

Door het feminisme belaagd?

Nawoord bij Mellencamps 'Situation-comedy, feminisme en Freud'

Naar aanleiding van het hiervoor opgenomen artikel van Patricia Mellencamp lijken een viertal opmerkingen op zijn plaats.

1. Verschillen: vrouwelijke komieken

De kern van 'Situation-comedy, feminisme en Freud' bestaat uit een beschrijving van Gracie en Lucy, de twee vrouwelijke protagonisten uit de televisieseries *THE GEORGE BURNS AND GRACIE ALLEN SHOW* en *I LOVE LUCY*. Mellencamp stelt de beide vrouwelijke komieken in verschillende opzichten tegenover elkaar. Gracie ontsnapt op het vlak van de taal aan de controle, Lucy op het vlak van het lichaam (p. 79). Bij Gracie zijn het de door stomheid geslagen personages die het laatste beeld krijgen geschonken, terwijl Lucy daarentegen in haar serie altijd het laatste woord of de laatste blik wordt gegund (p. 81). Gracie wint altijd op het vlak van de narratie, Lucy niet (p. 83): Gracies onmogelijke verhalen zetten zich door, terwijl Lucy altijd – ondanks de plannen die ze maakt – faalt (p. 88). Gracie is nooit in het bezit geweest van 'de blik' (p. 83), terwijl Lucy's intriges als schouwspel zegevieren (p. 88). Gracie heeft een baan en Lucy niet (p. 93).

Ook de echtgenoten van de beide vrouwelijke protagonisten worden in de analyse betrokken. Ricky is de zogenaamde komiek die door Lucy gedwongen wordt de aangever (straight man) te zijn en daartegenover staat George, de 'gewone man' (the 'straight man') die altijd de uiteindelijke, controlerende lach krijgt (p. 90). George domineert Gracie door zijn blikken in de camera en de directe monologen met het publiek, doordat hij in zijn studeerkamer via de televisie het verhaal volgt, en tot slot door zijn voice-over die commentaar levert op dit verhaal (p. 84). Ricky daarentegen, krijgt nauwelijks een evenredige, laat staan superieure tijd toegemeten. Keer op keer verdwijnt hij uit het verhaal (p. 90).

Kortom, we zien in deze reeks vergelijkingen een opsomming van verschillen: Gracie heeft steeds dat wat Lucy niet heeft en omgekeerd (en hetzelfde geldt voor George en Ricky).

Wanneer we deze onderscheidingen nogmaals bekijken, maar nu met het oog op de vraag waarin beide posities overeenstemmen – dat wil zeggen, waarom zowel Gracie als Lucy vrouwelijke komieken genoemd zouden kunnen worden – zien we iets heel anders. Het komische bij Gracie zit in het feit dat zij de taal letterlijk neemt en een ‘misinterpretatie’ tot stand brengt tussen twee verschillende verhalen die zich ontwikkelen (p. 80). Lucy doet iets soortgelijks doordat ze het lichamelijke ernstig neemt: ze studeert verschillende performances in, die ze in haar uiteindelijke optreden hopeloos door elkaar gooit (p. 22). We zien dat zowel Gracie als Lucy heersende regels overschrijden – Gracie op het vlak van de taal en Lucy op het vlak van de lichamelijkeheid. Beiden maken hun eigen verhaal of hun eigen performance. Wat ze overschrijden zijn de regels die in beide series aan het mannelijke personage zijn toegekend: George is degene die aan de andere personages uitleg geeft van wat Gracie vertelt (p. 81) en Ricky is degene die in de show-business zit, de komiek is en de performances doet die Lucy graag zou willen doen (p. 87).

Zowel Gracie als Lucy negeren de regels door hun eigen regels te maken. Daarbij trekken de beide vrouwelijke protagonisten zich niets aan van de omstanders die getuigen zijn van hun overschrijding. Gracie schenkt geen enkele aandacht aan welke autoriteit dan ook (p. 81) en Lucy brengt zuivere performances ten tonele, waarbij de andere personages absoluut terzijde worden gezet (p. 88). Met andere woorden, beide vrouwelijke personages stellen in volle ernst en uit volle overtuiging hun eigen regels vast, zonder dat ze daarbij weet hebben van de regels die ze overtreden. Dát er regels worden overschreden is duidelijk: bij Gracie zien de toeschouwers vol ongeloof toe hoe Gracie haar eigen logica ontwikkelt (p. 81). Bij Lucy wordt dit duidelijk doordat Ricky haar duldt, begrijpt en liefheeft, maar haar ook straft voor wat ze doet (p. 88). Zowel Gracie als Lucy kunnen naïef worden genoemd ten aanzien van de situatie waarin zij zich – week in week uit – bevinden. En het is deze naïviteit die de spijl is waar alles in beide series om draait.

2. Overeenkomsten: vrouwelijke komieken

De overeenkomsten tussen de vrouwelijke komieken kunnen worden samengevat als het overschrijden van de regel, een onwetendheid ten aanzien van het bestaan van de regel, waarbij de regel zich zowel op geestelijk als lichamenlijk vlak kan manifesteren. Dit nu zijn bij uitstek mechanismen en technieken die het komische karakteriseren. Zo stelt Umberto Eco in zijn artikel ‘Het komische en de regel’ het komische tegenover het tragische door de mate waarin zij zich verschillend tot de regel verhouden. Eco betoogt dat de regels die in de tragische vertelling

worden overschreden, altijd *verteld* worden, en dat om die reden het tragische universeel te noemen is. In het komische daarentegen worden weliswaar ook regels overtreden, maar deze worden niet in de vertelling zelf uitgebreid getoond en uitgelegd. Met andere woorden, het komische gaat volgens Eco's hypothese altijd uit van regels die bij de toeschouwer leven. En dat zou ook verklaren waarom het komische niet zomaar voor de export geschikt is, want juist zeer cultuurgebonden. 'In de termen van de tekstsemiotiek,' zo formuleert Eco zijn hypothese over het komische, bestaat er 'een retorische kunstgreep, die tot de figuren van de gedachte behoort, waarin, gegeven een reeds aan het publiek bekend sociaal of intertextueel scenario, de afwijking daarvan wordt getoond zonder dat zij op een discursieve manier wordt geëxpliciteerd.'¹

Wanneer we ons tot Freud wenden, die in zijn tekst *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* de grap tracht te onderscheiden van het komische en de humor, zien we dat soortgelijke aspecten aan de orde komen. Zo stelt Freud eveneens dat het komische – dat hij nader probeert te bepalen door de werking van het naïeve te beschrijven – te maken heeft met onwetendheid en onbekendheid met culturele regels.² Anderzijds gaat het Freud om de psychische toestand van degene die iets 'komisch' vindt.

Om met het laatste te beginnen: Freud maakt duidelijk dat de komische lust – als psychisch verschijnsel – ontstaat doordat er een verschil in energetische spanning optreedt, die voortkomt uit een (voorbewuste) vergelijking.

'Der hier erörterte Ursprung der komischen Lust aus der Vergleichung der anderen Person mit dem eigenen Ich – aus der Differenz zwischen dem Einfühlungsaufwand und dem eigenen – ist wahrscheinlich der genetisch bedeutsamste. Sicher steht aber, dass er nicht der einzige geblieben ist. Wir haben irgend einmal gelernt, von solcher Vergleichung zwischen dem anderen und dem Ich abzusehen und die lustbringende Differenz uns von nur einer Seite her zu holen, sei es von der Einfühlung her, sei es aus den Vorgängen im eigenen Ich, womit der Beweis erbracht ist, dass das Gefühl der Überlegenheit keine wesentliche Beziehung zur komischen Lust hat.'³

1. U. Eco, 'Het Komische en de regel', in: *De alledaagse onwerkelijkheid*. Amsterdam 1985, pp. 339-349, hier p. 343.

2. S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. In: *Gesammelte Werke*, Band VI, Frankfurt a.M. 1972, pp. 1-269, hier p. 210.

3. Idem, p. 223.

Uit de vergelijking komt een – nu onbruikbaar geworden – spanning vrij die de bron voor de komische lust kan worden en door lachen kan worden afgevoerd.

Ook Freud noemt de conventies en de sociale betrekkingen tussen mensen als herkomst van het komische: conventies die zowel bij geestelijke als bij fysieke handelingen en karaktertrekken kunnen worden aangetroffen. Wat dit laatste betreft werpt Freud nog enig licht op de aard van de culturele regels die in het komische te kijk worden gezet. Zo merkt hij op dat het komische op het lichamelijke vlak wordt gekenmerkt door een teveel aan (overbodige) inspanning, terwijl het op geestelijk vlak gaat om een tekort aan (noodzakelijke) inspanning. De komische werking hangt dan dus af van het (kwantitatieve) verschil in energetische inspanning en is niet afhankelijk van een kwalitatief verschil. Wel spreekt uit dit feit dat onze cultuur gericht is op het inperken van de lichamelijke arbeid en het ontwikkelen van de intellectuele arbeid.

3. Het komische en het feministische

We kunnen nu een aantal conclusies trekken. Wat Mellencamp expliciet beschrijft als karaktertrekken van vrouwelijke komieken – en wat ik heb samengevat als het overschrijden van de regel, een onwetendheid omtrent het bestaan van die regel – zijn in feite wezenlijke kenmerken van het komische. Hiervan uitgaande kunnen we in Mellencamps vergelijking van Gracie en Lucy iets ontdekken wat te maken heeft met haar feministische engagement. De verwisseling die Mellencamp parten heeft gespeeld – het typisch komische met het typisch vrouwelijke – is heel duidelijk in het volgende voorbeeld.

Het overschrijden van de regel door Gracie en Lucy blijkt bij Mellencamp een verschillende benaming te krijgen. Bij Gracie wordt dit overschrijden van de regel – haar onlogische gedachtengang – door Mellencamp *naïviteit* genoemd (p. 82). Gracie heeft in de ogen van het feminisme namelijk geen enkele reden om de regel te overschrijden – het dient nergens toe. Daarentegen wordt dezelfde overschrijding door Lucy, die vanuit een feministische optiek wel gemotiveerd schijnt (Lucy zit gefrustreerd thuis en wil graag een echte star worden), door Mellencamp *ambitie* genoemd (p. 87).

Wanneer we letten op de overeenkomsten die Gracie en Lucy als komieken hebben, hoe is het dan mogelijk dat Mellencamp in haar beoordeling van de beide situation-comedies tot zo'n verschillend oordeel komt? Want ze wijst de serie van Gracie af, wanneer ze stelt: 'Mischien kan BURNS AND ALLEN worden geïnterpreteerd als een massale

mannelijke geruststelling dat vrouwenlevens inderdaad onzin zijn.' (p. 84). Daartegenover staat haar poging om Lucy te laten herleven voor het feminisme (p. 94), waarbij zij zich verbaast over het feit dat het feminisme-avant-la-lettre van Lucy nooit eerder is opgemerkt. '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.' (p. 91)

Hoe kan Mellencamp nu tot deze uitspraak over beide vrouwelijke komieken komen? Wat zijn de opvattingen van goed en kwaad die zij hanteert bij het interpreteren van de beide situation-comedies? Op een aantal punten verschillen de beide komieken inderdaad. Gracie werkt en George is van haar afhankelijk (pp. 85 en 93), terwijl Lucy wil werken en het werk van Ricky voortdurend ondermijnt (pp. 87 en 89). Als uitgangspositie zou het feminisme Gracie toch positief moeten beoordelen en de positie van Lucy negatief. Toch wordt juist Lucy's streven om uit deze situatie te ontsnappen, positief beoordeeld, zoals we hiervoor al hebben gezien. Als we vervolgens kijken naar de positie van de beide vrouwelijke protagonisten in relatie tot hun echtgenoten, zien we dat zowel Gracie als Lucy ontsnappen aan de (mannelijke) controle, hetgeen in beide gevallen vanuit een feministisch standpunt positief beoordeeld zou moeten worden. Van de andere kant zijn zowel George als Ricky bevoogdende instanties: George moet altijd uitleg geven van wat Gracie doet, Ricky moet Lucy bestraffen voor haar rebellie. Hetgeen in beide gevallen een negatief punt oplevert.

Tot nu toe zien we dat het verschil tussen Gracie en Lucy niet wezenlijk is, waar het gaat om de gemeenschappelijke punten van de overschrijding van de regel en de positie ten opzichte van het mannelijk personage. Het enige verschil is een narratief verschil: Gracie vertrekt vanuit een andere situatie dan Lucy. En daarmee is het enige punt dat overblijft de verschillende waarde die gehecht wordt aan de narratie en aan de blik. Zoals we gezien hebben wint Gracie de narratie, maar bezit zij nooit 'de blik'. Lucy daarentegen verliest altijd de narratie, maar zij zegeviert in haar performance en bezit de laatste blik: zij is de star en beheerst het beeld.

Doorslaggevend voor een feministisch standpunt is in dit geval blijkbaar niet dat Gracie een baan heeft en dat ze de vertelling volgens haar eigen regels naar haar hand kan zetten, maar dat Lucy het lichamelijke domein beheerst en vooral de (laatste) blik bezit. Met andere woorden, het feit dat Lucy (tijdelijk) de blik domineert en Gracie door de blik gedomineerd wordt, is voor het feministisch standpunt veelzeggend. Zo kan Mellencamp concluderen dat Lucy feministische trekken heeft – ondanks het feit dat ze een slachtoffer is – en dat Gracie het produkt is

van een patriarchale cultuur die slechts uit is op beheersing en onder-schikking van de vrouw. Het is duidelijk dat Mellencamp de beschrijving van de twee vrouwelijke komieken te zeer afhankelijk heeft gemaakt van feministische opvattingen van goed en kwaad. Wat op de voorgrond treedt is eerder het feministische verlangenslijstje – zoals het verlangen naar het bezitten van de blik – dan dat het een adequate analyse is van de werking van het komische in het geval van vrouwelijke komieken.

4. *Er was eens...*

De tekst van Mellencamp vangt aan met een sociaal-economische en politieke schets van de media, het gezin en de positie van vrouwen in de jaren vijftig in Amerika. Met recht kan worden gezegd dat hier een sfeer wordt gecreëerd waarin bepaalde vragen gesteld kunnen worden en andere niet. Het is het feministisch vertoog dat macht uitoefent, precies zoals Mellencamp zelf uitlegt. '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.' (p. 91) Het is de feministische waarheid waarmee Mellencamp aanvangt en die in haar artikel doorzet. De feministische waarheid oefent macht uit in die zin dat het de vragen dicteert en onderzoek naar de media onderwerpt aan reeds vaststaande opvattingen. Haar uitgangspunten staan dan ook helder geformuleerd. Het doel van de Amerikaanse maatschappij in de jaren vijftig was 'inperking': '“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 huiselijke front, met als doel vrouwen uit te sluiten van de arbeidsmarkt en aan huis te binden.' (p. 78) Deze premisse vormt de grondslag voor de te volgen tactiek, die in de rest van de tekst wordt ontwikkeld. 'Met dit in het achterhoofd', zo benadrukt Mellencamp, 'moeten we enkele specifieke programma's opnieuw bekijken, in het bijzonder die welke in de begintijd van de televisie werden 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.' (p. 79) En hiermee is het stramien geleverd waarop wordt voortgeborduurd en waarop de – inmiddels stereotiep geworden – opvattingen geëtaleerd worden.

En zo is Mellencamp in staat Lucy en Gracie op te voeren als de zoveelste slachtoffers van het patriarchaat; en de situation-comedy – en

het lachen – als de zoveelste middelen om vrouwen te beheersen. En dat terwijl haar beschrijvingen van beide vrouwelijke protagonisten juist alle aanleiding geven om over het komische en over het vrouwelijke in de media na te gaan denken.



Opname van 'No children allowed', een aflevering van I LOVE LUCY, 1953