

# HET 'WITTE' DOEK ACHTERHAALD

DE VERBEELDING VAN EEN SUPERDIVERS VLAANDEREN IN  
RECENTE VLAAMSE FICTIEFILMS *BLACK*, *PROBLEMSKI HOTEL*  
EN *BELGICA*.

Wetenschappelijk artikel  
Aantal woorden: 9.971

Lukas De Block

Stamnummer: 01510840

Promotor: Prof. dr. Gertjan Willems

Copromotor: Jono Van Belle

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Communicatiewetenschappen  
afstudeerrichting Film- en Televisiestudies

Academiejaar: 2016 - 2017





Deze pagina is niet beschikbaar omdat ze persoonsgegevens bevat.  
Universiteitsbibliotheek Gent, 2021.

This page is not available because it contains personal information.  
Ghent University, Library, 2021.

## **Dankwoord**

Dit wetenschappelijk artikel vormt het slotstuk van mijn masterjaar in de film – en televisiestudies. Daarbij horen enkele welgemeende dankwoorden.

Allereerst wil ik mijn promotor, prof. Dr. Gertjan Willems bedanken om met veel geduld mijn kladversies na te lezen. Zijn vaak verhelderende woorden waren een motivatie, net als zijn aanstekelijke passie voor Vlaamse filmgeschiedenis. Daarnaast verdient Orlando Verde een vermelding voor de inspiratie die ik uit zijn geëngageerde onderzoek naar dit onderwerp mocht putten.

Een speciaal woord van dank gaat uit naar mijn stageplaats Hakuna Casting. Een semester lang kon ik er ervaringen op doen die mijn blik op media en diversiteit verruimd heeft. Ook de inspirerende figuren uit de filmwereld waar ik in het kader van dit onderzoek mee sprak ben ik dank verschuldigd voor een deeltje van hun kostbare tijd. Bedankt Manu Riche, Nabil Mallat en Arne Sierens.

Verder ook bedankt aan Julia en Emiel voor het aangename ‘gethesis’, tijdens warme dagen op een hoog terrasje in Gent. Als laatste wil ik graag mijn ouders en zeker mijn tweelingszus Lotte bedanken voor de constructieve woorden en de kritische blik bij het nalezen van deze thesis. Ten slotte ook aan alle andere vrienden en familieleden; jullie interesse en bemoedigingen wisten mijn motivatie steeds op peil te houden.

Lukas De Block,

Gent, augustus 2017

## Abstract

### **The representation of superdiversity in recent Flemish fiction films**

Today Flanders is being characterized by a growing diversity in its society. The media takes up an important part in the depiction of this new 'superdiverse' reality. Furthermore, popular visual culture such as fiction movies do create an image about themes in diversity or ethnic diverse groups in a society. Homegrown fiction is actually playing a particular role as backbone of a cultural identity. Nevertheless, Flemish fiction movies are still fairly white. Today it seems that there are changes ahead in Flemish fiction, along with the latest thrive in the sector. In recent years, a small tendency towards more culturally diverse Flemish fiction is becoming apparent. In this study we performed a comparative textual analysis of three recent fiction movies that portray a growing diversity in Flanders; *Black* (2015), *Problemski Hotel* (2015) and *Belgica* (2016). Besides, we also conducted in-depth interviews with some key figures on the production side of these movies to find out about the motivations and choices in representations. The sequence analyses showed us some recurring themes in the researched movies. The most obvious one is, remarkably so, the recurring us-them thought. Besides, identity often takes a central role as a theme. Furthermore, we notice a recurring link with criminality or a difficult relationship with the authorities. The manufacturers of the analyzed movies differ clearly in how they approach reality. Often this leads to simplification marked by one-dimensional or caricatural/ridiculous characters. Nevertheless, there is an attempt to have a complex discussion on diversity. As for differences in relation to reality in the movies, we notice some clarifying factors, such as the used imagery, genre conventions, narrative structures,.. Also the way how casting is done can contribute to a new image of the growing diversity in Flanders. We can conclude that it is a positive step that the researched movies show attention for the representation of a new superdiverse reality. The movies highlight a first step by which Flemish cinema dares to look beyond the white horizon. Evolving into normalisation of diversity or having complex discussions



## Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b>	<b>1</b>
<b>Literatuurstudie</b>	<b>3</b>
Superdiversiteit versus multiculturaliteit	3
Representatie en identiteitsconstructie	3
Representatie van ‘de ander’ in fictiefilm	5
De weg naar etnisch diverse Vlaamse fictie	6
<b>Methode</b>	<b>8</b>
Onderzoeksopzet	8
Toelichting van de methode	9
<b>Vergelijkende tekstuele analyse</b>	<b>11</b>
Representatie van de setting en personages	11
Eendimensionale vs. complexe personages	13
Thematische analyses	15
Wij-zij denken	15
Identiteit	17
Criminaliteit en autoriteiten	19
Genre, beeldtaal en vertelstructuur	21
Verbeelding van de realiteit	22
Casting	24
<b>Besluit en discussie</b>	<b>24</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>28</b>
<b>Bijlagen</b>	<b>31</b>





## Inleiding

De laatste jaren leeft er één en ander rond de voorstelling van etnische diversiteit in media en populaire beeldcultuur. Begin 2016 gaven de ‘te blanke’ Oscars aanleiding tot een wereldwijde discussie over diversiteit in de filmwereld. In november volgde met ‘het Pietenpact’ dichterbij huis een ophefmakend debat over een mogelijks raciaal stereotype voorstelling. In tijden waar we in overvloed bericht worden over problematieken als de vluchtelingen crisis en radicalisering, is het van belang na te denken over de rol van diverse media in de representatie van ‘de etnische ander’. De bevolkingssamenstelling in Vlaanderen is vandaag immers diverser dan ooit.

Bij deze ‘superdiversiteit’ gaat het niet alleen om de toename van diversiteit maar ook - en vooral - om een groeiende diversiteit binnen de diversiteit. Volgens recente cijfers hebben 1,1 miljoen Vlamingen een migratie-achtergrond en heeft één op de drie kinderen jonger dan vijf, diverse roots (Maréchal, 2015). Vooral de Vlaamse steden bulken van diversiteit. Vandaag is de vraag niet meer ‘of’ we met al die verschillende nationaliteiten en culturen willen samenleven. De vraag is ‘hoe’ we willen en kunnen samenleven op een 21<sup>ste</sup>-eeuwse, stedelijke manier, voorbij de wij-zij opdelingen (Geldof, 2015). Media hebben een belangrijk aandeel in de representatie van deze ‘wij’ en ‘zij’ opdelingen. Ze verbeelden namelijk de dagelijkse realiteit waarin we leven. Niet alleen nieuwsverslaggeving of documentaires scheppen onze beeldvorming over diversiteitsthema’s of etnisch diverse groepen in de samenleving. Populaire cultuur- en entertainmentproducten zoals televisieseries en fictiefilms hebben hier evenmin een niet te onderschatten invloed.

Het Vlaamse fictielandschap kleurt echter nog behoorlijk wit. Als er al etnisch-culturele minderheden in beeld gebracht worden, gebeurt dit vaak op een stereotiepe, eenzijdige manier. Dit was onder meer de conclusie uit een recente studie naar etnisch-culturele diversiteit in Vlaamse fictiefilm, gemaakt door Orlando Verde (2016) die als stafmedewerker bij de interculturele organisatie Kif Kif werkt. Toch lijkt het erop dat er met het recente welvaren van de Vlaamse film een eerste stap richting meer diversiteit wordt ondernomen. *Turquaze* van de Gents-Turkse filmmaker Kadir Balci tekende in 2010 voor de eerste Vlaamse ‘multiculturele’ fictiefilm (Mason, 2009) en meer recent wist vooral het Belgisch-Marokkaanse regisseursduo Adil El Arbi en

Billal Fillah indruk te maken met fictie die diversiteitsvraagstukken van de grootstad naar het witte doek vertaalt. Uitgaande van deze mogelijks eerste stap naar meer etnisch diverse fictie willen we ons in dit artikel buigen over volgende onderzoeksvraag “Hoe wordt een superdivers Vlaanderen verbeeld in recente fictiefilms?”

Om een antwoord te formuleren op deze onderzoeksvraag zullen we een vergelijkende tekstuele analyse maken van drie casestudies, nl. *Black* (2015), *Problemski Hotel* (2016) en *Belgica* (2016). Deze drie recente Vlaamse fictiefilms verbeelden diversiteit elk op hun eigen manier. In onze tekstuele analyse zullen we ons enerzijds focussen op de representatie van etnisch diverse personages en anderzijds op terugkerende thema's die gelinkt worden aan een superdiverse samenleving. De bevindingen uit deze tekstuele analyses zullen de basis vormen voor een tweede onderzoeksluik waarbij we aan de hand van diepte-interviews proberen om de attitudes en motivaties van de makers bloot te leggen t.o.v. het verbeelden van een superdiverse samenleving. We leiden dit artikel in met een bondige literatuurstudie waarin we dieper zullen ingaan op de rol die representaties spelen in de constructie van identiteit. In dit theoretisch luik lichten we verder toe hoe ‘de ander’ verbeeld wordt in fictiefilm. Tot slot bekijken we hoe Vlaamse fictie langzamerhand de evolutie maakt naar meer diversiteit.

## **Literatuurstudie**

### **Superdiversiteit versus multiculturaliteit**

Voor we aanvangen met het theoretische luik van onze studie, willen we kort toelichten waarom we in deze studie gebruik maken van het begrip ‘superdiversiteit’. Doorheen dit artikel zullen we dit begrip hanteren als een alternatief voor het steeds minder relevante concept ‘multiculturaliteit’. Een multiculturele samenleving impliceert namelijk dat verschillende culturen trachten samen te leven. Het is een ideologisch beeld. De multiculturele samenleving heeft afgelopen decennia echter een transitie doorgemaakt. De complexiteit van diversiteit vandaag zorgt er volgens Geldof (2015) voor dat dit paradigma tekortschiet. Er is een groeiende diversiteit binnen de diversiteit. In Vlaamse grootsteden kennen we vandaag een veelheid aan landen van herkomst, talen, culturen, religies, statuten en sociale posities. Dat zorgt zowel voor diversiteit tussen groepen en gemeenschappen als binnen deze groepen en gemeenschappen (Maly, Blommaert & Yakoub, 2014). Vandaag kan het woord ‘allochtoon’ niet meer de enorme diversiteit die erachter schuil gaat beschrijven. Zo kent Vlaanderen ondertussen diasporajongeren van derde en vierde generaties die hier opgroeien (Blommaert & Maly, 2014). Superdiversiteit is de beschrijving van een nieuwe realiteit en is dus meer dan een synoniem voor wat we de voorbije decennia een multiculturele samenleving noemden.

### **Representatie en identiteitsconstructie**

Media dragen een belangrijke verantwoordelijkheid in het vertellen over en het verbeelden van een superdiverse samenleving. Of het nu gaat om een krantenartikel, een nieuwsuitzending of een fictieproduct, telkens wordt er een bepaalde voorstelling gemaakt van een realiteit. Deze voorstellingen noemen we representaties. Stuart Hall (1997) wijst erop dat representaties niet louter een reflectie van de realiteit zijn. Ze weerspiegelen niet zomaar de werkelijkheid maar construeren ook zelf actief onze wereld door de betekenissen die ze produceren. De constructivistische benadering van Hall kent een grote navolging in het veld van de Cultural Studies; een onderzoeksdomein waarin representaties in culturele teksten onderzocht worden naar hun onderliggende betekenissen (Barker, 2012). Een representatie zegt immers iets over de attitude van de auteur ten opzichte van zijn tekst, film of andere betekenisdrager (Lacey, 2009). Bovenstaande maakt duidelijk dat representaties steeds een bepaalde ideologie dragen.

Foucault (1971) stelt dat een verzameling gelijklopende representaties met dezelfde onderliggende ideologie samen een discours vormen. Een discours is dus net zoals een representatie geen neutrale beschrijving van de sociale werkelijkheid.

Ook mediaproducties zijn veelal ideologisch geladen en weerspiegelen in hun representaties slechts een ‘bepaalde’ realiteit. Groepen zoals etnisch-culturele minderheden, die in een samenleving gemarginaliseerd worden, zullen door media vaak ondervetegenwoordigd zijn of eenzijdig voorgesteld worden (Cottle, 2000). De gemaakte voorstellingen van etnisch-culturele minderheden, hebben een zekere impact op de beelden en ideeën die leven over deze groepen. Mediarepresentaties dragen namelijk bij in het bewustzijn dat we construeren van onze (culturele) identiteit. (Straubhaar, 2010). Vandaag worden gemeenschappen, landen en naties geconfronteerd met een steeds meer superdiverse samenleving. De komst van ‘de andere’ heeft een rechtstreekse impact op de constructie van de eigen identiteit en roept op tot een herdefiniëring van ‘wij’ en ‘zij’ (Dhoest & Van den Bulck, 2008). Door deze mediarepresentaties krijgen we een beeld van wie wij zijn in relatie tot ‘de ander’. Identiteit als concept wordt namelijk gemarkeerd door verschil. Enkel door relatie met de ander (zij), dus met dat wat ‘wij’ niet is, wordt de eigen identiteit gevormd (Woodward, 1997). Zo krijgt onder meer het autochtoon- allochtoon discours vorm (Cottle, 2000).

Eén van de belangrijke knooppunten voor onze identiteit in moderne Westerse samenlevingen is etniciteit. Als individuen praten en denken we over onszelf in relatie tot onze etniciteit (Hall, 1997). Vaak wordt over het hoofd gezien dat dit concept eigenlijk een culturele creatie is waarmee we ons identificeren (Storey, 2015). Etniciteit is gericht op het delen van normen, waarden, overtuigingen, culturele symbolen en praktijken. Het vormen van etnische groepen steunt op deze gedeelde culturele betekenaars (Barker, 2012). Het concept etniciteit is eigenlijk een problematische term omdat het een relationeel concept is. De dominante blanke, autochtone groepen in een Westerse samenleving bepalen dat de ‘andere’ groepen ‘etnisch divers’ zijn (Barker, 2012). Zo een term positioneert deze groepen als marginaal ten opzichte van de dominante, machtigere groep (Benshoff & Griffen, 2009). Belangrijk is dat het centrum en de marge gevormd en onderhouden worden door het spel van representatie.

## **Representatie van ‘de ander’ in fictiefilm**

Afgelopen decennia werd er al ruimschoots onderzoek verricht naar de representatie van etnisch- culturele minderheden in nieuwsverslaggeving (Cottle, 2000). Daarnaast was er in het domein van de culturele studies evenwel een groeiende aandacht te merken voor de representatie van deze groepen in de populaire beeldcultuur. Daarbij zijn televisiefictie en fictiefilms de formats bij uitstek die verhalen vertellen over de wereld waarin we leven (Shohat & Stam, 1994). Hoewel fictie gedefinieerd wordt als een ‘imaginair’ of verzonnen discours (Ryan, 1980) draagt het niet zomaar een vrijblijvend beeld uit maar scheidt het actief mee ons idee over groepen in de maatschappij (Benshoff & Griffen, 2009).

In het onderzoek naar de representatie van minderheden in fictiefilm, situeren heel wat studies zich in het domein van de Amerikaanse cinema. De Amerikaanse samenleving is een interessant onderzoeksdomein omdat deze doorheen de geschiedenis gekenmerkt is door in- en uitsluiting van groepen mensen (Denzin, 2002). Wat betreft de invloed van de Amerikaanse cinema hoeft het geen betoog dat Hollywood doorheen de geschiedenis van de film en ook vandaag een enorme grootmacht is. Door de wijde ‘draagkracht’ van de behoorlijk universele Engelse taal en Westerse waarden hebben Amerikaanse filmproducties een gigantisch bereik en invloed (Bernardi, 2008). Hierdoor vinden we de typische Hollywood formules, traditionele vertelstructuren en tegenstellingen wereldwijd in andere producties terug (Richardson, 2010).

Hollywood kent een omstrede geschiedenis wat betreft de representatie van ‘de ander’ (Richardson, 2010). Je hoeft maar het voorbeeld van de traditionele Westernfilm te nemen - die ongeciviliseerde indianen in scherp contrast met de heldhaftige cowboys uitbeeldt - om te illustreren dat veel van deze genres een denigrerend discours over etnisch-culturele minderheden bevatten. Ook de zogenaamde ‘gangsterfilms’ - waarin onder meer minderheden van Italiaanse of Aziatische origine de rol van slinkse en ongerepte figuur toebedeelt krijgen - bevestigt dit (Benshoff & Griffen, 2009). Algemeen gezien worden de grote Hollywoodblockbusters gekenmerkt door een markant gebruik van stereotypen en een overheersend ‘blank’ en etnocentrisch perspectief (Van Ginneken, 2006). Een studie waar in dit opzicht vaak naar verwezen wordt is die van Jack Shaheen (2006). Shaheen documenteerde met ‘Reel Bad Arabs’, de dubieuze representatie van

Arabische personages in Hollywoodfilms. Arabieren worden in het merendeel van de onderzochte films voorgesteld als brutale, ongeciviliseerde en religieuze fanatiekelingen die vaak het terroriseren van westerlingen tot doel hebben (Shaheen, 2008). Hij stelde vast dat Amerikaanse cinema bijdraagt tot de systematische dehumanisering van dit volk (Shaheen & Media Education Foundation, 2006).

De representatie van 'de ander' in fictiefilm blijkt geen vrijblijvend gegeven. We kunnen filmmakers die een poging doen om negatieve portrettering of stereotype voorstellingen van bepaalde groepen te doorbreken toejuichen maar zelfs als ze dit doen is het onvermijdelijk dat zij nieuwe voorstellingen voortbrengen die op hun beurt vertekeningen zullen inhouden. Dat is onvermijdelijk omdat de natuur van 'representatie' zo is dat het altijd reduceert (Webb, 2009).

### **De weg naar etnisch diverse Vlaamse fictie**

Deze studie kadert binnen een breder geheel van onderzoek naar de rol van fictie van eigen bodem. Deze eigen fictie zou mee vorm geven aan de constructie van een Vlaamse identiteit (Willems, 2014). Het succes van Vlaamse fictie is te wijten aan een gevoel van herkenning en de mogelijkheid tot identificatie (Biltereyst & Meers, 2004). Hierbij wordt vaak verwezen naar het concept van 'cultural proximity'; wat betekent dat producties die 'cultureel nabij' zijn een voorkeur bij het eigen publiek genieten (Straubhaar, 2010). In onderzoek naar Europese cinema wordt fictie van eigen bodem vaak verbonden met culturele identiteit (Mason, 2009) Deze fictieproducten zijn belangrijk als drager van de nationale cultuur, tegenover de 'dominante' Amerikaanse cultuur.

Voor de komst van de commerciële zenders voerde de Vlaamse openbare omroep een duidelijk Vlaams-opvoedend fictiebeleid. 'Herkenbaarheid' was het centrale begrip. Belangrijk is dat het om een specifieke visie op Vlaanderen gaat, die door voortdurende herhaling vertrouwd en echt lijkt. Alexander Dhoest (2004) beschouwt Vlaanderen in dat opzicht als een 'imagined community', een begrip dat verwijst naar de constructie van een gemeenschap binnen een cultureel discours (Anderson, 1994). De Vlaamse identiteit kunnen we zo bekijken als een discursieve constructie. Het is een identiteit die in stand wordt gehouden door representatie en door de vorming van beelden en verhalen over de natie. (Dhoest & Van den Bulck, 2008). De plattelandscultuur en de ode aan de

eenvoudige, Vlaamse volksmens waren zo opvallende constanten in het vroegere Vlaamse fictielandschap (Dhoest, 2004). Met het groeiend belang van populaire cultuur verdween de cultureel-historische fictie op de achtergrond. Vooral de jaren '90 brachten onweerlegbare veranderingen met een verschuiving van opvoedende, hoge cultuur naar alledaagse populaire thema's. De thematiek evolueerde onder meer naar een interesse in jongerencultuur en de verbeelding van de grootstad. De personages werden minder karikaturaal en meer alledaags. Deze fictie wou een dwarsdoorsnede van het hedendaagse Vlaanderen zijn.

Een duidelijk 'Vlaams-opvoedend' fictiebeleid vinden we ook terug wanneer we ons buigen over de bewogen historische ontwikkeling van het Vlaamse filmbeleid. Vanuit de overtuiging dat films een maatschappelijke functie en verantwoordelijkheid hadden, stond de toenmalige filmcommissie zeer positief tegenover films die over het eigen Vlaamse milieu reflecteerden (Willems, 2014). Met de langverwachte komst van het VAF (Vlaams Audiovisueel Fonds) in 2002 groeide de coherentie en visie van het Vlaamse filmbeleid. Het VAF wordt vandaag gezien als een essentiële schakel binnen de huidige, nieuwe dynamiek in de Vlaamse filmwereld (Willems, 2016).. Er worden niet enkel meer Vlaamse fictie gemaakt, de publieke en kritische belangstelling ervoor wordt ook groter. Bij dit duidelijk welvaren van de Vlaamse filmsector kunnen we ons de vraag stellen wat voor films die opbloeit met zich mee brengt. Opmerkelijk is dat er de afgelopen jaren tal van Vlaamse films nadrukkelijk andere culturen dan de Vlaamse zijn gaan verkennen (Willems, 2013). Zoals we hierboven reeds aantoonde, heeft de zoektocht naar de culturele identiteit altijd al een centrale plaats binnen de geschiedenis van de Vlaamse fictie ingenomen. De evolutie naar meer etnisch-cultureel diverse fictie zou in dat opzicht wel eens de volgende stap kunnen zijn.

Vandaag zien we in praktijk dat het fenomeen van de 'migrantenfilm' in Vlaanderen aan een opmars bezig is. Dit mogelijks 'nieuwe tijdperk' in de Vlaamse filmgeschiedenis werd ingeluid door de film *Turquaze* (2010), het langspeeldebuut van Vlaams-Turkse regisseur Kadir Balci. *Turquaze* was de eerste echte professionele Vlaamse langspeelfilm door en over migranten. (Mason, 2009). Ondertussen kunnen we ons de vraag stellen of er met de huidige populariteit van het Belgisch-Marokkaanse regisseursduo Adil El Arbi en Bilall Fallah een zekere omwenteling in het Vlaamse fictielandschap aan de gang is, wat betreft de representatie van etnisch-culturele

diversiteit. Deze jonge cineasten lijken eigenhandig het engagement op zich te nemen om de Vlaamse filmwereld cultureel diverser te kleuren. Zoals filmrecensent Jeroen Struys (2014) in De Standaard schrijft, zouden hun films weleens een nieuw tijdperk kunnen inluiden; dat van een Vlaamse cinema die even gekleurd is als het straatbeeld.

### **Methode**

Uit voorgaande literatuurstudie kunnen we opmaken dat fictiefilm, ondanks het verzonnen aspect, een zekere maatschappelijke rol heeft in het verbeelden van de realiteit (Benshoff & Griffen, 2009). Zo is ook de representatie van etnisch diverse groepen in fictie niet vrijblijvend aangezien ze een rol speelt in het beeld dat ‘wij’ ons vormen van de ‘ander’. In de literatuurstudie gingen we voorzichtig uit van een mogelijke trend naar meer diversiteit in Vlaamse fictie. In het empirisch onderzoek nemen we enkele recente Vlaamse fictiefilms onder de loep die mee deze eerste stap markeren. Daarbij buigen we ons over de vraag hoe deze films de superdiverse Vlaamse samenleving representeren.

### **Onderzoeksopzet**

#### *Operationalisering van de onderzoeksvraag*

Om een antwoord te formuleren op onze hoofdvraag: “Hoe wordt de superdiversiteit in Vlaanderen verbeeld in recente fictiefilms?” zetten we deze onderzoeksvraag uiteen in volgende deelvragen.

(1) “Hoe worden etnische diverse personages voorgesteld?” Met deze deelvraag buigen we ons over de representatie van etnisch diverse personages. Hierbij hebben we niet alleen aandacht voor hun gedrag, motivaties en uiterlijke kenmerken maar ook voor wat zij ons kunnen vertellen over personen die zich in de realiteit in hun positie bevinden. We stellen ons hierbij ook de vraag of de personages eerder als eenzijdige of eerder als complexe karakters voorgesteld worden.

(2) “Met welke thema’s wordt etnische diversiteit in verband gebracht en hoe springt deze film hier mee om?” In deze thematische analyse gaan we op zoek naar terugkerende thema’s in onze onderzoeksobjecten. Zo gaan we onder meer in op het identiteitsthema aangezien we uit de literatuur kunnen opmaken dat representatie een invloed heeft op de constructie van culturele identiteit.



### *Selectie van de onderzoeksobjecten*

De geselecteerde casestudies zijn *Black*, *Problemski Hotel* en *Belgica*. Bij de selectie van deze onderzoeksobjecten stelden we, naar analogie met onze onderzoeksvraag, enkele vereisten voorop. Vooreerst moest het om een langspeelfilm gaan waarbij het verhaal zich in Vlaanderen situeert. Daarnaast was het van belang dat er in de film op zijn minst één uitgesproken diversiteitsthema of verhaallijn wordt belicht. Ten slotte kozen we voor fictiefilms met een releasedatum in de afgelopen twee jaren (2015, 2016) aangezien we bevindingen willen formuleren over de recente verbeelding van superdiversiteit. Hieronder volgt een korte inhoudelijke situering van de films die als casestudie zullen dienen.

*Black* (2015): de plot, gebaseerd op de romans *Back* en *Black* van Dirk Bracke, laat zich samenvatten als een rauwe Romeo en Julia variant in de Brusselse urban jungle. Mavela is lid van de zwarte straatbende Black Bronx uit de Matongéwijk. Ze wordt verliefd op Marwan, een jongen van de rivaliserende Marokkaanse bende ‘1080’ uit Molenbeek. Hun verboden romance wordt de inzet van een wrede bendeoorlog.

*Problemski Hotel* (2016): met deze verfilming van het gelijknamige boek van Dimitri Verhulst verbeeldt Manu Riche op eigenzinnige manier de talrijke vragen waarmee asielzoekers zitten in het eindeloze wachten op het nieuws of je al dan niet mag blijven. De absurditeit van het leven in een vluchtelingencentrum komt tegelijk bevreemdend en komisch over in deze ongewone Brusselse stadsfilm met het bijzondere personage Bipul als gids.

*Belgica* (2016): is het relaas van twee broers die een bruin café uitbouwen tot dé hotspot van het Gentse nachtleven en ver daarbuiten. *The sky lijkt the limit*, voor even toch, want hoe beter de zaken lopen, hoe meer de broers elkaar verliezen. Naast een intens verhaal over broederliefde schetst Felix Van Groeningen met deze film ook een levendig portret van de diversiteit in het stadse nachtleven.

### **Toelichting van de methode**

In het eerste luik van dit onderzoek zullen we een vergelijkende tekstuele analyse uitvoeren. Hierbij beschouwen we de casestudies *Black*, *Problemski Hotel* en *Belgica* als filmische teksten waarin we de hierboven beschreven deelvragen onderzoeken. Volgens Wester en Pleijter (2006) hoeft een inhoudsanalyse van beeldmateriaal niet te verschillen

van een analyse van tekstmateriaal. Zowel de filmische, de narratieve als de inhoudelijke aspecten worden dan als mogelijke tekens opgevat, waarvan de betekenis moet worden gedecodeerd. De methode van tekstuele analyse kan beschouwd worden als één van de beste methoden van kwalitatieve analyse die, verder dan de manifeste inhoud, ook focust op de onderliggende ideologische inhoud (Fürsich, 2009).

Om de voor het onderzoek relevante passages in de filmteksten op te sporen maken we gebruik van een sequentieanalyse. Dit zijn onderdelen van de film die bestaan uit betekenisvolle, afgeronde gebeurtenissen die we duidelijk kunnen afbakenen (Van Kempen, 1995). De relevante sequenties worden vervolgens in de diepte geanalyseerd, waarbij we gebruik maken van een samengesteld analyse-instrument (bijlage 1), geïnspireerd op de schema's van Bordwell en Thompson (2013). Door bij elke sequentie dezelfde systematiek te gebruiken, kunnen we de subjectiviteit van de analyse enigszins beperken. In de analyse van onze casestudies willen we dus zowel de narratieve, thematische als de voor de onderzoeksvraag relevante cinematografische elementen opnemen. Op die manier kunnen we per casestudie antwoorden formuleren op de vooropgestelde deelvragen en deze onderling vergelijken. Dit zet het onderzoek kracht bij en laat ons toe om tot uitspraken te komen over de verbeelding van superdiversiteit in recente Vlaamse fictiefilms. Hierbij moeten we wel benadrukken dat het geenszins de bedoeling is om de resultaten uit de vergelijkende tekstuele analyse te veralgemenen. Deze bevindingen kunnen ons hoogstens iets vertellen over wat er leeft in Vlaamse fictiewereld wat betreft de verbeelding van superdiversiteit.

In het tweede luik van dit onderzoek, koppelen we deze bevindingen naar de productiezijde van de films die als casestudie dienen. Hiervoor onderzoeken we eerst gepubliceerde recensies en interviews om kritisch te reflecteren rond de eigen analyses. Daarna gaan we over naar semigestructureerde diepte-interviews met spilfiguren aan de productiezijde. We spreken met regisseur Manu Riche (*Problemski Hotel*), scenarist Arne Sierens (*Belgica*) en acteur/casting director Nabil Mallat (*Black*). Hiermee pogen we inzicht te krijgen in de keuzes en motivaties achter de representatie van etnische diversiteit. We zijn ervan overtuigd dat een loutere analyse van de filmteksten niet volstaat om tot een genuanceerd beeld te komen van hoe Vlaamse filmmakers vandaag de superdiversiteit in de samenleving in beeld brengen. Bovendien biedt deze aanpak ons ook de kans om de verschillende visies en motivaties van filmmakers omtrent het

verbeelden van superdiversiteit met elkaar te vergelijken en te confronteren. De combinatie van een vergelijkende tekstuele analyse met diepte-interviews aan de productiezijde is in dat opzicht een meerwaarde voor dit onderzoek.

### **Vergelijkende tekstuele analyse**

#### **Representatie van de setting en personages**

*Black* drijft voort op een urban look. De personages gaan gehuld in trainingsjases, de pleintjes in de Brusselse buitenwijken dienen als hangout (seq. 5; zie bijlage 2.1) net als de uitvalsbasis van de Black Bronx die ‘straight outta Compton’ geplukt lijkt te zijn (seq 11, 34 en 39). De scènes in de Matongéwijk (oa. seq. 10, 14 en 20) hebben een haast exotisch karakter door het warme kleurgebruik. Niet alleen deze visuele codes doen de setting in *Black* af als een exotische, andere wereld. Er is ook de soundtrack, waarbij een oriëntalistisch snarenspeel vaak terugkeert als thema (seq. 2, 14 en 27). Alsof die bedoeld een bedreigende connotatie aan de Molenbeekse jongeren wil meegeven. In *Black* passeren heel wat stereotype beelden de revue. Er zijn de parallelle montages waarin diefstallen elkaar ritmisch afwisselen (seq. 6), flitsende beelden van drank en drugsgebruik (seq. 11, seq. 69),... Kortom, er wordt een somber beeld van diasporajongeren in de zogenaamde Brusselse probleemwijken geschetst.

Aangezien de twee bendes die in de film centraal staan een verschillende etnische gemeenschap vertegenwoordigen, lijkt het ons in deze analyse interessant om dieper in te gaan op de representatie van de Afrikaanse ‘Black Bronx’ versus de Marokkaanse ‘1080’. Vrij snel valt daarbij een onevenwicht op. De Marokkaanse bende komt over als een vrij onschuldige bende straatboefjes (seq. 3, seq. 49) terwijl de Afrikaanse bende wordt voorgesteld als een echte clan ‘gangsters’ zonder enige normen en waarden. Ze bewaken streng hun territorium en halen daarbij gewelddadig uit (seq. 46). Wanneer het op de metrotrappen tot een clash tussen de twee rivaliserende bendes komt, lijkt de Afrikaanse bende hun tegenstanders een pak gruwelijker te lijf gaan (seq. 17). De Black Bronx komt in tegenstelling tot het Marokkaanse groepje ‘gamins’ over als een sekte waar het personage Mavela steeds dieper in verstrengeld geraakt (seq. 58, seq. 65). Dan zijn er nog de groepsverkrachtingen die de Afrikaanse bende finaal demoniseert. In de brutale, veelbesproken scène waar Mavela slachtoffer wordt van een groepserkrachting, lijken de Black Bronx mannen haast beesten. De cinematografie van hun blote bovenlijven,

zwetend in een rode gloed doet nog het meest aan een stripclub doet denken (seq. 56). Deze scène doet bijna vergeten dat er ook een verkrachting van het Marokkaanse meisje Loubna in de film zit. Deze wordt angstvallig buiten beeld gehouden (seq. 39) terwijl de verkrachting van Mavela in volle glorie getoond wordt. Casting director Nabil Mallat erkent deze onevenwichtige representatie maar stelt vooral dat ze het geweld van de Marokkaanse bende veel ‘erger’ hadden moeten maken om meer in verhouding te zijn.

Het opvangcentrum in *Problemski Hotel* toont daarnaast een microsamenleving van verschillende bewoners met verschillende achtergronden. Zo is er Igor, die zijn gymnastiekoefeningen op traditioneel Russische muziek doet (seq. 22), de christelijke Jusuf die in de kamer fanatiek en luid bidt (seq. 13) of het moslimpersonage Shaukat en zijn van top tot teen in boerka gehulde vrouw Hafeeza (seq. 31). De bewoners worden niet simpelweg als hulpeloze vluchtelingen afgeschilderd. Ze worden op een waarachtige en natuurlijke manier gerepresenteerd. Die representatie zit hem ook in kleine handelingen. In het centrum zijn er tal van gewoontes en bezigheden om de tijd te doden. Van tijd tot tijd checken ze de weersomstandigheden en kijken ze of er een containerschip vaart (seq. 26). Wanneer er contact is met het thuisfront wordt de situatie verbloemd en vertelt dat alles geweldig goed gaat (seq. 63).

Het hoofdpersonage Bipul wordt gepresenteerd als een kritische vluchteling, wat geen gangbaar beeld is. Bipul is geen clichépersonage, maar een complex persoon. “Dat mensen vluchten, betekent dat ze kloten aan hun lijf hebben.” vertelt Dimitri Verhulst, op wiens boek de film gebaseerd is, in een gesprek met Knack Focus (De Wilde, 2016). In het centrum is Bipul een observator en ‘a trusted person’. Manu Riche vond het belangrijk dat Bipul niets van de clichés heeft. Hij draagt een mooi lichtblauw kostuum (oa. seq. 6 en seq. 15). en praat goed Engels. Regisseur Manu Riche motiveert dit met de stelling dat een vluchteling niet noodzakelijk met een gebrekkig accent hoeft te spreken.

De producenten wees me erop dat een hoofdacteur die de hele film door slecht engels praat op een bepaald moment minder aantrekkelijk zou zijn. Dan kwam ik Tarek (Halaby) tegen die zelf een parcours als vluchteling heeft afgelegd. (...) Die praatte perfect engels omdat hij zijn educatie ten dele in Jordanië, ten dele in the States kreeg. Zoals je vandaag veel Irakezen kunt vinden die perfect engelstalig zijn.

Ten opzichte van Bipul lijkt Mahsun – die wel met een accent praat - veel meer in te spelen op de gangbare denkbeelden over ‘de vluchteling’. Mahsun is heel

geïdentificeerd maar volgens Riche tegelijk voortdurend in het proces van zich te identificeren. Hij volgt heel nauw de hem voorgestelde regeltjes en normen en neemt ze voor waarheid aan. Zijn psychologe Annick leert hem allerlei zaken over Westerse vrouwen die hij als wetmatigheden ziet. Zo verkondigt hij in publieke ruimtes luidkeels aan Bipul weetjes als “If Belgium woman says no, they always mean yes”. Met het personage Mahsun toont de film op een humoristische manier de integratiedrang. Een subtiele, komische noot is de ringtone van het Belgisch volkslied die we bij Mahsun horen tijdens een metrocène (seq. 68).

De etnisch diverse nevenpersonages in *Belgica* worden tot slot op een erg waarachtige manier gepresenteerd als onderdeel van een superdiverse samenleving. Het personage Rudy Rasta maakt deel uit van het kernteam van de Belgica. Wanneer het nieuwe barmeisje van Aziatische origine met Rudy in het Engels kennis maakt (seq. 19), voegt iemand eraan toe dat hij ook goed Nederlands praat. Hierop gaat Rudy verder in een duidelijk Gents accent ‘dat hij eigenlijk van Ledeberg is’. Het personage illustreert de stedelijke diversiteit die opvallend vertegenwoordigd is in *Belgica*. In diezelfde scène (seq. 19) zit het personage Momo, een vriend van Frank die mee helpt aan de bouw van de Belgica (seq. 14). Op de werf van de Belgica kookt hij een Marokkaans recept van zijn moeder waarop Jo’s vriendin lacht dat haar moeder alleen maar ‘patates, saucices et compote de pomme’ kan maken. Een keerpunt voor de vrije sfeer in de Belgica is de intrede van het personage Mohammed die zijn bewakingsfirma aan de broers komt adviseren (seq. 20). Mohammed oogt als een gladde, stoere bewakingsagent en spreekt met een Gents-Marokkaans accent. Volgens scenarist Arne Sierens was het een meer dan evidente keuze dat het personage van de bewakingsagent van Marokkaanse origine zou zijn.

“Buitensmijters zijn allemaal Marokkanen. Bij het schrijven van fictie hoeft je er zelfs niet over na te denken. Ga met een buitensmijter gaan praten en je weet het.”

#### *Eendimensionale vs. complexe personages*

In *Black* lijkt het gros van de personages weinig uitgediept. Zo schijnt elke motivatie achter de daden van de bendeleden te ontbreken. Ze lijken louter een manier om het geweld in de film te exposeren. Het geweld in deze milieus wordt zo haast genormaliseerd. Madouh, de bendeleider van de Black Bronx, wordt als een typische

gangster voorgesteld (oa. seq. 5, seq. 29 en seq. 46), een duidelijk voorbeeld van een weinig complex personage. In de film zit er evenwel een korte sequentie waar hij een documentaire over Afrikaanse kindsoldaten bekijkt (seq. 47). De close-up en soundscape zorgen er een fractie voor dat het een personage van vlees en bloed wordt. Het suggereert vaag iets over zijn achtergrond maar er wordt geen gevolg aan gegeven.

Waar de bendeleden in *Black* eerder ‘kartonnen bord figuren’ zijn, worden de hoofdpersonages gelukkig iets meer uitgediept. Ze maken deel uit van een wereld waar ze uit willen ontsnappen. Het personage van Marwan is nog redelijk eendimensionaal. Ookal heeft hij bepaalde normen en waarden, de reden dat hij uit bendeleven wil stappen lijkt toch vooral ingegeven door zijn plotse verliefdheid op Mavela. Het personage van Mavela maakt daarentegen wel een grotere ontwikkeling door. Ze wordt naarmate de film vordert, steeds dieper in de bende getrokken tot ze een onherkenbaar iemand anders geworden is. Mavela krijgt de meest uitgetekende rol van het verhaal. Haar verhaal is dat van de zoektocht van een kwetsbare tiener zegt actrice Martha Canga Antonio in *De Morgen*. (Maes, 2015) Er is haar ongeloof in intergratie, in contrast met haar moeder Augustine die er een positiever samenlevingsbeeld op na houdt. Augustine is maar een bijrol maar wel een voorbeeld van een sterk personage. Ze komt op voor haar dochter en wil haar uit de onderwereld van de bendes houden.

Hoewel *Belgica* erg verdienstelijk is in een natuurlijke voorstelling van stedelijke diversiteit, zijn de personages van andere origine soms behoorlijk karikaturaal. Het personage van Rudy Rasta is bijvoorbeeld weinig meer dan het cliché van een rastafari. Hij spreekt met een Jamaicaans accent en zijn positieve inbreng - “One love respect!”, “You can feel it moving man!” - lijkt weg geplukt uit een Bob Marley nummer (seq. 22). Opmerkelijk bij dit personage is zijn overschakelen van een stereotyp Jamaicaans accent naar een duidelijk Gents accent. Ook de gladde bewakingsagent Mohammed heeft alle cliché trekken van een gladde bewakingsagent mee gekregen. Scenarist Arne Sierens zegt hierover dat deze personages niet complexer hoefden te zijn. Bij het schrijven van het scenario is ervoor gekozen om uit te gaan van de twee broers, waarbij er een wereld rond hen gecreeërd werd.

Dat een bijrol of een kleine rol niet garant hoeft te staan voor eenzijdig personage, bewijst Manu Riche met *Problemski Hotel*. Waar ook Mahsun aanvankelijk de karikatuur

van een testosteronbom lijkt, wordt er aan de hand van zijn personage verteld hoe mensen in zo'n positie gedwongen worden zegt Riche in *De Morgen* (Joris, 2016). Een Belgisch huwelijk is nu eenmaal een rechtstreekse kans op een verblijfsvergunning. Mahsun berekent zijn mathematische kansen op een ongehuwde vrouw door op straat statistische waarnemingen uit te voeren van het aantal passerende trouwringen (seq. 15 en seq. 54). Zijn psychologe Annick hitst hem op met tal van verleidingstruckjes en mogelijke danspasjes (seq. 28).

Ook achter de verhaallijn van Shaukat en zijn vrouw Hafeeza schuilt er meer. Op het eerste zicht lijkt Shaukat het type conservatieve moslim die niet omkan met de vrijgevochten positie die zijn vrouw in België geniet (oa seq. 31 en seq. 40). De relatie tussen het koppel mondt uit in een even drastische als komische climax wanneer zijn vrouw, normaal volledig in boerka gehuld, gaat zwemmen (seq. 45). Shaukat duikt met kleren aan het zwembad in, pogend om zijn vrouw van 'de schande' te redden. Het lijkt misschien een stereotyp beeld maar eigenlijk zegt het veel over de moeite die vluchtelingen als Shaukat hebben om zich van de ene op de andere dag in een cultuur met andere normen en waarden te begeven. Voor hen is het een soort cultuurschock. Manu Riche wijst erop dat er bij Shaukat een interessante evolutie in zijn personage te zien is. aanvankelijk ziet hij geen reden om zich aan te passen maar op het einde van de film legt hij zich toe op het versieren van de kerstboom (seq. 90, seq. 100). Wat natuurlijk ook een compleet absurd tafereel is, de Moslim die de kerstboom versiert.

## **Thematische analyses**

### *Wij-zij denken*

Een opvallend aanwezig thema in de bestudeerde case-studies is het autochtoon-allochtoon discours. Meer dan eens speelt dit wij – zij idee een prominente rol in het denken en handelen van de personages. De openingsscène van *Black* zet onmiddellijk de toon. Marwan slaat de autoruit in van een willekeurige 'Flamand'(seq. 2). De achtervolgingsscène waarin dit incident uit mondt, toont het beeld van een vaardige tasjesdief versus een weerloze blanke man . Het woord 'Flamand' keert doorheen de film meer dan eens terug als scheldwoord (oa. seq. 2, seq. 13 en seq. 44). Het geldt als synoniem voor alles wat braaf en burgerlijk is, hetgene waar de personages in *Black* zich het liefst zo veel mogelijk van distantiëren. Wanneer Marwan vrij komt uit de gevangenis

wimpelt hij de terechtwijzingen van zijn vader af met het statement dat hij ‘geen Flamand’ is (seq. 13).

Die harde wij – zij gedachte ligt in *Black* aan de basis van de motivaties van de personages. Politie versus allochtonen, Afrikaanse bendes versus Marokkaanse bendes en dus ook Vlamingen versus Walen. Het verhaal draait om bijzonder gesloten milieus, waar een negatieve perceptie van de buitenwereld bij hoort. Zo keurt Nassim, Marwans oudere broer, zijn toekomstplan af wanneer Marwan oppert om het bendeleven achter zich te laten en een eerlijke job te gaan zoeken (seq. 44). Met een Nederandstalig Brussels accent imiteert Nassim; “Een echte garagist met een overhemd en een pet? Goeiendag, bonjour!”. Die pessimistische visie op de identiteit van diaspora jongeren, zit in de film verweven en komt misschien nog het sterkst tot uiting in de conclusie van Nassim.

(...) En als je een Vlaming wordt wat dan? Luister goed broer, je bent nog altijd anders.  
Ookal ben je hier geboren, je zal altijd een vreemdeling blijven.

Naast de rivaliserende bendes lijkt ‘de Flamand’ in *Black* dus de rol van antagonist te vervullen. Zo valt ook af te leiden uit de verhaallijn van het andere hoofdpersonage, Mavela en de relatie tot haar moeder Augustine. Die volgt tot ongeloof van haar dochter een integratieprogramma, door Mavela afgeschilderd als ‘een zwarte vrouwen circus’ (seq. 10). Mavela vindt het positieve samenlevingsbeeld van haar moeder naïef en stelt scherp dat hier “je huidskleur je diploma is’. Het gevoel gestigmatiseerd te worden, leeft sterk bij de personages in *Black*. Wanneer politieagente Mina bij Marwan en zijn broer komt informeren naar de gestolen handtas uit de openingsscène lachen beide dat het ‘wel weer buitenlanders’ zullen geweest zijn (seq. 10).

In *Problemski Hotel* proberen de personages zich erg moeizaam een weg te banen in een voor hen totaal vreemde wereld. Ze lijken die nieuwe ‘buitenwereld’ niet te begrijpen. De scène waarin het Afrikaanse personage mr. Ocloo zich zonder besef van verkeersregels waagt aan een fietstocht in de grootstad en uitkomt in een tunnel of de oprit van de autosnelweg, is een treffende metafoor hiervoor (seq. 55, seq. 66). *Problemski Hotel* gaat uit van de vervreemding die een vluchteling ervaart wanneer hij in zo’n centrum beland. In de film begrijpen zij en de ‘autochtone’ personages elkaar meestal niet. Zo zijn er de wetgevingen en procedures maar ook de begeleiders en de leerkrachten. De juf van Stipe, een jongentje uit het centrum, zucht dat ‘die kinderen’



toch nooit mogen blijven en alleen maar het leerproces van de anderen vertragen. seq. 17). Al in één van de eerste scènes in het centrum zien we een groep begeleiders een rollenspel oefenen in het omgaan met opstandige bewoners die willen dat hun vrouw een boerka draagt (seq. 5). Dit toont een soort van onbegrip a priori. Het is tevens een voorbode voor wat komt. Een ander gegeven dat in de film af en toe opgerakeld wordt, is de oppositie tussen economische en politieke vluchtelingen. Zo wimpelt Mahsun een andere bewoner die iets komt vragen af omdat die een ‘klote economische vluchteling is’ (seq. 25). In *Belgica* komt de ‘wij’ versus ‘zij’ gedachte vooral terug in de verhaallijn die berust op het idee van ‘ethnic profiling’ (seq. 54, 56 en 57). Tegen wil en dank beslissen de broers uiteindelijk dat het nodig is om een bewakingsfirma te laten selecteren aan de deur. Bewakingsagent Mohammed verzekert hen dat ze last zullen krijgen van ‘Marokkanen, Turken en Negers’ waarbij er eenmaal ze binnen zitten en er gevochten wordt, tien keer zoveel werk is om ze buiten te krijgen” (seq. 21). Hij legt hen zijn filosofie uit:

“Alle mensen worden onschuldig geboren maar de meeste blijven dat niet. Daarom worden er mannen aan de deur gezet. Om de wolven te scheiden van de lammetjes. Gelijk een soort koffiefilter die de vuiligheid tegen houdt.”

Dit impliceert een binaire oppositie van mensen met goede of slechte bedoelingen, waarbij onder die laatste categorie volgens Mohammed vooral de ‘Marokkanen, Turken en negers’ gerekend worden. Op een vergadering onder medewerkers wordt het probleem aangekaart, waarbij een meisje van Aziatische afkomst stelt dat ze ‘naar haar kont pakken, wanneer ze glazen gaat ophalen’. Ze wordt bijgevalen met de stelling dat ‘zij’ vrouwen op een heel andere manier zien. ‘Voor onder zijn jullie gewoon hoeren, slettebakken.’ Scenarist Arne Sierens motiveert de sequentie met een verwijzing dat dit een realiteit is.

Feit is, als je een danszaal zonder buitensmijter hebt, loopt dat vol met Marokkanen en zwarten. Dan heb je problems. Die komen daar bij wijze van spreken de hoeren uithalen en zijn nogal denigrerend voor blanke vrouwen. De zwarten komen daar ook jagen Dat was dus van belang om mee te nemen in de film want dat is een gigantisch probleem

### *Identiteit*

Een ander vaak terugkerend thema, dat nauw aansluit bij de hierboven besproken wij-zij tegenstellingen, is het identiteitsgegeven. Het is iets dat in alle onderzochte films

een plaats kent. In *Black* gaat het om de jongeren die deel uitmaken van een stadsbende. Stadsbendes zijn zeer gesloten gemeenschappen die de leden een duidelijke identiteit geven. Zeker aangezien het om diasporajongeren gaat. Die bevinden zich vaak al in een moeilijke identiteitspositie aangezien ze tussen twee culturen balanceren. In een uitzichtloos en somber toekomstbeeld geven de stadsbendes betekenis bij de personages. De *Black Bronx* lijkt zelfs te refereren naar de Amerikaanse gangcultuur. Niet alleen met ‘de Bronx’ wat naar de beruchte buitenwijken van New York verwijst. Er zijn ook de benamingen die de leden aan elkaar geven zoals Notorious, een verwijzing naar de beruchte Amerikaanse rapper Notorious B.I.G. die stierf in een drive by shooting. Op die manier zit er een soort verheerlijking en mythologisering van de gangcultuur in verweven. Daarnaast is er hun etnische afkomst, die een fundamenteel element van de identiteit van de bendes zijn (oa. seq. 15 en seq. 30). De verboden romance in *Black* berust op het feit dat de grootste schande voor de rivaliserende bendes de omgang met de andere gemeenschap is. Zo klinkt het “Als ik die kutmarokkaan nog één keer zie” (seq. 61) of “bel je zwarte hoer op” (seq. 79). Wanneer de hoofdpersonages elkaar voor het eerst ontmoeten op het politiekantoor (seq. 8) onderneemt Marwan een verleidingspoging met te stellen dat “we toch allemaal Afrikanen zijn.”

Identiteit speelt bij een verhaal over vluchtelingen vanzelfsprekend een bepaalde rol. In *Problemski Hotel* wordt er bewust mee gespeeld. We weten amper iets van het weinig omliggende hoofdpersonage Bipul. Hij is zijn geheugen kwijt en niemand weet waarvan hij komt. “They found him in the toilettes at Brussels airport. No luggage, no papers so they can’t send him back”, komen we via Mahsun te weten (seq. 11). Bij Bipul kan je je verschillende zaken afvragen, zegt Manu Riche. We weten niet hoelang hij al in het centrum is, of hij de vluchteling speelt, ... Het personage heeft zelfs iets vrouwelijks.

Dat was natuurlijk wel een beetje de bedoeling met de film om dat hele identificeerbare in vraag te stellen. De perceptie van de vluchtelingenproblematiek wordt heel erg geproblematiseerd door identiteit. Dat is een manier vanuit het westen, onze blik om ‘de andere’ te identificeren als dé Syrier etc.

Riche wijst hier op het feit dat identiteit een heel meervoudig concept is, bepaald door tal van persoonlijke, fysieke en sociaal-economische factoren. Die complexiteit van de identiteit van ‘de vluchteling’ zit in de film vervat. Er is allesbehalve één beeld van dé vluchteling te zien. De regisseur legt daarnaast uit dat veel bewoners van zo’n centrum

zich een fictief personage aan meten. Voor hen is het een manier om met de situatie om te gaan. Het ‘wij moeten zo zijn omdat ze ons vragen zo te zijn’ zit vervat in het personage van Mahsun. In *Belgica* is het ten slotte de identiteit van de plek zelf en haar transitie doorheen de film die een belangrijke rol speelt. Er is één duidelijke policy: iedereen moet welkom zijn. Het zit in het DNA van de Belgica (seq. 32 en seq. 54). Er wordt geen selectie aan de deur gedaan. Om het met de woorden van het personage Frank te zeggen “Wij zijn de ark van ‘fucking’ Noa” (seq. 54). Arne Sierens verklaart dat de metafoor van de ark van Noah op de diversiteit van de zaak doelt. De Belgica moet een open gebouw zijn maar in praktijk stort dat in. Dat is waar de film voor een groot deel over gaat; het tegen wil en dank moeten opgeven waar je voor stond.

### *Criminaliteit en autoriteiten*

In de onderzochte films is er een zekere criminaliteitslink aanwezig en komen de personages meer dan eens in aanraking met autoriteiten. *Black* speelt zich duidelijk af in criminele milieus. Bij momenten is de film bijzonder gewelddadig. Er is de lugubere afrekening van bendeleider Madouh door een Afrikaanse maffiabaas (seq. 74), de gewapende overval van de jonge Mavela op een nachtwinkel (seq. 66),... Het hoogtepunt wordt bereikt bij de verkrachting van Mavela door de mannen van haar eigen bende. “een Black bronx neukt niet op een ander” luidt het argument (seq. 54). De groepsverkrachting is een belangrijk kantelpunt in de film voor het personage Mavela maar toch kunnen we ons de vraag stellen of de scène niet minder expliciet gekund had. El Arbi beweert in een gesprek met De Morgen (Vandemaele, 2015) dat ze in *Black* absoluut geen gratuit geweld willen tonen.

De grootste angst die wij hadden was dat mensen na het einde van de film zouden denken ‘Wow, cool die stadsbendes daar willen we ook deel van uitmaken’. We wilden tonen dat stadsbendes als de maffia zijn. Je kunt daar niet zomaar uit weg. Eens je daar in zit, zit je in een oorlog. Er zijn groepsverkrachtingen en slachtpartijen, die moet je ook tonen. Wat we tonen is geen gratuit geweld. Het maakt deel uit van de context.”

De personages brengen van de totale schermtijd dan een flink aantal minuten in het politiekantoor door. De meest opvallende scène daarbij is een ritmische montage van ongeloofwaardige getuigenissen (seq. 18). De verhouding tussen de bendeleden en de politie vormt meer dan eens het onderwerp van de film. “De politie steekt ons altijd in de merde gewoon omdat we Marokkanen zijn.” klinkt het bij de Molenbeekse bende (seq.

15). Zonder zichtbare aanleiding gooien ze een molotovcocktail richting een combi met blanke politiemannen (seq. 27). Toch moeten we nuanceren dat er doorheen de film ook een andere verhouding met de autoriteiten naar voor komt. De politie bekommert zich over de jongeren. Inspecteur Fabrice waarschuwt Mavela voor de gevaren van de bende. “Ik zweer voor god dat ik je er uit krijg”, vertrouwt hij haar later in de film toe (seq. 72). Ook de politie agente Mina lijkt een beschermende functie in de wijk te hebben. Naar representatie toe is het een interessant gegeven dat de belangrijkste politiefiguren geen blanke personages zijn. Zo toont *Black* toch ook positieve personages met diverse roots.

Ook in *Belgica* worden personen van Marokkaanse, Turkse of Afrikaanse origine geassocieerd met geweld en criminaliteit. Wanneer de broers een opleiding tot bewakingsagent volgen (seq. 36), roept de instructeur de deelnemers met een gerechtelijk verleden op om de cursus te verlaten. Even komisch als voorspelbaar staat een man van Marokkaanse origine op, vloekend dat hij helemaal van Antwerpen is moeten komen. Wanneer Frank zijn broer erop wijst dat de *Belgica* ‘het favoriete kot van het grootste krapuul van ’t stad geworden is’ (seq. 54), gaat dat vooral over de problemen die ze hebben met relschoppers van andere origine. Arne Sierens stelt dat de moeilijkheid in het het schrijven van het scenario was, dat het niet plotmatig mocht zijn dat de “Marokkanen en Turken binnen komen in het café en er gevochten wordt”. In het verhaal maakt dit namelijk een belangrijk deel uit van de omwenteling die het einde betekent van de vrije sfeer in het café.

Waar de personages met diverse roots in *Black* en *Belgica* de autoriteiten vooral tegen het lijf lopen vanwege criminele praktijken, wordt in *Problemski Hotel* de afhankelijkheid van de wetgeving in al zijn absurditeit geschetst. Mahsun kan zelfs in koor met Bipul de wet opzeggen hoe je door huwelijk of samenwonen een verblijfsvergunning verkrijgt (seq. 6). De personages wachten zoals Igor doorheen de film op een brief met de goedkeuring van hun verblijfsvergunning (seq. 53, seq. 75) of worden moedeloos van de heraanvragen, wat zelfs tot een zelfmoord in het centrum leidt (seq. 90). Dat ze verstrikt geraken in hun afhankelijkheid van de juiste documenten komt nog het meest naar voor in een scène waarbij Bipul mr. Ocloo vergezelt bij zijn asielaanvraag. Een kafkaïaanse scène waarbij ze zich een weg banen door een indrukwekkend aantal gangen om uit te komen in een veel te grote zaal met een klein bureautje (seq. 82). De

afhankelijkheid van autoriteiten zit al vervat in de opening van de film (seq. 1) waarin onderstaande quote pessimistisch in een voice-over van Bipul klinkt:

“If you got to die, once you're dead, let's hope you stay dead. The last thing you want is a fucking afterlife where you'll start by applying for assylum.”

### **Genre, beeldtaal en vertelstructuur**

In dit onderzoek wordt bewust de keuze gemaakt voor een selectie fictiefilms die sterk van elkaar verschillen in genre, beeldtaal en vertelstructuur. De in dit artikel eerdere gemaakte analyses doen vermoeden dat deze factoren een zekere stempel op de representatie van personages en thema's drukken.

*Black* kunnen we beschouwen als een 'streetmovie' met veel aspecten van de gangsterfilm, een genre dat vanzelfsprekend heel wat conventies met zich mee brengt. Zoals Knack Focus filmrecensent Dave Mestdach (2015) stelt, wordt er met *Black* “gretig gegraaid in de clichétrommel van de bendethrillers”. De raciale, criminele grootstadskronieken van Martin Scorsese – denk aan *Mean Streets* (1973) en *Goodfella's* (1990) – zijn een register waar volop uit geput wordt. Deze Amerikaanse stijl sijpelt sterk door in *Black*. Dat weerspiegelt zich in deze nogal simplistische ‘wij versus zij’ vertelling. Filmisch en thematisch refereren El Arbi en Fallah ook naar Spike Lee. Wat de Afro-Amerikaanse regisseur eind jaren '80 deed met multiculturele vraagstukken in de Amerikaanse cinema, introduceren zij vandaag bij ons. Daarentegen zorgt de honger naar ‘street credibility’ in *Black* wel meer dan eens voor stereotype beelden

In tegenstelling tot *Black* zijn *Problemski Hotel* en *Belgica* niet zozeer onder te brengen binnen duidelijk omliggende, ‘traditionele’ genres. *Problemski Hotel* situeren we als een arthouse film. Op een poëtische en anekdotische manier verhaalt de film over het leven binnen en rond de muren van een vluchtelingencentrum. De achtergrond van regisseur Manu Riche als documentairemaker heeft merkbaar zijn invloed op de gehanteerde beeldtaal. Riche gaat op een registrerende manier te werk waarbij hij tafereel beschouwt zonder te oordelen of te moraliseren. De toon van *Problemski Hotel* wordt bepaald door de vaak absurde en vervreemdende situaties. *Belgica* rekenen we tot de alternatieve Europese auteurscinema. Regisseur Felix Van Groeningen is één van de opmerkelijkste hedendaagse auteurscineasten in de Vlaamse film (Mason, 2009). Waar

we Europese cinema eerder al beschouwden als een drager van de eigen cultuur, geldt dit ook voor *Belgica*. De broeierige sfeer en stedelijke diversiteit maken van de film een authentiek en levendig portret van het nachtleven.

### *Verbeelding van de realiteit*

De vraag die dit artikel opwerpt is hoe fictiefilm omspringt met verbeelding van de superdiverse realiteit. De bestudeerde films hebben elk hun eigen verhouding ten opzichte van de realiteit. De makers hebben tevens hun eigen motivaties hiervoor.

In het geval van *Black* wordt er vaak gerefereerd naar ‘de realiteit van de stadsbendes’. Dat Brussel een zestiental stadsbendes telt, zoals de fictieve Afrikaanse ‘Black Bronx’ en de Marokkaanse ‘1080’ in de film, is een feit. De verbeelding van deze ‘werkelijkheid’ werd in de promotionele aanloop naar de release ten volle uitgespeeld. *Black* zou “de toeschouwer confronteren met een rauwe werkelijkheid die de modale Vlaming uit zijn comfortzone haalt.” (Buggenhout, 2015) De film zou ongefilterde situaties tonen zoals vecht- of verkrachtingsscènes, “die dagelijkse kost zijn in de Brusselse probleemwijken”. Alleen al in de communicatie rond de film schemert zo een realiteitsclaim door. Dat roept de vraag op in welke mate *Black* poogt om een soort hedendaags sociaal realisme in de Vlaamse cinema te brengen. De film sluit af met de epiloog “since 2002, 23 people have been killed in youth gang fights” (seq. 85), wat de fictionele vertelling alleszins nadrukkelijk in verband brengt met de realiteit. De zogenaamde rauwe ‘werkelijkheid’ van de bendes in Brusselse probleemwijken wordt in *Black* getoond op een manier die nogal Hollywoodiaans aan doet. Casting director Nabil Mallat nuanceert het harde beeld dat *Black* over Brusselse probleemwijken brengt met het verwijzen naar hun stijl als ‘mokerslagcinema’.

“Na *Image* en *Black* hadden mensen schrik om naar Brussel te gaan (...) Adil en Bilal hun cinema is mokerslagcinema. Je hebt 90 minuten om een verhaal te vertellen en dat moet een effect achterlaten. Wil dat dan zeggen dat die buurten zo zijn? Neen, je vertelt op 90 minuten tijd wat er in jaren tijd gebeurt. Dat wordt allemaal in mekaar gepropt. Dan is dat inderdaad wel heavy.”

Waar *Black* gericht is op het schetsen van een rauw beeld van de realiteit, kunnen we zeggen dat *Problemski Hotel* een de realiteit op een andere manier benadert. Enerzijds wil het door middel van fictie de absurditeit van de manier hoe er met vluchtelingen omgegaan wordt, vatten. Anderzijds plaatst de film zich bij momenten op een artistieke

manier buiten de herkenbare realiteit. Zo distantieert regisseur Manu Riche bewust de setting van de realiteit. Een hoog, leegstaand Fortis bankgebouw dient als fictieel opvangcentrum. Het fungeert haast als een hoofdpersonage in de film. Een bevreemdende filmlocatie was essentieel volgens de regisseur. Het gebouw lijkt bij momenten als een UFO boven ‘de buitenwereld’ te zweven (oa. seq. 18, seq. 34, en seq. 58) Die buitenwereld heet in dit geval Brussel maar dat is opvallend weinig van tel. De regisseur zegt hierover het volgende:

“Als ik vertrek vanuit Bipul of andere bewoners is Brussel voor hen een fictie. Dat is gewoon de plaatsnaam waar ze heen gaan. Jij kan wel weten wie de eerste minister van België is maar voor hen is dat heel fictieel.”

Riche maakt met *Problemski Hotel* in geen geval een beschouwing van hoe Vlaanderen met de vluchtelingen crisis omgaat. Hij kiest er stevast voor om door de ogen van de bewoners te kijken. Naast het gebouw zijn er doorheen de film enkele treffende visuele metaforen op te merken. Zo zeult een groepje bewoners tussen de scènes door met een veel te grote kerstboom die nergens een plaats vindt (oa. seq. 14, seq. 27 en seq. 41). Je weet niet van waar die boom komt, op een dag ligt hij daar en er moet iets mee gebeuren. Het terugkerend motief van de kerstboom situeert enerzijds de periode waarin het verhaal zich afspeelt maar lijkt daarnaast ook een manier om de vluchtelingenproblematiek symbolisch te verbeelden.

Ook *Belgica* is gebaseerd op een zekere realiteit, namelijk de ontstaansgeschiedenis van het Gentse muziekcafé ‘Charlatan’. *Belgica* lijkt in sommige opzichten een gefictionaliseerde versie van het verhaal rond het iconische café. Van tel voor dit onderzoek is dat er met de verwijzingen naar de identiteit van de Charlatan een schets wordt gemaakt van een bijzonder divers milieu. Zowel het publiek, de artiesten als de crewleden die de *Belgica* bemannen, zijn van verschillende afkomsten (oa. seq. 15, seq. 24 en seq. 32). Dit lijkt van belang om de culturele, artistieke en vrije geest van het milieu te onderstrepen. Een vrije geest die maar duurt tot wanneer het café uitgroeit tot een populaire club. Een danszaal die een buitensmijter behoeft om Marokkanen, Turken en zwarten aan de deur te weren omdat die er veelal komen om amok te maken. Scenarist Arne Sierens zegt over deze ‘ethnic profiling’ dat het racistisch is, maar wel deel uitmaakt van de realiteit en daarom van belang is om in het verhaal te brengen.

## *Casting*

De realiteitswaarde van de onderzochte films is mee bepaald door de manier waarop aan casting gedaan werd. In het geval van *Black* is het verhaal inmiddels gekend. Aangezien er in Vlaanderen amper jonge acteurs met diverse roots zijn en net die in grote getale van belang waren voor *Black*, moest de productie de straat op zoekend naar nieuw talent. De streetcasting aanpak werpt zijn vruchten af. Daarop wordt Hakuna Casting opgericht. Het jong, urban castingbureau wordt ook ingezet voor andere fictieproducties, onder meer voor de casting van de etnisch diverse personages in *Belgica*. Ook voor de casting van *Problemski Hotel* had Manu Riche een duidelijke reden om met onbekende acteurs te werken. Riche wijst erop dat het interessanter is om te werken met figuren die nog geen identiteit hebben, zeker wanneer je vluchtelingen portretteert. De cast van *Problemski Hotel* bestaat uit mensen van diverse Brusselse artistieke milieus die niet eens altijd ervaring hebben met acteren. De meeste acteurs hebben zelf een migrantenverleden en hebben nog niet eens zo lang geleden asiel aangevraagd. Manu Riche vertelt in *De Morgen* (Joris, 2016) dat er als collectief gezocht werd hoe de realiteit van het vluchteling-zijn kon verteld worden zonder in clichés te vervallen. Riche vertelt ook in het interview dat de dialogen geadapteerd werden aan de realiteit. Het scenario heeft zich deels aangepast aan de samenstelling en de achtergrond van de cast. De actrice Yevgenia Brendez is bijvoorbeeld een Russische die twaalf jaar geleden via Kazachstan gevlucht is. Een deel van het verhaal heeft zij zelf meegemaakt en dat werd ook in de film verwerkt in haar personage Lidia

## **Besluit en discussie**

Doorheen de sequentie analyses, zijn er een aantal terugkerende thema's in de onderzochte films op te merken. In de verbeelding van een superdivers Vlaanderen is het duidelijkst terugkomende thema opmerkelijk genoeg het wij-zij denken, dat vaak een rol speelt in het denken en handelen van de personages. Zo toont *Black* een negatieve visie van diasporajongeren op wat nog steeds een gesegregerde samenleving zou zijn. We zien ook dat de vluchtelingen in het centrum van *Problemski Hotel* behoorlijk vervreemd zijn van de Brusselse buitenwereld, die voor hen een 'fictie' is. Ook in *Belgica* komt het wij-zij idee tot uiting in het stigmatiseren van oa. Turken en Marokkanen als relschoppers



die amok maken in het café. Scenarist Arne Sierens verwijst ter motivatie van deze verhaallijn naar de realiteit van het nachtleven.

et wij-zij idee sluit nauw aan bij het thema ‘identiteit’, dat vaak een centrale rol toebedeeld krijgt in de onderzochte films. *Black* draait om gesloten milieus die onder meer door de etnische gemeenschap een duidelijke identiteit geven. In *Problemski Hotel* wordt er gespeeld met de ambigue identiteit van het hoofdpersoonage Bipul. Volgens regisseur Manu Riche om de complexiteit van het begrip vluchteling naar voren te brengen. In *Belgica* is er de identiteit van het café dat staat voor een open en divers gebouw. Een filosofie die instort wanneer er aan ‘ethnic profiling’ of het ‘selecteren aan de deur’ gedaan wordt. Groepjes jongeren van vreemde origine worden hiermee net zoals in *Black* geassocieerd met geweld en criminaliteit, wat ons bij een volgend terugkerend thema brengt. In *Black* zijn de milieus extreem gewelddadig. Er zijn de groepsverkrachtingen en slachtpartijen die volgens regisseur Adil El Arbi geen gratuit geweld zijn. Het maakt deel uit van een context die je ook moet tonen. De personages komen heel wat in aanraking met autoriteiten waarbij de gemoederen vaak verhit zijn. Ook *Problemski Hotel* toont hoe vluchtelingen zich tot de autoriteiten verhouden. Hier gaat het echter om de grote afhankelijkheid ervan bij het verkrijgen van een verblijfsvergunning.

Verder onderzochten we in deze studie de verschillende representaties van personages in de film. In de analyse van *Black* valt vooral het verschil in representatie tussen de etnisch-cultureel verschillende bendes op. De Afrikaanse bende ‘Black Bronx’ lijkt een gewelddadige bende gangsters die haast gedemoniseerd worden in contrast met de onschuldige straatboefjes van de Marokkaanse bende ‘1080’. In *Belgica* wordt door een representatie van personages met verschillende origines de superdiversiteit in Vlaanderen genormaliseerd. Ook het publiek en de muziekgroepen in het café zijn van uiteenlopende diverse, afkomsten. Samen toont dit op een natuurlijke manier de diversiteit die Vlaamse grootsteden vandaag kenmerkt. In *Problemski Hotel* wordt het opvangcentrum voorgesteld als een microsamenleving. Er zijn uiteenlopende ‘types’ vluchtelingen van diverse afkomsten met verschillende religies of culturele gebruiken en verschillende persoonlijke achtergronden. Het personage Bipul is geen clichépersoonage maar een kritische vluchteling.

In dit artikel werd ook uitvoerig ingegaan op de eendimensionale tegenover de meer uitgediepte, complexe personages. De bijrollen van bendeleden in *Black* lijken zo als decor te fungeren en exposeren zoals bendeleider Madouh vooral het geweld in de film. Een aantal personages in *Problemski Hotel* – zoals het conservatieve moslimpersonage Shaukat - lijken op het eerste zicht ook karikaturaal maar zeggen ons naarmate de film vordert iets meer over hun positie als vluchteling. Uit ons gesprek met Manu Riche weten we dat hij in zijn representatie vluchtelingen niet wil reduceren tot hun situatie.

Uit deze studie naar representaties van personages en thema's blijkt dat er in de onderzochte films duidelijke verschillen zijn in het benaderen van de vaak complexe, superdiverse wereld waarin de verhalen zich afspelen. Uiteraard speelt het onderwerp van de film daarbij een grote rol. We stelden in onze analyses echter dat er nog andere verklarende factoren zijn, nl. de gehanteerde beeldtaal, genreconventies, vertelstructuren,... *Black* is bijvoorbeeld geënt op conventies van streetmovies en gangsterfilms. Toch wordt er vooral in de communicatie rond de film, beweerd dat *Black* een soort rauw, sociaal realisme wil brengen. Ook de andere onderzochte films hebben hun eigen verhouding tot de realiteit. Met *Problemski Hotel* benadert Manu Riche de vluchtelingenproblematiek bijvoorbeeld op een absurde manier. Hij registreert zonder te moraliseren en plaatst zich buiten de herkenbare werkelijkheid. *Belgica* representeert dan weer de diversiteit van het stadse nachtleven. De aanwezigheid van de verschillende etnisch diverse personages is van belang om het karakter van deze milieus te onderstrepen en wil tegelijk ook de grootstedelijke diversiteit weerspiegelen.

Naast deze verschillende verklaringen achter de gemaakte representaties, schuilt er ook in de casting een attitude tot de representatie van superdiversiteit. De films uit deze studie hebben, wat betreft de etnisch diverse personages, allemaal een ongewone castingaanpak gemeen. Het werken met onbekende en/of niet-professionele acteurs schept mee een nieuw, beeld wat betreft de groeiende diversiteit in Vlaanderen vandaag.

Tot slot kunnen we concluderen dat er, ondanks het feit dat er nog steeds heel wat wij-zij tegenstellingen en eendimensionale personages in de onderzochte films terugkomen, het een positieve zaak is dat er met recente Vlaamse fictiefilms aandacht is voor de verbeelding van een nieuwe, superdiverse realiteit. Films zoals *Black* kunnen een

debat losmaken. *Black* mag dan wel een negatief beeld ophangen van de Brusselse diverse wijken, door haar grote publieksbereik als commerciële Vlaamse film zullen er bij het publiek en in de pers uiteenlopende meningen over de verbeelde thema's ontstaan. Ook de andere fictiefilms uit deze studie markeren mee een eerste stap waarbij de Vlaamse cinema voorbij de blank gekleurde horizon durft te kijken. Met een film als *Belgica* zien we langzaam een 'normalisering' van diversiteit in Vlaamse fictie. *Problemski Hotel* weet dan weer een complexe discussie zoals de vluchtelingencrisis te verbeelden. We kunnen dus ook positieve besluiten uit deze studie trekken. De etnisch diverse Vlaamse fictiefilm staat echter nog maar in haar kinderschoenen. Nabil Mallat wees me er tijdens het voor dit onderzoek uitgevoerde interview op dat Vlaanderen nog maar sinds een ruime 50 jaar terug een migratiesamenleving kent. We kunnen de verbeelde diversiteit in ons fictielandschap daarom vandaag ook niet vergelijken met de meer diverse fictie uit buurlanden zoals Frankrijk of zelfs Nederland. Met de steeds groeiende diversiteit in onze samenleving zal hopelijk ook de diversiteit in onze fictie groeien. Het is daarbij uitkijken naar welk beeld van een superdivers Vlaanderen onze cinema evolueert.

## Bibliografie

- Anderson, B. (1994). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Barker, C. (2012). *Cultural studies: Theory and practice (4th ed.)*. London: Biltreyst, D. & Meers, P. (2004). *Film/ TV / Genre*. Gent: Academia press.
- Benshoff, H. & Griffen, S. (2009). *America on film*. representing race, class, gender and sexuality at the movies. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Bernardi, D. (2008). The persistence of whiteness. Race and contemporary Hollywood cinema. London: Routledge.
- Blommaert, J., & Maly, I. (2014). Inleiding. Superdiversiteit, introductie van een nieuw paradigma. In *Superdiversiteit en democratie* (pp. 15-34). uitgeverij EPO vzw.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2013). *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Cottle, S. (2000). *Ethnic minorities and the media: Changing cultural boundaries*. Buckingham: Open University Press. Sage.
- Buggenhout, J. (2015). *Black*, educatief dossier. Caviar Antwerp NV.
- Denzin, N. K. (2002). *Reading race: Hollywood and the cinema of racial violence*. London: SAGE.
- Dhoest, A. (2004). *De verbeelde gemeenschap. 50 jaar Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*. Leuven: Universitaire Pers.
- De Wilde, S. (2016, 6 januari). 'Mensen die vluchten hebben kloten aan hun lijf'. Knack. Geraadpleegd op 7 juni 2017 via <http://www.academic.gopress.be>
- Dhoest, A. (2007). The national everyday in contemporary European Television Fiction: the Flemish case. *Critical Studies in Television*, 2 (2): 60-76.
- Dhoest, A., & Van den Bulck, H. (2008). *Media cultuur identiteit. : actueel onderzoek naar media en maatschappij*. Academia press.
- Freedon, M. (2003). *Ideology: a very short introduction*. London and New York: Oxford University Press.
- Ferguson, R. (1998). *Representing 'race': Ideology, identity and the media*. London: Arnold.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard.

- Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis. *Journalism studies*, 10(2), 238-252.
- Geldof, D. (2015). *Superdiversiteit. Hoe migratie onze samenleving verandert*. Leuven: Acco.
- Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Joris, L. (2016, 9 januari). 'We zijn net zo verloren als de vluchteling'. *De Morgen*. Geraadpleegd op 7 juni 2017 via <http://www.academic.gopress.be>
- Lacey, N. (2009). *Image and Representation: key concepts in media studies*. (2nd edition). New York: Palgrave Macmillan.
- Maes, E. (2015, 10 oktober). 'Ik heb geen dromen, ik heb plannen'. *De Morgen*. Geraadpleegd op 24 april 2017 via <http://www.academic.gopress.be>
- Mestdach, D. (2015, 11 november ). *Gangs of BXL*. Knack. Geraadpleegd op 3 mei 2017 via <http://www.academic.gopress.be>
- Maly, I., Blommaert, J., & Yakoub, J. Ben. (2014). *Superdiversiteit en democratie*. Berchem: Uitgeverij Epo
- Maréchal, M. (2015). *Ruimte maken. Reflectie op de aanpak van diversiteit en interculturaliteit in de cultuursector*. Demos vzw.
- Mason, A. (2009). *Belgian cinema from Flanders. Interviews with a new generation of filmmakers*. Antwerp: FI Publishers.
- Richardson, M. (2010). *Otherness in Hollywood cinema*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Ryan, M. (1980). Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure. *Poetics*, 9(4), 403– 422.
- Shaheen, J. & Media Education Foundation. (2006). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Northampton, MA: Media Education Foundation.
- Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. London: Routledge.

- Storey, J. (2015). *Cultural theory and popular culture: An introduction*. (7th ed.). New York: Routledge.
- Straubhaar, J. (2010). *Beyond media imperialism: Asymmetrical interdependence and cultural proximity*. *International communication: a reader*. London: Routledge.
- Struys, J. (2014, 5 november). Onze films zijn te blank. *De Standaard*. Geraadpleegd op 4 april 2016 via <http://www.academic.gopress.be>
- Van Ginneken, J. (2006). *Exotisch Hollywood. Verbeelding van andere culturen in recente succesfilms*. Amsterdam: Boom.
- Vandemaele, K. (2015, 20 oktober). ‘Black toont geen gratuit geweld’. *De Morgen*. Geraadpleegd op 7 juni 2017 via <http://www.academic.gopress.be>
- Van Kempen, J. (1995). *Geschreven op het scherm. Een methode voor filmanalyse*. Utrecht: LOKV.
- Verde, O. (2016). *De ander in beeld: representatie van minderheden in Vlaamse fictiefilm tijdens de 21e eeuw*. Ongepubliceerd.
- Webb, J. (2009). *Understanding representation*. London: Sage.
- Wester, F. & Pleijter, A. (2006). Inhoudsanalyse als kwalitatief-interpreterende werkwijze. In: F.
- Wester, K. Renckstorf & P. Scheepers (Eds.), *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap*. Alpen aan den Rijn: Kluwer.
- Willems, G. (2013). *Made in Vlaanderen*. *Rekto Verso: Tijdschrift voor cultuur en kritiek*, (57) 84–87.
- Willems, G. (2014). *De constructie van een nationale cinema: een onderzoek naar de rol van het filmproductiebeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit (1964-2002)*. Universiteit Gent. Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen, Gent.
- Willems, G. (2016). Een halve eeuw filmpolitiek in Vlaanderen (1952-2002). In S. Joye, D. Biltereyst, & S. Van Bauwel (Eds.), *Media, democratie en identiteit: de rol van media in een democratische samenleving* (pp. 115–132). Gent: Academia Press.
- Woodward, K. (1997). *Identity and difference*. London: Sage in association with the Open University.

## **Bijlagen**

### **Bijlage 1: Illustratieve screenshots**

Zie bijgevoegde USB-stick

### **Bijlage 2: Sequentie-analyses**

Zie bijgevoegde USB-stick

### **Bijlage 3: Transcriptie diepte-interviews**

Zie bijgevoegde USB-stick

### **Bijlage 4: Audiobestanden diepte-interviews**

Zie bijgevoegde USB-stick