

## **Manuscript**

Tekenen van banaal nationalisme in de Vlaamse en Nederlandse adaptaties van het televisieformat SKAM

## **Auteurs**

Linde Bossuyt is assistent en doctoraal onderzoeker bij de vakgroep Communicatiewetenschappen (Universiteit Gent). Contactgegevens: Sint-Pietersnieuwstraat 41, 9000 Gent, België. Tel.: +32470056649 . E-mail: Linde.Bossuyt@UGent.be.

Prof. Dr. Stijn Joye is aangesloten bij Universiteit Gent als hoofddocent. Contactgegevens: Sint-Pietersnieuwstraat 41, 9000 Gent, België. Tel.: +3292646892. E-mail: Stijn.Joye@UGent.be.

## **Nederlandse Samenvatting**

Banaal nationalisme is de continue en onzichtbare repetitie van nationale symbolen in ons alledaagse leven. Via een tekstuele analyse van adaptaties van het format SKAM in Nederland en Vlaanderen zagen we een verschil in latente en manifeste articulaties van banaal nationalisme. Daarnaast werd gevonden hoe er zowel tekenen van een lokale jongerencultuur als van een meer transnationale jongerencultuur werden verbeeld.

## **Engelse titel**

Signs of banal nationalism in the Flemish and Dutch adaptations of the television format SKAM

## **Engels abstract**

Banal nationalism is the continuous repetition of national symbols in everyday life. It is 'banal' because these signs become invisible as they feel so familiar. This study focusses on two adaptations in the Low Countries of the format SKAM as banal nationalism is often the side product of a localization strategy when adapting formats. Banal nationalism can produce, reproduce and reinforce the idea of a national identity. Following a qualitative textual analysis a difference was found between the Dutch SKAMNL and the Flemish wtFOCK with regard to latent and manifest articulations of banal nationalism. SKAMNL tends to localize less obvious cultural proximities such as identity, whereas wtFOCK localizes more straightforward cultural proximities such as the inclusion of national holidays and local brands. A second finding is that there is both a local 'youth culture' that is being represented, as well as a more transnational one.

## **Keywords**

Banal nationalism – formats – SKAM – cultural proximities – transnational youth culture - textual analysis

**Word count:** 6674 (exclusief bibliografie)

## Tekenen van banaal nationalisme in de Vlaamse en Nederlandse adaptaties van het televisieformat SKAM

### Inleiding

In 2015 lanceerde de Noorse openbare omroep NRK de jongerenreeks 'SKAM'. De serie beoogde om het jongerenpubliek terug hun weg te laten vinden naar traditionele televisie en dit werd gedaan via een transmediale storytellingstrategie, waarbij televisie en online mediakanalen, waaronder sociale media, werden gecombineerd voor het vertellen van het verhaal. Centraal stond de Noorse jongerencultuur en het productieteam deed uitgebreid onderzoek zodat het jongerenpubliek zich zou kunnen herkennen en identificeren met het verhaal (Pickard, 2016; Sundet, 2020). Het was met andere woorden de insteek om jongeren op een authentieke en vertrouwde manier weer te geven en dit in een voor hen herkenbare nationale context. Ondanks de intentie om voor een specifiek nationaal publiek succesvol te zijn, verwierf de serie ook internationaal veel weerklank (Gundersen, 2019). Dus hoewel het niet de initiële intentie was om geformatteerd te worden, werd het concept van het programma aan reeds zeven andere gebieden verkocht en ook in Vlaanderen en Nederland werd de lokale adaptatie met veel enthousiasme onthaald (Hulshof, 2018; "Millennials vallen als een blok voor digital first reeks wtFOCK", 2019; Sundet, 2020). Dit artikel wenst via een tekstuele analyse te onderzoeken op welke manier het Vlaamse wtFOCK (2018) en het Nederlandse SKAMNL (2018) omgingen met het bronmateriaal en de connectie met het lokale jongerenpubliek tot stand brachten. Hiervoor staat de praktijk van lokalisering centraal en de bijkomende culturele inbedding in een specifieke (nationale) context. Deze inbedding kan mogelijks leiden tot tekenen van banaal nationalisme (Billig, 1995). Dit zijn tekenen die wijzen op een nationale cultuur en of/ nationale identiteit maar vaak onopgemerkt blijven door het publiek vanwege de vertrouwdheid ervan. Ondanks het onzichtbare en dixit Billig 'banale' karakter dragen deze vertrouwde tekenen echter bij aan het bevestigen van nationalistische en hegemonische concepten in een maatschappij.

### Banaal nationalisme

In 1995 introduceerde Billig de term banaal nationalisme om aan te kaarten hoe diverse media het idee van naties en nationale identiteiten dagelijks, veelal onopgemerkt, reproduceren. Zelf focuste Billig vooral op banaal nationalisme in krantenartikelen en gaf als voorbeeld hoe het gebruik van nationale vlaggen bij publieke gebeurtenissen alsook de dichotomie in het 'wij-zij-denken' dat tot uiting kwam in speeches en massamediaroutines tekenen konden zijn van banaal nationalisme. Ook in andere media zoals televisieformats werd de term al toegepast. Moran en Keane definieerden banaal nationalisme in deze context als: 'this visible invisibility of an ideological superstructure in everyday life. The kinds of mundane, taken-for-granted representations of the nation that are found in particular incarnations of TV program formats are the means by which the nation is reproduced as a hegemonic form' (2013, p. 17). Met andere woorden worden de representaties van de natie, een nationale identiteit en culturele kenmerken gezien als hedendaags, vanzelfsprekend en herkenbaar, waardoor de natie een hegemonische vorm aanneemt of dus bepaalde maatschappelijke normen naar voren worden geschoven en genaturaliseerd (Moran & Keane, 2013). Hoewel banaal nationalisme dus veelal onzichtbaar blijft voor het publiek, kan het toch, nét door die onzichtbaarheid, een mogelijke impact hebben bij het publiek, zowel bij de creatie en instandhouding van het idee van een nationale identiteit alsook bij de constructie van een bepaalde realiteit en denkpatronen in een maatschappij (Billig, 1995; Moran, 2009). Fictieprogramma's leveren immers modellen aan voor gedrag, bieden informatie over normen en waarden (Van Damme & Van Bauwel, 2012), werken in op het collectief bewustzijn en de constante vorming van een identiteit, dit aan de hand van culturele representaties die zich zowel impliciet (maatschappelijke thema's zoals gender, seksuele geaardheid, religie) als expliciet (bijvoorbeeld lokale acteurs en merken) voordoen (Dhoest, 2004). Media dragen zo vaak bij aan de constructie van hegemonische concepten van identiteit en/of stereotypes (Jacobson, 2005). Dit is

zeker waar bij jongeren aangezien 'teen culture' steeds meer gemedieerd beleefd wordt (Van Damme & Van Bauwel, 2012).

### **Lokalisering van formats**

Bij formats in het bijzonder speelt lokalisering een grote rol (Chalaby, 2016; Moran, 2009; Oren & Shahaf, 2013) aangezien het toelaat om verschillende aspecten van een internationaal aangekocht format aan te passen aan de ontvangende cultuur (Auteur, 2019; Zhang, 2018). Dit kan onder andere door het bewust of onbewust toevoegen van herkenbare culturele elementen zoals realistische codes, discursieve conventies, aanpassingen qua taalgebruik of aan lokale tradities uit de maatschappij, maar ook aan narratieve, vormelijke of stilistische elementen die dicht aanleunen bij de cultuur van het doelpubliek en resoneren met hun leefwereld (Straubhaar, 2007; Zhang, 2018). Onderzoek naar lokaliseringpraktijken in Vlaanderen en Nederland (Auteur, 2019) toonde aan dat meer impliciete aanpassingen vooral werden gevonden in de behandelde thema's en specifieke culturele gewoontes. Expliciete veranderingen deden zich voor bij het gebruik van dialecten alsook het inzetten van lokale acteurs en bekendheden. De 'onzichtbaarheid' van deze aangepaste elementen zet buitenlandse producten om in iets authentiek en 'echt', waardoor het bijna onmogelijk wordt het (internationale) format te onderscheiden van mediaproducten met een lokale oorsprong (Adriaens & Biltereyst, 2012; Waisbord & Jalvin, 2009). Lokalisering zorgt er dan voor dat er een gevoel van herkenbaarheid teweeg wordt gebracht bij het publiek. Dit wordt 'cultural proximity' of culturele nabijheid genoemd (Straubhaar, 2007). Dit is voor producenten commercieel interessant, eerder onderzoek (Adriaens & Biltereyst, 2012; Auteur, 2019; Aveyard, 2016; Chalaby, 2011; Straubhaar, 2007) wees immers op het gegeven dat het publiek een sterke voorkeur heeft voor 'eigen' lokale content en (gepercipieerde) culturele verschillen belemmerend kunnen werken voor het succes van een programma.

Het is hierbij belangrijk op te merken dat de constructie van banaal nationalisme an sich, hier dus gelokaliseerde tekenen die verwijzen naar de natie of nationale identiteit, zelden tot nooit centraal staat in de overwegingen of beslissingen van mediaproducten (Van Keulen & Krijnen, 2014). Het is veeleer een gevolg van hun drang om een herkenbaar product neer te zetten dan een duidelijke intentie (Auteur, 2019). Hjort (2000) suggereerde daarom de alternatieve term 'banal aboutness', wijzend op het feit dat producenten niet per se willen focussen op typische nationale elementen om een bepaald nationaal discours of identiteit te bevestigen, maar dat er altijd een soort van verlangen is om een product te maken *over* het land door bijvoorbeeld 'lokale' rekwisieten, taal, locaties en acteurs in te zetten (Auteur, 2019; Hjort & MacKenzie, 2000). Vanuit de vaststelling dat producenten veel invloed hebben op de concrete invulling van het mediaproduct (Banks, 2014; Sundet, 2019), is er nood aan meer inzichten over de productiecontext (Auteur, 2019; Larkey, 2018). Interviews met makers van SKAMNL en wtFOCK zouden ons bijvoorbeeld meer leren over al dan niet bewust gemaakte keuzes. De productiecontext -en cultuur zoals het karakter van soorten omroepen en de specifieke media waarin een format wordt gemaakt (hier bijvoorbeeld sociale media én lineaire tv) zorgen er echter voor dat producenten niet altijd bewust keuzes kunnen maken (de Bruin, 2016; Moran & Keane, 2013). Dit onderzoek vormt dus eerder een eerste verkenning in mogelijke articulaties van banaal nationalisme, met het voorbehoud dat een tekstuele analyse niet alle (on)bewuste elementen kan opmerken en de resultaten dus zeker niet exhaustief zijn.

### **Methode**

Kwalitatieve tekstuele analyse staat toe om op een systematische manier na te gaan hoe betekenis wordt gecreëerd in mediateksten (Krippendorff & Bock, 2009; Lac, 2016). De methode heeft de mogelijkheid latente betekenissen, in dit geval banaal nationalisme, bloot te leggen in een tekst en deze terug te koppelen naar opvattingen in de maatschappij en cultuur (Larsen, 2002). Hierbij is het interessant te bekijken welke realiteit wordt neergezet door de producenten (Fürsich, 2009).

Voor dit onderzoek wordt gezocht naar mogelijke articulaties van banaal nationalisme, waarbij gefocust wordt op audiovisuele parameters en narratieve elementen. Om die parameters te kunnen onderzoeken hebben we ons gebaseerd op het onderzoek van Moran (2009) naar formats. Moran maakt een onderverdeling in drie codes, namelijk de linguïstische, de intertekstuele en de culturele. De linguïstische code bestaat uit taalaspecten, vorm en -stijlkenmerken. De beslissingen rond vorm slaan op de organisatie en opeenvolging van scènes. Dit is gerelateerd aan onder andere 'storytelling' of ook wel de eerder aangehaalde narratieve dimensie. De stijlkeuzes hebben eerder betrekking op encenering, beeld, *editing* en geluid. De tweede code, intertekstueel, slaat op adaptatiepraktijken op vlak van productie en technische standaarden van de thuismarkt. Organisatorische normen, routines en lokale praktijken zijn hier bepalende factoren. De culturele code tenslotte is het aanpassen van sociale en culturele karakteristieken zoals gender, geschiedenis, etniciteit en waarden (Moran, 2009). In dit artikel staan de culturele en linguïstische codes centraal, aangezien dit onderzoek een verkennende tekstuele analyse is en het binnen deze codes is dat lokalisering plaats vindt. Lokalisering werd dan mogelijks toegepast om culturele nabijheid te creëren voor het jongerenpubliek door de creatie van een herkenbare nationale context. Zoals eerder aangehaald bestaat dit onderzoek louter uit een verkennende tekstuele analyse, waardoor niet verder ingegaan kan worden op de intertekstuele code.

Concreet analyseren we de respectieve eerste seizoenen van de SKAM-adaptaties in Nederland (SKAMNL) en Vlaanderen (wtFOCK) waarbij de oorspronkelijke versie werd bekeken als voorbereiding om te analyseren welke adaptatie wat veranderde tegenover het origineel. Bij formats is namelijk sprake van een brontekst waar lokale adaptaties zich op (moeten) baseren, al dan niet contractueel vastgelegd bij de formatbesprekingen. Door voorafgaand aan het eigenlijke onderzoek naar het eerste seizoen oorspronkelijke SKAM te kijken, vallen veranderingen én gelijkenissen bij wtFOCK en SKAMNL des te meer op en zijn deze betekenisvol (Auteur, 2018). Het Noorse en Nederlandse seizoen tellen 11 afleveringen, het Vlaamse 12. Vervolgens werd een sequentie-analyse uitgevoerd om zicht te krijgen op de structuur van de tekst alsook op het verhaal en inhoudelijke elementen. Dit liet ons toe om uit alle afleveringen 45 sleutelscènes te selecteren voor analyse, waarvan 30 scènes in elke versie voorkwamen. Sturend voor de selectie was enerzijds de vraag in welke mate de scènes gelokaliseerd werden en anderzijds de afweging of het een narratief belangrijke scène was voor de ontwikkeling van het verhaal. De sleutelscènes van SKAMNL en wtFOCK werden gedetailleerd gecodeerd en geanalyseerd op mogelijke tekenen van banaal nationalisme waarbij de codes van Moran (2009) als leidraad werden gebruikt bij de open codering.

Het proces van lokalisering en formatadaptie is echter niet zo eenduidig en de mogelijke creatie van banaal nationalisme moet worden genuanceerd. De formatindustrie -en productie hangt namelijk af van tal van factoren waardoor het proces van lokalisering niet altijd dezelfde vorm aanneemt, of soms zelf niet bewust is (Van Keulen & Krijnen, 2014). Niet enkel de inhoud en vormgeving van het format zijn lokaal, maar vanzelfsprekend ook de productie- (cf. supra) en de receptiecontext (Dhoest, 2008; Moran, 2009; Cuelenaere, 2020). Het publiek kan namelijk noodzakelijke aanvullingen bieden omtrent mogelijks banaal nationalisme, aangezien zij de ontvangers zijn van de boodschap. Identificeert het publiek zich ook daadwerkelijk met die afbeelding van 'het alledaagse' (de Hart, 2019) en hoe verhouden kijkers zich tot de serie van wie de 'alledaagse' realiteit niet verbeeld wordt? Kijkers vormen een actieve en diverse actor in de beleving van banaal nationalisme (Antonsich, 2016). Niet enkel hun receptie van het programma is van belang voor de populariteit van formats, maar ook hun diverse verwachtingen en kijkgewoontes spelen een rol bij de verkoop van formats en de adaptatie ervan (Auteur, 2017).

Hierbij moet worden opgemerkt dat de bestudeerde versies specifiek werden aangepast om aansluiting te vinden bij het alledaagse leven van jongeren om voor deze groep zo herkenbaar mogelijk te zijn. Is de creatie van deze herkenbare wereld voor jongeren dan ook een vorm van banaal nationalisme? Deze paper stelt van wel, omdat het van mening is dat banaal nationalisme ook kan

verwijzen naar een bepaalde cultuur in een natie. In deze visie is de natie een culturele entiteit, meer dan een politieke entiteit (Dhoest, 2008). In het geval van deze case wordt de focus gelegd op de jongerencultuur van Vlaanderen en Nederland. Wel kan gesteld worden dat het 'nationalisme' in zowel SKAMNL als wtFOCK banaal is omdat doorheen de twee versies nooit expliciet naar het land verwezen werd. Daarnaast zien we in het wetenschappelijk veld rond formats de laatste tijd steeds vaker de term 'transnationaal' terugkomen, die geprefereerd wordt boven de dichotomie globalisering-lokalisering (Oren & Shahaf 2011; Waisbord & Jalfin 2009). Dit omdat deze wijst op de transgressie van grenzen waarbij dus een mengvorm ontstaat van globaal en lokaal (van Keulen, Krijnen, & Bauwens, 2020). In dit transnationaal medialandschap reizen formats over de grenzen heen en terwijl ze enkele universele onderdelen behouden zoals de verhaallijn en personages, worden ook enkele elementen gelokaliseerd om aan te sluiten bij de culturele voorkeuren van het publiek en markeigenschappen (Oren & Shahaf 2011; Waisbord & Jalfin 2009).

Een laatste reflectie die dient gemaakt te worden is een kritische reflectie over de eigen positie als onderzoeker. Doordat de onderzoekers in Vlaanderen leven, zal de positie nooit volledig neutraal zijn en daardoor zullen bepaalde 'cues' niet worden opgemerkt bij SKAMNL. Dit omdat de kennis te beperkt is om te weten dat het gaat over een 'culturele eigenheid' (Cuelenaere, 2020). Daarnaast is het ook mogelijk dat bepaalde 'cues' niet zullen opgemerkt worden bij wtFOCK, net omdat ze zo eigen zijn aan de eigen cultuur en zo onzichtbaar zijn geworden, of met andere woorden dus net dat bereiken waarvoor banaal nationalisme staat. Om dit effect te minimaliseren werd vaak aan zelfreflectie gedaan en werden de clips meermaals bekeken om de meest waarschijnlijke interpretatie te weerhouden, rekening houdende met het feit dat cultuur en identiteit tijdelijke constructies zijn die constant in verandering zijn (Hall, 1990) waardoor dé Vlaamse en dé Nederlandse cultuur niet absoluut gegeven zijn.

## **Resultaten**

Teneinde de resultaten gemakkelijker te kunnen plaatsen, volgt een korte samenvatting van de belangrijkste verhaallijn en personages. De hoofdverhaallijn is het verloop van de relatie tussen de hoofdpersonages Isa en Kes (SKAMNL)/ Jana en Jens (wtFOCK). Verder ontmoeten we ook andere personages, zoals de beste vriend van Kes/Jens: Lucas in SKAMNL en Robbe in wtFOCK. Het verhaal volgt de jongeren in hun alledaagse situaties en conflicten. Daarnaast gaat het ook over nieuwe vriendschappen die het hoofdpersonage Isa/Jana maakt op haar nieuwe school en de zoektocht naar populariteit. Dit laatste aspect is sterk aanwezig in alle drie de versies en ondersteunt vorige bevindingen dat de zoektocht naar acceptatie en populariteit een belangrijk onderdeel is in jongerencultuur (Van Damme & Van Bauwel, 2012).

In de resultaten zal gekeken worden naar mogelijke tekenen van banaal nationalisme vanuit een verkenning naar verschillende elementen die mogelijks werden aangepast naar de lokale context, wat een gevoel van herkenbaarheid en vertrouwdheid creëert waardoor de tekenen mogelijks onopgemerkt blijven voor het publiek. Hierbij zijn beperkingen die reeds werden aangehaald belangrijk om in acht te nemen, namelijk dat dit onderzoek geen aanvullingen heeft vanuit de productiecontext, noch vanuit de receptiezijde. In SKAMNL zien we een goed voorbeeld van hoe lokale wetgeving, en dus de productiecontext, kan zorgen voor een andere invulling van de verhaallijn. In SKAM en wtFOCK is het geheim van het mannelijk hoofdpersonage immers dat hij wiet rookt. Omdat dit in Nederland toegestaan is, kan dit moeilijker als conflict worden neergezet in SKAMNL. Daarom werd dit gewijzigd in het geheim dat Kes relatie gebruikt én deelt.

De analyse wees uit dat er een continuüm lijkt te zijn tussen eerder expliciete of manifeste en eerder impliciete of latente articulaties van banaal nationalisme. Dit onderscheid werd ook al aangehaald bij Cuelenaere (2020). Hoewel dit contradictorisch lijkt omdat banaal nationalisme altijd onzichtbaar is, kan worden gesteld dat bepaalde elementen duidelijker linken naar een 'nationale' cultuur. Dit worden

de eerder manifeste tekenen genoemd en onder andere acteurs, merken en het gebruik van gekende rechten vallen hieronder (Cuelenaere, 2020; Dhoest, 2004). Betreffende de eerder latente tekenen gaat het eerder over niet tastbare kenmerken zoals een mentaliteit of representatie van enkele maatschappelijke thema's zoals seksuele geaardheid, religie, etniciteit en tradities (Auteur, 2019; Cuelenaere, 2020). Er kan bemerkt worden dat de aanpassingen in de culturele codes vaak explicieter van aard zijn dan de aanpassingen in linguïstische codes. Aanpassingen worden gemaakt om herkenbaar te zijn voor de situatie van het lokale jongerenpubliek. Die tekenen kunnen dan zowel verwijzen naar algemene lokale gewoontes, alsook naar gewoontes specifiek onder jongeren. Daarnaast worden ook aanpassingen opgemerkt die aansluiten bij een meer transnationale cultuur en tekenen die dus voor verschillende contexten herkenbaar kunnen zijn, onder andere in de nationale contexten. Uit de analyse blijkt hoe wtFOCK eerder expliciete aanpassingen deed in de culturele sfeer. Op vlak van linguïstische codes en dus het meer 'onzichtbare' aanpassen van de encenering, editing en beeldvoering deed SKAMNL meer aanpassingen. We kunnen namelijk vaststellen dat op dit laatste vlak wtFOCK zeer dicht aanleunde bij de Noorse versie.

### Culturele/manifeste tekenen

Één van de meest duidelijke en onvermijdelijke aanpassingen is de lokalisering van locaties aangezien de serie in een ander land wordt gefilmd. Deze locaties tonen dan voor het lokale jongerenpubliek herkenbare omgevingen voor een bepaalde nationale context. Zo zien we in SKAMNL vaak huizen aan waterlopen (de Hart, 2019), alsook een bord van Heineken bij een café, één van de weinige in beeld gebrachte merken doorheen de Nederlandse versie. In wtFOCK wordt Antwerpen duidelijk herkenbaar afgebeeld aan de hand van winkelstraten, de haven en bovenal het herkenbare Havenhuis. Ook zien we in beide versies auto's met nummerplaten van het land, wat opnieuw verwijst naar de omgeving. Locaties, openbare plaatsen en herkenbare monumenten zijn allen sterke uitingen van banaal nationalisme (Antonsich, 2016). Wat betreft het vermelden van plaatsen kan bemerkt worden dat in wtFOCK Antwerpen, en andere plaatsen, nooit expliciet benoemd worden, terwijl dit in SKAMNL wel gebeurt aan de hand van Friesland en Limburg. Uit eerder onderzoek (Cuelenaere, 2020; Auteur, 2018, 2019; Villegas-Simón & Soto-Sanfiel, 2021) bleek al dat het soort ruimtes of gebouwen waarin het verhaal zich afspeelt vaak overgenomen worden van de oorsprongstekst (bijvoorbeeld het afspelen van een scène in een schoolgebouw of een stadscontext), maar dat de concrete inrichting van deze locaties lokaal ingevuld worden. In beide adaptaties speelt een aflevering zich bijvoorbeeld af in een weekendhuisje. Het huisje in de Nederlandse versie staat op een camping in een voor Nederland kenmerkend landschap met velden en water. In de Vlaamse versie zien we dat het huisje zich in een bosrijk gebied bevindt, iets wat herkenbaar kan zijn voor de Vlaming als bijvoorbeeld de Ardennen. Wat betreft de inrichting van de huisjes merken we dat in SKAMNL enkele details zijn aangebracht die verwijzen naar de cultuur van Kes (tapijt aan de muur, boeddha beeldje, kandelaar), terwijl in wtFOCK er niet echt details zijn aangebracht en eerder als een neutrale omgeving kan worden gezien. Dit toont opnieuw aan hoe banaal nationalisme verschillende vormen kan aannemen en soms verschillende culturen in zich kan dragen.

Enkele culturele gewoontes kunnen ook sneller worden gelinkt aan een nationale context. Een gewoonte die verwijst naar de Nederlandse cultuur is Gijs die tulpen koopt. Deze bloem wordt door vele Nederlanders als 'eigen' gezien aan hun land (de Hart, 2019). Ook wtFOCK beeldt enkele herkenbare situaties voor Vlaamse jongeren af, zoals het vieren van Sinterklaas. Dit is een eerder lokale feestdag. Hoewel men deze feestdagen ook in Nederland kent, beelden ze deze niet af. Daarnaast wordt ook Halloween afgebeeld. Hoewel deze feestdag geen Vlaamse oorsprong heeft, zien we dat deze feestdag ook gevierd wordt door de Vlaamse jongeren. Dit kan wijzen op een meer transnationale (jongeren)cultuur, waarin elementen van andere culturen worden overgenomen door andere landen. In wtFOCK gaan de vrouwelijke personages ook vaak shoppen, een veelvoorkomend stereotiep in tienerseries (Van Damme & Van Bauwel, 2012). Hoewel dit niet expliciet verwijst naar een nationale context, kunnen de straten van Antwerpen en de winkels die de personages binnen gaan wel worden

herkend, ook het westerse idee van consumptie kan hier gelinkt worden. Dit laatste wijst op tekenen die breder gaan dan enkel de nationale context, maar dus eerder kunnen wijzen op westerse jongerengewoontes. Een opvallend voorbeeld van 'expliciet' banaal nationalisme in kledij kan gevonden worden in wtFOCK en betreft het meermaals aanhalen van de scouts, een jeugdbeweging in Vlaanderen. Zo worden er vaak jongeren met scoutsuniform afgebeeld, onder andere het hoofdpersonage Jens.

In voorgaand onderzoek werden consumptiepatronen reeds aangehaald als een mogelijks teken van banaal nationalisme (Kühschelm, 2019; Porciani, 2020; Skey & Antonsich, 2017). De aanwezigheid van alcoholische dranken op de feestjes draagt mogelijks banaal nationalistisme in zich, namelijk de leeftijd waarop men mag drinken in verschillende landen, alsook hoe jongeren in de Nederlandse en Vlaamse context hier mee omgaan. Zowel in wtFOCK als SKAMNL is dat +16 voor alcoholische dranken en +18 voor sterke alcoholische dranken. In de twee versies komt deze leeftijdsrestrictie echter anders aan bod. In wtFOCK zien we dat wanneer de meisjes uitgenodigd zijn op een feestje het blijkbaar de gewoonte is om sterke drank mee te nemen, maar omdat ze zelf nog te jong zijn, en de serie dit dus aangeeft, belt Luca haar neef om te vragen of hij drank kan regelen. Bij SKAMNL valt op dat, ondanks de grotere aanwezigheid van sterke drank, hier niets over de leeftijd wordt gezegd en dus ook niet wordt meegegeven of door de karakters wordt aangehaald dat ze eigenlijk nog te jong zijn. Beide series zorgen echter niet enkel voor het afbeelden van een cultuur waarin het de gewoonte is om als jongeren te drinken, maar reflecteren hier meermaals over op een gelijkaardige manier. Enerzijds zien we in beide adaptaties het discours opduiken dat het abnormaal is dat je als jongere niet drinkt en dit wordt in beide series verschillende keren letterlijk uitgesproken. Dit drankgebruik wordt verder benadrukt door Janna (SKAMNL) die toegeeft dat haar maag al meermaals is leeggepompt en met een uitspraak van Jana (wtFOCK); 'wie met een beetje zelfrespect heeft nog nooit een black-out gehad'. Anderzijds zien we een duidelijk tegendiscours in de personages Liv/Zoë en Imaan/Yasmina die niet drinken, dit ook verdedigen en bespreken dat drank niet altijd nodig is. Zo stelt Engel (SKAMNL) Tallinn voor als reisbestemming omdat daar meer te doen is dan enkel 'zuipen'. Gerelateerd aan de consumptie van drinken, konden er ook enkele eetgewoontes worden teruggevonden. Enkele voorbeelden van eetgewoontes die herkenbaar kunnen zijn voor het Nederlandse jongerenpubliek is kaas in tubes of het eten van knakworstjes als tussendoortje. Ook bestellen de Nederlandse personages in een frituur typische gerechten zoals 'Patatje met' en 'broodje kroket'. Deze gewoontes zijn uiteraard niet exclusief eigen aan het land, maar zorgen wel voor herkenbaarheid bij lokale jongeren. Een interessante vaststelling is dat het Nederlandse personage Liv vegetarisch is, een eigenschap die noch in de originele noch in wtFOCK aanwezig is. In de Vlaamse versie komen ook veel merken aan beeld van voedsel. Deze zijn onder andere lokale merken zoals het biermerk 'Cara Pils'.

Het gebruik van merken die aanwezig zijn in de lokale context zorgt voor een snelle herkenbaarheid voor het publiek (Cuelenaere, 2020; Dhoest, 2004). Doorheen de Vlaamse versie duiken naast voorgaande Vlaamse merken ook nog andere merken op die eerder transnationaal zijn, maar tevens heel herkenbaar voor Vlaamse jongeren. Opvallend is hoe wtFOCK zeer vaak merken in beeld brengt terwijl deze in SKAMNL zo goed als afwezig zijn. Dit kan wijzen op samenwerking met commerciële partners, maar kan ook louter een keuze zijn met het oog op herkenbaarheid aangezien het niet altijd over lokale merken gaat, maar eerder over merken die waarschijnlijk gekend zijn bij het doelpubliek van de serie. Het kan hierbij gaan om kledij, voedsel of cultuurproducten. Voorbeelden in wtFOCK zijn het boek van Chrostin, Jens die voorstelt om naar 'Girl' in de cinema te gaan kijken, het spelen van 'Fortnite' of het eten van 'Prince'-koeken. In SKAMNL draagt Janna een t-shirt van 'Joy Division' en Gijs een 'Ellesse'-trainingspak. Opvallend, wanneer Amber (wtFOCK) praat over haar ideale eerste keer seks, omschrijft ze dat ook aan de hand van merken: kledje van 'Morgane', lingerie van 'Victoria Secret' en 'Dior'. Opvallend is dat diezelfde scène ook in SKAMNL voorkomt, maar hier geen merken worden genoemd. Dit onderschrijft opnieuw de vaststelling dat merken prominenter zijn in de Vlaamse versie en dat er dus vooral expliciete aanpassingen worden gedaan.

## Linguïstische/latente tekenen

Voorgaande aanpassingen in culturele codes zijn veelal opvallender dan de aanpassingen in linguïstische codes die we nu verder zullen bespreken. Dit omdat voorgaande mogelijke articulaties van banaal nationalisme vaak fysieke of materiële zaken betreffen die aangepast werden, elementen waarop kijkers wellicht meer op letten dan de manier waarop het programma precies werd geproduceerd. Op vlak van productiecontext en meer bepaald binnen de formathandel tussen verschillende actoren kunnen we zien dat formats doorgaans restrictief van aard zijn en bepaalde regels, zoals omtrent de verhaallijn, strikt moeten gevolgd worden door de afnemer (Aveyard, 2016; Chalaby, 2011; Moran & Keane, 2013). We weten echter niet welke regels dit precies waren, aangezien de productiecontext niet werd bestudeerd. Daarbij zijn deze afspraken ook vertrouwelijk tussen de actoren. Wat echter meteen opvalt uit de tekstuele analyse, is de gelijkenis tussen het originele SKAM en wtFOCK. Die laatste neemt vaak dezelfde enscenering, 'editing' en dialoog over van SKAM, waarbij de dialoog vaak letterlijk vertaald is. Bij SKAMNL zien we niet enkel dat er meer vrijheid is rond de vertaling, maar ook dat bepaalde stukken niet worden vertaald en de dialogen en scènes dus vaak korter zijn. SKAMNL neemt ook meer vrijheid rond de invulling van de scènes waardoor we het kunnen bestempelen als meer experimenteel door het meervoudig gebruik van verschillende technieken zoals bijvoorbeeld 'slow-motion' of het abrupt stoppen met muziek. Voorgaande kan zowel wijzen op lokale productiegewoontes, en op deze manier mogelijks tekenen van banaal nationalisme zijn aangezien het publiek vertrouwd raakt met een bepaalde manier van beeldvoering. Anderzijds kan dit dus ook onderdeel zijn van de meegekregen formatbijbel, of tot stand zijn gekomen door andere factoren.

Een voorbeeld van een eerder impliciete verandering is hoe de tonaliteit tussen de Nederlandse en Vlaamse versie verschilt. Naar verhaallijn toe zijn cliffhangers een belangrijke 'storytelling device'. Ze dienen onder andere om mensen benieuwd te maken naar de volgende aflevering waardoor ze de serie blijven volgen (Poot, 2016). Hier zien we een verschil in tonaliteit waarbij SKAMNL vaker eindigt op een positieve toon, waar wtFOCK eerder negatief eindigt of met een schandaal. Dit verschil in tonaliteit is niet enkel zichtbaar bij de cliffhangers, maar doorheen de volledige reeks. Dit meer 'dramatische' aspect in de Vlaamse versie kan mogelijks wijzen op nationale productiegewoontes en (gepercipieerde) voorkeuren van het publiek. Zo focust wtFOCK vaker op de verdrietige gevoelens van Jana, waarbij een sombere sfeer wordt gecreëerd door de acteerprestatie, maar ook muziek en beeldvoering veel grauwer aanvoelen. In de Nederlandse versie is de beeldvoering opvallend vaak warmer van kleur is en wordt minder gefocust op negatieve gevoelens maar wordt vooral het vrolijke benadrukt.

Een andere manier om een verhaal kracht bij te zetten is muziek, dit is alweer wat explicieter dan de aanwezige tonaliteit, en wordt waarschijnlijker opgemerkt door het publiek. Hier vinden we opnieuw zowel lokalisering naar een nationale context als het inpassen in een meer transnationale jongerencultuur. De muziek is in beide versies dus een belangrijk aspect en vervult verschillende functies zoals de overgang tussen scènes, sfeerzetting, humor of om herkenbaarheid bij het jongerenpubliek te creëren. Liedjes die van oorsprong Nederlands en Belgisch zijn, zijn duidelijker banaal nationalistische tekens. In wtFOCK krijgen we de Belgische bands Oscar and the wolf, Blackwave en Tamino te horen. SKAMNL zet dan weer Andre Hazes, Eefje de Visser, en de Jeugd van Tegenwoordig in de verf. Wat hier opvalt bij de Nederlandse liedjes is dat deze een uitgesproken narratieve rol spelen in het verhaal en niet louter achtergrond zijn, wat wel meer het geval is in wtFOCK. Ter illustratie zien we hoe een scène wordt toegevoegd waarin Janna, Isa en Liv doen alsof ze rappers zijn in een videoclip van 'Watskeburt' van de Jeugd van Tegenwoordig. Dit naar voorschuiwen van het Nederlandse canon kan als een voorbeeld worden gezien van expliciet banaal nationalisme bij SKAMNL.

De aanpassing die echter het meest opvallend banaal nationalisme in zich draagt en tegelijk waarschijnlijk het minst wordt opgemerkt is de aanpassing van de taal. Beide versies worden gespeeld



door een lokale cast in hun eigen taal. Naast de aanpassing naar het Nederlands en Vlaams enerzijds, wordt er anderzijds ook gelokaliseerd in de 'jongeren *slang*'. Voorbeelden zijn typisch taalgebruik als 'DM-en' (SKAMNL), 'partypoops' en 'coolness' (wtFOCK). Ook non-verbaal kunnen we enkele tendensen bemerken. Een gelijkenis is de soort begroetingen in de twee versies zoals 'handshakes', knuffels, kus op de wang, maar ook verschillen zoals de middelvinger die vaker opgestoken wordt in de Nederlandse versie (dit zowel plagend als gemeen) of het spugen tussen vingers als belofte. Deze non-verbale communicatie zou kunnen gezien worden als nationale gewoontes, aangezien handgebaren en ander non-verbaal communicatiegedrag vaak een specifieke betekenis in culturen dragen (Hall, Covarrubias, & Kirschbaum, 2017). Uit de analyse blijkt verder dat de Nederlanders directer zijn in hun gesprekken. Deze gewoonte valt sterk op en zou kunnen wijzen op het belang van vrije meningsuiting die door Hart (2019) geïdentificeerd wordt als één van typische kenmerken van de Nederlandse nationale identiteit, wat opnieuw te linken valt aan banaal nationalisme.

Afsluitend wil deze analyse focussen op de identiteitsconstructie in beide versies. Identiteit staat vaak centraal bij banaal nationalisme aangezien het gaat om het gevoel van behoren tot een bepaalde (nationale) sociale groep met bepaalde waarden en normen (Edensor, 2002). Deze aanpassingen zijn waarschijnlijk het minst bewust genomen, maar volgen eerder vanuit het eigen referentiekader van de makers. Voor deze analyse zal worden gefocust op de voorstelling van relaties en seksuele identiteiten in beide versies, alsook de thematiek van religie en etniciteit. Concluderend zou kunnen worden gesteld dat SKAMNL meer openheid naar deze thematieken lijkt te verbeelden. Deze meer open houding in vergelijking tussen Vlaanderen en Nederland werd ook al eerder geconstateerd (Auteur, 2018).

Een grote factor in jongerenseries zijn relaties, intimiteit en seksualiteit (Van Damme & Van Bauwel, 2012) en dit is in beide adaptaties ook het geval. In beide versies zien we seks tweemaal expliciet in beeld komen, voor de rest wordt er vooral over gesproken. Zoals in andere studies reeds werd opgemerkt zijn Nederlanders hier vaak explicieter in (Cuelenaere, 2020), zowel in het taalgebruik als in de representatie van seksuele activiteiten. Zo spreken de personages onder andere over orgasmes en porno en zien we de afbeelding van condooms. In de vrijscène in het weekendhuisje zien we in de Nederlandse versie vele close-ups van het gezicht, maar is ook naakt te zien. Nadat ze betraapt worden door Lucas, schamen ze zich niet heel erg en knuffelen ze liefdevol verder. Dit tegenover de Vlaamse versie waar de vrijscène veel korter is, geen naakt of andere sensuele gebaren te zien zijn en ze zich na het betrappen meteen aankleden. Dit laatste zou kunnen wijzen op een bepaalde schaamte omdat ze betraapt zijn en dus eerder een geslotenheid over seks.

De serie behandelt voor jongeren belangrijke thema's zoals voorbehoedsmiddelen en de eerste keer seks (Van Damme & Van Bauwel, 2012). Opvallend is dat in beide versies het als beschamend wordt ervaren om te praten over seks met de dokter en dat Engel/Amber bijvoorbeeld niet genoeg weet over voorbehoedsmiddelen. Zo zien we in beide versie haar misconceptie dat de pil meteen werkt. Hieraan gerelateerd is de verhaallijn van Engel/Amber die denkt dat ze zwanger is omdat ze geen voorbehoedsmiddel gebruikte. Die onveilige seks is ook steeds vaker te zien in tienerreeksen, maar vaak zijn er dan geen gevolgen (Van Damme & Van Bauwel, 2012), terwijl deze reeks de gevolgen wel aanklaart. Omtrent dit verhaalaspect zien we een verschillende aanpak tussen beide adaptaties. In wtFOCK krijgt het personage Amber een extra betekenislaag, namelijk dat ze kampt met een eetstoornis. SKAMNL gaat sneller over deze gebeurtenis. Een ander verschil zijn de voorbehoedsmiddelen die de andere personages zelf gebruiken. Isa haalt zo aan dat ze een spiraaltje heeft, terwijl Jana een ring gebruikt (dit laatste komt overeen met het origineel). De aanpassingen in de Nederlandse versie kunnen wijzen op andere gewoontes en/of herkenbaarheid bij de jeugd. Tussen de twee adaptaties kan verder een attitudeverschil bemerkt worden bij de vriendinnen wanneer ze horen dat Engel/Amber voor het eerst seks wil hebben. Enigszins kunnen we in wtFOCK meer onbegrip merken voor Amber die zo snel naar bed wil met Senne en halen haar vriendinnen meermaals aan dat ze ook nee kan zeggen. Terwijl in SKAMNL dit normaal lijkt en de vriendinnen haar steunen.

Tot slot volgt op het einde van het seizoen de onthulling dat Lucas/Robbe homoseksueel is, wat een belangrijke verhaallijn vormt voor het derde seizoen. De verschillen in aanpak rond het thema seksuele identiteit/homoseksualiteit zijn klein. In wtFOCK zien we bijvoorbeeld dat Moyo op het weekend Robbe 'homo' noemt en dat Robbe hier zeer defensief op reageert. In aflevering 2 zien we een gelijkaardige situatie, namelijk een bepaald liedje dat als 'homoliedje' wordt bestempeld. De scène waarin iemand Lucas 'homo' noemt, komt in SKAMNL niet voor en zou dus mogelijks kunnen wijzen op meer acceptatie in Nederland. Toch kunnen we niet stellen dat er geen taboe is in SKAMNL, want Lucas houdt zijn geaardheid steeds geheim. In de laatste aflevering wordt dan uiteindelijk 'ontdekt' door Isa/Jana dat Lucas/Robbe homoseksueel is. Hoewel het plot dezelfde is, kan toch een verschil in tonaliteit bemerkt worden bij de 'ontdekking'. In wtFOCK zijn de personages eerder gechoqueerd en verward, terwijl de Nederlandse personages hier net gelukkig zijn dat ze weten waarom Robbe minder goed in zijn vel zat. Dit kan wijzen op een andere mentaliteit tegenover homoseksuele geaardheid en zou dus opnieuw kunnen wijzen op een Nederlandse cultuur waar meer openheid is.

Een bijkomend thema in de serie is het omgaan met 'anderen', in het bijzonder religieus en etnisch 'anderen'. Aanwezig in beide versies is het 'wij-zij'-denken dat al door Billig (1995) geïdentificeerd werd als een duidelijk teken van banaal nationalisme. Het gaat hier om het creëren van 'de Andere' en bijgevolg ook het bijdragen aan een 'imagined community'. Dit zien we vooral in de belichaming van een moslimapersonage (Imaan in SKAMNL en Yasmina in wtFOCK) waarmee de serie verschillende vooroordelen over moslims wenst aan te kaarten. Het verhaal van Imaan/Yasmina wordt gedeeltelijk verteld via de dualiteit met een ander personage (Engel in SKAMNL, Amber in wtFOCK) waardoor het 'wij-zij'-discours frequent voorkomt in de serie. Zo zegt Engel dat in Imaan 'haar' cultuur het misschien normaal is, maar dat ze 'hier' niet zomaar vriendjes afpakken, waarop Imaan antwoordt dat in 'haar' cultuur ze niet zomaar mensen laten vallen. Hierbij valt op dat Amber veel negatiever staat tegenover Yasmina en meer vooroordelen heeft dan Engel, die vooral nieuwsgierig is naar de andere cultuur in plaats van deze negatief te benaderen. In aflevering 3 vraagt Engel zich bijvoorbeeld af of het niet te warm is in de zomer met zo'n hoofddoek, maar dat ze het wel mooi vindt. Imaan reageert hier rustig op. Amber daarentegen valt terug op een negatief stereotype over moslimfamilies wanneer ze zegt dat als iemand Yasmina's vriendje zou afpakken haar volledige familie achter haar zou aan gaan. Yasmina reageert doorheen wtFOCK eerder defensief en heeft ook zelf een oordeel over de westerse cultuur.

Wat betreft het voorstellen van een multiculturele samenleving merken we dat de originele Noorse cast voornamelijk bestaat uit witte personen terwijl beide adaptaties meer inzetten op een etnisch meer diverse cast. Conform de eerdere bevindingen zien we opnieuw een explicietere aanpak in SKAMNL waar de niet-westerse culturele achtergrond van het hoofdpersonage Kes dieper wordt uitgewerkt. Zo gaan we binnen in Kes' huis waar we zijn familie zien praten in hun moedertaal en ook het vakantiehuisje lijkt ingericht te zijn naar de cultuur van Kes. Over Jens zijn familie of thuis komen we doorheen het seizoen veel minder te weten en wordt niet verwezen naar een andere cultuur dan de westerse. Daarnaast is één van de grote rollen én het hoofdpersonage voor het tweede seizoen in SKAMNL een personage van kleur, namelijk Liv. Dit is niet het geval bij dit personage in de originele versie (Noora) noch in de Vlaamse versie (Zoë).

## **Conclusie**

Deze tekstuele analyse vormde een verkenning naar de verschillende mogelijke tekenen van banaal nationalisme in SKAMNL en wtFOCK. Door de continue herhaling van dergelijke tekenen kan een idee van een natie en nationale identiteit worden bevestigd op een manier die voor het publiek amper wordt opgemerkt aangezien ze er al zo vertrouwd mee zijn geraakt wegens een deel zijnde van hun eigen leven en/of continu herhaald geworden in en door media. Doorheen de analyse werd gevonden hoe banaal nationalistische tekenen zich op verschillende manieren kunnen manifesteren. Ten eerste

lijkt er een verschil te zijn tussen eerder expliciet of manifest en eerder impliciet of latent banaal nationalisme. Alhoewel banaal nationalisme altijd impliciet is aangezien het vaak onopgemerkt blijft, zien we toch een continuüm van tekenen die meer openlijk verwijzen naar een nationale context en andere tekenen die minder opvallende articulaties zijn. Sommige aanpassingen lijken bijna onvermijdelijk zoals de locatie en de taal maar ook eetgewoontes, merken en feestdagen beschouwen we als eerder expliciet van aard. Andere elementen worden dan weer minder aangepast omdat ze deel kunnen zijn van de formatbijbel, zoals de invulling van de personages. Sommige aanpassingen zijn misschien onbewust, zonder oog op een nationale context, zoals aanpassingen aan de linguïstische codes of de mentaliteit en identiteiten binnen de adaptatie. Wat opviel bij de vergelijking tussen wtFOCK en SKAMNL, was dat wtFOCK eerder expliciet banaal nationalistisch van aard lijkt te zijn. Dit omdat er vooral culturele codes zoals merken of feestdagen worden aangepast en net zichtbaarder verwijzen naar een 'Vlaamse cultuur'. SKAMNL kan dan weer eerder als impliciet banaal nationalistisch aanschouwd worden omdat het vooral om meer subtielere aanpassingen gaat maken in de linguïstische codes, vorm en stijl. Dit valt vooral op door veranderingen in beeldvoering, enscenering, montage alsook dialogen. Daarnaast werden meer aanpassingen gedaan op het vlak van mentaliteit en (in mindere mate) identiteitsvorming, tekenen die minder opvallend zijn.

In ander onderzoek werd ook al vaak gekeken naar de representatie die Nederland neerzet en of deze al dan niet progressief kan genoemd worden (Auteur, 2019; Buruma, 2006; Cuelenaere, 2020; Slegers, 2007). Op basis van dit onderzoek kan wel enigszins een meer open houding worden teruggevonden in de Nederlandse versie. SKAMNL koos er namelijk voor om enkele scènes rond identiteit aan te passen, daar waar wtFOCK dichter aanleunde bij het origineel. SKAMNL ging bijvoorbeeld anders om met seksualiteit waarbij vooral gekeken naar het explicietere en meermaals in beeld brengen van seks alsook de aanwezigheid van meer open dialogen over dit onderwerp. Daarnaast lijken ze een meer open houding te hebben tegenover religieuze, etnische en seksuele diversiteit. Aansluitend zou kunnen worden opgemerkt dat Nederland een 'ruwer' beeld wil neerzetten, wat in deze paper als 'authentiek' werd bestempeld. Het oogt alsof ze veel explicietere aansluiting willen vinden bij het beoogde publiek door bijvoorbeeld niet altijd even 'netjes' te zijn, maar veel dingen opvallend en direct aan bod te laten komen zoals alles rond seksualiteit maar ook de representatie van handelingen als naar het toilet gaan alsook de visuele stijl met een beeldvoering die meer aanvoelt alsof hij door de jongeren zelf is gemaakt, zoals bijvoorbeeld de beginscène alsook de videoclipmontage. Dit brengt ons echter bij de grootste beperking van dit onderzoek, namelijk dat het een tekstuele analyse is met oog op verkenning van mogelijke tekenen van banaal nationalisme. Aangezien de productiecontext een grote impact heeft op het proces van lokalisering vormt dit een belangrijke toekomstige onderzoekslijn. Zo kan bijvoorbeeld de authenticiteit die SKAMNL probeert te bereiken versus het meer filmische karakter van wtFOCK te maken hebben met productionele (al dan niet bewust of onbewuste) keuzes. Idealiter zou dit onderzoek dus aangevuld worden met onderzoek naar de productiecontext, maar ook met receptieonderzoek. Zo kan dit meer filmische karakter van wtFOCK misschien ook authentiek aanvoelen voor de Vlaamse jongeren en net dat 'ruwe' als vreemd. Onderzoek naar banaal nationalisme in de context van de Lage Landen is met andere woorden nog een weinig bestudeerd onderzoeksveld en hier is dus nog ruimte voor verbreding van de kennis. Zo zou bijvoorbeeld een uitbreiding van deze studie kunnen worden gedaan naar de andere seizoenen van de reeks of kunnen andere Vlaams-Nederlandse cases worden geanalyseerd.

Ten slotte kan nog worden opgemerkt dat er zowel vertrouwde elementen zijn voor een eerder nationaal jongerenpubliek, maar dat ook elementen worden behouden of toegevoegd die herkenbaar kunnen zijn voor een meer (westers) transnationaal jongerenpubliek. Zoals eerder aangehaald was het creëren van een herkenbare context belangrijk voor de oorspronkelijke makers (Pickard, 2016; Sundet, 2020) en wellicht werd die connectie ook bij de adaptaties gezocht.

## Literatuur

- Adriaens, F., & Biltreyst, D. (2012). Glocalized telenovelas and national identities. *Television & New Media*, 13(6), 551-567.
- Antonsich, M. (2016). The 'everyday' of banal nationalism. *Political geography*, 54, 32-42.
- Auteur (2017).
- Auteur (2018).
- Auteur (2019).
- Aveyard, K. (2016). *New patterns in global television formats*. Intellect Books.
- Banks, M. J. (2014). How to Study Makers and Making. In: M. Alvarado, M. Buonanno, H. Gray, & T. Miller (Eds.), *The SAGE Handbook of Television Studies* (pp. 117-132). SAGE.
- Billig, M. (1995). *Banal nationalism*: SAGE.
- Buruma, I. (2006). *Murder in Amsterdam: The Death of Theo van Gogh and the Limits of Tolerance*. Atlantic Books.
- Castelló, E., & Mihelj, S. (2018). Selling and consuming the nation. *Journal of Consumer Culture*, 18(4), 558-576.
- Chalaby, J. K. (2011). The making of an entertainment revolution. *European Journal of Communication*, 26(4), 293-309.
- Chalaby, J. K. (2016). Drama without drama. *Television & New Media*, 17(1), 3-20.
- Cuelenaere, E. (2020). *On differences that make the difference*. Ghent University Press.
- de Bruin, J. (2016). *Adapting Idols*. Routledge.
- de Hart, J. (2019). Wat ons typeert en wat ons bindt: het burgerperspectief. In J. H. S. Beugeldijk, P. Houwelingen, & MC Versantvoort (Ed.), *Denkend aan Nederland* (Vol. 2019, pp. 1-50). Sociaal en Cultureel Planbureau.
- Dhoest, A. (2004). *De verbeelde gemeenschap*. LUP
- Dhoest, A. (2008). Eigen fictie eerst? In A. Dhoest, H. Bulck, & H. Van den Bulck (Eds.), *Media, cultuur, identiteit: actueel onderzoek naar media en maatschappij* (pp. 89-100). Academia Press.
- Edensor, T. (2002). *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Routledge.
- Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis: Restoring a challenged method for journalism and media studies. *Journalism studies*, 10(2), 238-252.
- Gundersen, M. P. (2019). Why Norway's Skam Was So Great. Retrieved from <https://www.lifeinnorway.net/skam-norway/>
- Hall, B. J., Covarrubias, P. O., & Kirschbaum, K. A. (2017). *Among cultures: The challenge of communication*. Routledge.
- Hjort, M. (2000). Themes of a nation. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & Nation* (pp. 103-117). Routledge.
- Hjort, M., & MacKenzie, S. (2000). Cinema & nation. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 1-14). Routledge.
- Hulshof, A. (2018). *Het succes achter de Noorse serie Skam*. NPO Radio 1. Retrieved from <https://www.nporadio1.nl/cultuur-media/11953-het-succes-achter-de-noorse-serie-skam>
- Jacobson, M. (2005). *Young people and gendered media messages*. Nordicom.
- Johnston, D. (2017). Special issue: Television seasonality. *The Journal of Popular Television*, 5(1): 3-10.
- Krippendorff, K., & Bock, M. (2009). *The Content Analysis Reader*. SAGE.
- Kühschelm, O. (2019). Nationalizing Consumption. In T. Fetzer & S. Berger (Eds.), *Nationalism and the Economy: Explorations into a Neglected Relationship* (pp. 163-182). Central European University Press.
- Lac, A. (2016). Content analysis. In R. J. R. Levesque (Ed.), *Encyclopedia of adolescence* (pp. 1-5). Springer.
- Larkey, E. (2018). Narratological Approaches to Multimodal Cross-Cultural Comparisons of Global TV Formats. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 7(14): 38-58.

- Larsen, P. (2002). Mediated Fiction. In K. B. Jensen (Ed.), *A handbook of media and communication research* (pp. pp. 117-137). Routledge
- Millennials vallen als een blok voor digital first reeks wtFOCK* (2019). SBS Belgium. Retrieved from <https://www.sbsbelgium.be/nieuws/millennials-vallen-als-een-blok-voor-digital-first-reeks-wtfock>
- Moran, A. (2009). *TV formats worldwide*. Intellect books.
- Moran, A., & Keane, M. (2013). *Cultural adaptation*. Routledge.
- Oren, T., & Shahaf, S. (2013). *Global television formats*. Routledge.
- Pickard, M. (2016). Norway feels Shame. *Drama Quarterly*. Retrieved from <https://dramaquarterly.com/norway-feels-shame/>
- Porciani, I. (2020). *Food heritage and nationalism in Europe*. Taylor & Francis.
- Skey, M., & Antonsich, M. (2017). *Everyday nationhood*. Springer.
- Sleegers, F. (2007). *In debat over Nederland*. AUP
- Smelik, A. (2019). Fashion Matters: The 'Glocal' Mix of Dutch Fashion. *ZoneModa Journal*, 9(2), 17-31.
- Straubhaar, J. D. (2007). *World television*: SAGE.
- Sundet, V. S. (2020). From 'secret' online teen drama to international cult phenomenon. *Critical Studies in Television*, 15(1), 69-90.
- Van Damme, E., & Van Bauwel, S. (2012). Sex as spectacle. *Journal of Children and Media*, 7(2), 170-185.
- Van Keulen, J., & Krijnen, T. (2014). The limitations of localization. *International Journal of Cultural Studies*, 17(3): 277–292.
- van Keulen, J., Krijnen, T., & Bauwens, J. (2020). The Logic of Formatting. *The Journal of Popular Television*.
- Villegas-Simón, I., & Soto-Sanfiel, M. T. (2021). Similarities in adaptations of scripted television formats. *Poetics*, 86, 101524.
- Waisbord, S., & Jalfin, S. (2009). Imagining the national. In A. Moran (Ed.), *TV formats worldwide. Localizing global programs* (pp. 55-74). Intellect Ltd.
- Zhang, Y. (2018). How Culture Influences Emotion Display in Transnational Television Formats. *Media and Communication*, 6(3), 40-47.