequentie.

---

### 3.2.4 Sequentie 4

**NEE**

**Wat:** Islam.

**Door:** Anwar en Maxxie.

**Hoe:** *'You're the worst Muslim ever.'*

Maxxie verwijt Anwar hypocriet te zijn in zijn geloof. Hij houdt zich helemaal niet aan de religieuze regels, dus begrijpt Maxxie niet wat het probleem is met zijn homoseksualiteit. Het ‘Grote Verhaal’ waarin Anwar gelooft blijkt zo een grote leugen te zijn. Het is een lege leidraad van zijn leven, aangezien Anwar zich helemaal niet houdt aan de codes ervan. Het ‘metanarrative’ vanwaar eerder sprake lijkt hier ook door Anwar verlaten te zijn.

---

### 3.2.5 Sequentie 5

**JA**

**Wat:** Man als redder in nood.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** Anwar hoopt op seks nadat hij een meisje redt.

Als Sid en Anwar zien hoe een man het meisje slaat besluiten ze haar te bevrijden. Het plan is duidelijk voor Anwar: het meisje redden en daarna in natura bedankt worden. Dit is geen duidelijk omliggende of omschreven ‘metanarrative’ zoals religie er een is. Toch kan het logisch lijkende idee ‘jongen als redder in nood en meisje als dankbaar en afhankelijk lustobject voor de man’ op een bestaan ‘Groot Verhaal’.

---

**JA**

**Wat:** Islam.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** Anwar gelooft in wat hij zegt alsof het ‘de waarheid’ is.

Wanneer Anka vraagt wie de jongen op de tekening is vertelt Anwar dat Maxxie nu kwaad is op hem. Dat komt omdat hij, zo zegt hij zelf, de waarheid heeft verteld, en dat is belangrijk. Ondanks de ruzie gelooft Anwar dus nog steeds in zijn geloof als ‘Het Grote Verhaal’ van zijn persoon waarnaar hij zich moet richten.

---

### 3.2.6 Sequentie 6

**JA**

**Wat:** Islam.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'I'm a Muslim boy. I don't get to choose.'*

De ruzie met Maxxie eerder deed Anwar nadenken. Hij zal nu proberen een 'goeie moslim' te zijn. Dit betekent dat hij zijn mening ten opzichte van Maxxie niet verandert. Hij geloof sterk in zijn te volgen 'Grote Verhaal' dat bepaalt hoe hij zijn leven moet leiden.

---

**NEE**

**Wat:** Islam.

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** *'It's religion Anwar. It's just stuff.'* / *'You don't have to believe in it.'*

Maxxie probeert Anwar te overtuigen van het feit dat hij een keuze heeft. Hij erkent dus het feit dat de islam, of elk ander geloof, een 'Groot Verhaal' dat evengoed niet geloofd moet worden. Het bewandelen van een bepaald levenspad is dan een persoonlijke keuze.

---

**NEE**

**Wat:** Algemeen 'Metanarratives'.

**Door:** Tony.

**Hoe:** Door zijn intuïtie te volgen en totaal onafhankelijk zijn eigen keuzes te maken.

Tony probeert zo bijvoorbeeld Maxxie oraal te bevredigen. Dit ondanks het feit dat hij een vast vriendin heeft, Michelle. Hij wou samen met Maxxie iets nieuws proberen. Deze laatste wijst hem echter af. Dit houdt evenwel niet in dat Tony totaal niet gelooft in een 'Groter Verhaal' dat hij zou moeten volgen.

### **3.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

#### **3.3.1 Sequentie 1**

**NEE**

**Wat:** Geloof.



**Door:** Maxxie en twee dansers.

**Hoe:** Ze dansen in een kerk.

De scène wordt ingeleid door orgelmuziek en het tonen van een glasraam. Hierdoor wordt een kerkelijke sfeer gecreëerd. Deze wordt bruusk gebroken door een dans van Maxxie en twee anderen. Zo wordt duidelijk dat de kerk nu werd ingericht als danslokaal. Hier wordt dus het ‘Grote Verhaal’ van de kerk als ‘Huis Van God’ verlaten en aan de (post)moderne tijden aangepast.

---

### 3.3.2 Sequentie 2

**NEE**

**Wat:** Levensdoel.

**Door:** Pestkoppen.

**Hoe:** Ze lachen Maxxie uit, maar doen dit duidelijk uit verveling.

Deze pestkopen worden getoond als jongens die dagelijks op dezelfde plekken lijken rond te hangen. Daarbij komt nog dat ze dit duidelijk doen uit verveling, om te choqueren,... Als kijker krijgen we het idee dat deze jongens ‘niets beters te doen hebben’. Hierin lezen we voor hen een duidelijk gebrek aan een geloof in de toekomst en in een richting waarin hun leven uitgaat.

---

**NEE**

**Wat:** Levensdoel.

**Door:** Michelle.

**Hoe:** Ze laat zich op café bepotelen.

Michelle laat zich volledig gaan. Het is duidelijk dat ze iets heeft meegemaakt dat ze niet kan verwerken. We zien haar dronken op café bepoteld worden door een jongen die ze duidelijk niet zo goed kent. Ze laat het toe. Deze situatie ademt een sfeer van doelloosheid uit. Michelle heeft geen plan meer, weet niet wat ze wil, ze doet maar.

---

### 3.3.3 Sequentie 3

**JA**

**Wat:** Levensdoel.

**Door:** Maxxie en zijn vader.

**Hoe:** 'I don't wanna be a fucking builder.'

Maxxie wee twat hij kan en wil met zijn leven. Hij wil stoppen met school en naar Londen gaan om danser te worden. Zijn vader ziet dit anders en zegt dat hij in de bouw moet gaan werken net als hij. Maxxie kan volgens hem altijd dansen in zijn vrije tijd. Hoewel beide visies hier sterk verschillen valt het op te merken dat beide personages wel geloven in het bestaan van een doel in het leven, een 'Groter Verhaal'.

---

#### 3.3.4 Sequentie 4

**NEE**

**Wat:** Levensdoel.

**Door:** Michelle.

**Hoe:** Ze staat met kleren aan onder de douche.

Op deze manier wordt duidelijk dat Michelle dingen doet die ze zelf niet wil. Ze zit volledig in de knoop met zichzelf en wat ze heeft meegemaakt.

---

#### 3.3.5 Sequentie 5

**NEE**

**Wat:** Levensdoel.

**Door:** Michelle, Sid, pestkoppen.

**Hoe:** '*All right gay boy.*'

Michelle laat zich bepotelen door twee jongens. Wanneer ze Sid ziet loopt ze meteen weg. Ook hier wordt duidelijk dat ze niet weet waar ze mee bezig is.

Sid zit neer in de zaal waar iedereen danst. Hij heeft drugs genomen en denkt aan Cassie. Door zijn gsm uit te doen wanneer Tony hem nodig heeft wordt aangetoond dat ook hij niet meer weet wat te doen.

De pestkoppen lokken Maxxie weg, ze lachen hem uit en willen hem in elkaar slaan. Ook hier lijkt elk ‘Groter Verhaal’ voor deze jongens te ontbreken.

---

### 3.3.6 Sequentie 6

**NEE**

**Wat:** Levensdoel.

**Door:** Vader Tony.

**Hoe:** *‘You’ll never know what’s gonna happen until you’re sitting in a hospital.’*

Tony’s vader vindt zijn zoon niet die is weggeslopen om naar de fuif te gaan. Overstuur klopt hij aan bij Maxxie’s ouders. Hij heeft het tegen Maxxie’s vader over zijn falen en hoe hij denkt alles verpest te hebben. Hij geloofde blijkbaar voor lange tijd in een ‘metanarrative’, maar hij is het op dit moment kwijtgeraakt.

---

**NEE**

**Wat:** Levensdoel.

**Door:** Sid en Michelle.

**Hoe:** *‘I don’t know what I’m supposed to do.’*

Sid en Michelle praten samen over wat er allemaal gebeurd is. Ze weten allebei duidelijk niet wat te doen. Michelle zegt dit zelfs letterlijk. Dit gesprek past heel goed binnen het postmodernisme en het wegvallen van ‘metanarratives’.

---

**JA**

**Wat:** Vooruitgang, toekomst.

**Door:** Tony.

**Hoe:** *‘Dance it.’*

Maxxie probeert Tony te helpen zijn naam te schrijven. Als hij zich erg concentreert lukt het hem voor de eerste keer. De sfeer is plots heel ontspannen en hoopvol, dit wordt ondersteund door de muziek.

Deze sfeer ademt hoop op een toekomst en op vooruitgang uit. Bovendien lijkt Tony hier duidelijk een levensdoel te krijgen: terug zichzelf worden.

---

### **3.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

#### **3.4.1 Sequentie 1**

**JA**

**Wat:** Leven Sketch.

**Door:** De manier waarop ze wordt voorgesteld.

**Hoe:** Haar kamer hangt volg foto's van Maxxie, ze bekijkt hem ook door haar raam.

Sketch wordt voorgesteld als iemand die heel duidelijk weet wat en meerbepaald wie ze wil. Hoewel het geen gedeelde 'metanarrative' is, wordt het personage toch voorgesteld als iemand die een duidelijk 'doel' heeft in haar leven. Dit ondanks het feit dat ze vrij negatief wordt voorgesteld.

---

#### **3.4.2 Sequentie 2**

Nvt.

---

#### **3.4.3 Sequentie 3**

**NEE**

**Wat:** Leven Michelle.

**Door:** Michelle zelf.

**Hoe** '(Oh.)'

Michelle weet niet meer wat te doen. Ze probeert Tony terug te krijgen zoals hij was maar het lijkt haar maar niet te lukken.

---

**JA**

**Wat:** Leven Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** Ze breekt in bij Maxxie thuis.

---

#### 3.4.4 Sequentie 4

**JA**

**Wat:** Leven Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** *‘He came in and asked whether I wanted comforting.’*

Sketch is zo vastberaden dat ze zelfs liegt over het feit dat ze seksueel misbruikt zou zijn door de regisseur van de musical – Bruce Gelpart.

---

**NEE**

**Wat:** Het maatschappelijk systeem.

**Door:** De manier waarop het faalt.

**Hoe:** De politie komt de regisseur halen.

Wanneer de regisseur wordt meegenomen door twee politieagenten komt dit over als het systeem dat faalt. Het was voor Sketch zeer gemakkelijk de man valselijk te beschuldigen van misbruik en hem zo van de school te laten verwijderen.

---

**NEE**

**Wat:** Islam.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *‘In my culture, we share our food.’*

Dit zegt Anwar nadat hij een stuk beet van de worst die Chris zat op te eten op de speelplaats. Het ‘metanarrative’ van zijn geloof past hij hier duidelijk toe als grap en om zich te verantwoorden.

---

#### 3.4.5 Sequentie 5

**NEE**

**Wat:** Leven Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** *'You didn't bring me up at all, you fucking ... cripple!'*

Sketch maakt duidelijk dat ze altijd haar éigen 'Verhaal' heeft moeten zoeken. Dit verklaart ook meteen haar vastberadenheid met betrekking tot haar voor de buitenwereld waanzinnige ideeën.

---

**JA**

**Wat:** Leven moeder.

**Door:** Moeder Sketch zelf.

**Hoe:** *'This is a man's life.'*

---

#### 3.4.6 Sequentie 6

**NEE**

**Wat:** Gesprek Tony en Michelle.

**Door:** Tony en Michelle zelf.

**Hoe:** *'Does it matter?'*

Beiden zijn radeloos en weten niet wat te zeggen tegen elkaar. Ze zien geen oplossing meer.

---

**JA**

**Wat:** Ideeën Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** *'And when you kiss me, everything will change.'*

---

**NEE**

**Wat:** Ideeën Sketch.

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** *'Stay out of my life.'*

In één klap valt alles waarin Sketch geloofde in elkaar.

---

## **B. QUEER THEORY**

---

### **1. CONSTRUCTIVISME VERSUS ESSENTIALISME**

#### **1.1 Seizoen 1 / Aflevering 1**

##### **1.1.1 Sequentie 1**

### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit Effy.

**Door:** Effy zelf.

**Hoe:** De manier waarop ze wordt voorgesteld.

Effy komt thuis zonder dat haar ouders het merken. Je kan zien dat ze is uitgegaan tot 's morgens en dat ze alles thuis verbergt. Tony heeft wel weet van het feit dat ze is weggelopen. Effy heeft duidelijk een geconstrueerde identiteit aangezien haar gedrag beïnvloed is door iets. Op dit punt in deze sequentie is de precieze oorzaak evenwel nog niet aanwijsbaar.

---

### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** De manier waarop hij wordt voorgesteld.

Tony wordt in deze sequentie geprofileerd aan de hand uiteenlopende zaken. Zo zijn er de posters aan de muur van Esher en Fellini en het boek dat hij leest. Ook het feit dat het eerste wat hij doet als hij opstaat sporten geeft hem een bepaalde indruk. Al deze voorbeelden zijn zaken aan de hand waarvan Tony zichzelf identificeert, het zijn culturele producten en praktijken. Hier is dus op een manifeste manier sprake van een geconstrueerde identiteit.

---

##### **1.1.2 Sequentie 2**

### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit Michelle.



**Door:** Michelle zelf.

**Hoe:** De manier waarop ze wordt voorgesteld.

We zien Michelle in deze sequentie in de badkamer. Ze is heel aantrekkelijk. Haar haren zijn net gewassen en ze smeert zich in met zalfjes. Ze maakt zich op. Als Tony een opmerking maakt over haar tepels neemt ze dat serieus op en bekijkt ze zichzelf nog eens extra in de spiegel. Michelle beschikt over een geconstrueerde identiteit omdat ze haar uiterlijk ‘maakt’ op zo’n manier dat het haar karakter lijkt te beïnvloeden. Het feit dat ze zoveel belang lijkt te hechten aan de manier waarop ze eruit ziet is een gevolg van een culturele constructie.

---

## CONSTRUCTIVISME

**Wat:** De islam.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *‘My uncle wants to stone me to death now.’*

Anwar wordt in deze sequentie getoond als een personage met een dubbele identiteit. Enerzijds wordt hij geassocieerd met de islam doordat hij zit te bidden. Anderzijds blijkt hij ook gewoon een Engelse jongere te zijn met een gsm en plannen om uit te gaan en meisjes te versieren. Dit toont het constructivisme van beide identiteiten. Het zijn de culturele tegenstellingen die tot uiting komen in een conflict.

---

## CONSTRUCTIVISME

**Wat:** Homoseksualiteit.

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** *‘Gotta get these moves you know - for the show.’*

Maxxie oefent een tapdansact voor een show. Hij ziet er op het eerste zich net uit als alle andere jongerenpersonages die tot dan toe in beeld kwamen. Wanneer zijn act gedaan is draait hij zich om en doet een ‘high five’ met zijn dansleraar. Deze is heel erg verwijfd, zodanig zelfs dat het een parodie lijkt op de stereotiepe homo. Vooral de veel te korte spannende mouwloze T-shirt en de manier waarop dit personage zicht beweegt is opmerkelijk. Wij lezen dit als een persiflage van want onder de ‘stereotiepe homo’ valt. Door het contrast met Maxxie zien we twee ‘soorten’ homoseksuelen. Als we dit veralgemenen kunnen we dus stellen dat de homoseksuele identiteit een constructie is aangezien

homoseksuelen onderling over heel uiteenlopende identiteiten gaan beschikken. Dit kan afhankelijk zijn van bijvoorbeeld het milieu waarin men opgroeit.

---

### 1.1.3 Sequentie 3

#### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Jongeren met rijke ouders.

**Door:** Abigail en Chris.

**Hoe:** *'We're just gonna go wild on drum 'n bass.'*

*'Bring some frands.'*

*'Those girls do not fickety fick with some scum like you.'*

Hier wordt een beeld geschetst van het geconstrueerde karakter van de identiteit van meisjes uit de hogere klasse. Abigail en haar vriendinnen lijken in hun gedragingen identiek te zijn. Dat ze zich anders identificeren wordt overigens door Chris beklemtoond wanneer hij zegt dat 'dat soort meisjes' niet zomaar met de eerste de beste meegaat.

---

### 1.1.4 Sequentie 4

#### **ESSENTIALISME**

**Wat:** Identiteit Mad Twatter.

**Door:** Mad Twatter zelf.

**Hoe:** De manier waarop hij wordt voorgesteld.

Deze gestoorde drugsdealer lijkt volledig de stoppen kwijt te zijn ten gevolge van drugsgebruik. Hij is over het algemeen wel helder maar functioneert duidelijk niet normaal. Af en toe begint hij hysterisch te lachen bijvoorbeeld. Deze identiteit valt moeilijk geconstrueerd te noemen aangezien Mad Twatter slaaf lijkt te zijn van zichzelf. Hij beseft als het ware niet op welke manier hij overkomt en wie hij is. Dit neigt dus naar een eerder essentialistische visie op identiteit. Of dit ook de bedoeling was van de programmamakers kan duidelijk worden in het verder verloop van het verhaal.

---

### 1.1.5 Sequentie 5

#### **ESSENTIALISME EN CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit Cassie.

**Door:** Cassie zelf.

**Hoe:** De manier waarop ze wordt voorgesteld.

Cassie is net ontslagen uit het ziekenhuis. Het is duidelijk dat ze nog steeds problemen heeft met haar eetstoornis. Alles wat ze zegt lijkt over eten – en vooral niet eten te gaan. Haar identiteit kan als essentialistisch worden aanzien in die zin dat haar identiteit zich volledig opbouwt rond haar psychologische stoornis, wat biologisch bepaald is. Anderzijds is het nog niet duidelijk hoe het komt dat Cassie deze stoornis heeft gekregen. Het zou kunnen dat ze veel problemen kent thuis en zo bijvoorbeeld ook psychologisch in de war raakte. In die zin is het dus ook mogelijk haar identiteit net als volledig geconstrueerd te aanzien.

---

## CONSTRUCTIVISME

**Wat:** Jongeren met rijke ouders.

**Door:** Abigail.

**Hoe:** *‘This must be your frands.’*

De hele groep vrienden van Abigail worden voorgesteld als snobs. Alle spullen in huis de manier waarop daar mee moet worden omgegaan wijst op het idee dat deze jongeren enorm snobistisch zijn. Dit is duidelijk een geconstrueerde identiteit.

---

## CONSTRUCTIVISME

**Wat:** ‘Gayscene.’

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** *‘I just wanted to show you my world, you know.’*

Maxxie nam Anwar en Chris mee naar de ‘Big Gay Night Out’. Het is echter helemaal geen succes. Maxxie probeert zijn vrienden ervan te overtuigen dat dit zijn wereld is die hij hen wil leren kennen. Maxxie probeert dus op deze manier zijn identiteit met homowereld te verbinden. Het feit dat ze uiteindelijk vertrekken en hopen ergens anders meer plezier te beleven wijst op het geconstrueerde karakter van zogenoemde homoseksuele identiteiten.

---

### 1.1.6 Sequentie 6

#### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Poolse identiteit.

**Door:** Danuta.

**Hoe:** Ze is helemaal anders dan haar vrienden.

De Poolse Danuta wordt helemaal anders voorgesteld dan haar snobvrienden. Ze zoekt een echte man waarmee ze seks kan hebben. Ze is veel directer en minder verfijnd dan haar vrienden. Het lijkt alsof ze door haar culturele achtergrond over een compleet andere identiteit beschikt.

---

### 1.2 Seizoen 1 / Aflevering 6

#### 1.2.1 Sequentie 1

#### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat :** Islam.

**Door :** Chris.

**Hoe :** *'I thought you were going to put them in your turban.'*

Chris ziet 'moslim zijn' als een geconstrueerde identiteit die pragmatisch gebruikt kan worden. Hij zou er namelijk drugs in verstoppen, dat is althans wat hij tegen Anwar zegt.

---

#### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Moslims.

**Door:** De Russische douane en Maxxie.

**Hoe:** *'That's total stereotyping'.*

Bij het zien van Anwar wordt hij uit de groep jongeren geselecteerd voor een grondiger onderzoek. Dit is een duidelijk voorbeeld van een negatieve doch geconstrueerde identiteit vanwege de Russen. Zij

denken bij het zien van een Pakistaan meteen aan terrorisme, waardoor ze Anwar uit de groep nemen. Wanneer dit gebeurt heeft Maxxie het letterlijk over stereotypering. Hiermee tonen de makers van het programma duidelijk wat de negatieve gevolgen van een foutief geconstrueerde identiteit kunnen zijn. Niet onbelangrijk mee te geven is dat het hier gaat over hoe de identiteit van anderen wordt gezien, en niet hoe die bijvoorbeeld door een moslim zelf wordt ervaren. Het spreekt immers voor zich dat Anwar zichzelf nooit associeert met terrorisme.

---

## CONSTRUCTIVISME

**Wat:** Rap-cultuur.

**Door:** Kenneth.

**Hoe:** Door stoer te rappen in plaats van te spreken.

Kenneth is zelf zwart en probeert de hiphopcultuur uit te dragen. Dit doet hij echter op een onnatuurlijke manier wat in de ogen van de groep tot een ‘wannebe’ maakt. Het feit dat hij een bepaalde subcultuur probeert te imiteren toont meteen het geconstrueerde karakter ervan.

---

### 1.2.2 Sequentie 2

## ESSENTIALISME

**Wat:** Heteroseksualiteit.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** ‘*Wank, or tell group?*’

De manier waarop Anwar in deze sequentie getoond wordt impliceert duidelijk een essentialistische visie op identiteit. De biologische oorsprong voor het ontwikkelen van een bepaalde identiteit wordt getoond aan de hand van uiteenlopende zaken. Zo praat Anwar constant over seks met vrouwen, heeft hij tientallen condooms mee op reis en bij het zien een tekening van een penis vergelijkt hij de grootte ervan met zijn eigen exemplaar. Bij het zien van Anka twijfelt hij hardop ‘*wank, or tell group?*’ (‘masturberen of de groep halen?’)

---

## CONSTRUCTIVISME

**Wat:** Islam.

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** ‘Anwar ’s decided to become a Muslim.’

Maxxie beklemtoont met deze zin dat geloof voor hem een culturele constructie is. Hij kan met andere woorden kiezen of en in hoe verre hij zich als moslim gaat gedragen. Dit impliceert een identiteit vanwege Anwar die sterk beïnvloed werd door culturele kenmerken.

---

### **CONSTRUCTIVISME (EN ESSENTIALISME)**

**Wat:** Identiteit van Maxxie.

**Door:** Nvt.

**Hoe:** Maxxie denkt essentialistisch maar heeft een geconstrueerde identiteit.

Maxxie ziet zichzelf en profileert zich ook duidelijk als homoseksueel. Deze seksuele geaardheid staat los van de ontwikkeling van zijn identiteit. Hij lijkt zich niet bewust van enige culturele beïnvloeding, wat van Maxxie uit wijst op een zeker geloof in een essentialistische identiteit. Een identiteit die biologisch tot stand en die niet wordt beïnvloed door culturele factoren. Wij zien het echter anders. Het feit bijvoorbeeld dat Maxxie geen enkel probleem lijkt te hebben met zijn seksualiteit is al een gevolg van zijn geconstrueerde identiteit. De kans is groot dat indien Maxxie moslim was, hij wel sterk in de war zou zijn met betrekking tot zijn seksualiteit en zijn identiteit. De manier waarop hij over religie denkt, en de vanzelfsprekendheid waarmee hij zijn geaardheid uitdraagt kunnen dus gelezen worden als een gevolg van een geconstrueerde identiteit die door het personage zelf niet wordt erkend.

---

### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Homoseksualiteit.

**Door:** Tony.

**Hoe:** Hij vergelijkt geaardheid met kenmerken als grootte en haarkleur.

Voor Tony betekent homoseksualiteit niet dat de identiteit in grote mate beïnvloed wordt, integendeel. Dit maakt hij duidelijk door geaardheid te vergelijken met kenmerken die even toevallig zijn als haarkleur of grootte. Identiteit is voor Tony dan ook iets dat volledig losstaat van dit ‘triviale’ aspect. Tony is zich overigens eveneens bewust van zijn eigen ‘geconstrueerde identiteit’. Dit komt naar

voren door het feit dat hij zelf volop experimenteert met zijn seksualiteit. Ondanks zijn ongedefinieerde seksuele voorkeur lijkt zijn identiteit zeer sterk ontwikkeld.

---

### 1.2.3 Sequentie 3

#### **CONSTRUCTIVISME VERSUS ESSENTIALISME**

**Wat:** Islam.

**Door :** Anwar.

**Hoe :** *‘Just take it back.’*

Anwaar voert een interne strijd tussen wat gezien kan worden als het essentialisme en het constructivisme. Enerzijds denkt hij vanuit het essentialisme als moslim te zijn geboren, en ook verplicht zijn identiteit als een moslim te ontwikkelen. Anderzijds is Maxxie zijn beste vriend. Deze twee lijken niet met elkaar te rijmen. Opmerkelijk hierbij is het feit dat Anwar niet denkt dat het feit dat hij moslim is cultureel bepaald is. Hij is zo geboren, heeft geen keuze, enz. Dit wijst duidelijk op een (foutieve) essentialistische visie vanwege Anwar.

---

### 1.2.4 Sequentie 4

#### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Islam.

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** *‘You’re the worst Muslim ever!’*

Maxxie maakt duidelijk dat Anwar een hypocriete moslim is aangezien hij rookt, drinkt, drugs gebruikt en droomt van voorhuwelijkse seks. Hij begrijpt dan ook niet wat het probleem is met zijn geaardheid. Hieruit blijkt wederom dat Maxxie de identiteit van Anwar als geconstrueerd ziet binnen een bepaalde context. Hij probeert duidelijk te maken dat Anwar een keuze heeft met betrekking tot hoe hij zijn religieuze beleving kan invullen.

---

### 1.2.5 Sequentie 5

#### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Valentina.

**Hoe:** ‘Anwar is problem’.

Anwar heeft ondanks zijn geloof toch voorhuwelijkse seks. Dit impliceert een geconstrueerde identiteit. Hij ligt immers overhoop met zichzelf vanwege twee van hem te verwachten (geconstrueerde) identiteiten. Enerzijds worden zaken van hem verwacht vanuit de islam, zijn identiteit is dan ‘moslim zijn’. Anderzijds is hij ook zijn eigen persoon die op zijn beurt beïnvloed wordt door de westerse jongerencultuur waarin hij is opgegroeid. Hij wil feesten en meer algemeen leven zoals zijn vrienden en ‘peers’. Beide identiteiten staan op bepaalde vlakken haaks tegenover elkaar waardoor een intern conflict ontstaat. Anwar lijkt soms te kiezen voor de ene identiteit, dan weer voor de andere. Dit wordt ook bevestigd door de scène tussen Maxxie en Valentina waarbij deze laatste zegt dat het probleem duidelijk bij Anwar ligt.

---

#### 1.2.6 Sequentie 6

### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Religie.

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** ‘*It’s religion Anwar. It’s just stuff.*’ / ‘*You don’t have to believe in it.*’

Voor Maxxie is het duidelijk: geloof en de daarbij horende identiteit is een keuze, een culturele constructie. Hij maakte dit de volledige aflevering duidelijk en op dit punt wordt dit opnieuw en op een letterlijke manier herhaald.

---

### **ESSENTIALISME**

**Wat:** Religie.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** ‘*I’m a Muslim boy. I don’t get to choose.*’

Anwar ziet zichzelf als iemand die geen keuze heeft over zijn geloof. Hij lijkt zijn geloof te aanzien als een soort geaardheid die biologisch bepaald wordt vanaf de geboorte. Hij kiest dan voor zichzelf de



bijhorende identiteiten voor zijn ‘aangeboren geloof’. Deze visie is voor de kijker, althans voor ons, duidelijk verkeerd. Het is duidelijk dat Anwar zijn identiteit op een (foutieve) essentialistische manier benadert.

---

## **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Seksualiteit.

**Door:** Tony.

**Hoe:** Hij probeert Maxxie oraal te bevredigen.

Zoals eerder reeds werd vermeld ziet Tony zijn identiteit volledig los van zijn al dan niet omliggende seksuele geaardheid. Hij experimenteert en toch is zijn identiteit reeds sterk ontwikkeld. Dit wijst dan ook op het geconstrueerde karakter ervan.

---

### **1.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

#### **1.3.1 Sequentie 1**

## **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit ‘pimp’-meisjes.

**Door:** Meisjes zelf.

**Hoe:** *‘He’s well fit. Yeah, Queenie?’*

Deze groep meisjes identificeert zich duidelijk op een door cultuur beïnvloedde manier.

---

#### **1.3.2 Sequentie 2**

## **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit pestkoppen.

**Door:** De manier waarop ze worden voorgesteld.

**Hoe:** *‘Yeah. Fucking homos.’*

De identiteit van de pestkoppen lijkt identiek te zijn. Ze willen allemaal zo veel mogelijk op elkaar lijken. Dit gekoppeld aan de sociale context, de lagere sociale klasse, impliceert dat de identiteit van deze jongens geconstrueerd is. Hiermee willen wij geenszins een verband leggen tussen pestkoppen en een bepaalde klasse.

---

### 1.3.3 Sequentie 3

Nvt.

---

### 1.3.4 Sequentie 4

Nvt.

---

### 1.3.5 Sequentie 5

## **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit Dale.

**Door:** Dale zelf.

**Hoe:** *'I sent them the other way.'*

Dale, een van de pestkoppen, is homoseksueel. Hij houdt dit echter voor iedereen geheim. Hij kiest er met andere woorden voor een bepaalde identiteit aan te nemen.

---

### 1.3.6 Sequentie 6

## **ESSENTIALISME VERSUS CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit in het algemeen.

**Door:** Maxxie en zijn vader.

**Hoe:** *'Some things is just the way they are.'* (Maxxie)

*'I feel like taking some fucking credit for it. OK?'* (Maxxie's vader)

Deze discussie heft rechtstreeks betrekking op het nature/nurture-debat. Het gaat hem over wie Maxxie is geworden en hoe dat komt. Maxxie benadert het eerder op een essentialistische manier door te zeggen dat sommige dingen nu eenmaal 'zo zijn'. Maxxie's vader ziet het echter anders en zegt dat

hij het deels als zijn invloed ziet dat Maxxie geworden is wie hij is. Dit is een meer constructivistische visie op identiteit.

---

## **1.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

### **1.4.1 Sequentie 1**

#### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit Sketch / Lucy.

**Door:** De manier waarop ze wordt voorgesteld.

**Hoe:** Ze spant haar borsten af en verzorgt haar zieke moeder.

We zien dat de kamer van Sketch vol foto's hangt van Maxxie. Ze is duidelijk door hem geobsedeerd. Het feit dat ze haar borsten afspant zodat ze onzichtbaar worden wijst erop dat ze zichzelf voor een stuk 'maakt'.

---

### **1.4.2 Sequentie 2**

#### **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit.

**Door:** Michelle, Jal, Anwar, Maxxie, Chris en Sketch.

**Hoe:** Ze verkleeden zich allemaal in een filmpersonage.

Door zich te verkleeden in een personage verraden ze ook voor een stuk als wie ze zich identificeren.

---

### **1.4.3 Sequentie 3**

Nvt.

---

### **1.4.4 Sequentie 4**

Nvt.

---

### **1.4.5 Sequentie 5**

## **CONSTRUCTIVISME**

**Wat:** Identiteit Sketch.

**Door:** Skeeth zelf.

**Hoe:** ‘You didn’t bring me up at all, you fucking ... cripple.’

Sketch geeft hier aan dat ze is wie ze is doordat haar moeder haar nooit heft opgevoed. Dit impliceert dat haar omgeving een invloed heeft gehad op haar identiteit.

---

### 1.4.6 Sequentie 6

Nvt.

## **2. FIXED VERSUS FLUID IDENTITY**

### **2.1 Seizoen 1 / Aflevering 1**

#### 2.1.1 Sequentie 1

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** Hij lijkt niet te vatten.

De eerste sequentie toont Tony op uiteenlopende manieren. Als hij opstaat sport hij eerst. Hij bekijkt zijn naakte overbuurvrouw. Deze vrouw geniet ervan. Tony helpt zijn zus binnensluipen als ze 's morgens thuiskomt. Hij leest een filosofisch boek, op zijn kamer hangen afbeeldingen die verwijzen naar Esher en regisseur Fellini. Hij treitert zijn vader door deze te doen denken dat de badkamer nog niet vrij is. Al deze zaken maken van Tony in korte tijd een persoon met enorm veel speciale kantjes. Het lijkt moeilijk om niet te zeggen onmogelijk Tony te vatten in enkele woorden of zinnen. In die zin hebben we hier zeker te maken met een fluïde of dynamische identiteit.

---

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Effy.

**Door:** Effy zelf.

**Hoe:** Ze is twee personen tegelijk.

Effy komt 's morgens thuis van een nachtelijk avontuur. Ze draagt een kort rokje en opvallende make-up. Wanneer ze zich klaarmaakt om naar school te gaan draagt ze een elitair meisjesuniform. Haar ouders schijnen niet te beseffen dat hun dochter twee levens lijkt te leiden. Het feit dat Effy twee werelden bewoont wijst ook hier op een dynamische visie op identiteit.

---

### **FIXED**

**Wat:** Identiteit vader Tony en Effy (Jim).

**Door:** Vader zelf.

**Hoe:** 'Every fucking morning!'

Tony's vader blijft maar herhalen dat het elke ochtend hetzelfde liedje is. Zijn moeder vraagt of het daarbij nodig is altijd zo te lopen vloeken.

---

### 2.1.2 Sequentie 2

### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** Anwar is iets tussen moslim en doorsnee jongere.

Hij bidt in de moskee en zijn gsm gaat af. Hij praat over zijn geloof en tegelijkertijd over meisjes versieren als hij uitgaat. Het lijkt alsof Anwar een dynamische identiteit heeft en die op zijn eigen manier invult.

---

### **FIXED**

**Wat:** Identiteit Sid

**Door:** Sid zelf.

**Hoe:** 'Asian Fanny Fun.'

Deze sequentie toont Sid als een ‘loser’ in elk opzicht van zijn leven. Zijn kamer is enorm smerig, zijn vader is kwaad op hem, hij masturbeert voor hij opstaat, hij laat in boer in het café, hij morst met zijn eten en hij lijkt ongewassen. Daarbij komt nog dat hij zich heel duidelijk laat beïnvloeden door wat Tony zegt.

---

### 2.1.3 Sequentie 3

#### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** Hij gedraagt zich anders naargelang de situatie.

Tony lijkt heel goed te weten hoe hij dingen kan bereiken. Zijn plan om Sid zijn maagdelijkheid te doen verliezen lijkt te lukken en hij overtuigd Sid ervan drugs te gaan kopen. Als hij in het koor gaat zingen verandert hij plots in de perfecte schoonzoon waar alle meisjes en ook de juf verliefd op kunnen worden. Dit impliceert dat Tony beseft hoe andere te beïnvloeden zijn. Hij heeft een erg dynamische visie op zijn identiteit.

---

#### **FIXED**

**Wat:** Identiteit Sid.

**Door:** Sid zelf.

**Hoe:** Hij laat zich meeslepen door Tony.

Sid twijfelt constant over het feit of het plan van Tony wel goed is. Toch laat hij zich telkens opnieuw overtuigen. Hij lijkt geen sterke eigen wil te hebben. Dit doet zij identiteit als vaststaand overkomen.

---

### 2.1.4 Sequentie 4

#### **FLUID**

**Wat:** Identiteit prostituee.

**Door:** Prostituee zelf.

**Hoe:** ‘Just don’t stare at it.’

Op het eerste zicht lijkt de prostituee die Sid binnenlaat erg oppervlakkig. Ze vriendelijk, maar enkel omdat ze denkt dat Sid een klant is. Op een bepaald moment verandert het. Ze neuriet een liedje en merkt dan de zenuwachtigheid van Sid op. Ze stelt hem gerust en zegt dat alles in orde komt. Deze evolutie in profilering wijst op een fluïde identiteitsconstructie.

---

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Mad Tmatter.

**Door:** Mad Tmatter zelf.

**Hoe:** ‘Which!?! Doctor, Pretty Huge Dick, Which!?!’

Mad Tmatter lijkt om de haverklap van identiteit te veranderen door afwisselend kalm, brutaal, agressief of hysterisch lachend te reageren. Het feit dat er geen hoogte te krijgen valt wijst op een eerder dynamische invulling van zijn identiteit: je weet nooit wat zijn volgende stap of reactie zal zijn.

---

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Chris.

**Door:** Chris zelf.

**Hoe:** ‘I could say that he touched me up in the shower or something.’

Chris probeert Angie op verschillende manieren te benaderen. Wanneer hij beschermend haar gsm opneemt zegt hij tegen haar ex dat hij haar met rust moet laten. Haar ex is echter zijn sportleraar, waardoor het gesprek ook over huiswerk gaat. Deze situatie toont aan dat de programmamakers identiteiten naar voren brengen die meer dan één laag hebben. Hier wordt Chris immers getoond als vriend van Angie en ook als student. Beide rollen lijken elkaar op dit punt te doorkruisen.

---

### 2.1.5 Sequentie 5

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** ‘*They’re all so dim they might just buy it.*’

Tony is weer 'iemand anders'. Hij past zich aan de situatie aan met als doel de drugs van Sid te verkopen. Iedereen vind hem leuk, omdat hij zichzelf heel goed aanpast aan zijn omgeving.

---

### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Cassie.

**Door:** Cassie zelf.

**Hoe:** *'Yeah it's like ... hazy days, you know.'*

Cassie is volledig in de war. Soms onnatuurlijk dankbaar, dan weer geërgerd. Ook lijkt ze soms helemaal op zichzelf en begrijpt ze niet wat er rond haar gebeurt. Ze heeft in die zin in geen geval een vaststaande identiteit.

---

### **FIXED**

**Wat:** Identiteit Sid.

**Door:** Sid zelf.

**Hoe:** *'I got three ounces.'*

Sid zit nog steeds in de problemen door wat Tony van plan was. Toch lijkt hij het Tony niet te verwijten, integendeel. Het is Tony die volledig de schuld bij Sid legt. Dit is wederom een bewijs voor de onveranderlijke aard van de manier waarop Sid wordt voorgesteld.

---

#### 2.1.6 Sequentie 6

### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Cassie.

**Door:** Cassie zelf.

**Hoe:** *'You fancy me. But you really love Michelle.'*

Ook hier wordt het dynamische karakter van de identiteit van Cassie duidelijk. Ondanks haar verwarde indrukken zegt ze ook dingen die effectief waar zijn. Hier maakt ze Sid duidelijk dat Michelle weet dat hij verliefd is op haar.

---



## **2.2 Seizoen 1 / Aflevering 6**

### **2.2.1 Sequentie 1**

#### **FLUID**

**Wat:** Identiteit moslims.

**Door:** Chris.

**Hoe:** *‘I thought you where going to put them in your turban.’*

Chris heeft duidelijk een dynamische opvatting op identiteit. Hij ziet de mogelijkheid je anders voor te doen dan je bent in je eigen voordeel. Het feit dat hij hoopte dan Anwar een tulband zou kopen om drugs in te smokkelen wijst erop dat Chris identiteit ziet als iets dat op basis van eigen keuzes op een veranderlijke manier kan worden ingevuld.

---

#### **FIXED**

**Wat:** Identiteit moslims.

**Door:** Russische douane.

**Hoe:** *‘That’s total stereotyping.’*

Bij het zien van Anwar met zijn Pakistaanse uiterlijk wordt hij door de Russische douane uit de groep gehaald voor een diepgaander onderzoek. In deze sequentie wordt de Russische douane dus met andere woorden een vaststaande visie op identiteit aangemeten. Deze vooringenomenheid leidt ertoe dat ze bij het zien van een Pakistaan meteen denken aan terrorisme. Het is evenwel duidelijk voor de kijker dat dit een ongeoorloofde manier van denken is. Dit wordt nog eens extra beklemtoond door Maxxie die het letterlijk heeft over stereotypering. Dit proces hangt immers nauw samen met het perspectief van een *‘fixed identity’*.

---

#### **FIXED**

**Wat:** Identiteit Michelle

**Door:** Michelle zelf.

**Hoe:** *‘I need a shower and a decent hairdryer.’*

In de eerste sequentie wordt Michelle op een opvallend eenzijdige manier voorgesteld. Ze lijkt erg oppervlakkig en enkel geïnteresseerd in zichzelf en haar uiterlijk. Deze profilering wijst op het creëren van een vast beeld met betrekking tot haar identiteit.

---

### 2.2.2 Sequentie 2

#### **FIXED**

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** *‘Those Russian peasant babes will do anything for some Levi’s and a Big Mac.’*

In deze sequentie en in de uitzending tot dit punt algemeen wordt Anwar voorgesteld als enkel geïnteresseerd in seks. Deze eenzijdige blik wijst op een *‘fixed identity’*. Daarbij komt nog dat hij negatief denkt over homoseksualiteit vanwege zijn geloof. Dit dicteert immers dat de geaardheid van Maxxie verkeerd is. Hij gaat hierbij uit van een duidelijk onderscheid tussen homoseksualiteit en heteroseksualiteit. Anwar zélf heeft met andere woorden ook een onveranderlijk beeld van identiteitsontwikkeling.

---

#### **FIXED**

**Wat:** Identiteit Maxxie.

**Door:** Maxxie zelf.

**Hoe:** Hij profileert zich heel duidelijk als ‘louter’ homoseksueel.

Maxxie vindt het even absurd dat hij het met een meisje zou ‘proberen’ als dat Anwar het met een jongen zou doen. Dit wijst erop dat Maxxie er van uitgaat volledig homoseksueel te zijn. Voor hem is het duidelijk wie hij is, wat hij wel en wat niet. Dit impliceert vanuit Maxxie een vaststaande visie op zijn eigen identiteit. Deze komt eveneens naar voren wanneer Tony avances maakt bij hem. Hij lijkt hierdoor totaal in de war, hij stelt vragen over Michelle. Naast het feit dat hij niet begrijpt wat Tony doet omdat hij een vriendin heeft, lijkt hij ook niet te begrijpen waaróm Tony geïnteresseerd is. Voor Maxxie is deze fluïde invulling van identiteit moeilijk te vatten.

---

#### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** *'I'll give you head, it will cheer you up.'*

De identiteit van Tony lijkt constant in beweging te zijn. Ondanks het feit dat hij een vaste vriendin heeft, Michelle, is hij ook geïnteresseerd in Maxxie. Hij lijkt hierover echter helemaal niet in de war te zijn. Hij doet zoals hij wil, alsof hij zijn intuïtie volgt. Hij ziet ook de identiteit van anderen als dynamisch, op die manier slaagt hij erin anderen te manipuleren.

---

### 2.2.3 Sequentie 3

Nvt.

### 2.2.4 Sequentie 4

#### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** *'I'll give you head, that's friendship.'*

Ook hier weer komt de dynamische visie op identiteit van Tony naar voren.

---

#### **FIXED**

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** Anwar zit geblokkeerd in zijn eigen vaste identiteit.

Anwar is verwickeld in een interne strijd tussen wat hij wil en wie hij moet zijn van zijn geloof. Hij gelooft in een vaste identiteit die duidelijk omlijnt is en die voortkomt uit regels van de islam. Toch houdt hij zich hier niet aan. Hij lijkt een dynamische identiteit te hebben die hij zelf naar wens invult maar hij wil hier duidelijk vanaf.

---

#### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Jall en Michelle.

**Hoe:** *‘He must love me cause he can love anyone he wants.’*

Jall en Michelle praten onder elkaar over Tony. Michelle beseft dat Tony af en toe nood lijkt te hebben aan iemand anders. Beide meisjes hebben het over Tony als iemand onvoorspelbaar. Michelle vult het positief in en noemt het ‘exciting’ om samen te zijn met hem, Jall heeft haar bedenkingen. Vaststaat dat ze er van overtuigd zijn dat Tony niet duidelijk te omschrijven valt. Ook deze conversatie wijst op het sterk dynamische karakter van de identiteit van Tony.

---

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Angie en Chris.

**Door:** Angie en Chris zelf.

**Hoe:** Ze weten niet goed waar ze mee bezig zijn.

De lerares en leerling worden verliefd en laten zich leiden door het moment. Telkens ze iets doen weten ze pas achteraf of ze het een goed idee vonden. In deze sequentie belanden ze samen in bed. Het feit dat ze allebei niet lijken te weten waar hun situatie naar leidt, of welke gevolgen het allemaal heeft, wijst op een dynamische invulling van hun identiteit. Voor hen is de grens tussen juist of fout heel onduidelijk.

---

### 2.2.5 Sequentie 5

## **FIXED EN FLUID**

**Wat:** Identiteit Sid.

**Door:** Sid zelf.

**Hoe:** *‘Every time, every fucking time.’*

Sid laat zich steeds meeslepen met de plannen van een ander. Daarbij belandt hij veelal zelf in de problemen. Hij beaamt dit zelf door een hele reeks foute ideeën uit het verleden op te sommen waarmee hij te maken kreeg nadat hij ‘ja’ had gezegd op een plan van iemand anders. De agressieve toon waarmee hij dit uitspreekt zou er evenwel op kunnen wijzen dat hij hoopt hier in de toekomst verandering in te brengen. Op die manier kunnen we deze sequentie omschrijven als het moment waarop Sid wil breken met zijn gevormde ‘fixed identity’.

---

## **FIXED EN FLUID**

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** *'I told him the truth.'*

Anwar is heel erg in de war. Hij denkt te weten wie hij zou moeten zijn maar hij gedraagt zich niet zo. Hij wil heel graag geloven in een 'fixed identity' terwijl we eigenlijk te zien krijgen dat Anwar een heel fluïde identiteit bezit. Hij omvat namelijk twee soorten personen. Enerzijds de gelovige praktiserende moslim en anderzijds de Britse hedendaagse jongere.

---

### 2.2.6 Sequentie 6

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Maxxie.

**Door:** Maxxie zelf.

**Hoe:** Hij komt Anwar redden.

Hoewel hij ruzie had met Anwar komt hij zijn beste vriend toch redden wanneer hij in nood is. Dit wijst op een identiteit die diepgaander is dan op het eerste zicht geïnsinueerd wordt. Door de aflevering heen evolueerde Maxxie van een eerder vaststaand geprofileerd personage tot iemand die op een dynamische manier kan omgaan met een veranderlijke situatie. Verder in de sequentie heeft hij ook begrip voor Anwar's beslissing zich te gedragen als een echte moslim. Zijn mening lijkt op dit vlak gewijzigd, wat ook wijst de mogelijke wijzigingen in de eigen identiteit.

---

## **FIXED**

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** *'I'm a Muslim boy. I don't get to choose.'*

Anwar evolueerde ten opzichte van Maxxie in de tegenovergestelde richting. Waar hij aanvankelijk twee identiteiten leek te combineren, richt hij zich nu op één ervan. Hij besluit de identiteit aan te

nemen van wie hij denkt écht te zijn. Dit betekent voor Anwar het aannemen van een vaste en onveranderlijke identiteit.

---

## **FLUIDE**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** 'I think we finally found something you're not actually good at.'

Tony bleef de gehele aflevering dezelfde identiteit aanhouden. Dit is een zeer dynamische invulling die het mogelijk maakt uiteenlopende rollen aan te nemen. Hij experimenteert met zichzelf en anderen en heeft daar duidelijk geen enkel probleem mee.

---

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Michelle.

**Door:** Michelle zelf.

**Hoe:** Ze ziet hoe Tony Maxxie kust.

Michelle evolueerde in de aflevering van een eerder vaststaande identiteit naar iemand die minder oppervlakkig is dan ze bij aanvang werd voorgesteld. Zo schuilt er achter haar naïviteit ten aanzien van Tony een gekwetst persoon die (voorlopig) niet onder woorden kan brengen hoe ze zich voelt door wat ze tussen Maxxie en Tony zag gebeuren.

---

## **FIXED**

**Wat:** Russische identiteit.

**Door:** Russen zelf.

**Hoe:** Door feest te vieren als 'de Engelsen' weg zijn.

Alle Russen zitten dan samen, klinkend op 'de stomme Engelsen'. Ook de soldaten lijken mee te zitten in het complot. Doorheen de complete uitzending worden Russen op een heel negatieve manier voorgesteld. Enkel Anka lijkt dit patroon op het einde te doorbreken door de tekening te bekijken waar 'haar' Anwar op afgebeeld staat.

## 2.3 Seizoen 2 / Aflevering 1

### 2.3.1 Sequentie 1

#### **FLUID**

**Wat:** Identiteit 'pimp'-meisjes.

**Door:** Meisjes zelf.

**Hoe:** *'Yeah, he's buff.'*

De meisjes nemen duidelijk een identiteit is die niet hun oorspronkelijke is. Dit impliceert een invulbare, dynamische visie op identiteit.

---

#### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** *'I'm stupid now.'*

Tony is veranderd. Niet allen op vlak van vaardigheden en gedrag maar op de manier waarop hij naar zichzelf kijkt. Hij voelt zich nu dom en onbeholpen. Het feit dat zijn identiteit gewijzigd is wijst op de fluïde identiteit.

---

### 2.3.2 Sequentie 2

#### **FLUID**

**Wat:** Identiteit vader Maxxie.

**Door:** Vader zelf.

**Hoe:** *'You tell your dad what you sais to Walter Oliver.'*

De vader van Maxxie wordt voorgesteld als een man die niet zomaar over een eenduidige identiteit beschikt. Hij is tegelijk een liefhebbende doch vastberaden strenge vader van Maxxie, hij beschermt zijn zoon ook wanneer een van de pestkoppen en gemene opmerking maakt.

---

## **FIXED**

**Wat:** Identiteit pestkoppen.

**Door:** Pestkoppen zelf.

**Hoe:** Ze zijn allemaal gelijk.

Alle pestkoppen zijn dezelfde qua gedrag en identiteit. Ze worden voorgesteld als jongens die niets beters te doen hebben en die steeds op zoek zijn naar iemand die 'zwakker' is dan hen om te treiteren. Wanneer een van hen wordt uitgelachen slaat hij een kind bijvoorbeeld. De manier waarop deze jongens hier worden voorgesteld impliceert een vaststaande visie op identiteit.

---

### 2.3.3 Sequentie 3

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Anwar

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** *'I gotta remember to stay pimp in these.'*

Anwar meet zichzelf de identiteit van pimp aan. Hoewel hij daar niet in lijkt te slagen wijst dit toch op een dynamische visie van identiteit.

---

## **FIXED**

**Wat:** Identiteit vader Tony.

**Door:** Vader zelf.

**Hoe:** *'Fuck it.'*

Tony's vader is agressief en gespannen aan tafel. Hij legt een enorme druk op de sfeer. De manier waarop hij zich gedraagt doet vermoeden dat hij altijd agressief overkomt.

---

### 2.3.4 Sequentie 4

## **FLUID**



**Wat:** Identiteit Michelle.

**Door:** Michelle zelf.

**Hoe:** Ze is duidelijk veranderd ten opzichte van vroeger.

Michelle staat met haar kleren aan onder de douche. Ze huilt. Het is duidelijk dat ze problemen heeft om iets te verwerken. Ze zit zelfs in een identiteitscrisis. Het feit dat ze niet meer dezelfde lijkt of is als vroeger wijst op een dynamische invulling van haar identiteit.

---

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** *'I miss me.'*

Maxxie belt Tony op, ze hebben een kort gesprek over hoe het gaat. Tony zegt zichzelf te missen. Ook hij zit dus in een identiteitscrisis. Hij weet niet meer wie hij was of is. Dit geeft wederom de indruk van een dynamische visie op identiteit.

---

### 2.3.5 Sequentie 5

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Effy.

**Door:** Effy zelf.

**Hoe:** *'You're just a kid'.*

Effy speelt duidelijk met haar identiteit. Wanneer Tony en zij buiten voor hun huis staan zegt Tony dat zijn zus nog maar een kind is. Het lijkt alsof Effy op zoek is naar haar eigen identiteit. Ze is helemaal anders dan aan de keukentafel bijvoorbeeld. Zo glimlacht ze meer en doet ze heel geheimzinnig.

---

## **FLUID**

**Wat:** Identiteit Dale.

**Door:** Dale zelf.

**Hoe:** 'I sent them the other way.'

Dale wordt enerzijds getoond als een van de leiders van het groepje pestkoppen en anderzijds als homo. Deze meerlagigheid op vlak van identiteit wijst wederom op een fluïde invulling ervan.

---

#### 2.3.6 Sequentie 6

##### **FLUID**

**Wat:** Identiteit vader Tony.

**Door:** Vader zelf.

**Hoe:** 'And I'm thinking I really fucked up here, because I'm supposed to stop this from happening.'

Tony's vader is volledig overstuur. Het wordt duidelijk dat hij meer is dan enkel een agressieve vader.

---

#### 2.4 Seizoen 2 / Aflevering 2

##### 2.4.1 Sequentie 1

##### **FIXED**

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Sid.

**Hoe:** '*Not everyone 's as desperate for sex as you, Anwar*'.

Anwar lijkt (nog) steeds enkel in seks geïnteresseerd.

---

##### 2.4.2 Sequentie 2

##### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Michelle en Tony

**Hoe:** '*You dressed as Luke? For her?*'

*'Well, I guess I, ... Did I?'*

Tony verkeerd in een diepe identiteitscrisis.

---

#### 2.4.3 Sequentie 3

##### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Michelle en Tony.

**Hoe:** *'You're not Tony anymore, are you?'*

Tony zoekt nog steeds naar wie hij is.

---

#### 2.4.4 Sequentie 4

##### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** Ze gedraagt zich anders afhankelijk van de situatie waarin ze zich bevindt.

Ze is enerzijds de verzorgende dochter die zich ontfermt over haar zieke moeder. Anderzijds stalkt ze Maxxie, bij wie ze zich zenuwachtig gedraagt. Ze liegt op school en ze liegt tegen Michelle, tegen wie ze heel vriendelijk doch achterbaks is.

---

#### 2.4.5 Sequentie 5

##### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** *'I will not let you fuck up my life mum.'*

Sketch onderneemt actie en gaat steeds verder om dicht bij Maxxie te kunnen geraken. Ze lijkt twee persoonlijkheden te hebben.

---

#### 2.4.6 Sequentie 6

##### **FLUID**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** *'I just searched half the school for you. I don't know why.'*

Tony weet nog steeds niet goed wie hij is.

---

##### **FIXED**

**Wat:** Identiteit Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** Ze blijft van Maxxie houden.

Ondanks het feit dat Maxxie Sketch heel duidelijk maakte dat het tussen hen nooit iets zou worden, houdt Sketch nog van hem. Ze kleedt zich vrouwelijk, gaat naar Anwar en wil seks met hem. Terwijl ze het doen kijkt ze echter naar een foto waarop Maxxie staat.

---

##### **FIXED**

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** *'Biology revision, here I come.'*

---

## C. CONCEPTEN

---

### 1. COLLECTIEVE VERSUS INDIVIDUELE IDENTITEIT

#### 1.1 Seizoen 1 / aflevering 1

##### 1.1.1 Sequentie 1

#### **COLLECTIEF EN INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** De manier waarop hij wordt voorgesteld.

We zien Tony eerst in een kamer waar afbeeldingen hangen die verwijzen naar Esher en regisseur Fellini. Hoewel deze twee zaken niet rechtstreeks verwijzen naar een collectieve identiteit van intellectuelen, lijkt Tony hiermee toch tot een bepaalde groep mensen te behoren. Anderzijds zien we Tony en zijn relatie met de naakte overbuurvrouw. Dit toont een erg individuele benadering van zijn identiteit.

---

#### **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Effy.

**Door:** Effy zelf.

**Hoe:** De manier waarop ze wordt voorgesteld.

Effy wordt op een heel individuele manier in beeld gebracht. Dit is nodig omdat haar gedrag niet omlijst kan worden door een bepaald algemeen gedeeld gedragskader. Ze staat op zichzelf en haar gedragen worden getoond omdat ze zo ongewoon zijn. Dit is duidelijk een individuele benadering van haar identiteit.

---

##### 1.1.2 Sequentie 2

#### **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Jall.

**Door:** Jall zelf.

**Hoe:** ‘*Goodbye Tony.*’

Tony ronselt iedereen van zijn vriendengroep op om te werken aan een plan om Sid zijn maagdelijkheid te doen verliezen. Tony vraagt ook aan Jall om hulp. Ze laat zich echter niet zomaar overhalen mee te gaan in Tony’s ideeën. Ze is hierdoor anders dan de anderen, omdat niemand anders tegen Tony in lijkt te gaan.

---

### **COLLECTIEF EN INDIVIDUEEL**

**Wat:** Islam.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** Hij bidt.

We zien Anwar bidden in een moskee. Alle mannen bidden wanneer zijn gsm afgaat, hij wordt uit de zaal gesleurd door zijn oom. Hier vind een conflict plaats tussen de individuele identiteit van Anwar en de collectieve identiteit waarmee hij zich associeert, de islam.

---

### **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** Alles is Tony’s idee.

De identiteit van Tony wordt fel belicht. Alles wat gebeurt is zijn idee.

---

#### 1.1.3 Sequentie 3

### **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** Door handig gebruik te maken van collectieve identiteiten.

Tony slaagt er op een individuele manier in gebruik te maken van het bestaan van collectieve identiteiten. Zo bewondert zowat iedereen uit het meisjeskoor hem om zijn stem en zijn ogenschijnlijke zachtaardigheid. Hij creëert een soort beeld van zichzelf voor anderen. Dit is een erg individuele benadering van Tony als personage.

---

#### 1.1.4 Sequentie 4

Nvt.

#### 1.1.5 Sequentie 5

### **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Maxxie.

**Door:** Chris.

**Hoe:** *'It's posh kids. All the boys are gay.'*

De individuele identiteit die hier naar voren wordt geschoven is die van Maxxie. Hij lijkt heel graag tot een (homo)gemeenschap te willen behoren, maar het valt tegen. We zien Maxxie als 'anders' dan de mannen die zich wel amuseren. Hierdoor wordt Maxxie in contrast geplaatst met wat als de collectieve homoseksuele identiteit kan worden omschreven.

---

#### 1.1.6 Sequentie 6

Nvt.

---

### **1.2 Seizoen 1 / aflevering 6**

#### 1.2.1 Sequentie 1

### **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Homoseksualiteit.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'It's not because of you.'*

Wanneer Maxxie wakker wordt op het vliegtuig dat de groep naar Rusland brengt, ziet hij dat Anwar een tijdschrift over zijn broek houdt omdat hij een erectie heeft. Anwar antwoordt hier gepikeerd op dat het niet door Maxxie komt. Hij doelt hier uiteraard op het fout dat Maxxie homo is. Belangrijk is echter het feit dat zijn geardheid hier op een persoonlijke/individuele manier benaderd wordt. Hier verwijst Anwar immers naar zijn vriend Maxxie als homoseksueel, en niet naar homo's in het algemeen.

---

### **COLLECTIEF**

**Wat:** Leerlingen.

**Door:** Nvt.

**Hoe:** De groep wordt in zijn geheel aangesproken.

Wanneer leraar Tom de groep probeert enthousiast te maken worden de uiteenlopende karakters even samengevoegd tot één geheel. Deze collectieve identiteit slaat dus op studenten.

---

### **COLLECTIEF**

**Wat:** Russen.

**Door:** Russen zelf.

**Hoe:** Door gelijkenissen tussen verschillende Russische personages.

De douane wordt voorgesteld als zeer streng, militaristisch en corrupt. Ook de vertaalster van de groep maakt een heel ruwe en agressieve indruk. Deze kenmerken worden allemaal samen geassocieerd met de Russische identiteit als geheel.

---

#### 1.2.2 Sequentie 2

### **COLLECTIEF EN INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** Zijn interne strijd wordt getoond door zijn twijfel.



Hij laat zich negatief uit over de geaardheid van Maxxie. De interne strijd die hier wordt veruiterlijkt is er een tussen zijn collectieve en zijn individuele identiteit. Enerzijds is hij de beste vriend van Maxxie (individueel), anderzijds is hij ook moslim en worden bepaalde zaken van hem verwacht (collectief).

---

## **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Maxxie.

**Door:** Maxxie zelf.

**Hoe:** Maxxie is homoseksueel en ook de beste vriend van Anwar.

Maxxie ligt niet in de knoop met zichzelf, voor hem is het duidelijk wie hij is. Hij is de beste vriend van Anwar en homoseksueel, daar heeft hij zelf geen problemen mee. Hij legt ook niet de klemtoon op het feit dat hij over een 'collectieve seksuele identiteit' zou beschikken. Hij is wie hij is, op zichzelf, individueel.

---

### 1.2.3 Sequentie 3

## **COLLECTIEF**

**Wat:** Jongens.

**Door:** Nvt.

**Hoe:** Bij het ochtendritueel 'douchen' de jongens apart.

's Morgens worden de jongens met ijskoud water uit een brandweerslang gewassen. Opmerkelijk is hier dat Maxxie (alsook de meisjes) niet aanwezig is. We zouden dit kunnen lezen als het creëren van een collectieve identiteit voor de 'echte jongens'. Ook Tony is hier overigens niet aanwezig.

---

## **COLLECTIEF**

**Wat:** Russen.

**Door:** Russen zelf.

**Hoe:** Door steeds op dezelfde manier voorgesteld te worden.

Bij het bezoek aan een lijmfabriek hoort de groep hoe een paard gedood wordt. De uitleg in de vuile fabriek wordt gedaan door een arbeider die staat te roken. Valentina, de zwaarlijvige tolk, maakt een ruwe vertaling van wat gezegd wordt. Dit samen met de armoedige inrichting van de kamers schept een bepaalde, onaangename sfeer die met Rusland en de Russen zelf geassocieerd wordt. Tot op zeker hoogte kan dit de realiteit weerspiegelen. Het is evenwel belangrijk te erkennen dat het gecreëerde beeld in deze sequentie eerder negatief is.

---

#### 1.2.4 Sequentie 4

##### **COLLECTIEF**

**Wat:** Identiteit als moslim.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'You're talking about my religion.'*

Anwar associeert zich tijdens de ruzie met Maxxie zeer sterk met zijn geloof. Hij heeft het over zijn religie en de manier waarop hij probeert er zo goed mogelijk naar te leven. Los van het feit dat hij zich niet aan de regels lijkt te houden, is het hier belangrijk te onthouden dat Anwar sterk beïnvloed lijkt te zijn door de collectieve identiteit van alle moslims.

---

#### 1.2.5 Sequentie 5

##### **COLLECTIEF**

**Wat:** Identiteit als moslim.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** Hij draagt een kleed.

Door het dragen van een kleed identificeert Anwar zich in deze sequentie voor een nog groter stuk met zijn geloof. Het impliceert dat hij eerder heeft zitten bidden. Het feit dat hij dit kleed draagt terwijl hij een meisje wil redden waarmee hij hoopt seks te hebben weerspiegelt bovendien zijn strijd met zijn individuele identiteit.

---

#### 1.2.6 Sequentie 6

##### **COLLECTIEF**

**Wat:** Islam.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'I'm a Muslim boy. I don't get to choose.'*

Op dit punt identificeert Anwar zich duidelijk met de collectieve identiteit die binnen de moslingemeenschap gedeeld wordt. Hij verlaat met andere woorden zijn individualiteit die voorheen een interne strijd met zijn collectieve zelf teweeg bracht.

---

## **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Maxxie.

**Door:** Maxxie zelf.

**Hoe:** *'It's religion Anwar. It's just stuff.'* / *'You don't have to believe in it.'*

Maxxie volgt hier heel duidelijk een individueel pad. Hij omschrijft de islam, het collectieve, als iets waar je wel of niet voor kan kiezen. Hij benaderd de collectieve identiteit dus op een individuele manier met de klemtoon op de mogelijkheid van het maken van een persoonlijke beslissing.

---

## **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** Associeert zich met geen enkele groep.

Tony lijkt doorheen de hele uitzending met geen enkele collectieve groep in verband te worden gebracht. Hij was bijvoorbeeld niet aanwezig bij het douchen met de jongens, hij heeft een vaste vriendin en hij experimenteerde in de hier besproken sequentie met zijn seksualiteit. Hij volgt met andere woorden zijn eigen weg zonder na te denken over wat van hem verwacht wordt van bepaalde collectieve identiteiten.

---

### **1.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

#### **1.3.1 Sequentie 1**

## **COLLECTIEF**

**Wat:** Identiteit 'pimp'-meisjes.

**Door:** Meisjes zelf.

**Hoe:** *'Yeah. He's buff.'*

Door hun gedrag, kledingstijl en taalgebruik verwijzen ze naar een subcultuur. Dit impliceert dat ze zich een identiteit aanmeten die gedeeld wordt door een grote groep mensen, een collectieve identiteit.

---

## INDIVIDUEEL

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** *'I'm stupid now.'*

Tony wordt op een heel individuele manier voorgesteld. Hij herstelt op zijn eigen manier van een ongeval door stap voor stap alles opnieuw te leren. Ook de manier waarop hij problemen heeft met zaken als zijn vlees snijden wordt op een persoonlijke manier voorgesteld.

---

### 1.3.2 Sequentie 2

Nvt.

### 1.3.3 Sequentie 3

## INDIVIDUEEL

**Wat:** Identiteit Sid, Cassie en Maxxie.

**Door:** Henzelf.

**Hoe:** De manier waarop ze worden voorgesteld.

Sid is verliefd op Cassie. De manier waarop hij zich gedraagt tijdens het bekijken van de video die ze hem opstuurde is bijzonder. Hij is niet overduidelijk gelukkig, integendeel.

Cassie stuurt Sid een vreemde video waarop ze op doedelzakmuziek staat te dansen.

Maxxie heeft ruzie met zijn vader en heeft het over zijn toekomstplannen.

---

## COLLECTIEF

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** *'I gotta remember to stay pimp in these.'*

Anwar verwijst door het dragen van deze kledij en daar het imiteren van bepaald gedrag naar de 'pimp'-cultuur. Hij neemt hier met andere woorden een collectieve identiteit aan.

---

#### 1.3.4 Sequentie 4

##### **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** Hij wordt agressief.

Tony probeert te schrijven, het lukt hem niet. Hij wordt agressief en gooit alles wat in zijn kamer staat in het rond. Hij breekt ook zijn computer tegen een spiegel.

---

##### **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Michelle.

**Door:** Michelle zelf.

**Hoe:** Ze staat met kleren aan onder de douche.

Dit is een individuele benadering van haar identiteit omdat hier duidelijk wordt ingezoomd op het feit dat ze persoonlijke problemen heeft.

---

#### 1.3.5 Sequentie 5

##### **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Sid.

**Door:** Sid zelf.

**Hoe:** *'Here I come Cass. I'm coming.'*

Sid nam drugs en hoort boven de muziek van de fuif doedezakmuziek. Hij staat recht en danst op dezelfde manier waarop Cassie danste op haar video.

---

#### 1.3.6 Sequentie 6

Nvt.

---

### **1.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

#### 1.4.1 Sequentie 1

#### **INDIVIUDEEL**

**Wat:** Identiteit Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** De manier waarop ze wordt voorgesteld.

Sketch wordt getoond in haar kamer die vol hangt met foto's van Maxxie. In haar hand heeft ze een boekje waarin ze noteert wanneer Maxxie wat doet.

---

#### **COLLECTIEF**

**Wat:** Amerikaanse identiteit.

**Door:** Regisseur Bruce Gelpart.

**Hoe:** *'This is an opportunity, a real opportunity, to tell the tragedy of my people.'*

#### 1.4.2 Sequentie 2

Nvt.

---

#### 1.4.3 Sequentie 3

Nvt.

---

#### 1.4.4 Sequentie 4

## **COLLECTIEF**

**Wat:** Homoseksuele identiteit.

**Door:** Maxxie.

**Hoe:** Een sticker van de holebivlag op zijn spiegel.

### 1.4.5 Sequentie 5

## **INDIVIDUEEL**

**Wat:** Identiteit Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** *'I will not let you fuck up my life mum.'*

### 1.4.6 Sequentie 6

Nvt.

## **2. HETERONORMATIVITEIT**

### **2.1 Seizoen 1 / Aflevering 1**

#### 2.1.1 Sequentie 1

## **NEE**

**Wat:** 'Relatie' tussen Tony en zijn overbuurvrouw.

**Door:** Tony en overbuurvrouw.

**Hoe:** Ze bekijken elkaar.

Tony staat op. Hij doet zijn oefeningen en stapt daarna naar zijn raam. Achter een venster aan de overkant van de straat op hetzelfde verdiep als dat van Tony staat een naakte vrouw. Ze beslist welke kleren ze zal aantrekken. Ze lijkt te voelen dat iemand kijkt en draait zich om. Haar reactie heel kalm en ze blijft staan. Het is alsof het een ritueel is dat dagelijks gebeurt. Deze ondefinieerbare vorm van relatie valt zeker niet onder de noemer heteronormativiteit.

---

## JA

**Wat:** Relatie tussen de ouders van Tony en Effy.

**Door:** Ouders zelf.

**Hoe:** *'Every fucking morning.'*

Tony's vader Jim wil zich wassen maar de badkamer lijkt bezet. Hij loopt het huis rond. Zijn moeder staat in de keuken ontbijt te maken. In deze sequentie is het de man die heel actief razend rondloopt en het slot van de badkamer probeert te repareren. De vrouw van de relatie en moeder in het gezin probeert de gemoederen te bedaren en haar man te kalmeren. Hoewel dit een heel ongewone ochtend lijkt voor een 'doorsnee gezin', schuilt hier toch enige heteronormativiteit in.

---

### 2.1.2 Sequentie 2

## NEE

**Wat:** Het plan van Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** *'The virgin thing.'*

Tony heeft een plan uitgewerkt dat er voor moet zorgen dat Sid zijn maagdelijkheid die avond nog verliest. Hij vraagt hiervoor de hulp van al z'n vrienden, zowel jongens al meisjes. Het achterliggende idee voor Tony is dat Sid pas een 'man' is wanneer hij seks heeft gehad met een meisje. Ondanks het feit dat dit een heel heteroseksueel standpunt is, valt het bezwaarlijk heteronormatief te noemen.

---

## JA

**Wat:** Identiteit Michelle.

**Door:** Michelle en Tony.

**Hoe:** *'Don't call me nips.'*

Michelle maakt zich mooi voor de spiegel. Ze krijgt telefoon van Tony, haar vriendje. Hierdoor wordt geïnspireerd dat Michelle zich opmaakt voor hem. Wanneer hij enkele opmerkingen maakt over haar tepels die 'hilarisch' zouden zijn, voelt ze zich onzeker. Ze bekijkt zichzelf en kijkt weer in de spiegel.



Het feit dat Michelle zich mooi maakt voor haar vriend en dat haar vriend belang hecht aan het uiterlijk van Michelle zonder zelf opmerkingen te krijgen over zijn uiterlijk, wijst op heteronormativiteit.

---

## NEE

**Wat:** Identiteit Anwar.

**Door:** Anwar zelf.

**Hoe:** *'Maxxie says there 's gonna be lots of hot women there.'*

Het feit dat Anwar hoopt 's avonds meisjes te kunnen versieren op de 'Big Gay Night Out' strookt niet met wat onder heteronormativiteit kan worden verstaan.

---

## JA

**Wat:** Dansleraar Maxxie.

**Door:** Dansleraar zelf.

**Hoe:** Hij is enorm verwijfd gekleed.

Maxxie geeft zijn leraar een high five. Wanneer deze in beeld komt zien we een zwaarlijvige man met een veel te kort topje aan. Hij glundert wanneer Maxxie naar hem toeloopt. Het zou evenwel kunnen dat de makers van de reeks hier een parodie wilden neerzetten. Op die manier verbeeldt de leraar misschien hoe op een heteronormatieve manier een voorstelling gemaakt wordt van homoseksuelen. Deze situatie valt onder de noemer heteronormatief omdat hier duidelijk een beeld wordt geschetst van 'de homoseksueel' als anders dan de personages die reeds in beeld kwamen. Vooral de dansleraar lijkt een parodie op zichzelf te zijn.

---

## JA

**Wat:** Beeld van de vrouw.

**Door:** Michelle, Tony en Sid.

**Hoe:** *'Who 's stupid enough to fuck Sid?'*

De scène die zich afspeelt in het café 's morgens is in zijn geheel heel heteronormatief in die zin dat er een duidelijk onderscheid voelbaar is tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid. Michelle is enorm vrouwelijk, ook praat ze over Cassie en hoe de kans bestaat dat ze seks zou willen hebben met Sid. Tony pronkt met zijn Michelle organiseert alles, terwijl Michelle helpt een belangrijk deel van het plan uit te voeren. Het gehele plan en hoe het wordt uitgevoerd gaat sterk uit van heteroseksualiteit als norm.

---

### 2.1.3 Sequentie 3

**JA**

**Wat:** Meisjesschool.

**Door:** Tony.

**Hoe:** Hij zingt als enige jongen voor een groep meisjes uit een koor.

Tony doet auditie in een meisjesschool waarin ze op zoek zijn naar mannen die willen meezingen in het meisjeskoor. Alle meisjes kijken Tony vol bewondering aan. Ook wanneer Tony in de hal loopt lijken alle aanwezige meisjes over hem te praten en vol bewondering naar hem te kijken. Deze scène is heteronormatief omdat Tony hier als mannelijk element alle vrouwelijke studentes het hoofd op hol brengt alsof het de normaalste zaak van de wereld is.

---

### 2.1.4 Sequentie 4

**NEE**

**Wat:** Trio met twee prostituees en een man.

**Door:** Prostituee.

**Hoe:** *'I got to walk in on 'em by mistake now.'*

Sid wacht op de komst van Mad Twater. De prostituee in het huis zegt naar boven te moeten gaan en te doen alsof ze een vrouw is die 'per ongeluk' vroeger thuiskomt. Dit doet ze voor een man die een trio met nog een andere prostituee besteld lijkt te hebben. Deze situatie is in geen geval heteronormatief te noemen vanwege voor de hand liggende redenen.

---

**NEE**

**Wat:** Gedrag van Mad Tmatter.

**Door:** Mad Tmatter zelf.

**Hoe:** *'I'm just checking, because your balls are your collateral.'*

Mad Tmatter voelt aan de teelballen van Sid omdat dat zijn 'waarborg' is als hij niet op tijd kan betalen. Het feit dat hij hier aan voelt alsof het de normaalste zaak van de wereld is wijst hier op een niet-heteronormatieve representatie.

---

#### 2.1.5 Sequentie 5

**NEE**

**Wat:** Manier waarop Cassie aan Sid wordt gekoppeld.

**Door:** Cassie.

**Hoe:** *'Wow! That's so nice.'*

Michelle bracht Cassie mee naar het feestje van Abigail. Wanneer Cassie Tony wil bedanken voor iets wat hij zei begint ze hem te kussen. Michelle rukt haar los en zegt dat Sid 'voor haar zal zorgen'. Ook hier hebben we dus te maken met wel heteroseksueel doch niet heteronormatief denken.

---

#### 2.1.6 Sequentie 6

**NEE**

**Wat:** Gevecht in het huis van Abigail.

**Door:** Iedereen aanwezig.

**Hoe:** Iedereen vecht.

Wanneer Chris, Anwar en Maxxie arriveren wordt Abigail razend omdat haar tapijt vuil wordt. Het loopt uit de hand en er ontstaat een gevecht. Iedereen vecht mee, ook meisjes en ook Maxxie. De mannelijkheid en vrouwelijkheid wordt volledig verlaten en overgenomen door een soort 'algemene razernij'.

---

**NEE**

**Wat:** ‘Relatie’ Danuta en Chris.

**Door:** Danuta.

**Hoe:** ‘*At last’ The real men have arrived.*’  
‘*We steal car, then make fuck, English boy, yes.*’

Het Poolse meisjes is heel blij wanneer het gevecht ontstaat omdat ze vindt dat eindelijk de échte mannen gearriveerd zijn. Wat op het eerste zich een heteronormatief standpunt lijkt verandert echter snel in iets anders. Buitengekomen stelt Danuta immers voor een auto te stellen als ze daarna met Chris seks kan hebben. Ook hier dus weer een heteroseksueel idee maar in geen geval heteronormatief.

---

## **2.2 Seizoen 1 / Aflevering 6**

### **2.2.1 Sequentie 1**

**JA**

**Wat:** Gedrag.

**Door:** Anwar, Tom, Michelle, Kenneth.

**Hoe:** Door zich op een traditioneel heteroseksuele manier te gedragen.

Anwar bekijkt alles door een heteroseksuele bril. Hij is op seks belust en praat hier constant over. Als Maxxie ziet dat hij een erectie heeft zegt hij ‘Fuck off, homo.’ Hij bekijkt seksualiteit steevast uit zijn eigen ogen.

Ook leraar Tom gedraagt zich zoals hij denkt dat een man zich moet gedragen. Hij neemt op een opvallende en vaak stuntelige manier de leiding van de groep. Bij de kamerverdeling maakt hij enkele seksuele insinuaties naar Angie toe. Dit wijst erop dat ook Tom de vrouw benaderd als lustobject. Michelle lijkt in de eerste sequentie enkel geïnteresseerd te zijn in haar comfort en haar uiterlijk. Kenneth neemt voor de kamerverdeling heel enthousiast twee meisjes bij zich. Ook de andere (heteroseksuele) leden van de klas groeperen zich als jongens/meisjes. Deze reflex lijkt op het eerste zicht logisch. Toch is het opvallend dat hier geen aandacht wordt geschonken aan de geardheid van zowel Maxxie als Tony.

---

### **2.2.2 Sequentie 2**

**JA**

**Wat:** Beeld van de vrouw.

**Door:** Anwar.

**Hoe:** *'I've seen boobs. A girl with boobs!'*

Anwar ziet alles vanuit zijn eigen seksuele voorkeur. Het valt hem zwaar zich in te leven in bijvoorbeeld Maxxie, die vraagt of hij het al wel eens heeft geprobeerd met een jongen. Hij vindt het idee ziek, wat wijst op een sterk heteronormatieve blik vanwege Anwar.

---

**NEE**

**Wat:** Identiteit Maxxie.

**Door:** Maxxie zelf.

**Hoe:** *'Have you ever tried it with a guy?'*

Als Anwar Maxxie vraagt of hij ooit al een seks probeerde te hebben met een meisje draait Maxxie de vraag om. Dit vindt Anwar ziek. Het kan voor de kijker evenwel vernieuwend zijn deze vraag te volgen. Door wat Maxxie zegt wordt de sterk heteronormatieve toon van de sequentie blootgelegd en opgelost.

---

**NEE**

**Wat:** Identiteit Tony.

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** Hij vergelijkt de geaardheid van Maxxie met zijn haarkleur.

Voor Tony is geaardheid iets even triviaals als de haarkleur of de grootte van een persoon. Dit wijst op een niet-heteronormatieve blik vanwege Tony.

---

### 2.2.3 Sequentie 3

**JA**

**Wat:** Mannelijkheid tonen.

**Door:** Tom, alle (heteroseksuele) jongens.

**Hoe:** *'This is the real world. Real things happen.'*

Tom benadert Angie wederom als een lustobject door subtiele seksuele opmerkingen te maken.

Daarenboven doet hij ook fitnessoefeningen in haar bijzijn om indruk te maken.

Kenneth gedraagt zich erg stoer in de lijmfabriek waar een paard zal worden afgemaakt. Nadat een schot werd gelost en de machine veel lawaai maakt wordt hij weer stil. Tom blijft hier heel koel onder.

Hij bewijst zijn mannelijkheid door als leider op te treden en te zeggen dat dit de echte wereld is.

---

#### 2.2.4 Sequentie 4

##### **NEE**

**Wat:** Identiteit Tony

**Door:** Tony zelf.

**Hoe:** *'I'll give you head, that's friendship.'*

Tony heeft lak aan wat heteroseksueel of homoseksueel is. Hij doet waar hij zin in heeft. Deze visie is zeker niet heteronormatief.

---

##### **JA EN NEE**

**Wat:** Identiteit Michelle, Jalle en Tony.

**Door:** Michelle en Jall.

**Hoe:** *'He wants me the most though.'*

Michelle and Jall praten over Tony. Ze lijken zijn gedrag te verklaren van een heteronormatief standpunt. Toch is het dat niet helemaal. Michelle beseft immers dat Tony soms iemand anders wil. Ze blijft toch bij hem omdat ze het spannend vindt. Deze relatievorm is duidelijk niet heteronormatief. De manier waarop Jall ernaar kijkt is dat echter wel.

---

#### 2.2.5 Sequentie 5

##### **JA**

**Wat:** Gedrag.

**Door:** Anwar, Sid, Michelle.

**Hoe:** ‘She’s fit, you must have paid for her.’ / ‘Anwar you pimp.’

Anwar als redder in nood hoopt seks te hebben met Anka. Dat lukt hem ook.

Omdat de man die Anka slaat ouder is dan zij gaan zowel Sid als Anwar er van uit dat het haar vader is. Een opmerking hierbij is dat de relatie tussen Anka en haar echtgenoot dan weer niet heteronormatief te noemen valt.

Michelle is er van overtuigd dat er met haar geflirt zal worden in het dan nog lege café. Dat gebeurt zegt ze altijd. Het gebeurt even later ook effectief.

Anwar is enorm trots wanneer iedereen ziet dat hij Anka heeft kunnen krijgen.

---

### 2.2.6 Sequentie 6

**NEE**

**Wat:** Beeld van de vrouw.

**Door:** Angie.

**Hoe:** Ze onderneemt actie tegen de man met het geweer.

Het is Angie, en niet Tom, de vermeende groepsleider, die het aandurft op te treden tegen de gek met het geweer. Ze neemt het pistool van Maxxie over en probeert met de man te praten. Dit alles terwijl Tom zich vol angst verstoppt achter een paar jongeren.

---

## 2.3 Seizoen 2 / Aflevering 1

### 2.3.1 Sequentie 1

**JA**

**Wat:** Onderscheid homo / hetero.

**Door:** Danser / vriend van Maxxie.

**Hoe:** ‘Homo!’

Maxxie en twee andere dansers deden net een dansact. Achteraf maken ze wat grappen met elkaar waarbij een ervan Maxxie ‘Homo!’ toeroept. Ondanks het feit dat dit op een heel vriendschappelijke

manier gebeurt is er toch in zeker zin sprake van een onderscheid tussen wij de persoon is die het zegt (klaarblijkelijk hetero) en Maxxie (als homo).

---

**JA**

**Wat:** Onderscheid homo / hetero.

**Door:** 'Pimp'-meisjes.

**Hoe:** *'I wanne give Maxxie one.'*  
*'You can't. He's a homosexual.'*  
*'Bummer.'*

De meisjes lijken duidelijk te weten wat een homoseksueel is en wat bijgevolg wel en niet mogelijk is. Een van de meisjes wil Maxxie 'er een geven', waarschijnlijk een kus. Het kan niet, wordt geantwoord, omdat hij homoseksueel is. Voor deze meisjes is het duidelijk: ofwel ben je homo, ofwel hetero.

---

### 2.3.2 Sequentie 2

**JA**

**Wat:** Onderscheid homo / hetero.

**Door:** Pestkoppen.

**Hoe:** *'A big fucking cock, yeah.'*

De pestkoppen lachen Maxxie uit met zijn voor hen duidelijk omlinjnde geaardheid.

---

### 2.3.3 Sequentie 3

Nvt.

---

### 2.3.4 Sequentie 4

**NEE**

**Wat:** Onderscheid homo / hetero.

**Door:** Tony.



**Hoe:** *'You gonna gay me?'*

Tony heeft een open blik op seksualiteit. Wanneer Maxxie hem probeert te overtuigen naar de fuif te komen maakt Tony een grapje over de geaardheid van Maxxie. Omdat dit duidelijk ironisch bedoeld is lezen we hier een niet heteronormatieve opmerking.

---

#### 2.3.5 Sequentie 5

**JA**

**Wat:** Onderscheid homo / hetero.

**Door:** Chris en Anwar.

**Hoe:** *'You gay boy.'*

Jall bewijst Chris en Anwar dat ze wel degelijk sexy kan zijn als ze wil. Wanneer Maxxie gemeend lijkt te zeggen dat Jall er erg sexy uitziet lachen zijn vrienden hem uit omdat hij dat als homo zegt.

---

**NEE**

**Wat:** Gedrag Michelle.

**Door:** Michelle zelf.

**Hoe:** Ze danst met twee jongens.

Michelle laat zich betasten door twee jongens op hetzelfde moment. De combinatie van twee jongens en een meisje die samen seksueel dansen valt zeker niet heteronormatief te noemen.

---

**JA**

**Wat:** Onderscheid homo / hetero.

**Door:** Pestkoppen.

**Hoe:** *'Faggot. Cocksucker. Gay boy.'*

De pestkoppen lachen Maxxie uit met zijn voor hen duidelijk omliggende geaardheid.

---

#### 2.3.6 Sequentie 6

**NEE**

**Wat:** Onderscheid homo / hetero

**Door:** Tony.

**Hoe:** ‘*Do I have to gay you now?*’

Opnieuw lacht Tony met de heteronormatieve onderverdeling tussen homo’s en hetero’s.

---

## **2.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

### **2.4.1 Sequentie 1**

**JA**

**Wat:** Onderscheid homo / hetero.

**Door:** Anwar en Sid.

**Hoe:** ‘How ’s he getting in your locker?’

Maxxie heeft een stalker. Omdat hij homo is gaat iedereen er dan ook van uit dat dit een jongen zou zijn.

---

### **2.4.2 Sequentie 2**

**NEE**

**Wat:** Relatievorm.

**Door:** Michelle – Tony – Abigail.

**Hoe:** Door het tonen van een driehoeksverhouding.

Tony is in de war. Abigail zegt dat ze zijn lief is maar Tony herinnert zich niet dat hij voor zijn ongeval tegen Michelle zei dat hij haar graag zag. Michelle kan hem niet forceren en op die manier ontstaat een vreemde sfeer tussen de drie personages.

---

### **2.4.3 Sequentie 3**

**NEE**

**Wat:** Relatievorm.

**Door:** Sketch.

**Hoe:** Ze masturbeert op Maxxie's bed.

---

#### 2.4.4 Sequentie 4

Nvt.

---

#### 2.4.5 Sequentie 5

Nvt.

---

#### 2.4.6 Sequentie 6

**NEE**

**Wat:** Identiteit Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** 'I as close to a boy as you can get. You could love me.'

---

**JA**

**Wat:** Identiteit Maxxie.

**Door:** Maxxie zelf.

**Hoe:** 'I'm gay! Do you understand that?'

---

**JA**

**Wat:** Sketch.

**Door:** Sketch zelf.

**Hoe:** Ze kleedt zich vrouwelijk en zo lijkt het 'normaal'.

---

### **3. QUEER VERSUS CAMP**

#### **3.1 Seizoen 1 / Aflevering 1**

##### **3.1.1 Sequentie 1**

- Tony traint als hij opstaat en bekijkt zichzelf bewonderend in de spiegel.
- Naakte overbuurvrouw en Tony.
- Beeld van de bilspleet van de vader van Tony en Effy.
- Buurvrouw die melk binnenhaalt en Tony nog eens aankijkt.

##### **3.1.2 Sequentie 2**

- 'We have plans remember. Concerning your cock.' (Tony)
- Sid die ontmaagd lijkt te moeten worden van Tony.
- Tony noemt Michelle meermaals 'Nipples'.
- Sid masturbeert.
- Anwar vraagt of hij mag kijken als Sid wordt ontmaagd.
- Sid denkt dat hij zal ontmaagd worden door Michelle.
- Tony en Michelle kussen heel lang.
- 'Cassie 's great in the sack'. (Michelle)

##### **3.1.3 Sequentie 3**

- Sid nam blijkbaar geheime foto's van Michelle vanop zijn gsm.
- Prostituees waarbij Sid belandt.

##### **3.1.4 Sequentie 4**

- Gekreun door trio.
- Mad Tmatter voelt aan Sid's teelballen.
- 'I could say that he touched me up in the shower or something.'

##### **3.1.5 Sequentie 5**

- Cassie kust Tony in plaats van Sid.
- Michelle en Tony kussen lang.
- Sid geeft Cassie een kus op haar wang.
- Twee volwassen mannen dansen met elkaar in het café waar Anwar, Chris en Maxxie zitten.

### 3.1.6 Sequentie 6

- Koppeltje dat ligt te vrijen in de tuin van Abigail.
- 'At last' The real men have arrived.' (Danuta)
- Chris en Danuta hebben seks in de koffer van de gestolen auto.
- Tony en Sid samen in het bed van Tony, Sid onder de print met het naakte vrouwenlichaam.
- Naakte buurvrouw staat voor het venster maar ziet Tony niet.

## **3.2 Seizoen 1 / Aflevering 6**

### 3.2.1 Sequentie 1

- Maxxie slaapt op het vliegtuig en leunt op de schouder van Anwar.
- Anwar heeft een erectie en Maxxie ziet het. Anwar grapt tegen Maxxie: '*Fuck off, homo.*'
- Sid stak drugs in zijn aars. Het was een idee van Tony.
- Anwar krijgt bijna een 'prostate exam' bij de douane.
- Koppeltjesvorming bij de kamerverdeling.
- Tom flirt met Angie bij de kamerverdeling.

### 3.2.2 Sequentie 2

- Sid stak drugs in zijn aars en het komt er niet uit.
- Anwar bracht heel veel condooms mee.
- Anwar bekijkt de Maxxie's tekening van een penis en vergelijkt het met de zijne.
- Bij het zien van het knappe meisjes twijfelt Anwar: '*Wank or tell group?*'
- Chris flirt met zijn lerares Angie.
- Tony wil Maxxie pijpen om hem op te beuren.

### 3.2.3 Sequentie 3

- Chris moet zich voor Tom verstoppen op Angie en Tom's kamer. 's Nachts geeft hij haar een nachtzoen.
- Tom blijft avances maken op Angie.
- De jongens en Tom worden naakt bespoten met ijskoud water uit een brandweerslang.

### 3.2.4 Sequentie 4

- Tom zegt Angie meegebracht te hebben om seks met haar te kunnen hebben.
- Angie heeft seks met Chris.

- Tony kleedt zich uit en wil dat Maxxie hem tekent. Eerst wordt seks geïnsinueerd.
- Maxxie betrapt Angie en Chris.
- Angie zegt dat het nooit meer mag gebeuren maar daarna doen ze het nog een keer.

### 3.2.5 Sequentie 5

- Sid verstopt zich in het bed van Anka. Voor de kijker lijkt het alsof de vader van Anka seks met haar wil. We weten nog niet dat het haar echtgenoot is.
- Anka hoort alle vnzigheden van Anwar omdat ze in tegenstelling tot wat hij denkt tóch Engels kan.
- Anka zegt: 'Can you be any harder?'.
- Valentina gaat in een erotische pose liggen zodat Maxxie haar kan tekenen.
- Anka zegt: '*3 condomski down, 19 to go*'.
- Tony ontdekt Anwar samen met Anka in bed.
- Over Anka: '*You must have paid for her*'.

### 3.2.6 Sequentie 6

- Tony begint Maxxie oraal te bevredigen maar Maxxie onderbreekt het en zegt dat Tony het niet kan.
- Michelle ziet alles gebeuren en reageert niet.

## **3.3 Seizoen 2 / Aflevering 1**

### 3.3.1 Sequentie 1

- Meisje dat met Maxxie danste doet T-shirt uit en kust met andere danser.
- 'Oh la la': Effy probeert het toilet van Tony en geniet van de waterstraal.

### 3.3.2 Sequentie 2

- Moeder van Maxxie helpt Tony plassen.
- Michelle laat zich bepotelen op café.
- Jall en Chris denken dat Tony gepijpt wordt door Maxxie's moeder.

### 3.3.3 Sequentie 3

Nvt.

#### 3.3.4 Sequentie 4

- Kenneth kust op het podium met twee verschillende meisjes.
- Heel wat mensen op de fuif kussen passioneel met elkaar, waaronder ook twee meisjes.

#### 3.3.5 Sequentie 5

- Jall kust en danst met jongen die ze niet kent.
- Michelle kust en danst met twee jongens die ze niet kent.
- Effy komt de zaal binnen en begint meteen te kussen met een jongen.
- Dale lokt Maxxie appart en ze beginnen te vrijen in een park.

#### 3.3.6 Sequentie 6

Nvt.

---

### **3.4 Seizoen 2 / Aflevering 2**

#### 3.4.1 Sequentie 1

- Sketch bindt haar borsten af.
- Regisseur Bruce Gelpart kust Michelle.

#### 3.4.2 Sequentie 2

- Anwar heeft een plan uitgewerkt om meisjes te versieren.
- Michelle probeert Tony jaloers te maken door met de regisseur te dansen.
- Relatie Tony – Michelle – Abigail.

#### 3.4.3 Sequentie 3

- Michelle probeert Tony terug te krijgen door het te doen, maar hij kan niet.
- Sketch masturbeert op het bed van Maxxie.

#### 3.4.4 Sequentie 4

- Sketch liegt over seksueel misbruik door de regisseur.
- Anwar maakt tongbewegingen naar Sketch.

#### 3.4.5 Sequentie 5

Nvt.

#### 3.4.6 Sequentie 6

- Kus tussen Sketch en Maxxie.
  - Anwar en Sketch hebben seks terwijl Sketch naar een foto kijkt van Maxxie.
-