

# A POSTFEMINIST GAME OF PUSH & PULL

EEN IDEOLOGISCHE ANALYSE VAN DE POSTFEMINISTISCHE  
MISDAADSERIES *LIAR* EN *TABULA RASA*

Wetenschappelijke verhandeling  
Aantal woorden: 26.810

Lieselot Tuytens

Stamnummer: 01405760

Promotor: Dr. Kristin Van Damme

Commissaris: Elke Mahieu

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting  
Communicatiewetenschappen afstudeerrichting Journalistiek

Academiejaar: 2019-2020

It's second nature to walk home before the sun goes down  
And put your keys between your knuckles when there's boys around.  
Isn't it funny how we laugh it off to hide our fear  
When there's nothing funny here?

Sick intuition that they taught us, so we won't freak out  
We hide our figures, doing anything to shut their mouths.  
We smile away to ease the tension so it don't go south  
But there's nothing funny now.

When will we stop saying things?  
'Cause they're all listening  
No, the kids ain't all right.  
Oh, and they do what they see  
'Cause it's all on TV  
Oh, the kids ain't all right.

Boys will be, boys will be  
Boys will be, boys will be boys  
But girls will be women.

- Dua Lipa – “Boys will be boys” (2020)

## Dankwoord

Na een eerste keer in het academiejaar 2017 - 2018 in de opleiding Taal- en letterkunde, leg ik nu opnieuw een masterscriptie neer die het einde inluidt van mijn studie-ervaring in de Communicatiewetenschappen, afstudeerrichting Journalistiek. Daarbij wil ik enkele mensen bedanken die mij bijstonden gedurende het proces.

Als eerste mijn oorspronkelijke promotor, Prof. dr. Sarah Van Leuven, voor haar hulp bij het concretiseren van het onderzoeksonderwerp, voor haar constructieve feedback en de vrijheid die ze mij liet bij de uitwerking van deze eindverhandeling. Daarnaast wil ik mijn huidige promotor, Dr. Kristin Van Damme, bedanken, die in de aanloop naar professor Van Leuven's zwangerschapsverlof de fakkel overnam. Die omschakeling verliep heel vlot en haar feedback was eveneens steeds duidelijk en opbouwend.

Verder komt mijn ouders dank toe om mij tijdens deze 2-jarige manna nogmaals te steunen, en zeker mijn vader, die ook deze keer mijn masterscriptie nalas en aan een kritische blik onderwierp. Ten slotte wil ik Jari en Jessica bedanken, mijn trouwe bondgenoten die ik tijdens mijn vorige opleiding leerde kennen en die mij wederom bijstonden met raad en daad.

De bijgevoegde quote op de voorgaande pagina kan als het motto van deze masterscriptie beschouwd worden. De tekst van Dua Lipa's nummer "Boys will be Boys" illustreert immers heel duidelijk de spanningen die tot op heden tussen mannen en vrouwen leven en die in de onderzochte misdaadseries geëxploreerd worden. Bovendien wijst ze in het liedje, dat ze eerder dit jaar uitbracht, op het belang van televisie in de vorming van genderrepresentaties bij kinderen en jongeren: "Oh, and they do what they see, 'cause it's all on TV. Oh, the kids ain't all right." Daarmee toont ze aan dat televisieprogramma's een vaak onderhuidse, maar cultiverende en ideologische rol spelen, waardoor ze nog steeds actueel zijn en onderzocht dienen te worden.

## Abstract

In het huidige medialandschap neemt het feminisme een belangrijke positie in, aangezien het debat over gendergelijkheid grotendeels verschoven is naar de populaire cultuur. Daar staat het bekend onder de noemer ‘postfeminisme’, een complex concept dat tegenstrijdige ladingen en visies omvat, maar bovenal de vrijheid van vrouwen op alle vlakken propageert. Vooral in de televisiestudies geniet het postfeminisme als onderzoeksobject veel aandacht en dan voornamelijk in typisch vrouwelijke genres, zoals soaps en sitcoms. Daardoor bleef het onderbelicht in de eerder mannelijke misdaadserie, en al zeker als die niet van Amerikaanse of Scandinavische oorsprong was, en een vrouwelijke amateurdetective als protagonist opvoerde. In een poging om dat hiaat op te vullen, wordt een ideologische analyse ondernomen van twee hedendaagse, postfeministische misdaadreeksen, het Britse *Liar* en het Vlaamse *Tabula Rasa*. Deze studie onderzoekt welke componenten van de postfeministische ideologie beide casussen incorporeren en afwijzen. Daarvoor wordt gefocust op begrippen zoals de rollen in de private en publieke sfeer, raciale en seksuele heterogeniteit en de rolverdeling van held, slachtoffer en dader. De omgang met zulke thematieken wordt zowel visueel bestudeerd, wat cinematografische kenmerken, stereotypen en genrekenmerken betreft, als verbaal, wat het discours aangaat. Om het corpusmateriaal in al zijn diversiteit te dekken, worden drie analysemethoden ingezet: een sequentiële analyse, een formele analyse en een kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud. Die veelzijdigheid blijkt ook uit de bekomen resultaten per analysefase en misdaadserie. Op cinematografisch vlak wordt het postfeministische gedachtegoed hoofdzakelijk afgewezen in beide reeksen, terwijl genrekenmerken juist bevestigd worden. De casussen zijn echter onbeslist over de stereotypen en het discours. Hoewel *Liar en Tabula rasa* bijgevolg niet als postfeministische standaarden fungeren, werpen de bevindingen een nieuw en interessant licht op de connectie tussen ideologie en televisie. Als massamedium dient het zowel vernieuwend als herkenbaar te zijn, wat resulteert in tegenstrijdige ideologische effecten en op zijn beurt in “a postfeminist game of push & pull”.



## Inhoudstafel

Dankwoord.....	3
Abstract.....	4
1. Inleiding.....	8
2. Theoretisch kader: Postfeministische vrouwen en amateurdetectives in misdaadseries.....	11
2.1. Postfeminisme.....	11
2.1.1. Definiëring.....	11
2.1.2. Link met second wave feminism.....	13
2.1.3. Voornaamste karakteristieken.....	14
2.1.4. Veelvoorkomende genderstereotypen.....	16
2.2. Het misdaadgenre.....	19
2.2.1. De vrouwelijke amateurdetective.....	19
2.2.2. Slachtofferschap, heldendom en daderschap.....	22
2.2.3. De postfeministische misdaadserie.....	24
2.3. Ideologie.....	26
2.3.1. Definiëring.....	26
2.3.2. Ideologie en televisie.....	27
3. Methodologie.....	30
3.1. Courante analysemethoden.....	30
3.2. Ideologische analyse.....	31
3.2.1. Sequentiële analyse.....	33
3.2.2. Formele analyse.....	34
3.2.2.1. Eerste deelfase formele analyse.....	34
3.2.2.2. Tweede deelfase formele analyse.....	37
3.2.3. Kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud (discours).....	38
3.3. Motivering en afbakening van het televisiecorpus.....	41
4. Resultaten ideologische analyse.....	43
4.1. Resultaten formele analyse.....	43
4.1.1. Resultaten eerste deelfase formele analyse.....	43
4.1.1.1. Mise-en-scène.....	43
4.1.1.2. Fotografische aspecten.....	54
4.1.1.3. Kadring.....	57
4.1.1.4. Perspectief.....	61
4.1.1.5. Camerabeweging.....	68

4.1.2.	Resultaten tweede deelfase formele analyse .....	70
4.1.2.1.	Stereotypen .....	70
4.1.2.2.	Genrekenmerken .....	77
4.2.	Resultaten kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud (discours) .....	88
4.2.1.	Rollen in de private en publieke sfeer .....	88
4.2.2.	Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit .....	92
4.2.3.	Neoliberaal discours .....	94
4.2.4.	De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid .....	95
4.2.5.	Tikkende biologische klok .....	96
4.2.6.	Gendergelijkheid .....	97
4.2.7.	Verkrachtingsmythes .....	97
5.	Conclusie en discussie .....	102
6.	Referentielijst .....	106
7.	Bijlagen .....	116
	Bijlage A: Algemene analysemodellen en onderzoekstabellen .....	116
	Bijlage B: Sequentiële analyse onderzoekstabellen .....	120
	<i>Liar</i> .....	120
	<i>Tabula rasa</i> .....	160
	Bijlage C: Eerste deelfase formele analyse onderzoekstabellen .....	213
	<i>Liar</i> .....	213
	<i>Tabula rasa</i> .....	275
	Bijlage D: Tweede deelfase formele analyse onderzoekstabellen .....	346
	<i>Liar</i> .....	346
	<i>Tabula Rasa</i> .....	400
	Bijlage E: Kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud (discours) onderzoekstabellen .....	465
	<i>Liar</i> .....	465
	<i>Tabula Rasa</i> .....	495
	Eindnoten .....	526

## 1. Inleiding

Op 29 juni 1998 behelsde het themanummer van het Amerikaanse weekblad *Time Magazine* een ophefmakende kwestie: “Is Feminism Dead?” (Gauntlett, 2008, p. 3; Projansky, 2001, p. 68). Net zoals zijn nietzscheaanse voorganger, “Gott is tot”, moet deze doodverklaring echter met een grote korrel zout opgevat worden<sup>I</sup>. Adriaens en Van Bauwel (2014) stellen namelijk dat het feminisme nog steeds springlevend is en zich vooral in de populaire cultuur manifesteert, zij het in een andere verschijningsvorm (Fuller & Driscoll, 2015).

Tot op vandaag is er veel onenigheid over het stadium waarin het feminisme zich bevindt. Na een politiek getinte eerste golf met wortels in de achttiende eeuw (Gamble, 2001a), gevolgd door een radicalere tweede golf omtrent 1960 (Whelehan, 1995), is sinds 1990 volgens veel academici, waaronder Gill (2007) en McRobbie (2004), het tijdperk van het ‘postfeminisme’ aangebroken. Hoewel de term een breed bereik heeft, wordt hij heel verschillend gedefinieerd naargelang de geografische context, met vooral grote verschillen tussen de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk<sup>II</sup> (Hollows, 2000; Lotz, 2001). Daarnaast is de omschrijving van het begrip in grote mate afhankelijk van de visie van de onderzoeker (Adriaens, 2009).

Toch is er enige consensus omtrent de invulling van het concept dat vaak opgedeeld wordt in een negatieve en een positieve strekking (Hollows, 2006). Aan de pessimistische zijde zijn onderzoekers zoals Faludi (1992) en Whelehan (1995) gepositioneerd, terwijl zich aan de optimistische zijde namen zoals Lotz (2001) en Lough (2002) situeren (cf. 2.1.1.). Een andere invloedrijke optiek is het geloof dat de gendergelijkheid al bereikt is, waardoor het feminisme overbodig is en zoals aangeduid door het prefix ‘post’ in het verleden ligt (Hollows & Moseley, 2006; Tortajada & Van Bauwel, 2012). Gauntlett (2008) meent dan ook dat die denkwijze de aanleiding vormt voor *Time Magazine*’s eerder aangehaalde doodverklaring.

Het postfeminisme is uitgegroeid tot een prominent onderzoeksobject in de televisiestudies (Adriaens & Van Bauwel, 2014), en dan voornamelijk in “women-targeted genres”, zoals de soap opera en de situation comedy (Bernstein, 2002, p. 271). Zo zijn postfeministische analyses al veelvuldig toegepast op populaire Amerikaanse televisieseries en zogenoemde “postfeminist standards” waaronder *Ally McBeal* en *Sex and the City*, bijvoorbeeld door Arthurs (2003), Hermes (2006) en Adriaens en Van Bauwel (2014) (Fuller & Driscoll, 2015, p. 253). Traditioneel mannelijke genres, zoals misdaad- en detectiveseries met een vrouwelijke detective in de hoofdrol, zijn daarentegen veel minder frequent onderworpen aan dat type onderzoek, laat staan recente voorbeelden die niet van Amerikaanse of Scandinavische oorsprong<sup>III</sup> zijn (Davidson, 2015; Gates, 2011; Jurik & Cavender, 2017). Dat manco is, met uitzondering van Brundson (2013), Jermyn



(2003, 2016), en Jurik en Cavender (2017), te wijten aan de relatief recente vervrouwelijking van de cast in deze genres (Davidson, 2015; Krawczyk-Laskarzewska, 2016). Fictionele vrouwelijke detectives verschenen namelijk onder de invloed van de vrouwenbewegingen rond 1970 op het televisiescherm, maar initieel werden ze gekarakteriseerd als indringers in een mannelijke misdaadwereld (Davidson, 2015; Jurik & Cavender, 2017). Pas vanaf 1980 kregen vrouwen een centrale rol in de misdaadserie, en in 1990, met de komst van het Britse *Prime Suspect*, was er sprake van een feministisch televisietijdperk, waarin vrouwelijke detectives niet enkel hun mannelijke tegenhangers vervingen, maar ook actief het genre veranderden (Jurik & Cavender, 2017).

De lacune omtrent de samenhang van gender en het misdaadgenre, en het algemene vermoeden dat de populaire media mee geëvolueerd zijn naar een postfeministische ideologie (Signorielli & Bacue, 1999; Van Damme & Van Bauwel, 2012), leiden deze verhandeling ertoe te onderzoeken **welke componenten van de postfeministische ideologie hedendaagse misdaadseries incorporeren en afwijzen**. Volgens Reddy (2018, p. 51) is de populaire cultuur immers contradictorisch, “especially when it comes to gender roles, which we often see both reinforced and undermined within the same text, whether film or fiction.”

Misdaadfictie en meer concreet de “gender politics of the genre” dienen bestudeerd te worden, want zowel gender als genre zijn sociale constructies (Jermyn, 2016, p. 2; Wheatley, 2005). Bovendien bepaalt de verhaalvorm gedeeltelijk de gendergedragingen in genrefictie (Gledhill & Ball, 2013; Newbold, 2002). Verder is het ook relevant om zulke televisierepresentaties van vrouwen te onderzoeken, aangezien ze de genderpercepties en de assumpties over vrouwelijke misdaadbestrijders van het kijnpublik kunnen beïnvloeden (Davidson, 2015; Stougaard-Nielsen, 2019). Dat werd al snel bevestigd door aanhangers van de cultivatietheorie, zoals Morgan (1982), die stellen dat televisie een specifieke en incomplete realiteit construeert, die overgenomen wordt door frequente televisiekijkers en daardoor vergelijkbare verwachtingen en attitudes bij hen cultiveert. Bijgevolg beweren ze dat meer televisiekijken resulteert in traditionelere opvattingen over genderrollen (Davidson, 2015; Ward & Rivadeneyra, 2010). Hoewel recentere studies uitwezen dat die invloed van televisierepresentaties overdreven werd voorgesteld, blijft het geloof dat de media het publiek kunnen sturen overeind, bijvoorbeeld in framingonderzoek (Carter, 2013). Desondanks wordt het belang ervan afgezwakt door het als één mogelijke socialisatiefactor te beschouwen naast andere, waaronder persoonlijke ervaringen en interpersoonlijke contacten met leeftijdsgenoten (Nelke, 2011; Van Damme & Van Bauwel, 2012).

Deze scriptie hanteert een ideologische analyse, die toegepast wordt op twee case studies die beide dateren uit 2017, maar ingebed zijn in een verschillende geografische context: het Vlaamse *Tabula rasa* (Govaerts & Beels) en het Britse *Liar* (Strong & Donovan). De twee misdaadseries delen hun internationaal succes, hun vergelijkbare lengte (respectievelijk 9 en 6 afleveringen), en schuiven allebei een actieve vrouwelijke protagonist naar voren, die als amateurdetective opereert. De twee vrouwen, Annemie D’Haeze en Laura Neilson, worden namelijk verplicht om hun eigen misdaadzaak op te lossen door de vruchteloze pogingen van de politie. De bovenstaande overkoepelende onderzoeksvraag wordt opgesplitst in drie deelonderzoeksvragen, waarop deze verhandeling voor die casussen een antwoord probeert te bieden:

- 1) Welke rollen in de private en publieke sfeer vervullen mannen en vrouwen in de misdaadseries?
- 2) Hoe portretteren de misdaadseries typisch postfeministische karakteristieken, zoals de mannelijke en de vrouwelijke seksualiteit, het neoliberale discours, raciale en seksuele heterogeniteit, en de verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid?
- 3) Hoe gaan de misdaadseries om met de traditionele rollen van het slachtoffer, de held en de dader?

De verschillende componenten waaruit die vragen zijn opgebouwd, komen hieronder aan bod in het theoretisch kader dat zich toespitst op drie hoofdconcepten: het postfeminisme, het misdaadgenre, en ideologie. Daarna volgt de methodologie, die de ideologische analyse toelicht, en als de meest geschikte werkwijze voor het voorgenomen onderzoeksopzet afzet tegen andere veelvoorkomende methoden. Die ideologische analyse omvat drie deelanalyses die elk afzonderlijk aan bod komen: de sequentiële analyse, formele analyse en kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud. Na de afbakening van het televisiecorpus in sequenties worden de resultaten van de analysefasen besproken, waarbij respectievelijk gefocust wordt op de cinematografische kenmerken, stereotypen en genrekenmerken, en het discours.

## 2. Theoretisch kader: Postfeministische vrouwen en amateurdetectives in misdaadseries

### 2.1. Postfeminisme

Hoewel het postfeminisme door haar pluralistische aard moeilijk te definiëren is (Adriaens, 2009), moet het concept geoperationaliseerd worden in relatie tot haar voorgangers voor een transparante toepassing ervan op het geselecteerde audiovisuele corpus. Die complexe connectie wordt verder uitgediept door te focussen op de link met het second wave feminism, aangezien het postfeminisme er enerzijds op voortborduurt en er zich anderzijds tegen afzet (Brooks, 1997; Gamble, 2001a). Ten slotte worden ook de voornaamste kenmerken van en de veelvoorkomende genderstereotypen in het postfeminisme opgesomd, die van belang zijn voor het beantwoorden van de eerste en tweede deelonderzoeksvragen.

#### 2.1.1. Definiëring

De brede en overkoepelende term ‘feminisme’ wordt gekenmerkt door wat Adriaens en Van Bauwel (2014, p. 175) bestempelen als een “feminist wave typology”. Hoewel de stroming drie golven bevat die onderling sterk verschillen en elkaar opvolgen, worden de voorgangers nooit helemaal vervangen (Gamble, 2001a). De **eerste golf** situeerde zich in de negentiende eeuw en staat voornamelijk bekend om zijn legislatieve en sociale hervormingen met als belangrijkste verwezenlijking het stemrecht voor vrouwen (Gates, 2011). Andere ambities waren gelijke rechten voor de twee geslachten aangaande huwelijk, eigendom, werk, en onderwijs.

Al die aspiraties waren nog steeds prominent aanwezig in de **tweede feministische golf**, en groeiden uit tot een zaak van publiek belang, gedragen door de vrouwenbeweging uit de jaren 1960 en 1970 (Hollows, 2000; Sanders, 2001). De focus verschoof echter wel van gelijke rechten naar de bevrijding van vrouwen uit de sociale en economische onderdrukking (Sanders, 2001; Thornham, 2001). Belangrijke agendapunten waren de strijd om dezelfde toegang tot de werkvloer als mannen en de daarmee samenhangende gelijke verloning, evenals de seksuele autonomie van vrouwen door het pleiten voor gratis anticonceptie en het recht op abortus (Gates, 2011; Thornham, 2001).

In tegenstelling tot die twee duidelijk gedefinieerde golven wordt het **postfeminisme** benaderd volgens dichotome opvattingen. Aanhangers van de optimistische visie, zoals Lotz (2001) en Lough (2002), stellen dat het postfeminisme voor de destigmatisering van de vrouwelijke seksualiteit pleit en voor gendergelijkheid over rassengrenzen heen. Bij de pessimistische pendant spreekt Modleski (1991) daarentegen over anti-feminisme, dat ze verbindt met de terugkeer naar een prefeministische wereld, en Whelehan (1995) percipieert het reveil van seksisme. Faludi (1992, p. 102), ten slotte, karakteriseert het postfeminisme als een ‘backlash’ tegen de vooruitgang van vrouwen gestuurd door de media als “backlash collaborator” om hen terug te dwingen in hun voormalige acceptabele en passieve rollen. Die weerslag steunt volgens haar op patriarchale ideeën die de media vrouwen aanpraten, uit vrees voor hun inname van een positie die superieur is aan die van mannen. Tekenend voor haar apocalyptische visie is haar bewering dat de populaire media een grimmig discours hanteren met metaforen, zoals de tikkende biologische klok. Die beeldspraak waarschuwt vrouwen voor de wel heel hoge prijs die ze moeten betalen voor hun onafhankelijkheid: een eenzaam bestaan zonder partner of kinderen. Ze stelt dat de media vrouwen bijgevolg aanmoedigen om geen progressie te boeken, maar daarentegen terug te keren naar het vorige ideaal van de vrouwelijkheid, waardoor ze gereduceerd worden tot een staat van passiviteit en kinderlijkheid (Modleski, 1991). Het huidige ideaal is immers de postfeministische “superwoman”, die een prestigieuze job in het professionele en aanvankelijk mannelijke veld feilloos kan combineren met een stabiele gezinssituatie in de vrouwelijke, huiselijke sfeer (Lotz, 2001, p. 108; Lough, 2002). Die laatste pijler toont aan dat de oude genderstereotypen niet volledig voorbijgestreefd zijn en dat er daarentegen een heropleving is van de figuur van de huisvrouw (Adriaens & Van Bauwel, 2014). Daardoor concludeert Whelehan (1995, p. 144) dat “the ‘new woman’ is almost identical to the old.”

Bij die pessimistische **definiëring** sluit deze scriptie zich echter niet aan, want Faludi raakt verzeild in complottheorieën door de media en mannen als veroorzakers van de genderongelijkheid te doodverven. Dat wordt ook beaamd door MacDonald (1995), die ondanks haar kritische blik op het postfeminisme toch een genuanceerder standpunt inneemt en betoogt dat vrouwen evenveel verantwoordelijkheid dragen voor het persisteren van genderstereotypen. De grote meerderheid aanvaardt die clichématige representaties in de populaire media namelijk bijna blindelings. Daarnaast neemt deze verhandeling ook haar visie over, juist omdat ze aantoont dat er ook in het postfeminisme nog steeds archetypes voortleven, zoals de “superwoman”, die zowel onderhevig zijn aan feminiene als feministische denkbeelden (p. 91; Schmidt, 2015).

### 2.1.2. Link met second wave feminism

Veel onderzoekers (bv. Adriaens, 2009; Gill, 2007; McRobbie, 2004) zijn het erover eens dat het postfeminisme kritiek levert op het feminisme uit de tweede golf. Zo zou er een steeds grotere kloof tussen de twee opdoemen, waarbij enkele gedateerde hoekstenen van de tweede golf ondermijnd worden (Brooks, 1997; Gamble, 2001b; Waters, 2011a). Er zijn echter evenveel stemmen die het tegenovergestelde stellen en dat het postfeminisme dus niet met zulke vernieuwende inzichten komt, maar voortbouwt op de erfenis van zijn voorganger (Gamble, 2001b, pp. 51-52; Thornham, 2001; Vered & Humphreys, 2014): “Second wave feminism isn’t dead, and a triumphant postfeminist world is still far from being imaginable, let alone a reality.”

Volgens het eerste axioma veroordeelt het postfeminisme het **binaire en essentialistische denken**, de strikte scheiding tussen vrouwelijkheid en feminisme, en de visie op seksualiteit van het second wave feminism (Gill, 2007; Adriaens, 2009). Bij de eerste pijler wordt het oude feminisme gehegeld omdat het alleen de belangen van de middenklasse behartigt, te wit en te heteroseksueel is (Hollows & Moseley, 2006; Lotz, 2001). Dat overwicht van de blanke vrouw resulteert in het negeren van de behoeften van vrouwen uit gemarginaliseerde en gekoloniseerde groepen (Adriaens, 2009; Brooks, 1997). Daarom wil het postfeminisme de raciale homogeniteit en de heteronormativiteit van de feministische beweging vervangen door hybriditeit en de viering van identiteitsverschillen (Adriaens, 2009; Shugart, Waggoner & Hallstein, 2001). Ondanks die nobele idealen is er volgens Modleski (1991) zelden substantiële aandacht voor deze kwesties en is het postfeminisme nog steeds voornamelijk blank (Projansky, 2001; Vered & Humphreys, 2014). Daarnaast stelt Kennedy (1997, pp. 323-324) dat postfeministische televisieprogramma’s holebi’s slechts oppervlakkig portretteren als een “absent presence”: “it functions as a raison d’être of raising issues, but it cannot be represented.”

Een tweede kritiekpunt op het feminisme van de tweede golf is dat het gelooft dat **vrouwelijkheid en feminisme** wederzijds exclusieve begrippen zijn (Adriaens, 2009; Schmidt, 2015). Gedrag en waarden die geassocieerd worden met vrouwelijkheid, zoals passiviteit en onderdanigheid, worden in deze strekking als één van de hoofdoorzaken van de onderdrukking gezien (Hollows, 2000). Er werd dan ook aangenomen dat vrouwen alleen gendergelijkheid konden bereiken als ze de inferieure vrouwelijkheid achterwege lieten (Hollows, 2000). Volgens het postfeminisme is die redenering helemaal achterhaald en moeten vrouwen volledige keuzevrijheid krijgen bij de invulling van hun identiteit (Adriaens & Van Bauwel, 2014). Zo is er een terugkeer naar huiselijkheid en traditionele vrouwelijkheid door de schoonheid en jeugdigheid van vrouwen in de verf te zetten en te streven naar een begerlijk lichaam (Gill, 2007; Jacobson, 2005). Ook hier valt de vernieuwing en de notie van individuele autonomie te betwijfelen, omdat er eerder sprake is van een herbevestiging van de voormalige idealen (Probyn, 1997).

Een laatste verschil tussen de tweede golf en het postfeminisme is hun benadering van **seksualiteit**. Terwijl de eerste een pessimistische visie hanteert door te focussen op de gevaren voor vrouwen in de vorm van seksueel misbruik en hun objectivering in de media, pleit de tweede voor het vrouwelijke recht op seksuele expressie en plezier (Adriaens, 2009). Wat vaak beschouwd wordt als de antiseksuele tweede golf (Shugart et al., 2001) wordt dus opgevolgd door een hyperseksuele, postfeministische tijdgeest (Van Damme & Van Bauwel, 2012).

Over de **gelijkenissen** tussen de twee stromingen wordt minder vaak bericht, omdat het enkele fundamentele basisideeën betreft die alle feministische ideologieën delen (Gamble, 2001b). Zo bevorderen ze allebei de gedachte dat er niet gekozen moet worden tussen de publieke en private sfeer en dat vrouwen dezelfde rollen als mannen kunnen vervullen in de werkomgeving (Inness, 2004). Bovendien zijn ze ook beide voorstander van de zelfstandige ontplooiing van vrouwen zonder inmenging van mannen of culturele normen (Faludi, 1992). Naar aanleiding van die overeenkomsten wordt er in Europa en de Verenigde staten frequent geopteerd voor de term “third-wave feminism” in plaats van postfeminisme, aangezien die expliciet zowel de continuïteit met, als de verandering tegenover de tweede golf weerspiegelt (Gamble, 2001b, p. 52; Hollows & Moseley, 2006, p. 13).

### 2.1.3. Voornaamste karakteristieken

Het postfeminisme wordt vaak gesitueerd in de 21<sup>ste</sup>-eeuwse context van een neoliberale en individualistische consumptiecultuur, waarin onafhankelijkheid en individuele keuzevrijheid essentieel zijn (Adriaens & Van Bauwel, 2014; Gill, 2007). Daarnaast is er veel aandacht voor seksualiteit en lichamelijkeheid, en voor de heterogeniteit van de identiteit als fundamentele van het postfeminisme (Gill, 2007; Lotz, 2001).

Het **neoliberale discours** typeert individuen als zelfregulerende actoren, die de volle verantwoordelijkheid moeten dragen voor hun gedrag en daden (Van Bauwel, 2017; Vered & Humphreys, 2014). Hoewel deze karakterschets positieve eigenschappen omvat zoals individuele vrijheid en beslissingsbevoegdheid (Van Bauwel, 2017), is er slechts een dunne lijn tussen die postfeministische idealen en de commerciële logica van “co-optation” of overname door de consumptiemaatschappij (Hollows & Moseley, 2006, p. 10; Vered & Humphreys, 2014). Door die toe-eigening zijn feministische attributen zoals bevrijding en onafhankelijkheid ‘verhandelbaar’ en losgekoppeld van hun oorspronkelijk feministische context, wat resulteert in een gedomesticeerd feminisme dat traditionele vrouwelijkheid stimuleert (Hollows & Moseley, 2006). McRobbie (2004, p. 259) spreekt naar aanleiding hiervan over de “double entanglement” van het postfeminisme, waarbij neoconservatieve en liberale waarden samengaan. Volgens Gill (2007) mondt dit uiteindelijk uit in een situatie waarbij de keuzes van vrouwen als vrij voorgesteld worden,

terwijl ze door maatschappelijke druk verplicht worden om aan zichzelf te schaven om steeds betere versies van zichzelf te realiseren.

Een tweede karakteristiek van het postfeminisme is de nadruk op **seksuele vrijheid en plezier** (Adriaens, 2009). McRobbie (2004) verwijst naar een nieuw seksueel ‘regime’, gebaseerd op vrouwelijke instemming, gelijkheid en actieve participatie. Die afbeelding van vrouwen als actieve subjecten staat in schril contrast met hun voormalige representaties in de media als passieve objecten onderworpen aan een mannelijke blik (Gill, 2007). Door die verschuiving van objectivering naar subjectivering is er volgens Van Damme en Van Bauwel (2012, pp. 178-179) sprake van een “more positive, active and emancipative gender script.” Bovendien zijn seksualiteit en pornografie krachtige wapens die vrouwen kunnen inzetten om hun doelen te bereiken door mannen te manipuleren, die gedreven worden door seksuele lusten (Tortajada & Van Bauwel, 2012; Whelehan, 1995). De positiviteit gaat zo ver dat postfeministen beweren dat de vrouwelijke seksualiteit een utopische toekomst tegemoet gaat (Whelehan, 1995).

Die woordkeuze verraadt echter al dat dat vooruitzicht niet zo eenzijdig is, omdat een utopie naast een ‘goede plaats’ (eu-topos) ook de betekenis in zich draagt van een ‘onbestaande plaats’ (ou-topos). Voor veel onderzoekers blijft die progressieve seksualiteit ook slechts een droombeeld en zijn de **negatieve gevolgen van de seksualisering van de populaire cultuur** even talrijk (Adriaens, 2009). Zo zijn de vrouwen die het postfeminisme als actoren beschouwt heel schaars, want ze moeten heteroseksueel, slank en jong zijn (Gill, 2007; Ward & Rivadeneyra, 2010). Daardoor moet ouderdom uitgeroeid worden door plastische chirurgie en schuift de schoonheidsindustrie onbereikbare lichaamsidealen naar voren als streefdoel (Van Damme & Van Bauwel, 2012). Er is ook obsessieve aandacht voor lichamelijkeheid in de postfeministische media, aangezien vrouwelijkheid gekarakteriseerd wordt als een lichamelijke eigenschap in plaats van als een sociale (Gill, 2007; Smelik, Buikema & Meijer, 1999). Die gedachtegang resulteert in de opvatting dat het bezitten van een verleidelijk lichaam de graadmeter is van succes, populariteit en de vrouwelijke identiteit (Van Damme & Van Bauwel, 2012). Verder valt ook op dat vooral vrouwen erotisch gerepresenteerd worden, terwijl er op het scherm een seksuele ondervertegenwoordiging is van mannen (Gill, 2007; Modleski, 1991). Die tendens hangt samen met het reveal van de pornografie, waardoor vrouwen zich presenteren in de lijn van de heteroseksuele mannelijke fantasie, zijnde als onderdanig tegenover de dominante man (Gill, 2007; Modleski, 1991). De nieuwe trend van “porno chic” uit zich ook in de afbeelding en impliciete goedkeuring van verkrachting en geweld tegenover vrouwen (Faludi, 1992; Gill, 2007, p. 151). In het postfeministische, heteronormatieve seksualiteitsideaal is er volgens velen (bv. MacDonald, 1995, p. 50; Van Damme & Van Bauwel, 2012) dus weinig sprake van bevrijding, want de overheersende ideologie werkt daarenboven volgens een dubbele standaard, die seksueel actieve

mannen als viriel bestempelt, terwijl vrouwen uitgemaakt worden voor “‘sluts’ or ‘whores’”. Hierdoor stelt Farrimond (2011, p. 87) dat “the postfeminist rhetoric of sexual empowerment is in permanent competition with the sexual double standards that continue to prevail.”

Een laatste belangrijke eigenschap van het postfeminisme is haar voorkeur voor **hybriditeit**, wat resulteert in een persoonlijke mix van identiteiten voor iedere vrouw (Adriaens & Van Bauwel, 2014; Schmidt, 2015). Vrouwen worden niet enkel meer getypeerd door hun geslacht, maar worden gediversifieerd door verscheidene factoren, zoals etniciteit, en seksualiteit (Lotz, 2001). Bijgevolg doorbreekt het postfeminisme ook het binaire denken door fenomenen zoals androgynie en “queerness”<sup>IV</sup>, waardoor unilaterale categorieën zoals man, vrouw, hetero- en homoseksueel aangevuld worden met flexibelere opties, bijvoorbeeld transgender en biseksueel (Adriaens, 2009, p. 2; Lotz, 2001). Toch ligt er bij die vervaging van de grenzen tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid (Adriaens & Van Bauwel, 2014) het gevaar op de loer dat het ideaal van androgyn vrouwen mannelijke privileges versterkt door het promoten van een mannelijk lichaam (Shugart et al., 2001). Ook Modleski (1991, p. 163) betoogt dat het verdwijnen van genderverschillen kan leiden tot een terugkeer naar een “pregendered’ past where there was only the universal subject-man.”

#### 2.1.4. Veelvoorkomende genderstereotypen

Voor er ingegaan wordt op veelvoorkomende genderstereotypen vóór en sinds het ontstaan van het postfeministische gedachtegoed, moet eerst het concept ‘**gender**’ gedefinieerd worden. De term wordt vaak geassocieerd met het bekende feministische debat waarin het onderscheid tussen geslacht (sex) en gender werd beslecht en waarin Judith Butler (1988, 2006) als toonaangevende stem fungeerde. Zij stelt dat geslacht biologisch gedetermineerd is en zich uit in aangeboren lichamelijke verschillen tussen mannen en vrouwen, terwijl gender een sociale en culturele constructie is die niet rechtstreeks voortvloeit uit het geslacht, en dus niet stabiel is (Butler, 2006; Gates 2011). Volgens haar is gender in tegenstelling tot geslacht geen inherente fysieke karakteristiek, maar het gevolg van constant veranderende culturele normen en waarden verbonden aan een mannelijke en vrouwelijke genderidentiteit (Butler, 1988; Schmidt, 2015). Die genderrollen worden aangeleerd tijdens de kindertijd en adolescentie (Segar & White, 1989). Zowel culturele tradities, als de media houden de zogenaamde genderverschillen in stand (Tortajada & Van Bauwel, 2012). Dat beamen Segar en White (1989) eveneens, hoewel zij ook de verantwoordelijkheid leggen bij de burgers zelf, die de aangemeten genderrollen incorporeren door er zich naar te gedragen. Desondanks bieden ze een uitweg uit het genderstereotiepe rollenpatroon door naast de confirmatie ervan ook de optie van afwijzing voor te stellen: “Nevertheless, it is worth stressing that gender roles are learned - we are not born with them - and that we can choose to change or reject them” (p. 96).



Ook **genderstereotypen** zijn in dezelfde termen beschrijfbaar, omdat ze niet natuurlijk ontstaan zijn, maar daarentegen verbonden zijn met restrictieve, mannelijke en vrouwelijke genderidentiteiten (Bernstein, 2002; Van Damme & Van Bauwel, 2012). Ze worden vaak negatief voorgesteld, omdat ze individuen groeperen op basis van een herkenbaar en zogenaamd representatief kenmerk, terwijl ze slechts een gelimiteerde weergave vormen van een bepaald collectief, en kunnen leiden tot misogynie en discriminatie (Bernstein, 2002; MacDonald, 1995). Bovendien zijn ze meestal toegespitst op groepen met weinig macht, die gereduceerd worden tot hun gedeelde attitudes, gedrag en uiterlijk, hoewel deze karakteristieken niet generaliseerbaar zijn en regelmatig berusten op vooroordelen en misvattingen (Bernstein, 2002; Jacobson, 2005). Toch zijn stereotypen volgens Bernstein (2002) niet noodzakelijk slecht of onjuist, en fungeren de simplificaties als vehikels om de complexe wereld beter te begrijpen (Smelik et al., 1999; Jacobson, 2005). Desondanks is het belangrijk om genderstereotypen, die alomtegenwoordig zijn in de televisiewereld, kritisch te bejegenen, omdat ze voordelig zijn voor sommige dominante groepen en ideologisch geladen zijn (Bernstein, 2002; Signorielli, 1989). Ze moeten ook onderzocht worden, omdat ze evoluties doormaken, zoals de representatie van de vrouw, eerst als vamp, dan dom blondje en tegenwoordig “superwoman” (MacDonald, 1995, p. 15; Smelik et al., 1999). Na de bespreking van enkele klassieke genderstereotypen, gebaseerd op het idee van een tweedeling in mannen en vrouwen, en betreffende werkrollen, wordt er dieper ingegaan op postfeministische archetypes.

Vrouwen werden traditioneel gekarakteriseerd als de tegenpolen van mannen, waardoor **dichotomieën** ontstonden zoals zwak/sterk, emotioneel/rationeel, passief/actief en huishoudelijk/professioneel (Gamble, 2001a; Gates, 2011; Jacobson, 2005). Zo werden vrouwen gelimiteerd tot twee types: de traditionele zorgzame huisvrouw en moeder met “communal goals”<sup>v</sup> enerzijds, en de jonge, knappe en schijnbaar onafhankelijke vrouw anderzijds (Lauzen, Dozier & Horan, 2008, p. 201; Nelke, 2011). Mannen werden daarentegen rollen aangemeten met “agentic goals”<sup>vi</sup>, waaronder kostwinner, beschermer en leider (Bernstein, 2002; Lauzen et al., 2008, p. 201), en kregen een aura van onkwetsbaarheid toegewezen door hun minimale uiting van emoties, zoals verdriet en angst (Van Damme & Van Bauwel, 2012).

Ook op **professioneel** vlak zijn er veel verschillende typologieën die handelen over genderstereotiepe rollen (bv. Lauzen et al., 2008; Van Damme & Van Bauwel, 2012), maar ze vertrekken allemaal vanuit hetzelfde basisidee: vrouwen kregen vaker interpersoonlijke rollen toegewezen, terwijl mannen meer professionele rollen vervulden. Zo werd er volgens de “social role theory” bij vrouwen vooral gefocust op de onderlinge relaties met familie en vrienden (Lauzen et al., 2008, p. 200). Bij mannen lag de nadruk daarentegen op hun “occupational roles” of het werk dat ze uitoefenen, dat meestal een hoog prestigegehalte had met archetypes zoals dokter, advocaat

en politieagent (Davidson, 2015; Lauzen et al., 2008, p. 202). Als vrouwen een job toegewezen kregen, was dat vaak in de sociale sector en met een lagere sociaaleconomische status, bijvoorbeeld verpleegster, secretaresse of lerares (Gates, 2011; Signorielli, 1989). Om af te stappen van die rigide dualismen neemt deze scriptie echter de classificatie van Signorielli en Bacue (1999) over. Naast de bovengenoemde (1) traditioneel mannelijke en (2) vrouwelijke ambten, voegen zij nog (3) genderneutrale jobs toe, zoals artiest, journalist of auteur, en (4) beroep onbekend.

Vandaag zijn de meeste van voorgenoemde genderstereotypen nog steeds aanwezig op het scherm, hoewel mogelijk in mindere mate, want er zijn tegenwoordig veel heterogenere vrouwbeelden (Adriaens & Van Bauwel, 2014). Toch zijn de clichés nog niet verdwenen, aangezien het postfeminisme en het “**new traditionalism**”, hand in hand gaan (Probyn, 1997, pp. 130-131). Die stroming schuift de thuisomgeving naar voren als dé ‘natuurlijke’ keuze voor vrouwen, waardoor elk mogelijk alternatief uitgesloten wordt als onnatuurlijk. Hollows (2000) en MacDonald (1995) poneren dat de stereotypen die gestalte geven aan het normatieve vrouwbeeld nog altijd aanwezig zijn, hoewel ze evolueren doorheen de tijd. Dat wordt ook bevestigd door Davidson (2015), die stelt dat vrouwen, ondanks hun toegenomen visibiliteit op televisie, nog steeds genderstereotiepe rollen vervullen. Zeker in de context van de populaire media is dat aannemelijk, omdat ze hoofdzakelijk gedreven worden door financiële motieven en een winstogmerk (Lauzen et al., 2008). Daardoor zouden ze eerder inspelen op genderconsistente rollen om herkenbaarheid te creëren voor het publiek, bijgevolg succesvol te zijn, en zo voldoende inkomsten te genereren.

Zo is er sprake van een **nieuw prototype**, namelijk de postfeministische televisieheldin die economisch onafhankelijk is en een carrière kan combineren met moederschap, vrouwelijkheid en een bruisend seksleven (Gamble, 2001b; Hermes, 2006). Ook de maatstaf waartegen vrouwelijkheid werd afgemeten, wordt gedestabiliseerd, aangezien mannen sinds 1980 loskomen van de voormalige machocultuur (MacDonald, 1995). Zo worden ze geïncorporeerd in het discours van zorgzaamheid, dat voorheen exclusief vrouwelijk was, door de introductie van types zoals de ‘nieuwe man’ en de ‘nieuwe vader’, en ze drukken hun gevoelens steeds meer uit (Bernstein, 2002; MacDonald, 1995; Modleski, 1991).

Toch ontsnappen beide geslachten volgens Inness (2004) niet volledig aan de **traditionele genderrollen en -verwachtingen**, want de nieuwe heldinnen kunnen simultaan hun wortels hebben in het stereotiepe vrouwbeeld en dit ondermijnen (Gill, 2007). Typisch voor het postfeminisme is dat, hoewel vrouwen succesvol zijn in het professionele leven, ze nog steeds dromen van de ideale partner (Hermes, 2006; Lough, 2002). Door het najagen van een stabiele, monogame en heteroseksuele relatie met kroost worden ze opnieuw ingebed in de huiselijke en zorgzame sfeer (Probyn, 1997). Bovendien zwakken de populaire media sterke vrouwen vaak af

om ze meer ingang te doen vinden bij een massapubliek door hen als aantrekkelijke sekssymbolen af te beelden (Inness, 2004; Van Damme & Van Bauwel, 2012).

## 2.2. Het misdaadgenre

Naast het postfeminisme is ook het misdaadgenre een belangrijk concept dat gedefinieerd moet worden om de onderzoeksvragen te kunnen beantwoorden. In een eerste onderdeel wordt het brede genre afgebakend door te focussen op de ontwikkeling en de kenmerken van het subgenre van de vrouwelijke amateurdetective, waartoe het geselecteerde audiovisuele corpus behoort. Daarna wordt er, naar aanleiding van de derde deelonderzoeksvraag, dieper ingegaan op de complexe representatie van slachtofferschap, heldendom en daderschap in het genre. Ten slotte wordt de link tussen de eerste twee centrale concepten van dit theoretisch kader besproken door scherp te stellen op de postfeministische misdaadserie.

### 2.2.1. De vrouwelijke amateurdetective

Hoewel de overkoepelende term misdaadserie vaak gehanteerd wordt, is het genre niet zo homogeen, omdat er veel verschillende stijlen en subgenres zijn, waaronder ‘whodunits’, ‘police procedurals’ en psychologische thrillers (Bell & Daldry, 1990, p. ix; Raats, 2018). Ook op inhoudelijk vlak zijn er veel gradaties, gaande van sterk conservatisme naar radicale feministische deconstructie (Bell & Daldry, 1990). Toch omvat het genre enkele **centrale kenmerken**, die de meeste subgenres gemeenschappelijk hebben. Zo wordt de plot gedreven door het eeuwenoude cliché van de strijd tussen goed en kwaad, met getalenteerde detectives, die op boosaardige schurken jagen (Krawczyk-Laskarzewska, 2016; Schmidt, 2015). Die zoektocht is bezaaid met obstakels, valstrikken en plotwendingen, maar eindigt steevast met het herstel van de orde en het geschieden van gerechtigheid (Krawczyk- Laskarzewska, 2016; Reddy, 2003). De overwinning van het goede wordt geleid door de detective en zijn gave van observatie, met als rolmodel de rationele en logische denker Sherlock Holmes (Klein, 1998; Knight, 2003). Door de moedige mannelijke protagonist en zijn individuele succes als apex komt het vrouwelijke perspectief nauwelijks aan bod (Cranny-Francis, 1988; Dilley, 1998). Hierdoor benoemt Cuklanz (2000) het misdaadverhaal als het minst feministische genre en gelooft Klein (1988) dat het inherent conservatief is, aangezien het dominante machtsstructuren onderhoudt. Bijgevolg kan er volgens haar geen sprake zijn van een professionele vrouwelijke detective, aangezien die ofwel ongeschikt is als vrouw, ofwel als detective.

**Positiever** zijn Marchino (1989) en Pykett (1990), die stellen dat het van oorsprong mannelijke detectivegenre zich goed leent voor feministische toe-eigening, omdat het ingezet kan worden om traditionele vrouwelijke rollen te ondermijnen (Bernstein, 2002; Brundson, D'Acci & Spigel, 1997). Zo fungeert **feministische detectivefictie** frequent als “critical gender-political tool” (Schmidt, 2015, p. 427) door de link tussen misdaden en ruimere sociale ongelijkheden te belichten, en kan de vrouwelijke detective de institutionele misogynie van de politie aankaarten en ‘ontmantelen’ (Dilley, 1998; Jermyn, 2016; Klein, 1988).

In **gedrukte vorm** kwam feministische misdaadfictie op rond 1980, toen de genreconventies gereviseerd en de genderstereotypen bekritiseerd werden (Mizejewski, 2004; Reddy, 2003). Na een eeuwenlange oververtegenwoordiging van mannelijke detectives, kregen ook vrouwen de rol van sterke en onafhankelijke heldin toegewezen (Dilley, 1998; Pykett, 1990). Vooral veel vrouwelijke amateurdetectives zagen in die tijdspanne het levenslicht, in tegenstelling tot hun professionele pendanten die pas veel later hun opwachting maakten (Gates, 2011; Mizejewski, 2004).

Wat beide soorten detectives van elkaar onderscheidt, is dat de **professionele detective** een vergunning heeft en dus legale toestemming om misdaadzaken te onderzoeken (Dellacava & Engel, 2002). Daarnaast beschikt ze over specifieke vaardigheden of heeft ze training genoten. In tegenstelling tot de amateurdetective wiens persoonlijk leven en rol als detective door elkaar lopen, is er bij de professionele detective een duidelijke scheiding tussen het privéleven en de professionele persona (Schmidt, 2015). Vaak moet ze ook een keuze maken tussen haar liefdesleven en beroep, aangezien die twee moeilijk combineerbaar zijn (Gates, 2011). Meestal wordt hierbij voor de carrière gekozen, want Gates (2011, p. 6) stelt dat ze prioriteit geeft aan “‘getting her man’—in terms of catching the criminal—rather than ‘getting a man’—in terms of matrimony.” Verder kan de professionele vrouwelijke detective individueel werken als privédetective, of kan ze als undercoveragente of politieagente deel uitmaken van een team (Gates, 2011; Jurik & Cavender, 2017).

Ondanks de relatief snelle inburgering in de literatuur, waren vrouwelijke detectives initieel veel schaarser op het **scherm** en vooral op het witte doek<sup>VII</sup> (Davidson, 2015; Mizejewski, 2004). Volgens Mizejewski (2004) ligt de oorzaak hiervan vooral bij het kostenplaatje, aangezien het opvoeren van een vrouwelijke detective die traditionele genderrollen ondermijnt een groter economisch risico inhoudt voor de audiovisuele media dan voor de drukpers. Om de non-conformistische figuur van de vrouwelijke detective behapbaar te maken voor een massapubliek werd ze vaak afgezwakt door haar glameus en vrouwelijk af te beelden als lustobject, gekleed

in nauwaansluitende rokken en stiletto's (Jermyn, 2016; Schmidt, 2015). Daarnaast werd haar frequent een mannelijke detectivepartner toegewezen (Davidson, 2015; Gates, 2011).

Aangezien de vrouwelijke detective aanzien werd als een indringer in de publieke mannelijke sfeer, werd ze vaak in de laagdrempeligere rol van **amateur** geplaatst (Dilley, 1998). In die functie kon ze tegelijk vrouwelijk en feministisch zijn en haar onafhankelijkheid combineren met een romantische heteroseksuele relatie (Davidson, 2015; Gates, 2011). Ook voor het oplossen van misdaadzaken, meestal vergezeld door veel fouten en geluk, kon ze zich beroepen op stereotiepe vrouwelijke 'talenten', zoals roddelen, haar intuïtie, zorgzame karakter, en empathie (Davidson, 2015; Klein, 1988). Die zogenaamde vrouwelijke capaciteiten werden evenwel **denigrerend** weggelachen door mannelijke collega-detectives (Dilley, 1998), waardoor Klein (1988, p. 10) beweert dat "the amateur, by definition, is permanently incompetent; she cannot learn from experience because everything is always new." Ze voegt hier ook aan toe dat vrouwelijke amateurdetectives nooit toegang kunnen krijgen tot de mannelijke logica en dat ze overdreven actief en overmoedig geportretteerd worden, waardoor ze fysiek gevaar lopen en hun mannelijke collega's hinderen.

Toch schat Dilley (1998) de rol van vrouwelijke amateurdetective **positiever** in. Ze poneert dat haar kracht in het gebrek aan training schuilt, omdat ze aantoont dat elke vrouw als heldin kan figureren. Bovendien wordt haar belang vaak over het hoofd gezien omdat ze normale en onbetwistbare vrouwelijke kwaliteiten lijkt te weerspiegelen en verondersteld wordt volgens de regels van de dominante ideologie te leven, terwijl ze juist vanuit die huiselijke beperkingen verzet pleegt tegen genderstereotypen (Dilley, 1998; Gates, 2011). Zo krijgt ze sterke maatschappelijke bezwaren te verduren, omdat ze de mythe van het huis als veilige en vredevolle haven verstoort door de aan de misdaadzaken gerelateerde dreigingen van geweld en dood in de huiselijke sfeer te implementeren. Verder kan de vrouwelijke amateurdetective de minachtende clichés over intuïtie naar haar hand zetten en misdaadzaken oplossen juist doordat ze onderschat wordt en bijgevolg onopgemerkt blijft (Gates, 2011; Gavin, 2010).

De **misdaaden** waarmee de vrouwelijke amateurdetective geconfronteerd wordt, zijn meestal passioneel en omvatten misgelopen relaties, waarbij ze vaak persoonlijk betrokken is (Dilley, 1998; Gates, 2011). Ook de **oplossing** van de misdaadzaken onderscheidt vrouwen van hun mannelijke tegenhangers, aangezien ze intelligentie boven spierkracht verkiezen (Davidson, 2015; Dilley, 1998). Ze beschouwen wapens als veiligheidsmaatregel voor zelfbescherming, en gebruiken ze enkel indien absoluut noodzakelijk, omdat ze vernieling zaaien (Dilley, 1998).

### 2.2.2. Slachtofferschap, heldendom en ouderschap

Even ambigu als de rol van de vrouwelijke amateurdetective is de rolverdeling van held, slachtoffer en dader in het misdaadgenre (Reddy, 2018). Dat besloot Leitch (2004) na zijn onderzoek naar misdaadfilms, waarin hij stelde dat de drie rollen overlappen. Ook hier was er oorspronkelijk sprake van een actief/passief dichotomie (c.f. 2.1.4.) met de man in actieve rollen zoals de nuchtere held, terwijl de vrouw het passieve en emotionele slachtoffer vertolkte (Schmidt, 2015; Van Damme & Van Bauwel, 2012). Daar kwam echter reactie op, aangezien het slachtoffer een weinig eervolle rol is, met als gevolg een doorbreking van het stereotiepe hokjesdenken en een verruiming van de grenzen van de drie rollen (Dilley, 1998).

Hoewel vrouwelijke detectives nu ook als **heldinnen** worden geportretteerd (Dilley, 1998), is hun karakterisering helemaal anders dan die van hun mannelijke pendanten. Vrouwen zijn meestal niet snel, sterk of agressief genoeg om mannelijke helden te evenaren (Dilley, 1998). Terwijl de man heroïsche eigenschappen zoals fysiek geweld tentoonstelt, overwegen vrouwen pas in laatste instantie om geweld te gebruiken en gewoonlijk uit zelfverdediging (Reddy, 2003). In plaats daarvan streven ze kwaliteiten na zoals volharding, verantwoordelijkheid en medeleven, en tonen ze aan dat de heldin niet onoverwinnelijk is, maar worstelt met zichzelf (Dilley, 1998; Schmidt, 2015). De vrouwelijke detective die zoals de man avonturen beleeft, vijanden verslaat en risico's neemt, moet eerst genderstereotypen bevechten en loopt zo het gevaar haar vrouwelijkheid te verliezen (Dilley, 1998).

Ook wat het **ouderschap** betreft, worden mannen en vrouwen door het misdaadgenre in categorieën ingedeeld: mannelijke schurken en "femmes fatales" (Mizejewski, 2004, p. 12; Stougaard-Nielsen, 2019). Vrouwen worden hoe dan ook minder vaak afgebeeld als misdadiger dan als slachtoffer en hun motivatie is tevens opvallend verschillend (Davidson, 2015; Menti, 2019). Mannen zijn normaliter uit op macht of geld, maar vrouwen willen zich wreken op een liefdesrivale, of juist omdat ze steeds in de rol van slachtoffer worden geduwd (Reddy, 2003; Tortajada & Van Bauwel, 2012). Als de vrouw de rol van jager op zich neemt, is er volgens Pykett (1990) geen sprake van een simpele rolomkering, waarbij het slachtoffer in de agressor verandert. Er vindt daarentegen een transformatie plaats die het potentiële slachtoffer toelaat om het slachtofferschap te ontlopen door actief en alert te zijn. Het resultaat van het ouderschap is eveneens anders, want mannen vermijden hun objectivering door geweld, terwijl de wreedheid van vrouwen geërotiseerd wordt (Tortajada & Van Bauwel, 2012).

Nog complexer is de positie van het **slachtoffer**. Doorheen de geschiedenis van het misdaadgenre werden vrouwen voorgesteld als machteloze slachtoffers, die verkracht, vermoord en verminkt werden, met hun lichaam als bewijsmateriaal (Gavin, 2010; Stougaard-Nielsen, 2019). Door hun overrepresentatie als slachtoffers spreekt Morgan (1982, p. 947) zelfs over de “symbolic annihilation” van vrouwen. In **verkrachtingszaken**<sup>VIII</sup> wordt het pas echt problematisch, omdat er bij geen enkele andere misdaad zoveel gefocust wordt op het slachtoffer, dat daarenboven vaak de eigen onschuld of zedelijkheid moet bewijzen (Cuklanz, 2000; MacDonald, 1995). Volgens Spalding (2019) is de mythe dat vrouwen verkrachting uitlokken door hun uitdagende kledij, flirterig gedrag of overmatig alcoholgebruik tegenwoordig in de populaire media nog steeds springlevend (Cuklanz, 2000). Naast het leggen van de schuld bij de slachtoffers (victimblaming), zijn er ook vaak vermoedens dat ze valse verklaringen afleggen omwille van geestesziekte, of een persoonlijke afrekening met de aangeduide dader, waardoor het medeleven met hen getemperd wordt (Cuklanz, 2000; Spalding, 2019).

Het wantrouwen tegenover vrouwen is vooral prominent aanwezig in de zogenaamde “**date-rape cases**”, die sinds 1990 vaker op het televisiescherm verschijnen dan de voormalige “stranger rape” zaken<sup>IX</sup> (Cuklanz, 2000, p. 4). Bij date-rape gelooft de politie de vrouwelijke slachtoffers minder snel, omdat ze de verkrachter op voorhand kennen, niet bedreigd worden met een wapen, en vaak jong en aantrekkelijk zijn (MacDonald, 1995). Verder is het ook moeilijk om de dader van een verkrachtingszaak te veroordelen, omdat er vaak geen sluitend bewijs is, waardoor de rechtbank sceptisch is tegenover de vrouwelijke slachtoffers (Cuklanz, 2000; Spalding, 2019). Daarom wordt hen vrijwel onbereikbaar hoge standaarden van bewijslast opgelegd (Cuklanz, 2000). Zo moeten ze kunnen aantonen dat de seksuele daad zonder wederzijdse toestemming plaatsvond en moet hun getuigenis gestaafd worden door fysieke bewijzen van hun verzet tegen de dader (Cuklanz, 2000; Spalding, 2019). De echtheid van hun verhalen wordt meestal pas erkend als er meerdere slachtoffers vallen door dezelfde dader (Jermyn 2005).

Volgens Cuklanz (2000, p. 15) en Spalding (2019) speelt de populaire cultuur een belangrijke rol in het verbeelden van het veranderende rechtssysteem, inzake “rape en rape reform”. Dat is het geval omdat de **spanningen tussen traditionele en feministische ideeën over verkrachting** in televisiefictie vaak tegen elkaar worden uitgespeeld, waardoor ook die laatste een groot publiek kunnen bereiken. Bijgevolg is de afbeelding van slachtoffers niet uitsluitend negatief, want ze worden niet langer beperkt tot die rol, maar krijgen een eigen gezicht (Dilley, 1998). Bovendien is er de huidige tendens in Britse soaps om het standpunt van getraumatiseerde vrouwen in verkrachtingszaken te tonen en het dilemma dat ze doormaken wanneer ze moeten beslissen of ze de dader al dan niet gaan vervolgen (Cuklanz, 2000; MacDonald, 1995).

### 2.2.3. De postfeministische misdaadserie

Ook in de postfeministische misdaadserie laait het debat rond **slachtofferschap**, autonomie en verantwoordelijkheid hoog op (Gamble, 2001b). Het postfeminisme wijst het slachtofferstatuut namelijk resoluut af, omdat het wil demonstreren dat vrouwen hun leven in eigen handen kunnen nemen (Gamble, 2001b, Projansky, 2001). Hierdoor moeten ze “the luxury of victimhood” achterlaten en moeten ze sterk genoeg zijn om seksistische grapjes en intimidatie op basis van gender te verwerken (Jurik & Cavender, 2017; Whelehan, 1995, p. 140). Door die denkwijze staat de postfeministische misdaadserie evenwel heel sceptisch tegenover date-rape en kan ze gemakkelijk vervallen in een misogyn discours (Gamble, 2001b; Projansky, 2001). Jermyn (2016, p. 13) concludeert hierdoor dat huidige misdaadseries “deliver postfeminist lip-service to feminist issues, as a disguise for pre-feminist scorn.”

Desondanks portretteren hedendaagse misdaadseries vrouwen nog heel vaak als **passieve slachtoffers**, hoewel de aandacht hiervan afgeleid wordt door tegelijkertijd een **sterke en actieve vrouwelijke detective** naar voren te schuiven (Stougaard-Nielsen, 2019). Door zowel een progressief ideaal aan te bieden als het klassieke genderstereotype te bevestigen, blijven de populaire media “both current and familiar” (Stougaard-Nielsen, 2019, p. 20). Toch kan de vrouwelijke detective haar sterke positie enkel verzilveren in contrast met die kwetsbare vrouwen (Jermyn, 2016; Jurik & Cavender, 2017). De aanwezigheid van zo’n krachtige figuur trekt bovendien een progressieve façade op die vrouwen centraal stelt, terwijl de lotgevallen van andere vrouwen dan de protagonist grotendeels vergeten worden (Jermyn, 2016). Deze trend wordt samengevat onder de noemer “Thatcher Factor”, aangezien succesvolle vrouwen in een toppositie, zoals wijlen Margaret Thatcher, de illusie creëren dat veel vrouwen progressie geboekt hebben en een hoogwaardige positie bekleden (De Vuyst, 2017, p. 23). Zulke situaties zijn in realiteit echter een uitzondering, waardoor er dus eerder sprake is van een “one woman at a time mentality” (De Vuyst, 2017, p. 23). Bovendien worden ook die sterke vrouwelijke detectives vaak het slachtoffer van de dader waarop ze jagen, en stelt Schmidt (2015, p. 444) dat “they may succeed in transgressing gender formation, but they still end up as victims of gender roles, as they ultimately represent the weaker sex, the vulnerable sex.”

De complexe paradox van de postfeministische misdaadserie, die simultaan het feminisme aantrekt en afstoot (Jermyn, 2016), uit zich ook in het eerder aangehaalde geloof van **gendergelijkheid**. Dat gedachtegoed moedigt vrouwen aan om zich opnieuw te vermaken met mannen als hun gelijken, terwijl er sinds 2000 tegelijkertijd sprake is van een strijd der seksen, die hun relaties beschrijft in termen van conflict, agressiviteit en **geweld** (Jurik & Cavender, 2017; Tortajada & Van Bauwel, 2012). Bovendien wordt dat geweld tegen vrouwen geërotiseerd, terwijl de misdaadserie in een oppervlakkige en glanzende verpakking van postfeministische vooruitgang



gehuld wordt (Jermyn, 2016; Krawczyk-Laskarzewska, 2016). Die ambivalentie hangt samen met de nieuwe typering van de dader, die niet langer een onberekenbare psychopaat is, maar een normale, aantrekkelijke man of vrouw met een stabiele relatie en job (Cuklanz, 2000; Jermyn, 2016). Door die portrettering kan het publiek vaak sympathie opbrengen voor de dader en is er zelfs chemie tussen hem/haar en het slachtoffer, waardoor “the lines between ‘sex’, ‘sexiness’ and ‘sex crime’ blur” (Jermyn, 2016, p. 12).

Dezelfde tegenstrijdige tendensen worden bevestigd in **empirisch case study-onderzoek** over actuele postfeministische misdaadfictie, waaruit blijkt dat het feminisme ondermijnd wordt (Fuller & Driscoll, 2015; Jurik & Cavender, 2017). Hoewel vaak bejubeld als een (post)feministisch model voor misdaadfictie door de onafhankelijke protagonist, zijn er ook veel problematische trends terug te vinden in het **Britse *Prime Suspect*** die dat ideaalbeeld ondergraven (Jurik & Cavender, 2017; Wheatley, 2005). Zo wordt het geweld tegenover vrouwelijke slachtoffers explicieter afgebeeld dan ooit tevoren en voldoet de professionele vrouwelijke detective niet aan het postfeministische prototype van de carrière- en huisvrouw (Engelstad, 2018; Stougaard-Nielsen, 2019). Het hoofdpersonage Jane Tennison slaagt er namelijk niet in om haar leven in de professionele en private sfeer te combineren. Hoewel ze succesvol was in haar job, eindigt ze die loopbaan als een geïsoleerde en alcoholverslaafde vrouw, gespeend van menselijke affectie (Davidson, 2015; Jurik & Cavender, 2017). *Prime Suspect* weerspiegelt dus vooral het “selfish careerism” van het second wave feminism in plaats van de “family-oriented models of postfeminist identity” (Waters, 2011a, p. 8).

Hetzelfde geldt voor gerenommeerde **Scandinavische misdaadseries**, zoals *The Killing* en *The Bridge*. Die schilderen het postfeministische stramien af als onbereikbaar door de professionele detectives te portretteren als asociale en zelfs neurotische heldinnen (Stougaard-Nielsen, 2019). Aangezien ook zij traditioneel vrouwelijke waarden zoals zorgzaamheid, empathie en een gezin ontberen (Stougaard-Nielsen, 2019), beamen ze volgens Jurik en Cavender (2017, p. 5) “the classic message that women cannot have it all.”

Naast die ontvrouwelijkte detectives wordt de hedendaagse postfeministische misdaadserie ten slotte ook gekenmerkt door het tegenovergestelde, namelijk “**girlification**”, met hypervrouwelijke en genderstereotiepe heldinnen (Schmidt, 2015; Van Bauwel, 2017, p. 27). Britse reeksen, zoals *The Fall*, verbeelden deze flirterige en seksueel actieve politievrouwen, bij wie de nadruk soms meer ligt op hun verzorgd uiterlijk en aantrekkelijke kledij dan op het detectivewerk dat ze uitvoeren (Jermyn, 2016; Jurik & Cavender, 2017). Smelik et al. (1999, p. 43) concluderen hierdoor dat vrouwen in een oorspronkelijk mannelijk beroep, zoals dat van detective, geconfronteerd worden met een **tweestrijd**: “of zij gedraagt zich te ‘vrouwelijk’ en kan daardoor haar macht, gezag

en autoriteit niet vestigen; of zij komt te ‘mannelijk’ over en zal daardoor haar vrouwelijkheid steeds opnieuw moeten bevechten.”

## 2.3. Ideologie

Het laatste centrale concept van dit theoretisch kader is ideologie. In het eerste onderdeel volgt een algemene definiëring van het begrip, wat noodzakelijk is met het oog op de gehanteerde methodologie. Vervolgens wordt ideologie besproken in een specifieke televisiecontext.

### 2.3.1. Definiëring

Het concept ‘**ideologie**’ wordt volgens Lassen (2006) anders gedefinieerd door diverse onderzoekers en aanhangers van Critical Discourse Analysis als methodologie. Hierbij zijn er drie grote benaderingen, namelijk die van Van Dijk, Wodak en Fairclough. Ondanks de onderlinge verschillen, delen ze alle drie de opvatting dat ideologieën ingebed zijn in discursieve praktijken, die het effectiefste zijn als ze als natuurlijk aanzien worden en bijgevolg verheven worden tot de status quo (White, 1992). **Van Dijk** hanteert een socio-cognitieve aanpak, aangezien hij de nadruk legt op het cognitieve aspect van ideologie, hoewel hij ook erkent dat het onderhevig is aan maatschappelijke vorming (Lassen, 2006). Hij poneert dat ideologie aan de basis ligt van de sociale representaties die door een groep gedeeld worden. **Wodak** benadert ideologie vanuit een heel andere invalshoek, want ze stelt dat het als doel heeft om ongelijke machtsrelaties te vestigen en in stand te houden. **Fairclough**, ten slotte, beschouwt ideologie als een realiteitsconstructie, die bijdraagt tot de productie, reproductie of transformatie van dominante relaties.

De **definitie van ideologie** waar deze scriptie zich bij aansluit, is die zoals geformuleerd door **Van Dijk** (1995), omdat hij focust op strategieën zoals stereotypering. Bernstein (2002) karakteriseert stereotypering immers als een ideologisch proces dat in het voordeel van bepaalde dominante groepen uitdraait. Volgens Van Dijk (1995) organiseert een ideologie attitudes en opinies van groepen rond sociale kwesties met als doel te overtuigen en gewenste mentale modellen op te leggen. Hij stelt dat elke groep bouwstenen uit het culturele repertoire van sociale normen en waarden selecteert, die het beste passen bij hun intenties. Deze resulteren dan in een ideologie, die opgebouwd is rond vastgelegde categorieën zoals identiteit, activiteiten, doelen en sociale positie. De overkoepelende strategie van groepsideologieën is om de macht van de “ingroup” te versterken door positieve zelfpresentatie, en de “outgroup” te onderwerpen door negatieve representaties via stereotypen, hyperbolen en veralgemeningen (Lindberg, 2017; Van Dijk, 2005, p. 24). Toch maakt Van Dijk (1995) zelf nog twee kanttekeningen bij zijn definitie. Ten eerste zijn ideologieën, zoals stereotypen, niet noodzakelijk negatief of verkeerd, omdat niet enkel de dominante groepen ze uitdragen, maar ook gedomineerde groepen ze kunnen gebruiken om zich te verzetten. Ten tweede

is een ideologie ook geen eenzijdig of stabiel geloofssysteem, maar een representatieve praktijk die ideologische dilemma's, contradicties en interne conflicten bevat (Lindberg, 2017).

### 2.3.2. Ideologie en televisie

In tegenstelling tot het wijdverspreide geloof in “television-as-merely-entertainment” en dus als onschuldig en waardenvrij vermaak, zit er frequent een ideologische dimensie vervat in televisierepresentaties (Corcoran, 1984, p. 134; Davidson, 2015). Door het vaak **onbewuste en onzichtbare ideologische karakter van televisieprogramma's** en de weinig kritische houding van het publiek tijdens ontspannende activiteiten, ervaart het echter geen nood tot verzet, zoals wel het geval is bij propaganda (Davidson, 2015; Edgar-Hunt, Marland & Rawle, 2015). Bijgevolg vergeten televisiekijkers dat “de beelden *gemaakt* zijn” en is er sprake van een “werkelijkheidseffect”, omdat ze geloven dat de realiteit wordt afgebeeld (Edgar-Hunt et al. 2015; Smelik et al., 1999, p. 25).

Volgens Gitlin (1979) en McKee (2003) produceert de populaire cultuur ideologie niet, maar verwerkt en verpakt ze enkel de **bestaande ideologie van de sociale elites en ingroups**. Dat is het geval omdat de televisieproductie en -programming geleid wordt door de dominante klasse, en dus het geloofssysteem van de status quo reproduceert (Gledhill & Ball, 2013; Van Damme & Van Bauwel, 2012). Toch moet dit geschetste beeld genuanceerd worden, want het publiek kan die overheersende televisierepresentaties benaderen door middel van “alternative or counterreadings”, en **ook non-dominante groepen** vinden steeds vaker hun weg naar de media (White, 1992, p. 123). Hoewel niet alle opinies en waarden toegang krijgen, is er wel een ruim spectrum van ideeën aanwezig op televisie (White, 1992). Om te kunnen inspelen op de interesses van een breed kijkpubliek zijn televisieproducenten ook genoodzaakt om een gebalanceerde weergave van meningen en representaties na te streven (Lindberg, 2017). Hierdoor ontstaan zelfs binnen één televisieprogramma heterogene en contradictorische ideologische effecten (White, 1992).

Die ideologische dimensies duiken volgens Smelik et al. (1999, p. 39) vaak op in genderrepresentaties op televisie, die onderhevig zijn aan “verstarde en onbewuste beeldvorming”. Zulke constructies van mannelijkheid en vrouwelijkheid zijn in veel samenlevingen verbonden met **macht**, en dus ook met ongelijkheid (Smelik et al., 1999; Van Damme & Van Bauwel, 2012). Macht wordt in audiovisuele producten gecommuniceerd via verschillende kanalen, aangezien ze meerdere symbolische systemen in zich dragen die interageren (Allen, 1992). Ideologische inhoud komt immers niet alleen tot uiting op **verbaal** vlak, maar ook in het visuele domein, hoewel het discours als een “preferential site” fungeert voor de expliciete communicatie van ideologieën (Edgar-Hunt et al., 2015; Van Dijk, 2005, p. 17). Vooral de conversaties tussen de personages kunnen hierin inzicht bieden (Modleski, 1991; Turner, 2003).

**Visueel** zitten gendergebaseerde mediaboodschappen vervat in cinematografische kenmerken, zoals de mise-en-scène, dus de kostuums en het gedrag van personages, maar ook in de belichting en in cameraperspectieven (Edgar-Hunt et al., 2015; Larsen, 2012). Zo is het camerawerk volgens Jermyn (2003) opgebouwd rond een symbolische en visuele genderdichotomie, aangezien het (be)kijken een actie is die gendergebaseerde machtsstructuren weerspiegelt. De feministische filmtheorie spreekt hierbij over de voyeuristische traditie in Hollywoodfilms van de objectiverende “male gaze”, waarbij de camera vrouwen weergeeft als lustobjecten door hun lichamen en gezichten op bepaalde wijze te framen en te belichten (Gates, 2011, p. 35; Jermyn, 2003, p. 56).

Ten slotte wordt het ideologische raamwerk ook gevormd door het specifieke **genre** van een televisieprogramma, dat terugkerende kenmerken bevat (Dhaenens, 2012b). De verhaalvorm is immers mee bepalend voor de inhoud van televisiereeksen (Bergström & Boréus, 2017; Edgar-Hunt et al., 2015). Elk van voorgaande ideologische componenten blijft voor de modale kijker echter meestal onzichtbaar. Om dat latente gedachtegoed te onthullen, moeten ook huidige televisieseries onderworpen worden aan een ideologische analyse.

Om de hoofdonderzoeksvraag te kunnen beantwoorden, werd deze opgesplitst in drie deelvragen, die ingebed werden in een theoretisch kader inzake postfeministische vrouwen en amateurdetectives, waarbij enkele **conclusies** getrokken kunnen worden. In het eerste hoofdstuk werd het **postfeminisme** gekarakteriseerd als een veelzijdige stroming, die zich tegelijk beroept op en verzet tegen voorgaande feministische golven door haar neoliberale discours, focus op seksuele en raciale hybriditeit, seksuele expressie en de connectie tussen vrouwelijkheid en feminisme. Die idealen worden verenigd in het postfeministische archetype van de superwoman, hoewel klassieke genderstereotypen over rollen in de publieke en private sfeer ook nog steeds persisteren. In het tweede hoofdstuk lag de focus op de **postfeministische amateurdetective**, wiens portrettering ambigu is, want ze is zowel genderstereotiep als vooruitstrevend. Hoewel vrouwen steeds vaker als heldin worden gekarakteriseerd, blijft die weergave, net zoals die als slachtoffer en dader, getypeerd door duidelijke genderverschillen. In het derde hoofdstuk, ten slotte, werd **ideologie** gedefinieerd volgens Van Dijks socio-cognitieve benadering. Hij beschouwt een ideologie als een groepsgebeuren dat de macht van de ingroup versterkt door de outgroup te onderwerpen via technieken zoals stereotypering. Daarnaast werd ideologie binnen een televisiecontext geplaatst, waar ze vaak onbewust en onopvallend het geloofssysteem van sociale elites reproduceert. Toch wordt er steeds vaker tegenwicht geboden door het publiek of door alternatieve visies van non-dominante groepen. In empirisch onderzoek haalt de analyse van televisieseries met professionele detectives duidelijk de bovenhand op die met amateurdetectives. Bovendien beperken die postfeministische analyses zich vaak tot televisieseries van Amerikaanse en Scandinavische oorsprong. Door als onderzoeksobject voor *Liar* en *Tabula rasa* te kiezen, een Britse en een

Vlaamse televisieserie met een amateurdetective in de hoofdrol, wil deze scriptie beide **hiaten** vullen.

### 3. Methodologie

De methode die wordt toegepast op het audiovisuele corpus is een ideologische analyse. Ze dient als basis om de hoofdonderzoeksvraag te beantwoorden: welke componenten van de postfeministische ideologie incorporeren en wijzen hedendaagse misdaadseries af? Hierbij worden drie deelvragen onderscheiden: 1) Welke rollen in de private en publieke sfeer vervullen mannen en vrouwen in de misdaadseries? 2) Hoe portretteren de misdaadseries typisch postfeministische karakteristieken, zoals de mannelijke en de vrouwelijke seksualiteit, het neoliberale discours, raciale en seksuele heterogeniteit, en de verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid? 3) Hoe gaan de misdaadseries om met de traditionele rollen van het slachtoffer, de held en de dader?

Vóór de bespreking van de methode van de ideologische analyse wordt er stilgestaan bij de voor- en nadelen van andere mogelijke methodologieën die onderzoekers frequent hanteren om postfeministische televisieseries te analyseren. Daarna komen de insteek en werkwijze van de ideologische analyse, en haar relatie tot de kwalitatieve tekstuele analyse aan bod, net zoals de reden waarom deze methode verkozen wordt boven de andere. Die overkoepelende analyse omsluit drie deelanalyses die elk afzonderlijk toegelicht worden: een sequentiële analyse, formele analyse, en kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud. Er wordt afgesloten met de motivering en afbakening van het televisiecorpus.

#### 3.1. Courante analysemethoden

Hoewel het feministische onderzoek naar de populaire cultuur heel interdisciplinair is ingericht, wordt het vaak onder de noemer “feminist media studies” samengevat (Fenton, 2001, p. 104). Sinds 1950 is de **inhoudsanalyse** in dit vakgebied een vaak gehanteerde methodologie om genderrepresentaties in televisiereeksen en films te bestuderen (Bernstein, 2002; MacNamara, 2005). Hierbij is er sprake van een klassieke tweedeling in **kwantitatieve en kwalitatieve methoden**, waarbij respectievelijk gefocust wordt op manifeste en telbare, of latente media-inhoud (Boréus & Bergström, 2017; Larsen, 2012). Het nadeel van die methodes is het doel dat ermee verbonden is, want ze betrachten om de meest aannemelijke betekenis van audiovisuele producten zoals ervaren door het publiek bloot te leggen (MacNamara, 2005). Door die grote aandacht voor de toeschouwers kan de ‘mediatekst’ zelf uit het oog verloren worden (MacNamara, 2005) en daarenboven blijft het gissen naar die denkwijze, want McKee (2003, p. 27) spreekt over “making educated guesses about how audiences interpret texts.”

Ook andere populaire kwalitatieve benaderingen, zoals de narratieve analyse en discoursanalyse (MacNamara, 2005) zijn voor het voorgenomen onderzoeksopzet minder geschikt, omdat ze zich allemaal focussen op slechts één facet van de televisieserie. Dat terwijl het mediaformat juist gekenmerkt wordt door **multimodaliteit**, want het brengt boodschappen over via de unieke interactie van verbaal discours en bewegende beelden (Bergström & Boréus, 2017). Ten slotte wordt ook ‘multimodal discourse analysis’ niet als methodologie gehanteerd. Hoewel er hierbij wel aandacht is voor de multimodaliteit van audiovisuele producten, ligt de focus vooral op stilstaande beelden, zoals reclamefoto’s (Björkqvall, 2017). Bijgevolg wordt er niet genoeg aandacht besteed aan de verschillende cinematografische componenten van een televisieprogramma die een ideologische lading in zich dragen, zoals de camerabeweging.

### 3.2. Ideologische analyse

De ideologische analyse wordt door Bergström en Boréus (2017) gekarakteriseerd als een **onderdeel van de kwalitatieve tekstuele analyse**, waarbij ‘tekst’ in de brede zin moet opgevat worden, en ook visuele voorstellingen omvat, zoals televisieprogramma’s. Kwalitatieve tekstuele analyses worden vaak toegepast in televisiestudies, en hebben als doel om latente betekenissen bloot te leggen (McKee, 2003; Van Damme & Van Bauwel, 2012). Volgens Bergström en Boréus (2017, pp. 11-13) kan elke tekstuele analyse uitgevoerd worden vanuit **vier mogelijke interpretatiestrategieën**, namelijk de “analyst-oriented strategy”, “producer-oriented strategy”, “addressee-oriented strategy” en “discourse-oriented strategy” (cf. table 1.1). Deze scriptie laat die moeilijk achterhaalbare productie- en receptieperspectieven buiten beschouwing en focust op de eerste en laatste strategie.

**Table 1.1** Interpretation strategies

<i>Interpretation strategy</i>	<i>Whose meaning is in focus?</i>	<i>What aspects should be studied?</i>	<i>Example of use</i>
Analyst-oriented strategy	The analyst's as an addressee with special interpretative purposes	Patterns and particularities in texts available using particular interpretative tools	Specialized kinds of interpretations
Producer-oriented strategy	The text producers' as individuals or groups of people	The producer's particular social position and the speech acts likely to be performed in certain genres from that position; the addresser's normal language use; context	The history of ideas; interpretations of art and literature
Addressee-oriented strategy	The primary addressee's	Addressees as agents in particular social positions	Media reception studies
Discourse-oriented strategy	Meaning created through discourse	Discursive patterns regarding particular subject matters in particular contexts and the discourse in relation to its social context	Discourse analysis

De **discourse-oriented strategy** wordt toegepast, aangezien de betekenis van mediateksten gevormd en gecommuniceerd wordt door het verbale en visuele ‘discours’ dat ze verkondigen (Bergström & Boréus, 2017). Hierbij worden discursieve patronen die verbonden zijn met postfeministische thematieken systematisch onderzocht, omdat ze samenhangen met een ruimere ideologie. Daarnaast wordt de **analyst-oriented strategy** gehanteerd, omdat de interpretatie van een tekst onlosmakelijk verbonden is met de analist zelf en diens persoonlijke ervaringen, sociale context, opleiding en genrekennis. Bijgevolg kan een tekst verschillende betekenissen uitdragen volgens verschillende sociaal - en historisch geconditioneerde lezers, want “we never meet a text as clean slates” (Bergström & Boréus, 2017, p. 12). Desondanks is de analyse niet lukraak door het aanwenden van een gespecificeerde methode die de beoogde elementen meet om de onderzoeksvragen te kunnen beantwoorden. Daarnaast is er transparante en reconstrueerbare weergave van alle fases in het onderzoek die tot bepaalde resultaten leiden, via de bespreking van cinematografische kenmerken, screenshots en citaten.

Aangezien audiovisuele media heterogene en multimediale constructen zijn, lijkt een ideologische analyse de **meest geschikte methode** (Larsen, 2012). Het doel om onderliggende ideologieën te identificeren, interpreteren, beschrijven en analyseren is immers heel ruim en toegespitst op allerlei componenten van het televisiecorpus (Bergström & Boréus, 2017; Van Dijk, 1995). Zo kunnen beelden, discours en non-verbale gezichtsexpressies in verband gebracht worden met het postfeministische gedachtegoed (Larsen, 2012; Van Damme & Van Bauwel, 2012).

Om bovenstaande dimensies te kunnen analyseren moet de **werkwijze** aansluiten bij de diversiteit van het corpusmateriaal. Aangezien de overkoepelende tekstuele analyse veel methodologieën onder één noemer brengt, is er geen “proper, practical, ready-to-use methodological toolbox” (Dhaenens, 2012a, p. 141). In plaats daarvan combineert de ideologische analyse vaak verschillende analysesystemen, bijvoorbeeld semiotiek, genrestudie en narratieve analyse (White, 1992). Bijgevolg hanteert deze scriptie drie verschillende methoden om de onderzoeksvragen te kunnen beantwoorden: **een sequentiële analyse, formele analyse, en kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud**. Hierbij is de eerste gericht op de algemene kenmerken van de plot, de tweede op de visuele of cinematografische aspecten, stereotypen en genrekenmerken, en de derde op het verbaal discours (Lindberg, 2017; Smelik et al. 1999; Van Kempen, 1995). Om het overzicht te kunnen behouden, worden ze hieronder afzonderlijk in meer detail besproken.



### 3.2.1. Sequentiële analyse

Smelik et al. (1999, p. 65) hanteren een **tienstappenplan** als “model om beelden te ontleden” dat deze scriptie gedeeltelijk overneemt als leidraad bij de sequentiële - en formele analyse. Van de tien stappen hanteert deze scriptie er **vier** die aansluiten bij de onderzoeksvragen en daarbij worden zes stappen weggelaten, omdat die toegespitst zijn op productie- of receptieonderzoek (zie bijlage A, 1).

De **eerste fase** van hun analysemodel wordt toegepast bij de sequentiële analyse en stelt de vraag “**1. Wat wordt er afgebeeld?**” (p. 65). Om daarop een antwoord te bieden, worden er voor beide televisiereeksen per aflevering een aantal scènes geselecteerd. Audiovisuele teksten worden namelijk zoals bij filmanalyses ingedeeld in verscheidene kortere lineaire, temporele sequenties (Dhaenens, 2012a; Larsen, 2012). Van Kempen (1995, p. 131) benoemt ze als “segmenten” of scènes, die hij definieert als “[onderdelen] van een film waarin een betekenisvolle, afgeronde gebeurtenis plaatsvindt en [die] je voor analysedoeleinden duidelijk kunt afbakenen.”

Als die segmenten afgebakend zijn, geeft de sequentiële analyse volgens Van Kempen (1995, p. 86) per sequentie een basisbeschrijving van de plot aan de hand van de “**W-vragen**” (Smelik et al., 1999). Als eerste wordt aandacht besteed aan de ruimtelijke kenmerken, dus de locatie of waar de gebeurtenissen plaatsvinden. Vervolgens wordt er overgegaan op de temporaliteit door oog te hebben voor wanneer er zich ontwikkelingen voordoen. Na die algemene eigenschappen ligt de focus op de gebeurtenissen of handelingen zelf, bijvoorbeeld conversaties of gedragingen, en op de actoren door na te gaan wie tijdens bepaalde scènes wat doet en hoe. Al die karakteristieken worden samengevat in een tabel (zie bijlage A, 2), en zijn in de eerste analysefase voorlopig “puur beschrijvend”, aangezien ze daarna als basis dienen voor de gedetailleerdere formele analyse, en kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud (Van Kempen, 1995, p. 86).

### 3.2.2. Formele analyse

De overige **drie geïncorporeerde fases** van het analysemodel van Smelik et al. (1999) maken deel uit van de formele analyse van de cinematografische kenmerken (zie bijlage A, 1). Hoewel de algemene structuur van de formele analyse geënt is op dit model, wordt er bij de verschillende onderdelen aanvullend gebruikgemaakt van de **analysetechnieken en terminologie van Van Kempen (1995) en Edgar-Hunt et al. (2015)**. Dat is het geval, omdat hun begrippenapparaten uitgebreider, vaak concreter, en universeler zijn wat de cinematografische technieken betreft door de aanwending van benamingen uit de Amerikaanse film- en televisie-industrie. Deze tweede analysefase wordt opgesplitst in twee deelfases.

#### 3.2.2.1. Eerste deelfase formele analyse

De **tweede fase** van het analysemodel van Smelik et al. (1999, p. 99) stelt de vraag **“2.Hoe wordt het afgebeeld?”** Hierbij maken ze een onderscheid tussen stilstaande en bewegende beelden, hoewel er vier overlappende elementen zijn: **“mise-en-scène, (foto)grafische aspecten, beelduitsnede [en] perspectief”** (p. 99). Voor bewegende beelden zijn er nog vier extra dimensies, namelijk **“camerabeweging, opnameduur, montage [en] geluid”** (p. 99), maar daarvan worden de laatste drie in deze scriptie buiten beschouwing gelaten, aangezien ze niet essentieel zijn in het licht van de onderzoeksvragen. Al die cinematografische kenmerken worden voor de duidelijkheid gebundeld in één onderzoekstabel bestaande uit hoofdcodes en deelcodes (zie bijlage A, 3).

De **mise-en-scène** allereerst, wordt door Van Kempen (1995, p. 100) gedefinieerd als “de invulling van de filmische ruimte ten opzichte van de camera.” Voor de onderdelen die hierbinnen geïdentificeerd worden, wordt de indeling van Smelik et al. (1999) overgenomen. Zij beschouwen de belichting, in tegenstelling tot Van Kempen (1995), namelijk als een onderdeel van de hierna volgende (foto)grafische aspecten. Volgens hen bestaat de hoofdcode **mise-en-scène** uit de deelcodes **“decor en setting, costumering en grime/make-up, gezichtsuitdrukking van acteurs, [en] handelingen en/of bewegingen van acteurs”** (pp. 68-69).

Wat het **decor** betreft, is de thuisomgeving in het postfeminisme belangrijker dan ooit door het alomtegenwoordige new traditionalism, dat deze setting als de natuurlijke habitat van vrouwen beschouwt (MacDonald, 1995; Probyn, 1997). Toch is de huiselijke sfeer meestal onbehaaglijk door de spanning tussen het leven in het private en publieke domein en de daarmee samenhangende “gendered anxiety” om als huisvrouw de hard bevochten vrijheid te verliezen (Waters, 2011a; Wheatley, 2005, p. 152). Dat spanningsveld geldt zeker voor de vrouwelijke amateurdetective, omdat ze haar misdaadzaken uit het de publieke sfeer vaak meeneemt naar huis en daardoor de mythe van het huis als veilige en vredevolle haven verstoort (cf.2.2.1.).

De **costumering** focust op de verschillen in kledij tussen de personages. Specifieke eigenschappen hiervan zoals de verhulling of onthulling van lichamelijkeheid worden bestudeerd, maar ook hoe de kijker hier zicht op krijgt, bijvoorbeeld omdat de camera er de nadruk op legt of juist niet (Van Kempen, 1995). Opvallend in de postfeministische misdaadserie is de sexy kledij van de detective, die haar vrouwelijke vormen accentueert en haar daardoor acceptabeler maakt voor een breed publiek (cf. 2.2.1.; Schmidt, 2015). De keerzijde van de medaille is dat die vestimentaire keuzes suggereren dat ze meer uitblinkt door haar kledij dan door haar daden (Jermyn, 2016).

Bij de **gezichtsuitdrukking** wordt er gefocust op opmerkelijke emoties, die bij mannen door de klassieke genderstereotypen minder getoond worden dan bij vrouwen, hoewel het postfeminisme dit cliché steeds vaker voorbijstreeft (cf. 2.1.4.; Bernstein, 2002; Van Damme & Van Bauwel, 2012).

De **handelingen of bewegingen van de acteurs**, ten slotte, beslaan het gedrag, de acties, en bewegingspatronen (Van Kempen, 1995). Zoals bij het decor speelt hierbij voor postfeministische vrouwen het conflict tussen het persoonlijke en professionele leven. Ze worden immers nog steeds ingebed in “domestic plots”, waaraan mannen zich als kostwinner grotendeels kunnen onttrekken (Waters, 2011b; White, 1992, p. 138). Zo besteden vrouwen in televisiefictie volgens Davidson (2015) 15% van hun tijd aan persoonlijke verzorging, zoals het aanbrengen van make-up.

De **tweede hoofdcode (foto)grafische aspecten** omsluit volgens Smelik et al. (1999, p. 69) de “**belichting**: wie wordt belicht en wie staat in de schaduw?” Die belichting draagt essentieel bij tot de ideologische vorming, aangezien ze beelden kan manipuleren door dingen te onthullen of juist te verbergen door schaduw via “low-key” belichting (Edgar-Hunt et al., 2015, p. 137; Millerson, 2013). Bovendien leidt ze de blik van de kijker door te focussen op voorwerpen, of lichaamsdelen van personages (Millerson, 2013; Van Kempen, 1995). Typisch voor de postfeministische obsessie met lichamelijkeheid is de eerder vermelde “male gaze”, waarbij het lichaam van vrouwen fungeert als lustobject door het nadrukkelijk te belichten (Gates, 2011, p. 35; Mizejewski, 2004, p. 7).

De beelduitsnede of **kadrering** als **derde hoofdcode** doelt op “de rechthoek die de camera door zijn plaats en instelling uitsnijdt uit de werkelijkheid, [waardoor die] bepaalt welk fragment van een afbeelding vertoond wordt” (Smelik et al., 1999, p. 70). De eerste deelcode is **binnen of buiten beeld**, waardoor de kadrering zoals de belichting een onthullende of verhullende werking kan hebben (Van Kempen, 1995). Een typisch voorbeeld hiervan is de “ellips”, waarbij seksueel expliciete scènes gecensureerd worden en buiten beeld plaatsvinden, hoewel het hyperseksuele postfeminisme deze juist wel binnen beeld zou plaatsen (Van Kempen, 1995, p. 93). Edgar-Hunt et al. (2015) voegen daar nog de tweede deelcode **positie van personages binnen het beeldkader**

aan toe, die ideologisch geladen is omdat ze inzicht geeft in machtsposities. Aangezien het beeldscherm verdeeld is in drie met een midden, een linker- en een rechterrاند, kan een acteur ofwel letterlijk en figuurlijk centraal staan, ofwel aan de uiteinden van het scherm gepositioneerd worden als machteloos randpersonage. Bij postfeministische televisieseries wordt door het idee van gendergelijkheid verwacht dat zowel mannen als vrouwen in het midden geplaatst worden, wat ook geldt voor de held en de dader (Tortajada & Van Bauwel, 2012). Machteloze slachtoffers zouden daarentegen eerder aan de randen gesitueerd worden.

Het **perspectief** is de **vierde hoofdcode** en betreft het camerastandpunt, dat de verhouding van de televisiekijker tot de beelden bepaalt. Volgens Smelik et al. (1999, pp. 70-71) bevat het perspectief “de camerahoek [en de] camera-afstand” als deelcodes. De **camerahoek**, als eerste, kan drie verschillende vormen aannemen: het object of subject wordt “van onder gefilmd (kikkerperspectief)”, “op ooghoogte (neutraal perspectief)”, of “van boven gefilmd (vogelperspectief)” (Smelik et al., 1999, p. 70; Van Kempen, 1995, p. 100). Die camerahoeken zijn ideologisch geladen, omdat ze de gepercipieerde autoriteit van de personages beïnvloeden. In de postfeministische misdaadserie kan verwacht worden dat de dader vanuit kikkerperspectief gefilmd wordt om hem als machtig of sinister af te beelden, doordat de camera naar hem opkijkt (Edgar-Hunt et al., 2015). Bij shots vanuit vogelperspectief maakt de camera personen daarentegen kleiner door op hen neer te kijken, of treedt hij op als voyeur, wat beide beproefde technieken zijn bij de voorstelling van passieve slachtoffers (Edgar-Hunt et al., 2015). Ook vrouwen worden vaak gefilmd vanuit het standpunt van een (denkbeeldige) voyeuristische mannelijke toeschouwer (male gaze) (Gill, 2007).

Daarnaast bevat het perspectief de **camera-afstand** ten opzichte van de gefilmde objecten of subjecten, die zeven verschillende shots omsluit, geordend van heel ver naar heel dicht: “extreme long shot (XLS), long shot (LS), medium long shot (MLS), medium shot (MS), medium close-up (MCU), close-up (CU) [en] extreme close-up (XCU)” (Edgar-Hunt et al., 2015, p. 132; Van Kempen, 1995, p. 100). Aangezien er in postfeministische televisieseries sprake is van hyperseksualiteit, wordt vrouwelijke naaktheid geërotiseerd doordat de camera de lichamen als seksuele objecten onderwerpt aan inspectie (Gill, 2007; Van Bauwel, 2017). Zo zijn er vaak close-ups van het gezicht en de boezem van vrouwen en “full body shots” (Davidson 2015, p. 1019).

De **camerabeweging** is de **laatste hoofdcode** uit de tweede fase van het analysemodel van Smelik et al. (1999). Volgens hen gebruiken film- en televisieproducenten verschillende bewegingstechnieken om de kijker persoonlijk bij het verhaal te betrekken, want de “beweging van de camera wordt door de kijker ervaren als een substituut voor de eigen beweging” (p. 89). Bij deze hoofdcode wordt de classificatie van Van Kempen (1995, p. 101) gehanteerd, die twee duidelijke deelcodes waarneemt, die op hun beurt uiteenvallen in meerdere technieken: “**de camera wordt verplaatst** [of] de camera beweegt op zijn plaats.” Die eerste deelcode omvat vijf mogelijke shots: “dolly, tracking shot, crane shot, moving shot [en] hand-held shot”. Een crane shot kan bijvoorbeeld de machteloosheid van passieve slachtoffers visualiseren, omdat de camera bevestigd wordt aan een opgestelde kraan en zo vanop grote hoogte neerkijkt op minuscule personages in een weids landschap (Edgar-Hunt et al., 2015). Daarnaast **kan de camera ter plaatste bewegen** door een “pan, tilt [of] roll” (Van Kempen, 1995, p. 101). Zoals de belichting en kadrering kan de pan een onthullende werking hebben of de nadruk leggen op een personage door zijn bewegingen te volgen, omdat de camera hierbij om zijn eigen horizontale as draait (Edgar-Hunt et al., 2015).

#### 3.2.2.2. Tweede deelfase formele analyse

Nu bekend is hoe iets kan afgebeeld worden, kan er overgegaan worden naar de **derde fase** uit het analysemodel van Smelik et al. (1999, p. 90), namelijk “**3. Wat betekenen het beeld en de tekst?**” Uit de zeven voorgestelde onderdelen (zie bijlage A, 1) incorporeert deze scriptie er twee: “genre [en] stereotypen” (p. 99). Aangezien die twee categorieën zowel tot uiting komen in de cinematografische kenmerken als in het verbale discours, fungeert de tweede deelfase van de formele analyse als een overgangsfase van de formele analyse naar de kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud. Bijgevolg incorporeert de derde onderzoekstabel (zie bijlage A, 4) naast vormelijke eigenschappen ook relevante discursieve elementen uit de conversaties van personages, die via citaten worden weergegeven.

Bij de analyse van **stereotypen** dienen de onderdelen die geïdentificeerd werden in het theoretisch kader als basis. Daarbij gaat het dus om de elementen uit de eerste deelonderzoeksvraag, namelijk het al dan niet voorkomen van stereotiepe rollen in de private en publieke sfeer, klassieke man-vrouwdichotomieën en het ideaal van de postfeministische superwoman (cf. 2.1.4.). Ook de raciale en seksuele heterogeniteit uit de tweede deelonderzoeksvraag wordt meegenomen in de analyse van stereotypen, omdat het postfeminisme ondanks zijn focus op hybriditeit toch vaak blijft steken in het voormalige blanke en heteronormatieve ideaal. Daarnaast worden de **genrekenmerken** bestudeerd, waar de focus ligt op de aard en oplossing van misdadzaken, het gebruik van of de

confrontatie met geweld, en de rollen van held, dader en slachtoffer, naar aanleiding van de derde deelonderzoeksvraag (cf. 2.2.1. en 2.2.2.).

Terwijl alle voorgaande fases in het analysemodel van Smelik et al. (1999) handelen over iets dat afgebeeld wordt, heeft de **vierde en laatste fase** oog voor “**4.wat [...] er niet afgebeeld [wordt]**” (p. 99). Hier worden geen analysetechnieken aangereikt door Smelik et al. (1999), maar toch is het belangrijk om ook zaken die niet getoond worden op te merken. Ideologieën sluiten immers niet alleen groepen of zaken in in de norm, maar kunnen ze ook uitsluiten. Een veelvoorkomend postfeministisch voorbeeld is de erotische representatie, waarbij de lichamelijke van mannen veel minder vaak weergegeven en geseksualiseerd wordt dan die van vrouwen (Gill, 2007).

### 3.2.3. Kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud (discours)

Naast de cinematografische kenmerken uit de formele analyse wordt ook het **verbale discours** van de geselecteerde televisiereeksen geanalyseerd. De gehanteerde taal kan namelijk verborgen waarden en stereotypen onthullen, aangezien de media ideologieën communiceren via het discours (Menti, 2019; Smelik et al., 1999). Dat geldt ook zeker voor het postfeministische gedachtegoed, dat zich manifesteert in conversaties tussen personages, en waar vaak tegelijk op voortgebouwd en kritiek op geleverd wordt (Read, 2000; Vered & Humphreys, 2014). Om die ideologieën in de gesproken taal bloot te leggen, wordt een kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud gehanteerd. Die methode verloopt aan de hand van een **apart analyseschema** dat gebaseerd is op het werk van **Lindberg (2017)** (zie bijlage A, 5).

Volgens Lindberg (2017) zijn ideologieën waardegeladen, omdat ze een vertekend wereldbeeld en een ideologisch gekleurde woordenschat bevatten, waardoor ze de wereld anders interpreteren. Ze hebben echter wel een **gemeenschappelijke morfologische structuur**, opgebouwd uit drie onderling vervlochten dimensies: “1)value dimension (V), 2)descriptive dimension (D), 3)prescriptive dimension (P)” (p. 88). **Value dimensions**, als eerste, bestaan uit morele, sociale, culturele of politieke waarden en worden uitgedrukt door middel van idealen en doelen. **Descriptive dimensions** behelzen algemene beschrijvingen, kritiek, en oordelen, die ofwel beschrijvend ofwel evaluatief zijn. **Prescriptive dimensions**, tot slot, omsluiten algemene principes en voorschriften tot actie, verkondigd in aanbevelingen, bevelen of regels.

Die waarden, descripties en prescripties kunnen gecombineerd worden in een specifiek patroon, genaamd “**V-D-P-triads**”, aangezien de argumentatieve premissen V en D leiden tot de praktische conclusie P (pp. 92-93). Het doel is dan ook om de onderliggende structuur van de V-D-P-triads bloot te leggen in de onderzochte tekst, maar dat wordt vaak bemoeilijkt door het verborgen karakter en de versnippering van de afzonderlijke dimensies of de combinatie ervan. Zo kan het verband tussen de V’s, D’s en P’s verbroken zijn, of kunnen er maar één of twee van de drie aanwezig zijn, omdat de overige niet expliciet verbaal worden uitgedrukt. Bijgevolg moet de analist de ontbrekende onderdelen zoeken in impliciete veronderstellingen of tussen de regels door lezen om onuitgesproken en zogenaamd vanzelfsprekende opvattingen te achterhalen.

De V’s, D’s en P’s kunnen zich ten slotte manifesteren op **twee niveaus: het fundamentele en operatieve**. Voor de V’s is er op het fundamentele level sprake van “values” of idealen “(V)”, en op het operatieve van “goals (G)” of specifieke doelen (Lindberg, 2017, p. 105). Lindberg (2017) karakteriseert waarden als algemeen richtinggevend, omdat ze niet verbonden zijn met een concreet eindpunt. Doelen omvatten daarentegen wel specifieke eindstadia die al dan niet bereikt worden. Bijgevolg is er op het operatieve level sprake van “G-D-P-triads” in plaats van V-D-P-triads (p. 105). Descripties, vervolgens, nemen op het fundamentele niveau de vorm aan van ofwel beschrijvende ofwel evaluatieve, ideologische beschrijvingen, kritieken of oordelen. Op het operatieve niveau zijn descripties concreter, aangezien ze handelen over specifieke situaties (“Dsit’s”) of causale relaties (“Dme’s of means-ends relationships”) (Lindberg, 2017, p. 104). Die Dsit’s zijn alomtegenwoordig in het dagelijkse discours, terwijl Dme’s minder talrijk aanwezig zijn maar wel belangrijk, omdat ze uitmonden in rechtstreekse prescripties. De prescripties, als laatste, zijn op het fundamentele level algemene aanbevelingen, bevelen of regels, en op het operatieve level concrete voorschriften tot actie.

Nu alle begrippen geduid zijn, kan de **concrete werkwijze** om het verbale discours te analyseren uiteengezet worden. De kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud verloopt namelijk volgens vier fases. Allereerst wordt de ideologische inhoud geclassificeerd op basis van de postfeministische thematiek en naargelang die bekritiseerd of geïncorporeerd wordt. Daarna wordt het niveau (fundamenteel of operatief) bepaald en volgt er een korte schets van de context waarin het discours plaatsvindt. Vervolgens moeten de aanwezige enkelvoudige ideeën, dus de V’s, D’s en P’s, geïdentificeerd worden in het discours. Ten slotte worden, indien mogelijk, de connecties tussen die drie gereconstrueerd aan de hand van de logica van V-D-P-triads. Hiervoor wordt de structuur van het **analyseschema** van Lindberg (2017, p. 107) overgenomen, waarbij de drie dimensies (de waarden, descripties en prescripties) en de twee niveaus (het fundamentele en operatieve level) gecombineerd worden in een tabel met zes velden (zie bijlage A, 5). Niet elk van

die zes ideeën hoeft per se tegelijkertijd aanwezig te zijn in de discoursen, maar het schema laat toe om te constateren welke voorkomen en welke niet.

Omdat er discouselementen opgespoord worden die typerend zijn voor de **postfeministische ideologie**, werd Lindbergs tabel lichtjes aangepast (zie bijlage A, 6). Hierbij wordt gefocust op de verbale omgang met eerder vermelde postfeministische karakteristieken, zoals de rolverdeling in de private en de publieke sfeer (zie deelonderzoeksvraag 1). Die rollen komen ook al aan bod bij de formele analyse (zie bijlage A, 4), maar zijn zo prominent aanwezig in beide casussen dat ze nog eens apart besproken worden bij de kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud. Daarnaast wordt er scherpgesteld op thema's die opgenomen zijn in de tweede deelonderzoeksvraag, namelijk de attitudes tegenover mannelijke en vrouwelijke seksualiteit, het neoliberal discours en de verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid. Tot slot is er ook oog voor andere postfeministische kwesties die beschreven werden in het theoretisch kader, zoals Faludi's tikkende biologische klok (cf. 2.1.1.), gendergelijkheid (cf. 2.2.3), en specifiek voor *Liar* de omgang met traditionele verkrachtingsmythes (cf. 2.2.2.). Bij elke geselecteerde sequentie worden enkel de postfeministische thema's die aanwezig zijn in het discours besproken en soms zelfs geen als het discours niet relevant is of al aan bod kwam in de tweede deelfase van de formele analyse.



### 3.3. Motivering en afbakening van het televisiecorpus

De selectie van *Tabula rasa* (Govaerts & Beels, 2017) en *Liar* (Strong & Donovan, 2017) als casussen berust op hun geschiktheid binnen het onderzoeksopzet, aangezien **beide reeksen** actuele voorbeelden zijn van postfeministische misdaadseries. Ze voeren allebei een sterke en actieve vrouwelijke amateurdetective op en spelen daardoor in op postfeministische thema's (Herremans, 2020). Zo staat de confrontatie tussen de mannelijke en vrouwelijke protagonist centraal en wordt die relatie zowel getypeerd door ideeën van gendergelijkheid als van een strijd der seksen. Een vergelijkbaar spanningsveld speelt op het niveau van het prototype van de postfeministische superwoman, omdat de vrouwelijke amateurdetectives de balans moeten vinden tussen hun leven in de publieke en private sfeer. Daarnaast zijn de rollen van slachtoffer, held en dader essentieel en is er morele ambiguïteit in beide series, waardoor er meermaals sprake is van rolomkeringen waarbij de vrouwelijke hoofdpersonages de drie rollen afwisselend bekleden. Naast de amateurdetective zijn er in *Tabula rasa* en *Liar* ook professionele politiedetectives in het spel, zodat de twee types tegen elkaar worden afgezet. Hoewel de amateurs vaak onderhevig zijn aan stereotiepe en negatieve portrettering, zijn ze uiteindelijk succesvoller dan de professionals, omdat ze niet verplicht zijn om de officiële procedures te volgen (Hogan, 2017).

Naast die gemeenschappelijke kenmerken is ook **het contrast tussen beide reeksen** een relevante selectiefactor. Behalve de verschillende geografie, heeft elke misdaadserie zijn eigen specifieke focus. In *Tabula rasa* vormt een verdwijningszaak de intrige en ligt de oplossing bij Annemie D'Haeze, die als hoofdbetrokkene met geheugenverlies de waarheid moet achterhalen in de stijl van een klassieke whodunit met horrorinvloeden (Lawson, 2018; Raats, 2018). De plot van *Liar* wordt daarentegen gedreven door een verkrachtingszaak<sup>X</sup>, waarvan Laura Neilson, tegelijk het slachtoffer en de oplosser is.

Beide reeksen worden **afgebakend** door ze in te delen in sequenties, waarvan de cinematografische kenmerken, stereotypen, genrekenmerken en het discours geanalyseerd worden in het licht van de onderzoeksvragen. Hierbij worden sequenties geïnterpreteerd in lijn met het werk van Van Kempen (1995) als afgeronde audiovisuele fragmenten die los van de gemiddelde duur en decorwisselingen een thematische samenhang vertonen. De selectie gebeurt niet op basis van kwantitatieve maatstaven zoals het aantal afleveringen of sequenties, maar berust op puur kwalitatieve inhoudelijke en vormelijke criteria. Het gaat hierbij om sequenties die omgaan met typische postfeministische thema's en discoursen, en waarin stereotiepe of atypische cinematografische kenmerken voorkomen (Dhaenens, 2012a; MacNamara, 2005) Meer specifiek worden uit *Liar* en *Tabula rasa* respectievelijk 39 en 41 sequenties<sup>XI</sup> uitgelicht, die handelen over de categorieën zoals uiteengezet in de methodologie en de drie opgestelde onderzoekstabellen (zie bijlage A, 3, 4 en 6):

### FORMEEL

- mise-en-scène
- fotografische aspecten
- kadrering
- cameraperspectief
- camerabeweging
- stereotypen
- genrekenmerken

### INHOUDELIJK/DISCOURS

- rollen in de private en publieke sfeer
- mannelijke en vrouwelijke seksualiteit
- neoliberaal discours
- verhouding feminisme en vrouwelijkheid
- tikkende biologische klok
- gendergelijkheid
- verkrachtingsmythes

## 4. Resultaten ideologische analyse

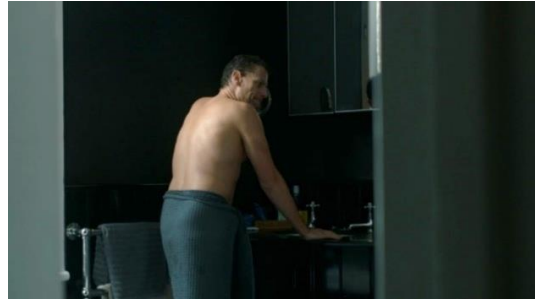
De resultaten van de ideologische analyse worden besproken per analysefase, in plaats van per sequentie of aflevering, om de kwalitatieve lijn van de sequentieselectie ook door te trekken in de rapportering. Voor de sequentiële analyse worden geen algemene bevindingen geformuleerd, aangezien ze algemene beschrijvingen van de plotkenmerken bevat en eerder context biedt bij de andere analysefasen (zie bijlage B). Over de resultaten van de formele analyse wordt afzonderlijk gerapporteerd voor de twee deelfases, net als over het discours van de kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud. Hierbij wordt de structuur gevolgd van de onderzoekstabellen (zie bijlage C, D en E) en komt elke hoofdcode, bestaande uit één of meerdere deelcodes, apart aan bod. De resultaten van *Liar* en *Tabula rasa* worden bovendien direct met elkaar geconfronteerd om de gelijkenissen en verschillen tussen de twee reeksen te duiden. Ten slotte worden er per analysefase ook overkoepelende conclusies getrokken voor de twee misdaadseries om aan te tonen of ze de postfeministische ideologie overwegend incorporeren of afwijzen.

### 4.1. Resultaten formele analyse

#### 4.1.1. Resultaten eerste deelfase formele analyse

##### 4.1.1.1. Mise-en-scène

De eerste hoofdcode van de eerste deelfase van de formele analyse is de mise-en-scène, die volgende vier deelcodes bevat: decor en setting, costumering en grime/make-up, gezichtsuitdrukking, en handeling/beweging. Uit voorgaand onderzoek naar postfeministische televisieseries is gebleken dat het **decor** waarin vrouwelijke personages zich bevinden voornamelijk uit huiselijke settings bestaat in navolging van het new traditionalism (MacDonald, 1995; Probyn, 1997). In *Liar* verblijft de vrouwelijke protagonist Laura maar in een vierde van het totale aantal sequenties (10/39), in haar eigen appartement (sequentie 4, 10, 34, 35, 39) of het huis van haar zus Katy (sequentie 7, 9, 11, 14, 17). Door het hoofdpersonage ook in veel openbare settings zoals cafés te plaatsen, wijst *Liar* de typisch postfeministische trend dus af. Desondanks zijn er wel duidelijke genderverschillen, want de mannelijke protagonist Andrew bevindt zich in slechts vijf sequenties in zijn huis (sequentie 7, 15, 26, 33, 36). Bovendien is het decor in Laura's appartement stereotiep vrouwelijk, bijvoorbeeld haar slaapkamer met een make-up tafel, waarop borstels, een krultang, haardroger, en een heleboel make-up-producten liggen uitgesteld (sequentie 4). Andrew verblijft daarentegen enkel in genderneutrale ruimtes, zoals zijn badkamer (sequentie 7).



Verder incorporeert *Liar* wel een andere karakteristiek van de postfeministische misdaadserie, namelijk de verstoring van het huis als veilige en vreedevolle haven, doordat de misdaadzaak uit de publieke sfeer ook in het private domein infiltreert (Gates, 2011). Zo transformeert Laura's appartement zelfs in de plaats delict, aangezien ze daar verkracht is, en komt dader Andrew er haar later stalken en bedreigen (sequentie 35). Bijgevolg is de huiselijke sfeer onbehaaglijk en wil Laura verhuizen.

Tot slot wordt het decor eenmalig gehanteerd om een duidelijk genderverschil onder de aandacht te brengen. Al in de eerste sequentie wordt er een groot contrast geschetst tussen de wagens van de mannelijke en vrouwelijke protagonist, want Andrew is de eigenaar van een luxueuze Maserati, terwijl Laura slechts een modale Ford bezit. Die auto's hangen rechtstreeks samen met hun professionele rol in de publieke sfeer (cf. 4.1.2.1.), die fel verschilt en zich uit in een status- en salarisverschil. Ondanks de afwijzing van het postfeministische new traditionalism is het decor dus wel onderhevig aan opvallende genderverschillen.



Het decorgebruik in *Tabula rasa* vertoont sterke overeenkomsten met dat van *Liar*, omdat de wagens van het mannelijke en vrouwelijke hoofdpersonage op exact dezelfde manier gecontrasteerd worden. Benoits spiksplinternieuwe BMW (sequentie 6) steekt fel af met Mie's wat aftandse Saab (sequentie 27). Die tegenstelling wordt bovendien beklemtoond omdat de auto's ook qua kleur elkaars tegenpool zijn: zwart-wit.



Een belangrijk verschil tussen de twee reeksen is dat het new traditionalism in *Tabula rasa* veel meer van toepassing is. De vrouwelijke protagonist bevindt zich immers in bijna de helft van de sequenties (17/41) in een huiselijke setting. Zo wordt Mie vaak afgebeeld in het huis van haar grootouders waar zij en haar echtgenoot Benoit tijdelijk verblijven (sequentie 2, 3, 4, 6, 8, 11, 12, 16, 18, 19, 21, 29, 33, 36) of in haar ouderlijk huis (sequentie 10, 20, 22). Aangezien Mie en Benoit een koppel vormen en samenwonen, zijn er in tegenstelling tot *Liar* geen genderverschillen op te merken. De deelcode decor en setting ligt in *Tabula rasa* dus in lijn met de postfeministische traditie.



Op het vlak van de **costumering** blijkt uit de postfeministische literatuur dat de vrouwelijke amateurdetective vaak sexy gekleed is. Door die kledij wordt ze afgezwakt tot een aantrekkelijk lustobject en vindt ze ingang bij een breed publiek ondanks haar non-conformistische professionele rol (Schmidt, 2015). Die tendens wordt echter zelden vastgesteld in *Liar*, waar Laura overwegend casual kledij draagt, die haar lichamelijke verbergt, bijvoorbeeld in sequentie 1 door een lange trench coat en sjaal. In 8 sequenties legt de camera niet eens de nadruk op de kledij (sequentie 15, 17, 19, 21, 27, 28, 29, 37), en in 11 sequenties focust hij op de gezichtsuitdrukkingen van de personages (sequentie 5, 11, 13, 22, 26, 30, 31, 32, 33, 38, 39). In slechts twee sequenties voldoet Laura wel aan het postfeministische stramien als ze een soort schoolmeisjeslook aangemeten krijgt (sequentie 2), maar vooral als ze zich voorbereidt om op date te gaan met Andrew (sequentie 4).



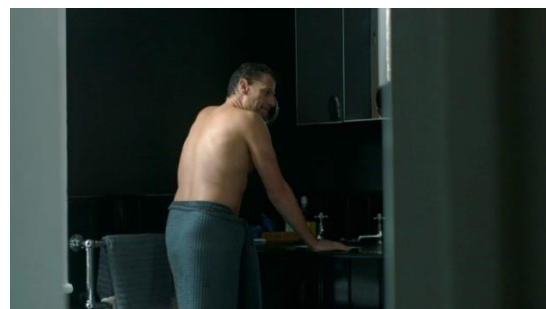
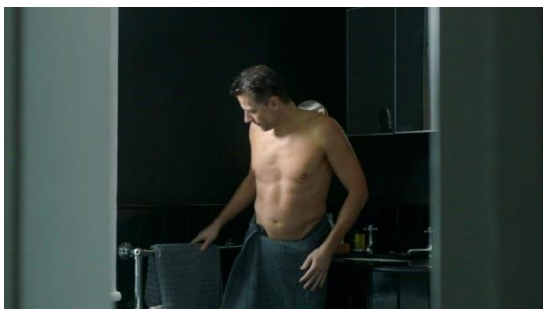
Voor dat afspraakje draagt ze namelijk rode kanten lingerie, een diep gedecolteerde blouse, een nauwaansluitende leren kokerrok, en pumps met stiletto's. Ook haar zware make-up beklemtoont haar vrouwelijkheid.



Er is wel een logische verklaring waarom de sexy kledij grotendeels achterwege gelaten wordt, want een opvallend patroon is het contrast tussen Laura's kleren voor en nadat ze verkracht is. Terwijl ze ervoor wel kleding droeg die haar lichamelijkeheid onthulde, zijn haar post-verkrachting outfits heel alledaags en verhullend. De costumering fungeert daardoor als de typische materiële afspiegeling van haar transformatie door de verkrachting. Jurik en Cavender (2017, pp. 12-13) verwijzen in dit verband naar de Amerikaanse dramaserie *Veronica Mars*: "Wardrobe is used to illustrate Veronica's transformation: pre-rape flashbacks show her with long hair and dressed in pastel colors, frilly teen fashions; post-rape, her hair has been cut short, and her outfits consist of conservative slacks and jackets." Bij Laura is dat verschil vooral frappant op de ochtend net nadat het seksuele geweld heeft plaatsgevonden, omdat ze haar sexy dateoutfit inruilt voor een simpele pull, vest, jeansbroek en sportschoenen (sequentie 6). Ook dagen na de verkrachting is Laura's kledij nog steeds verhullend, en de rest van haar uiterlijk is eveneens minder vrouwelijk, want haar make-up is minimaal en haar haren zijn strak naar achter gebonden in een paardenstaart (sequentie 10). De opvallendste illustratie van haar transformatie is echter als ze drie maanden later opnieuw een date heeft met een andere man, Ian (sequentie 34). Hierbij is ze opvallend minder schaars gekleed dan voor haar afspraakje met Andrew, omdat ze diepe halsuitsnijdingen vermijdt.



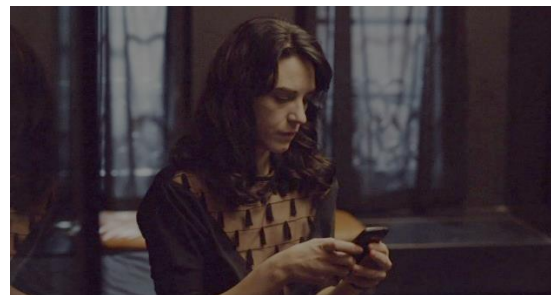
Mannen zijn in *Liar* normaliter casual aangekleed, zoals Andrew in sequentie 1, of zakelijk in pak en das, bijvoorbeeld Ian in sequentie 25. Enkel in sequentie 7 wordt de mannelijke lichamelijkeheid getoond als Andrew juist uit de douche komt en halfnaakt is. Toch wordt hij niet geseksualiseerd zoals Laura in sequentie 4, omdat de camera meer op zijn gezicht en rug focust en slechts kort op zijn borstkas. Die constatering ligt volledig in lijn met het postfeminisme, waarbij mannen in tegenstelling tot vrouwen erotisch ondervertegenwoordigd zijn.



Ook in *Tabula rasa* draagt de vrouwelijke amateurdetective, Mie d’Haeze, zelden sexy kledij. Haar outfits zijn vaak heel alledaags, comfortabel en stralen weinig vrouwelijkheid uit, bijvoorbeeld jeansbroeken of truien met sjaals die haar lichamelijkeheid verhullen (sequentie 2, 6). Zoals bij Laura in *Liar* zijn er slechts twee sequenties waarin ze verleidelijker gekleed is en meer make-up draagt, namelijk sequentie 5 waar ze een kostuumbroek en een gedeeltelijk doorzichtige trui aan heeft, maar vooral sequentie 32. Daarin is Mie als bevallige kandidate van een televisiequizshow mooi uitgedost in een feestelijke en dieper uitgesneden jurk met korte mouwen. Deze outfit past perfect in het plaatje van de sexy postfeministische vrouw die haar lichamelijkeheid in de verf zet, hoewel de sequentie zich ironisch genoeg afspeelt in Mie’s droom.



Mie’s 55-jarige moeder Rita is vaker extravaganter en uitdagender gekleed dan Mie zelf. In sequentie 10 bereikt haar postfeministische hyperseksualiteit een piek, want ze verleidt een man door haar blouse af te doen, waardoor een kanten bovenstuk zichtbaar wordt. Naast Rita is enkel Benoits ex-vriendin en femme fatale Véronique sexy gekleed, zoals in sequentie 38 in een diep gedecolteerde en gedeeltelijk doorzichtige blouse. Terwijl *Liar* de postfeministische costumering dus grotendeels afwijst, doet *Tabula rasa* dat enkel bij de vrouwelijke amateurdetective, maar incorporeert het de sexy kledij wel bij andere prominente vrouwelijke personages.





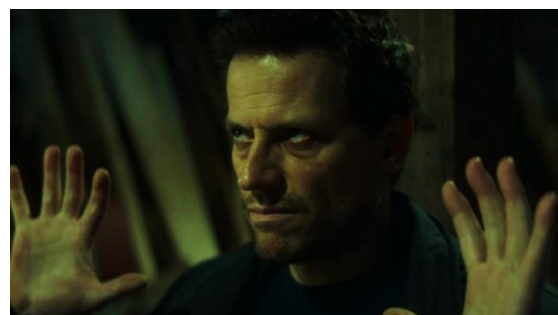
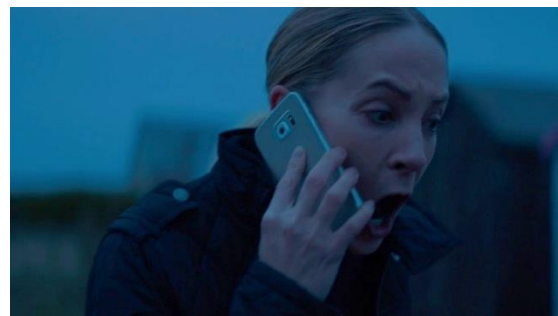
De costumering van de mannelijke protagonist Benoit loopt gelijk met die in *Liar*. Hij draagt namelijk bijna exclusief zijn werkkostuum, dat zijn lichamelijkeheid verhult (sequentie 1, 6, 8, 16, 18, 21). Bovendien wordt de kledij ingezet om de rolverdeling van de mannelijke en vrouwelijke hoofdpersonages in respectievelijk de publieke en private sfeer te weerspiegelen. Zo creëert de costumering in sequentie 21 een contrast tussen Benoits kostuum en Mie's huiselijke kamerjas.



Volgens MacDonald (1995) en Bernstein (2002) zouden vrouwelijke televisiepersonages via hun **gezichtsuitdrukking** traditioneel meer emotie tonen dan mannen, hoewel postfeministische televisieseries steeds vaker van dat cliché zouden afwijken. Toch blijven de gelaatsexpressies in *Liar* eerder in de sfeer van de klassieke genderstereotypen steken door vooral vrouwen en zelden mannen in een emotioneel kwetsbare toestand te portretteren. Na de verkrachting wordt voornamelijk Laura emotioneel afgebeeld in zes sequenties terwijl ze huilt (sequentie 5, 6, 12, 25, 32, 38). Ook andere slachtoffers van Andrew, zoals Catherine McCauley (sequentie 22) en professionele detective Vanessa Harmon (sequentie 30), worden identiek voorgesteld nadat hij hen verkracht heeft.



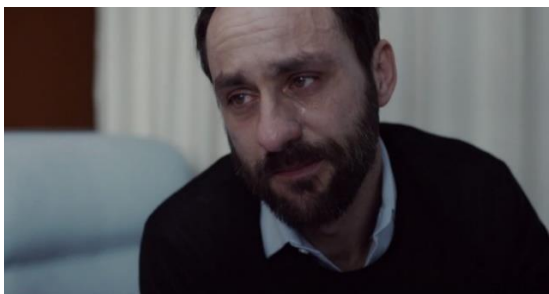
Mannen worden daarentegen veel vaker dan vrouwen gerepresenteerd tijdens een woedebui, omdat deze emotie geassocieerd wordt met kracht, in tegenstelling tot verdriet. Van Damme en Van Bauwel (2012, p. 176) stellen namelijk dat “the only emotions registered among boys are aggression and jealousy, giving the impression that boys rarely experience sadness and fear.” Zo zijn zowel Andrew als Laura furieus in sequentie 11 en schreeuwen ze tegen elkaar over de telefoon terwijl ze een verhitte discussie voeren. Daarnaast plaatsen Andrews gezichtsuitdrukkingen hem steeds in een machtige positie door ofwel een dreigende en vastberaden blik (sequentie 23 en 32), ofwel een kalme en zelfvoldane expressie, die gecontrasteerd wordt met Laura’s woede (sequentie 26).



In amper drie sequenties toont Andrew tekenen van zwakte, waardoor de onkwetsbare machocultus toch nog deels doorbroken wordt, hoewel dit veel minder frequent voorkomt dan bij de vrouwelijke personages. Zo verradt zijn gezichtsuitdrukking in sequentie 31 en 32 angst omdat hij zijn ogen stijf toeknijpt en zijn tanden op elkaar klemt. In sequentie 33, ten slotte, huilt hij voor de enige keer doorheen de hele reeks uit bij zijn zoon Luke.



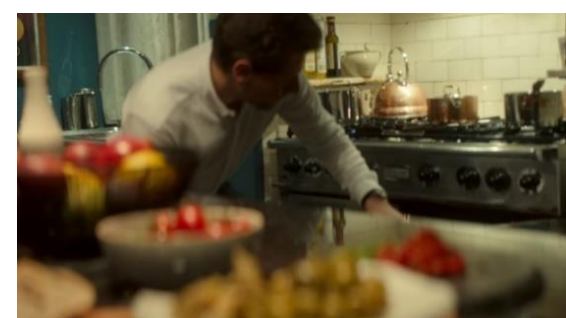
Ook *Tabula rasa* wijst het postfeministische model af door te blijven vasthouden aan de klassieke genderstereotypen. De vrouwelijke protagonist Mie heeft in drie sequenties een angstige gezichtsuitdrukking (sequentie 9, 27, 29) en huilt zelfs in zeven sequenties (sequentie 19, 21, 22, 27, 29, 35, 36). De schaarse emoties van de mannelijke personages zijn eveneens vergelijkbaar met die in *Liar*, omdat Benoit in slechts drie sequenties huilt (sequentie 21, 26, 29) waarbij zijn betraande gezicht slechts eenmalig duidelijk zichtbaar is (sequentie 21). Hij wordt daarentegen wel vaker voorgesteld tijdens een woedebui in vijf sequenties (sequentie 12, 27, 28, 29, 31).



Wat de laatste deelcode van de mise-en-scène betreft, de **handelingen en bewegingen** van personages, toont empirisch onderzoek aan dat vrouwen in postfeministische televisieseries vaak in domestic plots afgebeeld worden tijdens typisch vrouwelijke activiteiten (Waters, 2011b). Mannen zouden hier daarentegen grotendeels aan ontsnappen door hun rol als kostwinner. *Liar* voldoet opnieuw niet aan dit patroon, aangezien Laura in geen enkele sequentie huishoudelijk werk uitvoert en als vrijgezel ook geen kroost heeft om op te voeden. Ze wordt hoofdzakelijk gedurende alledaagse en genderneutrale acties geportretteerd en in slechts twee sequenties stelt ze wel genderstereotiepe handelingen. Zo treft ze in sequentie 4 een voorbereidingsritueel voor haar date met Andrew, waarbij ze zich doucht, aankleedt, haar haren kamt en make-up aanbrengt. Aan al die activiteiten wordt echter slechts een minuut schermtijd besteed, waardoor Davidsons (2015) stelling dat vrouwen geruime tijd besteden aan hun persoonlijke verzorging voor deze reeks niet



geldt. In sequentie 7 is Laura zich eveneens aan het maquilleren, maar nu neemt deze actie nog minder tijd in beslag. Ook mannelijke personages worden zelden in domestic plots geplaatst. Als Andrew in sequentie 7 net uit de douche komt, zien we hem alleen in de spiegel kijken en geen persoonlijke verzorging verrichten. Enkel in sequentie 36 voert hij een typisch vrouwelijke en huishoudelijke actie uit als hij voor zijn nieuwe date Charlotte kookt, waardoor klassieke genderstereotypen doorbroken worden en hij aansluit bij het postfeministische model van de nieuwe man.



Zoals *Liar* wijst ook *Tabula rasa* genderstereotiepe handelingen af. Mie wordt immers zelden afgebeeld tijdens typisch vrouwelijke acties waar ze bezig is met haar uiterlijk of persoonlijke verzorging, uitgezonderd in 3/41 sequenties. Zo neemt ze in sequentie 7 een bad, poetst ze in sequentie 11 haar tanden, en kamt ze in sequentie 19 haar haren. Al die activiteiten nemen slechts enkele seconden in beslag, behalve sequentie 7, maar ook die scène duurt nog geen minuut. Daarnaast voert Mie betrekkelijk weinig huishoudelijk werk uit, want ook hier gaat het om amper drie sequenties: in sequentie 3 ruimt ze samen met Rita en Benoit de kelder op, in sequentie 8 heeft ze hapjes gemaakt en bedient ze de gasten, en in sequentie 29 doet ze de afwas. Desondanks is ze wel in negen sequenties bezig met de opvoeding van haar dochter Romy, wat een genderstereotiepe taak is. In sequentie 13 oefent ze echter een heel atypisch vrouwelijke activiteit uit die doorgaans eerder door mannen uitgevoerd wordt, want ze gaat vissen met haar zus Nikki. Die non-conformistische handeling wordt evenwel afgezwakt omdat ze ondertussen over typisch vrouwelijke gespreksonderwerpen praten, zoals het gezin, relatieproblemen en mannen (Davidson, 2015; Nelke, 2011).



Benoit voert daarentegen wel typisch mannelijke klusjes uit in huis die enige handigheid vereisen, want hij installeert een camera in de keuken (sequentie 2) en andere elektronica in de woonkamer (sequentie 4). Verder wordt hij ook vaak afgebeeld op de werkvloer als kostwinner (sequentie 21 en 27), waar hij genderstereotiepe handelingen uitvoert, zoals het leiden van een vergadering (sequentie 6). Door die taken ontloopt hij zijn opvoedkundige rol als vader van Romy<sup>xii</sup>, wat typisch postfeministisch is.

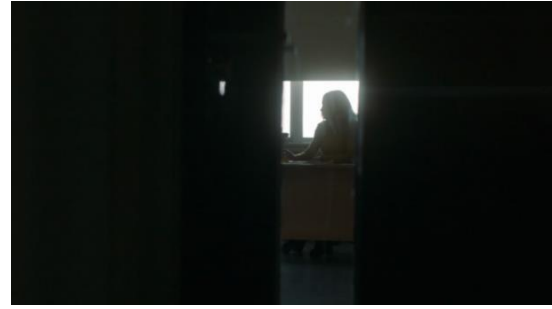


#### 4.1.1.2. Fotografische aspecten

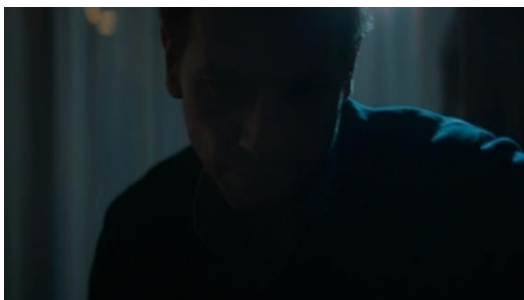
De fotografische aspecten vormen de tweede hoofdcode en omvatten de **belichting** als enige deelcode. In postfeministische televisieseries zou die in de traditie van de male gaze aangewend worden om het lichaam van vrouwen in de schijnwerpers te zetten en te seksualiseren (Gates, 2011). In *Liar* is die voyeuristische lichtinval echter zeldzaam, want ze komt enkel voor in sequentie 4. Tijdens Laura's douchescène is haar gezicht namelijk in schaduw gehuld, terwijl haar boezem in verhouding feller belicht is, waardoor het licht de aandacht naar haar borsten trekt. Toch wordt haar naaktheid enkel gesuggereerd en niet expliciet getoond, omdat de camera haar tot net onder haar schouders filmt. Ook later in diezelfde sequentie wordt Laura op identieke wijze geërotiseerd door opnieuw haar boezem feller te belichten dan haar gelaat. Nu komen haar borsten bovendien nadrukkelijker in beeld, want ze zijn enkel bedekt door een bh. In sequentie 30 is er een shot met een vergelijkbaar effect. Daar focust de belichting op het betraande gezicht van de professionele detective Vanessa Harmon, wat voyeuristisch aandoet bij zo'n kwetsbaar moment.



In de overgrote meerderheid van de sequenties (27/39, zie bijlage C) is er natuurlijke belichting zonder nadruk. Er treedt echter wel een ander opmerkelijk patroon op in *Liar* dat niet in de postfeministische televisietheorieën beschreven wordt. Zo worden uitsluitend vrouwelijke personages door ramen (sequentie 19), kieren van deuren (sequentie 20) of tussen objecten door (sequentie 27, 34 en 35) gefilmd. Daardoor worden ze zelf feller belicht maar ook omringd of zelfs gevangen door een groot schaduwvlak en steken ze als hulpeloze kleine schim heel sterk af tegen de dreigende en dominante omgeving. Bijgevolg wordt hun autoriteit ondermijnd en worden ze in een zwakke positie geplaatst. Bovendien wordt hun bewegingsvrijheid fel beperkt, wat symbool staat voor hun psychologische toestand sinds de verkrachting, die hen in een wurggreep houdt: “The houses on screen are represented as labyrinthine, cage-like, as closed spaces from which the heroine cannot escape and in which she finds no homely comfort” (Wheatley, 2005, p. 158).

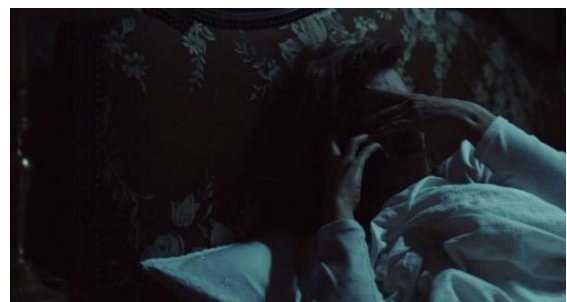
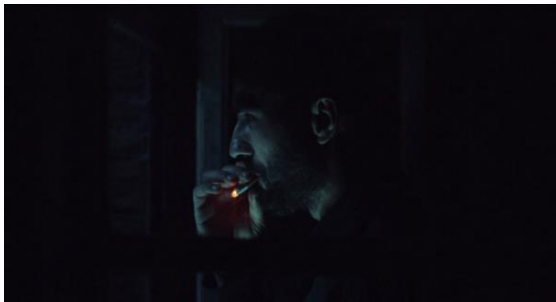


Een ander motief is dat personages door middel van donkere schaduw afgebeeld worden als silhouet. Die “low key lighting” wijst volgens Edgar-Hunt et al. (2015, p. 137) op gevaar en hint naar slechte bedoelingen. Zo wordt Andrew in sequentie 23 enkel als donkere schim weergegeven terwijl hij inbreekt in Vanessa Harmons huis. Ook als hij haar daarna verkracht in sequentie 24 is hij enkel een duistere gedaante. Laura wordt eenmalig op dezelfde manier voorgesteld als ze de rol van dader op zich neemt. In sequentie 31 heeft ze Andrew namelijk vastgebonden nadat ze hem ontvoerd heeft en wordt ze enkel weergegeven als dreigende schaduw.





*Tabula rasa* zweert de postfeministische male gaze zelfs nog resoluter af, want de belichting is natuurlijk in 35/41 sequenties (zie bijlage C) en wordt geen enkele keer gehanteerd om vrouwenlichamen te seksualiseren. Er is tevens slechts één shot waar de vrouwelijke personages Mie en Rita vanuit een deuropening gefilmd worden en zoals in *Liar* door de omringende schaduw gekleineerd worden (sequentie 3). Bovendien is deze tendens niet beperkt tot vrouwen, want de mannelijke protagonist Benoit wordt in sequentie 21 ook in een zwakke positie geplaatst als object van voyeurisme (zie ook sequentie 31, bijlage C). Het scherm is namelijk voor de helft bedekt door de zwarte schaduw van de haag waarachter Mie zich verschuilt en hem begluurt. Ook low key lighting die personages in duisternis hult om ze weer te geven als gevaarlijke schim komt slechts één keer voor in sequentie 11 als Benoit Mie staat op te wachten. Tot slot wordt onderbelichting in *Tabula rasa* ook eenmalig toegepast om Mie's verdriet te verhullen (sequentie 19). Hierdoor staat de reeks lijnrecht tegenover *Liar*, waarbij juist felle belichting werd ingeschakeld om de nadruk te leggen op de kwetsbare emotionele toestand van Vanessa Harmon.





#### 4.1.1.3. Kadrering

De kadrering als derde hoofdcode beslaat de deelcodes **binnen of buiten beeld**, en positie personage. Postfeministische misdaadseries kennen geen taboes en deinzen er niet voor terug om naaktheid te tonen. In *Liar* vinden de meeste acties dan ook integraal binnen beeld plaats (in 28/39 sequenties, zie bijlage C), maar expliciete naaktheid en seksuele handelingen worden juist gecensureerd door ze buiten beeld te plaatsen. Deze trend is daardoor rechtstreeks in strijd met de postfeministische hyperseksualiteit. In sequentie 6 kleedt Laura zich voor een forensisch onderzoek op de ochtend na de verkrachting om in een ziekenhuishemdje, maar deze actie is onderhevig aan censuur door ze te laten plaatsvinden achter een gordijn. Toch zijn er ook bij deze deelcode opnieuw genderverschillen op te merken. Laura's douchescène in sequentie 4 wordt immers wel getoond en haar naaktheid wordt gesuggereerd, terwijl hetzelfde tafereel bij Andrew volledig weggelaten wordt en enkel geïnsinueerd wordt door middel van wazig spiegelglas (sequentie 7). Op die manier bevestigt de kadrering wel de typisch postfeministische, erotische ondervertegenwoordiging van mannen.



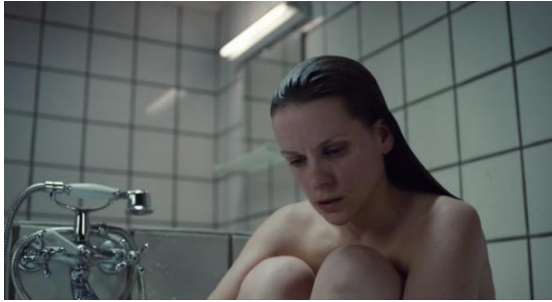
Een andere belangrijke vaststelling is dat het seksuele geweld van Andrews verkrachtingen gecensureerd wordt. Dat is merkwaardig, aangezien het postfeminisme dit met de porno chic-trend juist wel afbeeldt en het daardoor impliciet goedkeurt (Gill, 2007). Projansky (2001, p. 19) verwijst hierbij eveneens naar de “feminist paradox between a desire to end rape and a need to represent (and therefore perpetuate) rape in order to challenge it.” *Liar* slaagt er echter in om die paradox te omzeilen door de verkrachtingen enkel te suggereren, maar niet expliciet te tonen. Als Andrew Vanessa Harmon in sequentie 24 verkracht, zien we enkel de reeks handelingen die naar de misdaad opbouwen. Zo klopt hij met zijn gehandschoende hand op haar wang om te controleren of ze

bewusteloos is door de drug die hij haar gegeven heeft, doet hij zijn jas uit, zet hij haar bril af, en begint hij haar blouse los te knopen. Die laatste actie is bovendien slechts een fractie van een seconde binnen beeld en wordt meteen daarna gecensureerd door ze te filmen door detective Harmons wazige bril. Ook de verkrachtingen die Andrew gefilmd heeft met zijn videocamera komen nooit in beeld als Laura ze ontdekt in sequentie 37. In plaats daarvan focust de camera op haar gedegouteerde gezichtsuitdrukking, en wordt het seksuele geweld geïnsinueerd door Andrews kreunende geluiden.



Het effect van de kadrering in *Tabula rasa* is vergelijkbaar met dat van *Liar*, aangezien de meeste acties zich volledig binnen beeld afspelen (in 31/41 sequenties, zie bijlage C). Toch worden expliciete naaktheid en seksuele handelingen opnieuw gecensureerd. Beide misdaadseries wijzen bijgevolg de postfeministische hyperseksualiteit af. Zo komt Mie tijdens sequentie 7 enkel tot haar schouders in beeld als ze een bad neemt en trekt ze haar knieën op tegen haar boezem, waardoor haar naaktheid alleen geïnsinueerd wordt. Ook te seksueel suggestieve scènes worden niet getoond, bijvoorbeeld als Rita en de verpleeghulp van haar man, Mozes, zich uitkleden tijdens een spelletje stripmemory (sequentie 10). Zijn blote bovenlijf komt echter wel gedeeltelijk in beeld. Ook als Mie's vader Walter masturbeert, wordt die actie gemaskeerd door een shot gefilmd vanuit zijn rug (sequentie 10). De seksscène van Mie en Thomas wordt door een ellips zelfs helemaal

gecensureerd, hoewel zijn naaktheid in een flits wel expliciet binnen beeld komt (sequentie 34). Een uitzondering op deze regel is sequentie 38, waar tijdens meerdere flashbacks te zien is hoe Benoit en Véronique overspelige seksuele handelingen uitvoeren. Zij bekleedt hierbij als seksuele actor de machtspositie, maar die seksuele vrijheid en subjectivering worden gedeeltelijk tenietgedaan door haar objectivering. In lijn met de postfeministische obsessie met lichamelijkeid komt haar boezem immers duidelijk binnen beeld, terwijl Benoit niet geërotiseerd wordt.



De tweede deelcode **positie personage** zou in lijn met het postfeministische idee van gendergelijkheid alle figuren ongeacht het geslacht in het midden van het scherm moeten plaatsen. *Liar* zet die daarentegen juist in om genderverschillen aan te duiden. Zo worden mannen bijna uitsluitend centraal gepositioneerd in een machtige en dominante positie, terwijl vrouwelijke personages vaak aan de schermranden geplaatst worden in een zwakkere en onderdanige positie. Vooral in de sequenties waar Laura en Andrew samen zijn (bv. sequentie 26), is dit het geval, maar als Laura met een andere man wordt afgebeeld (bv. sequentie 25) of als de sequentie enkel één of meerdere vrouwelijke personages bevat (bv. sequentie 22 en 10), staan ze wel in het midden van het scherm.





De schermposities die slachtoffer, dader en held innemen, komen echter wel overeen met de postfeministische traditie. Als vrouwen de rol van passieve verkrachtingsslachtoffers bekleden, worden ze aan de schermranden gepositioneerd om hun machteloosheid ook visueel te weerspiegelen (bv. sequentie 6). Als Laura in sequentie 31 als dader optreedt, staat ze daarentegen in het midden van het scherm. In sequentie 32 worden de oorspronkelijke machtsverhoudingen opnieuw hersteld door verkrachtingsslachtoffers Laura en Vanessa Harmon aan weerskanten van Andrew aan de schermranden te plaatsen, terwijl hij als dader centraal tussen hen in staat. In sequentie 38, tot slot, staat Laura in het middelpunt, omdat ze als heldin de misdaadzaak heeft opgelost.





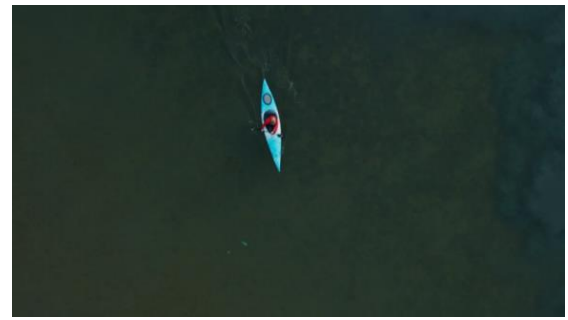


Waar *Liar* de posities van personages inzet om genderverschillen weer te geven, omarmt *Tabula rasa* de postfeministische gendergelijkheid echter wel. Alle personages worden steevast centraal gepositioneerd, afgezien van hun geslacht (bv. sequentie 4 en 14). Ook de rolverdeling van held, dader en slachtoffer wordt niet uitgebeeld aan de hand van de kadrering.



#### 4.1.1.4. Perspectief

De voorlaatste hoofdcode perspectief behelst de **camerahoek** en camera-afstand als deelcodes. In postfeministische misdaadseries wordt de dader traditioneel vanuit kikkerperspectief gefilmd, terwijl dat bij het slachtoffer vanuit vogelperspectief is. Bij ongeveer de helft van de sequenties in *Liar* (18/39, zie bijlage C) worden de personages vanop ooghoogte en dus vanuit neutraal perspectief weergegeven, maar verder incorporeert de reeks de postfeministische conventies. In sequentie 24 en 36 speelt Andrew zijn macht uit als hij respectievelijk Vanessa Harmon verkracht, en zijn date Charlotte wil drogeren met een flesje GHB, waardoor hij vanuit kikkerperspectief weergegeven wordt. Ook shots in vogelperspectief worden op de prototypisch postfeministische wijze ingezet in sequentie 12 en 39 om Laura in de machteloze slachtofferrol te plaatsen als minuscule schim. In die laatste sequentie wordt Andrew op dezelfde manier afgebeeld als slachtoffer van moord.



Vaak worden de twee perspectieven zelfs in eenzelfde sequentie aangewend om de machtsverhoudingen te schetsen en het contrast tussen de zwakke en sterke positie van de vrouwelijke en mannelijke protagonist te demonstreren (bv. sequentie 28). In sequentie 31 en 32 worden die rollen eenmalig omgewisseld, waardoor Laura nu als dader vanuit kikkersperspectief wordt gefilmd en Andrew daartegen als slachtoffer vanuit vogelperspectief.





*Liar* incorporeert bovendien nog een ander kenmerk van de postfeministische misdaadserie, aangezien de male gaze die al bij de belichting aan bod kwam hier opnieuw zijn intrede maakt. Zo worden vrouwelijke personages heel vaak door middel van een voyeuristisch standpunt vanuit ramen (sequentie 15), vanuit deuropeningen (sequentie 36) of door trapleuningen door (sequentie 20) gefilmd alsof ze begluurd worden door een denkbeeldige mannelijke toeschouwer en waardoor hun autoriteit ondermijnd wordt. Mannen worden echter geen enkele keer voorgesteld als object van voyeurisme, waardoor de camerahoek opnieuw genderverschillen creëert.



Ook in *Tabula rasa* wordt de helft van de sequenties (24/41, zie bijlage C) vanuit neutraal perspectief weergegeven. De misdaadreeks maakt weinig gebruik van een puur kikkerperspectief, enkel in sequentie 36 als Mie Thomas De Geest vastgebonden heeft en ze van onderen gefilmd wordt om haar machtspositie en dominantie als dader te reflecteren. Hoewel de vrouwelijke protagonist dus in één sequentie in een sterke positie geplaatst wordt, verzeilt ze in zes sequenties (15, 27, 29, 32, 36, 40) door een vogelperspectief in de slachtofferrol of wordt ze in 10 sequenties als object van voyeurisme voorgesteld (3, 5, 6, 11, 13, 15, 27, 34, 35, 39). Vooral sequentie 27 is illustratief, omdat Mie daar als machteloos en huilend slachtoffer wordt afgebeeld nadat Benoit

zich uit jaloezie agressief gedroeg tegenover haar. Sequentie 34 is dan weer een voorbeeld van een voyeuristisch shot, omdat de camera infiltreert tijdens een intiem moment als Mie en Thomas De Geest juist seks gehad hebben.



Zoals in *Liar* worden de twee perspectieven ook in eenzelfde scène gehanteerd om de machtsverhoudingen te weerspiegelen, bijvoorbeeld in sequentie 31. Daar wordt Benoit vanuit kikkersperspectief gefilmd als hij letterlijk boven Thomas De Geest uittorent om zijn machtige positie weer te geven, terwijl Thomas als slachtoffer van fysiek geweld vanuit vogelperspectief wordt weergegeven als hij op de grond ligt.



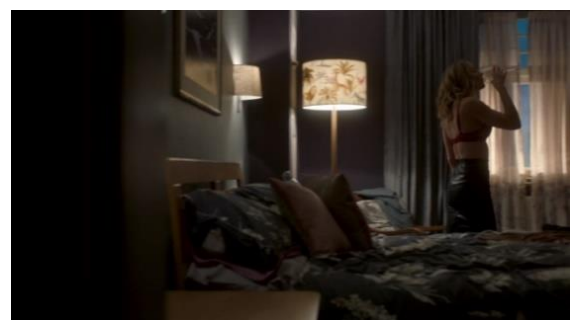
*Tabula rasa* incorporeert eveneens de postfeministische male gaze door Mie in sequentie 15 vanuit het voyeuristische perspectief van een denkbeeldige mannelijke toeschouwer weer te geven. Ze wordt namelijk voorafgaand aan een hersenscan als kleine schim door de opening van een MRI-toestel gefilmd alsof iemand aan het andere uiteinde naar haar staat te kijken. In sequentie 6 wordt ze letterlijk bespied door een mysterieuze figuur in kapmantel, die achteraf Benoits ex-vriendin Véronique blijkt te zijn. Toch zijn de genderverschillen hier minder uitgesproken dan in *Liar*, omdat de mannelijke protagonist Benoit soms ook vanuit een voyeuristisch perspectief gefilmd wordt (cf. 4.1.1.2.). Door vrouwen eveneens als gluurders te portretteren, is er bovendien sprake van een female gaze, waardoor vrouwen een evenwaardige positie als mannen bekleden: “Degene

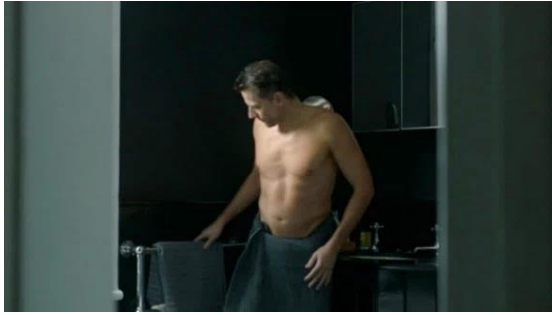


die kijkt, spreekt of handelt, is actief. Dit is meestal de persoon die meer macht heeft en dus hoger in de hiërarchie staat” (Smelik et al., 1999, p. 43).

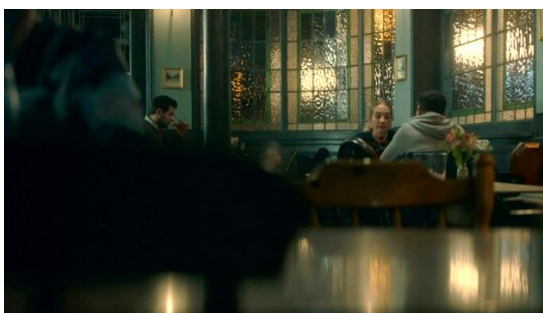


Volgens Davidson (2015) wordt de **camera-afstand** in postfeministische televisieseries ingezet om vrouwen te seksualiseren door middel van close-ups van hun gezicht en full body shots of medium shots van hun lichaam. In *Liar* zijn zulke erotiserende shots echter eerder uitzonderlijk, waardoor de reeks opnieuw een kenmerk van de postfeministische ideologie afwijst. Enkel in sequentie 4 wordt Laura geseksualiseerd omdat de camera haar lichaam zoals een lustobject aan een inspectie onderwerpt. Zo wordt de nadruk op haar boezem gelegd door een medium close-up waarbij ze tot haar middel in beeld komt en worden ook haar billen in een strakke leren kokerrok beklemtoond door een medium long shot van haar hoofd tot haar knieën (Edgar-Hunt et al., 2015). Zoals al aan bod kwam bij de costumering (cf. 4.1.1.1.) is er bovendien sprake van een dubbele genderstandaard. Andrews lichaam wordt immers in geen enkele sequentie geseksualiseerd en komt enkel in sequentie 7 kort in beeld via een medium shot tot aan zijn dijen (Van Kempen, 1995).

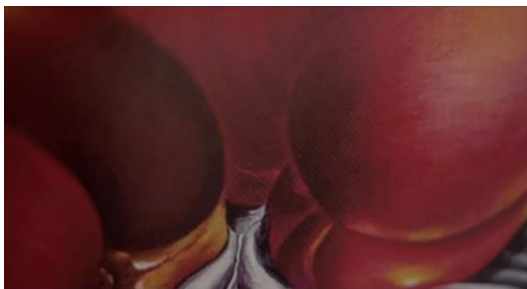
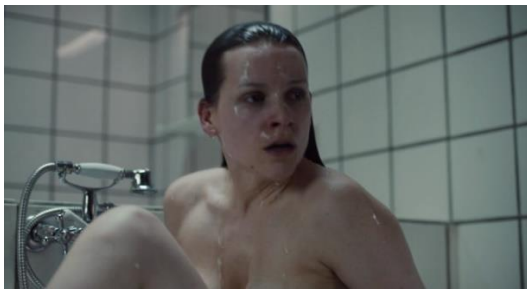




De camera-afstand creëert bovendien eveneens genderverschillen met betrekking tot de gezichtsuitdrukkingen. Voyeuristische close-ups van de emotioneel kwetsbare Laura (in zes sequenties) komen veel vaker voor dan van Andrew (in één sequentie). Verder hanteert *Liar* vooral shots op korte afstand, zoals medium close-ups en close-ups om tijdens conversaties de reacties van de personages weer te geven, maar zonder een speciale connotatie (in 22/39 sequenties, zie bijlage C). Tot slot versterkt de camera-afstand vaak het voyeuristische perspectief dat gecreëerd wordt door de camerahoek door vrouwelijke personages vanop grote afstand te filmen vanuit het perspectief van een denkbeeldige mannelijke toeschouwer. Voorbeelden hiervan zijn de medium long shots uit sequentie 3 en 8 of het extreme long shot uit sequentie 15, waar Laura vanop heel grote afstand begluurd lijkt te worden (Edgar-Hunt et al., 2015).



In *Tabula rasa* zijn exact dezelfde tendensen als in *Liar* terug te vinden. Postfeministische seksualiserende close-ups worden grotendeels afgewezen, behalve bij de seksscènes van Benoit en Véronique (sequentie 38) en als Mie in sequentie 7 een bad neemt. Daar focust de camera suggestief op haar gezicht en boezem, hoewel die niet expliciet in beeld komt door de kadrering. Ook in sequentie 10 is er sprake van erotisering, maar niet van een personage. Zo zoomt de camera via een extreme close-up heel sterk in op een detail van een stilleven met perziken (Edgar-Hunt et al, 2015), waardoor de illusie gewekt wordt dat de bovenkant van de vrucht vrouwenborsten zijn en de onderkant vrouwenbillen. Die lichamelijke associatie leidt ook tot een seksuele handeling, want ze zet Mie's vader aan tot masturbatie.



Daarnaast legt de camera door close-ups de nadruk op de emotioneel kwetsbare staat van de personages, waardoor hij een voyeuristische inkijk biedt in die intieme gevoelens van Mie (in zeven sequenties) en veel minder vaak Benoit (in drie sequenties). Het gebruik van close-ups of medium close-ups bij de reacties van personages tijdens gesprekken komt eveneens overeen met *Liar* (in dertien sequenties). Hetzelfde geldt voor de camera-afstand die het voyeuristische perspectief van de camerahoek versterkt door extreme long shots (bv. sequentie 6).







#### 4.1.1.5. Camerabeweging

De camerabeweging, ten slotte, omvat de volgende deelcodes: **camera wordt verplaatst** en camera beweegt op zijn plaats. De functie van beide blijft in postfeministische theorieën vaak onbesproken, uitgezonderd het gebruik van een crane shot om slachtoffers af te beelden. In *Liar* wordt een vergelijkbaar effect bereikt door een moving shot in sequentie 12. Daarbij wordt de camera bevestigd aan een helikopter of vliegtuig waardoor Laura als machteloze en minuscule schim in een wijds landschap voorgesteld wordt. Hetzelfde geldt voor sequentie 39, waarbij er door moving shots steeds dichterbij ingezoomd wordt op Laura die kajakt en op Andrew die dood in de modder ligt, dus worden beiden in de slachtofferrol geplaatst (beide shots zie 4.1.1.4.; Hogan, 2017).

Daarnaast zijn er nog twee andere interessante werkingen van de camerabeweging in *Liar* die niet aan bod komen in de postfeministische literatuur of televisiestudies. Zo worden dolly shots ingezet met een erotiserende werking, waarbij de camera langzaam langs objecten of personen rijdt (Edgar-Hunt et al., 2015). In sequentie 4 glijdt de camera langs Laura's sexy lingerie en kleren voor de date, die op bed geëtaled liggen. Even later in diezelfde sequentie wordt ook Laura zelf geërotiseerd als de camera van achter een glazen kamerscherm naar haar toe beweegt met een voyeuristisch effect als gevolg. Zulke shots komen enkel voor bij vrouwen en bevestigen dus de postfeministische seksuele ondervertegenwoordiging van mannen.



Een andere veelvoorkomende camerabeweging is het tracking shot, waarbij de camera meerijdt met een persoon (Van Kempen, 1995). Bijgevolg substitueert het shot de kijkrichting van de personages als ze naar bepaalde objecten of mensen kijken. Bovendien worden ze meermaals ingezet om de machtsverhoudingen te weerspiegelen, zoals in sequentie 26 en 28. Daar bootst de

camerabeweging Andrews en Laura's kijkrichting na door middel van een neerwaarts tracking shot als hij letterlijk op haar neerkijkt en een opwaarts tracking shot als zij naar hem opkijkt. In sequentie 31 en 32 zijn de rollen omgekeerd en versterkt een opwaarts tracking shot Laura's machtspositie als Andrew naar haar kijkt en wordt zijn zwakke positie benadrukt door een neerwaarts tracking shot als Laura naar hem kijkt. Ook hier duidt de camerabeweging dus genderverschillen aan.

In *Tabula rasa* wordt algemeen beschouwd weinig gebruikgemaakt van camerabewegingen, omdat de meeste beelden gewoon in elkaar overvloeien door de montage, die in deze scriptie niet onderzocht werd. Postfeministische crane of moving shots zijn er enkel bij de auto-ongevallen (sequentie 40 en 41, zie bijlage C). Een erotiserend dolly shot wordt slechts eenmalig toegepast in sequentie 10, waar de camera langzaam en via een extreme close-up voorbij het stilleven met seksueel suggestieve perziken glijdt (zie 4.1.1.4.).

Wat de tweede deelcode, **camera beweegt op zijn plaats**, betreft, is er weinig te melden. Pans, waarbij de camera om zijn eigen horizontale as draait, of tilts, waarbij hij om zijn eigen verticale as draait, worden in *Liar* enkel ingezet om de nadruk te leggen op objecten, zoals aanrijdende wagens (bv. sequentie 1). In 16/39 sequenties beweegt de camera bovendien helemaal niet, omdat hij op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden of "steadicam shots" maakt (Edgar-Hunt et al., 2015, p. 142). Hetzelfde geldt voor *Tabula rasa*, waar een pan in sequentie 6, 10 en 21 een aanrijdende auto beklemtoont en waar in 36/41 sequenties steadicam shots gehanteerd worden.

Er kunnen enkele **algemene conclusies** getrokken worden wat de eerste deelfase van de formele analyse betreft. Zowel *Liar* als *Tabula rasa* wijzen de postfeministische ideologie grotendeels af door middel van de cinematografische kenmerken. In beide reeksen gebeurt dat via zeven gemeenschappelijke deelcodes uit een totaal van elf<sup>XIII</sup>, terwijl ze allebei slechts één dezelfde postfeministische deelcode incorporeren, namelijk de camerahoek (deelcode van het perspectief). Verschillen tussen de twee misdaadseries zijn het decor (deelcode van de mise-en-scène) en positie personage (deelcode van de kadrering), waarvan de postfeministische toepassing afgewezen wordt in *Liar*, maar geïncorporeerd wordt in *Tabula rasa*. Ook een deelcode van de camerabeweging, camera wordt verplaatst, contrasteert beide, want deze wordt geïncorporeerd in *Liar*, maar afgewezen in *Tabula rasa*. In *Tabula rasa* is er dus één postfeministische deelcode meer (3/11) die bevestigd wordt dan in *Liar* (2/11). Afgezien van die kwantitatieve discrepantie zijn er ook afwijkingen tussen de twee reeksen op kwalitatief vlak. Zo valt op dat de deelcodes in *Liar*, ongeacht of ze geïncorporeerd of afgewezen worden, dubbel zo vaak ingezet worden om genderverschillen aan te geven en vrouwen in een zwakkere positie te plaatsen. Dat geldt voor het decor, de costumering, de gezichtsuitdrukking, de belichting, binnen of buiten beeld, positie

personage en de camera-afstand, maar bij *Tabula rasa* enkel voor de costumering, de gezichtsuitdrukking en de handeling/beweging. Hoewel beide televisieseries de postfeministische ideologie dus voornamelijk afwijzen, zet *Tabula rasa* duidelijk meer in op het onderliggende ideaal van gendergelijkheid.

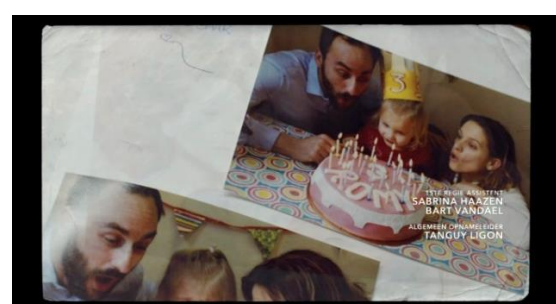
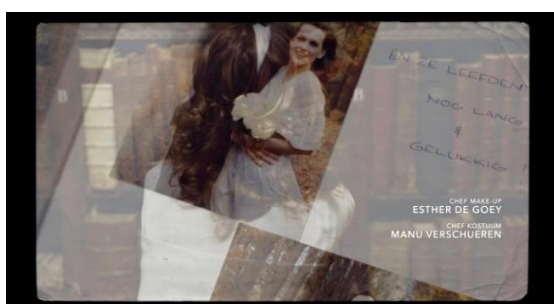
#### 4.1.2. Resultaten tweede deelfase formele analyse

##### 4.1.2.1. Stereotypen

De eerste hoofdcode van de tweede deelfase van de formele analyse bestaat uit stereotypen en omvat **rollen in de private en publieke sfeer**, klassieke man-vrouwdichotomieën, postfeministische superwoman, en raciale en seksuele heterogeniteit als deelcodes. In *Liar* ligt de professionele rol die de mannelijke en vrouwelijke protagonist in de publieke sfeer vervullen in lijn met de typologie over genderstereotiepe beroepen van Signorielli en Bacue (1999). Andrew oefent namelijk een typisch mannelijk en prestigieus ambt uit als chirurg (sequentie 2), terwijl Laura als lerares Engels een karakteristiek vrouwelijke job heeft (sequentie 1). Bovendien wordt ze in slechts 4/39 sequenties (10, 15, 22, 37) in haar rol van amateurdetective geplaatst. Bijgevolg worden heterogenere man- en vrouwbeelden en het prototype van de postfeministische carrièrevrouw afgewezen door nog steeds de klassieke genderstereotypen na te volgen.

Ook veel andere personages voldoen aan dit stramien. Zo voert Laura's ex-vriend Tom het typisch mannelijke beroep van politieagent uit (sequentie 8), en zijn Andrews huishoudster (sequentie 15), en de verpleeghulp van zijn moeder (sequentie 37) vrouwen. Toch wordt die traditionele beroepstypologie soms ook doorbroken door vrouwelijke personages in een eerder mannelijke job met prestige te plaatsen, bijvoorbeeld Laura's zus Katy die als anesthesist werkt (sequentie 3). Vanessa Harmon vervult als professionele politiedetective een non-conformistische rol als vrouw (sequentie 9), maar wordt desondanks afgezwakt, omdat haar een mannelijke detectivepartner wordt toegewezen. Zij heeft als detective inspector wel de hoogste rang, terwijl Rory Maxwell detective sergeant is. Naast de professionele detective is er ook een undercoveragente, Charlotte (sequentie 36). Haar beroep is eerder mannelijk, maar het is wel genderstereotiep dat een vrouw in een undercoveroperatie wordt ingezet om de mannelijke dader Andrew te verleiden (Gates, 2011). Aangezien sommige vrouwelijke personages in *Liar* een hoge functie met autoriteit invullen, lijkt het alsof veel vrouwen een progressieve rol bekleden ("Thatcher factor"), terwijl dit in werkelijkheid slechts een kleine minderheid is ("one woman at a time mentality") (De Vuyst, 2017, p. 23). Wat de rollen in de private sfeer betreft, is de social role theory van Lauzen et al. (2008) niet van toepassing, omdat Laura enkel in sequentie 2 en 3 gekarakteriseerd wordt door haar interpersoonlijke rollen, respectievelijk als collega-lerares en zus.

Terwijl de rollen in de publieke sfeer in *Liar* eerder genderstereotiep zijn bij de hoofdpersonages, is dat in *Tabula rasa* niet zo. Bij Benoit wordt er nooit echt ingegaan op wat zijn job precies inhoudt (sequentie 6), waardoor die in de typologie van Signorielli en Bacue (1999) gekarakteriseerd wordt als beroep onbekend. Mie oefent als musicalster en dus artieste een genderneutraal beroep uit (sequentie 5). Hoewel hun ambten de klassieke genderstereotypen dus doorbreken, wordt dit effect grotendeels ondermijnd door de frequentie waarmee ze hun rollen in de private en publieke sfeer aanwenden. Zo oefent Mie in geen enkele sequentie haar professionele rol uit door haar geheugenverlies. Ze wordt daarentegen wel in lijn met de social role theory in tien sequenties (zie bijlage D) in haar rol als zorgzame moeder van Romy met communal goals afgebeeld (Lauzen et al., 2008). Vooral sequentie 5 illustreert haar rolverdeling duidelijk. Daar wordt ze door middel van familiefoto's in oude fotoalbums bijna uitsluitend in interpersoonlijke rollen, zoals dochter, zus, echtgenote en moeder geportretteerd, terwijl er slechts één foto is waarin ze haar professionele rol als musicalster aanneemt. Ook haar rol van amateurdetective voert ze slechts in 6/41 sequenties uit (24, 25, 28, 32, 35, 37). Hoewel het postfeministische ideaal van de carrièrevrouw dus ook hier afgewezen wordt, draagt Mie wel bij aan de heropleving van de huisvrouw. Bij Benoit geldt juist het omgekeerde, want hij onttrekt zich volledig aan zijn vaderlijke en opvoedkundige rol, maar wordt wel in zes sequenties in zijn agentic role op het werk voorgesteld (6, 8, 16, 19, 21, 27). Toch wordt hij in twaalf sequenties in zijn interpersoonlijke rol als Mie's echtgenoot afgebeeld (zie bijlage D).



Bovendien vervullen de overige personages wel genderstereotiepe jobs, die aansluiten bij de typologie van Signorielli en Bacue (1999). Zo bekleedt Wolkers als politie-inspecteur een typisch mannelijk beroep met een hoog prestigegehalte (sequentie 1), en zijn ook dokters en chirurgen in *Tabula rasa* steevast mannen (sequentie 1 en 15). Ook vrouwen voeren genderstereotiepe ambten uit in de sociale sector, zoals verpleegster (sequentie 15) en relatietherapeute (sequentie 26). De



enige uitzonderingen hierop vormen Véronique als advocate (sequentie 38) en Mozes, die als man de klassiek vrouwelijke functie van verpleeghulp van Mie's dementerende vader invult en daardoor genderstereotypen doorbreekt (sequentie 8).

Wat de **klassieke man-vrouwdichotomieën** betreft, zouden postfeministische misdaadseries er zoveel mogelijk moeten weerleggen (Adriaens & Van Bauwel, 2014). *Liar* is heel progressief op het vlak van de actief/passief-tweedeling. Enkel in de eerste sequentie wordt deze nagevolgd, omdat Andrew de actieve rol op zich neemt en met Laura flirt, terwijl zij passief afwacht. Daarna wordt de dichotomie echter volledig doorbroken, zoals in sequentie 10, 15, 22 en 37, waar Laura weigert om de passieve slachtofferrol te vervullen, maar als amateurdetective zelf op zoek gaat naar bewijsmateriaal om haar verkrachtingszaak op te lossen. Ze treedt heel actief op, omdat ze er persoonlijk voor wil zorgen dat Andrew opgesloten wordt en in de gevangenis zijn straf uitzit. In sequentie 32 beaamt ook Andrew in zijn discours dat ze geen onderdanige vrouw is, maar juist assertief is en terugvecht: "But you, you're different aren't you, Laura? You fight back. You're nipping at my heels and you're buzzing in my ear and you just won't go away." Door de vrouwelijke protagonist in een actieve rol te plaatsen, doorbreekt *Liar* dus de "stereotiepe beeldvorming" (Smelik et al., 1999, p. 73). Hetzelfde geldt voor de professioneel/huishoudelijk-dichotomie, omdat Laura nooit getoond wordt terwijl ze huishoudelijk werk verricht. Andrew wordt in vergelijking zelfs vaker in de huiselijke rol geplaatst, bijvoorbeeld in sequentie 36, waar hij kookt voor zijn date Charlotte.

De sterk/zwak-dichotomie en de rationeel/emotioneel-dichotomie worden echter wel geïncorporeerd. Zo wordt Laura's fysieke zwakte in sequentie 29 benadrukt als ze de bewusteloze Andrew met veel moeite over de grond sleurt nadat ze hem gedrogeerd en ontvoerd heeft, aangezien hij te zwaar is voor haar om te dragen. Ook in sequentie 32 worden de genderstereotypen bevestigd, want Laura is als vrouw niet sterk genoeg om van Andrew te winnen tijdens een worsteling. Wat emoties aangaat, houdt de traditionele tweedeling eveneens stand. Laura wordt veel vaker dan Andrew emotioneel afgebeeld, en als ze beiden in één sequentie samen zijn (bv. sequentie 26), gedragen ze zich volgens de genderstereotiepe dichotomie. Enkel in de scènes waar Laura als amateurdetective optreedt, wordt ze beredeneerder voorgesteld. In sequentie 16 laat ze zich tijdens een illegale huiszoeking in Andrews woonst niet overmannen door haar emoties. Ze neemt het mogelijke bewijsmateriaal, een flesje met daarin een doorzichtige vloeistof, namelijk niet mee, omdat dat toch niet gebruikt zou mogen worden in de zaak. Toch wordt ze nog steeds fel gecontrasteerd met de professionele vrouwelijke detective. Terwijl Laura vaak impulsieve handelingen stelt, zoals het plegen van huisvredebreuk, blijft Vanessa Harmon, zelfs nadat ze zelf verkracht is, rationeel nadenken. Zo wil ze grondig onderzoek doen om Andrew te kunnen vatten: "We should research this first. Get it right this time." Er zijn dus tegenstrijdige tendensen waar te

nemen in *Liar*, aangezien twee genderdichotomieën ontkracht worden, maar er tegelijk twee bevestigd worden. Bijgevolg wordt ook de postfeministische ideologie gedeeltelijk geïncorporeerd en afgewezen.

*Tabula rasa* doet het echter nog minder goed, want het bevestigt elk van de vier genderdichotomieën en wijst de postfeministische ideologie bijgevolg helemaal af. Doorheen de hele reeks wordt Mie afgebeeld als een passief en hulpeloos kind, omdat ze door haar geheugenverlies permanent onder de supervisie van haar man Benoit staat. In sequentie 6 lijkt hij wel een belerende docent die haar stap voor stap het verschil uitlegt tussen haar panic button<sup>XIV</sup> en de afstandsbediening van het elektronische hek. Zoals Laura in *Liar* wordt Mie echter wel actief geportretteerd in sequentie 23, 24, 25, 28 en 35, omdat dan de kiem voor haar rol als amateurdetective gelegd wordt. Zo verricht ze spoorwerk om de waarheid over haar auto-ongeval en de verdwijningszaak te achterhalen en stelt zij in die scènes de vragen, in plaats van voortdurend verhoord te worden door de politie en haar psychiater. Ook de professioneel/huishoudelijk-dichotomie houdt stand, aangezien Benoit en Mie in vijf sequenties (5, 6, 8, 16, 19) elk aan het stereotiepe uiterste van de tweedeling geplaatst worden. Zo doet zij in sequentie 8 het huishoudelijke werk door de hapjes te maken en de gasten op het verjaardagsfeestje van Romy te entertainen, terwijl hij zijn professionele rol op de werkvloer vervult.

Op de sterk/zwak-dichotomie wordt slechts één keer ingegaan in sequentie 27, maar ook deze wordt bevestigd. Mie is namelijk niet sterk of snel genoeg om Benoit af te schudden als hij haar in een vlaag van jaloezie achtervolgt en bedreigt. Bij de rationeel/emotioneel-dichotomie, ten slotte, wordt Mie vaak emotioneel afgebeeld (cf. 4.1.1.1.) en ook andere personages omschrijven haar als een labiele en geesteszieke vrouw, die allesbehalve rationeel is. In sequentie 1 stelt een dokter namelijk dat ze “een gevaar is voor haar eigen en anderen” en politie-inspecteur Wolkers wil voorkomen dat “haar stoppen nog eens doorslaan.” Zelfs Mie’s eigen familie behandelt haar als een kind voor wie de wrede waarheid geheim moet gehouden worden, omdat ze de realiteit niet aankan. Uit sequentie 22 blijkt namelijk dat ze maandenlang verzwegen hebben dat haar dochter Romy omgekomen is bij het auto-ongeval: “Echt waar, ge ging eraan kapot, Annemie. En Benoit ook. En wij allemaal... En dan zijn we beginnen censureren. Uwen dagboek, uwe gsm, alles.” Diezelfde sequentie contrasteert Mie en Benoit ook in termen van de dichotomie, omdat zij emotioneel is en huilt, terwijl hij er heel koel en rationeel onder blijft.



Het nieuwe postfeministische genderstereotype is de **superwoman**. Die ideale dame slaagt er glansrijk in om haar rol als moeder in de private sfeer te combineren met die als carrièrevrouw in de publieke sfeer, zet bovendien in op haar vrouwelijkheid en heeft een bruisend seksleven (Hermes, 2006). In *Liar* wordt er slechts zelden ingegaan op dat ideaalbeeld. Aangezien Laura kinderloos is, neemt ze het moederschap sowieso niet op zich en als lerares wordt ze eveneens niet als carrièrevrouw afgebeeld. Ze fungeert ook enkel in sequentie 4 als aantrekkelijk sekssymbool door haar sexy kledij die haar vrouwelijke vormen accentueert. Eigenlijk beantwoordt de single vrouwelijke protagonist dus meer aan het voormalige genderstereotype van de jonge, begeerlijke en onafhankelijke vrouw (cf. 2.1.4.). Bijgevolg wordt de postfeministische superwoman in *Liar* afgewezen, omdat die niet zozeer als ideaal beschouwd wordt, afgezien van Laura's doel om een stabiele, heteroseksuele relatie na te streven door te daten. Wie wel meer kenmerken van het prototype lijkt te bezitten, is detective inspecteur Vanessa Harmon. In tegenstelling tot haar Scandinavische tegenhangers (cf. 2.2.3.) slaagt zij er wel in om haar carrière als professionele detective te combineren met haar liefdesleven. Ze is economisch onafhankelijk en bovendien zwanger, waardoor ze in de eerste fase van het moederschap zit. Daardoor lijkt ze de balans te weerspiegelen tussen het feminisme en de traditionele vrouwelijkheid. Toch is ze atypisch omdat ze als lesbienne niet voldoet aan het postfeministische heteronormativiteitsideaal.

In *Tabula rasa* komt de postfeministische superwoman veel meer aan bod, maar desondanks wordt dit ideaal finaal ook afgewezen, omdat het onhaalbaar is. Die gedachtegang wordt geïllustreerd in sequentie 5, waar Mie dagdroomt dat ze door een bibliotheek wandelt en in oude fotoalbums bladert (cf. supra). Die familiefoto's demonstreren hoe ze de balans had gevonden tussen haar feministische (economische) onafhankelijkheid als musicalster enerzijds, en haar vrouwelijkheid en moederschap in haar romantische, heteroseksuele relatie met echtgenoot en kroost anderzijds. Aan het einde van de sequentie ziet Mie echter enkel lege boekenrekken zonder fotoalbums, wat erop wijst dat haar leven tot stilstand is gekomen door haar auto-ongeval en daaropvolgende geheugenverlies. Dat wordt ook bevestigd door haar medepatiënt Vronsky uit de psychiatrische instelling, die haar in haar verbeelding toespreekt: "Wa ist? Zijt ge iets kwijt? Hahaha, 't is just, uw geheugen. Jaja, poppemieke, na uw accident zijt ge gestopt me geschiedenis te schrijven hé?" Daarna steekt hij de fotoalbums zelfs in brand, waardoor geïnsinueerd wordt dat Mie dat vroegere

leven voorgoed kwijt is. *Tabula rasa* toont via de vrouwelijke protagonist dus aan hoe fragiel en vergankelijk het postfeministische ideaal is: van de seksueel actieve en succesvolle carrièrevrouw blijft weinig over na haar auto-ongeluk. In sequentie 23 wordt hier opnieuw op gealludeerd. Psychiater Dr. Mommaerts onthult namelijk dat Mie vóór het ongeval depressief was door de opvoedkundige last van Romy, die uitsluitend op haar schouders rustte, en door haar relatieproblemen met Benoit. Aangezien ze haar interpersoonlijke en professionele rollen niet kon combineren, moest ze zelfs haar job tijdelijk stopzetten: “Gij hebt een depressie gehad. Romy was geen gemakkelijk kind. Er waren ook problemen tussen u en uwe man en ge zijt zelfs een tijdje gestopt me werken.” Bijgevolg levert *Tabula rasa* openlijk kritiek op het postfeministische ideaal dat allesbehalve vanzelfsprekend is, gezien “the increasingly complex negotiations that women are required to undertake as they try to balance personal, familial, domestic, and professional obligations” (Waters, 2011b, p. 70). Daardoor bevestigt Mie de uitspraak van Jurik en Cavender (2017, p. 5) dat “women can’t have it all”, en voldoet ze niet aan “the postfeminist ‘newpackage of young female success’, but [she] invokes it by failing to measure up to it” (Fuller & Driscoll, 2015, p. 257).

De laatste deelcode behelst raciale en seksuele heterogeniteit. In theorie incorporeert de postfeministische ideologie die, omdat ze inzet op identiteitsverschillen. In de praktijk wordt ze echter vaak niet toegepast, omdat hedendaagse misdaadseries nog steeds focussen op blanke, heteroseksuele protagonisten (Fuller & Driscoll, 2015; Jurik & Cavender, 2017). *Liar* probeert volop in te zetten op **raciale heterogeniteit** door veel personages met een andere huidskleur op te voeren en hen bovendien vaak in prestigieuze beroepen te plaatsen. Zo hebben een forensisch onderzoekster (sequentie 6), Andrews bazin in het ziekenhuis (sequentie 23), en Laura’s psychologe (sequentie 27) allemaal een donkere huidskleur. Hierbij valt wel op dat vooral nevenpersonages ingezet worden om meer diversiteit te creëren en zo toch nog het postfeministische ideaal te bevestigen, terwijl alle hoofdfiguren op één na blank zijn. Bovendien spelen die personages slechts een bijrol, waardoor ze eerder een voorbeeld van tokenism<sup>xv</sup> lijken en louter symbolisch en oppervlakkig de aanwezigheid van non-dominante groepen vertegenwoordigen.

De **seksuele heterogeniteit** vervolgens, is veel minder uitgesproken, want de mannelijke en vrouwelijke protagonist zijn beiden heteroseksueel. Er zijn slechts twee personages die niet voldoen aan het heteronormatieve ideaal. Bovendien worden ze nooit in intieme handelingen met hun gendergelijke partner afgebeeld, wat Kennedy’s (1997, p. 323) bewering bevestigt dat holebi’s enkel fungeren als een “absent presence.” Van Laura’s collega-leerkracht, wordt gesuggereerd dat hij homoseksueel is (sequentie 2), maar daarna wordt er niet meer ingegaan op zijn seksuele voorkeur. Hij heeft bovendien ook een donkere huidskleur, wat een andere belangrijke tendens in

*Liar* onthult: raciale en seksuele heterogeniteit worden meermaals in één figuur verenigd. Die vaststelling doet opnieuw tokenism vermoeden, want zo moet er maar één personage ingezet worden, waarmee meteen een dubbele portie diversiteit uitgestraald wordt. Dat geldt ook voor het enige hoofdpersonage dat niet aan het blanke en heteronormatieve ideaal beantwoordt, namelijk professionele detective Vanessa Harmon. Naast haar donkere huidskleur, is ze lesbienne (sequentie 21), maar hoewel ze een toonbeeld is van de postfeministische hybriditeit, is er zelden interactie met haar vrouwelijke partner.

Hoewel *Liar* in tokenism vervalt, doet de reeks wel nog een poging om raciale en seksuele heterogeniteit te integreren. Bij *Tabula rasa* is diversiteit daarentegen helemaal afwezig. Alle hoofdfiguren, zoals Mie, Benoit, Rita en inspecteur Wolkers, voldoen aan het voormalige blanke en heteronormatieve ideaal. Hetzelfde geldt voor de randpersonages, bijvoorbeeld Benoits collega's (sequentie 6) en Mie's hersenchirurg (sequentie 15). Figuren met een andere huidskleur of een andere seksuele voorkeur zijn dus onbestaande in deze Vlaamse misdaadserie.



#### 4.1.2.2. Genrekenmerken

De tweede hoofdcode genrekenmerken bevat **aard en oplossing van misdadaadzaken**, geweld, en rollen van held, dader en slachtoffer als deelcodes. In postfeministische misdadaadseries is de amateurdetective vaak persoonlijk betrokken bij de misdadaadzaak, die een misgelopen relatie behelst (Gates, 2011), terwijl de oplossing niet in spierkracht, maar in haar intelligentie schuilt (Davidson, 2015). *Liar* incorporeert beide postfeministische tendensen, maar scheidt wel een groot contrast tussen de werkwijze van de professionele detectives en de amateurdetective. Die differentiatie is te wijten aan het verschil in opleiding, het bezit van een vergunning en dus legale toegang, en het al dan niet moeten volgen van de officiële politieprocedures. Bovenal leidt de aard van de misdadaadzaak tot een verschillende aanpak. Laura is namelijk het rechtstreekse slachtoffer in de verkrachtingszaak en gedraagt zich daardoor veel impulsiever dan de professionele detectives, die zich meer kunnen distantiëren.

Vanessa Harmon en Rory Maxwell pakken het professioneel aan, want ze verhoren Laura en Andrew, gaan af op forensisch onderzoek, verslagen van getuigen en camerabeelden (sequentie 9). Zelfs nadat Andrew de vrouwelijke professionele detective verkracht heeft, blijven ze de officiële procedures volgen, want ze willen zijn telefoongegevens en zijn autobeveriligingssysteem controleren: “So we need phone records. A sports car like his is going to be fitted with a security tracker. We can look at that. We need to find something that proves he was here, in my house” (sequentie 30). Ze vinden echter geen enkel bewijs, dus wordt in een laatste poging undercoveragente Charlotte ingezet om de zaak op te lossen (sequentie 36). Met een zendertje en microfoonje onder haar kleren gaat ze op date bij Andrew thuis, waar ze hem met een smoesje uit de woonkamer lokt. Ondertussen neemt ze een staal uit haar glas wijn, omdat ze denkt dat hij er GHB in gedaan heeft. Ze doet er echter te lang over, waardoor hij haar betrapt en de missie faalt, want hij heeft haar door: “You filled a syringe from your glass and then, hm. You would be making your excuses I imagine. An urgent phone call that meant you just had to leave or a sudden headache and then, and then what? Take your precious sample down to the police lab.” Door de verleidingsstrategie en haar hypervrouwelijke uiterlijk belichaamt Charlotte bovendien de girlification van de postfeministische misdadaadserie (cf 2.2.3.).

Hoewel Laura als amateurdetective veel impulsiever te werk gaat, is zij uiteindelijk degene die de misdadaadzaak oplost. Initieel volgt ze dezelfde logische stappen als de professionele detectives, want ze gaat op zoek naar bewijsmateriaal op de plaats delict (Jurik & Cavender, 2017). In haar appartement waar de verkrachting plaatsvond, vindt ze twee wijnglazen in de vaatwasser, terwijl ze die daar zelf niet gezet heeft (zie sequentie 10). Op basis van haar intuïtie en haar inductieve waarnemingen komt ze tot de conclusie dat Andrew haar gedrogeerd heeft en het bewijsmateriaal heeft weggevoerd. Ook de huiszoeking die ze daarna eigenhandig onderneemt in Andrews



woning is verdedigbaar, ware het niet dat ze zijn huis illegaal binnendringt met een sleutel die onder een tuinkabouter ligt (sequentie 15). Ze kan immers als amateurdetective geen huiszoekingsbevel verkrijgen. Eens ze binnen is, pakt ze het wel relatief professioneel aan door haar hand met haar mouw te bedekken terwijl ze alle kasten en laden doorzoekt om zo geen vingerafdrukken achter te laten. Toch maakt ze ook twee fouten. Enerzijds wordt ze bijna betrapt door de huishoudster, en anderzijds verliest ze haar ooring in Andrews woonst, waardoor hij weet dat ze er geweest is. Die voorvallen sluiten aan bij Kleins (1988) bewering dat het maken van fouten typisch is voor de amateurdetective. De officiële huiszoeking die Laura daarna via haar ex-vriend en politieagent Tom achter de rug van de professionele detectives regelt, wekt bij hen ergernis op, waardoor ze het clichébeeld van de amateurdetective bevestigen (sequentie 17). Vanessa Harmon bestempelt haar namelijk denigrerend als een onwetende indringer die in de weg loopt en de officiële procedures hindert omdat ze overdreven actief is: “We’ve talked about you keeping out of our way. I can see how this vial to somebody who didn’t know any better, they might imagine it could contain anything.”



Toch geeft ze ook daarna nog steeds niet op en blijft ze actiever optreden dan de professionele detectives door familieleden en kennissen van Andrew te ondervragen (sequentie 22). Haar zelfgevoerde onderzoek levert bovendien iets op, want ze vindt in Catherine McCauley een ander verkrachtingslachtoffer van Andrew. Als Laura haar verhoort, zet ze typisch vrouwelijke talenten, zoals haar zorgzame karakter en empathie, succesvol in om Catherine te overtuigen een getuigenis af te leggen bij de politie, hoewel die even later toch terugkrabbelt: “You don’t have to carry this around with you. It wasn’t your fault. Why don’t you come back with me? Talk to the police about what happened to you, please. People need to know and we need to make sure that Andrew never does this again.” Als de misdaadzaak drie maanden na de verkrachting nog niet opgelost is, waagt Laura nog één poging. Via haar zus die in hetzelfde ziekenhuis werkt, steelt ze Andrews gsm, en uit een sms-bericht leidt ze af dat hij spullen bewaart op een ander adres, dat zijn ouderlijke huis blijkt te zijn. In sequentie 37 gaat ze daar een huiszoeking uitvoeren, maar deze keer is het op legale wijze, omdat zijn familie haar uit vrije wil binnenlaat. Onder het mom dat ze Andrews zaken voor hem komt ophalen, doorzoekt ze het tuinhuis en daar vindt ze een valies met flesjes GHB en geheugenkaartjes met verkrachtingsvideo’s. Ondanks haar eerdere fouten en de genomen risico’s, slaagt Laura dus glansrijk in haar rol van amateurdetective, terwijl de professionele detectives daar

niet toe in staat waren (Hogan, 2017). Ze gebruikte haar status als amateur in haar eigen voordeel, want Andrews familie beschouwde haar niet als een bedreiging en onderschatte haar bijgevolg.



Ook in *Tabula rasa* is Mie persoonlijk bij de verdwijningszaak betrokken, want ze is tegelijk verantwoordelijk voor de verdwijning van Thomas De Geest (cf. infra) en degene die de zaak oplost. Net zoals Laura in *Liar* vertrouwt ze op haar intelligentie en vrouwelijke talenten om tot de oplossing te komen, waardoor alle postfeministische tendensen geïncorporeerd worden. Mie wordt tevens afgezet tegen politie-inspecteur Wolkers, maar zij gaat als amateur ironisch genoeg professioneler te werk dan hij.

Professionele detective Jacques Wolkers neemt het doorheen de reeks niet zo nauw met de officiële politieprocedures. Zo legt hij Mie's familie al dreigend een spreekverbod op, want ze moeten een contract ondertekenen waarin ze instemmen om gevoelige informatie te verzwijgen: "Er zijn bepaalde gespreksonderwerpen die u moet mijden. U mag haar bezoeken, maar enkel onder deze voorwaarden. Onderaan te tekenen, alstublieft. En als u het onderzoek tegenwerkt dan heeft dat gerechtelijke gevolgen" (sequentie 1). Ook de manier waarop hij Mie zelf behandelt, is ethisch niet correct. Hij misbruikt zijn autoriteit als politie-inspecteur om haar verbaal seksueel te intimideren door te insinueren dat ze een buitenechtelijke affaire had met Thomas De Geest (sequentie 9). Als zij dat ontkent en zegt dat ze gelukkig getrouwd is, trekt hij dat door haar geheugenverlies in twijfel en gaat hij zijn boekje te buiten: "Zijde daar zeker van? Want van veel is mevrouw D'Haeze nie zeker, hé? Mieke, gelijk welke vent zou u hier op tafel kunnen smijten en u kunnen neuken, zonder da ge u daar achteraf ook maar iets van herinnert. En het zouden niet alleen zotten zijn die u pakken." Na een verplichte hersenscan en een clandestiene en mislukte leugendetectortest ziet hij echter in dat zijn hardhandige aanpak niet werkt. Daarom vertelt hij de waarheid en speelt hij in op haar gevoel om medeleven te creëren (sequentie 17). Hij biecht namelijk op dat de verdwenen man zijn zoon is. Daardoor is hij zoals de amateurdetective emotioneel betrokken bij de verdwijningszaak, terwijl dat eigenlijk niet toegelaten is en hem een schorsing kan opleveren. Zoals in *Liar* is het niet hij, maar wel amateurdetective Mie die de zaak finaal oplost.

Nog voor Mie haar rol als amateurdetective opneemt, wordt ze al door haar hersenchirurg gestimuleerd om dat te doen (sequentie 15). Hij gaat immers in op typische detectiveconventies door haar aan te raden om te vertrouwen op haar intuïtie om zich opnieuw dingen te herinneren over de vermiste persoon: “En als ge et echt nimeer weet, vertrouwdan op uw intuïtie. Intuïtie ligt het dichtste bij de herinnering.” De intuïtie is bij vrouwelijke amateurdetectives gewoonlijk het talent waarop ze rekenen om misdadzaken op te lossen. Eerst doorloopt Mie dezelfde stappen als Laura in *Liar* door haar psychiater (sequentie 23) en haar familieleden (sequentie 25) te ondervragen om de waarheid te achterhalen over haar auto-ongeval. In sequentie 28 gaat ze nog een stapje verder, want ze lijkt zoals de professionele mannelijke detective logisch te redeneren volgens een klassieke whodunit om de verdwijningszaak op te lossen. Haar verdachtenlijst lijkt immers uit het leven van de beroepsdetective gegrepen, omdat die zijn verdachten ook samenbrengt op een bord. Bij Mie is het wel duidelijk amateuristischer, omdat de muur van haar kamer in de psychiatrische instelling als verdachtenlijst fungeert en ze bij gebrek aan foto’s tekeningen van de potentiële daders gebruikt. Die verdachten duiken later ook op in haar droom, waarin ze als kandidate van een quizshowformat de juiste dader moet aanduiden aan de hand van hun politiefoto’s (sequentie 32).



Daarna voert ze zoals Laura in *Liar* een huiszoeking uit in de verblijfplaats van Thomas De Geest en bezoekt ze de plaats delict van het auto-ongeval, omdat ze hoopt dat die locaties herinneringen zullen losmaken: “‘k Wil eerst naar de plaats van mijn ongeluk en dan ga ‘k terug. Ik moet ernaartoe. Ik moet het mij herinneren. Ik wil dit kunnen afsluiten” (sequentie 35). Uiteindelijk komt ze echter tot de oplossing door introspectie. Ze laat de ratio en logische deductie van professionele detectives links liggen en vertrouwt zoals een echte amateurdetective op vrouwelijke talenten, zoals haar intuïtie, emoties, onderbewustzijn en dromen (sequentie 37). Waters (2011b, p. 68) spreekt dan ook over “women’s special connectedness to dreams, the unconscious, and irrational (or supernatural) forms of knowledge.” De verlossende flashback komt er omdat Mie terugdenkt aan het gevoel dat ze had toen ze hoorde dat Thomas De Geest verantwoordelijk was voor het auto-ongeval, waarin haar dochter Romy stierf. Daardoor herinnert ze zich plots dat ze hem uit wraak opsloot in een verlaten boshut, verborgen onder een onzichtbaar luik, waar ze hem al die tijd vergat door haar geheugenverlies. Als ze politie-inspecteur Wolkers daarvan telefonisch inlicht, is Thomas echter al ontsnapt door zijn vastgeketende hand te amputeren met een zaag.



In tegenstelling tot Amerikaanse en Scandinavische postfeministische misdaadseries die expliciet **geweld** tegenover vrouwelijke personages niet schuwen, is agressie opvallend afwezig in *Liar*. Dat geldt niet enkel voor het seksuele geweld van de verkrachtingen (cf. 4.1.1.3.), maar ook voor andere aanvallen. Eén van de enkele keren dat fysiek geweld wordt gebruikt, is in sequentie 29 en bovendien door een vrouw, wat heel atypisch is voor het postfeminisme. Vrouwen verkiezen namelijk gewoonlijk intelligentie boven agressie, en als ze het toch doen is dat uit zelfverdediging (cf. 2.2.2.). Dat is in *Liar* niet zo, want Laura initieert de aanval, aangezien ze Andrew in zijn nek krabt met haar nagels om haar fysieke verzet tegenover hem te enceneren. Daarnaast is Andrew eenmalig binnen beeld gewelddadig tegenover Laura. In sequentie 32 sleurt hij haar hardhandig mee met zijn armen rond haar nek, gooit hij haar op de grond en worstelt hij met haar. Toch wordt ook dit geweld niet expliciet getoond, laat staan verheerlijkt, omdat de scène zich afspeelt tijdens de nacht en er weinig belichting is. De brutaalste scène met de moord op Andrew wordt zelfs helemaal gecensureerd, want ze wordt niet getoond (sequentie 39). In die laatste sequentie ligt hij met overgesneden keel dood neer in een moeraslandschap.





Ook *Tabula rasa* wijst het postfeministische geweld grotendeels af, maar als het toch gebeurt, komt het wel explicieter in beeld dan bij *Liar*. Vooral de mannelijke protagonist Benoit gedraagt zich meermaals agressief. In sequentie 27 verwondt hij Mie niet, maar hij behandelt haar wel hardhandig door haar stevig vast te houden en tegen een boom te duwen. In diezelfde scène lijkt hij even aanstalten te maken om haar te slaan, maar dat doet hij uiteindelijk niet, hoewel hij er wel verbaal mee dreigt om Thomas De Geest te vermoorden: “Mie, ik waarschuw u. Als ge da crapuul nog ene keer ziet, ik klop hem in de grond.” In sequentie 29 richt hij materiële schade aan, want tijdens een woedebui gooit hij het bestek en servies op de grond en haalt hij Romy’s kamer overhoop. In sequentie 31, ten slotte, pleegt hij voor het eerst ook fysiek geweld door Thomas tot bloedens toe te slaan en te schoppen. Mie gebruikt slechts eenmalig geweld in sequentie 36 door Thomas te schoppen als ze erachter gekomen is dat hij Romy heeft doodgereden, maar dat komt niet expliciet in beeld.



De laatste deelcode, **rollen van held, slachtoffer en dader**, was lange tijd heel eenduidig met de goede detective, het passieve slachtoffer en de schurk (Cuklanz, 2000). In de postfeministische misdaadserie overlappen deze rollen echter of wisselen ze voortdurend, waardoor het hokjesdenken doorbroken wordt (Krawczyk-Laskarzewska, 2016). Dat geldt zeker voor *Liar*, aangezien Laura elke rol vervult en Andrew zowel die van dader als slachtoffer.

Traditioneel worden vrouwen vaker afgebeeld als stilzwijgend en kwetsbaar **slachtoffer** dan als dader (Davidson, 2015). Laura wijst dat slachtofferstatuut echter resoluut af in haar discours, zoals het postfeminisme betaamt, als ze na haar verkrachting tegen haar ex-vriend Tom zegt: “Don’t look at me like that. Like I’m a victim. Look, I didn’t call you for sympathy” (sequentie 8). Ook in sequentie 16 weigert ze om die passieve en machteloze rol te vervullen: “I just can’t wait around like some damsel in distress hoping someone’s just gonna come and take him away, because that doesn’t happen, does it? I had to do something.” Toch is haar slachtofferrol complex, want in sequentie 25 wordt die uitgediept en krijgen we inzicht in haar trauma en de blijvende psychologische schade die de verkrachting heeft aangericht. Zo zijn zijzelf en haar wereldbeeld veranderd, wat angstgevoelens uitlokt: “Have you ever had something happen to you and, you know, you sort of think of the world as being one way and then something happens and you wake up different? And suddenly you don’t know what’s important anymore. You wonder why you’re bothering to get up in the morning, get dressed and do the same old thing day in day out. I’m afraid all the time. I’ve changed and I don’t know how to change back.” Bovendien spreken de beelden Laura’s eerdere assertieve discours tegen. Visueel wordt ze namelijk wel vaak als slachtoffer geportretteerd door cinematografische kenmerken, zoals de gezichtsexpressie, positie personage en camerahoek (cf. 4.1.1.). De slachtofferrol en de postfeministische ideologie worden dus tegelijk afgewezen en bevestigd.

Daarnaast zijn er grote verschillen tussen mannen en vrouwen. Terwijl Laura de passieve rol absoluut wil vermijden, gebruiken de ex-directeur van haar vorige school, Dennis Walters, en Andrew die in hun eigen voordeel. In sequentie 19 omschrijft Dennis Andrew en zichzelf als slachtoffers van Laura’s beschuldigingen van seksuele intimidatie en verkrachting: “He’s just like me. Some bloke goes to work, tries to get through the day, tries to be decent and turns into another victim.” Ook in sequentie 33 wentelt Andrew zich in de slachtofferrol en typeert hij de politie-inspecteurs als daders, die op hem jagen en een complot tegen hem beramen: “No, the police, you see, they look after their own, that’s how they work. Whatever she [Vanessa Harmon] says, they’ll back her up. It’s just her word against mine. And I’ll be destroyed. They want blood. They won’t stop at anything.” Als hij in sequentie 39 vermoord wordt, is hij ook letterlijk het grootste slachtoffer.



Andrews voornaamste rol is echter die van **dader**, want hij heeft als serieverkrachter zeker achttien slachtoffers gemaakt (sequentie 38). Initieel voldoet hij heel lang aan het postfeministische daderbeeld, omdat hij geportretteerd wordt als een normale, aantrekkelijke man met een stabiele job, en omdat er duidelijk chemie was tussen hem en Laura (Jermyn, 2016). Vanaf sequentie 23 wordt die representatie evenwel onderuitgehaald, want we krijgen inzicht in zijn stereotiep mannelijke motief voor de verkrachtingen, namelijk zijn machtswellust en drang naar controle (Reddy, 2003): “The accusation, it shook me. Something like that, that’s not something you can control, is it? And I don’t like that feeling. That I’m somehow not in charge of my own fate. That I’m being taken advantage of. If I want something I won’t let anything get in the way.” Door dat klassieke motief sluit hij eerder aan bij de oude maatstaf van de dader als geesteszieke psychopaat, die zich wil wreken op sterke vrouwen (Cuklanz, 2000). In sequentie 35 bestempelt Laura hem ook zo: “You think you stand above everyone and everything, don’t you? That you’re untouchable. But you’re just a man, Andrew. A sick, weak man.”

Ook bij Laura vervagen de rollen, want in sequentie 28 transformeert ze van slachtoffer naar dader. Ze past dan namelijk dezelfde methode als Andrew toe door hem te drogeren met GHB. Als hij daardoor in sequentie 29 het bewustzijn verliest, ontvoert ze hem in zijn auto en in sequentie 31 bindt ze hem vast in een verlaten strandhuisje. In die drie scènes vindt er dus een volledige rolomkering plaats, omdat ook Andrew van dader in slachtoffer verandert. Laura’s motief is echter helemaal anders dan het zijne en stereotiep vrouwelijk, want ze wil haar eigen slachtofferschap overstijgen en zich wreken op haar verkrachter (sequentie 32). Ze wordt een “avenger”: “a feminist protagonist who understands the marginalization of girls and women, and the limitations of the police, and tries to do something about it” (Jurik & Cavender, 2017, p. 13).

Ten slotte eigent Laura zich ook de rol van **heldin** toe in sequentie 10, 15, 22 en 37, omdat ze door haar acties als amateurdetective uit de passieve slachtofferrol stapt. Uit sequentie 22 blijkt dat ze een hoger doel dient dan enkel Andrew te laten boeten voor zijn daden, aangezien ze wil voorkomen dat hij nog meer vrouwen verkracht: “We need to make sure that Andrew never does this again.” Als ze de misdaadzaak oplost door met de verkrachtingsfilmpjes ontegensprekelijk bewijsmateriaal te verzamelen, is ze uitgegroeid tot een volwaardige heldin (sequentie 37). Daarbij zette ze bovendien in op stereotiepe vrouwelijke kwaliteiten, zoals volharding.

Ook professionele detective Vanessa Harmon wordt geportretteerd als een typisch vrouwelijke heldin, aangezien ze niet op fysieke kracht vertrouwt, maar wel haar verantwoordelijkheid neemt en haar medeleven betuigt met Laura: “I hate what’s happened, it makes my skin crawl” (sequentie 20). Ze toont bovendien aan dat ze onderhevig is aan de politieprocedures die buiten haar macht liggen (Schmidt, 2015). Ze vergelijkt zichzelf immers denigrerend met een vuilnisman omdat ze

niets actief verandert en eerder repressief dan preventief te werk gaat: “Yeah right because I’m just a rubbish collector. I don’t change anything, I just sweep up the crap after it’s happened and the next day it’s all just there again” (sequentie 21). Toch is er ook bij haar sprake van rolvervinging als ze in sequentie 24 eveneens in een verkrachtingslachtoffer van Andrew verandert. Die transformatie ligt in lijn met de postfeministische ideologie, waarbij de heldin vaak het slachtoffer wordt van de dader waarop ze jaagt: “For the fictional woman investigator, whose body is already a high-stakes element in the game, rape represents her ultimate vulnerability as a heroine” (Mizejewski, 2004, p. 151).

In *Tabula rasa* lopen de drie rollen tevens door elkaar, en zelfs nog duidelijker dan in *Liar*. In de Britse reeks trad de rolvervinging immers op over de verschillende sequenties heen, terwijl Mie in de Vlaamse serie de drie rollen soms in eenzelfde sequentie vervult. Dat is zo in sequentie 32, omdat ze in een nachtmerrie als kandidate van een televisiequizshow de dader achter de verdwijningszaak moet ontmaskeren. Ze neemt dus de rol van heldin aan, maar staat ook in het rijtje met potentiële daders waaruit ze moet kiezen, en is tegelijk het slachtoffer van de situatie, want als ze niet snel beslist, wordt ze bedolven onder rood stof.



Door cinematografische kenmerken, zoals de camerahoek en gezichtsexpressie wordt Mie vaak in de positie van **slachtoffer** geplaatst (cf. 4.1.1.). Hetzelfde geldt voor het discours van haar familieleden, want die bestempelen haar als hulpbehoevend slachtoffer van haar eigen geheugenverlies, waardoor ze niet zelfstandig kan functioneren. Zo neemt Benoit in sequentie 4 verregaande maatregelen om dat probleem te compenseren als hij haar een panic button geeft waarmee ze hem kan oproepen via zijn gsm. Mie vindt dat echter zelf wat overdreven, omdat het haar onafhankelijkheid inperkt: “Is dat er nie wa over?” Benoit: “Erover, euhm, weet ge nog toen ge uw weg kwijt waart in de shoppingcenter?” Mie: “Nee.” Benoit: “Da bedoel ik.” Toch legt ze

zich hier niet zomaar bij neer door fel uit te halen naar haar familie en de slachtofferrol te weigeren: “Ik word constant door jullie allemaal betutteld. Der hangt zelfs ne camera in mijn keuken, omdat iedereen bang is dat ik iets zou vergeten” (sequentie 8).

Daarnaast neemt Mie meermaals de rol van **dader** op zich. Al in de eerste sequentie typeert Wolkers haar als de hoofdverdachte in de verdwijningszaak en dus als potentiële dader. Initieel weigert ze die rol vastberaden, zoals in sequentie 17: “Oké, maar gij moet geloven da ‘k nie weet wat er met Thomas gebeurd is. En ik wil nie opdraaien voor iets da ‘k nie heb gedaan.” Vanaf sequentie 28 beginnen de rollen echter te vervagen, want nu beschouwt ze ook zichzelf als verdachte wanneer ze als amateurdetective een verdachtenlijst opstelt (cf. supra). In sequentie 36 is er dan echt sprake van een rolomkering, want we zien in een flashback hoe Mie van slachtoffer in dader verandert als ze Thomas drogeert, opsluit en aanvalt. Haar motief is exact hetzelfde als dat van Laura in *Liar*, aangezien ze zint op wraak. Hij heeft haar namelijk tot een levenslang slachtoffer veroordeeld door haar dochter dood te rijden. Door zelf de rol van dader op te nemen, kan ze die passieve rol ontlopen, het heft in eigen handen nemen en Thomas straffen.

Hoewel Mie dus verantwoordelijk is voor Thomas’ verdwijning, is er ook nog een andere dader. Uit sequentie 40 blijkt namelijk dat Mie’s auto-ongeval geënceneerd is door Benoits ex-vriendin Véronique, om haar uit te weg te ruimen. Die overkoepelende misdaadzaak is van passionele aard, en vloeit voort uit een typisch vrouwelijk motief, want Véronique wil uit jaloezie haar liefdesrivale uitschakelen. Hiervoor verleidt ze eerst het weerloze en dronken slachtoffer Thomas De Geest (sequentie 39), waarna ze zijn auto met haar eigen Jeep vooruitduwt, zodat hij op Mie inrijdt. Dat maakt van haar een typisch vrouwelijke dader, want als femme fatale gebruikt ze haar eigen seksualiteit om een man te manipuleren, waardoor haar wreedheid ook geërotiseerd wordt (Farrimond, 2011; Tortajada & Van Bauwel, 2012). Aangezien Mie niet omgekomen is in het auto-ongeval probeert Véronique haar ook nog te verstikken in het airbagkussen, maar ze moet vluchten als een andere auto komt aangereden. Hier is er dus opnieuw sprake van rolvervaging, want uiteindelijk zijn zowel Mie als Thomas slachtoffers van Véroniques acties.

Tot slot treedt Mie ook op als **heldin** door als amateurdetective in sequentie 23, 24, 25, 28, 32, 35 en 37 haar slachtofferrol te laten varen. Door zelf actief informatie te vergaren, maar vooral door introspectie (cf. supra) is zij uiteindelijk degene die de verdwijningszaak oplost. Ze ziet immers haar eigen daderschap onder ogen, terwijl ze ervoor altijd een andere schuldige zocht: “Der was niemand anders. Het zat allemaal in mijn hoofd” (sequentie 37). Ze bereikt als amateur veel meer dan politie-inspecteur Wolkers, die zonder Mie’s tip nooit tot de uitkomst was gekomen en zich bovendien onprofessioneel gedroeg.

De grootste held blijkt echter finaal ‘dader’ en slachtoffer Thomas De Geest te zijn. Hij is als amateurdetective namelijk de enige die de volledige waarheid achterhaalt, en dus ook Véroniques rol in de zaak, wat hij aan Wolkers onthult in een brief: “Ik ben genoodzaakt geweest de afgelopen dagen mijn eigen onderzoek te doen. ’t Resultaat vinde in de bijlage van deze brief” (sequentie 41). Daarnaast redt hij Mie door haar vrij te pleiten en zijn eigen leven op te offeren om Véronique te straffen door met zijn wagen op volle snelheid op de hare in te rijden, wat ze beiden niet overleven: “Mie D’Haeze is onschuldig. Ik heb iets goed te maken me Mie, met de vrouw die ik verwoest heb. ‘k Heb nu de kans om haar te redden.”

Ook voor deze tweede deelfase van de formele analyse kan een **besluit** geformuleerd worden. Er is opvallend meer discrepantie tussen de twee misdaadseries dan bij de cinematografische kenmerken. Hoewel *Tabula rasa* de postfeministische ideologie nog steeds voornamelijk afwijst voor vijf van de zeven deelcodes, is *Liar* onbeslister, want het incorporeert en wijst de postfeministische ideologie tegelijk af via elk drie en een halve deelcode. Beide reeksen verwerpen het postfeminisme door de rollen in de private en publieke sfeer (deelcode van de stereotypen), superwoman (deelcode van de stereotypen) en geweld (deelcode van de genrekenmerken). Ze volgen het echter wel na via de aard en oplossing van misdaadzaken en de rollen van held, slachtoffer en dader (deelcodes van de genrekenmerken). Toch staat de Vlaamse misdaadserie afwijzender tegenover de postfeministische ideologie door twee extra deelcodes, namelijk de klassieke man-vrouwdichotomieën en raciale en seksuele heterogeniteit (deelcodes van de stereotypen). De Britse reeks staat er daarentegen meer voor open door die eerste simultaan te incorporeren en te miskennen en die laatste te omarmen.

## 4.2. Resultaten kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud (discours)

### 4.2.1. Rollen in de private en publieke sfeer

Het thema dat het vaakst voorkomt in het discours van *Liar* zijn de rollen in de private en publieke sfeer, namelijk in acht van de zeventien sequenties met relevante dialogen<sup>XVI</sup>. De lijn van de formele analyse wordt voortgezet, want ook nu wijst de reeks de postfeministische ideologie af, aangezien de oude genderstereotypen nog steeds worden nagevolgd. Mannen worden door hun publieke rollen gekarakteriseerd, terwijl bij vrouwen, zoals de social role theory betaamt, enkel over de rollen in de private sfeer wordt gesproken. Zo bekritiseert Andrews zoon Luke zijn vader via een expliciete en evaluatieve descriptie op het fundamentele niveau: “You don’t have to stay in every night, dad” (sequentie 1). Luke typeert hem dus als een man die elke avond thuis op de bank hangt, en keurt dat gedrag af. Daardoor stelt hij impliciet dat de ideale man en alleenstaande vader vooral rollen in de publieke sfeer moet uitoefenen en niet zoals de vrouw aan de haard moet gekluisterd zijn. Die onderliggende waarde houdt vast aan de klassieke genderdichotomie van mannen als publieke en vrouwen als private figuren en levert daardoor onrechtstreeks kritiek op het postfeministische ideaal van de nieuwe man en vader. Bovendien volgt op die waarde en descriptie ook een prescriptie of expliciete aanbeveling: “You need to go out, for both of our sakes, trust me.” Luke raadt Andrew dus aan om meer activiteiten buitenshuis na te streven, omdat dat zo hoort voor een man.

In sequentie 28 omschrijft Andrew ook zichzelf door zijn publieke persoonlijkheid. Hij verwijt het Laura namelijk dat ze door de verkrachtingsbeschuldiging rechtstreeks verantwoordelijk is voor de schade die zijn reputatie op het werk en zijn familie hebben geleden: “You think I wanted this? You dragging my name, my family through the mud. Having to go to work and have people look at me, wondering if I’m some kind of pervert. You think that’s what I wanted?” In die expliciete en evaluatieve descriptie op het fundamentele niveau schuilt de impliciete waarde dat Andrew zijn gewichtigheid als man ontleent aan zijn reputatie en professionele rol in de publieke sfeer. Hij denkt namelijk pas in tweede instantie aan de gevolgen voor zijn familie in de private sfeer. Dit sluit opnieuw volledig aan bij de klassieke genderstereotypen waarbij mannen agentic roles vervullen.

Zelfs in de private sfeer grijpt Andrew nog steeds terug naar zulke agentic roles. In sequentie 32 stelt hij expliciet en clichématig dat het doel van mannen is om te jagen op een vrouwelijke prooi (operatief niveau): “It’s what a man needs, isn’t it? Someone to chase, someone to hunt.” Door die uitspraak duwt hij vrouwen ook in de passieve rol van prijs, die door de man binnengehaald moet worden, waardoor hij ze beschouwt als “dispensable props, placed on life’s periphery, merely intended to show off the prowess of the male” (Schmidt, 2015, p. 429). In diezelfde sequentie bekritiseert hij Laura, omdat zij zelf de actieve rol van jager op zich neemt, en hem opjaagt zoals wild. Aangezien hij haar niet kan overheersen, beantwoordt ze niet aan zijn ideaalbeeld, waardoor hij de assertieve, postfeministische superwoman afkeurt. Ook in sequentie 33 eigent hij zichzelf de typisch mannelijke rol van beschermer toe van zijn zoon Luke (waarde op het fundamentele niveau): “If I can’t protect myself, who is going to protect you?” Hierbij gaat hij niet enkel in op klassieke genderstereotypen, maar bevestigt hij tegelijk het postfeministische ideaal van de nieuwe vader die instaat voor de opvoeding en veiligheid van zijn kind. Van Damme en Van Bauwel (2012, pp. 174-175) benoemen “a single parent household run by a man” bovendien als een emancipatoire genderrol.

Bij de vrouwelijke protagonist wordt daarentegen enkel ingegaan op haar rollen in de private sfeer, hoewel de postfeministische ideologie hierbij wel vaak geïncorporeerd wordt. In sequentie 3 moedigt Laura’s zus Katy haar namelijk via een expliciete en evaluatieve descriptie (operatief niveau) aan om zich te settelen door Andrew voor te stellen als een begeerlijke prijs waarvoor alleenstaande vrouwen hun ledematen zouden opofferen: “Single women here in this hospital would give both arms and would probably throw in a leg just for a drink with that man.” Uit die uitspraak blijkt dat het impliciete doel van postfeministische vrouwen is om een romantische, heteroseksuele relatie na te jagen (zie ook sequentie 2), want “the man is the rare prize and women compete with one another for the prize” (Vered en Humphreys, 2014, p. 158). Via een expliciete causale prescriptie tot actie stimuleert Katy Laura om hem te sms’en en de date te initiëren: “Text Andrew, do it, just do it! I’ll forward you his number, do it now or I will hate you forever.”

In sequentie 26 draagt Andrew bij aan de postfeministische heropleving van de huisvrouw. Via een expliciet en evaluatief oordeel (fundamenteel niveau) raadt hij Laura aan om als aantrekkelijke vrouw ’s nachts niet meer alleen over straat te lopen: “A nice woman like yourself shouldn’t be out on her own. Not at this time at night.” In zijn discours zit impliciet het ideaal van het new traditionalism verscholen, aangezien hij vindt dat vrouwen voor hun eigen veiligheid thuis moeten blijven in de private sfeer. Daardoor geeft hij ook onrechtstreeks de boodschap mee dat vrouwen het zwakkere geslacht zijn en dat ze zich moeten beschermen tegen gevaarlijke mannen, dus ondermijnt hij het ideaalbeeld van de assertieve en sterke postfeministische superwoman. In de daaropvolgende expliciete prescriptie gedraagt Andrew zich betuttelend door Laura zoals een



bezorgde ouder naar huis te sturen: “You should be running along now, shouldn’t you? It’s getting late.”

De genderverschillen inzake rolverdeling komen nog het duidelijkste naar voren in sequentie 11. Daar worden de mannelijke en vrouwelijke protagonist immers rechtstreeks tegen elkaar afgezet via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau):

Andrew: “I saw what you wrote. You think you can say this shit about me? Publically blacken my name and expect me to roll over. How dare you? This is my life.” Laura: “And this is my body.”

Andrew karakteriseert zichzelf dus zoals de typische man door zijn reputatie die hij ontleent aan zijn prestigieuze job als chirurg in de publieke sfeer. Laura definieert zichzelf daarentegen zoals de typische vrouw door haar lichaam in de private sfeer. Door die omschrijvingen worden het klassieke rollenpatroon en de privaat/publiek-dichotomie impliciet bevestigd. De mannelijke identiteit wordt namelijk nog steeds gevormd door agentic roles. De vrouwelijke identiteit wordt echter voorgesteld als een lichamelijke eigenschap in plaats van een sociale, wat in lijn ligt met de postfeministische obsessie met lichamelijkeheid (Van Damme & Van Bauwel, 2012).

Ook in *Tabula rasa* zijn de rollen in de private en publieke sfeer prominent aanwezig in het discours, want er wordt op ingegaan in dertien van de achttien sequenties met relevante dialogen<sup>xvii</sup>. Zoals in *Liar* worden de klassieke genderstereotypen nog steeds geïncorporeerd, waardoor de postfeministische ideologie afgewezen wordt. De mannelijke protagonist Benoit lijkt immers uitsluitend zijn rol in de publieke sfeer te vervullen. In sequentie 8 en 26 uit *Mie* via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) kritiek op Benoits rolverdeling, omdat hij enkel zijn professionele en agentic rol vervult, terwijl hij zijn interpersoonlijke rollen als echtgenoot en vader van Romy verwaarloost: “k Heb het gevoel da ge de laatste tijd heel veel afstand neemt van mij, Benoit. Ge zijt precies altijd weg, alsof da ge nie thuis wilt zijn” (sequentie 26).

De vrouwelijke protagonist Mie definieert zichzelf daarentegen enkel door haar familiale banden en interpersoonlijke rollen in de private sfeer. In sequentie 14 en 19 (fundamenteel niveau) twijfelt ze eraan of ze wel een goede echtgenote en moeder is. Aangezien ze een panische angst heeft om die zelfopgelegde en door maatschappelijke druk ingegeven rollen niet naar behoren te vervullen, zoekt ze bevestiging bij politie-inspecteur Wolkers: “Ben ‘k ik een goeie vrouw? Een goeie vrouw voor mijne man? Ik ben toch wel een goeie moeder?” (sequentie 14). Uit die vragen blijkt dat Mie’s ideaalbeeld van de vrouw zich slechts tot één facet van de postfeministische superwoman beperkt, namelijk de huisvrouw. Andere vereisten, zoals het maken van carrière in de publieke sfeer, laat ze buiten beschouwing, omdat ze die onbelangrijk vindt. Die onzekerheid is bovendien typisch voor de postfeministische vrouw, want ze is “consistently aware of feeling insufficient—not being a ‘good enough’ mother or a ‘good enough’ wife” (Schmidt, 2015, p. 433).

In sequentie 11 behandelt Benoit Mie zoals Andrew bij Laura doet in *Liar* (sequentie 26). Via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) gedraagt hij zich bemoederend en beschermend tegenover haar. Hij wil namelijk te allen tijde weten waar ze is en dat ze ’s avonds op tijd thuiskomt, waardoor hij haar benadert zoals een ouder een kind:

“Wat dede gij in de nachtwinkel? Zo laat, da heb ik nie graag, da weet ge, Mie. Dees is voor mij ook nie altijd gemakkelijk, Mie. En ik zou het appreciëren...” Mie: “Ik hoor precies mijn moeder praten.”

Met die woorden ondermijnt hij het ideaalbeeld van de onafhankelijke postfeministische superwoman en reduceert hij Mie tot een kinderlijke staat. Zijn discours sluit immers impliciet bij het new traditionalism aan, omdat hij verkiest dat vrouwen ’s avonds thuis in de private sfeer aan de haard zitten.

Bovendien worden de genderverschillen duidelijk geschetst in drie sequenties waar de rolverdeling van Mie en Benoit gecontrasteerd wordt. In sequentie 16 en 18 gedragen ze zich volgens het klassieke rollenpatroon en de privaat/publiekdichotomie. Mie is als enige bezig met de opvoeding van Romy en uit haar ontevredenheid via een expliciet en evaluatief oordeel (fundamenteel niveau), omdat Benoit zich aan die rol in de private sfeer onttrekt: “Waarom zegde gij nooit iets? ‘k Moet hier altijd de slechte spelen. Gij zegt nooit iets” (sequentie 18). Daardoor worden de klassieke genderstereotypen nog steeds bevestigd, want Schmidt (2015, p. 441) stelt dat “the husband plays a peripheral role in raising children.” Bijgevolg wordt het postfeministische model van de nieuwe vader impliciet afgewezen. In sequentie 13, tot slot, oordeelt Mie negatief (fundamenteel niveau) over haar relatie met Benoit tijdens een gesprek met haar zus, omdat hij enkel zijn professionele rol in de publieke sfeer vervult, en zij alleen haar rol als moeder in de private sfeer: “‘k Weet

gewoon nooit echt wat dat er in dieje zijn hoofd omgaat. 't Gaat eigenlijk nie zo goe. Hij is heel veel weg, gaan werken. 'k Zit altijd alleen thuis me Romy." Het verschil is wel dat Nikki haar nu via een prescriptie expliciet aanbeveelt om die rolverdeling te doorbreken door haar private rollen meer af te wisselen met activiteiten buitenshuis. Daardoor wijst ze het postfeministische new traditionalism af: "Dan moet gij misschien wa meer buitenkomen, hé? Allez, hoeveel volk ziede gij nog van vroeger?"

#### 4.2.2. Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit

In *Liar* wordt er in het discours nooit ingegaan op de mannelijke en vrouwelijke seksualiteit, maar dat is niet onlogisch, omdat Laura geen seksuele betrekkingen meer aangaat na haar verkrachting. In *Tabula rasa* komt het thema echter wel aan bod in zeven sequenties. Hierbij valt op dat vooral Mie's moeder Rita er vaak over spreekt, terwijl de mannelijke en vrouwelijke protagonist het onderwerp eerder uit de weg aan. Dat is heel atypisch voor de postfeministische ideologie, aangezien die enkel jonge en slanke heteroseksuele vrouwen als seksuele actoren beschouwt. In sequentie 3 karakteriseert Rita zichzelf door middel van een expliciete en beschrijvende descriptie (fundamenteel niveau) zoals de postfeministische vrouw. Ondanks haar middelbare leeftijd streeft ze namelijk een actief seksleven na, hoewel Mie afkeurend reageert:

Rita: "Kijk, ik ben 55 jaar, ik ben in de fleur van mijn leven. Ik zit godverdomme op mijne creatieve piek. Ik zou ook wel eens willen gaan poepen me een nieuw lief ze." Mie: "Mama, alstublieft." Rita: "Wa, mag 'k ik da nie zeggen misschien?"

Mie's reactie belichaamt de gedachtegang dat "there is no concern or space for postmenopausal women in a post-feminist discourse" (Van Bauwel, 2017, p. 23). Door haar drang naar een bruisend seksleven gaat Rita als 55-jarige vrouw onrechtstreeks in tegen het postfeministische ideaal. Ze toont immers aan dat dat te beperkend is en dat seksuele activiteit en lust losstaan van leeftijd. Door te zeggen dat ze op haar piek zit, wijst ze de opvatting af dat de vrouw tijdens of na de menopauze haar vrouwelijkheid verliest (Van Bauwel, 2017).

Ook in sequentie 8 en 10 maakt Rita haar status van wulpse vrouw waar door een seksueel getint discours te hanteren. In dat eerste voorbeeld vraagt ze Mozes om een familiefoto te nemen, maar door een impliciete en beschrijvende descriptie (fundamenteel niveau) wekt ze het vermoeden dat ze er met hem een seksuele relatie op nahoudt: "Mozes, a picture baby, hier. Ge moogt me uw vingers overal zitten, behalve voor de lens, hé." In die seksuele toespeling personifieert ze de camera alsof ze het over zichzelf heeft en zegt dat hij haar lichaam overal mag aanraken. Hetzelfde geldt voor sequentie 10 waar Rita door een expliciete en beschrijvende descriptie (fundamenteel niveau) alludeert op seks door te verwijzen naar het kaartspel 'wippen' als synoniem voor vrijen:

“Kom, ’t is aan ons om te spelen. Kunde gij wippen? Alle, ik bedoel da kaartspelleke eh.” Op die manier ontkracht ze het denkbeeld dat de postfeministische hyperseksualiteit enkel voorbehouden is voor jonge vrouwen.

In sequentie 20 praat Rita openlijk over de geslachtsgemeenschap die ze had met haar man Walter. Daardoor doorbreekt ze de taboes die erop rusten, maar het stuit op onbegrip en schaamte bij de jongere garde, waardoor er een ongemakkelijke stilte valt:

“Ma ik moet wel zeggen, et gaat ier eel goed hé, de laatste tijd. Echt fantastisch hé. En de papa en ik hebben dit weekend nog eens seks gehad. Ja, ’t is wel gene jonge stier nimeer, ma ’t heeft deugd gedaan, hé poepie? Wutte? Wa, gulle zijt toch allemaal volwassen mensen? Wa is ’t nu?”

Mie’s moeder wordt vaker geassocieerd met seksualiteit dan haar dochters en ondermijnt bijgevolg het postfeministische ideaal. Haar opmerking in de uitspraak hierboven over de jonge stier is bovendien opnieuw een subtiele hint naar haar seksuele betrekkingen met Mozes. Hij is tijdens het Halloweenfeestje dat op dat moment plaatsvindt namelijk verkleed als stier. De vergelijking van haar man met een jonger exemplaar wijst dus op haar overspel. Dat komt ook officieel aan het licht in sequentie 22 waar Mozes het onthult in het bijzijn van de hele familie. In die sequentie wordt het idee van Rita’s bruisende seksleven echter tegelijk helemaal onderuitgehaald. Via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) oordeelt Mozes immers dat de seks met haar niet aangenaam is en hij verwijst hierbij naar ouderdomskwaaltjes zoals vaginale droogte: “Denkt ge nu echt da ‘k da plezant vind om mijn dick in uw fucking droogkast te steken?” Zo wordt de postfeministische gedachtegang dat oudere vrouwen en seksuele activiteit onverzoenbaar zijn uiteindelijk alsnog bevestigd, want “the negative image of loss of sexuality and youth [...] tend to dominate references to menopause” (Van Bauwel, 2017, p. 29).

Hoewel *Tabula rasa* de postfeministische tendens finaal dus navolgt, wordt het ideaal van de jonge seksueel actieve vrouw alsnog afgewezen in sequentie 9. Via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) gaat politie-inspecteur Wolkers namelijk in tegen het idee van seksuele vrijheid. Hij beschouwt Mie niet als actor, maar als passief object onderworpen aan een dominante man: “Mieke, gelijk welke vent zou u hier op tafel kunnen smijten en u kunnen neuken, zonder da ge u daar achteraf ook maar iets van herinnert. En het zouden niet alleen zotten zijn die u pakken.” Daardoor sluit hij zich wel aan bij het andere postfeministische ideaal van porno chic, waarbij vrouwen een onderdanige rol aannemen en overheerst worden door mannen.

#### 4.2.3. Neoliberaal discours

Ook het neoliberale discours komt niet voor in *Liar*, maar wel in vier sequenties van *Tabula rasa*. Het postfeminisme zou dit incorporeren, omdat het vrouwen voorstelt als onafhankelijke actoren. In de Vlaamse misdaadreeks zijn er echter eerder tegenstrijdige tendensen, want Rita wijst het in twee sequenties af, terwijl Mie het in evenveel sequenties bevestigt. In sequentie 2 oordeelt Rita via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) dat Mie door haar geheugenverlies niet in staat is om zelfstandig te zijn: “Schatteke, ik weet dat je alles alleen wilt doen hé, maar we weten wat er van komt.” In die uitspraak zit een impliciete waarde verscholen. Door Mie als hulpbehoevend voor te stellen, levert Rita onrechtstreeks kritiek op het postfeministische neoliberale discours, dat individuele vrijheid, onafhankelijkheid en beslissingsbevoegdheid als de norm beschouwt. Daaraan is ook een onuitgesproken prescriptie verbonden, aangezien Rita Mie indirect aanbeveelt om haar drang naar zelfstandigheid niet te sterk door te drijven en ook op anderen te rekenen. Uit sequentie 10 blijkt dat Rita haar jongere dochter Nikki eveneens wil overheersen. Nikki levert via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) immers kritiek op haar moeder, omdat ze haar en Mie’s individuele vrijheid inperkt door hen te zeggen wat ze moeten doen:

Rita: “Nikki, doe niet zo koppig zeg. ’t Is voor niemand niet gemakkelijk eh, maar jij maakt het alleen maar erger.” Nikki: “Gij hebt mij niet te commanderen hé, ma. Bij ons Mie pakt dat misschien, ma bij mij moet je me zo niet zever niet afkomen.” Rita: “Ik commandeer u niet. Ik probeer alleen voor iedereen goed te doen, zoda...” Nikki: “Goed doen? Het enige wat jij goed kunt doen hé, is manipuleren.”

Rita ondermijnt dus opnieuw het postfeministische neoliberale discours, aangezien ze haar dochters hun vrijheid ontnemt door hen dwingend aan te raden wat ze wel of niet moeten doen. Toch wordt het door Mie tegelijk geïncorporeerd, waardoor ze weerwerk biedt tegen haar moeder. In sequentie 6 voert ze een conversatie met haar dochter Romy, waarbij ze via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) weigert om de hulp van Benoit in te roepen: Romy: “Gaan we papa bellen?” Mie: “Waarom moeten wij papa bellen? Wij zijn twee grote meisjes hé. Wij trekken onze plan toch?” Door die reactie pleit ze voor haar onafhankelijkheid en individuele vrijheid. Bovendien ontkracht ze onrechtstreeks de agentic role van mannen als helper of beschermer, omdat ze stelt dat de postfeministische vrouw sterk genoeg is om zichzelf te redden.

In sequentie 23, ten slotte, haalt Mie door een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) zwaar uit naar haar psychiater: “Maar dit is toch mijn leven? Iedereen moet zich me mijn leven.” Ze is het beu dat ze onder constante controle staat en dat iedereen haar leven bepaalt, terwijl ze een vrijgevochten en zelfstandige vrouw is die haar eigen keuzes wil maken. Die uitlating illustreert dus dat Mie een voorstander is van de postfeministische mentaliteit en het neoliberale discours uitdraagt, hoewel ze hierin steeds gehinderd wordt door haar familieleden.

#### 4.2.4. De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid

De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid is dan weer een thema dat enkel aan bod komt in drie sequenties van *Liar*. Terwijl het feminisme van de tweede golf de twee als onverzoenbaar zag, pleit zijn postfeministische opvolger juist voor de combinatie van beide. In sequentie 11 sluit Laura zich eerder bij het oude feminisme aan, want in een expliciete en evaluatieve situationele descriptie (operatief niveau) velt ze een negatief oordeel over passiviteit en onderdanigheid: “You think you can do what you did and you think I’m just going to keep quiet. You think I’m just gonna not fight back like a good little girl?” Die twee waarden worden in de postfeministische ideologie gewoonlijk als zedelijk en normatief gedrag beschouwd, aangezien ze de traditionele vrouwelijkheid weerspiegelen. Laura weigert echter om ze te incorporeren en levert zo kritiek op de standaard. In plaats daarvan formuleert ze voor zichzelf een expliciet doel, want ze wil Andrew straffen omdat hij haar verkracht heeft: “I know what you did and you don’t just get to walk away. You have to answer for what you’ve done.” Door die vechtlust neemt ze een assertief en feministisch standpunt in waarbij geen plaats is voor vrouwelijkheid.

Ook in sequentie 26 bijt Laura sterk van zich af door een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau). Ze weigert om Andrews aanklacht voor laster zwijgzaam te ondergaan en laat zich niet monddood maken:

“You’re suing me?! You dare you, you bloody dare. No, you don’t get to do this to me twice. You raped me, Andrew and now you want to silence me too. You won’t, I will not, I won’t keep quiet about what you’ve done.”

Laura wil zich opnieuw niet passief en onderdanig opstellen, waardoor ze het postfeministische ideaal afwijst en feministisch verzet verkiest. Haar hevige reactie illustreert dat “language empowers the women, and their eloquence defies the stereotype of the silent and passive woman” (Schmidt 2015, p. 431).



In sequentie 16, tot slot, bekritiseert ze via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) de klassieke vrouw die passief de komst van een mannelijke held afwacht: “I can’t wait around like some damsel in distress hoping someone’s just gonna come and take him away, because that doesn’t happen, does it?” Door die uitspraak bevestigt ze wel het typisch postfeministische standpunt dat vrouwen sterk genoeg zijn om zichzelf te redden, zoals geformuleerd door Gerrard (2014): “The lover won’t come like a knight on a charger to rescue the woman in distress (in fact, it’s better to beware of the lover). We have only ourselves to depend on.” In de daaropvolgende expliciete prescriptie meet Laura zichzelf ook een actieve rol aan en neemt ze het heft in eigen handen: “I had to do something.”

#### 4.2.5. Tikkende biologische klok

Ook wat de metafoor van de tikkende biologische klok betreft, kunnen de twee misdaadseries niet vergeleken worden. In *Liar* wordt de beeldspraak in één sequentie geïncorporeerd, maar in *Tabula rasa* is ze helemaal afwezig omdat Mie zich al gesetteld heeft met haar echtgenoot en dochter. Laura is daarentegen vrijgezel, waardoor Katy in sequentie 3 via een expliciete en beschrijvende descriptie (fundamenteel niveau) insinueert dat de tijd rijp is om met Andrew te trouwen, hoewel ze elkaar zelden gesproken hebben. Laura vindt echter dat Katy zich overdreven met haar situatie bemoeit en vraagt daarom al grappend of het mogelijk is om van haar zus te scheiden. Dan doet de beeldspraak zijn intrede, want Katy gaat mee in die vraag en beweert dat Laura in dat geval eenzaam zou sterven, aangezien ze enkel haar zus in haar leven heeft en geen man:

Katy: “I hear wedding bells.” Laura: “Oh for God’s sake, am I sixteen again? Feel like I’m in Dawson’s Creek.” Katy: “He always liked you, you know.” Laura: “Is it possible to divorce your sister?” Katy: “Do you want to die alone?”

In die laatste uitspraak roept Katy de metafoor van de tikkende biologische klok in om Laura te waarschuwen dat de tijd dringt om zich te settelen, omdat haar anders een solitair bestaan zonder partner of kinderen te wachten staat. Volgens Faludi (1992) is die constructie typisch voor de postfeministische ideologie en heeft ze als doel om vrouwen te ontmoedigen om onafhankelijk door het leven te gaan. White (2011, p. 47) stelt dat hiermee geïmpliceerd wordt dat “women who follow a more traditional career route to marriage, family, and housekeeping are less ‘conflicted’ and more fulfilled.” Bovendien zit er in Katy’s uitspraak een impliciete waarde verborgen. Ze suggereert immers onrechtstreeks dat een jonge, onafhankelijke en alleenstaande vrouw niet sociaal wenselijk is en dat “a single heterosexual woman does not ‘have it all’ because she is not coupled” (Vered & Humphreys, 2014, p. 158).

#### 4.2.6. Gendergelijkheid

De postfeministische ideologie draagt gendergelijkheid uit, omdat ze vrouwen aanmoedigt om zich met mannen te vermaken als hun gelijken (Tortajada & Van Bauwel, 2012). Bovendien gelooft ze in veel gevallen zelfs dat deze al bereikt is. Enkel in *Liar* wordt op deze gedachtegang ingegaan door ex-schooldirecteur Dennis Walters in sequentie 19. Hij is nog steeds rancuneus omdat Laura hem jaren geleden beschuldigde van seksuele intimidatie en zet daardoor het discours van gendergelijkheid naar zijn hand. Via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) stelt hij namelijk dat het MeToo-tijdperk hiermee niet compatibel is en levert hij kritiek op vrouwen die mannen betichten van grensoverschrijdend gedrag. Hij beweert dat ze hier zelfs geen bewijzen voor nodig hebben en dat ze het minste fysieke contact hiermee gelijkstellen:

“All a woman’s got to do these days is to say some guy touched her and if you don’t believe her you’re an animal for even thinking so. You’re abusing their rights, you’re a misogynist. How is that fair? We’re equal, aren’t we? Isn’t that how it’s supposed to work?”

Uit zijn monoloog blijkt dat hij de postfeministische gendergelijkheid als ideaal beschouwt en zich hierachter verschuilt om zijn wangedrag goed te praten. Daarom belichaamt hij ook de mentaliteit dat vrouwen zich niet in de slachtofferrol mogen wentelen en dat ze sterk genoeg moeten zijn om intimidatie op basis van gender te verwerken. Bovendien verwijst hij hierbij naar het misogyne karakter dat het postfeminisme vaak verweten wordt. Op die manier toont hij aan dat het postfeminisme tegelijk voor gendergelijkheid kan pleiten en het feminisme kan afstoten. Krawczyk-Laskarzewska (2016, p. 164) spreekt in dat verband over “widely accepted misogyny in a culture which glorifies the idea of women’s autonomy while at the same time denigrating and oppressing them.”

#### 4.2.7. Verkrachtingsmythes

Verkrachtingsmythes tot slot, zijn nog vaak een onderdeel van de postfeministische ideologie. Ze komen enkel voor in het discours van *Liar*, omdat de plot volledig rond een verkrachtingszaak draait. Vooral de fabel dat vrouwen zelf verantwoordelijk zouden zijn voor de verkrachting door overmatig alcoholgebruik of te beperkt fysiek verzet keert vaak terug. In sequentie 5 vertelt Laura aan Katy wat er gebeurd is, maar die velt via een impliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) een negatief oordeel over haar. Ze insinueert namelijk dat Laura haar black-out van de date met Andrew zelf veroorzaakt heeft door te veel alcohol te nuttigen. Daarnaast denkt ze dat Laura zich niet genoeg verzet heeft, waardoor het voor hem onduidelijk was dat de seksuele daad zonder haar toestemming plaatsvond:

Laura: "I don't remember most of it. It's just flashes and moments here and there." Katy: "How much did you have to drink?" Laura: "I don't know. More than I should have done. I was nervous. But that's not what this was though. I remember kissing him and then... and then we were on the bed and I think, I think that's when I told him to stop." Katy: "You think?" Laura: "I didn't want to sleep with him, Katy." Katy: "Did you push him? Did you try and fight him off?"

Katy evocert in haar discours dus de typische verkrachtingsmythes, omdat ze vermoedt dat Laura de verkrachting zelf uitgelokt heeft. Bijgevolg legt ze impliciet de schuld bij het slachtoffer en toont ze geen medeleven. Die vorm van victimblaming is typisch voor de postfeministische ideologie, aangezien die het slachtofferstatuut bij vrouwen afwijst en heel sceptisch staat tegenover date rape. Naast die waarde en descriptie zit er ook een impliciete prescriptie in de uiting verborgen. Katy suggereert immers dat vrouwen niet te veel mogen drinken als ze op date gaan met mannen en dat de verantwoordelijkheid volledig bij hen ligt, waardoor ze ook inspeelt op het neoliberale discours.

Ook de professionele detectives lijken Laura's verhaal niet helemaal te geloven. In sequentie 9 oordelen Vanessa Harmon en Rory Maxwell via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) negatief over Laura. Door de negatieve drugstest en de afwezigheid van verwondingen bij haar of Andrew is er namelijk geen enkel bewijs van de verkrachting. Bovendien tonen de verklaringen van getuigen en camerabeelden aan dat zij en Andrew het goed met elkaar konden vinden:

Vanessa Harmon: "We don't find any cuts or bruises on Mr. Earlham... or you. The drug test was negative. There was no genital injury." Rory Maxwell: "People in the bar where you met, said that you were getting on well. CCTV shows you walking home, laughing." Laura: "That was before."

Daarna insinueren ze zoals Katy dat Laura zich weinig van de verkrachting herinnert, omdat ze te veel alcohol heeft gedronken: Rory Maxwell: "How much don't you remember?" Vanessa Harmon: "How much exactly did you have to drink?" Laura gaat echter in het verweer en speelt kritisch in op de hoge bewijslast die de politie oplegt aan verkrachtingslachtoffers, aangezien ze door verwondingen moeten kunnen aantonen dat de dader hen geweld heeft aangedaan: "So how badly exactly does he have to hurt me before you call it rape?" Door die uiting bekritiseert ze het postfeministische neoliberale discours, dat de schuld en verantwoordelijkheid uitsluitend bij het slachtoffer legt.

In sequentie 22 incorporeert een ander verkrachtingslachtoffer van Andrew, Catherine McCauley, de verkrachtingsmythes zelf via een expliciete en beschrijvende descriptie (fundamenteel niveau). Ze geloofde namelijk jarenlang dat het haar eigen schuld was omdat ze dronken was en ook Andrew bevestigde die denkwijze, zodat zijn misdrijf niet zou uitkomen:

“All these years I thought it was my fault. But then I read what you wrote and it made me realise. I thought I was drunk and I thought that’s why I couldn’t remember anything, you know. I thought it was the worst mistake of my life. But he said it was my idea and I believed him.”

Vrouwen worden dus opnieuw zelf verantwoordelijk gesteld voor hun verkrachting door vermeend overmatig alcoholgebruik. Daardoor worden traditionele ideeën over verkrachting en victimblaming toegepast in lijn met het postfeministische neoliberale discours. In dezelfde sequentie biedt Laura echter opnieuw weerwerk door de mythes heel kritisch te benaderen via een expliciete en evaluatieve descriptie (operatief niveau). Ze stelt namelijk dat die fabels als gevolg hebben dat slachtoffers zich er niet bewust van zijn dat er een misdaad plaatsvond of die niet durven rapporteren bij de politie. Ze maant Catherine dan ook aan om de schuld niet meer op zich te nemen:

“Do you know how many people don’t even realize it happened to them. Because they blame themselves or they’re made to. And when they do realize, how few of them can bring themselves to report it. Because somehow they’re made to feel like it’s their fault. You don’t have to carry this around with you. It wasn’t your fault.”

Laura ontkracht dus de traditionele ideeën over verkrachting en biedt een feministische alternatief aan. In dit spanningsveld neemt haar discours de bovenhand, want ze krijgt letterlijk het laatste woord. Daarna probeert ze Catherine eveneens te overtuigen via een prescriptie en expliciet voorschrift tot actie. Ze maant haar aan om zelf actie te ondernemen en de verkrachting bij de politie te melden om zo te voorkomen dat Andrew nog meer slachtoffers maakt: “Why don’t you come back with me? Talk to the police about what happened to you, please. People need to know and we need to make sure that Andrew never does this again.”

In sequentie 32, ten slotte, levert Laura kritiek op de verkrachtingsmythes door middel van ironie. Ze incorporeert ze in haar discours en toont tegelijk aan hoe onzinnig ze zijn en hoe gemakkelijk mannen vrijuit gaan bij dit misdrijf:

“There are so many people, so many women, and girls, men, who’ve been through the same thing. And so many of them who weren’t believed, because hey, unless you’re screaming you’re saying yes right? And I mean if you’re too drunk to fight back, well that’s your fault. Boys will be boys.”

Laura trekt enkele strategieën voor victimblaming dus in het belachelijke, wat volgens Smelik et al. (1999, p. 75) op zijn beurt een techniek is, want “stereotypen kun je doorbreken met humor, door overdrijving [...]. Het zijn allemaal humoristische manieren om een nieuwe beeldvorming te doen ontstaan.” Bovendien discrimineert ze niet op basis van geslacht, want ze betreft ook mannen als slachtoffers van verkrachtingszaken. Daardoor lijkt ze, in tegenstelling tot veel second wave feministen, niet te geloven dat mannen de oorzaak zijn van de genderongelijkheid, omdat ze er zelf eveneens onder kunnen lijden. Die gedachtegang is typisch voor de postfeministische ideologie. Later in dezelfde sequentie ontkracht Laura tevens de verkrachtingsmythe die stelt dat vrouwen om allerlei redenen valse verklaringen afleggen. Cuklanz (2000, p. 43) stelt namelijk dat “the fear of false accusation has certainly been linked historically with the idea that rape is a horrendous crime that could ruin a man’s reputation forever.” Het voorbeeld van Catherine illustreert juist dat slachtoffers een aanklacht heel weloverwogen neerleggen, omdat ze eerst geconfronteerd worden met een dilemma als ze moeten beslissen of ze de dader al dan niet gaan vervolgen: Laura: “Do you remember her [Catherine]? She can still barely bring herself to talk about what you did to her. She can’t bring herself to go to the police and tell them what happened.”

Hoewel Laura dus twee verkrachtingsmythes verwerpt, bevestigt ze wel een andere veelvoorkomende fabel, waardoor ze de postfeministische ideologie toch nog incorporeert. Vaak worden vrouwen er immers van beschuldigd dat ze een valse verklaring afleggen omwille van geestesziekte (Spalding, 2019). In sequentie 8 vreest Laura dat de politie haar niet zal geloven, omdat ze geen sluitend bewijs heeft dat de verkrachting heeft plaatsgevonden. Bovendien stelt ze via een expliciete en beschrijvende descriptie (fundamenteel niveau) dat ze zullen denken dat zij die heeft uitgelokt, aangezien zij Andrew in haar appartement heeft uitgenodigd. Daarbij gaat ze ook in op de mythe over de geestesziekte, want ze nam vroeger antidepressiva, waardoor ze zelf redeneert vanuit het denkkader van victimblaming en het neoliberale discours:

Tom: “Law is on your side.” Laura: “Even though I can’t prove it? It’s my word against his. I invited him in.” Tom: “No, that doesn’t matter.” Laura: “How do I know they’ll believe me? If they find out about my background, that I was on medication.”

Ook in sequentie 10 illustreert ze de postfeministische gedachtegang via een expliciete en evaluatieve descriptie (fundamenteel niveau) tijdens een conversatie met Katy. Hierbij incorporeert ze de verkrachtingsmythe en legt ze de verantwoordelijkheid bij zichzelf, omdat zij hem een drankje heeft aangeboden:

Laura: “They’ll look at my medical history, Katy, and they’ll call me a madwoman. A hysterical madwoman telling lies about a hero surgeon.” Katy: “You don’t know that.”  
Laura: “All people will say is that I invited him in, I poored him a drink and somehow that means I wanted it.”

Tot slot kunnen er ook voor de kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud (discours) enkele **conclusies** geformuleerd worden, hoewel de series niet voor alle thema’s vergeleken konden worden. Zo kwamen de mannelijke en vrouwelijke seksualiteit en het neoliberale discours enkel aan bod in *Tabula rasa*, terwijl de verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid, de tikkende biologische klok, gendergelijkheid en verkrachtingsmythes alleen in *Liar* aanwezig waren. Daarnaast is het discours ook niet altijd zo eenduidig, want meerdere thema’s worden zowel gebruikt om de postfeministische ideologie te bevestigen als af te wijzen. Dat geldt voor de verkrachtingsmythes in *Liar*, hoewel Laura’s kritische reacties de bovenhand halen en het postfeminisme dus grotendeels afgewezen wordt. Ook in *Tabula rasa* is er ambiguïteit wat de mannelijke en vrouwelijke seksualiteit en het neoliberale discours betreft. In beide gevallen wordt de postfeministische toepassing grotendeels afgewezen door Mie’s moeder Rita, maar wordt die uiteindelijk alsnog geïncorporeerd door protagonist Mie. Toch zijn er ook discouselementen die ondubbelzinnig afgewezen worden, zoals de verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid in *Liar*, terwijl de metafoor van de tikkende biologische klok en gendergelijkheid ontegensprekelijk bevestigd worden. Ook de omgang met de rollen in de private en publieke sfeer is duidelijk, want die worden door beide misdaadreeksen verworpen door nog steeds de oude genderstereotypen na te volgen. Algemeen beschouwd zijn de resultaten van de discoursanalyse dus heel vergelijkbaar met die van de tweede deelfase van de formele analyse, want de twee series zijn onbeslist inzake de postfeministische ideologie: *Liar* incorporeert twee postfeministische thema’s en wijst er drie af; *Tabula rasa* verwerpt er één en neemt geen duidelijke stelling in bij de overige twee thema’s.

## 5. Conclusie en discussie

“Welke componenten van de postfeministische ideologie incorporeren en wijzen hedendaagse misdaadseries af?” Die overkoepelende onderzoeksvraag dreef de voorliggende studie, die het Britse *Liar* en het Vlaamse *Tabula rasa* aan een ideologische analyse onderwierp. Op basis van drie deelvragen en twee analysemethoden werd hierop een antwoord gezocht, dat geenszins eenduidig bleek. Voor elke analysefase en reeks kwamen immers tegenstrijdige bevindingen naar boven, waarvan de belangrijkste hieronder besproken worden.

Voor de **formele analyse** werd afzonderlijk gerapporteerd over de twee deelfases. In de **eerste deelfase** werden vijf cinematografische hoofdcodes onderzocht: mise-en-scène, fotografische aspecten, kadrering, perspectief en camerabeweging. Visueel wijzen beide misdaadreeksen de postfeministische ideologie overwegend af door voormalige genderstereotypen te blijven navolgen, bijvoorbeeld de gezichtsuitdrukkingen. Vrouwen worden nog steeds vaak emotioneel afgebeeld, terwijl mannen daarentegen onkwetsbaar lijken, hoewel het postfeminisme dat hokjesdenken zou doorbreken. Het behoud van zulke genderconsistente rollen wordt volgens Lauzen et al. (2008) verklaard door de financiële motieven van de populaire media, waardoor ze inzetten op herkenbaarheid voor het kijkpubliek. Ook via de costumering en belichting worden belangrijke postfeministische karakteristieken, zoals hyperseksualiteit en de voyeuristische male gaze, verworpen. Desondanks zet *Tabula rasa* iets meer dan *Liar* in op postfeministische tendensen, zoals het new traditionalism via het decor en gendergelijkheid middels de camerahoek.

Tijdens de **tweede deelfase** van de formele analyse werden stereotypen en genrekenmerken bestudeerd, wat tegenovergestelde resultaten opleverde. *Tabula rasa* staat nu afwijzender jegens de postfeministische ideologie, terwijl *Liar* onbeslist lijkt. Hoewel beide reeksen het ideaal van de postfeministische superwoman afkeuren en de traditionele rollen in de private en publieke sfeer handhaven, tracht *Liar* wel klassieke man-vrouw-dichotomieën te doorbreken. Bovendien zet de Britse misdaadserie sterk in op raciale en seksuele heterogeniteit, maar vervalt ze in tokenism door bijna uitsluitend nevenpersonages met een andere huidskleur of seksuele voorkeur op te voeren. Postfeministische genrekenmerken worden wel door beide casussen geïncorporeerd, uitgezonderd de weergave van expliciet geweld.



De **kwantitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud**, tot slot, spitste zich toe op de omgang met zeven postfeministische thema's in het discours. Hierbij was een vergelijking niet altijd mogelijk, aangezien niet elk onderwerp behandeld werd in beide casussen. De mannelijke en vrouwelijke seksualiteit en het neoliberale discours komen enkel voor in *Tabula rasa*, waarbij bovendien een spanningsveld optreedt van afwijzen (Rita) en bevestigen (Mie). Dezelfde ambiguïteit speelt in *Liar* bij de verkrachtingsmythes, hoewel die hoofdzakelijk ontkracht worden, wat ook geldt voor de verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid. De metafoor van de tikkende biologische klok en gendergelijkheid worden daarentegen volmondig beaamd. De rollen in de private en publieke sfeer worden wel in beide reeksen besproken en hierbij wordt bovendien de lijn van de tweede deelfase van de formele analyse doorgetrokken. Zowel *Liar* als *Tabula rasa* houden vast aan voormalige genderstereotypen en zijn inzake discours onbeslist over de postfeministische ideologie.

Door de tegenstrijdige tendensen in de verschillende analysefasen en reeksen is er vaak ook geen eenduidig antwoord op de drie deelonderzoeksvragen. Wat de **rollen in de private en publieke sfeer uit de eerste deelvraag** betreft, sluiten de jobs van de vrouwelijke en mannelijke protagonist aan bij de genderstereotiepe typologie van Signorielli en Bacue (1999). Laura oefent in *Liar* als lerares Engels een typisch vrouwelijk ambt uit, terwijl Andrew als chirurg een prestigieus, mannelijk beroep verricht. Dat geldt ook voor de overige personages, hoewel enkelingen, zoals professionele detective Vanessa Harmon de indruk wekken van gendergelijkheid ("Thatcher factor", De Vuyst, 2017, p. 23). In *Tabula rasa* voert Mie een genderneutrale job uit als artieste en Benoit een onbekend beroep. Die progressieve rolverdeling wordt echter ondermijnd door de interpersoonlijke rollen in de private sfeer die bij haar overheersen (social role theory van Lauzen et al., 2008).

De portrettering van de **postfeministische karakteristieken uit de tweede deelvraag** is eveneens dubieus. Zo verruimt Rita in *Tabula rasa* door haar middelbare leeftijd de strikte grenzen van de vrouwelijke seksualiteit, om uiteindelijk toch afgeschilderd te worden als vrouw in de menopauze met ouderdomskwaaltjes (Van Bauwel, 2017). Wat het neoliberale discours aangaat, is Mie een fervent voorstander van onafhankelijkheid, maar ze wordt hierin belemmerd door haar familie. De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid in *Liar* is daarentegen veel eenduidiger, aangezien traditionele vrouwelijke waarden zoals passiviteit stevast negatief worden voorgesteld.

De omgang met de **rollen van slachtoffer, held en dader uit de derde deelvraag**, ten slotte, is in beide misdaadreeksen ingegeven door het postfeminisme. Er wordt komaf gemaakt met het voormalige hokjesdenken, want de vrouwelijke protagonisten vervullen elke rol afwisselend en soms zelfs allemaal tegelijk (Krawczyk-Laskarzewska, 2016). Daardoor worden vrouwen niet enkel als slachtoffer, maar ook als dader en heldin gerepresenteerd, terwijl mannen nu eveneens in de slachtofferrol verzeilen.

Door het postfeminisme tegelijk te omarmen en verwerpen, fungeren *Liar* en *Tabula rasa* zeker niet als typisch postfeministische misdaadseries, zoals *Prime Suspect* of *The Bridge* (Jurik & Cavender, 2017). Toch is die tweespalt niet contradictorisch. Veel wordt verklaard door de status van **televisie als massamedium**, dat zoveel mogelijk kijkers wil strikken (Lindberg, 2017). Daardoor is de populaire cultuur genoodzaakt om “both current and familiar” te zijn, wat resulteert in **heterogene ideologische effecten** (Stougaard-Nielsen, 2019, p. 20; White, 1992).

Aangezien een ideologische analyse een kwalitatieve en dus interpretatieve methode is, brengt dat **beperkingen** met zich mee, zoals het gevaar op willekeur. Toch werden er enkele maatregelen ingebouwd om dat te vermijden. Zo werden er systematische analysemodellen (Smelik et al., 1999; Lindberg, 2017) en -methoden gehanteerd en werden er per analysefase of per sequentie screenshots, quotes en onderzoekstabellen toegevoegd ter staving van de bevindingen. Daarnaast werden de bekomen resultaten afgetoetst met conclusies uit gevestigde postfeministische literatuur en televisiestudies. Tot slot werd voor beide misdaadseries een groot aantal sequenties gespreid over alle afleveringen bestudeerd om een zo getrouw mogelijke weergave van de reeksen te verkrijgen.

Dat neemt niet weg dat er enkele resterende hiaten zijn die door **bijkomstig onderzoek** kunnen ingevuld worden. Specifiek voor de gekozen casussen zou het relevant zijn om voor *Liar* een vergelijking te maken tussen het eerste seizoen en het tweede, dat dit jaar in maart werd uitgebracht, om eventuele evoluties inzake de postfeministische ideologie te schetsen. Verder zou in een vervolgstudie productie- of receptieonderzoek overwogen kunnen worden om na te gaan of de regisseurs en het publiek zich bewust zijn van de geconstateerde ideologische effecten. Wat het misdaadgenre in het algemeen betreft, is meer onderzoek nodig naar Vlaamse reeksen om grootschaligere conclusies te kunnen trekken.

De **belangrijkste vaststelling** voor *Liar* en *Tabula rasa* is hun complexe stellingname tegenover de postfeministische ideologie. Net zoals het postfeminisme zelf, dat de tweede feministische golf simultaan aantrekt en afstoot, incorporeren ze het voornamelijk via de genrekenmerken, maar wijzen ze het af via stereotypen en cinematografische kenmerken. Dit resulteert finaal in “a postfeminist game of push & pull”.

## 6. Referentielijst

- Adriaens, F. (2009). Post feminism in popular culture: a potential for critical resistance. *Politics and Culture*, 4(4), 1-5.
- Adriaens, F. & Van Bauwel, S. (2014). Sex and the City: a postfeminist point of view? Or how popular culture functions as a channel for feminist discourses. *Journal of Popular Culture*, 47(1), 174-195.
- Allen, R. C. (1992). Introduction to the second edition, more talk about TV. In R. C. Allen (Ed.), *Channels of discourse, reassembled: television and contemporary criticism* (pp. 1-22). London: Routledge.
- Arthurs, J. (2003). Sex and the City and consumer culture: remediating postfeminist drama. *Feminist Media Studies*, 3(1), 83-98.
- Bell, I. A. & Daldry, G. (1990). Preface. In I. A. Bell & G. Daldry (Eds.), *Watching the detectives* (pp. ix-xii). London: Macmillan.
- Bergström, G. & Boréus, K. (2017). Analyzing texts and discourse in the social sciences. In K. Boréus & G. Bergström (Eds.), *Analyzing text and discourse: eight approaches for the social sciences* (pp. 1-22). London: Sage Publications.
- Bernstein, A. (2002). Representation, identity and the media. In C. Newbold, O. Boyd-Barrett & H. Van Den Bulck (Eds.), *The media book* (pp. 259-317). London: Arnold.
- Björkvall, A. (2017). Multimodal discourse analysis. In K. Boréus & G. Bergström (Eds.), *Analyzing text and discourse: eight approaches for the social sciences* (pp. 174-207). London: Sage Publications.
- Boréus, K. & Bergström, G. (2017). Content analysis. In K. Boréus & G. Bergström (Eds.), *Analyzing text and discourse: eight approaches for the social sciences* (pp. 23-52). London: Sage Publications.
- Brooks, A. (1997). *Postfeminisms: feminism, cultural theory and cultural forms*. London: Routledge.

- Brundson, C., D'Acci, J. & Spigel, L. (1997). Introduction. In C. Brundson, J. D'Acci & L. Spigel (Eds.), *Feminist television criticism: a reader* (pp. 1-16). Oxford: Clarendon Press.
- Brundson, C. (2013). Television crime series, women police, and fuddy-duddy feminism. *Feminist Media Studies*, 13(3), 375-394.
- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Butler, J. (2006). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York (N.Y.): Routledge.
- Carter, M. J. (2013). The hermeneutics of frames and framing: an examination of the media's construction of reality. *Sage Open*, 1-12.
- Corcoran, F. (1984). Television as ideological apparatus. The power and the pleasure. *Critical Studies in Mass Communication*, 1(2), 131-145.
- Cranny-Francis, A. (1988). Gender and genre: feminist rewritings of detective fiction. *Women's Studies International Forum*, 11(1), 69-84.
- Cuklanz, L. M. (2000). *Rape on prime time: television, masculinity, and sexual violence*. Philadelphia (Pa.): University of Pennsylvania Press.
- Davidson, J. T. (2015). Female crime fighters in television and film: implications and future directions. *Sociology Compass*, 9(12), 1015-1024.
- DellaCava, F. A. & Engel, M. H. (2002). *Sleuths in skirts: analysis and bibliography of serialized female sleuths*. London: Routledge.
- De Vuyst, S. (2017). *Hacking gender in journalism: a multi-method study on gender issues in the rapidly changing and digitalized field of news production* (Doctoral dissertation). Geraadpleegd via <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:002306087>.
- Dhaenens, F. (2012a). *Gays on the small screen. A queer theoretical study into articulations of queer resistance in contemporary television fiction* (Doctoral dissertation). Geraadpleegd via <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001831885>.

- Dhaenens, F. (2012b). *Gays on the small screen. A queer theoretical study into articulations of queer resistance in contemporary television fiction. Appendix 2: Textual analyses* (Doctoral dissertation).
- Dilley, K. J. (1998). *Busybodies, meddlers, and snoops. The female hero in contemporary women's mysteries*. Westport (Conn.): Greenwood Press.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. & Rawle, S. (2015). *The language of film*. London: Bloomsbury
- Engelstad, A. (2018). Framing Nordic Noir: from film noir to high-end television drama. In K. T. Hansen, S. Peacock & S. Turnbull (Eds.), *European television crime drama and beyond* (pp. 23-39). Cham: Springer International Publishing.
- Faludi, S. (1992). *Backlash: the undeclared war against women*. London: Vintage.
- Farrimond, K. (2011). Bad girls in crisis: the new teenage femme fatale. In M. Waters (Ed.), *Women on screen: feminism and femininity in visual culture* (pp. 77-89). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fenton, N. (2001). Feminism and popular culture. In S. Gamble (Ed.), *The Routledge companion to feminism and postfeminism* (pp. 104-116). London: Routledge.
- Fuller, S. & Driscoll, C. (2015). HBO's *Girls*: gender, generation, and quality television. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 29(2), 253-262.
- Gamble, S. (2001a). Editor's introduction. In S. Gamble (Ed.), *The Routledge companion to feminism and postfeminism* (pp. vii-xi). London: Routledge.
- Gamble, S. (2001b). Postfeminism. In S. Gamble (Ed.), *The Routledge companion to feminism and postfeminism* (pp. 43-54). London: Routledge.
- Gates, P. (2011). *Detecting women: gender and the Hollywood detective film*. New York (N. Y.): State University of New York Press.
- Gauntlett, D. (2008). *Media, gender and identity: an introduction*. Second edition. New York (N.Y.): Routledge.

- Gavin, A. E. (2010). Feminist crime fiction and female sleuths. In C. J. Rzepka & L. Horsley (Eds.), *A companion to crime fiction* (pp. 258-269). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Gerrard, N. (2014, 5 oktober). Move over, Morse: female TV detectives are on the case now. *The Guardian*. Geraadpleegd via <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/oct/05/female-tv-detectives-move-over-morse>
- Gill, R. (2007). Post feminism media culture: elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147-166.
- Gitlin, T. (1979). Prime time ideology: the hegemonic process in television entertainment. *Social Problems*, 26(3), 251-266.
- Gledhill, C. & Ball, V. (2013). Genre and gender. The case of the soap opera. In S. Hall, J. Evans & S. Nixon (Eds.), *Representation*. Second edition (pp. 335-384). Los Angeles: Sage.
- Govaerts, J. & Beels, K. (regisseurs). (2017). *Tabula rasa* [DVD]. Brussel: Caviar.
- Hermes, J. (2006). 'Ally McBeal', 'Sex and the City' and the tragic success of feminism. In J. Hollows & R. Moseley (Eds.), *Feminism in popular culture* (pp. 79-95). Oxford: Berg.
- Herremans, T. (2020, 4 januari). Waarom de goede tv-rollen voortaan voor vrouwen zijn. *De Standaard*. Geraadpleegd via [https://www.standaard.be/cnt/dmf20200103\\_04790962?\\_section=67209074&utm\\_source=standaard&utm\\_medium=newsletter&utm\\_campaign=krantenkoppen&M\\_BT=1776206308640](https://www.standaard.be/cnt/dmf20200103_04790962?_section=67209074&utm_source=standaard&utm_medium=newsletter&utm_campaign=krantenkoppen&M_BT=1776206308640)
- Hogan, M. (2017, 17 oktober). Liar, series 1 finale: the truth may be out but did Andrew get what he deserved? *The Telegraph*. Geraadpleegd via <https://www.telegraph.co.uk/tv/2017/10/16/liar-series-1-finale-truth-may-did-andrew-get-deserved/>
- Hollows, J. (2000). *Feminism, femininity and popular culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Hollows, J. & Moseley, R. (2006). Popularity contests: the meanings of popular feminism. In J. Hollows & R. Moseley (Eds.), *Feminism in popular culture* (pp. 1-22). Oxford: Berg.



- Inness, S. A. (2004). Introduction: boxing gloves and bustiers: new images of tough women. In S. A. Inness (Ed.), *Action chicks: new images of tough women in popular culture* (pp. 1-17). New York (N. Y.): Palgrave Macmillan.
- Jacobson, M. (2005). *Young people and gendered media messages*. Göteborg: Nordicom.
- Jermyn, D. (2003). Women with a mission: Lynda La Plante, DCI Jane Tennison and the reconfiguration of TV crime drama. *Interational Journal of Cultural Studies*, 6(1), 46-63.
- Jermyn, D. (2016). Silk blouses and fedoras: the female detective, contemporary TV crime and the predicaments of postfeminism. *Crime, Media, Culture: An International Journal*, 13(3), 259-276.
- Jurik, N. C. & Cavender, G. (2017). Feminist themes in television crime dramas. *Oxford Research Encyclopedia of Criminology*, 1-24.
- Kennedy, R. (1997). The gorgeous lesbian in *L.A. Law*: the present absence. In C. Brundson, J. D'Acci & L. Spigel (Eds.), *Feminist television criticism: a reader* (pp. 318-324). Oxford: Clarendon Press.
- Klein, K. G. (1988). *The woman detective: gender and genre*. Urbana (Ill.): University of Illinois Press.
- Knight, S. (2003). The golden age. In M. Priestman (Ed.), *The Cambridge companion to crime fiction* (pp. 77-94). Cambridge: Cambridge University Press.
- Krawczyk-Laskarzewska, A. (2016). She is a bit of an enigma... - *The Fall* and the problem of fashioning female detectives. In J. Kruczkowska, & P. Mirowska (Eds.), *Diversity and homogeneity: the politics of nation, ethnicity, and gender* (pp. 156-170). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Larsen, P. (2012). Mediated fictions. In K. B. Jensen (Ed.), *A handbook of media and communication research: qualitative and quantitative methodologies* (pp. 131-152). New York (N.Y.): Routledge.

- Lassen, I. (2006). Preface. In I. Lassen, J. Strunck & T. Vestergaard (Eds.), *Mediating ideology in text and image: ten critical studies* (pp. vii-xii). Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Lauzen, M. M., Dozier, D. M. & Horan, N. (2008). Constructing gender stereotypes through social roles in prime-time television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52(2), 200-214.
- Lawson, M. (2018, 22 februari). Is Belgian drama the new Scandi-Noir? *The Guardian*. Geraadpleegd via <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/feb/22/is-belgian-drama-the-new-scandi-noir>
- Leitch, T. (2004). *Crime films*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lindberg, M. (2017). Qualitative analysis of ideas and ideological content. In K. Boréus & G. Bergström (Eds.), *Analyzing text and discourse: eight approaches for the social sciences* (pp. 86-121). London: Sage Publications.
- Lotz, A. D. (2001). Postfeminist television criticism: rehabilitating critical terms and identifying postfeminist attributes. *Feminist Media Studies*, 1(1), 105-121.
- Lough, J. (2002). The analysis of popular culture. In: C. Newbold, O. Boyd-Barrett & H. Van Den Bulck (Eds.), *The media book* (pp. 212-258). London: Arnold.
- MacDonald, M. (1995). *Representing women: myths of femininity in the popular media*. London: Arnold.
- MacNamara, J. (2005). Media content analysis: its uses, benefits, and best practice methodology. *Asia Pacific Public Relations Journal*, 6(1), 1-34.
- Marchino, L. A. (1989). The female sleuth in academe. *Journal of Popular Culture*, 23(3), 89-100.
- Mayne, J. (1997). *L.A. Law* and prime-time feminism. In C. Brundson, J. D'Acci & L. Spigel (Eds.), *Feminist television criticism: a reader* (pp. 84-97). Oxford: Clarendon Press.
- McKee, A. (2003). *Textual analysis: a beginner's guide*. London: Sage Publications.

- McRobbie, A. (2004). Post feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255-264.
- Menti, A. (2019). The representation of crime and criminals in the TV series *Sherlock* and *Elementary*: a corpus study. In D. Akrivos & A. K. Antoniou (Eds.), *Crime, deviance and popular culture: international and multidisciplinary perspectives* (pp. 41-71). Cham: Palgrave Macmillan.
- Millerson, G. (2013). *Lighting for TV and film*. New York (N.Y.): Focal Press.
- Mizejewski, L. (2004). *Hardboiled and high heeled: the woman detective in popular culture*. New York (N.Y.): Routledge.
- Modleski, T. (1991). *Feminism without women: culture and criticism in a 'postfeminist' age*. New York (N.Y.): Routledge.
- Morgan, M. (1982). Sex role stereotypes: a longitudinal study. *Journal of Personality and Psychology*, 43(5), 947-955.
- Nelke, A. (2011). Changes in gender roles in the media. *Mediatized Gender: Gender Perspectives on Mediatized Societies*, 1-13.
- Newbold, C. (2002). The moving image. In C. Newbold, O. Boyd-Barrett & H. Van Den Bulck (Eds.), *The media book* (pp. 101-161). London: Arnold.
- Probyn, E. (1997). New traditionalism and post-feminism: TV does the home. In: C. Brundson, J. D'Acci & L. Spigel (Eds.), *Feminist television criticism: a reader* (pp. 126-137). Oxford: Clarendon Press.
- Projansky, S. (2001). *Watching rape: film and television in postfeminist culture*. New York (N.Y.): New York University Press.
- Pykett, L. (1990). Investigating women: the female sleuth after feminism. In I. A. Bell & G. Daldry (Eds.), *Watching the detectives* (pp. 48-67). London: Macmillan.
- Raats, T. (2018). The Flemish TV market: crime drama as a driver for market sustainability? In K. T. Hansen, S. Peacock & S. Turnbull (Eds.), *European television crime drama and beyond* (pp. 233-251). Cham: Springer International Publishing.

- Read, J. (2000). *The new avengers: feminism, femininity and the rape-revenge cycle*. Manchester: Manchester University Press.
- Reddy, M. (2003). Women detectives. In M. Priestman (Ed.), *The Cambridge companion to crime fiction* (pp. 191-208). Cambridge: Cambridge University Press.
- Reddy, M. (2018). Teaching crime fiction and gender. In C. Beyer (Ed.), *Teaching crime fiction: teaching the new English* (pp. 49-62). Cham: Palgrave Macmillan.
- Sanders, V. (2001). First wave feminism. In S. Gamble (Ed.), *The Routledge companion to feminism and postfeminism* (pp. 15-24). London: Routledge.
- Schmidt, N. (2015). From periphery to center: (post-feminist) female detectives in contemporary Scandinavian crime fiction. *Scandinavian Studies*, 87(4), 423-456.
- Segar, J. & White, C. (1989). Constructing gender: discrimination and the law in South Africa. *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 4(4), 95-112.
- Shugart, H. A., Waggoner, C. E. & Hallstein, D. L. O. (2001). Mediating third-wave feminism: appropriation as postmodern media practice. *Critical Studies in Media Communication*, 18(2), 194-210.
- Signorielli, N. (1989). Television and conceptions about sex roles: maintaining conventionality and the status quo. *Sex Roles*, 21(5/6), 341-359.
- Signorielli, N. & Bacue, A. (1999). Recognition and respect: a content analysis of prime-time television characters across three decades. *Sex Roles*, 40(7-8), 527-544.
- Smelik, A., Buikema, R. & Meijer, M. (1999). *Effectief beeldvormen: theorie, analyse en praktijk van beeldvormingsprocessen*. Assen: Van Gorcum.
- Spalding, A. (2019). The 'cool girl' strikes back? A socio-legal analysis of *Gone Girl*. In D. Akrivos & A. K. Antoniou (Eds.), *Crime, deviance and popular culture: international and multidisciplinary perspectives* (pp. 121-145). Cham: Palgrave Macmillan.

- Stougaard-Nielsen, J. (2019). Deviant detectives in the Scandinavian welfare state: *The Girl with the Dragon Tattoo* and *The Bridge*. In D. Akrivos & A. K. Antoniou (Eds.), *Crime, deviance and popular culture: international and multidisciplinary perspectives* (pp. 13-39). Cham: Palgrave Macmillan.
- Strong, J. & Donovan, S. (regisseurs). (2017). *Liar* [DVD]. London: Two Brothers Pictures.
- Thomas, L. (1997). In love with *Inspector Morse*. In C. Brundson, J. D'Acci & L. Spigel (Eds.), *Feminist television criticism: a reader* (pp. 184-204). Oxford: Clarendon Press.
- Thornham, S. (2001). Second wave feminism. In S. Gamble (Ed.), *The Routledge companion to feminism and postfeminism* (pp. 29-42). London: Routledge.
- Tortajada, I. & Van Bauwel, S. (2012). Gender and communication: contemporary research questions. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 4(2), 143-153.
- Tung, C. (2004). Embodying an image: gender, race and sexuality in *La Femme Nikita*. In S. A. Inness (Ed.), *Action chicks: new images of tough women in popular culture* (pp. 95-122). New York (N. Y.): Palgrave Macmillan.
- Turner, G. (2003). *British cultural studies: an introduction*. Third Edition. London: Routledge.
- Van Bauwel, S. (2017). Invisible golden girls? Post-feminist discourses and female ageing bodies in contemporary television fiction. *Feminist Media Studies*, 18(1), 21-33.
- Van Damme, E. & Van Bauwel, S. (2012). Sex as spectacle. An overview of gender and sexual scripts in teen series popular with Flemish teenagers. *Journal of Children and Media*, 7(2), 170-185.
- Van Dijk, T. A. (1995). Ideological discourse analysis. *New Courant*, 4, 135-161.
- Van Dijk, T. A. (2005). Discourse analysis as ideology analysis. In C. Schäffne & A. L. Wenden (Eds.), *Language & Peace* (pp. 17-33). London: Routledge.
- Van Kempen, J. (1995). *Geschreven op het scherm: een methode voor filmanalyse*. Utrecht: LOKV.

- Vered, K. O. & Humphreys, S. (2014). Postfeminist inflections in television studies. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 28(2), 155-163.
- Verstraete, A. (2017, 18 oktober). 'Nieuwe serie 'Tabula rasa' wordt zeker en vast een internationaal verhaal'. *VRT NWS*. Geraadpleegd via <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2017/10/18/-nieuwe-serie--tabula-rasa--wordt-zeker-en-vast-een-internationa/>
- Ward, L. M. & Rivadeneyra, R. (2010). Contributions of entertainment television to adolescents' sexual attitudes and expectations: the role of viewing amount versus viewer involvement. *Journal of Sex Research*, 36(3), 237-249.
- Waters, M. (2011a). Introduction: screening women and women on screen. In M. Waters (Ed.), *Women on screen: feminism and femininity in visual culture* (pp. 1-14). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Waters, M. (2011b). The horrors of the home: feminism and femininity in the suburban gothic. In M. Waters (Ed.), *Women on screen: feminism and femininity in visual culture* (pp. 58-73). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Wheatley, H. (2005). Haunted houses, hidden rooms: women, domesticity and the female gothic adaptation on television. In J. Bignell & S. Lacey (Eds.), *Popular television drama: critical perspectives* (pp. 149-165). Manchester: Manchester University Press.
- Whelehan, I. (1995). *Modern feminist thought: from the second wave to 'post-feminism'*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- White, M. (1992). Ideological analysis and television. In R. C. Allen (Ed.), *Channels of discourse, reassembled: television and contemporary criticism* (pp. 121-151). London: Routledge.
- White, R. (2011). *Alias*: quality television and the new woman professional. In M. Waters (Ed.), *Women on screen: feminism and femininity in visual culture* (pp. 45-57). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

## 7. Bijlagen

### Bijlage A: Algemene analysemodellen en onderzoekstabellen

Bijlage 1: Analysemodel van Smelik et al. (1999, p. 99)

<b>HET ANALYSEMODEL</b>		
<b>1. Sequentiële analyse</b>	<b>1 Wat wordt er afgebeeld?</b>	
	<b>2 Hoe wordt het afgebeeld?</b>	
<b>2. Formele analyse</b>	<i>stilstaand beeld</i>	<i>bewegend beeld</i>
	mise-en-scène	idem
	(foto)grafische aspecten	idem
	beelduitsnede	idem
	perspectief	idem
	nvt	camerabeweging
	nvt	opnameduur
	nvt	montage
	nvt	geluid
	<b>3 Wat betekenen het beeld en de tekst?</b>	
<i>verhaal</i>		
genre		
stijl/stroming		
stereotypen		
metaforen/symbolen		
culturele context		
verhouding tekst-beeld (-geluid)		
<b>4 Wat wordt er niet afgebeeld?</b>		
<b>5 Wat is de doelstelling en de doelgroep?</b>		
<b>6 Wordt de doelstelling gehaald; hoe wel/niet?</b>		
<b>7 Wordt de doelgroep bereikt; hoe wel/niet?</b>		
<b>8 Welke beeldvorming komt uit beeld en/of tekst naar voren?</b>		
Beeldvorming met betrekking tot:		
seks		
etniciteit		
klasse		
leeftijd		
seksuele voorkeur		
andere categorie		
<b>9 Is de beeldvorming effectief?</b>		
<b>10 Hoe kan de beeldvorming verbeterd worden?</b>		



Bijlage 2: Onderzoekstabel sequentiële analyse

<b>Nummer</b>	<b>Sequentie</b>	<b>Locatie (waar)</b>	<b>Temporaliteit (wanneer)</b>	<b>Plot: wie, wat, hoe</b>

Bijlage 3: Onderzoekstabel eerste deelfase formele analyse

<b>Nummer</b>	<b>Sequentie</b>	<b>Mise-en-scène</b>	<b>(Foto)- grafische aspecten</b>	<b>Kadrering</b>	<b>Perspectief</b>	<b>Camera- beweging</b>
		<b>Decor en setting</b>	<b>Belichting</b>	<b>Binnen of buiten beeld</b>	<b>Camera- hoek</b>	<b>Camera wordt verplaatst</b>
		<b>Costum- ering</b>		<b>Positie personage</b>	<b>Camera- afstand</b>	<b>Camera beweegt op zijn plaats</b>
		<b>Gezichtsuit- drukking</b>				
		<b>Handeling/ beweging</b>				

Bijlage 4: Onderzoekstabel tweede deelfase formele analyse

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
		<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p><b>Geweld</b></p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p>

Bijlage 5: Analysemodel van Lindberg (2017, p. 107)

**Table 4.2** The two-level analytical scheme of ideological content, and the possible six main kinds of action-guiding social and political ideas.

	Values	Descriptions	Prescriptions
<b>Fundamental level</b>	Moral, social, cultural or political values (V)	<p>a) <i>Philosophical assumptions of human nature, history or society, held to be true (D).</i></p> <p>b) <i>High level descriptive generalizations of the state or the market, or other general institutional complexes (D) (held to be true or valid).</i></p>	<p><i>General principles of social and political action (P) (as suggested in the traditions of social and political philosophy, theory and ideology) (held to be valid or appropriate).</i></p>
<b>Operative level</b>	Concrete situation-specific or problem-specific goals (G)	Concrete descriptive or evaluative accounts of the (imagined) situation or of the objects of the situation, or of the (imagined) issues, problems or possibilities of the situation (Ds <sub>it</sub> ), or of the means-ends mechanisms or methods in it (Dme) (held to be true or valid).	Concrete, situation-specific or problem-specific or means-ends specific prescriptions for action (P) (held to be valid or appropriate).

*Comment:* See the text above on the relation between value-statements and goal-statements, and the 'double exposure' quality of descriptive statements.

Bijlage 6: Onderzoekstabel kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
			<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>
			<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>	<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>	<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>
			<b>Neoliberaal discours</b>	<b>Neoliberaal discours</b>	<b>Neoliberaal discours</b>
			<b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b>	<b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b>	<b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b>
			<b>Tikkende biologische klok</b>	<b>Tikkende biologische klok</b>	<b>Tikkende biologische klok</b>
			<b>Gendergelijkheid</b>	<b>Gendergelijkheid</b>	<b>Gendergelijkheid</b>
			<b>Verkrachtingsmythes</b>	<b>Verkrachtingsmythes</b>	<b>Verkrachtingsmythes</b>

## Bijlage B: Sequentiële analyse onderzoekstabellen

*Liar*

### Aflevering 1: The Date

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
1	02:54-05:06	Andrews auto en Stour Park Secondary School buitenkant	Tegenwoordige tijd, ochtend	Andrew komt aangereden in zijn luxueuze Maserati om zijn zoon Luke aan de middelbare school af te zetten. In de auto stelt A voor om die avond thuis samen tv te kijken, maar Lu weigert omdat hij vindt dat zijn vader te weinig uitgaat. Lu stapt uit en vergeet zijn sportzak waardoor A hem achterna gaat om die aan hem te geven. Lu bedankt hem niet, dus doet A dat in zijn plaats. Laura is lerares Engels op de school, heeft hun conversatie opgevangen en maakt hierover een humoristische opmerking terwijl ze van bij haar auto komt aangestapt. Via L's zus Katy die in hetzelfde ziekenhuis werkt als A, weet hij dat L juist gebroken heeft met haar vriend Tom. Nu ze vrijgezel is, vraagt hij haar om iets te gaan drinken, maar zij twijfelt.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
2	05:08-05:39	Stour Park Secondary School leraarskamer	Tegenwoordige tijd, ochtend	Laura praat in de zetel met een mannelijke collega-leerkracht met een donkerdere huidskleur over de situatie met Andrew. Hij moedigt haar aan om met A op date te gaan, want A is een chirurg met een dure sportwagen. L blokt dat onderwerp af en vertelt dat haar ex Tom die ochtend op haar appartement zijn laatste spullen kwam halen. De collega geeft zijn ongezouten mening over haar relatie met T die volgens hem altijd gedoemd was om te falen.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
3	06:28-07:36	Stour Park Secondary School leraarskamer en buiten het ziekenhuis waar Katy werkt	Tegenwoordige tijd, middag	Laura zit na een les Engels opnieuw in de leraarskamer en wordt opgebeld door haar zus Katy. Ook zij spoort L aan om op date te gaan met Andrew en zich te settelen. K pusht L om hem te sms'en en L laat zich uiteindelijk overtuigen. K stuurt zijn gsm-nummer door en L initieert de date.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
4	08:34-09:36	Laura's appartement: badkamer en slaapkamer	Tegenwoordige tijd, avond	Laura is aan het douchen. Haar kleren en lingerie voor de date met Andrew die avond liggen klaar op bed. Daarna drinkt ze half aangekleed een glas wijn, en terwijl ze met Katy belt, kamt ze haar haren en brengt ze haar make-up aan. Ten slotte doet ze haar blouse en schoenen aan en bestelt ze met haar gsm een taxi.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
5	13:41-14:33	Katy's auto	Tegenwoordige tijd, de ochtend na de date	Laura en Katy zitten voor K's huis in L's geparkeerde auto. L vertelt in tranen hoe ze zich enkel flitsen herinnert van de date van gisteren. K wijt de black-out aan overmatige alcoholconsumptie, maar L spreekt dat tegen. L suggereert een verkrachting, want ze wilde niet met Andrew naar bed. K is kritisch en vraagt of ze zich wel voldoende heeft verzet tegen A. L weet het niet zeker.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
6	16:04-18:28	Ziekenhuis voor forensisch onderzoek	Tegenwoordige tijd, de ochtend na de date	Een medewerkster van het ziekenhuis begeleidt Laura en Katy naar de wachtkamer. Daar maken ze kennis met forensisch onderzoekster Julia, die een donkere huidskleur heeft. Terwijl de onderzoekskamer wordt klaargemaakt, leest L de posters over verkrachting die aan de muur hangen en K knuffelt haar. In de onderzoekskamer krijgt L van de onderzoeksters uitleg over wat ze moet doen. Ze kleedt zich uit achter een ziekenhuisgordijn en doet een doorzichtig ziekenhuishemdje aan. Haar ondergoed, sokken, broek en bovenkleding verdwijnen in een 'evidence bag'. J stelt voor om na het onderzoek en de drugstest een verklaring af te leggen bij de politie. K ijsbeert ondertussen door de wachtkamer. J bestudeert L's arm, kijkt onder haar nagels en neemt een DNA-staal af door langs de binnenkant haar wang te schrapen met een wisser. L's ogen zijn bloeddoorlopen en ze huilt tijdens het onderzoek.



Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
7	29:23-29:57	Slaapkamer in Katy's huis en badkamer in Andrews huis	Tegenwoordige tijd, ochtend + flashback avond van de date in Laura's appartement	Laura verblijft na de verkrachting tijdelijk in Katy's huis. Ze staat voor de spiegel en wil mascara aanbrengen, maar na een flashback naar haar opmaakritueel van de vorige avond stopt ze abrupt. Op dat moment verspringt het beeld naar Andrew die net uit de douche komt. Hij kijkt naar zichzelf in de badkamerspiegel en is halfnaakt. Zijn bovenlichaam is ontbloot, maar de rest van zijn lichaam zit in een handdoek gewikkeld. Hij zucht en wrijft door zijn haren.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
8	35:30-36:31	Café The Waverley Arms	Tegenwoordige tijd, avond	<p>Laura heeft afgesproken met haar ex Tom en hij is al op de hoogte van haar situatie. T kijkt haar empathisch aan, maar L wil niet dat hij haar als slachtoffer behandelt. Aangezien T zelf een politieagent is, wil L van hem horen of de politie iets aan haar zaak gaat doen. L zegt dat Andrew haar kwam opzoeken op school en dat hij heel overtuigend zwoer dat hij haar niet verkracht had. T stelt dat de wet aan L's kant staat, maar L zegt dat ze geen bewijzen heeft, dat zij A binnenliet in haar appartement en dat de politie haar niet zal geloven omdat ze vroeger medicatie nam. T zegt dat alles goedkomt, maar L is emotioneel. Als L aanstalten maakt om te vertrekken, dringt T erop aan om haar naar huis te brengen, maar L weigert zijn hulp vastberaden.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
9	39:00-42:11	Woonkamer in Katy's huis	Tegenwoordige tijd, ochtend	<p>Na Laura's verklaring en Andrew's verhoor komen een vrouwelijke en mannelijke politie-inspecteur, detective inspector Vanessa Harmon en detective sergeant Rory Maxwell, L opzoeken om haar te ondervragen. VH heeft een donkerdere huidskleur en een hogere rang dan RM. Ze zeggen dat A op borgtocht is vrijgelaten en dat hij beweert dat de seksuele daad plaatsvond met wederzijdse toestemming. L ontkent dat en zegt dat ze hem vroeg om te stoppen. VH stelt dat de drugtest negatief was, en dat er geen (genitale) verwondingen zijn gevonden bij L of A. RM zegt dat getuigen en camerabeelden aantonen hoe L en A samen lachend wegwandelen. VH vraagt of L probeerde te ontkomen, maar ze herinnert zich weinig, was in shock en kon niet bewegen. RM vraagt hoeveel ze zich niet herinnert, en VH vraagt hoeveel ze gedronken had. L ontkent dat ze dronken was en stelt dat ze zich glashelder herinnert hoe ze A vroeg om te stoppen. Ze is het beu om zich te moeten verantwoorden tegenover de politie en zegt dat ze er die dag niet meer over wil praten. VH en RM vertrekken, maar VH zegt dat ze het verhoor een andere keer moeten overdoen. L krijgt daarna een</p>

ingeving als ze twee wijnglazen ziet  
staan.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
10	42:51-44:56	Laura's appartement en een café op de zeedijk	Tegenwoordige tijd, ochtend + flashback avond van de date in Laura's appartement	Laura gaat haar appartement binnen, kijkt naar de salontafel en ziet in een flashback voor zich hoe er twee wijnglazen op stonden op de avond van de date. Als ze naar de keuken stapt, ziet ze hoe de lichtjes van de vaatwasser branden. Ze opent het toestel en ziet de twee wijnglazen liggen. Daarna verspringt het beeld naar L en Katy die in een café zitten. L beweert dat Andrew de wijn inschonk en suggereert dat hij haar gedrogeerd heeft en daarna zijn sporen heeft uitgewist door de glazen in de vaatwasser te steken. Ze ziet dat als de verklaring voor haar passieve verweer en haar black-out. K weerlegt haar theorie met de negatieve drugstest, maar L stelt dat GHB (gamma hydroxybutyric acid) in de juiste dosis al na twaalf uur uit het bloed verdwenen is. Aangezien A een chirurg is, is hij hier ook van op de hoogte. L zegt echter dat de politie haar niet zal geloven en haar zal bestempelen als zottin door haar medische achtergrond.

Daarom besluit ze om zelf actie te ondernemen.

### Aflevering 2: I know you're lying

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
11	03:09-04:58	Buiten Katy's huis met zicht op zee	Tegenwoordige tijd, avond	Laura staat buiten een luchtje te scheppen en net als ze naar binnen wil gaan, belt Andrew haar op. A is boos omdat ze het verkrachtingsverhaal op sociale media heeft gepost, waardoor zijn reputatie gevaar loopt en ook zijn familie het kan lezen. L brengt daar tegenin dat ze zijn misdaad niet gewoon kan verzwijgen of passief kan ondergaan, omdat hij haar lichaam heeft misbruikt. L zegt dat ze weet dat hij haar gedrogeerd heeft, maar A geeft zijn eigen draai aan het verhaal. L wil dat hij gestraft wordt, maar A blijft ontkennen, dus haakt ze in.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
12	14:42-15:29	Moerasachtig gebied om te kajakken	Tegenwoordige tijd, ochtend	Laura is alleen aan het kajakken in een weids landschap en uit enkele opgekropte gevoelens van na de verkrachting. Ze is in een emotioneel instabiele staat. Eerst heeft ze een woede-uitbarsting en schreeuwt ze haar onmacht uit. Daarna maakt de woede plaats voor verdriet en begint ze te huilen.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
13	17:30-18:09	Andrews auto	Tegenwoordige tijd, middag	Andrew stapt in zijn auto en leest de reacties op Laura's online post. Ze verdedigen L, maar bestempelen haar als machteloos slachtoffer. A wordt veroordeeld als "scumbag" en "monster" en is zichtbaar aangeslagen.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
14	18:58-20:23	Woonkamer van Katy's huis	Tegenwoordige tijd, avond	Ook Laura leest de online commentaren van vreemden op haar verhaal en bij haar zijn ze eveneens negatief, want ze wordt niet geloofd. Zowel L als A worden puur op basis van hun uiterlijk beoordeeld, waarbij A als knap wordt beschouwd, maar L niet: "He's hot! No way this is real", "Yeah, have you seen her though? Reckon she should be grateful", "Looks like a slapper [slet] to me!!!" Katy komt de kamer binnen en zegt dat ze moet stoppen met de kritiek te lezen. L leest enkele posts voor: "She deserved it. She looks like slut", "Guy she's accusing is so much hotter than her, she'd be lucky." K klapt L's laptop toe en zegt dat ze de politie de tijd moet geven om de zaak op te lossen. Als K aan L voorstelt om even vrijaf te nemen van haar werk zegt L dat zij niet degene is die zich moet verstoppen.



Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
15	31:08-35:16	Andrews huis: woonkamer, badkamer en slaapkamer	Tegenwoordige tijd, ochtend	Laura herinnerde zich na een flashback van de date dat Andrew haar vertelde dat hij een huissleutel bewaart onder een tuinkaboutertje. Via Katy weet L dat A niet thuis is omdat hij de hele dag in het ziekenhuis werkt. Daarom beslist ze om op eigen houtje zijn huis binnen te dringen als amateurdetective. Als ze de trap wil oplopen, wordt ze bijna betrap door de huishoudster die naar beneden komt en vertrekt. Hoewel ze zichtbaar geschrokken is, gaat ze door met haar plan en doorzoekt ze met haar mouw over hand zijn lades om geen vingerafdrukken achter te laten. Het beeld verspringt echter naar A die onverwacht met zijn auto huiswaarts keert. L gaat naar boven en doorzoekt zijn spiegelkast in de badkamer, de lades in de slaapkamer, en kijkt in de dozen onder het bed. Daar vindt ze een kistje waar een flesje in zit met een klein laagje doorzichtige vloeistof. Overtuigd dat het GHB is, is ze geschokt door de vondst, maar ze legt alles terug op zijn plaats en neemt het niet mee. Op dat moment komt A toe en omdat hij boven geluiden hoort, gaat hij kijken. L wordt dus opnieuw bijna betrap,

				maar kan het huis tijdig verlaten, terwijl A op bed gaat liggen.
--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
16	35:22-37:22	Op de zeedijk	Tegenwoordige tijd, middag	<p>Laura heeft met Tom afgesproken en vertelt over haar zoektocht in Andrews huis. T reageert verontwaardigd, maar L verdedigt haar actie door te stellen dat ze zelf wel actie moest ondernemen omdat niemand A zomaar zal opsluiten. L vertelt over het flesje, maar T valt haar in de rede, omdat hij denkt dat ze het illegaal meegenomen heeft, en vingerafdrukken heeft achtergelaten. L heeft hier echter allemaal aan gedacht en weet dat het flesje niet als bewijsmateriaal kan dienen als het gestolen wordt. Aangezien T politieagent is, wil L dat hij een huiszoeking regelt. T stelt echter dat de politie de officiële procedures moet volgen, waardoor er een huiszoekingsbevel nodig is en dus een goede reden, niet enkel L's woord. L wil zich wreken op A, gebruikt emotionele chantage en smeekt T om haar te helpen.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
17	40:10-42:15	Woonkamer van Katy's huis	Tegenwoordige tijd, avond	De twee politie-inspecteurs komen Laura opzoeken, omdat Andrews huis na een anonieme tip uitgekamd werd door een drugsteam en hij hierover een klacht heeft ingediend bij hun baas. A denkt dat L erachter zit, omdat ze wist waar zijn huissleutel was, maar ze ontkent. De politie vermoedt echter dat Tom ook in het complot zit en vraagt L om niet in de weg te lopen. RM vermeldt dat er twee voertuigen en zes politiemannen nodig waren voor de huiszoeking, wat hij als een verspilling van politiemiddelen beschouwt en hij dreigt met T's ontslag. Ook VH vraagt haar om te stoppen en zegt dat L haar eigen grootste vijand is. Als L naar het resultaat van de huiszoeking vraagt, zegt VH dat er enkel een flesje met insuline werd gevonden. VH maant L nogmaals aan om de politie hun werk te laten doen.

### Aflevering 3: White rabbit

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
18	10:41-11:59	Buiten voor het politiebureau	Tegenwoordige tijd, ochtend	<p>Andrew staat buiten te wachten op Dennis Walters, de ex-directeur van de vorige school waar Laura werkte en tegen wie ze een klacht indiende voor seksuele intimidatie. L trok de klacht echter in, omdat de stress en aandacht haar te veel werden, want ze nam toen antidepressiva. Hij komt na zijn verklaring in L's nadeel samen met de politie-inspecteurs aangestapt. A zegt tegen hen dat dit alles verandert en bestempelt L als een labiele vrouw die geen bewijzen heeft, enkel haar eigen woord. VH en RM willen hier niet op reageren omdat de zaak lopend is. A zet dit discours voort en beweert dat hij medelijden heeft met L omdat ze duidelijk nood heeft aan professionele bijstand. Als A en DW wegstappen stelt RM VH gerust door te zeggen dat L's verleden niet relevant is in deze zaak. VH spreekt dit tegen, want het Centre of Policing and Security zal hierdoor anders naar de zaak kijken.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
19	15:06-15:58	Klaslokaal in Stour Park Secondary School en op straat aan een taverne	Tegenwoordige tijd, middag	Laura belt op school met DW en vraagt waarom hij naar de politie is gestapt. DW bevindt zich op buiten op straat en vergelijkt Andrew met zichzelf: een fatsoenlijke en hardwerkende man die het slachtoffer geworden is van L's woorden. L zegt dat ze de klacht tegen DW liet vallen, maar hij verwijt haar dat ze een ravage heeft aangericht. Hij verwijst onrechtstreeks naar het huidige MeToo-tijdperk en stelt dat vrouwen enkel moeten zeggen dat een man hen aangeraakt heeft en dat de mensen die dat niet geloven hun rechten schenden en misogyn zijn. Hij brengt daartegen in dat die situatie oneerlijk is en dat de wereld werkt volgens het principe dat mannen en vrouwen gelijk zijn. L haakt in.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
20	39:11-41:16	Stour Park Secondary School: Laura's kantoor en een toespraakruimte	Tegenwoordige tijd, middag	VH belt Laura op, omdat ze aan de ontvangstbalie van de school staat en haar wil spreken. L gaat haar halen en vraagt of er nieuwe ontwikkelingen zijn. VH zegt van niet, maar stelt dat ze zelf ontevreden is met het verloop van de zaak en dat ze de huidige toestand haat. Ze waarschuwt L voor Andrew en beschouwt hem als een gevaarlijke man. In het verleden kwam hij immers ook al in opspraak bij de politie van Edinburgh inzake de zelfmoord van zijn voormalige vrouw. VH lijkt te geloven dat hij hier aandeel in had, hoewel er geen bewijzen voor zijn, en raadt L aan om ver uit zijn buurt te blijven. VH verontschuldigt zich omdat ze L moet teleurstellen in deze zaak.

#### Aflevering 4: Catherine

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
21	13:47-15:15	Vanessa Harmons huis	Tegenwoordige tijd, avond	VH heeft een Skypegesprek met haar geliefde die voor haar werk in Irak zit tussen het wapengeweld. VH heeft dus niet enkel een donkerdere huidskleur, maar is ook een lesbienne. Ze is bovendien zwanger, want de conversatie gaat over het embryo. Ze discussiëren over elkaars werk en als de geliefde zegt dat ze VH's job niet zou willen uitoefenen, is VH zelf heel negatief over haar beroep. Ze vergelijkt zichzelf met een vuilnisman, omdat ze zelf niets actief verandert, maar enkel achteraf, nadat de misdaad plaatsvond, de rommel opruimt, die elke dag terugkeert.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
22	16:52-19:01	Café in Edinburgh	Tegenwoordige tijd, middag	<p>Als amateurdetective gaat Laura praten met familieleden en kennissen van Andrew om informatie over hem te vergaren. Ze sprak met A's schoonmoeder en met Catherine, de beste vriendin van zijn ex-vrouw Mary die zelfmoord pleegde. Na een eerste vruchteloos contact praat Laura opnieuw met C, omdat die haar opbelde om af te spreken. C vertelt dat ze naar bed is geweest met Andrew toen hij een koppel vormde met Mary. Ze dacht al die jaren dat het haar schuld was, maar L's post klonk zo herkenbaar voor C dat ze vermoedt dat A haar ook gedrogeerd heeft. A zei dat het C's idee was en zij geloofde hem, maar ze voelt zich daarom nu naïef en belachelijk. L verdedigt haar en stelt dat er zoveel vrouwen zijn die zich er niet van bewust zijn dat ze verkracht werden omdat zij of anderen de schuld bij haarzelf leggen. C voelt zich schuldig, omdat ze denkt dat M daarom zelfmoord heeft gepleegd. L troost haar door te zeggen dat het niet haar schuld was en dat ze die last niet alleen moet dragen. L overtuigt C om een verklaring af te leggen bij de politie en C wil ook dat A opgesloten wordt in de gevangenis.</p>



Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
23	19:45-21:05	Kantoor van Andrews bazin in het ziekenhuis	Tegenwoordige tijd, middag + flashback van eerder die dag	Andrew spreekt met zijn bazin Margaret, die een donkere huidskleur heeft, omdat hij na een pauze opnieuw wil werken in het ziekenhuis. Hij zegt dat hij geschokt was door Laura's beschuldiging, aangezien hij er zelf geen controle over had. Daardoor had hij het gevoel dat hij zijn lot niet in eigen handen had. Nu is hij echter bij gebrek aan bewijzen vrijgepleit. Hij beweert dat hij sterker uit de zaak is uitgekomen en dat niets in de weg zal staan van wat hij wil. Terwijl de conversatie plaatsvindt, verspringt het beeld naar een flashback waar A VH's huis binnendringt door het slot te forceren. Hij draagt hierbij een petje om minder herkenbaar te zijn en chirurgische handschoenen om geen vingerafdrukken achter te laten. Hij neemt een sleutel mee uit het huis om die te kopiëren.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
24	30:14-33:13	Vanessa Harmons huis	Tegenwoordige tijd, avond	<p>VH komt thuis, drinkt een vitaminendrankje en valt in slaap in de zetel terwijl ze tv kijkt. Als ze ligt te slapen, komt Andrew haar huis binnen met de sleutel die hij heeft laten kopiëren. Hij is gehandschoend en klopt met zijn vingers tegen VH's gezicht om te testen of ze niet wakker wordt. Daarna neemt hij haar lege fles en spoelt hij ze grondig uit met water. Die actie suggereert dat hij GHB in haar drankje heeft gedaan en nu het bewijsmateriaal wegwast.</p> <p>Aangezien VH haar flessen per dag labelt wist hij hoe hij haar moest drogeren. Hij zet de tv uit, legt zijn jas op een zetel, neemt de bril van VH's neus en legt die op tafel. Dan gaat hij bij haar op de zetel zitten, aait hij haar gezicht en begint hij haar blouse te los te knopen. De sequentie eindigt met een wazig shot gefilmd door de glazen van VH's bril, zodat de verkrachting niet getoond wordt.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
25	33:13-36:23	Luchthaven van Edinburgh	Tegenwoordige tijd, avond	<p>Na haar bezoek aan Catherine wacht Laura in een luchthavencafé tot ze een vlucht naar huis kan nemen. Daar komt ze Ian tegen die eerder in haar hotel avances maakte, maar die ze afwimpelde. Als hij wil weggaan, nodigt ze hem uit om bij haar te komen zitten. L verontschuldigt zich voor haar gedrag in het hotel en beschrijft haar verkrachting in abstracte termen. Ze heeft het gevoel dat zijzelf en haar wereldbeeld hierdoor veranderd zijn en weet niet meer wat belangrijk is in het leven. Ze vraagt zich af waarom ze elke ochtend de moeite doet om op te staan en is de hele tijd bang. Ze is veranderd en weet niet hoe ze dat moet terugdraaien. Terwijl ze vertelt, moet ze haar tranen bedwingen. I zegt empathisch dat ze misschien moet leren leven met hoe ze nu is. Daarna wordt zijn vlucht omgeroepen en nemen ze afscheid. I lijkt te twijfelen en kijkt nog eens om als hij vertrekt.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
26	37:40-39:32	Buiten Andrews huis	Tegenwoordige tijd, nacht	<p>Laura klopt hard op de voordeur van Andrews huis. Ze praten over de brief van zijn advocate die L gekregen heeft en waarin hij haar aanklaagt voor laster. L is woedend omdat hij het lef heeft om haar aan te klagen. A zegt rustig dat haar beschuldigingen aan zijn adres lasterlijk waren en door veel mensen zijn gelezen. L zegt dat hij haar niet enkel verkracht heeft, maar dat hij haar nu het zwijgen wil opleggen, maar ze weigert hier in mee te gaan. A chanteert haar en eist een openbare post waarin ze toegeeft dat ze fout zat of hij klaagt haar aan. L praat over de zelfmoord van zijn vrouw en over C's verkrachting, en A kijkt verbaasd omdat ze hiervan weet. Hij maant haar dreigend aan om naar huis te gaan, omdat een leuke vrouw zoals zij beter niet alleen buitenkomt op dit nachtelijke tijdstip. Hij frons suggestief zijn wenkbrauwen en kijkt haar na als ze weggaat.</p>

### Aflevering 5: check mate

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
27	20:11-22:14	Tuinhuis bij Andrews ouderlijk huis en psychologische praktijk	Tegenwoordige tijd, middag	Verschillende scènes overlappen: enerzijds Andrew die in het tuinhuis naar beelden op zijn videocamera kijkt en lacht, maar anderzijds vooral Laura die met een psychologe praat. L zegt dat ze zich verward, machteloos en permanent vuil voelt sinds de verkrachting. Ze toont aan dat een verkrachting geen momentopname is, maar een last die ze voor lange tijd mee zal meesleuren. Ze is boos op A en wraakzuchtig, want ze wil dat hij lijdt en zich vernederd voelt. L is gefrustreerd omdat haar acties niets uithalen, niemand naar luistert, en omdat A vrijuit gaat en zomaar nieuwe slachtoffers kan maken. De psychologe zegt dat haar emoties normaal zijn, maar dat ze beter op zichzelf en haar genezing zou focussen. L zegt dat haar eigen situatie haar even niet kan schelen, maar dat ze wil dat Andrew boet voor zijn daden.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
28	27:56-29:33	Café in de buurt van Laura's appartement	Tegenwoordige tijd, avond	<p>Laura heeft met Andrew afgesproken om de rechtszaak te bespreken. Hij zit al aan de bar als zij schijnbaar stomdronken en met veel kabaal komt binnengestrompeld. Door L's toestand maakt A aanstalten om te vertrekken. Terwijl hij wegwandelt, heeft L zijn glas bier in haar ene hand en een flesje GHB in haar andere, en ze doet de drug in zijn drankje. L vraagt waar hij naartoe gaat en A antwoordt dat L dronken is en dat ze zich gênant gedraagt. L maakt een scène, want ze schreeuwt dat hij moet zwijgen. Daardoor keert A terug, neemt hij het glas uit haar hand en zet hij het op de toog terwijl hij zegt dat ze naar huis moet gaan. L zegt dat hij zijn advocate mag afbellen, omdat ze de verkrachtingszaak laat vallen. Ze feliciteert A omdat hij nu heeft wat hij wou. A countert deze uitspraak, want hij heeft niet gewild dat ze zijn reputatie door het slijk haalde en dat zijn collega's naar hem keken alsof hij een viezerik was. Hij zegt dat hij eerst nog medelijden met L had, maar nu niet meer en stelt dreigend dat ze maar beter meent wat ze zegt. L vervloekt hem en stapt weg, terwijl A zijn glas leegdrinkt.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
29	29:34-32:26	In de straat die aan het café grenst, Andrews auto, en buiten een verlaten strandhuisje	Tegenwoordige tijd, avond	Laura strompelt door de straat en zet haar voeten als een dronkenman scheef over elkaar, waardoor ze enkele spullen op de grond laat vallen. Andrew komt aangestapt en zegt dat ze beter niet meer zou rijden, waarop L zegt dat hij haar een lift mag geven. A reageert stomverbaasd en L zegt dat ze niet bang is voor hem, maar hij wel van haar en andere vrouwen en dat hij ze daarom verkracht. L krabt hard met haar nagels in zijn nek en even later verliest A zijn evenwicht en grijpt hij L vast om niet te vallen. A wijt dat aan vermoeidheid, maar het is de GHB en L opent het portier van zijn auto en duwt hem erin. L zegt dat hij zich moet ontspannen, slaat de autodeur toe en rijdt weg met hem, terwijl hij kreunt. Als ze aangekomen zijn op hun bestemming is A buiten bewustzijn. L sleurt hem onhandig aan zijn bovenlichaam een verlaten strandhuisje binnen.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
30	32:27-33:54	Vanessa Harmons huis	Tegenwoordige tijd, avond	<p>VH huilt thuis uit bij haar collega RM en vertelt dat Andrew haar verkracht heeft. RM troost haar en zegt dat ze hem voorgoed zullen opsluiten. Hoewel VH emotioneel is, blijft ze rationeel nadenken over hoe ze A het beste kunnen vatten. Ze wil niets overhaasten en grondig onderzoek doen door zijn telefoongegevens en autotracker na te gaan om bewijzen te vinden dat hij in haar huis was. RM wil in deze zaak de leiding nemen om VH te ontlasten.</p>



Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
31	33:55-35:40	Verlaten strandhuisje	Tegenwoordige tijd, nacht	<p>Laura is met een ruw stuk touw haar handen aan het knevelen om afdrukken na te laten. Andrew is met touwen vastgebonden aan een houten paal, wordt kreunend en zwaar ademend wakker en probeert tevergeefs zijn handen los te wrikken. Hij zegt dat L hem gedrogeerd heeft en dat hij zich misselijk voelt. L benadert hem met een mes, maar ze is nerveus, want haar hand trilt. A vraagt wat ze van plan is en L doet alsof ze medelijden met hem heeft. Ze stelt dat hij de situatie niet leuk vindt, omdat hij nu de controle niet in handen heeft en ze beschouwt zijn machtswellust als de reden waarom hij vrouwen verkracht. A kokhalst en hoest door de GHB. L knielt neer bij A, houdt zijn gezicht in haar handen terwijl ze erin knijpt en vraagt waarom zij niet zou mogen doen wat ze zelf wil, zoals hij doet. Als hij vraagt wat ze met hem van plan is, glimlacht ze kwaadaardig.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
32	36:26-45:13	Verlaten strandhuisje	Tegenwoordige tijd, nacht	<p>De vorige sequentie gaat verder: Andrew is nog steeds vastgebonden en Laura vraagt wanneer hij heeft ingebroken in haar huis. Hij ontkent dat en doet alsof ze gek is. L vertelt hoe ze net na de verkrachting geen blijf wist met zichzelf en er niet over kon praten, dus zocht ze online verhalen van lotgenoten, niet enkel meisjes en vrouwen, maar ook mannen. Veel van hen werden niet geloofd, want de assumptie is dat je toestemt als je niet schreeuwt en dat het je eigen schuld is als je dronken bent. Sommige mensen online zagen de amputatie van het mannelijke geslachtsdeel als gepaste straf voor verkrachters en L steekt haar hand in haar zak alsof ze er een mes gaat uithalen. Ook L's discours wijst in die richting, want ze zegt dat ze veel beter zou slapen als ze zeker wist dat A geen dreiging meer vormde. L nadert en A sluit zijn ogen, klemt zijn tanden op elkaar en kreunt uit angst. L heeft echter geen mes, maar haar gsm in haar handen en lacht om zijn reactie. L toont een foto van Catherine en vertelt hoe ze nu nog steeds niet kan praten over de verkrachting en geen verklaring durft af te leggen bij de politie. L staat op en wandelt een eindje bij A vandaan, en hij vertelt in misogynie</p>

bewoordingen hoe hij zijn vrouw aanmoedigde om zelfmoord te plegen terwijl hij toekeek. Dan zegt hij dat hij een vrouw nodig had met meer pit om op te jagen, zoals L, die terugvecht en niet wegloupt. L zegt dat ze A nu te pakken heeft en omdat de politie hem niet opsloot toen ze de waarheid vertelde, wil ze nu tegen hen liegen in de hoop dat ze haar zullen geloven. De afspraak en haar luidruchtig gedrag in het café waren bedoeld om getuigen te creëren. L is van plan om de volgende morgen naar de politie te stappen en te vertellen dat A haar naar het verlaten strandhuis bracht en haar daar vastbond, met als bewijs de touwmarkeringen op haar handen. De krabben in zijn nek dienen als bewijs van haar verzet tegen A en zo is ze erin geslaagd om hem vast te binden. In het handschoenkastje van zijn auto heeft ze een flesje GHB gelegd dat ze zullen vinden. A reageert door vervaarlijk te glimlachen en zijn losgewrikte handen te tonen. Hij zegt dat ze niet moet weglopen, maar L snelt weg en hij achtervolgt haar. Ze slaagt er niet in om zijn autosleutels op tijd te vinden, dus loopt ze verder en verschuilt ze zich tussen de aangemeerde bootjes. Hij grijpt haar uiteindelijk van achteren en sleurt haar mee aan haar nek

				<p>terwijl ze schreeuwt. Hij gooit haar op de grond en ze worstelen, maar op dat moment komt VH aangereden met haar auto en ze schiet de doodsbang L te hulp. A zegt echter dat VH hem niet kan arresteren, omdat er nog GHB in zijn bloed zit, waardoor de politie L als dader zou aanduiden. VH moet hem dus noodgedwongen laten gaan, maar zegt dat ze niet bang is van hem en dat hij naar de gevangenis gaat als de forensische onderzoekers ook maar één spatje DNA van hem vinden in haar huis. Hij zegt dat ze niets zullen vinden.</p>
--	--	--	--	---

### Aflevering 6: The Marshes

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
33	01:00-04:32	Andrews huis	Tegenwoordige tijd, ochtend	<p>Andrew komt thuis na zijn schermutseling met Laura. Hij drinkt van 's morgensvroeg sterkedrank, ademt zwaar, ijsbeert en is duidelijk in paniek omdat de politie hem op de hielen zit. Luke komt binnen en A vertelt hem dat VH hem nu ook beschuldigt van verkrachting. Lu reageert verontwaardigd. A zegt dat de politie hem gaat ruïneren, tenzij Lu hem een vals alibi bezorgt. Lu wil eerst niet liegen en aarzelt, maar dan zegt A met tranen in zijn ogen dat hij bang is, omdat de politie hem nooit met rust zal laten. Hij wil zichzelf en Lu beschermen, maar bedenkt zich dan en vraagt Lu om het te vergeten en om hem te vergeven terwijl hij huilt. Daardoor zegt Lu dat hij A zal helpen door een valse verklaring af te leggen. A bedankt hem, ze knuffelen en A kust hem in zijn nek.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
34	08:25-11:32	Café in de buurt van Laura's appartement en buiten Laura's appartement	Flashforward van drie maanden later, avond	Laura heeft een nieuwe date met Ian die ze leerde kennen in Edinburgh. Ze keuvelen gezellig tot L Andrew door het raam ziet passeren met een andere vrouw, die hij kust. L vertelt aan I dat A een tweede keer onderzocht werd door de politie, maar dat ze zelfs na VH's aanklacht geen bewijs vonden om hem in te rekenen. L zegt dat ze daarom eerst heel boos was, maar het vroeg te veel energie van haar, dus probeert ze het los te laten. Daarna stapt I mee tot aan L's appartement en ondertussen vertelt ze dat ze over een maand moet verhuizen. Ze heeft nog geen nieuwe woonst gevonden, maar wou zo snel mogelijk weg uit haar huidige appartement, omdat de verkrachting daar plaatsvond. Als ze afscheid nemen, verontschuldigt L zich omdat ze hem niet mee binnenvraagt, hoewel hij van ver gekomen is om haar te zien. Hij neemt het haar niet kwalijk en L initieert een kus. Ze spreken af om elkaar snel nog eens te zien.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
35	18:04-20:14	Laura's appartement	Flashforward van drie maanden later, avond	<p>Laura ligt 's avonds in bed een boek te lezen en net als ze wil gaan slapen, belt Andrew haar op. Uit de conversatie blijkt dat hij voor haar appartement staat, want hij weet wat ze op dat moment aan het doen is. Als L door het raam kijkt, ziet ze hem inderdaad buiten bij zijn auto staan. A probeert haar te insinueren dat ze nog steeds aan hem denkt en hij is boos omdat L zijn nieuwe vriendin Charlotte gewaarschuwd heeft voor hem. Hij zegt dat ze allebei verder moeten met hun leven, maar L zegt dat hij niet onaantastbaar is en een zieke, zwakke man is. A zegt dat ze niet bang hoeft te zijn, want als hij haar nog eens in zijn bed wou, had hij dat al lang gedaan. L dreigt om de politie te bellen, maar A gaat in op de nacht van de date en beschrijft in ongelofelijk detail L's slaapkamer en bed. L's lip en handen trillen en A zegt dat hij zich herinnert hoe L in bed lag en hem alles met haar liet doen wat hij wou. Hij zegt dat hij dat moment terugspoelt wanneer hij kan en haakt dan in.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
36	26:24-33:08	Andrews huis	Flashforward van drie maanden later, avond	<p>Andrew is druk in de weer in de keuken voor zijn date met Charlotte die avond. Uit een keukenkast haalt hij een conservenblik waarvan hij de bovenkant eraf kan halen zonder het open te schroeven en daaruit neemt hij een flesje GHB waarmee hij haar wil drogeren. Aangezien Ch net op dat moment aanklopt, steekt A het in zijn broekzak. A complimenteert Ch's outfit. Ze keuvelen en terwijl A wijn uitschenkt, probeert hij Ch met een smoesje weg te lokken uit de keuken, zodat hij GHB in haar drankje kan doen, maar hij ruikt onraad, want hij zegt dat ze er gespannen uitziet. Ch is een undercoveragente op hetzelfde politiebureau waar VH werkt. Als A haar een glas wijn aanbiedt, stuurt zij hem met een smoesje uit de kamer, zodat ze een staal kan nemen uit het wijnglas met een spuit uit haar handtas. Als A terugkomt, is ze echter nog niet klaar en ze staat voor een spiegel, waardoor hij ziet wat ze doet. Eerst doet hij alsof hij het niet weet, maar snel daarna vraagt hij wat er in haar handtas zit en hij zegt dat hij gezien heeft dat ze een staal nam. Ch veinst onwetendheid, maar A geeft niet op en zegt dat hij haar plan doorheeft: nadat ze het staal had genomen, zou ze een excuus</p>



verzinnen om bij A te kunnen vertrekken en het staal naar het politielaboratorium te brengen. Als hij dichterbij haar toe stapt, zegt ze dat hij uit haar buurt moet blijven en dat ze binnen een paar seconden back-up kan invoeren. A zegt dat hij haar niet tegenhoudt om te vertrekken en komt met zijn gezicht dreigend dicht bij haar. Ch neemt haar handtas en stapt snel weg, terwijl A zegt dat het lab niets zal vinden en dat ze het leuk hadden kunnen hebben samen. Ch kijkt hem met afkeer aan en gaat naar buiten, waar een politieauto op haar wacht. A haalt het flesje GHB uit zijn broekzak en steekt het terug in het conservenblik. Ch stapt in de politieauto, haalt een microfoon en zendertje van onder haar kleren en vloekt omdat de missie gefaald is. A zucht van opluchting, schudt zijn hoofd en drinkt van zijn glas wijn.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
37	36:17-41:01	Andrews ouderlijk huis en tuinhuis	Flashforward van drie maanden later, avond	Na Andrews telefoontje vermoedt Laura dat hij de verkrachtingen filmt. Katy heeft zijn gsm uit zijn werklocker gestolen en zo weet L dat A spullen bewaart bij een andere vrouw. Ze trekt als amateurdetective op eigen houtje naar het adres dat zijn ouderlijk huis blijkt te zijn en wordt binnengelaten door de verpleegster van zijn moeder, Mia. L groet zijn moeder en verzint als smoesje dat ze spullen van A komt halen die daar gestockeerd staan. M aarzelt, maar neemt haar mee naar buiten naar het tuinhuis dat achter slot en grendel zit. Als ze het geopend heeft, laat ze L alleen en gaat ze terug naar binnen, waar ze naar A belt. L sluit de deur en begint te zoeken door alles overhoop te halen. Ze vindt een valies met daarin een plastic zakje vol kleine flesjes GHB, en een verzameling geheugenkaartjes van een videocamera. Ze neemt de volledige valies mee en keert terug naar het huis. Als M vraagt of ze alles gevonden heeft, bedankt L haar en zegt ze dat ze snel naar huis moet. Ze stapt naar haar auto en M kijkt haar na door het raam. Als L een eindje gereden heeft, stopt ze langs de kant van de weg en steekt ze een willekeurig geheugenkaartje in haar

				laptop. Ze klikt een mapje genaamd 'Vanessa' open en de video van VH's verkrachting begint te spelen. L slaat haar hand voor haar mond, kijkt gechoqueerd weg en is emotioneel. Als ze soms toch kijkt, moet ze kokhalzen. De video wordt niet getoond, er zijn enkel schurende geluiden te horen en A die kreunt.
--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
38	41:05-43:31	Het politiebureau	Flashback van drie maanden later, nacht	Laura heeft het bewijsmateriaal afgegeven aan de receptie van het politiebureau en wacht in een kantoortje tot RM komt. Ze trilt over haar hele lichaam, ijsbeert door de kamer en grijpt met betraande ogen naar een stoelleuning als houvast. Als RM binnenkomt, is ze opgelucht en zegt ze dat ze VH niet kon bereiken toen ze haar belde. Ze vertelt hikkend over haar vondst en RM zegt dat er verkrachtingsfilmpjes van 17 vrouwen zijn waarop Andrew duidelijk herkenbaar is. Hij verzekert haar dat A lang opgesloten zal worden, want Mia liet L vrijwillig het tuinhuis doorzoeken dus alles geldt als bewijsmateriaal. L zucht en huilt van de ontlasting, maar dan lacht ze haar tanden bloot.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
39	43:32-46:06	Andrews huis, Katy's huis, Toms huis, Vanessa Harmons huis, Laura's appartement en een moerasachtig gebied om te kajakken	Flashforward van drie maanden later, nacht en ochtend	De politie klopt aan bij Andrews huis om A op te pakken, maar enkel Luke is thuis en hij weet niet waar zijn vader is. Daarna verspringt het beeld naar L die aan het kajakken is en dan afwisselend naar de reacties van Lu, Katy, Tom, VH en haar vriendin, die allemaal apart thuis naar een nieuwsuitzending op televisie kijken over A. Volgens het bericht is A al drie weken spoorloos en zijn de verkrachtingsvideo's gelekt aan de pers. De kijkers worden opgeroepen om tips door te geven over zijn verblijfplaats. Lu huult, T en K kijken bedenkelijk en VH's vriendin kijkt boos. Daarna verspringt het beeld naar het weidse moeraslandschap en wordt er langzaam ingezoomd op een bocht waar A dood neerligt in de modder met open ogen, een bebloed hemd en overgesneden keel. Het laatste beeld is van L die bedenkelijk kijkt.

Aflevering 1: De Geest

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
1	04:27-07:15	Psychiatrische instelling	Tegenwoordige tijd, ochtend	Een dokter voert een gesprek met politie-inspecteur Wolkers, de moeder van Annemie D’Haeze, Rita, en Mie’s man Benoit over haar geheugenverlies dat veroorzaakt werd door een auto-ongeval. Daardoor weet M alles van vóór het ongeval nog, maar sindsdien vergeet ze elke nieuwe gebeurtenis. R beschrijft M’s toestand als een ziekte, maar B verdedigt M en ontkent dat ze mentaal zwakbegaafd is, omdat ze zich ervan bewust is dat ze vergeet. De dokter stelt dat stress en paniek het vergeten in de hand werken en dat M een gevaar is voor zichzelf en anderen en daarom in een gesloten afdeling van de psychiatrische instelling zit. M is volgens W de “sleutel in een verdwijningszaak” of zelfs de hoofdverdachte, waardoor er een politieonderzoek naar haar loopt. Bijgevolg moeten haar moeder en man een contract met voorwaarden ondertekenen als ze haar willen bezoeken en gevoelige gespreksonderwerpen mijden. Als ze dat contract verbreken, zijn er gerechtelijke gevolgen.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
2	11:08-14:16	Huis van Mie's grootouders	Flashback van drie maanden voor de verdwijning, middag	Mie en Rita zijn spullen uit de auto aan het laden. M en Benoit verhuizen immers tijdelijk naar het huis van M's grootouders nadat hun vorige huis beschadigd raakte door een brand. R stelt dat M zelfstandig wil zijn, maar daar niet toe in staat is door haar geheugenverlies. B is in de keuken een camera aan het installeren, omdat de brand in het vorige huis het gevolg was van M die een kookpot op het fornuis vergeten was. Daarom stelt R dat M de camera nodig heeft.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
3	14:32-16:58	Kelder van het huis van Mie's grootouders	Flashback van drie maanden voor de verdwijning, middag	Terwijl Mie, Rita en Benoit de kelder opruimen, die onder water staat, praat R over haar job als gordijnconsulente. Ze klaagt ook over de verpleeghulp van haar demente echtgenoot, en beschouwt zichzelf als 55-jarige vrouw in de fleur van haar leven, hoewel ze opgescheept zit met een man met Alzheimer. B ontdekt een oude liefdesbrief geschreven door R en leest die stiekem.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
4	22:08-23:46	Huis van Mie's grootouders	Flashback van drie maanden voor de verdwijning, middag	Mie brengt Benoit een kopje koffie terwijl hij een elektronisch bord in de woonkamer installeert met daarop de huidige dag, het uur en de maand. Hij wijst haar op een opbergbakje dat hij gemaakt heeft voor haar gsm, portefeuille, sleutels, kleingeld en panic button, zodat M ze niet kan vergeten of kwijtraken. Ze testen de panic button die aangesloten is op B's gsm en waarmee M hem kan oproepen indien nodig. M leidt haar dochter Romy af met een film en B draagt M de trappen op naar de slaapkamer. Hij suggereert dat ze seks zullen hebben, maar dat komt niet in beeld, want op dat punt stopt de sequentie.

## Aflevering 2: Houdini

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
5	02:09-03:36	Fictieve bibliotheek in Mie's verbeelding	Geen tijdsaanduiding, want de scène is niet echt, omdat ze zich in Mie's verbeelding afspeelt.	Mie loopt in een dagdroom rond in een enorme bibliotheek uit haar verbeelding en bladert in oude fotoboeken. In die uit 1981 staan haar baby- en kinderfoto's (eerste communie, met haar zus Nikki), want ze is dan geboren. In een boek uit 2005 staat een foto uit haar musicalcarrière, waar ze de hoofdrol van Assepoester vertolkte. In datzelfde boek staan ook trouwfoto's met Benoit en foto's van Romy als baby, peuter en kleuter. Daarna wandelt ze voorbij een heleboel lege boekenrekken en ziet ze hoe Vronsky, een psychiatrische patiënt en pyromaan die ze in de instelling leerde kennen, al haar boeken in brand steekt met een lucifer. Hij vraagt of ze iets kwijt is en beantwoordt die vraag dan zelf al lachend: "Hahaha, 't is just, uw geheugen." Hij zegt dat ze na haar auto-ongeval gestopt is met geschiedenis te schrijven en M ontwaakt uit haar dagdroom.



Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
6	07:17-13:25	Mie's auto, buiten aan het elektronisch hek en het huis van Mie's grootouders	Flashback van drie maanden voor de verdwijning, middag	Mie rijdt met Romy op de achterbank naar het huis van haar grootouders waar ze nu verblijven, maar krijgt het elektronisch hek niet open. Dat is het geval omdat ze zich vergist en niet de afstandsbediening gebruikt, maar haar panic button, waardoor ze Benoit oproept. Hij is op dat moment een vergadering aan het leiden op zijn werk en moet dus plots weglopen, omdat zijn gsm piept. Als M het hek handmatig probeert te openen, slaat een figuur gehuld in een kapmantel haar gade en belt B naar haar gsm, maar ze hoort het niet omdat die in de auto ligt. B is snel in zijn auto gesprongen, want hij is haastig en ongerust. M krijgt geen beweging in het hek en weigert om, zoals R voorstelt, B te bellen voor hulp. B komt aangereden en vraagt wat er is, maar M reageert verbaasd omdat hij daar is. B ziet de panic button in haar hand en is boos omdat M hem voor niets ongerust heeft gemaakt. Hij demonstreert belerend, alsof hij tegen een kind praat, het verschil tussen de afstandsbediening van het hek en haar panic button. M verontschuldigt zich, B knuffelt haar, en zegt dat het zijn schuld is omdat hij de bakjes had moeten labelen. Een boswachter heeft de situatie stilzwijgend gevolgd. Als M en B het huis binnen gaan, stelt hij

				<p>voor om zijn zakenreis naar Keulen af te zeggen na dit voorval. M wil dat echter niet omdat ze het geld nodig hebben, aangezien ze zelf niet meer werkt sinds het ongeval. B raadt haar aan om overdag een hobby te zoeken, zoals dansles in de sporthal in het dorp, maar M wijst dat idee spottend af.</p>
--	--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
7	23:30-25:13	Badkamer van de psychiatrische instelling	Tegenwoordige tijd, ochtend	Mie kleedt zich uit, maar er wordt enkel getoond hoe ze haar trui over haar hoofd trekt, want de rest gebeurt buiten beeld. Daarna neemt ze een bad in de psychiatrische instelling.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
8	29:36-34:37	Huis van Mie's grootouders	Flashback naar drie maanden voor de verdwijning, avond	De dichte familie is uitgenodigd voor het verjaardagsfeestje van Romy, die zeven jaar wordt. Mie en haar zus Nikki praten over Benoit die later komt, omdat hij moet werken. N's echtgenoot Ollie complimenteert Rita's outfit. M's vader Walter en zijn nieuwe verpleger Mozes komen ook binnen en R stelt hem voor aan de familie. M belt naar B, maar hij neemt niet op, dus klaagt ze tegen N. Op dat moment komt B toe, maar M is boos omdat hij de verjaardagstaart vergeten is en de bakker ondertussen gesloten is. R trekt de situatie en sfeer recht door een diepvriespizza met kaarsjes te brengen om de taart te vervangen. R vraagt aan Mo om een foto te nemen van de familie en maakt daarbij seksuele toespelingen.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
9	44:14-46:14	Gemeenschappelijke ruimte van de psychiatrische instelling	Tegenwoordige tijd, middag	Mie wordt ondervraagd door inspecteur Wolkers in verband met een zelfportret dat ze op een servet heeft getekend en dat hij gevonden heeft in de verblijfplaats van de verdwenen man, Thomas De Geest. M ontkent dat ze het aan T gegeven heeft en denkt dat hij het gevonden of gestolen heeft, omdat hij misschien een fan of stalker van haar was tijdens haar carrière als musicalster. W insinueert dat M en T een romantische relatie hadden, maar M zegt dat ze gelukkig getrouwd is en haar man niet zou bedriegen. W trekt dit in twijfel en zegt dat eender wie seks zou kunnen hebben met M, zonder dat ze zich daar zelf iets van zou herinneren. Na die woorden verzinkt M in gedachten en krijgt ze een reeks flashbacks. Als W haar naam roept, is ze vergeten wie hij is en waar ze is, omdat hij haar gestresseerd heeft. Ze loopt in paniek weg van tafel, waardoor haar stoel op de grond valt. Daarna verschuilt ze zich achter een gordijn, terwijl een verpleegster haar probeert te kalmeren.

### Aflevering 3: Vogel voor de kat

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
10	10:18-16:03	Mie's auto en ouderlijk huis.	Flashback van twee maanden voor de verdwijning, middag	Mie rijdt in haar eigen auto naar haar ouderlijk huis. Daar zijn haar moeder Rita en de verpleeghulp Mozes memory aan het spelen met haar dementerende vader Walter, die in een rolstoel zit. Aangezien W constant in slaap valt, stoppen ze ermee en besluiten R en Mo om zelf verder te spelen in een variant van strippoker, stripmemory. Als M toekomt, ziet ze Mo om de hoek in bloot bovenlichaam zitten, en hoort ze hoe hij aan R vraagt om haar bh uit te doen, waar haar vader nog steeds bijzit. Ze keert terug naar de deur, slaat die met veel kabaal toe en kondigt zichzelf aan. W wordt wakker en R en Mo kleden zich haastig weer aan. Als M binnenkomt, heeft R haar blouse binnenstebuiten aan en M maakt er een opmerking over. M begroet haar vader met een kus en geeft hem zijn lievelingskoekjes die ze zelf gemaakt heeft. Ze vraagt aan R of ze ruzie heeft met haar zus Nikki, maar R ontwijkt de vraag. M geeft toe dat ze R en Mo betrappt heeft, maar voor R kan reageren, wordt ze gebeld door N en gaat ze naar de keuken. Terwijl R en N discussiëren aan de telefoon, ziet W M aan voor zijn vrouw R. Hij complimenteert haar

				<p>met haar uiterlijk en wrijft seksueel suggestief met zijn hand over haar bovenbeen terwijl hij haar “heet bezeke” noemt. M zegt dat ze zijn dochter is, geeft hem een kus op de wang en vertrekt. Als ze weg is, kijkt W verlangend naar een ingekaderd stilleven met perziken, waarvan de bovenkant door zijn slechte zicht van ver lijkt op vrouwenborsten en de onderkant op vrouwenbillen. Als R de kamer binnenkomt, ziet en hoort ze hoe W masturbeert terwijl hij naar het schilderij kijkt. R kijkt ongelovig weg en schudt haar hoofd.</p>
--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
11	26:43-29:03	Het huis van Mie's grootouders	Flashback van twee maanden voor de verdwijning, avond	Benoit staat in het donker door het keukenraam een sigaret te roken als Mie binnenkomt na een stop aan de nachtwinkel. Ze steekt het licht aan en schrikt van B. B vraagt wat ze in de nachtwinkel deed, want hij wist waar ze was door de trackingapp op zijn gsm. M vindt dat hij haar controleert en zich bemoederend gedraagt. Ze zegt dat ze Romy in bed gaat steken, waarover ze opmerkt dat B dat nooit doet. M gaat op de bovenste trede van de trap zitten en maakt in haar gsm een notitie: "Controleert Benoit mij?" Terwijl ze in de badkamer haar tanden poetst, pakt B haar gsm. Hij verwijdert de notitie en ziet in haar agenda dat ze morgen naar het containerpark gaat. M betrapt hem met haar gsm in zijn handen en als B haar handen vast houdt en haar probeert te kussen, draait ze haar hoofd weg. M gaat in bed liggen en B zit bij haar en doet het licht uit.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
12	38:38-40:50	Het huis van Mie's grootouders	Flashback van twee maanden voor de verdwijning, avond	Mie en Benoit zitten naast elkaar in de zetel, maar uit hun lichaamstaal blijkt dat ze afstandelijk zijn tegenover elkaar. Dat wijzen ook de conversaties uit die M steeds blijft aanknopen, terwijl er amper reactie komt van B. De lamp die op tafel staat, begint te flikkeren en M wijt het aan het huis, omdat ze denkt dat het er spookt. B zet de lampenkap recht en het geflikker stopt even, maar daarna begint het opnieuw tot M's ergernis. Als M B erop wijst, wordt hij boos. Hij haalt de gloeilamp eruit en knijpt ze uit woede kapot. Hij haalt het glas uit zijn bebloede hand en houdt er een zakdoek tegen, terwijl hij zich verontschuldigt bij M. Als hij toenadering zoekt, trekt zij zich weg. Hij stelt aan haar voor om nog eens een afspraak te maken bij haar psychiater, maar ze weigert.



Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
13	42:28-45:09	Een visvijver	Flashback van twee maanden voor de verdwijning, middag	Mie en haar zus Nikki gaan samen vissen en ondertussen praten ze over de relatieproblemen van M en Benoit. Door haar geheugenverlies is M B's verjaardag vergeten en hij heeft er haar zelf niet aan herinnerd. M zegt dat het niet goed tussen hen gaat en dat hij altijd gaan werken is, terwijl zij thuis alleen voor Romy zorgt. N spoort M aan om meer buiten te komen en contacten van vroeger aan te halen. M vertelt over een man die ze ontmoet heeft, Tom/Thomas, die ze wel ziet zitten en waarbij ze het gevoel heeft dat ze hem al heel lang kent.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
14	45:57-47:33	Bos bij het huis van Mie's grootouders	Tegenwoordige tijd, middag	Politie-inspecteur Wolkers neemt Mie mee uit de psychiatrische instelling. Ze bezoeken samen het bos dat rond het huis van M's grootouders ligt en waar Thomas De Geest voor het laatst is gezien. M vraagt aan W of ze een goede vrouw is voor haar man en een goede moeder voor haar dochter. Hij kan die vragen niet beantwoorden en is negatief over het ouderschap.

#### Aflevering 4: De draad van Ariadne

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
15	10:43-14:15	Chirurgische praktijk	Tegenwoordige tijd, ochtend	Op instructie van politie-inspecteur Wolkers bezoekt Mie een hersenchirurg om hersenscans te laten maken. De chirurg stelt dat M niet verplicht is om de extra tests te laten uitvoeren, maar M zegt dat ze niets te verbergen heeft. Hij laat haar met haar hoofd in een klem liggen en vraagt of ze al beterschap van haar geheugen merkt. M antwoordt hier negatief op en zegt dat ze herinneringen direct weer vergeet als ze ze niet opschrijft. De chirurg raadt haar aan om dingen op te schrijven, en om op haar intuïtie te vertrouwen. De hersenscan wordt afgenomen door M in een MRI-toestel te schuiven en haar te laten terugdenken aan het ongeval. W zit met de chirurg in een aparte kamer waar de hersenscans op een monitor verschijnen. Daarop is een grote zwarte plek te zien, omdat er in veel hersengebieden geen hersenactiviteit plaatsvindt door M's geheugenverlies. Het toestel begint te trillen en steeds sneller te piepen, waardoor M nerveus wordt en haar ogen stijf toeknijpt. Op de monitor verschijnt nu een onweerswolk met bliksemschichten. Ondertussen ziet M flashbacks van het ongeval, zoals de onderbroken witte strepen van de

				autosnelweg, zichzelf achter het stuur en het gebroken glas van de autovoorraad.
--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
16	23:26-25:53	Huis van Mie's grootouders	Flashback van twee maanden voor de verdwijning, ochtend	Als Mie vraagt waarom Benoit zijn kostuum draagt, zegt hij dat hij moet werken, maar het is een zaterdag. Hij zegt dat zijn bedrijf een grote klant wil binnenhalen, maar M vindt dat hij veel weg is van huis. Omdat B die opmerking negeert, begint M over Romy die niet eet en zegt ze dat ze met haar naar de dokter wil. B onttrekt zich aan het vaderschap en zegt dat ze er later over zullen spreken, omdat hij haar zijn werk moet vertrekken. Als hij even uit de kamer is, pakt M zijn gsm en ze leest een mysterieus bericht: "Bel me xxx V." Voor B de kamer weer binnenkomt, legt ze de gsm terug. Ze vermoedt dat hij haar bedriegt met een andere vrouw en daarom zo vaak niet thuis is.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
17	46:40-50:02	Aparte kamer in de psychiatrische instelling	Tegenwoordige tijd, middag	<p>Mie is net door Wolkers onderworpen aan een mislukte geheugendetector test. Ze verwijdert de opblaasbare manchet van een bloeddrukmeter van rond haar bovenarm en haalt de sensoren van haar borstkas. W ondervraagt haar over een kapmantel die hij in het bos heeft gevonden, maar M zegt die niet te herkennen. W heeft de mantel echter laten testen op DNA en er zitten sporen van M en Thomas De Geest op. Hij stelt haar voor om een deal te sluiten en allebei eerlijk te zijn tegen elkaar. Hij biecht op dat hij de verdwijningszaak niet wil oplossen om zijn carrière te stimuleren, maar omdat hij er persoonlijk bij betrokken is, aangezien T zijn zoon is. W stelt dat hij geen goede band had met T, omdat hij zijn moeder verlaten heeft toen T nog een kind was. M geeft hem in ruil de helft van een afgescheurde foto die ze van T gekregen heeft en waarvan W de andere helft op zak heeft. M weet echter niet waar T is, maar zegt dat ze enkel positieve herinneringen aan hem heeft. W stelt echter dat het geheugen selectief is en slechte herinneringen verdringt. Hij neemt haar arm vast en maant haar aan om met hem samen te werken. M gaat akkoord, maar zegt dat ze niet wil</p>

				<p>beschuldigd worden van T's verdwijning omdat ze er niets mee te maken heeft. W stelt dat hij niet op zoek is naar een zondebok en wel naar zijn zoon.</p>
--	--	--	--	--

### Aflevering 5: V

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
18	07:21-09:07	Het huis van Mie's grootouders	Flashback van twee maanden voor de verdwijning, ochtend	<p>Romy ligt met haar hoofd op haar armen op tafel als Mie haar ontbijt brengt, en wil weer niet eten. M maakt een opmerking over R, stelt dat B nooit ingrijpt als het over R gaat en dat zij altijd de boeman moet spelen. B ontwijkt het onderwerp door te zeggen dat ze er vanavond over zullen praten, maar dan zou M het al vergeten zijn door haar geheugenverlies. M stelt voor om dat weekend naar de dierentuin te gaan, maar B zegt dat hij moet werken. Als B aanstalten maakt om buiten te gaan roken, vraagt M waarom hij herbegonnen is, maar B reageert niet.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
19	11:39-13:58	Huis van Mie's grootouders	Flashback van twee maanden voor de verdwijning, avond	Mie is 's avonds alleen thuis met Romy, omdat Benoit weer gaan werken is. Ze borstelt haar haar voor de badkamerspiegel, maar wordt middenin gestoord door R die met veel lawaai haar slaapkamerdeur steeds open en dicht doet. M vraagt haar meermaals om ermee te stoppen en als R haar kamer binnengaat, doet M de deur op slot ondanks R's gejammer. M belt naar Benoit, maar hij neemt niet op. Als ze op haar bed in haar eigen slaapkamer gaat zitten, belt hij terug en ze vraagt waar hij blijft. B zegt dat hij bijna klaar is met werken (om 22:40), maar M snikt en zegt dat ze niet graag alleen thuis is 's nachts. B sust haar en M vraagt aan hem of ze een goede moeder is voor R terwijl ze huilt. B zegt dat hij zich geen betere moeder dan M kan voorstellen. Ze haken in en M probeert te slapen.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
20	38:13-40:51	Mie's ouderlijke huis	Flashback van één maand voor de verdwijning, middag	De hele familie is samengekomen voor een Halloweenverkleedfeestje. Mozes is de mond van Walter aan het afkuisen als Rita binnenkomt en zegt dat W Mo niet mag inpalmen. Daarna zegt ze tegen iedereen dat het heel goed gaat tussen haar en W, omdat ze dat weekend nog eens seks gehad hebben. R lacht, maar W is beschaamd en zet zijn trolmasker op, zodat ze hem niet meer niet meer kijken aankijken. De familie zwijgt en kijkt ongemakkelijk. R vraagt zich af waarom, want ze stelt dat ze allemaal volwassenen zijn en daar dus moeten tegen kunnen. Als Mo een taart met daarop graven en spoken de kamer binnendraagt, begint W plots te huilen, omdat hij denkt dat het al Allerheiligen is en dat de doden herdacht moeten worden. R wordt boos omdat ze de hele dag hard gewerkt heeft voor het feestje en maant hem meermaals streng aan om recht te zitten, waardoor Nikki verontwaardigd tussenbeide komt. R zegt dat zij weer de boeman is en loopt de kamer uit.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
21	41:30-51:26	Huis van Mie's grootouders, in de auto, parkeergarage van Benoits werk, en het kerkhof	Flashback van één maand voor de verdwijning, ochtend	Benoit doet zijn schoenen aan als Mie vraagt wat hij gaat doen. Hij zegt dat hij gaat werken, maar M brengt daar tegenin dat het Allerheiligen en dus een feestdag is. B stelt dat er niet veel te feesten valt en dat hij op tijd naar huis zal terugkeren. Als hij weg is, begint M te huilen en zet ze met Romy in haar auto de achtervolging in om hem te controleren. B gebruikt echter zijn tracker en weet dat ze hem volgt. Hij vloekt, verandert zijn koers en gaat toch naar zijn werk. Ze rijden beiden de parkeergarage binnen en B gaat naar zijn kantoor, terwijl M in de garage wacht en vloekt als ze ziet dat de tracker aanstaat. Ze beraamt een plan om B te misleiden en belt naar haar moeder Rita om Ro te komen ophalen. M geeft Ri ook een rugzak mee waarin haar gsm zit, zodat B via de tracker denkt dat M weggaat. Hij keert terug naar zijn auto, rijdt weg en M achtervolgt hem. Onderweg stopt hij om een boeket bloemen te kopen, waardoor M denkt dat ze voor een geheime minnares zijn. Daarna rijden ze elk apart naar het kerkhof en als B uitstapt en een vrouw kruist die hem begroet door te glimlachen en te knikken, denkt M dat zij zijn nieuwe vlam is. Ze stappen elkaar echter voorbij en B legt de bloemen op een graf. Als B weggaat, gaat M kijken en



ze ziet de naam van haar dochter staan: “Romy D’Haeze. 20 september 2010 – 12 maart 2017.” Die vaststelling maakt bij M herinneringen los via flashbacks, waarin ze in het ziekenhuis ligt met een bebloed gezicht na haar auto-ongeval. De dokter zegt tegen haar dat ze een geheugentrauma heeft opgelopen en dat Ro het niet overleefd heeft. Daarna wordt ze nog enkele keren wakker doorheen de tijd, want de datum van de scheurkalender verandert en haar gezicht is steeds meer genezen, maar ze is telkens vergeten dat Ro dood is, waardoor het ziekenhuispersoneel steeds hetzelfde moet zeggen. Bij de laatste flashback zit B aan haar bed met tranen in zijn ogen die over zijn wangen rollen. De sequentie eindigt in de tegenwoordige tijd als Mie ongelovig en moedeloos op de grond neerzakt aan het graf van Ro. In alle voorgaande sequenties was Ro dus een hersenspinsel van M.

### Aflevering 6: De berenput

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
22	10:43-16:30	Mie's ouderlijke huis	Flashback van één maand voor de verdwijning, ochtend	De hele familie komt samen in Mie's ouderlijke huis, omdat ze erachter gekomen is dat Romy gestorven is bij het auto-ongeval. M's moeder, vader, echtgenoot, zus en diens echtgenoot zaten allemaal mee in het complot om Ro's dood voor M geheim te houden, omdat ze het telkens opnieuw vergat en hallucineerde dat ze Ro nog zag. M vraagt waarom ze gezwegen hebben en Rita zegt dat het goed bedoeld was. Benoit stelt dat M de realiteit en het verdriet niet aankon, en dat haar geheugen zich daarom deels heeft uitgeschakeld. Nikki grijpt tijdens de conversatie elke kans aan om haar moeder tegen te werken, want de geheimhouding was R's idee. N is ook boos omdat Mozes aanwezig is bij deze private familiebijeenkomst, maar R zegt dat hij een deel van de familie is. R vertelt dat het niet de eerste keer is dat M zich de dood van Ro herinnert en dat ze elke keer weer kapot ging van verdriet, dus dat ze daarom haar persoonlijke spullen, zoals haar gsm en dagboek zijn beginnen te censureren. M is verontwaardigd en R betreft de situatie enkel op zichzelf als ze zegt dat het voor haar ook niet gemakkelijk was om te moeten doen

alsof haar kleindochter nog leefde. M is boos omdat haar moeder haar verdriet en rouwproces van haar heeft afgenomen door te zwijgen. R stelt dat ze haar verantwoordelijkheid als moeder heeft genomen en N reageert ironisch dat dat tijd werd. R vraagt aan Mo om haar te verdedigen, maar voor hij iets kan zeggen, slaat Walter hem een bloedneus. Mo roept dat ze allemaal gek zijn en geeft zijn ontslag. R loopt hem achterna en smeekt hem om te blijven, maar Mo onthult dat hij niet voor zijn plezier seks met haar heeft en vertrekt. R snikt en slaat haar hand ongelovig voor haar mond omdat Mo hun geheim verklapt heeft. Desondanks legt W zijn hand troostend op R's schouder en zij neemt zijn hand en legt haar hoofd op haar armen op tafel en begint te huilen. M verplicht de familie om haar niet meer te controleren en om niet meer te liegen of zaken te verzwijgen voor haar. Ze vraagt aan B om te beloven nooit meer tegen haar te liegen en hij belooft het.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
23	27:11-30:43	Aparte kamer in de psychiatrische instelling	Tegenwoordige tijd, ochtend	<p>Mie heeft een gesprek met haar psychiater, Dr. Mommaerts. M is boos op haar omdat zij ook de dood van Romy heeft verzwegen en haar enkel met mondjesmaat informatie geeft. Mom stelt dat ze van inspecteur Wolkers niets mocht zeggen over Ro, maar dat ze haar nu wil helpen bij het verwerkingsproces. M zegt dat Mom haar helemaal niet helpt en dat Mom meer over haar weet dan zijzelf en haar hiermee treitert. Mom stelt dat M in de psychiatrische instelling onder verhoogd toezicht staat, omdat ze labiel is en geeft toe dat M al eerder een zelfmoordpoging ondernam. M had namelijk een depressie, omdat Ro geen gemakkelijk kind was en omdat ze relatieproblemen had met Benoit, waardoor ze haar job even moest stopzetten. Als M om een gedetailleerdere uitleg vraagt, zegt Mom dat ze van de politie niet meer mag zeggen. M wordt bijgevolg boos, omdat iedereen zich met haar leven bemoeit. Mom zegt dat M een overdosis pillen heeft gepakt en het maar net overleefd heeft. M gelooft niet dat ze zelfmoord wou plegen, want ze stelt dat ze Ro nooit alleen zou achterlaten. Daarom denkt ze dat ze het auto-ongeval expres veroorzaakt heeft om Ro mee te nemen in de dood. M wil meer weten</p>

				over het ongeval. Ze vraagt aan Mom in welk ziekenhuis ze opgenomen was en schrijft het op in haar schetsboek. Ze worden gestoord door iemand die op de deur klopt en M zegt dat ze klaar zijn en wandelt weg.
--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
24	30:44-32:40	Mie's kamer in de psychiatrische instelling	Tegenwoordige tijd, middag	Mie schrijft in haar schetsboek enkele vragen waar ze het antwoord op wil zoeken en maakt een stappenplan: "ROMY IS DOOD. CHECK OORZAAK AUTO ONGEVAL?? Zelfmoordneigingen?? Mommaerts verzwijgt iets uit MEDISCH DOSSIER!?" Daarna bladert ze terug naar een andere pagina waarop staat: "!SINT ANTONIUS ZIEKENHUIS." Mie haalt de geheime en verboden gsm die ze van Dr. Mommaerts heeft gekregen van onder haar matras en belt naar 1207 om het telefoonnummer van het Sint-Antoniusziekenhuis te achterhalen. Dan verricht ze zelf spoorwerk door naar dat nummer te bellen en informatie te vragen over haar behandeling bij Mom na haar auto-ongeval in maart. Aangezien het vrijdag is, is de dienst psychiatrie van het ziekenhuis echter gesloten en ze gaan haar maandag terugbellen. M schrijft dit op in haar schetsboek.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
25	49:26-52:15	Mie's kamer in de psychiatrische instelling	Tegenwoordige tijd, middag	Mie heeft een kindertekening die ze zelf gemaakt heeft in haar handen als Benoit en Rita op haar vraag binnenkomen. Hij vraagt of hij zich zorgen moet maken en M zegt dat zij vandaag de vragen gaat stellen en dat ze van hen enkel antwoorden wil horen, want ze wil de waarheid achterhalen. M vraagt of ze achter haar stuur in slaap is gevallen en zo met haar auto tegen een boom is gereden, maar dat is niet het geval. B beaamt wel dat ze enkele maanden voor het ongeval zelfmoord wou plegen door een overdosis pillen te nemen en dat ze depressief was. M wil dat B en R haar ongeval stap voor stap reconstrueren, maar R zeg dat dat niet mag van de politie om M niet te stresseren. M denkt dat ze het ongeval zelf veroorzaakt heeft, maar R ontkent dat en stelt dat M haar verbeelding niet de bovenhand mag laten nemen. M is boos en R vraagt of ze van thuis nog iets kan meebrengen voor M. M wil haar douchegel en een toiletborstel, waarop R verbaasd reageert.

### Aflevering 7: Wally

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
26	10:00-13:33	Praktijk van een relatietherapeute.	Flashback van drie weken voor de verdwijning, middag	Mie en Benoit consulteren op haar vraag een relatietherapeute, maar B doet het uit tegenzin en is zichtbaar op zijn ongemak. De therapeute vraagt of M nog steeds over Romy hallucineert en M beaamt dat, maar stelt dat Ro er nu uitziet of ze juist verongelukt is. Dat is volgens de therapeute positief omdat M de realiteit onder ogen begint te zien, maar B kijkt geïrriteerd naar haar. Als de therapeute vraagt hoe B het overlijden van Ro verwerkt, zegt hij dat het antwoord complex is. De therapeute stelt dat er weinig gelegenheid was voor B om te rouwen en hij begint te huilen. De therapeute biedt tactloos een doosje tissues aan met daarop de tekst "Na regen komt zonneschijn" en B kijkt er gewoon naar zonder er één te pakken. M verontschuldigt zich bij B, omdat ze er al die maanden niet voor hem was en het voor hem moeilijker maakte aangezien ze geloofde dat Ro nog leefde. B neemt het M niet kwalijk. Als de therapeute vraagt of hij zijn verdriet kwijt kon bij zijn familie, vertelt hij dat zijn ouders in Zuid-Afrika wonen en dat hij opgevoed is vanuit de veronderstelling dat emoties een

teken van zwakte zijn. Als de therapeute vraagt of dat de reden is waarom hij zich eenzaam voelt, vraagt hij fluisterend, maar duidelijk hoorbaar aan M of ze naar huis kunnen gaan. M wil echter verder praten met B, want ze vindt dat hij veel weg is en haar ontloopt. B brengt daartegenin dat hij voor zijn werk naar buitenlandse conferenties moet, maar M begint over de sms'en en kaartjes die hij van een andere vrouw krijgt, genaamd V. B zegt dat hij M in al die maanden niet bedrogen heeft, maar dat hij ertoe in staat was geweest omdat ze het toch zou vergeten zijn. De therapeute komt tussenbeide, spreekt over opgekropte gevoelens en vraagt of B hierover kan praten met M. Hij zegt dat hij dat niet altijd wenselijk vindt, maar M heeft wel iemand nodig om die emoties te uiten. Ze stelt dat ze dat bij een wildvreemde doet als het bij B niet lukt. B kijkt haar niet begrijpend aan.



Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
27	15:25-19:49	Benoits werk, het containerpark en de auto's van Mie en Benoit.	Flashback van drie weken voor de verdwijning, middag	Benoit zit op zijn werk tijdens een vergadering, maar hij luistert niet omdat hij via de tracker op zijn gsm ziet dat Mie in het containerpark is. Even later staat hij daar met zijn auto om M te schaduwen en hij ziet hoe ze Thomas De Geest knuffelt. Als M wegrijdt, achtervolgt hij haar met zijn auto door veel gas te geven en met piepende remmen te vertrekken. Hij begint snel en dicht bij M's auto te rijden, toetert en knippert enkele keren met zijn lichten. M ziet in haar autospiegel niet dat het B is, maar wel dat hij met zijn hand naar haar gebaart dat ze aan de kant van de weg moet stoppen, wat ze negeert. Dan komt B met veel snelheid links naast haar rijden en hij wijst naar de zijkant van de weg. M ziet dat het B is, gehoorzaamt hem, maar moet hierbij gevaarlijk bruusk aan haar stuur draaien. Ze doet haar gordel uit en de autodeur op slot, terwijl B uit zijn auto komt aangewandeld. Als hij ziet dat het portier op slot is, beveelt hij haar om het open te maken, maar ze weigert en tikt met haar vinger tegen haar hoofd terwijl ze vraagt: "Zijde gij zot?" Als hij zegt dat hij even met haar wil praten, draait ze haar autoraampje een beetje open. Hij vraagt wat ze bij die man op het containerpark deed en probeert met

zijn hand door het raampje het portier te openen, waarin hij ook slaagt, hoewel M “nee” roept. Ze trekken allebei aan de deur en dan ontsnapt M door op de passagierszetel te kruipen, uit te stappen en weg te lopen. B krijgt haar te pakken aan haar arm, houdt haar in bedwang en duwt haar tegen een boom. Ze zegt dat hij haar pijn doet en verontschuldigt zich. B tilt zijn hand op alsof hij haar gaat slaan, maar laat die zakken en vraagt verwijzend naar de therapiesessie uit sequentie 26 of T M's wildvreemde is. M zegt dat hij gewoon een vriend is en hapt naar adem uit angst. B maakt een vuist en vraagt of ze denkt dat hij haar gaat slaan. Hij raakt met zijn gezicht het hare aan en M zegt dat ze gewoon met T aan het praten was, terwijl ze aan B vraagt om haar te laten gaan. B vraagt of ze over hem, Romy en haar gevoelens hebben gesproken en M probeert opnieuw weg te lopen, maar hij omhelst haar. Een passerende auto toetert en M maakt van die verwarring gebruik om opnieuw in haar auto te gaan zitten. Ze sluit het portier, maar het raampje staat nog open en B roept kwaad: “Mie, ik waarschuw u. Als ge da crapuul nog ene keer ziet, ik klop hem in de grond.” Even later zit M thuis snikkend op het toilet en ze spreekt een boodschap in met haar toiletborstel die audio opneemt:

				“Benoit is aan ’t flippen. Ik heb schrik van hem.”
--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
28	26:10:-26.59	Mie’s kamer in de psychiatrische instelling	Tegenwoordige tijd, middag	Mie heeft met een nachtkastje en stoel haar kamerdeur gebarricadeerd. Ze staat met gekruiste armen naar de muur te kijken waar ze acht tekeningen heeft opgehangen die fungeren als haar verdachtenlijst in de verdwijningszaak van Thomas De Geest. Ze overloopt ze één voor één en ze lijken tot leven te komen als hun verdachte woorden door haar hoofd flitsen. Naast zichzelf beschouwt ze Benoit, Nikki, Vronsky, Thomas De Geest zelf, Dr. Mommaerts, Wolkers en een geheimzinnige figuur die ze Bob doopt als potentiële daders. De tekeningen zijn in verschillende tekenstijlen, waarbij de tekeningen van zichzelf, V en Mom realistisch zijn. Die van B is in een ruwe en kinderlijke stijl getekend met een boze gezichtsexpressie. Die van N en W zijn lichtjes karikaturaal door de overdreven proporties. De tekening van Bob is zoals die van B in een ruwe tekenstijl als zwarte schim met rode ogen en bij T is het ten slotte een foto.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
29	29:55-33:28	Huis van Mie's grootouders	Flashback van drie weken voor de verdwijning, middag	<p>Mie keert terug naar huis na haar afspraak met Thomas De Geest, glipt behoedzaam naar binnen en sluit de deur heel zachtjes om Benoit niet te verwittigen, maar hij staat haar bovenaan de trap op te wachten. Hij vraagt waar ze geweest is en zij schrikt en reageert niet. B komt de trap af, en volgt M naar de keuken met een glas wijn in zijn hand.</p> <p>Terwijl M haar handen wast en begint af te wassen, herhaalt hij zijn vraag en hij lijkt beschonken. Als M opnieuw niet antwoordt, schenkt hij nog wat wijn uit voor zichzelf. Hij vraagt of ze bij T geweest is of het al vergeten is door haar geheugenverlies. Hij staat dicht bij haar en gooit het afwasrek om, waardoor M bijna geraakt wordt, maar ze duikt net op tijd opzij.</p> <p>Daarna trekt B een schuif uit de kast, zodat al het bestek dat erin zit op de grond valt. M deinst zwaar ademend achteruit met een trillende lip. Hij neemt enkele glazen uit de kast en gooit ze op de grond, net zoals een paar borden, theekopjes, en een mand met ajuinen en fruit. Vervolgens loopt hij de kamer uit en gaat hij alles overhoop halen op de slaapkamer van de overleden Romy. Als M het lawaai hoort, voelt ze de bui al hangen en ze smeekt hem om te stoppen, maar hij gaat onverstoord verder. Hij trapt</p>

				<p>houten stoeltjes stuk en M loopt verschrikt weg. Ze zakt neer op de grond met haar handen over haar oren en zegt dat ze B niet meer herkent in die agressieve staat. B begint te huilen, stapt weg en M gaat middenin de ravage in Ro's bedje liggen.</p>
--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
30	33:29-35:55	Mie's kamer in de psychiatrische instelling	Tegenwoordige tijd, ochtend	<p>Wolkers komt Mie's kamer binnengestormd met een andere politieagent, terwijl ze muziek aan het beluisteren is. Ze voeren een 'huiszoeking' uit, waarbij ze kasten verschuiven, M's schetsboek afnemen, haar bed onderzoeken en onder haar matras kijken. M zegt dat haar schetsboek privé is, maar W stelt dat het ook onder de huiszoeking valt. Als hij vraagt of er pagina's uit haar boek ontbreken, reageert Mie assertief door te vragen of hij een huiszoeking of verhoor uitvoert. Hij bladert in het boek, maar gooit het daarna op haar bed, omdat er geen hints instaan naar Thomas De Geest. M wordt nerveus als hij onder haar matras zoekt waar ze de verboden gsm bewaart, maar net op dat moment wordt hij gebeld door zijn baas. Als zijn baas hoort waar W zit, wordt hij boos, want Benoit is officieel klacht gaan indienen tegen het onderzoek van W. W doet teken naar de andere agent dat hij moet stoppen met zoeken. W's baas vertelt over de aanklacht die tegen W loopt omdat hij M psychologische schade heeft berokkend door een leugendetectortest en hypnose. Zijn baas beveelt hem om onmiddellijk te komen rapporteren, dus moet W de huiszoeking staken.</p>

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
31	47:48-50:33	Het containerpark	Flashback van drie weken voor de verdwijning, middag	Benoit rijdt met zijn auto naar het containerpark. Mie belt hem op en hij liegt tegen haar dat hij net een meeting op zijn werk heeft, terwijl hij in werkelijkheid Thomas De Geest gaat opzoeken. B gaat de trappen op naar T's verblijfplaats en doet de deur open. T zit op zijn bed en B kijkt de kamer rond en ziet Romy's pluchen teddybeer. B kijkt T aan, stapt naar hem toe en T staat recht. De twee wisselen geen woord uit, maar B slaat T in zijn gezicht en geeft hem daarna nog een vuistslag zodat hij op zijn bed valt. Daarna schopt B T en gooit hij hem op de grond. Hij schopt en slaat T tot bloedens toe op zijn hoofd, waardoor hij een wonde heeft. Daarna gaat B naar buiten, legt hij T bovenaan de trappen en laat hij hem zo achter. Een jongen met een skateboard was hiervan getuige, want hij keek toe door een gaatje in een container.

### Aflevering 8: Het bos door de bomen

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
32	02:23-04:19	Televisiestudio in Mie's droom	Geen tijdsaanduiding, want de scène is niet echt, omdat ze zich in Mie's droom afspeelt	Mie neemt in een droom deel aan een soort quizshow op televisie met live publiek, genaamd <i>Tabula rasa</i> . Politie-inspecteur Wolkers neemt de rol van extravagante presentator op zich. M zit als bevallige kandidate onder een glazen stolp, die zich naarmate de tijd vordert steeds meer vult met rood zand tot haar volledige lichaam bedekt is en enkel haar hoofd nog zichtbaar is. W zegt dat ze aan het verliezen is en stelt de ultieme quizvraag, namelijk wie is verantwoordelijk voor de verdwijning van Thomas De Geest? Er zijn zeven verdachten die poseren zoals op een politiefoto, waarvan M er vijf had aangeduid als potentiële daders in sequentie 28: Benoit, Nikki, Vronsky, Dr. Mommaerts en zichzelf. De twee bijkomende verdachten zijn de boswachter die altijd in de buurt van het huis van M's grootouders rondhangt en M's moeder Rita. M zelf wordt op bijzondere manier als verdachte weergegeven. Eerst is ze als mysterieuze schim in een kapmantel gehuld, maar daarna wordt haar gezicht getoond als een masker van papier-maché. W past zijn vraag aan als M niet antwoordt en vraagt nu wie T vermoord heeft, terwijl het rode



				<p>zand nu ook op M's hoofd valt. Aan het einde van de sequentie verandert W in het konijn uit <i>Alice in Wonderland</i>, want hij heeft konijntanden, konijnenoren, konijnenpoten, een groot zakhorloge en imiteert het geluid van een tikkende klok. Dat geluid wordt voortdurend herhaald, zodat het op hypnose lijkt, wat ook visueel wordt geëvoceerd door zijn hoofd middenin een hypnosespiraal te plaatsen.</p>
--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
33	07:30-10:30	Huis van Mie's grootouders	Flashback van een dag voor de verdwijning	Mie komt thuis en hoort Benoit en Rita in de keuken discussiëren, terwijl ze de scherven opruimen die B gemaakt heeft tijdens zijn woede-uitbarsting. M blijft een tijdje afluisteren en hoort R zeggen dat B geen respect heeft omdat het servies dat hij kapot gegooid heeft nog van haar moeder was en veel geld waard was. Als B zegt dat ze zich niet moet bemoeien, stelt R dat het haar huis en haar dochter zijn, waardoor ze daar nodig is. B zegt dat ze zichzelf te hoog inschat, maar R countert door te zeggen dat B geen controle meer over zichzelf heeft. B zegt dat R de familie heeft kapot gemaakt, maar R stelt dat zij juist de brokken lijmt die hij maakt. Ze herinnert hem aan zijn overspel met zijn ex-vriendin Véronique toen M depressief thuiszat en Romy alleen moest opvoeden. B zegt dat dat lang geleden is gebeurd en dat hij er direct mee gestopt is en alle contact heeft verbroken toen R erachter kwam en hem ermee confronteerde. R zegt dat hij liegt en dat hij pas gestopt is toen M zelfmoord probeerde te plegen door een overdosis pillen te nemen. R voegt eraan toe dat B een lafaard, leugenaar en bedrieger is die M niet verdient. B noemt R zelf een bedrieger omdat ze de demente

Walter bedrogen heeft met Mozes. R ontkent dit, maar B zegt dat haar bedrog al veel langer aan de gang is. Hij onthult dat ze zwanger was van een andere man, maar W heeft wijsgemaakt dat M zijn kind was. R slaat B in zijn gezicht en M, die nog steeds meeluistert, slaat gechoqueerd haar hand voor haar mond omdat W niet haar biologische vader is. B is achter R's bedrog gekomen door oude liefdesbrieven uit de kelder van het huis (zie sequentie 3). Hij stelt dat hij wel uit liefde met M gehuwd is, in tegenstelling tot R en W. R zegt dat ze haar man graag ziet, hoewel het geen liefde op het eerste gezicht was en dat hij een goede vader was voor haar kinderen. Ze vertelt dat ze naar W opkeek, maar dat zijn Alzheimer, M's auto-ongeval met haar geheugenverlies en Ro's dood de familie hebben kapotgemaakt. Ondertussen is M al vertrokken en ook R verlaat de kamer al snikkend.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
34	18:48-20:56	Boshut in het bos in de buurt van het huis van Mie's grootouders	Flashback van de dag van de verdwijning.	Mie ligt in Thomas De Geests armen in de zetel van de boshut nadat ze seks gehad hebben. Zijn gezicht en lichaam zijn nog toegetakeld van zijn schermutseling met Benoit. Hij aait haar vingers en speelt met haar haar, terwijl zij zijn borst kust. Als M zegt dat ze zich goed voelt bij T vraagt hij haar om dat gevoel vast te houden. M en T kussen en M zegt dat ze met T wil weglopen omdat niets haar nog thuis houdt: haar dochter is overleden, haar man is agressief, haar moeder liegt en Walter is niet haar biologische vader. Ze zegt dat ze T graag ziet en hij stemt in met haar plan. M zegt dat ze afscheid gaat nemen van haar vader en thuis wat spullen gaat ophalen. Ze spreken af om later die dag opnieuw in de boshut samen te komen om te vertrekken. Als M opstaat uit de zetel komt T in een flits helemaal naakt in beeld, terwijl zichzelf bedekt is door een kapmantel. Mie gooit een sok naar hem waarmee hij zijn geslachtsdeel bedekt.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
35	38:27-49:35	Psychiatrische instelling, verblijfplaats van Thomas De Geest en plaats van het auto-ongeval	Tegenwoordige tijd, middag tot avond	Mie wil uit de instelling ontsnappen om als amateurdetective onderzoek uit te voeren en beraamt daarvoor een goed voorbereid plan. Ze ziet dat bezoekers de instelling verlaten door op een knop te duwen die de bewaakster alarmeert en zij opent de deur na het checken van het bezoekerspasje. In de gemeenschappelijke ruimte van de instelling ziet ze een medepatiënt en zijn Arabische moeder en ze vraagt wat ze willen drinken. Als ze het drinken besteld heeft, doet ze twee kalmeerpillen in de thee van de moeder, maar ze wordt bijna betrapt door het personeel. Nadat de moeder de thee heeft leeggedronken, voelt ze zich duizelig en M gaat met haar naar de toiletten. Eenmaal daar valt de vrouw in slaap en M steelt haar kleren en hoofddoek en brengt make-up aan om zich als haar te vermommen. Ze geraakt voorbij de bewaakster door haar gezicht te bedekken met de hoofddoek en te doen alsof ze in het Arabisch telefoneert, terwijl ze de bezoekerspas toont. Als ze buiten is, neemt ze de bus en lift ze naar het containerpark. Ondertussen heeft ze zich weer omkleed in haar eigen outfit. Ze sluipt de trappen op, maar als ze de verblijfplaats van Thomas De Geest wil binnengaan, ziet ze door

het raampje dat Wolkers daar al zit. W geeft de verwelkte planten water, huilt en gaat naar buiten. M had zich ondertussen al beneden verscholen en wachtte tot hij weg was om zelf binnen te gaan. Ze doorzoekt de verblijfplaats door alles overhoop te halen en foto's te bekijken, maar zonder succes. Ze haalt Romy's knuffelbeer uit een kooi, en belt dan naar Dr. Mommaerts met de verboden gsm om haar te verwittigen van haar ontsnapping en om haar hulp te vragen. M zit op de trap te wachten als Mom toekomt in haar auto en M probeert te overtuigen om terug te keren naar de instelling. M stemt hiermee in op voorwaarde dat Mom haar eerst naar de plaats van het auto-ongeval brengt, omdat ze de waarheid wil achterhalen om de zaak op te lossen. Mom doet een telefoontje om te weten te komen waar het ongeval heeft plaatsgevonden en ze rijden er samen naartoe. Daar staat langs de kant van de weg een kruisje met een foto van Ro, rozen en teddyberen. M kust de knuffelbeer die ze heeft meegenomen en legt hem erbij. Dan hallucineert ze nog één keer dat ze de schim van Ro ziet, die naar haar zwaait en door het bos loopt. M zwaait terug om afscheid te nemen. Omdat M zich niets kan herinneren, rijdt ze met Mom terug naar de

				instelling, waar ze zichzelf vrijwillig aanbiedt.
--	--	--	--	---

### Aflevering 9: Bob

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
36	16:39-22:47	Huis van Mie's grootouders, boshut	Flashback van de dag van de verdwijning	Door Benoit is Mie er net achtergekomen dat haar auto-ongeval veroorzaakt is door de dronken Thomas De Geest, terwijl ze eerder die dag heeft afgesproken om met hem weg te lopen. Ze gaat in de slaapkamer op bed zitten en pakt haar koffer in. Uit de lade van haar nachtkastje neemt ze een strip met slaappillen. Ze gaat naar de boshut en doet slaappillen in een blikje Red Bull om T te drogeren. T komt toe met een reistas in zijn hand, gaat naast M in de zetel zitten, legt zijn hand om haar nek en zegt dat hij constant aan haar gedacht heeft. Zij antwoordt weinig oprecht dat dat voor haar ook het geval was en ze neemt de blikken Red Bull in haar hand. T kust haar, maar M trekt al snel haar hoofd weg, geeft hem een blikje en ze klinken. T zegt dat hij haar gelukkig gaat maken en drinkt van het blikje. Er is een flashforward, want plots staat het geheime luik in de vloer van de boshut open. In de kelderruimte daaronder is T vastgebonden met touwen en zijn hand is met een metalen ketting aan een buis geketend. Hij slaapt door de pillen en M gooit een emmer met koud water over hem heen om hem te wekken,



die ze daarna met veel lawaai aan de kant gooit. T wordt wakker en kijkt verbaasd als hij ziet dat hij vastgebonden is. M herhaalt zijn eerdere woorden en vraagt of hij haar gelukkig gaat maken. Hij zegt haar naam en zij wordt boos en schopt hem meermaals. M vraagt of hij haar ook gaat wijsmaken dat hij Romy niet expres heeft doodgereden en waarom hij haar is beginnen te volgen. Ze schopt hem opnieuw twee keer en zakt dan snikkend op de grond, terwijl ze zegt dat hij haar alles heeft afgenomen. T fluistert dat M plots aan het containerpark stond en hem niet herkende en dat hij wou weten hoe het met haar ging na het ongeval. M zegt dat hij haar met rust had moeten laten. T stelt dat hij de ontmoeting als een tweede kans beschouwde om iets goed te maken en dat hij voor het eerst sinds het ongeval rust had gevonden als hij haar leerde kennen. Hij zegt dat zij dat ook heeft gevoeld, maar ze ontkent dat. T verontschuldigt zich snikkend omdat hij Ro heeft doodgereden en hij begint hardop te huilen. Hij zegt dat hij haar graag ziet, maar M gooit iets naar zijn hoofd, verlaat de kelder en sluit het luik. Nadat ze hem opgesloten heeft, bedekt ze het luik met losse tapijttegels en ze schuift er de zetel over, terwijl hij in paniek haar naam blijft roepen. Ze neemt de

				blikjes bewijsmateriaal mee in haar tas, rent de boshut uit en schaaft haar arm aan het hek, waardoor die hevig begint te bloeden. Ze loopt als een wildeman door het bos, laat één blikje op de grond vallen en botst op de boswachter. Als hij haar arm pakt, schreeuwt ze en valt ze bewusteloos neer op de grond. Door de stress en paniek treedt haar geheugenverlies in werking en vergeet ze dat ze T heeft opgesloten.
--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
37	24:20-25:11	Mie's kamer in de psychiatrische instelling	Tegenwoordige tijd, middag	Mie heeft net politie-inspecteur Wolkers telefonisch ingelicht over de locatie waar ze Thomas De Geest heeft opgesloten nadat ze het zich herinnerde door een flashback. Ze praat erover met Dr. Mommaerts, die stelt dat M zichzelf de hele tijd heeft willen waarschuwen via haar eigen dromen. Ze had namelijk een nachtmerrie waarin haar konijn jaren alleen zat opgesloten in een kooi in de kelder, omdat M het was vergeten, exact zoals bij T. Mom beweert dat dromen de enige manier zijn om met het eigen onderbewustzijn in contact te komen en M zegt dat er geen andere dader was behalve zichzelf, en dat het allemaal in haar hoofd zat.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
38	27:22-32:37	De auto van Dr. Mommaerts	Tegenwoordige tijd, middag + flashbacks van maanden geleden	Terwijl Dr. Mommaerts van de psychiatrische instelling naar haar auto stapt, beluistert ze een voicemail op de gsm die ze aan Mie gegeven had. De ingesproken boodschap is van een medewerker van het Sint-Antoniusziekenhuis, die M ging terugbellen. Hij zegt dat M de laatste patiënt was van Mom en dat 'hij' nu op pensioen is. Daardoor komt de waarheid aan het licht dat de vrouwelijke Mom een bedriegster is, die zich de naam van een echte psychiater heeft toegeëigend. Mom wist snel de boodschap, omdat die als bewijsmateriaal van haar identiteitsdiefstal fungeert. Op haar autozetel ligt M's medisch dossier en het schriftje dat ze altijd bij zich heeft als ze met M praat. Daarin staan scheldwoorden in het papier gegrift zoals "rotteef, kutwijf, kuttrut, verdiende loon." Ze belt naar Benoit, maar als hij niet opneemt, spreekt ze een boodschap in. Ze maakt zichzelf kenbaar als Véronique, dus de ex-vriendin van B, die hij heeft verlaten voor M en met wie hij M achteraf bedrogen heeft. Op de ramen van haar auto worden flashbacks geprojecteerd die daarna het volledige scherm innemen: zij komt in advocatentoga

uit de rechtbank als B daar net passeert. Hij vraagt of ze nog kwaad is, maar zij reageert dat het te lang geleden is, al had hij haar wel mogen uitnodigen op zijn huwelijk met M. B vertelt aan haar dat Romy geen gemakkelijk kind is en dat M depressief is, en zij zegt dat ze hem mist. In enkele andere flashbacks hebben V en B seks, de ene keer in de auto zonder expliciet naakt, de andere keren komen enkel haar borsten in beeld, maar geen naakte lichaamsdelen van B. In een andere flashback is ze schaars gekleed en zegt B dat Rita hen gezien heeft en dat hij zal moeten kiezen tussen V of M. Zij maant hem aan om voor haar te kiezen en kust hem. In de voorlaatste flashback belt B haar om te zeggen dat hij niet naar haar toekomt, omdat M zelfmoord heeft proberen plegen door een overdosis slaappillen te nemen. Hij stelt dat hij V niet meer kan zien en voor zijn gezin moet kiezen. Als hij heeft ingehaakt, reageert ze hysterisch. Ze schreeuwt, trekt haar gordijnen van het raam, smijt spullen op de grond en slaat haar handen tot bloedens toe, terwijl ze huilt. In de laatste flashback heeft ze een therapie sessie met de echte Dr. Mommaerts. Haar gedachtestroom over M is heel negatief, want zij heeft V's leven afgepakt, niet alleen haar man, maar

				ook haar droomjob als actrice. Ze is heel bezitterig, want ze zegt dat B van haar is en de enige persoon is die ze ooit graag heeft gezien. Mom stelt dat ze haar geluk niet mag laten afhangen van anderen, omdat iedereen instaat voor zijn eigen geluk. Die woorden vat V heel letterlijk op, want ze zal haar eigen geluk nastreven door B en M uit elkaar te proberen drijven.
--	--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
39	32:38-35:49	Véroniques auto, een café, en Thomas' auto	Flashback van de dag van het auto-ongeval, middag en avond	Véronique achtervolgt Mie met haar auto tot aan het huis waar ze met Romy en Benoit woont. Op haar autozetel liggen er boekjes met de uren en andere details van M's dagindeling, zoals wanneer ze repetities heeft voor haar musicalcarrière, wanneer ze gaat zwemmen... Langs de weg wordt twee keer de focus gelegd op een bord van een verkeerscampagne dat waarschuwt om drinken en rijden niet te combineren, waarbij een foto staat van een kind dat steeds waziger wordt met daarbij de woorden "1 vodka, 2 vodkas, 3 vodkas, 4 vodkas, 5 vodkas." Als M thuis aankomt, bespiedt V haar en ziet ze hoe ze Ro knuffelt en B kust. Daarna stapt V 's avonds heel vrouwelijk en sexy uitgedost een café binnen en gaat ze aan de bar naast het dronken en weerloos slachtoffer Thomas De Geest zitten om hem te verleiden. Na wat gekeuvel lokt ze hem naar zijn auto, waar hij half slapend aan het stuur zit met een flesje bier in zijn hand. Hij vraagt of V niet beloofd had dat ze seks gingen hebben. V staat buiten de auto en reageert niet, maar doet leren handschoenen aan en bevredigt hem met haar handen.

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
40	36:20-38:36	Autoweg niet ver van het café, Véroniques auto en Mie's auto	Flashback van de dag van het auto-ongeval, nacht	Thomas De Geest zit in zijn auto te slapen, terwijl Véronique met haar auto achter de zijne staat en via een tracker met haar gsm checkt waar Mie's auto is. Als M op komst is, maakt V zich klaar om een auto-ongeval te veroorzaken door met haar Jeep de auto van T zachtjes vooruit te duwen. M maant Romy aan om haar gordel aan te doen, maar ze haalt daardoor haar ogen van weg en rijdt de auto van T aan die nu op de weg staat. Ro gilt terwijl ze door de voorruit uit de auto geslingerd wordt en M's hoofd wordt opgevangen door een airbagkussen uit haar stuur. V gaat eerst door het autoraampje kijken of T nog leeft en hij ademt, maar dan ziet ze de gebroken voorruit van M's auto en dat Ro bebloed op de grond ligt. Ze gaat naar haar toe en voelt met haar vingers aan Ro's hals, maar er is geen hartslag. V is geëmotioneerd, in shock en vloekt. Daarna gaat ze naar M's auto, ze opent het portier, trekt M bij haar haren van het airbagkussen en voelt wel nog een hartslag. Omdat haar plan om M te vermoorden mislukt is, probeert V haar te verstikken door haar gezicht hard tegen het airbagkussen te duwen. Uit de verte komt echter een andere auto aangereden, waardoor ze moet

				vluchten. V sluit M's autodeur, haalt de tracker uit de wielkast, loopt naar haar Jeep en rijdt snel achteruit weg.
--	--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Locatie (waar)	Temporaliteit (wanneer)	Plot: wie, wat, hoe
41	47:02-49:38	Kantoor van Wolkers op het politiebureau, Véroniques auto en Thomas' auto	Tegenwoordige tijd, middag	<p>Politie-inspecteur Wolkers is zijn kantoor op het politiebureau aan het opruimen omdat hij op pensioen gaat. Hij bekijkt zijn post en ziet dan een grote enveloppe met zijn naam op op zijn bureau liggen, die afkomstig is van Thomas De Geest. Terwijl W de brief leest, gaan de beelden soms over naar T die met zijn auto heel snel rijdt door het gaspedaal volledig in te duwen. Als hij Véronique kruist, draait hij zijn stuur helemaal over zodat hij op volle snelheid op haar auto inrijdt, omdat hij haar moedwillig en op eigen houtje wil straffen. In de brief schrijft T dat Mie onschuldig is en dat hij zelf onderzoek heeft uitgevoerd naar de kwestie van V, wat hij in de bijlage van de brief heeft toegevoegd. Zo is te zien dat hij erachter is gekomen dat V zich valselijk de identiteit van de gepensioneerde Dr. Mommaerts heeft aangemeten. Er zijn ook veel foto's ingesloten van V en B en zelfs van V's appartement, waar hij dus binnengedrongen moet zijn. T stelt verder in de brief dat hij het goed kan</p>



				<p>maken met M, wiens leven hij verwoest heeft. Hij schrijft dat hij haar kan redden door zich te wreken op V, die M's en zijn eigen leven kapot heeft gemaakt en dat dit de enige oplossing is om ook zichzelf te redden. Vóór T op V's auto inrijdt, schreeuwen ze allebei. Daarna is er gebroken glas en worden hun roerloze en bebloede gezichten getoond, waardoor het duidelijk is dat ze het beiden niet overleefd hebben. T sluit zijn brief af met de boodschap dat W hem moet bewaren als een goede herinnering. De sequentie eindigt met W die ongelovig en bedroefd kijkt.</p>
--	--	--	--	--

## Bijlage C: Eerste deelfase formele analyse onderzoekstabellen

Liar

### Aflevering 1: The Date

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
1	02:54-05:06	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Een deel van de scène vindt plaats in Andrews luxueuze Maserati, wat wijst op zijn aanzienlijke status en salaris. Zijn dure sportwagen wordt ook meteen gecontrasteerd met Laura's modale Ford. = klassiek genderstereo-type</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Andrew draagt nette, maar casual kledij. De camera legt geen nadruk op Laura's kledij, die zelfs verhuld wordt door haar lange trench coat en sjaal.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Andrew staat bijna altijd centraal en dus in een machtige positie. Laura staat afwisselend in het midden en subtiel aan de rechterraand van het beeldscherm, waardoor Andrew toch eerder domineert = afwijzing van de postfeministische gendergelijkheid.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Vooraf CU's omdat de nadruk ligt op de gezichtsexpressies tijdens de conversatie.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Pan om de nadruk te leggen op Andrews auto die komt aangereden.</p>

		<p>Haar make-up is naturel. = afwijzing van de postfeministische hyperseksualiteit</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Overwegend lachende gezichten.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>				
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
2	05:08-05:39	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Hoewel deze scène zich afspeelt op Laura's werk, evoceert het decor van de leraarskamer eerder een huiselijke sfeer door het keukentje en de zetels die dienst doen als koffiehoeck. = new traditionalism van het postfeminisme.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Laura's mannelijke collega draagt een mix van zakelijke (hemd en das) en casual kledij (pullover en chinobroek). Door haar witte blouse, geruite rok en zwarte kousen roept Laura een stereotiepe</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura's mannelijke collega zit centraler dan zichzelf, want ze is opnieuw eerder aan de rechterraand gepositieerd = afwijzing van de postfeministische gendergelijkheid</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>MS, zodat de camera zowel de zithouding als de gezichts-expressies kan weergeven tijdens de conversatie.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = "steadicam shot" (Edgar-Hunt et al., 2015, p. 142).</p>

		<p>schoolmeisjeslook op eerder dan een zakelijke, maar de kledij onthult haar lichamelijkeheid niet.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Overwegend lachende gezichten.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>				
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
3	06:28-07:36	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Zie sequentie 2.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Voor Laura zie sequentie 2. Haar zus Katy draagt haar doktersuniform.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Overwegend lachende gezichten.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als Katy worden bijna altijd centraal gepositioneerd als sterke vrouwen = typisch postfeministisch.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>De sequentie begint met een shot vanuit kikkerperspectief en door de grote camera-afstand wordt Laura vanuit een voyeuristisch standpunt gefilmd = typisch postfeministische male gaze die de vrouwelijke autoriteit ondermijnt. Daarna gewoon op ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Veel opeenvolgende shots: eerst een MLS, alsof iemand Laura vanop afstand zit te begluren. Daarna tijdens de conversatie afwisselend een MS,</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot. Soms een pan om Katy's bewegingen te volgen.</p>

					MLS en MCU bij Laura en een MCU en LS bij Katy. De sequentie eindigt met een XCU van Laura's sms-bericht naar Andrew.	
--	--	--	--	--	---	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
4	08:34-09:36	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Laura's slaapkamer met een make-up tafel met grote spiegel waarop juwelen, borstels, een krultang, haardroger, en een heleboel make-up producten liggen uitgestald = stereotiep vrouwelijke setting en new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Als Laura uit de douche komt, is ze half aangekleed. Ze draagt een strakke kokerrok die haar billen accentueert en enkel een rode kanten bh, waardoor haar kledij haar lichamelijke onthult.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>De belichting focust in de traditie van de male gaze en de postfeministische obsessie met lichamelijkeheid op Laura's vrouwelijke vormen. Als ze onder de douche staat, is vooral haar boezem belicht hoewel die niet expliciet in beeld komt en ook als ze zich opmaakt, worden haar borsten eerder dan haar gezicht belicht.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Als Laura doucht, komt enkel haar hoofd tot haar schouders in beeld, dus haar naaktheid wordt gecensureerd. Daarna komt haar boezem echter wel nadrukkelijk in beeld, hoewel die bedekt is door een bh.</p> <p>=</p> <p>postfeministische hyperseksualiteit.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura wordt gedurende de hele sequentie in het midden van het scherm gepositioneerd, wat haar in een machtige positie plaatst.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Laura wordt afwisselend vanuit kikkerperspectief en vanop ooghoogte gefilmd, omdat ze een zelfstandige vrouw is.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Laura's gezicht en vooral haar lichaam worden door de camera geseksualiseerd en aan een inspectie onderworpen met MCU's van haar gezicht en borsten en een MLS/full body shot van haar heupen en billen. Ze wordt dus geportretteerd als lustobject door de objectiverende male gaze van de camera.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Zoals de belichting en de camera-afstand heeft de camerabeweging een erotische werking door middel van meerdere dolly shots. Zo glijdt de camera langzaam langs Laura's sexy lingerie en kledij die op bed geëtaleerd worden. Ook als ze zich aan het opmaken is, beweegt de camera naar haar toe vanachter een glazen kamerscherm met een voyeuristisch effect als gevolg.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Er worden ook meerdere pans ingezet met hetzelfde seksualiserende effect, bijvoorbeeld als de camera Laura door een horizontale beweging volgt als ze in haar kokerrok de kamer door stapt.</p>



Daarna doet ze een diep gedecolleteerde blouse aan en pumps met stiletto's. Zoals de typische postfeministische vrouw draagt ze dus sexy kledij. Voor de date draagt ze veel zwaardere make-up dan gewoonlijk, met lippenstift, eyeliner en mascara.

**Gezichtsuitdrukking**

/

**Handeling/  
beweging**

Laura treft een voorbereidingsritueel voor haar date met Andrew: eerst doucht ze, dan kleedt ze zich aan, kamt ze haar haren en ten slotte brengt ze haar make-up aan. Deze typisch vrouwelijke handelingen

		bevestigen dat vrouwen nog steeds ingebed worden in domestic plots, waarbij ze veel tijd besteden aan hun persoonlijke verzorging.				
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
5	13:41-14:33	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Katy's Volkswagen Polo, is zoals Laura's auto veel minder luxueus dan die van Andrew (zie sequentie 1).</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De camera legt geen nadruk op de kledij omdat de gezichts-expressies in deze sequentie het belangrijkste zijn.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Katy kijkt ongelovig en beschuldigend naar Laura. Laura zelf is heel emotioneel. Haar ogen zijn gezwollen van het huilen en ook nu moet ze haar tranen bedwingen = stereotiep om</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura wordt als slachtoffer van verkrachting in een visueel machteloze positie geplaatst aan de linkerzijde van het scherm = typisch postfeministisch.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Enkel CU's van Laura's en Katy's gezicht om de nadruk te leggen op de attitudes en emoties die daaruit spreken. De focus op Laura's huilende gezicht doet voyeuristisch aan bij zo'n intieme emotie = klassiek genderstereo-type.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Hand-held shots, waarbij het beverig effect Laura's gemoedstoestand verbeeldt.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		vrouwen met verdriet te tonen. <b>Handeling/ beweging</b> /				
--	--	---	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
6	16:04-18:28	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Vóór het forensisch onderzoek plaatsvindt, draagt Laura simpele kledij, die heel fel contrasteert met de outfits die ze op de dagen vóór de verkrachting droeg. Ook de focus op haar sportschoenen steekt scherp af met de hoge hakken van tijdens de date = materiële weerspiegeling van haar transformatie door de verkrachting en afwijzing van de postfeministische hyperseksualiteit. Daarna wordt Laura echter weer</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Het forensisch onderzoek gebeurt grotendeels binnen beeld, uitgezonderd het moment waarop Laura zich omkleedt. Dat wordt gecensureerd door het van achter een ziekenhuisgordijn te filmen. Ook het genitale onderzoek dat normaliter uitgevoerd wordt, wordt niet getoond of zelfs niet besproken = afwijzing van de postfeministische hyperseksualiteit.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura wordt vaak aan de linkerrand van het scherm gepositioneerd, wat haar</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Terwijl Laura op een stoel zit in de wachtkamer filmt de camera posters op de muur via een kikkerperspectief. Daardoor lijkt het alsof de kijker ze bekijkt en leest uit Laura's oogpunt, wat identificatie en persoonlijke betrokkenheid creëert.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>MS van Laura op de onderzoekstoel. Daarna zoomt de camera steeds meer in door MCU's en CU's om haar gezichtsexpressie weer te geven. Er worden CU's gebruikt om de nadruk te</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Hand-held shots met een beverig effect om Laura's gemoedstoestand te verbeelden.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		<p>geërotiseerd, want voor het onderzoek heeft ze een doorzichtig ziekenhuis-hemdje aan, waardoor haar tepels gedeeltelijk zichtbaar zijn.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Gedurende de hele sequentie is Laura emotioneel. Haar ogen zijn betraand en bloeddorlopen en ze huilt opnieuw = klassiek genderstereo-type.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>		<p>portrettering als machteloos slachtoffer versterkt.</p>	<p>leggen op de ‘evidence bag’ waar Laura’s kleren in verdwijnen en op haar ontblote schouder tijdens het onderzoek. Door middel van XCU’s wordt de nadruk gelegd op de afname van een DNA-staal en op haar ontblote arm. Zelfs tijdens het medisch onderzoek onderwerpt de camera Laura dus aan een voyeuristische inspectie en focust hij op naaktheid. Daarnaast is ook de focus op haar betraande gezicht voyeuristisch .</p>	
--	--	---	--	--	---	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
7	29:23-29:57	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Laura bevindt zich opnieuw in een huiselijke omgeving in een slaapkamer van Katy's huis = new traditionalism. Ze staat voor de spiegel. Ook Andrew vertoeft in zijn huis in de badkamer en staat voor de spiegel. Het decor en de situatie van Laura worden dus letterlijk gespiegeld naar Andrews huis.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Laura's kledij is veel minder vrouwelijk en sexy dan voor de verkrachting, want ze draagt geen diepe halsuitsnijdingen</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Andrews douchescène vindt volledig buiten beeld plaats in tegenstelling tot die van Laura (zie sequentie 4).</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als Andrew worden centraal in beeld gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Zowel bij Laura als Andrew op ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Bij Laura CU's. Bij Andrew CU's van zijn schouders en gezicht in de spiegel, en enkele keren een MS van zijn rug en borstkas. Hij wordt echter niet geseksualiseerd en de camera onderwerpt zijn lichaam niet aan inspectie zoals bij Laura (zie sequentie 4) = typisch voor de postfeministische seksualisering, waarbij mannelijke naaktheid onder-</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Hand-held shots, maar de camera verandert snel van positie, waardoor Andrews lichaam enkel in flitsen getoond wordt en niet zoals dat van Laura uitgebreid vanuit elke hoek gefilmd wordt.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		<p>meer. Ook de rest van haar uiterlijk is veranderd: haar make-up is minimaal en haar haren die ze normaliter golvend los laat, zijn nu strak naar achter samen-gebonden in een paardenstaart = afwijzing van de postfeministische hyperseksualiteit. Andrew komt net uit de douche en is halfnaakt met ontbloot bovenlijf en de rest van zijn lichaam in een handdoek gewikkeld. Hoewel hij weinig verhullende kledij aanheeft, legt de camera niet de nadruk op zijn lichamelijkeheid = erotische ondervertegenwoor-</p>			<p>vertegenwoordigd is.</p>	
--	--	---	--	--	-----------------------------	--



diging van  
mannen.

**Gezichtsuit-  
drukking**

/

**Handeling/  
beweging**

Laura wil  
zich  
maquilleren,  
waardoor ze  
opnieuw een  
stereotiep  
vrouwelijke  
handeling  
uitvoert,  
maar na een  
flashback  
van haar  
opmaak-  
ritueel voor  
de date  
bedenkt ze  
zich. Hoewel  
Andrew zich  
in de  
badkamer  
bevindt,  
wordt hij niet  
in een  
domestic plot  
met  
persoonlijke  
verzorging  
ingebed  
zoals Laura.

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
8	35:30-36:31	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Zie sequentie 7 voor Laura. Tom draagt casual kledij, waaronder een capuchon-sweater.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Laura's gezichtsuitdrukking is meestal neutraal, maar haar lip trilt soms. Tom kijkt duidelijk bezorgd naar haar door wat er gebeurd is.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als Tom komen altijd centraal in beeld, wat wijst op een gelijke genderverhouding.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Zoals bij sequentie 3 wordt Laura door middel van een kikkerperspectief met grote camera-afstand vanuit een voyeuristisch standpunt gefilmd. Daardoor lijkt het alsof ze door een mannelijke toeschouwer begluurd wordt. De andere shots zijn op ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>MCU om de conversatie tussen Laura en Tom weer te geven. Daarna van elk personage apart en afwisselend CU's als ze aan het woord zijn om hun</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

					gezichtsexpressies te tonen. Bij het voyeuristische shot een MLS alsof iemand Laura vanop afstand begluurt.	
--	--	--	--	--	---	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
9	39:00-42:11	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>De woonkamer van Katy's huis = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Laura lijkt nog maar net wakker, want ze draagt een badjas en haar haren zijn ongekamd. De politie-inspecteurs geven een verzorgdere indruk: ze zijn allebei zakelijk gekleed, vooral de man in pak en das. De vrouw draagt haar haren netjes in een paardenstaart</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura wordt eerder aan de linkerrand gepositioneerd. De politie-inspecteurs zitten daarentegen centraal in beeld, aangezien ze een machtigere positie innemen.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Zowel bij Laura als de inspecteurs een MS tijdens de conversatie.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
10	42:51-44:56	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Laura's appartement, maar die huiselijke setting is getransformeerd van een veilige en vreedevolle haven naar de plaats delict = afwijzing new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Zie sequentie 9. Tijdens haar conversatie met Katy draagt Laura een verhullende coltrui en haar haren strak naar achteren in een paardenstaart = afwijzing postfeministische hyperseksualiteit.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Laura's salontafel wordt feller belicht door het zonlicht, omdat hier ook de nadruk op ligt. Ze ziet namelijk in een flashback voor zich hoe de wijnglazen die ze zoekt daarop stonden op de avond van de date, maar nu verdwenen zijn.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura neemt een actieve rol aan en wordt daarom ook centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Zoals bij sequentie 6 worden objecten, waaronder de salontafel en vaatwasser, vanuit Laura's oogpunt weergegeven. De salontafel wordt daarom vanuit vogelperspectief gefilmd omdat Laura erop neerkijkt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Bij de weergave van de salontafel, de vaatwasser en de wijnglazen worden CU's gebruikt om zoals de belichting de nadruk te leggen op deze objecten. Ook tijdens Laura's gesprek met</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Door middel van tracking shots versterkt de camerabeweging het effect van de camerahoek door Laura's kijkrichting en gezichtsveld te substitueren als ze naar de salontafel en de vaatwasser kijkt.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		/ <b>Handeling/ beweging</b>  Laura zoekt in haar appartement naar bewijsmater- iaal en vindt de wijnglazen in de vaatwasser.			Katy worden hun gezichten weergegeven door CU's om de gezichtsex- pressies te tonen.	
--	--	---	--	--	--	--

## Aflevering 2: I know you're lying

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
11	03:09-04:58	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Buiten voor Katy's huis = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Zie sequentie 10, maar de nadruk ligt niet op de kledij en eerder op de gezichtsexpressies.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Zowel Laura als Andrew zijn woedend terwijl ze een verhitte discussie voeren. Woede is de enige emotie die vaak bij mannen wordt getoond, maar minder bij vrouwen.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als Andrew worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's om de woedende gezichtsexpressies weer te geven.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Hand-held shots waarbij het beverige effect de emotioneel instabiele staat van de personages verbeeldt.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
12	14:42-15:29	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Weids moeraslandschap dat benadrukt hoe klein de mens is.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Laura draagt een kajakoutfit met reddingsvest.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Eerst is Laura woedend en ze schreeuwt al haar opgekropte frustratie en onmacht eruit, maar daarna barst ze in tranen uit = stereotiep beeld van de emotioneel instabiele vrouw.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura wordt vooral centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>De sequentie opent en eindigt met een shot in vogelperspectief. Daarbij kijkt de camera neer op Laura, waardoor hij haar letterlijk en figuurlijk klein voorstelt als een passief en machteloos slachtoffer.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Eerst is er een XLS waarbij Laura als een minuscule schim wordt afgebeeld in een weids landschap. Snel daarna is er opnieuw een XLS, hoewel de camera nu al meer focust op Laura's kajak. Daarna zoomt de camera steeds meer</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Een moving shot vanuit de lucht genomen, waarschijnlijk vanuit een helikopter of vliegtuig, versterkt het effect dat ook gecreëerd wordt door de camerahoek en de camera-afstand, namelijk Laura's machteloosheid visualiseren.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>



					in met een MCU en CU om Laura's woede en verdriet weer te geven.	
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
13	17:30-18:09	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Andrews auto (zie sequentie 1)</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij, maar eerder op de gezichts-expressies.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Andrew is zichtbaar aangeslagen door de negatieve online commentaren, die hem veroordelen.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Andrew wordt voor de eerste keer aan de schermrand gepositioneerd, wat zijn machteloosheid in deze situatie weerspiegelt.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Eerst XCU's van zijn gsm om de nadruk te leggen op de online commentaren. Daarna direct een MCU van zijn reactie hierop.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-/grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
14	18:58-20:23	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>De woonkamer van Katy's huis = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Bij zowel Laura als Katy casual verhullende kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Ook Laura is aangeslagen door de negatieve online commentaren.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura wordt centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Zie sequentie 13: XCU's van de online commentaren op Laura's laptop, dan een CU van haar reactie. Een MCU van de conversatie met Katy.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Neerwaartse tilt als substituuat voor Laura's scrollbeweging op haar laptop.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
15	31:08-35:16	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Andrews huis.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Laura is geschrokken als ze bijna betraapt wordt op huisvredebreuk door de huishoudster van Andrew. Als ze daarna een glazen flesje met daarin een doorzichtige vloeistof vindt, is ze gechoqueerd en gedegouteerd.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Laura voert eigenhandig een illegale huiszoeking uit in Andrews</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura wordt bijna altijd in het midden van het scherm geplaatst, omdat ze een actieve rol aanneemt.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Als Laura naar Andrews huis toestapt, wordt ze vanuit vogelperspectief gefilmd alsof een voyeur vanuit een raam naar haar kijkt. Daarna veelal op ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Aan het begin van de sequentie zijn er twee XLS's, alsof Laura vanop grote afstand begluurd wordt door een voyeur. Daarna veel CU's om de nadruk te leggen op de objecten die ze onderzoekt, zoals de tuinkabouter en het glazen flesje, en van haar gezichtsex-</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Voorhand-held shots om Laura's huiszoekingsproces te volgen.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Neerwaartse tilt om Laura's kijkrichting te substitueren. Pan om Andrews aansnellende auto te volgen.</p>

		woonst, waarbij ze alle kasten en laden doorzoekt en zelfs onder zijn bed kijkt.			pressies bij deze vondsten.	
--	--	--	--	--	-----------------------------	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
16	35:22-37:22	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Zie sequentie 1: Laura's kledij wordt verhuld door haar lange trench coat en sjaal.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Tom als Laura worden centraal gepositioneerd, wat wijst op een gendergelijke verhouding.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Eerst een LS om de setting en sprekers te tonen. Daarna CU's van Laura's en Toms gezicht tijdens de conversatie.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
17	40:10-42:15	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Woonkamer van Katy's huis = new traditionalism</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als de politie-inspecteurs worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Vooral MCU's van Laura en de politie-inspecteurs tijdens het gesprek.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

### Aflevering 3: White Rabbit

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
18	10:41-11:59	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Voor Andrew zie sequentie 1. De politie-inspecteurs dragen zakelijke, verhullende kledij. Dennis Walters draagt casual kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden ondanks gender-verschillen centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>MCU's van alle personages tijdens de conversatie.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Hand-held shots.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
19	15:06-15:58	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Overwegend natuurlijke belichting, maar aan het begin van de sequentie wordt Laura gefilmd door het raam van een deur. Daardoor wordt ze als kleine schim omringd door of zelfs gevangen in een groot zwart schaduwvlak, hoewel ze zelf feller belicht wordt dan de dreigende en dominante omgeving.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Het zwarte vlak van de deur neemt het grootste deel van het scherm in. Bijgevolg komt Laura enkel tot haar middel in beeld. Dennis Walters komt daarentegen volledig in beeld. In een ander shot wordt Laura gefilmd door de staven van een trapeuning, waardoor opnieuw enkel haar bovenlichaam binnen beeld is.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura wordt in deze sequentie als vrouw steeds aan de rechterraand van het scherm geplaatst, terwijl Dennis</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Voyeuristisch perspectief omdat Laura door een raam wordt gefilmd, alsof ze begluurd wordt door een mannelijke toeschouwer.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Laura wordt weergegeven door middel van MCU's in een gesloten ruimte, terwijl er bij Dennis Walters sprake is van een LS. Laura's bewegingsvrijheid lijkt daardoor beperkt, terwijl Dennis buiten in een open ruimte staat. Daarna volgt er een CU van hem, maar ook hier valt op</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

				Walters als man steeds centraal staat.	hoe open de ruimte is.	
--	--	--	--	--	------------------------	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
20	39:11-41:16	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>De sequentie vindt plaats in Laura's kantoor op school. Hoewel dit haar professionele omgeving is, doet haar kantoor niet zakelijk, maar huiselijk en gezellig aan door haar verzameling boeken, kleurrijke spullen en posters aan de muur = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Laura draagt zoals altijd sinds de verkrachting casual en verhullende</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Overwegend natuurlijke belichting, maar zoals in sequentie 19 wordt Laura in de eerste scène als kleine schim omringd door twee zwarte vlakken. Ze wordt vanuit een kier van de deur van haar kantoor gefilmd en is feller belicht door het licht dat van het raam achter haar komt.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>De ruimtes komen zoals bij sequentie 19 niet integraal in beeld. Ze zijn niet open, maar ingeperkt door omgevings-elementen.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura en Vanessa Harmon worden afwisselend centraal en aan de schermrand gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Voyeuristisch perspectief, omdat Laura vanuit een deuropening en Vanessa Harmon tussen een trapleuning door gefilmd worden, alsof ze begluurd worden door een mannelijke toeschouwer.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>De MCU's en CU's tijdens de conversatie worden afgewisseld met een MLS, waardoor het lijkt alsof Laura en Vanessa Harmon</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>De sequentie opent met een tilt om een wandelende man te volgen die aan Laura's kantoor passeert, waar de camera halt houdt. Verder een eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>



		<p>kledij. Detective Inspector Vanessa Harmon is voor het eerst niet zakelijk gekleed. Ze draagt ook haar badge niet en haar haren hangen los als teken dat ze niet in functie is.</p> <p><b>Gezichtsuit- drukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/ beweging</b></p> <p>/</p>			<p>vanop afstand bekeken worden door een voyeur.</p>	
--	--	--	--	--	--	--

### Aflevering 4: Catherine

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
21	13:47-15:15	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Vanessa Harmons huis = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij door de kleine camera-afstand.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Vanessa Harmon wordt overwegend aan de linkerrand gepositioneerd, terwijl haar geliefde altijd centraal wordt gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Bij Vanessa Harmon CU's, bij haar geliefde MCU's tijdens de conversatie.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
22	16:52-19:01	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt op de gezichts-expressies eerder dan de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Catherine lucht haar hart bij Laura, is emotioneel en huilt. Laura kijkt haar heel empathisch aan omdat ze weet hoe ze zich voelt, want ze zijn allebei verkracht door Andrew = stereotiep vrouwelijke emoties.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als Catherine worden hoofdzakelijk centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's en MCU's tijdens de conversatie om de gezichtsexpressies weer te geven.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
23	19:45-21:05	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Andrews werk.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Tijdens het gesprek met zijn bazin heeft Andrew zijn normale, nette kledij aan. Bij de inbraak in Vanessa Harmons huis draagt hij een petje om zijn identiteit te verbergen en chirurgische handschoenen uit het ziekenhuis om geen vingerafdrukken achter te laten.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Andrews gezichtsuitdrukking is dreigend en vastberaden.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Tijdens het gesprek met zijn bazin is de belichting natuurlijk, maar als Andrew Vanessa Harmons huis binnendringt, wordt hij meermaals als een donkere schaduw of silhouet afgebeeld. Die “low-key” belichting met veel zwart en schaduw wijst volgens Edgar-Hunt et al. (2015, p. 137) op gevaar en hint naar Andrews slechte bedoelingen.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Uit sequentie 24 blijkt dat Andrew GHB heeft gemengd in een drankje van Vanessa Harmon, maar dit vindt buiten beeld plaats.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Andrew wordt steeds centraal gepositioneerd wat zijn machtige positie verbeeldt.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Andrew wordt grotendeels op ooghoogte gefilmd, maar op het laatste beeld wordt hij vanuit kikkerperspectief getoond, waardoor hij macht uitstraalt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Veel verschillende shots: MCU's tijdens het gesprek met zijn bazin. LS als hij het huis binnendringt, afgewisseld met XCU's van zijn grijns en handelingen (de deur forceren, de sleutel meenemen).</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Pans tijdens het gesprek om de focus te verleggen van de bazin naar Andrew. Verder een eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		<b>Handeling/ beweging</b>				
		Andrew pleegt huisvredebreuk door het slot van Vanessa Harmons huis te forceren. Eenmaal binnen steelt hij een sleutel om die te laten kopiëren, zodat hij later zonder problemen binnen kan in het huis.				

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
24	30:14-33:13	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Vanessa Harmons huis dat zoals Laura's appartement van een veilige en vreedevolle haven verandert in de plaats delict = afwijzing new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Vanessa Harmon draagt een bril en een blouse die tot boven is dichtgeknoopt en dus haar lichamelijke verhouding verhult. Voor Andrew zie sequentie 23.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Andrew heeft een dreigende en machtsbeluste blik.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Aan het begin van de sequentie als Vanessa Harmon thuis komt, is er natuurlijke belichting. Als zij in slaap valt en Andrew binnensluipt, wordt hij zoals in sequentie 23 weergegeven als duistere schim met veel schaduw.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>De verkrachting vindt buiten beeld plaats en wordt dus gecensureerd. We zien enkel hoe Andrew Vanessa Harmons blouse losknoopt. Die scène wordt bovendien nog eens extra gecensureerd door ze te filmen van achter Vanessa Harmons wazige bril.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Vanessa Harmon wordt aan de rechterraand van het scherm afgebeeld, wat haar slachtofferrol voorspelt. Andrew wordt steeds centraal geplaatst in</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Zowel bij Vanessa Harmon als Andrew steeds op ooghoogte, dus neutraal perspectief. Net voor de verkrachting wordt Andrews gezicht vanuit kikkerperspectief gefilmd. Daarbij kijkt de camera naar hem op om hem sinister en machtig af te beelden, zoals traditioneel bij de dader gebeurt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Veel verschillende shots: Een CU van haar gezicht als ze drinkt van het drankje met GHB en een MCU van haar hand met trouwing.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Een dolly shot dat langzaam over Vanessa Harmons hele lichaam glijdt, waardoor het een erotiserende werking heeft en een voorafschaduw is van de verkrachting.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Neerwaartse tilt om de nadruk te leggen op Vanessa Harmons trouwing. Opwaartse en neerwaartse tilts van de stromende kraan als Andrew het bewijsmateriaal wegwast.</p>

		<p><b>Handeling/ beweging</b></p> <p>Andrew komt Vanessa Harmons huis binnen met zijn gekopieerde sleutel en test of ze slaapt door met zijn gehandschoende hand op haar wang te kloppen. Daarna laat hij het bewijsmateriaal verdwijnen door haar leeggedronken flesje waarin hij GHB heeft gedaan grondig uit te spoelen met water. Voor hij haar verkracht, zet hij haar bril af, aait hij haar gezicht en begint hij haar uit te kleden.</p>		<p>een machtige positie.</p>	<p>Als ze in slaap gevallen is een CU van haar gezicht en van haar flesje met het label “Friday”. Andrews handelingen worden grotendeels weergegeven door XCU’s van zijn handen, CU’s van zijn gezicht, en op het einde een MCU als hij haar blouse losknoopt.</p>	
--	--	--	--	------------------------------	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
25	33:13-36:23	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Laura draagt een casual en verhullende pullover. Ian is zakelijk gekleed in pak met das.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Laura wordt emotioneel en heeft tranen in haar ogen als ze vertelt over haar transformatie na de verkrachting.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als Ian worden centraal gepositioneerd, wat een gendergelijke verhouding weerspiegelt.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Vooral CU's tijdens de conversatie om de gezichtsexpressies te tonen.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>



Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
26	37:40-39:32	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij, maar eerder op de gezichtsexpressies.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Het contrast tussen Laura en Andrew is heel groot. Zij is woedend, omdat hij haar eerst verkracht heeft en haar nu ook nog het zwijgen wil opleggen door haar aan te klagen voor laster. Hij is niet onder de indruk van haar tirade, blijft de hele tijd kalm en lijkt daardoor de typische mannelijke onkwetsbaarheid te verbeelden.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura staat machteloos aan beide randen van het beeldscherm gepositioneerd, terwijl Andrew altijd centraal staat.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Laura wordt door middel van een vogelperspectief weergegeven als machteloos slachtoffer uit het oogpunt van Andrew. Hij staat op de drempel van zijn deuropening hoger en machtiger dan Laura op de grond en hij kijkt letterlijk en figuurlijk op haar neer. Hij blijft ook buiten staan als ze vertrekt en kijkt haar na als een voyeur.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's om de gezichtsexpressies weer te geven en MS's om hun houding en positie te tonen.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Hand-held shots met een beverig effect om Laura's emoties te weerspiegelen. Tracking shot dat de kijkrichting van Andrew nabootst als hij neerkijkt op Laura, en als Laura opkijkt naar hem, wat opnieuw de machtsverhoudingen weergeeft.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

Hij lacht haar in haar gezicht uit, omdat hij weer de touwtjes in handen heeft en haar kan chanteren met de rechtszaak. Ten slotte stuurt hij haar naar huis met een zelfvoldane blik, alsof hij oppermachtig is.

**Handeling/  
beweging**

/

### Aflevering 5: Check mate

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
27	20:11-22:14	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Andrew haalt flesjes GHB uit een reistas en bekijkt de verkrachttingsfilmpjes op zijn videocamera.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Zoals in sequentie 19 en 20 is Laura in twee shots het enige subject dat belicht wordt, terwijl ze omringd wordt door donkere schaduwen van andere objecten. Bijgevolg lijkt ze als kleine, machteloze schim gevangen te zitten en heeft ze beperkte bewegingsvrijheid, wat haar psychologische toestand sinds de verkrachting kan verbeelden. Hierop wordt ook ingegaan in het discours van deze sequentie.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Door de speciale belichting neemt de schaduw het grootste deel van het scherm in. Bijgevolg zijn enkel Laura's gezicht en bovenlichaam binnen beeld. Ook de filmpjes die Andrew op zijn videocamera bekijkt, blijven buiten beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura wordt vooral aan de rechterraand van het scherm gepositioneerd, wat haar machteloze toestand verbeeldt. Andrew wordt steeds</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Van Laura enkel CU's tijdens het gesprek met de psychologe. Ook van Andrew een CU van zijn gezicht, en daarna CU's van de flesjes GHB en zijn videocamera.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Tijdens Andrews scène hand-held shots om zijn handelingen te volgen. Tijdens Laura's scène een dolly shot om Laura tussen de schaduwen van twee objecten te plaatsen en hand-held shots met een beverig effect om Laura's emoties te weerspiegelen.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

				centraal geplaatst.		
--	--	--	--	---------------------	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
28	27:56-29:33	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Laura komt luidruchtig en waggelend binnengestrompeld in het café alsof ze stomdronken is. Als Andrew niet kijkt, doet ze GHB in zijn glas bier om hem te drogeren. Als hij wil weggaan, maakt ze een scène om hem daar te</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als Andrew worden centraal gepositioneerd of elk aan een andere rand van het scherm als ze tegen elkaar praten.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Andrew staat recht waardoor hij vanuit Laura's oogpunt in kikkerperspectief wordt gefilmd. Bijgevolg kijkt ze naar hem op, wat hem in een machtige positie plaatst. Laura zit daarentegen neer, waardoor Andrew en de camera in vogelperspectief op haar neerkijken, wat haar in een zwakke positie plaatst.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Vooraf CU's van Andrew en Laura als</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Als Laura binnenkomt in het café bootst de camerabeweging Andrews kijkrichting na door middel van een tracking shot. Daarna versterkt de camerabeweging de machtsverhoudingen die gecreëerd worden door camerahoek in de scène waar Andrew rechtstaat en Laura neerzit. Zo is er een neerwaarts tracking shot als Andrew naar Laura kijkt en een opwaarts tracking shot als Laura naar Andrew kijkt.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

houden door  
tegen hem te  
schreeuwen.  
Als Laura op  
haar beurt  
vertrekt,  
drinkt  
Andrew zijn  
glas leeg.

ze aan het  
woord zijn.

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
29	29:34-32:26	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Even nadat Andrew komt aangestapt, krabt Laura hem in zijn nek. Als de drugs beginnen te werken en hij bijna zijn bewustzijn verliest, duwt ze hem in zijn eigen auto en ontvoert ze hem. Eenmaal aangekomen op de bestemming sleurt ze hem onhandig een verlaten strandhuisje binnen.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Andrew als Laura worden in het midden van het scherm gepositioneerd. Dat kan erop wijzen dat Laura nu zijn gelijke is, omdat ze ook in een dader transformeert .</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Voor CU's van hun gezichten tijdens de conversatie.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Beverige en draaiende hand-held shots om Andrews duizeligheid door de drugs uit te beelden.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Pan om Andrews weggrijpende auto te volgen.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
30	32:27-33:54	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Vanessa Harmons huis, dat tegelijk de plaats delict is = afwijzing new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt eerder op de gezichts-expressies dan de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Vanessa Harmon huilt, omdat Andrew haar verkracht heeft = stereotiep vrouwelijke emotie en kwetsbaarheid.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk. Aan het einde van de sequentie wordt Vanessa Harmons huilende gezicht feller belicht, wat een voyeuristisch effect heeft bij zo'n intiem moment.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Vanessa Harmon wordt steeds aan de linkerrand van het scherm geplaatst om haar zwakke positie te benadrukken, terwijl Rory Maxwell centraal wordt gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Tijdens de conversatie op ooghoogte, dus neutraal perspectief. Aan het begin van de sequentie worden Rory Maxwell en Vanessa Harmon van achter de gordijnen uit een voyeuristisch standpunt gefilmd. Daarnaast staat Rory Maxwell bij één van de laatste shots recht, terwijl Vanessa Harmon neerzit. Bijgevolg wordt hij door een kikkerperspectief in een machtigere positie geplaatst dan zij. Aangezien zij naar hem opkijkt, wordt haar</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Het voyeuristische effect van het eerste shot wordt versterkt door de camerabeweging, want er is sprake van een dolly shot dat langzaam voorbijglijdt.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Verder een eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

					<p>eigen zwakke positie beklemtoond .</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Het eerste voyeuristische shot is een MCU dus vanop grotere afstand, omdat het lijkt alsof iemand de politie-inspecteurs beguurt. Daarna veelal CU's om de emotionele gezichts-expressie van Vanessa Harmon weer te geven. Bij zulke intieme gevoelens resulteert dat in een voyeuristisch effect, wat typisch is voor het postfeminisme.</p>	
--	--	--	--	--	---	--



Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
31	33:55-35:40	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij, maar eerder op de gezichts-expressies.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Voor de eerste keer toont Andrew in zijn gezichtsuitdrukking een teken van zwakte, want hij kijkt wanhopig en angstig = niet stereotiep mannelijk, maar het postfeminisme doorbreekt die onkwetsbare machocultus. Laura's expressie is zelfvoldaan en kwaad-aardig omdat zij nu de</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Aan het begin van de sequentie wordt Laura, zoals Andrew in sequentie 23 en 24, door middel van low-key belichting weergegeven. Zij wordt afgebeeld als gevaarlijk, donker silhouet met slechte bedoelingen, terwijl Andrew wel normaal belicht wordt. Daarna wel natuurlijke belichting bij allebei.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als Andrew worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Deze sequentie beeldt de omgekeerde situatie van sequentie 28 af: nu zit Andrew neer en kijken hij en de camera in kikkerperspectief op naar Laura die rechtstaat. Ze wordt daardoor machtig en sinister geportretteerd als traditionele vader, zoals Andrew in sequentie 24.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Eerst een CU van Laura die haar hand knevelt. Daarna zoomt de camera door middel van een CU in op Andrews vastgebonden handen en zijn wanhopige gezichtsex-</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>De sequentie opent met een traag voorbijglijdend dolly shot om spanning te creëren. Daarna roteert de camera een kwartslag rond Andrew door dolly shots. Ten slotte afwisselend opwaartse en neerwaartse tracking shots om de kijkrichting van Andrew en Laura te substitueren en om de machtsverhoudingen gecreëerd door de camerahoek te benadrukken.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Een opwaartse tilt om te tonen hoe Laura haar eigen hand knevelt. Later een neerwaartse tilt om te tonen hoe ze het mes in haar hand neemt.</p>

		<p>touwtjes in handen heeft.</p> <p><b>Handeling/ beweging</b></p> <p>Terwijl Laura hardhandig haar eigen hand knevelt, probeert Andrew te ontsnappen, maar hij is vastgebonden. Hij kokhalst en hoest door de GHB. Zij benadert hem met een mes. Daarna knielt ze bij hem neer, grijpt ze zijn gezicht vast en knijpt ze erin.</p>			<p>pressie. Hierbij wordt de focus ook gelegd op de krabben die Laura in zijn nek heeft aangebracht. Verder een CU van Laura's trillende hand met een mes, en tijdens de conversatie CU's van hun gezichten. Ten slotte een MS om het verschil in hun houdingen (staand en zittend) te tonen.</p>	
--	--	---	--	--	---	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
32	36:26-45:13	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij, maar eerder op de gezichts-expressies.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Zoals in sequentie 31 is Andrew niet onkwetsbaar. Zijn gezichts-uidrukking illustreert angst door zijn toegeknepen ogen en op elkaar geklemde tanden. Zijn kwetsbare houding wordt gecontrasteerd met Laura's machtige positie, want ze lacht hem uit. Daarna keren de rollen echter</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>In het donkere strandhuis worden Andrew en Laura feller belicht dan de omgeving om de focus op hen te leggen. Tijdens de worsteling wordt Laura's schreeuw-ende gezicht feller belicht. Andrews gelaat is door low key belichting in schaduw gehuld, omdat hij een gevaarlijke figuur is.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Als Laura Andrew zogenaamd aanvalt met een mes is enkel zijn angstige gezicht te zien. Haar handeling vindt buiten beeld plaats om spanning te creëren.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Doorheen de sequentie worden zowel Laura als Andrew centraal gepositieerd. Als Vanessa Harmon Laura aan het einde van de sequentie te hulp schiet, worden zij en Laura echter aan weerskanten van Andrew aan de scherm-randen geplaatst. Hij staat centraal tussen hen in</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Grotendeels op ooghoogte, dus neutraal perspectief. Enkel aan het begin van de sequentie worden Laura en Andrew, zoals in sequentie 31, respectievelijk in kikker- en vogelperspectief gefilmd om hun machtige en zwakke machtsverhoudingen te reflecteren.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Veel verschillende shots: eerst een MS, zoals in sequentie 31, om de zittende en staande houding van de personages weer te geven. Daarna vooral CU's</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Tracking shots om te tonen dat Andrew nog steeds vastgebonden is. Daarna ook om, zoals in sequentie 31, de opwaartse kijkrichting van Andrew na te bootsen als hij naar Laura kijkt die rechtstaat en de neerwaartse blik als Laura naar Andrew kijkt die neerzit. Handheld shots waarbij de camera schudt en beeft om Laura's wilde en paniekerige loopbeweging weer te geven.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		<p>weer om en kijkt Laura toe met tranen in haar ogen, terwijl Andrew dreigend en moordzuchtig kijkt.</p> <p><b>Handeling/ beweging</b></p> <p>Laura doet alsof ze Andrew gaat aanvallen met een mes, maar in werkelijkheid toont ze hem een foto op haar gsm van Catherine. Als Andrew zijn handen heeft losgewrikt, loopt Laura snel weg en hij achtervolgt haar. Daarna krijgt hij haar te pakken, sleurt hij haar mee, gooit hij haar op de grond en worstelen ze. Vanessa Harmon komt tussenbeide.</p>		<p>om de machtsverhoudingen te weer- spiegelen als slachtoffers en dader.</p>	<p>van hun gezichten en een XCU van Laura's kloppende aderen in haar hand als ze Andrew zogenaamd met een mes gaat aanvallen.</p>	
--	--	---	--	---	---	--

### Aflevering 6: The marshes

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
33	01:00-04:32	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Andrews huis.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij, maar eerder op de gezichts-expressies.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Vooralsnog werden vooral emotionele vrouwen geportretteerd. Na angst is nu ook bij Andrew paniek en verdriet te zien, want hij huilt omdat de politie hem op de hielen zit.</p> <p><b>Handeling/ beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Andrew als Luke worden centraal geplaatst.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's en MCU om Andrews gezichts-uitdrukking te tonen als hij aan het ijsberen is. CU's als hij met Luke spreekt.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Tracking shots om Luke's en Andrews kijkrichting te volgen als ze naar elkaar kijken.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
34	08:25-11:32	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Café en buiten Laura's appartement, waar ze binnenkort uittrekt, omdat het sinds de verkrachting geen veilige haven meer is.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Laura heeft na lange tijd een nieuwe date, maar is nu opvallend minder schaars gekleed dan voor de date met Andrew. Ze draagt geen diepe halsuitsnijding of kledij die haar vrouwelijke vormen accentueert. Ook haar make-up is veel minder uitgesproken.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Voor-namelijk natuurlijke belichting zonder nadruk. Enkel in het eerste shot wordt Laura feller belicht en, zoals in sequentie 19 en 20, aan haar rechterzijde omgeven door een zwart vlak.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als Ian worden centraal gepositioneerd, wat op een gendergelijke verhouding wijst.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Hoofdzakelijk op ooghoogte, dus neutraal perspectief. Enkel in het eerste shot wordt Laura, zoals in sequentie 3 en 8, gefilmd vanuit een voyeuristisch standpunt alsof iemand haar begluurt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Het eerste voyeuristische shot is een MCU vanop grotere afstand alsof iemand Laura begluurt. Daarna vooral CU's van Laura en Ian tijdens hun conversatie. Een MCU als Andrew en zijn nieuwe date kussen. Dat is ook het geval bij de</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Dolly shots om Laura en Ians bewegingen te volgen als ze naar haar huis stappen.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Verder tijdens de conversatie eerder een statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		<p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Overwegend lachende gezichten.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Andrew passeert buiten voor het café met een andere vrouw die hij kust. Als Ian met Laura naar haar huis is gestapt, initieert zij een kus. Ze vraagt Ian echter niet binnen = sporen die de verkrachting nalaat, want sindsdien laat ze een man niet zo snel meer toe in haar persoonlijke private sfeer.</p>			<p>kus van Laura en Ian, maar daarna zoomt de camera voyeuristisch in tot een CU.</p>	
--	--	--	--	--	---	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
35	18:04-20:14	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Laura's appartement dat door Andrew opnieuw uit de context van de veilige haven wordt gerukt. Hij stalkt en begluurt haar in deze sequentie.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Laura draagt een neutrale pyjama die haar lichamelijkeheid niet benadrukt.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Laura is emotioneel, want haar gezichtsuitdrukking is angstig en gedegouteerd. Andrew kijkt dreigend en hij lacht, omdat hij de machtpositie inneemt</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Overwegend natuurlijke belichting. Tijdens één shot wordt Laura feller belicht en omringd door een zwart schaduwvlak, zoals in sequenties 19, 20, 27 en 34.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Laura wordt vaak aan de schermranden gepositioneerd om haar zwakke positie te benadrukken.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Laura wordt op ooghoogte gefilmd, terwijl dat bij Andrew in vogelperspectief is. Daardoor lijkt het alsof niet hij maar zij de voyeur is.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Van Laura vooral MCU's en CU's. Bij Andrew een XLS, waardoor het lijkt alsof Laura hem begluurt in plaats van omgekeerd. Verder van Andrew een CU en MS. Andrew spreekt over details in Laura's slaapkamer en daar legt de camera de focus op door middel van CU's.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Vooraf een statische camera die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadycam shot.</p>



		<b>Handeling/ beweging</b>				
		/				

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
36	26:24-33:08	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Andrews huis.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Andrew draagt een net wit hemd. Charlotte draagt een T-shirt met een opvallende ketting, schoenen met hakken en een leren kokerrok met een hoge split, die haar vrouwelijke vormen accentueert. Haar ogen zijn zwaar opgemaakt. Ze belichaamt dus de postfeministische trend van de sexy geklede detective.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Andrew wordt als machtige figuur steeds centraal gepositioneerd, terwijl Charlotte soms aan de schermranden geplaatst wordt in een zwakkere positie.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Grotendeels op ooghoogte. Als Andrew het flesje GHB in zijn hand heeft, wordt hij vanuit kikkerperspectief gefilmd omdat de drugs hem als dader macht geven over vrouwen. Als Charlotte het staal uit haar glas wijn neemt, wordt ze gefilmd vanuit de deuropening waar Andrew staat en haar gadeslaat, dus letterlijk vanuit een voyeuristisch perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Tracking shots als Charlotte en Andrew naar elkaar kijken. Handheld shot met een beverig effect als Charlotte snel naar buiten stapt alsof ze bang is dat hij haar gaat achtervolgen.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		<p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Andrew is aan het koken voor zijn date = geen stereotiep mannelijke handeling, maar wel bevestiging van de postfeministische nieuwe man. Uit een conservenblik pakt hij een flesje GHB om haar te drogeren, maar dan klopt Charlotte al op de deur, waardoor hij het in zijn broekzak stopt.</p>			<p>Veel verschillende shots: CU van het flesje GHB. MS/full body shot om de focus op Charlottes sexy outfit te leggen. Tijdens de conversatie vooral CU's van hun gezichten. Daarna een CU en MS als Charlotte het staal neemt. Ten slotte een XCU van Andrews gezicht, dat dreigend dicht bij dat van Charlotte is.</p>	
--	--	---	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
37	36:17-41:01	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Andrews ouderlijk huis en tuinhuis.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Laura heeft een gedegouteerde blik als ze naar een verkrachtingsfilmpje kijkt.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Laura doorzoekt het tuinhuis op zoek naar bewijsmateriaal. Na alles overhoop te halen, vindt ze een valies met flesjes GHB en geheugenkaartjes van een videocamera. Ze neemt alles mee en</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld, uitgezonderd de verkrachtingsvideo die Laura op haar laptop bekijkt. Die wordt gecensureerd door in plaats daarvan Laura's reactie te tonen. De verkrachting wordt wel gesuggereerd door de kreunende geluiden van Andrew.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Hoofdzakelijk op ooghoogte, dus neutraal perspectief. Het eerste shot is vanuit Laura's oogpunt genomen, alsof de kijker het door haar ogen ziet en beleeft.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Vooraf CU's van de objecten die Laura in het tuinhuis vindt, namelijk de flesjes GHB, en een XCU van de geheugenkaartjes. Daarna ook een CU van haar gezicht als ze een filmpje bekijkt.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Tracking shots als de personages naar elkaar kijken. Beverige handheld shots als Laura het tuinhuis doorzoekt om haar wilde bewegingen te imiteren.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		rijdt weg met haar auto. Ze stopt langs de kant van de weg om een filmpje op haar laptop te bekijken.				
--	--	---	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
38	41:05-43:31	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt eerder op de gezichtsexpressies dan op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Laura is heel emotioneel na haar ontdekking van de verkrachttingsvideo's. Eerst zijn haar ogen betraand en huilt ze van de ontlading. Daarna lacht ze haar tanden bloot omdat ze de</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Laura als Rory Maxwell worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Bijna uitsluitend CU's van Laura's trillende voeten, en van haar emotionele gezichtsexpressies. Daardoor krijgen we een voyeuristische inkijk in haar verdriet en ontlading.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Beverige hand-held shots om Laura's emotionele en nerveuze gemoedstoestand te verbeelden.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		zaak heeft opgelost.				
		<b>Handeling/ beweging</b>				
		/				

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
39	43:32-46:06	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>De huizen van enkele personages en het weids moeraslandschap uit sequentie 12, dat benadrukt hoe klein de mens is.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt op de gezichtsexpressies eerder dan de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>De gezichtsuitdrukkingen van enkele personages worden weergegeven als reactie op het nieuwsbericht dat Andrew spoorloos is. Tom en Katy kijken bedenkelijk. Vanessa Harmon kijkt angstig en terneer-</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>De omstandigheden over Andrews moord blijven buiten beeld. Wie het gedaan heeft en hoe wordt niet onthuld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>De meeste personages worden aan de schermranden gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Grotendeels op ooghoogte, maar bij de scènes in het weidse moeraslandschap zijn de shots in vogelperspectief gefilmd, zoals in sequentie 12. Hierbij kijkt de camera neer op zowel Laura die kajakt, als Andrew die dood neerligt, waardoor gesuggereerd wordt dat iedereen uiteindelijk verliest en een slachtoffer wordt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's om de gezichts-expressies van de personages weer te geven als reactie op het nieuws-</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Dolly shots om rond de personages te draaien die naar televisie kijken om zo hun reacties te tonen. Moving shots, waarbij gefilmd wordt vanuit een vliegtuig of helikopter, om vanop grote afstand langzaam en steeds meer in te zoomen op het weidse moeraslandschap waar Andrew dood ligt.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		<p>geslagen, en haar geliefde kijkt boos. Luke huilt. Ook Laura kijkt helemaal aan het einde van de sequentie bedenkelijk.</p> <p><b>Handeling/ beweging</b></p> <p>Laura is aan het kajakken in het weidse moeraslandschap, terwijl de andere personages naar een nieuwsbericht op televisie kijken over Andrew. Op het einde wordt ook haar gezicht getoond. Al die personages kunnen als potentiële daders beschouwd worden van de moord op Andrew.</p>			<p>bericht. Bij de scène in het moeraslandschap meerdere XLS's waarbij Laura als een minuscule schim wordt afgebeeld. Daarna zoomt de camera steeds meer in op haar. Ook bij Andrew die dood in de modder ligt meerdere XLS's. Daarna zoomt de camera in tot een LS en tot een CU van zijn gezicht met open ogen en een bebloede, overgesneden keel.</p>	
--	--	--	--	--	--	--

Aflevering 1: De Geest

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
1	04:27-07:15	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Benoit en de dokter zijn zakelijk gekleed. Benoit in een net kostuum en de dokter in hemd met das en doktersjas. Wolkers' kledij wordt verhuld door een sjaal. Rita is frivool gekleed in een soort kleurige bontjas en met opvallende oorringen en ringen aan haar vingers. Ze draagt lippenstift en nagellak = in lijn met de postfeministische vrouwelijke kledij</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Enkel CU's van de sprekers tijdens de conversatie.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>



		<b>Gezichtsuitdrukking</b>  /				
		<b>Handeling/beweging</b>  /				

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
2	11:08-14:16	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Huis van Mie's grootouders. Mie wordt bijna uitsluitend in huiselijke settings afgebeeld in overeenstemming met het new traditionalism</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Voor Rita zie sequentie 1. Mie is casual en comfortabel gekleed in een jeansbroek, trui en wollen vest. Benoit draagt een</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Eerst een LS om de scène te zetten en de huiselijke locatie te tonen = new traditionalism. Daarna ook vooral shots vanop grotere afstand, zoals meerdere MLS's om de nadruk te leggen op de handelingen van de personages.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Dolly shots om de handelingen van de personages te volgen. Verder vooral een statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		<p>jeansbroek en hemd.</p> <p><b>Gezichtsuit- drukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/ beweging</b></p> <p>Benoit installeert een camera in de keuken = typisch mannelijk klusje.</p>				
--	--	---	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
3	14:32-16:58	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Kelder van het huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Terwijl Mie opnieuw alledaagse kledij aan heeft, draagt Rita een opvallend vestje dat veel uitsnijdingen heeft en daardoor haar lichamelijkeheid benadrukt.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Mie voert huishoudelijk werk uit, want ze ruimt samen met Rita en Benoit de kelder op.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Tijdens één shot worden Mie en Rita gefilmd als ze in de deuropening staan. Bijgevolg worden ze zelf feller belicht, maar tegelijk omringd door een groot schaduwvlak en steken ze als hulpeloze, kleine schimmen heel sterk af tegen de dreigende en dominante omgeving. Daardoor wordt hun autoriteit ondermijnd en worden ze in een zwakke positie geplaatst.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Overwegend op ooghoogte, dus neutraal perspectief. Tijdens één shot worden Mie en Rita echter in de deuropening gefilmd alsof ze begluurd worden door een voyeur.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Eerst een LS om de scène te zetten. Daarna MCU's van de personages tijdens de conversatie.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Een eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
4	22:08-23:46	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Zie sequentie 2.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Benoit installeert in de woonkamer een elektronisch bord voor Mie met daarop de datum en het uur = typisch mannelijke klusje. Daarna kust hij haar en draagt hij haar de trappen op naar de slaapkamer.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>De seksscène tussen Mie en Benoit wordt gesuggereerd, maar vindt buiten beeld plaats en wordt dus gecensureerd.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Benoit als Mie worden centraal gepositieerd, wat wijst op een gendergelijke verhouding.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>De sequentie begint met een CU van Mie. Daarna een CU van het opbergbakje en een MS van Mie en Benoit.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

## Aflevering 2: Houdini

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
5	02:09-03:36	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Mie is netter gekleed dan gewoonlijk. Ze draagt een kostuumbroek en een trui die haar lichamelijkeheid benadrukt, omdat de bovenkant deels doorzichtig is en daardoor de vorm van een bustier benadert. Haar ogen en lippen zijn nu ook opgemaakt, terwijl ze in de vorige sequenties minder make-up droeg.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Mie als Vronsky worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Hoofdzakelijk op ooghoogte, dus neutraal perspectief. Enkel in één van de eerste shots kijkt de camera in vogelperspectief op Mie neer alsof ze begluurd wordt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Veel verschillende shots: XLS van de setting, voyeuristisch LS van Mie en daarna van haar ook een CU. Verder CU's van alle foto's uit de fotoalbums, en een LS en CU van Vronsky.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		/				
--	--	---	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
6	07:17-13:25	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Mie's Saab, een oude occasie-wagen, wordt gecontrasteerd met Benoits spiksplinter-nieuwe BMW en duidt een statusverschil aan. Ook qua kleur zijn de auto's elkaars tegenpool, want die van Benoit is zwart, terwijl die van Mie wit is. De rest van de sequentie speelt zich opnieuw af in het huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Mie als Benoit worden centraal gepositioneerd, wat wijst op een gendergelijke verhouding.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief. In twee shots wordt Mie wel weergegeven vanuit het voyeuristische standpunt van de figuur in de kapmantel.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Twee keer een grotere camera-afstand, namelijk een XLS en LS als Mie begluurd wordt door de voyeur.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Pan om te tonen hoe de figuur in de kapmantel Mie's weggrijpende auto begluurt. Verder een eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

**Costum-  
ering**

Mie is casual gekleed en haar lichamelijkeheid wordt verhuld door een sjaal. Benoit is zakelijk uitgedost in kostuum met das, omdat hij van zijn werk komt.

**Gezichtsuit-  
drukking**

/

**Handeling/  
beweging**

Benoit wordt tijdens een typisch mannelijke handeling afgebeeld, want hij leidt een vergadering op het werk.

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
7	23:30-25:13	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Als Mie haar trui over haar hoofd trekt, heeft ze enkel een doorzichtig wit topje aan zonder bh. Daardoor zijn haar tepels heel even zichtbaar en wordt haar lichamelijke dus benadrukt.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Mie neemt een bad, en besteedt dus tijd aan haar persoonlijke verzorging. De scène maakt deel uit van een domestic plot, dat vaak bij vrouwen wordt getoond,</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>De scène waarin Mie zich uitkleedt wordt niet getoond en haar naaktheid evenmin door haar enkel tot haar schouders te tonen als ze in bad zit = typische ellips bij scènes met expliciete naaktheid, maar afwijzing van de postfeministische hyperseksualiteit.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Mie wordt steeds in het midden van het scherm geplaatst.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Bijna uitsluitend voyeuristische CU's als Mie in privacy een bad neemt. Als ze zich uitkleedt, CU van haar hoofd tot boezem, waarbij de camera de nadruk legt op haar borsten. Als ze in bad zit, enkel hints van haar boezem, maar die wordt niet expliciet getoond.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>



		maar niet bij mannen.				
--	--	-----------------------	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
8	29:36-34:37	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Mie, Nikki, Ollie, Walter en Mozes zijn casual gekleed. Benoit heeft dezelfde workoutfit aan als in sequentie 6. Enkel Rita is feestelijk en vrouwelijk uitgedost in een luipaardjas, blouse met diepe décolleté en fleurige rok.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Vooraf shots vanop grotere afstand, zoals een MLS en MS, om de hele familie weer te geven.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		Mie heeft als gastvrouw hapjes klaargemaakt en zet ze klaar voor de gasten = typisch vrouwelijk, want huishoudelijk werk. Ook Benoit voert een typisch mannelijke handeling uit, namelijk zijn job in de publieke sfeer.				
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
9	44:14-46:14	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Mie is in paniek en heeft een angstige blik op haar gezicht. Daarna schreeuwt ze en gedraagt ze zich bijna hysterisch = stereotiep vrouwelijke emoties</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>MCU van Mie en Wolkers tijdens de conversatie. Daarna CU's van Wolkers' gezicht en XCU's van zijn ogen en tanden om de dreiging die van hem afstraalt te illustreren. Ten slotte een CU van Mie's angstige gezicht en een LS als ze zich wil verstoppen achter een gordijn.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

### Aflevering 3: Vogel voor de kat

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
10	10:18-16:03	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Mie's ouderlijk huis, dus opnieuw een huiselijke setting = new traditionalism. Aan het einde van de sequentie wordt het decor geseksualiseerd, want door fel in te zoomen op een stilleven met perziken lijkt de bovenkant op vrouwenborsten en de onderkant op vrouwenbillen.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Rita is sexy uitgedost met een diep gedecolteerde blouse, rok en doorzichtige kousen met bloemenprint. Haar kledij benadrukt dus haar</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Te seksueel suggestieve handelingen worden gecensureerd door ze buiten beeld te laten plaatsvinden, bijvoorbeeld Mozes en Rita die zich uitkleden. Ook Walter die masturbeert, wordt niet expliciet getoond door een shot vanuit zijn rug.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's van Mozes in bloot bovenlijf. Doordat zijn lichaam maar kort te zien is, onderwerpt de camera het niet aan inspectie. CU van Walters suggestieve hand op Mie's been. Seksueel suggestieve extreme close-ups van de perziken = erotische inspectie van de camera.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Dolly shots met een erotiserende werking, omdat de camera langzaam voorbijglijdt over de seksueel suggestieve perziken (zoals in <i>Liar</i> bij sequentie 4 en 20).</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Pan van Mie's auto als ze de oprit oprijdt. Verder overwegend een statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

lichamelijkheid zoals bij de typisch postfeministische vrouw. Tijdens het spelletje stripmemory wordt ook Mozes' lichame-lijkheid benadrukt door zijn bloot bovenlijf. Als Rita een beurt in het spel verliest, doet ze haar blouse open en wordt een andere laag sexy kledij zichtbaar. Mie is casual gekleed met een sjaal die haar lichame-lijkheid verhult.

**Gezichtsuitdrukking**

/

**Handeling/  
beweging**

Rita en Mozes spelen een spelletje stripmemory, dus een seksueel suggestieve handeling, want bij elke verloren

beurt moeten ze een kledingstuk uitdoen. Mie betrapt hen en stopt het spel door de deur luid te sluiten en zo haar aanwezigheid aan te kondigen. Bijgevolg kleden Rita en Mozes zich haastig weer aan. Niet enkel Mie's moeder wordt in een seksuele context geplaatst, maar ook haar vader Walter. Door zijn dementie denkt hij dat Mie zijn echtgenote Rita in jongere vorm is en hij wrijft suggestief over haar heen. Ook daarna voert hij seksuele handelingen uit, want hij masturbeert. Mie's ouders worden dus in een hyperseksuele context geplaatst en

		vaker met seksualiteit geassocieerd dan Mie zelf of haar jongere leeftijdsgenoten. = doorbreking van het postfeministische principe dat enkel jonge vrouwen als seksuele actoren worden beschouwd.				
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
11	26:43-29:03	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Keuken en slaapkamer van het huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Voor Benoit zie sequentie 2. Voor Mie zie sequentie 10 en daarna draagt ze een nachtjurk met bloemen.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Mie wordt ingebed in een domestic plot. Ze poetst haar tanden, wat onderdeel is van haar persoonlijke verzorging.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Overwegend natuurlijke belichting zonder nadruk. Enkel het eerste shot, waarin Benoit rookt, is in duisternis gehuld. Die low-key belichting doet denken aan sequentie 31 in <i>Liar</i> en heeft hetzelfde effect: Benoit wordt voorgesteld als een gevaarlijke, donkere schim.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd. Enkel in de scène waar Mie in de badkamer haar tanden poetst en Benoit in de slaapkamer haar gsm controleert, staan ze allebei aan een andere rand van het scherm. Hierdoor leidt niet enkel de verschillende kamer waarin ze zich bevinden, maar ook hun posities tot een figuurlijke en letterlijke afstandelijkheid tussen hen.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief. Enkel bij de scène waarin Mie een notitie in haar gsm typt, wordt ze uit vogelperspectief gefilmd, alsof ze begluurd wordt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's van Mie's gsm. Daarna een LS dat letterlijk en figuurlijk de grote afstand tussen Mie en Benoit weergeeft.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>



Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
12	38:38-40:50	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt eerder op de gezichtsexpressies dan op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Benoit toont normaliter weinig emotie, maar in deze sequentie heeft hij een woede-uitbarsting en hij schreeuwt tegen Mie. = stereotiep mannelijke emotie. → Als Benoit gevoelens uit, zijn het meestal woede en agressiviteit, maar kwetsbare emoties zoals</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Uitsluitend CU's van Benoits woedende gezicht en van zijn bebloede hand.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

verdriet toont  
hij zelden.

**Handeling/  
beweging**

Nadat Mie  
Benoit  
meermaals  
gewezen  
heeft op een  
flikkerende  
lamp, haalt  
hij er de  
gloeilamp uit  
en knijpt hij  
ze in een  
woedebui  
kapot in zijn  
hand. Hij  
stelpt het  
bloed met  
een zakdoek.

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
13	42:28-45:09	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij, want die wordt verhuld door de jassen en sjaals. Zowel Mie's als Nikki's ogen zijn opvallend opgesteld.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Mie en Nikki gaan samen vissen, wat een atypische activiteit voor vrouwen is en eerder uitgeoefend wordt door oudere mannen = doorbreking van genderstereotypen. Dat non-conformisme</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief. Bij één shot worden Mie en Nikki vanuit een voyeuristisch perspectief van achteren gefilmd alsof iemand hen begluurt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Het voyeuristische shot is een XLS. Tijdens de conversatie CU's van Mie's en Nikki's gezicht.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		wordt echter afgezwakt, omdat ze ondertussen wel over typisch vrouwelijke en familiale gespreks- onderwerpen praten, zoals het gezin, relatie- problemen en mannen.				
--	--	---	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
14	45:57-47:33	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Het bos waar Thomas De Geest voor het laatst gezien is.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Mie draagt haar pyjama uit de psychiatrische instelling en daarover een jas, dus haar lichamelijkeheid wordt verhuld. Ook Wolkers draagt verhullende kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>De sequentie begint met shots vanop grote afstand, maar de camera zoomt steeds meer in op de personages: van XLS naar MLS naar MS naar CU van Mie.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

### Aflevering 4: De draad van Ariadne

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
15	10:43-14:15	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Voor Wolkers zie sequentie 14. Mie draagt een ziekenhuis-hemdje, maar in tegenstelling tot Laura in <i>Liar</i> (zie sequentie 6), is het bij haar niet doorzichtig en verhult het haar lichamelijkeheid.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>De scène waarin Mie zich omkleedt, vindt buiten beeld plaats en wordt dus gecensureerd .</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Overwegend op ooghoogte, dus neutraal perspectief. Tijdens de hersenscan wordt Mie vaak van bovenaf uit vogelperspectief gefilmd, wat haar rol als slachtoffer van geheugenverlies benadrukt. Daarnaast is er ook één shot met een bijzonder perspectief, omdat ze als kleine schim door de opening van het MRI-toestel wordt gefilmd. Daardoor lijkt het alsof ze begluurd wordt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Vooral CU's van Mie terwijl ze de</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

					hersenscan ondergaat en een XCU van de naald waarmee in haar arm geprikt wordt. Ten slotte een CU en XCU van de monitor met de hersenscan.	
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
16	23:26-25:53	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Mie draagt zoals gewoonlijk casual kledij die haar lichamelijkeheid verhult. Benoit draagt opnieuw zijn kostuum zoals in sequentie 1 en 6.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Tijdens de conversatie CU's van Mie's en Benoits gezicht.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		<b>Gezichtsuitdrukking</b> / <b>Handeling/beweging</b> /				
--	--	---	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
17	46:40-50:02	<b>Decor en setting</b> / <b>Costumering</b> De nadruk ligt niet op de kledij. <b>Gezichtsuitdrukking</b> / <b>Handeling/beweging</b> /	<b>Belichting</b> Natuurlijke belichting zonder nadruk.	<b>Binnen of buiten beeld</b> Integraal binnen beeld. <b>Positie personage</b> Alle personages worden centraal gepositioneerd.	<b>Camera-hoek</b> Ooghoogte, dus neutraal perspectief. <b>Camera-afstand</b> MCU's tijdens de conversatie.	<b>Camera wordt verplaatst</b> / <b>Camera beweegt op zijn plaats</b> / Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.



Aflevering 5: V

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
18	07:21-09:07	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Benoit heeft hetzelfde werk-kostuum aan als in sequentie 1, 6 en 16. Mie draagt een kanten pyjamabovenstuk, maar haar kledij is niet onthullend, want ze komt amper in beeld.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Romy wordt centraal gepositioneerd. Mie en Benoit worden elk aan een schermrand geplaatst, maar zonder effect, want ze ze vervullen de slachtofferrol niet.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's van de gezichten van de personages tijdens de conversatie.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
19	11:39-13:58	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Het huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Voor Mie zie sequentie 18.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Mie huilt omdat ze alleen met Romy moet afrekenen die zich slecht gedraagt en daardoor voelt Mie zich een slechte moeder. De camera legt echter de nadruk niet op haar verdriet, omdat de scène zich in het donker afspeelt en omdat ze haar hand voor haar gezicht houdt.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk. Eerder zelfs onderbelichting, zodat de de camera geen voyeuristische focus legt op Mie's verdriet.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Mie wordt centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's van Mie's gezicht als ze huilt en van de sleutel waarmee ze Romy's kamer op slot doet.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		<b>Handeling/ beweging</b>				
		<p>Mie stelt een stereotiep vrouwelijke handeling door bezig te zijn met haar uiterlijk en persoonlijke verzorging, want ze kamt haar haren = domestic plot. Dit moment duurt echter niet lang, omdat ze Romy ter orde moet roepen.</p>				

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
20	38:13-40:51	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Mie's ouderlijke huis = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Ollie en Walter zijn verkleed als de Hulk en een trol, waarbij hun lichamelijkeheid niet in de verf wordt gezet en de nadruk niet ligt op een knap uiterlijk. Benoit en vooral Mozes hebben als mannen meer onthullende outfits aan. Benoit draagt als Zorro een bovenstuk met een diepe halsuitsnijding en Mozes is als stier halfnaakt in bloot bovenlijf. Bij de vrouwen wordt het uiterlijk veel</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Vooraf CU's van alle personages tijdens de conversatie.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot</p>

meer benadrukt. Mie is verkleed als kat en heeft daarom veel make-up op, maar haar kledij onthult haar lichaam niet. Dat is echter wel het geval bij Nikki en vooral Rita. Beiden hebben ook zware make-up op en dragen een diep gedécolle-teerd bovenstuk = sexy kledij postfeministische vrouw.

**Gezichtsuitdrukking**

/

**Handeling/  
beweging**

/

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
21	41:30-51:26	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Mie en Benoit worden samen in het huis van Mie's grootouders geplaatst = new traditionalism. Daarna wordt Benoit ook op zijn werk getoond, waardoor Mie enkel in de private sfeer wordt afgebeeld, maar Benoit ook in de publieke sfeer.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De rolverdeling van de mannelijke en vrouwelijke personages in de publieke en private sfeer wordt ook gereflecteerd door hun kledij. Benoit draagt opnieuw zijn</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Overwegend natuurlijke belichting zonder nadruk. Enkel als Mie Benoit bespiedt, wordt de helft van het scherm bedekt met de zwarte schaduw van de haag waar ze zich achter verschuilt, om haar voyeurisme weer te geven.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>De personages worden overwegend centraal gepositieerd. Als Mie Benoit bespiedt, wordt hij aan de schermrand geplaatst, omdat hij het object is van Mie's voyeurisme.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief. De scènes waarin Mie Benoit bespiedt, zien we vanuit haar oogpunt, zodat de kijker net zoals Mie een voyeur wordt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's van de gezichtsex van de personages, waardoor de camera een inkijk biedt in hun intieme emoties. De voyeuristische shots waarin Mie Benoit begluurt, zijn meerdere LS's.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Pans om de rijdende auto's van Benoit en Mie te volgen. Verder vooral steadicam shots.</p>

werk-  
kostuum  
zoals in  
sequenties 1,  
6, 16 en 18,  
terwijl Mie  
een kimono  
aanheeft  
omdat ze nog  
niet zo lang  
wakker is.  
Hoewel Rita  
net wakker  
is, draagt ze  
opnieuw het  
sexy kanten  
bovenstuk uit  
sequentie 10  
en de rok uit  
sequentie 8.

#### **Gezichtsuit- drukking**

Mie huult,  
zoals in  
sequentie 19,  
maar  
opnieuw  
geeft de  
camera geen  
voyeuristische  
inkijk, omdat  
ze haar  
gezicht met  
haar handen  
bedekt. Aan  
het einde van  
de sequentie  
wordt in een  
flashback  
Benoits  
verdriet veel  
duidelijker  
getoond,  
want de  
camera  
zoomt in op  
zijn  
betrane

		<p>gezicht = postfeministische doorbreking van de mannelijke onkwetsbaarheid.</p> <p><b>Handeling/ beweging</b></p> <p>Benoit wordt afgebeeld op zijn werk, maar hij voert zijn professionele rol niet uit.</p>				
--	--	---	--	--	--	--



## Aflevering 6: De berenput

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
22	10:43-16:30	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Mie's ouderlijk huis = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt eerder op de gezichts-expressies dan op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Enkel de vrouwen worden emotioneel afgebeeld = klassiek gender-stereotype. Nikki kijkt boos en verwijtend naar haar moeder Rita. Mie en Rita huilen. Benoit toont weinig emotie, enkel moedeloosheid.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Als Walter Mozes een vuistslag geeft, komt dat niet expliciet in beeld. De camera filmt zijn arm namelijk van zo dichtbij dat het wazig is. Ook Mozes' bloedneus komt niet in beeld, omdat hij zijn handen erover vouwt.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Bijna uitsluitend CU's van de emotionele gezichts-expressies van de personages.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot</p>

		<b>Handeling/ beweging</b>  Mie is met haar hele familie in gesprek totdat haar vader Walter Mozes plots een bloedneus slaat.				
--	--	---	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
23	27:11-30:43	<b>Decor en setting</b> / <b>Costumering</b> De nadruk ligt niet op de kledij. <b>Gezichtsuitdrukking</b> / <b>Handeling/ beweging</b> /	<b>Belichting</b> Natuurlijke belichting zonder nadruk.	<b>Binnen of buiten beeld</b> Integraal binnen beeld. <b>Positie personage</b> Zowel Dr. Mommaerts als Mie worden centraal gepositioneerd.	<b>Camera-hoek</b> Ooghoogte, dus neutraal perspectief. <b>Camera-afstand</b> Vooral CU's van de gezichten van de personages tijdens de conversatie.	<b>Camera wordt verplaatst</b> / <b>Camera beweegt op zijn plaats</b> / Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
24	30:44-32:40	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Mie stelt een lijstje met vragen op waarop ze een antwoord wil en een stappenplan. Daarna belt ze naar het ziekenhuis waar ze behandeld is na haar auto-ongeval om meer informatie te vergaren over haar behandeling bij haar psychiater.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Mie wordt steeds centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Bijna uitsluitend CU's van Mie schriftje waarin ze haar vragen schrijft.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
25	49:26-52:15	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Voor Rita zie sequentie 1. Mie draagt een pyjama en Benoit een casual trui.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Mie neemt de rol van amateur-detective op zich door haar moeder en echtgenoot te ondervragen.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's van de personages tijdens de conversatie.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

## Aflevering 7: Wally

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
26	10:00-13:33	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Mie heeft zoals in sequentie 5 een kostuumbroek aan en een pull die haar lichamelijkeheid verhult. Benoit draagt een hemd en een jeansbroek. Terwijl Mie gekleed is in lichte, huidskleurige tinten, is Benoit helemaal in het zwart. De kledij weerspiegelt dus dat ze twee tegenpolen zijn, wat ook uit het gesprek blijkt.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Benoits verdriet blijft buiten beeld, omdat hij zijn gezicht met zijn handen bedekt.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Mie als Benoit worden centraal gepositioneerd, wat wijst op een gendergelijke verhouding.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's om Benoits gezichts-expressies weer te geven.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

**Gezichtsuitdrukking**

Benoit huilt tijdens de therapie-sessie. In tegenstelling tot sequentie 21 waar zijn verdriet duidelijk zichtbaar was, slaat hij nu zijn handen voor zijn gezicht. Daardoor geeft de camera geen voyeuristische inkijk in zijn emotionele kwetsbaarheid. Mie's gezichtsuitdrukking is daarentegen overwegend neutraal.

**Handeling/  
beweging**

/

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
27	15:25-19:49	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Mie's en Benoits auto, die een status-verschil uitdrukken, zoals in sequentie 6.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij, maar eerder op de gezichts-expressies.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Mie heeft een angstige gezichts-expressie omdat Benoit boos en dreigend overkomt. Aan het einde van de sequentie heeft ze tranen in haar ogen van de shock.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Benoit wordt op zijn werk</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Er is één voyeuristisch shot als Benoit Mie bespiedt en ziet hoe ze Thomas De Geest knuffelt. In de laatste scène wordt Mie vanuit vogelperspectief gefilmd als machteloos slachtoffer.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Een XLS als Benoit Mie vanop grote afstand bespiedt. Daarna vooral CU's van hun boze en gechoqueerde gezichts-expressies.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Hand-held shots met een beverig effect om Mie's wilde loopbeweging na te bootsen.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

		afgebeeld tijdens een vergadering = stereotiep mannelijke handeling in de publieke sfeer.				
--	--	---	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
28	26:10:-26.59	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>De muur van Mie's kamer in de psychiatrische instelling doet dienst als verdachtenlijst.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>De personages op Mie's tekeningen hebben soms opvallende gezichtsuitdrukkingen. Zijzelf kijkt neutraal, maar Benoit</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Mie wordt centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Uitsluitend CU's van Mie en haar verdachten.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>



is duidelijk  
boos door  
zijn rood  
aangelopen  
gezicht en  
gefronste  
wenk-  
brauwen.  
Nikki,  
Vronsky en  
Dr.  
Mommaerts  
lachen.  
Wolkers en  
Bob, ten  
slotte, kijken  
dreigend

**Handeling/  
beweging**

Als een echte  
detective  
kijkt Mie  
naar haar  
verdachten-  
lijst op de  
muur en ze  
overloopt in  
haar hoofd  
één voor één  
hun  
verdachte  
woorden.

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
29	29:55-33:28	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt eerder op de gezichtsexpressies dan de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Mie is bang omdat Benoit zich agressief gedraagt. Als hij Romy's kamer overhoop heeft gehaald, beginnen ze beiden te huilen. Benoit toont dus weer een typisch mannelijke emotie zoals agressie, maar ook verdriet, wat sneller aan vrouwen wordt</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief. Tijdens één shot wordt Mie in vogel-perspectief gefilmd vanuit Benoits oogpunt, terwijl hij bovenaan de trap staat. = voyeuristisch en plaatst Mie in de slachtofferrol.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>LS bij het voyeuristische shot. Daarna CU's van de gezichts-expressies van Benoit en Mie.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

toegekend =  
postfeministische  
doorbreking  
van de  
mannelijke  
onkwetsbaarheid.

**Handeling/  
beweging**

Mie voert  
eerst  
huishoudelijk  
werk  
uit, want ze  
wast het  
servies af.  
Benoit richt  
tijdens een  
woedebui  
materiële  
schade aan,  
want hij  
gooit allerlei  
spullen op de  
grond, zoals  
bestek en  
glazen.  
Daarna gaat  
hij ook  
Romy's  
kamer  
overhoop  
halen.

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
30	33:29-35:55	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Wolkers wordt centraal gepositioneerd, maar Mie aan de schermrand, omdat ze lijdzaam moet toekijken hoe hij alles doorzoekt.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Vooraf MCU's en CU's van Wolkers die de kamer doorzoekt.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Een eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
31	47:48-50:33	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Benoit kijkt met een vervaarlijke en verwarde blik naar Thomas De Geest. Thomas ondergaat Benoits geweld met een pokerface.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Benoit gaat Thomas De Geest opzoeken op zijn verblijfplaats in het containerpark. Hij wordt agressief, slaat en schopt Thomas meermaals tot bloedens</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk. Enkel bij één van de laatste shots wordt Benoit als kleine schim feller belicht en omringd door de schaduw van een gat in een container (zoals Laura in sequentie 19 en 35 van <i>Liar</i>). Hij wordt namelijk van daaruit begluurd door een jongen met een skateboard.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Zowel Benoit als Thomas De Geest worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>De eerste shots zijn op ooghoogte. Daarna wordt Benoit uit kikkerperspectief gefilmd als hij de trap opgaat en als hij letterlijk boven Thomas De Geest uittorent om zijn machtige positie en sinistere dominantie weer te geven. Thomas wordt daarentegen als slachtoffer van fysiek geweld vanuit vogelperspectief gefilmd als hij op de grond ligt. Het shot waarbij Benoit begluurd wordt, wordt vanuit het voyeuristische</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Dolly shots om de nadruk te leggen op Benoits auto die komt aangereden en om zijn bewegingen te volgen als hij de trap opstapt. Tijdens de schermutseling vooral hand-held shots om de wilde actie weer te geven.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p>

toe en gooit hem op de grond, waar Thomas roerloos blijft liggen. Daarna legt Benoit hem buiten bovenaan de trappen en een jongen met een skateboard is daarvan getuige.

oogpunt van de jongen met het skateboard gefilmd.

### **Camera-afstand**

Eerst een XLS van de omgeving van het containerpark om de setting te zetten. Daarna afwisselend LS's en CU's van Benoits handelingen en de gezichts-expressies van de personages. Het voyeuristische shot van Benoit is een XLS, omdat hij vanop grotere afstand begluurd wordt.

### Afl levering 8: Het bos door de bomen

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
32	02:23-04:19	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Fictieve televisiequiz-show in Mie's droom, waarbij ze in een glazen stolp zit opgesloten, die met rood zand wordt gevuld. De verdachten staan achter een gordijn en worden daarna weer-gegeven zoals op politiefoto's. Aan het einde van de sequentie zit Wolkers hoofd middenin een hypnose-spiraal.</p> <p><b>Costum-ering</b></p> <p>Wolkers is excentriek gekleed in een paars kostuum met gouden details en een strik. Ook zijn haar en snor</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Op de politiefoto's worden de gezichten van de verdachten extra belicht door een spot.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositio-neerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief. Enkel bij één van de laatste shots wordt Mie uit vogel-perspectief gefilmd als slachtoffer, want ze wordt bijna volledig bedekt met rood zand.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Eerst een XLS om het decor van de televisie-studio weer te geven. Daarna bijna uitsluitend CU's van alle personages op de politiefoto's.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Neerwaartse tilt als het doek van het decor valt en de presentator en kandidaat onthuld worden. Een roll waarbij de camera volledig en in sneltempo rond de glazen stolp draait waar Mie in zit.</p>

zijn  
opvallend en  
zijn tanden  
zijn gebleekt  
zoals bij een  
typische  
spelshowhost  
. Aan het  
einde van de  
sequentie is  
hij verkleed  
zoals het  
konijn in  
*Alice in  
Wonderland*  
met  
konijnen-  
tanden, -  
oren, -poten  
en met een  
groot  
zakhorloge  
in zijn hand.

Mie is als  
bevallige  
kandidate  
mooi  
uitgedost in  
een  
feestelijke en  
diep-  
uitgesneden  
jurk met  
korte  
mouwen.  
Deze outfit is  
eerder iets  
wat haar  
moeder Rita  
zou dragen  
en past in het  
plaatje van  
de sexy post-  
feministische  
vrouw die  
haar  
lichamelijk-



		heid benadrukt.  <b>Gezichtsuit- drukking</b>  /  <b>Handeling/ beweging</b>  /				
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
33	07:30-10:30	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Huis van Mie's grootouders = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Bij Benoit ligt de nadruk niet op zijn kledij. Rita is zelfs om te helpen schoonmaken heel deftig en vrouwelijk gekleed.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Mie is geschokt als ze verneemt dat Walter niet haar biologische vader is.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Mie komt het huis binnen en luistert Rita en Benoit af terwijl ze in de keuken discussiëren.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Een LS en MS van Mie die thuiskomt en het gesprek afluistert. Van Rita en Benoit ook enkele MS's. Ten slotte een CU van Mie's geschokte gezicht.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		Rita oefent een typisch vrouwelijke en huishoudelijke taak uit door de scherven op te ruimen, terwijl Benoit er gewoon bijstaat. Als hij haar beschuldigt van overspel, geeft ze hem een slag in het gezicht.				
--	--	---	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
34	18:48-20:56	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Hoewel Mie naakt is, wordt haar lichamelijkeheid verhuld door een kapmantel. De naaktheid van Thomas De Geest komt daarentegen in een flits expliciet in beeld. Door de korte duur en daarna door de grote camera-afstand wordt er echter geen nadruk op gelegd.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Mie en Thomas liggen naakt, maar bedekt door een kapmantel in de zetel en ze</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>De seksscène wordt door een ellips buiten beeld geplaatst en dus gecensureerd. Ook Mie's naaktheid blijft buiten beeld = atypisch voor het postfeminisme, dat gekenmerkt wordt door hyperseksualiteit en expliciete lichamelijkeheid. Nog atypischer is echter dat Thomas' naaktheid wel expliciet binnen beeld komt. Normaliter worden enkel vrouwen door het postfeminisme naakt afgebeeld, terwijl er een seksuele onderverteenwoordiging is van mannen.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Als Mie en Thomas in de zetel liggen, wordt dat vanuit vogelperspectief gefilmd door een voyeuristische camera. Daarna worden er twee shots door het raam van de boshut gefilmd, wat opnieuw de voyeuristische male gaze evoceert.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>De camera treedt voyeuristisch op door Mie en Thomas verschillende keren in CU te filmen tijdens hun intieme handelingen. De twee voyeuristische shots vanuit het raam zijn MS's vanop</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		kussen. Mie pleegt overspel, want ze bedriegt Benoit.		<b>Positie personage</b> Zowel Mie als Thomas worden centraal gepositioneerd, wat wijst op een gendergelijke verhouding.	grotere afstand, waardoor het lijkt alsof iemand Mie en Thomas begluurt.	
--	--	---	--	---	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
35	38:27-49:35	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Mie ontvlucht de psychiatrische instelling om als amateur-detective de plaats delict te onderzoeken.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Eerst heeft Mie haar pyjama aan, maar dan vermomt ze zich als de Arabische moeder van een medepatiënt om uit de instelling te ontsnappen. Hiervoor draagt ze zware oog make-up, een lang gewaad en een hoofddoek, die haar lichamelijke en gezicht verhullen.</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>De Arabische vrouw die Mie gedrogeerd heeft, wordt vanuit vogel-perspectief gefilmd om haar als slachtoffer af te beelden. Ook Mie wordt tijdens één shot vanuit vogel-perspectief gefilmd. Toch treedt Mie zelf eveneens op als voyeur als ze Wolkers bespiedt van achter het raam van Thomas' verblijfplaats.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Veel verschillende shots: voyeuristische CU's van het intieme verdriet van Wolkers en Mie. Ook</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Dolly shots om Mie te volgen als ze de instelling buiten wandelt en als ze naar de verblijfplaats van Thomas De Geest stapt.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Verder eerder een statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

**Gezichtsuitdruking**

Wolkers wordt emotioneel voorgesteld, want hij huilt = doorbreking van de stereotiepe mannelijke onkwetsbaarheid. Zoals bij sequentie 21 wordt de nadruk echter niet op zijn verdriet gelegd, want hij houdt zijn handen voor zijn gezicht.

Daarna wordt Mie ook emotioneel afgebeeld als ze op de plaats is waar Romy verongelukt is.

**Handeling/beweging**

Mie observeert hoe bezoekers de instelling verlaten, namelijk door op een groene knop te drukken, en een

een CU als Mie de kalmeerpillen in de thee van de Arabische vrouw doet om haar te drogeren, en als ze Wolkers bespiedt. Een MS als ze de huiszoeking uitvoert. Ten slotte een XLS van de plaats van het auto-ongeval.

bezoekerspas te tonen aan de bewaakster. Daarna drogeert ze de moeder van een medepatiënt met kalmeringspillen in haar thee, maar ze wordt bijna betrappt. Bijgevolg wordt de vrouw duizelig en als Mie met haar naar de toiletten gaat, valt ze in slaap, zodat Mie haar kleren kan stelen en zich als haar kan vermommen. Hierbij brengt ze ook zware oog make-up aan, wat een typische vrouwelijke handeling van persoonlijke verzorging is en onderdeel van een domestic plot. In haar vermomming passeert ze moeiteloos langs de bewaakster



door te doen alsof ze in het Arabisch telefoneert. Eenmaal ontsnapt, gaat ze met de bus en al liftend naar het containerpark. Als ze wil binnensluipen in de verblijfplaats van Thomas De Geest ziet ze dat Wolkers al binnen is en verschuilt ze zich tot hij weggaat. Binnen voert ze als een echte detective een huiszoeking uit, maar zonder resultaat. Daarna belt ze naar Dr. Mommaerts om haar naar de plaats van het auto-ongeval te brengen, omdat ze die ook wil onderzoeken. Ten slotte brengt Dr. Mommaerts haar terug naar de instelling waar Mie zich

vrijwillig aanbiedt.

### Aflevering 9: Bob

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
36	16:39-22:47	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Huis van Mie's grootouders = new traditionalism. Kelder onder een luik in de boshut.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Zowel Mie als Thomas De Geest huilen = doorbreking van de stereotiep mannelijke onkwetsbaarheid.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Mie neemt een strip slaappillen mee die ze in</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Als Mie Thomas vastbindt, blijft dat buiten beeld. Ook als ze iets naar zijn hoofd gooit, is enkel haar handeling te zien.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Overwegend op ooghoogte, dus neutraal perspectief. Als Mie Thomas heeft vastgebonden en hij neerzit, staat zij recht en wordt ze vanuit kikkerperspectief gefilmd. Die camerahoek illustreert haar machtspositie en dominantie als dader. In het laatste shot wordt ze echter in vogelperspectief gefilmd als ze bewusteloos op de grond ligt, wat aantoont dat ze ook nog steeds een slachtoffer</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Dolly shots die traag over de kelderruimte glijden om de verrassende wending te onthullen dat Thomas vastgebonden is.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Neerwaartse tilt als Mie moedeloos op de grond zakt in de kelder.</p>

de boshut in een blikje Red Bull doet om Thomas te drogeren. Als hij toekomt en zij hem een blikje wil geven, kust hij haar en zij gaat er met tegenzin in mee. Daarna klinken ze en even later zit hij bewusteloos vastgebonden in de kelder met zijn arm vastgeketend aan een buis. Mie wekt hem met een emmer koud water, schopt hem meermaals en zakt snikkend op de grond. Als ook hij begint te huilen, gooit ze iets naar zijn hoofd, verlaat ze de kelder, sluit ze het luik en bedekt ze het met de losse tapijttegels en de zetel, zodat niemand hem kan

blijft van de gebeurtenissen.

### **Camera-afstand**

Veel verschillende shots: CU van de slaappillen en als ze die in het blikje Red Bull doet. Ook CU's als ze met Thomas in de zetel zit en een MLS als hij haar kust. In de kelder meerdere MS's van Mie's gewelddadige handelingen en CU's van hun emotionele gezichts-expressies.

		terugvinden. Ze neemt de blikjes met bewijsmateriaal mee, maar laat er in haar haast één op de grond vallen.				
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
37	24:20-25:11	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>/</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Uitsluitend CU's van Mie en Dr. Mommaerts tijdens de conversatie.</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-Beweging
38	27:22-32:37	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>In de flashbacks wordt Véronique één keer in haar werk-omgeving bij de rechtbank gesitueerd, en elke andere keer in haar eigen appartement = new traditionalism.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>In haar vermomming als Dr. Mommaerts draagt Véronique casual kledij die haar lichamelijkeheid verhult, wat ook geldt voor haar zakelijke advocatentoga. In haar vrije tijd draag ze echter sexy kledij die haar lichamelijkeheid benadrukt,</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>De kadrering leidt tot enige censuur van de seksscènes. Bij de vrijscène in de auto ligt de focus lang op Véroniques hand op het autoraam en ook tijdens de andere scènes komt ze slechts tot haar middel in beeld. Daardoor blijven de seksuele handelingen en geslachtsdelen buiten beeld, maar haar boezem wordt wel getoond.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd, wat wijst op een gendergelijke verhouding</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's van Mie's medisch dossier en Véroniques schriftje met scheldwoord -en gericht aan Mie. Tijdens de seksscènes neemt de camera een voyeuristische positie in door in te zoomen op bepaalde lichaamsdelen. Zo zijn er CU's en MCU's van Véroniques borsten.</p>	<p>Camera wordt verplaatst</p> <p>/</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

	<p>bijvoorbeeld een leren rok en een diep gedecolteerde blouse die deels doorzichtig is. Tijdens verschillende scènes uit flashbacks is ze ook naakt en is haar boezem te zien. = typisch post-feministische lichamelijkeid en hyperseksualiteit.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Als Véronique de voicemail hoort waarin haar bedrog aan het licht komt, wist ze meteen het bewijsmateriaal.</p> <p>Daarna is in verschillende scènes tijdens flashbacks te zien hoe ze met Benoit kust en seksuele handelingen</p>	tussen Benoit en Véronique.		
--	---	-----------------------------	--	--

uitvoert. Ze treedt hierbij op als actief subject in een machtpositie. Daardoor zijn de seksscènes volledig in lijn met de postfeministische seksuele vrijheid. Ook typisch postfeministisch is dat ze als Benoits minnares haar eigen seksualiteit inzet als een wapen om hem te manipuleren en hem aan zich te binden. Bovendien voldoet ze ook aan het stereotiepe beeld van de vrouwelijke seksuele actor als jonge, slanke vrouw en wordt enkel zij geërotiseerd door haar expliciete naaktheid. Benoits lichamelijkeheid wordt daarentegen niet getoond

		= seksuele ondervertegenwoordiging van mannen.				
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
39	32:38-35:49	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>Véroniques auto, die in tegenstelling tot Mie's wagen en zoals die van Benoit, als een status-symbool fungeert, want het is een grote Jeep = doorbreking gender-stereotypen.</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>Als Véronique 's avonds een café binnenstapt, is ze heel sexy en vrouwelijk uitgedost in een korte, nauw-aansluitende fluwelen jurk met zwarte</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Als Véronique Thomas bevredigt wordt dit gecensureerd door het buiten beeld te plaatsen en in de plaats de focus te leggen op hun gezichten.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Ooghoogte, dus neutraal perspectief. Als Véronique Mie achtervolgt en haar vanuit haar auto bespiedt, worden de shots vanuit haar voyeuristische oogpunt gefilmd.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>De voyeuristische shots waarin Véronique Mie begluurt zijn XLS's vanop grotere afstand. Als Véronique naar het café rijdt, wordt</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Dolly shot dat heel traag voorbijglijdt om de focus te leggen op het bord van de verkeerscampagne langs de weg.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>Pan om Véroniques auto te volgen als ze langs het bord van de verkeerscampagne rijdt.</p>



		<p>kousen en laarzen met stiletto's = typische sexy kledij van de postfeministische vrouw. Ze draagt ook veel make-up, zoals opvallende rode lippenstift.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>/</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Op basis van Mie's uurregeling achtervolgt Véronique haar in haar auto. Ze bespiedt Mie vanop afstand als ze thuis aankomt, Romy knuffelt en Benoit kust. 's Avonds stapt Véronique een café binnen en ze verleidt het weerloze en dronken slachtoffer Thomas De Geest. Als hij achteraf half slapend</p>			<p>er via een CU ingezoomd op een bord van een verkeerscampagne dat waarschuwt voor de combinatie van drinken en rijden. Als Véronique het café binnenstapt eerst een LS zodat de camera haar hele lichaam aan een inspectie kan onderwerpen = typisch postfeministisch. Ten slotte een CU van Véroniques en Thomas' gezicht als ze hem bevredigt, waardoor die seksuele handeling zelf buiten beeld blijft = atypisch voor het hyperseksuele postfeminisme.</p>	
--	--	--	--	--	--	--

		<p>in zijn auto zit, staat ze buiten aan zijn autoraampje, doet ze leren handschoenen aan en bevredigt ze hem met haar handen = seksuele handelingen typisch voor het postfeminisme en ze manipuleert een man met seksuele lusten door haar seksualiteit in te zetten.</p>				
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
40	36:20-38:36	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Als Véronique ziet dat ze Romy gedood heeft, is ze zichtbaar geëmotioneerd en in shock.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Véronique checkt via haar gsm en de tracker die ze op Mie's auto heeft geplaatst, waar Mie zit. Als ze nadert, treft ze de voorbereidingen om het auto-ongeval te veroorzaken. Ze stuwt met haar Jeep</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositieerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Het shot waar de auto's op elkaar botsen wordt vanuit vogel-perspectief gefilmd. Daardoor worden zowel Mie als Thomas als slachtoffers afgebeeld. Na Romy's dood wordt Véronique in kikkerperspectief gefilmd om haar sinister en machtig af te beelden zoals traditioneel bij de dader gebeurt.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>Als de auto's op elkaar botsen, wordt dat vanuit de lucht gefilmd via een LS. Het shot van Véronique in kikkerperspectief is een MS. Ten</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Crane shot als de twee auto's op elkaar botsen en om de machteloze slachtofferrol van zowel Mie als Thomas te weerspiegelen.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Verder een eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		<p>Thomas' auto voort terwijl hij slaapt, waardoor hij op Mie inrijdt. Na de botsing gaat Véronique achtereenvolgens kijken of Thomas, Romy en Mie nog leven. Als ze merkt dat Mie niet dood is, probeert ze haar te verstikken in het airbagkussen . Ze moet echter vluchten door een aankomende auto, neemt haar tracker uit Mie's wielkast en rijdt snel weg.</p>			<p>slotte een CU Als Véronique Mie probeert te verstikken.</p>	
--	--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Mise-en-scène	(Foto)-grafische aspecten	Kadrering	Perspectief	Camera-beweging
41	47:02-49:38	<p><b>Decor en setting</b></p> <p>/</p> <p><b>Costumering</b></p> <p>De nadruk ligt niet op de kledij.</p> <p><b>Gezichtsuitdrukking</b></p> <p>Wolkers kijkt ongelovig en bedroefd als hij Thomas' plan gelezen heeft om Véronique mee te nemen in de dood = postfeministische doorbreking van het cliché van de mannelijke onkwetsbaarheid.</p> <p><b>Handeling/beweging</b></p> <p>Wolkers leest de brief van Thomas De Geest en bekijkt het bewijsmateriaal dat hij eigenhandig heeft</p>	<p><b>Belichting</b></p> <p>Natuurlijke belichting zonder nadruk.</p>	<p><b>Binnen of buiten beeld</b></p> <p>Integraal binnen beeld.</p> <p><b>Positie personage</b></p> <p>Alle personages worden centraal gepositioneerd.</p>	<p><b>Camera-hoek</b></p> <p>Overwegend op ooghoogte, dus neutraal perspectief. Het shot waar de auto's op elkaar botsen wordt, zoals in sequentie 40, vanuit vogelperspectief gefilmd. Bijgevolg worden zowel Thomas als Véronique als slachtoffer afgebeeld.</p> <p><b>Camera-afstand</b></p> <p>CU's van de levensloze en bebloede gezichten van Thomas en Véronique na de botsing en van Wolkers bedroefde gezicht. Het shot in vogelperspectief dat vanuit de lucht gefilmd</p>	<p><b>Camera wordt verplaatst</b></p> <p>Crane shot als de twee auto's op elkaar botsen en om de machteloze slachtofferrol van zowel Thomas als Véronique te weerspiegelen.</p> <p><b>Camera beweegt op zijn plaats</b></p> <p>/</p> <p>Verder een eerder statische camera, die op een statief bevestigd is en daardoor vloeiende en egale beelden maakt = steadicam shot.</p>

		verzameld door zelf speurwerk te verrichten. Ondertussen rijdt Thomas op volle snelheid in op de auto van Véronique, waardoor ze de botsing allebei niet overleven.			wordt, is een LS.	
--	--	---	--	--	-------------------	--

## Bijlage D: Tweede deelfase formele analyse onderzoekstabellen

*Liar*

### Aflevering 1: The Date

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
1	02:54-05:06	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Laura is lerares Engels in een middelbare school. Volgens de typologie van Signorielli en Bacue (1999) is dat een traditioneel vrouwelijk beroep. Bovendien behoren de taalwetenschappen evenmin tot de hardere exacte en typisch mannelijke wetenschappen.</p> <p>Aangezien Laura vrijgezel is, belichaamt ze het stereotype van de jonge, begeerlijke en onafhankelijke vrouw.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Andrew neemt de typisch mannelijke, actieve rol op door aan Laura te vragen om met hem iets te gaan drinken. Laura is daarentegen eerder passief en houdt de boot af = klassieke</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

man-  
vrouwdichotomie.

**Postfeministische  
superwoman**

/

**Raciale en  
seksuele  
heterogeniteit**

Laura en Andrew  
zijn allebei blank  
en heteroseksueel  
= klassieke ideaal  
en dus afwijzing  
van de  
postfeministische  
hybriditeit.



Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
2	05:08-05:39	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>De nadruk ligt ondanks de werklocatie niet op Laura's professionele rol, maar wel op haar interpersoonlijke relatie met een collega = social role theory.</p> <p>Andrew beoefent het stereotiep mannelijk en prestigieus beroep van chirurg = klassiek genderstereotype volgens de typologie van Signorielli en Bacue (1999).</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Laura's collega-leerkracht heeft een donkerdere huidskleur. Hij suggereert bovendien in zijn discours dat hij homoseksueel is,</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

aangezien hij over Andrew zegt: “He’s a bloody surgeon who drives a sports car. If you don’t lock that down, I will.” = bevestiging van de postfeministische hybriditeit. Toch speelt hij slechts een bijrol, waardoor het vermoeden van tokenism ontstaat.

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
3	06:28-07:36	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Laura's zus Katy werkt als anesthesist in hetzelfde ziekenhuis als Andrew. Deze job is zoals die van chirurg eerder mannelijk, waardoor de klassieke genderstereotypen doorbroken worden = postfeministische carrièrevrouw.</p> <p>Hoewel zowel Laura als Katy zich op hun werklocatie bevinden, ligt de nadruk op hun interpersoonlijke rollen als zussen in de private sfeer = social role theory.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Ondanks dat Laura het onder serieuze druk van Katy doet, stuurt zij een sms naar Andrew. Ze neemt dus een actieve rol aan door de date te initiëren.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

**Raciale en  
seksuele  
heterogeniteit**

Ook Katy is een  
blanke,  
heteroseksuele  
vrouw = afwijzing  
van de  
postfeministische  
hybriditeit.

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
4	08:34-09:36	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>De camera geeft een voyeuristische inkijk in Laura's intieme opmaakritueel voor de date. Daardoor wordt ze aan de typisch vrouwelijke zijde van het spectrum geplaatst in haar private rol.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Door haar sexy kledij zet Laura als een echte postfeministische vrouw haar eigen vrouwelijkheid en lichamelijke in de verf en fungeert ze als aantrekkelijk sekssymbool.</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
5	13:41-14:33	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura voldoet aan het klassieke stereotype van de emotionele vrouw.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura wordt hier duidelijk als machteloos slachtoffer van verkrachting geportretteerd, terwijl het postfeminisme normaliter het slachtofferstatuut afwijst.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
6	16:04-18:28	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>De twee forensische onderzoekers zijn vrouwen. Zo'n job is normaliter voorbehouden voor mannen, maar omdat de functie te maken heeft met post-verkrachtingsonderzoek is het logischer dat er vrouwen worden ingeschakeld.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura wordt opnieuw gekarakteriseerd als een emotionele vrouw.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Eén van de twee forensische onderzoeksters heeft een donkere huidskleur = postfeministische hybriditeit.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura moet als verkrachtings-slachtoffer een forensisch onderzoek ondergaan. Haar slachtofferrol wordt extra in de verf gezet door haar heel emotioneel te portretteren, hoewel het postfeminisme normaliter het slachtofferstatuut afwijst.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
7	29:23-29:57	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura's slachtofferrol wordt benadrukt, want ze wordt door herinneringen aan de verkrachting gehinderd in haar dagelijkse leven.</p>



Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
8	35:30-36:31	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Laura's ex-vriend Tom is een politieagent, wat volgens de typologie van Signorielli en Bacue (1999) een typisch mannelijke job is.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Tom is een blanke en heteroseksuele man.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadaanzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura wil niet als slachtoffer behandeld worden en wijst het slachtofferstatuut resoluut af, omdat ze als sterke en onafhankelijke postfeministische vrouw geen medelijden wil van Tom: "Don't look at me like that. Like I'm a victim. Look, I didn't call you for sympathy."</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
9	39:00-42:11	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Er is zowel een mannelijke als vrouwelijke professionele detective. Een traditioneel mannelijk ambt met hoog prestigegehalte wordt dus bekleed door een vrouw en zij heeft bovendien een hogere rang als detective inspector dan de man als detective sergeant. Toch wordt ze afgezwakt door haar mannelijke detectivepartner.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Vanessa Harmon heeft een donkerdere huidskleur. Ze voldoet dus niet aan het blanke ideaal en bekleedt bovendien een prestigieuze job =</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>De professionele detectives verhoren het slachtoffer Laura om de zaak te kunnen oplossen. Ze gaan af op het forensisch onderzoek, verslagen van getuigen en camerabeelden.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura wordt gekarakteriseerd als het slachtoffer.</p>

		postfeministische hybriditeit. Haar mannelijke detectivepartner Rory Maxwell is echter wel blank.	
--	--	---	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
10	42:48-44:56	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Laura neemt de rol van amateurdetective op zich in de publieke sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura vervult niet langer de rol van passief slachtoffer, maar gaat zelf actief op zoek naar bewijsmateriaal om de zaak op te lossen. Tot nu toe werd ze als een emotionele vrouw geprofileerd, maar nu denkt ze rationeel na.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>Laura neemt voor de eerste keer haar rol als amateurdetective op in de verkrachtingszaak waar ze zelf het slachtoffer van is. Ze gaat naar de plaats delict, waar Andrew haar verkracht heeft en zoekt naar bewijsmateriaal, namelijk de wijnglazen. Op basis van haar intuïtie en haar inductieve waarnemingen of herinneringen komt ze tot de conclusie dat ze gedrogeerd is.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p>

			<p>Laura stapt uit haar slachtofferrol en eigent zich de rol van amateurdetective, dus heldin toe. Ze beschrijft Andrew ironisch als held of “hero surgeon” omdat de wereld zo naar hem kijkt.</p>
--	--	--	--

## Aflevering 2: I know you're lying

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
11	03:09-04:58	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Hoewel mannen normaliter als rationeel worden gekarakteriseerd en vrouwen als emotioneel, zijn zowel Andrew als Laura in deze sequentie woedend, en dus sentimenteel.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p style="text-align: center;">/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura speelt niet de passieve slachtofferrol, maar is assertief en vecht terug als heldin. Andrew voldoet aan het beeld van de dader in de postfeministische misdaadserie: hij wordt getypeerd als normale, aantrekkelijke man met een stabiele job en er was bovendien duidelijk chemie tussen hem en Laura.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
12	14:42-15:29	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura wordt in een emotioneel instabiele staat geportretteerd als de stereotiepe hysterische vrouw, die haar emoties niet kan beheersen.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura wordt nog steeds voornamelijk getypeerd als slachtoffer.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
13	17:30-18:09	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Het discours in de online commentaren bestempelt Laura als slachtoffer (“powerless”, “poor lady”) en Andrew als dader (“monster”, “scumbag”) van de verkrachting.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
14	18:58-20:23	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura wordt in de online commentaren als medeplechtige of verantwoordelijke voor de verkrachting beschouwd door haar frivole uiterlijk op vakantiefoto's op sociale media: "She deserved it. She looks like a slut."</p>



Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
15	31:08-35:16	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Laura neemt de rol van amateurdetective op zich in de publieke sfeer. Andrews huishoudster is een vrouw = typisch vrouwelijke job.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Hoewel vrouwen normaliter een passieve rol krijgen toegewezen, gaat Laura heel actief op zoek naar bewijsmateriaal om haar eigen verkrachtingszaak op te lossen = doorbreking genderdichotomie.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Laura neemt voor de tweede keer haar rol als amateurdetective op in de verkrachtingszaak waarbij ze persoonlijk betrokken is. Hoewel de huiszoeking die ze verricht illegaal is zonder huiszoekingsbevel, volgt ze een logische stap om de zaak op te lossen, omdat de politie het zelf niet doet. Hierbij maakt ze wel een fout door bijna betrappt te worden door de huishoudster. Verder pakt ze het relatief professioneel aan door met haar mouw over haar hand geen vingerafdrukken achter te laten en door het bewijsmateriaal niet te stelen, want dat zou ongeldig zijn.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p>

			<p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura stapt uit haar slachtofferrol en eigent zich de rol van amateurdetective, dus heldin toe.</p>
--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
16	35:22-37:22	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Tijdens de huiszoeking was Laura rationeel en ondanks haar persoonlijke betrokkenheid bij de zaak liet ze zich niet overmannen door emoties. Ook nu heeft ze duidelijk haar research gedaan over de drug GHB en beraamt ze een plan om Andrew te laten arresteren door via Tom een officiële huiszoeking te regelen.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura wijst het passieve slachtofferstatuut af in haar discours en wil zelf actief iets veranderen: “I just can’t wait around like some damsel in distress hoping someone’s just gonna come and take him away, because that doesn’t happen, does it? I had to do something.” = typisch postfeministisch.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
17	40:10-42:15	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Laura heeft als amateurdetective op eigen houtje via Tom een huiszoeking geregeld, maar tevergeefs. De professionele vrouwelijke politiedetective bestempelt haar denigrerend als een onwetende indringer die in de weg loopt en de officiële procedures hindert, omdat ze overdreven actief is: “We’ve talked about you keeping out of our way. I can see how this vial to somebody who didn’t know any better, they might imagine it could contain anything. We both want the same thing here miss Neilson. So let us do our jobs.”</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

### Aflevering 3: White rabbit

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
18	10:41-11:59	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura wordt door Andrew getypeerd als het stereotype van de mentaal instabiele en emotionele vrouw.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Dennis Walters is een blanke en heteroseksuele man = afwijzing postfeministische hybriditeit.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Andrew omschrijft Laura in zijn discours als slachtoffer dat professionele hulp nodig heeft: “You know I feel sorry for her actually. Despite everything. I mean it hasn’t been easy. But maybe she needs to see someone, huh? Maybe she needs help.”</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
19	15:06-15:58	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Dennis Walters karakteriseert Andrew en zichzelf als slachtoffers: “He’s just like me. Some bloke goes to work, tries to get through the day, tries to be decent and turns into another victim.” Die slachtofferrol is volgens het postfeministische gedachtegoed niet begeerlijk en Laura probeert die positie dan ook tot elke prijs te vermijden.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
20	39:11-41:16	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Vanessa Harmon lijkt zowel qua kledij als gedrag bewust niet in functie. Ze benadert Laura niet als politiedetective, en ze voeren het gesprek eerder als vrouwen onder elkaar.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>De professionele vrouwelijke detective wordt geportretteerd als een stereotiep vrouwelijke heldin. Ze uit medeleven met Laura, is verantwoordelijk, en toont aan dat ze niet oppermachtig is, maar dat ze onderhevig is aan de situatie en de officiële politieprocedures, die buiten haar macht liggen. Uit haar discours blijkt dat ze met de verkrachtingszaak worstelt: “Because I hate what’s happened, it makes my skin crawl. I’m sorry we let you down.”</p>

### Aflevering 4: Catherine

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
21	13:47-15:15	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Vanessa Harmon heeft als professionele detective een beroep dat allesbehalve traditioneel vrouwelijk is, maar haar geliefde is zelfs nog atypischer. Er wordt niet expliciet gezegd wat haar job is, maar het is waarschijnlijk een militair ambt bij defensie, want ze moet er elke dag het wapengeweld in Irak voor trotseren, zoals Vanessa Harmon zegt: “Yes, says the woman who spends a whole day getting shot at.”</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Vanessa Harmon kan gekarakteriseerd worden als een postfeministische superwoman, want ze slaagt erin om</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Vanessa Harmon wordt opnieuw gekarakteriseerd als een heldin die niet onoverwinnelijk is. Ze worstelt met haar eigen machteloosheid als professionele detective tegenover misdaadzaken, omdat ze vindt dat ze niets actief verandert. Aangezien ze eerder repressief dan preventief te werk gaat, vergelijkt ze zichzelf denigrerend met een vuilnisman: “Yeah right because I’m just a rubbish collector. I don’t change anything, I just sweep up the crap after it’s happened and the next day</p>



haar professionele carrière te combineren met haar liefdesleven. Bovendien is ze economisch onafhankelijk en zit ze in de eerste fase van het moederschap, omdat ze zwanger is.

**Raciale en seksuele heterogeniteit**

Vanessa Harmon voldoet niet enkel aan de postfeministische hybriditeit door haar donkerdere huidskleur, maar is bovendien ook een lesbienne. Ze belichaamt dus zowel raciale als seksuele heterogeniteit door niet te beantwoorden aan het voormalige blanke en heteronormatieve ideaal.

it's all just there again.”

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
22	16:52-19:01	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Laura neemt de rol van amateurdetective op zich in de publieke sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Catherine wordt voorgesteld als de stereotiepe emotionele vrouw. Toch worden zowel zij als Laura wel atypisch actief geportretteerd, omdat ze er persoonlijk voor willen zorgen dat Andrew opgesloten wordt in de gevangenis en zijn straf uitzit.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Catherine beantwoordt aan het voormalige ideaal van de blanke, heteroseksuele vrouw.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>Laura neemt voor de derde keer haar rol als amateurdetective op. Ze gaat, in tegenstelling tot haar professionele pendanten, familieleden en kennissen van Andrew ondervragen om de zaak waarbij ze zelf betrokken is op te lossen. Haar zelfgevoerde onderzoek brengt ook voor de eerste keer iets op, want ze zet typisch vrouwelijke talenten, zoals haar zorgzame karakter en empathie, succesvol in om Catherine te overtuigen om een getuigenis af te leggen bij de politie: “You don’t have to carry this around with you. It wasn’t your fault. Why don’t you come back with me? Talk to the police about what happened to you, please. People need to know and we need to make sure that Andrew</p>

			<p>never does this again.”</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura stapt uit haar slachtofferrol en eigent zich de rol van amateurdetective, dus heldin toe.</p>
--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
23	19:45-21:05	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Andrew heeft een bazin als diensthoofd in het ziekenhuis. Zo'n hoge positie is uitzonderlijk voor een vrouw.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Andrews bazin in het ziekenhuis heeft een donkerdere huidskleur en bekleedt bovendien een hooggeplaatste positie = postfeministische hybriditeit.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadaanzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Het typisch postfeministische beeld van Andrew als dader, zoals geschetst in sequentie 11, wordt nu helemaal onderuitgehaald. Door de conversatie met zijn bazin krijgen we inzicht in zijn gedachtegang en motief voor de verkrachtingen. Zijn motivatie is stereotiep mannelijk, aangezien hij uit is op controle en macht: "The accusation, it shook me. Something like that, that's not something you can control, is it? And I don't like that feeling. That I'm somehow not in charge of my own fate. That I'm being taken advantage of. If I want something I</p>

		won't let anything get in the way."
--	--	-------------------------------------

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
24	30:14-33:13	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Andrew verkracht professionele detective Vanessa Harmon, maar het seksueel geweld vindt buiten beeld plaats en wordt dus gecensureerd.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Andrew wordt opnieuw geportretteerd als stereotiep mannelijke dader door zijn machtswellust. Vanessa Harmon transformeert van sterke professionele detective en heldin naar slachtoffer, omdat Andrew haar ook verkracht heeft.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
25	33:13-36:23	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura wordt afgebeeld als emotionele vrouw = stereotiep vrouwelijk.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Ian is een blanke, heteroseksuele man = afwijzing postfeministische hybriditeit.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura's slachtofferrol, die tot nu toe oppervlakkig was als overdreven emotionele vrouw, wordt uitgediept. Via haar discours krijgen we inkijk in het trauma en de blijvende psychologische schade die de verkrachting heeft aangericht. Zo zijn zijzelf en haar wereldbeeld veranderd en leeft ze voortdurend in angst: "Have you ever had something happen to you and you know you sort of think of the world as being one way and then something happens and you wake up different? And suddenly you don't know what's important anymore. You wonder why you're bothering to get up</p>

			in the morning, get dressed and do the same old thing day in day out. I'm afraid. I'm afraid all the time. I've changed and I don't know how to change back."
--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
26	37:40-39:32	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura weigert om Andrews chantage passief te ondergaan. Ze neemt een actieve rol aan en gaat Andrew verbaal confronteren. Ze wordt echter wel stereotiep emotioneel, bijna hysterisch, afgebeeld terwijl Andrew rationeel is en het hoofd koel houdt.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura is een assertieve heldin die terugvecht en zich niet laat chanteren door Andrew: "No, you don't get to do this to me twice. You raped me, Andrew, and now you want to silence me too. You won't, I will not, I won't keep quiet about what you've done."</p>

### Aflevering 5: Check Mate

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
27	20:11-22:14	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura wordt als emotionele vrouw gekarakteriseerd, want ze praat over alle gevoelens en gedachten die door haar heen gaan sinds de verkrachting.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Laura's psychologe heeft een donkerdere huidskleur = postfeministische hybriditeit.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura's slachtofferrol wordt benadrukt, omdat ze professionele psychologische hulp zoekt. Tegelijk lijkt ze wraak te willen nemen op Andrew, waardoor ze aangeeft de rol van dader op zich te willen nemen: I'm angry at him for everything he did to me that night and every day after. And I want him to feel humiliated. I want him to suffer."</p>



Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
28	27:56-29:33	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>De vervaging van de rollen treedt in werking, want Laura neemt zowel de rol van slachtoffer als dader op zich in één sequentie. Eerst wentelt Laura zich in de passieve slachtofferrol door dronken op te dagen en te doen alsof ze de verkrachtingszaak tegen Andrew laat varen: “You can call your lawyer off, okay. I’m walking away. Congratulations, you got just what you wanted.” Dat gedrag blijkt echter een sterk staaltje acteerwerk dat onderdeel is van een uitgekiend plan om Andrew uit te leveren aan de politie. Aangezien Laura Andrew drogeert met GHB zoals hij bij haar</p>

			deed, verandert ze zelf in een dader.
--	--	--	---------------------------------------

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
29	29:34-32:26	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>In deze sequentie wordt Laura's fysieke zwakte in de verf gezet. Ze sleurt Andrew onhandig en met veel inspanning over de grond, omdat hij te zwaar voor haar is om te dragen. In termen van spierkracht moet ze zoals de stereotiepe vrouw onderdoen voor mannen.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Laura krabt Andrew in zijn nek en ontvoert hem nadat ze hem gedrogeerd heeft.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>In deze sequentie vindt een rolomkering plaats, aangezien Laura de rol van dader aanneemt en Andrew daarvan het slachtoffer is.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
30	32:27-33:54	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Vanessa Harmon doorbreekt de typische rationeel-emotioneel-dichotomie. Hoewel ze emotioneel is na haar verkrachting en huult, blijft ze professioneel en rationeel nadenken, want ze wil grondig onderzoek doen om Andrew te kunnen vatten: “We should research this first. Get it right this time.” Dit contrasteert heel fel met Laura, die als amateurdetective juist heel impulsief is en gedreven wordt door haar emoties.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>Laura’s verkrachtingszaak was voor Vanessa Harmon eerst van anonieme aard. Nu Andrew haar ook verkracht heeft, is ze er echter persoonlijk bij betrokken. Ze volgt de officiële procedures om de zaak te kunnen oplossen, want ze wil kijken naar Andrews telefoongegevens en zijn autobeveriligings-systeem: “So we need phone records. A sports car like his is going to be fitted with a security tracker. We can look at that. We need to find something that proves he was here, in my house.”</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Ook hier een vervaging van de rollen. Hoewel Vanessa Harmon nu ook een verkrachtings-</p>

			slachtoffer is, gedraagt ze zich nog steeds als een professionele detective en dus heldin.
--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
31	33:55-35:40	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Andrew wordt één van de zeldzame keren emotioneel afgebeeld, omdat hij wanhopig en angstig is. Dat is niet traditioneel mannelijk, maar wel typisch postfeministisch om gender-dichotomieën voorbij te streven.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Laura doet zichzelf geweld aan door haar hand hardhandig te knevelen.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura neemt, zoals in sequentie 28 en 29, de rol van dader aan, want ze heeft de gedroegde Andrew vastgebonden aan een paal en daarna benadert ze hem met een mes. Andrew is ook nog steeds het passieve slachtoffer dat alles ondergaat, hoewel Laura hem opnieuw als stereotiepe dader typeert die de verkrachtingen</p>

			<p>pleegt omdat hij belust is op macht: “Is it because you like to be the one in control? That’s why you do what you do, isn’t it? You like to feel like you’re in charge. Is that why you chose me? You thought I needed a lesson, is that it?”</p>
--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
32	36:26-45:13	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Zowel Andrew als Laura zijn emotioneel = typisch postfeministisch. Andrew typeert Laura niet als passief slachtoffer, maar als assertieve vrouw, die terugvecht en niet opgeeft: “But you, you’re different aren’t you, Laura? You fight back. You’re nipping at my heels and you’re buzzing in my ear and you just won’t go away.” De klassieke zwaksterkdichotomie houdt wel stand, want Laura is als vrouw niet sterk genoeg om van Andrew te winnen tijdens de worsteling.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Toen Laura tijdens sequentie 15 een illegale huiszoeking uitvoerde in Andrews huis, maakte ze een grove fout als amateurdetective. Ze verloor er haar ooring, waardoor Andrew wist dat ze daar geweest was. Dit voorval bevestigt Kleins (1988) bewering dat het maken van fouten typisch is voor de amateurdetective, die permanent incompetent is omdat alles altijd nieuw is en ze er dus niet uit kan leren. Daarnaast neemt ze ook risico’s en loopt ze fysiek gevaar door overdreven actief en overmoedig te zijn, omdat ze Andrew erin wil luizen.</p> <p>Laura geeft een uitgebreide beschrijving van haar plan om de misdaadzaak op te lossen door Andrews</p>

		<p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p>ontvoering van haar in scène te zetten: People saw us together in the bar, I made sure of that. They saw that I was drunk. They saw us leave together. And come the morning I'll go to the police and I'll tell them that you brought me here. I'll show them the rope burns around my wrist. Rope with your DNA on it. And then there's the scratch marks on your neck from where I fought you off, managed to restrain you, managed to tie you up with both straps. And then when they search the glove compartment of your car they'll find a vial of GHB."</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Andrew is gewelddadig tegenover Laura, want hij sleurt haar hardhandig mee met zijn armen rond haar nek, gooit haar op de grond en worstelt met haar. Dit komt echter allemaal niet expliciet in beeld, omdat de scène zich afspeelt</p>
--	--	---	--

tijdens de nacht en er weinig belichting is.

**Rollen van held, dader en slachtoffer**

Vervaging van de grenzen tussen de rollen, want ze wisselen voortdurend. Hoewel Laura in deze sequentie hoofdzakelijk de rol van dader op zich neemt en Andrew die van slachtoffer, keren de rollen uiteindelijk opnieuw om. Als Andrew zijn handen heeft losgewrikt, achtervolgt hij Laura en zij kan deze mannelijke dader niet evenaren omdat ze zelf niet sterk, snel of agressief genoeg is. Haar motief is wel typisch voor de vrouwelijke dader, want ze wil het slachtofferschap ontlopen en overstijgen. Als Vanessa Harmon tussenkomt, bekleedt ze de rol van machteloze heldin, want ze kan Andrew niet arresteren als ze Laura wil beschermen: Andrew: "You can't arrest me right now with GHB in my system. Detective Harmon here knows that, don't



you? So I'm gonna walk away."  
DI Harmon: "He's right. If we make an arrest now, they'll turn this place over and you'll be the one in trouble."

### Aflevering 6: The marshes

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
33	01:00-04:32	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Andrew wordt emotioneel voorgesteld en spreekt tegen Luke over zijn angsten, terwijl hij huilt: “But I’m afraid. To be honest with you I’m really scared.”</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Andrews zoon Luke is blank en heteroseksueel = afwijzing van de postfeministische hybriditeit.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Andrew wentelt zichzelf in de slachtofferrol, met de politie als dader die op hem jaagt en een complot tegen hem beraamt: “No the police, you see, they look after their own, that’s how they work. Whatever she [Vanessa Harmon] says, they’ll back her up. It’s just her word against mine. And I’ll be destroyed. They want blood. They won’t stop at anything.”</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
34	08:25-11:32	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura initieert de kus met Ian, dus ze neemt een actieve rol aan. Verder wordt ze ook rationeel voorgesteld, want zelfs nadat ze Andrew gezien heeft, laat ze zich niet meer overmannen door haar emoties: “Well, I’ve been angry for a long time, but it wastes you. It eats away at you and every time I feel that way it’s like it’s happening all over again so at some point you have to let it go, or try to at least.”</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Laura zet voor het eerst sinds de verkrachting haar vrouwelijkheid opnieuw in de verf. Ze maakt zich mooi op en streeft een heteroseksuele relatie na door te daten, zoals de typische</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Laura stelt dat het onderzoek naar Andrew niets heeft opgeleverd en dat de verkrachtingszaak dus niet opgelost is: “Even after DI Harmon’s charges they couldn’t find anything to put him away. He knows how to cover his tracks, I suppose.”</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Laura overstijgt de slachtofferrol en gaat verder met haar leven, hoewel de misdaadzaak niet opgelost is.</p>

		postfeministische vrouw.  <b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b>  /	
--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
35	18:04-20:14	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  /  <b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b>  /  <b>Postfeministische superwoman</b>  /  <b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b>  /	<b>Aard en oplossing van misdadzaken</b>  /  <b>Geweld</b>  /  <b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b>  Laura verwijst naar Andrew als een typische dader die zich oppermachtig voelt, maar zwakt dat beeld tegelijk af door hem te kleineren: “You think you stand above everyone and everything, don’t you? That you’re untouchable. But you’re just a man, Andrew. A sick, weak man.” Andrew bevestigt dat daderbeeld door zijn macht over Laura uit te spelen: “You sound scared, don’t

			be. Because if I wanted to have you, again, don't you think I could have had you whenever I wanted."
--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
36	26:24-33:08	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Charlotte is een undercoveragente op hetzelfde politiebureau als Vanessa Harmon. Hoewel dat geen typische job is voor een vrouw en een hoog prestigegehalte bevat, is het wel stereotiep dat een vrouw ingezet wordt in een undercoveroperatie om een mannelijke dader te verleiden. De date met Andrew is dus geen onderdeel van een interpersoonlijke relatie in de private sfeer, maar een missie voor haar job in de publieke sfeer om Andrew op heterdaad te betrappen.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>Charlotte wil een voor haar anonieme misdadzaak oplossen, waar ze zelf niet rechtstreeks bij betrokken is. Haar plan was om Andrew te betrappen op het drogeren van vrouwen door een staal te nemen uit haar glas wijn. Daarvoor lokt ze hem weg uit de kamer door om een glas water te vragen. Toch maakt ook de professionele detective fouten, want Andrew betrapt haar en heeft haar plan door, waardoor de missie faalt: "You filled a syringe from your glass and then, hm. You would be making</p>

		<p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Charlotte bevindt zich aan de mannelijke kant van het spectrum omdat ze een actieve rol aanneemt. Andrew wordt in deze sequentie aan de vrouwelijke zijde van het spectrum afgebeeld, want hij kookt en voert dus huishoudelijk werk uit.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Charlotte kan gekarakteriseerd worden als een postfeministische superwoman, want ze is als undercoveragente een carrièrevrouw, maar zet nog steeds sterk in op haar vrouwelijkheid. Bovendien wordt ze door haar sexy kledij afgebeeld als aantrekkelijk sekssymbool.</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Charlotte voldoet aan het voormalige blanke en heteroseksuele ideaal.</p>	<p>your excuses I imagine. An urgent phone call that meant you just had to leave or a sudden headache and then, and then what? Take your precious sample down to the police lab.”</p> <p>Door haar hypervrouwelijke uiterlijk en haar flirterig gedrag in haar rol van undercoveragente kan Charlotte beschouwd worden als een voorbeeld van de girlification van de professionele detective in de postfeministische misdaadserie. Dat wordt ook bevestigd door de focus die meer op haar verzorgde uiterlijk en aantrekkelijke kledij ligt dan op haar mislukte detectivewerk.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Andrew wordt opnieuw getypeerd als dader, want hij wil Charlotte drogeren en bedreigt haar als</p>
--	--	--	---

			hij haar betrappt. Charlotte is als professionele detective de heldin en vermeed de slachtofferrol, hoewel ze niet in haar opzet slaagde om Andrew te ontmaskeren.
--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
37	36:17-41:01	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Laura neemt de rol van amateurdetective op zich in de publieke sfeer. Mia, de verpleeghulp van Andrews moeder, oefent een stereotiep vrouwelijke job uit in de sociale sector.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura wordt opnieuw actief geportretteerd, want ze gaat op eigen houtje een huiszoeking doen.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Andrews moeder en haar verpleeghulp Mia zijn beiden blank en heteroseksueel.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>Laura neemt voor de laatste keer haar rol als amateurdetective op en voert opnieuw een huiszoeking uit, maar nu in het tuinhuis van Andrews ouderlijk huis. Deze keer is dat op legale wijze, want zijn familie laat haar uit vrije wil binnenkomen en Laura verzint als excuus dat ze een vriendin is van Andrew die spullen komt ophalen voor hem. Ondanks de genomen risico's is haar poging ook succesvol. Ze vindt namelijk een valies met flesjes GHB en geheugenkaartjes van een videocamera, waarop de gefilmde verkrachtingen opgeslagen zijn. Enkel en alleen omdat Laura een amateurdetective is, slaagt ze in haar opzet. Daardoor beschouwt Andrews familie haar niet als bedreiging. Ze wordt dus</p>



onderschat en blijft onopgemerkt.

### **Geweld**

In de filmpjes is er sprake van verkrachting, dus seksueel geweld, maar het komt niet in beeld.

### **Rollen van held, dader en slachtoffer**

Laura stapt uit haar slachtofferrol en eigent zich de rol van amateurdetective, dus heldin toe. Zoals de typisch vrouwelijke heldin heeft haar volharding in deze zaak iets opgebracht.

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
38	41:05-43:31	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Laura wordt zoals de stereotiepe vrouw heel emotioneel afgebeeld, waarbij al haar emoties de revue passeren: angst, verdriet en vreugde.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Ondanks haar eerdere fouten en de genomen risico's is Laura geslaagd in haar rol als amateurdetective. Ze heeft de zaak, waarbij ze persoonlijk betrokken was als slachtoffer, eigenhandig opgelost, terwijl de professionele politiedetectives daar niet toe in staat waren. Rory Maxwell stelt dat het bewijsmateriaal geldig is omdat het legaal verkregen is en dat Andrew gearresteerd zal worden: "They let you into their house. They let you search the shed. Everything you found, is going into evidence. I promise you, it's over now. It's over, we're picking him up right now."</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p>

			<p>Laura heeft uiteindelijk haar slachtofferrol helemaal ontstegen en is de heldin van de zaak. Andrew wordt getypeerd als een professionele dader en serieverkrachter, want hij heeft 18 slachtoffers gemaakt.</p>
--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
39	43:32-46:06	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Aangezien Andrew spoorloos was en op de vlucht voor de politie, heeft iemand een einde aan zijn misdaden willen maken en gerechtigheid laten geschieden door hem te vermoorden.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>De scène waarin Andrew vermoord wordt, wordt niet getoond.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Alle personages die naar het nieuwsbericht kijken (Tom, Vanessa Harmon en haar geliefde, Katy, Luke en Laura), zijn op één of andere manier bij de zaak betrokken. Ze zijn dus allemaal slachtoffers en potentiële daders. Ook Andrew is een dader, maar in deze sequentie vooral een slachtoffer van moord.</p>

Aflevering 1: De Geest

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
1	04:27-07:15	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Wolkers is politie-inspecteur, wat een typische job is voor een man. Ook de dokter is een man, wat volgens de typologie van Signorielli en Bacue (1999) overeenstemt met een traditioneel mannelijk ambt. Rita en Benoit worden in deze sequentie enkel gekarakteriseerd door hun interpersoonlijke rollen in de private sfeer als moeder en echtgenoot van Mie.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie wordt door haar moeder, de dokter en Wolkers omschreven als een stereotiepe emotionele, labiele, en geesteszieke vrouw, die allesbehalve rationeel is. Rita: “Ons Annemie heeft in al die maanden geleerd hoe da ze moet</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Wolkers onderzoekt als professionele politie-inspecteur een verdwijningszaak en verplicht Mie’s familie contractueel om bepaalde zaken te verzwijgen: “Er zijn bepaalde gespreksonderwerpen die u moet mijden. U mag haar bezoeken, maar enkel onder deze voorwaarden. Onderaan te tekenen, alstublieft. En als u het onderzoek tegenwerkt dan heeft dat gerechtelijke gevolgen.”</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Wolkers typeert Mie als de sleutel in de verdwijningszaak, maar ook als hoofdverdachte en</p>

omgaan met haar ziekte.” Dokter: “Zolang Annemie een gevaar is voor haar eigen en voor anderen houden we haar in observatie.” Wolkers: “Als haar stoppen nog eens doorslaan, staan we helemaal nergens.” Benoit countert dit geschetste beeld door te zeggen dat ze wel goed bij haar verstand is: “Mijn vrouw vergeet wa ze weet, maar ze is nie achterlijk hoor. Ze weet wel da ze vergeet.” Wolkers wordt daarentegen heel rationeel voorgesteld. Hij vertoont geen empathie met Mie en is enkel bezig met zijn onderzoek. Zo stelt hij dat Mie’s familie haar enkel mag zien “op voorwaarde dat uw bezoek ons onderzoek nie compromitteert.”

**Postfeministische  
superwoman**

/

**Raciale en  
seksuele  
heterogeniteit**

Alle personages in  
deze sequentie

dus vermoedelijke  
dader.

		voldoen aan het voormalige blanke en heteronormatieve ideaal.	
--	--	---	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
2	11:08-14:16	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Alle personages worden getypeerd door hun interpersoonlijke rollen in de private sfeer: Rita als moeder van Mie, Mie als moeder van Romy, Benoit als echtgenoot van Mie. Mie is een traditionele zorgzame huisvrouw en moeder.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Protagonist Mie voldoet aan het voormalige blanke en heteronormatieve ideaal.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie wordt door Rita gekarakteriseerd als hulpbehoevend slachtoffer van haar eigen geheugenverlies. Daardoor kan ze niet zelfstandig functioneren en moet ze onder cameratoezicht geplaatst worden: “Iedereen kan wel eens iets vergeten, maar ja, als ge vergeet da ge vergeet, dan heb de wel een camera’ke nodig in de keuken.”</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
3	14:32-16:58	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Rita is gordijnconsulente, wat eerder een job is voor een vrouw. Ook de verpleeghulp van haar demente man is een vrouw = typische vrouwelijke functie in de sociale sector.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Mie's moeder Rita lijkt meer dan Mie zelf te voldoen aan het prototype van de postfeministische superwoman. Ondanks haar middelbare leeftijd streeft ze een carrière na, wil ze even het huishoudelijk werk ontvluchten en is ze actief bezig met haar moederschap. Ze zet bovendien in op vrouwelijkheid door haar extravagante kledij</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>



		en ambiert een bruisend seksleven.	
		<b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b>	
		/	

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
4	22:08-23:46	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie wordt zoals de stereotiepe vrouw afgebeeld als een passief en hulpeloos kind, dat permanent onder de supervisie van Benoit staat. Hij heeft voor haar een opbergbakje gemaakt om o.a. haar gsm en portefeuille een vaste plaats te geven, zodat ze ze niet kan kwijtraken. Daarnaast krijgt ze ook een panic button waarmee ze Benoit kan oproepen.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie wordt geportretteerd als hulpeloos slachtoffer van haar eigen geheugenverlies. Als ze Benoits maatregelen in twijfel trekt omdat ze verregaand zijn en haar onafhankelijkheid inperken, ontkent hij dat. Mie: "Is dat er nie wa over?" Benoit: "Erover, euhm, weet ge nog toen ge uw weg kwijt waart in de shoppingcenter?" Mie: "Nee." Benoit: "Da bedoel ik."</p>

		<b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b>  /	
--	--	--	--

## Aflevering 2: Houdini

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
5	02:09-03:36	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Door middel van familiefoto's in fotoalbums uit verschillende levensfasen wordt Mie gekarakteriseerd aan de hand van allerlei stereotiep vrouwelijke en interpersoonlijke rollen in de private sfeer: als dochter en oudste zus door kindfoto's, als echtgenote door trouwfoto's en als moeder door babyfoto's van haar dochter Romy. Er is daarentegen slechts één foto waar ze in haar professionele rol als musicalster wordt afgebeeld. Volgens de typologie van Signorielli en Bacue (1999) valt dit onder de noemer van artiest en dus genderneutrale job.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Door de familiefoto's die de revue passeren</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie wordt opnieuw als slachtoffer afgebeeld van haar eigen geheugenverlies.</p>

wordt Mie aan de vrouwelijke kant van de dichotomie gesitueerd als huishoudelijk. Haar leven staat duidelijk in teken van haar familie, zeker nadat ze door haar geheugenverlies haar job moest stopzetten.

### **Postfeministische superwoman**

De foto's tonen hoe Mie vóór het ongeluk een postfeministische superwoman was. Ze had namelijk een balans gevonden tussen haar feministische (economische) onafhankelijkheid op carrièrevlak enerzijds en haar vrouwelijkheid en moederschap in haar romantische, heteroseksuele relatie met echtgenoot en kroost anderzijds.

Aan het einde van de sequentie ziet Mie echter enkel lege boekenrekken zonder fotoalbums, wat erop wijst dat haar leven tot stilstand is gekomen door haar geheugenverlies. Dat wordt ook bevestigd door de woorden van haar

medepatiënt  
Vronsky: “Wa ist?  
Zijt ge iets kwijt?  
Hahaha, ’t is just,  
uw geheugen. Jaja,  
uw poppemieke, na uw  
accident zijt ge  
gestopt me  
geschiedenis te  
schrijven hé?”  
Daarna steekt  
Vronsky zelfs haar  
oude fotoboeken in  
brand, waardoor  
geïnsinueerd wordt  
dat Mie dat  
vroegere leven  
voorgoed kwijt is.  
De figuur van Mie  
toont dus eigenlijk  
aan hoe fragiel,  
vergankelijk en  
vluchtig dat  
postfeministische  
ideaal is.

**Raciale en  
seksuele  
heterogeniteit**

/

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
6	07:17-13:25	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Benoit wordt afgebeeld in zijn professionele en agentie rol in de publieke sfeer als hij op zijn werk een vergadering leidt. Mie wordt daarentegen opnieuw in haar interpersoonlijke rol met communal goals als moeder afgebeeld in de private sfeer. Er wordt nooit ingegaan op welke job Benoit precies uitoefent, dus wordt die in de typologie van Signorielli en Bacue (1999) gekarakteriseerd als beroep onbekend.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie wordt door Benoit in een passieve rol geduwd, want hij behandelt haar door haar geheugenverlies als een hulpeloos kind. Hij neemt de actieve mannelijke rol op zich en lijkt wel een bemoederende en</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Zoals in sequentie 2, 4 en 5 wordt Mie geportretteerd als hulpbehoevend slachtoffer van haar eigen geheugenverlies.</p>

belerende docent die het verschil tussen Mie's panic button en de afstandsbediening van het elektronische hek stap voor stap uitlegt aan een kind. Mie en Benoit lijken elk het stereotiepe uiterste van de huishoudelijk/professioneel-dichotomie in te vullen.

**Postfeministische  
superwoman**

Mie is nu de tegenpool van de postfeministische superwoman, want door haar geheugenverlies is ze haar economische onafhankelijkheid en zelfstandigheid kwijt.

**Raciale en  
seksuele  
heterogeniteit**

Op Benoits werkvloer is er geen raciale diversiteit, want alle mannen en vrouwen zijn blank.

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
7	23:30-25:13	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>



Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
8	29:36-34:37	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Elk familielid van Mie en ook zichzelf worden gekarakteriseerd door middel van interpersoonlijke relaties in de private sfeer, bijvoorbeeld moeder, vader, zus, schoonbroer. Enkel Benoit vervult weer zijn professionele rol, want hij zit nog op zijn werk als het verjaardagsfeestje van zijn dochter aan de gang is. Ook Mozes vervult als verpleger zijn professionele rol, wat normaliter een typisch vrouwelijke job is in de sociale sector = doorbreking genderstereotiepe typologie.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Zoals in sequentie 5 en 6 bekleden Mie en Benoit elk het stereotiepe uiterste in de huishoudelijk-professioneel-dichotomie: terwijl hij gaat werken, maakt zij de hapjes</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie bekritiseert de kinderlijke en passieve slachtofferrol die ze door haar familie aangemeten krijgt door haar geheugenverlies: “Ik word constant door jullie allemaal betutteld. Der hangt zelfs ne camera in mijn keuken, omdat iedereen bang is dat ik iets zou vergeten.”</p>

klaar en doet ze dus huishoudelijk werk. In tegenstelling tot de vorige sequenties wordt Mie deze keer in de actieve rol van organisator geplaatst, en Benoit in een passieve. Mie tegen Benoit: “Ik ben al dagen bezig met dat feest hier te organiseren. Het enige waar da gij aan moest denken, da was de taart. En zelfs da lukt u nie.”

#### **Postfeministische superwoman**

Rita wordt door Ollie getypeerd als sexy geklede en goed verzorgde vrouw, omdat ze zoals de postfeministische superwoman veel tijd besteedt aan haar uiterlijk: “Amai, Rita, ge ziet er godverdekke toch weer goed uit.” Daarnaast portretteert hij haar ook als seksueel actieve vrouw als hij suggereert dat Mozes en Rita wel heel goed overeenkomen: “Ik denk dat dieje Mozes niet alleen ten dienste staat van uw papa.”

**Raciale en  
seksuele  
heterogeniteit**

Ook Mie's vader,  
zus en diens  
echgenoot voldoen  
allemaal aan het  
blanke en  
heteroseksuele  
ideaal.

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
9	44:14-46:14	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Wolkers vervult zijn professionele rol als politie-inspecteur.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie wordt als een emotionele, zelfs hysterische vrouw voorgesteld.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Wolkers verhoort Mie om de verdwijningszaak op te lossen, maar hij is weinig professioneel en misbruikt zijn autoriteit als politie-inspecteur om haar te treiteren en verbaal seksueel te intimideren. Hierdoor brengt hij echter zijn eigen onderzoek in gevaar, want hij heeft Mie gestresseerd, waardoor ze zich niets meer herinnert van de voorbije dagen.</p> <p>Wolkers: “Misschien hebt ge mekaar wel goed gekend.” Mie: “Wa bedoelt ge me goe?” Wolkers: “Meer dan goe, intiem.” Mie: “Ik ben getrouwd. Gelukkig getrouwd. Ik bedrieg mijne man nie.” Wolkers: “Zijde daar zeker van? Want van veel is mevrouw D’Haeze nie zeker, hé?” Mie: “Mocht da gebeurd zijn, dan zou ik mij dat herinneren.”</p>

Wolkers: “Mieke, gelijk welke vent zou u hier op tafel kunnen smijten en u kunnen neuken, zonder da ge u daar achteraf ook maar iets van herinnert. En het zouden niet alleen zotten zijn die u pakken.”

### **Geweld**

/

### **Rollen van held, dader en slachtoffer**

Mie is niet enkel slachtoffer van haar eigen geheugenverlies, maar nu ook van Wolkers die haar verbaal onderwerpt aan seksuele intimidatie. Wolkers zou als detective de held moeten zijn, maar hier wordt hij een dader.

### Aflevering 3: Vogel voor de kat

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
10	10:18-16:03	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Alle personages worden gekarakteriseerd door hun familiebanden, en dus interpersoonlijke rollen in de private sfeer: moeder, vader, dochter.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Mie's moeder is meer dan Mie zelf het prototype van de postfeministische superwoman, omdat ze naast haar gezinsleven fel inzet op haar vrouwelijkheid en lichamelijke. Daarnaast is ze actief op zoek naar een bruisend seksleven en deinst ze er niet voor terug om daarvoor haar demeterende man te bedriegen.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

		<p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Ook Walters verpleeghulp Mozes is als Griek een blanke man en duidelijk heteroseksueel.</p>	
--	--	---	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
11	26:43-29:03	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie en Benoit worden getypeerd door hun interpersoonlijke rollen in de private sfeer als gehuwde man en vrouw.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
12	38:38-40:50	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Benoit wordt aan de vrouwelijke zijde van de dichotomie geplaatst, want hij is emotioneel tijdens zijn woede-uitbarsting.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Benoit doet zichzelf geweld aan door tijdens een woede-uitbarsting een gloeilamp kapot te knijpen, waardoor zijn hand bloedt.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>



Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
13	42:28-45:09	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie en Nikki worden gekarakteriseerd door hun interpersoonlijke rollen in de private sfeer als zussen.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
14	45:57-47:33	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Wolkers wordt eerder dan in zijn professionele rol van politie-inspecteur in de publieke sfeer, als vader gekarakteriseerd, dus een interpersoonlijke rol in de private sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Mie lijkt wel de tegenpool van de postfeministische superwoman, want ze zet haar vrouwelijkheid allesbehalve in de verf met haar sjofele kledij.</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Wolkers brengt Mie naar de vermoedelijke plaats delict om herinneringen bij haar los te maken.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Wolkers beschouwt Mie niet als slachtoffer van geheugenverlies, maar als dader in de verdwijningszaak.</p>

### Aflevering 4: De draad van Ariadne

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
15	10:43-14:15	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>De hersenchirurg is een man, wat volgens de typologie van Signorielli en Bacue (1999) een typisch mannelijke job is. Hij wordt bijgestaan door een verpleegster, wat ook aansluit bij de typologie als typisch vrouwelijk beroep.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>De hersenchirurg en zijn assistente zijn allebei blank.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Wolkers laat Mie een hersenscan ondergaan, omdat hij hoopt dat het iets zal opleveren voor de verdwijningszaak die hij onderzoekt. De hersenchirurg zegt echter aan Mie dat dat niet zomaar kan: “Seg diejen inspecteur Wolkers, diejen heeft dus extra tests gevraagd. Zijt gij zeker da ge da wilt doen? Ik bedoel dat is nie de normale gang van zaken.”</p> <p>De chirurg verwijst bij Mie’s situatie met geheugenverlies naar de bekendste schrijfster van detectiveromans, Agatha Christie: “Ja, ‘k heb ervan gehoord. Een Agatha Christie is er niks tegen.”</p> <p>Daarna raadt hij Mie aan om te vertrouwen op haar intuïtie om zich opnieuw dingen te herinneren over de vermiste persoon.</p>

			<p>De intuïtie is bij vrouwelijke amateurdetectives gewoonlijk het talent waarop ze rekenen om misdaadzaken op te lossen: “En als ge et echt nimeer weet, vertrouw dan op uw intuïtie. Intuïtie ligt het dichtste bij de herinnering.”</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>
--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
16	23:26-25:53	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Door zijn kostuum wordt Benoit weer in zijn professionele rol in de publieke sfeer geplaatst, terwijl Mie in de private sfeer wordt afgebeeld in haar interpersoonlijke rol als moeder.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie en Benoit worden elk aan de stereotiep vrouwelijke en mannelijke zijde geplaatst van de huishoudelijk/ professioneel-dichotomie.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Mie wordt bijna uitsluitend afgebeeld in haar rol als moeder. Andere rollen van de postfeministische superwoman, zoals de economisch onafhankelijke carrièrevrouw met een bruisend seksleven vervult ze zelden.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

		<b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b>  /	
--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
17	46:40-50:02	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Wolkers neemt zowel zijn professionele rol van politie-inspecteur in de publieke sfeer op als zijn interpersoonlijke rol als vader in de private sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b> /</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b> /</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b> /</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>Na de mislukte leugendetectortest ziet Wolkers in dat een hardhandige aanpak niet werkt. Daarom speelt hij open kaart met Mie en speelt hij in op haar gevoel om medeleven te creëren. Hij biecht op dat Thomas De Geest zijn zoon is, waardoor hij persoonlijk en emotioneel betrokken is bij de verdwijningszaak, zoals normaliter het geval is bij de vrouwelijke amateurdetective. De mannelijke professionele detective lost gewoonlijk enkel anonieme zaken op, omdat persoonlijke betrokkenheid bij een misdadzaak niet toegelaten is en een schorsing kan opleveren. Wolkers stelt ook</p>

dat hij de zaak wil oplossen door zijn interpersoonlijke rol als Thomas' vader en niet door zijn professionele rol als detective: "Ik ga eerlijk zijn tegen u en gij gaat eerlijk zijn tegen mij. Voor mijn carrière hoef ik Thomas helemaal nie terug te vinden. Volgende week ben ik op pensioen. Ge zou kunnen zeggen dat hier [hij neemt de kapmantel] ook wat DNA van mij op zit. Bij wijze van spreken dan. Thomas De Geest is mijne zoon."

### **Geweld**

/

### **Rollen van held, dader en slachtoffer**

Mie weigert de daderrol en Wolkers zegt dat hij niet op zoek is naar een dader, maar naar het slachtoffer Thomas De Geest: Mie: "Oké, maar gij moet geloven da 'k nie weet wat er met Thomas gebeurd is. En ik wil nie opdraaien voor iets da 'k nie heb gedaan." Wolkers: "Ik ben nie op zoek

			naar ne slechterik. Ik ben op zoek naar mijne zoon.”
--	--	--	--

### Aflevering 5: V

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
18	07:21-09:07	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie moet steeds de interpersoonlijke rol van strenge moeder op zich nemen, omdat Benoit zich aan zijn vaderlijke, opvoedkundige rol in de private sfeer onttrekt.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>De actief/passief-dichotomie wordt doorbroken, want Mie is actief, en Benoit is passief, wat niet overeenstemt met de genderstereotiepe rolverdeling.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Mie vervult opnieuw enkel de rol van moeder, en nooit andere rollen zoals de carrièrevrouw met een bruisend seksleven.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>



		<b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b>	
		/	

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
19	11:39-13:58	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie wordt weer in haar interpersoonlijke rol als moeder geplaatst in de private sfeer. Benoit wordt daarentegen in zijn professionele rol in de publieke sfeer afgebeeld, want hij is op zijn werk.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie wordt zoals de stereotiepe vrouw emotioneel voorgesteld, terwijl Benoit zoals de typische man heel rationeel blijft. Ook hier geldt opnieuw de huishoudelijk/professioneel-dichotomie voor Mie en Benoit.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>
		/	

		<b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b>	
		/	

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
20	38:13-40:51	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mozes wordt getypeerd door zijn professionele rol in de publieke sfeer als verpleeghulp. Alle andere personages worden gekarakteriseerd door hun hun familiale banden en interpersoonlijke relaties in de private sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Walter wordt als man emotioneel voorgesteld, want hij huult als hij denkt aan overleden familieleden = postfeministische doorbreking van de emotioneel/rationeel-dichotomie.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

**Postfeministische  
superwoman**

Zoals in sequentie  
4 en 10 gedraagt  
Rita zich veel meer  
dan haar dochters  
als de  
prototypische,  
postfeministische  
superwoman door  
haar grote aandacht  
voor sexy kledij en  
haar openheid over  
haar seksleven.

**Raciale en  
seksuele  
heterogeniteit**

/

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
21	41:30-51:26	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie wordt gekarakteriseerd door haar rol als moeder en echtgenote in de private sfeer, terwijl Benoit ook door zijn professionele rol in de publieke sfeer wordt getypeerd.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Zowel Mie als Benoit worden emotioneel geportretteerd, waardoor de gendergerelateerde emotioneel/rationeel-dichotomie doorbroken wordt.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie wordt afgebeeld als zwaar toegetakeld slachtoffer van een auto-ongeval in het ziekenhuis.</p>

## Aflevering 6: De berenput

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
22	10:43-16:30	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Alle personages worden gekarakteriseerd door hun familiale banden en interpersoonlijke rollen in de private sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Hoewel ook mannen in sequentie 20 en 21 emotioneel worden afgebeeld, wordt in deze sequentie vastgehouden aan de klassieke genderstereotypen. Enkel de vrouwelijke personages worden in een emotioneel kwetsbare staat geportretteerd, terwijl Benoit er heel koel onder blijft dat Mie weet dat Romy overleden is. Mie wordt door Rita afgebeeld als een emotionele en labiele vrouw. Aangezien ze de realiteit en het verdriet om Romy niet aankon, behandelden ze</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Mie's vredelievende vader Walter geeft Mozes een vuistslag, waardoor diens neus begint te bloeden. Zowel de slag als de bloedneus komen echter niet expliciet in beeld. Bijgevolg wordt het geweld niet verheerlijkt, zoals normaliter wel het geval is in de postfeministische misdaadserie.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie wordt door haar familie afgebeeld als passief slachtoffer, dat niet sterk genoeg was om de waarheid onder ogen te zien. Walter wordt een dader, want hij is gewelddadig tegenover Mozes, die hier het slachtoffer is.</p>

haar als een passief kind voor wie de wrede waarheid geheim moest gehouden worden door censuur: Rita: “Echt waar, ge ging eraan kapot, Annemie. En Benoit ook. En wij allemaal... En dan zijn we beginnen censureren. Uwen dagboek, uwe gsm, alles.”

### **Postfeministische superwoman**

Het beeld van de postfeministische superwoman dat van Rita geschetst werd in sequentie 3, 8, 10 en 20 wordt nu onderuitgehaald. Nikki stelt namelijk in haar discours dat Rita nooit een goede moeder is geweest: “Nu gade in ene keer de moeder uithangen ofwa?” Ook het beeld van Rita’s bruisende seksleven krijgt een flinke deuk als Mozes haar als een oude, onaantrekkelijke vrouw voorstelt die last heeft van ouderdomskwaaltjes: “Denkt ge nu echt da ‘k da plezant vind om mijn dick in uw fucking droogkast

te steken?” Zoals in sequentie 5 wordt dus aangetoond hoe fragiel en vergankelijk het postfeministische ideaalbeeld is.

**Raciale en seksuele heterogeniteit**

/

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
23	27:11-30:43	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie wordt na lange tijd actief geportretteerd en de kiem van haar rol als amateurdetective wordt gelegd. Zij stelt nu de vragen in plaats van voortdurend door de politie en haar psychiater verhoord te worden. Bovendien verricht ze spuurwerk door te informeren naar haar ziekenhuisopname na het auto-ongeval.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Uit het discours van Dr. Mommaerts blijkt dat Mie absoluut niet de perfecte postfeministische superwoman is. Ze was depressief door de opvoedkundige last als moeder van Romy en door haar</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Mie ondervraagt Dr. Mommaerts om te weten te komen in welk ziekenhuis ze werd opgenomen na haar ongeval.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie laat haar slachtofferrol varen en vermoedt zelfs even dat ze de dader is van haar eigen auto-accident. Daarna neemt ze de rol van amateurdetective op, dus heldin, door informatie te vergaren.</p>



relatieproblemen met Benoit. Ze heeft bovendien haar job als musicalster moeten stopzetten, omdat ze haar huishoudelijke, relationele en professionele rollen niet kon combineren. Toen de druk haar te veel werd, probeerde ze zelfs zelfmoord te plegen. Dr. Mommaerts: “Gij hebt een depressie gehad. Romy was geen gemakkelijk kind. Er waren ook problemen tussen u en uwe man en ge zijt zelfs een tijdje gestopt me werken. Gij hebt een overdosis pillen geslikt en gij hebt het maar net overleefd.”

**Raciale en seksuele heterogeniteit**

Ook Dr. Mommaerts is een blanke, heteroseksuele vrouw.

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
24	30:44-32:40	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie neemt de rol van vrouwelijke amateurdetective op zich in de publieke sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie wordt als een rationele vrouw afgebeeld door het speurwerk dat ze verricht. Daarnaast wordt ze actief geportretteerd, want ze wil op zoek gaan naar de waarheid.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Mie verricht speurwerk naar haar behandeling bij Dr. Mommaerts. Ze belt daarvoor naar het Sint-Antonius-ziekenhuis, omdat ze de waarheid wil achterhalen.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie stapt uit de slachtofferrol en neemt de rol van amateurdetective, dus heldin op zich.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
25	49:26-52:15	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie, Benoit en Rita worden gekarakteriseerd door hun interpersoonlijke relaties in de private sfeer als gehuwde man en vrouw, en moeder en dochter. Mie neemt daarenboven de rol van vrouwelijke amateurdetective op zich in de publieke sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie gedraagt zich heel actief als amateurdetective, want ze wil de waarheid achterhalen.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Als een echte amateurdetective ondervraagt Mie haar familieleden om de waarheid over haar auto-ongeval te achterhalen. Ze probeert het verkeersincident bovendien stap voor stap chronologisch te reconstrueren.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie neemt de rol van amateurdetective, dus heldin op zich.</p>

## Aflevering 7: Wally

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
26	10:00-13:33	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie en Benoit worden allebei gekarakteriseerd door hun rol als echtgenote en echtgenoot in de private sfeer. De relatietherapeute is een vrouw, wat een genderstereotiep beroep is.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>De emotioneel/rationeel-dichotomie wordt doorbroken, want Benoit wordt aan de vrouwelijke zijde als emotioneel afgebeeld, terwijl Mie aan de rationele zijde wordt geplaatst.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>De relatietherapeute is een blanke vrouw.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
27	15:25-19:49	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Benoit wordt zowel in zijn professionele rol op het werk in de publieke sfeer geplaatst, als in zijn interpersoonlijke rol als jaloezse echtgenoot in de private sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Zoals Laura in sequentie 32 van <i>Liar</i>, is Mie niet sterk of snel genoeg om Benoit af te schudden, waardoor de klassieke zwak/sterk-dichotomie standhoudt. De emotioneel/rationeel-dichotomie wordt wel doorbroken, omdat zowel Mie als Benoit emotioneel zijn. Toch is het bij Benoit een typisch mannelijke emotie, namelijk woede en bij Mie een stereotiep vrouwelijke en kwetsbare emotie, zijnde verdriet.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Hoewel Benoit Mie geen fysieke schade toebrengt, behandelt hij haar wel hardhandig. Hij houdt haar stevig vast en duwt haar tegen een boom, waardoor Mie zegt dat hij haar pijn doet. Hij lijkt bovendien enkele keren aanstalten te maken om huishoudelijk geweld te plegen door haar te slaan. Hij komt dreigend en agressief over en kan uit jaloezie zijn woede niet beheersen. Daarnaast is hij ook verbaal agressief, want hij dreigt ermee om Thomas De Geest te vermoorden: "Mie, ik waarschuw u. Als ge da crapuul nog ene keer ziet, ik klop hem in de grond."</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p>

		<p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>Thomas De Geest is een blanke en heteroseksuele man.</p>	<p>Mie wordt bijna het slachtoffer van Benoi's huiselijke geweld, en is het slachtoffer van zijn emotionele geweld en chantage. Benoi kan als dader bestempeld worden. = typische man- vrouwverhouding, want mannen worden vaak als dader afgebeeld en vrouwen als slachtoffer.</p>
--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
28	26:10:-26.59	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie neemt de rol van amateurdetective op zich in de publieke sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie doorbreekt de passief/actief-dichotomie en de emotioneel/rationeel-dichotomie door zich enkele eigenschappen toe te eigenen die normaliter met mannen geassocieerd worden. Zo gaat ze actief op zoek naar de dader en redeneert ze rationeel door enkele verdachten, waaronder ook zichzelf, te overwegen als potentiële daders.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Mie neemt haar rol van amateurdetective op. Ze denkt deductief en redeneert logisch volgens een klassieke whodunit om de verdwijningszaak waarbij ze persoonlijk betrokken is op te lossen. Haar verdachtenlijst lijkt wel uit het leven van een professionele detective gegrepen, aangezien die ook vaak zijn potentiële daders samenbrengt op een bord. Bij Mie is het wel duidelijk amateuristischer, want bij gebrek aan foto's gebruikt ze zelfgemaakte tekeningen.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie neemt de rol van de amateurdetective, dus heldin op zich, maar beschouwt zichzelf tegelijk als</p>

			potentiële dader in de verdwijningszaak van Thomas De Geest. Ook andere personages, zoals Benoit, Nikki, Vronsky, Dr. Mommaerts, Wolkers en Bob worden als mogelijke daders getoond. Zelfs slachtoffer Thomas De Geest wordt als dader bestempeld.
--	--	--	--



Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
29	29:55-33:28	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Benoit wordt getypeerd door zijn interpersoonlijke rol in de private sfeer als jaloerse echtgenoot.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Zowel Mie als Benoit worden emotioneel geportretteerd, waardoor de dichotomie doorbroken wordt. Vooral Benoit kan zijn emoties niet beheersen, want zoals in sequentie 12 en 27 heeft hij een woede-uitbarsting.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Benoit richt materiële schade aan tijdens een woedebui, want hij gooit servies kapot op de grond en vernielt Romy's kamer.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Benoit is opnieuw de dader van huiselijk geweld, hoewel hij Mie niet aanraakt en enkel materiële schade aanricht. Mie is het machteloze slachtoffer dat lijdzaam moet toekijken hoe hij de kamer van Romy vernielt.</p>

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
30	33:29-35:55	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Wolkers voert zijn professionele rol als politie-inspecteur in de publieke sfeer uit door Mie's kamer te doorzoeken.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Wolkers wordt actief geportretteerd, terwijl Mie lijdzaam en passief moet toekijken.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Politie-inspecteur Wolkers voert een huiszoeking uit in Mie's kamer in de psychiatrische instelling, omdat hij haar als dader beschouwt in de verdwijningszaak. Hij toont het huiszoekingsbevel aan Mie en doorzoekt samen met een andere politieagent haar kast, schetsboek en bed. Hierbij misbruikt hij zijn macht als politie-inspecteur en schendt hij Mie's privacy zonder goede reden of bewijslast: "Schetsboek, alstublieft." Mie: "Das privé." Wolkers [toont een huiszoekingsbevel]: "Huiszoeking. Uwen boek valt daar ook onder. Kom." Dat zijn onderzoek niet volgens de officiële politieprocedures verloopt, wordt bevestigd door zijn baas die hem opbelt: "Zeg nie da ge weer bij D'Haeze in die</p>

instelling zit?  
Godverdomme  
gast. Weet ge dat  
er vanmorgen  
officieel klacht is  
ingediend tegen uw  
onderzoek? [Door]  
Benoit D’Haeze,  
de echtgenoot. Het  
departement wordt  
beschuldigd van, ik  
citeer: ‘het  
slachtoffer  
psychologische  
schade berokkenen  
met  
leugendetector,  
hypnose en zo  
verder. Waar zijde  
gij verdomme mee  
bezig? Ik wil da ge  
eerst komt  
rapporteren.”

**Geweld**

/

**Rollen van held,  
dader en  
slachtoffer**

/

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
31	47:48-50:33	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Benoit wordt gekarakteriseerd door zijn interpersoonlijke rol in de private sfeer als jaloerse echtgenoot van Mie.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Benoit wordt als man aan de typisch mannelijke zijde van de dichotomieën geplaatst als sterk en actief, terwijl Thomas De Geest de zwakke en passieve rol aanneemt.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Tot nu toe was Benoits geweld beperkt tot materiële schade, maar in deze sequentie pleegt hij voor het eerst ook fysiek geweld. Hij takelt Thomas De Geest zwaar toe en laat hem daarna voor dood achter. Het geweld en de bloedende wonde komen expliciet in beeld = typisch voor de postfeministische misdaadserie die geweld verheerlijkt.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Benoit wordt als dader van fysiek geweld geportretteerd, terwijl Thomas De Geest de passieve slachtofferrol bekleedt.</p>

### Aflevering 8: Het bos door de bomen

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
32	02:23-04:19	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Wolkers en Mie worden in deze sequentie volgens de typologie van Signorielli en Bacue (1999) allebei in het genderneutrale beroep van artiest geplaatst. Hij is televisiepresentator en zij de quizkandidaat. Mie neemt daarnaast de rol van amateurdetective op zich in de publieke sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Mie wordt één van de zeldzame keren als postfeministische vrouw geportretteerd door haar sexy kledij die haar vrouwelijkheid benadrukt.</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>De verdwijningszaak van Thomas De Geest wordt in quizshowformat voorgesteld. Hierbij treedt Mie op als kandidate en amateurdetective die de zaak moet oplossen door de juiste dader uit 7 mogelijke verdachten aan te duiden.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Enkele van Mie's familieleden (Benoit, Nikki, Rita), haar medepatiënt in de psychiatrische instelling, Vronksy, Dr. Mommaerts en de boswachter worden als potentiële daders beschouwd. Opvallend is dat Mie alle drie de rollen bekleedt als slachtoffer, mogelijke dader en amateurdetective, dus heldin =</p>

		/	vervaging van de rolverdeling en typisch voor de postfeministische misdaadserie.
--	--	---	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
33	07:30-10:30	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Benoit en Rita worden gekarakteriseerd door hun interpersoonlijke rollen in de private sfeer als echtgenoot en moeder van Mie.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Rita wordt aan de vrouwelijke zijde van de huishoudelijk/professioneel-dichotomie gesitueerd, omdat ze de scherven die Benoit gemaakt heeft, opruimt.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>De eerste keer dat een vrouw geweld pleegt, want Rita slaat Benoit in zijn gezicht.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Benoit wordt als dader van overspel getypeerd, terwijl Mie daarvan het slachtoffer is. Ook Mie's moeder bedroog haar man. Benoit schildert haar daarom af als femme fatale en verleidster, die enkel uit was op status en geld en niet uit liefde handelde, dus als typisch vrouwelijke dader: "En wie houdt hier haar dochter voor de zot? Wie was er zwanger? Van één</p>

			of andere labiele sukkelaar en heeft dan een chique neuroloog binnengedaan en em wijsgemaakt dat em papa werd?"
--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
34	18:48-20:56	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Uit Mie's discours blijkt dat haar leven een puinhoop is, waardoor ze sterk afwijkt van het ideaalbeeld van de postfeministische superwoman. Zo is ze geen moeder meer sinds Romy's overlijden, is haar relatie met Benoit op de klippen gelopen, en heeft ze haar carrière moeten stopzetten door haar geheugenverlies. Ze voldoet enkel nog aan het ideaal op het vlak van</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>/</p>

		haar actieve seksleven.	
		<b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b>	
		/	

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
35	38:27-49:35	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie neemt haar rol van amateurdetective op zich in de publieke sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Mie ondergaat niet langer lijdzaam en passief haar lot, maar neemt een actieve rol op zich. Ze ontsnapt uit de psychiatrische instelling om een huiszoeking uit te voeren en de plaats van haar auto-ongeval te bezoeken. Zowel Wolkers als Mie worden aan de vrouwelijke zijde van de dichotomie afgebeeld als emotioneel.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>Mie voert een huiszoeking uit in Thomas' verblijfplaats en bezoekt de plaats van het auto-ongeval, omdat ze de waarheid wil achterhalen en de verdwijningszaak wil oplossen: "k Wil eerst naar de plaats van mijn ongeluk en dan ga 'k terug. Ik moet ernaartoe. Ik moet het mij herinneren. Ik wil dit kunnen afsluiten."</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie neemt de rol van dader op zich als ze de moeder van een medepatiënt drogeert om zich</p>



		<b>Postfeministische superwoman</b>  /  <b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b>  /	haar identiteit toe te eigenen en zo uit de instelling te ontsnappen. Het doel heiligt dus de middelen. De vrouw zelf is het slachtoffer = stereotiep vrouwelijke rol, maar die van Mie als dader niet.
--	--	--	---

## Aflevering 9: Bob

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
36	16:39-22:47	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie wordt gekarakteriseerd door haar interpersoonlijke rol in de private sfeer als moeder van Romy, want ze wil wraak nemen op Thomas omdat hij haar heeft doodgereden.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Zowel Mie als Thomas worden emotioneel afgebeeld = doorbreking van de stereotiepe mannelijke onkwetsbaarheid.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p style="text-align: center;">/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p style="text-align: center;">/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Mie gedraagt zich fysiek gewelddadig tegenover Thomas, zoals Benoit in sequentie 31, door hem te schoppen en dingen naar zijn hoofd te gooien.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>In deze sequentie worden de rollen helemaal omgekeerd: Mie verandert van slachtoffer (na haar verkeersongeval) naar dader door Thomas aan te vallen en hem op te sluiten. Ook Thomas, die eerst de dader was van het verkeersongeval, transformeert nu in het slachtoffer van Mie's wraak. = typisch postfeministische verruiming van de rolverdeling.</p> <p>Hoewel vrouwen veel minder vaak als dader optreden,</p>

			<p>is Mie's motief wel typisch vrouwelijk. Ze is niet belust op geld of macht, maar zint op wraak, omdat Thomas haar kind doodgereden heeft en haar levenslang tot slachtoffer heeft veroordeeld. Door zelf de rol van dader op te nemen, kan ze dat passieve slachtofferschap ontlopen door zelf het heft in handen te nemen en Thomas te straffen.</p>
--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
37	24:20-25:11	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie neemt haar rol van amateurdetective op zich in de publieke sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>/</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>De oplossing van de verdwijningszaak kwam er door amateurdetective Mie en niet door de professionele politie-inspecteur Wolkers. Ze loste de zaak op door op typisch vrouwelijke talenten te vertrouwen, zoals haar intuïtie, emoties, onderbewustzijn en dromen. Ze kreeg namelijk een flashback door terug te denken aan het gevoel dat ze had toen ze hoorde dat Thomas verantwoordelijk was voor Romy's dood.</p> <p>Professionele detectives maken daarentegen eerder gebruik van de ratio of logische deductie, waardoor ook de klassieke emotioneel/rationeel-dichotomie bevestigd wordt.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p>

			<p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Mie stelt dat ze altijd op zoek was naar een andere dader, maar dat zij altijd al de schuldige was: “Der was niemand anders. Het zat allemaal in mijn hoofd.” Tegelijk is ze echter ook de heldin, want ze heeft de zaak eigenhandig opgelost.</p>
--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
38	27:22-32:37	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Véronique wordt gekarakteriseerd door haar professionele rol in de publieke sfeer als advocate, wat volgens de typologie van Signorielli en Bacue (1999) een typisch mannelijke job is = doorbreking van genderstereotiepe rollen. Ze wordt echter wel slechts éénmaal in die professionele rol geplaatst, terwijl ze elke andere keer getypeerd wordt door haar interpersoonlijke rol als Benoits minnares in de private sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Véronique wordt overdreven emotioneel gekarakteriseerd als Benoit nogmaals met haar breekt. Ze is hysterisch, richt materiële schade aan in haar eigen appartement en verminkt zichzelf.</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadzaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Véronique richt materiële schade aan in haar eigen huis en doet aan zelfverminking omdat Benoit haar gedumpte heeft.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Véronique heeft zich schuldig gemaakt aan identiteitsdiefstal door Dr. Mommaerts' rol als psychiater over te nemen als hij op pensioen was. Dat maakt van haar een dader.</p>

**Postfeministische  
superwoman**

Véronique voldoet aan het ideaal van de postfeministische superwoman, omdat ze als advocate een carrièrevrouw is, die bovendien sterk inzet op vrouwelijkheid en een bruisend seksleven. Meteen daarna wordt echter ook aangetoond hoe fragiel dat ideaalbeeld is, want als Benoit het uitmaakt, staat haar seksleven op een laag pitje.

**Raciale en  
seksuele  
heterogeniteit**

Véronique is een blanke en heteroseksuele vrouw.

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
39	32:38-35:49	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Véronique wordt voorgesteld als een (seksueel) actieve verleidster met Thomas De Geest als haar passieve prooi = doorbreking van de genderdichotomie.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>Door haar sexy kledij zet Véronique als een echte postfeministische vrouw haar eigen vrouwelijkheid en lichamelijke in de verf. Ze fungeert bovendien als aantrekkelijk sekssymbool, wat ook benadrukt wordt door haar seksuele handelingen.</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>/</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>/</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Véronique wordt als vrouwelijke dader voorgesteld als de typisch postfeministische femme fatale die weerloos slachtoffer Thomas De Geest verleidt.</p>



Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
40	36:20-38:36	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Véronique wordt gekarakteriseerd door haar interpersoonlijke rol in de private sfeer als jaloerse ex-vriendin van Benoit. Mie wordt getypeerd door haar rol als moeder van Romy in de private sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Véronique wordt aan de emotionele en dus typisch vrouwelijke zijde van de dichotomie geplaatst.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdadazaken</b></p> <p>Aangezien het ongeval geënceneerd is door Véronique om Mie uit de weg te ruimen, is het een misdaadzaak van passionele aard, die plaatsvond naar aanleiding van haar misgelopen relatie met Benoit = typische zaak voor de amateurdetective.</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Véronique heeft met opzet een verkeersongeval willen veroorzaken. Als haar plan om Mie te doden niet gelukt is, probeert ze haar alsnog te vermoorden door haar te verstikken in een airbagkussen.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Romy is in deze misdaadzaak een onbedoeld slachtoffer dat Véronique niet</p>

voorzien had. Mie en Thomas werden eerder al als daders gekarakteriseerd, maar zijn vooral slachtoffers van de situatie gecreëerd door Véronique. Véronique is een typisch vrouwelijke dader, want als femme fatale gebruikt ze haar seksualiteit om mannen te manipuleren, waardoor haar wreedheid geërotiseerd wordt. Ook haar motivatie is stereotiep vrouwelijk, omdat ze zich wou wreken op haar liefdesrivale Mie. Ze wordt voorgesteld als meedogenloze dader, want zelfs na de dood van Romy gaat ze toch nog door met haar plan om Mie te vermoorden.

Nummer	Sequentie	Stereotypen	Genrekenmerken
41	47:02-49:38	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Thomas neemt de rol van amateurdetective op zich in de publieke sfeer.</p> <p><b>Klassieke man-vrouwdichotomieën</b></p> <p>Thomas wordt emotioneel afgebeeld, want hij straft Véronique door een impulsieve daad.</p> <p><b>Postfeministische superwoman</b></p> <p>/</p> <p><b>Raciale en seksuele heterogeniteit</b></p> <p>/</p>	<p><b>Aard en oplossing van misdaadzaken</b></p> <p>Thomas had als amateurdetective meer succes dan Wolkers als professionele detective of Mie als amateurdetective. Hij is namelijk de enige die de volledige waarheid achterhaald heeft in de passionele misdaadzaak waar hij zelf in betrokken was: “Ik ben genoodzaakt geweest de afgelopen dagen mijn eigen onderzoek te doen. ’t Resultaat vinde in de bijlage van deze brief.”</p> <p><b>Geweld</b></p> <p>Thomas rijdt met opzet en op volle snelheid tegen de auto van Véronique om haar te vermoorden, waarbij hij ook zijn eigen leven opoffert.</p> <p><b>Rollen van held, dader en slachtoffer</b></p> <p>Zoals ook Mie eerder de rollen bekleedde van held, dader en</p>

slachtoffer over verschillende sequenties heen, vervult Thomas in deze sequentie alle drie de rollen tegelijk. Daardoor lopen ze door elkaar en wordt er ambiguïteit gecreëerd, terwijl het misdaadgenre vroeger een heel duidelijk onderscheid maakte tussen goed en kwaad = typische verruiming van de rollen in de postfeministische misdaadserie. Thomas is als amateurdetective de held omdat hij de misdaadzaak als enige integraal oplost, en omdat hij met zijn laatste daad Mie wil redden. Daarnaast is hij een dader omdat hij doelbewust en uit wraak Véroniques leven neemt. Ten slotte is hij een slachtoffer van de situatie die Véronique gecreëerd heeft en aangezien hij zijn eigen leven opoffert om haar te straffen. Hij pleit Mie vrij van haar rol als dader, en bestempelt haar als slachtoffer: "Mie

D'Haeze is  
onschuldig.  
Ik heb iets goed te  
maken me Mie,  
met de vrouw die  
ik verwoest heb. 'k  
Heb nu de kans om  
haar te redden  
[...]"

Bijlage E: Kwalitatieve analyse van ideeën en ideologische inhoud (discours)  
 onderzoekstabellen

*Liar*

**Aflevering 1: The date**

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
1	02:54-05:06	Fundamenteel.  Andrew stelt aan zijn zoon Luke voor om 's avonds samen naar een sportwedstrijd op televisie te kijken: "You don't fancy watching a game tonight, do you? I've got these lovely salmon cakes in." Dit lokt in Lukes discours kritiek uit op Andrews rolverdeling in de private en publieke sfeer.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  = impliciet ideaal  Luke stelt impliciet dat de ideale man en alleenstaande vader vooral rollen in de mannelijke, publieke sfeer moet uitoefenen en niet zoals de vrouw in de private sfeer aan de haard moet gekluisterd zijn. Die waarde houdt vast aan de klassieke gender-dichotomie van mannen als publieke en vrouwen als private figuren en levert daardoor onrechtstreeks kritiek op het postfeministische ideaal van de nieuwe man en vader.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  "You don't have to stay in every night, dad."  = expliciete en evaluatieve beschrijving/kritiek  Luke beschrijft zijn vader als een man die elke avond thuis op de bank hangt en geeft hierop kritiek.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  "You need to go out, for both of our sakes, trust me."  = expliciete aanbeveling  Lukes discours bevat een aanbeveling, want hij raadt zijn vader aan om meer activiteiten buitenshuis na te streven in de publieke sfeer.

--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
2	05:08-05:39	<p>Operatief.</p> <p>Nadat Laura aan haar mannelijke collega-leerkracht verteld heeft dat Andrew haar op date vroeg, probeert hij haar te overtuigen om erop in te gaan.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciet doel/(goal)</p> <p>Laura's collega bevestigt impliciet een typisch doel van de postfeministische vrouw, namelijk het zoeken van de ideale partner om een stabiele, heteroseksuele relatie te verkrijgen.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>“He’s a bloody surgeon who drives a sports car. And he has got that whole single dad, brooding widower thing going on, doesn’t that sit like in every box?”</p> <p>= expliciete en evaluatieve Dme (causale relatie)</p> <p>Andrew wordt gekarakteriseerd door zijn stereotiep mannelijke en prestigieuze job in de publieke sfeer als chirurg met een dure sportwagen, maar ook door zijn non-conformistische rol in de private sfeer als alleenstaande vader en weduwnaar. In dit portret worden traditionele genderstereotypen dus</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>“If you don’t lock that down, I will.”</p> <p>= expliciete causale prescriptie tot actie</p> <p>Laura moet Andrew binnenhalen alsof hij een begeerlijke prijs is.</p>

				gekoppeld aan het postfeministische ideaal van de nieuwe vader, waarbij beide gunstig beoordeeld worden. Uit die positieve evaluatieve beschrijving vloeit als gevolg voort dat Andrew een aantrekkelijke partner is.	
--	--	--	--	---	--



Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
3	06:28-07:36	<p>Operatief.</p> <p>Ook Katy moedigt Laura aan om op date te gaan met Andrew en om zich te settelen.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciet doel/(goal)</p> <p>Zoals in sequentie 2 stelt Katy impliciet dat het doel van postfeministische vrouwen is om een romantische, heteroseksuele relatie na te jagen.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Katy: “Single women here in this hospital would give both arms and would probably throw in a leg just for a drink with that man.”</p> <p>= expliciete en evaluatieve Dsit (situationeel)</p> <p>Andrew wordt zoals in sequentie 2 beschreven als een begeerlijke prijs, waarvoor alleenstaande vrouwen hun ledematen zouden opofferen.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Katy: “Text Andrew, do it, just do it! I’ll forward you his number, do it now or I will hate you forever.”</p> <p>= expliciete causale prescriptie tot actie</p> <p>Laura moet Andrew sms’en om de date te initiëren.</p>

		Fundamenteel.	<p><b>Tikkende biologische klok</b></p> <p>= impliciete waarde</p> <p>Door de volgens Faludi (1992) typisch postfeministische metafoor van de tikkende biologische klok in te roepen, waarschuwt Katy Laura dat het tijd is om zich te settelen. Zo niet, staat haar een eenzaam bestaan zonder partner of kinderen te wachten. Bijgevolg suggereert Katy onrechtstreeks dat een jonge, onafhankelijke, alleenstaande vrouw niet sociaal wenselijk is.</p>	<p><b>Tikkende biologische klok</b></p> <p>Katy: "I hear wedding bells."  Laura: "Oh for God's sake, am I sixteen again? Feel like I'm in Dawson's Creek." Katy: "He always liked you, you know." Laura: "Is it possible to divorce your sister?" Katy: "Do you want to die alone?"</p> <p>= expliciete en beschrijvende Descriptie.</p> <p>Nu Laura opnieuw vrijgezel is, insinueert Katy dat de tijd rijp is om te trouwen met Andrew, hoewel ze elkaar zelden gesproken hebben. Laura vraagt al grappend of het mogelijk is om van haar zus te scheiden. Katy gaat echter mee in die situatie en beweert dat Laura in dat geval eenzaam zou sterven, omdat ze enkel haar zus in haar</p>	<p><b>Tikkende biologische klok</b></p> <p>= impliciete aanbeveling</p> <p>Laura moet zich als alleenstaande vrouw settelen.</p>
--	--	---------------	--	---	--

				leven heeft en geen man.	
--	--	--	--	--------------------------	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
5	13:41-14:33	Fundamenteel. Als Laura aan Katy vertelt dat ze denkt dat Andrew haar verkracht heeft, reageert Katy ongeloofig en ondervraagt ze Laura omdat ze haar verhaal wantrouwt.	<b>Verkrachtingsmythes</b> = impliciete waarde Katy evoceert impliciet de klassieke verkrachtingsmythes, want ze vermoedt dat Laura de verkrachting zelf heeft uitgelokt door overmatig alcoholgebruik. Daarnaast gelooft ze dat Laura niet genoeg aan Andrew heeft duidelijk gemaakt dat de seksuele daad zonder haar toestemming plaatsvond, omdat ze zich te weinig fysiek heeft verzet. Bijgevolg legt Katy impliciet de schuld bij het slachtoffer en toont ze geen medeleven = victimblaming en bevestiging van de postfeministische afwijzing	<b>Verkrachtingsmythes</b> Laura: "I don't remember most of it. It's just flashes and moments here and there." Katy: "How much did you have to drink?" Laura: "I don't know. More than I should have done. I was nervous. But that's not what this was though. I remember kissing him and then... and then we were on the bed and I think, I think that's when I told him to stop." Katy: "You think?" Laura: "I didn't want to sleep with him, Katy." Katy: "Did you push him? Did you try and fight him off?" = impliciete en evaluatieve beoordeling Katy voelt een negatief oordeel over Laura door	<b>Verkrachtingsmythes</b> = impliciete aanbeveling Door haar discours insinueert Katy dat vrouwen niet te veel mogen drinken als ze op date gaan met mannen en dat de verantwoordelijkheid bij hen zelf ligt. Ze moeten immers fysiek weerstand kunnen bieden als er seksuele handelingen plaatsvinden waarmee ze zelf niet instemmen = ook bevestiging van het typisch postfeministisch neoliberaal discours, want de slachtoffers zijn zelf verantwoordelijk.

			van het slachtofferschap, want scepsis t.o.v. date rape.	haar black-out, want ze denkt dat Laura die zelf veroorzaakt heeft door overmatig alcoholgebruik.	
--	--	--	--	---	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
8	35:30-36:31	Fundamenteel. Laura vertelt aan Tom dat ze betwijfelt of de politie haar zal geloven in de verkrachtingszaak. Ze gaat hierbij in op typische verkrachtingsmythes.	<b>Verkrachtingsmythes</b> = impliciete waarde Laura evoceert impliciet typische verkrachtingsmythes, zoals Katy in sequentie 5. Ze stelt dat de politie zal denken dat zij de verkrachting heeft uitgelokt, omdat zij Andrew in haar appartement heeft uitgenodigd. Daarnaast gaat Laura in op het vermoeden van officiële instanties dat slachtoffers valse verklaringen afleggen door hun geestesziekte, want zij nam zelf antidepressiva. Ook Laura	<b>Verkrachtingsmythes</b> Tom: "Law is on your side." Laura: "Even though I can't prove it? It's my word against his. I invited him in." Tom: "No, that doesn't matter." Laura: "How do I know they'll believe me? If they find out about my background, that I was on medication." = expliciete en beschrijvende descriptie Zoals het typische verkrachtings-slachtoffer heeft Laura geen sluitend bewijs. Ze denkt daarom dat de politie haar niet zal geloven, aangezien ze onbereikbaar hoge	<b>Verkrachtingsmythes</b> /

			redeneert dus vanuit het denkkader dat de schuld bij het slachtoffer ligt, dat de volle verantwoordelijkheid moet dragen = victimblaming en bevestiging van het typisch postfeministische neoliberale discours.	standaarden van bewijslast hanteren.	
--	--	--	---	--------------------------------------	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
9	39:00-42:11	<p>Fundamenteel.</p> <p>De twee politie-inspecteurs onderwerpen Laura aan een kruisverhoor en gaan hierbij in op typische verkrachtingsmythes.</p>	<p><b>Verkrachtingsmythes</b></p> <p>Laura: “So how badly exactly does he have to hurt me before you call it rape?”</p> <p>= impliciete waarde</p> <p>Laura speelt kritisch in op de hoge bewijslast die de politie oplegt aan slachtoffers van verkrachting. Ze moeten immers door verwondingen kunnen aantonen dat de dader hen geweld heeft aangedaan en dat ze zich fysiek verzet hebben. Ze bekritiseert dus het postfeministische neoliberale discours dat de schuld en verantwoordelijkheid uitsluitend bij het slachtoffer legt.</p> <p>Laura: “No, no, no, no, that’s not what I’m saying... I don’t mean... I wasn’t drunk.”</p>	<p><b>Verkrachtingsmythes</b></p> <p>Vanessa Harmon: We don’t find any cuts or bruises on Mr. Earlham... or you. The drug test was negative. There was no genital injury.” Rory Maxwell: “People in the bar where you met, said that you were getting on well. CCTV shows you walking home, laughing.”</p> <p>Laura: “That was before.”</p> <p>= expliciet en evaluatief oordeel</p> <p>Op basis van het gebrek aan bewijs door de negatieve drugtest, de afwezigheid van verwondingen en afgaand op verklaringen van getuigen en camerabeelden vellen de politie-inspecteurs expliciet een oordeel, want ze lijken Laura’s</p>	<p><b>Verkrachtingsmythes</b></p> <p>/</p>

			<p>= impliciete waarde</p> <p>Laura ontkracht ook het beeld van de vrouw die verkrachting uitlokt omdat ze onder invloed is door overmatig alcoholgebruik. Daardoor levert ze opnieuw kritiek op de postfeministische verkrachtingsmythes.</p>	<p>verhaal niet te geloven.</p> <p>Rory Maxwell: "How much don't you remember?" Vanessa Harmon: "How much exactly did you have to drink?"</p> <p>= expliciet en evaluatief oordeel</p> <p>Als Laura stelt dat ze zich weinig van de avond herinnert, insinueren de politie-inspecteurs dat dat het gevolg is van overmatig alcoholgebruik.</p>	
--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
10	42:51-44:56	Fundamenteel. Nadat Laura erachter gekomen is dat Andrew haar gedrogeerd heeft, zegt ze dat de politie haar toch nog steeds niet zal geloven. Zoals in sequentie 5, 8 en 9 bevat haar discours typische verkrachtings-mythes.	<b>Verkrachtings mythes</b> = impliciete waarde Laura alludeert zoals in sequentie 5 op de typische verkrachtings-mythe dat vrouwen valse verklaringen zouden afleggen door hun geestesziekte en gaat hierbij ook in op het genderstereotype van vrouwen als overdreven emotioneel. Daarnaast speelt ze in op en bevestigt ze dus het postfeministische neoliberale discours door de verantwoordelijkheid bij zichzelf te leggen. Zij heeft Andrew namelijk uitgenodigd en hem een drankje aangeboden.	<b>Verkrachtings mythes</b> Laura: "They'll look at my medical history, Katy, and they'll call me a madwoman. A hysterical madwoman telling lies about a hero surgeon." Katy: "You don't know that." Laura: "All people will say is that I invited him in, I poored him a drink and somehow that means I wanted it." = expliciet en evaluatief oordeel Laura illustreert in haar discours de denkwijze van de politie en de algemene postfeministische mentaliteit, waarbij iedereen verantwoordelijk is voor zijn eigen daden = liberaal discours.	<b>Verkrachtings mythes</b> /



## Aflevering 2: I know you're lying

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
11	03:09-04:58	<p>Fundamenteel.</p> <p>Laura heeft een bericht online geplaatst waarin ze Andrew beschuldigt van verkrachting. Hij belt haar woedend op, omdat iedereen het kan lezen.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciete waarde</p> <p>Laura en Andrew worden als vrouw en man getypeerd als tegenpolen, waardoor het klassieke rollenpatroon en de <b>privaat/publiek-dichotomie</b> impliciet bevestigd worden. De mannelijke identiteit wordt nog steeds gevormd door de agentie roles die ze vervullen. De vrouwelijke identiteit wordt daarentegen onrechtstreeks voorgesteld als een lichamelijke eigenschap in plaats van een sociale, wat in lijn ligt met de postfeministische obsessie met lichamelijke (Van Damme en Van Bauwel, 2012).</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Andrew: "I saw what you wrote. You think you can say this shit about me? Publically blacken my name and expect me to roll over. How dare you? This is my life."            Laura: "And this is my body."            Andrew: "My family can see that post."</p> <p>= expliciete en evaluatieve beschrijving</p> <p>Andrew karakteriseert zichzelf zoals de typische man door zijn reputatie, die hij ontleent aan zijn prestigieuze job als chirurg in de publieke sfeer. Laura definieert zichzelf zoals de typische vrouw door haar lichaam in de private sfeer. Uit Andrews discours blijkt ook dat zijn familie pas op de tweede plaats komt na zijn reputatie</p>	/

		Operatief.	<b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b>	<b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b>	<b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b>
			<p>Laura: "I know what you did and you don't just get to walk away. You have to answer for what you've done."</p> <p>= expliciet doel/(goal)</p> <p>Laura neemt een assertief en puur feministisch standpunt in. Ze wil actief terugvechten door Andrew te vervolgen met het doel om hem te straffen voor de misdaad die hij gepleegd heeft.</p>	<p>Laura: "You think you can do what you did and you think I'm just going to keep quiet. You think I'm just gonna not fight back like a good little girl?"</p> <p>= expliciete en evaluatieve Dsit (situationeel)</p> <p>Laura lijkt zoals aanhangers van de tweede feministische golf te geloven dat vrouwelijkheid en feminisme onverzoenbaar zijn. Ze velst een heel negatief oordeel over passiviteit en onderdanigheid, wat gewoonlijk als zedelijk en normatief vrouwelijk gedrag wordt beschouwd. Ze weigert dan ook om zich te gedragen naar deze vrouwelijke standaard en levert zo kritiek op het postfeminisme, dat traditionele</p>	/

				vrouwelijkheid stimuleert.	
--	--	--	--	----------------------------	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
14	18:58-20:23	Fundamenteel. Laura leest de negatieve online commentaren op het verkrachtingsverhaal dat ze gepost heeft. In dit discours duiken vaak verkrachtingsmythes op.	<b>Verkrachtingsmythes</b> = impliciete waarde  Een typische verkrachtingsmythe bestaat erin dat de dader een onberekenbare eenling of psychopaat is. De huidige postfeministische misdaadseries ontcrachten dat beeld echter door een normale, aantrekkelijke man met een stabiele job als dader naar voren te schuiven, waardoor het publiek sympathie voor de dader kan opbrengen. Door deze portrettering confronteren de misdaadseries kijkers met hun eigen vooroordelen. Zo doorbreken	<b>Verkrachtingsmythes</b> “He’s hot! No way this is real”  = expliciet en evaluatief oordeel  Andrew wordt in de online commentaren uitsluitend positief beoordeeld op basis van zijn knappe uiterlijk. Daarom wordt hij niet als verkrachter beschouwd, maar Laura wel als een leugenaar.	<b>Verkrachtingsmythes</b>  /

		<p>ze de impliciete gedachtegang dat het uiterlijk onlosmakelijk verbonden is met het gedrag. Bovendien verruimen ze daardoor de zwart-witrepresentaties van inherent goede en slechte mensen, waardoor de traditionele misdaadserie gekenmerkt werd.</p>			
		<p>Fundamenteel.</p>	<p>= impliciete waarde</p> <p>Ook hier wordt een typische verkrachtingsmythe geëvoceerd. De online commentaren beweren dat Laura de verkrachting zelf heeft uitgelokt door haar uitdagende uiterlijk en de frivole kledij die ze op een vakantiefoto draagt = victimblaming. Deze beschuldigingen bevestigen het postfeministische gedachtegoed dat het</p>	<p>“Looks like a slapper to me!!!” + Laura: “Someone found a picture of me from my profile, on holiday. ‘She deserved it. She looks like a slut.’, that’s what they wrote.”</p> <p>= expliciet en evaluatief oordeel</p> <p>Ook Laura wordt in de online commentaren puur op basis van haar uiterlijk negatief beoordeeld en bestempeld als slet en als ‘slapper’, wat Britse straattaal</p>	<p>= impliciete aanbeveling</p> <p>Vrouwen moeten zich zedelijk kleden en mannen niet provoceren, want anders zijn ze zoals het neoliberaal discours betaamt zelf verantwoordelijk voor de gevolgen.</p>

			slachtoffer- statuut resoluut afwijst en daardoor sceptisch tegenover date- rape staat. Bovendien getuigt dit discours ook van de postfeminis- tische dubbele standaard, omdat Laura als seksueel actieve vrouw voor slet wordt uitgemaakt.	is voor 'prostitutiee'.	
--	--	--	--	----------------------------	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
16	35:22-37:22	<p>Fundamenteel.</p> <p>Laura vertelt aan Tom hoe ze Andrews huis is binnen-gedrongen. Als hij verontwaardigd reageert, verdedigt ze haar actie.</p>	<p><b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Laura haalt zoals in sequentie 11 fel uit naar een impliciet ideaal dat nog steeds leeft omtrent vrouwelijkheid, namelijk de vrouw als passief en hulpeloos slachtoffer, dat enkel gered kan worden door een mannelijke held. = wel bevestiging van het typisch postfeministisch standpunt dat vrouwen sterk genoeg zijn om zichzelf te redden.</p>	<p><b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b></p> <p>Laura: "I can't wait around like some damsel in distress hoping someone's just gonna come and take him away, because that doesn't happen, does it?"</p> <p>= expliciete en evaluatieve kritiek</p> <p>Laura bekritiseert waarden die met vrouwelijk gedrag geassocieerd worden, zoals passiviteit. Daardoor lijkt ze opnieuw te beweren dat feminisme en vrouwelijkheid onverzoenbaar zijn. Ze weigert om passief af te wachten op de komst van een mannelijke held en levert zo kritiek op het postfeminisme, dat traditionele vrouwelijkheid stimuleert.</p>	<p><b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b></p> <p>Laura: "I had to do something."</p> <p>= expliciet voorschrift tot actie.</p> <p>Door zelf een actieve rol aan te nemen en die houding te verdedigen tegenover Tom, moedigt Laura andere verkrachtings-slachtoffers aan om het heft in eigen handen te nemen. Ze maant hen aan om actie te ondernemen in plaats van in de slachtofferrol te blijven hangen.</p>

### Aflevering 3: White rabbit

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
18	10:41-11:59	Fundamenteel.  Andrew schildert Laura in het bijzijn van de politie negatief af als een labiele en geesteszieke vrouw. Hierbij hanteert hij in zijn discours typische verkrachtings-mythes.	<b>Verkrachtings mythes</b>  = impliciete waarde  Zoals in sequentie 8 en 10 gaat Andrew in zijn discours in op het vermoeden dat vrouwen in verkrachtings-zaken valse verklaringen afleggen door hun geestesziekeheid = victimblaming en typisch postfeministisch.	<b>Verkrachtings mythes</b>  Andrew: “This woman is mentally unstable. Her whole case, like his, is just her word, her claim that I made her do something against her will. You know I feel sorry for her actually.”  = expliciet en evaluatief oordeel  Andrew veroordeelt Laura als labiele en geesteszieke vrouw, die geen bewijs heeft behalve haar eigen woord en die medelijden verdient. Hij distantieert zich door zijn discours ook heel duidelijk van Laura door haar niet bij haar naam te noemen, maar door naar haar te verwijzen met het afstandelijke “This woman.”	<b>Verkrachtings mythes</b>  “But maybe she needs to see someone, huh? Maybe she needs help.”  = expliciete aanbeveling  Andrew zet zijn discours van Laura als geesteszieke vrouw voort. Hij maant de politie aan om Laura als slachtoffer van haar eigen hersenspinsels in contact te brengen met een psychiater, omdat ze volgens hem hulp nodig heeft.

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
19	15:06-15:58	Fundamenteel. Als Dennis Walters met Laura belt, zet hij het discours van gendergelijkheid naar zijn hand om de ernst van seksuele intimidatie af te zwakken.	<b>Gendergelijkheid</b> = impliciet ideaal Dennis Walters beschouwt de postfeministische gendergelijkheid als het ideaal waartegen hij het MeToo-tijdperk en het discours van seksuele intimidatie afzet. Hiermee belichaamt hij de postfeministische mentaliteit dat vrouwen zich niet in de slachtofferrol mogen wentelen en dat ze sterk genoeg moeten zijn om intimidatie op basis van gender te verwerken. Bovendien speelt hij ook ironisch in op het misogyne karakter dat het postfeminisme vaak verweten wordt.	<b>Gendergelijkheid</b> “All a woman’s got to do these days is to say some guy touched her and if you don’t believe her you’re an animal for even thinking so. You’re abusing their rights, you’re a misogynist. How is that fair? We’re equal, aren’t we? Isn’t that how it’s supposed to work?” = expliciete en evaluatieve kritiek Dennis Walters contrasteert het discours van seksuele intimidatie en van het huidige MeToo-tijdperk met dat van de postfeministische gendergelijkheid . Hij stelt dat de twee incompatibel zijn en levert daardoor expliciet kritiek op vrouwen die mannen beschuldigen	<b>Gendergelijkheid</b> /



				van seksuele intimidatie. Hij stelt dat ze geen bewijzen nodig hebben om mannen aan te klagen en dat zelfs minimaal fysiek contact gelijkstaat met grensoverschrijdend gedrag.	
--	--	--	--	--	--

### Aflevering 4: Catherine

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
22	16:52-19:01	<p>Fundamenteel.</p> <p>Catherine vertelt aan Laura hoe ze jarenlang beïnvloed werd door de typische verkrachtingsmythes en daarom nooit aangifte heeft gedaan van Andrews verkrachting bij de politie. Zo dacht ze dat het haar eigen schuld was. Laura gaat daarna ook in op de verkrachtingsmythes, maar ontkracht ze.</p>	<p><b>Verkrachtingsmythes</b></p> <p>= impliciete waarde</p> <p>Zoals in sequentie 5 worden vrouwen zelf verantwoordelijk gesteld voor hun verkrachting door vermeend overmatig alcoholgebruik = traditionele ideeën over verkrachting, victimblaming en bevestiging van het postfeministische neoliberale discours.</p>	<p><b>Verkrachtingsmythes</b></p> <p>Catherine: “All these years I thought it was my fault. But then I read what you wrote and it made me realise. I thought I was drunk and I thought that’s why I couldn’t remember anything, you know. I thought it was the worst mistake of my life. But he said it was my idea and I believed him.”</p> <p>= expliciete en beschrijvende descriptie</p> <p>Catherine heeft jarenlang de verkrachtingsmythe die stelt dat vrouwen verkrachting uitlokken door overmatig alcoholgebruik toegepast op haar eigen situatie. Ook Andrew bevestigde die denkwijze.</p>	/

		Operatief.	<p>= impliciet doel</p> <p>Terwijl Catherine de traditionele ideeën over verkrachting en victimblaming lijkt te weerspiegelen, biedt Laura weerwerk door de feministische ideeën over verkrachting aan te hangen en te stellen dat Catherine geen schuld treft. In dit spanningsveld neemt Laura's discours de bovenhand, want ze krijgt letterlijk het laatste woord en heeft als doel de verkrachtingsmythes te ontkrachten.</p>	<p>Laura: "Do you know how many people don't even realize it happened to them. Because they blame themselves or they're made to. And when they do realize, how few of them can bring themselves to report it. Because somehow they're made to feel like it's their fault. You don't have to carry this around with you. It wasn't your fault."</p> <p>= expliciete en evaluatieve Dme (causale relatie)</p> <p>Laura benadert de verkrachtingsmythes en het discours van victimblaming heel kritisch, omdat ze als gevolg hebben dat slachtoffers zich niet bewust zijn van de misdaad of die niet durven rapporteren bij de politie.</p>	<p>Laura: "Why don't you come back with me? Talk to the police about what happened to you, please. People need to know and we need to make sure that Andrew never does this again."</p> <p>= expliciet voorschrift tot actie</p> <p>Laura overtuigt Catherine en maant haar aan om zelf actie te ondernemen door de verkrachting bij de politie te melden. Ze wil zo voorkomen dat Andrew nog andere slachtoffers maakt.</p>
--	--	------------	--	---	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
26	37:40-39:32	<p>Fundamenteel.</p> <p>Laura heeft een brief gekregen van de advocaat van Andrew waarin hij haar aanklaagt voor laster. Zij belt woedend aan bij zijn huis om er met hem over te discussiëren.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>In zijn discours hangt Andrew impliciet het postfeministische new traditionalism aan door te stellen dat vrouwen zich 's nachts niet in de publieke sfeer moeten begeven. Hij beweert dat ze in plaats daarvan voor hun eigen veiligheid thuis en dus in de private sfeer aan de haard gekluisterd horen te zitten.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Andrew: "A nice woman like yourself shouldn't be out on her own. Not at this time at night."</p> <p>= expliciet en evaluatief oordeel</p> <p>Andrew maant Laura expliciet aan om als aantrekkelijke vrouw 's nachts niet meer alleen over straat te lopen. Door zo bemoederend op te treden, kleineert Andrew Laura, omdat hij impliciet de boodschap meegeeft dat vrouwen het zwakkere geslacht zijn dat zich moet beschermen tegen gevaarlijke mannen. Hierdoor ondermijnt hij het ideaalbeeld van de assertieve en sterke postfeministische superwoman en</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Andrew: "You should be running along now, shouldn't you? It's getting late."</p> <p>= expliciete aanbeveling</p> <p>Andrew gedraagt zich betuttelend door Laura zoals een bezorgde ouder aan te bevelen om zich 's nachts niet meer alleen buitenshuis te verplaatsen en haar naar huis te sturen.</p>

		Fundamenteel.	<p><b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b></p> <p>= impliciete waarde</p> <p>Zoals in sequentie 11 en 16 weigert Laura om zich zoals de traditionele vrouw passief en onderdanig op te stellen. Hierdoor bekritiseert ze impliciet de voormalige idealen die het postfeminisme aan vrouwen stelt en verkiest ze feministisch verzet boven traditionele vrouwelijkheid.</p>	<p>reduceert hij vrouwen tot een kinderlijke staat.</p> <p><b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b></p> <p>Laura: “You’re suing me?! You dare you, you bloody dare. No, you don’t get to do this to me twice. You raped me, Andrew and now you want to silence me too. You won’t, I will not, I won’t keep quiet about what you’ve done.”</p> <p>= expliciete en evaluatieve kritiek</p> <p>Laura bijt sterk van zich af, want ze weigert om Andrews aanklacht lijdzaam te ondergaan en zich monddood te laten maken = sterke postfeministische vrouw.</p>	<p><b>De verhouding tussen feminisme en vrouwelijkheid</b></p> <p>Andrew: “Look, the terms of the letter are very clear. A public post acknowledging your error or I will sue you. Right now this doesn’t have to go any further. Abide by the terms we’ve set out or I’ll have to take action.”</p> <p>= expliciet bevel</p> <p>Andrew chanteert Laura. Hij laat haar bijna geen andere keuze dan om de verkrachtingszaak te verwerpen en openbaar te verklaren dat ze fout was, want hij dreigt om haar aan te klagen voor laster.</p>
--	--	---------------	--	---	--

### Aflevering 5: Check mate

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
28	27:56-29:33	<p>Fundamenteel.</p> <p>Laura en Andrew hebben in een café afgesproken om het verdere verloop van de verkrachtingszaak te bespreken. Laura stelt dat ze de zaak zal laten vallen, maar Andrew reageert nog steeds boos, omdat de schade die ze aan zijn reputatie heeft aangericht niet meer ongedaan gemaakt kan worden.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciete waarde</p> <p>Zoals in sequentie 11 wordt Andrew vooral gekarakteriseerd door zijn reputatie en professionele rol in de publieke sfeer, waaraan hij als man zijn waarde ontleent. Pas in tweede instantie denkt hij aan de gevolgen voor zijn familie in de private sfeer = in lijn met de klassieke genderstereotypen, waarbij mannen agentic roles vervullen. Daardoor wordt het postfeministische ideaal van de nieuwe man en vader afgewezen.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Laura: “You can call your lawyer off, okay. I’m walking away. Congratulations, you got just what you wanted.”</p> <p>Andrew: “You think I wanted this? You dragging my name, my family through the mud. Having to go to work and have people look at me, wondering if I’m some kind of pervert. You think that’s what I wanted?”</p> <p>= expliciete en evaluatieve kritiek</p> <p>Andrew beschuldigt Laura ervan rechtstreeks verantwoordelijk te zijn voor de schade die zijn reputatie op het werk en zijn familie hebben geleden.</p>	/

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
32	36:26-45:13	<p>Operatief.</p> <p>Andrew spreekt in heel negatieve termen over zijn voormalige echtgenote, die zelfmoord gepleegd heeft. Ze was heel afhankelijk en onderdanig, terwijl hij een vrouw met meer pit verkiest, waarvoor hij zelf moeite moet doen. Desondanks geeft hij ook kritiek op vrouwen zoals Laura, die te actief zijn.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Andrew: “It’s what a man needs, isn’t it? Someone to chase, someone to hunt. But you, you’re different aren’t you, Laura? You fight back. You’re nipping at my heels and you’re buzzing in my ear and you just won’t go away.”</p> <p>= expliciet doel/(goal)</p> <p>Andrew stelt expliciet en clichématig dat het doel van mannen is om te jagen op een vrouwelijke prooi. Zelfs in de private sfeer vereenzelvigd hij mannen dus met agentic goals, terwijl hij vrouwen in de passieve rol van prijs duwt, die mannen moeten binnenhalen. Laura neemt echter zelf de actieve rol van jager op zich, aangezien ze Andrew opjaagt</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Andrew: “I was tired of her sad, stupid eyes following me around the room. Desperate for my approval. After a while it’s not enough, is it? I needed someone with a bit more spark.</p> <p>= expliciete en evaluatieve kritiek</p> <p>Andrew laat zich heel negatief uit over zijn overleden echtgenote, die traditioneel vrouwelijk gedrag uitstraalde, zoals onderdanigheid en afhankelijkheid = kritiek op het postfeminisme, dat voormalige vrouwelijke idealen herbevestigt als de norm.</p>	/

			zoals wild. Daardoor beantwoordt ook zij niet aan zijn ideaalbeeld, omdat hij haar niet kan overheersen = de man als jager ligt in lijn met de klassieke gender- stereotypen, terwijl er kritiek geleverd wordt op de vrouw als actieve jager. Bijgevolg bekritiseert Andrew onrechtstreeks het ideaal van de assertieve, postfeminis- tische superwoman.		
		Fundamenteel.  Laura stelt dat er heel veel verkrachtings- slachtoffers zijn die niet geloofd werden door de politie door allerhande verkrachtings- mythes. Ze levert hierop kritiek door middel van ironie.	<b>Verkrachtings mythes</b>  = impliciete waarde  Laura discrimineert niet op basis van geslacht, en betreft ook mannen als slachtoffers van verkrachtings- zaken. Dat is uniek en toont aan dat ze niet zoals veel second wave feministen mannen als de oorzaak van de	<b>Verkrachtings mythes</b>  Laura: "There are so many people, so many women, and girls, men, who've been through the same thing. And so many of them who weren't believed, because, hey, unless you're screaming you're saying yes right? And I mean if you're too drunk to fight back, well that's your fault.	<b>Verkrachtings mythes</b>  /



		<p>ongelijkheid ziet, omdat ze er zelf ook onder kunnen lijden = typisch post-feministisch</p> <p>Daarnaast trekt ze enkele typische verkrachtings-mythes en strategieën voor victimblaming in het belachelijke. Zo stelt ze dat vrouwen moeten kunnen bewijzen dat de seksuele handelingen zonder hun toestemming zijn door uitdrukkelijk nee te schreeuwen en dat ze de verkrachting zelf uitlokken als ze zich door overmatig alcoholgebruik niet kunnen verzetten tegen de verkrachter = kritiek op de postfeministische afwijzing van het slachtofferstatuut, waardoor het sceptisch staat tegenover date rape.</p>	<p>Boys will be boys.”</p> <p>= expliciete en evaluatieve kritiek</p> <p>Laura incorporeert allerlei verkrachtings-mythes in haar discours om met de nodige ironie aan te tonen hoe onzinnig ze zijn en hoe gemakkelijk mannen vrijuit gaan. Daarnaast bekritiseert ze de postfeministische redenering dat vrouwen sterk genoeg moeten zijn om seksuele intimidatie te verwerken.</p>	
--	--	--	---	--

		<p>Fundamenteel.</p> <p>Laura bekritiseert de verkrachtingsmythe dat vrouwen valse verklaringen zouden afleggen door naar Catherine's situatie te verwijzen.</p>	/	<p>Laura: "Do you remember her? She can still barely bring herself to talk about what you did to her. She can't bring herself to go to the police and tell them what happened."</p> <p>= expliciete en beschrijvende kritiek</p> <p>Laura ontkracht de verkrachtingsmythe die stelt dat vrouwen om allerlei redenen valse verklaringen afleggen. Ze toont immers met het voorbeeld van Catherine aan dat slachtoffers een aanklacht heel weloverwogen neerleggen, omdat ze eerst geconfronteerd worden met een dilemma als ze moeten beslissen of ze de dader al dan niet gaan vervolgen = opnieuw kritiek op het postfeminisme.</p>	/
--	--	--	---	--	---

### Aflevering 6: The marshes

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
33	01:00-04:32	<p>Fundamenteel.</p> <p>Andrew probeert medelijden op te wekken bij zijn zoon Luke, zodat die hem een vals alibi bezorgt.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>“If I can’t protect myself, who is going to protect you?”</p> <p>= expliciet ideaal</p> <p>Andrew meet zichzelf een typisch mannelijke, agentic role aan, namelijk als beschermer van zijn zoon Luke. Hierdoor bevestigt hij zowel klassieke genderstereotypen als het postfeministische ideaal van de nieuwe vader, die instaat voor de opvoeding en veiligheid van zijn kind.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p>

Aflevering 1: De Geest

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
2	11:08-14:16	<p>Fundamenteel.</p> <p>Mie en haar moeder Rita zijn spullen aan het verhuizen. Rita maant Mie aan om niet alles alleen te willen doen.</p>	<p><b>Neoliberaal discours</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Door Mie als hulpbehoevend en incapabel tot zelfstandigheid voor te stellen, levert Rita onrechtstreeks kritiek op het postfeministische neoliberale discours. Het postfeminisme beschouwt individuele vrijheid, onafhankelijkheid en beslissingsbevoegdheid namelijk als de norm.</p>	<p><b>Neoliberaal discours</b></p> <p>Rita: “Schatteke, ik weet da ge alles alleen wilt doen hé, maar we weten wat der van komt.”</p> <p>= expliciet en evaluatief oordeel</p> <p>Rita oordeelt dat Mie door haar geheugenverlies niet in staat is om zelfstandig te zijn.</p>	<p><b>Neoliberaal discours</b></p> <p>= impliciete aanbeveling</p> <p>Rita raadt Mie aan om haar drang naar zelfstandigheid niet te sterk door te drijven en ook op anderen te rekenen.</p>

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
3	14:32-16:58	<p>Fundamenteel.</p> <p>Rita vertelt aan Mie over een nieuwe job die ze aangeboden kreeg en over hoe druk ze het heeft.</p> <p>Desondanks is ze blij om even het huis uit te zijn en niet het huishoudelijke werk te moeten doen. Ze staat er immers helemaal alleen voor, omdat de verpleeghulp van haar demente man hier niet bij wil helpen.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Rita:  “Trouwens, ’t Morinneke heeft mij gevraagd om hun interieur te herdoen. Ma, nie da ‘k er veel aan verdien, maar ik mag er wel mijn businesskaartjes gaan leggen. Ja, dat wil wel zeggen da ’k nieuwe kaartjes moet laten drukken eh. Wanneer moet ik da nu weer doen?” Benoit:  “Wij trekken ons plan wel hier, Rita.” Benoit:  “Zijde gij nu zot? Ik vind dat helemaal nie erg om hier mee te komen opruimen. Ik ben nog zo blij da’ k thuis eens weg ben. Echt eh, die Sandy komt zo mijn strot uit eh. ’t Is te veel gevraagd dat ze er eens de strijk of de afwas bijpakt.”</p> <p>= expliciete en evaluatieve kritiek</p> <p>Rita belichaamt de spanning die de postfeministische vrouw ervaart tussen haar</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p>

			<p>professionele rol in de publieke sfeer en haar huishoudelijke rol in de private sfeer. Ze is ontevreden omdat ze als vrouw alleen het huishouden moet runnen en wil het huishoudelijk werk ontvluchten in lijn met de 'gendered anxiety' om als huisvrouw de hard bevochten vrijheid te verliezen. = bevestiging van de typische worstelingen van de postfeministische vrouw.</p>		
			<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Door haar drang naar een bruisend seksleven gaat Rita als 55-jarige vrouw onrechtstreeks in tegen het postfeministische ideaal, dat enkel jonge en slanke vrouwen als seksuele actoren aanziet. Bijgevolg toont ze aan dat het postfeminisme te beperkend is</p>	<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>Rita: "Kijk, ik ben 55 jaar, ik ben in de fleur van mijn leven. Ik zit godverdomme op mijne creatieve piek. Ik zou ook wel eens willen gaan poepen me een nieuw lief ze." Mie: "Mama, alstublieft." Rita: "Wa, mag 'k ik da nie zeggen misschien?"</p>	<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>/</p>

			<p>en dat seksuele activiteit en lust losstaan van ouderdom. Door te zeggen dat ze op middelbare leeftijd op haar piek zit, gaat ze in tegen de postfeministische gedachtegang dat de vrouw tijdens of na de menopauze haar vrouwelijkheid verliest.</p>	<p>= expliciete en beschrijvende descriptie</p> <p>Zoals de postfeministische vrouw streeft Rita een actief seksleven na, ondanks haar middelbare leeftijd, maar Mie is afkeurend.</p>	
--	--	--	--	--	--

## Aflevering 2: Houdini

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
<b>6</b>	07:17-13:25	<p>Fundamenteel.</p> <p>Mie krijgt het elektronisch hek niet open, omdat ze zich van afstandsbediening vergist en de panic button gebruikt. Romy stelt voor om Benoit te bellen, zodat hij kan helpen, maar Mie weigert vastberaden.</p>	<p><b>Neoliberaal discours</b></p> <p>= impliciete waarde</p> <p>In tegenstelling tot Rita in sequentie 2, bevestigt Mie wel het postfeministische neoliberale discours. Ze pleit immers voor haar onafhankelijkheid, zelfstandigheid en individuele vrijheid als vrouw. Bovendien is ze als echte postfeministische vrouw sterk genoeg om zichzelf te redden, waardoor ze ook de agentic role van de man als beschermer of redder ontkracht.</p>	<p><b>Neoliberaal discours</b></p> <p>Romy: “Gaan we papa bellen?” Mie: “Waarom moeten wij papa bellen? Wij zijn twee grote meisjes hé. Wij trekken onze plan toch?”</p> <p>= expliciete en beschrijvende descriptie</p> <p>Mie weigert om de hulp van haar man in te roepen, omdat ze als vrouw zelfstandig wil zijn.</p>	/



		<p>Fundamenteel.</p> <p>Mie heeft Benoit per ongeluk opgeroepen door de panic button, waardoor hij snel naar huis is gereden. Door haar vergissing discussiëren ze of hij wel op zakenreis naar Keulen moet vertrekken en haar helemaal alleen thuis moet achterlaten.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Benoit neemt de typisch mannelijke en agentie role van kostwinner op zich, waardoor Mie in tegenstelling tot de postfeministische superwoman financieel afhankelijk van hem is. Ze is hier echter niet tevreden mee en wil haar rol als huisvrouw in de private sfeer inruilen voor haar professionele rol als musicalster in de publieke sfeer, maar haar geheugenverlies maakt dit onmogelijk.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Benoit: “Moet ik Keulen afzeggen?” Mie: “Noitje, ik heb mij gewoon van bakske vergist. Ik overleef die twee dagen wel alleen ze.” Benoit: “Ik zal Keulen afzeggen.” Mie: “Nee, Keulen is belangrijk. We hebben dat geld nodig. Het zou gewoon gemakkelijker zijn, moest ik ook nog werken.”</p> <p>= expliciete en beschrijvende descriptie</p> <p>Benoit stelt voor om zijn zakenreis af te gelasten, omdat hij denkt dat Mie niet in staat is om alleen thuis te blijven. Mie keurt zijn voorstel af, want ze is een zelfstandige vrouw en zou zelf weer haar professionele rol in de publieke sfeer willen vervullen.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Benoit: “Mie, alle, voor het geld moet ge het niet doen hé. Misschien is het niet slecht om overdag iets omhanden te hebben.” Mie: “Zoals?” Benoit: “Dansles. In het dorp, in de sporthal.”</p> <p>= expliciete aanbeveling</p> <p>Benoit wil Mie in een typisch vrouwelijke activiteit duwen. Hij treedt bovendien beschermend op, omdat hij haar van de publieke sfeer wil weghouden en haar voorstelt om in de private sfeer van het dorp te blijven, waar ze veilig is en onder het toezicht van buurtbewoners staat.</p> <p>= klassieke genderstereotypen en dus in strijd met het postfeministische gedachtegoed.</p>
--	--	--	--	--	---

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
8	29:36-34:37	<p>Fundamenteel.</p> <p>Mie viert het verjaardagsfeest van Romy in familiekring, maar Benoit is te laat omdat hij nog gaan werken is. Daardoor stelt Mie dat hij zijn rol als vader verwaarloost.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Mie keurt Benoits rolverdeling af, omdat hij te veel aandacht besteedt aan zijn professionele rol in de publieke sfeer. Ze beschouwt impliciet de postfeministische rol van de nieuwe vader als het ideaal, maar Benoit wijst deze af.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Nikki: “Seg is Benoit niet thuis?” Mie: “Nee, die moest werken vandaag en die moet de taart ook nog gaan afhalen, dus die gaat wa later zijn.</p> <p>Is da nu echt te veel gevraagd om op tijd te komen voor het verjaardagsfeestje van uw eigen dochter?”</p> <p>= expliciete en evaluatieve kritiek</p> <p>Mie is heel kritisch over Benoit die uitsluitend zijn professionele rol in de publieke sfeer bekleedt, terwijl hij zijn interpersoonlijke rol als vader van Romy verwaarloost = in lijn met de klassieke genderstereotypen.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p>

		<p>Fundamenteel.</p> <p>Rita stelt de nieuwe verpleeghulp van haar demente man voor aan de familie. Uit het discours van Ollie en Rita zelf wordt duidelijk dat er meer aan de hand is tussen Mozes en Rita.</p>	<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Zoals in sequentie 3 ontkracht Rita door haar seksueel getinte discours onrechtstreeks het postfeministische ideaal, dat enkel jonge en slanke vrouwen als seksuele actoren bestempelt.</p>	<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>Rita: “Seg mannekes, mag ik u voorstellen, onze nieuwe verpleger, Mozes. Mozes is ne Griek, maar hij klapt al heel goed Nederlands. En Mozes komt ons hier helpen. Alle, eigenlijk helpen wij mekaar, hé Mozes?” Ollie: “Ik denk dat dieje Mozes nie alleen ten dienste staat van uw papa.” Rita: “Mozes, a picture baby, hier. Ge moogt me uw vingers overal zitten, behalve voor de lens, hé.”</p> <p>= impliciete en beschrijvende descriptie</p> <p>Zowel Ollie als Rita wekken het vermoeden op dat zij en Mozes een seksuele relatie hebben. Vooral Rita maakt in haar discours toespelingen op seksuele handelingen. Ze vraagt namelijk aan Mozes om een foto te nemen en personifieert daarbij de camera alsof ze het over zichzelf</p>	<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>/</p>
--	--	--	---	---	---

				heeft, als ze zegt dat hij overal met zijn vingers mag aanzitten = postfeministische hyperseksualiteit .	
--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
9	44:14-46:14	Fundamenteel. Terwijl Wolkers Mie ondervraagt, insinueert hij dat zij en Thomas een romantische relatie hadden, maar Mie ontkent staalhard. Daarna maakt hij zich schuldig aan verbale seksuele intimidatie en brengt hij haar helemaal van slag, zodat haar geheugen haar in de steek laat en ze alles vergeet.	<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>  = impliciet ideaal  Wolkers speelt in zijn discours in op de postfeministische trend van porno chic, waarbij vrouwen een onderdanige rol aannemen en overheerst worden door dominante mannen.	<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>  Wolkers: “Misschien hebt ge mekaar wel goed gekend.” Mie: “Wa bedoelt ge me goe?” Wolkers: “Meer dan goe, intiem.” Mie: “Ik ben getrouwd. Gelukkig getrouwd. Ik bedrieg mijne man nie.” Wolkers: “Zijde daar zeker van? Want van veel is mevrouw D’Haeze nie zeker, hé?” Mie: “Mocht da gebeurd zijn, dan zou ik mij dat herinneren.” Wolkers: “Mieke, gelijk welke vent zou u hier op tafel kunnen smijten en u kunnen neuken, zonder da ge u daar	<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>  /

achteraf ook  
maar iets van  
herinnert. En het  
zouden niet  
alleen zotten zijn  
die u pakken.”

= expliciete en  
evaluatieve  
beschrijving

Wolkers  
suggereert dat  
Mie haar man  
ontrouw is.  
Daarbij gaat hij  
ook rechtstreeks  
in tegen het  
postfeminis-  
tische idee van  
seksuele  
vrijheid, omdat  
hij Mie niet als  
actor beschouwt,  
maar als passief  
object  
onderworpen  
aan een actieve  
en dominante  
man.

### Aflevering 3: Vogel voor de kat

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
10	10:18-16:03	<p>Fundamenteel.</p> <p>Als Walter in slaap valt tijdens een spelletje memory besluiten Rita en Mozes om zonder hem ‘stripmemory’ te spelen, een variant op strippoker.</p>	<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>Zoals in sequentie 3 en 8 speelt Rita met haar seksueel getinte discours in op de postfeministische hyperseksualiteit . Bijgevolg ontkracht ze impliciet het postfeministische ideaal dat enkel jonge en slanke vrouwen als seksuele actoren bestempelt. Over het algemeen worden Mie’s ouders van middelbare leeftijd zelfs vaker geassocieerd met seksualiteit dan jonge mensen zoals Mie zelf.</p>	<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>Rita: “Kom, ’t is aan ons om te spelen. Kunde jij wippen? Alle, ik bedoel da kaartspelleke ch.” Mozes: “Ik ken enkel euh strippoker.” Rita: “Wow, strippoker. Dan gade gij het lievelingsspelleke van de Walter ook wel kunnen, stripmemory. Gij begint. Fout. Iets uitdoen. Oké, Ik denk dat da mijnen Alzheimer is. Wa wilde da ‘k uit doe?” Mozes: “Uw beha.” Rita: “Mozes, mijn beha, ma allez. Ge moet eerst wel op de deur kloppen hé voor da ge binnen moogt.”</p> <p>= expliciete en beschrijvende descriptie</p> <p>Nog voor Rita het spelletje stripmemory aanvat, maakt ze al een seksuele toespeling door te verwijzen naar het kaartspel ‘wippen’, dat</p>	/

		<p>Fundamenteel.</p> <p>Walter ziet zijn dochter Mie door zijn dementie per vergissing aan voor zijn vrouw Rita en maakt haar het hof.</p>	<p>Zoals Mie's moeder wordt ook haar vader in een seksuele context geplaatst. Hij herkent in Mie zijn vrouw op jongere leeftijd en speelt door zijn discours in op de postfeministische hyperseksualiteit</p> <p>.</p>	<p>ook een synoniem is voor vrijen. Die postfeministische hyperseksualiteit wordt ook in de rest van het discours voortgezet tijdens het spelletje 'stripmemory' als Mozes aan Rita vraagt om haar beha uit te doen.</p> <p>Walter: "Ritake, heb 'k u ooit gezegd hoe schoon da ge zijt." Mie: "Papa, 't is Mie. 'k Ga 'k ik uwen bril eens schoonmaken." Walter: "Ritaatje. Heet bezeke." Mie: "Papa. Ik ben Mie, ja? Annemie. Uw dochter."</p> <p>= expliciete en evaluatieve beschrijving</p> <p>Walter complimenteert Mie voor haar uiterlijk en spreekt haar aan met een seksueel getint koosnaampje = postfeministische hyperseksualiteit</p> <p>.</p>	
--	--	--	--	--	--

		Fundamenteel.	Neoliberaal discours	Neoliberaal discours	Neoliberaal discours
		<p>Nikki belt haar moeder Rita op, omdat ze het beu is dat ze iedereen steeds commandeert.</p>	<p>= impliciet ideaal</p> <p>Zoals in sequentie 2 ondermijnt Rita het postfeministische neoliberale discours, omdat ze haar dochters hun individuele vrijheid ontnemt door hen dwingend aan te raden wat ze wel of niet moeten doen.</p>	<p>Rita: “Nikki, doe nie zo koppig seg. ’t Is voor niemand nie gemakkeleijk eh, maar gij maakt het alleen maar erger.”</p> <p>Nikki: “Gij hebt mij nie te commanderen hé, ma. Bij ons Mie pakt da misschien, ma bij mij moet ge me zo ne zever nie afkomen.”</p> <p>Rita: “Ik commandeer u nie. Ik probeer alleen voor iedereen goed te doen, zoda...”</p> <p>Nikki: “Goed doen? Het enige wat da gij goe kunt doen hé, is manipuleren.”</p> <p>= expliciete en evaluatieve kritiek</p> <p>Nikki uit zich heel negatief over haar moeder Rita, omdat die haar en Mie’s individuele vrijheid en beslissingsbevoegdheid inperkt door hen op te leggen wat ze moeten doen.</p>	<p>/</p>



Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
11	26:43-29:03	<p>Fundamenteel.</p> <p>Als Mie 's avonds thuiskomt van de nachtwinkel staat Benoit haar thuis op te wachten. Hij is chagrijnig omdat ze zo laat nog alleen buiten was.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Benoit gedraagt zich als man in lijn met de klassieke gender-stereotypen als beschermer van Mie in de private sfeer. Hierdoor ondermijnt hij het ideaalbeeld van de assertieve en sterke postfeministische superwoman en reduceert hij Mie tot een kinderlijke staat. Uit zijn discours blijkt impliciet dat hij verkiest dat vrouwen zich 's avonds niet in de publieke sfeer begeven, maar thuis aan de haard behoren te zitten in de private sfeer = new traditionalism. Mie bekritiseert Benoit echter ook, omdat hij enkel zijn professionele rol in de publieke sfeer opneemt,</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Benoit: "Wat dede gij in de nachtwinkel? Zo laat, da heb ik nie graag, da weet ge, Mie."  Mie: "Hoe weet gij waar da ik zat?" Benoit: "Onze tracking-app." Mie: "Controleerde gij mij?" Benoit: "Die hebben wij samen geïnstalleerd, Mie. Toen gij voor de zoveelste keer verloren waart gelopen, weet ge nog? Dees is voor mij ook nie altijd gemakkelijk, Mie. En ik zou het appreciëren..."  Mie: "Ik hoor precies mijn moeder praten."  Benoit: "Gij gaat slapen?" Mie: "Nee, 'k ga onze dochter in bed steken. Tenzij da gij da eens wilt doen, voor de verandering?"</p> <p>= expliciete en evaluatieve kritiek</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciete aanbeveling</p> <p>Benoit gedraagt zich betuttelend door Mie zoals een bezorgde ouder aan te bevelen om zich 's nachts niet meer alleen buitenshuis te verplaatsen.</p>

			en daardoor zijn interpersoonlijke en opvoedende rol als vader van Romy in de private sfeer verzuimt.	Benoit gedraagt zich bemoederend en over-beschermend tegenover Mie, zoals Andrew in sequentie 26 van <i>Liar</i> . Hij wil te allen tijde weten waar ze is, dat ze 's avonds op tijd thuiskomt, en behandelt haar zoals een ouder een kind. Mie is hier niet mee opgezet en bekritiseert Benoit ook als ze hem toebijt dat hij nooit voor Romy zorgt.	
--	--	--	---	---	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
13	42:28-45:09	Fundamenteel. Terwijl ze vissen, praat Mie met haar zus Nikki over de rolverdeling in haar relatie met Benoit.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  = impliciet ideaal  De rolverdeling in het gezin van Mie en Benoit voldoet volledig aan de klassieke man-vrouw-dichotomie: de man is de kostwinner met agentieel goals in de publieke sfeer, en de vrouw vervult de rol van de zorgzame huisvrouw en moeder met communale goals. Aangezien de personages dat stereotiep rollenpatroon volgen, wordt de postfeministische superwoman, die een carrière combineert met moederschap, vrouwelijkheid en een bruisend seksleven, afgewezen. Mie beantwoordt daarentegen wel aan het new traditionalism.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  Mie: “k Weet gewoon nooit echt wat dat er in dieje zijn hoofd omgaat. ’t Gaat eigenlijk nie zo goe. Hij is heel veel weg, gaan werken. ‘k Zit altijd alleen thuis me Romy.”  =Expliciet en evaluatief oordeel  Mie oordeelt negatief over haar relatie met Benoit, omdat hij enkel zijn professionele rol vervult in de publieke sfeer, en zij enkel haar interpersoonlijke rol als moeder in de private sfeer.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  Nikki: “Dan moet gij misschien wa meer buitenkomen, hé?” Mie: “Wat ben ik nu aan het doen?” Nikki: “Ja, gaan vissen me uw zus, da telt nie eh. Allez, hoeveel volk ziede gij nog van vroeger?” [Mie haalt haar schouders op]. Ah, voilà.”  = expliciete aanbeveling  Nikki suggereert dat Mie aan het huis gekluisterd is en moedigt haar rechtstreeks aan om haar rollen in de private sfeer meer af te wisselen met activiteiten buitenshuis in de publieke sfeer = verwerping van het new traditionalism

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
14	45:57-47:33	<p>Fundamenteel.</p> <p>Politie-inspecteur Wolkers begeleidt Mie naar de plaats waar Thomas De Geest voor het laatst gezien is. Mie knoopt ondertussen een gesprek aan over haar rol als echtgenote en moeder en zoekt bevestiging bij hem.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Mie's ideaalbeeld van een vrouw beperkt zich slechts tot één facet van de postfeministische superwoman, namelijk haar rol als echtgenote en haar moederschap. Beide zijn interpersoonlijke rollen in de private sfeer. Ze vreest dat ze niet aan die zelfopgelegde en door de maatschappelijke druk ingegeven norm voldoet. Andere vereisten aan de postfeministische superwoman, zoals het maken van carrière in de publieke sfeer, laat ze buiten beschouwing, omdat ze die niet belangrijk vindt = impliciete kritiek op het</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie: "Ben 'k ik een goeie vrouw? Een goeie vrouw voor mijne man?" Wolkers: "Ik zou het nie weten. Ik ben nie me u getrouwd hé. Mie: "Ik ben toch wel een goeie moeder?" Wolkers: "Mevrouw D'Haeze, 'k ben 'k ik maar ne flik hé, geen psychiater." = expliciete en beschrijvende descriptie</p> <p>Mie definieert zichzelf en anderen voortdurend via familiebanden en interpersoonlijke rollen in de private sfeer. Ze twijfelt ook constant aan zichzelf en heeft een panische angst om die rollen niet naar behoren te vervullen, waardoor ze steeds opnieuw bevestiging</p>	/

			postfeministische prototype.	zoekt bij anderen.	
--	--	--	------------------------------	--------------------	--

#### Aflevering 4: De draad van Ariadne

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
16	23:26-25:53	Fundamenteel. Benoit praat enkel over zijn werk en ontwijkt elk ander gespreksonderwerp, zoals zijn dochter Romy.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b> Het geschetste beeld uit sequentie 8 en 13 wordt ook hier opnieuw doorgetrokken: Mie is de aan huis gekluisterde vrouw in de private sfeer en Benoit is de werkende kostwinner in de publieke sfeer = klassieke genderstereotypen en afwijzing van het ideaal van de postfeministische superwoman en de nieuwe vader.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b> Mie: “Waarom hebde gij uw kostuum aan?” Benoit: “k Moet gaan werken.” Mie: “Maar ’t is zaterdag?” Benoit: “k Heb toch gezegd da wij een klant proberen binnen te halen.” Mie: “Ik vind da gij veel weg zijt.” [Romy eet alweer niet]. Mie: “Ja, ik wil ermee naar den dokter. Ze is veel te mager.” Benoit: “We zullen het daar straks over hebben. Ik ben al wat laat.”  = expliciet en evaluatief oordeel  Mie is ontevreden omdat Benoit enkel bezig is met zijn professionele rol in de publieke sfeer. Daardoor	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  /

				is hij zelden thuis en onttrekt hij zich aan zijn opvoedkundige taken als vader van Romy in de private sfeer.	
--	--	--	--	---	--

### Aflevering 5: V

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
18	07:21-09:07	Fundamenteel. Mie en Benoit praten over Romy die slecht eet en zo komt de taakverdeling ter sprake. Mie stelt voor om dat weekend een gezinsactiviteit te doen, maar Benoit kan niet, omdat hij moet werken.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  = impliciet ideaal  Zoals in sequentie 8, 13 en 16 zijn Mie en Benoit een afspiegeling van de klassieke man-vrouw-dichotomie, wat hun rolverdeling in de private en publieke sfeer betreft = afwijzing van de nieuwe postfeministische modellen van de superwoman en de nieuwe vader.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  Mie: “Waarom zegde gij nooit iets? ‘k Moet hier altijd de slechte spelen. Gij zegt nooit iets.” Benoit: “Nie, niet doen, Mie. Zullen we het daar vanavond over hebben?” Mie: “Zullen we anders iets leuks gaan doen dit weekend? Naar de dierentuin of zo?” Benoit: “Ik moet euh heel ’t weekend werken. Sorry. Teleurgesteld?”  = expliciete en evaluatieve kritiek  Mie verwijt Benoit dat zij als enige instaat voor de opvoedkundige taken, waar hij	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  /

				zich aan onttrekt. Hij ontwijkt haar kritiek en besteedt opnieuw enkel aandacht aan zijn professionele rol in de publieke sfeer.	
--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
19	11:39-13:58	Fundamenteel. Mie telefoneert met Benoit nadat ze Romy heeft moeten opsluiten in haar slaapkamer wegens slecht gedrag.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  = impliciet ideaal  Zoals in sequentie 14 karakteriseert Mie zichzelf opnieuw enkel door haar interpersoonlijke rol als moeder in de private sfeer. Andere facetten van de postfeministische superwoman verloochent ze als zijnde onbelangrijk.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  Mie: “Ben ‘k ik een goeie moeder?” Benoit: “Molleke, gij zijt de beste moeder die ik mij zou kunnen inbeelden.”  = expliciete en beschrijvende descriptie  Mie twijfelt opnieuw sterk of ze aan de norm voldoet en het moederschap naar behoren vervult, maar Benoit bevestigt dat ze het goed doet.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  /

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
20	38:13-40:51	Fundamenteel. Mozes is de mond van Walter aan het afkuisen als Rita tussenbeide komt.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  = impliciet ideaal  Zoals Benoit voor Mie is Walter lang de kostwinner voor Rita geweest en zelfs nu nog, terwijl hij al op pensioen is en zij nog werkt. Hoewel Rita zelf graag wil doen geloven dat ze als carrièrevrouw financieel onafhankelijk is, teert ze al altijd op het geld van haar man. = afwijzing van het postfeministische prototype van de superwoman.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  Rita: “Seg Walterke, nie te veel beslag leggen op de Mozes hé. Ik betaal dieje wel hé.” Mie: “Nee, ’t pensioen van papa betaalt hem.”  = expliciet en evaluatief oordeel  Rita beweert dat zij het geld binnenbrengt, maar Mie oordeelt onomwonden dat haar moeder volledig afhankelijk is van het pensioen van haar vader.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  /



		<p>Fundamenteel.</p> <p>Rita vertelt openlijk over haar en Walters seksleven, maar de rest van de familie reageert niet uit plaatsvervangende schaamte.</p>	<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Zoals in sequentie 8 en 10 wordt Rita als vrouw van middelbare leeftijd meer met seksualiteit geassocieerd en als seksuele actor voorgesteld dan haar dochters. Daardoor ondermijnt ze het postfeministische ideaal van de seksueel actieve, jonge en slanke vrouw.</p>	<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>Rita: “Ma ik moet wel zeggen, et gaat ier eel goed hé, de laatste tijd. Echt fantastisch hé. En de papa en ik hebben dit weekend nog eens seks gehad. Ja, ’t is wel gene jonge stier nimeer, ma ’t heeft deugd gedaan, hé poepie?” [Iedereen zwijgt en kijkt ongemakkelijk] Rita: “Watte? Wa, gulle zijt toch allemaal volwassen mensen? Wa is ’t nu?”</p> <p>= expliciete en evaluatieve beschrijving</p> <p>Rita doorbreekt taboes door zoals de postfeministische vrouw openlijk over haar bruisend seksleven te vertellen. Ze stuit echter op onbegrip en schaamte bij de jongere garde. Haar opmerking over de jonge stier is een subtiele hint</p>	<p><b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b></p> <p>/</p>
--	--	---	---	--	---

				naar haar seksuele betrekkingen met Mozes. Hij is namelijk verkleed als stier voor het Halloweenfeestje, wat verradt dat ze overspelig is, geweest, omdat ze haar man vergelijkt met een jonger exemplaar = postfeministische hyperseksualiteit .	
--	--	--	--	---	--

## Aflevering 6: De berenput

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
22	10:43-16:30	Fundamenteel. Mozes onthult in het bijzijn van de hele familie dat hij en Rita seks hadden en hij spreekt hierover op een denigrerende manier.	<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>  = impliciete waarde  Tot dusver werd Rita in sequentie 3, 8, 10 en 22 voorgesteld als seksuele actor, waardoor ze het postfeministische ideaalbeeld van de jonge en slanke, seksueel actieve vrouw ondermijnde. In deze sequentie wordt het idee van haar bruisend seksleven echter helemaal onderuitgehaald, want hij verwijst naar haar ouderdomskwaaltjes. Zo wordt de postfeministische gedachtegang alsnog gevolgd dat een vrouw van middelbare leeftijd en seksuele activiteit onverzoenbaar zijn. Ouderdom wordt niet geassocieerd met	<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>  Rita: “Nee, nie weggaan. Toe, alstublieft?” Mozes: “Denkt ge nu echt da ‘k da plezant vind om mijn dick in uw fucking droogkast te steken?”  = expliciet en evaluatief oordeel  Mozes oordeelt dat de seksuele betrekkingen met Rita niet aangenaam zijn. Hij verwijst naar vaginale droogte, aangezien vrouwen van middelbare leeftijd bij wie de menopauze aanbreekt met dit verschijnsel te maken krijgen.	<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>  /

			begeerlijkheid, maar moet uitgeroeid worden.		
--	--	--	--	--	--

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
23	27:11-30:43	Fundamenteel. Dr. Mommaerts vertelt aan Mie hoe ze zelfmoord heeft willen plegen, omdat de combinatie van het private en het publieke leven haar te veel werd.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  = impliciet ideaal  Mie is een toonbeeld van hoe de maatschappelijke druk die opgelegd wordt aan de postfeministische vrouw om steeds betere versies van zichzelf te realiseren, kan leiden tot geestelijke klachten. Door de spanning tussen de rollen in de private en in de publieke sfeer kampt Mie namelijk met een depressie. Daardoor wordt het ideaal van de postfeministische superwoman impliciet bekritiseerd, omdat het onhaalbaar is.	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  Dr. Mommaerts: “Mie, ge wordt nu extra geobserveerd, omdat ge momenteel labiel zijt. En omdat er een precedent is. Gij hebt een depressie gehad. Romy was geen gemakkelijk kind. Er waren ook problemen tussen u en uwe man en ge zijt zelfs een tijdje gestopt met werken. Gij hebt een overdosis pillen geslikt en gij hebt het maar net overleefd. Een paar maand voor uw accident.”  = expliciete en beschrijvende descriptie  Uit Mommaerts’ discours blijkt dat Mie niet de	<b>Rollen in de private en publieke sfeer</b>  /

		<p>Fundamenteel.</p> <p>Mie is boos omdat haar familie en psychiater belangrijke zaken uit haar verleden voor haar verzwijgen.</p>	<p><b>Neoliberaal discours</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Mie is voorstander van de postfeministische mentaliteit en draagt het neoliberale discours uit. Zoals in sequentie 2 en 10 wordt ze echter gehinderd in haar individuele vrijheid en beslissingsbevoegdheid, waardoor het neoliberale discours tegelijkertijd geïncorporeerd en ondermijnd wordt.</p>	<p>perfecte postfeministische vrouw is, omdat ze niet in staat was om haar huishoudelijke, relationele en professionele rollen te combineren.</p> <p><b>Neoliberaal discours</b></p> <p>Mie: “Maar dit is toch mijn leven? Iedereen moet zich me mijn leven.”</p> <p>= expliciete en evaluatieve kritiek</p> <p>Mie is boos omdat ze onder constante controle staat en omdat iedereen haar leven bepaalt, behalve zijzelf. Ze is een vrijgevochten vrouw die zelfstandig wil zijn en haar eigen keuzes wil maken.</p>	<p><b>Neoliberaal discours</b></p> <p>/</p>
--	--	--	---	---	---

### Aflevering 7: Wally

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
26	10:00-13:33	<p>Fundamenteel.</p> <p>Mie en Benoit praten in het bijzijn van een relatietherapeute over hun relatie en over Benoits rolverdeling in de private en publieke sfeer.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>= impliciet ideaal</p> <p>Zoals al aangetoond in sequentie 8, 13, 16 en 18 streeft Benoit zoals de typische man bijna uitsluitend agentic goals in de publieke sfeer na. Bijgevolg verwaarloost hij zijn leven in de private sfeer = in lijn met de klassieke gender-stereotypen en afwijzing van het postfeministische ideaal van de nieuwe man en vader.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Mie: “k Heb het gevoel da ge de laatste tijd heel veel afstand neemt van mij, Benoit. Ge zijt precies altijd weg, alsof da ge nie thuis wilt zijn. En als ge der zijt dan...”</p> <p>Benoit: “Mie, ik heb het al zo dikwijls uitgelegd. Ik moet naar conferenties, ook in ’t buitenland. En daarnaast probeer ‘k ik zoveel mogelijk thuis te zijn.”</p> <p>= expliciet en evaluatief oordeel</p> <p>Mie insinueert dat Benoit zoveel tijd besteedt aan zijn professionele rol in de publieke sfeer om haar en zijn huiselijk leven in de private sfeer te ontlopen, maar hij ontkent dit.</p>	/

### Aflevering 8: Het bos door de bomen

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
33	07:30-10:30	Fundamenteel. Rita en Benoit maken ruzie over wiens schuld het is dat de familiale situatie zo uit de hand gelopen is.	<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>  = impliciete waarde  Er is geen sprake van een dubbele seksuele standaard, zoals vaak het geval is in het postfeministische gedachtegoed. Zowel Benoits als Rita's overspel wordt negatief voorgesteld als ontrouw.	<b>Mannelijke en vrouwelijke seksualiteit</b>  Rita: "Ja, toen da gij zo nodig achter uwe piet moest aanlopen. Toen mijn dochter depressief in de zetel zat en nie wist wa ze moest aanvangen me Romy. En toen deze meneer ier per se zijn ex moest gaan poepen." Benoit: "Waar beginde gij nu over? Da is gebeurd, ja. Lang geleden. En dan hebde gij mij daarover aangesproken, en terecht. En dan heb ik onmiddellijk alle contact met die Véronique verbroken." Rita: "Nee jonge, ge moet nie liegen. Ge moet het nie schoner maken dan da 't was. Gij hebt die affaire pas gestopt toen ons Annemie een overdosis pillen pakte. Ja, toen pas, toen pas is	/

er een belleke  
gaan rinkelen.  
Gij eh, gij  
verdient ons  
Annemie nie.  
Gij zijt ne  
lafaard. Gij zijt  
ne lafaard en ne  
leugenaar en ne  
bedrieger.”  
Benoit: “Wie is  
hier de  
bedrieger? Wie  
kroop er elken  
avond op de  
verpleger van  
hare zieke  
vent?”

= expliciete en  
evaluatieve  
kritiek

Rita bekritiseert  
Benoit heel fel,  
omdat hij Mie  
bedroog met zijn  
ex-vriendin toen  
Mie depressief  
was en een  
zelfmoord-  
poging  
ondernam. Ze  
beschrijft hem  
als een man die  
gedreven wordt  
door zijn  
seksuele lusten,  
maar hij  
beschuldigt haar  
ook van  
overspel.



### Aflevering 9: Bob

Nummer	Sequentie	Niveau & context	Waarden	Descripties	Prescripties
41	47:02-49:38:	<p>Operatief.</p> <p>Thomas schrijft in een brief naar zijn vader, politie-inspecteur Wolkers, hoe hij zichzelf gaat opofferen om het meesterbrein achter het auto-ongeluk te straffen. Hij is van plan om met zijn auto op volle snelheid op die van Véronique in te rijden.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Thomas: ““k Heb nu de kans om haar te redden en mij te wreken op het monster da mijn leven kapot heeft gemaakt. ‘t Is de enige manier om ook mezelf te redden.”</p> <p>= expliciet doel/goal</p> <p>Thomas’ doel is om Mie en zichzelf te redden, dus hij neemt de typisch mannelijke, agentic goal van beschermer op zich = in lijn met de klassieke gender-stereotypen, want de man moet de rol van redder op zich nemen en kan voor zichzelf zorgen, maar de vrouw moet beschermd worden. Daardoor wordt het postfeministische ideaalbeeld van de sterke,</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>Thomas: “Ik heb iets goed te maken me Mie, met de vrouw die ik verwoest heb.</p> <p>= expliciete en evaluatieve beschrijving</p> <p>Hoewel het auto-ongeluk opgezet spel was en Thomas eigenlijk geen schuld treft, omdat Véronique erachter zat, voelt hij zich verantwoordelijk tegenover Mie als dader.</p>	<p><b>Rollen in de private en publieke sfeer</b></p> <p>/</p>

			assertieve en onafhankelijke vrouw ondermijnd.		
--	--	--	---	--	--

## Eindnoten

---

<sup>I</sup> Zoals de Duitse filosoof Nietzsche bedoelde dat God vervangen werd door de wetenschap als moderner equivalent, is ook het feminisme naar de nieuwere vorm van het postfeminisme geëvolueerd.

<sup>II</sup> Terwijl de Verenigde Staten zich vooral richten op het omverwerpen van het patriarchaat, wil het Verenigd Koninkrijk onder de invloed van de sociologie en het marxisme tevens het kapitalisme onderuithalen (Hollows, 2000). Bovendien wordt volgens Hollows en Moseley (2006, p. 8) in het Verenigd Koninkrijk de term ‘popular feminism’ vaker gehanteerd dan het Amerikaanse ‘postfeminism’.

<sup>III</sup> Amerikaanse en Scandinavische misdaadseries worden vaak onderzocht, omdat beide, en vooral die laatste sinds de 21ste eeuw als mondiale standaard fungeert met haar gewelddadige plots, en donkere en ambivalente personages in de traditie van het “hard-boiled” misdaadverhaal (Engelstad, 2018; Jurik & Cavender, 2017, p. 6). Als gevolg van die sinistere aard en de verwantschap met de film noir wordt het als een genre op zich beschouwd en door filmrecensenten gekarakteriseerd als “Nordic noir” (Engelstad, 2018, p. 25; Stougaard-Nielsen, 2019, p. 16).

<sup>IV</sup> ‘Queerness’ wordt volgens de Oxford English Dictionary gedefinieerd als “the quality or characteristic of having a sexual or gender identity that does not correspond to established ideas of sexuality and gender, especially heterosexual norms.”

<sup>V</sup> Bijvoorbeeld kinderverzorging en huishoudelijke taken (Lauzen et al., 2008).

<sup>VI</sup> Bijvoorbeeld werk en persoonlijke ontwikkeling (Lauzen et al., 2008).

<sup>VII</sup> Op televisie was er nog meer flexibiliteit dan voor film, omdat de scenarioschrijvers door de opdeling in verschillende afleveringen rekening konden houden met de publieke receptie en eventueel nog konden bijsturen (Mizejewski, 2004).

<sup>VIII</sup> De plot van *Liar* draait volledig rond een vermoedelijke verkrachtingszaak.

<sup>IX</sup> Dat is zo omdat ze niet langer de eenduidige morele tegenstellingen hanteren van dader en slachtoffer, maar deze rollen complexer en dubieuzer voorstellen.

<sup>X</sup> Door dat thema werd de productie van de reeks ondersteund door officiële instituties die slachtoffers van verkrachting begeleiden, namelijk Rape Crisis South London en Surrey & Sussex Mountain Healthcare Limited Sunflower Sexual Assault Referral Centre.

---

<sup>XI</sup> Voor elke sequentie zullen in de bijlage de vier analysetabellen ingevuld worden. De verschillende deelcodes van die tabellen worden echter enkel ingevuld als dat relevant is voor de geselecteerde sequenties, waardoor sommige onderdelen soms leeg blijven.

<sup>XII</sup> In het overgrote deel van de afleveringen is Romy slechts een hersenspinsel van Mie, die haar dochter nog steeds ziet, hoewel ze verongelukt is tijdens een auto-ongeval. Toch klopt de stelling over Benoit, aangezien hij toen ze nog leefde ook weinig aandacht aan haar opvoeding besteedde, waardoor Mie in een depressie terecht kwam.

<sup>XIII</sup> Het gaat hier om 3/4 deelcodes van de mise-en-scène (de costumering, gezichtsuitdrukking en handeling/beweging), de fotografische aspecten (belichting), 1/2 deelcodes van de kadrering (binnen of buiten beeld), 1/2 deelcodes van het perspectief (camera-afstand) en 1/2 deelcodes van de camerabeweging (camera beweegt op zijn plaats).

<sup>XIV</sup> Aangezien Mie door haar geheugenverlies al enkele keren verloren is gelopen en daarbij in paniek raakte, heeft Benoit voor haar een panic button gemaakt waarmee ze hem kan oproepen via zijn gsm.

<sup>XV</sup> Volgens de Cambridge Dictionary omsluit tokenism “actions that are the result of pretending to give advantage to those groups in society who are often treated unfairly, in order to give the appearance of fairness.”

<sup>XVI</sup> Van de 39 sequenties werden er 22 niet geanalyseerd, omdat ze geen discours bevatten (sequentie 4, 7, 12, 15, 24), niet relevant waren (sequentie 6, 29, 37, 39) of al aan bod kwamen bij de tweede deelfase van de formele analyse (sequentie 13, 17, 20, 21, 23, 25, 27, 30, 31, 34, 35, 36, 38).

<sup>XVII</sup> Van de 41 sequenties werden er 23 niet geanalyseerd, omdat ze geen discours bevatten (sequentie 7), niet relevant waren (sequentie 12, 21, 24, 25, 28, 29, 32, 36, 38, 39, 40) of al aan bod kwamen bij de tweede deelfase van de formele analyse (sequentie 1, 4, 5, 15, 17, 27, 30, 31, 34, 35, 37).