



Gracie en George nogmaals in A DAMSEL IN DISTRESS

Situation-comedy, feminisme en Freud

Vertogen van Gracie en Lucy

'Since we said "I do", there are so many things we don't.'

(Lucy Ricardo)

'This is a battle between two different ways of life, men and women.'

'The battle of the sexes?'

'Sex has nothing to do with it.'

(Gracie Allen en Blanche Morton)

Aan het einde van de jaren veertig en gedurende de jaren vijftig, toen de televisie in bezit was van de grote radiostations of ermee verbonden was, liet ze radiosterren opdraven, paste de radioprogramma's en tijden aan aan de behoeften van het kleine theater-beeldscherm, en vulde zo de dagen op. Vaudeville en films voedden deze vraatzuchtige, huiselijke media, beide vertrouwend op het geluid en beide invloedrijk in de snel groeiende voorsteden. Met hun commerciële verzameling van quiz, nieuws, muziek, variété, worstelen/boksen, mode/koken en comedy-shows, waren deze media nogal onverschillig ten opzichte van de goed opgebouwde verhalen, maar des te attenter ten aanzien van de wensen van publiek en sponsors. Televisie was toen (en is het nog) zowel een kringloop – een herhaling en recycling door de jaren heen – als een familie-aangelegenheid, die in de jaren vijftig in de woonkamer gezamenlijk werd gedirigeerd met Vader aan de knoppen. Een televisietoestel was een statussymbool; het bewijs dat de economische top was bereikt, en een uitnodiging aan andere stellen om te gaan kijken.

Net als de bezitters van een televisietoestel in de voorsteden, waren ook de vier televisiestations geïnteresseerd in status. 'Het nieuws' werd dan ook in een afzonderlijke categorie geplaatst, die van realiteit en de legitimiteit, ogenschijnlijk onderscheiden van 'entertainment'. In het begin van de jaren vijftig werden de VN-debatten prestigieus uitgezonden. De werkzaamheden van het Kefauver-congrescomité, dat de geor-

Oorspronkelijk: 'Situation Comedy, Feminism, and Freud. Discourses of Gracie and Lucy', in: Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington en Indianapolis (Indiana University Press) 1986, pp. 80-95. Vertaling: Ineke Setz.

ganiseerde misdaad onderzocht, werden geregistreerd door WPIX in New York. Deze 'uit het leven gegrepen' drama's leverden de stations hoge kijkcijfers op. In april 1951 werd de rede van generaal Douglas MacArthur tot het Congres uitgezonden. Met zijn woorden, die de politiek van 'inperking' en begrensde oorlogsvoering van de regering-Truman aanvielen, hitste hij het paranoïde complotdenken ten aanzien van niet alleen mondiale, maar ook sociale gebeurtenissen op. In juli 1952 werd de GOP-conventie uitgezonden, en Stevenson en Eisenhower vochten een deel van de daarop volgende verkiezingen uit op televisie. De Army-McCarthy-verhoren begonnen op 22 april 1954 en behaalden hoge kijkcijfers voor die vele uren waarin senator Joseph McCarthy de krijgsmacht beschuldigde van 'communistische infiltratie', om vervolgens live te gronde te gaan.¹

Gelijktijdig met de prestigieuze uitzendingen van de 'werkelijkheid' – gebeurtenissen van macht, politiek en 'waarheid' – en de massale toekenning van zendtijd en zendbereik, werden vrouwen aangespoord stad, arbeidsmarkt en salarissen op te geven, te verhuizen naar de voorstedelijke vrije tijd en kalmte, kinderen op te voeden en hun overwerkte, pendelende echtgenoten te bevredigen. Natuurlijk deden niet alle vrouwen dat. De meeste vrouwen boven de vijftendertig bleven in het betaalde werk functioneren; maar zo mogelijk, verkozen ze andere banen boven het bouwen van oorlogsschepen. Dat televisie, en vooral de situation-comedies, net als de radio de nieuwe, denkbeeldige en gelukzalige huiselijkheid van een ranch-stijl huis met een barbecue in de achtertuin en een bad zowel zouden aandienen als ondersteunen, lijkt logisch – het is natuurlijk historisch. 'Inperking' was niet alleen een defensieve militaire strategie, ontwikkeld als buitenlandse politiek van de Verenigde Staten in de jaren vijftig; ze werd eveneens uitgeoefend aan het huiselijk front, met als doel vrouwen uit te sluiten van de arbeidsmarkt en aan huis te binden.

De bewering dat televisie een machtig mechanisme is om vrouwen tot het aanrecht te beperken, is nauwelijks origineel. Toch zijn de strategieën van de afzonderlijke programma's intrigerend en complex – nauwelijks monolithisch of algemeen, zoals de meeste vertogen veronderstellen. Voor mij staan twee zaken centraal: het belang in de komedies van de vroege jaren vijftig van idiosyncratisch machtige vrouwelijke stars, gewoonlijk achter in de dertig of veertig; en de geleidelijke afbrokkeling van die macht, die zich voordeed in de representatie van vrouwen in komedies. In de situation-comedy deed de pacificatie van vrou-

1. Eric Goldman, *The Crucial Decade and After: America, 1945-1960*. New York (Vintage Books) 1956 en 1960.

wen zich voor tussen 1950 en 1960, zonder een enkele kritische noot over de verandering die het genre had ondergaan. De huisvrouw, hoewel ze nog steeds de huiselijke stek runde, veranderde van een humoristische rebel of goedgeklede, geestige, naïeve dissident die een betaalde baan had of wilde – van iemand die aan de controle ontsnapt via de taal (Gracie) of via het lichaam (Lucy) – in een tevreden, zo niet gelukkige, begrijpende huismus (Laura Petrie). Met dit in het achterhoofd moeten we enkele specifieke programma's opnieuw bekijken, in het bijzonder die welke in de begintijd van de televisie werden uitgezonden. Dit artikel is gebaseerd op een analyse van veertig afleveringen van *THE GEORGE BURNS AND GRACIE ALLEN SHOW*, die van oktober 1950 tot juni 1958 elke woensdagnacht in de lucht was tot Gracie de show verliet; en van 170 van de 179 afleveringen van *I LOVE LUCY*, die van oktober 1951 tot mei 1957 op de maandagavond werd uitgezonden. Dit artikel herneemt eveneens Freuds theorieën over de wortels en de 'bevrijdende' functie van grappen, het komische en de humor – wellicht een andere 'buitenlandse' strategie voor een potentiële inperking van Amerikaanse vrouwen.

I

In 1949 vermomde Gertrude Berg – schrijfster, producente en star – zichzelf driemaal per week, een kwartier lang, live, als Molly Goldberg, de Joodse moeder bij uitstek, een mengsel van kippesoepepraat en advies. Leunend uit haar raam bekennt ze ons vertrouwelijk: 'Als Mr. Goldberg geen Sanka-caffeïnevrije koffie dronk, weet ik niet wat ik zou doen – ik weet niet eens of we nog wel getrouwd zouden zijn . . . probeer het gewoon eens, dat wil ik je alleen maar zeggen.' Het programma en zijn populariteit waren emblematisch voor de daaropvolgende lawine van situation-comedies die op televisie werden uitgezonden. Ze stamden direct af van de vaudeville 'echtgenoot-echtgenote'-radiosketches, stereotiepe music-hall en commedia dell'arte-achtige scènes en personages. De samentrekking van programma en star met sponsor was een andere variant op de corporatieve koppelverkoop / bezit van de televisie.

THE GEORGE BURNS AND GRACIE ALLEN SHOW begon in het seizoen 1950-1951, en zette deze traditie voort. Burns en Allen brachten hun huwelijk, daterend van 1926, hun vaudeville-, radio- en filmroutines en hun personages / stars samen in een upper-middle class situation comedy – een historisch samenplaksel dat suggereert dat wat gemakshalve met de term 'massacultuur' wordt aangeduid, in wezen een pro-

ces is: een verzameling vertogen, scènes of formules uit verschillende media die opnieuw worden ingezet en in de context van het historisch moment worden geplaatst. Ondanks zijn gelijkenis met het Molly Goldberg-programmatype, vertegenwoordigde deze show een nieuwe versie van het gelukkig getrouwde paar; met in de hoofdrollen de halvegare, modieuze Gracie met haar verbijsterende *non sequiturs*, en de ontspannen kwieke George, met zijn moppen en kwinkslagen, wonend in het voorstedelijke, welvarende Beverly Hills. Gracie was zeker niet vergelijkbaar met de doorsnee televisiemoeders – koesterend-doch-dominerend – die in de stadsappartementen woonden. Toch was ze als ‘Gracie’ vertrouwd anders. Haar techniek ontspoorde de wetten van de syntaxis van taal en logica en was terug te voeren op hetzij de dichtstbijzijnde hetzij de meest onverwachte verwijzing, om zo een komische draai te geven aan de willekeurige en conventionele autoriteit van de spraak (en ze zou voortdurend haar eigen regels doorbreken, juist wanneer haar vrienden en wij er eindelijk vat op kregen). Ze plaatste alle mannelijke en de meeste vrouwelijke personages voor raadsels met de onwaarschijnlijke verhalen en plannen die ze brouwde en die steevast waar bleken in de verbazingwekkende omstandigheden die de ‘plot’ van die week vormden.

De simpele verhalen van elk wekelijks programma werden louter gebruikt als continuïteit voor *vaudeville routines** en waren er voornamelijk om bespot te worden door George. Het schema is vaak als volgt: een gewone gebeurtenis – winkelen, naar de film gaan – wordt ‘verkeerd geïnterpreteerd’ en daarna door Gracie gecompliceerd, die een tweede, willekeurige gebeurtenis aan de eerste verbindt. Bijvoorbeeld: Ronnie, de studerende zoon, heeft een verhaal nodig voor het USC-blad en Blanche Morton, de buurvrouw en vertrouweling, wil nieuwe borden. Gracie weet deze twee problemen, die niets met elkaar hebben te maken, te verbinden: ze beraamt een nepdiefstal van de auto van Ronnies rijke vriendje. Wanneer deze auto gevonden wordt in de garage van de Mortons, is Blanche’s echtgenoot zo opgelucht dat hij niet hoeft te betalen voor deze ‘nieuwe’ auto, waarvan hij gelooft dat Blanche hem heeft gekocht, dat hij graag de borden koopt; en Ronnie strijkt zijn verhaal over de diefstal op.

Aan de *shaggy dog*** kwaliteit van de plots werden nog vele verbijsterende personages toegevoegd (inclusief de postbode) die het huis binnenkwamen en dan door Gracie bij de zaak werden betrokken. Hoe

*Zie voor deze en volgende ‘show-business-termen’ met een * de woordenlijst op p. 96.

** Het Nederlands kent geen ingeburgerd equivalent voor de *shaggy dog joke*. Het gaat om een grap waarvan de pointe een incongruent, dwaas of ongerijmd antwoord is in een absurde situatie. (Noot van de vertaler).

minder het personage of de onschuldige toeschouwer ermee te maken had, hoe beter. Een groot deel van Gracies komedie hing af van de verbazing van de andere personages. Haar naïeve, vriendelijke *non sequiturs* maakten hen sprakeloos, deed hen met tegenzin toestemmen, om uiteindelijk, in reactieshots, nog slechts te kunnen staren. (Dit is precies het tegenovergestelde van wat er in *I LOVE LUCY* gebeurt, waar Lucy steevast het laatste woord of de laatste blik krijgt. Een montage die aangeeft dat er in de beide shows verschillende identificatiemechanismen en strategieën ter positionering van de toeschouwer werkzaam zijn.) Vervolgens verscheen de knipogende George, die of meedeed aan de taalkundige vermindering, of alles in orde bracht. Zijn tussenkomst was er evenwel niet voor een beter begrip van ons, de televisiekijkers, maar voor dat van de verwarde en sprakeloze personages. Zijn aristotelische analyses van Gracies gedrag en a-logica lieten de omstanders dubbel verbaasd achter. Uiteindelijk, aan het einde van elke show, gaf George het bevel: 'Say goodnight, Gracie.'

Gekleed in de elegante mode van de jaren vijftig, geplaatst in een 'upper middle class'-milieu van bungalows, patio's en dubbele garages, voortdurend bloemen schikkend of koffie leutend en leuterend, ont-snapte Gracie op dubbelzinnige wijze aan de orde. Ondanks de druk van alle clichés die aan vrouwen worden toegekend – onlogisch, gek, onzinnig, in het bezit van een eigen bijzondere bio-logica en dienovereenkomstig gepatroniseerd – leek ze in zekere zin aan de mannelijke controle te ontsnappen, zich buiten deze controle te bevinden. In tegenstelling tot de eeuwig trouwe en warrige Harry VonZell, de aankondiger van de show en het verhaal, en andere personages in de verhalende sketches, hadden noch Gracie noch haar buurvrouw Blanche (die beiden van 'Gracie' hielden en haar begrepen) eerbied voor George, of lieten zich door zijn slimheid intimideren; eigenlijk besteedde Gracie zelden aandacht aan hem, of aan welke autoriteit dan ook. Ze ontmaskerde vormelijkheid, ze ontrafelde patriarchale wetten en illustreerde daarmee wat Jean Baudrillard, geïnspireerd door Freud, stelde: 'De grap, die een overschrijdende omkering is van het vertoog, handelt niet op basis van een andere code als zodanig. Zij werkt door de ogenblikkelijke deconstructie van de dominante discursieve code. Zij doet de categorie van de code en die van de boodschap vervluchtigen.'² De 'dominante discursieve code' van het patriarchaat probeerde, via de welwillende George, Gracies wispelturigheid, haar letterlijke deconstructie van de spraak en haar krasse familiepraatjes te bedwingen. Of

2. Jean Baudrillard, 'Requiem pour les media', in: *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Parijs (Gallimard) 1972, p. 228.

het systeem daarin is geslaagd, kan zowel positief als negatief beantwoord worden, afhankelijk van de vraag waar de analyticus politiek gezien staat: bij George in zijn kamer of in de keuken bij de vrouwen.

Gracies kracht was het 'shaggy dog'-verhaal – hetzij als verbale kletspraat, hetzij als precies de substantie van het verhaal. Het eerste leidde tot a-logische onzin, een manier van denken eigen aan Gracies komiek. Het tweede leidde tot de aanzet en de oplossing van de wekelijkse aflevering. Bovendien zou de 'shaggy dog'-gebeurtenis, onzinnig als zij was, uiteindelijk steeds 'waar' blijken te zijn. Neem bijvoorbeeld de volgende aflevering. De scène speelt zich af in Gracies zonnige keuken, met gerimpelde gordijntjes, de tafel in het midden, een koffiezetapparaat en verschillende uitgangen. De voorafgaande situatie wordt uitgelegd in de dialoog:

Gracie: Bedankt voor het naar huis brengen, Dave.

Dave: Wat betreft het slepen van uw auto, niks te danken, Mrs. Burns.

Gracie: Er is koffie in de kan, wil je een kopje?

Dave: Ik heb me afgevraagd, Mrs. Burns, hoe legt u deze kleine reparatie uit aan uw man?

Gracie: Gewoon, ik vertel hem precies wat er is gebeurd. Ik ging winkelen en kocht een blouse. Toen ik naar huis ging, stopte ik om te kijken naar het opbouwen van de circustenten en toen kwam die olifant voorbij, ging op mijn bumper zitten en verpletterde hem.

Dave: Dat zal hij nooit geloven.

Gracie: Natuurlijk wel. Hij weet dat een bumper niet sterk genoeg is om een olifant te houden. George is slimmer dan je denkt.³

Om haar verhaal aan George te bewijzen zal Gracie haar blouse laten zien. Haar idiosyncratische oorzaak-gevolgverbanden hebben niets (of alles) te maken met natuurkunde, met de willekeurige taalconventies of het gezond verstand. Haar spreekstijl is in vele opzichten ongewoon grappig omdat deze a-historisch is, de spreker en de situatie negeert, terwijl de regels van de taal gehoorzaamd worden. Net als Chico Marx neemt Gracie de taal letterlijk; maar in tegenstelling tot Chico is ze zich niet bewust van haar effect op de andere personages.⁴ Gracie levert haar *deadpan lines** zonder een spoor van reactie of verwachting, onbewust dezelfde intonatie gebruikend voor welk discursief contract dan ook – dat ze uiteindelijk dan toch weer opbouwt.

De rest van de betreffende aflevering bestaat uit het opnieuw vertel-

3. De tekst is ontleend aan een videotape.

4. Zie mijn 'Jokes and Their Relation to the Marx Brothers', in: Stephen Heath en Patricia Mellencamp (red.), *Cinema and Language*, Frederick, MD (University Publications of America) 1983, voor een nadere verklaring van grappen en het komische in de dwaze mannelijke wereld van de Marx brothers.

len van het verhaal – eerst aan Blanche, die het aan haar man Harry vertelt, dan aan de verzekeringsagent, Prescott, en tegelijkertijd aan Harry VonZell en Stebbins, de circusartiest. George, in principe een solistische, narratieve bemiddelaar, doorbreekt Gracies dilemma van lichtgevoeligheid voortdurend en dringt binnen met commentaren ('Het enige wat ik wilde, was een klein bewijs'), bespiegelingen over het leven en ironische stelregels over het huwelijk: 'Getrouwde mensen hoeven niet tegen elkaar te liegen. We hebben advocaten en vrienden die dat voor ons doen.' George koopt Gracie om door haar een minkmantel te beloven in ruil voor het 'echte' verhaal, dat ze hem natuurlijk al heeft verteld. De show vindt zijn hoogtepunt in een rechtszaalscène met alle deelnemers, zittend in de huiskamer van de Burns, die de waarheid van Gracies oorspronkelijke verhaal, dat wordt bevestigd door Dave, rechtsgeldig verklaren – het 'zien is geloven'-mechanisme. De waarheid van de mannelijke visie die Gracies verhaal staaft, is een eindeloos herhaald gegeven, zowel in de hele serie als in deze aflevering. Dave zegt: 'Als ik niet naar het circusterrein was gekomen om je auto weg te slepen, had ik het zelf niet geloofd.' In de laatste scène herhaalt hij nog eens: 'Als ik het niet met eigen ogen had gezien, had ik het zelf niet geloofd.' Tijdens dit beslissende verhoor, voorgezeten door George, komt een nieuw personage – Duffy Edwards, de bonthandelaar – binnen met Gracies nieuw veroverde bontmantel. Hij zegt tegen George: 'Ik kijk altijd naar je show. Ik wist dat je ging verliezen.' In tegenstelling tot Lucy, wint Gracie het altijd op het vlak van de narratie, waardoor de waarheid van haar verhaal wordt bevestigd.

Er zijn echter ook andere codes werkzaam. George wordt via de *mise-en-scène* en de bewegende camera steeds midden in het kader geplaatst, hij is groter dan alle andere personages en hij heeft contact met het publiek via zijn directe blikken in de camera. Hij knikt schrand, met heimelijke, zijwaartse blikken naar ons (of misschien naar alle eeuwige echtgenoten). Aan het slot bevindt Gracie zich links in het kader. Zij wint het verhaal en de minkmantel, maar verliest de centrale ruimte in het beeld. Misschien nog belangrijker: ze was nooit in het bezit van 'de blik'. Roland Barthes, die de macht stevig in de taal verankert, vraagt: 'Waar is spraak? In de locutie? In het luisteren? In de antwoorden die tussen de een en de ander bewegen? Het probleem is niet om het onderscheid in functies af te schaffen (...) maar om de instabiliteit te beschermen (...), de duizelingwekkende dwarreling van de posities van spraak.'⁵ De dwarrelingen zijn duizelingwekkend, maar toch is George Burns, de kwieke entertainer met zijn Hollywoodroddel, criti-

5. Roland Barthes, 'Ecrivains, intellectuels, professeurs', in: *Tel Quel* 47, herfst 1971.

cus en golfpartner van CBS-president William Paley, elke show opnieuw weer de voorzitter, met zijn goedaardige berusting, zijn wrange lach en een narratieve 'logica' die stevig gefundeerd is in een verbijsterende kennis van de ijdele status van de situatie, komedie en televisie. In elke aflevering wordt Gracie openlijk gedomineerd, niet alleen door de blik van George in de camera en zijn directe monologen tot het publiek, maar ook door zijn visie op het programma op het televisietoestel in zijn kamer, en door zijn schaduw die over de acties op de achtergrond glijdt wanneer zijn *voice-over* commentaar geeft op het huwelijk, Gracie, haar familie, filmsterren, show-business en het 'verhaal'.

In zijn analyse van Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, geeft Samuel Weber een intrigerende lezing van de 'Aufsitzer' of 'shaggy dog'-grappen – onzin-grappen die een verwachting creëren en iemand doen zoeken naar een verborgen betekenis. 'Maar men vindt er geen, ze zijn echt onzin,' schrijft Freud. Weber beargumenteert dat de verwachting voortkomt uit het verlangen 'betekenis te geven aan de raadselachtige bewering waarmee de grap begint (...), zulke grappen "spelen" spelletjes met het verlangen van de luisteraar (...). Door deze "verwachting" te bezielen en haar vervolgens onbevredigd achter te laten (...) functioneren deze grappen op een manier die sterk herinnert aan het vertoog van de analyticus, die weigert zich te verwickelen in een betekenisvolle dialoog met de analysant'.⁶ Het is echter moeilijk om Webers inzicht toe te passen op Gracie, om haar, eerder dan George, te vergelijken met de analyticus. Tenslotte is het George met wie de luisteraar samenspanst. Het is George die Gracie aanhoort vanuit een tolerante, centrale, verstrooide voordelige positie. Het is alsof hij de centrale toren in het panopticum bezet houdt, gezeten op de stoel van de analyticus achter de divan, zelf ongezien, maar met alle scènes zichtbaar voor zijn blik.

Deze grappen zijn, zoals Weber schrijft, lokmiddelen die een loopje met ons nemen. 'Want aan het einde van de weg vinden we alleen onzin: "Ze zijn echt onzin", beweert Freud, in een poging ons en zichzelf te overtuigen.'⁷ Misschien kan BURNS AND ALLEN worden geïnterpreteerd als een massale mannelijke geruststelling dat vrouwenlevens inderdaad onzin zijn. De 'Aufsitzer' is een grap die grapt met de verwachting van een grap, en is duidelijk een gecompliceerde zaak. In het geval van Gracie Allen is het een weigering van de conventionele betekenis, een weigering die door Blanche Morton vrolijk aangenomen en aange-

6. Samuel Weber, *The Legend of Freud*. Minneapolis (University of Minnesota Press) 1982, p. 114.

7. Idem, p. 114.

moedigd wordt als rebellie, en die voor het publiek in bedwang wordt gehouden door de alwetendheid van George, die als een Opper-ik narcistisch streeft om zichzelf 'te verenigen, te bekrachtigen (...) en te situeren als een op zichzelf staand subject.'⁸

Evenmin zouden we ons moeten laten misleiden door het feit dat George de 'aangever' ('straight man') is en zo een lichtelijk minderwaardige positie lijkt te bekleden, die hij zelf als volgt beschrijft:

'Voor degenen die mij nog nooit hebben gezien: ik ben wat in de show-business een aangever heet. Als je niet weet wat een aangever is, dan zal ik je dat eens vertellen. De komediant heeft de lachers op zijn hand. Dan kijk ik naar de komediant. Dan kijk ik naar het publiek – zoals nu ... Dat staat bekend als een pauze ...

Een andere plicht van een aangever is het herhalen van wat de komediant zegt. Als Gracie zegt: "Er gebeurde vandaag iets gekks in de tram," dan zeg ik: "Er gebeurde vandaag iets gekks in de tram?" En natuurlijk krijgt ze met haar antwoord de lachers op haar hand. Dan las ik een van mijn beroemde pauzes in ...'

Maar George was nooit *alleen* maar een aangever; de monoloog gaat verder:

'Ik ben al zo lang een aangever geweest dat ik uit de macht der gewoonte alles herhaal. Ik ging laatst uit vissen met een kerel en hij viel overboord. Hij schreeuwde: "Help! Help!" Dus zei ik: "Help? Help?" En terwijl ik wachtte op de lachers, verdrong hij.'

Deze grap definieert precies de werkwijze van George en geeft eveneens de vaudeville-oorsprong ervan aan. Onvermijdelijk, zoals de mannelijke hoofdrollen in de meeste situation-comedies, krijgt hij de laatste en controlerende blik of lach. Inperking bewerkstelligd door gelach – een ontlading die de vrouw misschien juist op haar plaats hield, in plaats van dat zij 'bevrijd' werd op de wijze waarop volgens Freud grappen hun vertellers en luisteraars bevrijden. Hoe radicaal de onzinnige grap ook mag zijn (wanneer zij uit de mond van een man komt), zij functioneert voor de vrouwelijke spreker op een andere wijze, evenals de rest van het leven. Ook het publiek wordt beoordeeld en ingeperkt door George, die hierin zowel door de camera als de montage wordt gevolgd: de echtgenoot als televisiecriticus, de solistische, eerlijke komiek, psycholoog van het vrouwelijke en tolerante voogd/artiest. Toch was het, in tegenstelling tot de meeste situation-comedies, duidelijk dat George afhankelijk was van Gracie, die zowel in de imaginaire dimensie van de serie als in de plots van de afleveringen functioneerde.

De contradictie van het programma en het dilemma waarin de vrou-

8. Idem, p. 116.



Lucy en Ricky Ricardo met Ethel en Fred Mertz op de achterbank in een aflevering van I LOVE LUCY

welijke toeschouwer en de komediante verkeren – vrouwen tegelijk als subject en als object van de komedie, in plaats van als de loutere objecten die ze in het Freudiaanse paradigma van grappen zijn – dat zijn dilemma's die, volgens mij, geen enkel modern kritisch model kan oplossen.

II

I LOVE LUCY werd in zijn originele versie voor het eerst uitgezonden op maandag 15 oktober 1951 om acht uur 's avonds. De conventionele huiselijkheid van de situation-comedy waaraan Lucy Ricardo gebonden was, kreeg nauwelijks vat op haar: ze poogde voortdurend te ontsnappen aan huishoudelijke zaken – haar 'situation', haar baan in huis – en probeerde steeds in de show-business terecht te komen door binnen te dringen in Ricky's 'act', die ze, vanuit het perspectief van het verhaal gezien, verknoede, maar waarin ze tegelijkertijd een briljante en komische voorstelling ten beste gaf. Lucy verdroeg het huwelijk en het huisvrouw-zijn door beide te transformeren in vaudeville. Gekostumeerde uitvoeringen en repetities maakten het thuisblijven zowel frustrerend als draaglijk. Haar ontevredenheid, uitgedrukt in haar verlangen naar een baan, show-business en roem, werd verhuld door de happy-endings met omhelzing/kus (soms voorzien van de tekst: 'nu staan we quitte')/applaus/afdeling/herkenningsmelodie. Haar wekelijks geponeerde misnoegdheid en ambitie waren de premissen voor het functioneren van de show, waarbij de contradicties zorgvuldig werden bedekt door het plezier dat het publiek aan haar uitvoeringen, haar 'echte' roem, beleefde. De serie typeerde de paradox van vrouwen in de komedie – de vrouwelijke artiest ergens tussen verhaal en schouwspel gevangen, historisch gezien als een imitatie tussen het echte en het model.

Zoals het geval was met THE GEORGE BURNS AND GRACIE ALLEN SHOW, was de hele serie biografisch verbonden met het huwelijk van de twee sterren. Lucille Ball, filmster, en haar echtgenoot Desi Arnaz, leider van een Cubaanse band, werden Lucy en Ricky Ricardo. Hun 'vrienden' traden in de afleveringen in een bijrol of als 'zichzelf' op. Aan het slot van een aflevering zei de aankondiger in voice-over bijvoorbeeld: 'Harpo Marx speelde zichzelf.' Image/persoon/ster zijn totaal samengesmolten in 'zichzelf', de 'realiteit' is een herspeeld beeld, een scène, een simulatie, wat Jean Baudrillard 'het hyperreële' noemt. Het meest buitengewone en bizarre voorbeeld van de samentrekking van 'feit' en fictie, of van 'realiteit' en namaak, krijgshaftig gedragen door de 'formele samenhang' van het verhaal, was Lucy's hyperreële zwanger-

schap. Met scenario's waar toezicht op werd gehouden door een dominee, een priester en een rabbijn, werden in 1952 zeven afleveringen gewijd aan Lucy's televisie- en echte zwangerschap (zonder dat het woord ooit viel). De eerste aflevering werd uitgezonden op 8 december, gepland naar de datum waarop Lucy via een keizersnede verlost zou worden: maandag 19 januari 1953. Lucy's echte, negenmaands kindje, Desi Jr., werd in een zevenweekse televisiezwangerschap gesimuleerd en elektronisch gebaard op 19 januari 's avonds om acht uur als Little Ricky, met 44 miljoen toekijkende Amerikanen. (Slechts 29 miljoen stemden af op Eisenhowers beëdigingsceremonie. We liked Ike. We loved Lucy). Zoals alle afleveringen van de serie, kreeg ook deze de titel van een kinderboek: 'Lucy gaat naar het ziekenhuis'.⁹

Maar terwijl de 'echte' huiselijke en familiale details van het leven van de star zo vreemd werden vermengd met de fictie, was de opperste fictie van het programma misschien wel dat Lucy geen ster materiaal was en daarom tot huiselijkheid moest worden veroordeeld. De wekelijkse plot betrof Lucy's dwarse pogingen om het huis uit en in de show-business door te breken. In tegenstelling tot Gracies onaannemelijke bedenksels en openlijke intriges faalden Lucy's plannen steeds, zelfs wanneer dat falen een plotselinge en gratuite omkering in de slotscène noodzakelijk maakte. Lucy was het rebelse kind dat door echtgenoot / vader Ricky geduld, begrepen, geliefd en zelfs gestraft werd, bijvoorbeeld wanneer hij haar ervan langs gaf voor haar voortdurende ongehoorzaamheid. Maar ook al faalden Lucy's intriges voor ambitie en roem op *verhalend niveau* – met als resultaat dat ze, vaak dankbaar, aan het huishouden gebonden bleef – ze zegevierden als *schouwspel*. In het elementaire, zich herhalende verhaal kreeg Lucy nooit wat ze wilde: een baan en erkenning. Zes jaar lang accepteerde ze wekelijks het huishouden, alleen om de week erna opnieuw een poging te ondernemen eraan te ontsnappen. In elke aflevering zegevierde ze echter niet alleen in Ricky's act, maar sloopte deze eveneens, drong ze elke andere artiest naar de achtergrond (waaronder John Wayne, Richard Widmark, William Holden en zelfs Orson Welles) en kreeg precies wat zij en het publiek wilden: Lucy, de star, uit de toon acterend, gek, met perfect uitgevoerde vaudevillenumers – fysieke komedie zoals maar weinig vrouwen (in het bijzonder mooie, voormalige Goldwyn-meisjes) ooit hebben uitgevoerd.

Het typische verloop van de serie betreft Lucy, die voor ons, de

9. Bart Andrews, *Lucy & Ricky & Fred & Ethel*. New York (E.P. Dutton) 1976. Dit boek bevat een synopsis van de shows volgens uitzenddata en titels, welke mij zeer ten dienste was bij mijn tekstuele analyse.

kijkers thuis, de rol opvoert die het verhaal haar verbiedt. Behalve voor ons, kan ze nooit een 'echte', optredende artiest worden: in het verhaal moet ze een huisvrouw blijven. In de aflevering met de titel 'Het Ballet' bijvoorbeeld, heeft Ricky een ballerina en een burleske clown nodig voor zijn nachtclub-act. Lucy smeekt hem haar daarvoor te nemen. Natuurlijk weigert hij. Dan oefent Lucy in een van haar karakteristieke uitvoeringen voor balletdanseres: gekleed in een wufte tutu imiteert ze onstuimig en maniakaal een danser die balletbewegingen uitvoert, die ze vervolgens door een automatische, overdreven herhaling transformeert in een charleston. Telkens wanneer Lucy er van overtuigd is dat ze iets nieuws heeft geleerd, ongeacht hoe moeizaam, gaat ze overdrijven. Dit zijn de grote komische scènes, die zich na het uitzetten van de verhaallijn voordoen: zuivere opvoeringen gedurende welke de andere personages absoluut geen reacties vertonen. Dit is de eerste 'verhaal'-lijn, vóór de 'hartbrekende' scène halverwege het programma: het 'doek' opent / sluit, als de twee helften van een hart, liefdevol, of omlijst en verdeelt elke episode. Dan komt de tweede verhaallijn: Lucy zal zich nu trainen om een burleske komiek te worden. De clown / leraar met een flodderige broek arriveert in haar appartement, doet alsof zij een man is en vertelt zijn melodramatische, smartelijke verhaaltje over Martha en haar verraad. Lucy raakt erbij betrokken, spreekt de Pavloviaanse naam Martha uit en wordt geslagen met een varkensblaas, besproeid met mineraalwater en krijgt uiteindelijk een taart in haar gezicht. De scène eindigt met Lucy die zegt: 'De volgende keer ben jij degene met het vriendelijke gezicht' – met andere woorden: het slachtoffer van de sketch. Vervolgens, zoals in alle afleveringen en in deze letterlijker dan in de meeste, worden de twee verhalen samengewrongen in een finale, een uitvoering op het toneel. In zijn nachtclub zingt Ricky romantisch 'Martha' in het Spaans. Ethel belt Lucy en vertelt haar dat Ricky iemand nodig heeft in zijn act. Ze verkleedt zich als de burleske clown (niet als de verlangde ballerina) en stapt met haar verkeerde attributen het podium op. Ricky zingt het refrein en nu is het woord 'Martha' het Pavloviaanse wachtwoord voor Lucy. Ze slaat de mannelijke balletdansers met de varkensblaas; spuit het mineraalwater over de ballerina en smijt, in een finale die alle voorafgaande voorzetten gebruikt, een taart in het zingende gelaat van de in smoking gestoken, romantisch neuriënde Ricky. (De Saoedi-Arabische regering bespeurde een subversief element – Lucy domineerde haar echtgenoot – en verbood de serie.) Deze aflevering, zoals zovele andere, is een repetitie voor een uitvoering, waarin Ricky op het einde publiekelijk op komische wijze naar de achtergrond wordt geschoven. Wij, de kijkers, bevinden ons tegelijkertijd in de coulissen en midden tussen het publiek, wachtend op Lucy's

optreden en Ricky's stoïcijnse, maar gefrustreerde lijdzaamheid. De verwachting is hier dus niet verbonden met het verhaal maar met de anticipatie van het komische – een performatieve of een pro-aitetische verwachting.

Een exemplarisch moment van de wijze waarop Lucy Ricky naar het tweede plan schuift of hem vernedert, is te zien in de uitzending met de titel 'De Liefdadigheidsvoorstelling', waarin Ricky's pogingen om in plaats van de aangever de komediant te zijn, volledig verijdeld worden. In deze aflevering ontdekt Lucy, samen met het publiek, dat Ricky hun duo heeft herschreven en alle *punch lines** aan zichzelf heeft toegekend. Fade. Op het toneel voeren Ricky en Lucy in identieke herenkostuums, met strooihoeden en wandelstokken, een soft-shoe-sketch uit. Ricky stopt, tikt met zijn stok en wacht op Lucy om haar rol als aangever te vervullen. Natuurlijk doet ze dat niet. Terwijl ze 'Under the Bamboo Tree' zingt over huwelijk en geluk, steelt ze, met de close-up van de camera als haar trouwe medeplichtige in de reactieshots, schaamteloos al Ricky's teksten, glimlacht voldaan en gebruikt iedere truc uit het handboek voor show-business om hem naar de achtergrond te verdringen. Applaus, doek; het hart sluit deze keer als een echt gordijn. Lucy krijgt het laatste woord en de laatste lach tijdens deze ironische 'draai' aan de woorden van het romantische lied. Het is interessant om Ricky, de would-be komediant die door zijn partner / echtgenote gedwongen wordt de aangever (straight man) te zijn, te vergelijken met George, de 'gewone man' (the 'straight man'), die altijd de laatste controlerende lach krijgt.

Dat Ricky voortdurend naar de achtergrond kan worden verdrongen en zo gemakkelijk niet gehoorzaamd wordt, is niet zonder betekenis. Met zijn Cubaans accent (voortdurend nagebootst door Lucy) is hij de taal niet volledig meester en in feite niet symbolisch, zoals George, de grappenmaker die de gezaghebbend komische taal hanteert. Het vertrouwen van de serie in eerder fysieke dan verbale komedie, met Lucy en Ethel als de toonaangevende acteurs, bewerkstelligt een andere uitsluiting van Ricky. In tegenstelling tot George wordt Ricky geen evenredige, laat staan superieure tijd toegemeten. Keer op keer verdwijnt hij uit het verhaal, en zijn vertrek is het startsein voor komische baldadigheid en plezier van het publiek. Hoewel hij 'lang, donker en knap' is, niet het bekende slapsticktype, suggereert zijn aanwezigheid als *latin lover* / *bandleider* / *crooner* en *slapstick-opvang*er van Lucy's taarten in het gezicht, dat Lucy's weerstand tegen het patriarchaat misschien acceptabeler was omdat het bemiddeld is door een racisme dat Ricky als minderwaardig ziet.

In 'Vakantie van het huwelijk' wordt de achterkant van de situation-

comedy, de eeuwige herhaling van hetzelfde, beknopt onthuld. Lucy zit met Ethel in de keuken te praten over de routine en de verveling van het huwelijk. 'Het is niet grappig, Ethel, het is tragisch.' De rest van deze aflevering en de gehele serie maken van het huwelijk een grappige en avontuurlijke zaak. Na een 23 minuten durende *tour de force* om te ontsnappen zet de show, week na week, een gelukkige Lucy weer neer op haar begrensde, huiselijke, *sit-com* plaats. Het is eigenaardig dat noch het publiek noch de critici Lucy's feministische streven opmerkten; het rechtvaardigt het vermoeden dat de komedie een machtig en ononderzocht wapen ter onderwerping is. In de meeste slotscènes van de serie behelste de narratieve strategie een tweevoudige inperking: elke week, zeven jaar lang, was Lucy fout en verontschuldigde ze zich terecht; en terwijl zij haar onvrede herhaalde, maakten haar maskerades en escapades de maandagavonden en het huwelijk plezierig. Terwijl Allen, bij dezelfde omroep, de legale taal en de machts polariteiten die inherent zijn aan de heerschappij van de taal ontwarde, nam Ball het mannelijke domein van de fysieke komedie over. Beiden vernietigden 'betekenis' en wierpen patriarchale vooronderstellingen omver, onderwijl de show stelend, zonder echter aan het territorium en de tolerantie van de aardige vaders te kunnen ontsnappen. 'That's entertainment!' – voor vrouwen een massale doch weldadige inperking.

III

Zoals theoretici van de geschiedschrijving reeds beweerden, bewegen vertogen van de 'waarheid' en het 'reële' zich via een causale, narratieve chronologie naar een hechte afronding zonder leemtes of onderbrekingen. Er staat in deze strategie iets op het spel wat verband houdt met macht en autoriteit. Het verhaal belichaamt een politiek determinisme waarin vrouwen een ondergeschikte plaats innemen. Maar het verhaal in de situation-comedy is slechts een dun deklaagje, misschien niet meer dan een excuus. Zoals George Burns zei: 'meer plot dan in het variété, maar minder dan in een worstelwedstrijd'. Deze onwaarschijnlijke, magere 'situation' kan – in haar obsessieve herhaling van het huiselijke regime, van echtelijk geluk in gekke 'scènes' en concurrerend gekibbel – gezien worden als een sociale of zelfs politieke klacht.

De situation-comedy, met zijn 'leemtes' in de voorstelling en zijn discontinuïteiten, gebruikt het verhaal uit de losse pols. De hermeneutische code is niet geheel gevuld met verwachtingen, behoeft geen ontcijfering, verstrikt en beliegt ons niet. Het is eerder de verwachting van een aangename voorstelling – de werking van het komische en de humor –

dan de narratieve spanning die het ruilmiddel vormt in de uitwisseling met het publiek. Wellicht is dit systeem een bedreiging voor de 'verbinding van het verhaal met een wettelijk systeem';¹⁰ zeker is in ieder geval dat het verhaal, net zomin als echtgenoten, als heilig en autoritair wordt gezien. Het verhaal is noodzakelijk, maar niet gelijkwaardig aan de opvoering. In een poging te analyseren hoe de komedie – succesvol – functioneert in haar inperking van de vrouw, zullen verhaaltheorieën ons dus weinig kunnen helpen. We zullen ons moeten wenden tot theorieën over het komische en de humor.

Ik zal hier een voorzichtig begin maken met een onderzoek naar de consequenties van Freuds beoordeling van het komische en de humor in situaties waarin vrouwen zowel subject als object zijn. In zijn studie over grappen, in het bijzonder tendentieuze en obscene grappen, wijst Freud aan de vrouw de plaats van het object tussen twee mannelijke subjecten toe. Er moet echter een verschil ontstaan, misschien zelfs een onmogelijkheid, wanneer de vrouw de grappenverteller wordt. En men vraagt zich tevens af – gegeven het feit dat het proces tussen toeschouwer / luisteraar en grappenmaker volgens Freud een gelijktijdige vluchtige verglijding in het onbewuste is – wat er gebeurt als dat 'onbewuste' geëtiketteerd wordt als 'vrouwelijk' – zonder essentialistische of biologische simplificaties, maar met historische en culturele verschillen in gedachten. Terwijl de 'grap' het grootste deel van Freuds studie behelst en deze voor hem een ingewikkelder proces is dan het komische, is de structuur van de grap niet van toepassing op de structuur van deze twee televisieseries (met als cruciale uitzondering de rol van George Burns, op wie de Freudiaanse grappenanalyse perfect past), wellicht omdat de grap nu eenmaal zo sterk een aan mannen voorbehouden territorium is.

Afwijkend van de drieledige structuur van de grap, is het komische, volgens Freud, een tweeledig proces. Het is niet sekse-bepaald en het is afgeleid van de relaties die mensen onderhouden 'met de vaak overmachtige externe wereld'.¹¹ We ervaren een plezierig medeleven met de persoon die vecht tegen deze hardvochtige wereld, maar als we zelf in deze situatie verkeerden 'zouden we ons slechts bewust zijn van pijnlijke gevoelens'.¹² We lachen om Lucy's komische momenten, maar ik vraag me af of vrouwen niet ook een zekere mate van droefheid hebben ervaren, in het bijzonder gegeven de beperkingen van de jaren vijftig en

10. Hayden White, 'The Value of Narrativity in the Representation of Reality', in: *Critical Inquiry* 7, 1980, nr. 1, p. 10.

11. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, in: *Gesammelte Werke*. Band VI, Frankfurt a.M. 1970, p. 224.

12. *Ibidem*, p. 224.

de voortdurende subtiele en minder subtiele pogingen om vrouwen tot het huishouden te veroordelen. Freud merkt op dat 'personen komisch worden als gevolg van de menselijke afhankelijkheid van externe gebeurtenissen, in het bijzonder sociale factoren'.¹³ Lucy zit verstrikt in haar economische ondergeschiktheid aan Ricky en in de sociale zeden van de jaren vijftig, een decennium dat heimelijk probeerde vrouwen tot de status van afhankelijke kinderen te reduceren. Naar Lucy en Gracie wordt voortdurend verwezen alsof ze kinderen zijn; de vrouwen zijn 'hulpeloos' of economisch afhankelijk van mannen – vooral Lucy en Ethel, die geen baan hebben zoals Gracie. Het is dan ook interessant om te zien dat 'het komische van de situatie' volgens Freud 'meestal gebaseerd is op een verlegenheid waarin we de hulpeloosheid van het kind terugvinden'¹⁴ (men kan denken aan Lucy's overdreven gehuil wanneer ze teleurgesteld is of gedwarsboomd wordt in haar verlangens). Bovendien, net zoals men in het komische van de situatie de hulpeloosheid van kinderen terugvindt, zo wordt ook het plezier dat dit verschaft, door Freud vergeleken met het plezier van het kind in de herhaling van hetzelfde verhaal. Situation-comedy is een eindeloze herhaling van mise-en-scène, personage en verhaal. Dit plezier, zoals het plezier dat het grootste deel van het televisieaanbod ons levert, moet in zekere mate berusten op zowel een wekelijks vergeten als een herhaling van het meest vertrouwde. Freud besluit zijn kronkelende gedachten over het komische en de bronnen ervan in het kinderstadium: 'Ik weet niet of de degradatie tot het kind-zijn slechts een speciaal geval van komische degradatie is, of dat al het komische fundamenteel gebaseerd is op degradatie tot het kind-zijn.'¹⁵ 'Degradatie' is hier het cruciale woord. I LOVE LUCY, met in de hoofdrol het eeuwig ongehoorzame en rebels vindingrijke kind, balanceert ergens tussen het komische van de situatie en wat Freud het 'komische van de beweging' noemt; of liever gezegd: de 'situatie' (de externe wereld) is het probleem dat noodzakelijk leidt tot 'het komische van de beweging', waarover Lucy de heerschappij heeft.

Een appendix van tien pagina's bij *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* en een kort essay van Freud van latere datum, getiteld 'Der Humor', zijn voor ons doel bijzonder interessant. Freuds analyse van 'humor' – samengevat als 'galgenhumor', de slimme, geëxalteerde schijnbewegingen van het veroordeelde slachtoffer vlak voor de ophangings – als een onderscheiden categorie, los van de grap en het komische, is een beter verklaringsmodel voor het vrouwelijke slachtoffer

13. Idem, p. 227.

14. Idem, p. 258.

15. Idem, pp. 259-260.

(zowel subject als object, zowel artiest als toeschouwer) en haar plaats binnen de interne en externe omstandigheden van LUCY's productie. In haar eindeloze herhalen dat ze wil werken, het toneel op, was humor voor Lucy 'een middel om plezier te hebben, ondanks de pijnlijke gevoelens die daardoor boven komen [kwamen] drijven'. Humor functioneerde inderdaad 'als een substituut' voor deze gevoelens.¹⁶ Een substituut dat werd geproduceerd 'ten koste van woede – in plaats van woedend te worden'.¹⁷ Zoals Freud stelt, 'kan degene die het slachtoffer is van de onrechtvaardigheid, van de pijn, humoristisch plezier beleven, terwijl degene die er niet bij betrokken is, lacht vanuit een komisch plezier'.¹⁸ In sketches met echtgenoot-echtgenote en in sketches met publiek zullen de seksen zich misschien wel precies splijten en een komisch dan wel humoristisch plezier ervaren, afhankelijk van degene die men als slachtoffer beschouwt. Deze toverformule, die het plezier in verschillende soorten verdeelt, wijst op een complexe structuur van vergelijkende identificaties binnen een sekse-bepaald en historisch getend publiek.

In mijn poging Lucy te laten herleven voor het feminisme heb ik geopperd dat zij, in de serie in zijn geheel en in de narratieve structuur van iedere aflevering, het slachtoffer is – beperkt tot het huishouden en uiterlijke meegaandheid met het patriërchaat. Maar de serie is complex: Ricky is vaak het onmiddellijke slachtoffer van Lucy, een rol die gemakkelijker geaccepteerd wordt vanwege zijn meer Cubaanse dan Angelsaksische afkomst. Gegeven deze wellicht cruciale kwalificatie, is Lucy uiteindelijk een rebel, gevangen gezet in het huiselijk regime en de mise-en-scène van de situation-comedy. Zwaar gefrustreerd probeert ze te ontsnappen via het 'komische van het verloop'. Terwijl ze opgeruimd geestige grappen maakt, wandelt ze de weg naar haar eigen ontmaskering of gevangenschap.

Volgens Freud komt humoristisch plezier eerder voort uit 'een economie in het verbruik van gevoel' dan uit de opheffing van het verbodene, wat de bron van plezier is in grappen. Geen gering onderscheid, dus belangrijk. In tegenstelling tot de veronderstelde 'bevrijdende' functie van grappen, stelt het humoristisch plezier het gevoel 'veilig' omdat de realiteit van de situatie te pijnlijk is. Zoals Lucy bitter aan Ethel verklaart: 'Het is niet grappig Ethel, het is tragisch.' Of, zoals Freud beweert, 'de situatie wordt gedomineerd door de emotie die vermeden moet worden, die een onplezierig karakter heeft'. In I LOVE LUCY bestaat de vermeden emotie, die wordt 'onderworpen aan de controle van de hu-

16. Idem, p. 260.

17. idem, p. 264.

18. Idem, p. 261.

mor',¹⁹ uit de woede over de wekelijks frustratie van Lucy's verlangen om te ontsnappen aan de beperkingen van de huiselijkheid. Dit verlangen vindt zijn karikatuur in Lucy's onrealistische dromen over een ko-meet-achtige carrière, die lijnrecht tegenover haar gebrek (binnen het verhaal) aan talent staan: haar rampzalige, valse gezang, de dwaze, overdreven bekketrekkerij en haar uit-de-maat-dansspasjes. Haar gebrek aan talent is paradoxaal genoeg zowel de bron van plezier voor het publiek als de narratieve noodzakelijkheid van haar huisvrouwfunctie. De situation-comedy vermijdt de onplezierige effecten van zijn eigen 'situations' door gebruik te maken van de strategie van de humoristische verschuiving (de 'belangrijkste van de verdedigende processen' zegt Freud – een uitspraak die interessante connotaties krijgt in het licht van de politiek van inperking van de jaren vijftig) en van de komische vergelijking, die beide 'onmogelijk zijn onder het licht van de bewuste aandacht'.²⁰ De situatie van Lucy werd weerspiegeld in de vrouwelijke toeschouwer – of ze nu werkte als echtgenote of in een andere 'baan' – die in hetzelfde schuitje als Lucy heen en weer peddelde tussen komisch en humoristisch plezier, tussen toeschouwer en slachtoffer.

In het zojuist genoemde latere essay verheft Freud humor tot een edele, heldhaftige status:

Humor heeft (...) iets groots, iets verhevens (...), dat duidelijk gelegen is in de triomf van het narcisme, in de overwinningsverklaring van het Ik over zijn onkwetsbaarheid. Het Ik weigert (...) te lijden, zich te laten kwetsen, het houdt vol dat de trauma's uit de buitenwereld hem niet aan het hart gaan, dat deze voor hem slechts aanleidingen tot plezier zijn. (...) Humor is niet berustend, maar rebels, het betekent niet alleen de triomf van het Ik, maar ook die van het lust-principe (...). Door de humoristische instelling weigert men het lijden (...), maar dit alles zonder (...) de vaste grond van de mentale gezondheid te verlaten: (...) Humor is een kostbare en zeldzame gift.²¹

Voor Lucy, Gracie en hun publiek was humor 'een kostbare en zeldzame gift'. Gegeven de repressieve omstandigheden in de jaren vijftig, is humor voor vrouwen misschien een wapen en overlevingstactiek geweest, een waarborg voor gezond verstand, de triomf van het Ik en het plezier – tenslotte waren Gracie en Lucy narcistisch rebels en weigerden ze 'zich te laten kwetsen'. Maar van de andere kant vervangt de komedie woede – zo niet razernij – door plezier. Het dilemma van de vrouwelij-

19. Idem, p. 268.

20. Idem, p. 266.

21. S. Freud, 'Der Humor', in: *Gesammelte Werke*. Band XIV: *Werke aus den Jahren 1925-1931*. Frankfurt a.M. 1972, pp. 381-389.

ke toeschouwer en van de vrouwelijke artiest wordt weerspiegeld in de structuur van de programma's – de verglijdingen tussen verhaal en komisch spektakel, het laatste ingekapseld in de hechte afronding van het eerste. En het antwoord van de toeschouwer splitst uiteen in komisch en humoristisch plezier, in een ontkenning van de emotie door de humor en het loutere plezier van het lachen dat verschaft wordt door het komische van het verloop en van de situatie van Lucy's opvoeringen. Heldhaftig of niet, dit samengaan van plezier / provocatie, van versluiering / erkenning is geen grappige, maar een complexe kwestie die de ingewikkelde problemen omtrent een gesimuleerde bevrijding van vrouwen door een komische inperking aan de orde stelt.

Woordenlijst

Het artikel van Patricia Mellencamp maakt veelvuldig gebruik van termen uit de show-business, waar het Amerikaanse vocabulaire zo rijk aan is. In vertaling worden deze termen, wanneer ze al vertaald kunnen worden, vaak van hun vaktechnische specificiteit ontdaan. We geven hier enkele lemma's weer uit: D.B. Wilmeth, *The language of popular entertainment*. Westport (Greenwood Press) 1981.

- Deadpan:** A comedian who shows no facial expression, thus often more humorous to the audience because he does not indicate that he is funny.
Like a Buster Keaton, such a comic is frequently an unusually subtle artist.
- Punch line:** The closing line or finish of a scene or a joke.
- Routine:** (...) In vaudeville (...) the text or arrangement of the parts of a stage offering; the material used in an act, which often belonged to a specific vaudevillian.
- Stooge (foil):** In vaudeville a plant in the audience who assisted the comedian.
Assistant.
- Vaudeville:** A stage entertainment, extremely popular under this name from the 1890s to 1932, the symbolic date of its death (when movies took over the Palace Theatre in New York). It consisted of relatively brief but varied acts, usually unrelated, but carefully structured according to a tried-and-true formula. (...)