

Naar een nieuw Vlaams heden?

Islamrepresentaties in populaire,
Vlaamse cultuur

Timothy Pareit

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de culturele studies

Promotor: dr. Gert-Jan Meyntjens

Academiejaar 2018-2019

162.276 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor
geloofwaardig auteurschap.

Abstract

Often dispelled from the public sphere, religion is making a marked return in contemporary Flemish culture. This phenomenon, called 'postsecularism', is partially related to the recent influx of different religious groups through migration. In this paper we therefore focus specifically on the representation of Islam in popular culture. As debates on the depiction of minorities have pointed out, staging cultural diversity is never neutral. When representing, one is always to a certain degree shaping the multicultural reality. In the light of this observation, the recent 'diversity charter' signed by the Flemish public broadcast network (vrt) becomes highly problematic: the document stipulates that the vrt should include more 'New Flemings' into its programs. When referring to Benedict Anderson's notion of 'imagined communities', this seems a logical move as cultural objects help citizens to develop a sense of being together in time. However, as this thesis will demonstrate, simply including new groups into existing formats has some potentially stifling consequences. By framing our discussion in Adorno and Horkheimer's concept of the culture industry versus art, we will analyse how popular culture can either delimit or expand the place of Muslims in our public sphere. We tackle issues on the niqab and cultural visibility in three recent stories: the novel *Vrouwland* (Rachida Lamrabet, 2007), the fourth season of the television crime series *De Ridder* (Rik D'hiet, 2016) and the short movie *Project Deburkanisation* (Rachida Lamrabet, 2017). Leaning on time studies, we will examine to what extent these works either temporally segregate certain groups or try to create a new Flemish present in which all cultural groups can live jointly.

Dankwoord

Tijdens het schrijven van deze verhandeling bevond ik me plots op het bizarre punt dat ik Linda Williams' beschouwingen rond pornografie bestudeerde om de terugkeer van religie in de hedendaagse cultuur te duiden. Daarmee is de cirkel een beetje rond. Mijn bachelorscriptie en eerste masterpaper verhaalden immers over lichamelijkeheid en seksualiteit in het werk van Hafid Bouazza, een andere heraut van de multiculturele trend in de Nederlandstalige letteren. In menig opzicht is dit werk dan ook de synthese van zes wondermooie studiejaren waarin verschillende mensen bijgedragen hebben tot mijn visie op literatuur en cultuur. Wie deze tekst leest, hoort in de verte echo's van onder andere Hilde Staels bij het fantastische, Hedwig Schwall bij de psychoanalyse en Bart Vervaeck in zowat elke zin die ik formuleer. Bovendien heeft mijn begrip over culturele diversiteit veel baat gehad bij vroegere gesprekken met Erik Spinoy, Liesbeth Minnaard en Sarah De Mul.

Naast hun invloeden, zijn er ook heel wat mensen die een directe bijdrage aan deze verhandeling geleverd hebben. Ik ben dank verschuldigd aan mijn promotor, dr. Gert-Jan Meyntjens, voor het enthousiasme waarop hij mijn insteek rond de terugkeer van religie onthaalde en de begeleiding die hij mij doorheen het proces bood. Bij de tussentijdse feedbacksessies van de opleiding heb ik veel voordeel gehaald uit de kritische kanttekeningen die professor dr. Jan Baetens bij mijn opzet maakte. De analyse van de 'frenzy of the visible' zou er nooit gekomen zijn zonder zijn sublieme suggestie Linda Williams' *Hard Core* erop na te slaan. Ook het semiotische vierkant dat ik in het theoretische raamwerk presenteer, kwam er op zijn aanraden. Daarnaast gaan sommige stukken van deze tekst terug op papers die ik eerder schreef en verschillende mensen leverden dan ook onwetend een bijdrage aan wat vandaag op tafel ligt. Inge Arteel en Sascha Bru voorzagen een eerdere lezing van *Vrouwland* van de nodige commentaar; Arne Vanraes en Martin Zicari deden hetzelfde voor een analyse van de niqab in *De Ridder* en *Project Deburkanisering*. Ten slotte, ben ik Frederik Tack erkentelijk voor het nalezen van de finale versie van deze tekst. Het spreekt voor zich dat mogelijke fouten geheel voor mijn eigen rekening zijn.

Inhoud

| | |
|---|----|
| Abstract..... | 5 |
| Dankwoord..... | 7 |
| 0. Inleiding..... | 11 |
| 1. Theoretische achtergronden | 17 |
| 1.1 Multiculturaliteit..... | 19 |
| 1.2 Multiculturaliteit en (populaire) cultuur in Vlaanderen | 25 |
| 2. Islamitische vrouwen en de grenzen van integratie: <i>Vrouwland</i> en <i>De Ridder, seizoen 4</i> | 31 |
| 2.1 Wereldbeeld: kapitalisme en misdaad | 33 |
| 2.2 Mara en Zohra: twee voorbeelden van hyperassimilatie | 35 |
| 2.3 Het verleden dringt zich op | 40 |
| 2.4 Traumatijd en de terugkeer van religie | 47 |
| 3. De sluier van het 'islamitische gevaar': <i>De Ridder, seizoen 4</i> en <i>Project Deburkanisation</i> | 55 |
| 3.1 <i>De Ridder</i> : de sluier van het islamitische gevaar | 57 |
| 3.2 <i>Project Deburkanisering</i> : De ontsluiting van het Westen | 66 |
| 4. Conclusie | 77 |
| Geciteerde werken | 85 |

0. Inleiding

Religie lijkt in Vlaanderen terug van (nooit) weggeweest. Verschillende artiesten pikken het thema sinds kort weer op in televisiereeksen als *De dertien geboden* en romans als *De mensengenezers*. Volgens een aantal theoretici leven we vandaag dan ook in een 'postseculiere' maatschappij. Zheng omschrijft het postsecularisme als een '[...] meaningful return of religion in contemporary literature [...]', een creatieve dialoog tussen het religieuze en het seculiere, die voornamelijk de betekenis van een godsdienstige traditie op de persoonlijke identiteit bestudeert (2018, 30–31). In het licht van de huidige multiculturele samenleving is het echter relevant om te vragen over wiens traditie en wiens seculiere samenleving we het hebben. In de eenentwintigste eeuw zijn geografische gebieden immers al lang niet meer cultureel homogeen (als ze dat ooit al waren). Anno 2019 leven in België verschillende gemeenschappen naast elkaar. Terwijl de huidige, seculiere maatschappij het product is van een lang desacraliseringsproces dat al gaande is sinds de Verlichting en in de beginjaren van België vooral ontaardde in een strijd tussen katholieken en liberalen (denk maar aan de befaamde schoolstrijd in de tweede helft van de negentiende eeuw), brachten de migratiestromen na de Tweede Wereldoorlog allerhande religies samen in dat gelaïciseerde instituut van de Belgische staat. Verschillende culturele en religieuze groepen leven dus samen in een publieke sfeer die ze niet per se mee vormgegeven hebben.¹ De regels en wetten die het domein van religie bepalen, werden vastgelegd nog voor zij hun stem konden laten horen. Als gevolg daarvan komen de twee (het gesecculariseerde instituut van de staat en de religieuze gemeenschappen) al eens met elkaar in botsing.

De terugkeer van religie – of in het geval van het niet-christelijke geloof misschien beter: de aankomst van religie – in de publieke sfeer is dus noodzakelijker wijs meervoud. We kunnen kijken naar de revival van het katholicisme, de dialoog tussen de islam en het nationalisme of naar de positie van de joodse gemeenschap in ons land. Binnen het bescheiden bestek van deze scriptie opteren we er voor ons louter te focussen op de rol van de islam binnen de populaire cultuur in Vlaanderen. De motivatie daarvoor is tweërlei. Uiteraard speelt het mee dat de moslimgemeenschap, naast de christelijke, de grootste geloofsgemeenschap van België is. Bovendien is ze de meest zichtbare in het publieke debat; in veel discoursen lijkt er een haast inherente vijandschap tussen het islamitische geloof en de principes van de lekenstaat. Verder stelt deze keuze ons in staat het onderzoek te situeren binnen een theoretisch veld dat zich sedert enkele jaren in Vlaanderen ontwikkelt. Studies over de literatuur van niet-westerlingen in westerse talen zijn in het buitenland reeds jaren schering en inslag, maar pas de laatste jaren zijn ze aan een opmars bezig in Nederlandstalig België. Waar de eerste studies op het internationale toneel de ontzettende thematische en stilistische verscheidenheid van deze auteurs trachten samen te brengen onder

¹ Uiteraard geldt dat bijvoorbeeld wel voor Rooms-katholieken.

noemers als 'migrantenliteratuur' of de 'allochtone' letteren, zien we steeds meer een verschuiving naar verschillende complexere begrippen. Hoewel het wachten blijft op een echt omvangrijke monografie, schetst een recent artikel van Sarah De Mul al de grote lijnen waarlangs het beperkte onderzoek zich tot nu toe ontwikkeld heeft. Diaspora, een (institutionele) herdenking van het concept 'Vlaamse literatuur' en een postkoloniaal-feministische invalshoek blijken de belangrijkste (De Mul 2018). Ook de onderhavige scriptie situeert zich hier deels binnen, al zullen we een sterkere nadruk leggen op de idee van dialoog en cocreatie (of net het gebrek daaraan).

In tegenstelling tot de eerste studies over multiculturele literatuur in Vlaanderen, beperken we ons hier niet tot zuiver literaire analyse. Het belang van het veld zit namelijk verscholen in het feit dat literatuur en cultuur mee gestalte kunnen geven aan de wereld waarin wij leven. Voor Benedict Anderson was literatuur dan ook een van de belangrijkste media waarlangs men een 'verbeelde gemeenschap' (*imagined community*) kon verwezenlijken. Het probleem van een natie is immers dat ze vereist dat mensen zich verbonden voelen met de duizenden landgenoten die ze nooit allemaal persoonlijk zullen ontmoeten (Benedict Anderson 2006, 6). Anderson postuleert dat massaconsumptiegoederen als literatuur en kranten dat probleem initieel oplosten, doordat ze de lezer ervan bewust maakten dat verschillende gebeurtenissen op eenzelfde moment (elders) konden plaatsvinden (2006, 22–36). Kranten, die vroeger vaak nog meermaals per dag verschenen, hielden burgers zo op de hoogte van wat hun landgenoten meemaakten, zodat ze zich gemakkelijker verbonden konden voelen. Samen in de tijd zijn werd met andere woorden een basisvoorwaarde van de verbeelde gemeenschap. Het geschreven woord ontwikkelde zich zo tot een van de belangrijkste manieren om nationale eenheid te creëren of net te destabiliseren (Vermeulen 2008, 2). Vandaag zijn er echter heel wat andere media die deze rol hebben overgenomen. Televisieprogramma's, films, internet en andere kanalen spelen een even grote of misschien wel een nog grotere rol in de productie van de verbeelde gemeenschap. Zeker nu onze samenleving door globalisering alsmear complexer wordt, helpen deze verhalen ons de nieuwe realiteit te vatten. Culturele, etnische en religieuze diversiteit binnen Vlaanderen is een populair onderwerp dat in heel wat culturele producten aan bod komt, ook binnen 'traditionele' formats als soaps en politseries. Vreemd genoeg is er tot op heden nog geen onderzoek gebeurd naar de manier waarop deze onze conceptie van de islamitische gemeenschap in Vlaanderen aansturen.

Daarom analyseert deze scriptie hoe populaire cultuur helpt de grenzen van de islam in Vlaanderen af te bakenen. In het licht van het postsecularisme, bekijken we hoe de interpellatie van de islam helpt bepalen in welke mate de moslimgemeenschap in Vlaanderen een plaats mag opeisen in de publieke ruimte. Om die vraagstelling te beantwoorden, belichten we drie populaire producten. Het eerste, *Vrouwland* (Rachida Lamrabet, 2006), is een roman die verhaalt over Mara, een jonge,

Belgisch-Marokkaanse vrouw. Als tiener beleefde ze op vakantie in Marokko een korte affaire met de knappe Younes. Zodra ze weer thuis kwam, vergat ze hem evenwel en ze nam de draad van haar gewone leventje weer op. Hij kon haar daarentegen niet zo gemakkelijk uit zijn hoofd zetten en studeerde jarenlang keihard in de hoop dat een universiteitsdiploma zijn toegangkaartje tot België zou worden. Kort na zijn afstuderen realiseert hij zich zijn vergissing. Op de achterkant van het diploma pent hij een liefdesbrief voor Mara en hij besluit deze zelf naar Europa te brengen, maar tijdens de oversteek vergaat zijn schip en de mooie jongen verdrinkt. De brief overleeft de schipbreuk wel en verschillende personen beginnen te dromen over het beschreven diploma en de overleden jongeling. Zijn schim maant hen aan Mara op te zoeken en haar naar Marokko te brengen. Aanvankelijk heeft Mara daar weinig zin in, tot ook haar perfecte leventje plots in duigen valt.

Naast *Vrouwland* plaatsen we het vierde en laatste seizoen van de televisieserie *De Ridder* (Rik D'hiet, 2016). Deze reeks van de Vlaamse openbare omroep nam vanaf 2013 de plaats van de langlopende misdaadreeks *Witse* in. Net als in die populaire voorganger, volgen we hier de strijd tegen kleine en grote criminaliteit in een Vlaamse centrumstad. Helena De Ridder is procureur op het Gentse parket. Ze werkt nauw samen met politieagente Zohra El Zarkaoui, een vrouw van Marokkaanse afkomst. Aan het begin van de eerste aflevering moet El Zarkaoui op nachtelijke interventie. Er zijn schoten gehoord in een bordeel en op gevaar voor eigen leven beslist Zohra binnen te vallen nog voor er versterking ter plaatse is. De tussenkomst confronteert haar met vijf lijken en gedurende het vervolg van de serie kan ze maar moeilijk de beelden van zich afzetten. Zeker wanneer het onderzoek in de richting van moslimterrorisme gaat wijzen, krijgt ze het moeilijk. Ten slotte, bespreken we een recent project dat heel wat commotie veroorzaakte. *Project Deburkanisering* (2017) kwam tot stand binnen een trans-Atlantisch kunstenproject dat privacy in onze (digitale) tijd verkent. In samenwerking met de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS), regisseerde Rachida Lamrabet – de auteur van *Vrouwland* – een korte film die een gesluierde vrouw opvoert. De hoofdrolspeelster typt in haar donkere appartement een brief aan de 'onzichtbare bespieders' die bepalen hoe ze zich in de publieke ruimte moet kleden. Daarbij zet ze de wetten 'van de Republiek' af tegen de voorschriften van haar geloof. Bij verschijning veroorzaakte de clip een golf van verontwaardiging. Verschillende politici spraken zich zwaar uit tegen alles en iedereen rond Lamrabet (met haar ontslag bij de overheidsinstelling *Unia* tot gevolg) en de auteur zou uiteindelijk pas terugbitten in haar pamflet *Zwijg, allochtoon!* (2017).

Bij de samenstelling van het corpus waren inhoudelijke overeenkomsten tussen de objecten het voornaamste selectie criterium. In elk van de verhalen staat een vrouwelijk moslimpersonage centraal dat haar plaats zoekt in de Vlaamse samenleving. Bovendien behandelen de drie verhalen elk de islam op een bijzonder interessante manier. Van belang was echter wel dat het corpus verder zou

gaan dan voorbijgestreefde categorieën als 'migrantenliteratuur' of 'allochtone literatuur' (termen waaraan we verderop, in een kort historisch overzicht, tussen aanhalingstekens zullen refereren). Individuele werken mochten niet zomaar klakkeloos samengenomen worden enkel en alleen omdat ze door Nieuwe Vlamingen vervaardigd werden. Zoals we zullen tonen, zijn er dan wel institutionele gronden waarop we dat deels kunnen rechtvaardigen, maar ons inziens zou dat de blik toch al te sterk verenigen. Het postsecularisme in een multiculturele context zoals we dat hierboven beschrijven gaat immers uit van dialoog tussen het seculiere instituut van de staat en de religieuze erfenis van verschillende bevolkingsgroepen. Vandaar ook dat we *De Ridder* naast *Vrouwland* en *Project Deburkanisering* zetten. We willen daarbij vooral analyseren hoe het seculiere instituut en de religieuze bevolking met elkaar in dialoog gaan en zo zoeken naar een manier om (al dan niet samen) de publieke ruimte vorm te geven. Bij de theoretische concepten zullen we deze oppositie verder kaderen aan de hand van Adorno en Horkheimer.

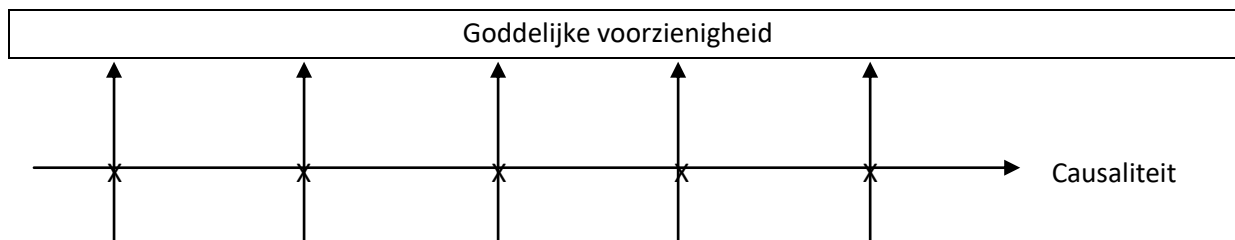
We beginnen deze scriptie aldus met het uitzetten van de theoretische concepten en een kort overzicht van de manier waarop verscheidene beleidskaders aan het begin van de eeuw de diversificatie van de Vlaamse populaire cultuur mee vormgegeven hebben. Vanuit de aangehaalde inzichten van Anderson, zal de analyse van tijdservaring de voornaamste insteek voor het onderzoek vormen. Het wil zich daar echter geenszins toe beperken. Vanuit de culturele studies omarmen we hier een interdisciplinaire aanpak, die vooral tot doel heeft het corpus in al haar complexiteit te ontleden. In dat opzicht plaatsen we ons stevig op het kruispunt tussen tijdsstudies, het institutionele kader en een postkoloniaal-feministische invalshoek om van daaruit het corpus verder de richting te laten bepalen. Dat kan door sommigen gelezen worden als een teken van methodologische zwakte, maar is naar ons aanvoelen noodzakelijk als we de ware omvang van de studieobjecten willen doorgronden. Geen enkel cultureel object kan niet vanuit verschillende, elkaar complementerende, hoeken gelezen worden. In het tweede deel plaatsen we dan *Vrouwland* en *De Ridder* naast elkaar voor een psychoanalytische lezing. We zullen ons voornamelijk richten op Edkins' tegenstelling tussen de lineaire tijd van de natiestaat en 'traumatijd'. Deel drie focust dan weer op machtsstructuren en de manier waarop bepaalde genreconventies van de cultuurindustrie aangewend worden om bestaande wereldbeelden te verankeren, terwijl verschillende andere mechanismen de meer artistieke projecten ervan trachten te verhinderen nieuwe, subversieve betekenissen te genereren.

1. Theoretische achtergronden

1.1 Multiculturaliteit

Opschudding begin de jaren negentig in liberaal België. Hoewel de scheiding tussen kerk en staat al enkele decennia een verworven recht lijkt, duikt vanuit de Angelsaksische wereld opeens een angstaanjagend doembeeld op. Kort tevoren heeft Salman Rushdie zijn roman *De duivelsverzen* gepubliceerd. Het boek – dat nogal de draak steekt met de profeet Mohammed – oogst internationale lof, maar haalt zich ook de woede van de islamitische gemeenschap op de hals. De Ayatollah spreekt zelfs een fatwa over de auteur uit, een vrijgeleide voor elke moslim om hem te doden. Guy Verhofstadt, op dat ogenblik het nieuwe wonderkind van de liberale partij in Vlaanderen, leest in de zaak '[...] de onmogelijkheid van de islam zich in te passen in onze samenleving[.]' Volgens hem botst de 'intolerante en totalitaire ideologie' onontkoombaar met de 'open en democratische [sic] samenleving' (G. Verhofstadt 1992, 65). Wat hem vooral zorgen baart, is dat de islam een duidelijke rol in de publieke ruimte opeist, een functie binnen sociale en juridische discussies (1992, 66–67). Het geloof wil volgens Verhofstadt meer zijn dan enkel een religie. Het erkent geen scheiding van kerk en staat, één van de basisprincipes van de westerse samenleving. Vanuit die gedachte, wil het medezeggenschap in de verschillende levensdomeinen die in België al een tijdlang van de kerk ontvoogd waren, bijvoorbeeld justitie. Vanuit liberale hoek keek men dan ook met enige scepsis naar de religie die migranten met zich meebrachten. Voor hen leek de islam een openlijke bedreiging van de verworvenheden van de Verlichting. Een terugkeer naar de middeleeuwen, toen het wereldlijke en kerkelijke gezag nog nauw met elkaar verbonden waren.

Er zijn vele lenzen waardoor we de secularisering van de westerse samenleving kunnen bekijken, maar met het oog op de verdere analyse focussen we hier vooral op tijdservaring. De conceptie van tijd evolueerde volgens de antropoloog Johannes Fabian immers mee met het veranderende mens- en wereldbeeld. In de Judeo-Christelijke traditie zagen de monotheïstische godsdiensten tijd en geschiedenis als de ontvouwing van een goddelijk plan. De goddelijke voorzienigheid had alle gebeurtenissen reeds lang tevoren vastgelegd en het voortschrijden van de tijd was bijgevolg niets anders dan de ontvouwing van die gebeurtenissen (Fabian 2002, 2). Tijd was met andere woorden iets heiligs, afkomstig van God, de weg waarlang hij zijn plannen ten uitvoer bracht. De mediëvist Geert Claassens heeft in zijn bespreking van *Seghelijn van Jherusalem* de middeleeuwse tijd daarom als een verticale as geconceptualiseerd: terwijl moderne teksten tijd horizontaal concipiëren (een aaneenschakeling van causale voorvallen die elkaar uitlokken, gebaseerd op de Aristotelische eenheid van plaats, tijd en handeling), bewijzen hun premoderne equivalenten vooral de goddelijke voorzienigheid. Elke gebeurtenis moet vooreerst de almacht van God illustreren (Claassens 1998, 51).



Figuur 1: Horizontale vs. verticale tijdsconceptie

Volgens Fabian is de overstap naar een meer lineaire tijd het gevolg van het onderliggende, meer fundamentele proces van desacralisering. Tijdens de negentiende eeuw ontwikkelde zich het idee dat tijd geen goddelijk kanaal was, maar een inherente eigenschap van de fysieke wereld zelf (Fabian 2002, 11). Tijd werd zo in zekere zin betekenisloos. Hij was niet langer de ontvouwing van een groter, allesomvattend plan ('Time of Salvation'), maar een incoherente aaneenschakeling van geografische en paleontologische fases zonder diepere waarde ('natural time'; 2002, 14, 17–18).

Die lege invulling van het tijdsconcept viel voor de onderzoekers moeilijk te verteren: men was er nog steeds te sterk van overtuigd dat tijd werkelijk iets verwezenlijkt (2002, 15). Wetenschappers van de Darwiniaanse periode leenden daarom dankbaar enkele ideeën uit de religieuze wereld om de evolutietheorie verder uit te denken. Ze ruilden de afstanden tot goddelijke verlossing in voor evolutionaire stadia, die de beschavingsgraad van alle bevolkingsgroepen weerspiegelden (2002, 17). Terwijl elke heiden uiteindelijk *uiverkoren* was voor Verlossing, waren alle wilden een bepaalde afstand *verwijderd* van beschaving (2002, 26). Op die manier legitimeerde men eensklaps de koloniale expansiedrang: het Westen ging buitengaats om achtergestelde gebieden te 'ontwikkelen'. De twintigste eeuw mag dan misschien wel een einde gemaakt hebben aan het kolonialisme, de idee van temporele afstand heeft zich nogmaals heruitgevonden: de primitieve werelddelen van gisteren zijn de ontwikkelingslanden van vandaag geworden (Mignolo 1998, 36). Op die manier blijft Fabians 'denial of coevalness' in stand: het gevoel heerst dat de diverse werelddelen zich elders op de evolutionaire schaal bevinden. In de globaliserende wereld, blijven deze denkbeelden verder wegen op het multiculturele debat. Dat zien we vooral bij denkers die een sterke nadruk op de Verlichting leggen:

Precies de kritische houding van de Verlichting heeft in de westerse wereld geleid tot verbluffende vrijheid en welvaart. Het kritisch rationalisme dat ten grondslag ligt van het actuele verlichtingsdenken zorgt immers voor creativiteit, wetenschappelijk onderzoek en innovatie. Allemaal elementen die in de islamwereld ontbreken [...] (D. Verhofstadt 2006, 227)

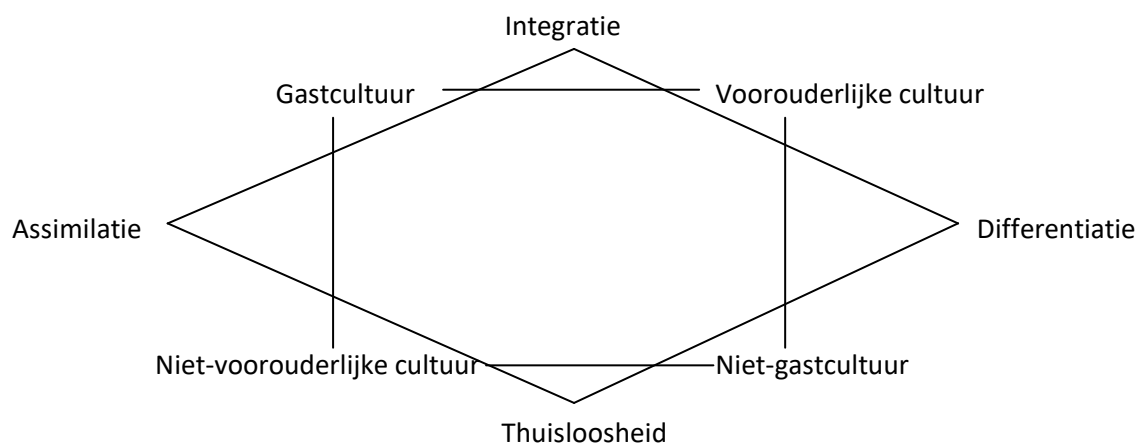
Het 'Verlichte', 'rationalistische' Westen is in dergelijke logica dus veel 'welvarender' dan de achtergestelde islamitische wereld. De stap van werelddelen naar mensen afkomstig uit deze gebieden is klein. Zo zien we hoe de darwinistische principes perfect de vertaalslag naar de huidige, multiculturele wereld overleefd hebben.

Een bijkomend gevolg van de 'naturalisering' van tijd is dat religie niet langer een plaats heeft in het heden. Hoewel de voorzienigheid eerst de essentie van tijd vormde, heeft de moderniteit het vertrouwen in goddelijke interventies ten langen leste gereduceerd tot een archaisch element dat enkel nog bij gemarginaliseerde culturen voorkomt (West-Pavlov 2013, 165). De westerse geschiedschrijving hecht al lang geen overtuiging meer aan hemelse tussenkomsten of voorvaderlijke invloeden (verticale oriëntatie), maar zoekt voor alles wat gebeurt een verklaring in logica en causaliteit (2013, 165). Dat hangt samen met de ordelijke opdeling van de tijden in het genaturaliseerde denken. Aan de basis van ideeën en praktijken rond magie ligt immers de overtuiging dat verschillende tijden samen kunnen bestaan. Voorvaders en heiligen die reeds lang overleden zijn, mengen zich probleemloos in het heden of hebben een wezenlijke invloed op de toekomst. In het genaturaliseerde denken verwerpt de ordelijke opdeling tussen verleden, heden en toekomst dergelijke premissen echter. Nogal geromantiseerd ontstaat dan een nieuwe ongelijkheid tussen de 'beschaafde' en de 'primitieve' wereld. De eerste heeft elke voeling met het bovennatuurlijke verloren en heeft zich volledig overgegeven aan de ratio; de tweede is een wereld waarin de mensen wel nog in relatie tot hogere machten staan. Daaraan gekoppeld, geven verschillende culturen een ander gewicht aan de relatie tussen het verleden, heden en de toekomst (Griffiths, Rogers & Anderson 2013, n.p.). Om dat voor de verdere analyse helder te omschrijven, maakt Sascha Bru (2013) hier een bruikbaar onderscheid tussen passéïsten (gericht op het verleden), presentisten (gericht op het heden) en futuristen (gericht op de toekomst). Hun abstracte verschillen in tijdsconceptie kunnen we vaak terugvinden in concrete veruitwendigingen waarmee men de tijd bijhoudt of indeelt (bv. een horloge of een kalender). Deze zullen we 'tijdsprotheses' noemen.

De vraag dringt zich zo meer en meer op of mensen uit verschillende uithoeken van de wereld nog wel echt samen in de tijd kunnen zijn. Sinds Benedict Andersons *Imagined Communities* lijkt dat immers één van de fundamenteën voor elke moderne samenleving: een 'singulier, tijdloos en homogeen' heden waarin alle leden van de verbeelde gemeenschap zich tegelijkertijd bevinden (Brouillette, Nilges & Sauri 2017, xvii, mijn vertaling). Migratie legt evenwel regelmatig de breukvlakken van deze nationale 'meanwhile' bloot (Griffiths, Rogers & Anderson 2013, n.p.). De temporele noties die eeuwenlang de wereld in onderscheiden zones gekleefd hebben, komen nu samen en stellen bijgevolg de nationale eenheid voor een uitdaging. Niet alleen brengt iedereen zijn eigen temporele oriëntatie mee, maar bovendien liggen ook de visies op verleden en toekomst ver

uit elkaar. Vaak reageert de natie daarop door zich aan het eigen heden vast te klampen en het als de norm naar voren te schuiven. Wie zich niet aanpast, valt dan ook ten prooi aan ‘temporele segregatie’, de strategische exclusie uit het heden (Nilges 2017, 180). Veel slachtoffers van deze segregatie gaan om die reden op zoek naar alternatieven voor de imperiale tijdsordening (West-Pavlov 2013, 158). Dat kunnen ze bijvoorbeeld door zich, in het geval van migratie, expliciet te situeren binnen de traditie en herinneringen van hun voorouders (Griffiths, Rogers & Anderson 2013, n.p.). Literatuur (en kunst in het algemeen) is hiervoor een sterk wapen, aangezien het de diversiteit van tegenstrijdige temporaliteiten en de ongelijkheden die daaruit voortvloeien aan het licht kan brengen (Brouillette, Nilges & Sauri 2017, xvi). (Al is het omgekeerde – kunst als wapen van de singuliere temporaliteit – ook mogelijk, zoals we tijdens de analyse zullen ondervinden.)

Met deze bespreking van temporele segregatie en het uitdagen van de imperiale orde komen we bij een aantal sleutelbegrippen omtrent de positie van ‘vreemdelingen’ in de ‘gastsamenleving’. Het actuele debat spitst zich met de regelmaat van de klok toe op termen als ‘integratie’ en ‘differentiatie’. Deze vertellen voornamelijk iets over de verhouding van de vreemdeling tot de voorouderlijke en de nieuwe cultuur. Hier duiden we deze termen kort door ze op een semiotisch vierkant te plaatsen. Het vierkant helpt al te eenvoudige opposities te overstijgen en niet alleen inzicht te krijgen in wat ‘geboden’ en ‘verboden’ is, maar ook wat ‘niet-verplicht’ en ‘niet-geboden’ is (De Geest 1996, 176). Aan de hand van de tegengestelde termen ‘voorouderlijke cultuur’ en ‘gastcultuur’ kunnen we het volgende vierkant schetsen:



Figuur 2: Sleutelbegrippen in het multiculturele debat

Vier mogelijke verhoudingen komen aan het licht (Hébert 2006). Als positieve deixis (één met de gastcultuur en niet langer behorend tot de voorouderlijke cultuur) krijgen we 'assimilatie'. Assimilatie is (ondermeer in de biologie) het proces van eenmaking en incorporatie, waardoor er niet

langer verschillen zijn (Cashmore 2004, 44). Haar tegenvoeter (behoud van de eigen cultuur, zonder adoptie van de gastcultuur) noemen we hier 'differentiatie'. In dat geval benadrukken sociale groepen hun anders-zijn (2004, 45). Tussen deze twee extremen liggen twee alternatieven. Nieuwe Vlamingen kunnen ervoor kiezen zich aan te passen aan de normen en waarden van het gastland met respect voor hun eigen cultuur (de complexe term van het semiotische vierkant). In tegenstelling tot assimilatie, waarbij de voorouderlijke achtergrond met de grond gelijk wordt gemaakt, biedt 'integratie' de kans tot diversiteit binnen gelijkheid (2004, 45). Guy Verhofstadt spreekt hier over de '[...] aartsmoeilijke weg van de inburgering [...] Het gaat erom [...] de overwegend islamitische migranten de bij ons geldende levenswijze en waarden te doen aanvaarden.' (G. Verhofstadt 1992, 64) Van Verhofstadt mogen gelovigen nog steeds praktiseren (de staat moet zelfs pluralisme verzekeren), maar religie mag zich niet meer moeien in de grote vraagstukken van de samenleving (1992, 70–71). Tot slot, bestaat ook de kans dat nieuwkomers zich niet meer verbonden voelen met hun voorouderlijke cultuur, maar dat ze ook geen affiniteit met de gastcultuur kunnen uitbouwen. Dan treedt er een vorm van 'thuisloosheid' of 'vervreemding' op. Dat deze toestand ook erg productief kan zijn en aanleiding geeft tot vormen van transformatie, kunnen we zien in Henriëtte Louwerses studie over Hafid Bouazza (Homeless Entertainment, 2007).

Bij het semiotische vierkant horen drie kanttekeningen. Het bovenstaande schema geeft immers een vrij statische indruk, terwijl het best op een dynamische manier kan gelezen worden (De Geest 2003). Nieuwkomers kunnen evolueren van de ene term naar de andere (bv. van een gevoel van thuisloosheid over differentiatie tot integratie). Daarnaast is de binaire tegenstelling tussen de eigen 'voorouderlijke cultuur' en de 'gastcultuur' reeds misleidend. Een dergelijke oppositie suggereert namelijk dat er twee duidelijke groepen zouden bestaan, terwijl ook de 'Vlaamse gastcultuur' uiteraard vol (ideologische, dialectische...) verschillen zit (Arnaut e.a. 2004, 25). Net deze verschillen kunnen in sommige gevallen tot nieuwe, productieve verbanden leiden. Ten slotte, lijkt de idee van een natiestaat misschien achterhaald in een tijd van Europese integratie. De eenentwintigste eeuw werd lang gezien als een postnationaal tijdperk waarin de grenzen tussen staten door mondialisering en Europese eenmaking verdwenen. We kunnen er echter niet om heen dat – als een gevolg van massamigratie en het plotse terreurgevaar sinds de aanslagen van Parijs en Brussel – er een hernieuwde nationalistische reflex is, waarbij landen zich (willen) terugtrekken uit het opengrenzenbeleid (Harvey 2018, 2; Wodak 2018). In Vlaanderen kunnen we zelfs de vraag stellen of het identitaire debat ooit wel van het toneel verdwenen is, met monsterscores voor eerst separatistische en later confederalistische partijen. Wanneer nationalistische partijen elkaar over de grenzen heen vinden, heeft dat meestal te maken met een gedeelde afkeer van de islam, de ultieme 'ander' van het Westen. Patriotten vinden elkaar dan in een gedeelde 'superieure, westerse cultuur'

die ze gemakkelijk tegen migranten kunnen afzetten, een vorm van Europees of westers nationalisme.

Laat ons de termen van het semiotische vierkant nu linken aan het tijdsdenken. Als elke natie inderdaad een 'national meanwhile' en een eigen oriëntatie heeft, dan betekent assimilatie dat men zich in deze orde inschrijft. Wohlrab-Sahr beschrijft hoe natiestaten die inwijkelingen ontvangen een manier zoeken om de verschillende geschiedenissen die zij met zich meebrengen te 'neutraliseren' (2004, 53). Nationale identiteiten zijn meestal op een gemeenschappelijke geschiedenis gebaseerd en de diversiteit in verhalen ondermijnt deze eenheid. Daarom opteren natiestaten ervoor hun bevolking op een project voor de toekomst te richten. Op die manier vermijden ze dat er zich een apart bevolkingssegment ontwikkelt. Nieuwkomers krijgen een beloning voorgespiegeld: in ruil voor hun culturele identiteit (hun verleden) krijgen ze de belofte van de individuele vrijheden die het Westen in de wetgeving verankert (2004, 54). Een stuk van het verleden onderdrukken blijft echter zelden zonder gevolg. Inzichten uit de traumastudies wijzen erop dat wat onderdrukt wordt altijd weer bovendrijft. Volgens Cathy Caruth (1996, 4) zit trauma precies in het feit dat bepaalde zaken geen plaats krijgen in het mentale leven van het subject. Als gevolg daarvan achtervolgt de ongeplaatste herinnering het slachtoffer doormiddel van herhaling (1996, 11). Die herhaling – of meer algemeen het onvermogen zich verder in te schrijven in de lineaire tijd – noemt Edkins *traumatijd*. Ze plaatst dat tegenover de *lineaire tijd*, die ze associeert met de soevereine macht en de (politieke) symbolische orde (Edkins 2014, 127). Trauma's, die per definitie contranarratief zijn, breken de grote, nationale verhalen over verleden en toekomst open (2014, 132).

Interessant is dat vrouwen dikwijls een cruciale rol spelen in de inburgeringsverbeelding. Op zich is dat geen nieuw gegeven: reeds tijdens de koloniale periode stelden de 'witte ridders' van het kolonialisme uitheemse vrouwen voor als de onderdrukte slachtoffers van hun eigen cultuur (Bracke & De Mul 2009, 70–71). In het multiculturele tijdperk is deze logica getransformeerd, doch fundamenteel overeind gebleven. Spil van het verhaal zijn nu vrouwenrechten. Deze dienen als een vorm van cultureel kapitaal waarmee het Westen haar superioriteit kan affirmeren: in tegenstelling tot hun niet-westerse seksegenoten, zouden westerse vrouwen bevrijd zijn van religieuze mores en sociale controle (Bracke & De Mul 2009, 78). Niet alleen veegt deze redenering allerlei vormen van ongelijkheid binnen de westerse maatschappij onder de mat – bijvoorbeeld de gapende loonkloof (Dequeecker 2009) – maar bovendien drijft ze een wig tussen mannen en vrouwen in de niet-westerse gemeenschap. Van deze vrouwen verwacht men in feite dat ze hun eigen cultuur afzweren in ruil voor de vrijheid die de liberale staat aanbiedt. Het tijdspad dat westerse vrouwen doorliepen dient daarbij als voorbeeld:

De strijd voor meer individualisme – het recht voor een vrouw om zelf te beslissen over haar eigen leven – is zonder twijfel de belangrijkste uitdaging van de derde feministische golf. Sinds de tweede feministische revolutie kwamen heel wat westerse vrouwen tot dit inzicht. Vandaag is het een fundamentele stap voor moslima's en andere vrouwen die om culturele of religieuze redenen onderdrukt worden, zowel hier als elders, om hetzelfde te bereiken. (D. Verhofstadt 2006, 229)

Misschien nog meer dan bij hun vaders, broers, echtgenoten en zonen, legt de westerse samenleving zo druk op de schouders van allochtone vrouwen om zich aan de westerse cultuur te conformeren.

1.2 Multiculturaliteit en (populaire) cultuur in Vlaanderen

Aan het einde van de jaren negentig hadden veel westerse landen een nieuwe generatie schrijvers in de armen gesloten. Het betrof auteurs uit de voormalig gekoloniseerde gebieden, meestal kinderen uit de betere klasse die in hun land de taal van de oppressor geleerd hadden en daar nu carrière in maakten. Salman Rushdie in Engeland en Tahar Ben Jelloun in Frankrijk zijn schoolvoorbeelden van wat men gaandeweg respectievelijk *Commonwealth literature* en francofone literatuur is gaan noemen (Paasman 2003, 263). Landen die een minder sterke koloniale traditie met zich meestorsten – of waarvan de koloniale periode al vrij lang achter hen lag – maakten ondertussen kennis met een generatie migrantenkinderen die aan het schrijven sloeg. Hun Italiaanse, Marokkaanse of Turkse ouders waren als arbeidskrachten naar Europa getrokken om tijdens de jaren zestig en zeventig mee de groeiende economie te ondersteunen. Ondanks dat het nooit de bedoeling was dat zij zich permanent in Europa zouden settelen (vandaar de term 'gastarbeiders') bleven ze toch en hun kinderen eisten dan ook een stem op. In Nederland oogstten auteurs als Hafid Bouazza, Kader Abdolah en Lulu Wang bijval. Bij de zuiderburen (Vlaanderen) bleef het ondertussen oorverdovend stil. De Mul (2013) toont aan hoe dat de Vlaamse kritiek een doorn in het oog was. Recensenten vroegen haast openlijk om een Vlaams antwoord. De Mul plaatst deze na-ijver in de complexe relatie die de Vlaamse literatuur heeft met haar 'grote zus' uit Nederland.

De roep om een meer divers Vlaamse literatuur – vooral ingegeven door concurrentiedrang met Nederland en de commerciële motieven van de Belgische uitgeverwereld – kreeg een politieke vertaling in de beleidsnota's Anciaux (Bert Anciaux was, met een korte onderbreking, Vlaams minister van cultuur tussen 1999 en 2009). Waar 'Vlaamse' kunst tot dan toe vrij statisch gedefinieerd werd als een haast monolithische uitdrukking van de Vlaamse identiteit, bedreigd door auteurs die 'anders' zijn (Arnaut e.a. 2009, 15–16; De Mul 2013, 126), erkent de beleidsverklaring dat kunst dynamisch is (Anciaux 2000, 5). Voor Anciaux is een culturele identiteit in constante dialoog

met wat anders is (2000, 8-9). Daarom moeten we diversiteit koesteren in plaats van verdrukken (2000, 12). Hij wil het dan ook niet langer hebben over 'Vlaamse kunst' (kunst die enkel de Vlaamse identiteit uitdrukt), maar geeft de voorkeur aan 'Kunst uit Vlaanderen' (2000, 7). Op die manier verheft hij haar tot een zaak van iedereen die in Vlaanderen woont en hij beschouwt culturele participatie als een van de hoekstenen voor '[...] een rijke, democratische en gediversifieerde gemeenschap in Vlaanderen.' (2000, 7) Daarvoor benut hij ook het woord 'inburgering', alleen geeft hij dat een volledig nieuwe invulling. Voor hem is het een zaak van *elke* burger – los van afkomst, geslacht of sociale positie – om een 'volwaardig lid [...] van de gemeenschap' te worden (2000, 20). Waar Verhofstadt met 'inburgering' de verantwoordelijkheid legde bij nieuwe Vlamingen om zich de mores van de gastsamenleving eigen te maken, verschuift de minister van cultuur deze naar alle burgers. Iedereen moet als het ware meebouwen aan de (nieuwe) samenleving. Toch toont Anciaux er zich van bewust dat de 'allochtone' bevolking behoefte heeft aan extra participatiemogelijkheden (2000, 31).

Als van oudsher krijgt literatuur daarbij een centrale positie: de minister belooft dat het Vlaamse Fonds voor de Letteren (VFL) auteurs van niet-Belgische origine actief zal ondersteunen (2000, 52, Vier jaar later zou hij die belofte in zijn volgende beleidsnota nogmaals herhalen (2004, 32)). De organisatie implementeerde de ideeën daarop in haar meerjarenplan van 2005, met de belofte de Vlaamse literatuur te '[...] verrijken met de nieuwe uitdagingen van de multiculturele maatschappij.' (VFL 2005, 19) Hoofdbezorgdheid was vooral allochtone schrijvers in contact te brengen met het Vlaamse literaire veld en aspirant-auteurs die het Nederlands onvoldoende beheersen te coachen (2005, 41–42). Ook Anciaux had aangedrongen op een gedegen kennis van het Nederlands als een basisprincipe voor 'integratie' (Anciaux 2000, 31). De lijn die het VFL uitstippelde, doelde dus duidelijk op de integratie van de nieuwe auteurs in de reeds bestaande literaire instituties. Daarop financierde de overheid een aantal schrijverscursussen als *Vreemd in het schrijven* en *Vers bloed*, waarin potentiële auteurs intensief begeleid werden door het kruim van Vlaamse fictie, waaronder Stefan Hertmans, Kristien Hemmrechts en Peter Verhelst (De Mul 2013, 131). Kortom, er ontstond de paradoxale situatie waarbij men een nieuw soort letteren – de 'allochtone' literatuur – probeerde te stimuleren onder het toezicht van de gevestigde, 'autochtone' orde. Bovendien blijkt ook de invulling die men aan het nieuwe concept gaf vrij eng. Dat zien we duidelijk wanneer we onze aandacht verschuiven naar een ander project dat de overheid financierde, de *Kif Kif Awards*. Oorspronkelijk eveneens een schrijfwedstrijd (getiteld *Kleur de kunsten!*), zette het format in 2008 de deur open voor andere kunstvormen zoals muziek en dans. Zowel autochtone als allochtone deelnemers waren welkom (hoewel de laatsten impliciet de voornaamste doelgroep vormden), zolang hun bijdragen maar over interculturaliteit handelden (Saeys e.a. 2014, 16–17).

Zo zien we hoe de initiatieven die allochtone kunstenaars moesten aanmoedigen langzaam maar zeker aanleiding geven tot een vorm van literaire segregatie. Programma's die zich richten op een (overwegend) niet-Belgisch publiek vragen systematisch om de ervaring van 'anders-zijn' te thematiseren. Op die manier ontstaat een corpus aan teksten en expressievormen dat niet alleen door 'diverse' kunstenaars vervaardigd is, maar ook nog eens expliciet diversiteit behandelt. De uitgeverwereld greep de ontwikkeling gretig aan om het werk van deze auteurs als nadrukkelijk *anders* te adverteren. Van Imschoot (2009) wijst erop dat de thematische afwijking cruciaal is om een aparte culturele categorie uit te bouwen (zie ook Anbeek 2002, 300). Het lijkt weinig zinvol auteurs als 'allochtoon' te bestempelen, wanneer ze rond universele (autochtone) thema's werken. Veel niet-Belgische auteurs hebben de situatie echter als beklemmend ervaren. In een column beklagt Jamila Amadou zich over de situatie waarin allochtone auteurs zich bevinden:

Waarom kunnen ze geen gelijkwaardige gesprekspartner zijn in een debat over algemene kwesties, die iedereen aanbelangen, allochtonen en autochtonen? Kwesties als ouderschap, dieet, visvangst, mode, lifestyle, schaken, muziek, enzovoort? (Amadou 2004)

Volgens Amadou zullen niet-Belgische kunstenaars nooit vrijuit kunnen spreken, omdat daarvoor een publiek nodig is dat echt luistert en niet enkel wil horen wat het al denkt te weten. Het publiek heeft bepaalde wensen (het wil 'verrast' worden door exotisme) en geeft enkel gehoor aan wat aan die verwachtingen voldoet (vgl. Cassou in Casanova 2004, 157). Ondermeer Van Imschoot ziet hierin de reden waarom zo weinig allochtone auteurs echt willen doorgroeien in het bestaande systeem.

Toch is het multiculturele onderwerp niet het exclusieve speelveld van de allochtone gemeenschap. In een *status quaestionis* geeft Julien Vermeulen (2008) aan dat het geringe succes van niet-Belgische schrijvers hun Vlaamse collega's er niet van heeft weerhouden de thematiek aan te snijden. Hij licht onder andere werken als *Het derde huwelijk* van Tom Lanoye en *Los* van Tom Naegels uit. Vooral *Los* is een intrigerend voorbeeld, omdat de roman (enkele jaren na publicatie) heel wat commotie veroorzaakte. In 2008 maakte Rachida Lamrabet naar aanleiding van de verfilming brandhout van het boek. Het verhaal – dat verteld wordt vanuit de jonge, blanke man Tom – vergoelijkte volgens haar al te veel racisme en culturele stereotypen (2008, 44). Abou Jahjah, die voorkomt in Naegels' roman, noemde de voorstelling van hemzelf en de Arabisch-Europese Liga dan weer '[...] zeer leeg en karikaturaal.' (Abou Jahjah 2008, 66) De twee viseerden met andere woorden de ' clichématige' of 'onjuist[e]' representaties van de allochtone gemeenschap (De Mul 2015, 29). Naegels (2008, 26) verweerde zich door te stellen dat hij vooral de werkelijkheid wou tonen zoals ze is, maar De Mul (2008) heeft er al op gewezen dat literatuur de werkelijkheid niet simpel weergeeft, maar deze integendeel creëert. Dat brengt ons tot een moeilijke kwestie. Representatie brengt

immers onontkoombaar vormgeving met zich mee. Zeker nu ook de Vlaamse openbare omroep diversiteit centraal plaatst in haar 'aanbod en beeldvorming' (Vlaamse Regulator voor de Media 2015, 5), verdient de kwestie extra aandacht. De vrt stelt zich als overheidsinstituut tot doel om 'nieuwe Vlamingen', evenals vrouwen, beter te vertegenwoordigen in informatie- en amusementsprogramma's (2014, 6). Op die manier willen ze '[...] tonen wat ons verbindt en [...] bruggen slaan tussen individuen, groepen, generaties en gemeenschappen.' (Vrt 2012) Wat zijn daar echter de consequenties van?

De misdaadreeks *De Ridder* illustreert perfect hoe de nationale omroep diversiteit in bestaande formules inpast. Reeds enkele jaren heeft Vlaanderen een traditie in (zondagse) laatavondmisdadprogramma's. Daardoor kunnen we de serie analyseren als een voorbeeld van wat Adorno en Horkheimer de 'cultuurindustrie' noemen. Met die frase bakenen zij een bepaald segment van de culturele productie af dat – in tegenstelling tot *echte kunst* – niets dan gelijkvormigheid voortbrengt (Adorno & Horkheimer 2002, 94). Dat zien ze op drie vlakken terugkeren. Vooreerst biedt de cultuurindustrie voor Adorno en Horkheimer enkel schematisme (2002, 98). Al hun voortbrengselen grijpen steeds maar weer terug naar dezelfde formules en conventies, waardoor de details haast inwisselbaar worden. Net als haar voorganger *Witse*, doorloopt de doorsnee aflevering van *De Ridder* bijvoorbeeld telkenmale hetzelfde patroon waarbij misdaad gevolgd wordt door sporenonderzoek, ondervragingen, arrestaties en uiteindelijk een gepaste straf vanwege het juridische systeem (vgl. Dobson in Jenner 2016, 40). Het enige punt waarop de nieuwe serie noemenswaardig afwijkt van de vorige is de precieze invulling van de personages: onder invloed van het diversiteitscharter gaat de hoofdrol nu niet naar nukkige, blanke mannen (zoals ook het geval was in *Aspe*, min of meer de tegenhanger van *Witse* op de commerciële omroep vtm), maar naar twee vrouwen, waarvan één zelfs een migratieachtergrond heeft.

Ten tweede reproduceert *De Ridder* een alledaagse wereld die erg herkenbaar is voor de kijker (2002, 99–100). Dat staat in contrast tot 'echte' kunst, die de kijker van de realiteit vervreemdt. Helena en Zohra behoren tot het Gentse parket, een feit dat regelmatig ter sprake komt. Ondanks dat de meeste scènes van de serie binnenopnames (op het politiecommissariaat, bij een verdachte...) zijn, komt de stad regelmatig in beeld. Enerzijds gebruikt men daarvoor een drietal korte beelden uit het dagelijkse leven van de stad (een voorbijrijdende tram e.d.) om zo binnenscènes die in tijd en ruimte van elkaar gescheiden zijn te lijmen. Anderzijds is de Arteveldestad bij veel van de parketscènes op de achtergrond aanwezig. De grote ramen geven namelijk uitzicht op de omringende gebouwen waarvoor justitie zich inzet. Verschillende personages worden tegen dat decor geportretteerd, alsof ze in hun hoofd altijd met het belang van de stad bezig zijn (Afbeelding 1a-c). Het effect dat daaruit voortvloeit, roept Andersons concept van de 'national meanwhile' in

herinnering: dit is het dagelijkse leven dat achteloos verder gaat, terwijl Zohra en Helena de misdaad bestrijden. Als dusdanig lijkt de serie ons een blik te gunnen op het gevecht tegen criminaliteit en terrorisme dat achter gesloten deuren plaatsgrijpt. Er treedt een soort vervaging tussen de realiteit en de fictieve wereld op.

Op die manier komen we haast naadloos bij de derde eigenschap van de cultuurindustrie: het moedigt sociale gelijkvormigheid aan door elke neiging tot subversie van het dominante politieke of economische systeem de kop in te drukken (2002, 109–120). Met betrekking tot het misdaadgenre hebben ook verschillende andere theoretici er reeds op gewezen dat de formule steeds weer de gevestigde orde versterkt (zie ondermeer Hühn 1987, 452–453; Scaggs in Jenner 2016, 52). Rondom het machtige, Gentse parket hangen immers dreigende wolken (Afbeelding 2). Als we de tegenstelling tussen de cultuurindustrie en kunst toepassen op ons corpus, krijgt de opdeling waarop we in de inleiding reeds alludeerden een extra dimensie. Daar spraken we van een dialoog tussen het seculiere instituut van de staat en individuen uit de verschillende gemeenschappen, die allemaal een eigen religieuze erfenis met zich meedragen. Wanneer we deze twee invalshoeken combineren, kunnen we vermoeden dat een publieke instelling als de vrt voornamelijk het seculiere systeem zal beschermen, terwijl de individuen net zullen proberen dat onderuit te halen. Met een dergelijke these lopen we uiteraard het gevaar dat we weer verzanden in een binaire oppositie tussen iets als 'allochtone' en 'niet-allochtone' cultuur – zeker in een verhandeling die enkel op de islam ingaat. Zoals we in de conclusie zullen aangeven, moeten we de discussie echter kaderen binnen een ruimer project om het contemporaine Vlaanderen te herdenken, een project waaraan niet enkel Nieuwe Vlamingen deelnemen.



Afbeelding 1a-c



Afbeelding 2

2. Islamitische vrouwen en de grenzen van integratie:
Vrouwland en De Ridder, seizoen 4

2.1 Wereldbeeld: kapitalisme en misdaad

Kort voor hij de oversteek van Marokko naar België waagt, schetst Younes in zijn schoolcahier een windroos. Daarop verbindt hij de vier windstreken met verschillende tijden. Het Oosten wordt voor hem '*het verleden en de grootse verhalen*', het Noorden is '*tijdloos en het grote niets*', het Zuiden '*het nu en de zwarte ellende*' en het Westen '*de toekomst en de liefde*' (Lamrabet 2007, 14, 19). Zijn tekening weerspiegelt de grote economische verschillen die hij opmerkt tussen Zuid en West. Via de televisie krijgen Younes en zijn lotgenoten beelden te zien uit Europa, vol perfecte, smetteloze mensen die geen ziekte of dood kennen (p. 15). Zij vormen 'de oemma van de consumenten', waarvan de Noord-Afrikanen onherroepelijk zijn uitgesloten (p. 16). Hoewel ze er hartstochtelijk naar verlangen, slaagt de westerse welvaartsgolf er maar niet in hen te bereiken (pp. 18, 26). Voor Younes mondt dat verschil uit in een onoverbrugbare kloof tussen de tweedimensionale wezens op het scherm en de kijkers aan de andere kant van de buis: de westerse personages behoren volgens hem tot het 'echte leven', terwijl de zuiderlingen deel uitmaken van een verhaal '[...] zonder plot en zonder happy end.' (pp. 16-17) Alleen door te vertrekken, kunnen zij zich loswrikken van de passiviteit die hun regio kenmerkt. Migratie verwerft zo, naast een geografische, ook een temporele dimensie: het is een poging om de stasis van het heden te doorbreken door haast letterlijk naar de toekomst te reizen (Griffiths, Rogers & Anderson 2013, n.p.).

De windroos fungeert als structurerend principe voor de roman. *Vrouwland* bestaat uit vijf delen. De eerste vier introduceren telkens een personage en linken het aan een windstreek, bijbehorende temporele oriëntatie en een bepaalde waardeset. Zo gaat het eerste deel over Younes, die als zuiderling noodgedwongen een futurist is: hij wil naar Europa trekken om daar een toekomst op te bouwen met Mara, zijn droommeisje. Deel twee verhaalt dan over Faïza, het meisje dat Younes in Marokko achterlaat. Haar heden (het Zuiden) wordt geassocieerd met de dood. Nadat ze voor de tweede maal op school gebuisd is en elke kans op een diploma in rook ziet opgaan, trekt ze zich terug op het kerkhof. Daar waakt ze bij het graf van Younes, die onderwijl bij de oversteek verdronken is. Hij was haar grote liefde, maar na zijn overlijden kan ze zich enkel nog tussen de graven neervlijen en zich voor dood houden. Overmand door verdriet zet ze alles op alles om alsnog met hem te kunnen trouwen, over de grenzen van leven en dood heen. Ze lijkt dus veroordeeld tot een uitzichtloos heden zonder perspectieven: een presentiste. Het derde deel – 'Abdelkader en het Oosten: de grootse verhalen' – schotelt de lezer dan net weer iemand voor die zich veeleer op het (islamitische) verleden richt. In tegenstelling tot Younes heeft Abdelkader weinig ambitie om tot het hart van Europa (België) door te dringen. Economisch noodzaak dwingt hem wel zijn continent te verlaten, maar hij opteert voor Spanje. Dat land ligt niet alleen geografisch dichterbij zijn geboortestreek, maar bovendien hangt de geschiedenis er nog '[...] als stuifmeel in de lucht [...] Hoe het had kunnen

zijn.' (p. 79) De herinnering aan de islamitische verovering van Europa (8e eeuw na Chr.) en de potentiële expansie van zijn religie houdt hem nog enigszins overeind.

Het voorlaatste onderdeel van de roman laat Mariam/Mara aan het woord. Younes' grote liefde maakt deel uit van het Westen en haar stuk kreeg als bijschrift 'de vrijheid' mee. Die vrijheid vertaalt zich voornamelijk in een vorm van feministische bevrijding (zie ook lager). Mara heeft zich als moslima bijzonder goed weten aan te passen aan de westerse maatschappij. Ze gaat prat op haar verlichtingsidealen en ambieert openlijk een politieke carrière. Vandaar ook dat ze haar islamitische naam (Mariam) heeft ingeruild voor een westerse versie (Mara). Op de windroos neemt zij, naast Younes, de positie van futuriste in. (Het grote verschil tussen haar en Younes is dat Mara zich eigenlijk al in de toekomst, het Westen, bevindt. Al is die positie niet geheel onproblematisch, zoals we verderop zullen zien.) De verschillende visies die in de eerste vier delen uiteen gezet worden, komen ten slotte samen in het laatste deel, 'Marwan en het Noorden: het niets'. Marwan, Mara's broer, is het minst programmatische personage uit de roman. Hij dient vooral als tussenpersoon in de conflicten tussen Mara en de andere figuren. Zijn deel schept een ruimte waarin alle tijdvisies kunnen dialogeren. Van bij aanvang maakt de roman duidelijk dat er hier geen globale, homogene temporaliteit bestaat. De windroos die Younes neerpent, wijst veeleer op een *denial of coevalness*, vooral in de herziene betekenis van Mignolo. Economische ongelijkheid staat in de roman gelijk aan temporeel verschil: wie tot de toekomst behoort, kan zich laven aan consumptie, wie in de doffe ellende van het heden verkeert, kan enkel hopen op beterschap. Die ongelijkheid heeft historische wortels. Tijdens een discussie met Mara herinnert het personage Abdelkader eraan dat Europa reeds eeuwen met 'de grondstoffen en de rijkdommen' van het Afrikaanse continent aan de haal gaat (p. 171). In dat opzicht is de temporele ongelijkheid tussen beide werelddelen een erfenis van Europa's (vergeten) koloniale geschiedenis. Zuid en West komen in een systemische relatie te staan: het westerse heden kan enkel bestaan bij gratie van de rijkdom die het uit het Zuiden rooft.

Vrouwland bekritiseert zo meteen de 'perpetual present' waarin het Westen zich volgens Frederic Jameson bevindt. De hedendaagse (postmoderne) maatschappij kenmerkt zich volgens deze theorie door een toenemend kapitalisme en een verminderend historisch besef (Jameson 1985, 125). Het verhoogde productie- en consumptieritme voelt paradoxaal genoeg aan als een vorm van oneindigheid en stilstand (Martin 2016, 232). Er is enkel het overvloedige nu. Dat blijkt ook het geval in Mara's Antwerpen. Wanneer de lezer haar voor het eerst ontmoet, geniet ze op een terrasje van de 'onbegrensd[e]' vrijheid die de stad biedt (p. 90). 'Ze moest nergens zijn, niemand wachtte op haar.' De toekomst lijkt volledig opgeslorpt door het heden (vgl. Nilges 2017, 180). Van op het terras kijkt Mara hoe een stelletje duiven de talrijke kruimels op straat wegpikt.

Ze hadden een verzadiging bereikt, waardoor ze sloom en vet waren geworden en elk instinct tot concurrentie en overleving verloren hadden. Alles was er genoeg [...] Het was altijd zo geweest en de duiven hadden er het volste vertrouwen in dat het ook altijd zo zou blijven. (pp. 90-91)

Zelfs wanneer de duiven een trap krijgen, keren ze haast onmiddellijk terug naar dezelfde plek, '[...] alsof ze aan alzheimer leden [...]' (p. 91). Ze maken zich niet enkel geen zorgen over de toekomst, maar vergeten ook dadelijk het verleden. Zolang er voldoende middelen zijn, vertoeven de westerlingen in een eeuwigdurend, makmakend heden, maar zoals Abdelkader suggereert, kan dat enkel door te teren op de rijkdommen overgebracht uit Afrika.

Als de aandacht verschuift van de verhaalwereld die *Vrouwland* opent naar het universum dat zich in het vierde seizoen van *De Ridder* ontvouwt, stelt zich een belangrijk methodologisch onderscheid. Waar de wereld van *Vrouwland* begint op de eerste bladzijde en eindigt op de laatste, hebben heel wat kijkers van het vierde seizoen van *De Ridder* reeds een beeld van Helena's Gent. Haar eerste wapenfeiten beperkten zich tot een soort huis-tuin-en-keukenconflicten (een peuter die van de trap is gevallen, twee onhandelbare broers die de buurt het leven zuur maken enzovoort), maar in het tweede en derde seizoen verschuift de focus naar grootschalige criminele activiteiten zoals radioactief afval en drugshandel. Daarnaast concentreren de eerste jaargangen zich ook regelmatig op de gevolgen van globalisering. Gent wordt verbeeld als een bijzonder diverse stad, waarin enerzijds ideologische conflicten naar de oppervlakte komen (bv. in S2A5, dat draait rond homohaar in een Turkse buurt) en anderzijds veel mensen van buitenlandse origine het slachtoffer worden van internationale organisaties, die de Arteveldestad als draaischijf gebruiken (bv. wanneer vier oudere, Oost-Europese vrouwen in erbarmelijke omstandigheden sterven nadat ze als poetsvrouwen uitgebuit werden; S1A6). Net als *Vrouwland* zoekt *De Ridder* dus de duistere kantjes van de Belgische centrumstad op, met bijzonder oog voor de gevolgen van internationalisering. Geheel in lijn met de conventies van de politierserie ontstaat zo het beeld van een 'zondige stad', gekenmerkt door culturele spanningen en gewelddadige misdaad (vgl. Jenner 2016, 51). De start van het vierde seizoen bouwt hierop voort door zich meteen binnen de 'zondige' wereld van de prostitutie te plaatsen en twee van de slachtoffers een buitenlandse afkomst te geven.

2.2 Mara en Zohra: twee voorbeelden van hyperassimilatie

De meest fervente beschermers van deze 'verdorven', westerse wereld zijn paradoxaal genoeg twee moslima's. Mara en Zohra hebben zich allebei volledig aangepast aan de normen en waarden van hun nieuwe wereld. Beiden onderschrijven het teleologische integratieproces (of eerder:

assimilatieproces) waarbij ze hun verleden afsnijden om volwaardige Belgische staatsburgers te worden (vgl. D. Verhofstadt 2006, 229). Voor Mara is haar afkomst niet meer dan een herinnering (p. 124) en ook Zohra doet er alles aan haar origine op de achtergrond te houden. 'Godzijdank, een moslima!' roept een oude, Marokkaanse man uit wanneer hij haar voor het eerst op het politiebureau ontmoet. Wanneer hij echter in het Arabisch van wal steekt, vraagt zij hem toch of hij op het Nederlands wil overschakelen (S4A6). Ook met haar gezin spreekt Zohra consequent Nederlands (S4A3). Dat sluit aan bij haar functie. Als politievrouw is El Zarkaoui bij uitstek een verdediger van de maatschappij en de symbolische orde. In tegenstelling tot heel wat andere allochtone personages die *De Ridder* in eerdere jaargangen opvoerde, heeft ze zich niet bij een apart segment van de samenleving aangesloten, maar net carrière gemaakt binnen de *mainstream* door haar verleden te 'neutraliseren' (vgl. Wohlrab-Sahr 2004, 53). Mara en Zohra offeren allebei hun culturele identiteit op voor de individuele vrijheden die het Westen biedt (2004, 54). Zeker Mara omarmt deze ruil volhartig: het geheim van vrijheid en vooruitgang is volgens haar jenzelf op de eerste plaats zetten (p. 29). Ze ervaart haar tradities als beknottend en kiest resoluut voor individualisme. Terwijl Zohra haar verleden wegduwt zonder er al te lang bij stil te staan, stelt Mara radicaal dat er geen manier bestaat de westerse en islamitische wereld met elkaar te verzoenen. 'Het enige nuttige wat zij kon doen, was kiezen.' (p. 118)

Niet iedereen is echter even lovend over die beslissing. Beide verhalen creëren een aantal alternatieve blikken op de vrouwelijke hoofdpersonages. Deze kritische noten tekenen de eerste contouren van hun verdere ontwikkeling. Vooral bij (streng) islamitische figuren botsen ze op weerstand. Zohra krijgt bijvoorbeeld veel tegenwind van Amina – een personage waarop de paper verderop dieper ingaat. Zij wil van Zohra weten of ze moslima is, waarop die repliceert dat ze 'een politievrouw' is. Tussen hen ontspint zich de vraag wie van hen beiden zich op het 'rechte pad' bevindt en dus eigenlijk een goede moslima is: Amina, die waarschijnlijk medeplichtig is aan de moord op vijf mensen maar daarin een goddelijke taak ziet, of Zohra, die de moorden tracht op te lossen, maar daarbij wel haar eigen cultuur verraadt (S4A6). Meer abstract ontstaat de kwestie hoe een goede moslima te zijn in het Westen: door te volharden en dogmatisch vast te houden aan religieuze voorschriften of net door zich aan te passen en je geloof los te laten. In *Vrouwland* trekt Abdelkader dan weer Mara's vrijheden in twijfel. Wanneer hij verneemt dat Mara, een moslima, alleen woont en een ongehuwde relatie heeft, vraagt hij zich af of dat dan emancipatie is. Zijn vriend antwoordt:

Voor de misleiden is dat inderdaad emancipatie, maar voor ons is dat helaas een van de vijf tekenen van het einde van de wereld. Als een vrouw geen schaamte meer kent en zich begint te gedragen als een vent, dan is het einde niet ver meer. (p. 83)

Zij plaatsen het feminisme binnen een religieus raamwerk van het einde der tijden (een soort islamitische 'Time of Salvation'). Ook Mara's collega's lopen niet hoog op met haar idealen: '[...] de meeste moslimmedewerkers vonden dat ze een gevallen vrouw was, die niet meer te redden was.' (p. 115) Vanuit een islamitisch perspectief lijkt de vrouwelijke emancipatie dus veeleer degeneratie. Toch laat één van Mara's collega's de deur op een kier. Immers, 'God geeft niemand op [...]' (p. 115).

Dat hun afkomst haast letterlijk nog op hun huid kleeft, helpt de situatie ook niet vooruit. 'Ze [zijn] niet blank, en dat [is] tot nader orde nog steeds het sterkste criterium om voor een Europese door te gaan.' (p. 126) Mara's korte kennismaking met een Brits-Nigeriaanse advocate in kleurrijke gewaden is dan ook een schok. In tegenstelling tot Mara, wil de vrouw helemaal niet verdwijnen in de massa, maar ze schreeuwt net haar anders-zijn uit (pp. 126-127). Dat de douaniers hen aanmanen de luchthavenuitgang voor niet-EU'ers te gebruiken, schoffeert haar allerminst. Ze vindt het net '[...] wonderful to have so many options[.]' (p. 127) Ook Mara's vriend Peter begrijpt niet waarom ze uit alle macht haar etniciteit wil wegmoffelen (p. 128). Voor hem maakt het evenzeer deel uit van haar persoon als haar andere overtuigingen. Toch is Mara het beu dat haar afkomst voor anderen altijd weer de overhand neemt. Het verveelt haar dat onderwerpen als eerwraak systematisch naar haar toegeschoven worden (p. 125). Dat is een ervaring die ze met Zohra deelt. Reeds in het eerst seizoen alluderen verschillende plots op haar Marokkaanse wortels. Na de overval op een buurtwinkel vragen Zohra en Helena de zwaar toegetakelde eigenares of ze de daders misschien kan beschrijven (S1A3). 'Het was een Marokkaan, sorry hoor.' Weer buiten merkt Zohra tegen Helena op dat niemand haar ooit al eens gezegd heeft 'Het was een Belg, sorry hoor.' Ook in het vierde seizoen ergert ze zich regelmatig aan de ongerijmdheden die ze voor de voeten krijgt geworpen. Ze heeft naar eigen zeggen evenveel met terroristen te maken als Helena met de inquisitie of de kruisvaarders '[e]n toch wordt da altijd in mijnen smoel gewreven.' (S4A7) Terwijl hun eigen gemeenschap Zohra en Mara dus een gebrek aan culturele identiteit verwijt, wil de gastgemeenschap hen die net opdringen.

Vanuit die basistegenstelling blokkeert zowel het plot van *Vrouwland* als *De Ridder* het vooruitgangsverhaal van beide vrouwen. Bij Mara spitst zich dat toe op haar politieke ambities. Ze neemt deel aan de verkiezingen, scoort bij het grote publiek met enkele islamkritische uitspraken en behaalt zo een monsterresultaat. Normaalgezien zou ze probleemloos een mandaat moeten verzilveren, maar de (blanke) partijtop besluit alsnog haar terzijde te schuiven. Ze moet geduld oefenen tot de volgende verkiezingen en komt bijgevolg in een politiek limbo – tussen twee stembusslagen – terecht. Haar integratie komt bruusk ten einde. Voor het eerst voelt de futuriste in haar de behoefte zich aan de lineaire tijd te onttrekken. Ze wil hem 'terugspoelen' of zelfs 'wegspoelen' en opnieuw beginnen: 'Tabula rasa, schoon schip maken, alle slechte, rotte elementen weg.' (pp. 156, 146) Dat is een verschil van dag en nacht met haar reactie op Younes' dood. '[H]et leven gaat gewoon verder [...]' was toen haar devies (p. 102). Nu lukt dat echter niet langer, net

zomin als Zohra verder kan nadat ze aan het begin van het seizoen vijf lijken ontdekt bij een interventie in een bordeel. De gebeurtenissen belemmeren haar optimaal te functioneren: ze slaapt slecht, verliest vaak haar zelfbeheersing. Aan Helena vertelt ze over nachtmerries waarin ze door de dader in de Limbo onder schot gehouden wordt (S4A5). Verschillende scènes plaatsen haar ook effectief oog in oog met een wapen (Afbeelding 3a-c). Als politievrouw is Zohra bovendien beroepsmatig verplicht steeds opnieuw doorheen de noodlottige feiten te gaan. Al deze zaken wijzen erop dat Zohra de ervaring niet van zich af kan zetten. Ze valt ten prooi aan traumatische herhaling en blijft zo (letterlijk) in Limbo, de naam van het bordeel dat al in grote letters geafficheerd stond aan het begin van de eerste aflevering (Afbeelding 4).

Voor het hoofdpersonage van een politiserie is een traumatische ervaring extra lastig, omdat het haar functie is de tijd te herordenen. Aan de hand van alle beschikbare aanwijzingen moet de agent immers een consistente chronologie van de gebeurtenissen maken en het verhaal van de misdaad zo reconstrueren (Hühn 1987, 452; King 2017, 818–819). Binnen de verhaalwereld leggen alle personages die met de symbolische orde geassocieerd worden hier een sterke nadruk op. Vooral hoofdprocureur Bracke – het summum van de magistratuur – wil constant alles in een verhaal gieten om de pers te sussen. Helena neemt die redenering over wanneer ze met Zohra opnieuw in de Limbo staat. De hoofdinspecteur is daar om even te ontkomen aan de chronische overbelasting waarmee ze geconfronteerd wordt. Helena en de onderzoeksrechter willen namelijk '[n]iet draadje per draadje, maar alle draadjes tegelijk.' (S4A4) Visueel drukt het programma die tijdsdruk uit door regelmatig de dag en het exacte uur van een nieuwe scene in beeld te laten verschijnen, soms vergezeld door het aantal uren 'na de moorden'. Dat verhoogt het gevoel van urgentie dat de serie tracht over te brengen. Zohra krijgt op die manier echter geen tijd om alles een plaats te geven. Haar onderzoek vordert voor geen meter en in de Limbo wil ze rust in haar hoofd brengen. Ze is ontzettend gefocust op het bloed van één van de slachtoffers dat nog aan de lakens kleeft (*le réel*, in Lacaniaanse termen). Helena echter probeert, tot Zohra's grote ergernis, in de ruimte een nieuwe hypothese (een verhaal of het symbolische) te formuleren. Wanneer Helena's telefoon rinkelt (een geluid dat in de vier seizoenen Helena's overdreven ijver, ten koste van haar privéleven, symboliseert), vraagt Zohra niet op te nemen. 'De wereld kan toch tien minuten zonder ons, hé.' (S4A4) Zohra kan zich kennelijk niet langer probleemloos in de symbolische orde invoegen.



Afbeelding 3a-c



Afbeelding 4

2.3 Het verleden dringt zich op

Wanneer Mara en Zohra aan het wankelen zijn, dringt het verleden zich weer op. Voor Mara is dat in de gedaante van Younes. Net als Marwan en Abdelkader begint ze te dromen over de verdronken jongen. Daarmee opent zich voor haar een stukje verleden dat ze als afgesloten beschouwde. Tot dan leek hun zomer samen niets meer dan een droom, iets wat zich een eeuwigheid geleden afspeelde (p. 96). Weer thuisgekomen was ze hun huwelijksdroom haast op slag vergeten (p. 97). Het was slechts een tijdelijke illusie geweest zonder perspectief (p. 99). Younes daarentegen zag in Mara zijn toekomst. Sinds de bewuste zomer stond zijn hele leven in het teken van het diploma dat hem toegang tot haar (en dus het Westen) zou verschaffen. Mara beseft niet '[...] dat hij verder leefde in die droom. Dat hij ademde, studeerde, at en sliep.' (p. 207) De twee leefden in compleet gescheiden temporaliteiten. Pas na zijn tragische dood begint Younes Mara weer te dagen. Hij confronteert haar niet enkel met hun vergeten liefde, maar vooral met de afkomst die ze zo krampachtig tracht te vergeten. Zohra ontmoet ondertussen haar kwelduivel in de figuur van Theo Dewit. Hij is het enige slachtoffer dat ze levend uit de Limbo heeft weten te redden. Door botsplinters in zijn ogen is hij niettemin blind geworden. De manier waarop de serie de eerste ontmoeting tussen Zohra en Dewit in beeld brengt, is wat diepere aandacht waard. De scène begint met een verpleegster die de hoofdinspecteur de weg wijst naar Theo's kamer. Zohra wandelt erheen en blijft even voor de deur staan, waarin een langwerpige glasraam zit. De camera bestudeert haar van de andere kant van het glas terwijl ze naar binnen gluurt (Afbbeelding 5). In het volgende shot staan we dan weer achter Zohra wanneer ze heel langzaam de deur opent (Afbbeelding 6).

De framing van Zohra in het deurraam gevolgd door de expliciete aandacht voor de openende deur (een aandacht die ietwat herinnert aan de deur die Zohra opende in de Limbo) introduceert het domein van het onderbewuste. Dat Zohra lijdt aan posttraumatische stress is op dat ogenblik al min of meer duidelijk. De confrontatie met Theo Dewit snijdt echter voor het eerst de dieperliggende problematiek van Zohra's moslimidentiteit aan. Letterlijk en figuurlijk blind, confronteert Dewit – wiens familienaam wellicht niet toevallig op zijn eigen huidskleur alludeert – Zohra met het blinde racisme dat ze al haar hele leven moet ondergaan. Wanneer ze informeert naar de dader, antwoordt Dewit: 'Weer zo'n stuk crapuul, hé. [...] Die bruin mannen trekken toch allemaal op elkaar.' (S4A2) Aan Mathilda Abiola refereert hij dan weer als 'die negerin'. Lange tijd veronachtzaamde 'klassieke' traumatheorie de impact die structurele verdrukking op de menselijke geest kan uitoefenen. Het traditionele raamwerk veronderstelde immers dat een korte, intense schok de dagdagelijkse ervaring doorprikte en net daarom verdrukt werd. Voornamelijk feministisch geïnspireerde psychologen verzetten zich tegen deze al te enge invulling van het traumadenken en vroegen aandacht voor

[...] how the constant presence and threat of trauma in the lives of girls and women of all colors, men of color [...] lesbian and gay people, people in poverty, and people with disabilities has shaped our society, a continuing background noise rather than an unusual event. What does it mean if we admit that our culture is a factory for the production of so many walking wounded? (Brown 1995, 102–103)

De situatie verergert enkel voor Zohra wanneer later in het onderzoek blijkt dat de daders effectief aan moslimterrorisme gelinkt zijn. De traumatische gebeurtenis in de Limbo is voor haar slechts een voorgeborchte tot een dieperliggend trauma.

Zowel *Vrouwland* als *De Ridder* brengt het allochtone hoofdpersonage dus tot een punt waarop ze tegen hun zin de confrontatie met hun islamidentiteit moeten aangaan. Dat gebeurt voornamelijk in dialoog met andere moslimpersonages. Voor Mara zijn Marwan en Abdelkader de twee voornaamste. De drie reisgenoten hebben erg uiteenlopende interpretaties van de islamitische geschiedenis en deze hebben te maken met hun verschillende visies op de relatie tussen Oost/Zuid en West. Als futuriste zou Mara bij voorkeur het islamitische verleden volledig loslaten om zich van haar moslimidentiteit te ontdoen. Ze spreekt liever over haar verlichtingsidealen dan over de Koran (p. 126). Toch leert de praktijk haar dat een radicale breuk met de islam haast onmogelijk is (zie hierboven). Haar vriend Peter tracht dan ook af en toe haar westerse gedrag historisch te verantwoorden. Wanneer iemand de vraag stelt waarom ze als moslima geen varkensvlees eet, maar wel wijn drinkt, redt hij haar uit de benarde situatie door te verwijzen naar de Arabische cultuur in Al Andalus, waar een heel tolerante vorm van de islam heerste en wijn weldegelijk kon genoten worden (p. 125). Een dergelijk tolerante invulling van het geloof is dan weer uit den boze bij Abdelkader. Als Marwan hem vertelt over zijn fascinatie voor de Arabische astroloog al-Battani, vraagt Abdelkader hem of die wel een echte moslim was. Hij kan geen vrede nemen met Marwans antwoord dat de astroloog deel uitmaakt van '[z]ijn geschiedenis' en hij er trots op is.

Zie je, dat is nu net het probleem [...] Je kunt geen moslim à la carte zijn [...] Moslim-zijn is een duidelijk iets, je moet je niet laten leiden door mensen die zeggen dat je een eigen moslimidentiteit bijeen kunt sprokkelen. Een beetje soennisme, een vleugje soefisme en de verworvenheden van de westerse democratie. Islam is geen buffet. (p. 176)

Voor Abdelkader is de islam een helder afgebakend gegeven dat niet met andere culturen mag vermengd worden. In dat opzicht is zijn visie het andere uiterste van Mara: geen van beiden gelooft in de integratie van Zuid en West.

Tussen die twee extremen neemt Marwan een tussenpositie in. Zijn fascinatie voor astrologie biedt een mooi voorbeeld. Mara's broer heeft veel van zijn kennis over de sterrenkunde uit de *Kitab Al-Madjisti* geplukt, een Arabische vertaling van Ptolemaeus' werken (p. 154). De inzichten van de Griekse geleerde werden verbeterd door Marwans grote voorbeeld al-Battani, een Arabische astroloog. Die verwierf op zijn beurt weer naamsbekendheid in het Westen dankzij een verwijzing in de populaire televisieserie *Star Trek* (p. 165). Marwans astrologische interesse wijst de lezer aldus op een constante slingerbeweging tussen Zuid en West. Ook andere historische gebeurtenissen en figuren uit het boek verwijzen vaak naar de vele contacten tussen de twee continenten. De Moorse verovering van Spanje en de stichting van al-Andalus is een reeds eerdergenoemd voorbeeld. Vanuit Abdelkaders perspectief representeert deze geschiedenis vooral een verloren kans om de islam over het Europese continent te verspreiden; Mara's vriend Peter beschouwt de Andalusische cultuur daarentegen vooreerst als een mildere vorm van de islam, die compatibel is met de westerse levensstijl. Daarnaast verwijst de roman regelmatig naar Khalil Gibran, een Libanees auteur van christelijke afkomst die zowel invloeden uit de westerse als uit de islamitische traditie in zijn poëzie vervlocht. Het *microeon* dat *Vrouwland* op die manier naar voren schuift, spitst zich toe op wat we *interculturele tijd* zouden kunnen noemen: de verschillende momenten in de geschiedenis (voor de massamigratie vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw) waarop het Westen en het Zuiden (intellectueel) met elkaar in contact stonden.²

De Ridder gaat niet mee in dergelijke historische reflecties. Noch het medium (televisie), noch het genre (de politiserie) leent zich er waarschijnlijk toe verschillende visies op de geschiedenis tegen elkaar uit te spelen. Het *microeon* legt zich toe op het hier en nu, met een sterke focus op het moment van het misdrijf. Dat komt uiteraard voort uit het genreformat, waarbij het secundaire verhaal (het onderzoek, en bij uitbreiding Zohra's traumaverwerking) het primaire (de aanloop naar de misdaad) moet reconstrueren. Die haast centripetale beweging wordt in *De Ridder* versterkt door een procedé dat we eerder al aanhaalden: regelmatig verschijnt rechts onderaan in beeld de weekdag samen met het exacte uur, eventueel gevolgd door de opmerking 'X uur na de moorden'. Aldus kan de kijker een vrij exact tijdsoverzicht van alle gebeurtenissen opstellen (zie tabel 1). Het enige wat deze inwaartse oriëntatie tot op zekere hoogte doorprijkt, is de thematiek van de laatste afleveringen. Voor het eerst op antenne vanaf september 2016, echoot het relaas van terrorismedreiging en moslimfundamentalisme uiteraard de aanslagen in Brussel (22 maart 2016) en Parijs (13 november 2015) kort tevoren. Toch lijkt het twijfelachtig of die resonantie intentioneel

² We gebruiken Walter Benjamins term 'microeon' hier als '[...] specific historical "images" of time [...]' (Miller 2016, 150). Het is als het ware het historische bewustzijn dat de roman (of in dit geval een individueel personage) oproept, beginnend van het verste punt in de geschiedenis tot het heden of een verbeelde toekomst.

was. Vooreerst is er de productiecontext. De plannen voor het vierde en laatste seizoen van *De Ridder* waren volgens verschillende media al in november 2014 vrij concreet, ruim een jaar voor de aanslagen (o.a. De Wolf 2014; Vets 2014). Daarnaast kan de aandachtige kijker merken dat het verhaal zich voor de aanslagengolf afspeelt. Hoewel de serie nergens expliciet de aandacht vestigt op wanneer de feiten zich precies afspelen, wijst de datum op een camerabeeld dat Zohra en Helena bestuderen uit dat het verhaal zich tussen 4 en 10 oktober 2015 ontplooit. Als de kijker deze datum als referentiepunt neemt, kan de aanslag op de redactie van het tijdschrift *Charlie Hebdo* (7 januari 2015) voor de personages van *De Ridder* het enige noemenswaardige precedent zijn.

Ondanks dat de serie dus niet direct op de Brusselse aanslagen inspeelt, capteert ze wel de sfeer van het eigen tijdsgewricht door deze thematiek aan te snijden. Dat gebeurt al in de eerste minuten. Op weg naar de plaats delict belt Helena met haar hoofdprocureur. Ze vertelt hem dat er verschillende dodelijke slachtoffers zijn gevallen in een bordeel.

Bracke: 'Toch geen terroristische aanslag?'

Helena: 'Allez, Yves, in een bordeel?'

In enkele ogenblikken opent en sluit de serie op die manier een wereld die later bijzonder relevant zal worden. Ze alludeert zo op een universum waarin terrorisme bestaat, het is een theoretische mogelijkheid, maar het blijft toch eerder onwaarschijnlijk. De serie volgt aanvankelijk dan ook een vrij klassiek verloop, waarbij in het begin vooral aandacht uitgaat naar de relaties tussen de verschillende slachtoffers. De eerste verdachte is bijgevolg de eigenaar van de Limbo, Christophe Dujardin. Daarna komt Artan Malaj in beeld, lid van een Armeense misdaadfamilie en de broer van één van de vermoorde prostituees. Het onderzoek richt zich nog op enkele andere verdachten, maar Zohra loopt op elk van hen vast. Dat Amina opeens onder hun aandacht komt, gebeurt bijna toevallig. Eén van de kroongetuigen, de prostituee Isabelle Ryckewaert, staat internationaal geseind. Wanneer ze op camerabeelden van de luchthaven verschijnt, is dat aan de zijde van Amina. Vanaf dan maakt de serie een merkwaardige omslag van de klassieke *whodunit* naar een serie over moslimterrorisme. (In het derde deel van deze verhandeling gaan we dieper in op deze evolutie.) Gewild of ongewild speelde de serie dus sterk in op het heersende tijds klimaat waarbij angst voor moslimradicalisme centraal staat.

| | | | |
|--------|--|---------------|---|
| Vooraf | 1/01/2015 | | <i>Operation-Resolute Support (waarin De Boeck diende) gaat van start</i> |
| | - 9/14 dagen | | Daens voert een onderzoek tegen Chemo Gandia |
| | | | Isabelle en Daens maken chantagefoto's van Brasseur en Vonck met Amina als model |
| | | | Daens volgt Chemo Gandia tot in Syrië: ziet er de ondertussen bekeerde Amina |
| | | | Amina verschijnt bij Isabelle Isabelle steelt het schriftje en de foto's van Dujardin |
| S4A1 | Zondag (4/10/15) | (22u02) | Amina en Isabelle bellen voor het eerst die avond |
| | | (22u15) | De Boeck rijdt weg aan de Limbo |
| | | 22u37 | De moorden in de Limbo |
| | | 23u03 | Zohra constateert eerste drie overlijdens |
| | | 23u55 | Het Gentse gerechtsgebouw bij nacht |
| | Maandag (5/10/15) | 00u10 | Zohra bij het huis van Dujardin |
| | | (01u10-01u36) | Eerste verhoor Isabelle (volgens Evert, S4A8) |
| | | (01u48) | Isabelle belt Amina |
| | | 02u17 | Tony verwittigt Joliens man + Isabelle getuigt bij Zohra |
| | | 05u54 | Eerste reconstructie, El Zarkaoui is te laat |
| | | 06u00 | <i>Deadline voor het bereiken van alle nabestaanden</i> Jonas De Boeck vertrekt uit Keulen richting Gent |
| | | 07u45 | Het gerechtsgebouw |
| | | 08u30 | De lijken worden geborgen (pers) + nieuwe reconstructie |
| | | S4A2 | |
| 14u01 | Gents gerechtsgebouw | | |
| 15u01 | Helena ontmoet Ravenakkers en Joliens man | | |
| 18u05 | Huiszoeking op de hotelkamer van Artans moeder | | |
| 20u49 | Helena ontmoet Ravenakkers in een bar | | |
| S4A3 | Dinsdag (6/10/15) | | |
| | | 11u10 | De onderzoeksrechter verhoort Artan |
| | | 12u06 | Zohra bij Olaf Smeets + Tony bij Isabelle |
| | | 13u12 | Isabelle wordt voorgeleid bij de onderzoeksrechter |
| | | 14u23 | Helena verhoort Theo Dewit |
| | | 15u47 | Nieuw verhoor van Artan met Ravenakkers |
| | | 16u55 | Thomas belt Helena |
| | | 20u07 | Helena gaat niet naar haar afspraak met Thomas |
| | | 23u55 | Helena en Pieter-Jan eten in een frituur, daarna wordt Helena gebeld door Manu |
| S4A4 | Woensdag (7/10/15) | 07u29 | Briefing Helena, Bracke en onderzoeksrechter + Zohra slaat Smeets |
| | | 10u04 | Gentse jeugdrechtbank: De Boeck verschijnt |
| | | 11u30 | Zohra brengt Daens een bezoek |
| | | 19u15 | Line up met Dujardin en Isabelle, gevolgd door verhoor van Daens |
| S4A5 | Donderdag 8/10/15 | 21u17 | Reconstructie met Daens aan de Limbo |
| | | 08u42 | Publieke verklaring Ravenakkers + Helena krijgt bericht dat Zohra nog thuis is |
| | | 11u03 | Overleg met professor De Haes |
| | | 12u41 | Ravenakkers en Helena in cafetaria: alibi Artan |

| | | | |
|------|------------------------|-------|---|
| | | 15u55 | Bracke laat Artan aanhouden + reconstructie met Smeets |
| S4A6 | | 21u42 | Amina wordt verhoord |
| | Vrijdag (9/10/15) | 06u13 | Artan heeft een wanhoopsdaad ondernomen |
| | | 12u35 | Pieter-Jan wil dat Helena van de zaak stapt |
| | | 14u11 | Zohra bezoekt de moskee |
| | | 19u02 | Zohra belijdt het gebed |
| S4A7 | | 20u20 | Jan moet naar het ziekenhuis + videoboodschap Khalid |
| | | 21u43 | Zohra ontdekt dat Khalid in het land is |
| | | 22u38 | Dujardin wordt dood aangetroffen |
| | Zaterdag (10/10/15) | 07u55 | Thomas maakt het uit met Helena + Isabelle belt |
| S4A8 | | 09u11 | Briefing Bracke, Zohra en Pieter-Jan - Helena mist |
| | | 11u | De videoboodschap met Helena is binnengelopen |
| | | 11u06 | Persconferentie Bracke |
| | | (14u) | Bracke en Pieter-Jan vermoeden een aanslag op commissariaat |
| | | 15u24 | Amina leest de Koran in een belegerd commissariaat + Khalid vertrekt met Helena |
| | | 15u27 | Amina moet deze vlucht naar Diyarbakir nemen Een brief wordt bezorgd aan Amina |
| | ? | ? | Begrafenis van Ravenakkers, Helena besluit het parket een tijdje te verlaten |

Tabel 1: Chronologisch overzicht van de gebeurtenissen in De Ridder, seizoen 4



Afbeelding 5



Afbeelding 6

2.4 Traumatijd en de terugkeer van religie

Zoals we hierboven aantoonde, plaatsen de traumatische gebeurtenissen Mara en Zohra buiten de lineaire tijd. Allebei worden ze geconfronteerd met een ervaring die ze niet zo gemakkelijk in een groter, overkoepelend verhaal kunnen plaatsen. El Zarkaoui heeft het moeilijk nog langer mee te gaan in Helena's hypothesen of Brackes verhalen voor de pers; Mara vindt het dan weer onmogelijk haar eigen levensverhaal en -doelen nog duidelijk onder woorden te brengen. Zo belanden de twee in wat Jenny Edkins 'traumatijd' doopte. Door het lineaire tijdsdenken onmogelijk te maken, tart traumatijd de soevereiniteit van de symbolische orde (Edkins 2014, 127). De traumatische gebeurtenissen confronteren de personages aldus met de tekortkomingen van het bestaande systeem (2014, 131). In het laatste deel van deze analyse bestuderen we hoe de twee verhalen elk op hun eigen manier deze crisis tot een einde brengen.

Na lang tobben levert Mara zich uiteindelijk over aan Younes' wens om de plaats van zijn dood en de plek van zijn geboorte te bezoeken. De reis naar Marokko confronteert haar met een temporaliteit die radicaal verschilt van de westerse. Niet alleen lijkt de tijd in het land stil te staan (p. 228), maar ook de manier waarop de mensen ermee omgaan is volledig anders. Samen met haar broer brengt ze de nacht door bij hun grootmoeder. Omdat Mara zo snel mogelijk de hele situatie met Younes achter zich wil laten en terugkeren naar Europa, maakt ze 's anderendaags bezwaar als iedereen van haar een gezellige familiedag verwacht. Ze brengt in dat ze nog veel moeten doen op korte termijn, maar dat bezwaar veegt haar grootmoeder van tafel. 'Morgen is er nog een dag, als God het wil.' (p. 202) Daarmee wijst de oude vrouw op een fundamenteel verschil tussen de westerse en zuiderse temporaliteit. Zoals ook Younes bedenkt aan het begin van het boek, is tijd in het Westen iets bijzonder kostbaars. In tegenstelling tot in het Zuiden valt er veel te beleven en de beschikbare tijd moet bijgevolg goed ingedeeld worden. De ultieme tijdsprothese is dan ook de agenda, waarin alle gebeurtenissen netjes opgetekend staan en zelfs het geloof een plaatsje moet krijgen (p. 20). Dat staat in schril contrast tot het Zuiden, waar het de muezzin is die de tijd aangeeft door tot het gebed op te roepen. Zoals Mara's grootmoeder al suggereerde, is tijd op de eerste plaats een geschenk van God, dat er bij zijn gratie altijd in overvloed zal zijn (Faure & Rubin in Macduff 2006, 37).

Een temporaliteit die expliciet door God geregeerd wordt, kent andere wetten dan de westerse variant. Dat brengt ons bij de kwestie van de literaire vorm. Verschillende recensenten noemden Lamrabets tekst bij verschijning een voorbeeld van het 'magisch-realisme' (Cloostermans 2007; Ducal 2007; Jacobs 2008). Ze verwezen daarbij naar de dromen die alle personages over Younes delen en vooral naar het wonder dat zich op het einde van het verhaal voltrekt, wanneer Younes' liefdesbrief voor Mara (die hij neerpende op de achterkant van zijn waardeloze

universiteitsdiploma) verandert in een schoolcertificaat waarmee Faïza alsnog naar de universiteit kan. Toch is de relatie tussen deze ontknoping en de conventies van het magisch-realisme niet helemaal onproblematisch. Zoals Bowers opmerkt is de definiëring van de stijl immers afhankelijk van de precieze invulling die men aan het woord 'magisch' geeft. Daarom maakt zij in het Engels een onderscheid tussen 'magic realism', dat aanleunt bij de mysteries van het leven, en 'magical' of 'marvelous realism', dat wonderbaarlijke gebeurtenissen (mogelijks van spirituele aard) weergeeft (Bowers 2004, 20). In dat opzicht leunt het 'marvelous realism' sterker aan bij het 'fantastische'. Deze modus creëert namelijk een realistische verhaalwereld, maar doorbreekt deze vervolgens door de introductie van een onrealistisch gegeven (Jackson 1981, 34).³ De ervaring van het onrealistische/magische markeert dus het verschil tussen beide categorieën. Bij het fantastische zaaien onrealistische elementen constante twijfel over wat nu natuurlijk en bovennatuurlijk is; deze onoplosbare twijfel wordt daarbij expliciet gethematiseerd (Todorov in Jackson 1981, 28). Het magisch-realisme, daarentegen, representeert bovennatuurlijke fenomenen als iets heel alledaags (Wexler 2016, 147). In deze stroming zijn het 'realistische' en het 'magische' evenwaardige polen, die elkaar regelmatig overlappen (Norridge 2016, 72).

Waar de dromen nog enigszins in overeenstemming lijken met Bowers' beschrijving van het 'magic(al) realism', lijkt de transformatie van de brief aan het slot van de roman minder evident. Dat heeft op zich weinig te maken met het wonderbaarlijke gehalte van de gebeurtenis. Eerder in het boek beweerde een Afrikaanse man al dat Younes' brief (letterlijk) als reddingsboei op zee gediend had, een verhaal dat men bezwaarlijk minder merkwaardig kan noemen (pp. 137-138). Het verschil zit eerder in de manier waarop de personages (en hier in het bijzonder Mara) de gebeurtenis ervaren. Wanneer ze het verhaal van de Afrikaan verneemt en van hem Younes' brief ontvangt, beslist Mara zich niet al te veel vragen te stellen over de verschillende vreemde gebeurtenissen die op korte tijd voorvallen. 'Ze waren er, punt uit.' (p. 139) Het voorval op het einde kan ze echter niet zo gemakkelijk van zich afzetten. Ze verwachtte 'een soort act' die Faïza zou sussen, maar de transformatie confronteert haar met iets wat ze niet kan plaatsen: '[...] ze had niet verwacht dat er werkelijk iets zou gebeuren dat onverklaarbaar was.' (p. 232) Het diploma confronteert haar met een fenomeen waarvoor ze geen rationele verklaring kan bieden en dus blijft ze twijfelen tussen een natuurlijke en een bovennatuurlijke verklaring (vgl. Jackson 1981, 25, 28): 'Kon het zijn dat Safia de diplomabrief op een sluwe wijze had verwisseld voor dit exemplaar? Zouden er misschien andere personen tussenzitten?' (p. 232) In tegenstelling tot de andere personages, die zich meer zorgen maken over Younes' bericht aan Faïza zelf dan de manier waarop het tot stand kwam, benadrukt

³ Net als Jackson beschouw ik 'het fantastische' – evenals het magisch-realisme – als een 'modus' die zich met allerlei generische vormen kan mengen (Jackson 1981, 35).

Mara's personage het buitengewone karakter van het voorval. De vraag of de ontknoping vooral naar het magisch-realistische of naar het fantastische neigt, lijkt samen te hangen met welke personage precies focaliseert (vgl. Bowers 2004, 25).

Dat leidt tot een interessant onderscheid tussen Mara en de andere personages. Als net zij de grootste moeite heeft om de wonderlijke gebeurtenissen te plaatsen, houdt dat waarschijnlijk verband met haar doorgedreven westerse mentaliteit. Zoals West-Pavlov opmerkt, kunnen bovennatuurlijke elementen in de westerse geschiedschrijving immers geen echte rol spelen (2013, 165). De 'westerse' moderniteit marginaliseert dan ook temporaliteiten die dergelijke fenomenen wel accepteren (2013, 165). Dat leidt tot de situatie waarin de niet-westerse temporaliteit geassocieerd wordt met 'primitief' of 'premodern', terwijl de westerse temporaliteit doorgaat voor 'rationeel', 'progressief' en 'modern' (Bowers 2004, 122). Dat sluit naadloos aan bij de *denial of coevalness* die we eerder bespraken. Op die manier situeert het Westen zich in een rationele, empirische tijd, terwijl het Zuiden zich in een religieuze, magische temporaliteit bevindt. Dat laatste wordt expliciet wanneer Faïza's moeder God bedankt haar gebeden te verhoren (p. 233). Toch gaat *Vrouwland* verder dan de simpele oppositie tussen 'modern' en 'premodern'. Younes' windroos postuleerde het Zuiden niet alleen als een regio afgesneden van de toekomst (modern), maar ook van het verleden en de grootse verhalen (premoderne krachten). Deze nette opdeling implodeert echter tijdens de ontknoping. Dan gebeurt er in het Zuiden (heden) namelijk een wonder (verleden) dat een diploma oplevert (een potentieel toegangkaartje tot de toekomst). Spirituele invloeden van een overleden persoon blijken het heden te beïnvloeden en maken – voor een ogenblik althans – de ordelijke opdeling van tijden onmogelijk (vgl. Jackson 1981, 47).

Daarenboven hertekent de gebeurtenis duchtig de tijdservaring en -oriëntatie van de personages. De verschijning van het diploma zet Faïza er voor het eerst toe aan haar toekomst een nieuwe kans te geven. Aanvankelijk was haar tijdsoriëntatie heel erg gericht op het heden en de dood. Haar voorgenomen huwelijk met Younes verbeeldt hoe ze de normale gang van zaken wou inverteren: door te trouwen met een overledene zou ze eerst weduwe zijn, om pas in het hiernamaals een echt huwelijk te kunnen beleven (pp. 56-57). 'Waarom moest alles zo rechtlijnig verlopen?' (p. 57) De wonderbaarlijke interventie maant haar echter aan alsnog dat rechtlijnige pad te bewandelen. Volgens Marwan wil Younes dat Faïza haar leven voortzet en hij raadt haar aan opnieuw te gaan studeren (p. 232-233). Ondertussen voltrekt zich bij Mara de tegenovergestelde beweging. Zij had gedacht dat ze na een goochelact voor Faïza's welzijn haar leven weer gewoon zou kunnen opnemen (p. 232). Wanneer er daarentegen meer aan de hand blijkt, kan ze dat moeilijk plaatsen. In het laatste hoofdstuk lezen we hoe Mara zonder er erg in te hebben een heel stuk wandelt. Ze lijkt haar tijdsbesef verloren te hebben (p. 232). Op het kerkhof aanbeland, heeft ze

moeite met de anonimiteit en desinteresse die de begraafplaats uitstraalt. 'Ze kon het niet aanvaarden dat een mens definitief kon vertrekken op deze manier. Vergeten. Niet rouwen.' (p. 235) Dat wijkt sterk af van haar reactie op Younes' overlijden en de wijze waarop ze brak met haar eigen verleden. Haar oorspronkelijke keuze tussen de islam en het Westen moet plaats ruimen voor een nieuwe: 'Verzet of berusting.' (p. 236) Haar hele leven stond in het teken van verzet tegen haar afkomst. 'Maar maakte het werkelijk iets uit?' (p. 236) In een laatste gebaar waarin ze een opwaaiende zak loslaat, lijkt Mara uiteindelijk de berusting toe te laten.

Ook het vierde seizoen van *De Ridder* staat per momenten bol van de religieuze symboliek, ook al tematiseert de serie die misschien minder expliciet dan *Vrouwland* doet. Agent Tony is de eerste die de verbanden aanstipt wanneer hij Helena eraan herinnert dat de 'limbo' het voorgeborchte van de hel is. In één moeite door vertelt hij daarbij dat hij als kind eigenlijk priester wou worden in plaats van bij de politie te gaan. Daarmee alludeert hij al in de eerste aflevering op een tegenstelling die aan de basis van het conflict tussen Zohra en Amina ligt: de wet versus religie of misschien wel de wet als een alternatieve religie (zie deel 3). Zijn uitspraak transformeert het getroffen bordeel in het topje van de spreekwoordelijke ijsberg. De mensen die er samenkomen liggen aan de basis van heel wat groter onheil. Op kop Ludovic Brasseur en Philippe Vonck, twee van de slachtoffers. Zij waren betrokken bij Chemo Gandia, een bedrijf dat illegaal wapens levert aan het Syrische regime van Assad. Inspecteur Daens, die zich in de zaak vastgebeten heeft, verklaart dat de twee de avond voor een vergadering met het bedrijf graag naar de Limbo gingen. De bordeelmoorden (de limbo) openen zo de deur naar een groter verhaal over de hel die de wapens van Chemo Gandia in Syrië zaaien. Daaraan gekoppeld waren de moorden ook slechts een voorproefje van de terreur die Amina en haar man Khalid nog willen zaaien als vergelding voor de wapenleveringen (S4A6). Hun geweld resulteert dan weer in de hel voor Zohra: niet alleen vreest ze dat de excessen van Khalid en Amina de hele moslimgemeenschap in diskrediet zullen brengen, maar daarnaast dwingen de gebeurtenissen haar ook haar eigen plaats binnen de Vlaamse en de islamitische gemeenschap te herdenken.

Hoewel de bordeelmoorden voor Zohra op die manier de doos van Pandora openen, creëren ze ook onverwachtse verbanden. De hoofdinspecteur is niet de enige die lijdt onder posttraumatische stress. Ook Theo Dewit vecht tegen de pijnlijke herinneringen. Wanneer El Zarkaoui hem van acut racisme beschuldigt, probeert Helena de zaken te nuanceren:

Die man heeft schokkende dingen meegemaakt, hé. Da's toch normaal da ge daar geheugenproblemen van krijgt. En da ge soms, heu, prikkelbaar, onredelijk zijt, soms

somber, depressief. Als ik hoorde wat dat de symptomen waren, dan moest ik eigenlijk aan iemand anders denken. [...] Wat gij hebt gezien, da's ook schokkend. (S4A3)

Aanvankelijk weigert Zohra naar Helena te luisteren. Zeker wanneer ze na een tweede verhoor moet concluderen dat Dewit zijn herinneringen en droombeelden van de bewuste nacht niet langer kan onderscheiden, vindt ze Helena's vergelijking compleet uit de lucht gegrepen (S4A3). De man ziet in zijn slaap namelijk regelmatig dat niet Zohra, maar de moordenaar de kast opent waarin hij zich verstopt. Toch moet Zohra twee afleveringen later toegeven dat ook zij droomt dat de dader opeens voor haar staat en haar onder vuur neemt (S4A5). Opeens blijkt de kloof tussen haar en Dewit veel kleiner dan ze zelf zou willen. Het is dan ook tekenend dat wanneer hij in het ziekenhuis een paniekaanval krijgt net zij hem moet kalmeren (Afbeelding 7). De hoofdinspecteur vindt in haar kroongetuige een even sterke antipode als in de hoofdverdachte (Amina), maar tegelijk alludeert de serie ook sterk op wat hen verbindt.

De constante confrontatie met xenofobie enerzijds en islamfundamentalisme anderzijds dwingt Zohra haar identiteit te heroverwegen. Wat in de confrontatie met Amina vooral op de voorgrond treedt, is de vraag in hoeverre ze politievrouw (het Westen) én moslima kan zijn. Voor haar volgt in bedekte termen een zoektocht naar het speelveld dat tussen assimilatie en differentiatie ligt. Een belangrijk keerpunt daarbij komt er wanneer ze voor haar onderzoek de moskee moet bezoeken (S4A6). Tot dan toe heeft de kijker slechts twee moslima's ten gronde ontmoet: Zohra en Amina, de twee tegenpolen. (De moeder van Khalid, die slechts een zwiigende figurantenrol op zich neemt, laten we hier buiten beschouwing.) In de moskee maakt de kijker kennis met Malika, die de belangen van het gebedshuis behartigt. Nadat Amina de Limbo verliet, ging ze bij haar ten rade om weer op het rechte pad te komen. Malika verontrustte zich al snel over de extremistische richting die Amina's herwonnen devotie aannam. De serie typeert Malika en de vrouwen in haar moskee daarmee als een zeer gematigde groep. De vrouwen groeten elkaar beleefd en belijden in alle stilte en discretie hun geloof. Malika zelf typeert zich impliciet als 'westers' door enkele Engelse woorden in haar perfecte Nederlands te vermengen. Met haar personage komt voor het eerst een derde weg tussen Zohra's extreme assimilatie en Amina's extreme differentiatie om de hoek loeren. De montage zorgt er bovendien voor dat de scène vooraf gegaan wordt door het beeld van twee moslima's die rustig over straat wandelen (Afbeelding 8). Op die manier lijkt de regie te suggereren dat dit de gewone moslima in de straat is: gelovig en vroom, maar ook vrij westers en totaal ongevaarlijk.

Het moskeebezoek heeft een louterend effect op het personage van Zohra. Tijdens hun gesprek over Amina raakt Malika de kern van Zohra's probleem wanneer ze zegt dat '[...] wij allemaal

dingen tegenkomen op ons pad die ons naar beneden halen en dat ge door te bidden, door te bezinnen tot inkeer kunt komen.' Hoewel Zohra een klein, instemmend knikje geeft, slaat ze Malika's aanbod af wanneer die haar 'zuster' vraagt deel te nemen aan het vrijdaggebed. Toch zien we hoe Zohra even weifelend de biddende vrouwen blijft gadeslaan (Afbeelding 9). Deze scène is de voorbode van het sleutelmoment dat het personage El Zarkaoui in het vierde seizoen meemaakt. Dat moment opent met een vrouw die in een afgesloten kamer enkele gewaden uit de kast haalt en zichzelf sluiert. Pas na enkele ogenblikken komt de kijker erachter dat de vrouw niet Amina of een andere religieuze fanatica is, maar de hoofdinspecteur. Ze belijdt op haar eentje het gebed, trekt weer haar gewone kledij aan, veegt enkele tranen weg en neemt plaats in de woonkamer tussen haar gezin. Hoewel het fragment slechts kort is, markeert het wel een belangrijke evolutie in haar verhaallijn. Waar ze tot dan toe constant op ramkoers lag met de onderzoeksrechter, zien we nu hoe de twee op één lijn zitten over de verder richting van het onderzoek (S4A7). Kennelijk kan ze zich weer in de grote verhalen en hypothesen inschakelen. Verhaaltechnisch is deze ingreep in de zesde aflevering ook nodig, zodat Helena – die nog altijd het titelpersonage is – weer haar eigengereide koers kan varen, terwijl Zohra als vanouds de standvastigheid vertolkt. Wanneer Helena door haar halsstarrigheid Khalids gijzelaar wordt, zien we hoe Zohra haar alternatieve afkomst gaat benutten om haar vriendin te vinden. (Bijvoorbeeld, wanneer ze Khalids Arabische uitspraken naar het Nederlands vertaalt.)

Hier duiken enkele interessante verschillen met *Vrouwland* op. Aan het begin van de bespreking kwam duidelijk het gelijklopende profiel van de personages Mara en Zohra naar voren. Beiden waren voorbeelden van hyperassimilatie, die hun afkomst (al dan niet expliciet) verdrukten. Hun temporele oriëntatie was heel sterk op het Westen of de toekomst gericht. Ze beantwoordden kortom perfect aan het patroon dat Dirk Verhofstadt voor ogen heeft wanneer hij moslima's in het Westen beschrijft. Aan het einde van beide verhalen staan de twee vrouwelijke personages daarentegen mijlenver uit elkaar. Bij Mara zagen we een 'implosie' van de duidelijk geordende tijd. In het laatste, magische moment vallen verleden, heden en toekomst samen in een hoger, Goddelijk plan. Daardoor kan zij niet langer vasthouden aan het lineaire tijdspad dat ze oorspronkelijk aanhing. Ze moet leren berusten in haar 'anders-zijn' en de lezer kan dan ook vermoeden dat ze – vanwege de ontologische twijfel die we eerder bespraken – religie zal moeten herintegreren in haar leven. Datzelfde kunnen we ook zien terugkeren bij Zohra, maar toch legt *De Ridder* een belangrijk verschil in klemtoon. Na haar terugkeer naar het islamitische geloof (de gebedsscène), schakelt Zohra zich weer naadloos in het systeem in. Meer dan tevoren speelt ze haar herkomst uit, maar dat doet ze steeds in functie van haar werk als politieagente. Ondanks (of net dankzij) dat ze haar geloof heeft teruggevonden, slaagt ze er als hoofdinspecteur in de feiten in een logische volgorde te integreren.

De lineaire staatstijd wordt met andere woorden weer dominant. In dat opzicht is het misschien ook tekenend dat Zohra's belijdenis achter gesloten deuren plaatsvindt: ze mag binnen de privéruimte haar geloof best beleven, maar alleen op voorwaarde dat ze zich daarbuiten constructief met het Westen opstelt.

Deze laatste vaststelling leidt ons naar het gegeven van de publieke ruimte. Als Zohra haar religie binnenskamers moet houden, betekent dat dan dat er helemaal geen plaats meer is voor religie in het straatbeeld? Wat met vrouwen als Amina die per se willen vasthouden aan de kledingsvoorschriften van hun geloof? Om deze vragen te beantwoorden, plaatsen we in het derde en laatste deel van deze verhandeling *De Ridder* naast Rachida Lamrabets korte film *Project Deburkanisation*. De focus ligt daarbij op de associaties die beide projecten met de niqab verbinden.



Afbeelding 7



Afbeelding 8



Afbeelding 9

3. De sluier van het 'islamitische gevaar':
De Ridder, seizoen 4 en Project Deburkanisation

3.1 *De Ridder*: de sluier van het islamitische gevaar

Het is opvallend hoe lang *De Ridder* zich op het domein van de 'klassieke' misdaadserie begeeft vooraleer het de omslag maakt naar wat we 'terreurtelevisie' kunnen noemen. Tasker omschrijft 'terror tv' als de opvoering van '[...] political violence and official attempts to tackle that violence [...] summoning up a nexus of concerns with the post-9/11 policing of national borders and the securing of the nation's urban space.' (2012, 46) Net als bij het fantastische gaat het hier niet om een apart genre, maar om een aantal samenhangende motieven en thematieken, die in uiteenlopende formats zoals soapseries, policiers en zelfs actualiteitsprogramma's kunnen terugkeren. Een voor ons belangrijk formeel onderscheid tussen de 'traditionele' policier en 'terror TV' maakt ze daarbij in de rol van de dader: terwijl de zoektocht naar de schuldige de plot van een doorsnee misdaadserie aanstuurt, kent terreurtelevisie een opbouw waarbij de identiteit van de dader vaak reeds vroeg bekend is (2012, 47). De ontwikkeling naar het einde berust bij 'terror TV' dan ook niet op de uiteindelijke ontmaskering, maar veeleer op de vraag of (of misschien beter: hoe) het onderzoeksteam het gevaar kan verijdelen. Zodra de (potentiële) terrorist uitgeschakeld is, kan ook de serie haar verhaal afronden. Wanneer we deze definitie toepassen op het vierde seizoen van *De Ridder* merken we een interessante evolutie op.

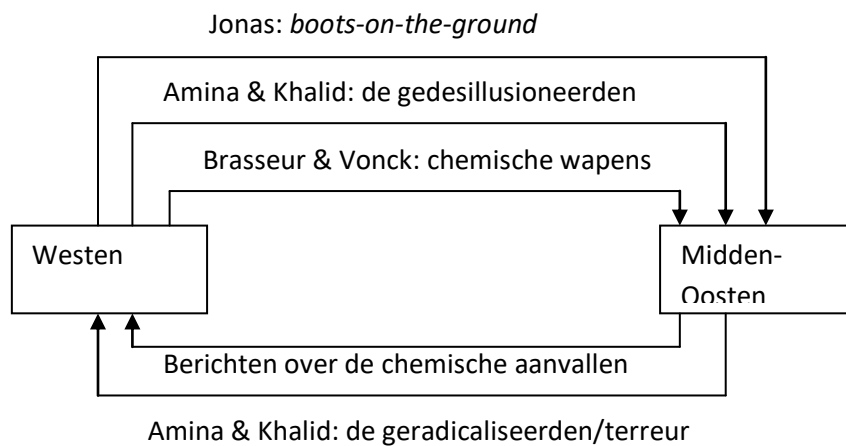
Aanvankelijk hebben Helena en Zohra het moeilijk zich te oriënteren binnen het onderzoek. De relaties tussen de slachtoffers zijn schimmig en verschillende pistes dienen zich tegelijkertijd aan. Daarnaast brengen de moorden in de Limbo nog allerlei kleine nevenplots met zich mee die initieel niets met het grotere verhaal lijken te maken hebben. Bijvoorbeeld de verwickelingen rond drugsverslaafde Jonas, die na de dood van zijn vrouw in de Limbo alleen voor hun kindje moet zorgen. Deze relazen, gecombineerd met de zoektocht naar de dader en de constante afwisseling van verdachten, stuwt de eerste afleveringen vooruit. Eerst is Dujardin de hoofdverdachte, dan Artan en vervolgens Smeets. Dat verandert drastisch wanneer Amina op het einde van aflevering 5 in beeld komt. Hoewel het precieze hoe en wat van haar rol lang onduidelijk blijft, heeft men binnen één aflevering relatieve zekerheid dat zij en haar partner Khalid achter de aanslagen zitten. Er duiken beelden op die bewijzen dat het koppel in Syrië de wapens opgenomen heeft, evenals foto's waarop te zien is hoe Amina seks heeft met Brasseur en Vonck, twee van de slachtoffers. Het onderzoek spitst zich bijgevolg steeds meer toe op de zoektocht naar Khalid. Zeker wanneer hij in de voorlaatste aflevering een videoboodschap stuurt waarin hij verdere terreur aankondigt, komt het onderzoek naar de eigenlijke moorden op de achtergrond. Zohra – die op dat punt weer min of meer de oude is – en de onderzoeksrechter leggen zich volledig toe op de toegenomen terreurdreiging, terwijl Helena de enige is die nog de precieze waarheid omtrent de bordeelmoorden wil kennen. Volgens haar is

dat immers de sleutel tot Khalid. Op dat ogenblik transformeert de serie steeds meer van traditionele misdaad naar 'terror TV'.

De serie lijkt in het midden dus een vrij abrupte omslag te maken. Bij een grondige analyse van de eerste vier afleveringen blijkt echter dat de terreurproblematiek zich helemaal niet zo plots aankondigt als men op het eerste gezicht zou denken. Met mondjesmaat laat *De Ridder* het thema op de kijker los met behulp van verschillende (neven)personages. Een markant voorbeeld daarvan is Jonas De Boeck. De kapitein bij het Belgische leger duikt in de vierde aflevering geheel onverwacht op binnen de verhaallijn van de drugsverslaafde Jonas en zijn zoontje. De Boeck beweert dat het kind eigenlijk van hem is en eist het hoederecht op. Later staat hij, als minnaar van een van de slachtoffers, tijdlang onder verdenking in het policiergedeelte. Toch blijkt hij al snel noch de dader, noch de vader van Jon. De rol van zijn personage binnen de serie is dan ook obscuur. Waarom introduceren de makers hem opeens? Hij zit niet van meet af aan in de verhaalstof verweven (in tegenstelling tot Olaf Smeets en Theo Dewit, die allebei op de plaats delict waren) en speelt ook geen sleutelrol in de zoektocht naar de daders. Vanuit het policierperspectief lijkt hij hooguit een 'red herring', een manier van de serie om wat extra verhaaltijd op te vullen vooraleer de ware schuldige in beeld komt. Wanneer we zijn personage echter bestuderen vanuit terreurtelevisie, krijgen we een interessanter beeld. Bij het Belgisch leger is De Boeck gespecialiseerd in buitenlandse missies. Hij nam ondermeer deel aan operatie Resolute-Support (een bestaande, internationale coalitie die in Afghanistan lokale groepen traint voor de strijd tegen terreurgroeperingen). In zijn eigen woorden vecht hij tegen de '[...] fanatieke klootzakken die [Zohra's] geloof een slechte naam geven. De moordenaars en de bommenleggers.' (S4A7) Zijn personage geeft daarmee voor het eerst een duidelijke relatie weer tussen Gent en de niet-westerse wereld daarbuiten. Hij reduceert deze relatie wel tot een cirkelbeweging waarbij het niet-westen terroristen naar het Westen stuurt en die laatste als reactie daarop troepen zendt.

Het verhaal van De Boeck krijgt een grotere complexiteit wanneer inspecteur Daans op het einde van de voorlaatste aflevering aan het woord komt. Reeds lang voor de aanslagen deed hij onderzoek naar de gangen van Vonck, Brasseur en Chemo Gandia. Hij ontdekte hoe chemische producten die 'min of meer vrij binnen Europa [circuleren]' regelmatig door de buitengrenzen drongen en als wapens in het Midden-Oosten belandden (S4A5). Omdat financiële beperkingen hem ervan weerhielden Brasseur en Vonck aan de galg te praten, zette hij samen met Isabelle en Amina het plan op het criminele duo met seksfoto's te chanteren. Nadat hij zelf naar Syrië ging om de gevolgen van de chemische wapens met eigen ogen te zien, beschouwde hij chantage steeds minder als een afdoende oplossing. Daarom ging hij ermee akkoord samen met Khalid Brasseur en Vonck in de Limbo uit te schakelen. Voor hij er erg in had, maakte Khalid evenwel iedereen af als weerwraak

voor Amina's verleden en de westerse betrokkenheid bij de gifgasaanvallen. Het wereldbeeld van *De Ridder* dat we eerder bespraken, positioneert Gent nu als de draaischijf van internationale wapenhandel die vooreerst het Midden-Oosten treft, maar van daaruit ook een weerslag heeft op het Westen zelf. Schematisch zouden we de situatie als volgt kunnen weergeven:



Figuur 3: Schematisch overzicht van de relaties tussen het Westen en het Midden-Oosten in De Ridder

Hoewel de causaliteit van binnen naar buiten leest (dat wil zeggen, we starten met de wapensmokkel van Brasseur en Vonck, die aanleiding geeft tot de chemische oorlogsvoering, die dan weer resulteert in mensen als Amina en Khalid die naar het Midden-Oosten trekken enzovoort), behandelt *De Ridder* het schema van buiten naar binnen (we beginnen met het oppervlaktefenomeen Jonas De Boeck en ontdekken pas later wat de precieze rol van Chemo Gandia was). Op die manier ontrafelt de serie als het ware de complexe relaties die zich tussen het Westen en het niet-Westen vormen.

Wanneer we het vierde seizoen van *De Ridder* op deze manier benaderen, lijkt het een sterke kritiek op het Westen te herbergen. Het bovenstaande schema verschuift de eigenlijke verantwoordelijkheid voor terreurdaden immers naar de personages van Brasseur en Vonck, twee louche figuren die uit puur winstbejag het lijden van de Syrische bevolking in de hand werken. Bovendien uit ook Khalid in een discussie met Helena fameuze kritiek op de Vlaamse samenleving: 'Mensen zoals ik, die worden van kleins af aan tegengehouden. Voor de goeie school, voor de goeie jobs.' (S4A8) Voor hem wegen de acht doden (vijf in de Limbo en drie tijdens het onderzoek) dan ook niet op tegen de 200.000 slachtoffers van de gifgasaanvallen. Toch laat de serie op geen enkel moment deze morele verantwoordelijkheid de overhand nemen. Wanneer Daans de volledige waarheid opbiecht en Helena, het morele centrum van de serie, met beelden van Syrische slachtoffers confronteert (zie afbeelding 10), is zij veeleer gechoqueerd door zijn aandeel in de moorden dan door de gruwel die Chemo Gandia aanrichtte. Meer nog, wanneer Khalid later zegt dat niemand in het Westen onschuldig is, lijkt Helena de westerse betrokkenheid zelfs alweer vergeten

of op zijn minst te relativieren. 'En waarom niet? Omdat we het niet met u eens zijn? Omdat we plezier maken? Omdat we vrij zijn? En omdat we niet achter 'n stom vlag willen lopen?' De jonge substituut werpt zich zo andermaal op als een verdediger van de liberale staat, tegen alle bewijslast in. Telkens wanneer de drijfveren van de 'andere zijde' (het model zoals we dat hierboven bespraken) te veel van de verhaalruimte gaan opeisen, trekt Helena de aandacht weer stevig naar de initiële misdaad en de verantwoordelijkheid daarvoor. De moorden dienen als een soort schermherinnering, om toch maar niet al te veel van de westerse betrokkenheid te moeten tonen.⁴

De veiligheid van het Westen blijft dus te allen tijde primeren. Het zijn de misdaden die op het eigen terrein plaatsvinden die voorrang krijgen en opgehelderd moeten worden. Zichtbaarheid en onzichtbaarheid zijn – zoals in de meeste misdaadseries – dan ook belangrijke thematieken in *De Ridder*: alle onderzoekselementen moeten opgehelderd worden. Een van de belangrijkste wapens daarvoor is de alomtegenwoordigheid van camerabeelden. Veel van de politiedoorbraken steunen op de informatie die opnameapparaten verstrekken. Zo komen Zohra en Helena Dujardin op het spoor doordat hij vlak na de moorden geflitst werd (S4A1), Olaf Smeets door cameraopnames in een mortuarium (S4A3) en Amina via de bewakingsbeelden van de luchthaven (S4A5). Daarnaast gluren tijdens de verhoren in het politiebureau veel mensen mee door het geblindeerde raam of observeren ze de verdachte via de monitor (zie afbeelding 11). Het oog van de wet lijkt alomtegenwoordig in Vlaanderen; Foucaults concept van het panopticon komt in de praktijk.⁵ Volgens verschillende theoretici positioneren deze programma's de kijker aldus als een bedreigd subject. Ze appelleren aan een innerlijke behoefte om bescherming van het maatschappelijke systeem (Lee 2003, 96). *De Ridder* bevredigt deze behoefte door te tonen hoe de bevoegde diensten elke stap van wetovertreders kunnen monitoren. Dat stelt de kijker in zekere mate gerust (Tasker 2012, 47). Het doembeeld van de totalitaire politiestaat weerlegt de serie ondertussen subtiel via het personage Laura Moens. De geraffineerde advocate – die in de vorige seizoenen reeds een kwalijke reputatie opbouwde – claimt dat met de aanhouding van haar cliënt '[...] de politiestaat [...] ook weer een stuk dichterbij [is] gekomen.' Zohra, de rechtschapen politievrouw, slaat echter terug: 'Spaart uwen zever [...] voor de

⁴ Binnen de Freudiaanse psychoanalyse verbergen schermherinneringen (Engels: *screen memories*) traumatische ervaringen die de patiënt uit een vorm van zelfbescherming verdrongen heeft (Smith 2000, 7). Op een cultureel of nationaal niveau gebruiken grotere groepen vaak schermherinneringen om de hand maar niet in eigen boezem te steken. Zo menen nogal wat critici dat de Holocaust, die vlak na de Tweede Wereldoorlog eigenlijk in de vergetelheid was gekomen, de laatste jaren aan gewicht won omdat de Amerikaanse samenleving zo haar eigen verantwoordelijkheden in de Viëtnamoorlog of met betrekking tot de genocide op de indianen kon minimaliseren (Rothberg 2009, 12).

⁵ Het panopticon was volgens Foucault een 'ideale' gevangenis. Door de architectuur van het gebouw zijn alle cellen zichtbaar vanuit een centrale controlepost. Eén enkele bewaker kan op die manier elke cel constant in de gaten houden, zonder dat de gevangenen zelf weten of ze op dat ogenblik bekeken worden. Als een gevolg daarvan zullen de gevangenen zich altijd aan de regels houden, zelfs wanneer er geen opzichter aanwezig is (Alasuutari 1998, 13).

rechtbank [...] (S4A2). In enkele zinnen reduceert de serie het argument van de politiestaat tot een lepe advocatentruck, die enkel het werk van goedbedoelende onderzoekers onderuit wil halen.

Het alziende oog van de wet stuit met de figuur van Amina echter op een serieus probleem. Als overtuigde moslima staat zij er op de niqab te dragen. In een samenleving die alles wil zien, functioneert deze klederdracht al gauw als een teken van verhulling. Haar sluier is een scheidingswand tussen haar en de buitenwereld (het Westen). Wanneer Amina in aflevering zes voor het eerst echt aantreedt, speelt de serie deze geslotenheid slim uit. Zohra en Helena moeten de identiteit van de gesluierde vrouw vaststellen, maar wanneer de verdachte haar voile uittrekt, draait de camera strategisch van haar gezicht weg. Terwijl de protagonisten Amina's gezicht te zien krijgen, moet de kijker het enkele momenten later alweer stellen met de twee donkere ogen die dreigend van tussen het zwarte gewaad priemen (zie afbeelding 12). Voor enkele extra ogenblikken, blijft ze een mysterieuze, dreigende figuur. Haar gelaat komt pas voor het eerst echt in beeld wanneer ze bij de onderzoeksrechter voorgeleid wordt. Al gaat dat niet zonder slag of stoot. Amina weigert haar gezicht te tonen aan een man, maar Helena maakt duidelijk dat er geen alternatief is: '[...] tijdens het verhoor moeten wij uw gezicht kunnen zien. Dus ofwel maakt ge [uw niqab] zelf los ofwel wordt ge daartoe gedwongen. Desnoods met geweld.' (S4A6) Daarmee plaatst Helena de wet van de staat duidelijk boven de religieuze wet die Amina probeert na te leven. De seculiere en de religieuze wetgeving komen op gespannen voet te staan.

Toch blijkt Amina's ontsluiting in de praktijk weinig verschil te maken. Ze blijft net zo gesloten als wanneer ze haar gezicht verhult. Van alle personages die Zohra's verhoorkamer betreden, zwijgt Amina als de beste. Ze weigert elke medewerking en zodra ze kan, versluiert ze haar gezicht. Constant onttrekt ze zich aan het oog van de veiligheidsdiensten. Aangezien Amina met haar zwijgzaamheid vooral Khalid de mogelijkheid biedt zijn volgende aanslag verder te beramen, fungeert haar niqab binnen het verhaal eigenlijk als een mantel waarmee ze het 'islamitische gevaar' voor de politie verhult. Voor Zohra en Helena wordt Amina een object van angst.⁶ In haar ligt een dreiging voor de verdere verhaallijn. De dreigende muziek wanneer ze haar sluier weer aantrekt, onderstreept dat gevoel (S4A6). Met dergelijk affectieve middelen, verweeft de serie haar en de andere personages in een bepaald betekenissysteem: Amina vormt een actieve bedreiging voor de samenleving die de protagonisten willen beschermen. Dat betekenissysteem (de westerse samenleving vs. gevaarlijke fundamentalisten) is geen unieke uitvinding van de serie zelf, maar veeleer een replicatie van contemporaine discoursen over het gevaar van (een aantal) moslims voor

⁶ Zohra zegt dat Amina haar bang maakt dat ze binnen enkele jaren dezelfde gesprekken (over radicalisering) met haar kinderen zal moeten voeren, terwijl Helena het er vooral moeilijk mee heeft dat ze Amina's gezicht niet kan zien.

het Westen. Niettemin vertaalt de serie dat patroon vlekkeloos naar haar eigen conventies. Aangezien de genreregels vereisen dat toegewijde onderzoekers (subjecten, ook in de Greimasiaanse zin van het woord) een dader vinden (het object) om zo nog meer slachtoffers te vermijden (de begunstigden) en ze daarbij gedwarsboemd worden door een tegenstander, combineert *De Ridder* het contemporaine betekenissysteem rond moslims perfect met het actantiële model, door Amina in de rol van de tegenstander te plaatsen.

Op het eerste gezicht lijkt dat in de richting van platvloers racisme te wijzen, maar de zaak wordt al snel complexer wanneer we focussen op de samenleving waartegen Amina en Khalid zich afzetten. Bij de analyse van het mens- en wereldbeeld in *De Ridder* merkten we reeds op dat Gent geportretteerd wordt als een geglobaliseerde stad waar meerdere culturen naast elkaar bestaan. Het meest pertinente voorbeeld is uiteraard Zohra, die (zo goed en zo kwaad als het gaat) deel uitmaakt van het systeem. Zij is waarschijnlijk het beste bewijs dat de 'Vlaamse' of 'westerse' samenleving die de serie voor ogen heeft weinig met huidskleur te maken heeft. Zohra voelt zich westers en uit zichzelf bovendien als een angstig subject wanneer ze de confrontatie met Amina moet aangaan (S4A7). Haar angst berust vooral op de slechte reputatie waarmee mensen als Khalid en Amina de islamitische gemeenschap opzadelen. Volgens Zohra zijn zij het die het andere moslims onmogelijk maken een echte plaats in het Westen te vinden. Ze kan het De Boeck dan ook niet kwalijk nemen als hij het woord 'moslimfockers' gebruikt: '[...] da is genen dommen praat. [...] hij heeft gelijk, 't is door een paar zotten gelijk [Khalid] dat wij allemaal nen slechten naam krijgen.' (S4A7) Daarnaast is er ook nog Artan, de Albanese verdachte. Hoewel de hoofdprocureur hem maar al te graag zou aanhouden als zoethoudertje voor de pers, weigeren Helena en de onderzoeksrechter dat halsstarrig. Die laatste stelt zelfs ferm: 'Artan Malaj is ook nen burger. Ook al komt hij uit een ander land. Zijn rechten zijn voor mij even belangrijk.' (S4A3) We vinden dus een oppositie tussen een Vlaamse samenleving enerzijds, die vredig haar multiculturele karakter tracht te respecteren, en een fundamentalistisch koppel anderzijds, dat deze vreedzaamheid niet kan respecteren (vgl. Tasker 2012, 47).

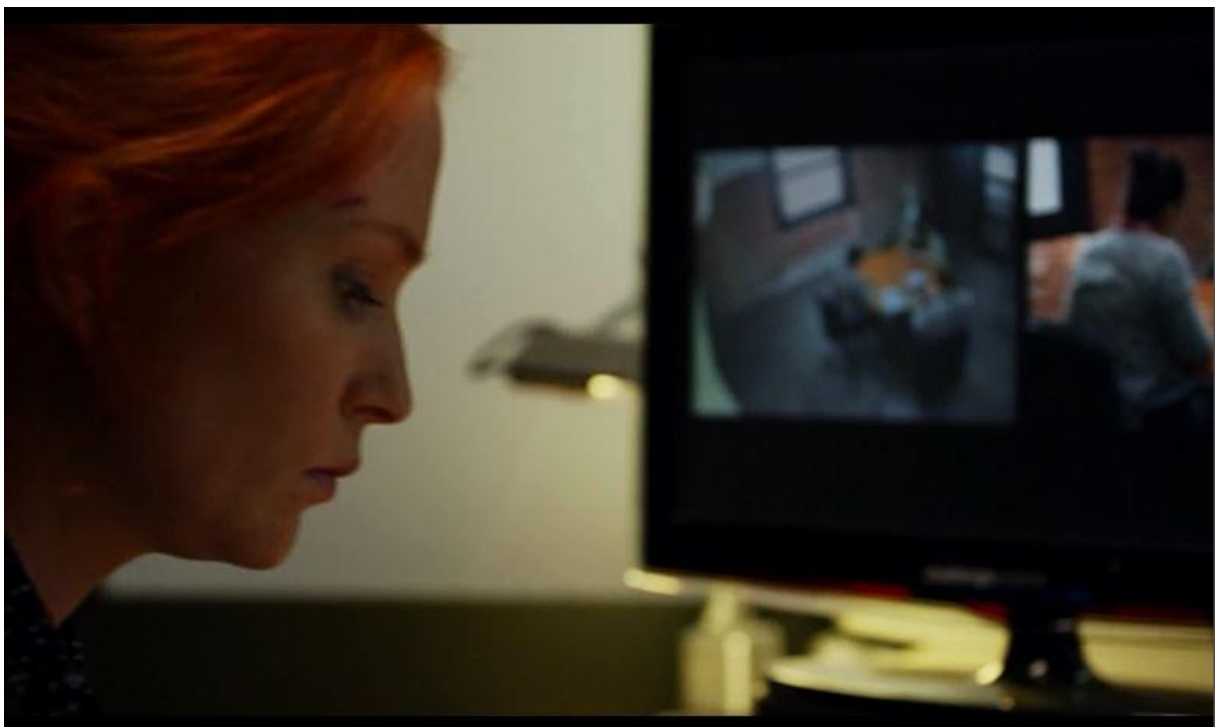
Een al te zonnig beeld van de Vlaamse welwillendheid zou niettemin voorbijgaan aan de aandacht die de serie op verschillende momenten besteedt aan de tekortkomingen van de multiculturele samenleving. Eerder haalden we al Zohra, Amina en Khalid aan als voorbeelden, maar ook Artan ervaart zijn afkomst nog steeds als een handicap. Als Zohra hem tijdens een verhoor het vuur aan de schenen legt, wijdt hij haar starre houding aan zijn nationaliteit: 'Ik ben een Albanees, dus ik ben een moordenaar. Da is normaal.' (S4A2) De druk die de politie op hem uitoefent, neemt dermate grote proporties aan dat hij in aflevering vijf een poging tot zelfdoding onderneemt. Zijn advocaat Ravenackers, in de vorige seizoenen nog de dubieuze mentor van Helena maar nu vooral een alternatief moreel centrum dat de vinger legt op de tekortkomingen van het (justitie)systeem,

legt de schuld daarvoor zeer nadrukkelijk bij het parket. Mensen als Bracke zijn volgens hem enkel bezig met perceptie en vinden het maar een klein offer als een onbeduidende buitenlander daar het slachtoffer van wordt. Het personage Artan illustreert zo misschien het best hoe de serie constant afwisselt tussen medelijden met vreemdelingen en angst voor hun potentiële geweld (Williams in Ben Anderson 2014, 118). Doorheen de serie ontstaat aldus een discrepantie. Er is enerzijds een verlangen naar een veilige, rechtvaardige en open wereld waarin alle nationaliteiten vreedzaam kunnen samenleven. Met de woorden van Raymond Williams zouden we dit het 'sociale karakter' van ons tijdsgewricht kunnen noemen, een geheel van waarden en idealen met betrekking tot de nieuwe multiculturele realiteit (Ben Anderson 2014, 115). Anderzijds is er de dagelijkse ervaring (bv. Theo Dewit, de kritiek van Khalid enz.), die erop wijst dat de zaken echter niet zo simpel zijn. Vlaanderen heeft nog heel wat werk voor de boeg. De tegenstelling tussen het sociale karakter en de praktische ervaring resulteert in een 'gevoelsstructuur' (Engels: *structure of feeling*) van constante angst en onzekerheid met betrekking tot personages van buitenlandse afkomst.

De Ridder verankert zo een personageverdeling die grotendeels past binnen het raamwerk dat we opstelden rond Dirk Verhofstadt en Monika Wohlrab-Sahr. Personages worden niet ingedeeld naargelang hun afkomst of huidskleur (zoals bepaalde theoretici voor Amerikaanse misdaadreeksen aangeven), maar naargelang ze zich de westerse normen en waarden eigen gemaakt hebben. Dat betekent niet dat moslimpersonages hun geloof per se helemaal vaarwel moeten zeggen. Malika is daar een mooi voorbeeld van: als verantwoordelijke van het vrouwelijke gebedshuis heeft de islam nog duidelijk een plaats binnen haar leven, maar tegelijk lijkt ze (met haar verengelste Nederlands) ook heel westers. Het discours van Khalid (die haar een 'verraadster van het ware geloof' noemt) vindt ze onzin (S4A6). Gematigde moslims, zoals Malika en de vrouwen in haar gebedshuis, kunnen op die manier probleemloos geïncorporeerd worden in het nieuwe Vlaanderen. Hun geloof belijden ze in alle discretie. Daartegenover staan Khalid en Amina, die sterk vasthouden aan hun religieuze tekens (de niqab) en deze in de publieke sfeer brengen. Dat de wet hun soms vraagt deze af te leggen (iets wat Amina en Khalid zelf als een 'vernedering' ervaren) legitimeert de serie als het ware door op hun potentiële gevaar te wijzen. Amina en Khalid zijn de effectieve schuldigen van de misdaad die aan de basis van de plot ligt en het verhaal sluit zich dan ook pas wanneer de twee onschadelijk gemaakt zijn. Aflevering acht eindigt met Helena die Khalid nipt doodt vooraleer hij Chemo Gandia kan aanvallen. Ze vermijdt daarmee dat een chemische gifwolk over Gent heen zou trekken. Dat die gifwolk eigenlijk een vergelding is voor het westerse aandeel in de Syrische gifaanvallen herhaalt de serie niet: de daders zijn gevonden en de Arteveldestad gered. De kijker kan gerustgesteld slapen, zonder zich nog verder zorgen te maken over het lot van de Syrische bevolking.



Afbeelding 10



Afbeelding 11



Afbeelding 12

3.2 Project Deburkanisering: De ontsluiting van het Westen

Onze bespreking van de niqab in *De Ridder* heeft tot nu toe een vrij eenzijdig beeld gecreëerd. De nadruk lag voornamelijk op de ervaring van Zohra en Helena. Zij percipieerden de niqab als een teken van gevaar, een sluier waaronder Amina de actieve dreiging tegen de westerse samenleving verstopte. In het zog van de serie zelf, besteedden we nog maar weinig aandacht aan wat de niqab voor Amina zélf betekent. Eén aspect kwam wel al aan bod: het spanningsveld dat haar sluier creëert tussen de wet die Zohra en Helena verdedigen en de voorschriften van haar geloof. 'Ik draag de niqab omdat ik de wetten van Allah wil respecteren [...]', verkondigt Amina (S4A6). Om die reden weigert ze aanvankelijk haar gelaat aan een man te tonen. Op het eerste gezicht wijst haar klederdracht dus op vroomheid en godsvrucht. Bij Amina ligt de zaak niettemin wat moeilijker vanwege haar verleden in de Limbo. Zohra's tegenpool was niet altijd even devoot. Heel kort confronteert de serie ons met een glimp van Amina voor ze naar Syrië trok. Op de chantagefoto's van Vonck en Brasseur prijkt ze poedelnaakt, als de prostituee van twee oorlogsmisdadigers (zie afbeelding 13a-b). Voor het onderzoeksduo zijn de afbeeldingen een sleutelstuk in hun dossier, maar voor Amina herinneren ze vooral aan twee mannen en een vrouw (haar oude zelf) die ze haat. Haar sluier is voor haarzelf vooral een teken dat ze na haar zondige leven weer het rechte pad gevonden heeft (S4A6). Het Westen waarin ze opgroeide, had haar immers in de prostitutie geduwd. Wanneer we vanuit Amina's perspectief kijken, blijft de niqab een grens tussen haar en de buitenwereld. Het grote verschil is dat waar we tot nu toe een tegenstelling zagen tussen een bedreigd Westen en een gevaarlijke extremiste, we nu een boze wereld met kwaadaardige westerlingen en een bedreigde, jonge vrouw vinden.

Deze verdieping van de niqabdiscussie sneeuwt evenwel helemaal onder eenmaal de *terror tv* volledig op gang komt. Op geen enkel moment neemt *De Ridder* de moeite om de losse draadjes over Amina's moeilijke jeugd tot een complexer beeld te vervlechten. Ze blijft op de eerste plaats het tragische booswicht dat aan de westerse autoriteiten wil ontsnappen. Het is dan ook interessant om te zien hoeveel van de thematieken die in de serie aan bod komen (de niqab, zichtbaarheid/onzichtbaarheid, de wet vs. religie) in een totaal ander cultureel project terugkeren. In maart 2017 lanceerde Rachida Lamrabet (de auteur van *Vrouwland*) een korte film binnen het trans-Atlantische *Plurality of Privacy Project in Five-Minute Plays (P3M5)*. Bedoeling was met Europese en Amerikaanse theaterhuizen te verkennen '[...] wat privacy de dag van vandaag betekent in onze digitale wereld.' (KVS 2017) Als Vlaamse bijdrage creëerde Lamrabet voor de *Koninklijke Vlaamse Schouwburg* daarop een stuk rond de plaats van de niqab in de publieke ruimte. De film begint met enkele beelden uit het dagelijkse leven op straat (een man die naar een aantal duiven kijkt, een vrouw die voorbij wandelt) en verplaatst zich dan naar een donker, afgesloten appartement waar

een gesluierde vrouw op de computer een brief typt. Ze richt zich tot de 'geachte, onzichtbare bespieders' die haar 'onmogelijke kledingsregels' opdringen, zodat zij haar lichaam volledig kunnen zien.

Project Deburkanisering haakt zo in op het panopticonidee dat we eerder reeds bespraken. Waar *De Ridder* het spiedende oog van de wet echter legitimeerde aan de hand van Amina's personage, adopteert de korte film de kritische houding die Foucault voorstond. De Franse filosoof meende dat de zeventiende en de achttiende eeuw ons dan wel bevrijd hadden van de soevereine macht (de macht van de koning om eenvoudig over het leven en de dood van zijn onderdanen te beslissen), maar enkel om ons daarop te kunnen disciplineren (Alasuutari 2004, 69). Macht werd geïnternaliseerd in de vorm van normen en waarden die alle mensen moeten naleven. Aldus kwam iedereen onder constante druk te staan om geen sociaal onaanvaardbaar gedrag te vertonen. Aanvankelijk was dat vooral een maatschappelijke kwestie (elk lid van de samenleving was als het ware een bewaker), maar in de eenentwintigste eeuw is daar nog eens de controle van opnameapparatuur bijgekomen. Daardoor is het moeilijk nog langer iets privaat te houden in de publieke ruimte. Camera's registreren onophoudelijk ons doen en laten, zodat onze daden op elk moment tegen ons gebruikt kunnen worden (vgl. ook Amina werd in *De Ridder* via camerabeelden gevonden). Net dat idee klaagt de verteller van *Project Deburkanisering* aan. Volgens haar willen de geadresseerden van haar brief '[...] alles zien, alles doorgronden [...]'. Het stoort hen dat de niqab haar lichaam transformeert tot '[...] een duister continent, een territorium zonder landkaart [...]'. Ze verlangen ernaar dat haar lendenen 'doorzichtig' worden. In zekere zin valt ze zo direct de houding van Zohra en Helena aan. Ze vraagt zich af wat uiteindelijk privé kan blijven in een wereld die steeds meer absolute controle wil.

Vanwege het spiedende oog van de wet kan de vrouw zich in de publieke sfeer niet kleden zoals ze wil. Haar religieuze voorschriften moeten wijken voor de regels van de republiek; de twee sferen (publiek/seculier en privé/religieus) dienen netjes van elkaar gescheiden te blijven. Net hier begint al snel het schoentje te wringen. Wanneer we het discours van de vertelster aandachtig analyseren, zien we hoe de twee binnen de kortste keren door elkaar gaan lopen. Ze merkt dadelijk op dat het Westen de Bijbel heeft vervangen door 'de wet en de republiek' in een poging '[Gods] plaats [in te nemen]'. Zoals Halberstam in een andere context opmerkt, heeft de moderne natiestaat de neiging elke vorm van alternatieve kennisvorming die niet binnen haar eigen programma past met de grond gelijk te maken. Lokale of 'irrationele' vormen van wijsheid moeten wijken voor hun meer geordende en efficiënte tegenhangers (Halberstam 2011, 9). Ook religie kan daardoor niet langer een plaats vinden in het Westen (zie de eerdere bespreking van tijd en magisch realisme onder 2.4). Het hoofdpersonage biedt daarentegen weerstand door religie weer aan de oppervlakte te laten komen.

Boven de 'onzichtbare bespieders' staat volgens haar nog een hogere autoriteit: 'De enige waar u niets van weet, maar die wel alles over u weet.' Die these vormt een directe bedreiging voor het oog van de wet: er is blijkbaar iemand die niet enkel aan hun tentakels ontsnapt, maar hen bovendien zelf in het oog houdt. De bespieders worden bespied. Net zoals de spreekster zich niet aan het oog van de republiek kan onttrekken, kunnen zij zich niet voor 'de alwetende ziener' verschuilen.

De encenering onderschrijft deze retoriek volledig. Globaal genomen zijn er in deze film twee categorieën van beelden, onderscheiden door hun locatie. De eerste categorie zijn opnames van de vrouw en het appartement dat ze bewoont. Een aantal *establishing shots* niet te na gesproken, focussen deze vooral op de gesluierde vrouw achter haar pc (zie afbeelding 14). Het computerscherm is een perfecte kubus waarvan slechts één zijde effectief een buis heeft. De kubus draait voortdurend rond, waardoor slechts af en toe de groeiende tekst te zien valt. De duisternis die valt telkens wanneer het scherm wegdraait, sluit aan bij de donkere kleren van de vrouw en de beperkte lichtinval die door de gesloten luiken binnenglijpt. De tweede categorie bestaat uit beelden van het dagelijkse leven op straat: een man kijkt naar een stelletje duiven, kinderen lopen over straat (zie afbeelding 15). Net als in *De Ridder* krijgen we een multiculturele bevolking te zien. In tegenstelling tot het appartement hebben we hier te maken met een heldere, natuurlijke belichting. Met betrekking tot de *mise-en-cadre*, valt vooral op dat terwijl in de eerste categorie de camera bijna op de huid van de vrouw zit (*close-up*), de buitenbeelden veeleer opteren voor *long of medium distance shots*. Dat verschil in perspectief creëert een veel grotere afstand tot de figuranten en laat de ruimere omgeving rond hen zien. De twee categorieën drukken waarschijnlijk vooreerst een duidelijke tegenstelling uit tussen de situatie van de vrouw en die van de andere mensen op straat. Zij zit opgesloten in de duisternis, gevangen bijna in het kleine kader; de anderen kunnen vrij bewegen en zich in het daglicht begeven. Tegelijkertijd zorgt het verschil in perspectief er ook voor dat de kijker veel dichterbij de vertelster staat dan bij de mensen die over straat lopen. Door de *voice-over* techniek (de vertelstem klinkt gewoon voort terwijl de straten in beeld komen) worden die laatsten helemaal in haar verhaal over de Goddelijke alweter opgenomen. Het is alsof Zijn oog hen van op een afstand gadeslaat.

Door de evocatie van een hemelse instantie komt het hele idee van het westerse panopticon op zijn kop te staan. Het systeem van de republiek – dat er volgens de gesluierde vrouw net in bestaat de plaats van God in te nemen – wordt steeds meer doordrongen van het religieuze discours dat de vrouw aansnijdt. Elementen uit het ene vertoog echoën in het andere. Dat zien we wanneer ze vraagt waarom ze '[...] zeven dagen de gevangenis in moet wanneer [ze] met [haar] niqab op straat kom[t][.]'. Kort verlaat ze de coherentie van haar betoog en laat ze zich door de symboliek van 'zeven dagen' leiden: 'De wereld is in zeven dagen geschapen volgens de Bijbel.' Iets verderop zien

we hetzelfde proces in werking treden: 'Zeven dagen gevangenschap en op de zevende dag zou u dan eindelijk een nieuwe vrouw hebben geschapen.' In linguïstische termen zien we hoe de syntagmatische en paradigmatische assen aan het schuiven gaan. Betekenis komt immers voort uit de relatie tot andere tekens (Eggs 2004, 190). Op de paradigmatische as kijken we naar die elementen die evenwaardig zijn. In plaats van 'zeven dagen' had de vrouw 'een week' kunnen zeggen of 'vijf dagen'. Hier blijft de paradigmatische as echter constant (ze heeft het tweemaal over 'zeven dagen'). Wat wel verandert is de syntagmatische as, de combinatie met andere zinsdelen waardoor de argumentatie als het ware coherent blijft. De eerste situeert zich in een 'seculier' discours, terwijl de tweede de religieuze kaart trekt. Op verschillende momenten in haar monoloog laat de vertelster op die manier de grens tussen het 'seculiere' en 'religieuze' verwateren.

De korte film maakt nog wel wat meer tegenstellingen poreus. In eerste instantie lijkt er een harde scheiding te zijn tussen de vrouw in haar appartement en de mensen buiten. Deze wordt versterkt door haar retoriek tegen haar verdrukkers. Bovendien haalt ze ook nog eens hard uit naar een categorie waarbij ze op het eerste gezicht wel nog zou kunnen aansluiten: andere vrouwen.

Er waren veel vrouwen die blij waren met uw wet, want eindelijk werd ik hun spiegelbeeld en was ik niet langer dat storende schepsel zonder mond en borsten waarvan ze niet wisten wat ik dacht en wat ik wilde. Een echte vrouw toont zich aan iedereen, vrijwillig en trots.

Hier plaatst de vertelster haar situatie binnen de pornificatie van de westerse maatschappij en de tanende vrouwelijke solidariteit. Die situatie is kenmerkend voor wat Angela McRobbie het 'postfeminisme' noemt. In de eenentwintigste eeuw zouden vrouwen gelijke rechten hebben verworven. Feministische zusterschappen lijken daardoor een archaïsche behoefte en het individualisme viert weer hoogtij (McRobbie 2008, 1). Zoals we eerder al aanhaalden verliest men daardoor vaak uit het oog dat niet-westerse vrouwen niet in dat plaatje passen. Hun religieuze achtergrond botst met de 'gelijke' rechten die ze moeten adopteren. In postfeministische tijden horen vrouwen hun lichaam zogezegd 'voor hun eigen plezier' te tonen, maar net dat gaat in tegen alle religieuze overtuigingen (McRobbie 2008, 15–17). De niqab functioneert in dat opzicht als een bescherming tegen wat Linda Williams de 'frenzy of the visible' noemt. In haar studie *Hard Core* beschrijft ze aan de hand van Foucault hoe het Westen een '*scientia sexualis*' ontwikkelde waarmee het alle aspecten rond seksualiteit in kaart kan brengen en indelen (Williams 1999, 34).

Kennis en seksualiteit werden zo innig met elkaar verbonden. Foucault spreekt over een 'knowledge-pleasure', een verlangen om alles over seks te weten (Foucault 2012, 77). Williams verbindt dat idee met zijn inzichten uit *Surveiller et punir* wanneer ze het ontstaan van de moderne pornografie verklaart (1999, 35). De uitvinding van de film gaf wetenschappers de mogelijkheid om

gedetailleerdere kennis over lichaamsbeweging te vergaren.⁷ Die zoektocht leidde volgens haar tot '[...] increasingly more detailed investigations of the bodies of women' en mondde uit in een verlangen om het naakte vrouwenlichaam te kunnen bekijken zonder dat het zich daarvan bewust lijkt (1999, 36, 44–45). Nochtans is het net het verlangen van de (mannelijke) kijker dat haar daden voor de camera determineert (1999, 45). De loutere observatie van lichamen vervelde dan ook al snel tot een incarnatie van de fantasieën die het publiek koesterde. Kijken, kennen en beheersen vallen met andere woorden weer samen (vgl. het panopticon). Dat is eveneens wat de vertelster in *Deburkanisation* de geadresseerden verwijt. Haar tegenstanders *screenen* graag. Ze willen '[...] alles zien, alles doorgronden. [Haar] lichaam moet doorzichtig zijn.' De niqabwetten dienen dan ook enkel om het '[...] in kaart te brengen en onder controle te houden.' De vrouw die zichzelf ontbloot, is namelijk '[...] een vrouw naar het evenbeeld van uw verwachtingen, uw wensen en eisen.' Doormiddel van haar niqab onttrekt zij zich hieraan: 'O, wat haat u het dat mijn lichaam een duister continent is.' De frase 'duister continent' dekt hier een dubbele lading. Enerzijds verwijst het naar Freuds beruchte metafoor voor de vrouwelijke seksualiteit. Anderzijds was Freuds uitspraak zelf gebaseerd op het beeld waarmee men in de negentiende eeuw Afrika evoceerde. In de figuur van de vertelster vallen deze twee samen. Als vrouw van Noord-Afrikaanse origine is zij het ultieme kennisobject. Haar lichaam representeert de mysterieuze cultuur van de 'ander' die het panopticon wil doorgronden (vgl. Loomba 1998, 152; Ramone 2011, 63).

Ze snijdt dan ook het koloniale discours aan wanneer ze spreekt over de droom '[...] met zwarte stift grenzen te trekken op [haar] lichaam en met een rode de plekken aan te duiden waar wat te halen valt.' Het doel van die ontkleding is 'fiches' over haar lichaam aan te maken en haar dan in een hokje te stoppen. Haar lichaam is als het Afrikaanse continent dat de verkenners uit de negentiende eeuw wouden doorgronden. De vraag is waar deze classificatie ophoudt. Foucault wees er al op dat de *scientia sexualis* de neiging heeft steeds verder te gaan:

It is no longer a question of saying what was done – the sexual act – and how it was done; but of reconstructing, in and around the act, the thoughts that recapitulated it, the obsessions that accompanied it, the images, desires, modulations, and the quality of the pleasure that animated it. (Foucault in Williams 1999, 35)

Ook de vertelster vreest hiervoor. De ontsluiting van haar lichaam is slechts het topje van de ijsberg. 'U zal niet stoppen tot u onze donkere verlangens, onze onrustwekkende gedachten, onze onmogelijke dromen en onze diepste angsten uit onze zielen hebt gepeuterd.' Daarmee belanden we

⁷ Denk hierbij aan de vraag of paarden tijdens het galopperen even met alle poten tegelijkertijd van de grond los komen. Dat probleem hielp mee het pad te effenen voor de uitvinding van de film.

weer bij onze eerdere analyse van *De Ridder*. Zohra en Helena vermoedden toen ook dat er een reëel gevaar ('onrustwekkende gedachten') schuilde onder Amina's niqab en legitimeerden daarmee haar ontsluiting. Het was een poging haar te doorgronden door haar te zien.

Aan het slot van de film overbrugt de vertelster de harde dichotomie tussen haarzelf en de buitenwereld niettegenstaande op een merkwaardige manier. Als de andere vrouwen ervoor kiezen aan de zijde van de oppressor te staan, dan delven ze daar volgens haar enkel hun eigen graf mee. De ontsluiting (zowel van het lichaam als van de innerlijke wereld) houdt namelijk niet bij haar op. 'Na mijn lichaam zullen hun lichamen vallen. Eerst weer de vrouwen. Overal eerst de vrouwen.' Eens de macht die haar probeert klein te krijgen met haar klaar is, zal hij zich op de zwakkeren richten. Niet toevallig richt het oog van de camera zich op een groepje schoolgaande kinderen wanneer de stem predikt dat binnenkort de 'stemlozen' aan de beurt zijn (zie afbeelding 15). Uiteindelijk zal *iedereen* volgens haar 'ontbloot' worden. Dat is een markante omslag in haar pleidooi. Wat begon als het verhaal van één islamitische vrouw ontpopt zich plots tot een symbool voor de mensheid. Door geen weerstand te bieden aan het onrecht dat de macht op de zwakste mensen uitoefent, zal uiteindelijk iedereen het slachtoffer worden. Zo ontstaat een 'nieuwe, semantische figuur': waar het sociale isolement van de vrouw eerst te wijten leek aan haar onvermogen zich aan de westerse maatschappij aan te passen, biedt de film nu een 'alternatieve ideologie' die haar isolement aan ruimere machtsrelaties koppelt (vgl. Williams in Ben Anderson 2014, 123, mijn vertaling). De oorzaak daarvan lijkt ze bij het al te eenzijdige discours van de republiek te leggen: 'Vrijheid, gelijkheid, veiligheid. Vrijheid, gelijkheid, veiligheid.' Eén woord uit de authentiek republikeinse leuze is daarbij opvallend verdwenen: 'broederlijkheid'. Net dat gebrek aan wederzijds begrip lijkt uiteindelijk iedereen de das om te doen. Dat is een volledig nieuwe manier om tegen de lopende discussies omtrent de niqab aan te kijken.

Om ten volle het effect van de korte film te kunnen vatten, keren we hier terug op de notie van 'gevoelsstructuren' die we aan het einde van het vorige deel reeds kort introduceerden. We kunnen deze omschrijven als '[...] social formation[s] "in solution"', een complex samenspel van '[...] "forming and formative processes" rather than "formed wholes" [...]' (Ben Anderson 2014, 118). In tegenstelling tot concepten als 'ideologie' en het 'sociale karakter' van een tijdsgewricht (die wijzen op een volledig gearticuleerde en geaccepteerde blik op de wereld) is een gevoelsstructuur altijd *emergent*. Vandaar dat ze vaak ontstaat op het kruispunt tussen twee ideologische formaties (de ene bezig aan een steile klim, de andere op de terugweg). Het gevoel heerst dat de huidige blik op de wereld niet langer toereikend is en dat we opschuiven naar een nieuwe. Zowel voor *Project Deburkanisering* als voor het vierde seizoen van *De Ridder* is dat een interessante invalshoek. Beide drukken het gevoel uit dat het dominante ideologische systeem, gebaseerd op de wet en de liberale

ideologie, onder druk komt te staan vanwege de nieuwe, multiculturele realiteit. Toch gaan beide werken daar heel verschillend mee om. *De Ridder* probeert voornamelijk alle spanningen te vatten binnen een bestaand, dominant betekenisstelsel dat een duidelijk onderscheid maakt tussen de welwillend multiculturele samenleving (de kinderziektes niet te na gesproken) en zij die door hun fanatisme hier een actieve bedreiging voor vormen. *Project Deburkanisering*, daarentegen, ligt doelbewust op ramkoers met dat bestaande systeem.

Op dit ogenblik komen we echter schijnbaar in conflict met de theorie van Anderson. Onder 'emergent' verstaat hij namelijk niet alleen dat gevoelsstructuren constant evolueren en daardoor nooit echt zijn te vatten, maar ook (of misschien beter: als een gevolg daarvan) dat ze niet disruptief kunnen zijn voor bestaande instellingen (Ben Anderson 2014, 123). Zoals we eerder bespraken, zijn gevoelsstructuren veeleer transities tussen twee ideologische systemen. Het gaat dus over een langzame overgang. Toch mogen we mijns inziens niet vergeten dat het object van deze studie nog altijd kunst blijft. Terwijl Anderson affect vooral in relatie tot het politieke en het sociale bestudeert, zijn wij geïnteresseerd hoe een cultureel object (*in casu*: een korte film) deze affecten aangrijpt en binnen haar eigen logica ordent. Een kunstwerk is, zoals gezegd bij de theoretische beschouwingen, nooit zuivere weergave van een vooraf gegeven werkelijkheid, maar net de creatie van een eigen werkelijkheid door selectie en ordening. In dat opzicht volg ik Ernst Van Alphen, die meent dat

[t]he crucial function of aesthetic disruptions of understanding consists precisely in triggering efforts to form new signifiers. It is only through such efforts that the aesthetic enactment of understanding achieves a dissociation or distancing from conventional assumptions. It is in this sense that art is 'autonomous' – not in the sense that it is independent of context but in that it has an agency of its own. (Van Alphen in Minnaard 2008, 57)

Uiteraard onderschrijft dat citaat tot op zekere hoogte nogmaals de Adorniaanse tegenstelling tussen de 'cultuurindustrie' en 'kunst': de eerste bevestigt het bestaande betekenisstelsel, terwijl de tweede nieuwe betekenissen zoekt. Zeker in de context van multiculturaliteit is dat belangrijk, aangezien deze kunstwerken vaak durven functioneren als 'counter-narratives', een manoeuvre tegen totaliserende ideologische visies op de natiestaat (Bhabha 1990, 300).

Lamrabet gebruikt haar gave als kunstenaar dus om nieuwe betekenissen tot stand te brengen. Dat deze tot op zekere hoogte weldegelijk een disruptief *potentieel* hebben blijkt uit de reacties die volgden op *Project Deburkanisation*. Een eerste indicatie daarvoor vinden we in de commentaarsectie van het filmpje op YouTube. Hoewel een aantal van de gebruikers sympathiseerden met haar standpunt, waren de meeste opmerkingen ronduit giftig. Velen vielen over wat ze de 'agressieve ondertoon' noemden en zagen vooral een uitgesproken '[...] afkeer [...]

voor deze [de westerse/Vlaamse, noot TP] samenleving [...]'.⁸ Eerder dan de clip zelf te bespreken (de artistieke kwaliteiten of de precieze betekenis) verzandden de discussies tussen commentatoren onderling in maatschappelijke disputen over de niqab, die op zich vrij los stonden van *Project Deburkanisation* zelf. Men probeerde het debat dat Lamrabet opstartte terug te draaien van 'power politics' (het standpunt van de vertelster) naar 'ehtiek' [sic].⁹ Ironisch genoeg resulteerde dat in de 'traditionele' visie dat de niqab een middel was waarmee moslimmannen hun vrouwen onderdrukken – wederom machtsrelaties dus. Nog anderen vervaagden duidelijk de grens tussen de artieste en de juriste in Lamrabet (die toen nog aan de slag was bij Unia, het interfederaal centrum voor gelijke kansen). Unia heette 'extremistisch' te zijn en men verdacht Lamrabet van lidmaatschap aan IS of Al Qaida.¹⁰ Kortom, de meeste gebruikers hadden geen oren naar haar boodschap en klampten zich stevig vast aan de traditionele normen en waarden van de westerse samenleving.

De reactie uit politieke hoek was nog opvallender. Kort na de lancering van de film en een interview daaromtrent in *Knack* kwam Lamrabet in het oog van de storm terecht. De nieuwe Vlaamse regering (voornamelijk geleid door de Vlaams-nationalistische partij) lag al een tijdje overhoop met Unia. Boegbeelden Liesbeth Homans en Zuhal Demir pleitten voor een Vlaamse versie die niet langer actief racisme zou opsporen, maar focussen op 'emancipatie' (al is het niet duidelijk in welke zin van het woord zij 'emancipatie' bezigen). Ze hekelden vooral dat islamofobie te centraal zou staan in de werking van het centrum en dat te veel aandacht uitgaat naar beleidsmakers die maatregelen nemen die tegen de discriminatiewet indruisen (Justaert 2017; Truys & Heylen 2017). Toen Lamrabet zich (als kunstenaar) uitsprak tegen het verbod op gezichtsbedekkende kleding, regende het dan ook al snel kritiek. Vlaams Belanger Chris Janssens stelde op Twitter dat Lamrabet de boerka verdedigde met de miljoenen euro's subsidies die Unia ontvangt en Annick De Ridder (N-VA) vroeg zich af hoe Lamrabet dossiers omtrent het boerkaverbod behandelde.¹¹ Demir verruimde ondertussen Lamrabets kritiek tot een kritiek op de samenleving (Van De Velde 2017, 6). In een opiniestuk vergeleek Dirk Verhofstadt (2017, 25) de boerka dan weer met de Jodenster. Hij noemde Lamrabets standpunt 'misogyn en achterlijk' en verschoof het debat van het verbod op de niqab in het Westen naar de verplichting van de niqab elders. De druk op zowel Lamrabet als Unia werd daarop zo groot dat enkele dagen later ontslag volgde (Goethals 2017, 1). Hoewel de politiek ontkende de hand te hebben in die ontwikkeling, ontstond er toch wrevel (D'Hoore 2017). Michael De Cock (2017, 30), artistiek directeur bij de KVS, sprak van een 'samenleving in zuurstofnood'. Hij betreurde dat er niet langer ruimte was om op een fatsoenlijke manier van mening te verschillen.

⁸ Respectievelijk de reacties van Lien G. en Linni Loy.

⁹ CosmicD.

¹⁰ Een van de berichten van Daniel Vermeylen.

¹¹ @chrisjanssensVB, 21 maart 2017; @AnnickDeRidder, 21 maart 2017.

Wat precies de aanleiding was voor het ontslag van Lamrabet valt niet te achterhalen. Persoonlijke, institutionele en politieke belangen vallen hier waarschijnlijk samen en gaan zo het bestek van deze analyse ver te buiten. Met het bovenstaande relaas willen we echter de aandacht vestigen op de ontzettende commotie die Lamrabet's standpunten teweeg brachten. De 'nieuwe betekenissen' die zij rond de niqab genereerden vielen voor de meeste mensen moeilijk te verteren. Zoals we hierboven aangetoond hebben, gebruiken zowel politici als burgers alle middelen om de traditionele visie (de niqab onderdrukt de vrouw) in stand te houden. Interessant is dat Lamrabet zelf de hele niqabkwestie eigenlijk overroepen vindt. Ze noemt de discussie een 'nepprobleem' en 'zuivere symboolpolitiek': 'Politici hebben het, in een klimaat van angst, gewoon tot een urgente maatschappelijke kwestie weten op te blazen.' (in Renard 2017) Hier betreden we de simulacrumtheorie van Jean Baudrillard. De Franse filosoof wijst op de alomtegenwoordigheid van tekens die hun band met de werkelijkheid verloren hebben. Het zijn lege dozen geworden die enkel moeten verhullen dat ze in feite geen inhoud hebben (Baudrillard 2001, 175). Het gevaar bestaat er echter altijd in dat iemand de illusie doorprijkt. Schandaal is daartegen een prima verzetsmiddel:

It is always a question of proving the real by the imaginary; proving truth by scandal; proving the law by transgression [...] Every form of power, every situation speaks of itself by denial, in order to attempt to escape, by simulation of death, its real agony. Power can stage its own murder to rediscover a glimmer of existence and legitimacy. (Baudrillard 2001, 179–180)

Dat is in zekere zin ook wat gebeurde in de nasleep van Lamrabet's standpunten. Toen zij probeerde om nieuwe betekenissen te creëren, schreeuwden de machthebbers moord en brand om zo hun eigen standpunten te vrijwaren.



Afbeelding 13a



Afbeelding 13b



Afbeelding 14



Afbeelding 15

4. Conclusie

Met *Project Deburkanisering* lijkt de 'allochtone' bijdrage aan de kunst – waar het culturele en politieke veld zo naar haakten rond de millenniumwissel – opeens een doorn in het oog van de gevestigde orde. De ervaring van 'anders-zijn' in Vlaanderen neemt niet langer het nostalgische verlangen naar het land van herkomst aan, zoals in Mustafa Körs *De lammeren*, noch bekritiseert het vanuit een vrouwelijk perspectief de machismo die Hafid Bouazza in Nederland doorprikte en Rachida Lamrabet in meer beperkte mate aankaartte in *Vrouwland*. In plaats daarvan opteert de korte film voor een directe confrontatie met de westerse samenleving. Als participatie in de kunsten tot bedoeling had bruggen te bouwen tussen de verschillende gemeenschappen, dan lijken die bij deze opgeblazen (of dat ligt aan Lamrabet's stellingname of aan de politieke reactie die daarop volgde en elk gezond debat onmogelijk maakte, laten we hier bewust in het midden). We lijken mijlenver af te staan van de idealen waarmee Anciaux destijds de aftrap gaf voor een meer diverse, culturele scene in Vlaanderen. Zijn intentie was dat iedereen via de kunst zou kunnen deelnemen aan het proces van 'inburgering', waarmee hij mijns inziens vooral bedoelde dat elk lid van de samenleving een eigen plaats moet vinden in het huidige, diverse Vlaanderen (vgl. 'kunst in Vlaanderen' veeleer dan 'Vlaamse kunst'). Vanuit dat perspectief stellen we de publieke ruimte en onze samenlevingsregels daarbinnen als het ware weer open voor discussie. De politieke weerslag van *Project Deburkanisering* toont echter dat die openheid zeer beperkt is. Er zijn blijkbaar grenzen aan wat wel en niet gezegd mag worden.

De drie objecten leggen elk op hun eigen manier de complexe relatie tussen het Westen en de islamitische wereld bloot. Vanuit de theorie van Adorno en Horkheimer maakten we reeds een onderscheid in het corpus tussen de producten van de cultuurindustrie (de afleveringen van *De Ridder*) en de 'echte' kunst (Lamrabet's oeuvre). Tegelijk toonden we hoe beide evolueren binnen een beleidskader dat zich rekenschap probeert te geven van de groeiende diversiteit in Vlaanderen. Lamrabet's werk kwam oorspronkelijk immers ook tot stand tegen de achtergrond van het 'allochtone' verlangen binnen de Vlaamse letteren. Naast een politieke wens om het culturele veld inclusiever te maken en zo een harmonische samenleving te creëren, kwam dat beleidskader ook tegemoet aan de verzuchtingen van de literaire kritiek en de Vlaamse uitgeverwereld, die allebei met gulzige ogen keken naar de frisse wind die de nieuwe auteurs in Nederland met zich meebrachten. In dat opzicht dienden de vele initiatieven van het VFL en aanverwanten dus van het prille begin een Vlaamse zaak; ze moesten de eeuwenoude prestigestrijd met de Noorderburen helpen beslechten. Van de bestaande instituties verwachtte men ondertussen dat ze inclusiever werden, zonder daarbij hun eigen structuur fundamenteel te veranderen. Het diversiteitscharter van de Vlaamse openbare omroep illustreert dat principe: de zender legt zichzelf quota op voor het tonen van 'Nieuwe Vlamingen', maar doet dat zonder haar eigen programmatie te herdenken. (Dat is

althans zeker het geval voor de hoofdzender *één*. Het meer nichegerichte kanaal *Canvas* bracht wel nieuwe programma's specifiek rond diversiteit, zoals *'Nuff Said*, waarover zo dadelijk meer.) Zo roemt men zich erop dat de Marokkaans-Belgische Ihsane Chiqua Lekhli presentatrice werd van het duidingsprogramma *De zevende dag* en dat de nieuwe politiereeks *De Ridder* vrouwelijke hoofdpersonages centraal stelt (Vlaamse Regulator voor de Media 2015, 7).

Op het eerste gezicht lijkt dat een verbetering tegenover de situatie die Amadou beschreef. Zij klaagde er immers over dat ze van bepaalde domeinen van het Vlaamse heden uitgesloten werd. De '[...] visvangst, mode, lifestyle [...]' waren allemaal onderwerpen waarrond haar stem niet gehoord werd. Het is echter maar zeer de vraag of incorporatie in het bestaande systeem ook betekent of je echt je stem mag laten horen. Recent onderzoek naar de stand van '[e]tnische diversiteit binnen de Vlaamse letteren' toonde al aan dat de literaire wereld nog steeds verwacht dat Nieuwe Vlamingen zich primair focussen op de diversiteitsthematiek en niet zomaar over andere onderwerpen mogen schrijven (Van Dael 2016). Ook de personages in *Vrouwland* en *De Ridder* voelen deze situatie aan: hun assimilatie mondt uit in segregatie. Als politica en politieagente vertegenwoordigen de twee bij uitstek de symbolische orde. Zij tonen hoe Nieuwe Vlamingen, door hun culturele identiteit op te offeren, deel gaan uitmaken van de plaatselijke instituten (hier de wetgevende en de uitvoerende macht). Hun moslimverleden snijden ze radicaal van zich af en ze dompelen zich onder in het westerse heden en de toekomst die hun voorgespiegeld wordt. De ideeën van liberaal-feminist Dirk Verhofstadt komen zo in de praktijk. De confrontatie met de segregatie van het Vlaamse heden (Zohra kan niet langer meegaan in het grote verhaal van Bracke, Helena en de onderzoeksrechter; Mara mag niet deelnemen aan het politieke toneel, bij uitstek de plaats waar men over heden en toekomst beraadslaagt) brengt hun verdrongen zelf weer naar de oppervlakte. Beiden bereiken een soort traumatische toestand: Zohra vertoont symptomen van PTSS en Mara wordt letterlijk door een spook uit het verleden (Younes) belaagd. De twee verhalen brengen hun protagonisten aldus tot het punt waarop ze de confrontatie met hun culturele identiteit (en dus hun geloof) weer moeten aangaan.

Religie draagt in deze verhalen bijgevolg een subversief potentieel met zich mee. Het is dat wat van de gastcultuur verdrongen moest blijven, maar toch weer opduikt. Bovendien beantwoordt godsdienst aan een volledig andere logica dan die van de seculiere samenleving, waar het lineaire vooruitgangdenken primeert. *Vrouwland* speelt dat ten volle uit door de implosie van tijden op het einde. De goddelijke interventie vervreemdt de lezer van de dagelijkse realiteit. Zo wordt de lineaire tijd definitief van de hand gedaan en Mara gaat deel uitmaken van een soort mythische tijd. Ze behoort tot een rijke, islamitische traditie en moet accepteren dat ze slechts een schakel is in een groter, goddelijk plan. Tijd is niet langer horizontaal, maar verticaal. Toch betekent dat niet per se dat

Vrouwland de westerse mentaliteit radicaal afzweert. De roman stopt net op het punt dat de lineaire tijd overstag gaat en biedt op het eerste gezicht weinig perspectief op een alternatieve orde. Mara berust op het einde – wat waarschijnlijk wil zeggen dat ze de islam weer zal toelaten in haar leven – maar het boek geeft niet concreet aan hoe dat vorm zal krijgen. Niettemin vinden we waarschijnlijk een interpretatiesleutel wanneer we niet Mara maar haar broer Marwan als de échte hoofdpersoon van *Vrouwland* nemen. Hij bewijst door het interculturele *microeon* dat hij oproept immers dat er vruchtbare uitwisselingen tussen de westerse en islamitische wereld mogelijk zijn. Op die manier neemt hij een positie in tussen Mara (assimilatie) en Abdelkader (differentiatie). Waarschijnlijk is dat ook de toestand waarheen Mara – na een korte staat van thuisloosheid wanneer ze gedachteloos tot aan het kerkhof wandelt om van de goddelijke interventie te bekomen – in de laatste zinnen van het boek opschuift.

Zoals we al aanhaalden, wijkt Zohra's verhaal hier radicaal van af. Zij evolueert van een traumatische staat van thuisloosheid, via een korte differentiatie in de gebedscene, tot integratie. Al lijkt die toestand in haar geval verdacht veel op assimilatie, aangezien ze enkel achter gesloten deuren haar geloof mag belijden. Enerzijds verbant de serie Zohra's geloof dus naar de private sfeer, weg uit het Vlaamse heden als het ware, maar tegelijkertijd doet de serie nog iets anders. Ze bepaalt duidelijk de contouren waarbinnen religieuze en culturele identiteit vorm kunnen krijgen in de publieke ruimte. Op basis van de as tussen Zohra en Amina verdedigt de serie een duidelijk dichotoom wereldbeeld dat de samenleving opdeelt in religieuze fundamentalisten (Amina en Khalid) en een welwillend maar imperfect Vlaanderen 2.0. Theo Dewit en Malika zijn cruciaal hier. De eerste is als personage bijna grotesk in zijn racisme: de oude, blanke man lijkt wel een fossiel in een serie die niet langer door Witse of Pieter Van In geregeerd wordt, maar door twee jonge vrouwen. In dat opzicht faciliteert hij de veroordeling van racisme die de serie probeert te maken. Zijn 'acuut racisme' is een dergelijke uitvergroting dat hij als een schermherinnering voor de kijker dient: zij moeten niet bij hun eigen, kleinere racistische reflexen stilstaan, maar kunnen hem makkelijk bekritisieren. Dat de kloof tussen hem en El Zarkaoui door hun gedeelde trauma uiteindelijk deels gedicht wordt (iets wat nooit lukt met Amina en Khalid) toont het potentieel van een nieuwe samenleving. Ondertussen biedt de figuur van Malika en de vrouwen rondom haar de (blanke) kijker een positief beeld van Nieuwe Vlamingen. Zij ontkrachten nog eens des te meer de racistische reflexen van Dewit, doordat ze hun geloof op een vreedzame manier in overeenstemming met de maatschappij hebben gebracht.

Dat staat in schril contrast tot Amina en Khalid, die door de serie geïsoleerd en gedemoniseerd worden. De serie verbindt hun fundamentalistische geloofsopvattingen met religieuze tekens. De niqab wordt zo een symbool voor het potentiële, extremistische gevaar van

enkelingen uit de islamitische gemeenschap. We zien nu hoe de serie in twee richtingen tegelijkertijd werkt. Enerzijds neemt ze racistische figuren als Dewit de wind uit de zeilen. Op die manier tracht de serie racisme de kop in te drukken, maar doordat het personage een dergelijke groteske is, blijft het programma al bij al zachtaardig voor kleinere vormen van discriminatie. Zeker wanneer Zohra ook nog eens De Boeck verdedigt als hij spreekt over 'moslimfuckers', legitimeert de serie deels rassenhaat. Op die manier schetst *De Ridder* een overwegend positief beeld van de samenleving, zonder echter subtiele vormen van racisme (structurele fouten in het systeem, zeg maar) aan te pakken. Dat sommigen kritisch zijn is zelfs voor Zohra begrijpelijk, aangezien enkelingen de hele moslimgemeenschap een slechte naam geven. Anderzijds maakt de serie gebruik van de conventies van het misdaad- en terreurggenre om met Zohra en Amina een duidelijk onderscheid te maken tussen de goeden en de slechten. Dat Amina's rol als booswicht deels voort komt uit een gebrekkig systeem, wordt wel aangekaart, maar blijft steeds ondergeschikt aan het onderzoek naar de moorden. Misdaad op eigen bodem primeert. Daarmee toont de serie meteen de grenzen van de empathie: de acht slachtoffers van de bordeelmoorden zijn belangrijker dan de duizenden slachtoffers in Syrië.

Dat laat nog maar eens zien dat de representatie van verschillende bevolkingsgroepen nooit zuivere weergave van een maatschappelijke realiteit is: als een discursieve machine bevestigt ze nogmaals de bestaande betekenissystemen en creëert zo mede de wereld buiten. Adorno en Horkheimer beschrijven hoe de replicatie van de werkelijkheid in de cultuurindustrie de grens met fictie laat vervagen en de kijker aldus de cognitieve schema's van de uitzending overneemt. Door de conventies van terreurtelevisie verantwoordt *De Ridder* immers dat Amina haar niqab moet uittrekken. De wet krijgt hier duidelijk de bovenhand op religie, omdat de serie ons een reëel islamitisch gevaar voorspiegelt. Daarom is het gerechtvaardigd dat Helena en Zohra Amina verplichten haar sluier af te nemen. Precies tegen dat soort denkkaders gaat *Project Deburkanisation* in. Als kunstenaar probeert Lamrabet met haar film nieuwe betekenissen rond de niqab te construeren. Voor haar symboliseert de sluier niet langer gevaar, maar net een slachtofferrol. Daarmee opent ze een nieuwe semantische figuur: de ontsluierde vrouw als de eerste prooi van een totalitair systeem. In tegenstelling tot *Vrouwland*, waar ze nog voornamelijk probeerde de islam te verzoenen met de westerse samenleving, probeert ze nu de vastgeroeste visie dat het gevaar uit islamitische hoek zou komen te vervangen door een uitgebreide kritiek op het overkoepelende systeem van de westerse macht. Niet langer integratie, maar radicale differentiatie. Evenwel een bijzondere vorm van differentiatie: *Deburkanisering* differentieert niet simpelweg een 'allochtone' gemeenschap van de 'autochtone', maar brengt iedereen samen in een geheel nieuwe realiteit. Net daardoor zet ze echter alle mechanismen in werking die als doel hebben het bestaande systeem te

vrijwaren. De symbolische orde schreeuwt moord en brand om zo een gevoel van crisis te genereren en de *status quo* te verzekeren. Het is in dat licht dat we Lamrabet's kritiek op het systeem moeten begrijpen in het pamflet *Zwijg, allochtoon!* kort na de hetze rond *Deburkanisering*. Ze moedigt Nieuwe Vlamingen aan hun stem te gebruiken, maar dat mag volgens haar niet verward worden met initiatieven die hun een stem willen geven (Lamrabet 2017, 153). Voor Lamrabet kan diversiteit enkel serieus genomen worden als ze de bestaande instituties niet enkel mag betreden, maar ook *transformeren* (2017, 160).

Het onderhavige onderzoek kent vanwege de specifieke invalshoek (de islam binnen populaire Vlaamse cultuur) een aantal beperkingen die in vervolgonderzoek meer aandacht verdienen. Zo is met enkel *Vrouwland* en *Project Deburkanisation* als studieobjecten de blik op de culturele producten van Nieuwe Vlamingen wat te beperkt. Alhoewel artiesten van niet-Belgische afkomst een moeilijk groeiproces blijven kennen (een dynamiek die op zich reeds voer tot discussie biedt) zijn er de afgelopen jaren toch een aantal interessante objecten ontstaan. Vaak blijven deze trouwens op de een of andere manier in dialoog met het bestaande institutionele veld. *'Nuff Said* vat diversiteit bijvoorbeeld op in de ruimste zin van het woord: niet alleen biedt het een podium aan een mix van artiesten met uiteenlopende culturele achtergronden, maar het brengt ook verschillende genres en opinies samen (een pro-Israëliëse kunstenaar kan meteen gevolgd worden door een Palestijnse stand-up comedian). Bovendien trekt het platform ook nadrukkelijk de transnationale kaart (Pauwels 2017). Veeleer dan over diversiteit te *spreken, doet 'Nuff Said* dus aan diversiteit (Saeys e.a. 2014, 18). Een aantal van de optredens werden door de nationale zender *Canvas* opgenomen en uitgezonden. Het zou interessant zijn om na te gaan of hier wezenlijke verschillen ontstaan tussen het format zoals de verschillende edities dat ontwikkeld hebben en de manier waarop de zender het appropriateert. Ook het werk van het regisseursduo Adil El Arbi en Bilall Fallah verdient bijkomende aandacht. Hun werk reflecteert immers op grote schaal over de manier waarop verschillende (minoritaire) bevolkingsgroepen samenleven in België. Bovendien wordt hun werk ondersteund door het Vlaams Audiovisueel Fonds, waardoor weer de link tussen werk van Nieuwe Vlamingen en de overheid komt bovendrijven.

Daarnaast kan de beperkte focus van deze bespreking de indruk wekken dat de terugkeer van religie in de Vlaamse (populaire) cultuur samenvalt met de islamitische gemeenschap in het land. Op die manier belanden we weer bij de al te reductieve oppositie tussen een Verlicht Westen dat het geloof heeft afgezworen en een islamitische wereld die vasthoudt aan dergelijk 'archaische' verschijnselen. Dat gaat echter voorbij aan een hernieuwde interesse voor het katholieke verleden dat we in twee belangrijke, recente romans aantreffen. In 2015 vroeg Carl De Strycker zich af wat er aan de hand was met auteur Annelies Verbeke. 'Heeft ze het licht gezien en is *Dertig dagen* een

katholieke tendensroman?' (De Strycker 2015, 140) Haar nieuwe boek, dat meedrijft op de golf van een terugkerend realisme na alle postmoderne experimenten, staat dan ook bol van de verwijzingen naar de katholieke leer, met het Senegalese hoofdpersonage Alphonse als '[...] de incarnatie van de Verlosser.' (De Strycker 2015, 139) *Dertig dagen* kon dan wel niet de ECI-literatuurprijs verzilveren, maar twee jaar later kaapte een andere 'katholieke probleemroman' die wel weg: *De mensengenezers* van Koen Peeters exploreert het Vlaamse missionarissenverleden. Beide romans situeerden zich bovendien binnen de herdenking van de Eerste Wereldoorlog, die op dat ogenblik gaande was. Verbeke en Peeters schrijven over het lot van zwarte soldaten aan het front en snijden zo thematieken omtrent racisme en transnationalisme aan, ook in de hedendaagse maatschappij. De revival van het katholicisme heeft kennelijk evenzeer een interesse in de multiculturele samenleving als debatten omtrent de islam.

Hoe transformeert diversiteit de bestaande instituties in Vlaanderen en hoe bieden de bestaande instituties weerstand aan die transformatie? Dat zou een aanzet tot verder onderzoek kunnen zijn die de bevindingen van deze paper verbindt met de opmerkingen die we hierboven formuleerden. De reacties op Lamrabet's korte film tonen onomstotelijk aan dat de thematiek de gemoederen beroert. In deze eerste aanzet hebben we vooral uitgelijnd hoe religie functioneert als een wapen in het integratiedebat, hetzij als een middel van (milde) subversie (zoals in *Vrouwland* en *Project Deburkanisering*), hetzij als een middel voor integratie (*De Ridder*). Verschillende culturele producten gaan met elkaar de dialoog aan, om zo (samen) een nieuwe kijk op multicultureel Vlaanderen te creëren. Wat daarbij op het spel staat, is steeds de plaats van de verschillende gemeenschappen in de Vlaamse, publieke sfeer. De terugkeer van religie in de populaire cultuur probeert de complexe relatie tussen religie en secularisme in onze samenleving niet gewoon te representeren, maar ze ook mee vorm te geven. Als het huidige onderzoek iets duidelijk gemaakt heeft, dan is het wel dat de culturele producten die we dagelijks consumeren (of het nu een televisieserie, roman of korte film is) mee onze blik op de nieuwe multiculturele realiteit bepalen. Ze beschrijven wat de precieze relatie tussen het religieuze en het seculiere is en definiëren zo mee de contouren voor wat als een acceptabele religieuze identiteit in Vlaanderen kan doorgaan en wat niet. Op die manier komt een nieuw Vlaams heden tot stand. Zoals de nota Anciaux reeds suggereerde zijn we eigenlijk allemaal 'Nieuwe Vlamingen' die ons moeten 'inburgeren': samen hertekenen we de publieke ruimte waarin we kunnen samenleven.

Geciteerde werken

- Abou Jahjah, Dyab. 2008. 'Los van de werkelijkheid.' *De Standaard*, 10 oktober.
- Adorno, Theodore & Max Horkheimer. 2002. 'The Culture Industry as Mass Deception.' In *The Dialectic of Enlightenment*, 94–136. Stanford: Stanford University Press.
- Alasuutari, Pertti. 1998. *An Invitation to Social Research*. Londen: SAGE.
- . 2004. *Social Theory and Human Reality*. Londen: SAGE.
- Amadou, Jamila. 2004. 'Een knuppel in het boekenhok. Wij spreken pas als jullie luisteren.' *De Standaard*, 13 oktober. <http://www.standaard.be/cnt/g339ete9>. [Laatst geraadpleegd 26 maart 2019].
- Anbeek, Ton. 2002. 'Doodknuffelen. Over Marokkaans-Nederlandse auteurs en hun critici.' In *Europa Buitengaats: Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*, Theo D'haen (ed.), 289–302. Amsterdam: Bert Bakker.
- Anciaux, Bert. 2000. *Beleidsnota Cultuur 1999-2004*. Brussel: Vlaams Parlement. https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/beleidsnota1999-2004_cultuur.pdf. [Laatst geraadpleegd 16 maart 2019].
- . 2004. *Beleidsnota Cultuur 2004-2009*. Brussel: Vlaams Parlement. https://cjsm.be/cultuur/sites/cjsm.cultuur/files/public/beleidsnota2004-2009_cultuur.pdf. [Laatst geraadpleegd 16 maart 2019.]
- Anderson, Ben. 2014. 'Structures of Feeling.' In *Encountering Affect*, 105–35. Surrey: Ashgate.
- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londen: Verso. https://is.muni.cz/el/1423/jaro2016/.../Benedict_Anderson_Imagined_Communities.pdf.
- Arnaut, Karel, Sarah Bracke, Bambi Ceuppens, Nadia Fadil & Meryem Kanmaz. 2004. 'De Vlaamse identiteit is een mythe.' *De Standaard*, 9 november.
- Arnaut, Karel, Sarah Bracke, Bambi Ceuppens, Sarah De Mul, Nadia Fadil & Meryem Kanmaz. 2009. 'Het gekooide Vlaanderen. Twintig jaar gemist multicultureel debat.' In *Een leeuw in een kooi*, Karel Arnaut, Sarah Bracke, Bambi Ceuppens, Sarah De Mul, Nadia Fadil & Meryem Kanmaz (eds.), 7–25. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- Baudrillard, Jean. 2001. 'Simulation and Simulacra.' In *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Mark Poster (ed.), 2de ed., 169–87. Stanford: Stanford University Press.
- Bhabha, Homi K. 1990. *Nation and Narration*. Londen: Routledge.
- Bowers, Maggie Ann. 2004. *Magic(al) Realism*. New Critical Idiom. Londen: Routledge.
- Bracke, Sarah & Sarah De Mul. 2009. 'In naam van het feminisme. Beschaving, multiculturaliteit en vrouwenemancipatie.' In *Een leeuw in een kooi*, Karel Arnaut, Sarah Bracke, Bambi Ceuppens, Sarah De Mul, Nadia Fadil & Meryem Kanmaz (eds.), 68–93. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- Brouillette, Sarah, Mathias Nilges & Emilio Sauri. 2017. 'Contemporaneity: On Refusing to Live in the Moment.' In *Literature and the Global Contemporary*, Sarah Brouillette, Mathias Nilges & Emilio Sauri (eds.), xv – xxxviii. New Comparisons in World Literature. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-63055-7_10.
- Brown, Laura S. 1995. 'Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma.' In *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth (ed.), 100–113. Baltimore & Londen: The John Hopkins University Press.
- Bru, Sascha. 2013. 'Avant-Garde Nows: Presentist Reconfigurations of Public Time.' *Modernist Cultures* 8 (2): 272–87. <https://doi.org/10.3366/mod.2013.0065>.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins Paperbacks. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Convergences : Inventories of the Present. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Cashmore, Ellis. 2004. *Encyclopedia of Race and Ethnic Studies*. Londen: Routledge.
- Claassens, G.H.M. 1998. 'Dat en is sonder reden niet. Over de zeven vragen van *Seghelij van Jherusalem*.' *Spiegel der Letteren: Tijdschrift voor Nederlandse literatuurgeschiedenis en voor literatuurwetenschap* 40 (1-2): 25–54.

- Cloostermans, Mark. 2007. 'Een land voor jezelf.' *De Standaard*, 7 december.
- Cock, Michael De. 2017. 'Een samenleving in zuurstofnood.' *De Standaard*, 4 april.
- Dael, Virginie Van. 2016. 'Etnische diversiteit binnen de Vlaamse letteren: Een onderzoek naar de vertegenwoordiging van multiculturele schrijvers binnen de Vlaamse literaire sector.' Ongepubliceerde masterscriptie, Antwerpen: Universiteit Antwerpen.
- Dequeecker, Sarah. 2009. 'Als de gelijkheid van man en vrouw verwordt tot dogma.' In *Een eeuw in een kooi*, Karel Arnaut, Sarah Bracke, Bambi Ceuppens, Sarah De Mul, Nadia Fakil & Meryem Kanmaz (eds.), 136–49. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- D'hiet, Rik (bedenker). 2013–2016. *De Ridder*. Eén & Eyeworks.
- D'Hoore, Jasper. 2017. 'N-VA: "Geen hand in ontslag Unia-medewerkster."' *De Tijd*, 4 april.
- Ducal, Charles. 2007. 'Een verhaal met een heel eigen kleur.' *De Morgen*, 21 november.
- Edkins, Jenny. 2014. 'Time, Personhood, Politics.' In *The Future of Trauma Theory*, Gert Buelens, Sam Durrant & Robert Eaglestone (eds.), 127–41. Contemporary Literary and Cultural Criticism. Londen: Routledge.
- Eggs, Suzanne. 2004. *Introduction to Systemic Functional Linguistics: 2nd Edition*. Londen: A&C Black.
https://books.google.be/books/about/Introduction_to_Systemic_Functional_Ling.html?id=sS7UXugllg8C&redir_esc=y. [Laatst geraadpleegd 26 maart 2019.]
- Fabian, Johannes. 2002. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Foucault, Michel. 2012. *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Geest, Dirk De. 1996. *Literatuur als systeem, literatuur als verhoog: bouwstenen voor een functionalistische benadering van literaire verschijnselen*. Accent. Leuven: Peeters.
- . 2003. 'La Sémiotique Narrative de A.J. Greimas.' Anneleen Masschelein (ed.). Vertaald door Jan Baetens. *Image & Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative*.
<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/dirkdegeest.htm>. [Laatst geraadpleegd 18 december 2018.]
- Goethals, Maarten. 2017. 'Unia ontslaat Lamrabet na omstreden Boerka-uitspraak.' *De Standaard*, 4 maart.
- Griffiths, Melanie, Ali Rogers & Bridget Anderson. 2013. 'Migration, Time and Temporalities: Review and Prospect.' *COMPAS Research Resources Paper*, n.p. Oxford: Oxford University, Centre on Migration, Policy and Society (COMPAS).
- Halberstam, Judith. 2011. 'Introduction: Low Theory.' In *The Queer Art of Failure*, 1–15. Durham: Duke University Press.
- Harvey, James. 2018. 'Introduction: On the Visual Cultures of the New Nationalism.' In *Nationalism in Contemporary Western Cinema*, James Harvey (ed.), 1–15. Cham: Palgrave Macmillan.
- Hébert, Louis. 2006. 'The Semiotic Square.' *SignoSemio*. 2006.
<http://www.signosemio.com/greimas/semiotic-square.asp>. [Laatst geraadpleegd 18 december 2018.]
- Hühn, Peter. 1987. 'The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction.' *MFS Modern Fiction Studies* 33 (3): 451–66.
- Imschoot, Tom van. 2009. 'Naar een Vlaamse minderheidsliteratuur. Over literatuur en het recht van de minderheid.' *Rektoverso* 6 (33). <https://www.rektoverso.be/artikel/naar-een-vlaamseminderheidsliteratuur>>. [Laatst geraadpleegd 16 maart 2019.]
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londen: Routledge.
- Jacobs, Herman. 2008. 'De grote reis.' *Knack*, 12 maart.
- Jameson, Frederic. 1985. 'Postmodernism and Consumer Society.' In *Postmodern Culture*, Stuart Hall (ed.), 111–25. Londen: Pluto Press.
- Jenner, Mareike. 2016. *American TV Detective Dramas: Serial Investigations*. Crime Files Series. Londen: Palgrave Macmillan UK : Imprint: Palgrave Macmillan.

- Justaert, Marjan. 2017. 'N-VA wil een Vlaams "Unia."' *De Standaard*, 27 februari.
http://www.standaard.be/cnt/dmf20170227_02753072. [Laatst geraadpleegd 2 april 2019.]
- King, Stewart. 2017. 'The Palimpsestic Past: Crime Fiction, Cultural Memory and Catalonia.' *Bulletin of Hispanic Studies* 94 (8): 817–30.
- KVS. 2017. 'Deburkanisation.' *KVS - Koninklijke Vlaamse Schouwburg*.
<https://www.kvs.be/nl/deburkanisation>. [Geraadpleegd in december 2018. Enige tijd later verdween de pagina van de website.]
- Lamrabet, Rachida. 2007. *Vrouwland*. Antwerpen: Meulenhoff / Manteau.
- . 2008. 'Tom, kom buiten spelen.' *De Standaard*, 3 oktober.
- . 2017. *Project Deburkanisering*. Brussel: KVS. Tevens beschikbaar op:
<https://vimeo.com/209693298>. [Laatst geraadpleegd 21 mei 2019].
- . 2017. *Zwijg, allochtoon!*. Berchem: EPO.
- Lee, Susanna. 2003. "'These Are Our Stories": Trauma, Form, and the Screen Phenomenon of "Law and Order."' *Discourse* 25 (1/2): 81–97.
- Loomba, Ania. 1998. *Colonialism/postcolonialism*. The New Critical Idiom. Londen: Routledge.
- Louwerse, Henriëtte. 2007. *Homeless Entertainment: On Hafid Bouazza's Literary Writing*. Cultural Identity Studies 5. Oxford: Lang.
- Macduff, Ian. 2006. 'Your Pace or Mine? Culture, Time, and Negotiation.' *Negotiation Journal* 22 (1): 31–45.
- Martin, Theodore. 2016. 'The Currency of the Contemporary.' In *Postmodern/Postwar - and After*, Jason Gladstone, Andrew Hoberek & Daniel Worden (eds.), 227–40. Iowa City: University of Iowa Press.
- McRobbie, Angela. 2008. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Londen: SAGE.
- Mignolo, Walter D. 1998. 'Globalization, Civilization Processes, and the Relocation of Languages and Cultures.' In *The Cultures of Globalisation*, Frederic Jameson & Masao Miyoshi (eds.), 32–53. Durham: Duke University Press.
- Miller, Tyrus. 2016. 'Time.' In *Literature Now: Key Terms and Methods for Literary History*, Sascha Bru, Ben De Bruyn & Michel Deville (eds.), 137–151. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Minnaard, Liesbeth. 2008. *New Germans, New Dutch: Literary Interventions, Liesbeth Minnaard*. Disorientations. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mul, Sarah De. 2008. 'Over racismen en sociaal-realistie in *Los*.' *De Standaard*, 16 oktober.
http://www.standaard.be/cnt/dmf16102008_134.
- . 2013. "'The Netherlands Is Doing Well. Allochtoon Writing Talent Is Blossoming There': Defining Flemish Literature, Desiring "Allochtoon" Writing.' In *Literature, Language, and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*, Wolfgang Behschnitt, Sarah De Mul, & Liesbeth Minnaard (eds.), 123–46. Amsterdam: Rodopi.
- . 2015. 'Politiek of authentiek? Multiculturele desoriëntatie en het egodocument in *Los* van Tom Naegels en *Missie* van David Van Reybrouck.' In *De lichtheid van literatuur: Engagement in de multiculturele samenleving*, Sarah De Mul, Maria Boletsi, Isabel Hoving & Liesbeth Minnaard (eds.), 25–51. Leuven: Acco.
- . 2018. 'A Belated Arrival: Flemish Immigrant and Ethnic-Minority Writing.' In *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945*, Wiebke Sievers & Sandra Vlasta (eds.), 151–71. Leiden: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004363243_007.
- Naegels, Tom. 2008. 'Opstand van een personage.' *De Standaard*, 17 oktober.
- Nilges, Mathias. 2017. 'Contemporaneity and Contradiction: Uneven Temporal Development in Bridgett M. Davis's *Into the Go-Slow* and Okey Ndibe's *Foreign Gods Inc.*' In *Literature and the Global Contemporary*, Sarah Brouillette, Mathias Nilges & Emilio Sauri (eds.), 177–95. New Comparisons in World Literature. Cham: Springer International Publishing.
https://doi.org/10.1007/978-3-319-63055-7_10.

- Norridge, Zoe. 2016. 'Magical/Realist Novels and "The Politics of the Possible."' In *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*, Ato Quayson (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Paasman, Bert. 2003. 'Buitendijks, binnendijks: Nederlandstalige koloniale en postkoloniale literaturen.' *Neerlandistiek de grenzen voorbij. Handelingen Vijftiende Colloquium Neerlandicum*, Guy Janssens (voorzitter colloquium): 263–81. Groningen: Internationale Vereniging voor Neerlandistiek.
- Ramone, Jenni. 2011. *Postcolonial Theories*. Transitions. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Renard, Han. 2017. "'Mijn kinderen zullen eeuwig "de anderen" blijven. Dat maakt me bang.'" *Knack*, 22 maart.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Cultural Memory in the Present. Stanford: Stanford University Press.
- Saeys, Arne, Ympkje Albeda, Nicolas Van Puymbroeck, Stijn Oosterlynck, Gert Verschraegen & Danielle Dierckx. 2014. 'Urban Policies on Diversity in Antwerp, Belgium.' In *Governing Urban Diversity: Creating Social Cohesion, Social Mobility and Economic Performance in Today's Hyperdiversified Cities*. Antwerpen: Universiteit Antwerpen. <https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/b93239/14c0e176.pdf>.
- Smith, David L. 2000. 'The Mirror Image of the Present: Freud's Theory of Retrogressive Screen Memories.' *Psychoanalytische Perspectieven*, no. 39: 7–29.
- Strycker, Carl De. 2015. 'De terugkeer van de katholieke tendensroman : *Dertig dagen* van Annelies Verbeke.' *Ons erfdeel* 58 (4): 139–40.
- Tasker, Yvonne. 2012. 'Television Crime Drama and Homeland Security: From *Law & Order* to "Terror TV."' *Cinema Journal* 51 (4): 44–65.
- Truyts, Joris & Kathleen Heylen. 2017. 'Zuhail Demir: "Unia geen centrum van gelijke kansen maar van polarisering."' *vrtnws.be*. 26 februari. https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2017/02/26/zuhail_demir_uniageencentrumvangelijkekansen-maarvanpolarisering-1-2902514/. [Laatst geraadpleegd 16 maart 2019.]
- Velde, Wim Van De. 2017. 'Zuhail Demir haalt uit naar Unia na Boerka-uitspraken.' *De Tijd*, 23 februari.
- Verhofstadt, Dirk. 2006. *De derde feministische golf*. Antwerpen: Houtekiet.
- . 2017. "'De Boerka Is Het Equivalent van de Jodenster.'" *De Morgen*, 23 maart.
- Verhofstadt, Guy. 1992. *De weg naar politieke vernieuwing: het tweede burgermanifest*. Antwerpen: Hadewijch.
- Vermeulen, Julien. 2008. 'Cultural Diversity in Contemporary Flemish Fiction.' *Dutch Crossing* 32 (1): 28–42. <https://doi.org/10.1080/03096564.2008.11730909>.
- Vets, Tom. 2014. "'De Ridder" houdt het al na vier seizoenen voor bekeken.' *De Standaard*, 21 november. http://www.standaard.be/cnt/dmf20141121_01387920. [Laatst geraadpleegd 18 december 2018.]
- VFL. 2005. *Omzien en vooruitblikken*. Lier: Antilope. http://www.vfl.be/dev2.lithium.be/_uploads/Downloads/downloads/Meerjarenplan_omzien_en_vooruitblikken.pdf. [Laatst geraadpleegd 2 april 2019.]
- Vlaamse Regulator voor de Media. 2015. 'Toezicht op de naleving door de openbare omroep van de beheersovereenkomst met de Vlaamse Gemeenschap.' *Vlaanderen.be*. <https://www.vlaanderen.be/publicaties/toezicht-op-de-naleving-door-de-openbare-omroep-van-de-beheersovereenkomst-met-de-vlaamse-gemeenschap-rapport-2014>. [Laatst geraadpleegd 21 mei 2019.]
- Vrt. 2012. 'Charter Diversiteit.' *Vrt.be*. <https://www.vrt.be/nl/over-de-vrt/opdracht/omroepthemas/diversiteit/charter-diversiteit/>. [Laatst geraadpleegd 16 maart 2019.]
- West-Pavlov, Russell. 2013. *Temporalities*. The New Critical Idiom. Oxon: Routledge.
- Wexler, Joyce Piell. 2016. *Violence without God: The Rhetorical Despair of Twentieth-Century Writers*. New York: Bloomsbury.

- Williams, Linda. 1999. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy Of the Visible."* Californië: University of California Press.
- Wodak, Ruth. 2018. 'Discourses about Nationalism.' In *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*, John Flowerdew & John E. Richardson (eds.), 403–20. New York: Routledge.
- Wohlrab-Sahr, Monika. 2004. 'Integrating Different Pasts, Avoiding Different Futures?: Recent Conflicts about Islamic Religious Practice and Their Judicial Solutions.' *Time & Society* 13 (1): 51–70. <https://doi.org/10.1177/0961463X04040746>.
- Wolf, Ludwig De. 2014. 'Nog twee seizoenen van "De Ridder" in de maak.' *vrtnws.be*, 21 november. https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2014/11/21/nog_twee_seizoenenvanderidderindemaak-1-2154621/. [Laatst geraadpleegd 18 december 2018].
- Zheng, Songyun. 2018. 'Postsecular Return of Religion: Jewish and Zen Elements in Zadie Smith's *The Autograph Man*.' *Neohelicon* 45 (2): 729–43. <https://doi.org/10.1007/s11059-018-0439-8>.