
Carla en Frank van Putten, moeder en zoon

Een narratologische analyse van de Van Kooten en De Bie filmpjes

Roel van den Oever

Begin jaren negentig van de vorige eeuw maakten Kees van Kooten en Wim de Bie twaalf filmpjes als Carla en Frank van Putten, moeder en zoon. De filmpjes volgen een vast stramien waarin Carla's betuttelende gedrag leidt tot grote frustratie bij Frank. In dit artikel stel ik de vraag hoe de filmpjes zich verhouden tot *Momism*, een psychiatrisch en sociologisch vertoog dat een reeks van 'afwijkingen' (denk aan autisme, schizofrenie, en homoseksualiteit) bij mannen toeschrijft aan een verkeerde opvoeding door moeder. De gebruikelijke associatie bij Van Kooten en De Bie is die van 'links-progressieve' satire (Nauta, 2012, alinea 4). Door middel van een narratologische analyse laat ik echter zien dat, met uitzondering van de eerste twee filmpjes, de kijker steevast wordt uitgenodigd om Carla uit te lachen als een slechte moeder.

Carla (Van Kooten) maakte haar opwachting in de jaren tachtig in vier solofilmpjes. Pas in 1990 verscheen Frank (De Bie) ten tonele. Het gros van de twaalf filmpjes waarin ze samen te zien zijn, werd uitgezonden in het televisieprogramma *Keek op de week* in de periode 1990-1992.¹ Aanleiding voor de introductie van Frank in 1990 was de maatschappelijke en politieke discussie over het geregistreerd partnerschap. In reactie op een juridische procedure aangespannen door een lesbisch stel om in het huwelijk te mogen treden, wilde de Nederlandse wetgever de registratie van een samenlevingsvorm anders dan het huwelijk mogelijk maken. In eerste voorstel zou dit geregistreerd partnerschap toegankelijk zijn 'voor personen die niet kun-

nen huwen vanwege hun gelijk geslacht en voor personen die niet kunnen huwen vanwege te nauwe bloedverwantschap' (Heida, 2000, p. 3, mijn cursief). De mogelijkheid voor bijvoorbeeld broer en zus of ouder en kind om zich te laten registreren als partners werd uiteindelijk niet in de wet opgenomen, maar was destijds prominent onderdeel van het debat. Het eerste filmpje van Carla en Frank samen, getiteld 'Wonen samen,' werd ingeleid door Van Kooten met de opmerking dat er 'eigenlijk nog maar één relatievorm is die niet gesanctioneerd is' en gaat over Franks wens om een samenlevingscontract met Carla te sluiten (Van Kooten & De Bie, 1990a). Een later filmpje, 'Trouwen,' opent met de (voorbarige) krantenkop 'Homohuwelijk mogelijk: Kabinet wil samenwonenden gelijkstellen aan gehuwden.' Deze keer is het op aandringen van Carla in een witte bruidsjurk dat moeder en zoon tevergeefs naar het gemeentehuis gaan om een 'halvarinebriefje' te halen (Van Kooten & De Bie, 1993).

Naast de aanleiding van de discussie over het geregistreerd partnerschap boren de filmpjes een tweede topos aan, namelijk de moeder als bron van kwelling en ongeluk voor de zoon. De lange geschiedenis van deze topos – denk aan de mythische Medea, of aan Freuds bewerking van het Oedipus verhaal – bereikte een apotheose in de Verenigde Staten in de periode 1940-1970. In mijn boek *Mama's boy: Momism and homophobia in postwar American culture* (2012) beschrijf ik hoe in de psychiatrie en de sociologie werd beweerd dat een moeder die te verstikkend

of juist te afstandelijk is, een keur aan 'aandoeningen' veroorzaakt bij haar zoon.² Dit idee werd *Momism* genoemd, vrij vertaald 'het mama-isme,' een term die in 1942 werd geïntroduceerd door Philip Wylie in zijn essaybundel *Generation of vipers*. Wylie waarschuwt voor de gevolgen van een verstikkende opvoeding door *Mom*: "Her boy," having been "protected" by her love, and carefully, even shudderingly, shielded from his logical development through his barbaric period, or childhood [...], is cushioned against any major step in his progress toward maturity' (p. 195-196). De geïnfantiliseerde zoon zal geen volwassen relatie met een andere vrouw aangaan, maar vasthouden aan een ongezonde moederadoratie: 'Mom steals from the generation of women behind her [...] that part of her boy's personality which should have become the love of a female contemporary. Mom transmutes it into sentimentality for herself' (p. 196). Ten tijde van de Tweede Wereldoorlog kon Wylie hieraan toevoegen dat een dergelijke moederadoratie een bedreiging vormt voor het voortbestaan van de natie: 'I cannot think, offhand, of any civilization except ours in which an entire division of living men has been used, during wartime, or at any time, to spell out the word "mom" on a drill field, or to perform any equivalent act' (p. 184). Alhoewel Wylies betoog ongefundeerd is, werd zijn bundel een commercieel succes en de term *Momism* breed bekend. Er volgde een stroom van publicaties waarin getracht wordt zijn beweringen alsnog wetenschappelijk te onderbouwen. 'Ziektes' als astma (Gerard, 1953), homoseksualiteit (Bieber et al., 1962), schizofrenie (Lidz, Fleck, & Cornelison, 1965), en autisme (Bettelheim, 1967) bij mannen werden toegeschreven aan een verkeerde opvoeding door moeder. In deze studies krijgt Wylies verstikkende moeder (te warm) gezelschap van de afstandelijke

moeder (te koud): er blijkt geen juiste temperatuur te zijn, moeder zit per definitie fout.³

Er zijn drie oorzaken aan te wijzen voor het succes van *Momism* in het naoorlogse Amerika. Ten eerste stonden de genderverhoudingen op scherp: gedurende de oorlog hadden vrouwen buitenshuis gewerkt, terwijl hun mannen overzees vochten, en er werd getracht om vrouwen te bewegen zich opnieuw tot de private sfeer te beperken. Dit gebeurde onder andere door middel van het benadrukken van het belang van moederschap, waarmee dit begrip onder discursieve hoogspanning kwam te staan. Ten tweede waren de Verenigde Staten in de greep van de Koude Oorlog, met als gevolg een binnenlands politiek klimaat dat als paranoïde kan worden bestempeld: iedere vorm van deviatie – met name communistische sympathieën en homoseksualiteit – werd als verdacht aangemerkt. Ten derde vond er een popularisering van een pragmatische en moralistische versie van psychoanalyse plaats. Een heldere illustratie betreft homoseksualiteit: waar Freud in 1935 schreef dat homoseksualiteit 'cannot be classified as an illness' en therapie 'cannot promise to achieve' een verandering naar heteroseksualiteit (zoals geciteerd in Ablove, 1985, p. 1-2), beweerden zijn Amerikaanse volgelingen twintig jaar later dat 'parents held the key to prevention, psychotherapy offered cure' (Hale, 1995, p. 283). Deze veramerikanisering van Freuds gedachtegoed werd breed uitgedragen in de Amerikaanse media en diende als een rijke voedingsbodem voor de acceptatie van *Momism*. Pas in de jaren zeventig, onder de invloed van tweedegolf-feminisme en homo-emancipatie, verloor het vertoog aan discursieve kracht, zonder helemaal te verdwijnen.

Momism heeft niet alleen op de psychiatrie en de sociologie een grote impact gehad, maar ook op de Amerikaanse kunsten. In de jaren vijftig en zestig verschenen tal van ro-

mans, toneelstukken, en films over de schadelijke invloed van een overheersende moeder op haar zoon. Dit thema wordt veelal op één van twee manieren uitgewerkt: als horror scenario of als Joodse grap. Een bekend voorbeeld van de horror variant is de film *Psycho* (1960) geregisseerd door Alfred Hitchcock, over de seksueel gefrustreerde zoon Norman Bates die zijn motelgasten vermoordt, omdat zijn psyche wordt beheerst door zijn overleden, maar nog altijd dominante moeder.⁴ De lachwekkende Joodse moeder figureert onder andere in de roman *Portnoy's complaint* (1969) van Philip Roth, het toneelstuk *Torch song trilogy* (1982) van Harvey Fierstein, en de film *Oedipus wrecks* (1989) van Woody Allen.⁵ Met de wereldwijde verspreiding van de Amerikaanse cultuur in de tweede helft van de twintigste eeuw maakte het gruwelijke/grappige duo van geduchte moeder en bangelijke zoon de oversteek naar Nederland. Zo vormt *Momism*, naast het publieke debat over het geregistreerd partnerschap, een tweede context waarin de Carla en Frank van Putten filmpjes geïnterpreteerd kunnen worden.

In eerste instantie lijken de Carla en Frank filmpjes van een andere orde dan met name *Psycho*. Ze kwamen niet voort uit het conservatieve Amerika van de jaren vijftig, maar uit het in vergelijking vrijzinnige Nederland van de jaren negentig. Sterker nog, in het Nederlandse culturele landschap vertolkten Van Kooten en De Bie, werkzaam bij de VPRO, zoals gesteld een 'links-progressie[f]' geluid (Nauta, 2012, alinea 4). Daarnaast is Van Kooten in de Carla en Frank filmpjes verkleed als vrouw, wat in navolging van Judith Butler in *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (1990) begrepen kan worden als een doorbreking van het causale verband dat per heteronormatieve conventie wordt gelegd tussen sekse en gender: Van Kooten in de rol van Carla ondermijnt de aanname dat een biologisch mannenlichaam automatisch

leidt tot een mannelijke genderuiting. Bovenal zijn de filmpjes humoristisch, een kwalificatie waar vaak een subversieve werking aan wordt toegeschreven. Dit laatste punt wordt door Michael Billig gemaakt in *Laughter and ridicule: towards a social critique of humour* (2005). Hij stelt dat humor overwegend als positief wordt ervaren: in het dagelijks leven geldt lachen als gezond, en in de (feministische) literatuurwetenschap wordt de lach gezien als instrument van wenselijke ontregeling. Laat ik hier drie voorbeelden van geven. Mikhail Bakhtin schrijft in *Rabelais and his world* (1968) over carnaval in de Middeleeuwen: 'Carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions' (p. 10). Hélène Cixous gebruikt in haar essay 'The laugh of the Medusa' (1976) lachen als een metafoor voor een ontwrichtende écriture féminine: 'A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic; as it is written it brings about an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments; [...] it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the "truth" with laughter' (p. 888). En Julia Kristeva stelt in *Revolution in poetic language* (1984): 'The pleasure obtained from the lifting of inhibitions is immediately invested in the production of the new. Every practice which produces something new [...] is a practice of laughter [...]. When practice is not laughter, there is nothing new' (p. 225). Billig merkt terecht op dat lachen ook een instrument van sociale uitsluiting – en daarmee van het opleggen van een sociale norm – kan zijn: we veroordelen non-normatief gedrag door de ander uit te lachen. Hij pleit er daarom voor om per geval te bepalen of er sprake is van mee- of uitlachen, en of we lachen om-

dat we plezier beleven aan de sociale transgressie of omdat we deze willen corrigeren.

Helaas werkt Billig niet uit *hoe* dit onderscheid tussen mee- en uitlachen, en tussen het vieren en veroordelen van deviant gedrag, gemaakt kan worden. Om deze vragen in relatie tot een fictietekst te kunnen beantwoorden, doe ik vier methodologische aannames. Allereerst volg ik Michel Foucault die in *The order of things: an archaeology of the human sciences* (1966) door middel van een interpretatie van het schilderij *Las meninas* (1656) van Diego Velasquez laat zien dat iedere tekst een uitnodiging aan de lezer verstrekt om een bepaalde subjectpositie in te nemen van waaruit de tekst het beste gelezen kan worden, 'an ideal point in relation to what is represented' (p. 16). Of in de herformulering van Foucaults bewering door Stuart Hall in 'The work of representation' (1997): 'the whole "scene" of the painting ha[s] to be laid out in relation to that ideal point in front of the painting from which *any* spectator must look if the painting is to make sense' (p. 60).⁶ Ten tweede zet ik (film)narratologie in om te achterhalen hoe een fictietekst een subjectpositie creëert. In *Narratology: introduction to the theory of narrative* (1985) poneert Mieke Bal drie niveaus voor de analyse van een verhalende tekst, namelijk tekst, verhaal, en fabula. Op het niveau van de tekst vertelt een vertelinstantie (de verteller) wat een karakter op het niveau van het verhaal ziet (de focalisator) dat een actor op het niveau van de fabula doet. Door deze niveaus en instanties analytisch te splitsen, kan worden blootgelegd wie vertelt en toont enerzijds, en over wie wordt verteld en wie wordt getoond anderzijds. Een verhalende tekst nodigt de lezer uit om met de verteller en de focalisator mee te 'kijken' en zo de kleuring die deze instanties aan de vertelling geven over te nemen. De narratologische theorie van Bal is door Peter Verstraten in *Film narratology* (2009) omge-

zet naar een analyse-instrument voor visuele verhalen, en daarmee toepasbaar op de Carla en Frank van Putten filmpjes. Ten derde sluit ik mij aan bij de feministische kritiek van onder andere Laura Mulvey in 'Visual pleasure and narrative cinema' (1975) en Maaike Meijer in *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie* (1996) dat in de dominante verhalende traditie de ongelijkheid tussen subject en object van vertelling en met name focalisatie veelal langs genderlijnen wordt ingevuld. In de terminologie van Mulvey zijn mannen de eigenaar van de blik en vrouwen het bekeken object. De subjectpositie die door een fictietekst wordt aangeboden, is daarmee vaak seksistisch gekleurd. Tenslotte terug naar Billigs kanttekeningen bij lachen. Ik stel dat de uitnodiging die een humoristische fictietekst aan de lezer verstrekt, kan worden ontrafeld door de beantwoording van twee clusters van narratologische vragen. Met welke vertel- en kijkinstantie lacht de lezer mee, en welk karakter wordt door de lezer uitgelachen? En gezien de conventionele misogynie invulling van de ongelijkheid tussen subject en object van vertelling en blik, vormt het lachen van de lezer een bevestiging of juist een tijdelijke omkering van deze genderdiscrepantie?

Als ik deze vragen toepas op de Carla en Frank van Putten filmpjes, dan valt op dat tien van de twaalf filmpjes eenzelfde opbouw en narratieve situatie kennen. Om deze uiteen te zetten, kies ik het filmpje 'Schoonzoon' als exemplarisch voorbeeld (Kooten & Bie, 1995). Wat betreft de opbouw bestaat het filmpje uit drie luiken. In het eerste luik lopen Carla en Frank gearmd in een winkelstraat, zij vrolijk pratend, hij duidelijk geïrriteerd in zijn mimiek. Carla maakt een huppelpasje om in gelijke stap met Frank te komen. Ze stelt voor om dit jaar een kerstboom met kluit te kopen, omdat de boom zonder kluit van vorig jaar te lang binnen heeft gestaan en is verpieterd.

Frank stemt in en zegt met opeengeklemd kaken en rollende ogen: 'Ja moeder. Alles wat te lang binnen heeft gestaan, dat went nooit meer buiten.' Het tweede luik vindt plaats in een café waar moeder en zoon een kop koffie drinken. Carla kondigt aan dat ze graag een homoseksuele schoonzoon zou willen: een schoondochter is maar burgerlijk, terwijl een schoonzoon haar liefdevol zou vertroetelen. Daarop wijst ze naar een man aan een ander tafeltje en zegt: 'Kijk eens, Frank, wat een leuke meneer daar zit.' Vervolgens vertrekt ze om haar neus te poederen, Frank alleen achterlatend. Hij wendt zich tot de camera en uit zijn frustratie: 'Ik wil helemaal geen leuke meneer. Ik wil een lekkere, ronde, blonde meid [...]. Maar ja, ik heb geen lekkere, blonde vriendin. Ik heb alleen mijn moeder. En daar ben ik voor behandeld.' Carla komt terug en stelt voor om naar de nieuwe film van Paul de Leeuw te gaan. In het derde luik lopen moeder en zoon weer buiten, zij opnieuw druk kletsend, hij nog altijd wrevelig. Carla borduurt voort op het schoonzoonthema: 'De moeder van Jos Brink heeft een schoonzoon. En de moeder van Joop Braakhekke heeft een schoonzoon. En de moeder van Frans Haks, en de moeder van Frank Molenaar, en de moeder van Frank Govers heeft een schoonzoon. Ik zou best een schoonzoon willen.' Hierop kijkt ze in de camera en zegt: 'Gek mens ben ik, hè?' Met een huppelpasje vindt ze wederom een gelijke tred met Frank en gearmd lopen moeder en zoon weg.

Vrijwel alle opmerkelijke aspecten van deze opbouw keren terug in de andere Carla en Frank filmpjes. Het eerste en het derde luik spiegelen elkaar: moeder en zoon arriveren, moeder en zoon vertrekken; en Carla begint en eindigt met een huppelpasje, het tweede pasje vergezeld van de opmerking, 'Gek mens ben ik, hè?' In het middelste luik heeft Frank een moment alleen met de camera; hij opent zijn monoloog stevast met een variatie op,

'Ik wil helemaal niet...' en sluit af met, 'Ik heb alleen mijn moeder. En daar ben ik voor behandeld.' In ieder luik (en in ieder filmpje) initieert een goedghumeurde Carla de conversatie en handeling: ze wil een kerstboom met kluit, een schoonzoon, naar de bioscoop. Frank reageert onveranderlijk met een korzelig 'Ja moeder' of 'Nee moeder,' gevolgd door een herhaling van haar laatste woorden: 'Alles wat te lang binnen heeft gestaan, dat went nooit meer buiten.' Door zijn mimiek en intonatie weet hij echter een nieuwe betekenis aan de herhaalde frase te geven. Waar Carla over een kerstboom spreekt, heeft Frank het over de verstikkende band met zijn moeder – hij is te lang in het ouderlijk huis blijven wonen en kan daardoor niet op eigen benen staan.

De narratieve situatie in 'Schoonzoon' wordt gekenmerkt door een schijnbaar neutrale cameravoering enerzijds en een manifest kleurende vertelstructuur anderzijds. Om met de cameravoering te beginnen: alleen tussen de luiken is gesneden, de luiken zelf bestaan elk uit één ongeknipte opname. In het eerste luik lopen Carla en Frank naar de camera toe, maar deze gaat in eenzelfde tempo achteruit, wat een vrij statisch beeld oplevert. Het tweede luik kent nog minder beweging: moeder en zoon zitten gezamenlijk aan één kant van de tafel, frontaal gefilmd door de immobiele camera aan de andere kant. Slecht eenmaal zwenkt de camera weg: als Carla naar de 'leuke meneer' wijst, draait de camera in de richting van de man en vervolgens weer terug naar moeder en zoon. Het derde luik is een kopie van het eerste, met uitzondering van het moment waarop Carla zegt: 'Gek mens ben ik, hè?' Dan staat de camera stil, moeder en zoon passeren, de camera draait mee, en filmt Carla en Frank op de rug terwijl ze weglopen. Het effect van deze 'saaie' cameravoering is driedelig. Ten eerste is de focalisatie consequent extern, de

camera kijkt nooit met een karakter mee.⁷ Door visueel niet te kiezen voor het perspectief van moeder of zoon ontstaat de indruk van neutraliteit, alsof de kijker direct toegang heeft tot Carla en Frank.⁸ Dit is echter niet het geval, want het tweede effect van de statische cameravoering is dat moeder en zoon worden gepresenteerd als een ingeklemd stel. Hun hoofden vullen samen het scherm op, Carla links, Frank rechts; er is nauwelijks een buitenwereld. Ook vindt er geen onderlinge communicatie plaats: moeder en zoon praten en kijken recht vooruit, niet met en naar elkaar. Ten derde wordt aan het begin (Carla en Frank lopen op de camera af) en het einde (ze lopen van de camera weg) de suggestie gewekt dat het filmpje enkel een momentopname betreft van een non-interactie die eerder is ingezet en zal voortduren. In plaats van een neutrale cameravoering verstrekt 'Schoonzoon' dus een visuele uitnodiging aan de kijker om de relatie van Carla en Frank als beklemmend te ervaren.

Daar waar de camera niet meekijkt met Carla of Frank door middel van karaktergebonden focalisatie, kiest de vertelstructuur van het filmpje duidelijk voor Franks perspectief. Wat meteen opvalt, is dat Frank in het tweede luik de vierde wand doorbreekt en rechtstreeks tot de camera spreekt. Zijn monoloog duurt relatief lang en vormt een ingebedde vertelling. Op deze manier verkrijgt hij een subjectstatus die Carla ontbeert: hij is niet slechts object van vertelling, maar fungeert ook als ingebedde verteller. Frank oefent zijn privilege om tot de kijker te mogen spreken niet alleen uit tijdens zijn moeders afwezigheid; als ze wel aanwezig is, weet hij middels zijn intonatie en mimiek over haar hoofd heen de kijker toch te bereiken. Wanneer hij bijvoorbeeld zegt, 'Alles wat te lang binnen heeft gestaan, dat went nooit meer buiten,' dan herhaalt hij op een eerste niveau simpelweg Carla's woorden – dit is ook hoe

zij hem begrijpt. Echter, zijn afgeknepen manier van praten en zijn verkrampde gezichtsuitdrukking geven een tweede betekenis aan zijn herhaling: hij wordt verstikt door zijn moeder. Deze betekenis ontgaat Carla, maar wordt wel door de kijker opgepikt.⁹ In tegenstelling tot Frank blijft Carla enkel object van vertelling, zelfs – of beter: juist – als ook zij de vierde wand doorbreekt en kirt: 'Gek mens ben ik, hè?' Deze retorische vraag vormt geen equivalent van Franks monoloog in het tweede luik: het zinnetje is te kort om als vertelling te dienen en Carla doet haar uitspraak in aanwezigheid van haar zoon. Sterker nog, de frase illustreert opnieuw dat Frank en de kijker de taaluitingen in het filmpje op twee niveaus duiden en Carla slechts op één. Terwijl zij aan het woord 'gek' enkel de betekenis van 'hip' verleent – ze is bij de tijd omdat ze een homoseksuele schoonzoon wenst – begrijpen Frank en de kijker 'gek' tevens als 'ridicueel': het is lachwekkend dat Carla zichzelf modern vindt. Frank decodeert Carla's uitspraken dus beter dan dat zij dat zelf doet. Haar doorbreking van de vierde wand bevestigt daarmee haar status als object van vertelling; alleen Frank kent het privilege om als ingebedde verteller buiten zijn moeder om en over haar hoofd heen zijn perspectief met de kijker te mogen delen, zelfs als *zij* zich tot de kijker richt.

Om Billigs vragen over lachen te herneemen: met welke vertel- en kijkinstantie lacht de kijker van 'Schoonzoon' mee, en welk karakter wordt uitgelachen? En werkt het lachen van de kijker als een bevestiging of ontregeling van het misogynie *Momism* vertoog? De antwoorden zullen intussen helder zijn. Het filmpje nodigt de kijker uit om, samen met Frank, Carla uit te lachen. Daarmee neemt de kijker Franks ideologisch perspectief over: een verstikkende moeder zet haar zoon klem in een ongezonde relatie.¹⁰ Deze instemming met het *Momism* gedachtegoed

gaat ook op voor de andere Carla en Frank filmpjes: Frank heeft in het tweede luik telkens een moment alleen met de camera; zijn intonatie en mimiek krijgen ruim baan door de statische cameravoering; hij fungeert zo als ingebedde tweede verteller, terwijl Carla enkel object van vertelling is; en de aange-reikte subjectpositie bestaat uit het uitlachen van Carla en dus het berispen van 'verkeerd' moedergedrag.

Dat het niet zo hoeft te zijn, bewijzen de eerste twee Carla en Frank filmpjes, het al eerder aangehaalde 'Wonen samen' (Van Kooten & De Bie, 1990a) en 'Sinterklaascadeau' (Van Kooten & De Bie, 1990b). Om met de laatste te beginnen: 'Sinterklaascadeau' kent een afwijkende vertelstructuur. Carla en Frank kopen sinterklaascadeaus voor elkaar en krijgen *beiden* een langer moment alleen met de camera om te klagen over de ander. Als Carla een winkel binnengaat om after-shave voor Frank te kopen, blijft de camera buiten bij hem; en als daarna Frank een winkel binnengaat om zakdoekjes voor Carla te kopen, blijft de camera buiten bij haar. De inhoud van de twee monologen is vrijwel identiek: zowel moeder als zoon zouden graag op een andere manier Sinterklaas vieren, maar zitten vast in een jaarlijks terugkerend ritueel. Nu Carla net als Frank fungeert als ingebedde verteller, interpreteert de kijker ook haar intonatie en mimiek als gecodeerde boodschappen waarmee ze haar frustratie en misère uit. Vooral de frase 'Gek mens ben ik, hè?' krijgt een nieuwe betekenis: Carla weet dat ze de rol van lachwekkende moeder speelt ('gek' als 'ridicuul'), zou die liever niet spelen, maar houdt er toch aan vast omdat ze denkt dat Frank het zo wenst ('gek' als 'jezelf opofferen voor de ander'). Moeder en zoon worden hiermee tot tragische figuren, elkaar gevangen houdend in ongeluk met de intentie de ander gelukkig te maken. Het resultaat is dat de kijker geen van beide karakters uit-

lacht, maar veeleer met ze meevoelt. Dit wijkt af van de conventionele *Momism* boodschap, waarin de moeder object van angst en spot is, niet van sympathie.

'Wonen samen' kent wel de standaard vertelstructuur waarin alleen Frank een monoloog tegen de camera houdt, maar nu zijn de inhoudelijke rollen omgedraaid: Frank wil een samenlevingscontract met zijn moeder afsluiten, terwijl zij haar bedenkingen heeft. Dit is het enige filmpje waarin Frank wel en Carla niet de grenzen van de intimiteit tussen moeder en zoon overschrijdt. De kijker wordt in een verwarrende positie gemanoeuvreerd: een strikt narratologische analyse levert de invitatie op om met Frank mee te lachen en Carla uit te lachen, maar doet de kijker dit inhoudelijk ook? Zo ja, dan wordt het lachen subversief aangaande het *Momism* vertoog – wat doet Carla toch raar dat ze zich niet wil binden aan Frank. Zo nee, dan zit de kijker in een spagaat: de narratieve situatie nodigt uit tot mee lachen met Frank en het uitlachen van Carla, maar de inhoudelijke rolverdeling verzoekt om mee lachen met Carla en het uitlachen van Frank. De subjectpositie aangereikt door 'Wonen samen' werkt dan als een vraag zonder voorgekookt antwoord: wat vindt de kijker eigenlijk van deze relatie tussen moeder en zoon?

Ten aanzien van *Momism* bestaat er dus een ontwikkeling van ontwrichting naar conformering in de Carla en Frank van Putten filmpjes. In het eerste filmpje, 'Wonen samen,' wil niet Carla maar Frank de banden aanhalen; in het tweede filmpje, 'Sinterklaascadeau,' krijgt ook zij tijd alleen met de camera. Maar vanaf het derde tot en met het twaalfde filmpje wordt steeds dezelfde opbouw en narratieve situatie gebruikt – in dit artikel uiteengezet in relatie tot 'Schoonzoon': in het eerste luik arriveren moeder en zoon; in het tweede luik steekt Frank een monoloog af tegen de camera en krijgt zo de sta-

tus van ingebedde verteller; in het derde luik vertrekken Frank en Carla en sluit zij af met, 'Gek mens ben ik, hè?' Ook inhoudelijk ligt de rolverdeling in deze filmpjes vast: Carla is de verstikkende moeder, Frank de gefrustreerde zoon. Het lachen van de kijker wordt hierdoor in vaste banen geleid: de kijker lacht met Frank om Carla. Het subversieve potentieel van de eerste twee filmpjes is daarmee verspeeld; de volgende tien filmpjes bevestigen via de narratieve situatie en inhoudelijke rolverdeling de seksistische *Momism* ideologie.

Deze conclusie roept een aantal vragen op die aan de hand van een interpretatie van enkele korte filmpjes niet te beantwoorden zijn, maar die ik wel ter afsluiting aan de lezer voor wil leggen. Ik schrijf in mijn artikel dat het Nederland van de jaren negentig 'vrijzinnig' was in vergelijking met het conservatieve Amerika van de jaren vijftig. Om een voorbeeld te geven: de Amerikaanse overheid vervolgde homoseksuelen destijds stelselmatig – denk aan ontslag uit overheidsdienst en het leger, arrestaties en veroordelingen door politie en justitie, en het publiceren van namen en adresgegevens in kranten (D'Emilio, 1983). De Nederlandse politiek debatteerde in de jaren negentig daarentegen over een geregistreerd partnerschap voor homoseksuelen en ging in 2001 over tot de openstelling van het huwelijk voor partners van hetzelfde geslacht. Toch behoeft deze tegenstelling enige nuancering. De jaren vijftig in Amerika waren niet enkel homofobe kommer en kwel – zo zaaide de openlijk homoseksuele Beat dichter Allen Ginsberg met zijn omstrede en goedverkopende bundel *Howl and other poems* (1956) al de literaire kiemen voor de seksuele revolutie van de jaren zestig. En het lijkt me onwaarschijnlijk dat er in het Nederland van de jaren negentig enkel hosanna werd geroepen over de aanstaande invoering van het homohuwelijk. Dit brengt me tot mijn

afsluitende vragen. Hoe werd er in de Nederlandse kunsten gereageerd op de voortschrijdende homo-emancipatie in het bijzonder en op de veranderende gender-, seksualiteits-, en relatieverhoudingen in het algemeen? Of in de termen van dit artikel: werd er met de toenemende emancipatie mee gelachen of waren er ook momenten van bestraffend uitlachen? En welke rol speelden Van Kooten en De Bie, twee televisiemakers die 'decennia lang de standaard waren voor humor en satire op tv, en in links-progressieve kringen voor goede smaak stonden,' in dit alles (Nauta, 2012, alinea 4)? Reputaties – van Nederland, van de jaren negentig, van Van Kooten en De Bie – te over, maar wat nog ontbreekt is zorgvuldige tekstinterpretatie.

Noten

- 1 Voor een overzicht van de uitzenddata van de Carla en Frank filmpjes zie de zogeheten Simpelsite: www.kootenbie.nl (klik op 'Telegrafie (TV),' 'Typetjes,' 'Carla van Putten'). De twaalf Carla en Frank filmpjes en één van de vier solofilmpjes van Carla zijn te zien op het YouTube kanaal Movieking149 (zoek op 'Carla van Putten' en/of 'Frank van Putten').
- 2 Er was geen aandacht voor vaders als (slechte) opvoeders of dochters als vermeende slachtoffers; alleen de constellatie van moeder en zoon werd relevant gevonden.
- 3 Voor een gedetailleerde bespreking van (de invloed van) Wylies essay over *Momism*, zie Rebecca Jo Plant, *Mom: the transformation of motherhood in modern America* (2010).
- 4 In haar bijdrage aan dit themanummer bespreekt Maaïke Meijer de verbeelding van de wraakzuchtige moeder in de film *One flew over the cuckoo's nest* (1975) geregisseerd door Milos Forman. Alhoewel de film grappige elementen kent, past dit verhaal over gedwongen opname – inclusief elektroshocktherapie – in een psychiatrische instelling wat mij betreft in de horrortraditie van *Momism*.

- 5 De geschiedenis van de stereotypering van de Joodse moeder in de Amerikaanse cultuur is beschreven door Joyce Antler in *You never call! You never write! A history of the Jewish mother* (2007).
- 6 Om deze subjectpositie te benoemen, moet de lezer feitelijk twee posities innemen: eerst de door de tekst aangeboden subjectpositie, en daarna een metapositie van waaruit de aangeboden subjectpositie kan worden ontrafeld.
- 7 Ook als de camera zwenkt om de 'leuke meneer' in beeld te brengen, is er geen sprake van focalisatie door moeder en/of zoon: er is niet geknipt, de camera draait een kwartslag en dan weer terug, en blijft dus aan de andere kant van de tafel, *tegenover* Carla en Frank.
- 8 Deze impressie wordt versterkt door de extra-diëgetische muziek, die ik enkel kan omschrijven als generieke liftmuziek, *muzak*.
- 9 Dit effect wordt versterkt door de 'onzichtbare' cameravoering en de 'onhoorbare' extra-diëgetische muziek: de aandacht van de kijker gaat volledig uit naar de dialogen en het acteerwerk van Van Kooten en De Bie.
- 10 Bedenk bijvoorbeeld dat 'Schoonzoon' op geen moment de vraag oproept: waarom gaat Frank niet gewoon weg? De kijker gaat volledig mee met Franks wereldbeeld waarin hij geen handelingsbekwaamheid bezit; alle verantwoordelijk/schuld ligt bij Carla.

Literatuur

- Abelove, H. (1985/2003). Freud, male homosexuality, and the Americans. *Deep gossip* (p. 1-20). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Antler, J. (2007). *You never call! You never write! A history of the Jewish mother*. New York: Oxford University Press.
- Bakhtin, M. (1968). *Rabelais and his world* (H. Iswolsky, Trans.). Cambridge: M.I.T. Press.
- Bal, M. (1985/2009). *Narratology: introduction to the theory of narrative* (3rd ed.). Toronto: University of Toronto Press.
- Bettelheim, B. (1967). *The empty fortress: infantile autism and the birth of the self*. New York: Free Press.
- Bieber, I. et al. (1962/1965). *Homosexuality: a psychoanalytic study*. New York: Vintage.
- Billig, M. (2005). *Laughter and ridicule: towards a social critique of humour*. London: SAGE.
- Butler, J. (1990/1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa (K. Cohen & P. Cohen, Trans.). *Signs*, 1(4), 875-893.
- D'Emilio, J. (1983). *Sexual politics, sexual communities: the making of a homosexual minority in the United States, 1940-1970*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1966/2009). *The order of things: an archaeology of the human sciences*. London: Routledge.
- Gerard, M. W. (1953). Genesis of psychosomatic symptoms in infancy: the influence of infantile traumata upon symptom choice. In F. Deutsch (Ed.), *The psychosomatic concept in psychoanalysis* (p. 82-95). New York: International Universities Press.
- Hale, Jr., N. G. (1995). *The rise and crisis of psychoanalysis in the United States: Freud and the Americans, 1917-1985*. New York: Oxford University Press.
- Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices* (p. 13-74). London: SAGE.
- Heida, A. (2000). *Gids geregistreerd partnerschap*. Deventer: Kluwer.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language* (M. Waller, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Lidz, T., Fleck, S., & Cornelison A. R. (1965). *Schizophrenia and the family*. New York: International Universities Press.
- Meijer, M. (1996). *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Nauta, H. (2012, 5 februari). Koot en Bie ruimen op. *Trouw*. Geraadpleegd op 18 juni 2013, <http://>

www.trouw.nl/tr/nl/5133/Media-technologie/article/detail/3156292/2012/02/05/Koot-en-Bie-ruimen-op.dhtml

- Oever, R. van den (2012). *Mama's boy: momism and homophobia in postwar American culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Plant, R. J. (2010). *Mom: the transformation of motherhood in modern America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Van Kooten, K., & Bie, W. de. (1990a, 4 november). Wonen Samen [Televisieprogramma]. Geraadpleegd op 18 juni 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=7Yu6iKBp9a8> [foutieve titel op YouTube: Samenleven(1)]
- Van Kooten, K., & Bie, W. de. (1990b, 2 december). Sinterklaascadeau [Televisieprogramma]. Geraadpleegd op 18 juni 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=DAX4Q5pXSL0>
- Van Kooten, K., & Bie, W. de. (1993, 4 april). Trouwen [Televisieprogramma]. Geraadpleegd op 18 juni 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=I5goqgwTsLo> [foutieve titel op YouTube: Geregistreerd partnerschap]
- Van Kooten, K., & Bie, W. de. (1995, 17 december). Schoonzoon [Televisieprogramma]. Geraadpleegd op 18 juni 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=-xfTlBSqCQY> [foutieve titel op YouTube: Kerstboom]
- Verstraten, P. (2009). *Film narratology* (S. van der Lecq, Trans.). Toronto: University of Toronto Press.
- Wylie, P. (1942/1946). *Generation of vipers*. New York: Rinehart.