



## **Samenvatting**

In dit onderzoek wordt de documentaire *TERUG NAAR JE EIGE LAND* van BNNVARA geanalyseerd. In deze documentaire volgt Tim Hofman vijf kinderen van vluchtelingen die uit Nederland gezet gaan worden of reeds gezet zijn. Er wordt onderzocht welke retorische middelen ingezet worden om een perspectief te construeren op de asielzoekende kinderen. Eerder onderzoek heeft aangetoond dat vluchtelingen veelal negatief gerepresenteerd worden in de media. Om erachter te komen welke representatie *TERUG NAAR JE EIGE LAND* op vluchtelingen maakt, en hoe deze tot stand komt, wordt er een retorische analyse uitgevoerd gebaseerd op de theorieën van Bill Nichols (2010). Door de narratieve structuur en stilistische elementen van de documentaire te analyseren kan gesteld worden dat de asielzoekende kinderen neergezet worden als slachtoffer en dat zij worden geobjectiveerd, overeenkomend met de dominante discours. De documentaire biedt de kinderen een stem en door in te spelen op de emoties van de kijkers zet hij de kijker aan tot actie en biedt *TERUG NAAR JE EIGE LAND* de asielzoekende kinderen hulp. Deze resultaten komen overeen met het bestaande debat omtrent representatie van vluchtelingen in documentaire.

## Inhoudsopgave

Samenvatting.....	p. 2
Inleiding.....	p. 4
Hoofdstuk 1: De representatie van vluchtelingen in de media.....	p. 6
§1.1 ‘The Other’.....	p. 6
§1.2 De representatie van vluchtelingen.....	p. 7
Hoofdstuk 2: Documentaire theorie.....	p. 10
§2.1 De voice.....	p. 10
§2.2 Invention.....	p. 10
§2.3 Arrangement.....	p. 11
§2.4 Style.....	p. 12
§2.5 Memory & Delivery.....	p. 12
Hoofdstuk 3: Operationalisering.....	p. 13
Hoofdstuk 4: Analyse.....	p. 14
§4.1 Synopsis.....	p. 14
§4.2 Arrangement.....	p. 14
§4.2.1 Overkoepelend narratief.....	p. 14
§4.2.2 Montage.....	p. 15
§4.3 Style.....	p. 18
§4.3.1 Mise-en-scène.....	p. 18
§4.3.2 Cameravoering.....	p. 20
§4.3.3 Animatie.....	p. 20
Conclusie.....	p. 22
Bijlage: Sequentieanalyse.....	p. 24
Literatuurlijst.....	p. 52

## Inleiding

De documentaire *#BOOS DOCU: TERUG NAAR JE EIGE LAND* van BNNVARA die op 1 November 2018 gelanceerd werd via YouTube heeft een grote bijdrage geleverd aan zowel het politieke als het publieke debat omtrent verblijfsvergunningen voor vluchtelingenkinderen in Nederland. De documentaire volgt vijf kinderen die wachten op uitzetting of reeds uitgezet zijn. Zij hebben allen te maken met het kinderpardon. Dit is een regeling van de overheid om vluchtelingenkinderen te beschermen. De regeling werkt echter niet goed waardoor de kinderen in angst en spanning op hun, vaak ontorechte, uitzetting moeten wachten. Het burgerinitiatief dat documentairemaker Tim Hofman in de documentaire startte en de media-aandacht die de documentaire teweegbracht hebben ervoor gezorgd dat de Tweede Kamer op 29 januari 2019 een akkoord heeft bereikt over het kinderpardon. Hierdoor mochten destijds zo'n 700 vluchtelingenkinderen in Nederland blijven (NOS, 2019).

Interessant om te onderzoeken is hoe de documentaire in staat is geweest invloed uit te oefenen op het politieke en publieke debat. Hoe worden vluchtelingen neergezet in de documentaire en met welke retorische middelen construeren zij die representatie die maatschappelijke verandering tot gevolg heeft? Centraal in dit onderzoek zal de volgende hoofdvraag staan: "Hoe construeren retorische middelen in de BNNVARA *#BOOS DOCU: TERUG NAAR JE EIGE LAND* een perspectief op asielzoekende kinderen?". Een antwoord op deze vraag zal gevormd worden aan de hand van een retorische analyse die gebaseerd is op de theorie van filmcriticus en theoreticus Bill Nichols (2010). Deze zal in hoofdstuk 2 nader toegelicht worden.

De relevantie van dit onderzoek komt niet alleen voort uit de humanitaire en politieke urgentie van het onderwerp maar het levert ook een bijdrage aan het bestaande debat omtrent representatie van vluchtelingen in de media. Media bepalen aan de hand van representaties hoe mensen denken over wereld om hen heen (Wright, 2002). Uit eerdere onderzoeken naar visuele media is gebleken dat vluchtelingen veelal negatief gerepresenteerd worden. Zij worden neergezet als slachtoffer of bedreiging en krijgen geen kans om zichzelf te laten horen (Wright, 2002; Esses et al., 2013; Johnson, 2011). Ondanks de intentie van makers om een ander perspectief af te beelden, lijkt het vaak niet te lukken los te komen van het dominante discours (Chouliaraki & Stolic, 2017). Recent onderzoek naar documentaire toont daarentegen aan dat audiovisuele media er wel in slagen dit beeld te doorbreken (Hiltunen, 2019). Dit eindwerkstuk zal een aanvulling zijn op het debat door uit te wijzen of de documentaire met het dominante discours breekt of dat het negatieve perspectief op

vluchtelingen ook in Nederlandse documentaire terug te vinden is en aan de hand van welke retorische middelen dat dan geconstrueerd wordt.

Voordat er een antwoord gevormd kan worden op de onderzoeksvraag is er in hoofdstuk 1 een overzicht te vinden van de bestaande literatuur omtrent mediarepresentaties van vluchtelingen. Vervolgens zal hoofdstuk 2 dienen als theoretisch kader over documentaire en zal toegelicht worden hoe retorische middelen ingezet worden om een perspectief te construeren. Daarna zal in hoofdstuk 3 te zien zijn hoe het onderzoek geoperationaliseerd wordt en zal de analyse van de documentaire te vinden zijn in hoofdstuk 4. Als afsluiting bevat het eindwerkstuk een concluderend hoofdstuk.

## **Hoofdstuk 1 De representatie van vluchtelingen in de media**

Om te onderzoeken hoe asielzoekende kinderen gerepresenteerd worden in *TNJEL* is het belangrijk om te kijken hoe vluchtelingen in de media neergezet worden. Dankzij de toenemende behoefte aan media spelen mediarepresentaties een steeds belangrijkere rol in hoe wij onze werkelijkheid construeren (Wright, 2002). Recente onderzoeken hebben bekeken hoe media bijdragen aan het construeren van het concept ‘de vluchteling’. Ik zal een aantal onderzoeken uitlichten in dit hoofdstuk. Aan de hand van de theorie van Stuart Hall (2002) zal ik in paragraaf 1 toelichten hoe betekenis van minderheden gevormd wordt in media. Omdat er meer onderzoek gedaan is naar de representatie van vluchtelingen in afbeeldingen dan in documentaire heb ik er voor gekozen om in paragraaf 2 eerst een aantal onderzoeken naar afbeeldingen van vluchtelingen uiteen te zetten (Wright, 2002; Esses, et al., 2013; Johnson, 2011; Chouliaraki & Stolic, 2017). Hierna zal ik het onderzoek van Hiltunen (2019) uitlichten naar representatie van vluchtelingen in documentaire. Omdat andere onderzoeken naar documentaire zich vooral richten op art-house documentaires heb ik die niet meegenomen in mijn onderzoek (Pontzanesi, 2011; Berger & Komori, 2010; Panzanesi & Waller, 2012; Rascaroli, 2013; Lerner, 2010).

### **1.1 ‘The Other’**

In *TNJEL* worden asielzoekende kinderen afgebeeld, die gezien kunnen worden als minderheden. Cultuurtheoreticus Stuart Hall (2013) legt uit hoe deze representatie tot stand komt en wat voor betekenis daarmee gevormd wordt.

Hall (2013) omschrijft de representatie van minderheden met de term *othering*: er wordt een vergelijking gemaakt tussen wij en zij. Minderheden worden gerepresenteerd door vergelijkingen met tegenovergestelde concepten. Voorbeelden hiervan zijn vergelijkingen als: zwart/wit, rijk/arm en goed/slecht. Volgens Stuart Hall (2013, p. 224) zijn deze vergelijkingen van belang voor het vormen van betekenis: “Difference matters because it is essential to meaning: without it, meaning could not exist”. Men geeft bijvoorbeeld betekenis aan ‘zwart’, doordat het afgezet kan worden tegen ‘wit’. ‘Zwart’ heeft in essentie geen betekenis, maar het verschil tussen ‘zwart’ en ‘wit’ zorgt wel voor betekenis (Hall, 2013). Deze betekenisgeving kan toegepast worden op de representatie van vluchtelingen. Wanneer zij afgebeeld worden als de ander, kunnen wij onszelf een identiteit aanmeten en geven wij betekenis aan de vluchtelingen die niet Nederlands, niet Amerikaans of niet Westers zijn (Hall, 2013).

## 1.2 De representatie van vluchtelingen

*Othering* is zoals in de vorige paragraaf te lezen een mogelijkheid voor het vormen van betekenis van het concept ‘de vluchteling’. Fotografie-, kunst- en mediatheoreticus Terrence Wright (2002) onderzoekt in zijn artikel “Moving images: The media representation of refugees” de rol van afbeeldingen bij het construeren van dit concept. Hij concludeert dat vluchtelingen veelal geobjectiveerd worden door hen neer te zetten los van hun historische, culturele en politieke achtergrond (Wright, 2002, p. 64):

Media representations predominate in determining how we see refugees. While there is a marked tendency to categorize migrants as human types, the selective nature of the visual image frequently objectifies them, dismissing their historical, cultural and political circumstances.

Hij vergelijkt afbeeldingen van vluchtelingen met afbeeldingen uit de Bijbel. Volgens hem is er een overeenkomst tussen de mediarepresentaties en de Christelijke afbeeldingen; de vluchtelingen worden namelijk vernederd door hen neer te zetten in ruïnes en met gescheurde kleding. Ook hebben zij weinig bezittingen en wordt er in de beelden duidelijk gemaakt dat de vluchtelingen niet op de plek zijn waar zij thuishoren (Wright, 2002). Het negeren van de historische, culturele en politieke achtergrond van de vluchtelingen zorgt er volgens Wright (2002) voor dat zij in de media niet afgebeeld worden als de mensen die zij zijn maar dat zij neergezet worden als object, ondanks dat dit niet altijd de intentie van de maker is (Wright, 2002).

Wetenschappers Victoria Esses, Stelian Medianu en Andrea Lawson (2013, p.522) bevestigen dat vluchtelingen geobjectiveerd worden in afbeeldingen. Zij omschrijven dit met de term dehumanisatie:

Dehumanization involves the denial of full humanness to others, and their exclusion from the human species (e.g., Bar-Tal, 2000; Haslam, 2006; Haslam, Loughnan, & Kashima, 2008). (...) others may be denied full humanness in an animalistic sense in which they are seen as not having risen above their animal origins; that is, they are seen as less than human.

In hun onderzoek stellen Victoria Esses et al. (2013) dat dehumanisatie plaats vindt bij de representatie van vluchtelingen in Europese en Canadese nieuwsberichten doordat zij worden afgebeeld als *enemies at the gate*. Dit houdt in dat vluchtelingen afgebeeld worden als fysieke, culturele en economische bedreiging voor de Westerse wereld. Zij willen deze bijvoorbeeld binnendringen als terroristen of terwijl zij besmettelijke ziekten bij zich dragen (Esses, Medianu & Lawson, 2013). In het artikel wordt geconcludeerd dat de media

verantwoordelijk zijn voor paniek onder de Westerse bevolking en voor het negatieve geobjectiveerde beeld dat de Westerse bevolking krijgt van vluchtelingen (Esses, Medianu & Lawson, 2013).

Wetenschapster Heather Johnson (2011) concludeert in haar artikel “Click to donate: Visual images, constructing victims and imagining the female refugee” ook dat de media vluchtelingen objectiveren, maar in dit geval door in afbeeldingen de nadruk te leggen op hun kwetsbaarheden. Er is volgens haar sprake van *victimisation* waarbij vluchtelingen neergezet worden als slachtoffer van de situatie waarin zij verkeren (Johnson, 2011). Zij stelt hierbij dat de media proberen sympathie en medelijden op te wekken voor de vluchtelingen waarbij zij bepaalde groepen expliciet naar voren laten komen, zoals vrouwen en kinderen (Johnson, 2011).

Uit onderzoek van Lilie Chouliaraki en Tijana Stolic (2017) naar Europese nieuwsafbeeldingen uit de periode Juni tot December 2015, blijkt dat het opwekken van sympathie en medelijden een vaker voorkomend patroon aanneemt in de media. Dit wordt gerealiseerd aan de hand van vijf verschillende perspectieven maar “(...) they still fail to humanise migrants and refugees.” (Chouliaraki en Stolic, 2017, abstract). De vijf perspectieven die zij benoemen zijn: *visibility as biological life*, *visibility as empathy*, *visibility as threat*, *visibility as hospitality* en *visibility as self-reflexivity* (Chouliaraki & Stolic, 2017, p1167-1171). Ondanks de moraliserende kracht van deze visuele media-uitingen, die zorgen voor een bepaald gevoel van verantwoordelijkheid bij het publiek en die uitnodigen tot actie voor de kwetsbaren, slagen de media er dus niet in de vluchtelingen te humaniseren. Het is daardoor volgens Chouliaraki en Stolic van belang dat kijkers bewuster worden van de verantwoordelijkheid die massamedia hebben over het construeren van het discours rondom minderheden (Chouliaraki, Stolic, 2017).

Hoogleraar kunst- en cultuurwetenschappen Kaisa Hiltunen (2019) onderzoekt hoe er betekenis gegeven wordt aan vluchtelingen in documentaires in plaats van afbeeldingen. Zij analyseert hoe vier documentaires van Europese documentairemakers zich los maken van het dominante discours omtrent vluchtelingen dat verspreid wordt door massamedia. Hiltunen (2019) stelt dat documentairemakers streven naar het verkleinen van het verschil tussen ‘wij’ en ‘zij’, dat zij onrechtvaardigheden aan de kaak willen stellen en dat zij daarmee verandering teweeg willen brengen. Dit doen zij door het inzetten van retorische middelen die emoties loskrijgen bij het publiek. Een voorbeeld daarvan is het gebruik van kinderen als actoren in documentaires: “By bringing into focus children, some of whom have been separated from their families, the film can be seen to be appealing to the viewers’ compassion and pity, just



like the other films discussed here.” (Hiltunen, 2019, p.150). In tegenstelling tot Chouliaraki en Stolic (2017) die dit zien als *victimisation* van de vluchtelingen en het dus als negatieve representatie beschouwen, beschouwt Hiltunen dit als iets positiefs: de vluchtelingen worden neergezet als normaal mens. Ze krijgen volgens haar krijgen op deze wijze namelijk een stem en een kans om voor zichzelf te spreken (Hiltunen, 2019). De reden voor deze afwijkende interpretatie van de representaties in afbeeldingen en documentaire wijdt zij aan de mediavorm. Gesteld wordt dat de vluchtelingen in afbeeldingen geconstrueerd worden door massamedia volgens de norm van het dominante discours terwijl de makers van documentaire pogen de realiteit te laten zien (Hiltunen, 2019).

Al met al wordt er gesteld dat de media verantwoordelijk zijn voor het discours omtrent minderheden; vluchtelingen worden neergezet als de ander en worden geobjectiveerd. In mijn onderzoek zal ik analyseren welk perspectief geboden wordt op vluchtelingen, in het specifiek op asielzoekende kinderen, in de documentaire *TNJEL*. In het volgende hoofdstuk zal ik daarom uiteenzetten hoe documentaire, aan de hand van retorische middelen, een bepaald perspectief kan bieden op vluchtelingen.

## Hoofdstuk 2 Documentaire Theorie

Uit het vorige hoofdstuk is gebleken dat er verschillende opvattingen ontstaan over de representatie van vluchtelingen in media. Zoals beschreven zal mijn onderzoek zich richten op documentaire en voordat ik daar een analyse van kan uitvoeren is het van belang te kijken wat een documentaire nou precies inhoudt. Ik zal dit in dit hoofdstuk uiteenzetten aan de hand van theorie van Bill Nichols (2010) en zal dit af en toe verder toelichten met behulp van theorie van Carl Plantinga (1997). Daarbij zal ik beschrijven hoe Nichols stelt dat een documentaire in staat is om een perspectief op de werkelijkheid te construeren.

### 2.1 De voice

Filmtheoreticus Bill Nichols (2010, p.24) citeert in zijn boek *Introduction to Documentary* de theorie van John Grierson die stelt dat de documentaire een “creative treatment of actuality” is. Deze verbeelding is volgens hem nooit neutraal maar heeft een *voice*: “The voice of documentary is often that of an orator, or filmmaker, setting out to take a position or offer a proposal regarding an aspect of the historical world and to convince us of its merits” (Nichols, 2010). Nichols stelt hiermee dat een documentaire geen reproductie is van de werkelijkheid maar een representatie. Met de *voice* van de documentaire probeert de maker een argument te maken over de historische wereld, zoals terug te zien in het bovengenoemde citaat. Carl Plantinga (1997), hoogleraar film- en mediastudies, benadrukt dat de term *voice* niet de letterlijke vertaling van het woord betreft, maar de figuurlijke vertaling waarbij retorische middelen, zoals beelden, geluiden en edits, ingezet worden om een bepaald perspectief te bieden op een subject (Plantinga, 1997). Om te onderzoeken hoe een perspectief geconstrueerd wordt aan de hand van retorische middelen kan er volgens Nichols binnen een documentaire gekeken worden naar vijf categorieën uit de klassieke retorica: *invention*, *arrangement*, *style*, *memory* en *delivery* (Nichols, 2010). De vijf categorieën zullen in de volgende paragrafen nader toegelicht worden.

### 2.2 Invention

*Invention* verwijst naar de soorten bewijzen die gebruikt worden als versterking van het standpunt (Nichols, 2010). Binnen retoriek en documentaires betreft dit niet letterlijk wetenschappelijk bewijs, maar worden meer concrete soorten bewijsmateriaal veel gebruikt (Nichols, 2010). Binnen de bewijsvoering in een documentaire kan onderscheid gemaakt worden tussen twee soorten bewijs: *inartistic proof* en *artistic proof*. *Inartistic proof* betreft feitelijk bewijs dat buiten de interpretatie en creatie van de maker valt. Hiermee wordt bewijs

bedoelt zoals DNA, vingerafdrukken, documenten enzovoort (Nichols, 2010). Deze zijn dus niet bedacht of geconstrueerd, in tegenstelling tot *artistic proof*. Dat is namelijk bewijs dat door de maker van de documentaire is bedacht en vormt daarom een relevant onderdeel van de *voice* van de documentaire. Dit bewijs wordt gebruikt om een interpretatief frame te bieden aan de kijker en daarmee de overtuigingskracht van de argumenten van de documentaire te vergroten (Nichols, 2010). *Artistic proof*, of ook wel kunstmatig bewijs, kan onderverdeeld worden in de drie typen bewijs: ethos, pathos en logos. Met ethos worden de ethische bewijsstukken bedoeld welke bijdragen aan het morele karakter van de maker van de documentaire en de actoren in de documentaire. Ethische bewijsstukken zorgen voor een blijk van kennis, autoriteit en geloofwaardigheid (Nichols, 2010). Een voorbeeld hiervan is een spreker in de Tweede Kamer. De omgeving doet niks met de inhoud van het verhaal maar toch komt het geloofwaardiger over doordat het in de Tweede Kamer verteld wordt. Pathos richt zich volgens Nichols (2010) op de emotionele bewijsstukken. Dit bewijs benadrukt argumenten op basis van gevoelens in plaats van logica. Dit gebeurt bijvoorbeeld wanneer er droevige mensen afgebeeld worden. Er wordt dan ingespeeld op de emoties van de kijker door hen in een bepaalde stemming te brengen en hen op die manier te overtuigen van het standpunt (Nichols, 2010). Tot slot betreft logos de bewijsstukken die de indruk wekken dat het 'echt' en logisch is. Hiermee speelt de maker in op betrouwbaarheid van de bewijzen doordat deze als waarheidsgetrouw, logisch en redelijk worden neergezet (Nichols, 2010). Dit kan bijvoorbeeld worden uitgelokt door wetenschappelijke feiten te noemen omdat die erop duiden op waarheid gebaseerd te zijn. Kort gezegd wordt bewijs geconstrueerd aan de hand van geloofwaardigheid, emotie en betrouwbaarheid. Deze bewijsvoeringen hebben betrekking tot de *voice* doordat zij het standpunt van de documentaire versterken (Nichols, 2010).

### **2.3 Arrangement**

*Arrangement* omvat volgens Nichols (2010) de structuur van een documentaire. Het betreft de volgorde van onderdelen van de film. Hierbij ligt de focus op de rangschikking van shots, maar ook op bijvoorbeeld een pakkende opening en een probleem-oplossingsstructuur (Nichols, 2010). Aan de hand van rangschikking en structurering van deze onderdelen binnen de documentairefilm onderbouwt de maker zijn argumenten. Volgens Carl Plantinga (1997) begint dit al bij de opening van de documentaire waarbij de maker een referentiekader biedt waarin de rest van de documentaire geïnterpreteerd moet worden. Ook het einde biedt een referentiekader dat terugblijkt op het kader uit het begin. Hiermee wordt dat referentiekader benadrukt of juist tegengewerkt (Plantinga, 1997). Behalve voor het aanbrengen van structuur

en het onderbouwen van argumenten is arrangement ook van belang bij afwisseling van feiten en emotie. Dit gebeurt met het arrangeren van shots doordat dit bijvoorbeeld kan zorgen voor spanning, vreugde of een dergelijke emotie die ertoe leidt dat er op een bepaalde manier naar feitelijke argumenten in de volgende of voorgaande shots wordt gekeken (Nichols, 2010).

## 2.4 Style

*Style* omvat alle stilistische elementen in een documentaire. Het belangrijkste aspect van *style* is de filmstijl die gebruikt wordt (Nichols, 2010, p.89):

Elements of style such as choice of camera angle, composition, and editing give the filmmaker the tools with which to speak to his or her audience, not in a purely factual, didactic way, but in an expressive, rhetorically, or poetically powerful way.

De stilistische elementen dragen bij aan het tonen van de *voice* van de documentaire, op impliciete wijze, doordat deze elementen argumenten bewijzen en benadrukken (Nichols, 2010). Zo kan er bijvoorbeeld met geluid of bepaalde cameravoering een argument benadrukt worden of een emotie opgeroepen worden bij de kijker. Al met al omvat *style* dus de stilistische kenmerken die een retorische functie hebben binnen de documentaire. Door middel van de stilistische kenmerken benadrukt de maker bepaalde argumenten en emoties die daarmee bijdragen aan de *voice* van de documentaire.

## 2.5 Memory & Delivery

Als laatste beschrijft Nichols (2010) *memory* en *delivery*. Onder *memory* verstaat hij het vermogen van de mens om te onthouden wat hij gezien of gehoord heeft en het vermogen dit terug te roepen. Dit betreft hij tot *face-to-face* gesprekken door het voorbeeld aan te halen van een debat waar men een reeks genoemde argumenten kan onthouden en herhalen. *Delivery* omvat volgens Nichols (2010) de manier waarop iets gezegd wordt zoals bijvoorbeeld lichaamstaal of stemgebruik. Volgens theoreticus Willem Hesling (1991) hebben *memory* en *delivery* geen betrekking tot audiovisuele teksten maar enkel betrekking tot een fysiek gesprek. Bij audiovisuele tekst hoeft niet gememoriseerd te worden, en hoeft de kijker niet te letten op fysieke gebaren en uitingen aangezien dit op beeld vertoond wordt en dus omvat kan worden als *style* (Hesling, 1991). Al met al betreffen *memory* en *delivery* dus het onthouden en ontvangen van fysieke communicatie en zijn deze niet relevant voor onderzoek van een audiovisuele tekst.

### Hoofdstuk 3 Operationalisering

Om erachter te komen hoe de retorische middelen in de documentaire *TNJEL* een perspectief op asielzoekende kinderen creëren voer ik een retorische analyse uit middels de theorie van Bill Nichols (2010). Het perspectief van de documentaire zal ik achterhalen aan de hand van de categorieën *arrangement* en *style*. Daarbij zal ik binnen beide categorieën letten op de bewijsvoering in de documentaire, ook wel *invention*. Ik zal de concepten ethos, pathos en logos, die verweven zitten in *arrangement* en *style*, koppelen aan de gemaakte argumenten. De laatste categorieën *memory* en *delivery* worden, zoals toegelicht in het vorig hoofdstuk, door theoreticus Willem Hesling (1991) als niet van toepassing gezien bij audiovisuele teksten en zal ik daarom niet meenemen in mijn analyse. Tot slot zal ik een terugkoppeling maken tussen mijn bevindingen van de analyse en de theorieën omtrent representatie van vluchtelingen die in hoofdstuk 1 uiteengezet zijn.

Ik start mijn onderzoek met een synopsis van de documentaire om deze overzichtelijk te houden. De analyse start ik vervolgens met *arrangement*. Als hulpmiddel voor mijn onderzoek gebruik ik een sequentieanalyse, deze is te vinden als bijlage. Het is niet haalbaar om de hele documentaire te analyseren dus zal ik aan de hand van deze sequentieanalyse een overzichtelijke selectie maken van scènes die bijdragen aan het perspectief van de documentaire. Ik ga analyseren hoe de opbouw van het narratief en de rangschikking van shots het standpunt van de maker representeren. Ook zal ik kijken aan de hand van welke argumenten dit naar voren komt en of hier terugkerende patronen in te vinden zijn. Tevens richt ik mij tot het begin en het einde van de documentaire, omdat deze volgens Carl Plantinga (1997) dienen als referentiekader waarbinnen de documentaire geïnterpreteerd moet worden.

Hierna zal ik de *style* binnen de documentaire analyseren. Ik zal hierbij kijken hoe stilistische middelen ingezet worden om een perspectief te vormen op asielzoekende kinderen. Hierbij richt ik mij eerst op *mise-en-scène*, vervolgens op cameravoering en tot slot op animaties. Ik zal mij richten op deze drie elementen omdat uit de sequentieanalyse gebleken is dat retorische middelen ingezet worden om een perspectief te construeren. Geluid zal ik niet mee nemen in mijn analyse omdat er nauwelijks tot geen opvallende muziek in de documentaire voor komt. Binnen de categorie *style* zal ik ook letten op de argumenten die gemaakt worden om het standpunt van de maker te bewijzen.

## **Hoofdstuk 4 analyse**

### **4.1 Synopsis**

In de documentaire *TERUG NAAR JE EIGE LAND* volgt presentator en regisseur Tim Hofman samen met zijn collega Marije de Rode kinderen van vluchtelingen die wachten op een verblijfsvergunning. Zij staan op het punt om uitgezet te worden, of zijn al uitgezet. De kinderen representeren nog 400 andere kinderen die al langer dan vijf jaar in Nederland wonen en nog geen verblijfsvergunning gekregen hebben. Tim stelt dat dit komt door het niet goed werken van het kinderpardon. Deze regeling van de Nederlandse overheid zou kinderen moeten beschermen tegen de gevolgen van de fouten en keuzes van hun ouders. Dit proces duurt in de praktijk echter te lang, waardoor de kinderen niet op tijd een verblijfsvergunning krijgen en het land uitgezet worden.

Hofman volgt Nemr, een 8-jarige azc-bewoner die elk moment opgepakt en uit het land gezet kan worden. Ook volgt Tim de familie Andropov, met de kinderen Maksim (14) Dennis (10) en Harina (5). Zij zijn gearresteerd, het land uitgezet en wonen nu met het hele gezin op een slaapkamer in Kiev maar willen het graag weer terug naar Nederland. Tot slot volgt Tim de 16-jarige ex-kankerpatiënt Kingsley. Hij woont in Nederland, is geboren in Italië en zijn ouders zijn afkomstig uit Nigeria. Kingsley is bezig met een rechtszaak tegen de IND die hem het land uit wil hebben en naar Nigeria wil sturen.

Met de documentaire wil Tim Hofman aandacht krijgen voor het niet werkende kinderpardon in Nederland. Het kan gezien worden als een regelrechte aanval op de Nederlandse overheid. Hofman roept de kijker aan het einde van de documentaire op om een petitie te tekenen voor een nieuw, goed werkend kinderpardon. Hij acht hiermee te voorkomen dat Nemr, Kingsley, Maksim, Dennis, Harina en nog 400 andere kinderen het land uit worden gezet door de foute keuzes die hun ouders gemaakt hebben.

### **4.2 Arrangement**

#### *4.2.1 Overkoepelend narratief*

De documentaire begint met een introductie van het onderwerp: het kinderpardon. Zoals Plantinga (1997) stelt biedt de opening een bepaald referentiekader waarbinnen de rest van de documentaire geplaatst moet worden. Dit gebeurt hier door aan te geven dat er een probleem is met het kinderpardon doordat deze niet werkt. Tevens stelt Hofman in sequentie 2 dat kinderen slachtoffer zijn van de keuze van hun ouders. Het openen van de documentaire met deze situatie zorgt ervoor dat de kijker het probleem bij het kinderpardon legt en de asielzoekende kinderen ziet als slachtoffers daarvan. Het referentiekader dat opgesteld wordt

zet asielzoekende kinderen dus als slachtoffer neer. De opening draagt hiermee bij aan een bepaald perspectief op de asielzoekende kinderen gedurende de hele documentaire.

De sequenties die na de opening volgen introduceren de kinderen die een rol spelen in de documentaire. Ondanks de verschillende situaties waar de kinderen in verkeren hebben zij een ding gemeen: ze zijn slachtoffer van het niet werken van het kinderpardon. Dit wordt duidelijk gemaakt aan de hand van de verschillende verhaallijnen die ieder een ander kind volgen. De verhaallijnen zorgen voor specifieke voorbeelden van de situatie van 5 kinderen waarmee zij nog 400 andere asielzoekende kinderen representeren. De vluchtelingen worden hierdoor over één kam geschoren; het komt er bij eenieder van hen op neer dat zij slachtoffer zijn van dezelfde situatie. Dit objectivert de asielzoekende kinderen door hen los te zien van hun culturele politieke en sociale omstandigheden waardoor zij voorbeelden vormen ter representatie van de groep van honderden asielzoekende kinderen. Dit draagt bij aan het overkoepelende perspectief van slachtofferschap van de vluchtelingen en de objectivering van dien.

#### *4.2.2 Montage*

Het neerzetten van de kinderen als slachtoffer houdt zich na de introductie van de documentaire nog aan. De rangschikking van shots doet blijken dat de asielzoekende kinderen slachtoffers zijn. In de komende alinea's zal ik een aantal sequenties uitlichten om dit te verhelderen.

In sequentie 6 en 7 wordt de familie Andropov geïntroduceerd. Tim is hiervoor naar Kiev afgereisd en bekijkt met hun hun nieuwe woning en praat over hun situatie. Vervolgens is in sequentie 8 een interview tussen Tim en de ouders van de kinderen te zien. Zij vertellen hun kant van het verhaal en benadrukken dat de kinderen slachtoffer zijn van hun keuzes. Het interview wordt afgewisseld met shots van de kinderen die in een speeltuin spelen. Dit duidt erop dat zij 'normale' kinderen zijn die spelen in een speeltuin en plezier met elkaar hebben. Door dit af te wisselen met de beelden van het interview met de ouders waarin naar voren komt dat de kinderen de dupe zijn van hun acties, krijg je als kijker medelijden voor de kinderen. De asielzoekende kinderen worden neergezet als slachtoffer van de keuze van hun ouders.

Ook in sequentie 13 is er sprake van *victimisation* zoals beschreven door Johnson (2001) in hoofdstuk 1. Er zijn beelden te zien van neuropsycholoog Erik Schreder die in zijn spreekkamer verteld over de gevolgen van de stress en dreiging die de kinderen ervaren wanneer zij uitgezet worden. De beelden van zijn uitleg worden afgewisseld met close-up

shots van Maksim en Dennis. Het zijn shots dat zij op een trap in een lege hal zitten en zeer droevig in de camera kijken. De afwisseling van deze beelden duidt erop dat er bij Maksim en Dennis sprake is van aantasting van de hersenen door de uitzetting. De argumentatie voor dit standpunt kan gezien worden als *logos*, zoals Bill Nichols (2010) omschrijft, door de inzet van de hoogleraar in zijn spreekkamer met een modelbrein in zijn hand. De setting benadrukt zijn deskundigheid en zorgt voor overtuiging bij de kijker. De rangschikking van deze shots duidt op het slachtofferschap van de kinderen; ze zijn dankzij de uitzetting psychisch aangetast.

Daarnaast zijn er ook sequenties waarin de kinderen duidelijk geobjectiveerd worden. In sequentie 6 vertelt Dennis over de uitzetting van zijn gezin naar Kiev. Hierbij worden beelden van het interview tussen Dennis en Tim afgewisseld met beelden van Kiev. Deze beelden spelen in op de emoties van de kijker door de kille sfeer die het overbrengt. Het ziet eruit als een verschrikkelijke plek om te wonen. Door deze beelden af te wisselen met het interview over de woonsituatie van de familie Andropov krijgt de kijker medelijden voor hen dat zij in Kiev moeten wonen. Zoals omschreven door Terrence Wright (2002) in hoofdstuk 1 worden de asielzoekende kinderen hier geobjectiveerd door hen te zien op een plek waar zij niet thuishoren. Dit draagt bij aan het perspectief van de asielzoekers als slachtoffer.

Een andere sequentie die duidt op het slachtofferschap van de kinderen is sequentie 16. In deze sequentie gaat Kingsley naar de rechtbank voor zijn rechtszaak tegen de IND. Afgewisseld met beelden van de rechtszaak zijn er beelden te zien van Kingsley die een rugbywedstrijd speelt. De tekst die in de rechtszaak wordt gesproken blijft doorlopen tijdens de beelden van de rugbywedstrijd. De vergelijking tussen de wedstrijd en de rechtszaak wordt gebruikt als vergelijking van tegenslagen en overwinningen. Echter, de rangschikking tussen deze beelden duidt op een andere vergelijking; namelijk die van Kingsley als normaal kind en Kingsley als asielzoeker. De afwisseling speelt in op de empathie van de kijker door een vergelijking te maken tussen een ‘normaal’ kind dat kan sporten met zijn vrienden voor de lol en een kind dat in een rechtszaal zit om zichzelf te verdedigen tegen volwassenen die hem zijn thuisland uit willen sturen. De afwisseling van de beelden in deze sequentie kan gezien worden als pathetisch bewijsmiddel. Er wordt empathie bij de kijker afgedwongen door te representeren dat de vluchtelingen ‘normale’ kinderen zijn maar dat zij in onhumanitaire omstandigheden leven. Dit sluit aan bij *victimisation* (Johnson, 2001).

In sequentie 22 wordt ook empathie afgedwongen bij de kijker. Hier is te zien dat Marije huilt door een boodschap die Dennis ingesproken heeft. Dennis vertelt hierin dat hij graag naar huis wil omdat hij en zijn familie erg ongelukkig zijn in Kiev. Het beeld waar



Marije huult, na het beeld van de boodschap van Dennis, vormt ethische bewijsvoering die bijdraagt aan het morele beeld van de presentatoren. Tevens draagt het bij aan het slachtofferschap van Dennis.

Ook in sequentie 19 wanneer Tim en Nemr naar de Tweede Kamer gaan, zijn soortgelijke ethische en pathetische bewijzen te vinden. Ze staan op straat en maken grapjes wat sympathie bij de kijker opwekt voor zowel Tim als voor Nemr. Het standpunt dat de documentaire wil maken is daardoor geloofwaardiger en overtuigender. Dit wordt gevolgd met sequentie 20 waarin politicus Klaas Dijkhof harteloos en koelbloedig reageert tijdens een interview met Nemr in de Tweede Kamer. Nemr vertelt Dijkhof dat hij bang is om doodgeschoten te worden wanneer hij naar Irak gestuurd wordt. De woorden “Ja, dus?” die Dijkhof hierop antwoord spelen in op de emoties van de kijker. De rangschikking van dit shot na de shots die zoals hierboven omschreven sympathie opwekken voor Tim en Nemr vormen pathetisch bewijsmiddel. De montage zorgt voor een bepaald gevoel van verantwoordelijkheid bij het publiek wat uitnodigt tot actie voor de kwetsbare slachtoffers. Dit sluit aan bij de theorie van Chouliaraki en Stolic (2017). Zij stellen hierbij echter dat het de media ondanks deze intentie niet lukken de vluchtelingen te humaniseren.

Volgens Hiltunen (2019) lukt dat in documentaire wel; de vluchtelingen krijgen in documentaires een stem, een kans om te spreken en worden neergezet als normaal mens. Dit is terug te zien in *TNJEL* in sequentie 18 en 19. In sequentie 18 wordt aan de hand van een metaforisch experiment met kinderen toegelicht hoe het meewerkcriterium werkt. Dit is een voorwaarde van het kinderpardon waarbij je verplicht bent mee te werken aan je eigen uitzetting. Na het experiment is te zien hoe Nemr op een stoel zit. Voor hem ligt een metaforische verblijfsvergunning waar hij niet bij kan. Door dit shot na het experiment te plaatsen wordt er duidelijk gemaakt dat Nemr slachtoffer is van de regeling. Hierna volgt sequentie 19 waarin Tim en Nemr op een plein voor de Tweede Kamer staan. Tim geeft aan dat zij samen naar binnen gaan om politici aan te spreken op het kinderpardon. Tim geeft de microfoon aan Nemr en stelt dat hij de interviews af mag nemen. Door deze sequentie te plaatsen na sequentie 18, waarin duidelijk naar voren kwam dat Nemr slachtoffer is en zelf niet bij de oplossing kon komen, laat Tim duidelijk zien dat hij hem met deze documentaire wel hulp en een stem biedt. De hulpeloosheid en stemloosheid van de vluchtelingen wordt in *TNJEL* verbroken door te laten zien dat zij de slachtoffers hulp en een stem bieden. Het perspectief op de asielzoekende kinderen verandert hier niet compleet mee; ze krijgen een stem en worden daarmee niet gedehumaniseerd, maar zij zijn nog steeds slachtoffer van de

hele situatie. Dit sluit aan bij de bevindingen van Hiltunen (2017) zoals in hoofdstuk 1 beschreven.

Tot slot verwijst Tim Hofman in sequentie 26 terug naar het referentiekader dat in de opening van de documentaire geboden werd. Hij vat in deze sequentie het probleem omtrent het kinderpardon samen. Dit doet hij aan de hand van beelden van een zonnestelsel wat in zijn verhaal als metafoor dient voor de situatie. Deze beelden worden afgewisseld met close-upshots van kinderen die niet eerder in de documentaire voorkwamen. Door de samenvatting van het probleem af te wisselen met de beelden van de kinderen duidt het erop dat deze kinderen allemaal ook wachten op een verblijfsvergunning, net als Nemr, Dennis, Maxim Halina en Kingsley. Dit laat blijken dat het referentiekader dat in de opening geboden werd van het probleem van het kinderpardon waarbij er meer dan 400 kinderen slachtoffer zijn nog steeds benadrukt; de geportretteerde kinderen in de close-up shots representeren net als Nemr, Maxim, Dennis, Halina en Kingsley de honderden kinderen die slachtoffer zijn van deze situatie. Het referentiekader dat geboden werd is dus benadrukt en om die reden stelt Carl Plantinga (1997) dat het slot van de documentaire, evenals de opening, een belangrijk bewijs dient voor het standpunt van de maker.

## 4.3 Style

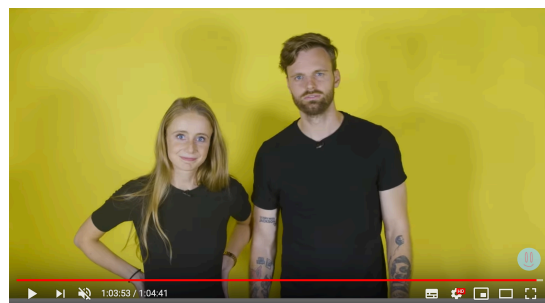
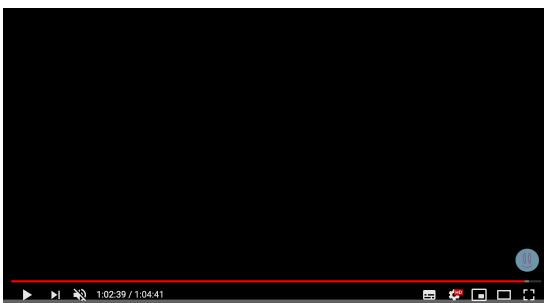
### 4.3.1 *Mise-en-scène*

Naast *arrangement* dragen stilistische middelen ook bij aan het perspectief dat geboden wordt op de asielzoekende kinderen. Om te beginnen licht ik een opvallende sequentie uit met betrekking tot *mise-en-scène*. Hier wordt de nadruk, net als in het narratief, gelegd op *victimisation* (Johnson, 2001). Dit wordt gedaan in sequentie 6 en 12 door een bepaalde setting te construeren voor het verhaal namelijk beelden van Kiev. Sequentie 6 en 12 betreffen scènes waarin de familie Andropov gefilmd wordt. Zoals reeds omschreven zijn zij uitgezet naar Kiev. Er worden beelden van verlaten gebouwen (afbeelding 1), afgebrande auto's (afbeelding 2) en armoede (afbeelding 3) getoond. De inzet van deze setting zie ik als logische bewijsvoering voor het standpunt van de documentaire: er wordt impliciet getoond dat de nieuwe woonplaats van de vluchtelingenkinderen, waar zij gedwongen naartoe verhuisd zijn, eenzaam is. Dit benadrukt hun slachtofferschap.



Afbeeldingen 1, 2 en 3: sequenties 6 & 12: Sfeerimpressies van Kiev

Een andere opvallende sequentie met betrekking tot mise-en-scène is sequentie 27. In deze sequentie staan Tim en Marije voor een geel scherm. Zij leggen uit dat zij een burgerinitiatief starten en dat de kijker een petitie kan tekenen om te strijden voor een nieuw kinderpardon. De setting waarin zij dit vertellen is opvallend. De documentaire is in sequentie 26 namelijk tot een einde gekomen met een zwart scherm (afbeelding 4). In sequentie 27 wordt er ineens weer een beeld getoond waarbij zij voor een geel scherm staan (afbeelding 5).



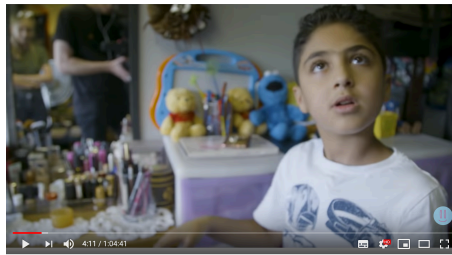
Afbeelding 4: sequentie 26: de documentaire eindigt met zwart scherm

Afbeelding 5: sequentie 27: Marije en Tim presenteren hun burgerinitiatief voor een geel scherm

De kleur geel speelt in dit geval in op de emotie van de kijker: het bedroefde einde van de documentaire waar je je als kijker verantwoordelijkheid voelt en de drang om actie te ondernemen wordt opgelicht door de vrolijke kleur geel waar Tim en Marije met een oplossing komen. De keuze voor deze vrolijke en verhelderende setting dient als een pathetisch bewijsmiddel voor het standpunt van de maker. Het zorgt voor overtuiging en zet aan tot actie. Tevens benadrukt het de noodzakelijke hulp voor en het slachtofferschap van de asielzoekende kinderen zoals omschreven door Chouliaraki en Stolic (2017).

### 4.3.2 Cameravoering

Een voorbeeld van bewijslevering aan de hand van cameravoering is te vinden in sequentie 3. Hier wordt de woonplaats van Nemr en zijn gezin in het azc in Emmen bekeken. Nemr geeft en rondleiding en de cameraman achtervolgt hem. De camera wordt in de hand gehouden, ook wel *handheld* cameravoering genoemd. Dit is te zien doordat de cameraman langs een spiegel loopt (afbeelding 6). Door deze cameravoering wordt duidelijk overgebracht hoe klein de kamer is; wanneer Nemr een stap naar links wilt zetten in de ruimte moet de cameraman uitwijken om hem erlangs te kunnen laten.



Afbeelding 6: sequentie 3: Nemr laat zijn woonplaats zien. In de spiegel is de cameraman te zien

Deze cameravoering speelt in op de emotie van de kijker doordat het een benauwd gevoel geeft. Het bewijst op pathetische wijze hoe opgesloten het voor het gezin voelt om in deze kleine kamer te moeten wonen, vergeleken met de woningen van ‘de rest van Nederland’. Dit zorgt voor een wij zij gevoel bij de kijker (Hall, 2013). Dit kan gezien worden als pathetische bewijsvoering voor het slachtofferschap van de vluchtelingenkinderen zoals omschreven door Johnson (2001) omdat het inspeelt op het schuldgevoel van de kijker

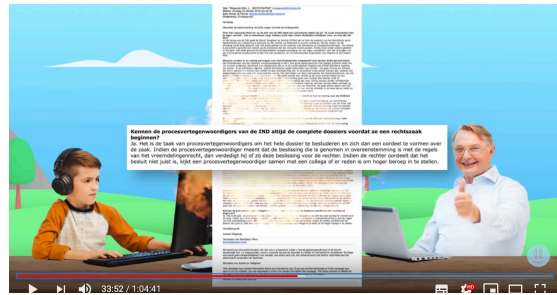
### 4.3.3 Animatie

Een andere opvallende cameravoering is te vinden in sequentie 17, maar deze wordt versterkt door een animatie en betrek ik daarom tot dit derde onderdeel van mijn analyse naar *style*. De cameravoering is in deze sequentie wederom *handheld* maar deze neemt een vreemd perspectief aan; de camera hangt op heuphoogte en filmt geen specifiek mens of object. Er wordt duidelijk gemaakt aan de hand van een tekstuele animatie op het scherm dat er ‘per ongeluk’ werd gefilmd (afbeelding 7). Dit kan gezien worden als een logisch bewijsmiddel waarmee duidelijk gemaakt wordt dat het beeld en de dialoog ‘echt’ zijn en dat deze niet zijn geconstrueerd. In het stiekem gefilmde gesprek doet de advocate van de IND een uitspraak die compleet tegenovergesteld is van wat de IND beweert in een e-mail naar Tim Hofman (afbeelding 8). De e-mail wordt op deze wijze ingezet als onartistiek bewijs voor het feit dat de IND fout zit. Het fout zitten van de IND, wat in beide shots terug te zien is, benadrukt het

slachtofferschap van Kingsley: hij moet het land uit door de IND terwijl zij geen harde argumenten hebben om hem weg te sturen.



Afbeelding 8: sequentie 17: Stiekem filmen



Afbeelding 9: sequentie 17: e-mail ter bewijs van ongelijk IND

Een laatste opvallende sequentie is sequentie 18 waarin aan de hand van animaties duidelijk bijgedragen wordt aan het slachtofferschap van de asielzoekende kinderen. In deze sequentie wordt met een animatie afgebeeld hoe het leven voor Nemr is in Nederland en in Irak. Nederland wordt hier afgebeeld met kleurrijke en vrolijke objecten (afbeelding 9). Het leven in Nederland refereert voor hem naar kerst, stroopwafels en gezelligheid terwijl Irak hem enkel angst aanjaagt. Irak wordt afgebeeld als oorlogsgebied waar geschoten wordt door soldaten en Nemr onder vuur staat (afbeelding 10).



Afbeelding 9: sequentie 18: zo ziet Nemr Nederland



Afbeelding 10: sequentie 18: zo ziet Nemr Irak

Deze animatie draagt bij aan het perspectief dat de documentairemaker heeft op vluchtelingen omdat het afbeeldt dat Nemr slachtoffer is van de uitzetting. Tevens ontkent het de concludering van Esses et al. (2013); zij omschreven, zoals toegelicht in hoofdstuk 1, dat vluchtelingen een gevaar voor de Westerse wereld vormen doordat zij neergezet worden als crimineel of terrorist. Dat wordt met deze animatie juist ontkent: Nemr staat niet achter de oorlog en het geweld dat in Irak plaatsvindt maar is juist voorstander van de gezelligheid en vredige samenleving in Nederland. De animatie dient als bewijs dat de documentaire de vluchtelingenkinderen niet neerzet als gevaar of bedreiging maar juist als slachtoffer en hulpeloos.

## Conclusie

In dit eindwerkstuk heb ik onderzocht welk perspectief de documentaire *TERUG NAAR JE EIGE LAND* biedt op asielzoekende kinderen. Ik heb dit onderzoek uitgevoerd door middel van een retorische analyse naar theorie van Bill Nichols (2010). Hierbij heb ik gekeken naar 3 categorieën uit de klassieke retorica: *invention*, *arrangement* en *style*. Voorafgaand aan het onderzoek heb ik de bestaande literatuur omtrent representatie van vluchtelingen in de media uiteengezet.

De documentaire *TERUG NAAR JE EIGE LAND* zet asielzoekende kinderen van het begin tot het eind neer als slachtoffer. Dit wordt bewerkstelligd door het inspelen op emoties van de kijker. Tevens worden de kinderen in de documentaire geobjectiveerd en daarmee over één kam geschoren met honderden andere asielzoekende kinderen. De kinderen in de documentaire worden afgebeeld als normale mensen en krijgen een stem maar ze komen hierbij niet los van het slachtofferschap. In de documentaire wordt er een wij zij verhouding geconstrueerd tussen de kijker en de vluchtelingenkinderen maar de kinderen worden daarmee niet neergezet als gevaar of bedreiging, ze blijven immer gerepresenteerd als slachtoffer.

Het perspectief dat de documentaire heeft op vluchtelingen wordt geconstrueerd aan de hand van retorische middelen. Uit mijn onderzoek is gebleken dat dit zowel op gebied van *invention*, *arrangement* als *style* plaatsvindt. Wat betreft *arrangement* draagt het narratief bij aan het overkoepelende perspectief van de vluchtelingen als slachtoffer. Tevens worden de vluchtelingen in de opening geobjectiveerd. Ook draagt de montage een bijdrage aan het perspectief. Dankzij bepaalde rangschikkingen van shots speelt de maker in op de emoties van de kijker aan de hand van logische, ethische en pathetische bewijzen. Wat betreft *style* levert *mise-en-scène* een bijdrage aan het perspectief door het opstellen van bepaalde settingen zoals het verlaten Kiev. De cameravoering draagt hieraan bij door de kijker op impliciete wijze te tonen hoe de vluchtelingenkinderen leven en de animaties dragen hieraan bij door gedachten en woorden van de kinderen om te zetten in een visuele uiting.

Mijn bevindingen komen overeen met de onderzoeken die in hoofdstuk 1 uiteen gezet zijn. Allereerst is er gedurende de hele documentaire sprake van *victimisation* zoals omschreven door Johnson (2001) doordat de vluchtelingenkinderen als kwetsbaar neergezet worden. Daarbij worden de kinderen geobjectiveerd doordat zij honderden andere kinderen representeren, los gezien van hun achtergrond. Dit sluit aan bij de theorie van Terence Wright (2001) waar tevens bij komt kijken dat de vluchtelingen afgebeeld worden in vergane plekken zonder hun eigendommen in de buurt te hebben.

Al met al zet de documentaire *TERUG NAAR JE EIGE LAND* asielzoekende kinderen aan de hand van retorische middelen neer als slachtoffer. Zij worden hierbij geobjectiveerd en representeren een grote groep kinderen die hulp nodig hebben. Hiervoor biedt de documentaire hen een stem. En door tijdens de documentaire in te spelen op de gevoelens van verantwoordelijkheid en empathie van de kijker zet de maker de kijker aan tot actie.

In dit eindwerkstuk heb ik gepoogd een zo zorgvuldig mogelijk onderzoek te leveren. Echter is dit onderzoek slechts gericht op een documentaire en wordt er enkel gekeken naar het perspectief dat geconstrueerd is. Deze beperkingen bieden echter wel mogelijkheden tot vervolgonderzoek. Er zou bijvoorbeeld onderzoek gedaan kunnen worden naar het verschil tussen meerdere Nederlandse documentaires omtrent vluchtelingen of er zou onderzoek gedaan kunnen worden naar de receptie bij kijkers of de intentie van de makers van *TERUG NAAR JE EIGE LAND*. Dit onderzoek is van waardevolle bijdrage aan het debat dat uiteengezet is in hoofdstuk 1 omdat het aantoont hoe asielzoekende kinderen neergezet worden in Nederlandse documentaire, wat zo specifiek nog niet eerder onderzocht is. Tevens is het onderwerp actueel en zal de maatschappelijke relevantie daardoor niet snel afnemen

Ondanks deze tekortkomingen heb ik bewezen welk perspectief op asielzoekende kinderen geconstrueerd wordt in *TERUG NAAR JE EIGE LAND*. Zoals genoemd worden zij neergezet als slachtoffer en worden zij geobjectiveerd maar krijgen zij wel een stem en de kans om geholpen te worden.





## Bijlage: Sequentieanalyse

<b>Sequentie</b> <i>(Min: sec)</i>	<b>Beeld</b> <i>Wat gebeurt er?</i>	<b>Boodschap</b> <i>Welk punt wordt er gemaakt?</i>	<b>Geluid en tekst</b> <i>Wat hoor je; wat wordt er gezegd?</i>	<b>Opvallend</b> <i>Wat valt op binnen de sequentie?</i>
<b>1. 00:00</b>	De documentaire wordt ingeleid met het introduceren van het onderwerp: het kinderpardon. Er zijn korte fragmenten uit de documentaire te zien waarbij alle hoofdpersonen en belangrijke gebeurtenissen kort langs flitsen.	Sequentie 1 betreft de introductie van het onderwerp het kinderpardon waarbij direct gesteld wordt dat er een probleem is.	Documentairemaker en presentator Tim Hofman is aan het woord en zegt het volgende: “Waar gaat deze documentaire dan over? Over het dubbele punt kinderpardon. En wat dat betreft hebben we een groot probleem.”	De documentaire start direct met het feit dat er een probleem is met het kinderpardon. Dit zorgt voor de kijker voor zorgen, en zet de kijker op scherp.
<b>2. 00:53</b>	Beeld van de 8-jarige Nemr. Hij introduceert zichzelf. Vervolgens zijn er animatiebeelden te zien die uitleggen wat het kinderpardon inhoudt.	Het kinderpardon dat de Nederlandse overheid ingesteld heeft om kinderen te beschermen werkt niet.	Er wordt door Tim Hofman uitgelegd dat het kinderpardon een regeling is van de overheid om kinderen van vluchtelingen te beschermen door hen een verblijfsvergunning te geven. Wanneer zij langer dan 5 jaar in NL zijn, zijn zij uitgeprocedeerd en als zij dan nog geen vergunning hebben moeten zij het land	De tekst: “Kinderen hebben met dat soort politiek niks te maken. En ook niet met de keuze van hun ouders.” De documentaire speelt hiermee in op de emoties van de kijker. Er wordt hier tevens voor het eerst mee gesuggereerd dat de kinderen slachtoffer zijn van grotere machten.

			<p>uit. Er ontstaat hierdoor in NL een probleem omtrent het Kinderpardon want de procedure duurt zo lang dat er 400 kinderen zoals Nemr al langer dan 5 jaar wachten op een vergunning en nu het land uit moeten.</p>	
<p><b>3. 03:47</b></p>	<p>Nemr stelt zijn gezin voor aan de cameraman, Tim en zijn collega Marije. Hij laat zien waar zij met elkaar wonen. Dit is in het AZC in Emmen.</p>	<p>Het hele gezin woont met elkaar in een hele kleine ruimte.</p>	<p>Nemr benoemd alle ‘ruimtes’ in hun woonplaats. Hij wijst bijvoorbeeld de ‘make-up kamer’ van zijn moeder aan, maar dit is geen echte kamer; het is niet meer dan een spiegel met een toilettas ervoor die nog geen centimeter verwijderd is van waar Nemr en zijn broertje spelen, en waar zij alle 4 slapen.</p>	<p>De cameraman houdt de camera in zijn handen vast. Dit is te zien in een spiegel en door de cameravoering: de mensen in de ruimte moeten om elkaar heen draaien. De cameraman moet Nemr erlangs laten en om hem heen lopen om hem te kunnen blijven filmen door de kamer heen.</p> <p>Dit benadrukt hoe klein de ruimte is waar Nemr en zijn gezin wonen. Het geeft de kijker een ‘benauwd’ gevoel en speelt daarmee in op emoties.</p>

<p><b>4. 05:23</b></p>	<p>Het ‘voorstelrondje’ is afgelopen en Nemr en Tim zitten naast elkaar in de kamer. Tim interviewt Nemr. Hij stelt hem vragen over zijn situatie; over verhuizen, uitgezet worden en waar hij bang voor is.</p>	<p>Nemr is al 9 keer verhuist en heeft daardoor geen vriendjes.</p> <p>Nemr moet terug naar Irak omdat hij nog geen verblijfsvergunning gekregen heeft en de limiet van 5 jaar in NL voorbij is.</p> <p>Nemr zijn ouders staan snachts op de wacht omdat de politie ieder moment van de dag binnen kan vallen om Nemr en zijn broertje op te pakken.</p> <p>Nemr is bang voor de uitzetting omdat hij dat land nog nooit gezien heeft. Hij is bang om doodgeschoten te worden in Irak.</p>	<p>“Nieuwe vriendjes maken is niet leuk. Ik moet toch altijd weer weg en dan moet ik weer afscheid nemen.”</p> <p>Aldus Nemr. Over opgepakt worden door de politie zegt hij: “mijn moeder en vader zijn om de beurt wakker om te voorkomen dat ze ons slapend pakken.”</p> <p>Tim vraagt hem of hij bang is. “Heel erg. Ik ken Irak niet er is daar oorlog en het is er niet veilig voor ons. Ik word daar binnen een paar minuten doodgeschoten.”</p>	<p>Vooraf de tekst is in deze sequentie erg opvallend. Het beeld is enkel een ‘standaard’ interview van 2 mensen.</p> <p>In de tekst zijn een aantal dingen die duidelijk inspelen op emotie:</p> <p>Een kind zonder vriendjes / een kind met angsten om opgepakt te worden in zijn slaap / een kind dat doodgeschoten wordt.</p> <p>Het zorgt voor medelijden bij de kijker. Nemr is een slachtoffer en hij is zelf machteloos.</p> <p>Opvallend is tevens dat Nemr dit allemaal zelf vertelt. Niet zijn ouders of Tim; ook dat draagt bij aan de emotionele lading ervan.</p>
<p><b>5. 08:01</b></p>	<p>Nemr vertelt dat hij een brief aan de koning gestuurd heeft en leest deze voor. Hij staat</p>	<p>De overheid doet niks aan het probleem voor Nemr.</p>	<p>“Ik ben geboren in Nederland en woon daar al negen jaar. (...) Ik heb niets</p>	<p>De setting is niet heel opvallend. Het is wel opvallend dat Nemr zijn</p>

	<p>met zijn vader en Tim in de kamer en zij luisteren samen naar hoe Nemr de brief voorleest. Tim leest de brief voor die Nemr terugkreeg van de staatssecretaris. Vervolgens zitten Tim en Nemr weer samen op het bed en bespreken ze dit na. Nemr heeft hulp nodig en daar gaan ze actie voor ondernemen.</p>	<p>Daarom heeft hij #BOOS gebeld om hulp te vragen.</p>	<p>fout gedaan. Het is niet mijn keuze dat ik in Nederland ben. Ik ben moe en wil een kamer, net als andere kinderen. Kunt u mij helpen?”</p> <p>Naar aanleiding van deze brief kwam er een reactie dat er niks gedaan kon worden voor Nemr. Dus heeft hij boos gebeld om hem te helpen. Om dat uit te leggen zegt Tim: “Wat we dus gaan doen is....? Nou het is jouw idee” en Nemr legt uit “Naar iemand groter dan wij gaan die ons kan helpen.”.</p>	<p>eigen brief voorleest en Tim de reactie van de staatssecretaris. Hiermee wordt aangegeven dat het om 2 verschillende groepen gaat die tegenover elkaar staan in deze discussie.</p> <p>Ook zegt Nemr in zijn brief “Ik wil een eigen kamer hebben, net als andere kinderen”. Dit suggereert dat hij anders is dan andere kinderen: er ontstaat een ‘us’ versus ‘them’ relatie.</p>
<p><b>6. 10:39</b></p>	<p>Introductie van het gezin van Maksim (14), Dennis (10) en Harina (5). Dit gebeurt aan de hand van animaties. Er wordt uitgelegd dat zij in Nederland zijn geboren maar vervolgens in de gevangenis gegooid zijn en het land uitgezet zijn naar Kiev. Vervolgens zijn er beelden</p>	<p>Introductie van de situatie van het gezin om te laten zien wat er gebeurt als je uit Nederland gezet wordt; waar kom je dan terecht:</p> <p>Kleine leefruimte en een vreselijke stad.</p> <p>De shots van Kiev benadrukken de sfeer die</p>	<p>Tim: “waar kom je terecht als je Nederland <i>uitgedonderd</i> bent”.</p> <p>“ons <i>awesome</i> landje”</p> <p>“.. met z’n vijven op een slaapkamer moesten gaan wonen.”</p> <p>“stond overal in de krant”</p>	<p>Het taalgebruik van Tim bijvoorbeeld: “uitgedonderd” en “in de gevangenis gegooid”, en de animaties die hij daarbij gebruikt zoals een bed waar 4 man op past en het 5<sup>e</sup> familielid af valt, suggereren dat de uitzetting niet op een ‘nette’ manier verlopen is zonder dat dit</p>

	<p>van Kiev te zien om een impressie te geven van waar het gezin nu woont. Tim en Marije komen aan bij de woonplaats van het gezin. Maksim wacht hen daar op en begeleid hen naar binnen. Daar komen zij in hun huis; of eigenlijk kamer want zij hebben 1 ruimte om met z'n allen in te leven. Tim maakt een openingsshot met Maksim en Harina, Dennis wil niet mee doen.</p>	<p>daar hangt en die om de hele situatie hangt; het is er grauw en kil en armoedig vergeleken met het 'warme' en 'kleurrijke' Nederland.</p>	<p>De shots van Kiev worden versterkt met een 'angstaanjagend' en ietwat spannend muziekje. Het duidt op een onaangename sfeer.</p> <p>"dit is jullie... woonkamer? Alles eigenlijk"</p> <p>"doe jij ook mee? Nee? Hoeft ook niet."</p> <p>"wat vind je eigenlijk van de situatie?" Maksim: "een superrare situatie. Ik begrijp heel weinig van wat er hier allemaal gebeurt."</p>	<p>expliciet beargumenteerd wordt.</p> <p>De shots van Kiev duiden heel duidelijk op een 'verschrikkelijke plek om te moeten wonen' waardoor de kijker direct medelijden krijgt met de kinderen. Sfeerimpressie: vervallen, verlaten, ruïne.</p> <p>Tim vindt het oke dat Dennis niet mee wil doen aan het interview wat zorgt voor blijk van respect van Tim zijn kant. Dit komt op de kijker over als vriendelijk, respectvol en betrouwbaar.</p>
<p><b>7. 12:46</b></p>	<p>Tim zit in de woning van de familie, op een bed. Hij praat met de kinderen om in hun eigen woorden de situatie uitgelegd te krijgen. Hij stelt vragen om het interview te</p>	<p>De kinderen zijn verdrietig, depressief, hebben niks met Kiev, zijn eenzaam en niet op hun plek.</p>	<p>Gedurende het interview is er heel zacht op de achtergrond een trieste melodie te horen.</p>	<p>Meest opvallend: Tim geeft de asielzoekers een stem!</p> <p>Hij begeleidt het interview wel met vragen maar laat alle antwoorden aan hen over.</p>

	<p>leiden maar laat de Maksim, Dennis en de moeder, het woord doen. Hij vraagt hen over de uitzetting, hun relatie met Kiev en hoe zij zich voelen.</p> <p>Tijdens het interview worden er ook beelden getoond van de kinderen in een bus, en beelden van Kiev.</p> <p>Je ziet afwisselend beelden van het interview, beelden van Kiev, beelden van de kinderen buiten op straat, beelden van kaarten die zij ontvangen hebben uit Nederland.</p>		<p>Een aantal zinnen vallen op in het interview:</p> <p>“Je wordt gewoon een soort van uit je eigen land getrapt.” – Dennis</p> <p>“we mochten geen spullen meenemen, ik had de hele week dezelfde kleren aan.” – Dennis</p> <p>Tim: “en toen hebben jullie in Zeist in de gevangenis gezeten. Hoe was dat?”</p> <p>Dennis: “Fijner dan hier. Omdat het in Nederland was.”</p> <p>Moeder: “de kinderen zitten in een depressie.”</p> <p>Tim: Heb je iets met Kiev / ben je ooit in Kiev geweest / Spreek je Oekraïens / Ken je mensen hier / vind je het hier leuk?</p>	<p>De kinderen zijn depressief en verdrietig en het blijkt dat zij niet goed behandeld zijn tijdens de uitzetting. Ook geven zij aan een gevangenis fijner te vinden dan waar zij nu wonen: dit speelt allemaal in op de emoties van de kijker. Dit is niet hoe kinderen horen te leven; waar dan ook ter wereld. De kijker gaat zich plaatsvervangend schamen en voelt zich enigszins verantwoordelijk: wij/zij gevoel overheerst. Wij (Nederland) doen hen (vluchtelingen) deze ellende aan. De trieste muziek versterkt dit gevoel.</p>
--	---	--	---	--

			Dennis: antwoord op alle vragen ‘Nee.’  Dennis geeft aan verdrietig te zijn en terug te willen.	
<b>8. 15:29</b>	Tim interviewd de ouders van de kinderen om hun kant van het verhaal te horen. Hoe zijn ze precies in de situatie terecht gekomen en hoe staan zij er in. Ondertussen zie je de kinderen spelen.	De ouders benadrukken dat zij de fout gemaakt hebben en dat de kinderen er de dupe van zijn.  Bewijst de onschuld en onmacht van de kinderen.	“Wie zijn de schuldigen? De kinderen zeker niet.”  “Ik hoop, niet dat wij, maar wel de kinderen in ieder geval een verblijfsvergunning zouden krijgen.”	Er wordt in deze sequentie heel erg nadruk gelegd op de onschuld van de kinderen. Zelf de ouders geven aan fouten gemaakt te hebben maar hun kinderen ‘hebben daar niks mee te maken gehad’.  Dit laat de kijker zien dat de situatie echt anders is voor de kinderen en dat zij slachtoffer zijn van anderen zonder daar iets aan te kunnen doen.
<b>9. 17:29</b>	Tim legt het ontstaan van het kinderpardon uit en wat dit inhoudt. Het is een informatief stuk dat kracht bijgezet wordt door animaties die verschijnen op een greenscreen waar Tim voor zit. Ook zijn er	Het is een informatief stuk zodat de kijker begrijpt wat het kinderpardon inhoudt en hoe dit tot stand is gekomen tot de vorm die het nu (lees: op het moment van maken van de docu) heeft.	“Wij willen een kinderpardon dat er voor zorgt dat honderden kinderen en hun gezinsleden een verblijfsvergunning krijgen. Maar dat was niet het geval.”	Er worden archiefbeelden en animaties gebruikt ter versterking van de uitleg.

	<p>archieffbeelden te zien om voorbeelden te geven van wat hij uitlegt.</p> <p>Zo zie je een fragment waarin een asielzoeker tickets krijgt voor een voetbalwedstrijd in plaats van een verblijfsvergunning, je ziet beelden uit de tweede kamer en van Mark Rutte bij een NOS-nieuwsuitzending.</p>		<p>“Je kan in aanmerking komen voor het kinderpardon; op een aantal voorwaarden.’</p>	
<p><b>10. 19:49</b></p>	<p>Introductie van Kingsley (16). Introductie met animatiebeelden. Daarna interviewt Tim Kingsley op een donkere kamer. Kingsley zit op het bed tegen de muur aan. Tim is niet in beeld. Kingsley draagt een grote pleister op zijn oog.</p>	<p>Kingsley heeft een lastige situatie: geboren in Italië, ouders uit Nigeria, verhuist en woonachtig in Nederland; nu wil de regering hem terugsturen naar Nigeria.</p> <p>Terug? Hij is er nog nooit geweest!!</p> <p>Kingsley is heeft kanker gehad maar omdat hij ‘illegaal’ is helpt Nederland hem niet meer (met een nieuwe protese en bril) .</p>	<p>Kingsley: “ik ben boos”</p> <p>Tim: “waar is thuis voor jou?” Kingsley: “Nederland”</p> <p>“Ik heb kanker gehad. Ik draag normaal een prothese en een bril maar ze hebben mij geen nieuwe meer gegeven omdat ik illegaal ben, dus dan doe ik er maar een pleister overheen voor een beetje meer zelfvertrouwen.”</p>	<p>Wederom een kind dat de dupe is van zijn ouders.</p> <p>Zelf nog nooit in Nigeria geweest; waarom zou dat zijn thuisland moeten zijn → onbegrip bij kijker.</p> <p>Speelt in op emotie door focus op zijn ziekte: hij krijgt niet eens meer een nieuwe prothese (lees: de nodige zorg) omdat hij illegaal is. Dit maakt kijkers boos (op Nederland).</p>



<p><b>11. 21:11</b></p>	<p>Tim interviewt Kingsley en zijn moeder op het balkon van hun woning. De situatie van Kingsley wordt nader toegelicht en er wordt verteld dat Kingsley bezig is met een rechtszaak omdat hij een verblijfsvergunning wilt hebben om zijn opleiding af te maken en de nodige zorg te kunnen krijgen, die er in Nigeria niet voor hem is. De IND werkt hem hierin tegen.</p>	<p>Kingsley wordt gezien als illegaal, ondanks dat hij zelf zegt dat hij zich een Nederlander voelt.</p> <p>Kingsley heeft zorg nodig die hij in Nederland wel kan krijgen en in Nigeria niet, maar de overheid kijkt daar niet naar en stuurt hem alsnog het land uit.</p>	<p>Tim: “jij bent... wat ben jij eigenlijk?” Kingsley: “Ik ben Negeriaans maar geboren in Italië.”</p> <p>“Je bent ongedocumenteerd he? Wat houdt dat precies in?” “Ze zien mij als illegaal en willen mij terug hebben in het land van herkomst; dus Nigeria. Maar ja hoe erg kom ik nou eigenlijk van Nigeria?”</p> <p>Tim: “Oké. Dus eigenlijk willen ze een <i>ex-kankerpatiënt</i> die hier al zevenjaar woont naar Nigeria <i>sodemieteren</i>. Dat is wat je eigenlijk zegt.”</p>	<p>Het woord is aan Kingsley; heel duidelijk bij 1<sup>e</sup> citaat in de kolom hiernaast. Tim geeft Kingsley een stem.</p> <p>De overheid wordt als vijand neergezet; net als in de rechtszaak is het Kingsley tegen Nederland, en Tim is team Kingsley. Verduidelijkt hij ook door hoe hij over de situatie spreekt ‘<i>ex-kankerpatiënt</i>’ heeft een shockerend effect, net als ‘<i>sodemieteren</i>’.</p>
<p><b>12. 24:15</b></p>	<p>Er zijn beelden van Kiev te zien. Je ziet gebouwen, mensen lopen, auto’s rijden. Er is geen sfeer. Het is kil en</p>	<p>Deze sequentie deelt duidelijk een contrast met hoe wij leven in ‘Nederland’: het is daar</p>	<p>“Wat doen jullie eigenlijk verder, eh... overdag?” “Ehm, een beetje niksen.”</p>	<p>Contrast tussen Nederland en Kiev zorgt voor ‘wij’ ‘zij; gevoel.</p>

	<p>ziet er verlaten uit. Ook is er een shot waar 2 sokken over een waslijn hangen. Dit oogt heel armoedig en verlaten. Vervolgens zie je Dennis en Maksim bij een grote waterpomp. Zij vullen daar 2 jerrycans met water. Daarna volgt de camera hen op hun weg terug naar huis. Tim stelt de jongens een aantal vragen. Ze komen onderweg andere kinderen tegen. Af en toe is er een closeup shot van de jongens te zien. Zij worden dan geïnterviewd door Tim. Er zijn nog steeds beelden van Kiev te zien zoals kapotte auto's op een parkeerterrein bij de flat. Zodra er andere kinderen aan komen lopen gaan Dennis en Maksim terug naar huis.</p>	<p>armoedig, er is een waterpomp in plaats van stromende kraan etc.</p> <p>De kinderen hebben geen vrienden en hebben niks te doen.</p>	<p>“Hebben jullie al vriendjes hier?” “Nee ik niet.” “Nee.”</p>	<p>Kinderen zijn eenzaam, zonder vrienden en dat is niet hoe het hoort in de wereld: zorgt voor medelijden.</p>
<p><b>13. 25:55</b></p>	<p>Er is een interview te zien tussen Tim en hoogleraar neuropsychologie Erik Scherder. Erik zit aan een bureau met een modelbrein in zijn hand. Tim is niet in</p>	<p>Maksim en Dennis hebben last van wat de hoogleraar beschrijft. Het zijn de gevolgen van stress en angst door de uitzetting.</p>	<p>“De dreiging van uitzetting werkt al enorm stressverhogend. Daarna krijg je de combinatie van een nieuwe omgeving waar je</p>	<p>Gebruik gemaakt van een professional om dit uit te leggen in plaats van dat Tim dit zelf uitlegt: overtuigender.</p>

	<p>beeld. Ze bespreken de neuropsychologische gevolgen van de stress en dreiging die kinderen ervaren wanneer zij uitgezet moeten worden, of worden. Tijdens het gesprek zie je een beeld van Maksim. Hij staat in een gang en kijkt de camera aan. Ook zie je een beeld van Dennis. Hij zit op een trap en knikt met zijn knieën. Beide kijken zij serieus en zie je een ongelukkige blik.</p>		<p>niks van weet waarmee je de top van angst bereikt.”</p>	
<p><b>14. 26:24</b></p>	<p>Tim gaat met Dennis en Maksim een voor een praten. Ze spelen een ‘spelletje’. Tim noemt een woord en Maksim en Dennis noemen wat er bij dat woord als eerste in hun op komt. De jongens worden close-up gefilmd, zodat je hun gedacht zowel als woorden als als gezichtsuitdrukking kan ervaren.</p> <p>Ook zie je de vader en moeder. De moeder praat</p>	<p>Het standpunt wordt hier vooral gemaakt door te laten zien hoe het er psychisch voor staat met de twee kinderen. Dit is duidelijk te zien aan de antwoorden die zij geven (zie kolom rechts van deze) en de antwoorden die hun ouders over hen geven.</p>	<p>Tim en Maksim/Dennis:  “Nederland”  Maksim “thuis”  Dennis “ons land”  “Oekraïne”  Maksim “slecht gevoel”  “School”  Maksim “leren. Vrienden”  “Missen”</p>	<p>Behalve de sterke woorden spreken de gezichtsuitdrukkingen van de kinderen boekdelen. Je ziet bij iedere term die Tim noemt hoe moeilijk zij het vinden en hun blik zet hun woorden echt kracht bij. Dit wordt versterkt en benadrukt door de close-up cameravoering. Wanneer Dennis “ons land” zegt zie je hem bijvoorbeeld glimlachen.</p>

	<p>tegen Tim over Maksim nadat hij antwoorden geeft. Zij legt uit hoe het slecht het met hem gaat; hij slaapt veel en is heel erg op zichzelf en wilt niks. Je ziet hierbij beelden van Maksim die tot zichzelf gericht is en 'in zijn eigen wereld' lijkt te zitten.</p> <p>Tim interviewt de ouders om naast het 'spel' diepere uitleg te komen tot de situatie. De ouders zijn hierbij duidelijk geemotioneerd.</p>		<p>Dennis "M'n huis"</p> <p>Moeder: "Ze stellen geen vragen omdat ze bang zijn voor de antwoorden. Je moet je eigen land uit. Jouw land wil jou niet meer hebben."</p> <p>"Toekomst"</p> <p>Maksim: blijft stil.... "Niks. Helemaal niks."</p> <p>"Wat maakt jou bang?"</p> <p>Dennis: "Dat ik hier moet blijven wonen"</p> <p>"Waar word je blij van?"</p> <p>Maksim: blijft stil en kijkt omlaag</p> <p>Tijdens het 'spel' is er een rustige treurige toon te horen. Deze kan ook wel als spannend aanvoelen. Het</p>	<p>De kinderen noemen nederland 'ons land' en 'thuis'</p> <p>Ze hebben geen toekomstbeeld meer terwijl ze nog zo jong zijn. Zorgt voor emoties bij de kijker.</p> <p>Er wordt duidelijk dat Maksim autisme heeft en dat raakt de kijker heel erg dat dat komt door de uitzetting. Het zorgt voor een verantwoordelijkheidsgevoel, je legt als kijker zelf de relatie tussen deze twee gebeurtenissen doordat je eerst de professor dit hoort zeggen en vervolgens Maksim en Dennis ziet en ziet hoe zij zich gedragen en wat zij zeggen (arrangement).</p>
--	--	--	---	--

			speelt erg in op negatieve emoties en medelijden.	
<b>15. 28:05</b>	<p>In deze sequentie wordt duidelijk dat Maksim autisme heeft. De hoogleraar legt uit dat het voor een kind met autisme extra moeilijk is om zich aan te passen aan een nieuwe woonplaats.</p> <p>Je ziet een fragment waar Maksim naar de grond staart en niet reageert op de vragen van Tim. Vervolgens zie je tim gehurkt in een gang zitten. Hij voert een gesprek met de moeder, zij staat achter een muur dus is niet in beeld en zij legt uit dat Maksim autisme heeft maar dat ze dit nooit wilden laten vaststellen zodat ze niet aan speciaal onderwijs vast zouden zitten. Vervolgens wordt via een animatie de relatie gelegd tussen de situatie van Maksim en</p>	Er wordt gesteld dat Maksim autisme heeft en dat hij daardoor nog meer slachtoffer is van de situatie net als Kingsley maar dat de IND daar anders over denkt.	<p>“Het hele systeem is voor een kind met autisme nog veel moeilijker”</p> <p>“Autisme vraagt om een speciale regeling zou je zeggen, net als kanker. Maar nee de IND denkt daar anders over.”</p>	<p>De professor spreekt over kinderen met een bijzondere ontwikkeling terwijl er een beeld is waar Maksim in stilte naar de grond staart. Door de arrangement neem je aan dat dit over Maksim gaat.</p> <p>Doordat de zowel Maksim als Kingsley al neergezet worden als ‘zielig’ door hun gezondheidssituatie wordt dit extra beladen wanneer zij slachtoffer zijn van de regelingen in Nederland omtrent het kinderpardon. Zij zijn eigenlijk ‘dubbel slachtoffer’.</p>

	Kingsley. Zij zijn beide 'ziek'.			
<b>16. 30:00</b>	<p>Tim gaat met Kingsley naar de rechtbank om de rechtszaak bij te wonen. Tijdens het interview over de rechtszaak zijn er animaties in beeld die uitleggen dat het kinderpardon niet werkt.</p> <p>Kingsley legt uit hoe hij zich voorbereid op de rechtszaak en doet dit door het te vergelijken met een wedstrijd. Deze vergelijking wordt ook afgebeeld.</p> <p>Vervolgens is de rechtszaak gezien. De beelden van de rechtszaak worden afgewisseld met de beelden van een rugbywedstrijd. Het eindigt met een uitspraak over 6 weken, en het beeld van Kingsley die zweetend in zijn rugby pak staat na een zware wedstrijd.</p>	Het kinderpardon werkt niet en de IND is degene die fouten maakt.	<p>Tekst in beeld: Kingsley woont hier al 7 jaar. En na 5 jaar zou je moeten mogen blijven. (maar toch wil de IND hem het land uit hebben) Dus: het kinderpardon werkt niet.</p> <p>Wanneer Kingsley spreekt is er opbouwende spanningsmuziek op de achtergrond. Het voelt alsof je je net als Kingsley klaar aan het maken bent voor iets spannends.</p>	<p>De beelden van de wedstrijd duiden op hoe de rechtszaak voor hem voelt. De vergelijking tussen de rugby pot en de rechtszaak wordt gedurende de hele sequentie doorgetrokken.</p> <p>Kingsley wordt in de rugbywedstrijd geduwd wanneer de advocate van de IND een uitspraak doet en hij deelt een duw uit wanneer hij zijn zegje doet in de rechtszaak. Bij het slot woord van de rechter is te zien dat Kingsley in de wedstrijd neergehaald wordt en vervolgens eindigt het met een close-up waar hij duidelijk zweet en een zware partij gehad heeft. Het laat de kijker heel erg meeleven in de zaak en zorgt ervoor dat de dingen die gezegd worden overtuigender overkomen.</p>

<p><b>17. 32:31</b></p>	<p>Er wordt vanuit een vreemde hoek gefilmd. Er is bijna niks te zien behalve de achterkant van een broek en een aantal tassen. Er wordt duidelijk gemaakt met animatie dat ze de camera ‘perongeluk’ aan hadden staan terwijl Tim een advocate van de IND aanspreekt en om de situatie vraagt. Tim interviewt de vrouw die toegeeft niet elke letter van Kingsleys dossier te kennen. Hier wordt vervolgens met animaties op ingespeeld door toe te lichten dat Tim de IND heeft gemaild; zij liegen daarin over dat alle advocaten alle dossiers volledig kennen. Tim bewijst hiermee hun ongelijk.</p> <p>Vervolgens legt Tim aan de hand van animaties uit hoe het er precies aan toe gaat met het uitdelen van een</p>	<p>De IND liegt en zit dus fout. Dit suggereert dat hun beslissingen ook minder betrouwbaar zijn.</p> <p>De IND kan altijd een procedure aanspannen en zo kan het jaren doorgaan. Hierdoor zitten de kinderen heel lang in Nederland en wordt de stress en uitzetting alleen maar groter en worden de kinderen steeds meer beschadigd → schuld van de IND</p>	<p>Deze stress en een eventuele uitzetting beschadigen de hoofden van de kinderen “toch, professor?”</p>	<p>Haalt de professor weer aan voor overtuiging.</p> <p>Het ‘stiekeme filmen’ duidt erop dat wat er te horen is heel ‘eerlijk’ en niet geconstrueerd is → betrouwbaar</p>

	verblijfsvergunning en waar het mis gaat.			
<b>18. 35:05</b>	Tim en zijn collega Marije zitten aan een bureau in de studio. Ze gaan het meewerkcriterium uitleggen. Dit doen zij door lolly's uit te delen aan kinderen. Zij krijgen deze echter alleen wanneer ze een contract tekenen waarop staat dat ze de lolly niet willen hebben. Dit is volgens Tim precies hoe het meewerkcriterium in elkaar steekt; je werkt mee aan je eigen uitzetting.	Met de vergelijking van het spel en de werkelijke situatie van het meewerkcriterium voor het kinderpardon geeft Tim aan dat het voor kinderen een heel oneerlijk systeem is en dat zij niet eens door hebben hoe slecht het in elkaar zit, het zijn immers nog maar kinderen.	“Omdat het veel om het lijf heeft, veel oude mensen taal dachten wij; we gaan een spelletje spelen” Hij benadrukt hiermee zijn jonge doelgroep.  Tim maakt ondertussen een grapje: “eigenlijk hou ik niet van kinderen. Het liefst zou ik willen dat ze allemaal het land uit gaan maar dat kreeg ik niet voor elkaar dus nu regelen we dat ze mogen	Door het spel met kinderen te spelen met een makkelijk doel zoals een lolly duidt Tim aan dat kinderen het helemaal niet begrijpen en bij het kinderpardon dus niet eens door hebben waar ze precies voor tekenen en hoe het allemaal werkt. Daar zijn ze nog veel te jong voor. Ze zijn slachtoffer hiervan.  In de animatie over de situatie van Nemr wordt



	<p>Tim gebruikt in zijn spelletje lolly's als verblijfvergunning. Hij speelt het met kinderen.</p> <p>Vervolgens begint er een spannend muziekje en gaat er een gordijn open. Daarachter zit Nemr op een stoel. Er ligt een lolly bij hem waar hij net niet bij kan.</p> <p>Met animaties legt Tim uit hoe deze twee situaties hetzelfde zijn.</p>		<p>blijven. Anders is het ook zo oneerlijk.”</p> <p>“wie wil er een lolly?” “ik ik ik ik” “teken het contract maar dan krijg je er een” * alle kinderen tekenen het contract * “oke nu krijgen jullie allemaal geen lolly meer” “huh maar jij zei dat we het zouden krijgen als we zouden tekenen”.</p> <p>Zo werkt ook het kinderpardon.</p> <p>Kinderen: “dat is het omgekeerde, dat is heel dom”</p> <p>“Nemr dit spelletje ging eigenlijk om jouw leven.</p>	<p>Nederland gerepresenteerd als gezellig kerstvierden met stroopwafels en koeien. Irak is een verlaten kale betonconstructie waar soldaten schieten en waar vlammen overal te zien zijn. Contrast duidelijk gemaakt adhv animaties.</p> <p>Tim maakt in de animatie gebruik van de site van de rijksoverheid om het IND het tegendeel te bewijzen. De IND zit dus fout en spreekt zichzelf tegen; zwart op wit feit.</p>
<b>19. 39:17</b>	<p>Nemr en Tim staan in Den Haag op een plein. Ze gaan naar de Tweede Kamer. Nemr wil graag van ‘de baas</p>	<p>De eindverantwoordelijken zitten in de Tweede Kamer dus daar moeten Tim en</p>	<p>“Waarom moet ik weg? Dat wil ik graag weten. Dat ga ik</p>	<p>Door de grapjes die Tim en Nemr samen maken krijgt de kijker veel sympathie voor hen. Nemr wordt gezien als</p>

	<p>van Nederland' weten waarom hij weg moet. Tim vertelt dat ze een ID-kaart nodig hebben om binnen te komen maar aangezien Nemr illegaal is heeft hij dat niet. Tim Marije en Nemr bedenken een strategie om binnen te komen. Tijdens het gesprek worden er veel grapjes gemaakt. We volgen Tim en Nemr op hun weg naar de Tweede Kamer en naar binnen. Daar krijgt Nemr de laatste aanwijzing om nooit bang te zijn en zien we een aantal sfeer opnames van de Tweede Kamer; de vergaderzaal en een aantal politici die omringd worden door pers.</p>	<p>Nemr naartoe om het probleem op te lossen.</p>	<p>vragen aan de baas van Nederland.”</p> <p>Een aantal grapjes die gemaakt worden:</p> <p>“Hier staat jouw naam op; Nemr. Afkomst; Onbekend.”  “Ja misschien omdat ik niet van de aarde kom ofzo. Dat ik een alien ben”</p> <p>“Hebben we geen partypoppers?” “Nou Nemr als we die in de Tweede Kamer laten knallen weten we zeker dat jij het land uit moet. Wat je ook doet vandaag: geen partypoppers en geen ‘Allahu akbar’ roepen.”</p> <p>“Nemr ik had gezegd dat je braaf moest zijn. Sympathie opwekken.” “Ja, jij doet dat ook niet.” * Tim lacht *</p>	<p>een heel lief leuk en grappig kind waardoor je hem nooit het land uit wenst, en Tim als een leuke en goede presentator waardoor je sneller aanneemt dat wat hij zegt waar is. Je kiest hierdoor als het ware al voor hun kant voordat zij de tegenstander (overheid) onder ogen komen. (Sympathie opwekken: het wordt zelfs aangegeven in de tekst. Maar juist aan de hand van het feit dat ze dat niet doen; het is dus niet in scene gezet maar ze zijn écht zo.) (arrangement)</p>
--	---	---	---	--

<p><b>20. 41:52</b></p>	<p>Nemr is in de Tweede Kamer met Tim en gaat politici ondervragen. Het begint met een shot van Nemr. Vanuit een laag camera perspectief kijkt deze omhoog naar Nemr. Nemr vindt het overweldigend en verzameld zijn moed voor de eerste overhoring van Klaas Dijkhof (VVD). Hij stelt vragen aan Dijkhof en Tim helpt hem daarbij. Vervolgens ondervraagt hij Asscher (PVDA). Tim neemt daar het gesprek over van Nemr. Vervolgens doet hij dit ook bij Pechtold (D66). Er wordt weer een vraag gesteld aan Dijkhof waar een schokkend antwoord op terug komt (te zien in de derde kolom rechts).</p> <p>Hierna interviewen Nemr en Tim minister Buma (CDA). En ook Jasper van Dijk (SP) komt aan het woord. Hij</p>	<p>Er wordt in deze sequentie in de Tweede Kamer belicht hoe de verschillende partijen over het kinderpardon denken en hoe zij er mee omgaan.</p>	<p>Tim: “Wat denk jij dat er gaat gebeuren als je naar Irak gaat?”</p> <p>Nemr: “Dood”</p> <p>Dijkhof: “Ja... dus?”</p>	<p>Vooral de opmerking van Dijkhof blijft erg hangen. Het harteloze en koelbloedige ‘ja dus’ roept een negatief gevoel op bij de kijker. Dijkhof representeert hiermee (onbedoeld) de hele overheid en wordt als gauw als boosdoener gezien. Mede doordat de kijker ‘al aan de kant van Nemr staat’ zoals in vorige sequentie toegelicht.</p> <p>Het inzetten van Tweede Kamerleden duidt erop dat de documentaire niet enkel op lezen/horen/zeggen gebaseerd is maar dat er wel degelijk veldonderzoek gedaan is naar de situatie. → betrouwbaarheid</p>

	<p>belooft eigenlijk als enige dat hij zal proberen mensen achter zich te krijgen voor een goed werkend kinderpardon en ontvangt daarvoor een box van Nemr.</p> <p>De fragmenten van de interviews eindigen met een laatste opmerking van Dijkhof en een diepe zucht van Nemr.</p>			
<b>21. 45:42</b>	<p>Er volgen animatiebeelden waarin Tim inzoomt op wat Pechtold zei. Hij vond dat de kinderen uit de media moesten blijven en niet overdonderd moesten worden met aandacht. Dit brengt hem tot het verhaal van Lili en Howick. Hij legt dit uit aan de hand van animaties voor een greenscreen. Deze twee asielzoekende kinderen werden verzocht het land te verlaten. Alleen hun moeder wordt daadwerkelijk uitgezet. Vervolgens raakten ze kwijt en volgde er een</p>	<p>De aandacht van de media moet volgens Pechtold niet meer gericht worden op de kinderen. Eerdere aandacht heeft echter geleid tot een verblijfsvergunning voor Lilli en Howick.</p> <p>De Tweede Kamer heeft het daarna wel over het onderwerp gehad maar er is niks veranderd.</p>	<p>“Ik vind rondzeulen met een camera en een kind moreel niet fantastisch, en het is pijnlijk. (...) Maar wat nog kutter is: het land uit gegooid worden waar je al heel je leven woont.”</p> <p>“We kunnen best voldoen aan je wens Pechtold, als jij zorgt dat het kinderpardon werkt. En anders zijn wij; van die gore kutpers de laatste hoop voor deze kinderen.”</p>	<p>Haalt nieuws en tweets aan als bewijs voor zijn verhaal. Versterkt standpunt.</p> <p>De beelden uit de Tweede Kamer noemt Tim: een strakke montage van we-praten-over-kinderen-maar-helpen-ze-niet-show.</p> <p>Door te benadrukken dat enkel dit onderwerp afgestraft wordt valt dat de kijker ook op. Dit was anders</p>

	<p>klopjacht waar de media hoogte van kreeg.</p> <p>Vervolgens mochten ze toch blijven. Dit is het gevolg van ofwel de veiligheid van de kinderen of: de druk van het volk (lees: media). Maar hoe zit het met die andere 400 kinderen? Deze vraag komt ook voor in de politiek. Daar worden beelden van getoond bijvoorbeeld van zittingen in de tweede kamer.</p> <p>Vervolgens wordt er aan de hand van animaties duidelijk gemaakt dat de Tweede Kamer een verbod opgelegd heeft voor het filmen in de Tweede Kamer met een minderjarig kind. In plaats daarvan laat hij de familie Andropov van Dennis en Maksim zelf een boodschap opnemen voor minister Harbers.</p>		<p>“Zoals we <i>#BOOS polertiek</i> al 1,5 jaar maken is dat nu opeens verboden en worden we bij dit specifieke onderwerp opeens op het matje geroepen. De communicatieman van de Tweede Kamer zei dat het niks met het onderwerp te maken had maar toch; bizar toeval, toch?”</p>	<p>misschien niet eens opgevallen.</p>
<p><b>22. 50:59</b></p>	<p>De familie Andropov zit met z'n 5en op 1 bed. Dennis doet het woord. Hij spreekt</p>	<p>Het benadrukt de ellende waar de familie en in het bijzonder de kinderen, zich</p>	<p>Dennis: “we zij hier met zn vijven in een soort van grote kamer. (...) Dit is gewoon niet mijn plek. Ik snap niet wat er allemaal gebeurt. Ik</p>	<p>De boodschap in de video is aangrijpend en zorgt voor emoties.</p>

	<p>een boodschap on aan staatssecretaris Harbers.</p> <p>Na de video zie je dat Tim en Marije deze op hun iPad bekijken aan de rand van een gracht. Marije is duidelijk aangeslagen door de video van Dennis en zijn familie.</p>	<p>in bevinden door de foute regelingen van de overheid.</p>	<p>mis mijn vrienden en ik wil weer terug naar Nederland; naar mijn eigen land.”</p> <p>“Jij huilt altijd bij je werk he?” “Ja ik kan hier echt niet tegen” aldus de huilende Marije.</p>	<p>De emoties die de kijker krijgt (verdriet) worden ‘bevestigd’ of als het ware ‘goedgekeurd’ doordat te zien is dat Marije er ook van moet huilen. Er wordt aangegeven van ‘het is oke dat je hier om huilt, want wij doen dat ook, het is een hele verdrietige situatie’.</p>
<b>23. 51:44</b>	<p>Tim en Marije gaan in deze sequentie op zoek naar staatssecretaris Harbers. Ze willen hem vragen waarom hij de 400 andere kinderen niet ook in Nederland laat blijven, aangezien hij die bevoegdheid heeft. Tim geeft aan zenuwachtig te zijn omdat hij het ministerie binnen moet gaan. Aan het loket krijgen zij geen gehoor en krijgen zij een telefoonnummer wat ze mogen bellen. Dit doen Tim en Marije buiten de hekken van het ministerie. Ze krijgen meneer Molenbeek</p>	<p>Staatssecretaris Harbers is de man die kan bepalen dat asielzoekers, dan wel kinderen, in Nederland mogen blijven met zijn zogenaamde ‘descretionaire bevoegdheid’.</p> <p>Het kinderpardon en de onderwerpen immigratie en naturalisatie vinden ze te lastig, te precair, te gepolariseerd om over te praten.</p>	<p>“Dus het ministerie zegt: het onderwerp is te precair om veelvuldig over te praten”.</p>	<p>Tim zijn zenuwen geven aan dat hij ook nog maar gewoon mens is in plaats van iemand die alles altijd maar durft en doet zonder emotie.</p> <p>De geergerdheid van Tim na het telefoongesprek is als kijker ook te voelen doordat je aan dezelfde kant van het verhaal staat. Het telefoongesprek voelt als, en heeft, een hopeloze uitkomst. Je voelt je machteloos.</p>

	<p>aan de telefoon. Hij geeft aan een afspraak met meneer Harbers te krijgen maar Molenbeek meldt dat ze op deze verzoeken niet in gaan. Kort hierna hangt hij op. Tim wordt duidelijk geërgerd van de situatie en geeft dit ook aan.</p>			
<p><b>24. 54:19</b></p>	<p>Tim en Marije geven aan een nieuw plan te hebben. Ze gaan een grote oorkonde tegenover het Binnenhof planten samen met stagair Yous. Tim Marije en Yous trekken fluoriserende hesjes aan en zetten een helm op alsof zij van de gemeente zijn. In een volle auto rijden zij richting de Hofvijver, ongeveer het zwaarst beveiligde stukje van Nederland, dus Tim is zenuwachtig. Er loopt beveiliging langs maar die ziet hen gelukkig niet. Er volgen beelden van de drie die de oorkonde in de grond planten. Ze halen de pionnen</p>	<p>Ze willen met de oorkonde hun bijdrage aan de situatie ‘vereeuwigen’.</p>	<p>Wanneer zij naar het Binnenhof rijden is er spannende muziek te horen. Dit geeft aan dat wat zij doen serieus en niet zonder risico’s is. Ondanks dat het eruit ziet als iets ‘grappigs’.</p> <p>“Zo. Die staat. Met de groetjes van #BOOS.”</p>	<p>De spanning van het neerzetten, ondersteund door de spannende muziek, en het succes daarvan, benadrukt met de confetti, voelen als een soort overwinning voor ‘ons team’: team #BOOS.</p>

	weg en doen de kleding weer uit. Het is gelukt.			
<b>25. 57:33</b>	<p>Tim Marije en Yous zien Klaas Dijkhof staan aan de vijver. Hij wordt geïnterviewd. Het is toevallig en dus willen ze hem opwachten om hem de oorkonde te overhandigen. Tim gaat met Klaas Dijkhof in gesprek. Tim overhandigt de oorkonde aan Dijkhof waarna zij nog even praten over wat nu verder gaat gebeuren. Tijdens het gesprek zie je beelden van de kinderen die een rol spelen in de documentaire: de familie Andropov, Nemr, Maksim, Kingsley, Dennis. Het zijn beelden van uitspraken en gezichtsuitdrukkingen die tijdens de documentaire voorgekomen zijn en die de situatie verduidelijken zoals Nemr die zegt dat hij doodgeschoten zal worden</p>	<p>Deze sequentie vormt de conclusie van de documentaire. Enerzijds laat het zien wat er in de documentaire te zien was; de kinderen en hun situaties komen in korte fragmenten even aan bod. Anderzijds is het de kant van de politiek die Klaas Dijkhof representeert waarin hij vertelt dat hij graag een goed werkend kinderpardon zou willen hebben maar dat dat tot dat moment aan toe nog niet gerealiseerd is waardoor de situatie lastig blijft.</p>	<p>Tim: “Gaan we er nog wat aan doen? Ik vond het een moeilijk gesprek de vorige keer.”</p> <p>Dijkhof: “zeker, het is ook een moeilijk onderwerp.”</p> <p>Dijkhof: “Het mooie pakket wat je schetst is tot nu nog steeds niet gelukt. En als ik zou zeggen dat het fantastisch klinkt ben ik bang dat ik valse hoop wek.”</p> <p>Tim: “U hoeft niet te zeggen dat u het gaat doen, maar dat het fantastisch zou zijn. (...) Ik probeer gewoon een lans te breken voor die 400 kinderen. Zonder die ouders, zonder politieke kleur.”</p> <p>Dijkhof: “Dat snap ik ook, maar ik geef je, al is het niet populair, wel een eerlijk antwoord.”</p>	<p>Dijkhof wordt neergezet als een veel redelijker persoon dan in het vorige interview. Hij toont meer persoonlijke mening dan enkel politiek.</p> <p>Tim benadrukt dat hij voor de kinderen vecht en dit blijft doen.</p> <p>Het kinderpardon is nog niet waar het volgens Tim moet zijn, maar toch voelt dit gesprek al als een kleine overwinning voor de kijker; Dijkhof is het ‘eens’ met Tim.</p>



	en Kingsley die vraagt of het hem gegund mag worden een mooi leven op te bouwen in Nederland.			
<b>26. 60:25</b>	<p>Er zijn animatiebeelden te zien die de documentaire afsluiten. Tim vertelt in de voice over aan de hand van animatiebeelden over het kinderpardon en hoe het verder moet.</p> <p>Hij vergelijkt de situatie met een zonnestelsel waar alles omheen draait. Verschillende politieke uitgangen maar allemaal kijken wij toe naar de machteloze kinderen die de dupe zijn van de hele situatie. Hij praat over 400 kinderen en er verschijnen korte close-up beelden van asielzoekende kinderen.</p> <p>Vervolgens zijn er beelden te zien van Nembr, Kingsley, Maksim en Dennis. De animatie in het beeld vertelt</p>	Dit is de afsluiting van de documentaire waarin het verhaal tot een samenvatting komt en de hoofdpersonen nog eenmaal besproken worden.	<p>Er is op de achtergrond een verhelderende muziek te horen. Tim praat alsof hij een pleidooi houdt om een grote groep mensen wil overtuigen en raken.</p> <p>“Misschien denk je: die vervelende linkse politiek. (...) Misschien denk je: waarom doet rechts altijd zo moeilijk (...) Misschien denk je: Waarom nemen die ouders kinderen? (...) Voor alles valt wat te zeggen maar wiens schuld het ook is, 400 kinderen worden waarschijnlijk uitgezet zonder pardon.</p> <p>En al die linksen rechtsen, ouders en ook wij draaien om de kinderen heen en kijken toe hoe 400 kinderen die hier nooit voor gekozen</p>	<p>Doordat de kinderen in close-up te zien zijn terwijl Tim in de voice-over praat over asielzoekende kinderen gaat de kijker ervan uit dat deze kinderen wachten op een verblijfsvergunning zonder dat de kinderen geïntroduceerd of voorgesteld worden. (arrangement)</p> <p>Tim benadrukt alle denkwijzen omtrent de situatie en zorgt daarmee dat iedereen zich aangesproken voelt tot het probleem. Hij laat iedereen, en dus de kijker, verantwoordelijkheid en schuld voelen.</p> <p>Er wordt geëindigd met een zwart scherm en een aantal</p>

	<p>ons hoe het met hen gaat. Nemr is 9 geworden, Kingsley heeft zijn rechtszaak gewonnen maar de IND mag nog 1x in hoger beroep. Maksim en Dennis zijn met een toeristenvisum in NL maar moesten hun paspoort inleveren. Hun zusje Ariana verblijft nog in Kiev. Nemr is 9 jaar oud geworden en kan nog elk moment gearresteerd worden.</p> <p>Het eindigt met een aflopende muziek en een zwart beeld. Dit sluit het onderwerp af.</p>		<p>hebben de dupe zijn van al het gekonkel en gekut om hen heen.”</p> <p>“Bedankt links, rechts, ouders en de rest van het universum. Terwijl die kinderen alleen maar denken: ‘Hé dit hier, Nederland, dit is gewoon mijn eigen land.’”</p> <p>De muziek komt ietwat droevig tot een eind.</p>	<p>seconden aflopende muziek zodat de samenvatting en de situatie goed tot de kijker in kan dringen.</p>
<b>27. 62:53</b>	<p>Na het zwarte scherm zijn Tim en Marije te zien voor een geel scherm. Ze vertellen dat ze niet voor niks het programma #BOOS zijn en dus verandering teweeg willen brengen. Ze komen met een burgerinitiatief. Tekenen de</p>		<p>“#BOOS komt met een burgerinitiatief. We hebben jullie nodig om de petitie te tekenen.”</p> <p>“Ik ben al eens in de Kamer geweest.”</p>	<p>Het gele scherm na het zwarte scherm duidt er op dat de documentaire afgelopen is maar dat zij nog een soort ‘slotwoord’ kwijt willen. (arrangement) De keuze van zwart naar geel haalt de kijker uit de diepe emotie van sequentie 26 en zorgt</p>

	<p>petitie, stuur Tim naar de Tweede Kamer en laat hem het kinderpardon fixen.</p> <p>De documentaire eindigt met een zwart scherm met de tekst 'Terug Naar Je Eige Land'. Hierna volgt de aftiteling.</p>		<p>Tijdens het laatste scherm met Terug Naar Je Eige Land en gedurende de aftiteling hoor je op de achtergrond het tikken van een klok.</p>	<p>voor een wakker effect 'we moeten actie ondernemen'.</p> <p>Tim duidt op het feit dat hij verandering teweeg wil brengen → documentairetheorie</p> <p>Het burgerinitiatief dat gepresenteerd wordt kort na het creëren van het schuldgevoel zorgt voor een aantrekkelijke situatie voor #BOOS. Kijkers voelen zich schuldig en willen iets ondernemen; Tim legt hun die kans voor de voeten.</p> <p>Tim laat beelden zien van hem in de Tweede Kamer wat zorgt voor vertrouwen in zijn kunnen.</p> <p>Het tikken van de klok op het eindscherm zorgt voor het</p>
--	--	--	---	--

				gevoel van tijdnood bij de kijker: we moeten de kinderen helpen 'en wel nu!'.
--	--	--	--	---

## Literatuurlijst

- Bar-Tal, D., (2000). *Shared beliefs in a society*. Thousand Oaks, CA: Sage. doi: 10.1002/casp.701.
- Berger, V., & Komori, M. (Eds.). (2010). *Polyglot cinema: Migration and transcultural narration in France, Italy, Portugal and Spain* (2<sup>nd</sup> ed.). Münster: LIT Verlag.
- #BOOS. (2018, 1 november). #BOOS DOCU: TERUG NAAR JE EIGE LAND [YouTube]. Geraadpleegd op 22 oktober 2019, van <https://www.youtube.com/watch?v=v1tjz6l7TGQ>
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Art: An introduction*. New York: McGraw- Hill.
- Chouliaraki, L., & Stolic, T. (2017). Rethinking media responsibility in the refugee 'crisis': A visual typology of European news. In *Media, Culture & Society*, 39(8), 1162-1177.
- Esses, V. M., Medianu, S., & Lawson, A. S. (2013). Uncertainty, threat, and the role of the media in promoting the dehumanization of immigrants and refugees. *Journal of Social Issues*, 69(3), 518-536.
- Hall, S., Evans, J., & Nixon, S. (2013). *Representation: Cultural representation and signifying practices*. Thousand Oaks: Sage.
- Haslam, N. (2006). Dehumanization: An integrative review. In *Personality and Social Psychology Review*, 10, 252–264. doi: 10.1207/s15327957pspr1003\_4.
- Haslam, N., Loughnan, S., & Kashima, Y. (2008). Attributing and denying humanness to others. *European Review of Social Psychology*, 19, 55–85. doi: 10.1080/10463280801981645.
- Hesling, W. (1991). Retoriek van de film. In P. Bosma (Red.), *Filmkunde: Een inleiding*, 225-240. Nijmegen, Nederland: Sun/Open Universiteit.
- Hiltunen, K. (2019). Recent documentary films about migration: In search of common humanity. *Studies in Documentary Film*, 13(2), 141-155.
- Johnson, H. (2011). "Click to donate: Visual images, constructing victims and imagining the female refugee." In *Third World Quarterly*, 32(6), 1015-1037.
- Lerner, G. F. (2010). From the other side of the Mediterranean: Hospitality in Italian migration cinema. *California Italian Studies*, 1(1).
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

NOS. (2019, 29 Januari). *Akkoord over kinderpardon, 700 kinderen opnieuw beoordeeld*. Geraadpleegd op 23 december 2019, van <https://nos.nl/artikel/2269669-akkoord-over-kinderpardon-700-kinderen-opnieuw-beoordeeld.html>

Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ponzanesi, S. (2011). Europe in motion: Migrant cinema and the politics of encounter. *Social Identities*, 17(1), 73-92.

Ponzanesi, S., & Waller, M. (Eds.). (2012). *Postcolonial cinema studies*. Oxford: Routledge.

Rascaroli, L. (2013). A common European home? Filming the urban Thirdspace in Marc Isaacs's *Lift* (2001). *Studies in Documentary Film*, 7(1), 3-15.

Wright, T. (2002). "Moving images: The media representation of refugees." In *Visual Studies* 17,(1), 53-66.