

De kracht van de camera

Getto's, banlieues en de stedelijke onderklasse in
social science fiction

Masterscriptie Stadsgeografie
Daniël Hoenderdos



Universiteit Utrecht



'My big obsession is to make things clear. I can really explain a line of thought if I can somehow illustrate it in a scène from a film.'

- Slavoj Zizek in *The perverts guide to cinema*, 2006

Inleiding	5
Social science fiction	10
Scène 1: The Wire (2002)	12
Onderzoeksvraag en -opzet	15
Hoofdstuk 1 - Introducerend: Daniël Hoenderdos	18
Stadsgeografie.....	19
Hoofdstuk 2 - Film en geografie: een overzicht	23
<i>Geographies of cinema</i> en de <i>real/reel binary</i>	25
Hoofdstuk 3 - Methodologie	28
Cinema als de 'ultieme perverse kunst'	32
Scène 2: Dogville (2003)	32
Visual methodologies	35
Thematische kritiek.....	37
Thematische kritiek: de methode.....	39
Selectie van materiaal.....	40
Hoofdstuk 4 – Het wonder van New York	42
Scène 3: Death wish (1974)	42
<i>De culture of poverty</i> these	43
De theorie van de gebroken ramen: <i>broken window theory</i>	45
Scène 4: The Wire (2005)	46
Scène 5: Taxi driver (1976)	47
Hoofdstuk 5 – ‘They want us to kill ourselves’	52
Scène 6: Straight outta Compton (2015).....	52
De postmoderne metropool: <i>keno capitalism</i>	60
Scène 7: Boyz n the hood (1991).....	64
Het getto als institutioneel concept.....	66
Scène 8: Boyz n the hood (1991).....	68
Scène 9: Menace II Society (1993)	71
Hoofdstuk 6 – <i>Paris et le désert</i>	74
Scène 10: La Haine (1995)	74
De gestigmatiseerde buurt.....	77
Scène 11: La Haine (1995)	79
Laissez-faire racisme	83
Scène 12: L'esquive (2003).....	85
Crisis.....	88
Conclusie en debat.....	91
Beantwoording hoofdvraag	92
Debat.....	94
Bibliografie.....	97
Inleiding.....	97
Hoofdstuk 2.....	98
Hoofdstuk 3.....	99
Hoofdstuk 4.....	100
Hoofdstuk 5.....	100
Hoofdstuk 6.....	103
Filmografie.....	105
Appendices.....	108

Inleiding

I am 23 now but will I ever live to see 24?

The way that things are going I don't know.

– Coolio, Gangsta's Paradise, Tommy Boy Records, 1995

(Soundtrack Dangerous Minds)

Zet zes Afro-Amerikaanse jongetjes op een rij, en een ervan zal in de leeftijdscategorie 25-54 uit het publieke leven zijn verdwenen.

Deze verbijsterende conclusie trekt de New York Times op 20 april 2015. In Amerika 'ontbreken' gemiddeld voor elke 100 Afro-Amerikaanse vrouwen 17 zwarte mannen in het publieke leven. Waar ze zijn? Opgesloten, of dood.

In Amerika is de kans dat je als zwarte man wordt opgesloten ongeveer 1 op 12 tegen 1 op 60 voor niet-zwarte man, 1 op 200 voor zwarte vrouw en 1 op 500 voor niet zwarte vrouw. Voor jonge zwarte mannen is de belangrijkste doodsoorzaak moord, en hoewel de Times ruiterlijk toegeeft niet precies te weten om hoeveel doden het gaat, geven ze wel aan dat het verschil van ongeveer 900.000 minder zwarte mannen dan vrouwen voor een belangrijk deel valt toe te schrijven aan vroegtijdig overlijden. Het gendersverschil bestaat op basisschoolleeftijd niet. Ook is er bij de blanke bevolking nauwelijks gendersverschil.

Het 'missing men' fenomeen, zoals de Times haar observatie muntte, leidt volgens analisten tot sociale situaties die zorgen voor een voortdurend nadeel in de zwarte gemeenschap. Het heeft iets van een vicieuze cirkel: omdat er minder mannen dan vrouwen zijn, is het voor mannen gemakkelijker om een partner te vinden dan voor vrouwen. Voor vrouwen is er immers schaarste, voor mannen overvloed. Hierdoor hoeven mannen minder te investeren in een romantisch avontuur, en zijn minder geneigd om aan hun relatie te werken. Deze veronderstellingen worden ondersteund door de statistieken: in de zwarte gemeenschap zijn er minder mensen getrouwd, worden er meer kinderen buiten het huwelijk geboren, zijn er meer eenoudergezinnen en lopen gezinnen een groter risico op armoede, en zijn de gemeenschappen als geheel minder stabiel. Hierdoor is de kans op (drugs)criminaliteit en gerelateerde opsluiting of dood groter, en zodoende wordt het *missing men* fenomeen in stand gehouden.

Het missing men fenomeen wordt door onder andere William Julius Wilson toegeschreven aan werkloosheid die het gevolg is van de-industrialisering. In zijn boek *When work disappears* (1996) legt hij de link tussen sociale samenhang en werk: zonder de regelmaat van werktijden en salaris valt een buurt simpelweg uit elkaar. Ook dit heeft iets van een vicieuze cirkel – Wilson beschrijft hoe een gemeenschap in vijftig jaar verandert van een keurige arbeidersbuurt met 800 lokale bedrijfjes tot een verpauperd getto waar nog maar 100 bedrijfjes over zijn. Hoe armer een buurt wordt, hoe schraler het voorzieningsniveau: het kapitaal verlaat simpelweg de buurt ten faveure van de suburbs en wat rest is ‘sociale pathologie’. Wijdverspreide werkloosheid leidt tot een klasse beroepswerklozen die in gesegregeerde wijken wonen, en het concentratievermogen en de discipline missen om ooit nog aan de bak te komen, te meer omdat werkgevers de buurten en de mensen daarin stigmatiseren en de werklozen zelf het solliciteren al lang hebben opgegeven.

De geïntensiveerde aandacht voor de ongelijkheid tussen blank en zwart in de VS is geen toeval. In de eerste plaats zijn daar de grootschalige rellen in Ferguson Missouri, niet toevallig de stad in de VS met het grootste percentage missing men: voor elke 100 vrouwen zijn er slechts 60 mannen. In Ferguson werd een ongewapende achttienjarige tiener door een blanke politieagent doodgeschoten, en de demonstrerende menigte werd met geweld uit elkaar geslagen. Toen de agent niet werd vervolgd, bereikte de rellen een dieptepunt. Een onderzoek stelde vast dat het overwegend blanke politiekorps inderdaad schuldig was aan systematisch racisme en enkele hoge ambtenaren traden af.

In de media verschenen talloze verhalen waarin de context van Ferguson werd geschetst: een kleine voorstad van St. Louis, was een schoolvoorbeeld van *white flight*: in 1970 was 99% van de inwoners blank – in 2010 nog slechts 29%. Het aandeel zwarten is in die periode toegenomen van 1% tot ruim 67% (USA Census Bureau, 2010 via USA Factfinder, geraadpleegd maandag 23 maart 2015).

In tegenstelling tot de demografie van de gemeenschap zijn liefst 48 van de 53 politieagenten blank (LA Times, 21 augustus 2014). Volgens de Washington Post hebben zwarten in Ferguson twee keer zo veel kans om bij een routine politiecontrole te worden aangehouden en gearresteerd.

Ferguson staat in de Verenigde Staten niet op zichzelf – in de recente geschiedenis van het land breken er geregeld rassenrellen uit (de Rodney King rellen in 1992 en de Watts rebellion in 1965 spreken tot de verbeelding).

De meest recente eruptie van raciale spanningen is op het moment van schrijven van deze inleiding in Baltimore Maryland aan de hand, waar een zwarte jongen bezweek aan zijn verwondingen die hij bij zijn arrestatie opliep nadat hem meermaals medische bijstand was geweigerd.

Hoewel totaal anders van context, beperkt zich het fenomeen rassenrellen niet tot de VS. Ook in Europa vinden geregeld oproeren plaats tussen de politiemacht en groepen jongemannen die over het algemeen een andere etnische achtergrond hebben dan het gros van de agenten. De rellen in Engeland van 2011 bijvoorbeeld, begonnen in Londen na een incident dat veel overeenkomsten met Ferguson vertoont. Ook hier is sprake van een neergeschoten zwarte man in een wijk waar maar weinig etnische blanken wonen (Tottenham is een zeer multiculturele wijk met een grote groep Afrikaans-Caribische inwoners) en waar werkloosheid en criminaliteit floreren.

In 2005 ontvlammen in de Franse banlieue Clichy-sous-Bois in het noordoosten van Parijs vier weken lang elke nacht opstanden nadat drie jongeren worden geëlektrocuteerd omdat zij zich, op de vlucht voor de politie, in een elektriciteitshuisje hadden verstopt.

De beelden die het publiek van deze plekken bereiken zijn divers (zie afbeeldingen 1, 2 en 3), maar tegelijkertijd eendimensionaal. De nieuwsmedia doen verslag van de nieuwsfeiten, en kiezen een invalshoek die past bij hun doelgroep. Hoewel kwaliteitsmedia zeker aandacht besteden aan de oorzaken van de rellen – over het algemeen worden de zwakke sociaaleconomische positie, alsmede de uitzichtloosheid op de arbeidsmarkt van veel van deze jongeren genoemd, al dan niet in combinatie met thema's als achterstelling, discriminatie en racisme, worden de verhalen vergezeld van foto's of filmbeelden die focussen op (de gevolgen van) het geweld – en omdat 'een plaatje meer zegt dan duizend woorden' zoals het adagium luidt, bepalen dergelijke beelden voor een veel groter gedeelte de toon van, alsmede de inhoud van het maatschappelijk debat dat zich in veel populaire media drukker lijkt te houden met morele verontwaardiging, schuld en boete dan met oorzaken, gevolgen en oplossingen.



Afbeelding 1: In Ferguson wordt door jonge zwarte mannen een Liquor Store geplunderd. Bron: <http://stlouis.cbslocal.com/2014/08/16/clean-up-underway-after-more-rioting-looting-in-ferguson/> geraadpleegd op maandag 23 maart 2015.



Afbeelding 2: Still van Sky news. Bron: <http://www.zerohedge.com/news/tottenham-burning-live-feed> geraadpleegd op maandag 23 maart 2015.



Afbeelding 3: Een uitgebrand autowrak in Clichy-sous-Bois, 2005. Bron: http://en.wikipedia.org/wiki/2005_French_riots geraadpleegd maandag 23 maart 2015.

Deze beelden indachtig, met name de bewegende op grote nieuwsstations zoals FOX en SKY, is het niet moeilijk om de toon en de aard van het maatschappelijk debat te voorspellen. Zulks mag niet. Van andermans spullen blijf je af. Het is schandalig. Ze zouden die gasten allemaal moeten opsluiten. Ironisch genoeg is dat dus precies wat tot deze spanningen geleid heeft.

Deze scriptie stelt zich niet ten doel de werking van (met name audiovisuele) nieuwsmedia te ontleden. In plaats daarvan is deze passage opgenomen om duidelijk te maken dat deze werking – het altijd voor hun eigen doelgroep, met de daarbij horende invalshoek, moeten scoren – de gepercipieerde realiteit beïnvloedt: in het geval van FOX is deze realiteit conservatief, moralistisch, rechts en blank gekleurd; in het geval van de New York Times progressief, genuanceerd, links en blank. Talloze onderzoeken in de communicatiewetenschappen tonen aan dat er in berichtgeving, hoe *fair and balanced* ook, altijd een bias zit: de scholen voor journalistiek kleden niet voor niets allemaal het begrip objectiviteit zo snel mogelijk in het propedeusejaar uit.

Wie werkelijk geïnteresseerd is in de mechanismen die leiden tot plekken met sociale pathologie, heeft weinig aan de beelden van de uitwassen daarvan tenzij deze in

context worden geplaatst, iets wat talloze media op soms (al dan niet opzettelijk) nalaten, of bewust manipuleren.

Social science fiction

Er is in de audiovisuele media echter ook een duidelijke tegenbeweging en die beperkt zich zeker niet alleen tot de onderzoeksjournalistiek. Een goed voorbeeld is bijvoorbeeld de film *Boyhood* waaraan gedurende een periode van twaalf jaar het opgroeien van een jongetje is vastgelegd. *Boyhood* is een voorbeeld van wat sociologen 'social science fiction' zijn gaan noemen: fictie die de sociale realiteit zodanig weet te benaderen, dat beschouwd kan worden als sociaal wetenschappelijke *case study*.

Het gerenommeerde blad *Sociology Review* opende ter viering van het honderdjarig jubileum in 2008 met een kritische reflectie op de eigen historiografie. De sociale wetenschappen, zo meenden de auteurs, presenteren hun vakgebied vaak als de som der ideeën en methoden van een lijst *founding fathers*. Op deze manier verwordt de sociologie tot 'het eigendom van grote individuen, begenadigd met speciale inspiratoire krachten, en speciale inzichten in de maatschappij' (Osborne, Rose, & Savage, 2008). Dit achten zij om meerdere redenen problematisch.

Een van de belangrijkste redenen die zij noemen is dat de professionele academische socioloog een nogal recente verschijning is: een groot aantal van deze *founding fathers* waren in feite helemaal geen socioloog, maar bijvoorbeeld militaire autoriteit (Stanley), psycholoog (Savage), computerwetenschapper (Uprichard) of onderwijskundige (Ball).

Sociologen, zo beweren de auteurs, zijn zeker niet de enigen die vanuit een maatschappelijk oogpunt onderzoeken, analyseren, theoretiseren en uitspraken doen. Sterker nog, naast de grote variëteit aan academici die gebruik maken van sociologische methoden en ideeën, wordt er buiten de universiteiten en onderzoekscentra ook veel sociologie bedreven door '*journalists, TV documentary-makers, humanitarian activists, policy makers and others who have imbibed a social point of view. In many cases it may be that these agents of the social world actually produce better sociology than the sociologists themselves.*' (Osborne, Rose, & Savage, 2008).

De idee dat de sociologische verbeeldingskracht (Mills, 1959) zich in een veelvoud van culturele uithoeken kan en zal manifesteren, is in de afgelopen jaren aangegrepen om de HBO televisieserie *The Wire* te analyseren.

The Wire, zo wordt beweerd, is een fundamenteel sociologische serie (Penfold-Mounce, Beer & Burrows, 2011) die in de loop van vijf seizoenen van elk twaalf afleveringen van een uur telkens een ander facet van de Amerikaanse grootstedelijke problematiek uitwerkt.

The Wire doet dit op een dermate zorgvuldige en authentieke manier, dat er sprake is van social science fiction, wat ze definieert als “*an ‘inexistent’ tale that produces a ‘real being’, in a form that inspires the sociological imagination.*” (Penfold-Mounce, Beer & Burrows, 2011)

In de studie naar *The Wire* als waardevol researchmateriaal en populair middel om dieper in te gaan op sociologische theorieën staan Penfold-Mounce, Beer en Burrows zeker niet alleen. *The Wire* heeft inmiddels een groot aantal (populair-) wetenschappelijke publicaties opgeleverd waaronder doctoraalscripties, meerdere boeken, speciale edities van wetenschappelijke bladen en talloze artikelen en waarvan Karen McCormack (2015) op het moment van schrijven van deze inleiding de meest recente is.

Ook in Nederland trekt *The Wire* de aandacht, en dat terwijl de show nooit op een Nederlands station is uitgezonden. In April 2014 organiseerde de Universiteit van Amsterdam een open collegedag op het Roeterseiland voor geïnteresseerden van binnen en buiten de academische wereld – de plaatsen in de zaal waren binnen een week uitverkocht: klaarblijkelijk spreekt *The Wire* en het concept van *social science fiction* nogal tot de verbeelding.

Maar wat is nu precies *social science fiction*? Wanneer produceert een fictief narratief een betekenis werkelijke zeggingskracht heeft?

Wat maakt het, dat William Jules Wilson – diezelfde als van *When work dissapears*, in een e-mail correspondentie met het online magazine blad Slate.com meldde dat “*Although The Wire is fiction, not a documentary, its depiction of [the] systemic urban inequality that constrains the lives of the urban poor is more poignant and compelling [than] that of any published study, including my own*”?

Net zoals *science fiction* in gaat op vragen die te maken hebben met sociale ontwikkelingen die het gevolg zijn van technologische veranderingen, demonstreert social science fiction sociologische vraagstukken en behandelt als zodanig maatschappelijke problemen. De openingsscène (zie scène 1) maakt dit eigenlijk gelijk duidelijk.



Afbeelding 4: Still uit de openingsscène van *The Wire*. Op de voorgrond de vermoordde Omar Isiah Betts, aka 'Snot Boogie', op het stoepje McNulty en zijn informant voor een dichtgespijkerde voordeur.

Scène 1: *The Wire* (2002)

Tegen het geluid van een politieradio en het licht donkerspel van het zwaailicht pant een camera langs een straaltje bloed op een asfaltweg waar de toplaag van is afgesleten. Een korte crossfade brengt even een zwart lichaam in beeld waar het bloed duidelijk uit afkomstig is. Een blanke politieagent pakt met zijn hand in een witte plastic handschoen iets van de grond op en stopt het in een plastic bewijszakje. Dan is de camera kort gericht op drie jonge kinderen die op een stoepje zitten toe te kijken. De politieagent noteert iets.

“Your boys name is what?” is er onder het beeld gestoken. Daarna volgt een over the shoulder ruimtotaal shot op de murder scène. Op het bankje zit een politieagent en een informant.

“Snot”, zegt de informant.

“You called a guy Snot?” vraagt de politieagent ongelovig.

“Snot Boogie, yaah”, beaamt de ander. De camera zwenkt naar een shot en profil. De politieagent is blank, de informant is zwart.

“You like the name?” vraagt de agent.

“What?”

“Snot Boogie.”

De camera is nu en face als de informant een onverschillig handgebaar maakt.

De agent vervolgt: “This kid, whose mama went to the trouble to christen him Omar Isaiah Betts... You know, he forgets his jacket, his nose starts running and some asshole, instead of giving him a Kleenex, he calls him ‘Snot’. So he’s Snot forever. Doesn’t seem fair.”

“Life just be that way I guess.”

“So”, vraagt McNulty.

“Who shot Snot?”

“I ain’t goin’ to no court!” reageert de informant als door een wesp gestoken. De camera neemt nu een breed *en face* shot en de mannen blijken ook op een stoepje te zitten, net als de kinderen. Op de achtergrond is een ruwhouten plank tegen de deur gespijkerd en erboven is ook het raam dichtgetimmerd. Het blijft even stil. De camera neemt nu de informant op driekwart.

"Mothafucka ain't had to put no cap in 'm though."

"Definatly not".

"I mean, he coulda just whooped his ass like we always whoop his ass."

"I agree with you."

"He gonna kill Snot... Snot been doing the same shit for I dunno how long. Kill a man over some bullshit..."

De informant legt McNulty uit dat er elke vrijdagavond gedubbeld werd in een steeg. Snot Boogie kwam ook altijd langs, en

wachtte tot er veel geld in de pot zat. Dan probeerde hij de pot te stelen. Hij werd altijd gepakt, en flink in elkaar geslagen. Maar nooit meer dan dat.

McNulty: "I gotta ask ya: If every time Snot Boogie would grab the money and run away, why'd you even let him in the game?"

Informant: "What?"

McNulty: "If Snot Boogie always stole the money, why'd you let him play?"

Informant: "Got to. This America, man."

Hier wordt de toon gezet voor de rest van de 60 uur. Gelijk tonen de makers van de serie de realiteit zoals zij 'm zien: onschuldige kinderen zijn toeschouwer van de moord op een jongen die verkouden werd en een treurige bijnaam kreeg. Het asfalt is grofkorrelig, de locatie is verpauperd, de politie houdt zich bezig met routinewerkzaamheden en de beste vriend van de vermoordde legt zich gedwee neer bij de vaststelling dat de sociale realiteit waarin hij leeft hard is. Het komt niet in hem op om te reageren op een mogelijk alternatief – de Kleenex wordt verder niet uitgewerkt.

Ook het centrale, sociologische vraagstuk van de serie wordt getoond: de overduidelijke scheiding van- en tegelijkertijd de connectie tussen- de twee mannen in gesprek. Zwart en blank komen uit twee verschillende werelden, met verschillende mores. De zwarte man gelooft niet in het strafrecht, leeft in informeel circuit van junkies en gokkers, waar je mensen kent bij hun bijnaam, en waarin geweld gewoon is. De blanke is autoriteitsfiguur, belast met het onderzoek naar de moord, die ondanks zijn poging om de ander en diens wereld te begrijpen daar nooit echt in slaagt en van de ene verbazing in de andere valt zonder echt verder te komen in zijn onderzoek.

Wat de mannen delen – tot verbazing van McNulty en amusement van diens collegae – is het typisch Amerikaanse geloof dat mensen het recht hebben om deel te nemen aan de *friday night craps game*, ook al staat van te voren vast dat ze het geld zullen proberen te jatten.

Met deze scène vertelt *The Wire* dat de komende 60 uur de Amerikaanse samenleving vanuit twee verschillende invalshoeken zal worden belicht: die van de dominante structuur (bijvoorbeeld door verhaallijnen vanuit actoren in het politiecurs, de havenarbeiders, de politiek, de publieke scholen en de journalistiek), alsook de gettocultuur die brave blanke burgervaders niet veel zullen tegenkomen. De eerste

scène zet deze werelden direct tegenover elkaar en concludeert gelijk dat hoewel deze werelden misschien overeenkomstige waarden hebben ('This America man'), deze waarden op een compleet diametrale manier worden ingevuld in de praktische mores van het dagelijks leven.

David Simon, de bedenker van de serie hoorde dit verhaal over *Snot Boogie* van een politieagent, en besloot het in zijn eigen werk te hergebruiken: eerst in het boek *Homicide*, over een jaar op de burelen van de Baltimore Police Department, en later in *The Wire*. Hij deed dit niet alleen om een ongebruikelijk niveau van authenticiteit te laten zien, maar ook om aan te tonen hoe diep de ethiek van het neoliberalisme zich in de Amerikaanse samenleving heeft verankerd (Penfold-Mounce, R., Beer, D., & Burrows, R. (2011)).

Karen McCormack observeert iets soortgelijks als zij vaststelt dat de verhaallijn rondom McNulty (politieagent) en D'Angelo (drugsdealer) een opvallend gelijke structuur vertonen. In de eerste aflevering blijkt de zinloze moord op Snot Boogie (zie scène 1) gepleegd door D'Angelo Barksdale, het neefje van drugsconing Avon die op zijn beurt een getuige omkoopt waardoor 'D' uiteindelijk vrijuit gaat. Avon plaatst, omdat de moord gemakkelijk voorkomen had kunnen en moeten worden, zijn neef terug naar 'The Pit', een locatie waar de omzet in de drugshandel minder hoog is en die voor D statusverlies betekent.

McNulty, de politieagent die de moord onderzocht, is ontevreden over de uitkomst van de zaak en klaagt bij de rechter over de werkwijze van de politie. De 'corner boys' worden telkens opgepakt voor kleine vergrijpen wat veel politiekraacht kost (te meer omdat de daarbij horende papierwinkel op het bureau nog met oude Remingtons en Type ex tot in de kleine uurtjes van de nacht moet worden uitgewerkt), en de grote bazen blijven buiten schot. De rechter besluit hierover te praten met de commissaris van politie die op zijn beurt gedwongen wordt om een '*task force*' in te stellen hetgeen McNulty komt te staan op een ferme berisping alsmede een plek in die 'major crimes unit' die gehuisvest wordt in een luidruchtige, slecht geïsoleerde kelder en bevolkt wordt met ofwel uitgebluste prepensionados ofwel ongeduldige, jonge en in sommige gevallen onbekwame collegae.

Het is duidelijk dat de *task force* van hun superieuren geen hulp hoeft te verwachten, sterker nog: er wordt hen opgedragen een aantal snelle '*rip and runs*' uit te voeren: een echte zaak maken waar veel manuren in zitten en waardoor de agenten die

zijn toegeschreven aan de unit lang weg blijven van hun eigen onderbemande en ondergefinancierde moederafdelingen wordt niet op prijs gesteld.

Op deze manier vertelt *The Wire* de institutionele verhalen waar Wilson aan refereerde: de serie gebruikt de levens van individuen om te laten zien hoe instituten werken: of het nu gaat om de drugshandel, de politiecorpsen, de havenarbeiders en hun vakbond, de politiek, publieke scholen of de journalistiek: *The Wire* legt elke keer bloot hoe de verhouding is tussen agency en structuur en dat maakt het tot social science fiction: een fictief verhaal dat sociaalwetenschappelijke uitspraken doet.

Onderzoeksvraag en -opzet

De idee dat verhalen iets kunnen zeggen over de geografische werkelijkheid, is niet nieuw. Al jaren worden er vragen gesteld over de beelden die in citymarketingcampagnes aan bod komen, of de fotos en teksten van reclamefoldertjes. Ook romans zijn al jaren niet meer het exclusieve domein van literatuurwetenschappers of linguïsten. Zo analyseerde de sociaalgeograaf D.C.D. Peacock het literaire 'Noorden' van Engeland en concludeerde:

"The importance of literature and the literary image was clearly grasped by early Victorian novelists, who perceived that they possessed a vehicle for popularizing social problems superior to that of official reports or philanthropic tracts. Their success was such that by the end of the century the social novel could be considered to be among the factors which had saved England from revolution.' In the present century there can be little doubt that literature has contributed to the general image of the North and, thereby, to the general process summarized as the 'drift to the South'. The importance of this image or environment of the mind can be gauged from the recent widespread efforts among decision-makers to project a corrective counter-image. Accordingly, therefore, one can appreciate Orwell's dictum that 'all art is propaganda'. The realm of literature is thus increasingly recognized as a research field for geographers interested in relevance and the growing field of communications research." (Pocock, 1978).

Wat in Victoriaans Engeland gold voor de roman, geldt tegenwoordig voor film: het is bij uitstek hét medium waarin door vermaak serieuze maatschappelijke thema's invoelbaar worden gemaakt voor een breed publiek.

Deze masterscriptie neemt het kernconcept *social science fiction* en de notie dat het rijk van cinema, net als dat van de literatuur, ook een researchveld is voor geografen als uitgangspunt om het getto te bestuderen. De hoofdvraag van deze studie is

"Op welke manier komen stadsgeografische theorieën terug in Amerikaanse getto - en Franse *banlieue social science fiction*?"

In het eerste deel van deze scriptie wordt verteld op welke manier naar films is gekeken. De sociale geografie heeft een traditie als het gaat om filmanalyse en van deze *Geographies of cinema* wordt een overzicht gegeven.

Omdat een vaste definitie van ‘media geograaf’ echter ontbreekt, en de media geografie zo’n breed spectrum van disciplines en onderzoekers omvat, acht ik het net als Mains, Cupples en Lukinbeal (2015) in hun boek doen, van belang om iets over mijzelf te vertellen alvorens dit werkstuk te positioneren in de media geografie. Dit is geen ijdelheid, maar is een direct gevolg van de Author-Reader-Text-driehoek (zie hoofdstuk 2): om beter te begrijpen hoe en waarom ik tot bepaalde observaties en beweringen kom is het van belang om mijn context toe te lichten. Om de eendimensionale discussie uit de weg te gaan in welke mate dit werkstuk beschouwd kan worden als een absolutistisch dan wel een relativistisch stuk, acht ik het van belang om de kennis in deze scriptie te situeren (Haraway, 1988).

In het methodologische hoofdstuk wordt daarom eerst vastgesteld welke relatie het medium film heeft tot de empirische werkelijkheid, en waarom thematische kritiek geschikt is om deze films vervolgens vanuit die invalshoek te analyseren.

In de eerste twee empirische hoofdstukken wordt de evolutie van het denken over de onderklasse en het ontstaan van getto’s beschreven aan de hand van filmfragmenten. In dit denken zijn verschillende golven te ontdekken: van Oscar Lewis’ *culture of poverty* hypothese waarin de ‘schuld’ van de onderklasse vooral bij die onderklasse zelf werd gelegd. In de jaren die volgden, bestond de grootste kritiek op deze culturalistische benadering uit een toenemende gevoeligheid voor omgevingsfactoren die zouden bijdragen aan het ontstaan van onderklasse, getto en crimineel gedrag. Deze ontwikkeling in theorievorming van individuele psychologie naar structurele context wordt uitgewerkt in hoofdstuk 4.

In hoofdstuk 5 zoomen we in op het zwarte getto van Los Angeles dat in de jaren 1990 door jonge zwarte filmmakers op een kaart wordt gezet, waar het daarvoor doelbewust buiten is gehouden. De sociale structuur van de Amerikaanse samenleving, met zijn enorme de-industrialisatie en diepe segregatie concentreert de armoede juist in deze zwarte wijken, aldus Douglas Massey. Dit leidt in Los Angeles tot het ontstaan van

een postmoderne geografische warboel die zich het best laat vergelijken met een keno kaartje. Naast het werk van de L.A. School of urbanism staat in dit hoofdstuk het oeuvre van Loïc Waquant centraal, die stelt dat alleen maatschappelijke structuren niet voldoende zijn om gettovorming te verklaren. Voor Waquant, Dear, Soja en Davis staan machtsrelaties in de stad centraal en vindt er continue *containment* plaats van Afro-Amerikanen in getto's die steeds meer op gevangenissen gaan lijken, en vanwege de criminalisering van mobiliteit, gevangenissen die steeds meer gaan lijken op getto's.

Omdat de focus in deze twee hoofdstukken nogal ligt op de Noord-Amerikaanse context en Noord-Amerikaanse filmproducties, wordt in het derde hoofdstuk het begrip social science fiction ingevuld aan de hand van de gestigmatiseerde banlieue in Parijs.

Hoofdstuk 1 - Introducerend: Daniël Hoenderdos



Afbeelding 5: Op vakantie in Noorwegen.

Ik ben een blanke, heteroseksuele, vrijgezelle man van bijna 35 die niet wil kiezen. Al van jongs af aan had ik een brede interesse en een korte aandachtspanne. Pedagogen noemden mij een ADHD'er, klasgenootjes noemden mij de Professor. Dit was evenzeer een belediging als een compliment. Pakte een onderwerp mij, dat wil zeggen: wist de onderwijzer mij een spannend verhaal te vertellen, dan bestond de tijd niet en nam ik alles op als een spons.

Binnen de kortst mogelijke tijd wist ik alles van dinosaurusen, de waterkringloop, het atoommodel, alle hoofdsteden van alle landen, ik wist hoe BIC-ballpoints werden gemaakt en gaf een spreekbeurt over roofvogels. Zaken die mij niet konden schelen omdat ik er nut niet van inzag of omdat ik het gewoon saai vond, raffelde ik af. (Mijn broertje was nog erger: hij had een hekel aan lezen en weigerde op zijn Cito-toets alle 'verhaalsommetjes'. Hij scoorde zo bedroevend laag dat hij volkomen het verkeerde schooladvies kreeg. Geen zorgen: alles is helemaal goed gekomen.)

Onlangs realiseerde ik me dat mijn professionele en academische leven eruit bestaat om zo veel mogelijk keuzes te vermijden: ik studeerde journalistiek omdat ik mij niet wenste te specialiseren en als journalist een fijne, brede opleiding genoot. Ik hield niet van vakken waarbij de nadruk lag op wat ik beschouwde als 'eenduidige handelingen' – rekenen, wiskunde, Franse grammatica, Nederlandse woordjes leren – ik had al snel in de gaten dat voor mij de uitdaging zat in het samenbrengen van zo veel mogelijk verschillende dingen – om de samenhang te zien.

Toen ik na mijn opleiding journalistiek Nederlands ging studeren aan de VU kon ik mij werkelijk niets voorstellen bij de gedachte dat er academici waren die hun hele levenswerk schreven over de weggelaten dader in de passiefconstructie of de semantische verhoudingen bij klinkerveranderingen; een zodanig specialistisch bestaan scheen mij uitgesproken zinloos te zijn. Liever stelde ik mijn kennis voor als een oceaan

van twee centimeter diep, iemand die over zo veel mogelijk onderwerpen een genuanceerd en min of meer geïnformeerd gesprek kon voeren. Ik stopte al snel met de studie Nederlands: ik ben best ijdel genoeg om coûte que coûte mijn masterdiploma te willen halen, maar dan wel iets wat interessant genoeg blijft graag.

Na een tijdje als redacteur te hebben gewerkt, een vak waar ik mijn ei niet echt kwijt kon, besloot ik ter overbrugging een paar jaar te gaan werken als programmeur van dynamische websites (een van mijn obsessies op de middelbare school was dat ik wilde leren programmeren – ik schrijf HTML5, CSS en de heilige drie-eenheid PHP, MySQL en jQuery javascript). Ik wist van te voren dat ik dat niet voor eeuwig wilde doen, maar zo gunde ik mij de tijd om te herbronnen. Ik stelde me deze vraag: wat is er interessant genoeg om me in te verdiepen? Een geschikt uitgangspunt leek me om de vraag anders te stellen: wat vind ik nu zo interessant dat ik het al mijn hele leven doe?

Ik had van jongs af aan een zwak voor kaarten. Op de eindeloze ritten over de Franse Route National die mijn ouders in de jaren 1980 afreden op weg naar de Spaanse meseta, hield ik logboeken bij aan de hand van het Michelinkaartenboek. Ik schreef fictieve Tour de France etappes uit, en tekende op de kaart alle toeristische informatie die vanaf de weg te zien was. Molens, ruïnes, kerkjes... Toen ik op de middelbare school zat karteerde ik soms het agrarisch grondgebruik. Ook ging ik na het lezen van De Hobbit en In de ban van de Ring zelf fantasielanden verzinnen – een opdracht die ik nu in mijn werk als aardrijkskundedocent gebruik in de eerste drie weken van het schooljaar om de nieuwe brugklassers te onderwijzen over schaal en projecties.

In het voorjaar van 2010 besloot ik aardrijkskunde te gaan studeren. Een vriend van me gaf al les en nam mij een keer mee naar zijn school in Arnhem. Ik vond het fantastisch. Niet alleen kwamen min of meer alle onderwerpen die ik leuk en interessant vond aan de orde, maar ik hoefde ook niet te kiezen tussen economie, milieu, aardwetenschappen, sociologie, geschiedenis et cetera. Het caleidoscopische karakter van de geografie, gecombineerd met het plezier dat je beleeft door het werken met kinderen maakte dat ik graag voor de klas wilde staan.

Stadsgeografie

De lerarenopleiding Aardrijkskunde is een interessante, brede opleiding met aandacht voor vele facetten van het vak. Naast didactiek en pedagogiek komen de vakinhoudelijke onderwerpen als demografie, toerisme, fysische -, stads-, economische -,

politieke -, regionale - en ontwikkelingsgeografie, geologie en meteorologie, cartografie alsmede talloze veldwerken en reizen naar de Ardennen, het Rivierengebied, Marokko en Midden-Europa. Ik merkte dat ik de exacte vakken me erg aanspraken en dat ik de vakken waar veel sociologie in zat het interessantst vond. Stadsgeografie in het bijzonder was een onderwerp wat ik als plattelandsjongen erg boeiend vond – ik woonde destijds in Zwolle en later in Enkhuizen. Ik had voorheen wel een tijdje in Rotterdam gebivakkeerd, en kende Amsterdam en Utrecht redelijk. Londen, Barcelona en Berlijn waren favoriete bestemmingen voor stedentrips die ik regelmatig maakte. Ik hield van steden als ik er was, maar ik hield nog meer van steden in het besef dat ik er goddank niet hoefde te wonen.

Ik vind het fascinerend om te zien hoe het leven in steden is georganiseerd. Dat is als kleine jongen in de jaren 1990 al begonnen met het computerspelletje SimCity. In het spel kruipt de speler in de schoenen van een burgemeester, en krijg je de beschikking over een budget waar een stad mee moet worden opgebouwd. Naarmate de computertechnologie beter werd, werd het spel steeds ingewikkelder: meer mogelijkheden die het welzijn van de burger beïnvloedden, meer spelelementen zoals natuurrampen of handel met andere regio's. Het is ongelooflijk wat er tegenwoordig mogelijk is met moderne *city builders*. Op Youtube zijn uitgebreide videoseries opgenomen waarin Nederlandse steden worden gesimuleerd, compleet met sterfort¹ en grachtengordel².



Afbeelding 6: Een buitenaardse aanval in SimCity.

¹ Zie Silvarret's afspeellijst 'Dutch city', <https://www.youtube.com/playlist?list=PLIFvTd2LDdbLi6V01nxcD5xUewOgEcCnT>

² Zie Flippo015's afspeellijst 'Cities Skylines Snowfall Amsterdam', https://www.youtube.com/playlist?list=PLGGukgwmPtXaidQmZHQ8k_0Xcddho5tHK

Dergelijke spelletjes voedden een fundamentele interesse in de morfologische en organisatorische kant van het stedelijk leven. Het stedelijk leven, dat beïnvloed wordt door beleidskeuzen, door de plaatsing van politiebureaus, de aanleg van eenrichtingswegen, de vervuiling van afvalstortplaatsen, zware industrie en meer planologische ingrepen. De macht die ik als burgemeester had, was absoluut. Voor veel fervente SimCity spelers is er niets leuker dan een stad opbouwen, en dan, als het is uitgegroeid tot een grote plaats, een kosmische horror het met de grond te laten gelijkmaken.

Behalve geïnteresseerd in aardrijkskunde en computerspelletjes, was ik ook nog puber en naarmate ik ouder werd, werd ik steeds gevoeliger voor machtsrelaties. Het zal ongetwijfeld mijn recalcitrante aard zijn, maar steeds vaker stelde ik vragen bij autoriteitsvraagstukken. Ik raakte geïnteresseerd in de uitwassen van het kapitalisme, noemde mezelf anarchist en wanneer in herinnering geroepen werd dat het anarchisme voor veel terreur en ellende verantwoordelijk was, wees ik hen op het vredelievende werk van Alexandr Kropotkin van wie natuurlijk nog nooit iemand had gehoord.

Ik denk niet dat ik een-op-een de machtsrelatie die ik ervoer in de SimCity spelletjes, die de facto neerkomen op de allocatie van kapitaal, per se koppelde aan ideologie. Ik was 17 ten slotte, en behalve druk met de *angry young man* uit hangen was ik ook druk met blowen, voetballen, punkmuziek luisteren en al die andere dingen waar kinderen druk mee kunnen zijn en die enorm afleidden van de klassenstrijd. Ik had trouwens qua klasse niet zo veel om voor te strijden; mijn ouders behoorden tot de ~~gegoede middenklasse~~ reactionaire bourgeoisie.

Het was pas tijdens mijn masterstudie stadsgeografie dat ik mij veel bewuster werd van de machtsrelaties die gepaard gaan met stedelijk leven. Het werk van de postmoderne geografen die besproken worden in hoofdstuk twee sprak mij aan, omdat zij hun theorieën wisten te verbinden met globalisering, arbeidsdeling, en de invloed van de productiefactoren.

Je zou mij gemakkelijk links kunnen noemen. Ik stem althans al mijn hele leven (gematigd) links. Ik ben terzelfdertijd voor een kleine inmenging van de overheid, en niet te veel bureaucratie. Dat zijn kreten die men vaak hoort bij de VVD, een partij die alles is, behalve links.

Links en rechts is een te eenvoudige dichotomie om opvattingen in te vatten. Hetzelfde geldt voor progressief of conservatief: op sommige gebieden ben ik

conservatief – niet te veel prutsen met AI of gen modificatie en geen onsterfelijkheidspil uitvinden graag – op sommige punten ben ik progressief.

Naarmate ik ouder werd, begon het tot me door te dringen dat in een complexe wereld, concepten zoals 'links', 'rechts' of zelfs 'vrijheid' multi-interpretabel zijn. In het werk van Isaiah Berlin bijvoorbeeld, wordt uitgelegd dat vrijheid kan staan voor de mogelijkheden die mensen hebben (positieve vrijheid), maar eveneens voor het vrij zijn van externe inmenging (negatieve vrijheid) (Berlin, 1958).

Ik begon steeds meer gevoel te ontwikkelen voor de denkbeelden uit de kwalitatieve onderzoekshoek die zich geen objectieve waarheid voorstellen die doormiddel van empirisch onderzoek gekend kan worden, maar liever denken in een pluriforme waarheid die wordt gecreëerd – een narratief waar betekenis aan wordt gegeven. Zodoende koos ik ook het onderwerp van deze masterscriptie want ik kon mij eigenlijk geen krachtiger medium voorstellen dan film – een medium dat bij uitstek betekenis creëert door narratief.

Hoofdstuk 2 - Film en geografie: een overzicht

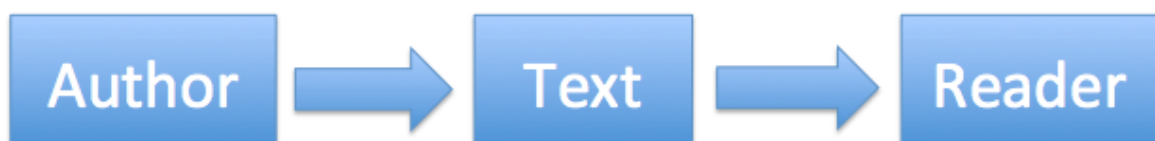
Cinema als onderzoeksveld binnen de sociale geografie: het ATR-model

Media in het algemeen, en film in het bijzonder, zijn als middel voor analyse niet voorbehouden aan de sociologie. In de laatste decennia is er een veelvoud aan publicaties ontstaan, die *Geographies of media* als centraal thema hadden; zelfs zoveel dat 'media geografie' een identificeerbare subdiscipline is geworden binnen de sociale geografie. Het blijkt echter niet eenvoudig om 'media geografie' eenduidig te definiëren, liever wordt in handboeken het krachtenveld geschetst waarbinnen de media geografie is ontstaan:

"People come to identify as media geographers as a result of an interest in a particular medium such as film, television or radio, through the literature on the Internet and geographies of cyberspace, through critical and popular geopolitics, through questions of development and the digital divide, through media and cultural studies, through communication studies, through scholarship on the city and urban studies, and through GIS, the geoweb and geospatial technologies. Media geography intersects with social and cultural geography, development geography, political geography, feminist geography, economic geography and GIS." (Mains, Cupples & Lukinbeal, 2015)

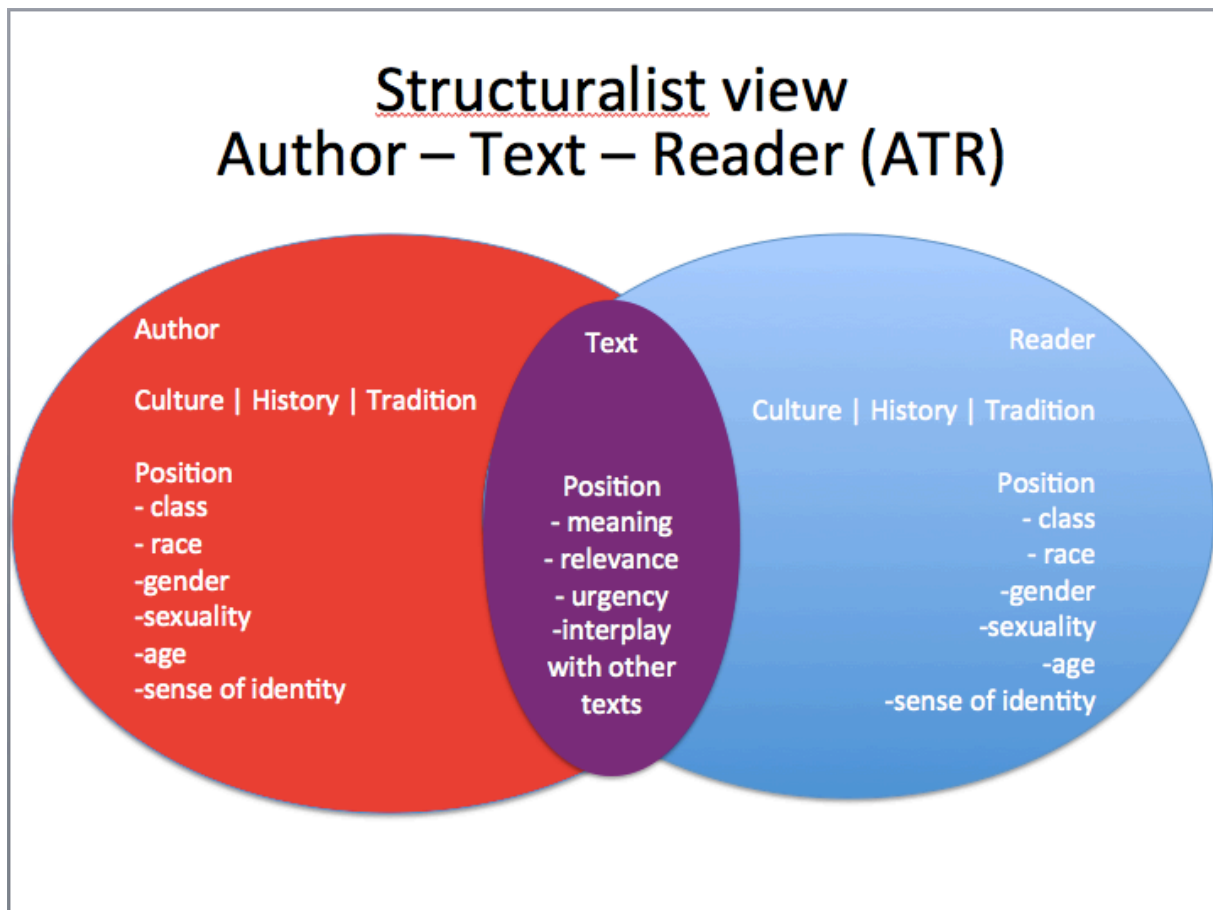
Films worden in de media geografie hermeneutisch benaderd. De film wordt beschouwd als een tekst, die kan worden geïnterpreteerd. Filmgeografen maken gebruik van het zogenaamde *Author – Text – Reader (ATR)* model, dat in de loop der tijd onder invloed van het postmodernisme is veranderd van een lineair model (zie model 1) naar een trialectiek (zie model 3) waar alle onderdelen van elkaar afhankelijk zijn.

Author – Text – Reader (ATR) Model 1



Model 1: Modernistische opvatting van het ATR-model.

Gedurende de jaren 1960 en 1970 kwam er meer aandacht voor de rol van de lezer. Met name het structuralisme had invloed op de manier waarop er het ATR-model evolueerde. Het denkbeeld dat de tekst het bruggenhoofd is tussen de schrijver en de lezer – elk behept en gehinderd door hun eigen cultuur, traditie, geschiedenis, lichaam, met hun eigen voorkennis, attitudes behoeften - is relevant (zie model 2).



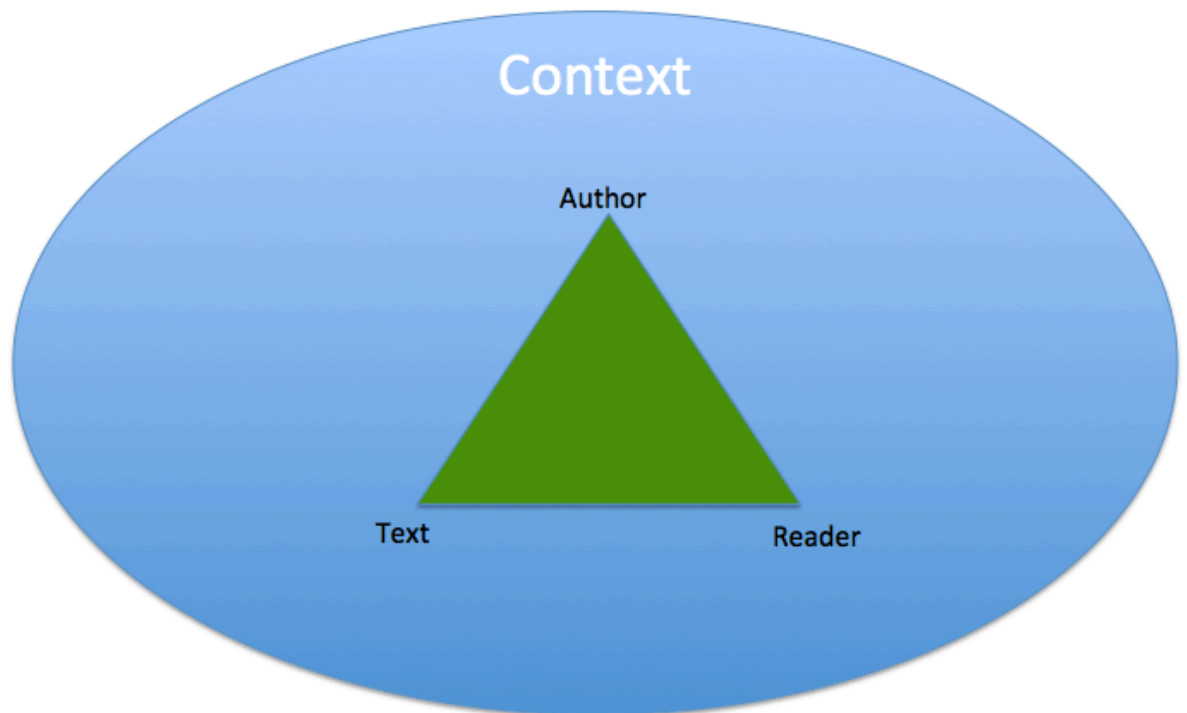
Model 2: In het structuralisme is er veel aandacht voor de context waarbinnen een tekst of film is geschreven en wordt geconsumeerd. Bron: vrij naar Flower, 2000.

Al deze context is van belang wanneer een tekst, of zoals in dit werkstuk een film, wordt geïnterpreteerd. De betekenis van de tekst, film, schilderij, of welke andere kunstvorm wordt dus niet alleen gegeven door de auteur, maar zit ook in de interpretatie van de tekst door de lezer; een interpretatie die net zo goed afhankelijk is van allerlei contextuele factoren.

De (betekenis van de) tekst, auteur en de lezer zijn in de (post-)moderne opvatting van het model afhankelijk van elkaar en vormen niet langer een lineaire lijn, maar liever een driehoek die erg veel lijkt op de retorische driehoek van Aristoteles.

Betekenis aan de tekst wordt in gelijke mate bepaald door de contexten van de schrijver, de lezer en de tekst zelf.

Author – Text – Reader (ATR) Model 2



Model 3: Het ATR-model is onder invloed van het postmodernisme geëvolueerd tot een driehoek waarbij alle onderdelen een wederkerige relatie met elkaar aangaan.

Geographies of cinema en de real/reel binary

Hoewel het ATR-model bestaat uit drie delen, focussen onderzoekers meestal op een van de drie modaliteiten uit het model (Dixon, Zonn & Bascom, 2008). Een aanpak die de auteur centraal stelt, legt de nadruk op de context van de auteur en de omstandigheden waaronder de film tot stand is gekomen. Bij een dergelijk onderzoek wordt de context van de film – het creatieve proces, de economische omstandigheden, de rol van de studio, de motieven van de auteur en het proces van betekenisgeven centraal gesteld.

Een onderzoek die de lezer of kijker onderzoekt, zal gericht zijn op de op de film als “*spectatorial practice, the audience as market, the situatedness of consumption, the ethnography of film audiences, and film exhibition*” (Mains, Cupples & Lukinbeal, 2015). In dit werkstuk is echter gekozen voor een tekst-georiënteerde aanpak.

Wanneer een film wordt geanalyseerd als tekst, doet de onderzoeker de aanname dat er verscholen in de tekst betekenis zit die geïnterpreteerd kan worden, als men de taal spreekt. De film- en theaterwetenschappen vinden hun oorsprong in de literatuurstudies (Shield, 2001) en zodoende werd de film-als-tekst-metafoor gebruikelijk in de filmstudies.

In de media geografie wordt de film over het algemeen geplaatst naast de relevante context, zoals het culturele tijdperk, de manier of plek waarop de film is gemaakt, de historische accuratesse van het verhaal of de politieke voorkeuren van de regisseur bijvoorbeeld, om zo beter grip te krijgen op de interpretatie van de film. Deze naast elkaar plaatsing van film en context heeft geleid tot wat is bekend komen te staan als de *real/reel binary*: “[...] *the relationship between the stuff seen to exist on-screen and the stuff seen to exist offscreen – the reel and the real*” (Cresswell & Dixon, 2002). In ontologische termen gaat deze relatie over de vraag of film een representatie is van de werkelijkheid en zo ja, welke relatie er dan bestaat tussen de context van de film en wat wij te zien krijgen in de film zelf.

Deze vraag is ouder dan film geografie, en vindt zijn oorsprong al bij de klassieke filmtheoretici. Zo veronderstelde Eisenstein dat ruwe filmbeelden ‘*unmediated reality*’ waren die in het montagehok werden geconstrueerd tot een artistiek beeld (Eisenstein, 1957) en schreef Bazin (1967) dat cinema de ‘kunst van de realiteit’ was.

De assumptie dat culturele teksten en films een weerspiegeling zijn van de context buiten die tekst komt regelmatig voor, bijvoorbeeld in de woorden van Geert Mak die beweert dat in sciencefictionboeken en -films die fictieve toekomst meer zegt over het tijdperk waarin het verzonnen is dan de tijd die beschreven wordt. In deze scriptie komt dezelfde aanname terug in de bewering van Mike Davis verderop in dit werkstuk dat de distopische steden uit sciencefictionfilms van de jaren 1980 niets anders zijn dan een extrapolatie van stedelijke trends in datzelfde tijdperk (zie hoofdstuk 3, kopje Keno-capitalism).

In feite zit deze aanname ook in het in de inleiding beschreven concept social science fiction – de aanname is immers dat The Wire sociologische uitspraken doet, en beschouwd kan worden als een etnografie. Het kunstwerk zegt dus iets over de werkelijkheid. In de hoofdvraag van dit werkstuk zit dezelfde impliciete aanname: door te vragen hoe stadsgeografische theorieën terugkomen in films impliceer ik dus dát

stadsgeografische theorieën terugkomen in films. En die theorieën zijn gebaseerd op empirie.

Derrida (1998) problematiseert de *real/reel binary* door te stellen dat er ‘niets is buiten de tekst’. Derrida is van mening dat er geen manier bestaat voor ons, als publiek, om over ons eigen linguïstisch-cultureel systeem heen te kijken. Wij leven in een tijd-en-plaats-context die (ver) verwijderd is van de tijd-en-plaats-context waarbinnen de film is gemaakt en überhaupt niet in staat zijn om deze real-context te herkennen in de reel-context, laat staan deze volledig te begrijpen.

Wat Derrida in feite doet, is de *real/reel binary* op het terrein van de epistemologie brengen waar het niet meer gaat over de validiteit van de kennis, maar over de kenbaarheid van die kennis. Vanwege deze moeilijkheid is veel onderzoek in de media geografie gegaan over het narratief van de film met hier en daar een verwijzing naar mis-en-scène en filmvorm. Dit werkstuk volgt die lijn in zekere zin, omdat gekozen is voor kritische analyse (zie hoofdstuk Methodologie). Centraal staat welk verhaal de film probeert te vertellen en welke stadsgeografische en sociologische betekenis dat verhaal bevat.

Mains, Cupples & Lukinbeal beschrijven drie manieren waarop onderzoekers kunnen omgaan met de *real/reel binary*:

1. *“dialectics, which is to suggest that social life and representation are mutually producing”,*
2. Baudrillard’s simulacra – *“a copy without an original. To say that film is simulacra then, is to say that there is no reality other than the film itself, that film is its own reality”,* en
3. *“treat film as no longer representational, but as a geography in and for itself. This approach eschews the notion of an immobile viewing subject segregated from an object of vision, the film”* (Mains, Cupples & Lukinbeal, 2015).

Zoals zal blijken uit het Methodologisch hoofdstuk, zoekt dit werkstuk de oplossing voor het real/reel probleem in de dialectiek – het samenspel in betekeniscreatie. In het volgende hoofdstuk zal in meer detail stil worden gestaan bij de verhouding die films hebben met de werkelijkheid, en het spanningsveld tussen de klassieke mime (*art imitates life*) en de antimime (*life imitates art*).

Hoofdstuk 3 - Methodologie

Over de verhouding tussen film en werkelijkheid, en hoe film kan worden geanalyseerd



Afbeelding 7: Still uit *Possessed* (Brown, 1931). Aan een meisje trekt een langzaam rijdende trein voorbij als het celluloid voor de projector.

Wat hebben kannibalen, freaks en geretardeerde plattelanders met elkaar gemeen? En waarom spreken films over dergelijke figuren (*The Texas Chainsaw Massacre* (Hooper, 1974), *The Hills Have Eyes* (Craven, 1977), *House of 1000 Corpses* (Zombie, 2003) et cetera) zo tot de verbeelding?

Volgens het boek *Horror Cinema* (2008) van Penner, Schneider en Duncan nemen horrorverhalen de kijker mee op reis door een wereld die zij in werkelijkheid niet bereid zijn te betreden. Horror is als kunstvorm al bij ons sinds de eerste muurschilderingen van leeuwen en beren. Wat, vragen de schrijvers zich af, zijn de laatste dagen van Jezus anders dan een horrorverhaal? *“One of carnage, injustice brutality, and, finally, the afterlife.”* (Penner, Schneider en Duncan, 2008)

Film, vinden de schrijvers, is de ultieme vertelvorm voor horror omdat film moet maken van technologie. Techniek stelt ons enerzijds in staat bewegend beeld vast te leggen, en werelden te (her)scheppen. Techniek neemt ons mee vanuit de luie zetel mee op ongelooflijke avonturen.

Terzelfdertijd stelt technologie ons in staat staat veel langer te leven, en daarmee de dood grotendeels uit ons dagelijks leven te verwijderen. Ziekten kunnen beter worden bestreden, dichtgeslibte aderen worden gedotterd, versleten organen worden vervangen: onze gemiddelde levensverwachting is de afgelopen 100 jaar, zeg maar de eeuw van de film, omhoog gegaan van 59 (mannen) en 67 (vrouwen) in 1910 tot bijna 80 (mannen) en ruim 83 (vrouwen) (Bron: CBS Statline). Penner Schneider en Duncan concluderen dat de moderne mens door technologie vervreemd raakt van het elementaire doodsbef.

De ironie wil, dat technologie mensen tegelijkertijd in staat stelt om de dood met bijzondere effectiviteit toe te brengen. Wat zijn clusterbommetjes, machinegeweren, gifgas en atombommen anders dan technologische 'verbeteringen' in het toebrengen van gemachinaliseerde dood?

Terwijl dood aan de ene kant steeds verder van ons af komt te staan, en wij aan de andere kant steeds beter worden in het dood maken van onze medemens, stelt film ons steeds mooier en realistischer in staat deze dood op het scherm te toveren. Horrorfilms bevredigen de behoefte om de bloedige aspecten van het leven te ervaren. En zij die claimen niet van horrorfilms te houden, stellen de schrijvers, *"are in denial. They are denying themselves and they are denying their own humanity. Because they are afraid. Of how they feel. Of how wet and sticky bloody fucking good horror makes us feel at its best and most horrifying."* (Penner, Schneider en Duncan, 2008)

De combinatie van bewegend beeld en geluid heeft een mysterieus effect op mensen. Film is een geweldige verhalenverteller, en geen ander medium kan zo direct en intens een andere wereld scheppen als film.

Cinema in zijn algemeenheid en horror cinema in het bijzonder neemt ons in de veiligheid van de bioscoopstoel, luie zetel of bankstel mee naar plekken waar wij in werkelijkheid niet durven komen. Plekken waar mensen wonen die net als de kannibalen, freaks en geretardeerde plattelanders onmiskenbaar anders zijn dan wij. Plekken die wij niet kennen, waarvan wij geen weet hebben dat zij bestaan. Films stellen ons in staat situaties te beleven die wij niet bereid zijn te ondergaan in onze 'echte' realiteit.

Uit hersenonderzoek is gebleken dat het bekijken van films neurotransmitters als dopamine en oxytocine triggert (Kühn & Gallinat, 2014; Grabowski, (2015)).

Het brein behandelt wat het ziet als waar, zegt Glenn Sparks, professor en medevoorzitter van de Brian Lamb School of Communication aan Purdue University.

“It is very difficult to tell the primitive brain to ignore the apparent reality of what it is seeing, and if the images appear to be real and terrifying, the brain tells the body to react accordingly.” (Bykofsky, 2015)

Horrorfilms worden dus ook bekeken om dezelfde reden als dat mensen in een achtbaan gaan zitten en porno wordt bekeken om seks te simuleren: het brein maakt geen onderscheid tussen fantasie en werkelijkheid.

Film heeft dus zeggingskracht over de werkelijkheid omdat het fungeert als een soort spiegel (zie ook het hoofdstuk hiervoor). Stanley Kauffman meende zelfs dat existentiële vragen, zoals wie wij zijn en waar en hoe te leven kunnen worden beantwoord door middel van films. De thema's die films aankaarten komen uit het 'echte leven' en kunnen zich uitkristalliseren tot iets herkenbaars.

Filmcriticus Gawie Keyser, die regelmatig masterclasses film- en leven organiseert, schrijft over het dubbellevens dat de kijker aangaat zodra deze een film ziet.

Met het dubbellevens bedoelt Keyser dat de filmbezoeker en de film een relatie met elkaar aangaan, omdat deze iets herkent in het leven van de personages: *“Deze levens zijn reflecties van elkaar. Wie kijkt, wordt bekeken. Het fictieve leven ontsluit nieuwe betekenissen in het leven van de kijker.”* (Keyser, 2014)

De relatie tussen filmwerkelijkheid, als ene helft van het dubbellevens, en de 'echte werkelijkheid' (bij gebrek aan een beter woord) in de vorm van persoonlijke ervaringen, emoties, normen, waarden, gedragingen et cetera, is problematisch en verdient enige toelichting.

In de eerste plaats is er op epistemologisch gebied een belangrijk onderscheid in wat geldige kennis is tussen het objectivisme, en het constructivisme. Het objectivisme gaat uit van een externe, geestonafhankelijke en neutraal te ontdekken realiteit, terwijl het constructivisme de realiteit beschouwt als het geheel van menselijke constructies die via socialisering en institutionalisering worden ge(re)produceerd. In *The social construction of reality* houden Berger en Lückman een pleidooi voor het principe van 'institutionalisering' – het proces waarbij sociaal-culturele concepten, zoals geloven, normen, waarden, rollen of gedrag worden ingebed in een sociaal systeem. Doordat kinderen binnen dit sociale systeem worden opgevoed, wordt aan hen deze sets ideeën doorgegeven en leren zij de wederzijds geaccepteerde rolpatronen spelen als acteurs. Zo

wordt betekenis pas toegekend binnen een sociale constructie. Voor de constructivisten is alle kennis een 'compilatie van menselijke constructies' (Raskin, 2002) en geen 'neutrale ontdekking van een objectieve waarheid' (Castelló & Botella, 2006). Constructivisme staat daarmee lijnrecht tegenover het objectivisme, dat uitgaat van een geest-onafhankelijke en objectieve waarheid.

In de tweede plaats is er een zelfde dialectiek in opvatting over de aard van kunst tussen de klassieke mime (kunst imiteert het leven) en de anti-mime van Oscar Wilde toen hij schreef dat het leven de kunst veel meer imiteert dan de kunst het leven.

Als we aannemen dat er een externe werkelijkheid bestaat waarin het aan neutrale onderzoekers is om patronen te ontdekken in een chaotisch systeem, dan is het medium film alleen geschikt als het ten diepste de bedoeling heeft om de werkelijkheid te simuleren: volgens deze epistemologie is het niet zinvol uitspraken te doen over het getto van Los Angeles aan de hand van de science fictionfilm *Bladerunner* (Scott, 1982) omdat deze film zich afspeelt in een fictionele toekomst. Volgens de objectivisten zouden we alleen uitspraken kunnen doen over hoe films bepaalde onderdelen van een stad weergeven, en misschien uitspraken kunnen doen die gaan over de persisterende stigmatisering van bijvoorbeeld het Noorden van Engeland zoals Pocock in de inleiding. Via observatieschema's worden beelden geteld en via een iteratief proces van observeren en schematiseren kunnen patronen worden blootgelegd, die dan met behulp van computerprogramma's als Nvivo worden geordend en gecategoriseerd.

Wanneer men echter aanneemt dat de werkelijkheid pas bestaat wanneer mensen betekenis geven – in feite de basisaanname van het constructivisme – maakt de accuraatheid van een film al een stuk minder uit. *Braveheart* (Mel Gibson, 1995) is daarvan een goed voorbeeld: van de film klopt op historisch gebied helemaal niets. Al in de openingsscène wordt het verkeerde jaar genoemd als sterfjaar van Alexander III van Schotland (1280 in plaats van 1286), en William Wallace en Prinses Isabella van Wales hebben elkaar nooit gekend (in 1305 was Isabella 9 en woonde in Frankrijk). Op internet circuleren hele grappige lijstjes met schier eindeloze opsommingen van alle onjuistheden. Toch won de film vijf Oscars en een Golden Globe omdat het verhaal van een eerlijke, hardwerkende man die in opstand komt tegen de gemene Engelse onderdrukking een echo is van het geromantiseerde Amerikaanse onafhankelijkheidsverhaal. Een tweede laag in de film is die van de oneerlijke bestuurlijke elite – op papier zijn de Engelse en Schotse edelen elkaars vijand, maar in

het geniep maken ze afspraken om de eigen belangen veilig te stellen ten koste van het gewone volk, waarmee Braveheart een allegorie wordt voor het Amerikaanse tweepartijensysteem.

“Braveheart's Wallace, standing as he does outside the official system of governance, offers American audiences the medieval equivalent of a viable third-party candidate, a simple man whose convictions, determination and bravery are strong enough (momentarily) to overcome tyranny, punish corruption, and enact justice” (Sharp, 1998).

Omdat mensen zijn gesocialiseerd in de symboliek, omdat ze het verhaal van de Amerikaanse onafhankelijkheidsstrijd kennen, zijn ze in staat om dit verhaal in Braveheart te reconstrueren, en worden de sociaal-culturele waarden als vrijheid, dapperheid en gerechtigheid herkend, gewaardeerd en herladen met betekenis. Wat Braveheart in feite doet, is betekenis herscheppen aan twintigste-eeuwse normen, waarden en politiek door een compleet fictieve geschiedenis te herschrijven.

Cinema als de ‘ultieme perverse kunst’



Afbeelding 8: Still uit Dogville (von Trier, 2003).

Scène 2: Dogville (2003)

Narrator: This is the sad tale of the township of Dogville. Dogville was in the Rocky Mountains in the US of A. Up here where the road came to its definitive end, near the

entrance to the old abandoned silver mine. The residents of Dogville were good honest folks and they liked their township. And while a sentimental soul from the East Coast had

once dubbed their main street Elm Street though no elm tree had ever cast its shadow in Dogville, they saw no reason to change anything. Most of the buildings were pretty wretched, more like shacks, frankly. The house in which Tom lived was the best, though, and in good

times might almost have passed for presentable. That afternoon the radio was playing softly for in his dotage. Thomas Edison Senior had developed a weakness for music of the lighter kind.

Voor filosoof en psychoanalist Slavoy Zizek is er niets spontaans aan menselijk verlangen. De openingsshots van *The perverts guide to cinema* (Fiemmes, 2006) bestaan uit verschillende, kort gesneden Rorschachtests, afgewisseld met shots van Zizek in de stoel van moeder Bates (*Psycho*, Hitchcock, 1960) rollend met zijn ogen. Volgens Zizek moet ons worden geleerd om te verlangen. Hij neemt daarmee dus een constructivistisch standpunt in.

In fictie is de werkelijk per definitie geconstrueerd. Behalve wanneer de auteur daar heel bewust voor heeft gekozen, vragen de meeste personages in films of boeken zich niet af of de werkelijkheid is geconstrueerd. De personages doen de aanname dat de werkelijkheid is zoals deze wordt gepresenteerd. De meeste lezers en kijkers nemen ook deze houding aan – het is hen immers om een plezierige ervaring te doen. Zelfs in films waarin aantoonbaar helemaal niets klopt, is de consument coöperatief.

Wat bedoeld wordt met een coöperatieve kijker laat zich illustreren aan de hand van een scène tegen het einde van *Silence of the Lambs* (1991, Demme) waarin in het ene shot de FBI-agent op een bel drukt, en in het volgende shot in het huis van Buffalo Bill de bel gaat. De logische relatie tussen de opeenvolging is dat de bel waar de agent opdrukt, dezelfde is als de bel in het huis van Buffalo Bill. Deze connectie wordt bevestigd door de tijdsduur van het bel-shot in het huis van Buffalo Bill: het shot duurt precies zo lang als de FBI-agent op de bel drukt. Na de eerste keer, volgt nog een tweede sequentie waardoor de kijker extra op het verkeerde been staat als de FBI het huis eenmaal binnenvalt en niets aantreft. In het volgende beeld opent Buffalo Bill de deur en staat daar Clarice wat onze emotie van schok verbindt aan die van de FBI agenten: oh jee, we hebben een fout gemaakt en Clarice is helemaal alleen in groot gevaar!

Regisseur Demme heeft hier gebruik gemaakt van onze medewerking om ons te manipuleren: wij hebben door zijn montage nooit getwijfeld aan de locaties van deur en bel. De kijker is coöperatief: wij gaan mee in een narratief, en construeren een realiteit. Demme speelt met deze realiteit, en geeft als de spanningsboog volledig is opgebouwd

dan zijn grote geheim prijs: wat wij dachten dat echt was, was in feite een illusie. Onze hersenen kunnen ons voor de gek houden, met groot gevaar tot gevolg.

Dat kijkers in hun dubbellevens meewerken aan de illusie van film, en betekenis geven aan de realiteit daar buiten wordt misschien wel het duidelijkst geïllustreerd door *Dogville* van Lars van Trier (2003) die opent met een hoog overzichtsshot van de set en een alwetende verteller die ons toespreekt alsof wij kinderen zijn die naar een sprookje luisteren. Het plaatsje Dogville wordt geïntroduceerd, en tot in detail wordt verteld dat de huizen er niet al te florissant bijstaan – maar wij zien geen huizen. In plaats daarvan zien we lijnen op de grond die het stratenplan en de kavels illustreren, er zijn geen muren, en er is behalve de meubels in de huizen geen decor.

Volgens Zizek is het mysterieuze dat, ondanks het gebrek aan geconstrueerde realiteit in de film, dit ons gevoel van identificatie met de personages niet in de weg staat.

“The mystery is that even though we know that it’s only staged, that it’s a fiction, it still fascinates us. That’s the fundamental magic of it. You witness a certain seductive scène, then you are shown that it’s just a fake, stage machinery behind, but you are still fascinated by it. Illusion persists. There is something real in the illusion, more real than in the reality behind it.”
(Zizek, S. *The perverts guide to cinema*, 2006).

Film, stelt Zizek, is de ultieme ‘*pervert art*’: *“It doesn’t give you what you desire; it tells you how to desire.”*

Zizek illustreert zijn visie op cinematografische kunst aan de hand van een scène uit de film *Possessed* (Brown, 1931) waarin een meisje uit de werkende klasse die in een klein, saai provincieplaatsje woont plotseling wordt geconfronteerd met een langzaam voorbij rijdende trein. Ze kijkt door de raampjes van de wagons naar binnen en ziet verschillende scènes. Op de achtergrond speelt mooie, dromerige ‘draaimolenmuziek’.

De trein vermindert vaart en komt uiteindelijk tot stilstand op de plaats waar een man een cocktail drinkt. Hij biedt het meisje wat te drinken aan, maar als de magie lijkt te zijn verbroken doordat de trein tot stilstand is gekomen wil het meisje weglopen. “Looking in?” vraagt de man. Het meisje knikt. “Wrong way. Get in and look out.”

Wat dit fragment cinematografische kunst in zijn puurste vorm maakt, is dat werkelijkheid en fantasie op een heel intelligente manier worden vervlochten. In de woorden van Zizek:

"We get a very real, ordinary scène onto which the heroine's inner space as it were, her fantasy space, is projected, so that, although all reality is simply there, the train, the girl, part of reality in her perception and in our viewer's perception is, as it were, elevated to the magic level, becomes the screen of her dreams." (Zizek, 2006)

Volgens Zizek hebben mensen geen keus: als iets te traumatisch of vreugdevol is, of te gewelddadig of liefdevol, dan moet het worden gefictionaliseerd omdat het anders 'de coördinaten van onze realiteit versplintert' (Zizek, 2006). Zizek gelooft in de kracht van symbolische fictie die onze samenleving verzint en herproduceert om betekenis toe te kennen aan een geestafhankelijke realiteit. Zijn filosofie is die van de Matrix, waarin hoofdpersoon Neo op een bepaald moment van mentor Morpheus moet kiezen tussen een blauwe pil die de illusie van het uitgebreide computerprogramma in stand zal houden, en een rode pil die Neo zal doen ontwaken uit zijn computerslaap en hem laten zien, met een verwijzing naar Lewis Carroll, hoe diep het konijnenhol echt is. Volgens Zizek is de keuze tussen de rode pil en blauwe pil echter geen simpele, overzichtelijke keuze tussen illusie en werkelijkheid. Natuurlijk is de Matrix een machine voor fictie, maar *"these are fictions which already structure our reality. If you take away from our reality the symbolic fictions that regulate it, you lose reality itself"* (Zizek, 2006).

Visual methodologies

De manier van naar film kijken die Zizek hanteert, en de psycho-analyse die hij van deze fragmenten maakt zijn een voorbeeld van visuele methodologie. Visuele methodologie zit in de lift. De afgelopen twee decennia kwamen er al vijf lijvige handboeken uit: Banks *Visual Methods in Social Research* (2001), van Leeuwen & Jewitt's *The handbook of visual analysis* (2001), Pink's *Doing visual ethnography* (2007), Rose's *Visual Methodologies* (2010) en Pink's *Advances in Visual methodology* (2015). Waar in de jaren 1970 en 1980 veel werkstukken die gebruik maakten van visuele methodologie, of het visuele als onderwerp hadden nog werden gebrandmerkt als over-subjectief en vaak gemarginaliseerd, veranderde die attitude onder invloed van de postmoderne theorie (Pink, 2015).

Het werkveld van de visuele methodologie is open, en omdat de methodologieën in verschillende disciplines van de wetenschappen zijn ontstaan, is het lastig om de verschillende methoden te categoriseren. Het grote voordeel hiervan is dat visuele methodologie van zichzelf al multidisciplinair is, en zich zo gemakkelijk leent om

verschillende onderzoeksvelden bij elkaar te brengen. In feite is dat ook wat er in deze scriptie gebeurt: in het gammaveld van de stadsgeografie wordt een alfamethode van kritische analyse (zie verderop in dit hoofdstuk) toegepast om tot nieuwe inzichten te komen. Het veld van de visuele methodologie is dus heel divers en complex en bevat een veelvoud aan technieken die onderzoekers kunnen hanteren.

Pink (2007) stelt vast dat het niet eenvoudig is om te definiëren “*what it is that makes an activity, image, tekst, idea or piece of knowledge ‘ethnographic’*” en dat er geen duidelijke grenzen zijn tussen etnografische, documentaire, en fictieve films. Elke actie, foto, fil, tekst, idee of stukje kennis is volgens Pink nooit uitsluitend een ding, maar begeeft zich ergens in een meerdimensionaal vlak van alle dingen. Wanneer Penfold-Mounce *The Wire* uitroept tot social science fiction, en de Uva het een ‘etnografie van 60 uur’ noemt, proberen zij dus in feite om de film ergens in dat veld te positioneren.

De films die besproken worden in deze scriptie worden als zodanig ook in dit multidisciplinaire vlak vastgelegd: ze zijn niet uitsluitend fictie, maar ook etnografisch. Het prettige van een film als etnografie, is dat ik als onderzoeker me geen zorgen hoeft te maken over de mate waarin ik als onderzoeker mijn onderzoek zelf verstoort (behalve in de mate waarop ikzelf door wie ik ben mijn interpretatie en betekenis toeken; maar dat geldt voor elk onderzoek).

Een etnograaf die op bezoek gaat bij een stam in de Amazone zal door wie hij of zij is het leven in deze stam verstoren. Misschien hebben ze nog nooit een mens van 1m 90 gezien en beschouwen ze de persoon als reus. Misschien is het veel subtieler en voelen ze zich bestudeerd, waardoor de stam zich telkens van zijn beste kant wil laten zien.

Als docent ben ik zelf best bewust van mijn eigen verstorende factor. Kinderen gedragen zich toch net even anders met een volwassene vlak bij hen in de buurt dan wanneer ze denken niet geobserveerd te worden.

Bij een film die in een verleden is gemaakt door mensen die ik niet ken, hoef ik me geen zorgen te maken dat ikzelf het narratief dat ik observeer verstoort. De film is uiteraard gemaakt met een doel en een publiek in gedachten, maar de acteurs zijn zich niet anders gaan gedragen omdat ik, als individu, tot dat publiek behoor.

De enige invloed die ik als onderzoeker uitoefen op de etnografische data, is dat ik als observator van de film zelf beïnvloed ben. Met name postmoderne denkers hebben

er een handje van om alle etnografische kennis voor te stellen als een narratief dat door de etnograaf wordt ‘verzonnen’.

In zekere zin is dat hier ook het geval, want ik bekijk deze films omdat ik aan het afstuderen ben in de stadsgeografie waardoor de focus in de analyse al betekent dat andere thema's in de films, zoals vriendschap, liefde, wraak, opvoeden, die onmisbaar in de film zitten, alleen een bijrol spelen als ze op enigerlei wijze bijdragen aan het overkoepelende stukje theorie dat op dat moment in de scriptie besproken wordt.

Thematische kritiek

In dit werkstuk worden films geanalyseerd op thema's uit de stadsgeografische theorie. Dergelijke paradigma's over hoe er naar grootstedelijke problematiek moet worden gekeken zitten meestal niet expliciet in filmscripts. De getrainde kijker kan deze thema's echter wel herkennen. Het gaat er bij het analyseren van deze films dus niet per se om hoeveel scheuren er in het asfalt van 'da hood' zitten, of in welke staat de huizen verkeren die worden weergegeven. Om werkelijk iets over de zeggingskracht van social science fiction te zeggen (en antwoord te geven op de vraag: wat betekent deze film / welke betekenis geven wij aan deze film), moet het symbolische narratief, het *principal idea*, van de film worden geanalyseerd. Hiertoe leent zich de methode van thematische kritiek (*thematic criticism*).

Thematische kritiek is geïnteresseerd het ontdekken van de films indirecte of impliciete idee – precies wat deze scriptie beoogt te doen. In feite is thematische kritiek een wetenschappelijke techniek uit de alfatraditie, en zoals misschien al is opgevallen bij het bespreken van de eerdere fragmenten, zijn dergelijke besprekingen afhankelijk van de eigen interpretatie. De een geeft nu eenmaal een andere betekenis dan een ander (het door schrijver dezes gemunte “Jee, dat jij dat daar allemaal in ziet” effect). Een belangrijk onderdeel van thematische kritiek is dan ook het discours – het uitwisselen van wat de een in een film ziet en waarom, en wat de ander in de film ziet. Toch is thematische kritiek geen kwestie van ‘wat de gek ervoor geeft’. Bij thematische kritiek spelen drie belangrijke elementen een rol: “

- 1) *the identification of a general theme in a particular film;*
- 2) *the rules that govern the relation between the general and the particular;*
- 3) *the nature of the general categories.”* (Elsaesser & Buckland, 2002)

Bij de identificatie van een thema, wordt een film gereduceerd tot een set abstracte categorieën van begrip en de interne validiteit daarvan hangt af van de regels waarmee de criticus induceert en/of deduceert en of de categorieën en betekenissen relevant zijn voor de films zeggingskracht.

Wat betreft dit eerste punt kan gesteld worden dat voor deze scriptie alleen films zijn geselecteerd die gaan (over het leven in) ghetto's en die, volgens de definitie van social science fiction, sociaalwetenschappelijke uitspraken doen.

Om redenen van duidelijkheid is alleen gekozen voor films waarin dit thema op een bijzondere manier is uitgewerkt, omdat de zeggingskracht van dergelijke films over ons onderwerp nu eenmaal veel groter is dan in films waarin deze thema's slechts een decor vormen waartegen andere thema's zich afspelen. Het is immers zo dat: *"The force of meaning depends on its degree of systematisation: the most powerful meaning takes in the greatest number of elements, to the point where it seems to encompass everything notable in the semantic universe."* (Roland Barthes, geciteerd in Culler, 1975).

De vraag is echter hoe critici een dergelijk algemeen thema op een film of scène plakken? Hoe legitimeert de criticus de keuze? Een thema is immers eerder een pragmatisch dan een semantisch kenmerk van een film. Een voorbeeld om dit uit te leggen is de eerder genoemde allegorische vertelling in *Braveheart*. In de vorm is *Braveheart* een vertelling over een heroïsche strijder die tegen wil en dank een opstand moet leiden – inhoudelijk is de film een kritiek op het Amerikaanse kiessysteem. Om deze betekenis echter te zien, moet de kijker bekend zijn met het tweepartijensysteem en bekend zijn met de geromantiseerde geschiedenis van de Amerikaanse onafhankelijkheidsstrijd. Een dergelijk thema valt dus niet te ontleden aan de semantiek van de film – de semantiek geeft alleen de hints, het is aan de kijker om in zijn dubbellevens deze betekenis in de film te construeren.

In deze scriptie wordt telkens een stadsgeografische theorie gegenereerd op basis van film(fragmenten). Dat deze films zijn soms beangstigend voorspellend zijn, zoals *Death wish* in hoofdstuk 1 is geen toeval. Soms loopt de kunst nu eenmaal voor op wetenschappelijke kennis – soms krijgen wetenschappers pas de idee om bepaalde invalshoeken te onderzoeken nadat een kunstenaar bepaalde issues heeft geagendeerd. Soms bootst het leven de kunst na door imitatie en reproductie. Soms lopen observaties in het wetenschappelijke domein en het domein van de kunsten parallel.

Kritische analyse is dus niet arbitrair, maar relateert films aan een basale set humanistische waarden die door iedereen worden gedeeld. Het wordt wel eens bekritiseerd doordat het opvallend verschillende teksten of films reduceert tot dezelfde abstracte betekenissen, echter dit argument wordt door thematische critici juist gezien als het grootste voordeel van hun methode.

“At the same time, the thematic critic would argue that the general abstract humanist meanings they attribute to texts are relevant because they encompass a wide range of experience and affect all forms of human communication. This is one of the strongest arguments for thematic criticism, since it begins to explain why films are made (beyond the profit motive) and why millions of spectators have the competence to comprehend and enjoy them, often across significant differences of religious, cultural and political values.” (Elsaesser & Buckland, 2002)

Thematische kritiek: de methode

De films die in deze scriptie worden besproken zijn allemaal meerdere malen bekeken. De eerste keer vaak al ver voor het plan om deze scriptie te schrijven, en een tweede keer om te controleren of de film inderdaad meerwaarde heeft. Veel films zijn in de selectiefase een eerste keer bekeken om te zien welk verhaal er wordt verteld, hoe dit is gestructureerd en welke menselijke waarden het beoogt te communiceren. Films zijn in de eerste plaats op genre geselecteerd om de kans op stadsgeografische thema's te vergroten.

Als een film niet gemaakt is met het doel iets te zeggen over de relatie tussen mens en maatschappij, kwam de film te vervallen omdat het niet kon voldoen aan de eis die social science fiction aan de film stelde. Nog voor daadwerkelijke analyse kon plaats vinden is een groot aantal films die in eerste instantie geschikt leken afgevalen. Thematische kritiek begint altijd met een dergelijke 'schuine' observatie. Voordat er echt thema's worden geïdentificeerd is het gebruikelijk vragen te stellen bij de meest gebruikelijke menselijke waarden die in communicatie voor kunnen komen (denk in dit geval aan armoede, lijden, identiteit, vervreemding, *othering*, kansarmoede, criminaliteit, gemeenschapsgevoel, et cetera).

Vervolgens is elke scène stap voor stap geanalyseerd en vast gesteld op elke manier deze scène bijdraagt aan de rest van de film en welke waarden en thema's door de personages worden gemanifesteerd – en welke rol deze manifestaties hebben voor de rest van de film.

Vervolgens is dit thema gekoppeld aan een sociaalwetenschappelijk paradigma binnen de stadsgeografie. De centrale vraag is telkens: op welke manier communiceert deze film zaken die binnen de stadsgeografische bestudering van het getto passen?

In elk hoofdstuk worden deze stadsgeografische paradigma's toegelicht en uitgewerkt aan de hand van scènes die deze het best illustreren. Gestreefd is om denkbeeld en tijdsgewricht (ongeveer) synchroon te houden en per hoofdstuk telkens een stad centraal te bespreken. Omdat de meeste populaire films, alsmede de meeste stadsgeografische paradigma's afkomstig zijn uit de Verenigde Staten, is in het derde empirische hoofdstuk geprobeerd aan de hand van Franse films over probleemwijken in Parijs het concept social science fiction en moderne stadsgeografische theorie te vertalen naar een Europese context.

Selectie van materiaal

Het allereerste idee voor deze masterscriptie had als werktitel: 'De vijftig films die steden verklaren'. Hoe leuk en prikkelend dat idee ook is, het is alleszins te breed en te groot voor een masterscriptie. Ik besloot dan ook om mijn scriptie meer te concentreren op een onderdeel van het stedelijk leven, en beperkte me tot de grootstedelijke problematiek omdat ik zeker wist dat daar veel mooie films over werden gemaakt en omdat het meer aansloot bij mijn persoonlijke interesse in machtsrelaties in het stedelijk leven.

Ik kende al een hoop films die gingen over het leven in het getto en de banlieue, en stelde al vrij snel een longlist samen (zie appendix 2) met films die ik zou kunnen gebruiken.

Het lastige bij dit onderzoek was natuurlijk dat de hoofdvraag van meet af aan geen traditioneel open vraag was: ik ging niet naar films kijken, thema's abstraheren en dan kijken welk verhaal er nu werd verteld – ik wist van te voren dat de films op deze lijst een fundamenteel aspect van de stadsgeografie behandelden. In de selectie zat bovendien een tijd-ruimte bias: aangezien de meeste stadsgeografische theorie die ik van de opleiding kende afkomstig was uit Amerika leek het mij logisch dat besproken films ook uit die tijd en ruimte moesten komen.

Ik keek dus al met een selectief oog naar de films, en verwierp een aantal films omdat ik ze ofwel niet goed genoeg vond in hun constructie van het narratief, ofwel omdat de focus van hun thema te specifiek was, of juist niet specifiek genoeg.

Het maken van dit werkstuk was een iteratief project, en gedurende het schrijven van deze scriptie merkte ik dat ik voor bepaalde stadsgeografische onderwerpen vaker terugkwam bij dezelfde films. Van sommige (Franstalige) films die ik graag wilde bekijken kon ik geen goede ondertiteling vinden, en was nergens een DVD te verkrijgen.

Ik besloot om redenen van symmetrie om de verhouding films – stad zo veel mogelijk gelijk te houden. Ik wilde Los Angeles niet overdreven veel meer gewicht geven en Parijs er nog een beetje ‘bij laten bungelen’.

De films die uiteindelijk zijn opgenomen in deze scriptie hebben als gemene deler dat ze op hun eigen manier invloedrijk geweest zijn in het agenderen en behandelen van maatschappelijke grootstedelijke problematiek, en dat ze in abstracte vorm fundamenteel stadsgeografische theorie illustreren. Door deze bepaald niet willekeurige selectie is door mij ook een bepaald narratief geconstrueerd waarop in de conclusie gereflecteerd wordt.

Hoofdstuk 4 – Het wonder van New York

De culturalistische benadering van het getto tegenover de rol van context

Scène 3: Death wish (1974)

“You know, if we had the brains to live in the country we wouldn't be here for the reason we are today. We'd be going into the city to work Mom and Carol would be safe at home waiting for us.”

“Nothing to do but cut and run, huh?”

“What else?”

“What about the old American social custom of self-defense? If the police don't defend us, maybe we ought to do it ourselves.”

“We're not pioneers anymore, Dad.”

“What are we, Jack?”

“What do you mean?”

“I mean, if we're not pioneers, what have we become? What do you call people who, when faced with a condition of fear do nothing about it? They just run and hide.”

“Civilized?”

“No.”

Of de destijds 39-jarige Bernie Goetz de film *Death wish* uit 1974 ooit gezien had toen hij op 22 december 1984 in de New Yorkse metro vier jonge zwarte overvallers neerschoot, is onbekend. In de film draait een architect die met zijn gezin in de binnenstad van New York woont door, nadat zijn vrouw en dochter slachtoffer worden van een gewelddadige roofoverval en verkrachting. Gewapend met een pistool trekt Charles Bronson de stad in, op zoek naar uitschot om af te knallen. In de film wacht Bronson in een lege metrowagon net zo lang, tot hij door twee messentrekkers wordt aangevallen om ze vervolgens genadeloos neer te maaien.

De persoon Bernie Goetz wordt door Malcolm Gladwell in zijn bestseller *‘The tipping point’* gebruikt om het opmerkelijke verhaal over de neergang van de misdaad in New York te illustreren.

De cijfers die Gladwell geeft liegen er niet om: in de jaren '80 van de vorige eeuw werden er in New York gemiddeld 2000 moorden en 600.000 zware misdaden per jaar gepleegd. De publieke ruimte was slecht onderhouden, met name in de metro was de infrastructuur slecht, vies en ontsierde graffiti de muren. Zwartrijden kwam veelvuldig voor en in de ondergrondse werden jaarlijks 15.000 – 20.000 ernstige misdaden gepleegd.

De ‘misdaadepidemie’ in New York City wordt in *Death wish* gebruikt als decor voor een klassiek wraakverhaal. Scène 3, waar dit hoofdstuk mee begint, geeft een interessant kijkje in de psyche van de gegoede burgerij ten tijde van de grote ‘urban crisis’. De zoon en vader gaan op bezoek bij de dochter, die voor de behandeling van haar trauma is opgenomen in een psychologisch ziekenhuis. De zoon mijmert over de

veiligheid van suburbs en de voordelen van het forensisme. Als het gezin verstandig genoeg geweest was om te suburbaniseren, was dit drama niet gebeurd.

De culture of poverty these

De *urban crisis* van de vorige eeuw, met grootschalige werkloosheid als gevolg van globalisering en de-industrialisatie, fysiek verval van publieke instanties, infrastructuur en veiligheid, veranderende ruimtelijke en sociale patronen in termen van welvaart en welzijn. De middenklasse en hogere inkomens verruilden de binnensteden voor de omliggende gemeenten, waardoor de centrale stad verarmde. De concentratie van armoede werd lange tijd gezien als belangrijkste oorzaak voor de toename van criminaliteit in de grote binnensteden omdat men uitging van een zichzelf in stand houdend, pathologisch waardensysteem bij de armen:

“The people in the culture of poverty have a strong feeling of marginality, of helplessness, of dependency, of not belonging. They are like aliens in their own country, convinced that the existing institutions do not serve their interests and needs. Along with this feeling of powerlessness is a widespread feeling of inferiority, of personal unworthiness.” (Lewis (1963, herdrukt in 1998) - zie voor meer culture of poverty met name Lewis (1959) en Harrington (1962)).

Aanhangers van de culturele achtergronden voor wat in de sociologie bekend zal komen te staan als ‘nadelen’ (*disadvantages*, naar Wilson (1987)) worden culturalisten genoemd. In de afgelopen decennia hebben de culturalisten veel kritiek te verwerken gekregen, vooral het inherente determinisme wordt gehekend. Er wordt met grote regelmaat gerefereerd aan William Ryans ‘*Blame the victim*’ (1971). Ryan stelt min of meer vast, dat doordat culturalisten de oorzaak voor deze sociale ongelijkheid zoeken in een pathologisch ethos en sociale context niet de rol krijgt toebedeeld die het verdient, het slachtoffer van sociale ongelijkheid in feite de schuld krijgt van structurele misstanden – het zogenaamde *victim-blaming*.

Ryan stelt dat culturalisten in essentie de armen de schuld geven van hun eigen armoede, en dat institutionele en structurele ongelijkheid in culturalistische analyses ontbreken. Ryan is een van de eersten, maar zeker niet de laatste.

Ondanks deze storm van kritiek dus, treffen we nog geregeld culturalistisch denken aan in de media. In een lijvig opiniestuk in The New York Times van 10 mei 2015 bijvoorbeeld, duikt de culture of poverty these in eens op om de *Baltimore riots* te

verklaren. Het artikel van Orlando Patterson, een van Jamaica afkomstige, zwarte socioloog aan de universiteit van Harvard, wijt de problemen in de stad aan *thug life*:

“Their street or thug culture is real, with a configuration of norms, values and habits that are, disturbingly, rooted in a ghetto brand of core American mainstream values: hyper masculinity, the aggressive assertion and defense of respect, extreme individualism, materialism and a reverence for the gun, all inflected with a threatening vision of blackness openly embraced as the thug life.” (Patterson, 2015 – zie voor meer informatie over de straatcultuur de bespreking van in Elijah Andersons *Code of the street: Decency, Violence and the Moral Life of the Inner City* in hoofdstuk 2.)

Death wish (1974) en *Taxi driver* (1976, zie scène 4) zijn films die beide gaan over een stad in verval. De *urban crisis* heeft geleid tot een distopische grote stad waarin geteisem ongestraft door de daartoe bevoegde instituties hun gang kan gaan.

De beelden van een kapotte stad, zowel moreel als fysiek, plaatsen suburbanisatie en *white flight* in het licht van onmacht. Geciviliseerde mensen, zo vinden vader *Death wish* (die in de film Paul Kiersey heet, en gespeeld wordt door Charles Bronson) en Travis Bickle (Robert de Niro), lopen niet weg voor hun angst. Er is niets Amerikaanser dan met een pistool op zak die angst confronteren, en de slechterik afknallen.

Overeenkomstig met Bickle en Kiersey, wortelt Patterson zijn ideeën ook in het oude westen. Volgens hem is de straatcultuur niets anders het de zwarte grootstedelijke equivalent van Amerika's meest iconische waarden, al eerder gesymboliseerd in het '*Got to. This is America, man*', van *The Wire* (zie scène 1).

Eigenrichting kwam in het oude westen veel voor. Meer dan 350 burgerwachtgroepen zijn beschreven en hun onderscheidende kenmerk was altijd dat zij de wet in hun eigen hand namen, '*by acting as judge, jury, and often executioner as well as policeman*' (Wilson en Kelling (1982)). Ook in de tegenwoordige tijd komen burgerwachten voor, zij het in de meeste gevallen zonder de gewelddadige excessen zoals die in de films worden weergegeven.

Zoals gezegd werd Bernie Goetz tien jaar na het uitkomen van *Death wish* in de metro overvallen en schoot hij zijn belagers neer. Eentje raakte voor zijn leven verlamd. Goetz werd vrijgesproken en 'op de avond van de uitspraak werd een luidruchtig straatfeest georganiseerd' (Gladwell, 2000).

Gedurende de jaren negentig, nemen in heel Amerika de misdaadcijfers af. De economie herstelde zich, en een algemene vergrijzing en ontgroening van de bevolking betekende dat het potentiële criminelen (jonge mannen) langzaam af nam. Ook nam de handel in cocaïne af: de drug was simpelweg over haar hoogtepunt heen. Al deze redenen, veronderstelt Gladwell, zouden voor een geleidelijke afname van de criminaliteit moeten leiden, maar wie de misdaadstatistieken van New York bestudeert kan niet anders dan de conclusie trekken, dat er in New York geen sprake is van een langzame afname, maar van een abrupte, snelle daling van de criminaliteit.

De theorie van de gebroken ramen: *broken window theory*

Hoe kan het, dat een miljoenenstad als New York, die al decennia kampt met zware criminaliteit, na 1990 plotseling registreert dat er 66% minder moorden worden gepleegd? Aan het einde van de jaren 1990 waren er in de metro 75% minder misdaden, en in totaal werden er 50% minder misdrijven gepleegd. Het antwoord op deze vraag ligt in Newark in het midden van de jaren 1970.

Newark is een middelgrote stad in de regio New Jersey – niet ver van New York City. Net als de grote broer kampte het in de jaren 1970 met veel criminaliteit en de politie wilde daar vanzelfsprekend iets aan doen. Door de inzet van meer wijkagenten die te voet patrouilleerden ('meer blauw op straat') slaagde de politieagenten erin 'publieke orde' te bereiken. Onder publieke orde verstonden de agenten een set (vaak informele) regels handhaven die in overeenkomst met de buurtbewoners was afgesproken. De regels gingen meestal over het reguleren van ongewenste gedragingen, zoals publiek alcoholgebruik (toegestaan, uit het zicht in de kleine steegjes en er een bruine zak om de fles heen zat) of bedelen bij de bushalte (streng verboden).

De verslaglegger van het experiment, de beroemde criminoloog George Kelling, beschrijft in zijn artikel wat Bunny Colvin in *The Wire* 'policing' (zie Scène 4) noemt:

"These rules were defined and enforced in collaboration with the "regulars" on the street. Another neighborhood might have different rules, but these, everybody understood, were the rules for this neighborhood. If someone violated them, the regulars not only turned to Kelly [de naam van de patrouillerende wijkagent, DH] for help but also ridiculed the violator. Sometimes what Kelly did could be described as "enforcing the law," but just as often it involved taking informal or extralegal steps to help protect what the neighborhood had decided was the appropriate level of public order. Some of the things he did probably would not withstand a legal challenge." (Wilson, J., & Kelling, G., 1982).

Scène 4: The Wire (2005)



Afbeelding 9: Still uit *The Wire*, 2005. Bunny Colvin predikt 'policing', in plaats van 'the war on drugs'.

"I want to thank you for the loyalty you've shown. Movin' that body. It wasn't the most sensible thing, but, eh, I appreciate it nonetheless. You're a good man, Sergeant you got good instincts and as far as I can tell you're a decent supervisor. But from where I sit you ain't shit when it come to policin'. Don't take it personal, ain't just you. It's all our young police. A whole generation of y'all. Now, you think about it: you been here over a year now, Carver. You got nobody looking out for you nobody willing to talk to you. That about sum it up? And that's a problem. And I didn't think there was anyway I was ever gonna get my head around it. But then Dozerman gets shot for some bullshit and that's when I 'bout reach my limit. And that's when the idea of the free zone of Hamsterdam come to me. Because this drug thing, this ain't police work.

No, it ain't. I mean, I can send any fool with a badge and a gun up on those corners and jack a crew and grab vials. But policing? You call something a war, and pretty soon everybody gonna running around acting like warriors. They gonna be runnin' around on a damn crusade stormin' corners, slappin' on cuffs, rackin' up body counts. And when you at war, you need a fuckin' enemy. And pretty soon damn near everybody on every corner is your fuckin' enemy and soon the neighborhood that you're supposed to be policin' that's just occupied territory. You follow this?"

"I think so."

"Look, the point I'm makin', Carver, is this: soldierin' and policin', they ain't the same thing. And before we went and took the wrong turn and started with these war games the cop walked a beat, and he learned that post. And if there were things that happened up on that post whether there be a rape, a robbery, a shooting he had people out there helping him, feeding him information. But every time I come to you, my D.E.U. sergeant for information to find out what's going on out there on them streets, all that came back was some bullshit. You had your stats, you had your arrests, you had your seizures. But don't none of that amount to shit when you talking about protecting a neighborhood now, do it? You know the worst thing about this so called drug war? To my mind? It just ruined this job."

Het resultaat van het handhaven van deze regels, en het consequent optreden tegen overtreders in Newark was niet gelijk dat de criminaliteit zelf minder werd, maar wel dat de inwoners zich veiliger voelden, een betere relatie met het politiecorps onderhielden en *dachten* dat de criminaliteit minder was geworden. Hoewel hun buurt op basis van de statistieken niet feitelijk veiliger was geworden, *voelden* de buurtbewoners zich wel veiliger.

Kelling en Wilson noemden dit het effect van de gebroken ramen en hun theorie is bekend komen te staan als '*broken window theory*'. In het kort komt het erop neer dat een buurt is zeer korte tijd van 'ordelijk' kan vervallen tot een '*inhospitable frightening*

jungle' (Wilson en Kelling, 1982) wanneer de publieke ruimte niet goed wordt onderhouden.

De spreekwoordelijke kapotte ruit in een leegstaand huis maakt mensen onverschilliger tegenover ander ongewenst gedrag: volwassenen corrigeren luidruchtige kinderen niet meer, kinderen gaan hangen en als hen gevraagd wordt weg te gaan weigeren ze. Er vinden vechtpartijen plaats, de straten raken bezaait met zwerfafval. De buurt wordt minder aantrekkelijk voor gezinnen en wie het kan betalen verhuist. Er is sprake van een neergang in sociaal kapitaal, er is meer werkloosheid, drugs- en alcoholgebruik, en na verloop van tijd ook andere criminaliteit.

De idee dat context er voor criminaliteit toe doet, is tamelijk radicaal. In de meeste gevallen wordt er het geval van criminaliteit gekeken naar psychologische pathologie – Bernie Goetz wordt in zijn biografie neergezet als 'het stereotiepe beeld van het soort persoon dat uiteindelijk in gewelddadige situatie verzeild raakt' (Gladwell, 2000). Streng, nars vader, vroeger gepest, ongelukkige schooljeugd, probleem met autoriteitsfiguren en geen baan lang kunnen vasthouden en die na een overval verbitterde als gevolg van het feit dat hij, het slachtoffer, zes uur lang op het bureau werd verhoord, terwijl de dader na twee uur weer op vrije voeten werd gesteld.

'Kortom, hier was sprake van een man met een autoriteitsconflict, die er heilig was van overtuigd dat het systeem niet werkte en die kort geleden aan vernedering had blootgestaan' (Gladwell, 2000).

Volgens zijn biografie, Lillian Rubin die ook in *The tipping point* wordt geciteerd, kon Goetz de woede die in hem smeulde richten op de buitenwereld en hoefde hij zich zodoende niet met zijn eigen innerlijk bezig te houden. 'Hij gaat tekeer tegen de viezigheid, het lawaai, de dronkenlappen, de misdaad, de drugshandelaars en de junkies.' (Gladwell, 2000).

Het innerlijke leven van Goetz vertoont dus volgens zijn chroniqueurs duidelijke overeenkomsten met die van Travis Bickle uit *Taxi driver* (zie scène 5).

Scène 5: *Taxi driver* (1976)

We zien Travis Bickle, de antiheld uit Martin Scorsese's meesterwerk *Taxi Driver* op driekwart. Uitdagend kijkt hij ons aan. "Yeah", knikt hij instemmend. "Huh?" zegt hij, ons smekend om reactie. Er volgt meteen een harde las naar zijn groene half lange (leger?) jas op heup hoogte. Zijn

arm zwaait naar voren en vanuit zijn mouw schiet er een pistool in zijn hand. "Huh? Huh!" herhaalt hij instemmend grinnikend. "Faster than you..." mompelt hij. "Motherfuckers."

Mompelend klikt hij het pistool terug op zijn plek. Als hij er helemaal klaar voor is, kijkt hij ons weer recht aan.

“I’m standing here, you make the move. You make the move... It’s your move...”

Travis Bickle blijft strak op ons, het publiek, gericht. Hier staat een man die niet zal wijken, die ons uitdaagt om de confrontatie aan te gaan. Zijn blik is onverzettelijk, maar de rest van zijn lichaamstaal smeekt ons, tot aan het nonchalante fronsen van de wenkbrauw, om *de move* te maken.

Dan, plotseling, vliegt de arm weer naar voren en kijken we andermaal in de loop van een doorgeladen pistool. Travis Bickle lacht zoals een wolf lacht voor die bijt.

“I am trying you, fucking...”

Wederom bergt Bickle het pistool op. Hij draait zich een halve slag.

“You talkin’ to me?” vraagt hij ons terwijl hij zijn hoofd naar de camera draait.

“You talkin’ to me?” met nadruk en hevig geknik.

“You talkin’ to me?” opendraaiend, zichzelf aanwijzend.

Om zich heen kijkend, verbazing veinzend:

“Than who the hell are you talkin’ to, you talking to me?”

“Well I’m the only one here...” dreigende pauze “... Who the fuck do you think you’re talking to?”

“Oh yeah? Huh?” terug draaiend naar en profil, armen over elkaar.

“Okay.”

Voor de derde keer flitst het pistool ons in het gezicht en verschijnt de sardonische de Niro



Afbeelding 10: Still uit Taxi driver.

grijns.

Het shot verandert – we zien Bickle in een ruim totaal. De kamer is klein, en volgepropt met goedkoop en slecht meubilair. Overal staan potten en pannen, naast het bed liggen kranten en op het tafeltje ligt een schrift en potloden.

Er volgen twee snelle beeldwissels met cross fades. Onder de beelden van een roerloos stil staande Bickle die steeds wat meer close, en steeds wat meer van achteren in beeld wordt gebracht is een dreigende muziek en een korte monoloog gestoken. Ondertussen roteert Bickle met een strakke blik naar ons toe.

“Listen you fuckers, you screwheads. Here is a man who would not take it anymore. Who would not... let...”

Harde las terug naar een eerder moment in de rotatie, waardoor er een haperig effect ontstaat. De monoloog begint ook opnieuw.

“Listen, you fuckers, you screwheads.”

Als de rotatie ditmaal zonder haperingen helemaal is afgemaakt, volgt een harde las naar een bovenaanzicht van Bickle, languit op zijn brits met al zijn kleren nog aan. Hij draait zich onrustig op zijn zij.

“Here is a man who would not take it anymore. A man who stood up against the scum, the cunts, the dogs, the filth, the shit. Here is a man who stood up.”

De camera maakt nu een langzaam tracking shot over enkele met potlood slordig in een schrift gekrabbelde letters.

“Here is...” staat er, en horen we de voice over.

Er volgt een harde las, naar een razendsnelle armbeweging en grijns van Bickle die ons woedend aankijkt.

“HUH?” zegt hij met nadruk. Terwijl hij zijn pistool terug opbergt in zijn mouw deelt hij ons nog mee:

“You’re dead.”

In beide films worden de acties verklaard vanuit individuele psychologie. De redenen om van zich af te schieten zijn toe te schrijven aan de mens Goetz/Kiersey/Bickle – aan hoe zij in hun diepste ziel zijn gekrenkt of tekort gedaan.

De idee van *broken window theory* is dus radicaal, omdat het in feite stelt dat niet individueel moreel falen, maar kleine structurele omgevingsfactoren een karakter kunnen doen omslaan naar geweld. *Broken window theory* neemt ten aanzien van criminaliteit een structuralistisch standpunt in en het artikel van Kelling en Wilson vervolgt dan ook met een kritiek op het politieapparaat in de jaren 1950, 1960 en 1970 dat volgens de schrijvers zich steeds meer is gaan richten op het vangen van criminele individuen, en steeds minder op het onderhouden van de sociale en ruimtelijke 'orde'.

Bunny Colvin's monoloog over het verschil tussen '*policing*' en '*war*' is het social science fiction equivalent van dit deel van het broken windows artikel. In plaats van '*rip and run tactics*' (Colvin) en het '*We kick ass*' van de Newark politie (Kelling en Wilson, 1982) moeten agenten weer te voet patrouilleren, zichtbaar zijn en zichtbaar handelen wanneer er orde wordt verstoord.

In plaats van een pathologische subcultuur, zoals de culture of poverty these, wordt gewezen op de contextuele omgevingsfactoren van de structuur die zorgen dat mensen vervallen in crimineel gedrag.

Halverwege de jaren 1980 werd Kelling als adviseur van het New Yorkse vervoerbedrijf in dienst genomen. Hij drong erop aan om zijn gebroken ramen theorie in de praktijk te brengen bij de grote renovatie van de metro. Op het rigoureuze schoonmaakbeleid van de metrotreinen kwam veel onderbouwde kritiek: het dagelijks wassen van de treinen en het continue verwijderen of overschilderen van graffiti kostte veel geld dat volgens critici beter besteed kon worden aan alle andere problemen waar de ondergrondse mee kampte.

Ook de hoofdofficier van de treinpolitie, William Bratton, was een adept van de broken window theory. Net als het vervoersbedrijf, pakte Bratton in de eerste plaats niet de grote criminaliteit aan, maar begon hij bij de kleine, structurele overtredingen die een cultuur voor grotere daden in de hand werkte: zwartrijden. In New York, zo meldt Gladwell, reden naar schatting dagelijks ongeveer 170.000 mensen zonder te betalen in de metro (Gladwell, 2000). De aanname die Bratton deed, was dat zwartrijden, net als graffiti, een signaal was dat andere, gevaarlijker misdaad deed uitlokken. Net als bij het

fanatieke schoonmaken ging ook van de resoluutheid waarmee Bratton het zwartrijden aanpakte een belangrijke publieke boodschap uit: er is een wet en die wordt gehandhaafd. De strenge controles op zwartrijden waren bovendien ‘een goudmijn’ omdat bij een op de zeven arrestanten in de metro een arrestatiebevel voor een ander (veel zwaarder) misdrijf bleek te bestaan.

Tussen de jaren tachtig en het midden van de jaren negentig toerden Kelling en Bratton de New Yorkse ondergrondse om van een rattenhol gevuld met criminelen en misdaad tot een betrouwbaar en schoon vervoersmiddel voor brave burgers. Maar daar stopte het wonder van New York niet.

Bratton werd in 1994 namelijk door de toenmalige burgemeester van New York, Rudolph Giuliani, aangesteld als commissaris van politie. In die positie paste Bratton dezelfde strategie van het hard aanpakken van kleine overtredingen toe op de hele stad:

“[...] We zorgden ervoor dat de wetten tegen openbare dronkenschap en wildplassen steeds vaker werden toegepast en arresteerden mensen die die wetten bij herhaling overtraden, ook als ze alleen maar lege flessen op straat gooiden of betrekkelijk geringe schade toebrachten aan andermans eigendommen... Als je op straat plaste, ging je de cel in.” (Gladwell, 2000)

Deze handelingswijze van de politie – het streng bestraffen van kleine overtredingen, als preventieve maatregel om grotere misdaden te voorkomen, is volgens Kelling, Bratton, Giuliani en Gladwell de doorslaggevende verklaring waarom de misdaad in New York zo drastisch afneemt gedurende de jaren 1980-2000.

Wat het wonder van New York ons leert, is dat het bij het bestrijden van criminaliteit niet alleen gaat om de interne motieven van de daders of de pathologische subcultuur van bevolkingsgroepen, maar dat gepercipieerde omgevingsfactoren een belangrijke rol spelen bij het ‘uitlokken’ van verpaupering en criminaliteit. Door de perceptie van burgers in buurten positief te beïnvloeden – bijvoorbeeld door graffiti te verwijderen, ordeverstooters aan te spreken op hun gedrag, het zichtbaar onderhouden van publieke ruimte enzovoorts – geeft mensen een veilig gevoel en daarvoor hoeven de misdaadcijfers zelf feitelijk niet eens te dalen.

Met de theorie van de gebroken ramen in ons achterhoofd, is het optreden van de politie in de achterbuurten van Baltimore, Ferguson, Clichy-sous-Bois of andere achterstandswijken allicht beter te begrijpen. De opdracht is om stevig op te treden tegen kleine overtredingen, in de hoop grotere misdaden te voorkomen.

Kelling, die in 1982 een artikel schrijft waarin hij oproept tot een manier van 'policing' die meer weg heft van '*community management*', verwordt in de praktijk van de grootstedelijke achterbuurt desondanks tot '*rip and run tactics*' waarmee exact het tegenovergestelde wordt bereikt van wat Kelling ermee beoogde: een scherpe kloof tussen burger en institutie omdat het de lokale autoriteiten een vrijbrief geeft om mensen op te pakken. Tijdens de *drugs war*, zo beschrijft David Simon, de bedenker van *The Wire*, werd '*Probable cause [...] whatever you thought you could safely lie about when you got into district court.*' (Keller, 2015).

Hoofdstuk 5 – ‘They want us to kill ourselves’

De rol van racisme in het ontstaan, en het voortbestaan van het zwarte getto



Afbeelding 11: Still uit 'Straight outta Compton, Gray, 2015). De rapgroep NWA wordt gedomineerd door politieagenten buiten de opnamestudio in Torrence, Los Angeles.

Scène 6: Straight outta Compton (2015)

“So let me get this straight – You gonna do this right here, right now?”

Dr. Dre staat op een zonovergoten stoep voorover gebogen met zijn hand op het dak van een auto in het geopende raam te praten. De camera zwenkt en onthult zijn vriendin Lavetta en zijn kind op de bijrijders stoel.

“What am I supposed to do? We’re sleepin’ on a twin bed, at your auntie’s house”, zegt Lavetta. Ondertussen rijdt er een Torrence P.D. auto langs. Dr. Dre ziet de auto en kijkt deze na, in een poging om Lavetta’s verwijten langs zich heen te laten glijden.

“We have a baby, Andre. You expect me to wait for what you’re doin’ in there? And you in the streets, fuckin’ around? Are you crazy?”

“What?” zegt Dre. “I’m out here day and night bustin’ my ass, tryin’ to create something, and you gonna come up in here talkin’ about some bitches? Are you crazy?”

“You don’t get it.”

“Nah YOU don’t get it Lavetta.”

Het kindje begint te huilen. Lavetta wendt zich van Dre af, en ontfermt zich over haar zoon.

“It’s alright baby”, zegt Dre.

Lavetta draait zich fel en geirriteerd om, maakt een afwerend gebaar met haar hand. “Chill out man”, zegt ze. Dre keert zich af en Lavetta start de auto.

“Tell her everythin’s gonna be okay, alright?” stelt Dre. Lavetta rijdt weg, Dre met een machteloos hand- en hoofdgebaar achterlatend.

Dre loopt terug naar de overkant van de straat naar de opnamestudio waar de rest van de legendarische gangsta-rap groep NWA (Niggaz wit attitudes) bezig is met de productie van hun debuutalbum waar de film naar is vernoemd. Vriend en mede-beat creator DJ Yella stapt door de deur naar buiten, signaleert Dre’s problemen en vraagt hem of alles cool is.

“No man, I’m far from cool.” De rest van de NWA crew is Yella gevolgd en zit vol vragen. Op dat moment komt de politieauto terug rijden, en maakt met een kort salvo van de sirene gelijk duidelijk dat de jongemannen moeten blijven staan.

“Ah shit”, zegt Ice Cube. “Here we go again...” Een zwarte politieagent stapt uit.

“You guys lost?” vraagt hij. “You niggas supposed to be somewhere?”

Eazy E draait zich vermoeid om en bekent.

“Yeah. Here. - We working.”

“Oh, you working? Yeah, I’ll bet.” Zegt de agent sarcastisch.

“What we do?” vraagt Dr. Dre.

“We’ll find out in a minute what you did.”

“What’s this?” vraagt een ander. “Hey, shut the fuck up”, zegt de blanke partner van de politieagent. Een tweede politieauto komt met piepende banden tot stilstand.

“What the fuck?”

“Get your ass on the ground now. Get on the ground!” eist de eerste politieagent.

"On the ground? What am I supposed to do with this?" vraagt een jongen en hij houdt zijn hamburger voor zich. De politieagent slaat het direct uit zijn handen. Een andere agent mept een limonadebeker uit de handen van een andere etende jongen.

"What we do?" wil Ice Cube weten.

"Hey", zegt een van de nieuwe (blanke) politieagenten waarschuwend, terwijl hij direct nog een bekertje drinken uit Eazy E's handen slaat.

"Get down. - Get on the ground. Now", verordeneert de donkere agent. De blanke agenten vallen hem met vernieuwde agressie bij. De jongens gaan traag op hun buik liggen.

"Get your punk ass on the ground. Let's go. Get the fuck down. Hands behind your back. Interlock your fingers."

"This is fucked up."

"Interlock 'em!"

"The fuck you got us on the ground like this for, Officer?" vraagt Dr. Dre.

"For our protection", verklaart een blanke agent. "There's seven of you and four of us. So sit tight and let us do our job."

Ondertussen is ook de (blanke) manager Jerry naar buiten gekomen.

"Officer, I'm sorry. What is going on?" vraagt hij met zijn handen duidelijk in een deëscalerende, duidelijk zichtbare, afwendende pose naast zich.

"Sir, stay right there, please", zegt de donkere politieagent. Met zijn hand maakt hij een afwerende beweging, alsof hij Jerry naar achteren wil duwen. Hij is beleefd, maar duidelijk dat hij geen inmenging duldt. Van agressie naar Jerry is geen sprake.

"We're trying to check these bangers, make sure they're clean", legt hij uit.

"I'm sorry. These are not bangers. Okay? These are artists", zegt Jerry terwijl hij ondanks de lichaamstaal van de politieagent toch naar voren loopt.

"Excuse me? Artists?" vraagt de blanke agent ongelovig.

"Yeah", bevestigt Jerry.

"Seriously?"

"Yeah."

"What kind of artists?" vraagt de agent, terwijl achter de rug van Jerry Dr. Dre handhandig door een derde agent van de grond wordt getild en gefouilleerd.

"Rappers. And they're working with me in the studio right now", zegt Jerry. Reden genoeg voor de donkere agent om het initiatief in de conversatie naar zich terug te trekken.

"Well, see, rap is not an art. I'm sorry. Who are you?"

"I'm the manager."

"Well, you're wasting your time, Mr. Manager."

"You gotta be kidding me."

"You're wasting your time."

"Really?"

"These clients of yours, these rappers, they look like gang members", zegt de agent met enige triomf in zijn stem, alsof hij zojuist de discussie beslissend in zijn voordeel heeft beslecht. Jerry is heel even met stomheid geslagen. Dan herpakt hij zich.

"You can't come down here and arrest people just because of what they look like. What, are you crazy? That's police harassment."

"You Said you're a manager, right?" vraagt de agent.

"Yeah", bevestigt Jerry.

"Not a fuckin' lawyer", stipuleert de agent.

"Does that matter?" roept Jerry woedend.

"You cannot come down here and harass these guys... because they're black!"

De emoties in Jerry's pleidooi maken de agenten nerveus. Twee van hen maken een afwerend gebaar met hun handen.

"Step back!" roept een van de agenten. Jerry's melding van de huidskleur maakt hen defensief.

"People have rights!" roept Jerry om zijn punt bij te zetten.

"Step back!" herhalen de agenten.

"I'll step back, you let them up. Get up, guys. Come on. Eric!", zegt Jerry die in de gaten heeft dat zijn punt een gevoelige snaar heeft geraakt. Terwijl Eazy E probeert overeind te komen, geeft een agent hem een schop waardoor hij terug valt op de stoep.

"You don't tell them to get up", zegt de blanke agent geïrriteerd. "We will decide that."

"You have no idea the people I know", dreigt Jerry. "I'm gonna call the mayor's office."

"Step back." herhaalt de agent die de situatie steeds minder meester is.

Jerry blijft staan, maar onderneemt geen tweede poging om de jongens overeind te krijgen. Enkele ogenblikken is er een status quo. Een ruim totaal shot van de situatie geeft overzicht: de blanke Jerry temidden van een groep zwarte jongens op de stoep, de politieagenten erom heen. De politieradio piept en knispert. Er volgt een close up van een woedende, vernederde Eazy E, een medium shot van een machteloze Jerry en een medium shot van de politieagenten. De blanke agent drukt zijn superioriteit uit in een gezichtsuitdrukking.

"Now get up", zegt hij als het hem lang genoeg heeft geduurd. De jongens blijven nog

even liggen. "Get up now!" schreeuwt de agent. De jongens staan langzaam op. "Okay. Come on, guys", zegt Jerry. "And you keep your people in line. You understand?" vervolgt de agent. "And the fuck out of Torrance", voegt een andere agent eraan toe. "Good. Come on", mompelt Jerry die nu alleen nog maar oog heeft om de jongens zo snel mogelijk en zonder eventuele provocaties weer in de studio te krijgen. "You got a problem?" vraag een agent uitdagend aan Eazy E die hem vuil aankijkt. "It's my jersey. You ain't tough now, huh?" "Just get to steppin'. Eric, come on. Let's go." "You got a problem?" herhaalt de agent naar iemand anders. "Yella", roept Jerry. "I didn't hear you", zegt de agent terwijl Yella zwijgend doorloopt. "Let's go." "You's a fuckin' sellout", zegt een crewmember tegen de agent. "Shut up!"

"Everything's fine. Okay?" sust Jerry. – "Yeah", schimpt Ice Cube. "You got something to say?" vraagt de agent. "Cube", herhaalt Jerry. "You got something to say, boy?" vraagt de donkere politieagent. Cube kijkt hem kwaad aan. "Cube. Get inside. Let's get back to work", zegt Jerry. "You heard what your master Saïd. Get inside. ... Boy", zuigt de agent. "You shut the fuck up!" reageert Jerry woedend. "Hey", reageert de donkere agent dreigend. "Get the fuck back inside." "Get inside, Cube" zegt Jerry. En dan, tot de agenten: "We're gonna go back and work. Okay? Leave us alone. - You know? Leave us alone." "Fuckin' rap music", bijt de donkere agent hem toe. "You're fuckin' disgraceful", stelt Jerry vast en sluit de deur.

In 1988 verschijnt een revolutionair hiphop album op de markt dat het genre transformeert. *Met Straight Outta Compton* vegen de jonge rappers van de *Niggaz wit attitudes* (NWA) de vloer aan met bestaande conventies in de muziek. Eindeloze autosirenes, schoten uit pistolen en machinegeweren worden gemixt met pompende, agressieve beats. De teksten, waarin geweld, drugshandel, seks en gangs werden verheerlijkt, gaven mainstream Amerika voor het eerst een '*insider's perspective*' (Rolling Stone), in hoe het er in South Central Los Angeles aan toe ging.

De opkomst en ondergang van de uitvinders van de *gangsta rap* staat centraal in de gelijknamige film van F. Gary Gray die is bedoeld als dramatisch-historisch document en zodoende de toets van de *factcheckers* uitstekend doorstaat. Ja, de film is gedramatiseerd, het is immers een speelfilm, maar factcheckers en critici zijn het er over eens dat de geschiedenis zich echt allemaal zo heeft afgespeeld.

De scène in de film die het bestaan verklaart van het meest controversiële nummer van het album, *Fuck tha police*, is ook min of meer waar gebeurd: tijdens de opnames van het album *Straight Outta Compton* in Torrance, werden de jongens slachtoffer van *police harassment* op geen enkele andere verdenking dan hun uiterlijk – zoals Eazy E zelf rapt: "*my identity by itself causes violence*".

Hoe onrechtvaardig het politieoptreden in *Straight outta Compton* ook is – de film besteedt uitgebreid aandacht aan de Rodney King rellen van 1992 – vanuit het perspectief van de politieagenten is het, de *broken windows theory* indachtig wel verklaarbaar. En laten we eerlijk zijn: de NWA gaat bij uitstek prat op hun *street cred*: de film opent niet voor niets met een intense scène waarin Eazy E maar ter nauwer nood kan ontsnappen aan een *rip deal* als de politie een inval doet in het *crack house* waar hij zijn goederen komt afleveren – het eerste album wordt van drugsgeld gefinancierd.

De identiteit waar Eazy E op alludeert in *Fuck tha police* is precies die, waar de agenten hen om staande houden: die van *dope slingin gang banger*. De agent hanteert de boerenwijsheid dat als iets eruit ziet als een eend, en het kwaakt als een eend, dat de kans dan groot is dat het dan ook daadwerkelijk eend is. Het thema keert vaker terug in de film, bijvoorbeeld wanneer Ice Cube, na een bezoek aan zijn buurjongen 's avonds de straat over wil steken waar een politieauto bezig is iemand te arresteren, ook staande wordt gehouden en zonder enige ondervraging direct wordt gefouilleerd. Vader en moeder bewegen hemel en aarde om uit te leggen dat de jongen gewoon in deze buurt woont, maar de politieagent belooft hen direct dat als zij niet direct terug naar binnen gaan hij hun avond zal ruïneren. Ice Cube wordt toegebeten dat hij zijn bek moeten houden en dat hij een '*motherfucking nigger*' is. Op de vraag of hij uit kan leggen waarom de jongens worden aangehouden zegt de agent "*I am explaining shit to you*". (Dit is *de jure* onrechtmatig: er moet reden zijn van verdenking (*probable cause*) en deze moet worden bekend gemaakt, zoals ook, in het geval van arrestatie, moet worden uitgelegd wat de rechten van de arrestant zijn – denk hierbij aan zwijgrecht en het recht op een advocaat. Een constante in vrijwel alle bekeken *hood movies* is, dat politieagenten wanneer zij zwarte jongeren oppakken deze verplichting vrijwel nooit (in zijn geheel) nakomen.)

Het aanhouden, fouilleren of arresteren op basis van identiteit of geografische locatie is een vorm van *ecological contamination* (Werthman en Piliavin, 1967): het proces waarbij individuen die worden aangetroffen in

‘slechte’ buurten door de politie worden gezien als bezitters van de slechte eigenschappen van die buurt. “*Not everybody slingin’ dope man*”, verzucht Ice Cube terwijl hij gefouilleerd wordt. “*I don’t give a fuck*”, reageert de agent. “*This is LAPD man. I’m the only gangster out here.*”

De scènes van (misbruik van) politiemacht zijn een constante in *hood movies*. De ecologische fout die de agenten maken is verklaarbaar wanneer we de situatie in deze ‘slechte buurten’ kort schetsen.

Gedurende de jaren 1970 en 1980 worden in Amerika de armen armer dan de rest van de maatschappij en nam de sociale ongelijkheid toe (Levy, 1987) en de armoede concentreerde zich ruimtelijk in arme arbeiderswijken rond het centrum van de stad (Bane & Jargowski, 1988). Deze trends waren het duidelijkst voor de Amerikaanse zwarte gemeenschap (Glasgow, 1981).

William Jules Wilson, die we in deze scriptie al eerder hebben genoemd, was een van de eerste die het ontstaan van een ruimtelijk geconcentreerde, zwarte onderklasse verklaarde met zijn theorie van de *Truly Disadvantaged* (Wilson, 1987). In structuralistische traditie onderzoekt hij het economische en demografische krachtenveld van de jaren 1970 en 1980. Vooral de opkomst van de dienstenmaatschappij ten koste van de maakeconomie zorgt ervoor dat veel goed betalende banen voor relatief laaggeschoolden verdwijnen heeft een ketting van ongewenste gevolgen (een thema dat hij dus zoals gezegd in 1996 met *When work dissappears* nog verder in detail zal uitwerken).

Met de gelijktijdige opkomst van de burgerrechtenbeweging en de toename in mobiliteit voor de middenklasse komen er kansen om het getto te verlaten en zo verlaat naast economisch kapitaal, ook veel sociaal kapitaal de wijken, en wat rest is een “*isolated and very poor minority community without the institutions, resources and values neccessary for success in modern society*” (Wilson, 1987).

Volgens Douglas Massey is de focus op demografische en economische factoren alleen niet genoeg om te verklaren waarom juist de zwarte bevolking zo veel zwaarder wordt getroffen dan de blanke bevolking. In 1990 beschrijft hij hoe raciale segregatie bijdraagt aan het verarmen van zwarten ten faveure van de blanken (Massey, 1990). Hij simuleert hoe een etnische modelstad met armoedepercentages die vergelijkbaar zijn met 1970 verandert door de door Wilson onderzochte economische transitie. In verschillende scenario’s (helemaal geen segregatie, alleen sociaaleconomische

segregatie (*class segregation*) en beide vormen van segregatie op verschillende niveaus) laat Massey zien dat de zwarte, arme wijken veel zwaarder worden getroffen dan in blanke, arme wijken.

“Racial segregation concentrates deprivation in black neighborhoods by restricting the poverty created by economic downturns to a small number of minority neighborhoods. To the extent that cities are also segregated by class, increases in poverty are confined largely to poor minority neighborhoods.” (Massey, 1990)

De raciale segregatie is dus een sleutelfactor in het verklaren van de beroerde staat van de zwarte wijken.

“Because segregation concentrates disadvantage, shifts in black poverty rates comparable with those observed during the 1970s have the power to transform the socioeconomic character of poor black neighborhoods very rapidly and dramatically, changing a low-income black community from a place where welfare-dependent, female-headed families are a minority to one where they are the norm, producing high rates of crime, property abandonment, mortality, and educational failure. All of these deleterious conditions occur through the joint effect of rising poverty and high levels of racial segregation.” (Massey, 1990)

Het segregatiemodel is ook bruikbaar om de ecologische fout van de politieagenten te verklaren: meer segregatie leidt tot grotere verschillen in inkomen tussen blank en zwart, en een groter verschil in sociaaleconomische status. De vrije val waarin de sociaaleconomische status zich bevindt, jaagt discriminatie aan. Galster en Keeney (1988) laten dit feedback systeem heel duidelijk zien: segregatie versterkt niet alleen de concentratie van armoede in zwarte wijken, segregatie versterkt ook discriminatie en daardoor zichzelf.

“Whites benefit from segregation because it isolates higher rates of black poverty within black neighborhoods. These higher concentrations of black poverty then reinforce the connection, in whites' minds, between black race and behaviors associated with poverty, such as crime, family disruption, and dependency. Segregation heightens and reinforces negative racial stereotypes by concentrating people who fit those stereotypes in a small number of highly visible minority neighborhoods - a structural version of "blaming the victim" (Ryan 1972) - thereby hardening prejudice, making discrimination more likely, and maintaining the motivation for segregation. The persistence of segregation, in turn, worsens

the concentration of poverty, putting additional downward pressure on black socioeconomic status, making further segregation and discrimination more likely, and so on.” (Massey, 1990)

De ecologische fout die de agenten in *Straight Outta Compton* maken, een voorbeeld van dit (geïnstitutionaliseerde) racisme, en discriminatie waardoor de segregatie in stand wordt gehouden en de geconcentreerde *disadvantages* worden gereproduceerd en versterkt.

Dit racisme is overigens geen eenrichtingsverkeer van blanke politieagenten naar zwarte jongeren. Zowel in de film als in de muziek beschrijven de NWA het zwart-discrimineert-zwart racisme. In scène 6 gebruikt de donkere agent de woorden ‘boy’ voor Ice Cube en ‘master’ voor Jerry en trekt daarmee de parallel met de plantages uit de slavernij. In *Fuck tha police* rapt Ice Cube over de politieagenten die hem continu fouilleren:

*I don't know if they fags or what
Search a nigga down, and grabbing his nuts
And on the other hand, without a gun they can't get none
But don't let it be a black and a white one
Cause they'll slam ya down to the street top
Black police showing out for the white cop
(NWA, Fuck tha police, 1988)*

Het muziekalbum van de NWA dat in 1988 uitkomt is volgens de makers zelf een product van hun omgeving. In de film wordt hen op een persconferentie gevraagd of ze niet vinden dat hun muziek geweld verheerlijkt. Nee, vindt Ice Cube. “*Our art is a representation of our reality.*” Een realiteit die voor het grote publiek, dat de studies van Wilson en Massey niet kent, verborgen blijft: gedurende de jaren 1970 en 1980 wordt de zwarte wereld weergegeven in het leven van de familie Huxtable uit *The Cosby Show*: een middenklasse gezin met aan het hoofd een sterk, wijs en hoogopgeleid koppel dat hun opgroeiende kinderen door een suburbane jeugd heenleidt.

Straight Outta Compton is de wegbereider voor een ander zwart geluid, geluid dat al snel gevolgd zal worden met beeld als jonge zwarte filmmakers als Spike Lee (*Do the right thing*, 1989) en John Singleton (*Boyz n the hood*, 1991), net als de NWA hun versie van de grimmige werkelijkheid in het getto vastleggen. Het album deed een schokgolf

door Amerika gaan – de politiediensten schreven boze brieven naar de platenmaatschappijen en tijdens optredens was het uitvoeren van *Fuck tha police* verboden. Toch verkocht het album, de boycot op veel radiostations ten spijt, als een tierelier.

Zoals bij elk controversieel kunstwerk is de spreiding reacties op het rap album bijzonder groot. De ene criticus is wild enthousiast, de ander vindt het verschrikkelijk. De journalistieke middenweg, waardering voor de muziek met een kritische noot, wordt twee jaar na dato bewandeld door de Washington Post als zij de opvolger van de groep bespreekt:

“Like a lot of people, I happen to like my hip-hop hard. I don't necessarily have a problem with young rappers indulging in some good ol' American macho outlaw fantasies. But I'm not convinced it's altogether harmless either.
Early one morning recently, a young black man was shot in the back in Southeast Washington, in front of the home of a friend of mine. People came out of their houses to gather around the guy on the sidewalk. The bullet had mushroomed inside him, becoming a lump under his breastbone. He was fully conscious. "I don't want to die, man. I'm scared," he said. "I can't feel my legs, man. I don't want to die." He died a few hours later in the hospital. The hard-core street rappers defend their violent lyrics as a reflection of "reality." But for all the gunshots they mix into their music, rappers rarely try to dramatize that reality – a young man flat on the ground, a knot of lead in his chest, pleading as death slowly takes him in. It's easier for them to imagine themselves pulling the trigger.” (Mills, 1990)

Mills wordt op zijn wenken bediend door John Singleton, de regisseur van *Boyz n the Hood* (1991). Samen met *Straight out of Brooklyn* (Matty Rich, 1991), *Juice* (Ernest R. Dickerson, 1992), *Menace II Society* (Albert en Allen Hughes, 1993) en vele andere films die in grote lijnen ‘opgroeien in arme, zwarte, criminele binnenstadwijken’ als thema hebben, vormt de film de cinematografische aanvulling op de steeds populairder wordende gangsta rap.

De *hood movies* breken op een grove manier in op de Amerikaanse droom van de witte middenklasse. Amerika is behalve het *land of opportunity* ook het land van *concentrated disadvantage*, een boodschap die niet door iedereen met even groot enthousiasme wordt ontvangen.

In de Afro-Amerikaanse literatuur, betoogt Charles Scruggs, vervult ‘de stad’ een dubbelrol. Enerzijds worden steden voorgesteld als utopie, een plaats van vrijheid en economische kansen, en anderzijds wordt de stad afgeschilderd als distopische ruimte, waarin mensen zijn overgeleverd aan elkaars wetteloosheid en armoede. Deze dubbelrol heeft bovendien een dubbele functie – zowel echt, als imaginair. Deze functie wordt door Scruggs beschreven als een dialoog: *“a dialogue that sets a city of the*

imagination, the city that one wants, against the empirical reality of the city that one has." (Scruggs, 1993 - overigens beperkt deze dichotomie zich niet tot alleen Afro-Amerikaanse literatuur.)

De gettofilms van begin jaren 1990 plaatsen zichzelf in deze dialoog door het leven van jonge zwarte mannen weer te geven binnen het sociaaleconomische milieu van de verloederde wijken en een onderzoeken de Afro-Amerikaanse gezinssituaties daarbinnen. *Hood movies* brengen iets op het scherm dat voorheen verborgen was (gemaakt), ze "*focus[ing] on space not defined by American urban maps.*" (Scruggs, 1993)

Het zichtbaar makende karakter van gettofilms staat centraal in het werk van filmonderzoeker Paula Massood.

"In the process, the films work toward a re-representation in which the specificity of South Central L.A., Watts, [...] undergo a process of rearticulation, a making visible-from invisible city to the hood." (Massood, 1996)

Dat *Boyz n the hood* en *Menace II Society* zich afspelen in Los Angeles, maakt het analyseren ervan extra spannend.

"What better city with which to begin an analysis of the tension between the real and the imaginary of city signification than L.A., a city that was founded upon and has prospered because of the manufacture of reality through the imaginary, both in its own particular self-image and those images produced in Hollywood?" (Massood, 1996)

De postmoderne metropool: *keno capitalism*

Los Angeles is de tweede stad van de Verenigde Staten en is het thuis van de Amerikaanse filmindustrie. Er is wellicht geen plek op aarde waar de grens tussen tussen echt en onecht dunner is dan in *Tinseltown*³.

"*Los Angeles broadcasts its self-imagery so widely that probably more people have seen this place- or at least fragments of it- than any other on the planet.*" (Soja, 1993)

Maar welke beelden krijgt men te zien? Als je de mainstreamfilms van de 1980s mag geloven, stelt Massood: "*Los Angeles is composed of Hollywood, Beverly Hills, and Bel Air, with a little Malibu and Venice Beach thrown in for a coastal touch*" (Massood, 1996).

³ De term 'Tinseltown' zegt veel. Al vanaf de 17^e eeuw gebruikt men het woord 'tinsel' om iets '*showy or even gaudy*' te beschrijven, maar dat in werkelijkheid waardeloos is. "*When people used this term to refer to Hollywood in the 1970s, they obviously meant to cast aspersions on the film industry and the people who powered it. The implication is that Hollywood is all celebrities and glitter, but no real substance.*" (Bron: <http://www.wisegeek.org/what-is-tinseltown.htm>, geraadpleegd op 5 mei 2016.)

Voor Massood wordt inclusie van de ene set beelden ("*palm trees, sun, abundance, paradise*" – de stad die men wil) gespiegeld in de exclusie van andere beelden die niet voldoen. Doordat hoodfilms juist deze in mainstreamfilms afwezige plekken opnemen – South Central, Compton, Watts – komt het dat hoodfilms de machtsverhoudingen weergeven die inherent zijn aan Los Angeles.

"It is also through these means that hood films indicate the split identifications, or "two-ness," which result from the mainstream practice of using fragments to produce a unified experience. In other words, within their self-reflexive discourses on the exclusions of representation and image manufacture, the films expose African American identification as being at once inside the "American" experience and, at the same time, outside that experience." (Massood, 1996)

Dit duale karakter van Los Angeles vormt een van de kernpunten van de Los Angeles school of urbanism. L.A. is een postmoderne stad vinden onder andere Mike Davis (*Fortress L.A.*), Edward Soja (*Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*) en Michael Dear (*The postmodern urban condition*). De groeiende inkomensverschillen van Wilson, de geïnstitutionaliseerde segregatie van Massey hebben geleid tot een stedelijke structuur die niet meer te verklaren is vanuit de modernistische modellen van Burgess, Hoyt en Harris & Ullman.

Dear (2003) stelt vast dat in het Los Angeles van 1990 het niet langer het centrum van de stad is die het achterland organiseert, zoals de *bid rent theorie* voorschrijft – maar dat het juist de stedelijke periferie is die het stedelijk gebied vormgeeft. Ook rekent hij af met de notie van een lineaire evolutie van steden naar moderniteit, van primitief naar geavanceerd, van gemeenschap naar maatschappij; in plaats daarvan beschrijft de ontwikkeling van steden als een non lineair chaotisch proces waarvan het maar zeer de vraag is of ze tot een utopische situatie zullen leiden.

De L.A. school of urbanism is aanzienlijk distopischer van inslag dan de modernisten. Mike Davis (1990) stelt zelfs cynisch vast dat:

"Hollywood's pop apocalypses and pulp science fiction have been more realistic and politically perceptive, in representing the programmed hardening of the urban surface in the wake of the social polarizations of the Reagan era. Images of carceral inner cities (escape from New York, Running man), high tech police death squads (Blade Runner), sentient buildings (Die Hard), urban

bantustans (They Live!), Vietnam-like street wars (Colors) and so on only extrapolate from actually existing trends.

Such dystopian visions grasp the extend to which pharaonic scales of residential and commercial security supplant residual hopes for urban reform and social integration. The dire prediction of Richard Nixon's National Committee on the Causes and prevention of Violence have been tragically fulfilled: we live in "Fortress cities" of affluent society and "places of terror" where the police battle the criminalized poor." (Davis, 1990)

In tegenstelling tot de Chicago school of Urbanism, zijn de theoretici van de L.A. school structuralisten. Hun positie is dat geglobaliseerde, door bedrijven gedomineerde connectiviteit de stedelijke structuur vormgeeft. De metafoor die zij gebruiken is het gokspelletje keno. Bij keno wordt er een willekeurig vakje gekozen en een bepaalde waarde toegewezen. Dat triggert activiteit in vakjes naast het gekozen vakje. Vakjes die ver van het gekozen vakje liggen worden minder waard. Spelers met vakjes dicht bij het gekozen vakje winnen, spelers met vakjes ver verwijderd van het gekozen vakje verliezen.

In het *keno capitalism* (Flusty & Dear, 1998) is de kenokaart vergangen door een landkaart van de Los Angeles regio. Wereldwijde spelers op de vastgoedmarkten kiezen min of meer willekeurig plekken op een kaart, en injecteren gigantische hoeveelheden kapitaal om hun megaprojecten te realiseren. De landpercelen om deze gebieden heen worden enorm veel waard maar tussen de winnende vakjes in gebeurt niets of is zelfs sprake van actieve *desinvestment*.

De dualiteit tussen winst en verlies, tussen utopie en distopie, tussen citadel en getto, tussen de '*affluent*' en de '*criminalized poor*' staat centraal in the postmoderne these die veel van hun ideeën ontleen aan neomarxisten als David Harvey en Henri Lefebvre. Onderliggend aan het keno kapitalisme staat Engels' notie dat stedelijke vorm gedreven wordt door kapitalistisch eigenbelang. De stad is verdeeld langs etnische, sociaaleconomische en culturele lijnen – Los Angeles is volgens de postmodernisten tot op het bot gefragmenteerd. De sociale exclusie van ongewenste groepen in bepaalde delen van de stad leidt tot een vicieuze cirkel van enerzijds een gemilitariseerde politiemacht, een obsessie met surveillance (overal hangen camera's en zijn privébewakers) en fysieke afscherming van gebouwen (gated communities) – en tegelijkertijd een 'opsluiting' van de onderklasse in hun deel van de stad. De geografische mobiliteit van de (zwarte) onderklasse wordt op die manier in ernstige

mate beperkt, omdat zij worden gecriminaliseerd als ze de *hood* verlaten en bijvoorbeeld in Torrence over straat lopen.

“Privacy, private property and private space are intertwined, demarcated through a variety of objects and signs: from subtle variations of color and textures to fences and high walls. Those who are in are entitled to be, excluding those who are not. This is an exclusionary process legitimized through public discourse, through custom or law. Violation of this exclusionary process is regarded as, at best, inconvenience and at worst, crime.”
(Madanipour, 1998)

In *Boyz n the hood* spelen dergelijke ‘*signs and objects*’ een duidelijke rol in de levens van de onderklasse zwarten in het getto. De film maakt dat in het begin direct duidelijk aan de hand van straatborden en het politietape (zie scène 7). De borden One Way en Do not enter komen vaak terug en duiden aan dat de bewoners van het getto niet vrij zijn in hun mobiliteit.

Minder subtiel is het optreden van het politiekorps. Continu zijn de sirenes en surveillance helikopters te horen. Juist door de aanwezigheid van die helikopters wordt de zwarte gemeenschap op zijn plaats gehouden, en hun aanwezigheid markeert de grenzen van het getto. “[It] define[s] the hood as a ghetto by using surveillance from above and outside to take agency away from people in the community.” (Diawarra, 1993)

Ook in *Menace II Society* wordt in aan het begin van het 1993 gedeelte van de film geopend met invasieve helikoptershots in de wijk Watts. We horen een politieradio piepen, en een blikkerige mevrouw noemt straatnamen in combinatie met een verdachtebeschrijving. De helikoptershots lijken op de historische beelden van de Wattsrellen in 1965 die helemaal in het begin van de film zijn getoond. Na enkele lange cross fades zoomt de camera in op een groot, vierkant gebouw met een binnenplaats. Het zou een gevangenis kunnen zijn, maar het blijkt een middelbare school.

Boyz neemt een interessante positie in in het inclusie/exclusie debat als vader Furious met een magnum pistool zijn huis verdedigt tegen een inbreker. Hij schiet twee gaten in zijn deur, maar ondanks de aanhoudende aanwezigheid van de politie in de wijk moet Furious een uur wachten voordat de agenten uiteindelijk ter plaatse zijn en



Afbeelding 12: Still uit Boyz n the hood (Singleton, 1991). De kinderen gaan een kijkje nemen bij een plaats delict.

Scène 7: Boyz n the hood (1991)

Het shot is een lange zoom op een stopbord. Na de shotwissel zien we een klein jongetje onder een straatbord staan waar 'One way' op staat met een grote pijl in de looprichting. Op de achtergrond zien we een verlaten winkelwagentje in een uitgedroogd perk staan waar een boom tussen plastic en rommel staat. Een groot hek scheidt de stoep van de tuin erachter. De ramen staan open. Er komen twee honden aan die tegen de richting van het eenrichtingsverkeerbordje in lopen en af slaan de groezelige straat in. Vanuit de rechterkant van het shot komt een groepje jonge kinderen aan. Samen lopen ze op. De camera volgt hen en profiel in een lang tracking shot. In beeld komt een stapel niet opgehaalde vuilniszakken met daarin wroetende honden.

"Tre, you do your homework?" vraagt een jongetje aan Tre die op het groepje stond te wachten.
 "What homework?" vraagt een ander jongetje.
 "Yeah, I did it." Antwoord Tre.
 "Can I copy it?" vraagt het andere jongetje.
 "Oh, hell, no. Too bad, you should've done it."
 "Did you hear the shooting last night?"
 "Yeah, I got under my bed." Zegt Tre.
 "Man, you a scaredy-cat." Zegt het jongetje dat het huiswerk niet mag kopiëren.

"My mama say, 'A bullet don't have no name on it.'" Stelt het enige meisje in het clubje.
 "I ain't afraid. My brothers been shot and they still alive", pocht het jongetje.

"They lucky", vindt Tre.

"Y'all want to see something?" zegt het jongetje plotseling en hij draait zich om.

"What?" vraagt Tre.

"I ain't saying what. Want to see it or not?" zegt het jongetje. De kinderen kijken elkaar vragend aan.

In het volgende shot zwenkt de camera van opnieuw een One Way bord naar de overkant van de straat waar een uitrit te zien is met opnieuw, overvolle vuilnisbakken. Er staat een verboden in te rijden bord ('Wrong Way') met daaronder een 'Do not enter' bordje.

In het volgende shot zien we de verkiezingsposter van Ronald Reagan, met daarin een ontluisterende hoeveelheid kogelgaten. Ook op andere plekken in de muur zitten gaten. Met een mix van horror en nieuwsgierigheid lopen Tre en het andere jongetje naar voren tot ze tegen het gele tape van de LAPD ('Crime scène – do not cross') aan lopen. De tape heeft heel even effect, daarna lopen de kinderen er onderdoor om de plek van dichtbij te inspecteren.

Tre schopt wat afval dat uit de open gereten vuilniszakken op de straat is gevallen.

“Is that blood? What happened?” vraagt het meisje.
“Somebody got smoked. Look at the hole in the wall, stupid.” reageert het jongetje dat de plek al kende.
“Least I can tell my times tables”, moppert het meisje.

“Look! Why is the blood turning yellow?” zegt ze dan. Er wordt ingezoomd op het bebloedde krantenpapier.
“That's what happens when it separates from the plasma”, weet het jongetje.

vervolgens zijn deze niet bereid om een proces verbaal op te maken, omdat Furious de inbreker gemist heeft. De zwarte politieagent deelt vader in het bijzijn van zijn zoon mee dat het jammer is dat Furious de man niet heeft doodgeschoten: “Be one less nigger out here we have to worry about.”

Op een ander moment in de film rijden Tre en Ricky door een deel van Los Angeles op weg naar huis en worden aangehouden door dezelfde politieagenten. De zwarte agent trekt een pistool en zet het tegen de nek van Tre aan om hem bang te maken.

“You scared now. I like that. That's why I took this job. I hate little motherfuckers like you. Little niggers, you ain't shit! Think you tough, huh? I could blow your head off, and you couldn't do shit. How you feel now?” De scène is gebaseerd op een waargebeurd voorval uit Singletons jeugd.

In *Menace* zit een vergelijkbare episode als twee blanke politieagenten Caine en Sharif aanhouden, mishandelen en in een Mexicaanse wijk uit de auto zetten. Wat deze scène aan het licht brengt, is de criminalisering van zwarten als zij zich buiten de hood vertonen. De politie speelt een belangrijke rol in het begrenzen van de verschillende buurten, en verwachten geweld als zij Caine en Sharif buiten de grenzen dumpen. De grenzen in de gesegregeerde stad worden zo door de politie gebruikt, en versterkt door interraciale spanningen te gebruiken als strafmaatregel. De scène maakt de fragmentatie van de postmoderne stad zichtbaar:

“In a related manner, the scène also illustrates how imaginary or invisible boundaries can become internalized and made real through outside measures of control. Caine and O-Dog fear the worst when left outside of their definable experiential parameters. Similarly, Tre and Ricky in *Boyz* express unease when taken to Compton by Furious. What this also points to is the real segregation that exists within the seemingly homogeneous city of Los Angeles. The city can no longer be viewed as a unified cityscape but rather as an area crisscrossed by both visible and invisible boundaries marking smaller, sometimes violently heterogeneous

areas, isolating the residents of these areas within their respective communities.” (Massood, 1996)

Net als in *Boyz* spelen in *Menace* straatnaambordjes een belangrijke rol om de beperkte bewegingsvrijheid te problematiseren. Het verkeerslicht dat op rood springt bij *Crenshaw Avenue* bijvoorbeeld. De shots zitten vlak voor een scène waarin Caine gewond raakt en zijn neef komt te overlijden bij een *carjacking*. Niet alleen de bewegingsruimte tussen wijken wordt beperkt – ook de bewegingsruimte binnen de hood wordt geproblematiseerd.

Het getto als institutioneel concept

De twee films maken duidelijk dat de politiedienst (*to protect and serve*) er niet is om de zwarte bevolking te beschermen en dienen, maar om juist de ‘*fortresses of affluence*’ te beschermen tegen de zwarten. De politiedienst wordt een ‘*device for caste control*’ (Waquant, 2001), en terwijl de gevangenis steeds meer op een getto gaat lijken door een buitenproportioneel aandeel jonge zwarte mannen, verwordt het getto steeds meer een gevangenis. (In April 2016 was ik op studiereis in Chicago, Illinois. Na een wandeling voor de Mexicaanse wijk Little Village werd ik door een van de begeleiders, dhr. Permentier, gewezen op een opvallend blok Afro-Amerikanen te midden van een zee van Hispanics op een segregatiekaart (zie appendix). Dit zwarte blok bleek de Cook County Jail.)

“The resulting symbiosis between ghetto and prison not only perpetuates the socioeconomic marginality and symbolic taint of the black sub proletariat, feeding the runaway growth of the carceral system. It also plays a pivotal role in the remaking of the remaking of ‘race’, the redefinition of the citizenry via the production of a racialized public culture of vilification of criminals and the construction of a post-Keynesian state that replaces the social welfare treatment of poverty by its penal management.” (Waquant, 2001)

In het werk van Waquant is een grotere rol weggelegd voor politiek – waar Massey en Wilson structurele veranderingen beschrijven, vindt Waquant er geen doeken om dat er sprake is van machtsverhoudingen. Het getto, vindt Waquant, is niet ontstaan door sociaaleconomische en demografische veranderingen: het is doelmatig gepland door de dominante (blanke) cultuur. Dit verklaart ook de rol van de politiediensten en de gevangnissen (die in de V.S. vaak zijn geprivatiseerd).

In 1997 veegt Waquant de vloer aan met het academische doxa ten aanzien van het getto. Dit doxa is gebaseerd op drie misvattingen, die er voor zorgen dat het academische beeld van het getto vervormd is, en een werkelijk begrip van het getto in de weg staan.

“The first, more recent, tendency is the dilution of the notion of ghetto simply to designate an urban area of widespread and intense poverty, which obfuscates the racial basis and character of this poverty and divests the term of both historical meaning and sociological content. The second, century-old, tenet is the idea that the ghetto is a ‘disorganized’ social formation that can be analyzed wholly in terms of lack and deficiencies (individual or collective) rather than by positively identifying the principles that underlie its internal order and govern its specific mode of functioning. The third, flowing from the idea of disorganization, is the tendency to exoticize the ghetto and its residents, that is, to highlight the most extreme and unusual aspects of ghetto life as seen from outside and above, i.e., from the standpoint of the dominant.” (Waquant, 1997)

In het essay ontleedt hij deze misvattingen een voor een, en biedt een alternatief. Het getto is een historisch politiek concept en niet alleen maar arme gebieden in de binnensteden. Wie beweert dat het getto's zijn omdat het arme wijken zijn, draait oorzaak en gevolg om, vindt hij: omdat het getto's zijn, is er werkloosheid en zoeken mensen hun heil in informele oplossingen en niet andersom. Volgens Waquant is een getto een *“historically determinate, spatially-based concatenation of mechanisms of ethnoracial closure and control”* (Waquant, 1991), met andere woorden een gebied waarin een specifieke etnische groep (bijvoorbeeld de joden van Venetië, waar de term getto vandaan komt) kan worden afgeschermd van de dominante cultuur. Volgens Waquant is niet alleen een structuralistisch framework nodig om het getto te bestuderen, maar juist (ook) een institutionalistisch framework.

In Scène 8 geeft Furious Styles blijk van een notie van het institutionele karakter van het getto wanneer hij het heeft over ‘they’. Zij willen dat wij onszelf ombrengen, dixit Furious, en daarom hebben de zwarte wijken een overschot aan wapenwinkels en slijterijen, daarom hoeft de zwarte bewoner niets van de politiediensten te verwachten tenzij ie de inbreker ter plekke doodschiet – daarom worden de talloze moorden in de wijk niet opgelost en wordt er pas iets gedaan aan het drugsprobleem als die drugs opduikt op plekken waar nauwelijks zwarten wonen. Het getto is volgens Furious een concept dat is bedacht door ‘them’, om ‘us’ buiten ‘their’ maatschappij te houden en



Afbeelding 13: Still uit Boyz n the hood (1991).

Scène 8: Boyz n the hood (1991)

Een blauwe Volkswagen Kever komt een straat in rijden. Aan de overkant van de straat zitten een stel jongens op de stoep craps te spelen. Hiphopmuziek klinkt. Uit de auto stapt Furious Styles, de vader van Tre die achterin zit, samen met zijn vriend Ricky. De jongens hebben vandaag net eindexamen gedaan – toetsen waarvan Furious vindt dat er een raciale bias is zit. (“Alleen de wiskunde is universeel.”)

Furious stapt uit, klapt de stoel naar voren zodat de jongens eruit kunnen en loopt vastberaden naar voren. De jongens stappen een stuk onzekerder de auto uit. Ze kijken wantrouwig om zich heen. Ricky zet een pak melk aan zijn mond en kijkt in de richting van het groepje opgeschoten mannen. Dan draaien ze om en zetten een paar onzekere stappen in de richting van Furious.

“Hey man, I don’t know about all this, Furious. Got us walking around motherfuckin’ Compton and all”, zegt Ricky. De camera brengt een groot, fel gekleurd bill board in beeld.

“Rick, it’s the ‘90s”, zegt Furious terwijl de camera wegdraait. “We can’t afford to be afraid of our own people anymore, man.” Furious stapt naar voren. “Would you two knuckleheads come on? Why don’t y’all take a

look at that sign out there. See what it says? ‘Cash for your home.’ You know what that is?” “It’s a bill board”, zeggen de jongens tegelijk. “What are y’all, Amos and Andy? Are you Steppin’ and he’s Fetchin’? I’m talking about the message. What it stands for.”

De jongemannen aan de overkant van de straat worden nieuwsgierig. Ze zijn aardig gespierd en dragen grote flessen goedkoop bier. Ze steken de straat over, maar terwijl Tre ongerust over zijn schouder kijkt gaat Furious onverstoorbaar door.

“It’s called ‘gentrification.’”, zegt hij. “It’s what happens when property value of a certain area is brought down. Huh? You listening?”

Ondertussen verzamelt zich een groepje mensen van divers plumage om Furious. Een oudere heer, de jongemannen van de overkant, enkele jonge vrouwen die daar kennelijk ook bij horen. Tre vindt al die aandacht van de buurt maar niets.

“Yeah”, zegt hij.

“They bring the property value down.”, vervolgt Furious. “They can buy the land at a lower price, then they move the people out, raise the property value and sell it at a profit. Now what we need to do is we need to keep everything in our neighbourhood, everything, black. Black-owned with black money. Just like the Jews, the Italians, the Mexicans and the Koreans do.”

"Ain't nobody from outside bringing down the property value. It's these folk!" zegt de oudere heer. De jongeren snuiven honend. De oudere heer laat zich niet van de wijs brengen.

"Shooting each other and selling that crack rock and shit." Plotseling is Furious fel. Voordat iemand anders kan reageren, stelt hij een vraag.

"How you think crack gets into the country?" zegt hij. "We don't own any planes. We don't own no ships. We are not the people who are flying and floating that shit in here. I know everytime you turn on the tv, thats what you see: black people selling the rock, pushing the rock. Yeah, I know. But that wasn't a problem when it was here. Wasn't a problem until it was in Iowa... and on Wall Street where there are hardly any black people. And if you want to talk about guns... why is it that there's a gun shop on nearly every corner of this community?"

"Why?" vraagt de oudere man.

"I'll tell you why", zegt Furious. For the same reason that there's a liquor store on almost

every corner in the black community. Why? They want us to kill ourselves. You go out to Beverly Hills, you don't see that shit. But they want to us to kill ourselves. Yeah, the best way to destroy a people is to take away their ability to reproduce themselves. Who is it that's dying out here on these streets every night? Y'all."

"Yeah", beaamt de oudere heer. "Young brothers like yourselves."

"What am I supposed to do?" vraagt een van de jongens die is komen aanlopen van de overkant van de straat. Hij zet zijn zonnebril af voor dramatisch effect en kijkt Furious recht in zijn ogen. "Fool roll up, try to smoke me? Imma shoot the motherfucker if he don't kill me first." De camera is gericht op Tre die schuin naar beneden kijkt en Ricky die een klein slokje melk sipt uit zijn pak.

"You doing exactly what they want you to do. You have to think, young brother. About your future."

gentrificatie is een van de manieren die 'zij' hanteren om nog meer geld te verdienen aan de fragmentatie van de zwarte gemeenschap.

Een tweede pijler van de studie die volgens Waquant herzien moet worden, is de idee van '*social disorganization*', een begrip dat hij beschrijft als vormgegeven door academici uit de Chicago school "*by pinpointing its shortcomings and those of its residents and by specifying how (and how much) both diverge from 'mainstream' society as measured by putative 'middle-class' standards*" (Waquant, 1997).

Zo wordt het getto meestal neergezet als een plek van wanorde en gebrek, "*a repository of concentrated unruliness, deviance, anomie and atomization, replete with behaviors Saïd to offend common precepts of morality and propriety, whether by excess (as with crime, sexuality and fertility) or by default (in the case of work, thrift and family)*" (Waquant, 1997).

Sociale disorganisatie, stelt Waquant, is een moreel geladen concept dat het beste maar kan worden verwijderd uit het sociologische lexicon. Als men een institutioneel framework hanteert om het getto te begrijpen, dan is het duidelijk dat er geen sprake is van disorganisatie, maar van een 'andere' sociale orde:

"[...] the ghetto is organized according to different principles, in response to a unique set of structural and strategic constraints that bear on the racialized enclaves of the city as on no other segment of America's territory [...]"

Today's ghetto comprises a Darwinian social order traversed by continual conflict over, and competition for, scarce (and diminishing) resources in an environment characterized by high levels of interpersonal and institutional mistrust, a 'dog-eat-dog' worldview, and high densities of 'social predators' (Sanchez-Jankowski, 1991: especially 22–8). This internal order is continually reinforced from without by the routine functioning of state and market and it is kept structurally peripheral and dependent by the fragmentation of the political-administrative machinery of the American metropolis (Weiher, 1991; Weir, 1995)." (Waquant, 1997)

Met name in *Menace* wordt dit ultiem cynische wereldbeeld van een sociaal roofdier tot in detail uitgewerkt. Naast Caine, een drugsdealer die gedurende de film met steeds groter gemak extreem geweld gaat toepassen, wordt geflankeerd door zijn vriend O-Dog ("[...] *the craziest nigga alive. Americas nightmare. Young, black, and didn't give a fuck.*") die in de openingsscène twee Aziatische *liquor store* klerken overhoop schiet omdat ze zijn moeder zouden hebben beledigd.

Elijah Andersson (1999) heeft dergelijk 'straat' gedrag in het Amerikaanse getto uitgebreid beschreven. De sociale orde in het getto is volgens hem opgebouwd uit gedragingen die passen in twee codes: 'street' tegenover 'decent'.

'Street' is in de kern een eercultuur, waar mensen continu bezig zijn met het verkrijgen en verdedigen van respect ("*loosely defined as being treated 'right' or granted ones 'props' or proper due or the deference one deserves*", Andersson (1999)). Dit respect kost veel moeite om te winnen, maar is gemakkelijk verloren. Het respect moet dus stringent bewaakt worden, tot het niveau dat zelfs het aanhouden van te lang oogcontact een reden kan zijn voor geweld. (Vanuit de code of the street is de schietpartij omwille van een opmerking over de moeder van O-Dog te verklaren: O-Dog moet het respect van zijn moeder verdedigen, en daarbij laten blijken dat hij een belediging niet duldt. In *Boyz* verdedigt Doughboy zijn broer Ricky door te dreigen met zijn pistool. Ricky werd expres omver gelopen door een oudere jongen. Het incident is aanleiding tot een schietpartij waarbij Ricky om het leven komt.)

De straatcultuur is een tegencultuur die zich afzet tegen de blanke middenklasse waarden, gegrond in een diep wantrouwen tegen die maatschappij zoals in scène 8 waarin Caine dit wantrouwen uitspreekt.



Afbeelding 14: Still uit *Menace II Society* (1993).

Scène 9: *Menace II Society* (1993)

Tijdens een huisfeestje bij Ronnie thuis moet Caine verantwoording afleggen waarom hij nog niet is teruggekomen op Ronnies voorstel om met haar naar Atlanta te verhuizen.

“Why haven't I heard from you?” vraagt Ronnie. We zien haar op de voorgrond in driekwart. Caine is op het bed gaan zitten in en kijkt in dezelfde richting. Ronnie kijkt hem half aan over haar schouder. Elke keer als Caine spreekt, focust de camera op hem – elke keer als Ronnie praat, dan focust de camera op haar.

“I been busy.”

“Well have you at least thought about what we talked about?” vraagt Ronniet geërgerd. Ze legt extra nadruk op het woordje ‘thought’ waardoor de vraag nogal sarcastisch klinkt. Caine schampert. “Yah, about leavin' with you? Yeah, I thought about it”, zegt hij eveneens sarcastisch.

“Why are you trippin'? You ain't doin' jack shit here, Caine why don't just come with me?”

“Ain't nothin' gonna change in Atlanta. I mean, I'm still gonna be black. Just another nigger from the ghetto.”

“Why do you say stupid shit like that?”

“Cause it's true. I mean you act like Atlanta ain't in America. They don't give a fuck.”

“You know what?” vraagt Ronnie die nu in de richting van Caine loopt en naast hem op de bank gaat zitten. Haar lichaamshouding verandert van strenge moeder naar verzorger. Ze zucht, en relateert daarmee aan Caine's moedeloosheid.

“You know what Anthony asked me the other night? He asked me if you were gonna die. If you were gonna die, Caine.”

Caine, geconfronteerd met deze vraag wendt zijn gezicht af en neemt een grote teug bier.

“Are you gonna come with us or not?” wil Ronnie weten.

“Yeah”, zegt Caine uiteindelijk. “I'm gonna go.”

Tegenover de straatcultuur, staat de cultuur van wat Andersson ‘*decent*’ families noemt: families die, in tegenstelling tot de cynische wanhoop van de *street families* een hoop voor de toekomst hebben.

“Such attitudes are often expressed in a drive to work ‘to have something’, or ‘to build a good life’, while at the same time ‘trying to make due with what you have’. This means

working hard, saving money for material things, and raising children – ‘any child you touch’ – to try to make something out of themselves. Decent families tend to accept mainstream values more fully than street families, and they intend to instill them in their children.” (Andersson, 1999)

In *decent* families is de rol van de “*man of the house*” vaak van doorslaggevend belang. Andersson beschrijft dat in de Afro-Amerikaanse cultuur de man vaak gezien wordt als het hoofd van het huishouden, met zijn vrouw als zijn partner en zijn kinderen als zijn onderdanen. Deze rol wordt in *Boyz* uitgewerkt in de persoon van vader Furious Styles (Lawrence Fishburne). In *Menace* wordt daar tegenover de street vader (Tat Lawson, Samuel L. Jackson) gezet. De films kijken, is alsof je Andersson zit te lezen.

Furious Styles beschermt zijn gezin tegen dreiging, is broodwinner en leert de jonge Tre van meet af aan waarden als verantwoordelijkheid en hard werken door hem klusjes te laten doen. In een sleutelscène ontnemt hij Tre het wapen af (“*I’m sorry about your friend. My heart goes out to his mother and his family, but thats their problem, Tre . You my son. You my problem. I want you to give me the gun.*”) en hoewel Tre toch, zonder wapen, met Doughboy de straat op gaat om Ricky te wreken heeft zijn pleidooi zijn uitwerking niet gemist: Tre stapt na een paar uur vruchteloos rondrijden uit, en laat de daadwerkelijke schietpartij aan zich voorbij gaan.

Ricky en Doughboy, de twee zoons van alleenstaande moeder Brenda zijn aan het eind van de film dood, en Tre verdwijnt met zijn liefje naar de universiteit in het utopische Atlanta.

Boyz wordt verteld vanuit een *decent* vertrekpunt. *Menace* vertelt het verhaal vanuit *street* perspectief. In de jaren 1970 woont Caine bij zijn street vader in een heroïnehuis. Zijn moeder is verslaafd. Caine wordt al op jonge leeftijd gesocialiseerd in de informele economie, en de daarbij behorende straatcultuur als zijn vader een man overhoop schiet die hem op een beledigende manier weigert een schuld af te lossen. De oudere figuur van Pernell leert hem in dit milieu te overleven – de mentorfiguur Pernell is ook degene die Caine toestemming geeft om met Ronnie mee te gaan naar Atlanta. Dat Caine daar nooit aankomt, komt omdat hij in een *drive by* wordt neergeschoten.

De derde ergernis die Waquant benoemt in zijn essay uit 1997 is het exotiseren van het getto: “*the artificial exorbitation of those patterns of conduct, feeling and thought that differ the most from a norm presumed to represent the broader society and also, too*

often, from those prevalent and acceptable among ghetto dwellers themselves." (Waquant, 1997)

In academia ligt de nadruk ten onrechte op het benoemen van hoe zwarte mannen en vrouwen anders zijn dan blanken. De focus komt dan te liggen op de meest extreme uitingen van andersheid, en vaak wordt daarbij dezelfde ecologische fout gemaakt als de politiemensen maken: de gedragingen van extreme individuen worden de lens waardoor de gehele gettobevolking wordt bekeken.

"The end result is the continual reproduction of stereotypical, cardboard- type, folk images of urban blacks — what Ralph Ellison aptly called 'prefabricated Negroes' — that resonate with and perpetuate historic racial prejudice under the impeccable positivist garb of survey categories and the falsely neutral idiom of policy advocacy." (Waquant, 1997)

Andersson is een goede uitzondering op deze regel, omdat hij de decent families even belangrijk maakt als de street families. Beide films doen hetzelfde. Hoewel O-Dog en A-Wax uitgesproken amoreel zijn, maakt *Menace* er wel degelijk een punt van dat zij niet de norm zijn. Sharif heeft zich recentelijk bekeerd tot de Nation of Islam (een rol die ook in *Boyz* terug komt) en diens vader is docent op een middelbare school die Caine probeert te helpen. Ronnie probeert haar zoontje Anthony zo veel mogelijk af te schermen van de street invloeden om hem heen en zelfs Caine krijgt gedurende de film last van zijn geweten (wat ironisch is gezien zijn toenemende gewelddadigheid). Opa en oma Lawson, twee *decent* mensen die Caine hebben geprobeerd op te voeden nadat vader Tat is doodgeschoten, zetten Caine uiteindelijk uit huis omdat zij niet meer om willen en kunnen gaan met zijn agressie en drugshandel.

Hoofdstuk 6 – *Paris et le désert*

Anders zijn in het Europese anti-getto

Scène 10: *La Haine* (1995)

“Het is vreselijk. Vreselijk. Vreselijk. Vreselijk.”
Hoofdschuddend loopt een Noord-Afrikaanse Arabier die zojuist recht in de camera keek uit het beeld weg. Op de achtergrond staat een Nubiër naar een modern kunstwerk te kijken. Tussen de twee jongemannen in staat een blanke jongen met kort getondeerd haar, flaporen, een lederen jack en een domme blik in zijn ogen sceptisch de camera in te loensen. De blanke komt dichterbij en kijkt ons achterdochtig aan.
“Hubert...” wenkt hij. De Nubiër draait zich om en komt naast hem staan. “Is die vent bekend?” vraagt de blanke. De camera wisselt naar een shot van een klein speelgoedhondje dat tegen de wand is geplakt.
“Hij zal bekend zijn als hij 18 wordt”, antwoord Hubert. Tussen ons blikveld en het hondje wandelt een blanke man voorbij die ons misprijzend aankijkt.
Hubert loopt ongeïnteresseerd door. De blanke komt iets dichterbij en bekijkt ons na een shotwissel met extra nauwkeurigheid. Zijn gezichtsuitdrukking verandert van achterdocht, naar nieuwsgierigheid, naar validatie. Als hij zijn mening over het kunstwerk wil geven ontdekt hij dat zijn maten al zijn doorgelopen naar een buffet.
“Kijk, er is Champagne, Martini, Baccardi...”
Hubert schenkt zichzelf ondertussen het een en ander in. De blanke jongen schuift aan.
“Dat drink ik niet.”
“Nee, Bacardi.”
“Opzij...”
“Nootjes”, wenkt de blanke een ober die toevallig met een dienblad vol champagne flûtes aan komt lopen. De ober blijft uitnodigend voor de Arabische jongen staan, ook als deze niet gelijk een glas wijn neemt maar de man eerst een seconde geringschattend in zich opneemt.
“Merci Charles”, zegt de Arabische knaap uiteindelijk en pakt een glas. De ober knikt beleefd, en vervolgt zijn weg.
“Hee Charles, Charles...” roepen de beide andere jongens aan de andere kant van het buffet.
Na een harde shotwissel zien we de blanke en de Arabier beiden zitten.
“Wat heb jij?”
“Ga dan.”
Iemand probeert langs de Arabische jongen de zaal te betreden.

“Laat hen door Saïd”, zegt Hubert van buiten beeld.

“Moet je zien”, merkt de blanke op. “Dat zijn pas wijfjes...” De camera laat de vrouwen zien op de hoogte van waar de mannen kijken: slanke tailles in strakke jurkjes onthullen de vrouwelijke vorm. De camera zwenkt van de blanke naar Hubert die tussen zijn tanden goedkeurend lucht naar binnen zuigt.

“Die zwarte is helemaal het einde”, verzucht hij terwijl goedkeurend broemt.

“Hubert, help me even”, zegt Saïd.

“Nee, ik ga niet.”

“Hubert, ik trakteerde vorige week bij de Griek. Dat sloeg je niet af. ... De zwarte.”

“Okay.”

De twee mannen staan op.

“Hubert, vooruit...” zegt de blanke.

“Nee er zijn er maar twee”, zegt Hubert resoluut.

De blanke dringt aan.

“Bemoei je er niet mee”, zegt Saïd.

“Alleen voor mij Hubert”, zegt de blanke. Hubert is het beeld al uit.

“Voor ons Hubert”, zegt Saïd. De jongens kijken elkaar aan. “Hou je bek”, zegt Saïd.

De twee jongen vrouwen staan geanimeerd te praten.

“Verexcuseer me dames, ik ben Hubert”, zegt Hubert. “En mijn vriend is zo romantisch en zo schuchter. Hij is dichterbij en zou graag met jullie praten. Hij zit daar.” Hubert wijst in de camera en zwaait. Vlak voor de camera gaat een hand omhoog.

“Zou dat kunnen?”

Ondertussen krijgen we een close van Saïd.

“Zie je wat je gedaan hebt, lul?” vraagt hij terwijl hij met zijn haar rommelt.

“Je zal zien”, horen we Hubert, “hij is geweldig.” We zien terug de twee vrouwen en Hubert. “En heel aardig, echt heel aardig.” De vrouwen knikken en Hubert wenkt Saïd. Deze staat op en komt erbij staan.

Ondertussen wordt de blanke aangesproken op zijn plek in de zaal.

“U staat tegen een kunstwerk”, zegt een stem die bij een wijzende vinger hoort. De blanke kijkt misprijzend naar de vinger.

“Je bent zelf een kunstwerk”, zegt hij terwijl de man van wie de vinger is in beeld komt.

“We dachten dat je schuchter was”, glimlacht de zwarte vrouw naar Saïd.



Afbeelding 15: De drie hoofdrolspelers uit *La Haine* (1995) in confrontatie met de galeriehoudster.

“Schuchter? Ja schuchter. Ik ben heel schuchter”, beaamt deze. “Vreselijk schuchter. Heb je een telefoon? Dan gaan we eens naar de film.”

“Ik snap het al”, zegt de vrouw terwijl ze haar vriendin aankijkt. “Allemaal dezelfden. Je vriend zei dat je wilde praten.”

Ondertussen is de blanke erbij komen staan. “Praten? Waarover? Waarover wil je praten?” zegt Saïd op dezelfde agressieve manier als hij met de blanke jongen en Hubert spreekt.

De vrouwen schudden hun hoofd. “Je bent niet leuk”, zegt de blanke vrouw. “Wij willen best praten, maar je wordt meteen agressief. Hoe wil je dan respect?”

“Ben jij soms het wijf van de reclame voor Wonderbra?” vraagt de blanke uit het niets.

“Ik praat niet met jou”, zegt de vrouw.

“Ik wel tegen jou.”

De andere vrouw lacht hem uit. “Hij is geschift”, stelt ze vast.

“Wat valt er te zien?” vraagt Saïd aan de blanke vrouw.

“Ben je gek?” vraagt de vrouw en Hubert schiet in een schampere lach.

“Jij bent gek”, zegt de blanke jongen.

Saïd maakt een uitdagend gebaard met zijn hoofd, en heft daarna zijn arm, vingers uitgespreid, alsof hij de vrouw een draai om haar oren wil geven. Deze deinst terug.

“Schei uit! Ben je niet goed snik?” roept de zwarte dame, en Hubert probeert bij Saïd de boel een beetje te sussen.

“We hebben jullie niets gedaan!” zegt de andere vrouw.

“Rustig heren... Ho. Ho. Ho!” zegt een oudere blanke heer die een hand op de rug van de blanke jongen legt.

“’t Is al goed, vadertje”, meldt Hubert.

“Hee, hey, gaat ‘t? Gaat ‘t?” zegt

Hubert agressief.

“Er vielen geen doden, dus alles is in orde.” Hij verandert plotseling van dreigend in clownesk, vouwt zijn handen en opent deze theatraal en herhaalt dat er geen doden vielen. De

man probeert ondertussen zachtjes maar dwingend de blanke jongen uit de weg te krijgen, zodat hij met Hubert in gesprek kan gaan. Deze geeft hem geen kans, als hij ziet dat de man de blanke een beetje aan de kant duwt.

“Doe niet agressief alstublieft”, zegt de man.

“Wat agressief”, reageert de blanke gespeeld verbaasd.

“’t Is al goed”, stelt Hubert nog steeds acterend vast. “We gaan wel.” Hubert en Saïd lopen weg.

“Alstublieft, alstublieft”, maant de oudere heer terwijl de blanke jongen hem vervaarlijk uitdagend aankijkt. “Gewoon rustig blijven”, zegt de oudere man.

Op de achtergrond doet Saïd iets onbestemds.

“Houd op!” roept een vrouw.

“Bedaar je, vriend.” zegt de oudere man tegen de blanke jongen die hem nog altijd agressief aanstaart.

“Jij bent geen vriend, lazer op!” zegt de blanke jongen terwijl hij wegdraait en een wegwerp gebaar maakt. Terwijl hij achteruit loopt naar de deur kijkt hij de zaal nog eens goed rond. “Jullie kunnen allemaal in de hel gaan pijpen!” roept Hubert vanuit de deuropening.

“Je moeder naar de hel!” schreeuwt de blanke. Hij gooit een glas kapot op de grond.

Hubert gooit een kastje om.

“Nog veel plezier, lul!” roept de blanke jongen als de man de deur uiteindelijk sluit.

De man draait zich om, haalt machteloos zijn schouders op en zegt: “Uit de banlieues.”

Op een kort treinritje van de Parijse galerie uit scène 10 ligt een wereld die voor de meeste bezoekers van die galerie verborgen blijft: de banlieues. Deze voorsteden ontsieren iedere grote Franse stad, maar zijn in het publieke geestesoog toch voornamelijk verbonden aan Parijs – logisch, omdat Parijs niet alleen veruit de grootste en belangrijkste stad van Frankrijk is en dus sowieso de meeste aandacht krijgt, maar ook omdat nergens in Frankrijk, of misschien wel heel Europa het verschil tussen centrale stad en voorstad zo groot is als in Parijs:

“In few of the world’s great cities is the contrast between urb and suburb so dramatic as in Paris; as soon as one crosses the *périphérique*, the outer belt that is the real boundary of the city, one abruptly leaves the elegant row houses of the capital behind to enter a world of architectural disarray.” (Stovall, 1990).

Parijs is in vele opzichten qua ruimtelijke structuur een inversie van de grote Amerikaanse steden. Waar in de Amerikaanse steden iedereen die het zich kon veroorloven verhuisde naar een eigen huisje in de suburbs, ver weg van de viezigheid, de verpaupering, de gebroken ramen en de criminaliteit, waren het in Parijs juist de voorsteden die dienden als woonplaatsen voor de onderklasse. Kan men in Amerika spreken enigszins gechargeerd spreken van een rijke schil om een arme pit, zo is de binnenstad van Parijs een welvarend eiland omgeven door een zee van werkloosheid en armoede.

De moderne banlieue vindt haar oorsprong in de stedelijke vernieuwing van Haussmann die zorgde voor een geweldige verspreiding van de aanzienlijke groep stedelijke armen naar de riem van industriële plaatsjes buiten de *périphérique* die vanwege de voorspelbare politieke voorkeur van de arbeiders al snel het predicaat *Ceinture Rouge* kreeg opgeplakt. Tijdens het interbellum groeide de industriële zone meer en meer uit tot een plek waar mensen niet alleen werkten, maar ook woonden. De banlieues groeiden tijdens deze periode door een eenzijdige instroom van de werkende klasse en een concentratie van midden- en hoge inkomens in de binnenstad uit tot een gevreesde plek voor de binnenstad bewoners: “*To many bourgeois French men and women ignorant of suburban life, the so-called Red Belt symbolized the dangers posed by an organized and vengeful proletariat, the barbarians waiting outside the gates of the city.*” (Stovall, 1990).

Zoals het een goede tragedie betaamd, kan in het geval van Parijs met enige ironie best worden vastgesteld dat de Fransen onder Napoleon III hun binnenstad als reactie op hun revolutie rigoureus verbouwden met als doel om een toekomstig volksoproer beter te kunnen onderdrukken, om zich nog geen honderdvijftig jaar later omsingeld te vinden door een socialistisch en wraakzuchtig proletariaat. Het is in deze periode dat de banlieue definitief de gestigmatiseerde plek wordt die het in feite al sinds de 13^e eeuw was – *au ban*, waar de term banlieue een verbastering van is, betekende sinds de middeleeuwen al ‘uitgesloten worden van een groep’.

De gestigmatiseerde buurt

De opmerkelijke duurzaamheid van historische beeldvorming in buurten is uitgebreid onderzocht door de Amerikaanse stadsgeograaf Robert J. Sampson (2009). Met de camera in de hand toog de onderzoeker naar Chelsea in Londen, om een al in 1889 door Charles Booth beschreven deel van de stad ecologisch te karteren.

Wat Booth in Victoriaans Londen had gedaan, was door kleurcoderingen op een kaart de ruimtelijke verschillen in economische en sociale samenstelling te visualiseren. De laagste klassen in de stad leefden volgens Booth niet alleen in armoede, maar ook in smerigheid. Er waren volgens Booth duidelijk visuele aanwijzingen die dergelijke buurten kenmerkten, niet in de laatste plaats publieke dronkenschap. De slechtste buurten, werden door Booth geportretteerd als *‘inhabited principally by occasional labourers, loafers and semi-criminals – the elements of disorder’* (Pfautz 1967). In zekere zin kan gesteld worden dat Booth's observaties de precursor vormen voor de culturalistische gedachte die al besproken werd in hoofdstuk 1, maar ook de bouwstenen zijn van de gedachte dat visuele aanwijzingen van ‘wanorde’ (*disorder*) een aantrekkingskracht vormen voor criminaliteit. De observaties van Booth zijn ook interessant omdat Sampson meer dan honderd jaar later concludeert dat Chelsea nog altijd een beroerde reputatie heeft en dat er ondanks de *gentrificatie* en meer dan een eeuw er nog steeds aanwijzingen zijn die duiden op een onderklasse (grafitti, ingebroken auto's, onopgeruimde rommel, losse auto-onderdelen op de stoep).

Sampson stelt dat identiteit en morele evaluaties die bij een dergelijke buurt horen ook in tijden van globalisering en de *‘placelessness of place’* (Relph 1976) behoorlijk duurzame concepten zijn bij de mentale (her)constructie van buurten (en de inwoners daarvan).

“My general thesis is that perceptions of disorder constitute a fundamental dimension of social inequality at the neighbourhood level and perhaps beyond.” (Sampson, 2009.)

Sampson gaat daarin verder dan Wilson en Kelling. Wilson en Kelling houden het bij de observatie dat context cruciaal is voor het infiltreren van criminaliteit in het leven van anderszins ‘normale’ mensen, maar Sampson stelt dat de perceptie van deze context verbazingwekkend duurzaam blijkt en periodes van eeuwen kan overleven – in feite een conclusie die ook al was getrokken in het literatuuronderzoek van Pocock dat eerder in deze scriptie is aangehaald.

De duurzaamheid van *mental images* wordt dus ondersteund door de kunsten en literatuur en film nemen daarin een bijzondere functie in omdat zij niet alleen een beeld (re)produceren, maar ook een narratief.

Dat percepties van plekken zo lang kunnen overleven komt volgens Sampson omdat mensen niet waardevrij (kunnen) observeren. Hun percepties van wanorde (zoals het kapotte autoraam, of de niet opgehaalde vuilniszakken op straat) zijn geladen met oordelen en verbonden met emoties waardoor reputaties worden gevormd en stigma’s versterkt die de toekomst van een bepaald gebied beïnvloeden.

“Seeing disorder [...] is intimately bound up with social meaning at the collective level and ultimately inequality.” (Sampson 2009.)

De reputatie van een buurt is volgens Sampson dus in staat om grote afstanden in de tijd af te leggen omdat ze telkens door aanwijzingen van wanorde wordt versterkt in het collectief geheugen. Deze theorie indachtig, is de opmerking van de galeriehouder (“Uit de banlieues”, zie scène 10) in *La Haine* extra interessant omdat de jongens die een opstootje veroorzaken niet op grond van hun ras worden gediscrimineerd, maar op grond van hun geografische habitat:

“The Maghrebian, African and Jew are not explicit targets of racial stigmatization due to their biological ‘otherness’, but rather their cultural ‘otherness’ as residents of the banlieue – transformed into spatialized, racialized markers of political- economic crisis, social fragmentation, crime and violence.” (Siciliano, 2007).

De galeriehouder maakt zich schuldig aan een soort omgekeerde *ecological contamination*: het gedrag van de jongeren wordt toegeschreven aan de buurt waar zij vandaan komen. De scène in de galerie dient, net zoals de analogie van de vallende man

(zie scène 11), om de sociaal-culturele tweedeling van de Franse maatschappij aan de kaak te stellen.

Scène 11: La Haine (1995)

“Hee Vince”, zegt Hubert midden in de nacht op het dak van een of ander gebouw in de Parijse binnenstad. “Ken jij die mop van die vent die van de vijftigste verdieping van een flatgebouw naar beneden valt?”

We zien de twee jongens in een *wijd over shoulder shot* licht onscherp (want de jongens zijn aan het blowen).

“Bij elke verdieping spreekt hij zichzelf moed in: ‘tot hier toe gaat het goed... tot hier toe gaat het goed... tot hier toe gaat het goed...’”

Vince kijkt Hubert aan en het is niet helemaal duidelijk of hij de grap begrijpt. Hij grinnikt, misschien omdat hij het leuk vindt, misschien uit sociaal wenselijk gedrag.

“Ik kende ze met een Rabbijn”, zegt Vince.

“Het is net als bij ons in de *cité*”, vervolgt Hubert. “Tot hier toe gaat het nog goed, maar wat telt is niet de val. Het is de landing.” Bij deze laatste woorden hebben we een *medium close* van de rug van Vince.

“Ik voel me een mier, verdwaald in de intergalactische ruimte”, zegt hij. De camera switcht terug naar het eerdere shot van beide mannen met de schaars verlichtte laagbouw voor hen.

Dan wordt de verlichtte Eiffeltoren in beeld gebracht. De stem van Saïd klinkt: “Kijk, ik ga de Eiffeltoren doven.” Onscherp blokkeert een vuistje de verlichtte toren. Er beweegt iets en



Afbeelding 16: Still uit La Haine (1995).

er klinkt het geluid van knippende vingers. Er gebeurt niets. Opnieuw knipt Saïd zijn vingers. Andermaal verandert niets.

“Dat lukt alleen in films”, zegt Hubert.

“Ah, *nique sa mère*”, vloekt Saïd. Ondertussen staan de anderen op.

“Waan je jezelf in een film?” vraagt Hubert.

“Ja, waarin je moeder zuipt”, grapt Saïd. Het geluid klinkt verder weg. De camera blijft op de Eiffeltoren gericht.

“Hoe praat jij over mijn moeder?” roept Hubert gespeeld verontwaardigd.

“Jouw moeder steekt wortels in haar reet! En jouw ouders doen het met waspoeder!” lacht Saïd en terwijl Vince grinnikt en het geluid van de groep steeds zachter en verder weg klinkt tot er uiteindelijk alleen nog een soort onverstaanbare klanken klinken, dooft de Eiffeltoren precies op het moment dat er een donderklap klinkt.

Na de Tweede Wereldoorlog groeien de Parijse voorsteden explosief als gevolg van de economische opleving die Parijs doormaakt. Het zijn voornamelijk inwoners van (voormalige) Franse kolonies die de voorsteden in trekken, en een acuut huizentekort is het gevolg.

De Franse regering besluit de zogenaamde *bidonvilles* aan de randen van de hoofdstad af te breken, en te vervullen voor sociale woningbouw, vaak bestaande uit gigantische flatgebouwen aan de rand van de stad (zogenaamde *grand ensembles*). Onder voorwendsel van veiligheid en hygiëne vond niet minder dan 24% van de Parijse gebouwen in de periode 1945-1974 de sloopkogel, om daarna te worden herbouwd volgens de modernistische principes van *La Ville Radieuse*.

Maar net zoals in de VS en alle andere grote westerse landen mist de gigantische de-industrialisatie ook in Frankrijk haar effect niet. Terwijl in Parijs het aantal werknemers in de industrie met 44% afneemt en de hoeveelheid banen in leidinggevende posities met aanzienlijke autonomie toeneemt met 51%, verandert Parijs van sociale structuur. Waar deze tijdens het interbellum nog werd bepaald door sociaaleconomische klasse, neemt Parijs in de jaren 1960 in toenemende mate een raciale vorm aan, omdat het juist etnische minderheden uit de voormalige kolonies zijn die in de sociale woningbouw komen te wonen:

"French modernization, and the new capital city that crowned it, was built largely on the backs of Africans – Africans who found themselves progressively cordoned off in new forms of urban segregation as a result of this process ... By 1969, one in six inhabitants of the greater Paris region lived in a grand ensemble. Paris intramuros, peopled by the mostly white upper class and middle classes, became in those years what we now know it to be: a power site at the center of an archipelago of banlieues inhabited mostly by working class people, a large percentage of them immigrants." (Ross, 1999).

Regisseur Mattieu Kassovitz begon met het schrijven van de film nadat de 16-jarige banlieuebewoner Makomé Bowole (afkomstig uit DR Congo) door een politieagent van *point blank range* in het hoofd werd geschoten in een Parijs politiebureau. Terwijl in 1992 in Los Angeles de Rodney King rellen uitbraken als reactie op gefilmde politiebrutaliteiten, schokte het Kassovitz dat er in Frankrijk van publieke verontwaardiging niet of nauwelijks sprake was – zeker omdat dergelijke incidenten in Frankrijk gedurende de jaren 1980 en 1990 zo vaak voorkwamen dat er een woord voor was verzonnen: *'bavure'* (letterlijk: vlek, imperfectie, fout – in de context van politiegeweld vaak vertaald als 'foutje' of, in Engelse vakliteratuur *'slipup'* (sic)).

In *La Haine* geeft Kassovitz Frankrijk postmodern weer: een duale maatschappij die langs geografische grenzen is verdeeld in een 'archipel' van banlieues – de terminologie van Ross komt rechtstreeks uit de boeken van Dear en Soja.

Kassovitz' film laat bovendien zien hoe kunst niet alleen de werkelijkheid imiteert door het leven in een banlieue weer te geven, maar ook hoe de werkelijkheid kunst imiteert: de film is zowel in beeldtaal als muziek zwaar beïnvloed door de gettofilms die uit de VS komen.

De spanning in de film wordt gevormd door het gegeven dat de blanke jood Vince

een politiepistool heeft gevonden en zweert een agent te zullen vermoorden als de mishandelde Abdel sterft. Tegenover de opvliegende Vince worden de Nubische Hubert en de Arabische Saïd geplaatst die Vince' temperament en dreigende taal telkens opnieuw proberen te matigen.

“Het probleem is niet tussen Arabieren en de politie of tussen zwarten en de politie” zegt Kassovitz in een interview, “maar tussen jongens in de banlieues en de politie... Het is geen kwestie van ras of kleur, maar een sociaaleconomische en algemene vraag” (Gaillac-Morgue, 1995).

Hiermee raakt Kassovitz aan een bepalende vraag in het Europese integratie- en vreemdelingendebat: de banlieues worden door de politiek gestigmatiseerd. Steeds vaker worden er in het politieke discours omtrent de banlieues een vergelijking getrokken met de Amerikaanse getto's:

“Where once banlieue was used to connote the pristine white middle to upper middle class neighborhoods around Paris and other large, urban centers it is now, more often than not, a highly charged word used to describe a hyper-masculinized, violent space saturated with delinquency, social unrest, gangs, drugs, and random car burnings. A favorite comparison is often made by French extremist, right-wing politicians to the ‘hoods’ of large American inner cities.” (Orlando, 2003)

Helemaal verkeerd, meent Loïc Waquant. In Europa bewegen de achterstandswijken zich juist af van het institutionele patroon dat hij zo uitgebreid beschreven heeft in zijn Amerikaanse publicaties.

Getto's zijn per definitie etnisch homogeen, en concentreren meer en meer leden van een bepaalde groep, en dwingt hen op die manier om hun eigen instituties te op te richten en parallelle levens te leiden, veilig opgeborgen en uit het zicht van de dominante cultuur. In Europa, stelt Waquant, worden dergelijke plaatsen juist steeds etnisch heterogener. De postkoloniale migranten worden juist meer verspreid over het nationale territorium en deze wijken worden eventuele parallelle instituties juist afgebroken en zodra mensen hun levensstandaard verhogen, bewegen zij weg van de slechte buurten.

“In all of these dimensions these areas are not moving closer to the pattern of the ghetto, they're moving away from the pattern of the ghetto, thus I call them anti-ghetto to signal how wrong the public debate is about these particular areas.” (Waquant, 2013).

Het labelen van Europese 'anti-getto's' als 'getto's', zoals de Franse overheid deed in de jaren 1990/2000 en de Deense overheid deed in 2013, dient volgens Waquant

geen ander doel dan die wijken stigmatiseren als “*areas that are the cause of the problems, rather than a repository of problems whose (sic) sources may be outside of that neighborhood*” (Waquant, 2013).

De vergelijking met de Amerikaanse getto's is dus een valse. Om te Franse banlieues te begrijpen, is het belangrijk om ze nog iets meer in de context van de Franse vreemdelingenpolitiek te plaatsen dan hiervoor is gedaan.

Om mainstream-Frankrijks getroebleerde relatie met de banlieues te kunnen duiden, is het belangrijk om te weten hoe inwoners van die wijken, meestal mensen afkomstig uit voormalige kolonies, aankijken tegen de Franse maatschappij en hoe de Franse maatschappij probeert om te gaan met deze voormalige gekoloniseerden.

De kern van de Franse vreemdelingenpolitiek is in feite hetzelfde als de kern van de Franse natiestaat: eenheid.

“Still at the heart of France's nation-state model is the need to promote unity, gather all citizens under one republican umbrella, and assimilate and eradicate all markers of difference within the population. This model is based on the belief that through the *machine à francisation*, as minister Adolphe Landry expressed in 1914, France will be protected from ‘the formation of nonindigenous cores that might alter our race’ (Noiriel 84-85).” (Orlando, 2003)

Dit streven naar eenheid en assimilatie werkte misschien voor de eerste golven Italianen en Spanjaarden die na de Franse revolutie bewust naar Frankrijk kwamen omdat ze geloofden in de vrijheid, gelijkheid en broederschap en bovendien al rooms-katholiek waren, waardoor assimilatie in de praktijk neerkwam op acculturatie. Voor de voormalige gekoloniseerden, die een andere godsdienst hadden, die geen Indo-Europese taalachtergrond hadden, was het integratievraagstuk een stuk minder eenvoudig.

De groepen die in Frankrijk kwamen wonen en niet bereid waren hun eigenheid op te geven, vormen een actieve tegenbeweging tegen het Franse eenheidsmodel waar gedurende de jaren 1990, 2000 en 2010 het extreemrechtse Front-National garen bij spint. De tweede en derde generatie Franse immigrantenkinderen protesteren tegen de mainstream-Franse opvatting dat zij, op basis van hun geboorte in Frankrijk, Frans zijn, maar dat zij tegelijkertijd vanwege hun niet-Franse erfgoed toch anders zijn. Zo merkt de Noord-Afrikaanse Tarek Kawtari op in een interview:

“When you understand that your parents were colonized by the country where you live, which is never brought up either at school or at home; when you never see a French person come

to your house, and your family never invites French people over; when everyday 'they' make you feel like you are 'one too many', all this creates a milieu of contention that becomes more and more stifling." (Anquetil et al., 2001)

De relatie tussen diversiteit, 'anders' zijn dan de dominantie cultuur en het *social disorder* debat is door Robert D. Putnam onderzocht. In 2007 concludeerde hij dat: "*in the long run, immigration and diversity are likely to have important cultural, economic, fiscal, and developmental benefits*", maar op de korte termijn is er echter sprake van een negatief effect voor de samenleving:

"[...] immigration and ethnic diversity tend to reduce social solidarity and social capital. New evidence from the US suggests that in ethnically diverse neighborhoods residents of all races tend to 'hunker down'. Trust (even of one's own race) is lower, altruism and community cooperation rarer, friends fewer." (Putnam, 2007)

De diversiteit van de Franse banlieues heeft dus een direct effect op het stigma in de buurt. Het heeft iets van een slang die zichzelf in de start bijt: de banlieues worden bewoond door overwegend gemarginaliseerde minderheidsgroeperingen, waardoor het sociale en economische kapitaal in de wijk afneemt, mensen minder contact met elkaar maken, waardoor de sociale angst toeneemt en social vertrouwen afneemt et cetera. Hierdoor worden de banlieues vaker in verband gebracht met *social disorder*, wat het al bestaande stigma versterkt.

De minderheidsjongeren in de wijk komen in toenemende mate op voor hun recht om hun cultureel erfgoed uit te dragen, en worden buiten de banlieues als 'anders' of 'afkomstig uit de banlieues' gebrandmerkt, wat op zijn beurt een tegencultuur in de hand werkt, wat het stigma op de buurt en het stigma op de jeugd nogmaals versterkt.

Laissez-faire racisme

Een belangrijk mechanisme in het aanbrengen en versterken van het stigma op wijken en de bewoners daarvan, is dus het categorisch onderscheiden van groepen mensen. Dit onderscheiden gebeurt omdat mensen niet alleen hongerig zijn naar informatie, maar omdat die informatie van betekenissen moeten worden voorzien⁴ (zie het werk van Bourdieu). Volgens Glenn Loury speelt ras bij dit betekenis geven een belangrijke rol:

⁴ In zekere zin is deze hele scriptie een oefening in het betekenis geven aan informatie – de films worden immers thematisch bekritiseerd en zo krijgt de informatie die de film geeft een wetenschappelijke betekenis als social science fiction.

“The arbitrary bodily marks associated with racial distinction are among the social structures in our social environment to which meanings about the identity, capability and worthiness of its bearers have been imputed. I repeat: ‘Race’ is all about embodied social signification. In this sense, race is a social truth that is quite real, despite what may be the biologic-taxonomic truth of the of claim that there are no races.” (Loury, 2002)

De kracht van dergelijke culturele stigma’s is dat ze, in de woorden van Sampson, ‘onder de radar van ons bewuste redeneren’ gaan functioneren: rationeel vinden mensen discriminatie op ras verwerpelijk, maar toch sluimert er een *implicit bias* (Banaji 2002; Bobo 2001; Fiske 1998) van culturele stereotypen in hun onderbewuste.

In een experiment van Correll, Urland & Ito (2006) moesten mensen in een videospelletje gewapende doelwitten neerschieten, maar natuurlijk niet de ongewapende doelwitten. Tijdens het experiment werden bepaalde neurotransmitters (de zogenaamde *Event-Related Brain Potentials* (ERPs)) gemeten. Deze neurotransmitters werden verschillend afgegeven tussen de gewapende en de ongewapende doelwitten – maar eveneens verschilden de concentraties van de verschillende ERPs tussen de zwarte en de blanke doelwitten. De participanten schoten de gewapende doelen dan ook veel sneller neer als deze zwart waren dan wanneer deze blank waren. Correll cum suis concluderen:

“Explicitly measured cultural stereotypes predicted both this racial ERP differentiation and racial bias in the game. Most importantly, the degree of racial differentiation in the early ERP components predicted behavioral bias in the videogame and mediated the relationship between cultural stereotypes and bias.” (Correll et al. 2006)

Het is in deze gestigmatiseerde sociale realiteit van ‘impliciete bias’ en *laissez-faire racisme* (Bobo, 2001) dat de jongeren in de banlieue opgroeien. De spagaat tussen het Frans-zijn en het ‘Anders-zijn’, de constructie van identiteit temidden die dialectiek en het vormgeven van de banlieue als plek waar de identiteit van de Franse natie staat onder druk staat vormen belangrijke thema’s in banlieue films.

Neem het ‘black-blanc-beur trio’ uit La Haine. Hubert is zwart, Vince is blank, Saïd heeft roots in de Maghreb, maar voor mainstream Frankrijk, gepersonifieerd door de Galerijhouder zijn ze hetzelfde: banlieuejongens. Op die manier geeft Kassovitz vorm aan *la culture des banlieues*: *“a new discourse that is [a] de-ethnicized and de-essentialized*



Afbeelding 17: Still uit L'esquive.

Scène 12: L'esquive (2003)

Krimo heeft het Arlequin pak aan, en staat naar een ingebeelde kroonluchter te staren zoals hem is geleerd door Lydia. De klas kijkt enigszins besmuikt grinnikend toe: iedereen heeft in de gaten dat de introverte Krimo geen geboren acteur is.

Krimo staat heel lang te kijken. Dan grijpt de docent in.

“Nee, vergeet de kroonluchter. Je ziet haar, ze is mooi, je hebt haar gemist... Die kroonluchter is mooi, maar je ziet ‘m niet, okay?”

Krimo sloft met zijn ogen neergeslagen naar Lydia toe. “En nu mijn koningin blijf ik want ik heb behoefte aan uw aanwezigheid maar u ontwijkt de mijne”, dicteert Krimo. Zijn blik is gericht op Lydia’s voeten.

“Nog een kroonluchter?” informeert de docent.

Krimo kijkt haar vragend aan.

“Het lijkt wel of je naar haar voeten kijkt. Kijk naar háár! Allez, ga door.”

Krimo kijkt nu iets zelfverzekerder naar Lydia, maar de woorden die hij zegt zijn nog altijd gespeend van prosodie.

Lydia kijkt vragend naar de docent alsof ze een correctie verwacht. Die geeft met een blik toestemming om verder te gaan.

“Ik moet toegeven, monsieur, dat dit inderdaad waar is”, acteert Lydia terwijl ze stevig met haar waaier wappert.

“Bemoedigende woorden. ...” stamelt Krimo. Het blijft even stil, en we zien de docente haar blik afwenden.

“Zoet elixir van mijn hart...” souffleert Lydia.

“Ah”, herinnert Krimo, “Zoet elixir van mijn hart, wenst u mijn ondergang?”

“Nee mijn lief, uw leven is mij dierbaar”, gaat Lydia verder.

“Ah, bemoedigende woorden”, weet Krimo.

“Je doet het expres”, zegt de docent.

“Wat?”

“Je zegt je tekst te gehaast en zonder overtuiging. ‘Bemoedigende woorden!’ Hier hebben we het al over gehad.”

“Opnieuw?”

“Nee.” Kijkt naar Lydia: “Ik moet toegeven...”

“Ik moet toegeven, monsieur,” speelt Lydia, “dat dit inderdaad waar is.”

“Zoet elixir van mijn hart...”

“Houd je ogen op haar! Niet op het publiek!”

Krimo wil iets zeggen, maar de docente gaat door.

“... u ontwijkt mijn aanwezigheid – ja dat is waar, ik ontweek u – wilde u me niet langer zien? ... Allez, opnieuw.”

Lydia kijkt gespannen naar de docente, en draait dan naar Krimo. Die kijkt haar met een lege blik aan, en zegt zijn tekst, ditmaal met drie korrels meer bezieling.

“Zoet elixir van mijn hart, wenst u mijn ondergang?”

“Nee mijn lief, uw leven is mij dierbaar.”
 “Bemoedigende woorden.”
 “Amuseer je!” roept de docente geërgerd.
 Krmo kijkt met grote, verdrietige ogen in de camera.
 “Dat is alles wat ik kan zeggen – amuseer je!
 Dit is grappig! Dit is een gelukkig moment, snap je? Hij heeft zich vermomd als een meester met alles dat daarbij hoort: iemand met macht! Probeer iemand te spelen met macht! Probeer eens te pronken! Steek er eens wat energie in! Snap je wat ik zeg? Probeer iets anders te bereiken! Laat jezelf achter om een nieuwe taal te bereiken. Hij aapt iemand na! Zie je hoe belangrijk de taal is? Arlequin bootst een meester na..! Kom op! Doe er moeite voor!”
 In de klas is het na de ontploffing van de docente muisstil. Krmo staat erbij als een geslagen hond.
 “Vanaf het begin?” vraagt hij.
 “Nee. ‘Ik moet toegeven...’ Kom op. En houd op met de hele tijd naar mij te kijken om te zien wat je moet doen.”
 Lydia begint.
 “Ik moet toegeven, monsieur, dat dit inderdaad waar is.”
 “Zoet elixir van mijn hart, wenst u mijn ondergang?”
 “Nee mijn lief, uw leven is mij dierbaar.”
 “Ah, bemoedigende...”
 “Meer! Meer! MEER! AH! Amuseer je je? Heb je nu plezier?”
 Krmo geeft een klein hoofdknikje.
 “Nee!”
 “Jawel.”

“Je moet genoeg scheppen in het moment dat je jezelf achterlaat. Verlaat jezelf! Okay? Amuseer je, vind het plezier daarin. Verander je taal, verander de manier waarop je spreekt en beweegt...! Amuseer je!”
 Krmo heeft zijn ogen neergeslagen en kijkt naar de grond. Lydia kijkt naar hem en draait dan naar de lerares.
 “Vanaf waar?”
 “Eh... ‘Mijn vader...’, net voor de hand.”
 “Sedert uw voorstel wacht ik op mijn vaders antwoord”, acteert Lydia. “Ik sprak hem, en ik kan u zeggen dat u hem om mijn hand mag vragen.”
 “Vooraleer ik hem vraag, sta mij toe u te vragen”, zegt Krmo terwijl Lydia haar hand uitsteekt. Hij neemt het zachtjes in de zijne. “Ik wens hulde te brengen aan de vriendelijkheid... ... Ik wens hulde te brengen aan de vriendelijkheid ... die ik niet waard ben ... die ik...”
 “Kus die hand! Kus die hand! Amuseer je! Bevrijd jezelf! Hoor je wat ik je zeg? Kus die hand gewoon! D’r hand is mooi, raak die hand aan! Ze is fantastisch! Je dacht dat je haar kwijt was, kus haar, amuseer je! GEEF JEZELF! ... Opnieuw. Excuseer me, begin opnieuw.”
 In de klas is het na de uitbarsting muisstil. Iedereen wacht in spanning af wat er nu zal gebeuren.
 “Start opnieuw. Kom op. Allez, doe er moeite voor”, zegt de lerares. Lydia kijkt naar Krmo. Die beantwoordt haar blik een seconde lang. Dan draait hij om en loopt weg.

paradigm [for a] coalition [of] communities [that reifies a] reassuringly re-universalized entity” (Rosello, 1996).

In L’esquive (Kechiche, 2003) wordt dit concept van opgroeien temidden van een maatschappij die enerzijds *sine quo non* assimilatie eist, maar tegelijk de banlieuebevolking als ‘anders’ bestempeld dieper uitgewerkt. In de film zijn de leerlingen van een middelbare school in een Parijse voorstad druk met het toneelstuk ‘*Le Jeu de l’amour et du hasard*’ (Het spel van liefde en kans) van Marivaux. In dit klassieke toneelstuk uit de 18^e eeuw wordt een jonge vrouw bezocht door haar verloofde die ze niet kent. Om hem beter te leren kennen, besluit ze om te wisselen met haar kamermeisje. De verloofde, op zijn beurt, heeft precies hetzelfde idee. Zo worden uiteindelijk de sociale klassen die bij elkaar horen op elkaar verliefd, omdat zij hun sociaal-culturele status in elkaar herkennen.

In de film vraagt Abdelkrim (Krimo) aan Rachid of hij diens rol mag overnemen omdat hij verliefd is op Lydia die zijn directe tegenspeler vormt. Helaas voor Krimo imiteert het leven de kunst niet altijd, en eindigt zijn poging Lydia te veroveren in een totale mislukking.

De film focust op Krimo's moeizame poging om een rol te spelen die niet bij hem hoort. Hij heeft moeite met de rare kledij, de gebaren en vooral de archaïsche taal in het stuk. *L'esquive* is een bijzonder talige film waarin een paar maal expliciet wordt gemaakt dat taal, analoog aan Marivaux, een kenmerk is van socialisatie in een bepaalde rol. Dit punt wordt onderstreept door het vernaculaire van de straat die de jongeren op straat met elkaar spreken, een sociolect dat doorspekt is met uitdrukkingen die voor het mainstream Franse publiek even vreemd moeten klinken dat het 'zoete elixir van mijn hart' voor Krimo. Het toneelstuk wordt op die manier een symbool – om het te kunnen spelen, moet een acteur de rol worden, zichzelf opgeven, de eigenheid loslaten en plezier vinden in het andere. Ditzelfde geldt voor Frans-zijn, en de druk die de docente op Krimo legt ('doe er moeite voor') symboliseert de druk die de Franse staat legt op haar 'vreemdelingen'.

"More specifically, Krimo's uneasy struggle for acceptance by an acutely demanding audience of peers reflects anxieties about the current state of national identity in France and engages the complex question of what it truly means to be French today when many citizens of that country, most notably those of North-African or African descent, do not necessarily identify with the culture or values sanctioned by the Republic." (Blatt, 2008)

Krimo, die niet kan omgaan met deze druk en die zijn eigenheid niet kan of wil opgeven, knijpt er tussenuit ('esquiver' betekent 'ontwijken'). Abdelkrim wordt door Kechiche neergezet als een jongen uit de banlieue – vader zit in de gevangenis en de alleenstaande moeder heeft geen hoogte van waar de jongen mee bezig is. In Krimo's sociale omgeving zijn veel van de elementen aanwezig die mainstream Frankrijk associeert met de banlieues, maar Krimo wijkt nadrukkelijk af van dit stereotiepe.

In de openingsscène gaat Krimo bijvoorbeeld niet met zijn vrienden mee een andere groep jongeren in elkaar slaan. Krimo is introvert, een dromer die graag ooit eens een lange zeilreis wil maken, hij spreekt weinig en als hij iets zegt is het zachtjes en

zeker niet met de bravoure en autoriteit van anderen. Hij slaat zijn ogen veel neer, en geeft weinig tegenwicht aan de dominante Lydia.

Ook in de keuze voor de felle Lydia, en de andere meisjes in de film is Kechiche niet gegaan voor kartonnen, eendimensionale beelden. Tegenover de inerte Krimeo staan gepassioneerde, felle dames die elkaar de huid vol kunnen schelden (Frida en Lydia), of elkaar kunnen bedreigen (Magali en Lydia).

Door de keuze van dominante en sterke vrouwenrollen, wordt Krimeo's zachte onzekerheid extra geaccentueerd. Wat L'esquive op die manier doet, is dat het de banlieue – in La Haine en vele andere films, zoals bijvoorbeeld Richets *Ma 6-T va crack-*er toch vooral neergezet als een broeinest van gang-geweld en rellen – niet alleen als zodanig wegzet.

Kechiche wil laten zien dat er in de banlieue meer diversiteit is dan het bestaande beeld: er zijn scholen die goed onderwijs proberen te geven, er zijn sterke jonge vrouwen en er zijn zachte, onzekere jongens die niet willen meedoen met het banlieuegedrag maar juist hunkeren naar acceptatie van hun eigenheid. In de woorden van Kechiche zelf: "Het volstaat om echt te kijken naar deze jongeren van de *cités* en hun persoonlijkheid achter de schijnbare agressiviteit waar te nemen, hun humor, hun ongeremde kant" (Piazzo, 2004).

Crisis

Als Charlie Hebdo en Bataclan iets hebben aangetoond, dan is dat wel dat Frankrijk, en bij uitbreiding misschien wel heel West-Europa in een grote crisis verkeert. De nationale identiteit, in Frankrijk ontleend aan de waarden van de Franse revolutie, staat onder druk. Deze identiteitscrisis is niet nieuw, maar wordt al tientallen jaren door wetenschappers uit meerdere disciplines verondersteld. De "Fransheid" die is gebaseerd "*the exigencies of centralized power and the transmission of an imperative with which all were meant to identify*" (Kritzman, 1995), wordt op talloze fronten afgebroken door een bevolking die ervoor kiest om hun identiteit te ontleen aan hun religie of etniciteit in plaats van automatisch te assimileren en een rol te spelen waarvan zij voelen dat die niet bij hen past.

Hoewel L'esquive het apocalyptische beeld van andere banlieuefilms probeert te nuanceren, is het nu ook weer niet zo dat het de problemen in de wijk bagatelliseert: "*Instead, Kechiche's film 'keeps it real,' as it were, reminding us that, despite the relative*

calm, the cité of Franc-Moisin (where L'Esquive was shot) is still a far cry from the cobblestoned streets and manicured gardens of, say, Rambouillet.” (Blatt, 2008)

Ook in *L'esquive* vinden we net als in *Compton*, *Boyz*, *Menace* en *Haine* een scène waarin de politie op een powertrip het groepje kinderen hardhandig aanhoudt en fouilleert. Dit is een beeld dat past in het traditionele beeld van de banlieue waarin de jeugd continu met de politie overhoop ligt. Deze keuze is heel bewust: Kechiche laat zo zien dat hij niet bezig is een ander beeld van de banlieue te schetsen – hij wil het beeld aanvullen, nuanceren. De politieagenten veronderstellen schuld, nog zelfs voordat er iets gevonden is en behandelen zeer agressief en met een totale veronachtzaming van de leeftijd van de kinderen. Dit, zegt *L'esquive*, gebeurt.

Maar in tegenstelling tot de meeste hood- en banlieue films vindt de volgende scène niet plaats in een gevangenis of op de achterbank van een politieauto. Worden de jongens in *Haine* op brute wijze mishandeld, in *Boyz* grof bedreigd en in *Menace* half bewusteloos achtergelaten in de verkeerde wijk, in *L'esquive* is de volgende scène een optreden van kinderen in een buurthuis met lachende en applaudisserende ouders.

“Breaking with the fatalistic narrative logic that the previous scène anticipates, the film instantly shifts gears and proudly proclaims that, despite the pressures on the streets, the show, quite simply, must go on. Although *L'Esquive* occasionally affirms the typical image of the cité, in another earlier scène, for example, Fathi, once again acting in the interest of his quiet best friend, not only accosts Frida and confiscates her cell-phone, but also violently threatens to beat her - it does so only to avoid charges of naive Utopian posturing so that it may more effectively subvert that gritty image in the end. In this particularly sudden movement from an atmosphere of aggression and fear to one that evokes feelings of family, togetherness, and community, the film prescribes art as an antidote to the harsh reality of daily life in the projects.” (Blatt, 2008)

De flatwijk is niet alleen maar een ‘repository of problems’ (Waquant, 2013) maar het is ook een plek waar kinderen worden uitgedaagd om deel te nemen aan gemeenschappelijke toneelstukken, waar liefde wordt gevoeld, waar families wonen: het kan meer zijn dan een getto, als men de moeite neemt om deze positieve kanten van de wijk ook in beeld te brengen. Om ook aandacht te besteden aan de zachte jongens, die niet kunnen code switchen tussen wat de instituties van mainstream Frankrijk van hen verwachten en hoe zij zichzelf voelen, waar zij betekenis aan ontleen en hoe zij proberen zich staande te houden in hun anti-getto.

Door de banlieue in het narratief te plaatsen van het getto, vertroebelt men de discussie over zowel het getto, als over de Europese achterstandswijken. Het leidt tot beleidskeuzes die niet passen bij het probleem en dit probleem zullen verergeren naarmate de West-Europese steden meer een postmoderne vorm zullen aannemen. Het leidt tot beleidskeuzes die een tegencultuur in de hand werken omdat ze polariseren en stigmatiseren – het leidt tot een versterking van de positie van (extreem) rechtse demagogen en tot meer sociale angst, minder sociale banden.

Het is ironisch om te merken dat dezelfde waarden als waar in 1789 de Revolutie voor is uitgebroken – vrijheid, gelijkheid en broederschap – zo aan erosie onderhevig zijn wanneer ze worden gepolitiseerd.

Conclusie en debat

De onderzoeksvraag die ten grond lag aan deze scriptie was: “Op welke manier komen stadsgeografische theorieën terug in Amerikaanse gettofilms en Franse Banlieue cinema?”

Voordat deze vraag definitief beantwoord zal worden, is het van belang om kort stil te staan bij het narratief dat dit werkstuk construeert.

In dit werkstuk is al kort gerefereerd aan het artikel ‘Situated knowledges’ van Donna Harraway. Deze feministische onderzoekster schrijft onder andere dat:

“All western cultural narratives about objectivity are allegories of the ideologies governing the relations of what we call mind and body, distance and responsibility. Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see.” (Harraway, 1988)

Dit werkstuk is niet de waarheid. Deze scriptie is een interpretatie, een analyse gedaan op basis van observaties van een film, die gemaakt is door verschrikkelijk veel mensen binnen een bepaalde context, gemaakt met een doel en op basis van hun interpretaties en observaties. Er zijn ontelbaar veel ‘stappen van omvorming’ en tijdens elk van deze stappen wordt betekenis gevormd, vervormd, gereconstrueerd of geherinterpreteerd. Wie ik ben, doet er in die stappen toe, want wat u leest is MIJN waarheid, mijn interpretatie.

Een feministische onderzoeker had allicht andere thema’s geabstraheerd, een andere selectie gemaakt – iemand die rechtser is dan ik, of conservatiever, of linkser, of progressiever had de nadruk en de focus ongetwijfeld anders aangebracht.

De wereld heeft denk ik juist in tijden waarin onze westerse maatschappijen tegelijkertijd polariseren en fragmenteren, in een pragmatisch en opportunistisch tijdperk waarin steeds meer mensen wordt geleerd te redeneren in hun eigen belang – het kenmerkende politieke standpunt van neoliberalisme vindt niet voor niets zijn oorsprong in het ik-tijdperk – juist nu is er behoefte om transparant te zijn in waar interpretaties vandaan komen. Juist nu is er behoefte aan gesitueerde kennis, aan een zelfverantwoordelijkheid van de onderzoeker zich bewust te zijn van diens positie.

In Nederland ontstond er in mei 2016 tweemaal een mediareletje omtrent een bekend persoon met een niet-caucasische afkomst. Ten eerste was daar de

televisiepresentatrice Sylvana Simons die wilde gaan werken voor de, bij gebrek aan een beter woord, ‘allochtonenpartij’ DENK. Ik vermoed dat Sylvana het laissez-faire racisme dat ook in Nederland aanwezig is, wilde agenderen. Dit laissez-faire racisme werd in het mediadebat rondom haar keuze pregnant zichtbaar toen iedereen zich afvroeg wat zo’n verstandige vrouw nou te zoeken had bij zo’n domme partij als DENK.

Een tweede voorbeeld is het etnisch profileren van de donkere rapper Typhoon. De beste man was volgens de politieagent in kwestie te jong en te zwart om eerlijk aan zo’n dure auto gekomen te zijn. Daags nadien verschenen in de kranten artikelen waaruit bleek dat meer dan 60% van de Nederlanders voor etnisch profileren is. In het mediaforum op radio 1 werd beweerd dat ‘als het niet zou werken, het ook niet zou worden gedaan’ en dat vanuit het oogpunt van de politie etnisch profileren dus prima te begrijpen is. Laissez-faire racisme van de bovenste plank.

Ik ben een blanke, heteroseksuele, vrijgezelle man. Ik ben hoogopgeleid, ik mag graag een maatschappijkritische film bekijken, lees soms een boek en ga als het even kan naar musea. Ik ben gevoelig voor onrecht, en ik vind het mijn taak om, zowel als docent, onderzoeker en als persoon, te wijzen op de fundamentele onrechtvaardigheden die blanke, heteroseksuele mannen voor zichzelf hebben gebouwd. Tegenwoordig mogen onze vrouwen, en in Nederland tot op zekere hoogte ook onze homo’s meedoen. Soms zelfs een paar goed geassimileerde buitenlanders.

Was ik zelf mijn hele leven gediscrimineerd, was ik vrouw, was ik homo, was ik een Somalische vluchteling: ik zou deze scriptie anders hebben ge-, be- en doorleefd en zou het anders hebben gedaan. Maar dat ben ik niet, en dus is dit het geworden.

Beantwoording hoofdvraag

De empirische hoofdstukken in deze scriptie hebben telkens aan de hand van een stad – New York, Los Angeles en Parijs – een historiografie gegeven van de wetenschappelijke paradigma in de urbane sociologie.

De opkomst van het structuralisme stond centraal in het eerste hoofdstuk, waarin de theorie van de gebroken ramen werd opgevoerd om het belang van context aan te tonen boven de culturalistische traditie van pathologische individuele keuzes.

In het tweede hoofdstuk stond de verinstitutionalisering centraal van deze structurele factoren en de rol die racisme daarbij speelt. De veranderingen in de Amerikaanse maatschappij zijn uitvoerig beschreven door William Jules Wilson, en

samen met de segregatie van Douglas Massey leidde dat tot de postmoderne gefragmenteerde archipel van wijken waar ontoegankelijkheid en mobiliteit centrale thema's werden zoals beschreven door de L.A. School of Urbanism.

In de Europese context is het anti-getto besproken, waar door onrechtmatige druk op assimilatie een tegencultuur is ontstaan van gemarginaliseerde en gestigmatiseerde jongeren.

Deze scriptie leest als een pleidooi om social science fiction te gebruiken in de studie naar de onderklasse en de plaatsen waar zij woont. Als voorbeelden hoe men dat zou kunnen aanpakken is gekozen voor een techniek uit de film- en theaterwetenschappen: de thematische kritiek. Deze methode stelt zich ten doel symbolische betekenissen te abstraheren uit informatie, en valt misschien het best te vergelijken met een discours analyse.

Een opvallende zaak die tot op heden nog niet expliciet is benoemd is de opvallende timing van de films die zijn besproken: *Boyz n the hood* en *Menace II Society* zijn twee films die de ruimte postmodern weergeven, terwijl dat concept nog in de kinderschoenen stond en pas in de loop van de jaren 1990 conceptueel zal worden uitgewerkt.

In *Do the right thing* (1989), een film van Spike Lee die niet is besproken in deze scriptie, maar die wel een eervolle vermelding verdient, breekt een rassenrel uit nadat de politie Radio Raheem heeft verwurgd – een akelig voorspellend scenario: drie jaar later breken de Rodney King rellen uit in Los Angeles.

La Haine (1995) en *L'esquive* (2003) zijn films die genest zijn in een filmtraditie en een wetenschappelijk discours, maar die op hetzelfde moment deze traditie en discours naar een hoger plan tillen, door het uit te breiden en te nuanceren.

Een mooie Westfriese uitdrukking is dat men achteraf een koe in de kont kijkt: met de luxe van terugblik is het eenvoudiger te verklaren. Toch is het een interessante observatie om vast te stellen dat echte *social science fiction* wel degelijk scherp op de wetenschappelijke theorie zeilt – hetzij omdat de kunst de wetenschap imiteert, hetzij omdat de wetenschap de kunst imiteert.

De voorbeelden in deze scriptie tonen aan dat kunst en wetenschap twee kanten zijn van dezelfde medaille en deze scriptie heeft laten zien, met de luxe van de terugblik, dat we films kunnen gebruiken om de wereld om ons heen te begrijpen. Slavoy Zizek gaat zelfs een stap verder:

"In order to understand today's world, we need cinema, literally. It's only in cinema that we get that crucial dimension which we are not ready to confront in our reality. If you are looking for what is in reality more real than reality itself, look into the cinematic fiction." (Zizek, 2006)

Debat

Toch is deze scriptie nou niet meteen een oproep aan alle sociaal wetenschappers ter wereld om al hun theorievorming uitsluitend te doen op basis van de nieuwste films. Substitutie is nooit een goed idee. In het huidige debat over het format waarin studies kunnen worden gedaan (alleen kwantitatief, alleen kwalitatief of *mixed methods*) zou social science fiction een mooie aanvulling kunnen zijn. Waarom zouden enkele films geen verdieping kunnen zijn bij een statistische relevante toets? Of een eerste verkenning van attitudes of gevoelens bij een etnografie?

In deze studie zijn films alleen thematisch geanalyseerd, maar er zijn veel meer mogelijkheden om naar films te kijken. Zizek is een psychoanalyticus en gebruikt dat wanneer hij films bespreekt. Er zijn filmwetenschappers die gebruik maken van de *mis-en-scène* om verborgen informatie te duiden, er zijn feministische filmwetenschappers, en er bestaan cognitieve theoristen, deconstructivisten, tel-en-meet-statistici en nog veel meer methoden van filmanalyse.

Hierbij moet wel worden opgepast dat allicht niet elke film geschikt is om te analyseren. Overduidelijke persiflages, zoals *Don't be a manace to South Central while drinking your juice in the hood* (Barclay, 1996) produceren bij uitstek en doelbewust de bordkartonnen karikaturen waarvoor Loïc Waquant waarschuwt. Hoewel het zeker mogelijk is om komediefilms serieus thematisch te analyseren en de vraag welke beelden en thema's dergelijke films produceren zeer terecht is, is het niet mogelijk om ze als social science fiction in te zetten omdat ze niet de 'betere sociologie produceren dan de sociologen zelf'.

Het is voor sociaal wetenschappers dan ook moeilijk om te beoordelen wanneer een film voldoet aan de kwaliteitseisen die aan social science fiction worden gesteld. Dit komt omdat deze, behalve als definitie, in feite niet zijn opgesteld.

In deze scriptie zijn, met de kracht van het terugkijken, veel artikelen gelezen waaruit blijkt hoe en waarom de gekozen films in aanmerking komen. Het kan voor vervolgonderzoek interessant zijn om een lijst met kwaliteitseisen op te stellen waar sociaal wetenschappers zich aan zouden kunnen vasthouden wanneer zij films gaan

selecteren voor onderzoek. Een dergelijke lijst zou kunnen worden opgesteld aan de hand van een discours analyse uit de filmwetenschap. Een mogelijke hoofdvraag zou kunnen zijn: Wat moet een film doen, en hoe moet deze zijn gemaakt, om social science fiction te kunnen zijn?

In deze studie is genoemd hoe het vakkundig opgebouwde beeld van Los Angeles door de gettofilms in de jaren 1990 plotseling werd uitgebreid met delen van de stad die voorheen (bewust) buiten beeld waren gebleven. In de postmoderne geografie is veel ruimte weggelegd voor beeldvorming, voor de constructie van de realiteit – voor de realiteit niet als externe ruimte die ontdekt kan worden, maar door de realiteit als sociale constructie opgebouwd uit betekenissen en soms conflicterende belangen. Juist in die constructie van beelden en het geven van betekenissen aan beelden, neemt film een cruciale rol in. Het is denk ik dit dat Zizek bedoelt als hij zegt dat wij films nodig hebben om iets te zien dat echter is dan de realiteit zelf.

In deze scriptie heb ik erg mijn best gedaan om een verwarrende discussie over wat echt is en wat niet en moeilijke postmoderne filosofen als Foucault en Derrida buiten beschouwing te laten. Hoewel het in hoofdstuk 1 en de methodologie in beperkte mate genoemd wordt, heb ik hiernaar gestreefd om omdat ik zelf niet voldoende thuis ben in postmoderne filosofie en me onvoldoende bevoegd acht een uitspraak te doen over de validiteit van hun argumentatie. Het is zodoende een onderwerp geworden dat opvallend afwezig is in deze beschouwing. In een vervolgonderzoek raad ik dan ook aan om dit idee verder te onderzoeken, te meer omdat in de postmoderne geografie een belangrijke rol is weggelegd voor de ‘representatie van ruimte’ in de ruimtelijke trialektiek van Henri Lefebvre.

Bibliografie

Inleiding

- 1) Bennett, D. (2010). This will be on the midterm, you feel me? Why so many colleges are teaching *The Wire*, Slate.com
http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2010/03/this_will_be_on_the_midterm_you_feel_me.html, geraadpleegd op 2 mei 2015.
- 2) Galser, G. (2012), *Driving Detroit, the quest for respect for in the motor city*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- 3) Haraway, D. J. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.
- 4) Mains, S. P., Cupples, J., & Lukinbeal, C. (2015). *Mediated Geographies and Geographies of Media*, Springer Netherlands, Dordrecht.
- 5) McCormack, K. (2015). Revisiting *The Wire*. *Visual Studies*, 30(1), 90–97.
- 6) Mills CW (1959) *The Sociological Imagination*. Oxford: Oxford University Press
- 7) Osborne, T., Rose, N., & Savage, M. (2008). Editors' introduction reinscribing British sociology: Some critical reflections. *Sociological Review*, 56(4), 519–534.
- 8) Penfold-Mounce, R., Beer, D., & Burrows, R. (2011). *The Wire as Social Science-fiction?* *Sociology* (45), 151-167.
- 9) Pocock, D. C. . (1979). The novelist 's image of the North. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 4(1), 62–76.
- 10) Raab, L. (2014), *Turmoil in Ferguson, Mo.: What you need to know*, LA Times, 21 augustus 2014, <http://www.latimes.com/nation/nationnow/la-na-nn-michael-brown-ferguson-missouri-shooting-20140811-story.html#page=2> geraadpleegd op 23 maart 2014.
- 11) Ryan, W. (1972). *Blaming the Victim*. Vintage, New York.
- 12) USA Census Bureau, 2010 via USA Factfinder,
http://factfinder.census.gov/faces/nav/jsf/pages/community_facts.xhtml
geraadpleegd maandag 23 maart 2015
- 13) Wolfers, J., Leonheart D. & Queley K. (2015), 1.5 million missing black men, New York Times, 20 april 2015
http://www.nytimes.com/interactive/2015/04/20/upshot/missing-black-men.html?_r=1&abt=0002&abg=0 geraadpleegd op 1 mei 2015, volledige analyse

op: <http://www.nytimes.com/2015/04/21/upshot/the-methodology-1-5-million-missing-black-men.html?src=twr>

- 14) Wilson, W. J. (1996), *When work disappears: the world of the new urban poor*, Vintage Books, Random House, New York.

Hoofdstuk 2

1. Bazin, A. (1967). *What is cinema?*, University of California Press, Berkeley.
2. Berlin, I. (1958). *Two Concepts of Liberty*, in: *Four Essays on Liberty*, Oxford University Press, Londen (1969).
3. Cresswell, T. & Dixon, D. (Eds.). (2002). *Engaging film: Geographies of mobility and identity*, Rowman & Littlefield, Lanham.
4. Derrida, J. (1998). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trans.), Johns Hopkins University Press, Baltimore.
5. Dixon, D., Zonn, L., & Bascom, J. (2008). *Post-ing the cinema: Reassessing analytical stances toward a geography of film*. In: C. Lukinbeal & S. Zimmermann (Eds.), *The geography of cinema – A cinematic world*, Franz-Steiner Verlag, Stuttgart.
6. Eisenstein, S. (1957). *Film form and the film sense*, Meridian, New York.
7. Mains, S. P., Cupples, J., & Lukinbeal, C. (2015). *Mediated Geographies and Geographies of Media*, Springer Netherlands, Dordrecht.
8. Shiel, M. (2001). *Cinema and the city in history and theory*. In: M. Shiel & T. Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*, Blackwell Publishers, Oxford.

Hoofdstuk 3

- 1) Banks, M. (2001). Visual methods in social research, Sage, Londen.
- 2) Berger, P. L. and T. Luckmann (1966), *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Anchor Books, New York
- 3) Bykofsky, M. (2015), What's Going On in Your Body When You Watch a Horror Movie, Yahoo Health, <https://www.yahoo.com/beauty/what-s-going-on-in-1281718224920630.html> geraadpleegt op 28-4-2016 om 11.44
- 4) Castelló M., & Botella, L. (2006). *Constructivism and educational psychology*. In: J. L. Kincheloe & R. A. Horn (Eds.), *The Praeger handbook of education and psychology* (Vol. 2, pp. 263-270). Praeger, Westport
- 5) CBS Statline,
<http://statline.cbs.nl/Statweb/publication/?DM=SLNL&PA=80333NED&D1=0-3,7&D2=a&D3=0,65,80&D4=66,90,166&HDR=T,G1&STB=G2,G3&VW=T>
en
<http://statline.cbs.nl/Statweb/publication/?DM=SLNL&PA=71950ned&D1=0&D2=a&D3=0&D4=0&D5=0,10,20,30,32-33&HDR=T&STB=G1,G2,G3,G4&VW=T>
geraadpleegd op 22-5-2016 om 13.33
- 6) Culler, J. (1975), *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the study of literature*, Cornell University Press, Ithaca
- 7) Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002), *Studying contemporary American Film, a guide to movie analysis*, Oxford University Press, New York
- 8) Grabowski, M. (ed). (2015), *Neuroscience and Media: New Understandings and Representations*, Routledge, New York
- 9) Keyser, G. (2014), *Manifest Film & Leven*, Domein voor de kunstkritiek, 1e Editie, <http://domeinvoorkunstkritiek.nl/activiteiten-items/masterclass-film-leven/> geraadpleegd op 16 mei 2015.
- 10) Kühn, S. & Gallinat, J. (2014), Brain Structure and Functional Connectivity Associated With Pornography Consumption: The Brain on Porn. *JAMA Psychiatry* 71(7), 827-834
- 11) Penner, J., Schneider, S.J., Duncan, P. (2008). *Horror Cinema*. Taschen, Keulen.
- 12) Pink, S. (2007). *Doing visual ethnography*, Sage, Londen.
- 13) Pink, S. (2015). *Advances in visual methodology*, Sage, Londen.

- 14) Raskin, J. D. (2002). Constructivism in psychology: Personal construct psychology, radical constructivism, and social constructivism. In J. D. Raskin & S. K. Bridges (Eds.), *Studies in meaning: Exploring constructivist psychology* (pp. 1-25). Pace University Press, New York
- 15) Rose, G. (2010). *Visual methodologies*, Sage, Londen.
- 16) Sharp, M. D. (1998). Remaking Medieval Heroism: Nationalism and Sexuality in *Braveheart*. *Florilegium*, 15, 251-266.
- 17) Van Leeuwen, T. & Jewitt, C. (2001). *The handbook of visual analysis*, Sage, Londen.
- 18) Zizek, S. (2006) *The perverts guide to the cinema*, Amoeba Film / Kasander Film Company / Lone Star Productions / Mischief Films (documentaire)

Hoofdstuk 4

- 1) Gladwell, M. (2000). *The tipping point, how little things can make a big difference*, Little Brown, New York
- 2) Harrington, M. (1962). *The other America*, Simon & Schuster, New York
- 3) Keller, B. (2015). David Simon on Baltimore's anguish, *The Marshal Project*, <https://www.themarshallproject.org/2015/04/29/david-simon-on-baltimore-s-anguish> geraadpleegd op 28 mei 2015.
- 4) Lewis, O. (1959). *Five Families: Mexican Case Studies in the Culture of Poverty* (1959), Basic Books, New York.
- 5) Lewis, O. (1998). The culture of poverty. *Society*, 2, 7-9.
- 6) Patterson, O. (2015). The Real Problem With America's Inner Cities, *New York Times*, 10 mei 2015, <http://www.nytimes.com/2015/05/10/opinion/sunday/the-real-problem-with-americas-inner-cities.html?smid=tw-share&r=2>, geraadpleegd op 11 mei 2015.
- 7) Patterson, O. & Fosse, E. (2015). *The Cultural Matrix: Understanding Black Youth*, Harvard University Press, Cambridge
- 8) Wilson, J., & Kelling, G. (1982). Broken Windows: the police and neighborhood safety. *The Atlantic Monthly*, 29-38.

Hoofdstuk 5

- 1) Andersson, E. (1999). *Code of the street: decency, violence and the moral life of the inner city*. W.W. Norton, New York

- 2) Bane, M.J. & Jargowsky, P.A. (1988). Urban Poverty Areas: Basic Questions concerning Prevalence, Growth, and Dynamics. Paper prepared for the Committee on National Urban Policy, National Academy of Sciences, Washington, D.C
- 3) Davis, M. (1990). *City of Quartz: Excavating the future in Los Angeles*, Verso, Londen.
- 4) Dear, M., Flusty, S., (1998). Postmodern Urbanism. *Annals of the Association of American Geographers*, 88 (1), p. 50-72
- 5) Dear, M. (2003): The Los Angeles School Of Urbanism, An intellectual history. In: LeGates, R.T & Sout, F. (2016). *The City Reader*, Routledge, New York
- 6) Diawara, M. (1993). Black American Cinema: The New Realism, in: Diawara, M. (ed) (1993). *Black American Cinema*, Routledge, New York
- 7) Galster, G.C., and Keeney, W.M. (1988). Race, Residence, Discrimination, and Economic Opportunity: Modeling the Nexus of Urban Racial Phenomena, *Urban Affairs Quarterly*, 24, 87-117.
- 8) Glasgow, D.G. (1981). *The Black Underclass: Poverty, Unemployment, and the Entrapment of Ghetto Youth*. Jossey-Bass, San Francisco
- 9) Kritzman, L. (1995). Identity Crises: France, Culture and the Idea of the Nation. *Substance* 24, 76-77
- 10) Levy, F. (1987). *Dollars and Dreams: The Changing American Income Distribution*. Russel Sage, New York
- 11) Mandipour, A. (1998). Social exclusion and space. In: Mandipour, A., Cars, G. & Allen, J. (eds), *Social exclusion in European cities: processes, experiences and responses*, Jessica Kingsley Publishers, Londen.
- 12) Massey, D. S. (1990). American Apartheid: Segregation and the Making of the Underclass. *American Journal of Sociology*, 96(2), 329–357.
- 13) Massood, P.J. (2003) *Black City Cinema: African American Urban Experiences In Film*. Temple University Press, Philadelphia
- 14) Massood, P. J. (1996). Mapping the Hood: The Genealogy of City Space in “Boyz N the Hood” and “Menace II Society.” *Society for Cinema & Media Studies*, 35(2), 85–97.

- 15) Mills, D. (1990), Recordings, Washington Post,
<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1990/09/02/recordings/c284a7e4-3c30-4c56-8552-44969be335c9/> geraadpleegd op 2 mei 2016.
- 16) Rolling Stone website, datum onbekend.
<http://www.rollingstone.com/music/artists/n-w-a/biography>
 Geraadpleegd op 22-5-2016
- 17) Ryan, W. (1972). Blaming the Victim. Vintage, New York. (Geciteerd door Massey)
- 18) Sanchez-Jankowski, M. (1991) Islands in the street: gangs in urban American society. University of California Press, Berkeley (geciteerd door Waquant)
- 19) Scruggs, C. (1993). Sweet Home: Invisible Cities in the Afro-American Novel, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- 20) Soja, E. (1993). Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory, Verso, New York.
- 21) Wacquant, L.J.D. (1991) What makes a ghetto? Notes toward a comparative analysis of modes of urban exclusion. Paper presented at the Working Conference on Poverty, Immigration and Urban Marginality in Advanced Societies, Paris, Maison Suger, 10–11 May.
- 22) Wacquant, L. J. D. (1997). Three Pernicious Premises in the Study of the American Ghetto. *International Journal of Urban and Regional Research*, 21(2), 341–353.
- 23) Wacquant, L. J. D. (2001). Deadly symbiosis When ghetto and prison meet and mesh. *Punishment & Society*, 3(1), 95–133.
- 24) Weiher, G. (1991) The fractured metropolis: political fragmentation and metropolitan segregation. State University of New York Press, Albany (geciteerd door Waquant).
- 25) Weir, M. (1995) The Politics of racial isolation in Europe and America. In P.E. Peterson (eds.), *Classifying by race*, Princeton University Press, Princeton (geciteerd door Waquant).
- 26) Werthman, C. en Piliavin, I. (1967). 'Gang members and the Police' in D. Dordua (red.) *The police: Six Sociological Essays*, New York: Wiley.
- 27) Wilson, W.J. (1987) *The Truly disadvantaged, the inner city, the underclass and public policy*. University of Chicago Press, Chicago.

Hoofdstuk 6

1. Anquetil, G., Brizard, C. & Chouffan, A. (2001) Ou vont les beurs? Enquête sur une génération de 'boussolée, *Le Nouvel Observateur* 1-7 November, 4-12, geciteerd en vertaald door Orlando, 2003.
2. Banaji, M.R. (2002) Social Psychology of Stereotypes, in: Smelser, N. J. & Baltes, P. B. (eds), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Elsevier Science Limited, Oxford.
3. Blatt, A. J. (2008). The Play's the Thing: Marivaux and the Banlieue in Abdellatif Kechiche's *L'Esquive*. *The French Review*, 81(3), 516–527.
4. Bobo, L. (2001) Racial Attitudes and Relations at the Close of the Twentieth Century, in: Smelser, N. J., Wilson, W.J. & Mitchell, F. (eds), *America Becoming: Racial Trends and Their Consequences*, Vol. 1, National Academy Press, Washington, DC.
5. Correll, J., Urland, G. R., & Ito, T. A. (2006). Event-related potentials and the decision to shoot: The role of threat perception and cognitive control. *Journal of Experimental Social Psychology*, 42(1), 120–128.
6. Fiske, S. (1998). Stereotyping, Prejudice, and Discrimination in: Gilbert, D.T., Fiske, S. and Lindzey, G. (eds) *Handbook of Social Psychology*, Fourth Edition, McGraw-Hill, New York.
7. Gaillac, J.Y. & Morgue, T. (1995), La grand Peur du Proletariat qui a hanté les fantasmes bourgeois tourne aujourd'hui à la grande peur des cités, *Match de Paris* (mei nummer).
8. Loury, G. (2002). *The anatomy of racial inequality*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
<https://books.google.nl/books?id=jFh33xr7OFAC&lpg=PR7&ots=EB85l9P9zw&dq=the%20anatomy%20of%20racial%20inequality&lr&pg=PA58#v=onepage&q&f=false> geraadpleegd op 13 mei 2016.
9. Noiriël, G. (1996) *The French Melting Pot: Immigration, Citizenship, and National Identity*. UP Minnesota, Minneapolis (geciteerd door Orlando, 2003)
10. Orlando, V. (2003). From Rap to Raï in the Mixing Bowl: Beur Hip-Hop Culture and Banlieue Cinema in Urban France. *Journal of Popular Culture*, 36(3), 395–415
11. Pfautz, H. (red.) (1967), *Charles Booth on the city: physical pattern and social structure*, Chicago, University of Chicago Press

12. Piazzo, P. (2004) L'Esquive, jeu de l'amour et du cinema, Le Monde 6 Jan. 2004, "Aden" supplement. In: Blatt (2008), vertaald door auteur dezes.
13. Putnam, R. D. (2007). E Pluribus Unum: Diversity and Community in the Twenty-first Century. *Scandinavian Political Studies*, 30(2), 137–175.
14. Relph, E. (1976), Place and placelessness, Pion, London.
15. Rosello, M. (1996). Third Cinema or Third Degree: The 'Rachid System' in Serge Meynard's L'Oeil au beurre noir, Cinema, Colonialism, Postcolonialism. (Ed. Dina Sherzer). Texas UP, Austin.
16. Ross, K. 1996. Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture. Cambridge: MIT Press.
17. Sampson, R. J. (2009). Disparity and diversity in the contemporary city: social (dis)order revisited. *The British Journal of Sociology*, 60(1), 1–31
18. Siciliano, A. (2007). La Haine: Framing the "urban outcasts." *Acme*, 6(2), 211–230.
19. Stovall, T. (1990). The Rise of the Paris Red Belt. Berkeley: University of California Press, te lezen op <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5r29n9vt&chunk.id=d0e62&toc.id=&brand=ucpress> geraadpleegd op 28 mei 2015.
20. Waquant, L. (2013), Interview with Loïc Wacquant May 30th 2013, SFI Video / Youtube.com, <https://youtu.be/LMATMgNFX9U> geraadpleegd op 11 mei 2016
21. Werthman, C. en Piliavin, I. (1967). 'Gang members and the Police' in D. Dordua (red.) The police: Six Sociological Essays, New York: Wiley.

Filmografie

1. Boyz n the hood (1991).
Regisseur: Singleton, J.
Schrijver(s): Singleton, J.
Productiebedrijf: Columbia Pictures Corporation.
2. Death wish (1974).
Regisseur: Winner, M.
Schrijver(s): Garfield, B. (roman) & Mayes, W. (screenplay).
Productiebedrijven: Dino de Laurentiis Company, Paramount Pictures.
3. Dogville, (2003).
Regisseur: von Trier, L.
4. Schrijver: von Trier, L.
Productiebedrijven: Zentropa Entertainments, Isabella Films B.V., Something Else B.V., Memphis Film, Trollhättan Film AB, Pain Unlimited GmbH Filmproduktion Sigma Films, Zoma Films Ltd., Slot Machine, Liberator, Film Väst, Arte France, France 3 Cinéma, WDR / Arte, Danmarks Radio (DR), Sveriges Television (SVT), Nederlandse Programma Stichting (NPS), YLE, Norsk TV2 AS, Edith Film Oy, Spillefilmkompaniet 4 1/2, Fjeldabe Films AS, Invicta Capital, TV, Planet Pictures, Canal+, Det Danske Filminstitut, Eurimages, Svenska Filminstitutet, Nordisk Film- & TV-Fond, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, CoBo Fonds, Foundation for Audiovisual Production, Film Fund of the Netherlands, Finnish Film Foundation, European Regional Development Fund, 4 1/2 Film.
5. Do the right thing (1989).
Regisseur: Lee, S.
Schrijver(s): Lee, S.
Productiebedrijven: 40 Acres & A Mule Filmworks.
6. La haine (1995).
Regisseur: Kassovitz, M.
Schrijver(s): Kassovitz, M.
Productiebedrijven: Canal+, Cofinergie 6, Egg Pictures, Kasso Inc. Productions, La Sept Cinéma, Les Productions Lazennec, Polygram Filmed Entertainment, Studio Image.

7. L'esquive (2003).
Regisseur: Kechiche, A.
Schrijver(s): Schrijver(s): Kechiche, A. & Lacroix, G.
Productiebedrijven: Lola Films, Noé Productions, CinéCinéma.
8. Menace II Society (1993).
Regisseur: Hughes, A. & Hughes, A. (als The Hughes brothers)
Schrijvers: Hughes, A., Hughes, A. & Williams, T.
Productiebedrijf: New Line Cinema.
9. Posessed (1931).
Regisseur: Brown, C.
Schrijver(s): Selwyn, E. (toneelstuk), Coffee, L.J. (aanpassingen voor film)
Productiebedrijven: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) & Warner Home Video
(2009) (DVD) (dvd).
10. Straight outta Compton (2015).
Regisseur: Grey, F.G.
Schrijver(s): Herman, J., Berloff, A., Savidge, S.L. & Wenkus, A.
Productiebedrijven: Circle of Confusion, Crucial Films, Cube Vision, Legendary
Pictures, New Line Cinema, Xenon Pictures.
11. Taxi driver (1976).
Regisseur: Scorsese, M.
Schrijver(s): Schrader, P.
Productiebedrijven: Columbia Pictures Corporation, Bill/Phillips, Italo/Judeo
Productions.
12. The Matrix (1999).
Regisseurs: Wachowski, L. & Wachowski, L. (als The Wachowski Brothers)
Schrijvers: Wachowski, L. & Wachowski, L (as The Wachowski Brothers)
Productiebedrijven: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film
Partnership & Silver Pictures.
13. The perverts guide to the cinema (2006).
Regisseur: Fiennes, S.
Schrijver(s): Zizek, S.
Productiebedrijven: Amoeba Film, Kasander Film Company, Lone Star
Productions, Mischief Films.

14. The Silence of the Lambs (1991).

Regisseur: Demme, J.

Schrijver(s): Harris, T. (roman), Tally, T. (screenplay)

Productiebedrijven: Strong Heart/Demme Production, Orion Pictures.

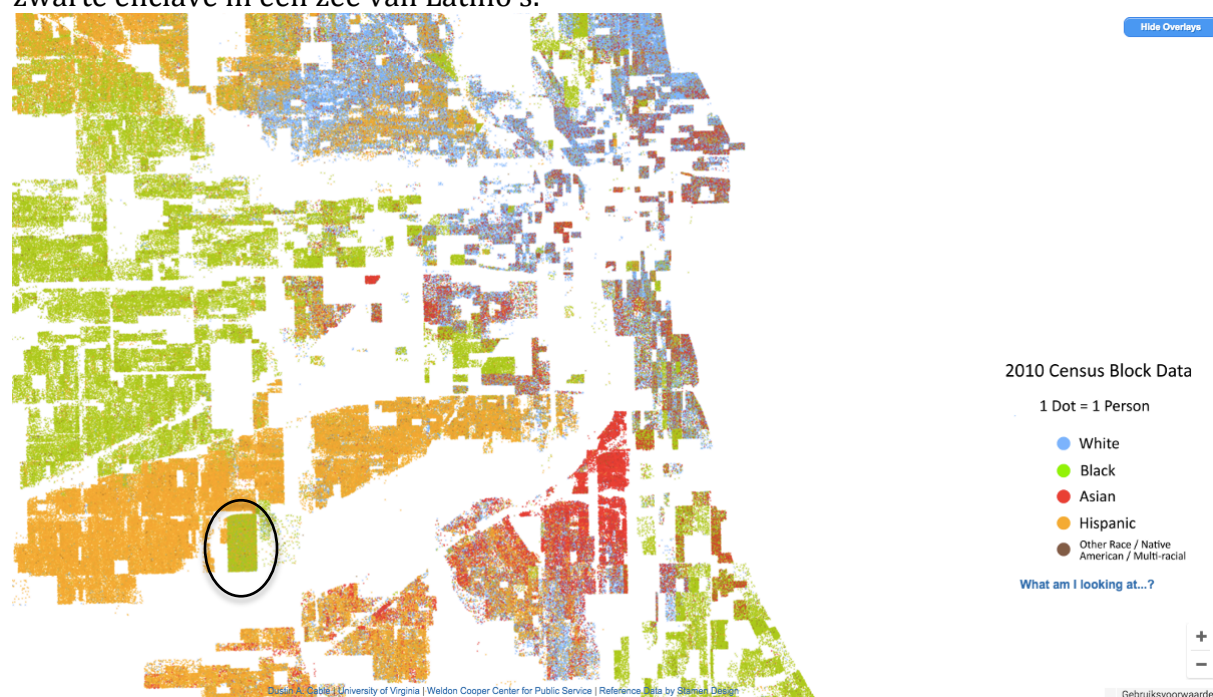
15. The Wire (2002).

Creator: Simon, D.

Productiebedrijven: Blown Deadline Productions, Home Box Office (HBO).

Appendices

Appendix 1: De locatie van de Cook County jail in Chicago op een segregatiekaart: een zwarte enclave in een zee van Latino's.



Appendix 2: Voorgestelde lijst met films

titel	land	jaar
Boyz n da hood	USA	1991
Juice	USA	1992
Menace II Society	USA	1993
Fresh	USA	1994
La haine	Frankrijk	1995
Set it off	USA	1996
Ma 6-T va crack-er	Frankrijk	1997
Caught up	USA	1998
The wood	USA	1999

Comme un aimant	Frankrijk	2000
Yamakasi – Les samouraïs des temps modernes	Frankrijk	2001
Barbershop	USA	2002
L'esquive	Frankrijk	2003
Banlieue 13	Frankrijk	2004
Get rich or die tryin'	USA	2005
Kidulthood	USA	2006
Aide toi et le ciel t'aidera	Frankrijk	2007
entre les murs	Frankrijk	2008
A day in the life	USA	2009
Ghetto stories	USA	2010
93 la belle rebelle	Frankrijk	2011
De l'autre cote du periph	Frankrijk	2012
Life of a king	USA	2013
Bande de filles	Frankrijk	2014
Straight outta compton	USA	2015