

De rol van stereotypering in de alternatieve representaties van Islamitisch extremisme

Yorrick Zijlstra

S1620517

MA Thesis Media Studies: Film and Photographic Studies

Dr. P.W.J. Verstraten

Media Studies: Film and Photographic Studies, Universiteit Leiden

Purmerend 16 augustus, 2016

Inleiding	3
Theoretisch kader	6
1 Ontsnappen aan stereotypen in <i>Les Chevaux de Dieu</i>	9
1.1 Scene-analyse <i>Les Chevaux de Dieu</i>	
1.2 Van binnenuit filmen in <i>Les Chevaux de Dieu</i>	
2 Stereotypen bijstellen in <i>Les Hommes et les Dieux</i>	19
2.1 Scene-analyse <i>Les Hommes et les Dieux</i>	
2.2 Contrasten en Stereotypen in <i>Les Hommes et les Dieux</i>	
3 Projecties en stereotypen in <i>Hadewijch</i>	30
3.1 Scene-analyse <i>Hadewijch</i>	
3.2 De projectie van stereotypen in <i>Hadewijch</i>	
Conclusie	40
Literatuurlijst	43
Filmlijst	44

Inleiding

De eerste beelden die wellicht bij mensen opkomen in verband met Islamitisch extremisme zijn de gruwelijke filmpjes die het mediabureau van de Islamitische Staat verspreidt wanneer zij een executie uitvoeren. Andere dominante beelden van Islamitisch extremisme betreffen de nieuwsberichten over recente aanslagen zoals in de metro en het vliegveld in België of de aanslag op Charlie Hebdo en de Bataclan in Parijs. Deze beelden laten de daden zien waartoe Islamitische extremisten mogelijk in staat zijn. Deze recente gebeurtenissen hebben ertoe geleid dat de westerse wereld zich meer is gaan verdiepen in de context van de aanslagplegers zoals in een zeer recent artikel en video item door CNN dat zich richt op de rekrutering van Syriëgangers door onder andere de Franse jihadist Omar Omsen.¹ Diezelfde dag bleek echter dat in het item beelden waren gebruikt van een Amerikaanse Islamitische vrouw uit Michigan. In dit korte fragment zingt zij het Amerikaanse volkslied terwijl ze voor de Amerikaanse vlag staat. Ze bleek echter geen enkele band te onderhouden met de Islamitische Staat en hoe CNN aan dit fragment was gekomen was volstrekt onduidelijk.² Soortgelijke gebeurtenissen hebben ook plaatsgevonden in Nederland toen Geert Wilders in 2008 in zijn anti-Islam film *Fitna* (2008) een foto gebruikte van de Nederlandse rapper Salah Edin in plaats van een foto van Mohammed B. de moordenaar van Theo van Gogh.³ Fatima Mernissi schrijft in *Scheherazade Goes West* over de manier waarop Islamitische beelden en gebruiken worden opgevat in de westerse wereld. Een voorbeeld dat zij aandraagt is dat haar boek begint met de zin ‘Ik ben geboren in een harem.’ Naar aanleiding van deze zin opende elk interview met haar over het feit dat ze in een harem geboren is en hoe ze dat ervaren heeft. Bij Mernissi was het echter nooit opgekomen dat dit in verband gebracht kon worden met iets joviaals, harem was voor haar enkel een woord om de familiesamenstelling aan te duiden. Het woord harem is namelijk afkomstig van het Arabische woord *haram* dat vertaald kan worden als het woord zonde. *Haram* is een aanduiding voor wat de religie verbiedt en het tegenovergestelde van het woord *halal* de aanduiding voor het toegestane. Deze context verdwijnt echter wanneer harem over de grens komt richting het westen, waar het niet meer gezien wordt als een zonde maar in verband wordt gebracht met euforie (Mernissi 13). Dit

¹ ‘France’s superjihadi and the teenage girl trapped in Syria’.

CNN.<<http://edition.cnn.com/2016/08/09/europe/france-super-jihadist-omar-omsen/>>

² ‘CNN Used Michigan Muslim Woman’s Face in Video About ISIS Recruitment’. *Identities.Mic.*

<<https://mic.com/articles/151478/cnn-used-michigan-muslim-woman-s-face-in-video-about-isis-recruitment-she-s-not-in-isis#.27wuEZcGf>>

³ ‘Wilders moet rapper schadevergoeding betalen’. *NRC.nl.*

<http://vorige.nrc.nl//binnenland/article1875351.ece/Wilders_moet_rapper_schadevergoeding_betalen>

voorbeeld toont aan dat de manier waarop beelden worden begrepen altijd context gebonden is door de verbanden die de lezer of toeschouwer in staat is te leggen. De realiteit is namelijk niet een vanzelfsprekend gegeven en de waarheid is niet direct te grijpen door de camera (of de tekst) (Shohat en Stam 180). Shohat en Stam citeren Mikhail Bakhtin die verklaart dat menselijk bewustzijn en artistieke uitingen niet direct in contact komen met de realiteit, maar dit doen via het medium van de ideologische wereld eromheen (180). Op die manier worden de beelden van Islamitisch extremisme dus niet direct in verband gebracht met de realiteit maar worden deze beelden verklaard aan de hand van de context van de toeschouwer. De foutieve nieuwsberichten zoals die van CNN en de filmpjes die de Islamitische Staat verspreidt, vormen een representatie van Islamitisch extremisme die verklaard wordt aan de hand van discours die de toeschouwer omgeven. Deze dominant aanwezige representaties van Islamitisch extremisme worden al snel omvat in stereotypering. Het voorbeeld van de foto van Salah Edin in *Fitna* toont dit aan. Volgens het stereotypen heeft een Islamitisch extremist heeft een Arabisch uiterlijk, een kaalgeschoren hoofd en een lange baard. Er is echter ook een tegengeluid hoorbaar in de vorm van alternatieve representaties van Islamitisch extremisme die zich niet enkel op aanslagen richten maar ook het ontstaan van deze Islamitische extremist. Zoals Richard Dyer stelt haalt men zijn ideeën over sociale groepen juist uit stereotypen (14).

Dit onderzoek richt zich op deze alternatieve representaties van Islamitisch extremisme die een enigszins afwijkend beeld geven van deze sociale groep. In het bijzonder richt dit onderzoek zich op de vraag of stereotypen een ondermijnende werking kunnen hebben in de alternatieve representaties van Islamitisch extremisme. Om deze vraag te kunnen beantwoorden zal in het eerste hoofdstuk onderzocht worden hoe deze alternatieve representaties van Islamitisch extremisme proberen te ontsnappen aan stereotypering. Vervolgens zal er in het tweede hoofdstuk gekeken worden naar de manier waarop stereotypering bij te stellen valt binnen een postkoloniale context. En ten derde zal het laatste hoofdstuk zich richten op de manier waarop het huidige medialandschap van Islamitisch extremisme een rol speelt in de projecties van stereotypen van de toeschouwer zelf.

Het corpus van dit onderzoek bestaat uit drie recente films (dat wil zeggen, na 11 september 2001) die met elkaar gemeen hebben dat zij over het onderwerp Islamitisch extremisme gaan. Om de ontsnapping aan stereotypering te onderzoeken zal er een analyse van *Les Chevaux de Dieu* (Nabil Ayouch, 2012) plaatsvinden, een film van Marokkaanse komaf over de omstandigheden waarin jonge Marokkanen in staat gesteld worden tot een terroristische aanslag over te gaan. Vervolgens zal een analyse van *Les Hommes et les Dieux*

(Xavier Beauvois, 2010) zich richten op de manier waarop er in een postkoloniale context getracht wordt stereotypering bij te stellen. En ten slotte zal een analyse aan de hand van de filmstijl van de Franse film *Hadewijch* (Bruno Dumont, 2009) over een jong, streng Christelijk meisje die in aanraking komt met een extremistische moslim zich richten op de invloed van het medialandschap met en tot de projecties van stereotypering door de toeschouwer zelf. Deze drie films delen niet alleen hetzelfde onderwerp over Islamitisch extremisme, alle drie de films maken gebruik van stereotypering of het gebrek daarvan om een alternatieve representatie van Islamitisch extremisme aan te tonen.

Om het ontstaan van het medialandschap van Islamitisch extremisme uiteen te zetten zal er gebruik gemaakt worden van de theorie van Arjun Appadurai over de culturele dimensie van globalisatie. Hierin verklaart hij de werking van wereldwijde uitwisseling van ideeën en informatie aan de hand van een fenomeen dat hij *scapes* noemt. Naast de theorie van Appadurai is de werking van stereotypen van belang in dit onderzoek. Aan de hand van theorie van Mireille Rosello over de manier waarop stereotypen tot stand komen en in stand gehouden worden zal deze werking geanalyseerd worden in de films die deel uitmaken van het corpus van dit onderzoek. Daarin speelt de omgeving waarin de film tot stand is gekomen (het westen of Noord-Afrika) ook een belangrijke rol doordat het projecties van de toeschouwer stuurt, zoals het voorbeeld van Mernissi over harem ook al aantoont. De theorie van Rosello over stereotypering zal daarom aangevuld worden met de theorie van Edward Said over de manier waarop onderliggende machtsstructuren tussen de westerse wereld en het Oriënt van invloed zijn op de representatie van Islamitisch extremisme.

Theoretisch Kader

Islamitisch extremisme staat de laatste jaren in tal van media-uitingen centraal. Niet enkel films maar ook nieuwsuitzendingen, foto's en blogs en vlogs verspreiden beelden van Islamitisch extremisme. Door het veelvoud van de verspreiding van deze beelden ontstaan er in de wereld vele visies op dit onderwerp vanuit verschillende politieke, sociale of religieuze hoeken. Al deze beelden die in de wereld worden verspreid kunnen ondergebracht worden in iets wat Arjun Appadurai *scapes* noemt. Deze *scapes* zijn van belang voor dit onderzoek omdat zij een overzicht geven van de beelden die over Islamitisch extremisme door de wereld vloeien.

Arjun Appadurai stelt in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* hoe de wereldwijde uitwisseling van ideeën en informatie aan de hand van vijf factoren te typeren is. Hij maakt onderscheid tussen vijf verschillende *scapes*: *ethnoscapes*, *technoscapes*, *financescapes*, *mediascapes* en *ideoscapes*. Hij gebruikt het woord *scapes* om te benadrukken dat deze factoren geen vaste vorm aannemen en onregelmatig zijn, net zoals cultuur (Appadurai 33). Binnen elk van deze *scapes* bestaan verschillende realiteiten. Deze *scapes* zijn geen objectieve gegevens, maar worden gevormd door de toeschouwer. Met andere woorden, deze *scapes* zijn afhankelijk van het perspectief waarmee de toeschouwer hiernaar kijkt. Appadurai noemt deze *scapes* de bouwblokken voor iets dat hij als *imagined worlds* betitelt. Met het concept *imagined worlds* bouwt Appadurai voort op het concept *imagined communities* van Benedict Anderson.⁴ *Imagined worlds* zijn volgens Appadurai een meervoud aan werelden die historisch gesitueerde verbeeldingen omvatten van personen en groepen die verspreid zijn over de wereld (Appadurai 33).

De eerste drie *scapes* zijn nauw met elkaar verbonden en bewegen ten opzichte van elkaar, maar nooit op zichzelf. De *ethnoscape* refereert aan de migratie van mensen die cultuur en landsgrenzen doorbreekt. Deze *scape* presenteert de wereld en zijn verschillende bevolkingsgroepen als onvast en mobiel ten opzichte van een statisch beeld (Appadurai 33-34). De *technoscapes* verwijzen naar culturele interacties en uitwisselingen aan de hand van technologie. Deze uitwisseling, die mogelijk wordt gemaakt door de technologie, heeft een nauwe band met de *financescapes*. Dit is een wereldwijde *scape* die kapitaal omvat. De laatste twee *scapes* zijn *mediascapes* en *ideoscapes*. Dit zijn nauw verwante *scapes* die verbonden zijn aan fysieke beelden. *Mediascapes* refereren aan zowel de productie als de

⁴ Anderson schrijft in *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* over het ontstaan van gemeenschappen met overeenkomende normen, waarden en interesses. Hij noemt dit *imagined communities*.

verspreiding van informatie (kranten, magazines, televisiestations en filmproductiemaatschappijen) (Appadurai 35). Deze *mediascapes* kunnen gezien worden als de beeldende producten die de *imagined world* waarin we leven vormgeven. Media bieden verschillende perspectieven, afhankelijk van de vorm (documentaire of entertainment), het publiek (lokaal, nationaal of transnationaal) en de interesses van degene die het object bezit of bestuurt (Appadurai 35). Appadurai stelt dat het meest belangrijke aspect van deze *mediascapes* is dat zij voorzien in een grote en complexe hoeveelheid beelden, narratieven en *ethnoscapes* aan kijkers over de hele wereld waarin de wereld van handelswaar en de wereld van nieuws en politiek zeer verschillend is (Appadurai 35). Dit betekent dat de relatie tussen realisme en fictionele landschappen vervaagd waargenomen wordt. *Ideoscapes* berusten ook op beelden zoals *mediascapes*, maar zijn vaak direct verbonden met politiek en hebben te maken met ideologieën van staten of tegenovergestelde ideologieën van groeperingen die zich tegen de staat keren. De *ideoscapes* komen voort uit elementen uit het verlichtingsperspectief dat een verzameling van ideeën over vrijheid, welvaart, rechten soevereiniteit, representatie en democratie combineert (Appadurai 36).

Een belangrijk onderdeel binnen het ontstaan van deze *mediascapes* over Islamitisch extremisme is de projectie van ideeën, overtuigingen en sociale context van de betrokkenen omdat dit vormgeeft aan het ontstaan van de beelden die het *mediascape* omvat. In de westerse wereld speelt daarbij de relatie met de Oriënt (in het geval van dit onderzoek Noord-Afrika) een sleutelrol. Edward Said heeft geprobeerd deze relatie vast te leggen in zijn baanbrekende studie *Orientalism* (1978). In *Orientalism* bekritiseert Said de Westerse blik op het Oriënt. Hij beschrijft deze blik als statisch en niet representatief. Said geeft een nieuwe definitie aan de term oriëntalisme die veel kritieken met zich meebrengt. Hij beweert dat oriëntalistenaan een ideologisch doel vervolgen, zij streven naar de onderwerping van de bestudeerde volkeren. Ook verwerpt hij de tegenstellingen tussen de Oriënt en de Occident. Hij baseert dit op het concept van discours.

“Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other.” (5)

Said schrijft dat het van belang is om machtsverhoudingen tussen en binnen culturen te bestuderen. ‘The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination and of varying degrees of a complex hegemony’. Daarnaast is oriëntalisme echter geen Europees/Westers fantasieverhaal. Said noemt dit een ‘created body of theory and

practice, in which, for many generations there has been a considerable material investment.’ (5-6)

Aanvullend op de theorie over oriëntalisme is de theorie over stereotypen van belang voor dit onderzoek omdat de projectie van de toeschouwer zorgt voor de invulling van de representatie. Mireille Rosello analyseert hoe stereotypen ontstaan, een belangrijk onderdeel van de blik op het Oriënt vanuit het Westen. ‘Stereotypes were precisely created to protect ideas from the wear and tear of materiality’ (23)

Het stereotype vindt zijn oorsprong in de typografie. Een beeld dat herhaald kon worden om een afdruk te kunnen reproduceren. Net zoals bij het herdrukken in de typografie ontstaat een stereotype door de herhaling van een beeld. Rosello noemt deze herhaling iteratie. Het originele beeld wordt in stand gehouden door deze iteratie en zijn reproduceerbaarheid. Ongeacht of het originele beeld nog een overeenkomst heeft met de werkelijkheid, wordt het stereotype als de werkelijkheid gezien.

Wanneer we over sociale groepen spreken, als aanvulling op Saids begrip oriëntalisme, spelen stereotypen een belangrijke rol omdat we via stereotypen onze ideeën over sociale groepen opdoen (Rosello 14). Door stereotypen ontstaat er een beeld van sociale groepen. Deze beelden hebben echter niets met het huidige wezen van de groep te maken. Het is een representatie die eerder een karikaturale weergave van de werkelijkheid of de belevingswereld van de betrokkenen beslaat.

Het is echter niet gemakkelijk tegen deze beelden in te gaan. Rosello gebruikt de metafoer ‘het wapen’ voor stereotypes. Als men een stereotype probeert te veranderen of aan te passen ontstaat er een vicieuze cirkel. Wanneer men tegen het stereotype in wil gaan moet deze genoemd worden. Daardoor treedt er iteratie op. Men bevestigt het stereotype door het te willen ontkennen. Dit houdt de stereotypen in stand. Het gaat vrijwel niet meer om de inhoud, maar meer om de vorm. Hoe herhaalbaarder het stereotype is hoe bruikbaar. Daarnaast is de ontkrachting van het stereotypen ingewikkeld omdat het gepaard gaat met de projectie van de betrokkenen. Door de omgeving waarin de betrokkenen het stereotypen (kunnen) zien valt er bijna niet tegenop de beeldvorming en de perceptie te redeneren.

1 Ontsnappen aan stereotypen in *Les Chevaux de Dieu*

In *Les Chevaux de Dieu* vertelt regisseur Nabil Ayouch⁵ het verhaal van de Marokkaanse jongeren die op 16 mei 2003 een aanslag plegen in het centrum van Casablanca waarbij 45 mensen om het leven komen. In chronologische volgorde worden de jongeren in de film van kind tot aan het moment van de aanslag afgebeeld. De film opent met een groep jongens die voetballen op een veldje in Sidi Moumen, een sloppenwijk aan de rand van Casablanca. Het blijkt al snel dat het niet allemaal koek en ei is in de leefomgeving van de jongeren. De eerste kennismaking met de broers Hamid en Yacine gaat gepaard met een vechtpartij op het voetbalveldje. De jongens zijn dan nog maar tien jaar.

De jongens maken deel uit van een gezin van zes. De twee broers wonen bij hun ouders, zwakbegaafde broer en een oudere broer die niet meer thuis woont omdat hij in het leger zit. Het is een erg arm gezin waaruit Hamid en Yacine komen en iedereen moet hard zijn best doen om geld in het laadje te brengen. Ook de twee jongste kinderen Hamid en Yacine werken daarom hard. In de buurt van hun huis is een vuilnisbelt waar kinderen uit de omgeving op zoek gaan naar bruikbare onderdelen. Deze verkopen zij vervolgens aan de plaatselijke garagehouder zodat zij een kleine bijdrage aan het huishouden kunnen leveren. Hamid blijkt echter al snel voor het grotere geld te gaan en zoekt werk bij de kleine criminelen die zich in de buurt bezighouden met de verkoop van drugs. Yacine is echter niet zo gedreven als zijn broer en geld interesseert hem niet zozeer. Hij gaat liever voetballen met zijn vriendje Nabil in de hoop dat hij ooit de beste keeper aller tijden wordt. Hamid is hier echter niet erg blij mee, aangezien hij niet erg gesteld is op Nabil. Hij heeft liever niet dat zijn broertje met Nabil omgaat omdat Hamid denkt dat Nabil van zijn broertje een slappeling maakt.

Tijdens een bruiloft vieren de kinderen apart van de volwassenen hun eigen feestje. Ze weten een fles drank te bemachtigen en drinken en dansen er flink op los. Wanneer Nabil flauwvalt besluit Hamid te laten zien wie er de baas is en verkracht hem. De vriendjes van Hamid juichen hem toe, maar ook Yacine helpt zijn vriendje Nabil niet.

De film gaat na deze scene verder op een later moment in de tijd. Het is nu 1999 en de broers zijn nu tieners. In deze periode herhaalt zich een moment uit het verleden. Yacine is met Nabil en zijn vrienden aan het voetballen wanneer een schermutseling uitloopt op ruzie

⁵ Nabil Ayouch is een Marokkaans-Franse regisseur, geboren in Parijs en woonachtig in Marokko. Hij groeide op in de banlieu van Parijs en ondervond daar de onthechting. In zijn films wil hij maatschappelijke problemen aan de kaak stellen zoals in zijn meest recente film *Much Loved* (Ayouch, 2015) over prostitutie in Marokko. Deze film zorgde voor zoveel ophef in dit land dat de film verboden werd.

en een gevecht. Opnieuw, net zoals tien jaar geleden, komt Hamid zijn broertje helpen. Er lijkt in tien jaar tijd niets te zijn veranderd. Sidi Moumen is nog steeds een sloppenwijk en de broers moeten nog steeds hard werken om hun gezin te kunnen onderhouden. Wel is Hamid nu zelf een drugsdealer geworden die de politie afbetaalt om niet gearresteerd te worden. Zijn broertje Yacine moet echter gewoon sinaasappels verkopen, ook al wil hij graag voor Hamid werken. Hamid slaat elk aanbod van Yacine om voor hem te komen werken af en neemt zijn broertje in bescherming voor het slechte pad. Op een nacht gebeurt dat waar Hamid al bang voor was, de politie valt binnen en neemt hem mee. Hij wordt veroordeeld en verdwijnt de cel in voor twee jaar. In die periode werkt Yacine op de markt in de sinaasappelkraam, maar zonder de bescherming van zijn broer wordt hij van alle kanten belazerd.

Als Hamid terugkeert lijkt hij erg te zijn veranderd in de gevangenis. Hij heeft op de eerste avond meteen al geen tijd om bij zijn ouders te eten. Ook is hij netjes gekleed en gebruikt hij nette taal. Later trekt hij in bij zijn nieuwe vrienden.

Yacine en Nabil werken bij een garagehouder, maar wanneer de garagehouder zich probeert te vergrijpen aan Nabil slaat Yacine hem per ongeluk dood. Hamid en zijn nieuwe vrienden helpen de twee jongens de moord te verdoezelen. In ruil hiervoor moeten ze echter wel een keer samen komen bidden met de broeders.

Nabil en Yacine, en twee andere jongens uit de buurt, worden opgenomen in de groep van ‘gelovigen’. Het begint met religieus onderwijs, maar al snel blijkt dat zij opgeleid worden om een zelfmoordaanslag te plegen. Het is de aanslag die op 16 mei 2003 45 doden zal eisen.

1.1 Scene-analyse Les Chevaux de Dieu

Les Chevaux de Dieu is een film over islamitisch extremisme van Marokkaanse komaf. De film toont de omstandigheden waarin een groep jongeren vanuit een niet-welvarende, niet-religieuze omgeving in staat wordt gesteld over te gaan op het plegen van een gruweldaad die uiteindelijk vele mensen het leven kost.⁶ In onderstaande analyse zal ik vanuit filmische aspecten in de film verklaren hoe *Les Chevaux de Dieu* een representatie van Islamitische extremisten weet neer te zetten die begrip opwekt bij de toeschouwer. Ayouch doet dit door een oorzaak-gevolg schema te gebruiken waarin hij meer aandacht geeft aan de oorzaak (de leefomstandigheden van de jongeren) dan het gevolg (de uiteindelijke aanslag).

⁶ Soortgelijke films zijn *Paradise Now* (Abu-Assad, 2005) en *The Attack* (Doueiri, 2012) die zich richten op de gebeurtenissen voorafgaand aan een aanslag.

Het eerste aspect dat benadrukt wordt in *Les Chevaux de Dieu* is buitensluiting. In dit aspect speelt het personage Yacine de hoofdrol. Yacine is in tegenstelling tot zijn broer Hamid veel braver. Hij werkt dan wellicht niet zo hard als zijn broer, maar hij verdient zijn geld wel op een eerlijke manier. Toch kijkt Yacine erg op naar zijn broer en zou hij graag zijn broer een handje willen helpen. Deze buitensluiting dient vervolgens als voedingsbodemp voor de vastberadenheid die Yacine ontwikkelt in het uitvoeren van de aanslag op het restaurant. De beweegredenen van Yacine om deze aanslag te plegen ligt niet in zijn religieuze overtuiging, maar in de drang om bij een bepaalde groep te horen. Een aantal scènes in *Les Chevaux de Dieu* wijden zich aan dit onderwerp en benadrukken deze stelling door middel van filmische aspecten. Hierin wordt vooral de nadruk gelegd op fysieke plaatsen en de verbintenis van de personages met deze plaatsen. Allereerst is er de openingsscène die een tweede keer terugkeert later in de film. In deze scène zijn de jongens aan het voetballen en krijgt Yacine ruzie met de tegenpartij. In deze scène komt Hamid zijn broertje helpen en hoewel Hamid sterker is dan de rest, slaan de jongens toch op de vlucht. Yacine, Hamid en hun vrienden rennen door de straten van Casablanca. Wanneer zij aankomen in Sidi Moumen, een buitenwijk van Casablanca, verplaatst de camera zich omhoog om de uitgespreide sloppenwijk te tonen. Dit is de plek waar de jongens thuishoren: afgelegen van het centrum, weggestopt in een sloppenwijk zodat zij niet voor overlast kunnen zorgen in de ‘echte’ stad. Dezelfde scène komt later in de film terug wanneer de jongens ouder zijn. Er is echter niets veranderd aan de sloppenwijk of de verbinding van deze personages met de omgeving. Dit wordt duidelijk uit de manier waarop deze scène opnieuw getoond wordt. De ruzie ontstaat op dezelfde manier op hetzelfde voetbalveld en wordt op dezelfde wijze gefilmd. Ook in deze scène rennen de jongens weg en door middel van het shot met een drone wordt de onveranderlijkheid van de sloppenwijk Sidi Moumen opnieuw getoond.

Ook op individuele basis ondervindt Yacine buitensluiting. Omdat Hamid met name zorgt voor het grote geld (door drugshandel) heeft hun moeder enkel oog voor de oudere broer. Wanneer Hamid opgepakt wordt en 2 jaar in de cel verdwijnt, wil Yacine niets liever dan de plek van zijn broer innemen. Maar ook wanneer zijn broer afwezig is, wordt hij buitengesloten. Op de markt waar hij sinaasappels verkoopt wordt er over hem heengelopen en Yacine blijkt niet in staat van zich af te bijten. Voetbal lijkt voor Yacine het enige sprankje hoop iets te kunnen betekenen in het leven. Dit biedt Yacine echter ook geen succes aangezien elke uitlating of handeling gerelateerd aan voetbal zeer abrupt wordt afgekapt door agressie en geweld. Dit vindt plaats in de openingsscène en de herhaling van deze scène, een later moment in de film waarin Yacine wil voetballen met jongens op een veldje en op het

moment vlak voordat Yacine de aanslag pleegt op het restaurant. Onderdeel van het kleine beetje hoop dat Yacine heeft om de beste doelman ooit te worden is de foto die hij altijd bij zich draagt. Het is een foto van zijn idool, de Russische doelman Lev Yashin⁷. Hij geeft deze foto echter af aan een van zijn opdrachtgevers, vlak voordat hij zichzelf opblaast. Hij ruilt hiermee zijn hoop op een carrière in het voetbal in voor een poging om nu wel ergens bij te horen.

Ook seksuele frustratie en homoseksuele uitingen zijn een belangrijk aspect in *Les Chevaux de Dieu* omdat het aangeeft met welke problemen de jongens worstelen. Het beeld van de vrome moslim die uiteindelijk besluit te sterven als martelaar wordt hiermee aangevallen. Hoewel er niet expliciet in de film wordt gesteld dat de jongens homoseksueel zijn, wordt er wel veelvuldig naar gerefereerd. Er moet hier echter wel onderscheid gemaakt worden tussen daadwerkelijke seksuele handelingen en het verlangen naar liefde. De seksuele handelingen zoals in de verkrachtingsscene bieden inzicht in hiërarchie. Degene die de ander verkracht, is de baas. Het gaat hier niet om het verlangen naar de ander maar om een fysieke handeling om te laten zien wie boven wie staat. Daarnaast is het verschil tussen man-vrouw relaties en man-man in *Les Chevaux de Dieu* belangrijk om uit te lichten omdat dit inzicht toont in de onconventionele relaties tussen de personages en onbereikbare liefdes. De onbereikbare liefde van Yacine is Ghislaine. Vlak voordat Yacine zichzelf opblaast vraagt hij aan een van zijn vrienden wat Ghislaine ervan zal vinden dat hij als martelaar sterft. Dit is een gesprek waarmee de film ook opent. Net zoals de scene waarin de jongens ruzie krijgen op het voetbalveld keert deze scene later in de film terug maar ditmaal in dezelfde vorm. Om de woorden te benadrukken wordt deze scene beide keren zonder beeld getoond. In de reactie op deze vraag krijgt Yacine te horen dat er heel veel Ghislaines in het paradijs zullen zijn. Hij hoeft zich dus geen zorgen te maken over de mening van Ghislaine. Een verdere (seksuele) relatie tussen de twee jongeren blijft afwezig. De man-man relaties worden daarentegen juist aan de hand van beelden getoond en hierbij blijft een dialoog niet bestaand. Daardoor lijken de intieme omgang tussen mannen in *Les Chevaux de Dieu* inhoudsloos. Het geknuffel van Nabil met de andere jongens wordt nooit besproken. Echter blijkt juist de worsteling met de seksualiteit van Nabil te fungeren als omslagpunt waardoor Yacine, Nabil en hun vrienden uiteindelijk de aanslag plegen. In de scene waarin de garagehouder zich tot Nabil wendt, vindt dit keerpunt plaats. De twee jongens doden de garagehouder uit zelfverdediging.

⁷ Lev Yashin (1929-1990) was een Russische doelman en wordt door vele beschouwd als de beste doelman allertijden. Yacine in *Les Chevaux de Dieu* leent zijn bijnaam van deze voetballer. Zowel Yacine als Lev Yashin komen uit een arme familie en beginnen al op jonge leeftijd te werken in de metaalindustrie.

Voorafgaand aan deze gebeurtenis wordt er getoond hoe de jongens terecht komen bij de garagehouder. In deze scene zijn de groep vrienden samen aan het hangen in de woning van Nabil. Nabil ligt te knuffelen met een van de andere jongens, omdat hij kort na het vertrek van zijn moeder (die bekend staat als sekssymbool in het dorp) die rol van zijn moeder over lijkt te nemen. Dan pakt een van de vrienden een lippenstift van de moeder van Nabil en wil dit op de lippen van Yacine smeren. Na een kleine worsteling gooit Nabil zijn vrienden uit de woning. Er vindt vervolgens een moment plaats waarin Nabil naar de spiegel loopt en de lippenstift van zijn moeder op zijn eigen lippen wil smeren, om zo daadwerkelijk de plaats van zijn moeder in te nemen. Halverwege deze handeling stopt hij zijn lippen te stiften omdat hij niet zeker weet of hij zich volledig in die rol wil passen. Direct volgend op deze scene gaat Nabil naar de garagehouder voor zijn eerste werkdag. Terwijl hij naar binnen loopt ziet hij een andere medewerker ontslagen worden. Die jongen ziet er veel mannelijker uit dan hij, met een petje op en een hemd aan om zijn spieren te tonen. Ook Nabil ziet er in deze scene veel mannelijker uit dan in de voorgaande scenes. Hij heeft in plaats van een schone, zachte huid nu smeer op zijn gezicht en zijn kleding geeft een minder verzorgde uitstraling. De opeenvolging van deze twee scenes toont de seksuele frustratie die bij Nabil aanwezig is. Hij voelt zich op zijn gemak in de eerste scene, waarbij hij knuffelt met de andere jongens en zijn lippen stift maar anderzijds wil hij ook zoals een echte man in een garage werken en eruit zien als monteur om zo zijn verkrachting te kunnen vergeten en hogerop te komen in de hiërarchie. De opeenvolging van deze twee scenes die zowel de vrouwelijkheid als de drang naar mannelijkheid van Nabil tonen, duiden de frustratie van de jongen. Het is de baan bij de garage die de jongens in aanraking laat komen met de religieuze extremisten in het dorp, die hen helpen het lijk te laten verdwijnen. Omdat de extremisten de jongens geholpen, ontstaat er een morele verplichting voor de jongens om ook de extremisten te helpen. Zo worden zijn opgenomen in de omgeving van de organisatie die de aanslag beraamt. Als Nabil nooit problemen zou hebben gehad met zijn seksuele geaardheid zou hij niet in deze situatie beland zijn. *Les Chevaux de Dieu* richt zich niet op de interesse in de religie van de jongens, maar op oorzaak en gevolg. De uiteindelijke aanslag die Yacine en zijn vrienden plegen zijn in de film geen resultaat van religieus extremisme, maar van een voorgeschiedenis van buitensluiting, seksuele frustraties in de vorm van onbereikbare liefdes en homoseksuele uitingen.

Het laatste aspect dat *Les Chevaux de Dieu* in verband brengt met de aanslag is de structuur van de extremistische organisatie die opdracht geeft de aanslag te plegen. In *Les Chevaux de Dieu* legt regisseur Nabil Ayouch de nadruk op het idee dat deze aanslag niet door een religieuze groepering maar door een criminele organisatie is gepleegd. Dit idee wordt

vormgegeven door de manier waarop de personages die in verband worden gebracht met deze groepering worden getoond. De film houdt zich verre van religieuze uitingen. *Les Chevaux de Dieu* brengt daarentegen deze extremistische organisatie in verband met een criminele organisatie en toont deze als zodanig. Enkel het uiterlijk vertoon, zoals kledij en baard, verbindt de personages aan een periode waarin de profeet Mohammed heeft geleefd. Deze verbinding heeft echter enkel een relatie tot de visuele aspecten maar legt geen verbindingen met religieuze inhoud. Yacine en Jamal komen in aanraking met de religieuze extremisten via Hamid. Hoewel Hamid voorafgaand aan zijn celstraf een drugsdealer was, blijkt hij tot inkeer te zijn gekomen in de gevangenis. Hij komt terug in zijn geboortedorp als extreem gelovige en wil graag dat zijn broer hem ook opvolgt in deze levensweg. Pas wanneer Yacine en zijn vrienden de extremisten iets verschuldigd zijn voor het helpen bij de moord raken zij geïnteresseerd in de levensweg van deze groepering. Een onderscheid dat gemaakt wordt tussen Hamid en zijn broer is dat Hamid nooit het probleem heeft gehad dat hij nergens bij hoorde. Zijn beweegredenen om zich aan te sluiten bij deze extremistische groepering heeft dan ook een verbinding met het religieuze aspect. Hamid is tot inkeer gekomen in de gevangenis en heeft besloten zijn leven te beteren. Ook hier speelt oorzaak en gevolg een belangrijke rol doordat Hamid altijd een lastpak en crimineel is geweest. Zijn criminele karakter heeft vervolgens ervoor gezorgd dat hij zich in de gevangenis tot het geloof heeft gericht. Yacine heeft daarentegen nooit ergens bij kunnen horen. Daardoor gaat het hem meer om het groepsverband dan om het religieuze aspect van de Islamitische extremisten. De verschillende oorzaken van de jongens om zich bij de groepering aan te sluiten wordt vervolgens ook uitgelicht in de scene die vooraf gaat aan de aanslag die Yacine met zijn vrienden pleegt. Omdat het religieuze aspect het voornaamste doel is voor Hamid laat de film hem op het laatste moment afzien van het plegen van de aanslag. Yacine doet dit echter niet. Het verschil tussen de twee broers zit hier in de beweegredenen van de personages. Yacine heeft geen onderliggende interesse in het religieuze aspect, maar heeft nu eindelijk de kans ergens echt bij te horen. Hamid wil daarentegen opdraaien voor zijn criminele verleden door strenggelovig te zijn, maar kan deze weg ook bewandelen door zich van de groepering af te splitsen en de aanslag niet te plegen.

De alternatieve representaties in deze film berusten op thema's die centraal staan in *Les Chevaux de Dieu*. Frustratie door buitensluiting, seksuele frustratie in de vorm van onbereikbare liefdes en de worsteling met homoseksuele gevoelens en de afwezigheid van het religieuze aspect. De manier waarop regisseur Ayouch dit in beeld brengt richt de aandacht niet op het Islamitisch extremisme zelf, maar juist op het oorzaak-gevolg relatie die

dit extremisme mogelijk maakt. Aan de hand van deze analyse is het vervolgens mogelijk in te gaan op hoe deze werkwijze en de filmstijl een rol speelt in de plek die *Les Chevaux de Dieu* inneemt in het *mediascape* van Islamitisch extremisme.

1.2 Van binnenuit filmen in *Les Chevaux de Dieu*

De analyse van de thematische en filmische aspecten in *Les Chevaux de Dieu* laat zien dat de film niet de daad, maar de omstandigheden centraal stelt in het Islamitische extremisme en de uiteindelijke terroristische daad die de jongeren begaan. De oorzaak-gevolg relatie van de jongens toont in welke omstandigheden de jongeren uiteindelijk over gaan tot een aanslag. De film wekt op die manier begrip op voor de aanslagplegers. Ayouch speelt daarmee met het dominante beeld van de Islamitische extremist. In *Les Chevaux de Dieu* wordt er niet enkel de gevaarlijke gek die een aanslag pleegt getoond. De film richt zich juist op hoe deze aanslagpleger uiteindelijk vanuit zijn sociale omstandigheden verleid wordt deze aanslag te plegen. Wat is echter het gevolg van deze manier van filmen voor de representatie van Islamitisch extremisme en hoe speelt het stereotype hierin een rol?

Edward Said stelt dat de Oriënt een idee is dat een geschiedenis heeft in een traditie van gedachtes, beelden en vocabulaire. De Oriënt heeft dan ook weinig te maken met de fysieke plaats en fungeert meer als teken van macht over het oosten vanuit het westen (Said, 5-6). Films die zich bezighouden met Islamitisch extremisme en terrorisme, zoals *United 93* (Paul Greengrass, 2006) en *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006), richten zich met name op de impact van een aanslag nadat deze plaatsvindt. Daarnaast zijn deze films afkomstig uit het westen waardoor de representatie van de extremisten en terroristen mogelijk beïnvloed wordt door een *body of theory and practice* dat Said schaarde onder oriëntalisme. *Les Chevaux de Dieu* wijkt echter af van dit beeld door een niet-oriëntalistische film te zijn. De film speelt zich af in een buitenwijk van Casablanca en is afkomstig van de Marokkaanse regisseur Nabil Ayouch. Daarnaast zijn de acteurs die in de film de jonge aanslagplegers vertolken jongeren die opgegroeid zijn in de wijk Sidi Moumen. *Les Chevaux de Dieu* weet door middel van deze aspecten een film te maken over Islamitisch extremisme die niet behept is met eenzelfde oriëntalistische blik als een westerse film zou hebben. De film werkt als het ware van binnenuit, in plaats van, van buitenaf. Dit idee wordt ondersteund door de thema's die Ayouch aankaart in de film en zijn filmstijl. Zoals uit de analyse is gebleken wordt er in de film zo min mogelijk aandacht gegeven aan het religieuze aspect. Daarnaast wordt ook de aanslag zelf niet als centraal punt gesteld. De film richt zich met name op de oorzaken waardoor de jongeren in staat worden gesteld in aanraking te komen met extremisme.

Voorbeelden hiervan zijn de seksuele frustraties die ontstaan bij de jongens door homoseksuele gevoelens en onbereikbare liefdes, die uiteindelijk leiden tot vertroebeling van man-vrouw en man-man relaties. Dit maakt ook onderdeel uit van het thema dat Ayouch behandelt over buitensluiting, zowel door mensen, als door grenzen tussen de wijk Sidi Moumen en het centrum van de stad Casablanca. De film houdt zich hierdoor niet bezig met een externe kijk op de aanslagen, maar richt zich juist tot een interne uitwerking van de omstandigheden waarin jongeren in staat worden gesteld tot zo een gruwelijke daad over te gaan. De thema's die Ayouch aankaart in *Les Chevaux de Dieu* richten zich op de drijfveren vanuit sociale context en wekt zo begrip op voor de aanslagplegers. De filmstijl van *Les Chevaux de Dieu* ondersteunt de invulling van de thema's die Ayouch aankaart in zijn film. In de thema's die de film aankaart staat de oorzaak centraal. Het gaat hier niet zozeer om het gevolg (de aanslag) maar om hoe de jongens in staat worden gesteld over te gaan tot deze aanslag vanuit hun leefomgeving en de problematiek in hun leven waar zij mee dienen om te gaan. Die oorzaak, meer dan het gevolg, staat ook centraal in de filmstijl. Ik wil aan de hand van twee scènes aantonen dat dit van binnenuit filmen vormgegeven wordt via de montage en het camerawerk in *Les Chevaux de Dieu*. Het gaat bij het van binnenuit filmen niet enkel om het registreren, maar om verbanden leggen tussen de oorzaak van de gebeurtenis en (in mindere mate) het gevolg van die gebeurtenis. Het eerste voorbeeld betreft de scène waarin Nabil als klein jongentje verkracht wordt door Hamid. De jongens bevinden zich net zoals hun ouders op een bruiloft. De jongens sluipen weg van het feest en beginnen hun eigen feest met de gestolen fles wijn. In de scène waarin Nabil verkracht wordt vindt er een wisseling van beeld tussen de verkrachting en de dansende moeder van Nabil plaats. Op het ritme van de muziek wordt Nabil verkracht en tegelijkertijd wordt er getoond hoe zijn moeder met haar dans alle aandacht naar zich toe trekt. Deze scène brengt door de montage twee gebeurtenissen met elkaar in verband. De moeder is vooral met zichzelf bezig en danst zeer uitbundig om alle aandacht van de aanwezigen naar zich toe te trekken. Hierdoor kan zij niet op haar zoon letten die tegelijkertijd verkracht wordt. De scène toont door de montage van het beeld van de moeder en de verkrachting van Nabil het gebrek in aanzien bij Nabil. Alle aandacht is namelijk op zijn moeder gericht. Het gevolg hiervan is dat hij verkracht wordt en op die manier zakt in de hiërarchie. Via de montage in deze scène richt de film zich op de omstandigheden waarin er een gevolg zoals verkrachting plaats kan vinden. Deze gebeurtenis speelt op zijn beurt weer een rol in de homoseksuele gevoelens van Nabil, de hiërarchie tussen de jongens en erbij willen horen.

Een ander filmisch aspect dat het van binnenuit filmen vormgeeft is het camerawerk. Er vindt een verandering plaats in de manier waarop scenes in beeld gebracht worden nadat de jongens in aanraking komen met de extremisten. Een scene die het typerende camerawerk voor het eerste deel van de film wordt getoond wanneer Yacine en Nabil op de brommer door Sidi Moumen rijden. Het dynamische camerawerk staat centraal in de scenes voorafgaand aan het Islamitisch extremisme. Er wordt gebruik gemaakt van drones om *aerial-shots* te maken en ook tracking shots worden veelvuldig gebruikt. De personages in deze scenes verplaatsen zich voortdurend en de camera volgt ze in plaats van een cut naar de volgende scene. Na de gebeurtenis in de garage vindt er echter een verandering plaats in het camerawerk. De scenes hierop volgend zijn zeer statisch. Er worden in deze scenes telkens zittend of staande groepen getoond die van een enkele kant worden gefilmd. De drone-shots en trackingshots hebben plaats gemaakt voor statische beelden vanuit één richting. Deze verandering vindt plaats op het moment dat de extremisten binnendringen tot het leven van de jongens. De filmstijl slaat over van een dynamische vorm waardoor de losgeslagenheid van de jongens wordt aangetoond naar een statische stijl waarin de film zeer strikt wordt. Dit statische filmen staat direct in verbinding met de fundamentele regeltjes van de extremisten. De manier van filmen in het tweede deel is vergelijkbaar met de *fly on the wall*⁸ methode. De jongens worden vanuit een punt gefilmd. Ayouch laat de de jongens zien zoals ze zijn: extremisten die ontstaan zijn uit de omstandigheden waarin ze leven.

Het van binnenuit filmen in *Les Chevaux de Dieu* stelt de film vervolgens in staat een poging te doen om aan stereotypen te ontsnappen. Mireille Rosello koppelt in de tekst “Stereotypes and Iterativity” de standvastigheid van stereotypen aan de herhaalbaarheid van stereotypen. Zelfs al probeert men een stereotype te ontkennen of bij te stellen wordt er opnieuw bijgedragen aan het bestaan van het stereotype. Dit komt door de iteratie die optreedt bij het benoemen van het stereotype. Zodoende komt het benoemde stereotype opnieuw naar voren en werkt de poging tot afzwakken averechts (Rosello 38). Stereotypen die gepaard gaan met moslims zijn despotisme, wreedheid en barbaarsheid (Khalaf 220). Als een film deze stereotypen zou behandelen en probeert tegen te spreken treedt er iteratie op zoals Rosello aanduidt. Hierdoor worden deze stereotypen niet bijgesteld of ontkend maar juist bevestigd. In *Les Chevaux de Dieu* weet Ayouch echter op een alternatieve wijze de

⁸ Deze methode houdt in dat er van een enkel punt geregistreerd wordt en maakt deel uit van de *observational mode* van documentaire maken. Er wordt via deze methode geprobeerd een zo objectief mogelijke weergave te produceren.

stereotypen die met islamitische extremisten gepaard gaan aan te pakken. Door van binnenuit te filmen en de worstelingen van de jongens centraal te stellen kan *Les Chevaux de Dieu* zich richten op aspecten in het leven van de jongens die los staan van bestaande stereotypen over islamitisch extremisme. Hierdoor probeert de film te ontsnappen aan bestaande stereotypen over jonge extremisten die zich laten verleiden een aanslag te plegen. *Les Chevaux de Dieu* richt zich zoals uit de analyse blijkt op de omstandigheden binnen de omgeving van de jongeren en behandelt daarmee nieuwe aspecten die gepaard gaan met toekomstige aanslagplegers. Voorbeelden hiervan zijn het benaderen van de extremistische groepering als criminele organisatie en het achterwege laten van religie. Herhaalbare aspecten die in stereotypen worden omvat blijven hierbij uit. Daardoor wordt de representatie van deze aanslagplegers ingevuld zonder bestaande stereotypen te herbevestigen. Er ontstaat echter wel herhaling in de film van Nabil Ayouch met betrekking tot nieuwe onderwerpen die hij in verband brengt met de jongeren in de aanloop naar de aanslagen van 16 mei 2003. Deze herhaling treedt op door middel van scenes die meerdere malen in de film worden getoond. Een voorbeeld hiervan is het gesprek van Yacine over Ghislaine. Ook het vechtpartijtje dat zowel in de opening van de film als later in de film getoond wordt is hier een voorbeeld van. De herhaling van deze scenes richt de aandacht op onderwerpen zoals onbereikbare liefdes, seksuele geaardheid en buitensluiting en geeft het belang aan van deze gebeurtenissen in het leven van de jongeren.

In plaats van het bevestigen van stereotypen in een poging deze te ontcrachten weet Nabil Ayouch in *Les Chevaux de Dieu* te ontsnappen aan stereotypen. Dit kan plaats vinden door de manier van filmen en de thematiek die in de film aangekaart wordt. Door van binnenuit te filmen weet Ayouch een niet-oriëntaalse film neer te zetten die aan stereotypen ontsnapt door zich in deze film op het oorzaak-gevolg schema te richten waarin hij meer aandacht schenkt aan de oorzaak. De verdieping in het leven van de jongens voordat zij zich aansluiten bij de Islamitische extremisten toont aan dat er andere causale verbanden ontstaan dan bij de geïndoctrineerde jongeman die van kinds af aan opgeleid wordt tot zelfmoordterrorist. Deze stelling wordt vervolgens ondersteund door de filmstijl van Ayouch, waarin hij zich door middel van montage en camerawerk ook richt op het oorzaak-gevolg schema. Ayouch vult het *mediascape* over Islamitisch extremisme aan met een patroon in zijn film die suggereert dat de oorzaak centraal staat, voorafgaan aan het gevolg.

2 Stereotypen bijstellen in *Les Hommes et les Dieux*

Les Hommes et les Dieux is een Franstalige film van de Franse regisseur Xavier Beauvois⁹ uit 2010. De film speelt zich af in 1996 in een klein dorpje in Algerije. Het plot richt zich tot een groep trappistische monniken die in een klooster in dit hoofdzakelijk islamitische dorpje wonen. De monniken nemen de zorg voor de inwoners van dit dorp heel serieus. Zij voorzien de inwoners van medische hulp en scholing.

Er wordt als eerst kennis gemaakt met Luc, de arts in het klooster, die alle medische verzorging voor het dorp op zich neemt. Luc behandelt een klein meisje met een heftige reactie op haar huid. De moeder bedankt Luc voor het medische advies, maar wil ook nog iets anders aan de monnik vragen. Het wordt duidelijk dat de monniken op meerdere vlakken voor de inwoners van het dorp zorgen wanneer Luc de vrouw ook nieuwe schoenen geeft.

Het is niet enkel de verzorging van de inwoners die de monniken uit het klooster op zich nemen. In de volgende scene wordt er kennis gemaakt met de monnik Christophe. Hij is met een inwoner aan het werk op het land. Ze verbouwen samen groentes om aan de vraag naar voedsel in het dorp te voorzien.

Tijdens het werk op het land door Christophe wordt de leider van het klooster geïntroduceerd. Christian neemt alle financiële, administratieve en morele beslissingen voor zijn rekening. In de scene waarin hij geïntroduceerd wordt is Christian bezig een tekst te schrijven. Er liggen verschillende boeken op zijn tafel waaronder de Koran. Christian pakt het heilige boek van de moslims om hierin iets op te zoeken. Het wordt duidelijk dat de monniken niet enkel voor de inwoners zorgen, maar dat de relatie tussen de twee groepen meer omvat. Dit wordt ook duidelijk door de daaropvolgende scene. De inwoners van het dorp vieren samen met de monniken een groot feest omtrent de besnijdenis van een jongetje in het dorp. Ook activiteiten als zelf geproduceerd voedsel verkopen op de markt gebeurt dit dorp zeer frequent, waarbij zowel de inwoners als de monniken kraampjes opzetten. Het wordt hier echter duidelijk dat de monniken weinig verkopen, want wanneer zij honing op de markt proberen te kopen wil niemand dit kopen ondanks de hoeveelheid honing die in de Algerijnse keuken gebruikt wordt.

Meerdere scenes zijn gewijd aan de religieuze rituele van de trappisten. Deze scenes omvatten veelal gezang in de kapel van het klooster. Hierbij zijn enkel de monniken aanwezig in een afgesloten ruimte.

⁹ Xavier Beauvois is een Franse regisseur, acteur en scenarioschrijver. In 1995 won zijn film *Dont Forget You're Going to Die* (Beauvois, 1995) de juryprijs op het filmfestival van Cannes.

De eerste kennisgeving van het dreigende gevaar van islamisme in de buurt van de leefomgeving van de monniken wordt gedaan aan de hand van een gesprek tussen drie mannelijke inwoners van het dorp en Luc en Christian. Het blijkt dat de extremistische moslims een meisje in een nabijgelegen dorp hebben doodgestoken omdat zij geen hoofddoek droeg. Direct volgend op deze scene wordt een groep Kroatische werkers tijdens hun werkzaamheden in de bouw aangevallen door dezelfde groep fundamentalisten. Ze vermoorden op gruwelijke wijze iedereen die op de locatie aanwezig is. Ze laten een enkel persoon gaan die waarschijnlijk de tip heeft doorgegeven aan de extremisten.

Vanaf het moment dat deze moorden erg dicht in de buurt van het dorp en het klooster van de monniken plaatsvindt beginnen de discussies tussen de monniken te spelen. Ze vragen zich af of het nog langer verantwoord is om in deze omgeving hun religieus leven door te brengen. De confrontatie met de extremistische groepering wordt van kwaad tot erger. Dit resulteert in continue evaluatie van het vertrekken uit het klooster en de eventuele terugkeer naar Frankrijk. Toch besluiten de monniken zelfs wanneer de extremisten tot het klooster binnendringen te blijven. Met name omdat de andere inwoners van het dorp geen vluchtmogelijkheden hebben en anders aan hun lot overgelaten worden.

Op een ochtend worden de monniken van hun bed gelicht door de extremisten en moeten zij allen meekomen. Het blijkt uit de audio-opnames die de extremisten maken dat de monniken ontvoerd zijn met als doel de uitruil van gevangenen. De monniken sterven in gevangenschap.

Les Hommes et les Dieux vertelt een verhaal over Franse monniken in een Algerijns dorpje. Deze film is interessant om nader te bekijken met het oog op representatie via globalisatie en oriëntalisme omdat de representatie de westerse monniken en de Islamitische extremisten tegenover elkaar gezet wordt. Daarnaast is de situering van deze film verschillend ten opzichte van *Hadewijch*, de film die ik in het volgende hoofdstuk bespreek. Hoewel beide regisseurs Frans zijn, is in *Les Hommes et les Dieux* de locatie waarin de film zich afspeelt niet de moderne Franse hoofdstad maar een klein Algerijns dorpje die hoofdzakelijk islamitisch is. In *Les Hommes et les Dieux* wordt onderscheid gemaakt tussen meerdere groepen. Allereerst zijn er de zorgzame trappistische monniken die oorspronkelijk uit Frankrijk komen, maar hun klooster hebben gevestigd in het kleine dorpje in het nu onafhankelijke Algerije. Daarnaast wonen ook de inwoners van dit dorpje in dezelfde omgeving. Zij zijn voor zover zichtbaar hoofdzakelijk islamitisch. Dit is te zien aan de verschillende feesten en rituelen die zij verrichten. Het feestje van het jongetje omvat bijvoorbeeld de rituele besnijdenis. Daarnaast is ook meerdere malen de roep tot het gebed

(azan) te horen. De laatste groepering is die van de extremistische moslims die proberen de overhand te krijgen in de omgeving van het dorpje waarin de monniken wonen.

Een aantal thema's is opvallend en lenen zich in de analyse van de representatie van deze groepen aan de hand van theorie over stereotypen doordat zij onderscheid creëren tussen de monniken en de extremisten. Doordat de drie groepen in *Les Hommes et les Dieux* allemaal belang hebben bij het vestigen in het dorp waarin de monniken en de inwoners wonen gaat de film over het thema territorium. De monniken hebben deze locatie gekozen om hun religieus leven gezamenlijk met de andere inwoners door te brengen en zouden dit naar eigen zeggen niet kunnen in het Frankrijk van nu. Ook de islamitische inwoners van het dorp hebben belang bij deze omgeving omdat zij leven van het werk op het land en de verzorging door de trappistische monniken. De extremistische moslims bezitten deze omgeving niet, maar doen wel hun best om deze ruimte te veroveren om zo hun territorium uit te breiden. Vrijwel de hele film is toegespitst op het dilemma van de monniken: moeten zij het dorpje verlaten vanwege het gevaar of dienen ze te blijven? Het belangrijkste argument om niet weg te gaan, wordt ingegeven door plichtsbesef. Sommigen vinden het hun morele taak om te blijven op op die manier voor de inwoners van het dorp te kunnen zorgen. De monniken kunnen nog naar Frankrijk vluchten, maar de overige inwoners van het dorp kunnen dit niet. Bij de extremisten is deze zorgzaamheid in mindere mate aanwezig. Bij de extremisten is de zorgzaamheid enkel te vinden voor leden die binnen deze groepering vallen. Echter laten zij hier ook steken vallen door zich zelfs niet om hun eigen te bekommeren. Naast de thematische aspecten in *Les Hommes et les Dieux* wordt het verschil tussen de monniken en de extremisten ook ondersteund door de filmstijl. In de volgende analyse ga ik in op de manier waarop zowel de thema's als de filmstijl de keuzes van de monniken ondersteunt.

2.1 Scene-analyse Les Hommes et les Dieux

In de film *Les Hommes et les Dieux* over territorium, zorgzaamheid en extremisme gaat het ook over verschillende religies. Er zijn twee verschillende religies aanwezig in de film en drie manieren waarop deze religies worden ingevuld. De manier waarop personages met religie omgaan loopt zeer uiteen. Allereerst zijn er de gematigde moslims in het dorp, daarnaast de zeer gelovige trappistische monniken en de extremistische moslims. Er wordt in de geloofsbelijdenis onderscheid gemaakt in de manier waarop de extremisten en de trappistische monniken dit invullen om zo de aard van beide groepen aan te tonen. In de volgende analyse van de scene waarin de extremisten het klooster binnenvallen om de medicijnvoorraad te plunderen wordt het contrast tussen de verschillende

geloofsbelijdenissen aangetoond. Ondanks het scherpe en agressieve karakter van de extremisten blijven de monniken in een begripvolle houding persisteren.

Het verschil in geloofsbelijdenis tussen de extremisten en de monniken is door de hele film heen verweven. In deze scene komen echter de twee manieren waarop de groepen met religie omgaan bij elkaar samen in één scene. Centraal staat in de geloofsbelijdenis kennis versus geweld. Niet alleen de kennis van het eigen geloof is daarbij belangrijk, maar ook de kennis van het andere aanwezige geloof. Broer Christian probeert (succesvol) de plundering door de extremisten te bestrijden door middel van zijn kennis van de Islam. Hij citeert bijvoorbeeld een vers uit de Koran over de manier waarop moslims met christenen om moeten gaan en hij noemt de naam van Jezus zoals deze in de Koran voorkomt: Sidna Aissa. De extremist raakt hierdoor onder de indruk en besluit het klooster met rust te laten. De manier waarop de extremist zich uit omvat in tegenstelling tot de monniken juist geweld en toont gebrek aan kennis. Wanneer de extremisten het klooster binnenvallen vragen ze een monnik waar hun paus is, niet wetend dat niet elk klooster een paus heeft en dat er maar één enkele paus bestaat. Daarnaast eisen de extremisten het overdragen van de medicijnen terwijl zij dreigen met hun geweer. Dit dreigen gebeurt ook wanneer de extremist een hand wil geven aan Christian.

De filmische aspecten waarvan in deze scene gebruik wordt gemaakt wijzen ook op het gewelddadige karakter van de extremisten. Dit is de eerste scene in *Les Hommes et les Dieux* waarin de monniken direct in contact komen met de extremisten. Het camerawerk in deze scene contrasteert met de voorgaande scenes in het opzicht dat er in deze scene gebruik wordt gemaakt van handheld shots in tegenstelling tot steadycam shots. Hierdoor wekt het beeld de indruk dat er een paniekerige sfeer ontstaat. Ook worden de beelden weergegeven met telkens obstakels voor het onderwerp. Meerdere malen beweegt de camera en verschijnen er pilaren, palen of bomen voor het beeld. Deze beelden dragen bij aan de de paniekerige sfeer die omslaat in een schijnbaar oncontroleerbare situatie. Het geweld van de extremisten overvalt de monniken. Ook de opstelling van de groepen extremisten tegenover de monniken verschilt van elkaar. De extremisten staan telkens gespreid en vormen een formatie. De monniken daarentegen staan telkens tegen elkaar aan of verspreiden zich ongeorganiseerd over de omgeving. Ondanks het imago van de monniken dat wordt weergegeven behouden zij hun positieve instelling en weten zij de extremisten te laten terugtrekken. De kennis van Christian over de Islam weet de extremist te overvallen. De extremist maakt zijn excuus en zegt dat hij geen kennis had van het feit dat het Kerst is.

Het thema zorgzaamheid zorgt naast religie ook voor het sterk aanwezige contrast in representaties tussen de monniken en de extremisten. Dit contrast krijgt vorm door het zorgzame karakter dat de monniken bezitten in tegenstelling tot het karakter van de extremisten. De volgende analyse van scene waarin Luc, de arts van het klooster, een van de extremisten helpt, zal dit contrast tussen de twee groepen aantonen. In deze scene maakt Dumont aan de hand van filmische aspecten zoals camerawerk duidelijk dat ondanks alles Luc zijn rol als arts blijft vervullen.

In deze scene, die zich na de voorgaande scene tijdens kerst afspeelt, brengen de extremistische moslims een van hun gewonden naar de enige arts die zij kennen. Zij zijn hieraan voorafgaand tijdens kerst naar het klooster gekomen om medicijnen op te eisen, dit is echter de eerste keer dat zij medische hulp eisen. Het is aan Luc, de enige arts in de omgeving, om de vijand van Algerije, de extremisten, te helpen. In tegenstelling tot de andere groepen in de film lijken de monniken, en met name Luc, de enigen die zich bekommeren om het lot en de gezondheid van anderen. In deze scene waarin Luc de extremist behandelt wordt dit idee ondersteund. Zowel het onderwerp van de scene als de manier waarop dit weergegeven wordt ondersteunt deze gedachte.

In deze scene wordt er met name gebruik gemaakt van close-ups van de handen van Luc die de extremist behandelen. Allereerst worden de handen van Luc getoond die de vitale functies van de extremist onderzoeken. De handen maken het mogelijk de ogen te bekijken en nemen de hartslag op bij de pols van de extremist. Daarna inspecteren de handen de kogelwonden die de extremist heeft opgelopen. Deze close-ups van de handen van Luc tijdens zijn inspectie benadrukken de zorgvuldigheid waarmee Luc te werk gaat. Elk detail dat Luc uitvoert wordt in deze scene weergegeven en toont dat Luc geen onderscheid maakt tussen de verschillende soorten mensen die hij behandelt. Hij geeft zijn patiënten de behandeling die zij nodig hebben ondanks de politieke of religieuze overtuigingen die zij zouden hebben. Deze overtuiging is niet aanwezig bij de rest van de personages uit andere leefgroepen. In dezelfde scene waarin Luc de extremist behandelt wordt ook een beeld gevormd van de manier waarop de extremisten met andersgezinden omgaan. Hoewel het in deze scene duidelijk wordt dat Luc zeer zorgvuldig te werk gaat en precies doet wat er nodig is om de extremist te helpen, blijven de extremisten eisen stellen. Dit begint bij het eisen van medische hulp, maar vervolgens stellen zij ook dat hun gewonde kameraad niet alleen een tetanus en antibiotica injectie moet ontvangen zoals door Luc voorgesteld wordt. Zij vinden dat hij ook een kalmeringsmiddel moet krijgen. Dit wordt niet op normale wijze voorgesteld maar zeer dringend geëist.

De zorgzaamheid van Luc en de andere monniken contrasteert met de omgang van de extremisten. Zo blijkt later in de film dat de extremisten een van hun kameraden hebben achtergelaten terwijl deze met goede zorg de naderende dood zou hebben overleefd. Ook de reactie van een officier van het Algerijnse leger toont een contrast tussen de bekommernis van de monniken tegenover de rest van het volk van Algerije. De officier benadrukt maar al te graag hoe prettig hij het vindt dat deze extremist zeer extreem en met een lange lijdensweg om het leven is gekomen. Ondanks de negatieve benadering van anderen blijven de monniken begripvol en behulpzaam. Zij nemen de taak op zich om de mensen ongeacht afkomst en denkwijze van hulp te voorzien.

Territorium is een onderwerp dat verscheidene keren terugkeert in de dialogen en beelden in de film. Het draait hier om het grondgebied en de groeperingen die dit grondgebied bezitten of willen bezitten. Daarnaast is dit onderwerp onlosmakelijk verbonden met de Algerijnse geschiedenis. De trappistische monniken zijn een overblijfsel van de kolonisatie van Algerije door Frankrijk vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw. De verdeling van landbezit komt meerdere malen terug, maar een analyse van de scene waarin Christoph en een broeder in gesprek zijn met de wadi (iemand met een bestuurlijke functie in het gebied waarin het trappistische klooster staat) toont aan hoe de relatie tussen de verschillende groepen vorm krijgt.

Naar aanleiding van het bezoek van de extremisten aan het klooster wil de wadi met de monniken spreken over de huidige situatie. De wadi overhandigt tijdens dit gesprek een brief aan de monniken. De brief komt van het ministerie van binnenlandse zaken van Algerije. Het ministerie geeft de monniken de opdracht het land te verlaten naar aanleiding van de recente gebeurtenissen in de regio (moorden op buitenlanders). Christoph vertelt de wadi dat het enkel in het besluit van de monniken zelf ligt of zij hun klooster verlaten of niet. Er volgt een preek van de wadi over Algerije en de inwoners die wellicht wel willen vertrekken maar simpelweg niet de middelen hebben om dit te doen.

In deze scene zet de film *Les Hommes et Les Dieux* de monniken en het volk van Algerije tegenover elkaar. De drie heren bespreken het mogelijke vertrek van de monniken, maar eigenlijk gaat deze scene over het thuisshoren op een bepaalde plek en de rol die men op deze plek vervult. De wadi begint over hoe hij het land niet ziet opgroeien en legt de schuld bij de Franse kolonisatie. Dit is dan ook het onderliggende onderwerp waar deze scene over gaat. De monniken kunnen volgens de wadi gezien worden als overblijfselen van de kolonisatie van Algerije door Frankrijk. De wadi benadrukt de vrijheid die de monniken hebben en het volk van Algerije juist niet heeft. De monniken kunnen ieder moment beslissen

te vertrekken, de bevolking van Algerije zou dit wellicht wel willen maar heeft de middelen hier niet voor. Dit wordt ondersteund door de manier waarop deze scene is opgebouwd. In eerste instantie lijkt de wadi de overhand te hebben in het gesprek tussen de drie heren. Met name de wadi is aan het woord en de twee monniken lijken alleen te reageren op de vragen van de wadi. Echter wordt in deze scene het beeld geproduceerd dat de monniken zich begeven op grondgebied dat niet van hun is, maar zij wel toe-eigenen. Het gesprek vindt plaats in het kantoor van de wadi en hoewel hij alleen aanwezig is, zijn de monniken met zijn tweeën. De monniken zijn hierbij dus in de meerderheid. Ook de mise-en-scene van deze scene wijst naar de bezetting van de monniken in deze ruimte. De wadi wordt weergegeven voor een groot raam dat uitkijkt op de tuin. De monniken daarentegen zitten aan de andere zijde van de kamer waarbij op de achtergrond enkel twee muren te zien zijn die samen een hoek vormen. Het lijkt op het eerste gezicht als of de monniken in de hoek worden gedreven wanneer de wadi voorstelt dat de heren naar Frankrijk vertrekken. Echter wanneer de monniken een brief van de wadi overhandigd krijgen verandert deze setting. De brief komt van het ministerie van binnenlandse zaken en stelt dat de monniken beter kunnen vertrekken. Vanaf dat moment ontstaat er een transitie van de shot-reverse-shots naar shots waarin zowel de monniken als de wadi samen te zien zijn. De monniken dringen binnen tot de shots van de wadi. Er wordt hier door middel van de beelden duidelijk dat de monniken niet van plan zijn zich af te zonderen in Frankrijk. Zij zullen in het land (van de wadi) aanwezig blijven. Vanuit het oogpunt van de wadi lijkt dit op een herhaling van de geschiedenis: de monniken kunnen wel vertrekken maar willen liever het ‘veroverde’ land blijven bezitten. Echter is er vanuit het oogpunt van de monniken in combinatie met de twee voorgaande onderwerpen (zorgzaamheid en religie) een andere lijn uit te stippelen. De monniken zijn niet aanwezig in Algerije om de kolonisatie voort te zetten. Zij proberen juist met hun aanwezigheid een kleine bijdrage te leveren aan de heropbouw van het land. Hoewel ze wel zouden willen vertrekken uit het steeds gevaarlijker wordende Algerije, kunnen zij dat niet omdat ze zichzelf verplichten op te draaien voor de geschiedenis van Frankrijk. Hierdoor wordt er in deze scene duidelijk getoond dat zij niet van plan zijn te vertrekken ook al worden zij net zo erg afgeschrikt door de gruweldaden van de extremistische moslims. Ze proberen de handelingen van deze groepering te verklaren in de context van de koloniale geschiedenis.

De scene-analyses hierboven richten zich op de weerstand die de monniken ondervinden om in het dorp in Algerije te blijven. De manier van filmen in deze scenes contrasteert (net zoals de verschillende weergaves van de de monniken en de extremisten in bovenstaande scenes) met de filmstijl in de rest van de film. De filmstijl in *Les Hommes et les*

Dieux ondersteunt de stelling dat de monniken koste wat het kost moeten blijven om zo hulp te kunnen verlenen aan de hulpbehoevende inwoners. In bovenstaande scènes worden de monniken geconfronteerd met hun aanwezigheid in Algerije. Het camerawerk ondersteunt hierin de gespannen sfeer door de korte takes en het schokkerige camerawerk. In de rest van de scènes waarin de monniken niet direct geconfronteerd worden met hun aanwezigheid in Algerije wordt de nadruk gelegd op hun alledaagse gebruiken en rituelen. Dit gebeurt aan de hand van de filmische methodes die Beauvois gebruikt. Hij creëert een zeer rustgevende sfeer die laat zien dat de monniken ondanks alles hun ‘gewone’ leven blijven leiden. Deze stijl van filmen ontstaat door het gebruik van herhaling van de het afbeelden van het alledaagse. Het uitgestrekte land dat de monniken bewerken en waarop zij groente en fruit verbouwen wordt in beeld gebracht met een groothoeklens. Dit wijde beeld toont de rust die de monniken vinden in hun omgeving ondanks alle weerstand van buitenaf. Ook de frequente terugkeer van een montage van opeenvolgende scènes zoals het verbouwen van het land, het studeren en het bidden dienen niet enkel om aan te tonen wat de monniken aan het doen zijn. Deze herhaling van soortgelijke scènes toont dat de monniken niet wijken van hun rituelen en gebruiken. De filmstijl van Beauvois in *Les Hommes et les Dieux* ondersteunt de stelling dat de monniken ondanks de weerstand die zij ondervinden toch in het land moeten blijven. De kalme manier van filmen trekt de aandacht naar de manier waarop de monniken met de situatie omgaan. In een aantal scènes toont Beauvois het verschil tussen de monniken en de extremisten, maar ondanks het extreme karakter van de extremisten die ondersteund wordt door filmische aspecten, weten de monniken zich vast te houden aan hun verplichtingen. De kalme en niet-overspanne filmstijl bij het onderwerp van extremisme accentueert de begripvolle houding van de monniken. De film stelt dat de monniken ondanks alles niet toegeven aan het extremisme.

2.2 Contrasten en stereotypen in *Les Hommes et les Dieux*

Les Hommes et les Dieux behandelt het onderwerp van islamitisch extremisme op een andere manier dan *Les Chevaux de Dieu* dit doet. In *Les Hommes et les Dieux* wordt het extremisme gezien door de ogen van een groep Franse trappistische monniken in Algerije. In plaats van de extremisten in eigen land, spelen in deze film de buitenstaanders de hoofdrol. De film maakt dan ook gebruik van de twee verschillende representaties van deze twee groepen om zo het verschil aan te tonen. De thema's en de filmstijl in *Les Hommes et les Dieux* ondersteunen de stelling dat de monniken niet moeten toegeven aan het geweld van de extremisten omdat de goede, hulpbehoevende inwoners niet mogen lijden onder de kwade

aard van de extremisten die te verklaren is vanuit de koloniale geschiedenis van Frankrijk en Algerije.

Richard Dyer kaart in de test ‘White’ aan hoe de blanke mens gerepresenteerd wordt in films. Hij zet hierin allereerst uiteen hoe de tegenstelling tussen de kleuren wit en zwart gezien wordt. Wit wordt doorgaans geassocieerd met licht en veiligheid terwijl de kleur zwart gepaard gaat met het donker en gevaar (Dyer 458). Hij gaat verder over hoe hij op de basisschool het verschil heeft geleerd tussen wit en zwart. Zwart wordt gezien als de afwezigheid van kleur en wit is juist de vermenging van alle mogelijke kleuren. Dyer verbaast zich over de omgang met de tegenstelling tussen wit en zwart in de dominante representatie van etniciteit. Hierin wordt zwart altijd als ‘kleurtje’ gezien en moet specificeren terwijl wit vrij weinig context met zich meebrengt: het kan van alles zijn en specificeert niet (Dyer 458). De representatie van de blanke wordt daardoor altijd gespecificeerd en toont niet enkel *whiteness*, maar gaat altijd gepaard met een subcategorie. Dyer geeft het voorbeeld van *Brief Encounter* (David Lean, 1945) waarin het niet enkel over blanke personen gaat maar over de Engelse middenklasse. Een ander voorbeeld is *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), een film die niet enkel over *whiteness* gaat maar over Italiaanse Amerikanen. In tegenstelling tot deze films gaat *The Color Purple* (Steven Spielberg, 1985) puur over donkere mensen. Dyer stelt dat een representatie van *whiteness* alleen enige substantie kan hebben wanneer het gepaard gaat met *non-whiteness*, pas dan wordt het duidelijk dat het specifiek om blanken gaat. Andersom is dit niet het geval: onderzoek naar representaties van etnische minderheden hebben geen vergelijkend element nodig zoals dat wel het geval is bij blanke representaties (Dyer 460).

In *Les Hommes et les Dieux* vindt er ook een samenvoeging plaats van representaties van de blanken (trappistische monniken) en de etnische minderheid (islamitische extremisten) zoals Dyer in *White* beschrijft. Echter gaat dit anders in zijn werking dan het beeld dat Dyer in *White* schetst. *Les Hommes et les Dieux* maakt gebruik van de tegenstelling in representaties die Dyer aankaart om zo juist de bestaande stereotypes bij te stellen. Het interessante aan *Les Hommes et les Dieux* is dat de film dit bijstellen van stereotypen op twee niveaus bewerkstelligt.

Allereerst is er het beeld van de islamitische extremist waarin *Les Hommes et les Dieux* aan de slag gaat met de stereotypes. In tegenstelling tot *Les Chevaux de Dieu* wordt er in *Les Hommes et les Dieux* niet van binnenuit gefilmd om zo aan stereotypen te ontsnappen. De extremisten worden juist in *Les Hommes et les Dieux* in alle barbaarsheid getoond. Er ontstaat hierdoor een groot contrast tussen de trappistische monniken die zich zeer nederig en

behelpzaam opstellen en de extremisten die koste wat het kost land willen winnen voor hun toekomstige staat. Het contrast tussen deze twee groepen roept vragen op over het gedrag van deze groepen. Waarom zijn de monniken zo nederig, en waarom zijn de extremisten het andere uiterste? De omgangsvormen van de extremisten zijn vervolgens te verklaren vanuit de nederigheid van de monniken. Zoals de wadi in de film aankaart zijn de monniken het overblijfsel van de kolonisatie van Algerije door Frankrijk. Hij geeft ook deze kolonisatie de schuld van het ontstaan van de extremistische groeperingen. De geschiedenis die de Fransen (en daarmee ook de monniken) deelt met Algerije speelt de hoofdrol in de gezamenlijke context van zowel de monniken als de extremisten. De barbaarsheid van de extremisten gaat hand in hand met de barbaarsheid van de kolonisatie van Algerije door Frankrijk. *Les Hommes et les Dieux* richt zich hierom op het boeten van de monniken zodat de vraag ontstaat ‘Waarom vertrekken de monniken niet uit Algerije?’. Het is de lijdensweg van de monniken die zij verschuldigd zijn aan Algerije. De barbaarsheid van de kolonisatie herhaalt zich echter in de vorm van de extremisten. Daarom kan de extremist gezien worden als een herhaling van de kolonisatie en daarmee als historisch proces. De representatie van de extremisten wordt hierdoor niet inherent verbonden met de Islam maar geplaatst in de gedeelde geschiedenis die Algerije en Frankrijk hebben.

Het tweede niveau waarop *Les Hommes et les Dieux* stereotypes over blanken en minderheidsgroepen aankaart heeft een directere band met de tekst van Dyer over *whiteness*. Zoals hierboven duidelijk wordt, stelt Dyer dat *whiteness* niet zichtbaar is in de representatie van blanken wanneer er geen tegenovergestelden aanwezig zijn. Er moet namelijk altijd een vergelijkend element aanwezig zijn. *Les Hommes et les Dieux* tracht dit stereotype bij te stellen door dit om te draaien. Hoewel in deze film inderdaad niet enkel een blanke groepering of enkel een minderheidsgroep aanwezig is en er dus wel een vergelijkend element aanwezig is, fungeert dit vergelijkende element op een andere manier dan waarop Dyer dit aankaart. De koloniale geschiedenis van Frankrijk en Algerije vormt de context voor beide partijen. Cruciaal voor de representatie is hier echter niet de aanwezigheid van de minderheidsgroep maar de aanwezigheid van de blanken. Het is namelijk de koloniale geschiedenis van de blanken (Frankrijk) die betekenis geeft aan de representatie van de extremist.

Door middel van de tegenstelling die in *Les Hommes et les Dieux* gemaakt wordt tussen de monnik en de extremist weet de film op een andere manier om te gaan met stereotypen dan *Les Chevaux de Dieu*. In *Les Chevaux de Dieu* wordt er gebruik gemaakt van het ontsnappen van stereotypen door een leefomgeving en omstandigheden van de

aanslagplegers te schetsen die geen herhaling van stereotypische aspecten omvat. Deze stereotypische aspecten zijn echter wel aanwezig in *Les Chevaux de Dieu*. De barbaarsheid van de extremisten wordt veelvuldig getoond. De werkwijze in *Les Hommes et les Dieux* met betrekking tot stereotypen berust zich op het bijstellen van deze stereotypen in plaats van het ontsnappen hieraan. Dit doet de film door het gedrag van de extremisten te verklaren in historische context, aan de hand van de representatie van de monniken afkomstig uit Frankrijk. Deze verklaring krijgt vorm vanuit de filmstijl die Beauvois in *Les Hommes et les Dieux* hanteert. De kalme en rustgevende manier waarop de monniken in beeld worden gebracht tijdens hun alledaagse rituelen stelt dat zij niet moeten toegeven aan de dreigingen van buitenaf. Ondanks alles moeten zij in hun huidige rol blijven omdat zij een gedeelde geschiedenis hebben met Algerije waaruit het gewelddadige karakter van de extremisten te verklaren is. De film relateert daardoor de representatie van de extremisten. De verklaring, en daarmee de representatie van de extremisten, berust hierdoor niet op een externe kijk maar een in historie gelegen verklaring. De film vervangt een oriëntalistisch representatie voor een post kolonialistische representatie. Het bijstellen van de stereotypen dat *Les Hommes et les Dieux* krijgt vorm door middel van de handelingen van de Islamitische extremisten te verklaren in een post kolonialistische geschiedenis en biedt een contrasterende representatie ten opzichte van de dominante representatie van Islamitisch extremisme. Ook deze contrasterende representatie, gebaseerd op een gedeelde geschiedenis, biedt aan de hand van het bijstellen van stereotypen een alternatieve representatie in het *mediascape* van Islamitisch extremisme.

3 Projecties en stereotypen in *Hadewijch*

Hadewijch van Bruno Dumont¹⁰ vertelt het verhaal van de tiener Céline vel Hadewijch. De film opent met de omgeving waar Céline zich op dat moment begeeft. Ze is theologie student in een klooster in de buurt van Parijs, Frankrijk. Samen met een aantal nonnen verblijft ze in dit klooster als aspirant-non. De overige nonnen en met name de abdis, zijn niet blij met het gedrag van Céline. Ze is naar eigen zeggen in onthouding en slaat elke vorm van genot inclusief voedsel af. Het hoofd van het nonnenklooster probeert haar tevergeefs toch aan het eten te krijgen. Omdat dit niet lukt besluiten de nonnen in overleg Céline het klooster uit te sturen. Het is wellicht een goed idee om Céline kennis te laten maken met de wereld die zich buiten het klooster afspeelt.

Céline ziet deze gebeurtenis alsof God van haar wordt ontnomen. Een gebeurtenis die erg veel indruk op haar maakt en van invloed is op de verdere gebeurtenissen in het plot van *Hadewijch*. Ze wordt door een man, zo blijkt later haar vader, opgehaald in een zeer luxe wagen met chauffeur die hen vervoert naar het enorme huis in Parijs. Céline is afkomstig uit een familie die veel te besteden heeft en haar vader is een invloedrijke minister.

Wanneer Céline zich voor het eerst na haar terugkeer naar het ouderlijk huis naar de stad begeeft ontmoet zij Yassin. Céline zit aan de bar van een café, iets wat aan de groep jongens inclusief Yassine niet onopgemerkt voorbij gaat. De jongens vragen haar aan te schuiven bij hun gezelschap. Céline ziet geen reden deze uitnodiging te weigeren en besluit zich bij de jongeren te voegen. Ze vragen naar Célines interesses en spreken daaropvolgend over religie. Yassin vraagt Céline vervolgens mee te gaan naar een concert dat later op de avond plaats zal vinden. Het lijkt Céline een leuk idee en die middag vormt het begin van een hechte vriendschap.

Wanneer Céline Yassin uitnodigt om bij haar ouders thuis te komen eten wordt duidelijk dat Yassine van totaal andere huize komt dan Céline. Yassine blijkt geen werk of opleiding te hebben en leeft enkel van de goedheid van zijn broer. In tegenstelling tot Céline die hard aan haar theologiestudie werkt en in een zeer welvarende familie is grootgebracht. Een daaropvolgende scene toont Yassine die een scooter steelt, omdat naar eigen zeggen de man vreemd naar hem keek. Het blijkt dat de twee tieners uit verschillende milieus komen, echter lijkt Céline dit ergens toch wel spannend te vinden.

¹⁰ Bruno Dumont is een Franse regisseur en scenarioschrijver. Hij begon zijn filmische carrière als maker van verschillende bedrijfsfilms vanaf 1986. Hij heeft tot op heden acht speelfilms gemaakt waarvoor hij verschillende keren prijzen heeft gewonnen op het filmfestival van Cannes. De transcendente filmstijl van Dumont toont veel overeenkomsten met Robert Bresson, waarin hij afwijkt van de conventionele psychologisch gemotiveerde cinema (Verstraten 8).

Kort hierna ontmoet Céline de broer van Yassine, Nassir. Yassine zegt dat Céline en Nassir veel overeenkomsten hebben omdat zij allebei veel waarden hechten aan het geloof. Tijdens de eerste ontmoeting tussen Céline en Nassir nodigt Nassir Céline uit voor een aanstaande lezing die zij wellicht ook interessant zal vinden. Het gaat over onzichtbaarheid, een onderwerp dat volgens Nassir voor alle religies relevant is, maar zijn lezing zal zich met name tot de Islam betrekken. Céline besluit naar de lezing te komen, echter is het niet geheel wat zij verwacht. Halverwege de lezing besluit zij de zaal te verlaten. Nassir zoekt haar na de lezing op. Céline geeft voor het eerst haar emoties bloot. Ze vertelt Nassir dat ze de afwezigheid van Jezus voelt en hem mist. Nassir biedt haar troost.

Céline beweegt zich steeds meer in de richting van Nassir en uit de richting van Yassine, tot Yassines frustratie. Yassine begrijpt dit echter wel omdat zijn broer en Céline dezelfde passie voor het geloof delen. Nassir trekt op met Céline en ze spreken over politieke actie. Nassir laat aan Céline zien waarom de politieke actie nodig is. Ze rijden samen door een stad waarin bombardementen zijn geweest. Céline raakt erg onder de indruk van deze ervaring. Na deze gebeurtenis brengt Nassir Céline naar een tweetal mannen. Daar laat Céline weten dat ze bereid is tot God toe te treden. Kort daarop wordt er een aanslag in de metro in Parijs gepleegd.

De film gaat verder in het klooster waar we kennis maakte met Céline. Ze besluit in de tuin van het klooster zelfmoord te plegen door verdrinkingsdood. Tevergeefs, want de werker in het klooster redt haar. Céline omhelst haar redder.

Hadewijch is een interessant onderzoeksobject over de rol van stereotypen in de representatie van terrorisme in Europese film door de filmstijl die Dumont hanteert. De Franse film speelt hoofdzakelijk af in de Franse hoofdstad. Relevante onderwerpen in de film hebben betrekking tot culturele omgangsvormen, religie en familie. De blanke, hoogopgeleide Parijzenaar en de getinte, laagopgeleide Parijzenaar uit de buitenwijk nemen beide een plaats in in deze film. Céline behoort tot de eerste categorie terwijl Yassine en Nassir tot de tweede categorie toebehoren. De representatie van deze groepen aan de hand van de drie thema's resulteren in verschillende interpretaties van de representatie van deze groepen.

3.1 Scene-analyse *Hadewijch*

Hadewijch vertelt het verhaal waarin een jong Frans meisje (mogelijk) overgaat tot het plegen van een aanslag. De film laat echter veel gaten in tijd en ruimte open tussen de scenes. Hierdoor ontstaan er veel vragen over wat er nu precies gebeurt tussen de scenes in. In de volgende analyse toon ik aan dat de scenes niet op zichzelf gezien kunnen worden om zo een betekenis te verbinden aan de rol van de film binnen het *mediascape* van Islamitisch extremisme. Strikt genomen bieden de scenes namelijk zeer uiteenlopende representaties van zowel de blanke, hoogopgeleide Parijzenaar als de getinte, laagopgeleide Parijzenaar uit de buitenwijk.

De eerste scene die een analyse ondergaat heeft betrekking tot het thema culturele omgangsvormen. Er zijn meerdere scenes die dit thema aankaarten. Echter zijn er een scene die dit onderscheid zeer duidelijk overbrengt. Allereerst is er de scene waarin de toeschouwer voor het eerst geconfronteerd wordt met het criminele karakter van Yassine, het kleine broertje van Nassir. Céline en Yassine bevinden zich op een plek in het centrum van Parijs direct nadat Yassine voor het eerst bij de ouders van Céline heeft gegeten. Ze steken de weg over en er vindt een woordenwisseling plaats tussen Yassine en een automobilist die hard moet remmen om het koppel niet te raken. Wanneer Céline en Yassine elkaar omhelzen ziet Yassine een blanke man van middelbare leeftijd zijn scooter parkeren. De man kijkt naar Yassine en Céline. Hij doet dit volgens Yassine net iets te lang, waarop Yassine besluit de scooter van de man te stelen.

Het eerste opvallende aspect aan deze scene is het feit dat Yassine het voortouw neemt in de handelingen die als negatief of crimineel gecategoriseerd kunnen worden. Allereerst steken de twee jongeren de straat over terwijl de auto's groen licht hebben. Yassine trekt Céline aan haar hand mee de straat over. Céline loopt mee, maar lijkt dit niet erg prettig te vinden. Het is iets dat zij uit zichzelf niet zou doen. Ook schrikt ze van de woordenwisseling die tussen de automobilist en Yassine ontstaat. Yassine noemt de de autobestuurder onterecht een gek en tiert na het oversteken nog enkele seconden door over het voorval. Direct na dit voorval staan Céline en Yassine voor een muur te praten over hun relatie. De manier waarop dit gesprek in beeld gebracht wordt, draagt bij aan het criminele karakter dat er van Yassine wordt geschetst. Op de muur achter het koppel staan namelijk lijnen getrokken. De manier waarop de twee jongeren hiervoor staan en gekaderd worden wekt de indruk dat dat zij poseren voor een foto zoals deze wordt gemaakt wanneer iemand gearresteerd wordt. Echter staat Yassine in dit beeld op de voorgrond en wordt de aandacht met name op hem gericht. De focus op Yassine in dit shot wordt later in de scene nog

duidelijker wanneer er bij de diefstal van de scooter enkel op de emoties van Céline gefocust wordt.

Vervolgens omhelzen Céline en Yassine elkaar en worden er twee na elkaar volgende close-ups van hun gezichten getoond. Dit wordt opgevolgd door een shot-reverse-shot van Yassine en een man die zijn scooter parkeert. Het point-of-view shot van Yassine richting de man wordt in beeld gebracht op een manier waardoor duidelijk wordt dat Yassine zich enkel op de man focust. De man met de scooter wordt gekaderd aan de hand van de lijnen in het gebouw en de geparkeerde auto's. Deze figuurlijke lijnen wijzen in de richting van de man. Yassine wordt boos omdat de man volgens hem raar naar het jonge koppel kijkt. Vanaf dat moment wordt de aandacht van Yassine naar Céline verschoven. De camera volgt vanaf dit moment niet meer de handelingen van Yassine, die op dat moment de scooter van de man besluit te stelen. Iets wat hij met betrekkelijke eenvoud weet te doen. De camera registreert de manier waarop Céline reageert op Yassines handelingen. Het wordt duidelijk door haar blikken en houding dat ze zich erg ongemakkelijk voelt. De manier waarop deze handeling in beeld worden gebracht suggereert dat er een groot verschil is tussen de handelingen die de blanke, hoogopgeleide Parijzenaar en de getinte, laagopgeleide Parijzenaar uit de buitenwijk redelijk vinden. Céline sluit de scene af met een ongemakkelijk glimlachje wanneer zij bij Yassine achterop de gestolen scooter plaatsneemt. Kortom, de analyse van deze scene over de rol van stereotypen in de representatie van de Noord-Afrikaanse jongeren lijkt rolbevestigend.

Een tweede scene richt zich tot de verschillen tussen blanke, hoogopgeleide Parijzenaar en de getinte, laagopgeleide Parijzenaar uit de buitenwijk en het thema religie. Céline is een zeer strenge christen. Ze is zelfs zo strenggelovig dat ze het klooster uit gestuurd wordt omdat ze haar eigen leven in gevaar brengt. Nassir, de broer van Yassine is ook strenggelovig, maar hij is in tegenstelling tot Céline een moslim. De verschillende manieren waarop beide personages hun liefde voor god uiten wordt duidelijk uit een scene waarin de twee een gesprek voeren over religie en politiek engagement. Céline en Nassir wandelen door het bos en spreken over liefde voor god en de strijd die zij voeren als gelovigen. Wanneer Nassir begint over het politieke aspect van het geloof vraagt Céline naar de aanwezigheid van geweld in dit politieke aspect. Nassir antwoordt hier in eerste instantie niet op, maar na aandringen van Céline licht hij het onderwerp toch toe. Hij ziet zichzelf als gelovige moslim en daarom als een soldaat van God en weigert te geloven dat er in de strijd voor rechtvaardigheid ware onschuldigen zijn. De twee lopen het bos uit nadat ze over dit onderwerp hebben gesproken.

De situering van deze scene met een zwaar politiek en religieus onderwerp is een belangrijk aspect in de beeldvorming door de verbinding met het klooster waar Céline woonde. Het bos waarin Céline en Nassir wandelen refereert aan het bos waarin Céline zich aan het begin van de film bevindt. Het bos als locatie omvat een thema dat een directe verbinding heeft met religieuze gebeurtenissen in het leven van Céline. Céline zoekt nadat zij te horen heeft gekregen in het klooster dat ze daar weggestuurd wordt steun en toeverlaat in het bos. In deze scene met Nassir maakt Céline voor het eerst kennis met de verbinding tussen religie en politiek engagement.

Aan de hand van filmische technieken wordt het moment uitgelicht waarin Nassir zich uitlaat over zijn functie als soldaat van god. Tot aan dit moment worden Céline en Nassir samen gekaderd. Ze lopen samen door het bos en de camera volgt het tweetal terwijl zij zich langs de boomstammen manoeuvreren. Pas wanneer Nassir begint over soldaten van God verandert de vorm van kaderen. Céline en Nassir worden vervolgens apart vertoont. Vlak voordat Nassir zich uitlaat over deze rol als religieuze gaat het kader van Nassir gepaard met een subtiele zoombeweging richting het gezicht van Nassir. Hiermee wordt het belang van zijn woorden in deze scene uitgelicht. Volgend op dit shot zien we de reactie van Céline, die verbijsterd is. Dit wordt niet alleen duidelijk uit het gelaat van Céline, ook wordt zij anders getoond dan Nassir. In tegenstelling tot Nassir die recht van voren gefilmd wordt, is bij Céline een kleine hoek van haar gezicht tot de camera gecreëerd. Daarnaast is er bij de situering van Céline in de omgeving gebruik gemaakt van een wijder perspectief. Deze twee aspecten zorgen ervoor dat het beeld gewekt wordt dat zij de weg bijster lijkt te zijn. In tegenstelling tot Nassir, die door de manier van filmen juist heel zeker van zijn zaak gepresenteerd wordt. Deze scene symboliseert het verschil in religieuze paden die Céline en Nassir bewandelen. Nassir lijkt door zijn doen en de manier waarop dit weergegeven wordt zeer zeker van zijn zaak. Céline lijkt echter de weg kwijt te raken in deze scene. Nadat de twee personages dit gesprek hebben gehad lopen zij het bos uit. Céline neemt op dit moment voor het eerst het voortouw in deze scene. Er wordt een plek getoond die gekaderd wordt door de bladeren van de bomen in het bos. Deze plek blijkt later de geboorteplaats van Céline te zijn. Het moment waarop zij het bos uitloopt en richting de geboorteplaats wandelt symboliseert de gedachte dat Céline haar liefde voor God op een andere manier moet zoeken dan zij dacht. De zonnestralen vallen op haar gezicht. Een teken van God wellicht? Ze lijkt haar beslissing gemaakt te hebben. In deze scene lijkt de film zowel rolbevestigend als contrasterend te zijn. Céline lijkt haar beslissing gemaakt te hebben mee te gaan in het plan van Nassir.

Het derde thema in *Hadewijch* dat onderscheid creëert tussen de verschillende sociale groepen is familie. De rol van familie en de omgang met familie vertelt veel over de personages en de rol die de familieband voor deze personages invult. Voor de analyse van dit thema is het noodzakelijk twee scènes te analyseren die beide een soortgelijk onderwerp hebben maar toch in een andere invulling krijgen. De analyse betreft de twee scènes waarin Yassine wordt uitgenodigd voor een diner bij de familie van Céline en daaropvolgend een scène waarin Céline wordt uitgenodigd voor een kopje thee bij de familie van Yassine. Hoewel het onderwerp van de scènes vrijwel hetzelfde is, is de invulling zeer contrasterend. Allereerst wordt er een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de locaties waarop deze scènes zich afspelen. Het huis van Céline bevindt zich in het centrum van Parijs. Wanneer zij Yassine aan de telefoon heeft om hem uit te nodigen vraagt ze of hij weet waar hij haar huis weet te vinden. Deze vraag impliceert dat Yassine wellicht niet weet waar het is omdat dit een buurt is waar hij zich niet (vaak) in begeeft. In de omgeving van het huis van Céline worden verder geen andere personen getoond, dit maakt de locatie tot een minder leefbare omgeving. Dit in tegenstelling tot de woning waar Yassine en Nassir wonen. Deze woning begeeft zich in de buitenwijk van Parijs. De broers benadrukken het prachtige uitzicht op de Franse hoofdstad waarmee de scene begint. Ook worden er meer mensen getoond buiten de woning dat ervoor zorgt dat de omgeving een leefbaarder beeld krijgt. Het interieur van de twee huizen blijkt ook een wereld van verschil. Beide woonkamers worden in beeld gebracht door een establishing shot waardoor in één shot duidelijk is waarin de personages zich begeven. De woning van Céline en haar ouders is omgeven door goud en kunstwerken en de tafel waar de personages aan zitten staat in een zeer lege omgeving. De opzichtige inrichting benadrukt de locatie en sociale status van het huis maar gaat ten koste van de warmte van de woning. Het establishing shot van de woning van Yassine en Nassir daarentegen geeft een warmer gevoel. Er is minder lege ruimte, de woonkamer wordt namelijk gevuld met boekenkasten, stoelen en tafeltjes. Op een dressoir liggen plaatjes en boeken en de grote ramen achter de personages geven een warmer en leefbaarder gevoel.

Ook de sfeer van de gesprekken die Céline, Yassine en hun familie voeren loopt zeer uiteen. De vader van Céline begint het gesprek met een pitch over de belangrijke functie die hij invult in het bestuur van de stad. Daarna gaat het gesprek over in een kruisverhoor van Yassine. Wanneer de vader van Céline vraagt naar de leefomgeving van Yassine, en hij hierop antwoordt dat hij in de buitenwijk van Parijs woont, loopt de moeder van Céline weg. Haar voetstappen produceren een geluid dat de leegte in de ruimte uitlicht. De dialogen benadrukken de verschillen tussen de familie van Céline en Yassine. Deze dialoog en de

omgeving waarin dit plaatsvindt, mondt uit in een zeer exclusieve sfeer waarin geen ruimte is voor invloeden van buitenaf. De leefomgeving van Yassine wordt als een zeer inclusieve omgeving weergegeven waarin niet de verschillen tussen de Céline, Yassine en Nassir maar juist de overeenkomsten benadrukt worden. Niet een werkster maar Yassine zelf schenkt de thee in en de drie personages spreken over het prachtige uitzicht op Parijs vanuit de woning. Nassir benadrukt de wederzijdse liefde voor het geloof tussen Nassir en Céline in tegenstelling tot de verschillen die de vader van Céline benadrukt met betrekking tot Yassine. Dit maakt het gesprek relaxter en Yassine grapt zelfs dat Céline wel mag lachen, Nassir is tenslotte zijn broer maar. Dit resulteert in een warme sfeer en Céline, de persoon van buitenaf, wordt graag opgenomen in deze omgeving.

De band tussen Céline en haar ouders en Yassine en zijn broer zijn ook zeer verschillend. Nadat de personages in beide scènes met elkaar gesproken hebben verlaten de vaderfiguren het huis. Hierop volgt een reflectie door Céline en Yassine op het gesprek dat zich hiervoor voltrokken heeft. Céline laat zich zeer negatief uit over haar vader en biedt haar excuses aan aan Yassine. In het geval van Yassine spreekt hij zeer lovend over zijn broer. Hij vraagt aan Céline wat ze van Nassir vindt en benadrukt nogmaals dat hij zeer blij is met zijn broer als vaderfiguur.

Deze scènes laten zien hoe de band met familie invulling geeft aan het leven van de personages Céline en Yassine. De familie van Céline wordt zeer afstandelijk en exclusief weergegeven. Zij distantiëren zich van de manier waarop anderen, zoals Yassine, leven. In de familie van Yassine is deze familieband totaal anders ingevuld. De familiesfeer is hier veel opener en inclusiever, Céline wordt direct opgenomen in de familie. Deze scene lijkt in tegenstelling tot de twee voorgaande scènes dan weer juist het beeld te geven dat de jongens juist zeer sympathieke mensen zijn waarvan de ouders van Céline zeer veel kunnen leren.

De analyse van deze drie op zichzelf staande scènes toont aan dat *Hadewijch* open staat voor twee zeer uiteenlopende analyses van de representaties van zowel Céline en haar familie als Yassin en Nassir. De film kan echter niet gezien worden als enkel losse scènes omdat dit zoals aangetoond geen coherent verhaal geeft. De valkuil die Dumont uitzet in *Hadewijch* heeft betrekking tot de volledige film en de verbindingen tussen scènes. Hierin worden gaten opengelaten die vragen oproepen bij de toeschouwer. Ik zal in de volgende analyse ingaan op de manier waarop deze filmstijl van Dumont een beroep doet op de *imagined world* van de toeschouwer.

3.2 De projectie van stereotypen in *Hadewijch*

Uit bovenstaande analyse wordt duidelijk dat de film zich zou kunnen lenen voor zowel een rolbevestigende als een tegendraadse representatie van stereotypen omtrent islamitisch extremisme. In *Hadewijch* is er daarom iets bijzonders aan de hand. In tegenstelling tot de twee voorgaande films heeft de film geen bepaalde insteek in de vorm van de omgang met stereotypen. *Hadewijch* probeert niet aan stereotypen te ontsnappen zoals *Les Chevaux de Dieu* of stereotypen bij de stellen zoals in *Les Hommes et les Dieux*. *Hadewijch* laat het juist aan de kijker zelf over.

In *World Cinema: Realism, Evidence, Presence* schrijft Elsaesser over realisme en *world cinema*. Hij betoogt in deze tekst een verandering die plaatsvindt in de perceptie van cinema. Deze verandering komt voort uit de observatie dat in cinema men hun ogen niet meer kan geloven (Elsaesser 5). In deze ontologische verandering die hij *ontology mark two* noemt, staat niet alleen het beeld maar ook de toeschouwer centraal. Hij beschrijft deze verandering als volgt:

“(...) an audience is neither master nor dupe, but that spectators are partners in negotiated conventions, which make the social field, or indeed the visual field, into an arena where contracts can be entered, where there are conditions and conditionality, specifying what are the rules of the game, or indicating that a re-negotiation of the rules of the game is required. (Elsaesser 8)

In andere woorden, Elsaesser stelt dat in de visuele wereld, zoals cinema, er een verbond tussen de toeschouwer en het beeld aangegaan wordt. Samen zorgen zij voor de verklaring van deze visuele omgeving. Een voorbeeld dat hij hiervan geeft is iemand zien die hoofdpijn heeft: er is geen *ocular verification*, het beeld verifieert de inhoud niet. De toeschouwer ziet niet wat er gebeurt maar verklaart vanuit zijn eigen persoonlijke inzichten, idealen en gebruiken wat er aan de hand is. Een voorbeeld dat een directere relatie heeft met *Hadewijch* is de post-mortem protagonist. In films zoals *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999) is het bijvoorbeeld niet duidelijk of de protagonist nog leeft of dood is. Het is echter niet alleen onduidelijk voor de toeschouwer, ook de protagonist zelf is hiervan niet op de hoogte. Dit roept vragen op bij de protagonist en bij de toeschouwer, die vervolgens samen op zoek gaan naar de antwoorden op deze vragen. Deze antwoorden zijn echter niet enkel in de film of in de leefomgeving van de toeschouwer te vinden, maar hebben een wisselwerking tussen beide partijen nodig.

De filmstijl van Dumont in *Hadewijch* leent zich niet voor een analyse zoals *Les Chevaux de Dieu* of *Les Hommes et les Dieux* dat doen. In deze films zorgen filmische

aspecten voor de verklaring van de gebeurtenissen in de film. De psychologische motivatie die de film aanreikt, helpt de toeschouwer een beeld te vormen ten opzichte van de film (Verstraten 8). Daardoor kan er uit de analyses geconcludeerd worden dat de films trachten aan stereotypes te ontsnappen of deze bij te stellen. Dit is echter niet het geval in *Hadewijch* door de gaten die de film zelf openlaat voor interpretatie. De film zelf biedt geen handvaten om deze gaten in te vullen, daardoor is het in *Hadewijch* mogelijk om beide richtingen op te gaan. Zoals in bovenstaande analyse te zien is, is het mogelijk een bepaalde projectie van stereotypen te projecteren op de losse scenes in *Hadewijch*. Er is echter geen eenduidige lijn door de film heen die betekenis geeft aan de omgang met stereotypen in deze film. Dit komt door de gaten die zowel in tijd als locatie open worden gelaten. Deze gaten tussen de scenes in roepen vragen op die in de film niet worden beantwoord. Dit zijn vragen zoals: ‘Waarom is Celine plotseling met Nasr in het Midden-Oosten?’, ‘Is Celine betrokken bij de aanslag in Parijs?’ en ‘Wanneer speelt de laatste scene in het klooster zich af?’. Om de film te kunnen begrijpen moet de toeschouwer op zoek naar de mogelijke antwoorden op deze vragen. Het interessante is echter dat de antwoorden op deze vragen niet in de film te vinden zijn. *Hadewijch* zelf biedt geen mogelijkheid om deze vragen te beantwoorden. Daarom is het mogelijk de film in twee richtingen te verklaren. Echter moeten de antwoorden gezocht worden tussen de wereld van de toeschouwer en die van de film. Zoals Elsaesser aankaart in zijn betoog heeft de film de toeschouwer nodig en de toeschouwer de film om een betekenis te geven aan het beeld.

Het gevolg van deze filmstijl en de stereotypen in de film is dat *Hadewijch* de toeschouwer confronteert met de manier waarop hij of zij de film verklaart. Niet de film zelf maar de toeschouwer vult in hoe de personages gerepresenteerd worden doordat de toeschouwer antwoord probeert te geven op de vragen die door de gaten in de film bestaan. De iteratie die Rosello bespreekt of het oriëntalisme van Said kunnen allemaal een rol spelen in de representatie, maar hoeven dit echter niet te doen. Het ligt aan de toeschouwer zelf of dit het geval is of niet. *Hadewijch* speelt hiermee een belangrijke rol in het *mediascape* van de representatie van islamitisch extremisme omdat het hier een wisselwerking tussen de filmische wereld en de wereld van de toeschouwer zelf betreft. De confrontatie tussen de toeschouwer en de bewustwording van de toeschouwer van zijn projecties zorgt echter voor de alternatieve representatie van islamitisch extremisme. *Hadewijch* geeft de toeschouwer niet een breder begrip van het onderwerp islamitisch extremisme (zoals *Les Chevaux de Dieu* en *Les Hommes et les Dieux* dat doen) maar betreft de wereld van de toeschouwer zelf in de betekenisgeving van de film. Daardoor confronteert de film de toeschouwer met zijn eigen

manier van projecteren van stereotypen. Dit resulteert in de betrekking van de *imagined world* van de toeschouwer in de verklaring van een film zoals *Hadewijch*. Films die aan stereotypen proberen te ontsnappen of deze proberen bij te stellen zoals *Les Chevaux de Dieu* en *Les Hommes et les Dieux* vullen een belangrijke rol in binnen het *mediascape* van Islamitisch extremisme doordat zij alternatieve representaties van Islamitisch extremisme geven, die contrasteren met de dominante in stereotypen omvatte representatie van Islamitisch extremisme. Deze alternatieven bieden een representatie die bijdraagt aan een *imagined world* door de ontsnapping en bijstelling van stereotypen over Islamitisch extremisme. *Hadewijch* zorgt er vervolgens voor dat deze *imagined world* zichtbaar wordt voor de toeschouwer omdat hij of zij verplicht is de gaten in te vullen die de film zelf openlaat. Daardoor wordt de toeschouwer bewust van zijn eigen projecties vanuit zijn *imagined world* op de representaties van Islamitisch extremisme.

Conclusie

In dit onderzoek wordt er of stereotypering een ondermijnende rol speelt in de alternatieven op de dominante representatie van Islamitisch extremisme. De alternatieve representaties van deze sociale groep worden aangeduid door de brede context van Islamitisch extremisme waarop films zoals *Les Chevaux de Dieu* en *Les Hommes et les Dieux* zich richten.

Het eerste hoofdstuk van dit onderzoek ging over de Marokkaanse film *Les Chevaux de Dieu* en de manier waarop deze film omgaat met stereotypering. De film vertelt het verhaal van twee boers in de achterstandswijk Sidi Moumen, aan de grens van Casablanca. Bij deze personages vindt een transitie plaats van straatschoffies naar aanslagplegers, die aan het eind van de film tientallen doden op hun geweten hebben. De film richt zich op een drietal thema's die niet of nauwelijks aansluiten bij de dominante representaties van Islamitisch extremisme. Deze thema's hebben te maken met de omstandigheden waarin de broers opgroeien. Aan de hand van filmische aspecten gebruikt regisseur Nabil Ayouch frustratie door buitensluiting, seksuele gearardheid en de afwezigheid van elk religieus aspect als thema's om de context van de broers vorm te geven. Rosello stelt dat in een poging stereotypen te ontcrachten zij vaak juist bevestigd worden door de herhaling van het stereotype. In *Les Chevaux de Dieu* wordt geen poging gedaan om bestaande stereotypen te ontcrachten, maar kiest de regisseur ervoor die juist volledig te negeren. De film richt zich op aspecten binnen de leefomgeving van de jonge aanslagplegers die geen herhaalbaar aspect omvatten met betrekking tot bestaande stereotypen. Deze thema's zorgen namelijk voor een beeld dat nog niet in stereotypen te omvatten is in relatie tot Islamitisch extremisme. De filmstijl van Ayouch zorgt ervoor dat er van binnenuit gefilmd wordt. Hij richt zich zo op nieuwe aspecten die de omstandigheden van de aanslagplegers voorafgaand aan de aanslag vormgeven. Op die manier weet deze film van niet-oriëntaalse komaf te ontsnappen aan stereotypering. *Les Chevaux de Dieu* biedt door zich te richten op de ontsnapping aan stereotypen een alternatieve representatie van Islamitisch extremisme.

Vervolgens is er in het tweede hoofdstuk gekeken naar de rol van een gedeelde geschiedenis tussen Algerije en Frankrijk en de manier waarop stereotypen bijgesteld kunnen worden binnen de context van deze film met een postkoloniaal thema. *Les Hommes et les Dieux* vertelt het verhaal van de lijdensweg van een groep trappistische monniken uit Frankrijk. Zij zijn woonachtig in een dorpje in Algerije en krijgen te kampen met extremistische moslims die het land over willen nemen en Algerije van alle buitenlandse invloeden willen ontdoen. De monniken blijven echter in een begripvolle en behulpzame

houding persisteren. De scene-analyse van *Les Hommes et les Dieux* aan de hand van thema's zoals territorium, zorgzaamheid, religie en de filmstijl waardoor deze thema's in beeld worden gebracht toont aan dat er twee zeer contrasterende representaties worden gegeven van de Franse monniken en de Algerijnse extremistische monniken. In tegenstelling tot de werkwijze van *Les Chevaux de Dieu* wordt er in *Les Hommes et les Dieux* niet van binnenuit gefilmd om aan stereotypen te ontsnappen. *Les Hommes et les Dieux* laat juist de extremisten in alle barbaarsheid zien die ook in de dominante representaties zoals executiefilmpjes te zien is. Het is echter de contrasterende weergave van de monniken ten opzichte van de moslimextremisten die een beroep doet op de omgang met stereotypen in *Les Hommes et les Dieux*. De goedheid van de monniken roept vragen op over hun houding ten opzichte van de barbaarsheid van de moslimextremisten. De uitermate ontspannen en kalme filmstijl van Beauvois stelt dat de monniken hun begripvolle en zorgzame rol blijven uitvoeren. De tekst van Richard Dyer geeft inzicht in de manier waarop sociale groepen elkaar van betekenis kunnen voorzien. Deze film richt zich niet op het ontsnappen aan stereotypen maar wil juist stereotypen bijstellen door handelingen te verklaren in de historische context van Algerije en Frankrijk. De goedheid van de monniken wijst op het schuldgevoel van Frankrijk, die daaropvolgend de islamitische extremisten als historisch proces toont. De film vervangt het oriëntalistische beeld van de dominante representatie voor een representatie die zijn begrip vindt in de koloniale geschiedenis. De handelingen van de Islamitische extremisten worden in *Les Hommes et les Dieux* verklaard aan de hand van het contrast tussen de monniken en de extremisten. Zowel de bestaande stereotypen over de extremisten als de manier waarop blanken en niet-blanken elkaar betekenis geven worden bijgesteld in *Les Hommes et les Dieux*.

Het laatste hoofdstuk onderzoekt de manier waarop projectie van de toeschouwer zelf een rol speelt in de stereotypering in cinema. *Hadewijch* vertelt het verhaal van de jonge Céline die het klooster verplicht moet verlaten om zo zichzelf te vinden in de 'echte' wereld. Zij komt in aanraking met een groep jonge jongens van Noord-Afrikaanse afkomst. Al snel raakt zij in gesprek Nassir, de broer van een van de jongens. Hij brengt haar in contact met een andere religie dan die zij belijdt. Nassir verbindt een nieuw aspect aan religie dan dat Céline gewend is, namelijk politiek engagement.

In de scene-analyse van *Hadewijch* wordt duidelijk dat de film anders in elkaar zit dan *Les Chevaux de Dieu* en *Les Hommes et les Dieux*. Wanneer de scenes in *Hadewijch* strikt genomen worden geanalyseerd op grond van de stereotypen die aanwezig zijn in de film ontstaan er zeer uiteenlopende conclusies. De scenes kunnen zowel rolbevestigend als

roldoorbrekend gezien worden. Dit komt door de filmstijl van Dumont in *Hadewijch*. De samenvoeging van alle scenes zorgt in het geval van *Hadewijch* niet voor een consistente representatie. Dit komt doordat de film gaten openlaat tussen de verbindingen van scenes. Hierdoor is de toeschouwer verplicht deze gaten zelf in te vullen om een goed lopend verhaal van de film te maken. Elsaessers tekst stelt dat enkel iets zien niet meer voldoende is om betekenis te geven aan een beeld. Er ontstaat zoals in *Hadewijch* een relatie tussen het beeld en de toeschouwer die gezamenlijk de betekenis moeten geven aan de representatie. Hierin speelt de *imagined world* die voortkomt uit de verschillende scapes zoals Appadurai beschrijft de sleutelrol in de betekenisgeving. Een *imagined world* van een toeschouwer die ideeën en bevindingen omvat waarin representaties zoals die van *Les Hommes et les Dieux* of *Les Chevaux de Dieu* de hoofdrol spelen geeft een andere verklaring dan een *imagined world* waarin representaties zoals executiefilmpjes en nieuwsitems over aanslagen centraal staan. *Hadewijch* confronteert de toeschouwer hierdoor met de manier waarop de toeschouwer de gaten in de film wil opvullen. De film verplicht de toeschouwer daardoor stil te staan bij zijn eigen projectie van stereotypering.

De alternatieve representaties zoals *Les Chevaux de Dieu* en *Les Hommes et les Dieux* bieden handvaten om stereotypen onder de loep te nemen. Deze films dragen bij aan de manier waarop het medialandschap over Islamitisch extremisme wordt vormgegeven door hun omgang met bestaande stereotypen. Het aspect stereotypering en het bewustzijn van de aanwezigheid van stereotypering biedt vervolgens de mogelijkheid in deze alternatieve representaties stil te staan bij de werking van stereotypes in de representatie van Islamitisch extremisme. Door het moeilijk te ontcrachte karakter van stereotypen moet er een alternatief gezocht worden op het produceren van alternatieve representaties van deze sociale groep. Dit wordt gedaan door zoals in *Les Chevaux de Dieu* van binnenuit te filmen en zo aan de stereotypen te ontsnappen. Ook wordt dit gedaan in de vorm van het bijstellen van stereotypen, door de representatie niet te zien in een oriëntalistische context maar in een gedeelde geschiedenis zoals in *Les Hommes et les Dieux*. Het *mediascape* van Islamitisch extremisme krijgt door deze alternatieve representaties vorm vanuit de omgang met stereotypen en is vervolgens toepasbaar op een film zoals *Hadewijch* die de toeschouwer confronteert met zijn eigen projecties van stereotypen die voortkomen uit de *imagined world* van de toeschouwer zelf.

Literatuurlijst

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londen: Verso, 1983: 37-46.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996: 27-47.
- ‘CNN Used Michigan Muslim Woman’s Face in Video About ISIS Recruitment’.
Identities.Mic. <https://mic.com/articles/151478/cnn-used-michigan-muslim-woman-s-face-in-video-about-isis-recruitment-she-s-not-in-isis#.27wuEZcGf>.
- Dyer, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representation*. Londen: Routledge, 1993: 11-18.
- Dyer, Richard. ‘White.’ In: Jessica Evans, Stuart Hall, red. *Visual Culture: The Reader*, Londen: Sage, 1999: 457-467.
- Elsaesser, Thomas. ‘World Cinema: Realism, Evidence, Presence.’ *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2009: 3-19.
- ‘France’s superjihadi and the teenage girl trapped in Syria’.
CNN. <http://edition.cnn.com/2016/08/09/europe/france-super-jihadist-omar-omsen/>.
- Khalaf, Samir. ‘Protestant images of Islam: Disparaging stereotypes reconfirmed.’ *Islam and Christian-Muslim Relations.*, jrg. 8, nr. 2, 1997: 211-229.
- Mernissi, Fatima. *Scheherazade Goes West*. New York: Washington Square Press, 2001: 11-41.
- Morley, David. ‘Belongings: Place, Space and Identity in a Mediated World.’ *European Journal of Cultural Studies*, jrg. 4, nr. 4, 2001: 425-448.
- Rosello, Mireille. ‘Stereotypes and iterativity’.
Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures. Hannover, Londen: University Press of New England, 1998: 21-40.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books: 1975.
- Said, Edward W. *Reflections on Exile*. London: Granta Publications, 2001: 198-215.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press: 1972.
- Shohat, Ella, Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londen, Routledge, 1995: 178-204.

Verstraten, Peter. 'Mesmerized by Mysticism: The Transcendental Style of Bruno Dumont's Hadewijch.' *Journal of Dutch Literature*, volume 2, nr. 2. 2011: 27-45.

'Wilders moet rapper schadevergoeding betalen'. *NRC.nl*.

<betalenhttp://vorige.nrc.nl/binnenland/article1875351.ece/Wilders_moet_rapper_sc_hadevergoeding_betalen>.

Filmlijst

Brief Encounter. Reg. David Lean. Cineguild, 1945.

Hadewijch. Reg. Bruno Dumont. Arte France Cinema, 2009.

Les Chevaux De Dieu. Reg. Nabil Ayouch. Les Films Du Nouveau Monde, 2013.

Les Hommes et les Dieux. Reg. Xavier Beauvois. Armada Films, 2010.

The Color Purple. Reg. Steven Spielberg. Warner Bros., 1985.

The Godfather. Reg. Francis Ford Coppola. Paramount Pictures, 1972.

The Sixth Sense. Reg. M. Night Shyamalan. Hollywood Pictures, 1999.

United 93. Reg. Paul Greengrass. Universal Pictures, 2006.

World Trade Center. Reg. Oliver Stone. Paramount Pictures, 2006.