

Erasmushogeschool Brussel – Universitaire Associatie Brussel

Departement Toegepaste Taalkunde

Master Journalistiek – optie gedrukte en onlinemedi

Jens Vancaeneghem

FRAMING ANALYSE VAN JOURNALISTEN IN DE
BELGISCHE STRIP: VERGELIJKING TUSSEN HET
KLASSIEKE EN HEDENDAAGSE BEELDVERHAAL

Masterproef ingediend voor het behalen van de graad van

Master in de Journalistiek

Abstract

Deze studie onderzoekt de verschillende manieren waarop journalisten in Belgische beeldverhalen geframed zijn. Het uitgangspunt is de vaststelling dat frames – ingebed in het culturele product – een wezenlijke invloed hebben op de werkelijkheidservaring van het publiek. In het klassieke beeldverhaal zijn journalisten over het algemeen positiever afgebeeld: ze krijgen bovenmenselijke kwaliteiten, maar stellen tegelijkertijd weinig journalistieke handelingen. Samen met het gediversifieerde, hedendaagse striplandschap zijn de moderne frames van ‘de journalist’ meer uiteenlopend van aard. In de hedendaagse traditie krijgen we wel meer realistische voorstellingen van de journalist als journalist en als mens. Die conflicterende – en vaak negatieve frames – kunnen een invloed hebben op het tanende vertrouwen van het publiek in de pers.

Negatiever beeld van journalisten in hedendaagse strip

In het hedendaagse beeldverhaal krijgen journalisten vaak menselijke en realistische eigenschappen. Hierdoor begaan ze zowel persoonlijke als beroepsethische fouten in de uitoefening van hun metier, zo blijkt uit een uniek onderzoek van Jens Vancaeneghem.

Jens Vancaeneghem, student van de Master Journalistiek aan het departement Toegepaste Taalkunde van de Erasmushogeschool Brussel, onderzoekt in zijn meesterproef hoe journalisten in het klassieke en het hedendaagse Belgische beeldverhaal zijn geportretteerd. Hiervoor bestudeert hij de klassieke avonturenstrip *Flip Flink* en de moderne beeldverhalen *Betty & Dodge*, *Thomas Rindt* en *Ief de Chief*.

Uit dat onderzoek blijkt dat de stripfiguur-journalist in het klassieke beeldverhaal veel heroïscher wordt voorgesteld dan in de hedendaagse strip. De quasi goddelijke, klassieke stripheld etaleert een buitengewone veelzijdigheid en moed. Die eigenschappen vinden een weerslag in de uitoefening van zijn beroep. Toch stelt die klassieke reporter weinig journalistieke handelingen. We zien hem nooit een artikel schrijven en hij kent noch financiële beperkingen, noch de druk van een deadline.

In het hedendaagse beeldverhaal is dat klassieke stramien geëvolueerd naar een brede waaier aan afbeeldingen. Die moderne stripfiguur-journalist wordt vaak in een negatief daglicht gesteld, zowel wat zijn persoon als zijn beroep betreft. Zelden belemmeren beroepsethische kwesties de hedendaagse stripjournalist. Wel oefent hij zijn beroep op een geloofwaardige manier uit.

Volgens de methode van de framing analyse onderzoekt de student overkoepelende kaders die de stripfiguur-journalist typeren. Een terugkerende categorie is die van de journalist als detective. Die detectivestructuur komt vaak in de strip voor om het verhaal boeiender te maken. Beide beroepen hangen nauw samen, want zowel de journalist als de detective zijn nieuwsgierige onderzoekers.

Voor meer informatie kunt u contact opnemen met de auteur:

e-mail: vancaeneghem.j@hotmail.com

GSM: 0475/46.23.22

Inhoudstafel

I. Voorwoord	I
1. Inleiding	1
2. Theorie en Methodologie.....	6
2.1 Beeldvorming.....	6
2.2 Mapping, Linking, Contextualizing	8
2.3 Framing analyse	8
2.4 Journalisten in de populaire cultuur.....	12
2.4.1 Journalism FASP	12
2.4.2 Bestaande framingconcepten.....	13
2.5 Journalistiek in theorie en praktijk.....	15
3. Het Beeldverhaal in België	18
3.1 Een definitie.....	18
3.2 De klassieke Belgische strip	19
3.2.1 De Vlaamse School.....	20
3.2.3 De Franstalige traditie.....	21
3.3 Het hedendaagse Belgische beeldverhaal.....	21
3.4 De journalist als strippersonage	23
3.5 Journalisten in Belgische strips.....	25
4. Framing Analyse van journalisten in het Belgische beeldverhaal.....	28
4.1 Klassiek: Flip Flink.....	28
4.1.1 Inleiding	28
4.1.2 De serie	29
4.1.3 Besluit.....	40
4.2 Hedendaags: Betty & Dodge.....	44
4.2.1 Inleiding.....	44
4.2.2 Moord in Manhattan en Crash in Québec.....	45
4.2.3 Besluit.....	48
4.3 Hedendaags: Thomas Rindt.....	50
4.3.1 Inleiding	50
4.3.2 Moessonregens en De Stad van de Engelen	51
4.3.3 Besluit.....	55
4.4 Hedendaags: Ief de Chief.....	57
4.4.1 Inleiding.....	57

4.4.2 Het verhaal	58
4.4.3 Besluit.....	59
5. Algemeen Besluit	62
6. Bibliografie.....	65

I Voorwoord

Toen ik besloot een masterproef over het Belgische beeldverhaal te schrijven, betrad ik deze materie als een complete leek. Natuurlijk heb ik vroeger de grote klassiekers gelezen: Suske & Wiske, Nero en Jommeke. Maar met de hedendaagse stripverhalen had ik nog nooit kennis gemaakt; ik wist met moeite dat zoiets bestond. Enkele maanden na de aanvang van dit onderzoek moet ik toegeven dat ik nog altijd bitter weinig weet over de immense productie aan hoogstaande stripverhalen die jaarlijks verschijnen. Toch heb ik dankzij deze masterproef een tipje van de sluier kunnen lichten.

Het lijkt bizar om beeldverhalen wetenschappelijk te onderzoeken. Iedereen die het aanhoren moest, bejubelde nochtans het thema van journalisten in stripverhalen. Spontaan borrelden knusse herinneringen – en intieme getuigenissen – op van die zorgeloze kindertijd toen velen de avond plachten af te sluiten met een laatste stripverhaal in bed. Nochtans zijn stripverhalen minder knus en zorgeloos dan ze op het eerste gezicht lijken. Als cultureel product hebben ze een invloed op wat we als werkelijkheid ervaren, zeker op de onbevleete kindergeest. Dat maakt het net zo interessant om ze als onderwerp van een studie te maken.

De originele keuze voor dit onderwerp is echter niet aan mijn brein ontsproten, maar aan dat van Dr. Martina Temmerman. Haar wil ik bedanken voor dit interessante thema. Ook het Belgisch Centrum van het Beeldverhaal, en met name dhr. Willem De Graeve, wil ik bedanken voor zijn nuttige raad en tips. Ten slotte ook bedankt aan alle stripkenners die het internetforum *De Getekende Reep* bevolken en mij geholpen hebben in de zoektocht naar de stripfiguur-journalist.

1 Inleiding

‘[...] popular works about journalism represent a long-running rumination upon our press’s achievements and failures, our expectations of it and our apprehensions about it.’¹

Symptomatisch voor onze hedendaagse samenleving is de pertinente invloed die de *tekst* heeft op de manier waarop we de werkelijkheid ervaren en beleven. Niet enkel een geschreven tekst, maar ook andere mediaproducten als televisie en cinema beïnvloeden ons wereldbeeld. In feite zijn het vooral die beeldende media die vandaag bepalen hoe we naar de werkelijkheid kijken. ‘Hoewel het schrift zijn vooraanstaande plaats in onze cultuur niet heeft verloren, is onze cultuur in belangrijke mate een beeldcultuur geworden’, argumenteert Jos de Mul.²

De wetenschappelijke tak die de invloed van cultuurproducten op onze voorstelling van de werkelijkheid onderzoekt, gaat door het leven onder de naam van *Cultural Studies*. Volgens de adepten van deze discipline is cultuur pedagogisch ‘[...]’, want zij biedt ons de verhalen en metaforen die méé bepalen wat we denken.³ Om het met andere woorden te zeggen: culturele producten beïnvloeden onze *beeldvorming*. Hiermee bedoelen we dat ze betekenisverlenend zijn en niet louter de werkelijkheid weerspiegelen: ze constitueren mede onze werkelijkheidservaring.⁴

In deze verhandeling wordt een specifiek cultureel product onder de loep genomen: het Belgische beeldverhaal. Binnen dit onderzoeksveld analyseren we de manier waarop journalisten worden voorgesteld in het klassieke en het hedendaagse stripverhaal. De fictionele representaties van journalisten die striplezers voorgeschoteld krijgen, bepalen immers in belangrijke mate hoe we over journalisten denken. Volgens Joe Saltzman maakt het publieke geheugen geen onderscheid tussen het feitelijke en het irreële en overweldigende fictionele personages maar al te vaak hun minder levendige – maar nochtans reële – tegenhangers.⁵

¹ Ehrlich, 2009, 9.

² De Mul, 2002, 158.

³ Soetaert, 2006, 11.

⁴ Vossen, 2004, 38.

⁵ Saltzman, 2005, 2. Joe Saltzman is de oprichter van het IJPC-initiatief (Image of the Journalist in Popular Culture) van het Norman Lear Center aan de Universiteit van Zuid-Californië Annenberg. Haar missie: ‘To investigate and analyze – through research and publication – the conflicting images of journalists in film, television, radio, fiction, commercials, cartoons, comic books, music, art, video games – demonstrating their impact on the public’s perception of newsgatherers.’ Url: www.ijpc.org.

Uiteindelijk doet het er weinig toe of de beelden van journalisten in de populaire cultuur een werkelijkheid weerspiegelen of niet. De realiteit is dat mensen deze beelden integreren in hun eigen realiteit en hiernaar handelen.⁶ Onderzoek naar beeldvorming van journalisten in strips levert met andere woorden een uniek inzicht naar de relatie die bestaat tussen het publiek en de pers.

Nochtans werden strips een lange tijd als een populaire, infantiele en zelfs vulgaire kunstvorm beschouwd.⁷ Deze stripcritici bestempelden stripverhalen als pulp voor het brein, die kinderen leeslui maakte en die het lezen van ‘echte’ boeken verhinderde.⁸ Maar ondertussen heeft het stripverhaal haar rechtmatige plaats in het culturele landschap veroverd en worden strips vandaag ‘officiellement reconnue comme une para-littérature, et non plus comme une sous-littérature’⁹. Of zoals Fabrice Bousteau het formuleert:

*La bande dessinée est comme la littérature, le cinéma ou l’art contemporain: un genre d’expression artistique avec une production très diversifiée où l’on trouve le meilleur et le pire.*¹⁰

Het beeldverhaal bevindt zich op het spanningsvlak tussen populaire en hoge cultuur. Zoals het voorgaande citaat illustreert, vinden we zowel artistieke hoogstandjes als commerciële massaproducten binnen de wereld van het beeldverhaal. Doorheen deze verhandeling zal vaak gebruik gemaakt worden van de term *populaire cultuur* en worden strips als *populaire kunst* bestempeld. In werkelijkheid wensen we het artificiële onderscheid tussen hoge en lage cultuur niet te maken. Zoals Whannel en Hall, medegrondleggers van de culturele studies het stelden in 1964:

*[...] the connection between the two [populaire kunst, en hoge, experimentele kunst] cannot be denied. We are showing a proper concern, not only for the moments of quality of imaginative work of any level, and thus for the quality of the culture as a whole.*¹¹

Naast het feit dat er geen éénduidige definitie bestaat van het begrip populaire cultuur, merkt John Storey op dat elke definiëring ervan stevast een deel van de cultuur uitsluit.¹² Hier willen we

⁶ Saltzman, 2005, 4.

⁷ Renard, 1977, 243.

⁸ Malcorps en Tyrions, 1984, 11.

⁹ Renard, 1977, 243.

¹⁰ Bousteau, 2003, edito.

¹¹ Hall en Whannel, 1964 (geciteerd uit Hartley, 2003, 43).

het Belgische beeldverhaal in zijn geheel benaderen. De enige reden waarom we over strips als populaire kunstuiting spreken, is omdat binnen de bestaande literatuur dat theoretisch uitgangspunt wordt gehanteerd. In ieder geval behoort, volgens Malcorps en Tyrions, het lezen van stripverhalen in België niet enkel ‘tot de dagelijkse bezigheden van de meeste kinderen’, maar ook ‘steeds meer volwassen volwassen lezen strips’.¹³ Strips bereiken dus een groot publiek waardoor de relevantie van hun impact op een groot aantal lezers niet onderschat kan worden.¹⁴

Omdat de populaire cultuur niet enkel culturele realiteiten weerspiegelt, maar ook ons begrip van cultuur vormgeeft, dragen de media via representaties, betekenissen met zich mee.¹⁵ Strips als genre binnen de populaire cultuur constitueren dus mede een sociale realiteit. De representatie van journalisten in strips geeft met andere woorden mede vorm aan de publieke opinie over journalisten. Dit onderstreept het belang van ons onderzoek:

[...], studying the image of the journalist in popular culture is important work. That is because the theoretical ideal of journalism as democracy’s lifeblood is important. If popular culture is “a culture thinking outloud about itself,” then popular works about journalism represent a long-running rumination upon our press’s achievements and failures, our expectations of it and our apprehensions about it.”¹⁶

Een tanend vertrouwen in de pers kan met andere woorden samenhangen met de manier waarop die wordt voorgesteld in de populaire cultuur en dus ook in strips. Ongetwijfeld heeft dit ook te maken met een aantal fouten en uitschuivers van journalisten in het recente verleden, maar de invloed van populaire kunstproducten mogen niet onderschat worden. Kijken we naar de vertrouwensbarometer van maart 2009, dan merken we dat slechts veertig procent van de Belgen een ‘eerder goed vertrouwen’ tot een ‘groot vertrouwen’ heeft in de media.¹⁷ Volgens de Vlaamse regionale indicatoren (cijfers van 2008) zegt respectievelijk 57 en 46 procent ‘eerder vertrouwen’ te hebben in de geschreven pers en het internet. Dat staat wel in schril contrast met zeven op de tien Vlamingen die vertrouwen hebben in de audiovisuele media.¹⁸ Toch blijkt uit deze cijfers dat het vertrouwen in de media de laatste vijf jaar is afgenomen. Ook Dirk Voorhoof, professor mediarecht, wijst op het dalende vertrouwen van de publieke opinie in de journalistiek sinds

¹² Storey, 2009, 13.

¹³ Malcorps en Tyrions, 1984, 5.

¹⁴ Hoewel sinds het midden van de jaren '70 de televisie steeds meer het beeldverhaal ging verdringen. Toch bekleden strips vandaag nog een belangrijke rol. Zie: Renard, 1986, 6.

¹⁵ Turner, 1993, 136-137.

¹⁶ Ehrlich, 9.

¹⁷ www.ipsos.be/publications/vertrouwensbarometermaart09.ppt

¹⁸ VRIND, 2009, 235.

1996.¹⁹ In dit onderzoek gaan we echter niet verder dan de representatie van journalisten in strips. De exacte invloed op de publieke opinie kunnen we in het beperkte bestek van dit onderzoek niet uitdiepen.

Binnen het ruime aanbod aan internationale strips, hebben we ervoor gekozen om enkel Belgische strips te analyseren. België kent een rijke traditie aan stripverhalen en is na de Verenigde Staten een pionier in de productie van strips. Binnen deze geografische context maken we een vergelijking tussen wat we de *klassieke* en de *hedendaagse* strip noemen. Over de klassieke Belgische strip zijn al een aantal basiswerken verschenen. Wat de hedendaagse stripproductie betreft, bestaat er een lancune die we hier deels trachten in te vullen. Dankzij deze studie doorheen de tijd kunnen we begrijpen welke al dan niet conflicterende beelden over de media en journalisten circuleerden in het Belgische beeldverhaal doorheen de tweede helft van de 20^{ste} eeuw.

Het onderzoek naar de representatie van journalisten in strips staat nog in de kinderschoenen. Dat staat in schril contrast met het reeds bestaande onderzoek naar journalisten in andere populaire kunstvormen, zoals de langspeelfilm en televisie. Op enkele verkennende wetenschappelijke artikels na, is onderzoek naar journalisten in stripverhalen praktisch onbestaande.²⁰ Vanzelfsprekend zullen enkel die strips geanalyseerd worden waarin journalisten ofwel de hoofdrol of een belangrijke bijrol vervullen (c.i.). Bovendien moet journalistiek de voedingsbodem zijn die het verhaal vormgeeft. Zonder deze afbakening zou het te lezen corpus onoverkomelijk zijn.

De methode die hiervoor gehanteerd zal worden, is die van de *framing analyse*. Hoewel de framing analyse is voortgesproten uit onderzoek naar nieuwsmedia, is er volgens Malcorps en Tyrions geen enkele reden om strips niet te beschouwen als een massamedium.²¹ Hierdoor kan deze methode evengoed op het Belgische beeldverhaal toegepast worden.

In het eerste hoofdstuk wordt een theoretisch fundament gelegd voordat het eigenlijke onderzoek wordt aangevat. We onderzoeken hoe beeldvorming in z'n werk gaat en welke methode(s) we kunnen gebruiken om ons onderzoek uit te voeren. Het tweede hoofdstuk levert

¹⁹ Voorhoof, 2002, 4-5.

²⁰ Isani, 2009, Knight, 2009 en Foss, 2004.

²¹ Malcorps en Tyrions, 1984, 12.

meer informatie over het Belgische beeldverhaal en in het derde hoofdstuk voeren we de eigenlijke analyse uit.

De centrale vraag die als een rode draad door deze verhandeling loopt, is:

- 1) **Hoe worden journalisten in beide tradities voorgesteld en welke framing concepten kunnen we ontwarren?**

In tweede instantie vragen we ons het volgende af:

- 2) **Wat is de functie van de pers in theorie en in de praktijk en hoe verhoudt die zich tot de beelden die naar voren komen in de Belgische strip?**

We beantwoorden die tweede vraag in onze categorische framing analyse van de stripfiguur-journalist.

2 Theorie en Methodologie

De realiteit zoals ze zich voordoet in de werkelijkheid, en de realiteit zoals ze zich voordoet op het scherm, is zelden dezelfde.²²

In dit hoofdstuk leveren we het theoretische fundament voor het eigenlijke onderzoek. Vanuit de theorie over beeldvorming, bespreken we de gehanteerde methode van de framing analyse. Daarnaast leveren we een overzicht van enkele cruciale studies over de representatie van de journalistiek, journalisten en de pers in de populaire cultuur. Om dit hoofdstuk af te sluiten bekijken we de theoretische voorwaarden waaraan de journalistiek in België beoogt te voldoen en hoe ze in werkelijkheid functioneert.

2.1 Beeldvorming

Wat is beeldvorming en hoe werken beeldvormingsprocessen? Dat zijn geen gratuite vragen maar onontbeerlijke beschouwingen om een theoretisch uitgangspunt vast te leggen. De Grote Van Dale definieert *beeldvorming* als ‘het ontstaan van bepaalde voorstellingen met betrekking tot personen, zaken, feiten, e.d.’²³ In deze verhandeling gaat het, volgens Van Dale, dus over het ontstaan van voorstellingen over *de journalist*. Maar hoe die voorstellingen ontstaan of hoe een onderzoeker methodologisch te werk moet gaan om die voorstellingen op te sporen, verduidelijkt Van Dale niet.

Vooraf in de discipline van de migratiestudies is beeldvorming een vaak gehanteerd begrip. Inherent aan deze definities is de positionering van de ene groep tegenover de andere, gezien in de context van culturele verschillen. David Pinto bijvoorbeeld, van het Nederlandse Intercultureel Instituut, noemt beeldvorming ‘het geheel van voorstellingen dat leden van een groep hebben over uiterlijk, eigenschappen, zeden en gewoonten en opvattingen van een andere groep.’²⁴ Deze juxtapositie van de ene groep tegenover de andere is nauwelijks bruikbaar voor deze verhandeling. Wel gaat het hier om het geheel van voorstellingen over uiterlijk, eigenschappen, zeden en gewoonten die de tekenaar van een strip zijn stripfiguur-journalist oplegt. Want uiteindelijk is het de auteur van het verhaal²⁵ die de bron is van de voorstellingen die hij in het verhaal legt. Maar als exponent van een samenleving weerspiegelt de auteur ook wat in

²² Anthonissen, 2009, 28.

²³ Van Dale, 1989, 269.

²⁴ Pinto, 2004, 41.

²⁵ Bij strips gaat het meestal om een combinatie van een scenarist met een tekenaar.

een samenleving als gangbaar wordt beschouwd. De wisselwerking tussen beide factoren zorgt ervoor dat een studie van strips als populair medium een interessante bron vormt om de waarden en ideeën van een bepaalde periode te onderzoeken.

Als cultureel product nemen strips een unieke positie in. In de inleiding stelden we reeds dat onze cultuur in belangrijke mate een beeldcultuur is geworden (c.s.). Strips zijn in deze uniek omdat ze een combinatie zijn van woord en beeld en dus op twee manieren inwerken op het beeldvormingsproces van de lezer. Maar hoe werkt beeldvorming nu exact? Bij beeldvorming gaat het in essentie over de manier waarop beelden een invloed hebben op zij die ze *lezen*, omdat we praktisch elk beeld vertalen naar tekst of betekenis.²⁶ Hoe beelden communiceren en hoe de lezer er een betekenis aan geeft is essentieel. Volgens Misjel Vossen ontstaat beeldvorming:

‘[...] door de wisselwerking tussen concrete teksten en beelden aan de ene kant en mentale denkbeelden, ideeën en gedachten (indrukken) aan de andere kant. Beeldvorming heeft dan ook een effect op zowel de ‘ervaren’ werkelijkheid en eventuele gedragswijzigingen.’²⁷

In deze verhandeling onderzoeken we feitelijk hoe strips communiceren naar de lezer en welke betekenissen over journalisten erin vervat liggen. We halen de theorie van de beeldvorming aan om aan te tonen hoe beelden een invloed hebben op wat wij als werkelijkheid ervaren:

‘Het gangbare idee dat beeldvorming de werkelijkheid weerspiegelt, is onjuist. Beeldvorming geeft de werkelijkheid vorm. Met andere woorden, beeldvorming scheidt zelf een werkelijkheid. Het gaat LETTERLIJK om beeldvorming; dat wil zeggen dat de werkelijkheid wordt vormgegeven en niet wordt weerspiegeld.’²⁸

Het vermogen om afbeeldingen te begrijpen is iets wat we in onze cultuur automatisch leren. Zo stelt Vossen dat wij er over het algemeen geen moeite mee hebben om stripcoderingen te begrijpen omdat we er al van kinds af aan mee geconfronteerd worden.²⁹ De beelden die we via strips voorgeschoteld krijgen zijn wel nooit eenduidig, maar meerlagig. Uiteindelijk is het de lezer

²⁶ Vossen, 2004, 1.

²⁷ Ibid, 37.

²⁸ Ibid, 38.

²⁹ Ibid, 45-46.

of de waarnemer die de waarneming bepaalt.³⁰ Toch is het nuttig om in een onderzoek vanuit de beelden zelf te vertrekken om na te gaan welke betekenissen erin *kunnen* liggen.

Hoe beeldvorming werkt bij de constructie van een sociale werkelijkheid leren we bij Graeme Turner. Volgens hem gebeurt dit via de representatie van beelden of inhoud die betekenissen overbrengen en ideologieën vormgeven.³¹ Academicus in de culturele studies Stuart Hall stelt dat dankzij representatie er een gedeelde cultuur kan bestaan, waardoor mensen een gemeenschappelijk begrip hebben over de wereld rond hen.³² Het belang van representaties in de media mag daarom niet onderschat worden:

*Through representation, the media play a significant role in helping people to construct their social worlds. With this profound influence of the media, it is important to study representations, to explore what messages are being conveyed to the mass audience.*³³

Volgens academici in de culturele studies wordt dus aangenomen dat de representatie van de pers in de populaire cultuur zowel de publieke opinie over journalisten weerspiegelt als vormgeeft.

2.2 Mapping, Linking, contextualizing

Nu we weten hoe beeldvorming in zijn werk gaat, moet de gehanteerde methodologie uitgediept worden. En dat is niet vanzelfsprekend: 'In tegenstelling tot andere media (schilderkunst, film, literatuur,...) is de theoretische reflectie inzake de strip uitermate schaars en pover van kwaliteit.'³⁴ Nochtans, stellen Malcorps en Tyrions, 'bestaat er geen enkele reden om strips niet te beschouwen als een massamedium, net zoals kranten en televisie.' Deze benadering opent heel wat perspectieven omdat heel wat onderzoeksmateriaal over andere media toegepast kan worden op strips.

Matthew Ehrlich onderscheidt drie manieren om onderzoek naar de representatie van journalisten in populaire cultuur te ondernemen: *mapping*, *linking* en *contextualizing*.³⁵ De eerste stap (mapping) moet de grote hoeveelheid aan populaire cultuurproducten over journalisten in kaart

³⁰ Vossen, 2004, 50.

³¹ Turner, 1993, 40.

³² Hall, 1997, 2-3.

³³ Foss, 2004, 36.

³⁴ Lefèvre, 1991, 9.

³⁵ Ehrlich, 2009, 5-6.

brengen. De eerste opdracht die we onszelf bijgevolg moeten opleggen is de zoektocht naar die klassieke en hedendaagse Belgische strips waarin de journalist een hoofdrol speelt en waarin de journalistiek het verhaal vormgeeft. Linking is de studie van het populaire beeld van de journalist verbinden aan andere onderzoeksvelden. Het schaarse onderzoek in de discipline van de stripanalyse zal hiervoor aangewend worden. Ten derde spreekt Ehrlich van contextualizing als de analyse van het onderwerp binnen de specifieke context waarbinnen het tot stand is gekomen, met als doel verder te gaan dan oppervlakkige interpretaties.

Nochtans zijn er voor ons onderwerp twee manieren om die laatste stap te ondernemen: een kwantitatieve of kwalitatieve benadering. Bij de eerste moet ‘de inhoudsanalist lezen wat er staat; zijn interpretatievrijheid mag niet verder gaan dan datgene wat bij een eerste oogopslag al duidelijk wordt. En deze manifeste inhoud moet door de onderzoeker in kwantitatieve termen worden samengevat.’³⁶ In deze verhandeling volgen we de tweede methode en ‘gaat de aandacht niet in de eerste plaats uit naar de tekst-op-zich, maar veel meer naar de vraag hoe een tekst in gegeven maatschappelijke omstandigheden functioneert’³⁷ Ehrlichs laatste stap ondernemen we dus door – middels de theorie van framing – op zoek te gaan naar de betekenissen die in de besproken strips vervat zijn.

2.3 Framing analyse

‘Strips are a lively and usually accurate mirror of the times we live in [...]’³⁸ Dat dit citaat van George Perry strookt met de werkelijkheid staat buiten kijf. Maar waar hij tekortschiet, is de invloed die de strip zelf kan uitoefenen op de lezer. Want ‘de strip leent zich bij uitstek voor het verspreiden van ideeën en het maken van propaganda, omdat de combinatie van schrijftaal en beeltenis een directheid heeft die beide media onafhankelijk van elkaar niet hebben.’³⁹ Die symbiose van beeld en tekst in het beeldverhaal mogen we nooit uit het oog verliezen. Naast de betekenissen die in de tekst vervat liggen, heeft het beeld een eigen taal of symboliek. ‘Het beeld roept, gemakkelijker dan het woord, gevoelens en associaties op, die voortspruiten uit het beeld en de omgeving waarin het beeld zich situeert [...] Deze associaties hebben [...] te maken met de persoonlijke ervaringen, kennis en achtergrond van de kijker.’⁴⁰ Tegelijkertijd vullen de tekstuele en de grafische elementen elkaar aan. Of zoals Ivan Brunetti het zo mooi formuleert: ‘[...]

³⁶ Van Cuilenburg, 1996, 152.

³⁷ Idem.

³⁸ Perry en Aldridge, 1975, 16.

³⁹ Davidson, 1976, 2.

⁴⁰ Malcorps en Tyrions, 1984, 34.

cartooning is ‘writing with pictures’, [...]. In comics words and pictures are not a mixture, but an emulsion.’⁴¹

Om de invloed van woord en beeld op de lezer te doorgronden maken we gebruik van het concept *frame*. In het luik over beeldvorming hadden we het reeds over de rol die representaties spelen in de constructie van een sociale werkelijkheid bij de ontvanger van die beelden. Framing is een concept dat onderzoekt hoe die representaties gebeuren en welk ‘kaders’ (frames) recurrent zijn. Dit relatief nieuwe concept is reeds door vele wetenschappers besproken en gedefinieerd. In het algemeen staan frames voor betekenisvolle patronen in de verbale en visuele communicatie. Socioloog Ervin Goffman was de allereerste (1974) om frames te definiëren als ‘definitions of a situation built up in accordance with principles of organization which govern events—at least social ones—and our subjective involvement in them.’⁴²

Die vage en ambigue definitie werd door Todd Gitlin in 1980 verduidelijkt als: ‘[...]persistent patterns of cognition, interpretation, and presentation, of selection, emphasis, and exclusion, by which symbol-handlers routinely organize discourse [...]’⁴³ Frames worden door Gitlin dus gezien als terugkerende, betekenisvolle patronen waardoor een bepaald discours dominant wordt. Daaraan voegt hij toe dat, parallel aan de veranderende samenleving, frames continu evolueren. Paul Messaris en Linus Abraham argumenteren dat framing verschillend werkt in verbale en visuele communicatie. Volgens deze academici heerst de idee dat woorden volledig sociaal geconstrueerd zijn en dat beelden en hun betekenissen gebaseerd zijn op hun analogie met reële objecten.⁴⁴ Hierdoor worden beelden als dichter bij de realiteit gezien. Wanneer deze academici het over beelden hebben, bedoelen ze echter foto’s en videomateriaal. In strips zijn de beelden getekend en is hun analogie met de werkelijkheid verwaarloosbaar. Daarom kunnen we bij strips niet veronderstellen dat de getekende beelden door de lezer als reëler worden beschouwd dan de geschreven tekst.

Framing speelt een significante rol in de creatie en het begrijpen van gedeelde betekenissen die ontstaan door het gebruik van terugkerende frames.⁴⁵ De gezaghebbende mediawetenschapper Robert Entman stelt dat ‘framing consistently offers a way to describe the power of a communicating text. Analysis of framing illuminates the precise way in which influence over a

⁴¹ Brunetti, 2006, 7.

⁴² Goffman, 1974, 10-11.

⁴³ Gitlin, 1980, 7.

⁴⁴ Messaris en Abraham, 2001, 216.

⁴⁵ Foss, 2004, 41.

human consciousness is exerted by the transfer (or communication) of information from one location [...] to that consciousness.⁴⁶ Framing beïnvloedt hoe het publiek iets waarneemt. Door een bepaalde betekenis naar voren te schuiven, bepaalde zaken meer te belichten en andere te onderbelichten, communiceren massamedia een zeer specifieke betekenis. Daarom is het belangrijk om na te gaan hoe journalisten in de bestudeerde strips geframed worden. Die frames beïnvloeden de visie van het publiek op de journalistiek. Want, zegt Isani:

‘There is [...], a certain vacuum in the layman’s mind as to what the real world of journalism is like: What does a newsroom actually look like? What are the different functions of publishers, editors, sub-editors, etc.? How are newspapers printed? [...] This vacuum is filled by entertainment and news media representations, blurring the lines between fiction and reality [...].’⁴⁷

Toch hebben de meeste mensen een specifiek idee over wat een journalist is en hoe hij zich gedraagt. Deze ideeën vloeien noodzakelijkerwijze voort uit de populaire frames van de journalist, wegens gebrek aan contact met de journalistieke realiteit.

Het is belangrijk om nog even stil te staan bij de bron van die frames. In onze studie gaat het om een analyse van strips. Diegenen die journalisten op een welbepaalde manier framen, zijn dus de auteurs van die stripverhalen, door Herman en Vervaeck de *implied author* genoemd:

*‘De implied author is geen figuur die daadwerkelijk optreedt in de tekst. Hij heeft geen hoorbare stem of zichtbare verschijningsvorm en toch zit hij achter het verhaal verscholen. Hij is namelijk de bron van het geheel van normen en opvattingen dat de ideologie van een tekst vormt. Hij is met andere woorden verantwoordelijk voor het wereldbeeld dat uit een verhaal spreekt en dat je kunt afleiden uit de woordkeuze, **de manier waarop personages voorgesteld worden**, de humor enzovoort. De geïmpliceerde auteur hoeft helemaal niet dezelfde ideologie te hebben als de personages.’⁴⁸*

In de praktijk gaan we in onze analyse gebruik maken van bestaande concepten van hoe journalisten in de populaire cultuur (vooral in films) geframed zijn. Waar het nodig is, zullen we nieuwe concepten introduceren.

⁴⁶ Entman. 1993, 51-52.

⁴⁷ Isani, 2009, 11.

⁴⁸ Herman en Vervaeck, 2001, 23 (nadruk zelf aangebracht).

2.4 Journalisten in de populaire cultuur

Zoals we al in de inleiding opmerkten is onderzoek naar journalisten in strips vrijwel onbestaande. Naar de representatie van journalisten in andere populaire cultuuruitingen, vooral de Amerikaanse film, bestaat wel al een en andere wetenschappelijk onderzoek. Saltzman vindt dat dit onderzoeksveld dringend aangeboord moet worden.⁴⁹ Hier zullen we eerst de vruchten plukken van het bestaande onderzoek.

2.4.1 Journalism FASP

Isani levert in 'Journalism FASP & fictional representation of journalists in popular contemporary literature' een handige aanzet voor onderzoek naar de representatie van journalisten in strips. Hoewel dit artikel voornamelijk handelt over romans, beroert ze zijdelings het thema van de *comic book*. Ze baseert zich hierbij op de definiëring van een nieuw literair genre, ontwikkeld door Michel Petit: de *fiction à substrat professionnel* of FASP.⁵⁰ In essentie wordt de plot van het verhaal in dit genre gevoed door de professionele omgeving die ook de personages en de ontknoping vormgeeft.⁵¹ Isani wijst in deze context op een valkuil die vermeden moet worden. Naast FASP is er zoiets als gefictionaliseerde journalistiek of literaire journalistiek. Terwijl het bij FASP om pure fictie gaat, is het laatste genre gebaseerd op ware feiten die in een literaire vorm zijn gegoten.⁵²

*'To qualify as substrat professionnel, the specific culture of the professional community, its processes and procedures, discourse, cultural representations and perceptions, etc., must be the foundation of the creative process and the springboard of the fictional conceit.'*⁵³

De graad waarin journalistiek en journalisten geïntegreerd zijn in de constructie van het verhaal en het personage variëren sterk. De journalist kan een protagonist zijn, die hoewel belangrijk, weinig impact heeft op het narratief. Op basis van die vaststelling differentieert Isani vier brede categorieën van journalistieke FASP⁵⁴:

- 1) *Mainstream journalism FASP* waarvan de basiskenmerken hierboven zijn geïllustreerd.

⁴⁹ Saltzman, 2005, 6.

⁵⁰ Zie: Michel Petit. "La fiction à substrat professionnel: une autre voie d'accès à l'anglais de spécialité". *ASp* 23/26, 1999, 57-81 en "Le paratexte dans la fiction à substrat professionnel". *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 21, 1999, 173-195.

⁵¹ Isani, 2009, 2.

⁵² Voorbeelden hiervan zijn de driedelige reeks *De Fotograaf* uitgegeven bij Dupuis en de verstripte journalistieke belevenissen van Joe Sacco in Palestina.

⁵³ Isani, 2009, 5.

⁵⁴ *Ibid*, 6-7.

- 2) *Journalism as adstrat professionnel*: Hier wordt de situatie omgekeerd en is het de niet-journalistieke protagonist die in contact komt met de pers. De media bekleden niet het voorplan maar komen desalniettemin herhaaldelijk en interactief aan bod via de noodzaak van de protagonist om met de pers in contact te komen.
- 3) *Metajournalism FASP*: Hier speelt het verhaal zich volledig af binnen het beroep zelf zonder contact met een ander onderwerpdomein.
- 4) *The journalist as an intermittent player*: De professionele omgeving wordt enkel gebruikt om een decor of incidentele referentie te leveren waartegen een totaal ongerelateerde plot zich ontvouwt.

Deze definitie van FASP gebruiken we om ons onderzoeksveld af te bakenen. Enkel die strips die voldoen aan één van de drie eerste categorieën van de FASP-definitie van Isani worden onder de loep genomen. De plot van het stripverhaal moet m.a.w. draaien rond het journalistieke métier.

2.4.2 Bestaande framingconcepten

In de literatuur over de voorstelling van journalisten in de populaire cultuur bestaan er een aantal frames, in de eerste plaats afkomstig uit onderzoek naar Amerikaanse films. Aangezien het stripverhaal vaak vergeleken wordt met de film⁵⁵, gaan we gebruik maken van die categorieën om ons onderzoek te beginnen (Bill Knight maakt wel de opmerking dat er in de Amerikaanse cinema, meer dan in stripverhalen uit de V.S., onethische en corrupte journalisten voorkomen dan degelijke en eerlijke reporters⁵⁶). Hier geven we een overzicht van die categorieën. Dit is belangrijk omdat het waarschijnlijk is dat het publiek journalisten in deze rollen waarneemt. Over het algemeen wordt een onderscheid gemaakt tussen journalisten als individu en als anonieme groep.

Volgens Joe Saltzman is de reporter als detective een van de meest populaire categorieën, '[...] since both the journalist and the detective are curious enquirers trying to solve a mystery, whether it be a crime or a complex unknown story.'⁵⁷ Die portrettering is vaak ver verwijderd van de werkelijkheid van de hedendaagse journalistiek waarbij de reporter meer een internet-surfende bureaujournalist is geworden.⁵⁸

⁵⁵ In die zin dat strips, net als films, een sequentiële kunstvorm zijn. Onder andere Charles Dierick maakt die vergelijking. Dierick, 2000, 54.

⁵⁶ Knight, 2009, 139.

⁵⁷ Saltzman, 2005, 32.

⁵⁸ Isani, 2009, 7.

*'The basic image of the journalist from the silent days of the movies to the media-drenched days of the early twenty-first century is that of the flawed hero fighting everyone and anything to get the facts out to the public.'*⁵⁹

Maar evengoed bestaat het beeld van de journalist als schurk, als kwaadaardige en ultieme slechterik die gebruik maakt van het publieke vertrouwen in de pers voor zijn eigen, zelfzuchtige doeleinden. Volgens Isani is elke fictionele representatie van de journalist er één van de feilbare held:

*'In the case of most journalist protagonists, the flaw arises from professional pressures and ethical considerations inherent to the profession such as protection of sources, the principle that the means justify the end in matters of scoops, 'collateral damage' caused to innocents by revelations, etc.'*⁶⁰

Als anonieme groep worden journalisten volgens Isani vaak afgebeeld als een duwende en schreeuwende massa, gewapend met camera's en microfoons – een beeld dat over de hele wereld wordt doorgegeven via nieuwsuitzendingen en dat door auteurs dankbaar wordt overgenomen in hun fictionele representaties. Hierdoor krijgen we een terugkerend beeld van journalisten als een gezichts- en naamloze collectieve identiteit.⁶¹ Ook Saltzman duidt op dit beeld van de pers als anonieme groep die andere personen voortdurend bestoken met vragen en geschreeuw.⁶²

*'These conflicting images of the journalist contribute to the love-hate relationship between the public and its news media that is at the center of the public's confusion about the media today.'*⁶³

Saltzman geeft vervolgens een overzicht van dertien vaak voorkomende categorieën – als samenvatting van de reeds door andere auteurs geïntroduceerde categorieën - die we hier kort bij naam noemen en zullen verduidelijken bij de eigenlijke analyse van het Belgische beeldverhaal: anonieme reporters, columnisten en critici, groentjes⁶⁴, redacteurs, feilbare mannelijke journalisten, onderzoeksjournalisten, redactie als familie, fotojournalisten, uitgevers en mediamagnaten, *real-life* journalisten, sportjournalisten, oorlogs- en buitenlandcorrespondenten en

⁵⁹ Saltzman, 2005, 29.

⁶⁰ Isani, 2009, 8.

⁶¹ Isani, 2009, 9.

⁶² Saltzman, 2005, 30.

⁶³ Ibid, 31.

⁶⁴ Vrij vertaald. Oorspronkelijke term: *club reporters*.

ten slotte de zogenaamde *sob sisters*.⁶⁵ De genoemde beelden zijn voornamelijk het resultaat van onderzoek in (Amerikaanse) films en literatuur. In de eigenlijke framing analyse zullen we gebruik maken van die categorieën als toetssteen en nieuwe concepten invoeren waar nodig.

Maar eerst staan we nog even stil bij de journalistieke realiteit. Het is volgens Matthew Ehrlich een sleutelement in een onderzoek naar de voorstelling van journalisten in de populaire cultuur om ‘the unique way in which popular culture comments upon how journalism is supposed to operate in theory, and how for better or for worse it has operated in practice’⁶⁶ te onderzoeken.

2.5 Journalistiek in theorie en praktijk

In dit deel vragen we ons af hoe journalisten zich in theorie horen te gedragen en hoe ze in werkelijkheid functioneren. Dit doen we om in het volgende hoofdstuk de representaties van journalisten aan de werkelijkheid te kunnen toetsen.

Mark Deuze noemt journalistiek een ideologie als een geheel aan ideeën, opvattingen en handelingen die journalisten met elkaar delen: ‘Zo willen journalisten niets liever dan in volstrekte vrijheid hun dagelijkse werk doen, maar vinden ze het ook ontzettend belangrijk om gezien te worden als publieke dienstverleners.’⁶⁷ Journalisten worden ook vaak omschreven als zoekers van de waarheid, die ze vervolgens moeten overbrengen naar de burgers van een samenleving.⁶⁸

Deuze somt vijf kenmerken op die eigen zouden zijn aan journalisten en waarvan één of meerdere van deze eigenschappen te vinden zijn in alle (internationale) onderzoeksliteratuur over de journalistiek. Deze kenmerken hebben zich ontwikkeld in de loop van de professionalisering van het beroep⁶⁹:

- 1) Journalisten zijn *dienstverleners* aan het publiek (als waakhonden van de openbare orde en de publieke zaak).
- 2) Journalisten zijn onpartijdig, neutraal, objectief, eerlijk en (daardoor) geloofwaardig.
- 3) Journalisten moeten in hun werk *autonoom*, vrij en onafhankelijk zijn.

⁶⁵ Vrouwen die hetzelfde journalistieke werk als hun mannelijke tegenhangers verrichten, maar vaak hun zachte kant tonen. Zie ook: Brooks Robards. ‘Newshounds and Sob Sisters: The Journalist Goes to Hollywood’. In: Linda K. Fuller. *Beyond the Stars: Stock Characters in American Popular Film*, Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1990, 131-145.

⁶⁶ Ehrlich, 2009, 1.

⁶⁷ Deuze, 2004, 77.

⁶⁸ Kovach en Rosenstiel, 2001, 12.

⁶⁹ Ibid, 78.

- 4) Journalisten werken op basis van *actualiteit*, urgentie en (dus) snelheid.
- 5) Journalisten werken op basis van *ethiek*, validiteit en legitimiteit.

Uiteraard zijn dit algemene categorieën die door individuele journalisten niet altijd op dezelfde manier worden ingevuld. Desalniettemin geven ze een beeld van hoe journalisten in principe hun beroep uitoefenen. Op basis van bovenstaande eigenschappen zullen we de fictieve representaties van de journalist toetsen aan de realiteit.

Wat het vijfde, ethische punt betreft, ligt een analyse moeilijker. Zoals Kussendragers en van der Lugt het stellen: 'Journalistieke ethiek is een glibberig terrein.'⁷⁰ Zo bestaan er wel enkele internationale en Belgische gedragscodes die vanuit de journalistiek zelf het beroep tegelijkertijd willen beschermen en een ethische basis geven.⁷¹ Maar die gedragsregels zijn niet bij wet bepaald. De journalistiek in België tracht zoveel mogelijk zichzelf te reguleren. Hier geven we geen overzicht van alle ethische beginselen die in die codes staan. In de analyse zelf zullen we die codes aanhalen die van toepassing zijn op het betreffende beeldverhaal.

Matthew Ehrlich stelt dat de journalistiek in theorie dient als het levenssap van de democratie door burgers de informatie te geven die ze nodig hebben om vrij en zelfstandig te zijn. In de praktijk schiet de journalistiek vaak te kort, hetzij door een journalistieke cultuur die reporters drijft naar scoops en sensatieverhalen of door een winstgedreven systeem dat de pers gereduceerd heeft tot een zielig niveau.⁷²

Volgens Isani is een van de belangrijkste eigenschappen van de journalistiek dat, in tegenstelling tot andere professionele domeinen als recht, wiskunde of geografie, het geen op zich staand en autonoom beroep is:

By the very nature of the profession, journalism is heavily dependent on an adjunct referential domain without which it cannot exist, [...]. As a consequence, in order to be significant, journalism must necessarily be grafted onto some other area of human activity or interest, a subsidiary support subject-domain such as

⁷⁰ Kussendragers en van der Lugt, 2007, 385.

⁷¹ Internationaal: de Code van Bordeaux (1954); België: Code van journalistieke beginselen (1982). Zie: Kussendragers en van der Lugt, 2007, passim en Evers Huub, 2007, passim.

⁷² Ehrlich, 2009, 1-2.

*politics, international relations, the environment, economy and finance, sports, science, justice, crime and law, gardening, etc.*⁷³

In het volgende hoofdstuk zullen we zien dat exact om deze reden journalistiek vaak wordt gebruikt in het Belgische beeldverhaal om de verhaalstructuur interessanter te maken.

⁷³ Isani, 2009, 4.

3 Het beeldverhaal in België

*In comics words and pictures are not a mixture, but an emulsion.*⁷⁴

Voor een klein land als het onze heeft de Belgische stripcultuur naambekendheid over de landsgrenzen heen, of zoals Van Gompel en Hendrickx het formuleren: ‘Als je de 100 jaar geschiedenis van het beeldverhaal overschouwt is België, na Amerika, het belangrijkste stripland ter wereld.’⁷⁵

In dit deel geven we een kort overzicht van het Belgische stripverhaal. We beginnen bij de klassieke strip om vervolgens de hedendaagse strips te bespreken. Vervolgens geven we een overzicht van die Belgische strips waarin journalisten een hoofdrol spelen.

3.1 Een definitie

Malcorps en Tyrions definiëren een stripverhaal als ‘een aantal grafische afbeeldingen, die in een zodanige volgorde ten opzichte van elkaar zijn geplaatst, dat ze een voortschrijdende handeling laten zien. Deze handelingen zijn veelal voorzien van een tekst, die hun verhalende karakter ondersteunen.’⁷⁶ De auteurs onderscheiden stripverhalen van cartoons en fotoromans. Cartoons zijn dan veeleer momentopnames waarbij het verhalende element ontbreekt en fotoromans maken gebruik van fotografische beelden, geen tekeningen. Volgens Geert de Weyer vervagen de grenzen tussen de verschillende genres wel steeds meer.⁷⁷ Bovendien circuleren er verschillende definities van wat een beeldverhaal exact is. Scott McCloud levert in ‘De onzichtbare kunst: understanding comics’ een uiterst interessant en esthetisch aantrekkelijk overzicht van wat een strip nu feitelijk is onder de vorm van een graphic novel. De definitie die hij meegeeft, luidt als volgt: ‘Nevengeschikte picturale en andere beelden in doelbewuste sequentie, bedoeld om informatie over te dragen en /of om een esthetische respons bij de toeschouwer teweeg te brengen.’⁷⁸ Ook Pascal Lefèvre en Charles Dierick trachtten een prototypische definitie op te stellen: ‘The juxtaposition of fixed (mostly drawn) pictures on a support as a communicative

⁷⁴ Brunetti, 2006, 7.

⁷⁵ Van Gompel en Hendrickx, 1995, 16.

⁷⁶ Malcorps en Tyrions, 1984, 15.

⁷⁷ De Weyer, 2005, 69-71.

⁷⁸ McCloud, 2009, 9.

act'.⁷⁹ We nemen die definitie als basis, met de aanvulling dat die beelden aangevuld worden met tekstuele elementen.

Binnen die ruime definitie bestaan er verschillende soorten strips. Ten eerste is er de klassieke strip: 'een getekend verhaal over meerdere pagina's (gewoonlijk tussen de 32 en 64). De tekst bevindt zich bij deze strips in de tekeningen zelf, in een tekstballon of vrij zwevend.'⁸⁰ Die definitie van de klassieke strip gaat in de eerste plaats over het vormelijke aspect. Wat wij onder het klassieke beeldverhaal verstaan, wordt verder in onze verhandeling verduidelijkt.

Van de klassieke strip onderscheiden zich de tekststrips, waarbij de tekst onder de tekeningen wordt geplaatst. Bij deze stripverhalen krijgt de tekst veel meer aandacht en zijn de tekeningen slechts een illustratie van wat reeds in de tekst wordt gezegd.⁸¹ Jan Baetens wijst in deze context op het bestaan van de zogenaamde *graphic novel*. Die aanduiding wordt (vooral in de V.S. en Groot-Brittannië) gebruikt om een duidelijk onderscheid te maken tussen 'comics pulp fiction and more or less high-art visual narratives in book-form whose ambition it is to save the literary heritage in an illiterate world.'⁸² De *graphic novel* vertegenwoordigt dus een meer artistieke vorm van het stripverhaal. In Europa wordt deze artistieke drang, meer dan in de V.S., ingevuld door een streven naar een nieuwe visuele logica. Terwijl in de V.S. de nadruk op het literaire ligt, ligt de nadruk in Europa op het grafische.⁸³

Daarnaast bestaan er volgens Malcorps en Tyrions nog twee soorten strips: de *een-pagina-gag* en de *stop-comic*. Wegens hun beperkte lengte en inhoud zullen deze laatste varianten niet aan bod komen.

3.2 De klassieke Belgische strip

'In België kon het stripverhaal niet ontstaan, zolang er geen welvarende pers was, die haar bladzijden openstelde en zolang de uitgeverijen geen belang stelden in deze illustratieve kunstvorm', argumenteren Danny de Laet en Yves Varende.⁸⁴ Na WO.II leidde de bevrijding tot een enorme opbloei van weekbladen in België wat de evolutie van het stripverhaal ten goede kwam. Want typisch voor het Vlaamse stripverhaal is dat ze eerst verschenen in een krant, waarna

⁷⁹ Dierick en Lefèvre, 1998, 12.

⁸⁰ Malcorps en Tyrions, 1984, 15.

⁸¹ Idem.

⁸² Baetens, 2001, 7.

⁸³ Ibid, 8.

⁸⁴ De Laet en Varende, 1979, 13.

ze later in albums te verkrijgen waren. Aan Franstalige kant verschenen strips ook wel in dagbladen, maar speelden enkele stripbladen als *Kuifje/Tintin* en *Robbedoes/Spirou* een doorslaggevende rol. Volgens Pascal Lefèvre had dit verschil in publicatievorm verregaande gevolgen, zowel op het productionele, het vormelijke als het inhoudelijke.⁸⁵ Wij concentreren ons hier in de eerste plaats op het inhoudelijke.

3.2.1 De Vlaamse school

Samen met Danny de Laet, argumenteren Malcorps en Tyrions dat er zoiets bestaat als een *Vlaamse school*. Hieronder verstaan ze ‘striptekenaars, die producten vervaardigen voor het grote publiek, waarin elementen verwerkt worden uit de actualiteit, met gematigde sociale kritiek, die zich richt tegen de uitwassen, zonder duidelijke verwijzing naar de echte oorzaken. Dit alles in een quasi familiale sfeer.’⁸⁶ Andere kenmerken die ze aanduiden zijn: de onderlinge verwisselbaarheid van een groot aantal figuren (bijvoorbeeld de verstrooide professoren Barabas, Gobelijn, Ademar,...); een gelijklopende schematische tekenstijl en een algemeen kenmerkend levensgevoel.⁸⁷ De Vlaamse school centreert zich rond het talentrijke drietal Marc Sleen, Willy Vandersteen en Bob de Moor. Vooral Vandersteen heeft een cruciale invloed uitgeoefend op de evolutie van het Vlaamse beeldverhaal: ‘Weinig Vlaamse tekenaars hebben een succesvolle carrière kunnen uitbouwen zonder Vandersteen te imiteren.’⁸⁸

De auteurs zijn weinig positief over het Vlaamse beeldverhaal: ‘De Vlaamse strip is eigenlijk nooit volwassen geworden. Het is een erg ambigu product, grappig zonder meestal echt humoristisch te zijn, moraliserend vanuit eng burgerlijke principes, een familiestrip waaraan niemand zich kan ergeren, stereotiep en bevooroordeeld, verouderd zonder ooit modern geweest te zijn.’⁸⁹ Ook buiten Vlaanderen is de strip vaak geassocieerd geweest met oppervlakkigheid: ‘For the most part strips attempt to fulfil no high-flown social purpose, [...]. They are pure light relief, using fantasy, adventure, slapstick or satire to create a dramatic, usually comic effect.’⁹⁰ De Vlaamse strip cultiveerde ten slotte een sterk regionale identiteit, dit in tegenstelling tot de Franstalige strip waaraan een precieze geografische verwijzing ontbrak.⁹¹

⁸⁵ Lefèvre, 172 (in Dierick, 2000).

⁸⁶ Malcorps en Tyrions, 1984, 20.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Ibid, 28.

⁸⁹ Ibid, 29.

⁹⁰ Perry en Aldridge, 1975, 12.

⁹¹ Delisle, 2008, 7.

3.2.2 De Franstalige traditie

Er bestaat een algemene consensus dat Georges Rémi (Hergé), de geestelijke vader van Kuifje, dé grondlegger is van het Franstalige beeldverhaal.⁹² Terwijl de klemtoon bij het Vlaamse beeldverhaal op entertainment lag, poogden de Franstalige stripbladen Robbedoes/Spirou en Kuifje/Tintin een educatief verantwoorde ontspanning te bieden.

De Franstalige stripheld ‘was de blanke ridder van de moderne tijd met de opdracht om orde en recht te verdedigen.’⁹³ Die held heeft geen slechte eigenschappen, is altijd loyaal, eerlijk, intelligent, moedig, vindingrijk, ridderlijk en sportief. Hij krijgt bijna het aura van een goddelijke held, wat Lefèvre bevestigt ziet in drie aspecten:

- 1) Hij is onafhankelijk en moet aan niemand verantwoording afleggen.
- 2) De held is weliswaar een man, maar compleet aseksueel.
- 3) De tijd heeft geen invloed op hem: hij verouderd niet en zijn gedrag wordt uiterst voorspelbaar.⁹⁴

3.3 Het hedendaagse Belgische stripverhaal

Zoals Zozolala opmerkt, ‘is de Europese stripwereld anno 2009 niet meer te vergelijken met die van eind jaren ’80.’⁹⁵ Niet alleen is de productie spectaculair toegenomen – in 2009 verschenen er in België tien keer meer strips dan in 1989 – maar ook de diversiteit aan strips is enorm gegroeid:

‘Voerde decennialang de klassieke avonturenstrip de boventoon, al dan niet met humoristische inslag, tegenwoordig is er ruim aandacht voor autobiografische, literaire, historische en filosofische thema’s. [...] Het lijkt wel alsof er geen beperkingen meer zijn voor het medium.’⁹⁶

Vandaag worden in België jaarlijks bijna veertig miljoen strips uitgegeven, waarvan vier op vijf Franstalig zijn. Daarbij is Dupuis de onbetwispbare marktleider met een jaarlijkse verkoop van negen tot tien miljoen albums. Aan Vlaamse kant domineert Standaard Uitgeverij de markt.⁹⁷

⁹² Kousemaker, 1979, 64.

⁹³ Lefèvre, 174 (in Dierick, 2000).

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Borking, 2010, 8.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Dierick, 2000, 50.

Bart Beaty duidt op een andere evolutie in het Europese beeldverhaal sinds de jaren '90. In de jaren '70 en '80 lag de vernieuwing vooral in de creatie van literaire stripverhalen. Die legden steeds meer druk op de vormelijke grenzen van het medium. In de jaren '90 ontstond er een model dat de klemtoon legde op het visuele. Hierdoor sluit het stripverhaal steeds meer aan bij de beeldende kunsten.⁹⁸

Stripjournalist Geert De Weyer noemt de nieuwe lichte stripauteurs in België ook wel de '*keusmijn-kloten*-generatie'. In *Loslopend Wild* bespreekt De Weyer de hedendaagse Vlaamse stripauteurs, maar zijn omschrijving van die nieuwe generatie gaat evengoed op voor Franstalige stripauteurs: '[...] de nieuwe lichte [laat] zich nog het meest opvallen doordat ze amper te definiëren valt en nergens aansluiting bij zoekt.'⁹⁹ Dat is volgens De Weyer vooral te wijten aan het gebrek aan strijbladen en het feit dat dagbladen steeds minder voorpublicaties van strips in hun pagina's opnemen.¹⁰⁰ Aan Waalse kant schreef Hugues Dayez een gelijkaardig boek over de nieuwe generatie Franstalige stripauteurs. Ook hij wijst op het feitelijk niet te definiëren karakter van de moderne strip: 'La nouveauté de cette bande dessinée réside sans doute là: dans cette capacité à ouvrir les fenêtres vers d'autres sources graphiques et littéraires qui, loin d'étouffer l'originalité propre du média, lui donnent un nouveau souffle.'¹⁰¹

Volgens Pascal Lefèvre was het tot de jaren '70 mogelijk om het merendeel van de Franstalige beeldverhalen te klasseren volgens genre. Daarvoor beschikte het hoofdpersonage vaak over heroïsche trekjes, zonder dat het karakter van de protagonist helemaal gecommuniceerd wordt. Sindsdien is het corpus aan Franstalige strips zodanig geë diversifieerd dat er nog moeilijk definities op te plakken valt.¹⁰²

Charles Dierick wijst op een tweevoudige evolutie in het moderne beeldverhaal: een esthetische en een thematische. In de esthetische evolutie is technisch alles mogelijk en in werkelijkheid wordt en zal alles worden uitgeprobeerd. Bovendien gaat het hedendaagse beeldverhaal steeds verder in zijn expressie en gebruikt het daarvoor de meest uiteenlopende en geë diversifieerde genres en grafische stijlen: 'Stijl, dat is de tekenaar.'¹⁰³ Op thematisch vlak ziet hij een evolutie parallel aan de volwassenwording van het publiek: 'Taboes worden opengeblazen, er worden

⁹⁸ Beaty, 2007, passim.

⁹⁹ De Weyer, 2009, 8.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Dayez, 2002, 1.

¹⁰² Lefèvre en Meesters, 2008, 298-299.

¹⁰³ Dierick, 2000, 90.

nieuwe onderwerpen aangesneden of oude onderwerpen worden op een nieuwe manier belicht.¹⁰⁴ Personages worden in het hedendaagse beeldverhaal realistischer voorgesteld en staan dichter bij het dagelijkse leven van het publiek; hun gedrag is niet meer zo stereotiep en ze zijn menselijker.

Wanneer we de vergelijking maken tussen het klassieke en het hedendaagse Belgische beeldverhaal, maken we dus in essentie het onderscheid tussen enerzijds stripverhalen die de normen van de klassieke avonturenstrip volgen en anderzijds de strips die feitelijk niet meer te definiëren zijn en vanaf de jaren '80 zijn geproduceerd.

3.4 De journalist als strippersonage

In deze verhandeling wordt een bepaald soort personage uit de Belgische strip gelicht: de journalist. Volgens Malcorps en Tyrions kunnen de verschillende personages die in een strip voorkomen, in meer algemene categorieën worden ondergebracht.¹⁰⁵

Een basisschema dat personages classificeert is van de hand van Kousemaker¹⁰⁶:

- 1) De hoofdpersoon: de figuur die over het algemeen in ieder verhaal van een serie een centrale rol vervult.
- 2) De meebelever: vooral oudere figuren die jonge personages gezelschap houden.
- 3) De vaste kern rond de hoofdpersoon: de meeste van deze figuren bezitten een duidelijk omschreven taak binnen de serie of het verhaal.
- 4) Karakterfiguren: personages die af en toe optreden. Meestal gaat het om vertegenwoordigers van een bepaalde maatschappelijke status-of beroepsgroep, die worden getekend met alle overdrijvingen, vooroordelen en clichés. (bv. Theo Flitser, de journalist uit Piet Pienter en Bert Bibber).
- 5) Sleutelfiguren: spelen in één bepaald verhaal van een serie een centrale rol.
- 6) Figuranten: veelal naamloze stripfiguren die eigenlijk weinig of niet aan de handeling deelnemen.

In de strips die wij zullen bespreken zal de journalist een hoofdrolspeler zijn en moet hij dus een centrale rol vervullen in het verhaal of de serie.

¹⁰⁴ Ibid, 97.

¹⁰⁵ Malcorps en Tyrions, 1984, 42.

¹⁰⁶ Kousemaker, 1979, 24.

Daarnaast wijzen Malcorps en Tyrions op de stereotypes, die ze omschrijven als ‘collectieve vooroordelen van een volk of beschaving waaruit elk verhaal is opgebouwd’.¹⁰⁷ Typische voorbeelden van stereotypes in strips zijn: de held, de meebelever, de vriend, de sterke vriend, de professor, het onschuldig karakter en de vijand.¹⁰⁸ Maar stereotypes kunnen evengoed van toepassing zijn op een bepaalde beroepsgroep, zoals die van de journalist.

*Niet alleen in personages, karakters, gedrag, handelingen en verbaaltbema's vinden we stereotiepen terug, maar ook en zelfs vooral in de beelden.*¹⁰⁹

De auteurs geven enkele algemene kenmerken van stereotypes mee¹¹⁰ :

- Stereotypes geven een vereenvoudigd beeld van de werkelijkheid. Dit gebeurt vaak door het weglaten van essentiële onderdelen of het benadrukken van slechts enkele aspecten.
- Ze zijn door de lezer onmiddellijk herkenbaar.
- We vinden ze terug in andere media, waardoor hun herkenbaarheid en hun effect nog vergroot wordt.
- Ze leiden een lang leven: ze zijn vaak reeds voorbijgestreefd op het moment dat ze gebruikt worden. Dit betekent niet dat ze onveranderlijk zijn.

Die kenmerken doen enigszins denken aan de theorie over framing (c.s.). Door bepaalde onderdelen weg te laten of slechts enkele aspecten te benadrukken, komt immers een specifiek frame naar voren. Daarom is de analyse van Malcorps en Tyrions over stereotypes interessant voor onze analyse.

Stereotype figuren stellen ook stereotiepe handelingen. Malcorps en Tyrions duiden hierbij op enkele terugkerende kenmerken van de klassieke stripheld. Ten eerste is hij een fervente verdediger van de bestaande sociale orde: ‘In de verhalen wordt elk idee van verandering van de maatschappelijk systeem geweerd.’¹¹¹ Er wordt wel kritiek geleverd, maar vaak op een halfzachte, oppervlakkige manier. Ten tweede trekken de klassieke striphelden vaak op avontuur om een

¹⁰⁷ Ibid, 51.

¹⁰⁸ Ibid, 52-53

¹⁰⁹ Ibid, 57.

¹¹⁰ Ibid, 59.

¹¹¹ Ibid, 55.

raadsel op te lossen of een schat te vinden. Ten derde worden striphelden gebombardeerd tot bestraffers van misdaden in een sterk gepolariseerde fictieve wereld tussen Goed en Kwaad.¹¹²

Visueel krijgen stereotiepe personages karakteristieke kenmerken in voorkomen en kleding. In hun bespreking van stereotypes geven ze zelfs het stereotiepe beeld van de journalist mee:

Journalisten worden in strips bijvoorbeeld steeds op dezelfde manier uitgebeeld: mager, kleine denkhoed, regenjas of sportvest en meestal een of ander kledingstuk dat uit de toon valt, om aan te tonen dat journalistiek toch ergens verwant is met kunst en men van een journalist dezelfde eigenzinnige invallen kan verwachten als van een 'artiest'.¹¹³

Men geeft stripfiguren vaak een beroep waar men alle kanten mee uitkan, zeggen Malcorps en Tyrions. De journalist is hiervan een archetypisch voorbeeld: 'Deze beroepen hebben gemeen dat ze bijzonder interessant zijn, uiterst gevarieerd en niet afstompemd.'¹¹⁴

De reden waarom personages zo flagrant gestereotypiseerd worden, ligt volgens Malcorps en Tyrions in het plaats- en tijdgebrek van de stripauteur om uitgebreide omschrijvingen te geven: 'De stripauteur heeft namelijk te weinig ruimte voor een degelijke karakterschets en daarom moeten die in het beeld worden gegeven.'¹¹⁵ Daarnaast duiden ze op het commerciële karakter van stripverhalen, waardoor de productie gericht wordt op de smaak en voorkeur van het consumerende publiek. En dat publiek lijkt gemakkelijk verteerbare kost te willen. Daarom werkt men met eenvoudige herkenbare stereotypes, die hun deugdelijkheid reeds bewezen hebben.¹¹⁶

3.5 Journalisten in Belgische strips

Wanneer we het over journalisten in Belgische strips hebben, denkt iedereen spontaan aan de beroemde stripfiguur-journalist Kuifje van Hergé. Toch hebben we besloten om Kuifje niet in onze analyse op te nemen en wel om de volgende reden: in Kuifje is journalistiek slechts een alibi om avonturen te beleven. Het verhaal krijgt geen vorm door de journalistiek en past niet in het FASP-kader. Bovendien is over Kuifje al een heel corpus aan boeken verschenen waardoor elke nieuwe bespreking een noodzakelijke kopie van reeds bestaande werken zou zijn.

¹¹² Ibid, 57.

¹¹³ Ibid, 58.

¹¹⁴ Ibid, 93.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Ibid, 8.

Zo bestaan er nog enkele klassieke stripreeksen waarin zogenaamde reporters de hoofdrol spelen of een terugkerende bijrol vervullen. In werkelijkheid stellen die bitter weinig journalistieke handelingen en verwijzen ze zelden naar hun beroep. Dat maakt het onmogelijk om een vergelijking te maken met de journalistieke realiteit. Die klassieke stripfiguur-journalisten zijn over het algemeen bekend.¹¹⁷ Maar we onderzoeken enkel, zoals in het theoretische luik reeds gesteld, die Belgische beeldverhalen waarin de journalist de hoofdrol speelt (c.s.). Ook *Marc Vertongen*, het fictieve alter ego van acteur Herman Verbruggen uit de populaire Vlaamse televisieserie F.C. De Kampioenen is sinds 1997 verstript.¹¹⁸ Als presentator van *Radio Hallo* wordt hij in de stripreeks soms als journalist opgevoerd. Maar omdat het hier om een verstripping van een televisieserie gaat, laten we ook die reeks buiten beschouwing.

De strip die we wel zullen bespreken is, voor het klassieke luik: Flip Flink. Ook in deze klassieke strip fungeert het reporter-zijn vaak als alibi om avonturen te beleven, maar het beroep staat veel meer centraal dan in bovengenoemde reeksen. Daarom nemen we deze reeks als representatief voor het klassieke luik. We moeten wel in het achterhoofd houden dat Flip Flink een Franstalige avonturenstrip is en daarom meer representatief is voor het Franstalige landgedeelte dan voor het Vlaamse. De enige klassieke, Vlaamse stripreeks waarin een journalist een hoofdrol speelt is Kari Lente. Hiervan zijn 145 albums verschenen in *Gazet van Antwerpen* tussen 1962 en 1994. We laten deze strip buiten beschouwing omdat verwijzingen naar de journalistiek veel te weinig aanbod komen in de reeks om uitspraken te kunnen doen over de relatie tussen de gefictionaliseerde voorstellingen van de pers en hoe ze in de praktijk functioneert. In Flip Flink daarentegen begint het verhaal vaak op de redactie van de krant *Tempo* waar Flink zijn opdrachten krijgt.

Voor het hedendaagse luik is het onderzoek diverser net zoals het moderne striplandschap zelf. Terwijl in de klassieke reeksen stevast een beroep gedaan werd op hetzelfde recept, zien we geen vast stramien meer in de hedendaagse strip. In deze stripverhalen kunnen journalisten moeilijk in dezelfde overkoepelende categorieën worden ondergebracht. Bovendien gaat het hier niet om langlopende reeksen, maar over op zich staande of twee/driedelige verhalen. Om de hedendaagse Belgische stripverhalen waarin een journalist een centrale rol speelt op het spoor te komen, hebben we een beroep gedaan op verschillende stripfora op het internet en op de kennis van

¹¹⁷ Als hoofdrol: *Baard en Kale*. Baard introduceert zichzelf in het eerste verhaal als een reporter, maar begint samen met Kale een detectivebureau; *Rik Ringers*; *Lefranc*; *Stan Derval*; *Sarah Spits* (fotografe); *Kwabbernoot*; *Kari Lente*. Als bijrol: *Pol Ampers* is een terugkerende journalist in *Suske en Wiske*; *Theo Flitsier* in *Bert Bibber en Piet Pienter*. Zie: De Weyer, 2005, 65; Malcorps en Tyrions, 1984, 57.

¹¹⁸ Het eerste album "Zal 't gaan, Ja?" is getekend door Hec Leemans en verscheen in 1997 bij Standaard Uitgeverij.

stripadepten in het Belgisch Centrum van het Beeldverhaal. De beeldverhalen die we zo op het spoor zijn gekomen, zijn: Betty & Dodge, Thomas Rindt en Ief de Chief. Daarnaast speelt in de reeks Rourke – van tekenaar Marvano en scenarist Marcel Rouffa – een journalist de hoofdrol. We laten die reeks buiten beschouwing omdat het om een verstripping van boeken van de Franse schrijver Paul-Loup Sullitzer gaat.¹¹⁹ Over het algemeen zijn er veel minder stripfiguurjournalisten in hedendaagse Belgische beeldverhalen. Volgens Willem de Graeve ‘portretteren vandaag nog weinig stripauteurs journalisten in hun stripverhalen omdat er in de klassieke avonturenstrip al zo vaak een beroep op gedaan is.’¹²⁰

¹¹⁹ Die reeks bestaat uit vier delen uitgegeven bij Dupuis in respectievelijk 1991, 1992, 1994 en 1995. *Een Mooie Dood, God Slaapt Nooit, De Drie Concubines, Tijger in April*.

¹²⁰ Gesprek met Willem de Graeve, verantwoordelijke communicatie van het Belgisch Centrum van het Beeldverhaal. 18/3/2010.

4 Framing Analyse van journalisten in het Belgische beeldverhaal

*Ik kan nu eenmaal alleen maar dingen schrijven waar ik in geloof!*¹²¹

In dit vierde hoofdstuk voeren we de eigenlijke framing analyse van het klassieke en hedendaagse beeldverhaal uit. Die analyse ondernemen we aan de hand van de concepten van Saltzman. We voeren nieuwe categorieën in waar nodig blijkt. Voor het klassieke luik onderzoeken we Flip Flink. Voor het hedendaagse nemen we Betty & Dodge, Thomas Rindt en Ief de Chieff onder de loep.

4.1 Klassiek: Flip Flink

4.1.1 Inleiding

De eerste zes albums verschenen van 1960 tot 1962, de laatste zeven van 1980 tot 1982.¹²² Het scenario van Flip Flink werd verzorgd door Jean-Michel Charlier, terwijl Eddy Paape instond voor de tekeningen.

Tekenaar Eddy Paape is geboren in Luik. Hij komt bij uitgeverij Dupuis terecht en maakt naam in de stripwereld wanneer hij ingaat op Jijé's¹²³ vraag om de avonturenreeks Jan Kordaat over te nemen, waarvoor hij het tekenwerk tot 1954 verzorgt voor het weekblad Robbedoes/Spirou. Daarnaast tekent en assisteert hij bij de Verhalen van Oom Wim, Buck Danny en Surcouf. Voor het weekblad Kuifje/Tintin zou hij uiteindelijk zijn meest bekende reeks maken: Luc Oriënt.¹²⁴

Volgens Geert de Weyer heeft Jean-Michel Charlier 'de reputatie een van de belangrijkste scenaristen te zijn van realistische avonturenreeksen.'¹²⁵ Deze journalist en schrijver is in 1924 ook in Luik geboren. Hij lag mede aan de basis van de populaire reeks Buck Danny. Zijn talent wordt opgemerkt en al snel wordt hij huisscenarist van Robbedoes/Spirou. Later trekt hij naar Frankrijk om een eigen stripagentschap uit de grond te stampen, dat verschillende stripverhalen en weekbladen uitgaf.¹²⁶

¹²¹ Uitspraak van Flip Flink, 6: 5-6. Doorheen de framing analyse gebruiken we de volgende methode om naar de verschillende albums te refereren: Albumnummer: paginanummer.

¹²² Bonte, De Stripdatabank. Wij lazten de vertaalde edities van 1980-1982.

¹²³ Belgisch striptekenaar. Echte naam: Joseph Gillain. <http://www.jije.org/>

¹²⁴ De Weyer, 2005, 147.

¹²⁵ Ibid, 177.

¹²⁶ Ibid, 178-179.

Flip Flink is een minder bekende stripreeks, maar belichaamt het prototype van de Franstalige avonturenstrip. Als reporter bij het dagblad *Tempo* wordt Flink naar de verste uithoeken van de wereld gestuurd op zoek naar de meest sensationele reportage. De verhalen spelen zich af kort na de Tweede Wereldoorlog. Slechts eenmaal krijgen we effectief een tijdsaanduiding, het jaar 1955.¹²⁷

We geven in de volgende paragrafen een exhaustief overzicht van de verschillende verschenen albums. Vervolgens besluiten we met de algemene framingcategorieën waar we Flink als journalist kunnen in onderbrengen.

4.1.2 De serie

1 - Als reporter de wereld rond

Al vanaf de eerste pagina's van het allereerste verhaal krijgen we een inkijk op de redactie van het zogenaamde 'wereldblad' *Tempo*. De jonge, maar ambitieuze Flip Flink hoopt op een baantje bij dit dagblad, waarvoor hij alles zou doen. Hij klopt aan bij de directeur van *Tempo* met de vraag of hij hem als reporter wil aannemen. In het volgende beeld krijgen we een eerste kennismaking met Flink. Opvallend is dat Flink een fototoestel om de nek heeft tijdens het sollicitatiegesprek. Dat bevordert de herkenbaarheid van Flink als journalist:



© Dupuis, 1: 4.

Het antwoord van de directeur, Meneer Wittebol, zet onmiddellijk de toon: 'En u wil journalist worden, wed ik...Natuurlijk...Allemaal eender...Krankzinnig...Je moet stapelgek zijn voor dit hondenbaantje.' 'Het is een afbeulend_werk...Nooit rust...steeds in touw, 's nachts, overdag, op

¹²⁷ 9: 16.

zondag!¹²⁸ En verder: ‘Voor reporter moet je een kampioengladjanus zijn. Je moet je kans zien zelfs in de geslotenste kringen in te dringen en met de opzienbarende foto’s en kopij naar huis komen.’¹²⁹

De directeur wijst het voorstel van Flink af die daarop zelf wil bewijzen dat hij de job van reporter aankan; hij vertoont een volhardende zelfzekerheid: ‘Ik zal u bewijzen dat ik het klaarspeel...Ik breng u een geweldige reportage over een bijna niet te benaderen persoonlijkheid...Uzelf bijvoorbeeld!’¹³⁰ . Hij beraamt een plan om een ‘sensationale’ fotoreportage te maken van Meneer Wittebol zelf door hem listig te achtervolgen. Daarbij deinst hij niet terug om zelf in te grijpen in het leven van de directeur om de reportage interessanter te maken: ‘Helaas is er niets schokkends te fotograferen...Ik moet zien de reportage wat pakkender te maken...’¹³¹ Bovendien blaakt hij opnieuw van zelfvertrouwen wanneer hij een jongen met een bakfiets weet te overtuigen hem te verstoppen in de bak zodat hij de directeur ongemerkt kan achtervolgen: ‘Dank je, ouwe jongen. Je hebt een toekomstig beroemde reporter geholpen!’¹³²

Flink doet de directeur met een list struikelen over een hondenleiband. De list loopt uit de hand wanneer de directeur door de eigenares van de hond als een handtassendief wordt gezien. Toch is Flink tevreden met zijn reportage: ‘Nu heb ik een knalreportage. De deuren van “Tempo” zullen voor me openvliegen.’¹³³ En inderdaad. Flink toont de foto’s aan de directeur die plots overtuigd is van de kwaliteiten van Flip als reporter. Wittebol noemt Flip ‘handig’, ‘glad’ en ‘doortastend’.¹³⁴

Hierop doet Wittebol een voorstel aan Flink: om bij Tempo te kunnen beginnen moet Flink zich eerst bewijzen. Gedurende vier maanden moet hij de wereld rondreizen zonder een cent op zak ‘om de zaak wat spannender te maken’¹³⁵, aldus de directeur. Daarbij wordt hij gevolgd door een andere reporter van Tempo die erop moet toezien dat Flink de afspraak navolgt. Dit is een eerste voorbeeld van hoe journalistiek gelijk wordt gesteld met avontuur. Om te bewijzen dat hij de job als reporter aankan, moet hij zich immers als berooid wereldreiziger profileren.

¹²⁸ 1: 3.

¹²⁹ 1: 4.

¹³⁰ Idem.

¹³¹ 1: 6.

¹³² Idem.

¹³³ 1: 7.

¹³⁴ 1: 8-9.

¹³⁵ 1: 9.

Al op de eerste ochtend van zijn reis, komt hij in een avontuur terecht. Hij lift naar de haven om van daaruit een schip naar de Verenigde Staten te nemen. De bestuurders van de auto blijken echter voortvluchtige misdadigers te zijn. Hier toont Flink zich van zijn onverschrokken kant. Als een ware lefgozer weet hij de bestuurder van de auto met een welgemikte schop de controle over het stuur te doen verliezen, waarop hij kan ontsnappen. Nauwelijks bekomen van deze aanvaring komt onze held opnieuw in een hachelijke situatie terecht. Flink wordt door een matroos aan de haven gewaarschuwd voor de *Caroebia*, dat hij als een ‘schip van satan’ omschrijft: ‘Het boze oog rust op de Caroebia en kapitein Olsen is de ergste slavendrijver die ooit op zee heeft gezwalkt.’¹³⁶ Waar een normaal mens zou terugdeinzen voor een dergelijke waarschuwing, ziet Flink een mogelijkheid: ‘Olsen houdt er rare praktijken op na om zijn bemanning aan te vullen... Die reportage van me belooft spannend te worden.’¹³⁷ Flink slaagt erin om de smokkelpraktijken van de Caroebia bloot te leggen, maar legt daarbij bijna het loodje. Die speurneus van Flip zullen we later vaak zien opduiken:



© Dupuis, 1: 28.

Niets of niemand kan Flink tegenhouden om zijn reis tot een succesvol einde te brengen. Verder in het verhaal stort Flink samen met piloot Hopkins neer in de woestijn van een Arabisch land. Wonder bij wonder komt net een westerse oliezoeker voorbij die Flink een lift geeft naar een nabijgelegen oase. Op weg naar die oase ontdekken ze bij toeval een olieveld. De oliezoeker stelt aan Flink voor om de put samen uit te baten en de rijkdom te verdelen. Maar zelfs het vooruitzicht op oeverloze rijkdom kan Flink niet tegenhouden: ‘Voor mij is het van belang dat ik mijn reis om de wereld afmaak zonder tijd te verliezen. Ik gun u graag mijn deel van de olie...’¹³⁸

¹³⁶ 1: 16.

¹³⁷ 1: 17.

¹³⁸ 1: 35.

Zijn wens om reporter te worden gaat boven alles, wat symbool staat voor zijn loyaliteit aan de directeur van Tempo.

Nog een eigenschap van Flink die we in dit verhaal opmerken, is zijn vergevensgezindheid. Wanneer hij verraden wordt door de kapitein van het schip dat hem naar India zou voeren – tot tweemaal toe trachtte de kapitein hem te vermoorden – redt hij de kapitein van een gewisse dood: ‘Ik mag hem niet laten verscheuren, zelfs al wou hij mij dood.’¹³⁹ Ten slotte beschikt Flink over een pasklare kennis die een normaal mens niet heeft en waarvan we hier een eerste voorbeeld zien. Zo kan hij zonder moeite volzinnen vormen aan de hand van morsetekens.

Op het einde van dit verhaal krijgt Flip de functie van reporter bij Tempo aangeboden, nog voor hij zijn reis heeft kunnen afmaken. Maar de avonturier in Flink moet daar niets van weten: ‘Ik heb beloofd zonder een cent de wereld rond te reizen en dat doe ik tot het einde toe.’¹⁴⁰

We hebben ‘Als reporter de wereld rond’ vrij uitvoerig besproken. In dit verhaal zien we immers de eigenschappen die in de rest van de reeks zullen terugkomen en waarvan we meerdere voorbeelden zullen vinden. De volgende verhalen zullen we beknopter bespreken in functie van de gevonden eigenschappen en aanvullen met nieuwe kenmerken indien van toepassing.

2- Koers naar het oosten

In het tweede verhaal doet Flink zich voor als copiloot om samen met een Engelsman de Maharadja van India naar Delhi te vliegen. Hij houdt zijn bedrog zo lang mogelijk hoog tot hij zelf het vliegtuig moet besturen. Zijn bedrog wordt doorprikt en in plaats van gestraft te worden voor zijn capriolen vindt de Engelsman (Mr. Harisson) Flink ‘koppig en very courageous! A God Sport! Dat is simpatiek’.¹⁴¹ Hierna leert Harisson Flink vliegen tot de Engelsman plots wordt geveld door een acute malaria-aanval en Flink de kist zelf aan de grond moet zetten. Hij blijkt een natuurtalent te zijn en landt zonder problemen in Delhi, waarna hij bedankt wordt voor zijn bewezen diensten.

In dit verhaal doorkruist Flink de politieke geschiedenis van China. Hij wordt als spion ingeschakeld – zonder dat hij het zelf beseft – door de Volksrepubliek China om een geldsom naar Formosa (Taiwan) te brengen. Opnieuw komt hij in een hachelijke situatie terecht wanneer

¹³⁹ 1: 42.

¹⁴⁰ 1: 46.

¹⁴¹ 2: 13.

in Taiwan op de kogel wacht op verdenking van spionage. Maar zoals steeds wordt hij wonder boven wonder gered door een onwaarschijnlijk toeval.

3 - In de Nieuwe Wereld

In dit album komt Flip aan in de Verenigde Staten. Vanuit Tokio is hij erin geslaagd om mee te varen met een vrachtschip. De kapitein van het schip geeft Flip geld mee wanneer hij het schip verlaat: 'Dat is een voorschot! Dat betaal je me wel terug als je een beroemd, rijk reporter bent!'¹⁴² Die uitspraak associeert het Flinks reporter-zijn met beroemdheid en rijkdom.

Nog voor Flink goed en wel is aangekomen wordt hij door de politie opgepakt. Hij wordt verward met een plaatselijke boef die als twee druppels water op hem lijkt. De FBI schakelt Flink in om de plaats van de boef in te nemen zodat de federale agenten de eigenlijke boef zonder problemen voor het gerecht kunnen brengen. Flink vraagt zich af of de gangster niet stilletjes naar het gerecht in Washington kan worden gebracht, waarop de FBI-agent wijst op het aandeel dat de pers zou kunnen hebben om die plannen te dwarsbomen: 'Stilletjes? Ik zeg je net dat zijn vijanden dankzij geheime inlichtingen al zijn bewegingen kunnen volgen. En dan is er nog de pers! Die is ook almachtig en vreselijk loslippig.'¹⁴³ Flip Flink wordt onder de hoedanigheid van de gangster 'Bill Moratti' voorgesteld aan de pers. Als een meute honden fotograferen ze hem en slingeren ze vragen naar zijn hoofd:



© Dupuis, 3: 9.

Flink doet zijn zijn heldenstatus alle eer aan. Hij slaagt er eigenhandig in om een boevenbende uit te schakelen. Hoewel zijn belevenissen in dit verhaal niets met journalistiek te maken hebben, hij

¹⁴² 3: 4.

¹⁴³ 3: 8.

nooit een artikel schrijft of aan onderzoek doet, biedt iemand hem aan het einde van het verhaal een contract aan bij de *New York Times*. Flink gaat niet in op het aanbod. Hij beëindigt zijn reis rond de wereld en krijgt de functie van *groot reporter* toegewezen bij Tempo.

4 - De geheimen van de koraalzee

Het vierde verhaal van Flip Flink begint opnieuw op de redactie van Tempo. Nu heeft hij een eigen kantoor waarin twee kasten staan die emblematisch zijn voor zijn avontuurlijke leven als reporter: de ene is gelabeld ‘winterkleding’, de andere ‘zomerkleding’. Blijkbaar slaagt hij er zelf niet in om naar huis te gaan na elke reportage (er wordt trouwens nooit gewag gemaakt van een woonplaats, familie of vrienden) en is zijn kantoor zijn permanente uitvalsbasis geworden:



© Dupuis, 4: 3.

Hij wordt opnieuw naar de Verenigde Staten gestuurd, deze keer naar San Francisco. Want: ‘Daar zit kopij in! De gangsters! De Chinese wijk! De gouden hoorn!’ Een specifiek onderwerp dat enige voeling heeft met de actualiteit wordt hem niet opgelegd. Flink moet maar een onderwerp zien te vinden als hij daar aankomt. Vanuit San Francisco moet hij vervolgens in de Zuidzee zien te geraken. Reportages maken wordt hier expliciet gelijkgesteld met avonturieren: ‘De Zuidzee is het laatste paradijs voor avonturiers. Je komt met een knalreportage naar huis’, beweert de directeur van Tempo.¹⁴⁴

Het gebrek aan een deadline wordt manifest duidelijk bij zijn aankomst in San Francisco. Hij wordt een hele week ontvangen door de *high society* van de stad die zijn heldenstatus – sinds zijn

¹⁴⁴ 4: 3.

belevissen in het vorige verhaal – willen eren. Na een weekje heeft hij er zelf genoeg van: ‘Het wordt tijd dat ik aan mijn reportage begin. En nu direct, zonder uitstel.’¹⁴⁵

Uit angst voor vergeldingen van het boevenmilieu uit het vorige verhaal, wordt hij onder strikte begeleiding van de FBI in San Francisco ontvangen. Flink wil er echter alleen op uit trekken en hij misleidt met groot gemak de federale agenten. De moedige Flink onderzoekt op zijn dooie eentje het gevaarlijke Chinatown om aan ‘zijn reportage’ te beginnen – over de inhoud van de reportage wordt met geen woord gerept en enige planning lijkt volstrekt overbodig. Bovendien toont Flip zich hier voor het eerst superieur aan de politie.

Hier merken we op dat Flink stevast deel uitmaakt van de onderwerpen waarover hij een reportage wil maken. Hij grijpt actief in in de feiten en maakt integraal deel uit van het gebeuren. In Chinatown ziet Flink een groepje boeven een eenzame man aanvallen. Hij gaat de belagers te lijf en weet zo de man, mr. Sullivan, te redden, die hem een voorstel doet voor een sensationele reportage ‘en bovendien een fortuintje’.¹⁴⁶ Maar opnieuw wil hij van geen geld weten, enkel de reportage interesseert hem: ‘Geld interesseert me niet. In geen geval wil ik een cent van je schat! Overigens stem ik toe... Maar laten we elkaar goed begrijpen: uitsluitend wegens de sensationele kopij die ik eruit kan slaan.’¹⁴⁷

Op pagina negentien zien we een enkel voorbeeld van Flink die aan research doet: hij doorploegt de kranten van 1946. Dat doet hij om aanwijzingen te vinden over de locatie van de fabelachtige schat. Dit voorval moeten we eerder als een uitzondering beschouwen die de regel bevestigt.

5 - De Zwarte Hand

In de Zwarte Hand zien we een duidelijk voorbeeld van de reporter als detective. Een andere reporter van Tempo – Morre – is zoek geraakt in Sicilië en Flink wordt ingeschakeld om hem op te sporen. Die speurtocht hangt wederom samen met de mogelijkheid op een sensationele reportage. Het laatste telegram dat de redactie van Tempo van Morre ontvangen heeft, luidt: ‘een sensationele zaak op spoor – stop – nadere gegevens onmogelijk – stop – in geval van nood geheim aan zwarte engel toevertrouwen – stop – brief volgt – Morre.’¹⁴⁸

¹⁴⁵ 4: 5.

¹⁴⁶ 4: 9.

¹⁴⁷ 4: 16.

¹⁴⁸ 5: 5.

Bovendien schuwt Flink geen betalingen om aan informatie te komen: op pagina acht koopt hij de uitbater van een hotel om, om de voormalige hotelkamer van zijn collega te kunnen onderzoeken.

Ten slotte toont Flink zich opnieuw superieur aan elk politiewerk (c.s.): 'Ik geloof dat we een onmetelijk geheimzinnig pakhuis ontdekt hebben, waar de maffia haar smokkelwaren opslaat en waar de politie al meer dan tien jaar tevergeefs naar zoekt.'¹⁴⁹

6 - Het monster van de Andes

Belangrijk in het zesde verhaal van de reeks zijn de voorbeelden van Flinks beroepsethiek. Een expeditie van Europeanen trachtte als eerste de Huascanberg in Peru te beklimmen, maar zijn jammerlijk omgekomen. De directeur van Tempo stelt voor aan Flink om er een artikel over te schrijven met als titel: 'Het geheimzinnige drama van de Huascan: Moeten beklimmingen als die van de ploeg Lucas - Van Belt verboden worden?'. Flink weigert echter het artikel 'op die manier' te schrijven: 'Ik vertik't ze nu na hun dood af te breken.' 'Ik kan nu eenmaal alleen maar dingen schrijven waar ik in geloof!':



© Dupuis, 6: 5.

De hoofdredacteur besluit hierop zelf het artikel te schrijven. De sensationele aanpak van Tempo keert zich ditmaal tegen het blad. De broer van een van de verongelukte bergbeklimmers weet met geweld de directeur ervan te overtuigen om een nieuw artikel te schrijven, dat bewijst dat het ongeluk niet te wijten was aan onervaren klimgedrag: 'Naar aanleiding van ons...eh...mijn artikel kwam meneer Lucas me...bewijzen dat ik het mis had. De expeditie was nauwkeurig voorbereid

¹⁴⁹ 4: 43.

en moest daarom normaal slagen...¹⁵⁰ Van een onafhankelijke redactie is hier dus geen sprake. Met enkele vuistslagen doet Lucas de hoofdredacteur van gedachte veranderen.

De directeur geeft hier ook blijk van winstbejag, een punt waarop hij duidelijk verschilt van Flink. Hoewel beiden uit zijn op het meest sensationele artikel, wil Wittebol zoveel mogelijk verkopen. Lucas biedt de hoofdredacteur een filmrolletje aan dat op het lijk van Mr. Graham – een van de bergbeklimmers - gevonden is. Onmiddellijk reageert de directeur met: ‘Ik koop het !! 20.000 !! Ik doe er een prachtzaakje mee! Een opzienbarend document! [...] Oplaat zal verdubbelen...’¹⁵¹

Flink onderneemt in dit verhaal de klim samen met meneer Lucas om het mysterie van de geheimzinnige dood van de bergbeklimmers te ontrafelen. Ook in het volgende verhaal – Het Rijk van de Zon – gaat hun klim verder en onthult Flink het mysterie van de zogenaamde yeti’s.

8 - De dood loert onder water

In de inleiding van dit album wordt Flink wederom beroemd genoemd (c.s.): ‘Het dagblad Tempo, dat er steeds op uit is om zijn twee miljoen lezers iets nieuws bij te brengen, heeft zijn beroemdste reporter hierheen [Antwerpen] gezonden [...]’ Flink is in Antwerpen om een reportage te maken over ‘de wapensmokkel en sluikhandel in verdovende middelen’ Van die meer realistische thematiek komt echter niets in huis. Flink wordt opgebeld door zijn directeur om mee te gaan op een wetenschappelijke missie naar de grote trog in de Stille Oceaan, wat ‘sensationeel’ kan worden, aldus meneer Wittebol.¹⁵²

In dit verhaal komt hij toevallig weer op het spoor van Sullivan, (uit De Geheimen van de Koraalzee) die opnieuw gevangengenomen is door zijn vijanden. Hier dompelt Flink zich volledig onder in het avontuur zonder de schijn op te houden dat hij aan een reportage werkt. Op het einde van dit verhaal alludeert hij op dat gemis: ‘Je vergeet dat ik maar een arme reporter ben! ... Ik ben op reportage voor mijn krant! En nu moet ik ernstig aan de slag!’¹⁵³

We zien opnieuw een geval van betaling voor informatie in dit album. Flip heeft 500 dollar veil voor waardevolle tips die naar de locatie van Sullivan leiden.

¹⁵⁰ 6: 7.

¹⁵¹ 6: 8.

¹⁵² 8: 5.

¹⁵³ 8: 46.

We hebben ook al gewezen op de omvattende praktijkkennis van Flink (c. s.). Naast zijn kennis van morse en zijn behendigheid in het alpinisme (albums zes en zeven) is hij een adept in de gevechtkunsten – hij weet zonder moeite een boom van een kerel met een ommezwaai onschadelijk te maken. Bovendien kan hij verschillende wapens hanteren en excellent diepzeeduiken: ‘Ik breng al mijn vakantie door met diepzee-onderzoek aan de Riviera.’¹⁵⁴

9 - De 7 steden van Cibola

Net zoals in sommige vorige albums stoot Flip als bij toeval op een verhaal dat ‘een sensationele reportage’ kan opleveren. Ditmaal redt hij het leven van een ontdekkingsreiziger en raakt hij betrokken in een nieuw avontuur.

Flink wil een interview met de zaakvoerder van een vliegtuigfabrikant, maar raakt niet voorbij diens secretaresse. Hij vraagt raad bij zijn hoofdredacteur die ook een sensationele zaak ruikt: ‘De firma Weber is altijd door ons gesteund... Santini zal me die dienst niet durven weigeren onder het voorwendsel dat je hem wil interviewen kan je dan die ouwe tijger spreken.’¹⁵⁵ Wat we hier zien is een voorbeeld van verstrengeling van belangen. Terwijl een redactie onafhankelijk hoort te zijn, zegt de hoofdredacteur expliciet dat zijn krant de firma Weber steunt.

Illustratief voor de nadruk die op de reporter wordt geplaatst (reporter als beroemdheid) in plaats van op het artikel zelf, is het artikel waaronder de naam Flip Flink in koeien van letters prijkt:



© Dupuis, 9: 23.

¹⁵⁴ 8: 37.

¹⁵⁵ 9: 12.

Flink trekt de Amazone in op zoek naar de verloren gewaande zoon van de vermoorde vliegtuigfabrikant Weber. Opnieuw reageert de directeur vanuit een commerciële reflex: 'Ik reken op je Flink! Ik verwacht een SEN-SA-TIO-NE-LE reportage. Tempo moet zijn oplaag verdubbelen.'¹⁵⁶

Ten slotte zien we nog maar eens een voorbeeld van Flinks praktische veelzijdigheid en onversaagdheid. Om in het Amazonewoud te komen, moet hij zich laten droppen met een parachute: 'Ik ben een amateurparachutist... Ik heb geen schrik om te springen!'¹⁵⁷

10 - De vliegende slavenhandelaars

Flips avontuurlijke leven zonder weerga wordt perfect geïllustreerd op de eerste pagina van dit album. Hij komt nog maar net aan op de redactie, terug van een vorige reportage, en hij moet al opnieuw vertrekken zonder dat hij de tijd krijgt om zijn koffers uit te pakken:



© Dupuis, 10: 3.

11 -Mensenjacht

Interessant in dit album is de verstrengeling van het detectivegebeuren met de journalistiek. Flink komt aan in Soedan voor een reportage – wat het onderwerp ook moge zijn – en wordt onmiddellijk opgemerkt door een Franse spion. Van zodra die verneemt dat Flink een journalist is, doet hij een beroep op hem om een opdracht uit te voeren. Hier wordt geïnsinueerd dat een journalist over dezelfde kwaliteiten als een spion beschikt.

Het volgende verhaal – Het goud van de “Oostenwind” – hebben we buiten beschouwing gelaten omdat daarin weinig relevante afbeeldingen of gebeurtenissen voorkomen.

¹⁵⁶ 9: 25.

¹⁵⁷ 9: 41.

13 – De spooktrein

Ook in dit verhaal komt Flinks speurneus naar boven. Na de verdwijning van een treinwagon die miljoenen ponden vervoert, wordt Flink ingeschakeld om de wagon op te sporen. Hij meet zich met Scotland Yard in een regelrechte race om het mysterie te ontrafelen. Opnieuw toont hij zich superieur aan de politie en slaagt hij erin om de wagon en de bandieten te vinden.

4.1.3 Besluit

- Flip Flink als avonturier

Conform het stramien van het klassieke Franstalige beeldverhaal staat journalistiek in deze reeks in de eerste plaats synoniem met avonturieren.¹⁵⁸ Flink tuimelt als vanzelf van het ene onwaarschijnlijke verhaal in het andere zonder dat hij daar al te veel moeite voor moet doen. De verhalen komen als het ware naar hem in plaats van omgekeerd. Daarbij leent elk land of elke stad zich wel tot een reportage zonder vooropgesteld plan. De directeur van Tempo stuurt Flink naar de verste uithoeken van de wereld voor een sensationele reportage.¹⁵⁹ Hij schuwt geen alpinisme, parachutespringen, diepzeeduiken of gewelddadige confrontaties om met een sterk verhaal naar huis te komen. Bovendien beschikt hij als vanzelf over de nodige kennis en vereisten om al die gevaarlijke situaties zonder kleerscheuren te boven te komen.

De avonturier-journalist moet in elke nieuwe situatie zijn mannetje kunnen staan. Flink geeft dan ook vaak blijk van een verregaande zelfzekerheid en onverschrokkenheid. Nooit deinst hij terug voor de hachelijke situaties waarin hij terechtkomt. Voor een sensationele reportage heeft hij zelfs zijn leven veil. In praktisch elk verhaal wordt hij geconfronteerd met de dood, maar toch weet hij telkens de dans te ontsnappen. Samenhangend met zijn avontuurlijke leven hoeft Flink aan niemand verantwoording af te leggen. Dat komt overeen met Lefèvre's bespreken van de klassieke stripheld.¹⁶⁰ Hij lijkt niet te beschikken over een vaste woonplaats of vrienden, heeft geen relatie en is compleet asexueel.

Over het algemeen kunnen we stellen dat Flips avontuurlijke leven weinig uitstaans heeft met de journalistieke realiteit. Hij is constant op de baan en we zien hem nooit een artikel schrijven. Hij is helemaal niet gebonden aan de actualiteit en er wordt hem nooit een deadline opgelegd.¹⁶¹

¹⁵⁸ Lefèvre, 173-174 (in Dierick, 2000).

¹⁵⁹ De Weyer, 2005, 62.

¹⁶⁰ Lefèvre, 174 (in Dierick, 2000).

¹⁶¹ Zoals ook De Weyer opmerkt in zijn bespreking van de klassieke stripfiguur-journalist. De Weyer, 2005, 61.

- Flip Flink als detective

Naast het avontuur staat de speurneus van Flink centraal. In de meeste verhalen wordt op hem een beroep gedaan om een mysterie te ontrafelen. Zo gaat hij op zoek naar een verborgen schat, ontmaskert hij de zogenaamde yeti's op de Huascan berg in Peru, legt hij gangstermilieus bloot en ontmaskert hij slavenhandelaars en smokkelaars. Telkens staat hij boven elke vorm van politiewerk en spionage.

Terwijl we Flip als een dienstverlener aan het publiek kunnen beschouwen, kunnen we dat niet op de manier die we als gangbaar beschouwen in de journalistiek. Flink is geen waakhond van de democratie met behulp van kritische verslaggeving¹⁶², hij grijpt actief in en draagt *rechtstreeks* bij tot een betere samenleving. Hij gaat criminaliteit en mysteries gewoon zelf te lijf. Op die manier neigt hij vaker naar een detective of politieagent, dan naar een journalist.

- Flip Flink als beroemdheid

Het is duidelijk dat de functie van reporter in deze serie geassocieerd wordt met rijkdom en roem. Door Flinks verwezenlijkingen in de Verenigde Staten wordt hij daar telkens als een held ontvangen en geniet hij bescherming van het overheidsapparaat. Een aantal keren wordt die associatie expliciet gemaakt, hetzij door Flink zelf die hoopt een beroemd reporter te worden, hetzij door derden. Hoewel hij wel beroemd wordt in de stripreeks, zal hij nooit rijk worden.

- Flip Flink als moraalridder

Dat gebrek aan rijkdom komt feitelijk overeen met zijn desinteresse in geldzaken. Meermaals zegt hij expliciet dat geld hem niet interesseert, ook al krijgt hij de kans om onnoemelijk rijk te worden. Over het algemeen draagt Flink een hoge ethiek in het vaandel. Vooral op persoonlijk vlak is hij eerlijk, vergevingsgezind en niet-materialistisch. In die zin – en samenhangend met de andere categorieën – komt hij overeen met Lefèvre's aanduiding van de klassieke stripheld als 'de blanke ridder van de moderne tijd met de opdracht om orde en recht te verdedigen.'¹⁶³

Op beroepsethisch vlak flirt hij met de grenzen van de journalistiek. Zo ziet hij weinig problemen in het betalen voor informatie, geeft hij zich meermaals uit voor een andere persoon en deinst hij er niet voor terug om actief in te grijpen in de feiten om de reportage interessanter/sensationeler te maken.¹⁶⁴ Van enige onpartijdigheid of objectiviteit is dan ook geen sprake. Flink kiest stevast

¹⁶² Kovach en Rosenstiel, 2001, 12.

¹⁶³ Lefèvre, 174 (in Dierick, 2000).

¹⁶⁴ Zie: Evers, 2007, passim.

één kant van het verhaal vanuit welke hoek hij zijn avonturen beleeft. Dat gebrek aan nuance is uiteraard te wijten aan het feit dat in het klassieke stripverhaal de scheiding tussen goed en kwaad duidelijk wordt aangebracht.¹⁶⁵ Dat maakt het verhaal voor de lezer opnieuw toegankelijker en gemakkelijker te verteren.

Hoewel Flink stevast op zoek is naar de meest sensationele reportage zal hij nooit verhalen schrijven die niet niet stroken met zijn eigen ideeën. Op dat vlak – en het feit dat hij uiterst loyaal is t.o.v. Tempo – komen zijn daden wel overeen met de journalistieke ethiek.

- De hoofdredacteur/redactie

Terwijl meneer Wittebol wordt voorgesteld als ‘de directeur’ voert hij de functies uit die normaliter aan de hoofdredacteur toebehoren. Het onderscheid tussen de eigenaar van de krant en de hoofdredacteur wordt in Flip Flink niet gemaakt. Dit verklaart waarom Wittebol vaak uit een commerciële reflex reageert en hij Flip aanmaant tot de meest sensationele reportages zodat de oplage van de krant kan verdubbelen.

De hoofdredacteur etaleert nog veel minder beroepsethische scrupules dan Flink. Eenmaal zuigt hij de conclusies van een verhaal zomaar uit zijn duim. Bovendien zien we tot tweemaal toe dat Tempo niet echt een onafhankelijke redactie is. De eerste keer laat Wittebol zich met geweld overtuigen om een verhaal opnieuw te brengen; de tweede keer wijst hij op het feit dat de krant het bedrijf van Weber altijd heeft gesteund. Wittebol komt overeen met Saltzmans categorie van de hoofdredacteur in die zin dat hij zelden zijn bureau verlaat, orders schreeuwt naar zijn reporters en beslist op welke reportage Flink moet gaan:



© Dupuis, 8: 11.

¹⁶⁵ Malcorps en Tyrions, 1984, 57.

De hoofdredacteur is nors en rad van tong.¹⁶⁶ Bovendien is Wittebol uitermate ongeduldig en moet alles snel-snel gaan. Die eigenschappen worden uitgebeeld door zijn groteske gebaren terwijl de papieren in het rond vliegen. Ook op de redactie over het algemeen heerst een drukte van jewelste:



© Dupuis, 5: 3.

- Beeld van 'de journalist'

In de voorgaande pagina's hebben we het vooral over de tekstuele elementen in de albums van Flip Flink gehad. Een ander facet is de manier waarop 'de journalist' wordt afgebeeld. Hoe is Flink gekleed en hoe ziet hij eruit? Flink is een jonge man, begin de twintig. Hij heeft vaak een fototoestel om de nek, draagt een bruine, lederen jas, wit hemd en blauwe broek. Hij draagt ook vaak een groene muts met een witte bol. Het beeld dat van deze journalist wordt opgehangen, komt overeen met de omschrijving van Malcorps en Tyrions van de klassieke stripheld-journalist. Volgens hen toont die groene muts aan dat men van een journalist dezelfde eigenzinnige invallen kan verwachten als van een 'artiest'.¹⁶⁷

Naast het beeld van de stripheld krijgen we te maken met enkele andere journalisten. In het tweede verhaal komt Flink een journalist tegen in zijn vlucht van de Taiwanese autoriteiten. Hij is eveneens stereotiep afgebeeld:

¹⁶⁶ Joe Saltzman, 2005, 35.

¹⁶⁷ Malcorps en Tyrions, 1984, 58.



© Dupuis, 2: 30.

Ook Joe Leenders, de reporter die Flink moest opvolgen in het eerste verhaal wordt afgebeeld met een hoedje, alsook de anonieme reporters die opduiken in het derde verhaal (c.s.). De hoedjes en de muts van Flink worden in deze reeks ingevuld als een symbool voor ‘de journalist’. Dankzij die stereotiepe afbeeldingen zijn de personages gemakkelijk verteerbaar en zijn ze onmiddellijk herkenbaar voor het lezerspubliek.¹⁶⁸

4.2 Hedendaags: Betty & Dodge

4.2.1 Inleiding

Dit tweedelige beeldverhaal¹⁶⁹ is getekend door Thomas du Caju en geschreven door scenaristen Jean-Claude van Rijckeghem en Pat van Beirs. Betty & Dodge wordt volgens de definitie van Isani pas in tweede instantie gevoed door de journalistiek. We hebben dus te maken met *Journalism as adstrat professionnel*.¹⁷⁰ Hoewel de journalist in het verhaal – Dodge – de tweede hoofdrol vervult, draait het verhaal in de eerste plaats om het leven van Betty. De media bekleden niet het voorplan maar komen herhaaldeijk en interactief aan bod via de noodzaak van Betty om met de pers (Dodge) in contact te komen.

Du Caju is geboren in 1970 en volgde plastische kunsten aan St-Lucas in Gent. Als freelance tekenaar leverde hij artistiek werk voor verschillende bedrijven en in 1999 trad hij in dienst van Studio 100. Maar zijn grootste ambitie ligt in het striptekenen: naast de misdaadserie Sabbatini is Du Caju vandaag een vaste tekenaar voor Kiekeboe.¹⁷¹ Het duo Pat van Beirs en Jean-Claude Van Rijckeghem schreven samen verschillende jeugdromans en scenario’s van stripverhalen.¹⁷²

¹⁶⁸ Malcorps en Tyrions, 1984, 59.

¹⁶⁹ Tijdens het schrijven van deze scriptie is nog een derde deel verschenen bij Standaard Uitgeverij ‘Gijzeling in Kent’. Dit verhaal hebben we niet meer kunnen betrekken in onze analyse.

¹⁷⁰ Isani, 2009, 2.

¹⁷¹ <http://www.vermeirebvba.be/thomasducaju.php>.

¹⁷² <http://www.jonkvrouw.be/>.

4.2.2 Moord in Manhattan en Crash in Québec

1 - Moord in Manhattan

Het verhaal begint op 11 november 1937 in Engeland aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog. Bernadette Burgess komt te weten dat de man die ze altijd als haar vader heeft beschouwd, niet haar biologische vader is. Die zou zich ergens in de Verenigde Staten ophouden. Ze trekt er alleen op uit om hem op te sporen.

Betty komt aan in New York en brengt haar eerste avond in de nieuwe wereld door bij haar tante, die net een *society*feestje organiseert. Daar komt de aristocratische Betty in contact met Dodge Denisovic, fotograaf van de *New York Sun*. Dat eerste contact kunnen we bezwaarlijk aangenaam noemen. Dodge trekt te pas en te onpas foto's van Betty en van 'andere schoonheden' die op het feest aanwezig zijn. Betty geraakt geïrriteerd en scheldt Dodge uit voor 'foto-oen'.¹⁷³ Deze eerste confrontatie is tekenend voor de dubbele relatie die tussen beide hoofdrolspelers doorheen beide verhalen de hoofdtoon blijft voeren.

De vader van Betty blijkt een genie te zijn; een atoomgeleerde genaamd Heinrich von Aschenbach, die achterna wordt gezeten door de Duitsers. Zij willen hem inlijven om samen met andere geleerden te werken aan de ontwikkeling van een atombom. Op het feestje komt Betty in contact met de Duitse consul van de V.S. die op zoek is naar haar vader omdat die 'een belangrijke rol in de roemrijke toekomst' van het Derde Rijk moet spelen.¹⁷⁴ Die zoektocht naar haar vader maakt het eerste slachtoffer op het feestje zelf. De tante van Betty komt om na een schijnbaar ongelukkige val van de trap.

Later op de avond zoekt Dodge Betty op in haar hotel om een foto te tonen waarop duidelijk te zien is dat een Duitser Betty's tante ten val heeft gebracht. Dat doet hij niet uit filantropische overwegingen maar om een foto van Von Aschenbach te kunnen nemen:

¹⁷³ 1: 15.

¹⁷⁴ 1: 16.



© Standaard uitgeverij, 1:22.

Na de mislukte poging om via Betty's tante de verblijfplaats van Heinrich te weten te komen, trachten de Duitsers het nu via Betty zelf, die geen enkel idee heeft waar haar vader uithangt. Terwijl Dodge nog bij Betty in de lounge van het hotel vertoeft, benadert een zogenaamd politie-agent haar die meer informatie zou hebben over de verblijfplaats van haar vader. Dodge doorziet onmiddellijk dat het om een bedrieger gaat en slaat hem tegen de grond. Hij steelt een motor en samen met Betty slaat hij op de vlucht. Ze slagen erin om gezwind hun achtervolgers af te schudden. Ondanks deze heldendaad wordt Dodge door Betty beloond met een welgemikte kaakslag: 'Jij stomme Yank! We hadden wel tien keer dood kunnen zijn.'¹⁷⁵

De volgende dag krijgen we een blik op de redactie van de krant (de New York Sun) waarvoor Dodge als fotograaf werkt. We krijgen een beeld te zien van een kettingrokende en druk uitziende, anonieme groep redacteurs voorzien van enkele opmerkelijke accessoires: een petje, bretellen en losgeknoopte das. Opnieuw fungeren deze kledingstukken als herkenbaarheidsfactor en als symbool voor het eigzinnige karakter van de journalist. Bovendien scheldt Betty de gehele redactie in het onderstaande fragment uit voor 'persgieren'. Het hoofd van informatie van de redactie had Dodge op de vorige pagina gefeliciteerd voor de 'scoop' waarvoor hij zeker opslag zou krijgen:

¹⁷⁵ 1: 27.



© Standaard Uitgeverij, 1: 35.

Betty scheldt Dodge doorheen het verhaal geregeld de huid vol. Ze noemt hem een 'gore persgier' en een 'lijkenpikker' wanneer hij een foto trekt van haar dode tante.

2 - Crash in Québec

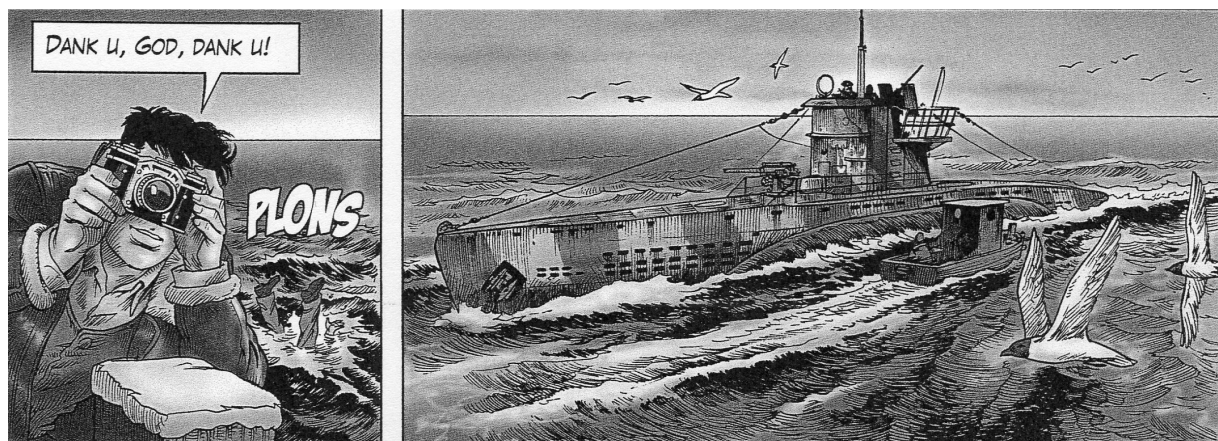
In dit verhaal gaat de zoektocht naar Von Aschenbach ongestoord verder. Betty en Dodge vertrekken naar Canada waar Von Aschenbach zich verschuilt. Net over de grens met Canada willen ze een vliegtuigje nemen naar een uithoek van het land, Mingan, waar haar vader zich bevindt. Op de kleine luchthaven komt een auto aangestormd met de twee Duitsers die al in het vorige verhaal achter hen aanzaten. De piloot van het vliegtuigje krijgt een schampschot langs het hoofd maar slaagt er toch in om het vliegtuig in de lucht te krijgen. Na enkele minuten raakt hij echter buiten westen en onze helden moeten het vliegtuig besturen. Terwijl Flip Flink er zonder problemen in slaagt om een vliegtuig te besturen, kan in deze reeks de niet-journalistieke protagonist, Betty, vliegen. Dodge is eerder de passieve meebelever.¹⁷⁶

¹⁷⁶ 2: 14.

Ze slagen erin om – weliswaar ruw – te landen. Betty springt uit het vliegtuig en zakt onmiddellijk door het ijs. Om te voorkomen dat ze doodvriest, moet ze zich uitkleden, maar haar misprijzen tegenover Dodge houdt haar tegen. Om haar te redden van een gewisse vriesdood, slaat Dodge haar bewusteloos. Wanneer ze weer bij bewustzijn komt, beseft ze dat Dodge haar naakte lichaam heeft ingesmeerd met sneeuw om haar bloedsomloop weer op gang te brengen. Bij het terugzien schopt ze hem als wraak tegen de schenen: ‘Dat is voor mijn blauwe oog, jij smerige profiteur’.¹⁷⁷

Uiteindelijk vinden Betty en Dodge met de hulp van de FBI Von Aschenbach terug. Op het einde van hun ontmoeting, dagen de Duitse consul Bernau en zijn huurlingen op. Ze nemen Betty en Von Aschenbach mee op een sloep; Dodge wordt naar een naburig bos gebracht, waar de kogel op hem wacht. Dodge slaagt er echter in om zijn beul te overmeesteren en de aandacht van de dorpsbewoners te trekken.

Die openen het vuur op de sloep. In de ontstane verwarring ziet Betty een kans om uit de sloep te springen en naar de kust te zwemmen. Dodge begint haar uit het water te hijsen wanneer een duikboot van het Duitse leger boven water komt om Von Aschenbach op te pikken. Dodge laat Betty ogenblikkelijk in het water vallen om een foto te kunnen trekken van het gebeuren:



© Standaard Uitgeverij, 2: 35.

4.2.3 Besluit

- Dodge als feilbare, mannelijke journalist

In overeenstemming met de hedendaagse, realistische beeldverhalen wordt Dodge zeer menselijk voorgesteld. Hij is nog steeds in bepaalde mate een avontuurlijke held, maar ontdaan van alle bovenmenselijke kwaliteiten. Feitelijk is het toepasselijker om hem als anti-held te omschrijven.

¹⁷⁷ 2: 19 – 20.

We komen veel meer te weten over het persoonlijke leven van de stripfiguur-journalist – zo leren we dat Dodge zo heet omdat hij verwekt is op de achterbank van een wagen met dezelfde merknaam.

Ook het thema liefde komt aan bod. Enerzijds is er de haat-liefde relatie tussen Betty en Dodge, anderzijds komt een kortstondige liefdesrelatie tussen Dodge en een journaliste van de Sun aan bod. Zoals we opmerkten i.v.m. het hedendaagse Belgische beeldverhaal worden de personages hier dus realistischer en menselijker voorgesteld dan in de klassieke avonturenstrip.

Net als de categorie van Saltzman is Dodge, zoals het publiek, een gewone man met alle menselijke gebreken die daarmee gepaard gaan: ‘They are not all good and not at all bad but simply trying to get the story at all cost. They may lie or cheat or act more like detectives than reporters, but they are usually forgiven their trespasses because the end result favors the public rather than themselves.’¹⁷⁸ Toch is deze definitie niet helemaal van toepassing op Dodge, die in de eerste plaats uit eigenbelang handelt. Hij wil vooral professioneel vooruitgaan en naam maken binnen zijn krant zonder gewag te maken van een hoger, publiek belang.

Dodge profileert zich dan ook op geen enkel moment als dienstverlener aan het publiek. Zijn foto’s dienen vooral om zijn carrière een boost te geven, niet om het publiek te informeren over belangwekkende gebeurtenissen. Dodge hanteert bijgevolg een losse beroepsethiek. Hij toont geen scrupules om op de meest ongepaste momenten foto’s te nemen in zijn drang naar een scoop. Wel is hij volledig vrij en autonoom in zijn werk, dat net zoals in de albums van Flink onder geen beding wordt gedreven door een actualiteitswaarde of door de druk van een deadline.

Volgens Isani is dat feilbare aspect te wijten aan de professionele druk die inherent is aan de journalistiek: het doel heiligt de middelen in de zoektocht naar een scoop.¹⁷⁹ Zo heeft Dodge weinig schroom om foto’s te trekken van Betty’s dode tante en laat hij Betty opnieuw in het water vallen als hij de kans ziet om een foto van de Duitse U-boot te nemen. Dodge plaats zijn emoties tussen haakjes als er sensationele foto’s of een scoop en bijgevolg een mogelijke opslag te rapen vallen.

¹⁷⁸ Saltzman, 2005, 36.

¹⁷⁹ Isani, 2009, 8.

- Dodge als detective

Ook de verhaalstructuur van Betty & Dodge wordt deels gevoed door een speurtocht naar de vader van Betty. Die detectivestructuur is in deze serie wel realistischer dan in Flip Flink. Terwijl Flink nog in zijn eentje mysteries blootlegde, krijgen de helden in dit verhaal de hulp van de F.B.I. om Von Aschenbach op te sporen. Opnieuw dient de detectivestructuur als middel om het verhaal interessanter en spannender te maken voor de lezer.

- beeld

Ook de getekende afbeelding van Dodge is minder stereotiep dan het vertrouwde beeld van de klassieke avonturenstrip. In kledij en voorkomen onderscheidt hij zich nauwelijks van de andere personages in Betty & Dodge. Maar hij valt wel op door zijn wilde hardos en knappe uiterlijk. Bovendien houdt hij er een bijzonder huisdier op na, een rat, wat in deze hedendaagse strip symbool kan staan voor het eigenzinnige karakter van ‘de journalist’.



© Standaard uitgeverij, 1: 31.

4.3 Hedendaags: Thomas Rindt

4.3.1 Inleiding

Tekenares Erika Raven (echte naam: Erika de Ceukeleire) is geboren in Halle in 1963. Ze volgde een opleiding vrije grafiek en schilderkunst, waarna ze in 1986 debuteerde in Kuifje/Tintin met twee kortverhalen. Via haar werk bij dit stripblad legde ze contacten bij Uitgeverij Den Gulden Engel waarvoor ze Thomas Rindt zou tekenen. Voor haar debuutalbum ontving ze de stripgidsprijs.¹⁸⁰ Erika Raven tekent uiterst realistisch: ‘Erika Raven combineert een bijna fotografisch realisme in de decors met personages die een sterke persoonlijkheid uitstralen’, staat te lezen op de achterflap van het eerste album.

¹⁸⁰ De Wilde, 1997, 121.

Scenarist Marcel Rouffa werd in 1955 geboren en studeerde sierkunsten en animatiefilm. Hij begon als tekenaar voor Bessy bij Studio Vandersteen, maar zijn echte debuut maakte hij in 1981 in Robbedoes/Spirou met Ludovik. Voor Kuifje/Tintin schreef en tekende hij verschillende verhalen die zich afspelen tijdens de Eerste Wereldoorlog.¹⁸¹

Vooral het eerste album in de tweedelige reeks Thomas Rindt is van belang wat betreft de representatie van de journalist. In het tweede album krijgt het verhaal vooral een politiek-avontuurlijke kern.

4.3.2 Moessonregens en De Stad van de Engelen

1 - Moessonregens

Het verhaal neemt een aanvang in Thep Nam, een fictieve stad in het even fictieve land Meotham. Verslaggever Thomas Rindt en persfotograaf Hendrik Lissauer hebben er een afspraak met Chay van het Meothams Bevrijdingsfront (MBF), dat strijdt tegen de regering. Maar Thep Nam blijkt bij hun aankomst omsingeld te zijn door het regeringsleger. Toch slagen de journalisten erin om met Chay af te spreken en om haar ongemerkt de stad uit te krijgen.

Onderweg krijgen de reporters autopech en worden ze opgepikt door een legerpatrouille. De soldaten ontdekken Chay in de koffer van de auto en staan op het punt haar neer te schieten. Rindt en Lissauer kunnen niet zomaar toekijken en slaan de soldaten neer. Beide journalisten grijpen hier actief in in de feiten. Ze raken verwickeld in een burgeroorlog ‘op een manier die we niet gewoon zijn’¹⁸² en waarbij ze expliciet de kant hebben gekozen van het rebellenleger. De reporters komen aan in het rebellenkamp en hebben een onderhoud met generaal Wei Lin. Lissauer begint naarstig foto’s te nemen:



© Den Gulden Engel, 1:11.

¹⁸¹ Schifferstein Mat, 1987, 5-6.

¹⁸² 1: 9.

Ondertussen interviewt Rindt de generaal. Rindt stelt relevante vragen over het doel en de toekomst van de rebellenbeweging. Beiden voeren op een geloofwaardige manier journalistieke taken uit:



© Den Gulden Engel, 1: 14.

Sinds de uitbarsting van de burgeroorlog heeft het rebellenkamp sterk te lijden gehad onder haar isolement en kampt het met een gebrek aan voedsel en medicijnen. Thomas Rindt kan de ellende niet langer aanzien en vraagt verschillende malen of er ‘echt geen andere manier is om deze ellende tegen te gaan’¹⁸³ in plaats van gewapenderhand de regering te bestrijden. In deze reactie zien we de eerste tekenen van de idealistische journalist. De generaal noemt Rindt hierop naïef.¹⁸⁴

Embedded gaan de reporters met het rebellenleger een aanval uitvoeren op een belangrijke toegangsweg. Rindt worstelt nog een laatste maal met zijn partijdige optreden, wanneer hij opmerkt dat de rebellen duidelijk in de minderheid zijn en over een minderwaardige uitrusting beschikken: ‘Kan jij onpartijdig blijven, Hendrik?’¹⁸⁵

De volgende dag vindt de aanval plaats. Vanuit de heuvels bestormen de rebellen – met Lissauer en Rindt in hun kielzog – een wachtpost op de toegangsweg. In dit fragment krijgen we een beter beeld van de fotograaf Lissauer voorgeschoteld: ‘Wow! Wat een uitzicht! Dit wordt een

¹⁸³ 1: 11 en 14.

¹⁸⁴ 1: 14.

¹⁸⁵ 1: 17.

knalreportage!’ roept hij uit. De sarcastische opmerking van Lissauer staat symbool voor zijn gedrag in het strijdgewoel. Hij waagt zijn leven om foto’s van de aanval te nemen: ‘Ieder z’n werk kindje!’ vergoelijkt hij zijn onbesuisde gedrag na een waarschuwing van Chay om dekking te zoeken:



© Den Gulden Engel, 1:19.

De rebellen behalen een klinkende overwinning en wachten vervolgens op de komst van generaal Wei Lin, die na de belegering van een nabijgelegen stad zou opdagen. Hij laat op zich wachten en Thomas Rindt besluit op z’n eentje uit te zoeken waar Lin blijft. Opnieuw reageert hij uit een idealistische reflex om de rebellen niet aan hun lot over te laten. De eigengereide en avontuurlijke stijfkop laat zich niet ompraten door Chay en Lissauer die hem gek verklaren. Een soldaat: ‘Is je vriend een idealist of alleen maar gek? Waarom waagt hij zijn leven voor een vreemde zaak?’¹⁸⁶ Rindt trekt naar de stad en wordt daar geconfronteerd met soldaten van het regeringsleger. Hij slaagt erin één van hen te overmeesteren en te schieten op de andere soldaten. Hij neemt hier eigenlijk deel aan de opstand.

De rebellen in de stad ontzetten Rindt van het vijandelijke vuur. Ondertussen blijkt dat Wei Lin is omgekomen bij de gevechten en dat de rebellen een nieuwe bevelhebber hebben, Nong genaamd. Die weigert hulp te leveren aan de rebellen aan de wachtpost, waarop Rindt al zijn

¹⁸⁶ 1: 25.

overredingskracht gebruikt om hem van het tegendeel te overtuigen. Hij daagt het bevel van Nong uit: 'Je bent een lafbek, Nong'. Toch slaagt Nong erin zijn gezag te behouden.

Thomas beslist daarom om alleen terug te keren: 'Want als ik nu niet terugga, zal ik nooit meer in een spiegel durven kijken, nooit meer...'¹⁸⁷ Terug bij de wachtpost treft hij Lissauer levensloos aan; de post is plat gebombardeerd met napalm. Getroffen door deze tegenslag blijft Rindt achter in de jungle van Zuidoost-Azië en sluit hij zich aan bij het rebellenkamp.

2- De stad van de engelen

In het tweede verhaal bevindt Rindt zich nog steeds in het rebellenkamp in de heuvels, terwijl hij op het thuisfront dood is verklaard. Hij worstelt met zichzelf en stort zich in een nevel van alcohol. Chay legt contact met Ellen, de vriendin van Thomas en Hendrik, van de *De Nieuwe Morgen*, de krant waarvoor ook Rindt en Lissauer werkten. Ellen ontvangt een foto van Chay met een adreskaartje van een hotel. Ze vraagt aan de hoofdredacteur of ze naar Meotham kan gaan om na te gaan of Thomas Rindt nog leeft: 'Mij goed. Nu het Meothams Bevrijdingsfront aan een nieuw offensief is begonnen, kunnen we er best iemand heen zenden...Een revolutie is altijd mooi meegenomen'¹⁸⁸, zegt de hoofdredacteur cynisch. Dit is de enige keer dat we een beeld van de hoofdredactie krijgen. Door deze eenmalige representatie kunnen we hier echter weinig uit besluiten. Ter illustratie geven we toch het beeld van de redactie mee:



© Den Gulden Engel, 2: 2.

¹⁸⁷ 1: 34.

¹⁸⁸ 2: 3.

Eenmaal aangekomen in Meotham raken Ellen, Chay en Thomas verstrengeld in een web van verraad aan de top van het rebellenleger. In vergelijking met het eerste deel is de Stad van de Engelen nog avontuurlijker van aard. Ditmaal wordt Rindt gedreven door zijn liefde voor Ellen. Wanneer hij verneemt dat de nieuwe bevelhebber van het rebellenleger verraad heeft gepleegd en Ellen op de hielen zit, trekt hij door de vijandelijke linies op zoek naar zijn vriendin.

In zijn streven naar gerechtigheid vermijdt Thomas zoveel mogelijk gewelddadige confrontaties. Wanneer Chay een reeds overmeesterd lid van de geheime politie neerschiet, kan Rindt dat moeilijk verkroppen. Op het einde van het verhaal slaagt hij erin het verraad te ontrafelen en trekt hij samen met Ellen terug naar Europa.

4.3.3 Besluit

- Rindt als idealist

De meest pertinente eigenschap van Rindts journalistieke handelingen is zijn idealisme. In dat idealisme laat hij zich meevoeren in de logica van de underdog. Hij kiest openlijk de kant van de rebellen die minder talrijk en slechter uitgerust het centrale gezag uitdagen. Zo kan hij het niet over zijn hart krijgen om weerloos toe te kijken hoe Chay wordt neergeschoten en tracht hij hulp te halen bij generaal Wei Lin. Parallel aan dat idealisme vermijdt Rindt elke vorm van zinloos geweld. Hij is rechtvaardig en eerlijk.

Dat idealisme wordt verduidelijkt op het einde van Moessonregens. Ellens gedachten worden op die laatste pagina's vertolkt: 'We waren samen begonnen. De campus, protestakties en dito krantjes. Iedereen vergrijpt zich wel eens aan idealen...Toen Hendrik en Thomas gingen freelancen veranderde het driemanschap in een duo. Ik belandde achter een redactietafel...' ¹⁸⁹

Nu impliceert Rindts idealisme wel enkele bezwaren op beroepsetisch vlak. Ondanks zijn autonome handelen is hij partijdig en afhankelijk van een bepaalde invalshoek. Embedded met de rebellen hangt Rindt zijn reportage volledig op aan hun standpunt. In tegenstelling tot Dodge handelt Rindt niet uit eigenbelang, noch uit het belang van een publiek dat geïnformeerd moet worden, maar uit het belang van de verdrukte rebellen, dat hij als het meest dwingende ziet.

¹⁸⁹ 2: 45.

- Rindt de oorlogsverslaggever

Volgens Saltzman is de oorlogsverslaggever de onbetwispbare journalistieke held.¹⁹⁰ Die eigenschap komt sterk tot uiting in het eerste verhaal. Rindt riskeert zijn leven wanneer hij door de vijandelijke linies trekt om het rebellenleger van generaal Wei Lin te zoeken. Toch zijn de heroïsche kwaliteiten van Rindt niet van dezelfde orde als die van Flink. Opnieuw wordt deze hedendaagse stripheld realistischer voorgesteld. Dat wordt in het begin van het tweede verhaal geïllustreerd wanneer Rindt kampt met een alcoholverslaving. In die zin is Rindt, net als Dodge, een feilbare mannelijke journalist. Opmerkelijk is dat het personage een sterke evolutie doormaakt, in tegenstelling tot het vaak statische en stereotiepe karakter van de personages in het klassieke beeldverhaal.¹⁹¹

- Lissauer de persfotograaf

In vergelijking met Dodge komt Lissauer veel meer overeen met wat Saltzman ziet in de afbeelding van de persfotograaf in de populaire cultuur. Dodge is veel meer de sensatiejournalist die op geen enkel moment zijn leven waagt voor die ene perfecte foto. Lissauer daarentegen heeft zijn leven veil voor een spectaculaire foto. Lissauer zal zijn roekeloze optreden letterlijk met zijn leven bekopen:

Photographers using still film or moving pictures often risk their lives to get the images that show us what is going on in this country and around the world. Often news photographers shoot pictures of indescribable horror and barely escape death to bring back pictures to the public.¹⁹²

- beeld

In de realistische tekenstijl van Erika Raven, hebben Lissauer en Rindt bijzonder veel karakter meegekregen. Net zoals Dodge, zijn ook Lissauer en Rindt afgebeeld met wilde haren. Ze hebben beiden een stoppelbaard en vooral Rindt ziet er nonchalant en doorleefd uit. Rindts jasje geeft hem nog het meest het voorkomen van een journalist. Opnieuw zijn op een subtiele manier beeldende eigenschappen aangebracht die het de lezer gemakkelijker maken om de personages als journalisten te herkennen.

¹⁹⁰ Saltzman, 2005, 40.

¹⁹¹ Malcorps en Tyrions, 1984, 59.

¹⁹² Saltzman, p. 38.



© Den Gulden Engel, 1:17.

4.4 Hedendaags: Ief de Chief

4.4.1 Inleiding

Nix (echte naam Marnix Verduyn) is in de eerste plaats een cartoonist. Zijn cartoons en strips zagen het licht in verschillende kranten en weekbladen: De Morgen, Het Nieuwsblad, Het Algemeen Dagblad en Robbedoes/Spirou. Van zijn cartoons zijn ondertussen zes bundels verschenen.¹⁹³

Ief de Chief neemt een bijzonder plaats in binnen onze analyse van het hedendaagse stripverhaal. Onder verschillende afleveringen verscheen Ief de Chief in de jongerenbijlage van De Morgen: DeMix. Bijzonder aan dit beeldverhaal is de humoristische en satirische manier waarop de toenmalige redactie van De Morgen en haar bestuurders zijn voorgesteld. 'Ief' in de titel van het verhaal, verwijst naar toenmalig hoofdredacteur van De Morgen Yves Desmet. Ook Christian Van Thillo, gedelegeerd bestuurder van De Persgroep, moet het ontgelden:

*Week na week kon de lezer haast stiekem meevolgen hoe de redactie een stellingenoorlog uitvocht met haar hoofdredacteur. Hoe de Chief krampachtig probeerde het zootje ongeregeld van de jongerenredactie in het gareel te houden.*¹⁹⁴

Uitzonderlijk voor dit verhaal is dus dat reële personen op een fictieve manier zijn opgevoerd in een stripverhaal. De manier waarop Nix ze afbeeldt en in personages giet, is uitermate interessant voor onze analyse, maar vormt tegelijkertijd een uitzondering. Hij geeft immers, als exponent van

¹⁹³ <http://www.nix.be/NL/bio/>

¹⁹⁴ Karl van den Broeck, voorwoord Ief de Chief, 2.

onze samenleving, een satirische visie op de reële krantenwereld die op zijn minst deels kan stroken met de manier waarop een deel van onze samenleving de media ervaart. Uiteraard gaat het in Ief de Chief om uitvergrotingen en overdrijvingen, maar latent kunnen enkele pijnpunten opborrelen.

4.4.2 Het verhaal

Ief de Chief speelt zich praktisch integraal af op de redactie van De Morgen. Karl van den Broeck, Marc Schoetens en Peter Mijlemans, voorgesteld als drie ouwe rotten die samen 257 jaar oud zijn, stellen aan Yves Desmet voor om een nieuwe bijlage voor De Morgen te maken. Terwijl zij eigenlijk een bejaardenbijlage in gedachten hadden, wil Yves een jongerenbijlage: DeMix.

Aan het hoofd staan de drie redacteurs die worden voorgesteld als de meest pertinente lulakken en onbekwame schrijvers. Ze slagen er elke week in om een bijlage te maken door te *samplen*. Omdat alles toch al geschreven is, plakken ze bestaande fragmenten van De Morgen bijeen tot een nieuw geheel. Desmet ervaart steeds meer problemen met de rebelse DeMix redacteurs, die zijn gezag ondermijnen en er alles aan doen om zo weinig mogelijk te werken.

Tot zover het verhaal, want van enige verdere samenhang kan moeilijk gesproken worden. Omdat het stripverhaal eerst in episodes in de krant is verschenen, heeft dit een sterke invloed op de verhaallijn. Elke episode op zich moet een bepaalde mate van een gesloten einde hebben, terwijl het toch moet kunnen doervloeien naar de volgende aflevering.¹⁹⁵

Op pagina acht krijgen we een ongenadige blik in het reilen en zeilen van de redactie van De Morgen:



© Icarus, 8.

¹⁹⁵ Lefevre, 172 (in Dierick, 2000).

Ook de drie redacteurs van DeMix zuigen op tijd en stond verhalen uit hun duim. Terwijl ze op vakantie zijn tijdens de zomerperiode ‘kopen ze 10 kilo frisco’s en schrijven nog vlug een nieuwe DeMix vol.’¹⁹⁶ Over het algemeen wordt een satirisch en negatief beeld opgehangen van de journalistiek.

4.4.3 Besluit

- De hoofdredacteur

Yves Desmet krijgt het uiterlijk van een schriel, zielig mannetje dat gebukt gaat onder een constante stress, versterkt door de nietsontziende arends-blik van Van Thillo en de tirannieke trekjes van zijn vrouw. Hij kampt regelmatig met een zenuwzinking door zijn tanende gezag en kwijnt weg onder de dalende tv-belangstelling sinds DeMix in het leven is geroepen. Hij schreeuwt zoveel mogelijk naar de redacteurs van DeMix om zijn gezag enigszins te handhaven, wat enkel contraproductieve gevolgen heeft. Die laatste eigenschap komt overeen met Saltzmanns categorie van de bevelenroepende hoofdredacteur; alleen kennen Yves’ bevelen geen navolging:



© Icarus, 20.

- De eigenaar

Van Thillo wordt afgeschilderd als een op geld beluste yuppie, die met een sportvoiture de weg onveilig maakt, vergezeld van twee mooie vrouwen. Wanneer hij verneemt dat DeSmet problemen heeft met de DeMix-redactie stuift hij naar het kantoor van De Morgen om Yves een uitbrander te geven. Van Thillo is de ultieme baas die met alle geweld de leescijfers van het blad wil verhogen: ‘De leescijfers eikel! Het aantal lezers van De Morgen, de enige die mij interesseren!!! Ik wil ze zien stijgen, begrijp je? THE SKY IS THE LIMIT.’¹⁹⁷

¹⁹⁶ 8.

¹⁹⁷ 14.

In Saltzmanns categorieën gebruikt de mediabons het medium voor zijn eigen doeleinden. Ook in Ief de Chief gebruikt Van Thillo De Morgen als middel om zo rijk mogelijk te worden. Dat is bovendien een tweede kenmerk volgens Saltzman: media-eigenaars zijn rijk, hebzuchtig en machtig.¹⁹⁸ Christian van Thillo beschrijft zijn eigen representatie als volgt: '[...] nu verscheen ik daar plots op het toneel als de yuppie bij uitstek: open sportkarretje, een paar mooie vrouwen achterin en voor de rest enkel geïnteresseerd in geld.'¹⁹⁹



© Icarus, 14.

- De drie redacteurs als anti-journalisten

Zoals hierboven al vermeld, doen de drie redacteurs er alles aan om hun beroep met zo weinig mogelijk inspanning uit te oefenen. Zij dragen het nog het meeste bij tot de negatieve beeldvorming van de journalistiek in Ief de Chief. Ze lappen alle regels van de journalistiek aan hun laars en doen zelfs geen enkele moeite om nieuws te maken. Door een beroep te doen op bestaande artikels en ze in een nieuwe vorm te gieten, kwijten ze zich van hun 'journalistieke' taak.

Omdat Nix karikaturen heeft gemaakt van drie bestaande journalisten, is hun afbeelding bijzonder. Elk personage in Ief de Chief heeft dat proces van karikaturisering ondergaan. Paradoxaal genoeg worden de redacteurs van DeMix voorgesteld als een stel bejaarden, terwijl ze instaan voor de creatie van een nieuw jongerenmagazine. Die paradox verwatert bij het besef dat op elk niveau de draak wordt gestoken met de redactie van De Morgen. Qua uiterlijk roepen ze nog vaag herinneren op aan hun reële tegenpool. Ze zien er oud, grotesk, doorleefd en moe uit:

¹⁹⁸ Saltzman, 2005, 39.

¹⁹⁹ Christian Van Thillo, voorwoord Ief de Chief, 1.



© Icarus, 1.

5 Algemeen Besluit

We begonnen onze verhandeling met de opmerking dat de representaties van journalisten in strips – als cultureel product – een significante invloed kunnen hebben op hoe mensen reële journalisten ervaren. Aan de hand van de framing analyse hebben we een aantal categorieën uit de klassieke en de hedendaagse Belgische strip gepuurd. Nu rest nog de vraag welke algemeenheden we moeten onthouden van beide tradities en op welke punten ze gelijke kenmerken vertonen of van elkaar verschillen. In die vergelijking komt de besluitvorming in zekere mate overeen met de bestaande kennis over de klassieke en de hedendaagse stripheld. De eigenschappen van die striphelden vloeien noodzakelijkerwijs door in de beroepsuitoefening van de stripfiguur-journalist. We ronden af met de relatie tussen de gevonden frames en de journalistieke realiteit.

Hoewel we voor het klassieke luik slechts één stripserie besproken hebben, is deze serie representatief voor de zogenaamde klassieke avonturenstrip. In Flip Flink staat het avontuur centraal en vervagen de grenzen tussen ‘de detective’ en ‘de journalist’. Vaak dient de journalistiek slechts als voorwendsel voor de journalist om onwaarschijnlijke avonturen te beleven en om de rol van onderzoeker in illustere zaken op zich te nemen. In Flip Flink speelt de journalistiek nochtans een significante rol. In andere klassieke beeldverhalen waarin een zogenaamd reporter de hoofdrol speelt, zoals Kuifje en Rik Ringers, is die vervaging tussen beide beroepssferen nog veel manifester. De klassieke beeldverhalen opereren immers binnen een bepaald stramien en wijken daar weinig van af.²⁰⁰ Maar ook in Betty & Dodge speelt het detectivegebeuren een belangrijke rol. Die detectivestructuur is niet verwonderlijk omdat zowel de journalist als de detective nieuwsgierige onderzoekers zijn die een mysterie trachten op te lossen.²⁰¹ Om het kort en simpel te stellen: het detectivegebeuren maakt het verhaal boeiender.

Qua persoonlijkheid sluit Thomas Rindt nog het meeste aan bij moraalridder Flink. Zowel Rindt als Flink beschikken over een sterke ethiek: ze zijn eerlijk, rechtvaardig en moedig. De oorspronkelijk burgerlijke moraal van Flink is bij Rindt wel geëvolueerd naar een idealisme.

Toch zijn er opvallend meer verschillen dan gelijkenissen op te merken. In het hedendaagse beeldverhaal is het klassieke stramien niet meer van toepassing. Ten eerste zijn de striphelden in

²⁰⁰ Dierick, 2000, 89.

²⁰¹ Saltzman, 2005, 32.

de hedendaagse strip realistischer en menselijker voorgesteld.²⁰² Dat realisme uit zich in het frame van ‘de feilbare, mannelijke journalist’. Zowel Rindt als Dodge (en zeker de drie redacteurs van Ief de Chief) maken zowel persoonlijke als beroepsfouten. In die zin zijn zij de vermenschlijking van de vergoddelijkte Flink, die over een buitengewone moed en veelzijdigheid beschikt. Daarnaast uit dat realisme in Betty & Dodge en Thomas Rindt zich in de geloofwaardige journalistieke taken die de personages uitvoeren. Vooral in die laatste reeks merken we dat op. Rindt en Lissauer zijn de enigen die – in het verhaal – een actuele reportage maken.²⁰³ Flip Flink zien we nooit een geloofwaardige journalistieke taak uitvoeren, terwijl hij wel als beroemd journalist wordt geframed.

Wat het beeld betreft, zijn de representaties van de journalist in de hedendaagse strip minder stereotiep dan in Flip Flink. In die laatste serie wordt elke journalist met een symbolisch hoedje voorgesteld. Maar toch worden ook in de moderne strip beeldende kenmerken aangebracht om de herkenbaarheid voor het publiek enigszins te behouden – hetzij subtieler.

Over het algemeen levert de moderne strip meer negatieve beelden op van de journalist en de journalistiek in het algemeen. Dat uit zich het meest manifest in Ief de Chief, waar een Belgische redactie rechtstreeks op de korrel wordt genomen. De drie redacteurs zijn werkelijke anti-journalisten die feitelijk niet aan journalistiek doen, maar de feiten uit hun eigen vadsige geest halen. Maar ook in Thomas Rindt en Betty & Dodge heeft het feilbare van de mannelijke helden tot gevolg dat ze hun journalistieke taak niet altijd volgens de regels van het spel uitvoeren. Op ethisch vlak begeven ze zich vaak op glibberig terrein. Rindt kiest openlijk één kant van het verhaal, terwijl Dodge er alles voor over heeft om die ene scoop te halen. Geen van deze journalisten profileert zich als een dienstverlener aan het publiek, maar handelt eerder uit eigenbelang. Flip Flink handelt daarentegen wel uit een publiek belang. Hij zou er alles voor over hebben om het onrecht uit de wereld te helpen. Maar dat doet hij niet middels de journalistiek. Noch in de klassieke strip, noch in het hedendaagse beeldverhaal zijn de journalisten onderworpen aan een deadline of hebben ze financiële beperken. Bovendien werkt behalve Thomas Rindt geen van hen op basis van de actualiteit.

²⁰² Voor Ief de Chief is die stelling dubieuzer. Dat is natuurlijk te wijten aan de satirische aard van het verhaal. Maar net omdat het om een satire van de realiteit gaat, is Ief de Chief realistischer dan Flip Flink.

²⁰³ Hoewel, zoals Isani terecht opmerkt, de hedendaagse journalist meer een internet-surfende bureaujournalist is geworden. Isani, 2009, 7.

Net zoals het gediversifieerde striplandschap zelf, zijn de frames in de besproken moderne strips meer uiteenlopend van aard. Ook al hebben we enkele algemeenheden ontward, moet het duidelijk zijn dat er sprake is van conflicterende beelden. Fotograaf Dodge en fotograaf Lissauer verschillen duidelijk van elkaar. Volgens Saltzman dragen die conflicterende frames bij tot de haat-liefde relatie tussen het publiek en de media.²⁰⁴

Om de cirkel rond te maken, keren we terug naar ons uitgangspunt. In het theoretisch gedeelte over beeldvorming en framing concludeerden we dat het waarschijnlijk is dat de gevonden frames een invloed hebben op hoe het publiek zich een beeld vormt van de reële journalist. Uit onze analyse blijkt dat over het algemeen een positiever beeld wordt geschetst van de journalist in de klassieke strip dan in de hedendaagse strip. Nu zou het kunnen dat de negatieve frames uit het moderne stripverhaal – als onderdeel van gelijkaardige frames uit andere culturele producten – een invloed hebben op het tanende vertrouwen van het publiek in de pers. We zagen immers dat communicatieve teksten frames kanaliseren van de tekst naar het menselijke bewustzijn.²⁰⁵ Bovendien ligt de kracht van het beeldverhaal in de combinatie van zowel beeldende als tekstuele elementen, waardoor de macht van het geschreven woord op twee manieren inwerkt op het beeldvormingsproces van de lezer. We zijn vertrokken vanuit bestaande frames van journalisten uit onderzoek in Amerikaanse films. Hieruit bleek dat sommige van die frames ook van toepassing zijn op het Belgische beeldverhaal. Het recurrente karakter van die frames is met andere woorden aangetoond. Frames zijn dan ook, aldus Gitlin, persistente patronen van waarneming.²⁰⁶

In welke mate die beïnvloeding op het menselijke bewustzijn exact gebeurt, hebben we in deze verhandeling niet kunnen onderzoeken. Ons onderzoek vormde hierin slechts een aanzet voor verdere analyse. Om die eigenlijke beïnvloeding te kennen, moet een onderzoek bij de striplezers zelf worden uitgevoerd. Daaruit kan blijken in hoeverre de frames van journalisten in strips een invloed hebben op de publieke beeldvorming van ‘de journalist’.

²⁰⁴ Saltzman, 2005, 31.

²⁰⁵ Entman. 1993, 51-52.

²⁰⁶ Gitlin, 1980, 7

6 Bibliografie

6.1 Primair

Charlier, J.M. en Paape, Eddy. *Flip Flink*. Brussel: Dupuis.

- 1) Als Reporter de Wereld Rond, 1980.
- 2) Koers naar het Oosten, 1980.
- 3) In de Nieuwe Wereld, 1980.
- 4) De Geheimen van de Koraalzee, 1980.
- 5) De Zwarte Hand, 1980.
- 6) Het Monster van de Andes, 1980.
- 7) Het Rijk van de Zon, 1981.
- 8) De Dood Loert onder Water, 1981.
- 9) De 7 Steden van Cibola, 1981.
- 10) De Vliegende Slavenhandelaars, 1981.
- 11) Mensenjacht, 1982.
- 12) Het Goud van de "Oostenwind", 1982.
- 13) De Spooktrein, 1981.

Du Caju, Thomas; Van Beirs, Pat en Van Rijckeghem, Jean-Claude. *Betty & Dodge*. Antwerpen: Standaard Uitgeverij.

- 1) Moord in Manhattan, 2008.
- 2) Crash in Québec, 2009.

Nix. *Ief de Chief*. Antwerpen: Icarus, 1998.

Raven, Erika en Rouffa, Marcel. *Thomas Rindt*. Wommelgem: Den Gulden Engel.

- 1) Moessonregens, 1987.
- 2) De Stad van de Engelen, 1987.

6.2 Secundair

- Anthonissen, Peter Frans. *De media maken de man: over hoe pers en beeldvorming echt werken*, Leuven: Davidsfonds, 2009.
- Baetens, Jan. *The Graphic Novel*, Leuven: Leuven University Press, 2001.
- Beaty, Bart. *Unpopular Culture Transforming the European comic book in the early 1990s*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Berger, A.A. *Media research techniques*, London: Sage Publications, 1991.
- Bonte, Peter. *De Stripdatabank*, Brugge: Bonte, s.d. [cd-rom].
- Borking, Seline. 'Europese stripcultuur enorm veranderd in twintig jaar tijd'. *Zozolala*, 170, 2010, 8-11.
- Bousteau, Fabrice. 'Qu'est-ce que la BD aujourd'hui?' *Beaux-arts magazine*, hors-série nr. 4, 2003, edito.
- Brunetti, Ivan. *An anthology of graphic fiction, cartoons, & true stories*, New Haven & London: Yale university Press, 2006.
- Davidson, Steef. *Beeldenstorm: De ontwikkeling van de politieke strip 1965-1975*, Amsterdam: Van Genneep, 1976.
- Dayez, Hugues. *La Nouvelle Bande Dessinée*, Brussel: Niffle-Cohen, 2002.
- De Laet, Danny en Varende, Yves. *De Zevende kunst voorbij: geschiedenis van het beeldverhaal in België*, Brussel: ministerie van Buitenlandse Zaken, Buitenlandse Handel en Ontwikkelings-samenwerking, 1979.
- De Laet, Danny. *Het beeldverhaal in Vlaanderen*. Breda: Brabantia Nostra, 1977.
- Delisle, Philippe. *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial des années 1930 aux années 1980*, Paris: Karthala, 2008.
- De Mul, Jos. *Cyberspace Odyssee*. Kampen: Klement, 2002.
- De Weyer, Geert. *België Gestript. Alles over de Belgische strip: feiten, genres en auteurs*. Tiel: Lannoo, 2005.
Loslopend Wild. De nieuwe generatie Vlaamse stripauteurs. Leuven: Oogachtend, 2009.
- Dewilde, Danny. *Officiële Belgische stripcatalogus. Deel 1*, Gent: Casto, 1997.
- Deuze, Mark. *Wat is journalistiek?*, Amsterdam: Het Spinhuis, 2004.
- Dierick, Charles en Lefèvre, Pascal (red.). *Forging a new medium. The comic strip in the Nineteenth century*, Brussel: VUB university press, 1998.

- Dierick, Charles (red.). *Het Belgisch Centrum van het Beeldverhaal*, Brussel: Dexia Bank, 2000.
- Ehrlich, Matthew C. 'Studying the journalist in popular culture'. *ICPJ Journal*, 1, 2009, 1-11.
<http://ijpc.uscannenberg.org/journal/index.php/ijpcjournal/article/view/7/9> [geraadpleegd op 21/03/2010]
- Entman, Robert. 'Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm'. *Journal of Communication*, Austin (Texas): Oxford University Press, 43(4), 1993.
- Evers, Huub. *Media-ethiek: morele dilemma's in journalistiek, voorlichting en reclame*, Groningen: Wolters-Noordhoff, 2007.
- Foss, Katherine Ann. "It's a bird...it's a plane...it's a journalist?" *A Framing analysis of the representation of journalists and the press in comic book films*. Masterproef, Graduate School of the University in Minnesota, 2004.
- Galmart, Liesbet. *Beeldvorming van religie in strips van de Vlaamse school (1945-beden)*, Licentiaatsverhandeling geschiedenis, Ugent, 2007.
- Gitlin, Todd. *The whole world is watching: Mass media in the making and the unmaking of the New Left*, Berkeley (Cal.): University of California Press, 1980.
- Goffman, Ervin. *Frame Analysis: an essay on the organisation of experience*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1974.
- Hall, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*, Londen: Sage, 1997.
- Hartley, John. *A Short History of Cultural Studies*, London: Sage Publications, 2003.
- Herman, Luc en Vervaeck, Bart. *Vertelduivels. Handboek verbaalanalyse*, Brussel: VUB press, 2001.
- Isani, Shaadi. 'Journalism FASP & fictional representation of journalists in popular contemporary literature, *ILCEA*, 11, 2009. URL: <http://ilcea.revues.org/index251.html> [geraadpleegd op 12/03/2010].
- Knight, Bill. 'Comic book journalistis beyond Clark Kent'. *IJPC Journal*, 1, 2009, 138-146.
<http://ijpc.uscannenberg.org/journal/index.php/ijpcjournal/article/view/12/14> [geraadpleegd op 22/04/2010].
- Kousemaker, Evelien en Kees. *Wordt vervolgd – Stripleksikon der Lage Landen*, Antwerpen: het Spectrum, 1979.
- Kovach, Bill en Rosenstiel, Tom. *The Elements of Journalism*, New York: Three Rivers Press, 2001.
- Kussendragers, Nico en van der Lugt, Dick. *Basisboek Journalistiek*, Groningen/Houten: Wolters-Noordhoff, 2007.
- Lefèvre, Pascal (ed.). *Het Stripbeeld. Actes du colloque international*, Leuven: Open Ogen, 1991.
- Lefèvre, Pascal en Meesters, Gert. 'Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle'. *Relief*, 2 (3), 2008, 290-308.

- Malcorps, Johan en Tyrions, Rik. *De papieren droomfabriek*, Leuven: Infodok, 1984.
- McCloud, Scott. *De onzichtbare kunst: understanding comics*, Turnhout: Strip Turnhout, 2009.
- Messaris, Paul en Linus, Abraham. 'The role of images in framing news stories'. *Framing Public Life*, Mahwah (New Jersey): Lawrence Erlbaum Associates, 2001.
- Perry, George en Aldridge, Alan. *The Penguin book of comics: a short history*, Harmondsworth: Penguin Books, 1975.
- Pinto, David. *Beeldvorming en integratie: Is integratie het antwoord? Beeldvorming van Turken, marokkanen en Nederlanders over elkaar*, Bohn Stafleu Van Loghum: Houten, 2004.
- Reese, S.D. 'Prologue—Framing Public Life: A Bridging Model for Media Research'. *Framing Public Life*, Mahwah (New Jersey): Lawrence Erlbaum Associates, 2001.
- Renard, Jean-Bruno. *La Bande dessinée*. Parijs: Seghers, 1977.
Bandes dessinées et croyances du siècle. Parijs: Presses universitaires de France, 1986.
- Saltzman, Joe. 'Analyzing the image of the journalist in popular culture: a unique method of studying the public's perception of its journalists and the news media', 2005.
<http://www.iipc.org/uploads/files/AEJMC%20Paper%20San%20Antonio%20Saltzman%202005.pdf> [geraadpleegd op 12/03/2010].
- Schifferstein, Mat. 'Raven en Rouffa: "Thomas Rindt is nog steeds een onbekende."' *Zozolala*, 32, 1987, 5-9.
- Soetaert, Roland. *De Cultuur van het lezen*, Den Haag: Nederlandse Taalunie, 2006.
<http://taalunieversum.org/taalunie/Cultuurvanhetlezen.pdf>, [geraadpleegd op 10/03/2010]
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Edingburgh: Pearson Education Limited, 2009.
- Turner, Graeme. *Film as Social Practice*, London: Routledge, 1993.
- Van Cuilenburg, Jan J. *Communicatiewetenschap*, Bussum: Coutinho, 1996.
- Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*, Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 1989.
- Van Gompel, Patrick en Hendrickx, Ad. *Strips, Aha!: De wereld van het beeldverhaal*, Antwerpen: Standaard, 1995.
- Vossen, Misjel. *Als beelden het woord voeren... Over beeldtalen en beeldvorming*, Gent: Academia Press, 2004.
- VRIND: *Vlaamse Regionale Indicatoren*. Studiedienst van de Vlaamse overheid, 2009.

Waumans, Johan. *Beeldvorming derde wereld in strips. Case study: Afrika in de Vlaamse krantenstrips Nero en Suske en Wiske*, Licentiaatsverhandeling communicatiewetenschappen, 2003.

6.3 Internetbronnen

Ipsos Belgium. www.ipsos.be/publications/vertrouwensbarometermaart09.ppt [geraadpleegd op 18/02/2010].

Voorhoof, Dirk. *De Raad voor de Journalistiek van start* (toespraak gehouden naar aanleiding van de installatie van de Raad voor de Journalistiek, 2 december 2002) <http://www.rvdj.be/node/2> [geraadpleegd op 3/04/2010].

<http://www.vermeirebvba.be/thomasducaju.php> [geraadpleegd op 20/05/2010].

<http://www.jonkvrouw.be/> [geraadpleegd op 20/05/2010].

<http://www.nix.be/NL/bio/> [geraadpleegd op 15/04/2010]

<http://www.jije.org/> [geraadpleegd op 2/06/2010]