

# YAS QUEEN!

Vrouwelijke subjectiviteit in *Broad City*

Bachelorwerkstuk Algemene Cultuurwetenschappen, Janne van den Bosch,

4321340

The logo for the TV show 'Broad City' features the words 'BROAD' and 'CITY' stacked vertically. Each letter is filled with a vibrant, multi-colored rainbow pattern, with colors transitioning from blue and green on the left to yellow, orange, and red on the right.

Begeleider: Prof. Dr. Anneke Smelik

Datum: 13 Januari 2017

## **Inhoudsopgave:**

<b>Inleiding</b>	<b>3</b>
<b>1. Vrouwelijke subjectiviteit en verlangen</b>	<b>5</b>
<b>2. Verlangen op het gebied van seksualiteit</b>	<b>8</b>
<b>3. Verlangen op het gebied van carrière</b>	<b>16</b>
<b>4. Interpretatie van de analysegegevens binnen het theoretisch kader</b>	<b>23</b>
<b>Conclusie</b>	<b>26</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>27</b>
<b>Filmografie</b>	<b>28</b>

## Inleiding

'YAS QUEEN' is een veelvoorkomende uitspraak in de Amerikaanse comedyserie *Broad City*. De serie uit 2014 is geschreven door de Joods-Amerikaanse vrouwen Abbi Jacobson (1984) en Ilana Glazer (1987) en bestaat, tot nu toe, uit drie seizoenen die uitgezonden zijn op Comedy Central. De serie toont het leven van Abbi en Ilana, twee jonge vrouwen van in de twintig, woonachtig in New York. In veel moderne televisieseries worden vrouwen nog vaak als eendimensionaal neergezet, maar *Broad City* biedt een ander perspectief. De serie draait om twee vrouwen die proberen te ontdekken wat het leven inhoudt. Hun leven wordt op komische wijze getoond in al haar facetten. De manier waarop Jacobson en Glazer de subjectiviteit van hun personages neerzetten is erg interessant. De uitspraak 'YAS QUEEN' is een positieve uitroep die vooral door Ilana gebruikt wordt in de serie om haar genoegen uit te drukken. Wanneer Abbi bijvoorbeeld op haar werk iets bereikt, dan zal Ilana aanmoedigend 'YAS QUEEN' roepen. De uitspraak staat voor mij symbool voor de positieve, bewonderende manier waarop de personages uit de serie in hun hilarische leven staan. Door naar zichzelf en naar elkaar te verwijzen als 'queen' zetten ze zichzelf, elkaar en vrouwen in het algemeen, op een voetstuk.

Als *millennial*, geboren in 1995, ben ik opgegroeid met het internet en televisie. Ik ben vertrouwd met een beeldcultuur waarin seksisme helaas nog steeds aan de orde van de dag is. Toen ik de serie *Broad City* tegenkwam op het internet voelde dit als een verademing. De serie begon als webserie op YouTube, en wordt nu al drie seizoenen bij Comedy Central uitgezonden. *Broad City* toont een soort natuurlijk, alledaags, feminisme. Er wordt een wereld gecreëerd waarin feminisme vanzelfsprekend is.

In de jaren '70 en '80 van de 20<sup>e</sup> eeuw is er veel geschreven over de mannelijke blik en de objectivering van vrouwen in de beeldcultuur (Mulvey, 1975; Kuhn, 1982; Kaplan, 1983), maar in de 30-40 jaar die inmiddels verstreken zijn, is ook de beeldcultuur veranderd (Smelik, 2009). Zo zijn er films en televisieseries ontwikkeld met een vrouwelijke blik waarin geprobeerd wordt om een vrouwelijke subjectiviteit neer te zetten (Smelik, 2009; De Lauretis, 1984; Silverman, 1983). Subjectiviteit wordt binnen de filmwetenschap uitgelegd aan de hand van de psychoanalyse en dan met name de theorie van de spiegel fase van de Franse psychoanalyticus Jacques Lacan, geïnterpreteerd door de theoretici Laura Mulvey, Christian Metz, Teresa de Lauretis en Kaja Silverman. Subjectiviteit is in de psychoanalyse gekoppeld aan het begrip 'verlangen'. De feministische filmtheorie en Lacan's concept van de spiegel fase vormen het belangrijkste theoretische kader voor mijn onderzoek.

De serie *Broad City* is een serie met een vrouwelijke blik, waarin de vrouwelijke personages zich ontwikkelen tot volledige subjecten . Mijn onderzoek richt zich op de vraag hoe dat gebeurt. Mijn hoofdvraag luidt dan ook:

Hoe wordt vrouwelijke subjectiviteit geconstrueerd in *Broad City*?

De subvragen die ik zal onderzoeken om mijn hoofdvraag te kunnen beantwoorden zijn:

Wat voor soorten verlangen komen naar voren in deze televisieserie? En hoe komen deze tot uiting?

Verlangen is een breed begrip, op verschillende manieren kan verlangen tot uiting komen in de beeldcultuur. Om redenen van inperking en haalbaarheid heb ik gekozen om twee soorten van verlangen te analyseren in *Broad City* : verlangen op het gebied van seksualiteit en op het gebied van carrière. Zo ga ik onderzoeken hoe vrouwelijke subjectiviteit in deze serie tot uiting komt.

In het eerste hoofdstuk zal ik het theoretische kader van mijn onderzoek nader uiteen zetten. In het tweede en derde hoofdstuk zal ik enkele afleveringen van *Broad City* analyseren. De methode van analyseren baseer ik op het boek *Film Art* van Bordwell en Thompson (2010).

Aan de hand van een beeldanalyse van de narratieve structuur, mise-en-scène en cameravoering analyseer ik vier scènes die ik representatief acht voor de serie. Eerst analyseer ik twee scènes met betrekking tot verlangen op het gebied van seksualiteit , daarna twee scènes met betrekking tot verlangen op het gebied van carrière. De gegevens van de analyses interpreteer ik vervolgens aan de hand van de feministische (film)theorieën in hoofdstuk vier. Tot slot volgt een conclusie over hoe vrouwelijke subjectiviteit geconstrueerd wordt in *Broad City*.

## 1. Vrouwelijke subjectiviteit en verlangen.

Om te kunnen onderzoeken hoe vrouwelijke subjectiviteit geconstrueerd wordt in *Broad City*, heb ik een theoretisch kader nodig. In dit hoofdstuk zet ik een aantal theorieën uiteen, die de basis voor mijn scriptie vormen. Deze theorieën zijn verbonden aan, of kunnen verbonden worden aan, de feministische filmwetenschap. In de jaren '70 en '80 van de vorige eeuw is er veel geschreven over de mannelijke blik (*male gaze*) in film (Mulvey, 1975; Kuhn, 1982; Kaplan, 1990). De Britse theoretica Laura Mulvey schreef dat de mannelijke blik dominant was in de mediacultuur (Mulvey, 1975). Vrouwen werden, door de mannelijke blik, als object neergezet waardoor het voor vrouwelijke kijkers lastig werd zich te identificeren met personages in films:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. (Mulvey, 1975, 11)

Complete vrouwelijke personages, subjectieve personages, waren vrijwel niet aanwezig in Hollywood cinema, stelde Mulvey. Sinds Mulvey de theorie van de mannelijke blik ontwikkelde in de jaren '70 is er veel veranderd in de beeldcultuur (Sturken & Cartwright, 2009; Smelik, 2009). Naast de mediacultuur vanuit de mannelijke blik is ook mediacultuur vanuit de vrouwelijke blik opgekomen en worden vrouwen niet meer alleen gereduceerd tot object.

De identificatie van de toeschouwer met de personages uit de film is een uitgebreid onderzocht aspect van het filmkijken. Mulvey en de Franse theoreticus Christian Metz gebruikten de psychoanalyse om deze identificatie te duiden. Beiden vergeleken zij de theorie van de spiegelfase van Lacan met het kijken naar films (Mulvey, 1975; Metz, 1982) De spiegelfase is volgens Lacan de fase waarin mensen zich bevinden tussen de zes en achttien maanden oud, waarin zij zich bewust worden van 'hun' identiteit.

It suffices to understand the mirror stage in this context as an identification, in the full sense analysis gives to the term: namely, the transformation that takes place in the subject when he assumes an image- an image that is seemingly predestined to have an effect at this phase, as witnessed by the use in analytic theory of antiquity's term, "imago." (Lacan, 1949)

De mens identificeert zichzelf volgens Lacan altijd via een projectie van een ideaalbeeld op een ander, dit kan een spiegelbeeld zijn maar ook een personage in een film, of een ouder. Doordat deze identificatie altijd met een ander is, via een beeld of via taal, zoals een naam, kan de mens nooit zichzelf als zodanig kennen (Lacan, 1949, 93). Lacan stelde dat wanneer een kind de spiegelfase

ontstijgt het zichzelf gaat identificeren aan de hand van taal, waardoor de breuk met de 'echte wereld' alleen maar groter wordt. Doordat taal nooit de werkelijkheid kan omvatten ontstaat er een breuk, die door het gebruik van taal steeds weer bevestigd wordt. Zo ontstaat er een oneindig verlangen, het verlangen naar het voltooiën van jezelf als subject, dat steeds 'gebroken wordt' door het subject zelf, via het gebruik van taal (Breckman, Raymaekers, van Riel, 2010, 227).

Lacan stelde dat verlangen voornamelijk erkend 'wil worden' door de ander. Het verlangen is ten slotte altijd het verlangen van de ander volgens Lacan. Verlangen zal altijd een weg naar de oppervlakte van het bewustzijn zoeken omdat het erkend wil worden:

The necessary and sufficient reason for the repetitive insistence of these desires in the transference and their permanent remembrance in a signifier that repression has appropriated – that is, in which the repressed returns – is found if one accepts the idea that in these determinations the desire for recognition dominates the desire that is to be recognised, preserving it as such until it is recognised (Lacan, 1949, 431)

Verlangen kan bij Lacan gezien worden als een verlangen tot heelwording, het begrip fallocentrisme speelt hierin een grote rol. Lacan stelde dat verlangen bij vrouwen altijd een verlangen was om het gebrek aan het hebben van een penis te compenseren. Lacan stelde dat de fallus gezien kan worden als betekenaar, niet de penis zelf, maar het idee dat er iets is dat een vrouw, een moeder, niet heeft. Ook het verlangen van een kind wordt gekenmerkt door het gebrek aan deze symbolische fallus. Of het kind zelf een penis heeft is niet relevant, het gaat om het symbolische gebrek bij de moeder (Lacan, 1949). Mulvey stelde dat Lacan's fallocentrisme berust op een paradox, waar de 'gecastreerde vrouw', de 'ontbrekende vrouw', juist betekenis creëert in de wereld doordat zij handelt naar een verlangen om haar gebrek aan het hebben van een penis te compenseren. Maar doordat de vrouw altijd een betekenaar is van de mannelijke ander, omdat zij vastzit in een symbolische wereld waarin zij symbool staat voor het gebrek aan een penis, heeft zij ook in cinema minder vrijheid dan de man (Mulvey, 1975, 14). Ook in cinema heeft de vrouw de rol om het gebrek aan een fallus te compenseren, en ook in cinema kan de kijker zichzelf identificeren met de film om zo het verlangen tot heelwording trachten te bevredigen.

Het kijken naar films wekt dezelfde identificatie op als in de spiegel fase, stelde Metz (Metz, 1982, 44). De toeschouwer herkent zichzelf in de (personages van de) film. Maar ook hier geldt: de toeschouwer identificeert zich met een 'ander', met een ideaalbeeld van zichzelf. De toeschouwer 'denkt' zichzelf als geheel te kunnen verwezenlijken via identificatie met de 'ander' maar juist omdat er sprake is van een 'ander' zal deze verwezenlijking nooit lukken. De blik kan bij Lacan gezien worden als een onderdeel van het verlangen naar heelwording. De kijker probeert zichzelf door middel van de blik 'heel' te maken, door zich te identificeren met bijvoorbeeld het hoofdpersonage

uit een film (Metz, 1982, 45; Sturken & Cartwright, 2009, 122). Deze voltooiing van het subject zal echter nooit plaats kunnen vinden, want volgens Lacan kan een subject zichzelf nooit helemaal kennen. Een subject identificeert zichzelf, zoals al benoemd, altijd via de 'ander'.

Wanneer de beeldcultuur verlangens toont, kan het gemakkelijker worden voor de kijker om zich te identificeren met de personages in films. De kijker denkt zichzelf als subject beter te kunnen omvatten. Het verlangen tot 'zelfvoltooiing' is altijd gekoppeld aan identiteit en subjectiviteit.

Waar het begrip identiteit wordt gekoppeld aan sociale factoren, zoals gender en etniciteit, kan het begrip subjectiviteit worden gekoppeld aan verlangen (Smelik, 2009, 201; Kaplan, 1990; Mulvey, 1975, 14).

De Italiaanse theoretica Teresa de Lauretis bekritiseerde de klassieke Hollywood cinema, ze stelde dat subjectiviteit een proces is dat door een narratief opgesteld wordt. Aangezien de vrouw in cinema tot begeerd object gemaakt wordt, is het voor haar onmogelijk een eigen narratief, een eigen verlangen, te hebben (de Lauretis, 1984). De Amerikaanse theoretica Kaja Silverman stelde ook dat vrouwelijk verlangen in cinema beperkt was. Door de symbolische castratie van de vrouw, is het haar taak om de man een illusie van volmaaktheid te geven. Het verlangen van de vrouw in cinema wordt beperkt binnen de symbolische wereld die de vrouw reduceert tot object (Silverman, 1983). Dit houdt in dat vrouwelijke subjectiviteit in cinema tot stand zou kunnen komen door complexe vrouwelijke personages, die 'agency' hebben, te tonen. Dit houdt in dat deze personages handelen naar hun eigen verlangen tot heelwording, zonder dat zij hiermee tot object voor het mannelijke verlangen gereduceerd worden.

Verlangen is een heel breed begrip, en dit kan op allerlei mogelijke wijzen tot uiting komen in de beeldcultuur. Hoe meer "soorten" verlangen een personage heeft, hoe meer karakter het krijgt. Wanneer een personage duidelijk één verlangen heeft en de rol van het personage in de serie is dit verlangen te bewerkstelligen, dan is er sprake van een eendimensionaal personage. Wanneer er meerdere soorten verlangen aanwezig zijn in de rol van het personage, dan worden de personages complexer en herkenbaarder voor de toeschouwer (Sturken & Cartwright, 2009, 122).

Nu ik mijn theoretisch kader uiteengezet heb, is het belangrijk uiteen te zetten hoe ik dit kader wil toepassen om de vraag, hoe vrouwelijke subjectiviteit wordt geconstrueerd in *Broad City*, te beantwoorden. Om te onderzoeken hoe vrouwelijke subjectiviteit tot uiting komt in een televisieserie, is het van belang om naar het verlangen van de te onderzoeken personages te kijken. In dit onderzoek zal ik twee soorten verlangens analyseren bij de hoofdpersonages van de serie *Broad City*: seksueel verlangen en verlangen om carrière te maken.

Ik zal analyseren hoe de verschillende soorten verlangen tot stand komen aan de hand van een analysemodel waarin de narratieve structuur, de mise-en-scène en de cameravoering centraal staan.

## 2. Verlangen op het gebied van seksualiteit

De verbeelding van verlangen op het gebied van seksualiteit in de serie *Broad City* is belangrijk voor mijn onderzoek omdat dit, zoals beargumenteerd in het vorige hoofdstuk, bijdraagt aan de verbeelding van vrouwelijke subjectiviteit in deze serie. Aan de hand van een beeldanalyse van narratieve structuur, cameravoering en mise-en-scène onderzoek ik de verbeelding van verlangen op het gebied van seksualiteit in de serie *Broad City*.

Bij het analyseren van de narratieve structuur zal ik letten op het verhaal van de scène. Hiermee bedoel ik specifiek een reeks van gebeurtenissen die aan elkaar gekoppeld zijn door oorzaak en gevolg en die plaatsvinden in tijd en ruimte. Ik onderscheid het verhaal, de aangenomen, geïmpliceerde en expliciete gebeurtenissen, van het plot, de expliciete gebeurtenissen en nondiëgetische elementen (Bordwell & Thompson, 2010, 79). Bij de analyse van de cameravoering zal ik focussen op de overgangen tussen shots en de positie en beweging van de camera. Ten slotte zal ik bij het analyseren van de mise-en-scène de nadruk leggen op het decor, attributen, kleding en gedrag van de personages.

De scènes die ik ga analyseren heb ik uitgekozen op basis van hun representativiteit voor de serie.

Voor dit hoofdstuk analyseer ik scènes uit de afleveringen:

‘What a wonderful world’ seizoen 1, aflevering 1, 2014.

‘Knockoffs’, seizoen 2, aflevering 4, 2014.

### **Seizoen 1, aflevering 1: *What a wonderful World*, beginscène. (0:00-1:50)**

De opvallende openingsscène van de serie bestaat uit een dialoog via Skype tussen de hoofdpersonages Abbi en Ilana over hun plannen van die avond. Later in de scène blijkt dat Abbi tijdens het gesprek aan het masturberen is met een vibrator en dat Ilana seks heeft waarbij ze bovenop een man zit met haar laptop op zijn borst geplaatst.

#### **Narratieve structuur**

De scène heeft een weinig opvallende narratieve structuur. Er is sprake van een duidelijk begin, midden en einde waarbij het verhaal en het plot vrijwel geheel samenvallen. Het begin wordt gekenmerkt door de shots waarin Abbi en Ilana beiden alleen getoond worden. Het midden wordt ingeleid door het begin van een Skypegesprek en dit midden wordt beëindigd door het eindigen van het Skypegesprek. Het einde van de scène bestaat uit een evaluatie van het gesprek door Ilana. Enkel de muziek op de achtergrond is nondiëgetisch. Het verhaal wordt duidelijk door de dialoog tussen Abbi en Ilana, er is geen andere, nondiëgetische verteller. De scène wordt ingeleid door Abbi en Ilana

die ieder bezig zijn met hun eigen ding, de overgang naar het middenstuk wordt gemaakt door de start van het Skypegesprek. Een verstoring van het evenwicht ontstaat nadat het Skypegesprek gestart is, wanneer Abbi er achter komt dat Ilana seks heeft terwijl zij aan het Skypen is. Het afronden van het Skypegesprek kondigt ook het einde van de scène aan. Het daadwerkelijke einde van de scène is een korte evaluatie van het gesprek tussen Abbi en Ilana door Ilana en Lincoln, haar sekspartner.

Er zijn een aantal zaken die opvallen in de eerste scène. Allereerst de alledaagsheid waarmee het seksleven van Abbi en Ilana getoond wordt. Abbi masturbeert en Ilana is aan het vrijen met een partner waarvan ze de relatie beschrijft als “purely physical”. Abbi is niet blij om haar vriendin via Skype te zien vrijen, maar ze maakt er geen punt van dat haar vriendin aan het vrijen is. De seksualiteit van zowel Abbi als Ilana die getoond wordt in de eerste scène is geheel niet relevant voor de dialoog die gaat over het concert waar ze 's avonds misschien heen gaan. Wanneer het gesprek over het concert begint, start de nondiëgetische muziek van de artiest, Lil' Wayne die het concert gaat geven. Er wordt geen waardeoordeel aan masturbatie of 'casual sex' verbonden, dat is te zien aan de manier waarop Abbi en Ilana spreken over deze zaken en aan de manier waarop zij getoond worden aan de kijker. De mise-en-scène draagt hier aan bij, hier kom ik later op terug.

De relatie tussen Ilana en haar bedpartner Lincoln valt buiten de heersende conventies in de beeldcultuur. Lincoln wordt als het ware in de rol van stereotype vrouw geplaatst doordat hij beteuterd is wanneer hij vraagt naar de aard van hun relatie, waarop Ilana als stereotype man reageert dat deze puur fysiek is. Daarnaast vraagt Abbi via Skype aan Lincoln hoe het met hem gaat en hij begint meteen over een dieet dat hij volgt, wat ook past binnen de heersende conventies van de vrouw die alleen met haar lichaam bezig is.

### **Mise-en-scène**

Ook de mise-en-scène draagt bij aan de verbeelding van verlangen op het gebied van seksualiteit. De kleding van vooral Ilana ondersteunt de emanciperende boodschap die deze scène lijkt uit te dragen. Ilana heeft namelijk een breed T-shirt aan (afbeelding 4.), terwijl ze aan het vrijen is en Abbi wordt ook gekleed getoond, terwijl ze aan het masturberen is. Door vrouwen gekleed te tonen terwijl ze een seksuele handeling verrichten wordt de nadruk niet op hun lichamen gelegd, wat in de hedendaagse mediacultuur juist veel gebeurt. Hun lichamen worden niet geseksualiseerd doordat de kleding een afstand tussen het seksuele, het naakte, en de kijker creëert (Mulvey, 1975).

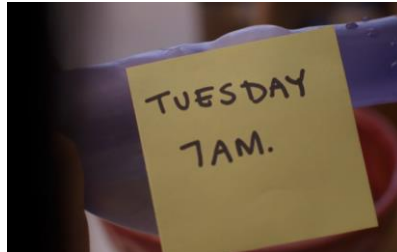
Daarnaast is Abbi te zien met een vibrator in haar hand en is het duidelijk dat ze aan het masturberen is, maar de kijker ziet nooit daadwerkelijk het masturberen. De nadruk ligt ook hier niet op het lust opwekken bij de kijker, maar het tonen van de vrouwelijke seksualiteit als onderdeel van het dagelijks leven van de vrouw.

Ook het gebruik van laptops draagt bij aan het niet seksualiseren van Abbi en Ilana. De laptops fungeren in deze scène als rekwisiet voor de cameravoering, waarbij er afstand tussen de kijker en de getoonde seksualiteit gecreëerd wordt, hier ga ik later nog op in.

### Cameravoering



Afbeelding 1



Afbeelding 2



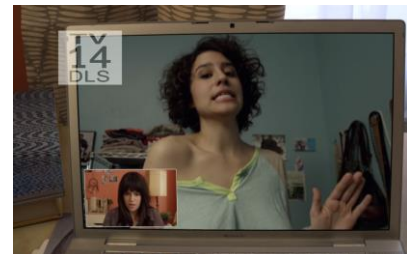
Afbeelding 3



Afbeelding 4



Afbeelding 5



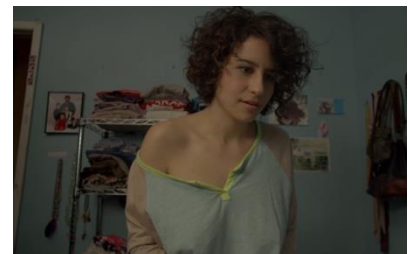
Afbeelding 6



Afbeelding 7



Afbeelding 8



afbeelding 9

De cameravoering stuurt de manier waarop de kijker naar de serie kijkt. Door het gebruik van laptops als attributen wordt er bijvoorbeeld een afstand tot de kijker gecreëerd, wat bijdraagt aan het niet seksualiseren van Abbi en Ilana. Abbi en Ilana worden namelijk veel op de laptopschermen van de ander getoond, waardoor er dus een medium, de laptop, tussen de kijker en de getoonde seksualiteit geplaatst wordt, waardoor er afstand tussen de kijker en de seksualiteit gecreëerd wordt (afbeelding 6, 7, 8). Deze afstand zorgt ervoor dat er geen voyeuristische blik kan ontstaan (Mulvey, 1975).

Ook de positie waarin Ilana gefilmd wordt wanneer ze bovenop Lincoln zit stuurt de kijker, ze wordt in deze shots gefilmd vanuit een kikvorsperspectief (afbeelding 4, 9). Het filmen vanuit een

kikvorsperspectief draagt over het algemeen bij aan een machtsbeeld. De kracht en machtige positie van de gefilmde wordt benadrukt door dit perspectief (Bordwell & Thompson, 2010, 173). Ilana zit letterlijk bovenop Lincoln en heeft als het ware de touwtjes in handen, zij heeft de macht over hem, wat nu ook nog extra benadrukt wordt door het cameraperspectief.

### **Interpretatie**

Uit mijn analyse van deze korte openingsscène van de serie blijkt dat de seksualiteit van de hoofdrolspelers nadrukkelijk tot uiting komt door het tonen van masturbatie en seks, op een niet per se objectiverende of lustopwekkende manier. De nadruk van de vrouwelijke seksualiteit ligt op hun eigen plezier, en niet op dat van de kijker van de serie, zoals volgens Mulvey het geval was in de 'klassieke' Hollywoodfilm. De seksualiteit van zowel Abbi al Ilana komt voort uit hun verlangen naar seks, ze handelen naar hun eigen verlangen en doen dit niet voor de kijker.

De, niet geobjectiveerde, vrouwelijke seksualiteit komt tot uiting op verschillende manieren. Doordat Ilana een shirt draagt tijdens een seksscène wordt haar lichaam niet zodanig geseksualiseerd. Het doel van deze seksscène lijkt ook niet het verleiden van de kijker te zijn, maar het tonen van vrouwelijke seksualiteit zonder de vrouw daarbij tot lustobject te maken. Door taboes met betrekking tot seksualiteit te doorbreken, zonder mee te gaan in een pornificatie van seksualiteit past de scène bij het hedendaags feminisme. Door seksualiteit, die binnen de conventies van de hedendaagse beeldcultuur past (Levy, 2006), te tonen op een niet objectiverende manier, vechten ze terug tegen het heersende discours waarin vrouwen als lustobject getoond worden. Het dragen van bijvoorbeeld een shirt tijdens een seksscène kan gezien worden als een daad van verzet. Dat het bovenlijf van Lincoln wel ontbloot wordt getoond kan ook bijdragen aan deze daad van verzet. Door de rollen om te draaien, zoals hierboven al beschreven, en Lincoln in de rol van stereotype vrouw te plaatsen valt het precies binnen de conventies om hem dan ook met ontbloot bovenlijf te tonen en als het ware te seksualiseren. Via deze rolomkering worden de heersende conventies niet aangehouden, maar juist geparodieerd.

Eerder heb ik benoemd dat Abbi masturbeert met een vibrator. Ze gebruikt een kunststof fallussymbool om haar eigen seksuele verlangens te bevredigen. Waar vrouwen in de klassieke Hollywood cinema volgens Mulvey handelden vanuit een verlangen om het gebrek aan een penis te compenseren, zoals Lacan dit stelde (Mulvey, 1975, 14), daar heeft Abbi in deze serie zich deze fallus als het ware toegeëigend. Ze lijkt zich te bevrijden van datgene waardoor ze onderdrukt wordt, het gebrek aan een penis, door gebruik te maken van een fallussymbool en door te handelen naar haar eigen verlangen.

Zoals bij de cameravoering al beschreven is, wordt Ilana getoond vanuit een kikvorsperspectief terwijl ze bovenop Lincoln zit. Ze wordt neergezet in een machtspositie, door zowel de

cameravoering als de daadwerkelijke plaatsing, bovenop haar mannelijke tegenspeler. Deze machtspositie kan ook weer een bijdrage leveren aan de emanciperende boventoon die deze scène lijkt te voeren.

Door tegen de heersende conventies van de hedendaagse beeldcultuur in te gaan en vrouwen en hun seksualiteit te tonen op een manier die voor veel vrouwen herkenbaar is, hetzij erg overdreven, kan het verband tussen *Broad City* en Lacan's theorie van de spiegel fase gelegd worden. Doordat de kijker zijn of haar verlangen tot zelfvoltooiing op de personages van een serie projecteert, zal deze projectie meer raakvlakken vinden wanneer de personages in de serie ook daadwerkelijk dit verlangen weten te vertegenwoordigen. Door vrouwelijke seksualiteit te tonen, op een manier die niet gericht is op het seksualiseren en pornificeren van het vrouwelijk lichaam of het lust opwekken bij de kijker, lijkt geprobeerd te worden om het makkelijker te maken voor vrouwen om zich te identificeren met de personages in *Broad City*. De scène draait om een alledaagse vorm van seksualiteit, gericht op hun eigen plezier en niet op lustopwekking voor een (mannelijke) blik van buitenaf. Hun seksualiteit komt voort uit hun seksuele verlangens en hier handelen zij zich naar. Door gebruik te maken van een fallussymbool, de vibrator, en een man in een 'minderwaardige' positie, om hun eigen seksuele verlangens te bevredigen wil ik stellen dat zij als subjectieve personages gezien kunnen worden.

De volgende scène die ik analyseer, een scène uit aflevering vier van seizoen twee, toont een andere vorm van seksualiteit, en ook een andere vorm van verlangen op het gebied van seksualiteit dan deze openingsscène.

#### **Seizoen 2, aflevering 4: *Knockoffs* (6:36-9:26)**

Sinds de eerste aflevering van het eerste seizoen is het duidelijk dat Abbi een oogje heeft op haar buurman Jeremy. In deze scène van aflevering 4, seizoen 2, heeft ze een afspraakje met hem. Abbi gaat bij hem thuis wat drinken en ze belanden samen in bed.

#### **Narratieve structuur**

Deze scène heeft ook een weinig opvallende narratieve structuur, er is sprake van een duidelijk begin, midden en einde waarbij het verhaal en het plot vrijwel geheel samenvallen; er zijn geen nondiëgetische elementen. Het begin van de scène wordt gekenmerkt door de dialoog tussen Jeremy en Abbi. De overgang naar het middenstuk wordt aangekondigd doordat Abbi fysiek de ruimte verlaat en het gehele middenstuk bestaat uit een telefoongesprek van Abbi met Ilana. Wanneer Abbi weer terugkomt in de eerste ruimte, de slaapkamer, eindigt de scène vrijwel onmiddellijk; haar terugkomst en het stoppen van het telefoongesprek kondigen dit einde aan. Hoewel het einde duidelijk is, is het wel abrupt; de verwachting van een seksscène wordt geschept maar niet getoond.

Het verhaal wordt duidelijk door de dialoog tussen Abbi en Jeremy, er is geen andere, nondiëgetische verteller. Aan het begin van de bed-scène vraagt Abbi aan Jeremy of ze niet even kunnen ruilen, 'to spice things up a bit'. Jeremy is meteen enthousiast over dit voorstel en duwt Abbi een voorbinddildo in haar handen, waarop Abbi niet goed weet te reageren. Dit kenmerkt de verstoring in het evenwicht van de scène. Jeremy merkt door haar reactie dat Abbi met 'ruilen' bedoelde dat zij bovenop hem zou gaan zitten, niet dat zij de 'rol van man' op zich zou nemen. Hij schaamt zich, maar Abbi pakt de dildo aan en excuseert zich een momentje. Abbi belt in paniek Ilana om de situatie uit te leggen en ze zegt dat ze niet weet of ze Jeremy wel wil 'peggen', dat wil zeggen; een man penetreren met een voorbinddildo. Voor Ilana is 'peggen' een droom, ze vindt het fascinerend en wil het erg graag een keer doen, dus ze is erg enthousiast als Abbi haar belt. Ilana zegt dat Abbi moet doen wat ze zelf wil, en dat ze haar (Ilana) niet gebeld zou hebben als ze het echt niet wilde doen. Abbi weet hoe Ilana over 'peggen' denkt, dus wist ze dat de reactie van Ilana enthousiast zou zijn en haar het steuntje in de rug zou geven dat ze nodig had. Hoewel Ilana zelf heel graag die seksuele daad wil verrichten, oefent ze geenszins druk uit op haar vriendin om dat ook te doen. Het seksuele verlangen van Abbi staat hier centraal en Ilana respecteert dit.

De stereotype mannelijke en vrouwelijke rollen worden ook in deze scène omgedraaid. Abbi neemt het heft in handen door voor te stellen om van positie te ruilen, zij lijkt graag bovenop te willen zitten. Het bovenop zitten kan net zoals in de vorige analyse beschreven al een teken zijn van emancipatie. Nadat Jeremy een voorbinddildo aan Abbi heeft gegeven wordt de omdraaiing van de genderrollen extra duidelijk, want in de heersende conventies is het de man die penetreert en de vrouw die gepenetreerd wordt. De fallus is voor Lacan een belangrijk aspect met betrekking tot verlangen en man/vrouw verhoudingen. Ik zal hier later nog op terug komen.

Door de miscommunicatie over het 'ruilen van positie' ontstaat er een ongemakkelijk moment. Omdat 'pegging' niet veel voorkomt in de hedendaagse, gangbare beeldcultuur, kan het provoceren. De miscommunicatie als grap leidt het gebruik van de voorbinddildo in waardoor de scène enige luchtigheid krijgt en deze niet als uitermate provocerend overkomt.

### **Mise-en-scène**

De mise-en-scène ondersteunt de omdraaiing van de genderrollen in deze scène. Abbi wordt niet naakt getoond en Jeremy wel. Dit kan, net zoals in de vorig besproken scène, bijdragen aan de omdraaiing van de conventies, waarbij de stereotype vrouwelijke rol juist naakt getoond wordt. Ook hier worden de stereotype genderrollen omgedraaid en geparodieerd. Daarnaast past ook het niet overeenkomende ondergoed van Abbi in het niet seksualiserende beeld dat van haar getoond wordt. Haar ondergoed is geen sexy lingersetje, ze draagt een onderbroek die niet overeenkomt met haar alledaagse BH.

Jeremy's geslachtsdelen worden niet naakt getoond, maar de rest van zijn lichaam wel. Een ongedefinieerd, fallisch, object is zo voor de camera geplaatst dat de kijker Abbi en Jeremy kan zien vrijen, maar dat hun geslachtsdelen niet zichtbaar zijn (afbeelding 1). Doordat de kijker niet direct de seks, de penetratie met name, kan zien, wordt er een afstand gecreëerd tussen de kijker en de personages, waardoor er geen voyeuristische blik ontstaat (Mulvey, 1975).

### Cameravoering



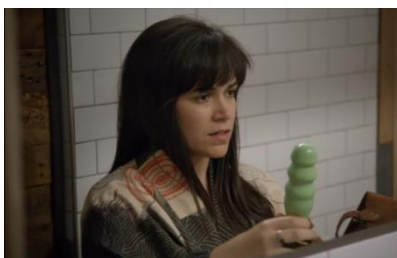
Afbeelding 10



Afbeelding 11



Afbeelding 12



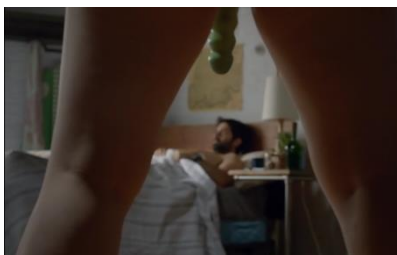
Afbeelding 13



Afbeelding 14



Afbeelding 15



Afbeelding 16

Zoals bij de mise-en-scène besproken zorgt een fallisch object voor een zichtbeperkend shot (afbeelding 9). Een ander opvallend shot is wanneer Abbi uit de badkamer komt en haar badjas uittrekt om zichzelf, en de voorbinddildo, aan Jeremy te tonen. Dit wordt namelijk vanuit een kikvorsperspectief gefilmd, door Abbi's benen heen (afbeelding 15). De groene dildo steekt zodanig uit dat het lijkt alsof het daadwerkelijk Abbi's penis is. Abbi wordt op een machtige manier getoond

door middel van de cameravoering en de letterlijke fallus. Deze vertoning draagt bij aan de verbeelding van Abbi in een mannelijke genderrol.

### **Interpretatie**

In deze scène staat het seksueel verlangen van Abbi centraal. Ze heeft een oogje op Jeremy en nu gaat haar verlangen in vervulling, als zij en Jeremy seks hebben. Deze seks verloopt onconventioneel doordat er een omdraaiing van genderrollen plaatsvindt. Jeremy wordt als 'gepenetreerde' in een stereotype vrouwelijke rol geplaatst en Abbi wordt, mede door de voorbindildo, in een stereotype mannelijke rol geplaatst. Zowel de mise-en-scène als de cameravoering ondersteunen deze rolomkering, waardoor deze extra benadrukt wordt.

In het telefoongesprek respecteert Ilana de grenzen en het seksueel verlangen van Abbi. De hechte vriendschappelijke band die Abbi en Ilana vertonen in de serie wordt in dit gesprek subtiel doch duidelijk getoond. Naast het openlijke gesprek over seksualiteit wordt ook het wederzijdse respect benadrukt. Ook de man wordt niet als object behandeld want er is respect voor zijn verlangens en de bereidheid om daarvoor eigen grenzen te verleggen. Doordat Abbi vanuit een kikvorsperspectief getoond wordt met 'haar' fallus duidelijk in beeld wordt er een dreigend beeld gecreëerd. Dit draagt bij aan Abbi's machtspositie, het draait de genderrollen niet alleen om in fysieke zin, de vrouw penetreert de man, maar ook in symbolische zin. Mannen worden in de hedendaagse beeldcultuur vaak als seksueel dominant neergezet. Dit wordt nu ook omgedraaid, Abbi is degene met de touwtjes in handen, zij heeft controle over de situatie. Ook het fallocentrisme van Lacan, en de onderdrukking van de vrouw waar dit tot leidt (Mulvey,1975), speelt een grote rol in deze scène. Abbi eigent zichzelf wederom een fallus toe, ze 'lost' het gebrek hebben aan een penis 'op'. In hoofdstuk vier zal ik uitvoeriger ingaan op deze symboliek.

Doordat Abbi's verlangen in vervulling gaat, maar toch niet helemaal zoals ze had verwacht, wordt het duidelijk dat dat verlangen niet per se 'goed' vervuld wordt wanneer het vervuld wordt. Deze imperfectie benadrukt de menselijkheid van het personage van Abbi. Lacan stelde dat het als mens niet mogelijk is om al je verlangens te vervullen. Als je je verlangens projecteert op een serie die ook deze onvervulde of onvervulbare verlangens toont is dit herkenbaar. Deze herkenbaarheid kan dan weer bijdragen aan de zelfvoltooiing van de kijker (Smelik,2009).

Ook bij deze scène wil ik stellen dat Abbi, omdat ze naar haar eigen verlangen handelt en hierbij zelfs gebruik maakt van het symbool dat haar juist onderdrukt, neergezet wordt als een sterk, subjectief, personage. Om nader inzicht te krijgen in de complexiteit van vrouwelijke subjectiviteit, heb ik in dit hoofdstuk gekeken naar de verbeelding van verlangen op het gebied van seksualiteit in *Broad City*. Voor de volgende stap in mijn onderzoek, ga ik de verbeelding van ambitie, het verlangen tot carrière maken, analyseren.

### **3. Verlangen op het gebied van carrière**

Zoals eerder benoemd zal ik in dit hoofdstuk aandacht besteden aan de verbeelding van ambitie in de serie *Broad City*. Om de vraag, hoe wordt vrouwelijke subjectiviteit geconstrueerd in *Broad City*, te beantwoorden is het van belang om meerdere soorten verlangens te onderzoeken. Naast het de verbeelding verlangen met betrekking tot seksualiteit, dat ik in het vorige hoofdstuk onderzocht heb, richt ik me in dit hoofdstuk op de verbeelding van het verlangen tot carrière maken. Aan de hand van de criteria die ik in het vorige hoofdstuk stelde maak ik in dit hoofdstuk een beeldanalyse van twee scènes wat betreft de verbeelding van verlangen op het gebied van carrière.

De scènes die ik analyseer heb ik uitgekozen op basis van hun representativiteit voor de serie. Voor dit hoofdstuk analyseer ik scènes uit de volgende afleveringen:

‘What a wonderful world’ seizoen 1, aflevering 1, 2014.

‘Mochalatta Chills’ seizoen 2, aflevering 2, 2014.

#### **Aflevering 1 , seizoen 1: What a wonderful world (1:52-2:27)**

Omdat dit de eerste aflevering van het eerste seizoen is, weet de kijker nog niet waar Abbi en Ilana werken. Uit deze scène blijkt dat Abbi in een chique sportschool werkt als schoonmaker. In eerste instantie lijkt het alsof ze trainer is, maar dit wordt snel ontkracht door zowel het narratief, de cameravoering als de mise-en-scène.

#### **Narratieve structuur**

De narratieve structuur van deze scène is wederom weinig opvallend. Het verhaal en het plot vallen vrijwel geheel samen. Het begin van de scène bestaat uit een montage van Abbi die schoonmaakt. Het middenstuk bestaat uit een gesprek tussen Abbi en Trey, haar baas, waarbij de onderbreking van haar werk door Trey een verstoring van de montage, en het evenwicht van de scène, betekent. De afloop van het gesprek kondigt ook het einde van de scène aan, deze eindigt namelijk met het weglopen van Trey en het hervatten van Abbi's handelingen. De muziek op de achtergrond zou in eerste instantie nondiëgetisch kunnen zijn, maar later in de scène wordt duidelijk dat deze wel diëgetisch is, dat het de muziek in de sportschool is. Verdere nondiëgetische elementen zijn niet aanwezig. Het verhaal wordt duidelijk door de handelingen van Abbi: ze is bezig met het schoonmaken van een wasmand maar ze doet alsof ze tegen de sporters in de zaal naast haar praat; ze is ze aan het aanmoedigen. Later in de scène vindt er een dialoog tussen haar en haar baas Trey plaats. Hij vraagt haar of ze de WC in de kleedkamer wil ontstoppen, en of ze geen oogcontact met de sporters wil maken wanneer ze de WC ontstopt, omdat dat hen oncomfortabel laat voelen. De

structuur van deze scène is vrij duidelijk, de inleiding is Abbi die mensen lijkt te trainen. Een verstoring van het evenwicht komt wanneer het blijkt dat ze aan het schoonmaken is en helemaal niet aan het trainen is. Trey spreekt haar aan en de camera zoomt uit, waardoor de kijker ziet dat Abbi aan het poetsen is, en niet aan het trainen. Haar rol wordt duidelijk wanneer ze met Trey in gesprek gaat wat tevens het einde van de scène is.

Doordat Abbi spreekt alsof ze mensen aan het trainen is, wordt de kijker om de tuin geleid. De onthulling dat Abbi aan het schoonmaken is terwijl ze roept: “Yes, let’s turn up the resistance, you can do this, come on!” zorgt voor een grappig moment. De humor in deze scène zet de toon voor Abbi’s relatie met haar werk. Ze wordt eerst aan de kijker getoond als, vermoedelijk, trainer en zakt dan als het ware naar beneden op de hiërarchische trap in de sportschool wanneer de kijker ziet dat ze schoonmaker is. Abbi wil zelf graag trainer zijn en baalt ervan dat ze moet schoonmaken; haar verlangen tot hogerop komen binnen de sportschool, tot carrière maken, wordt hier door de humor benadrukt.

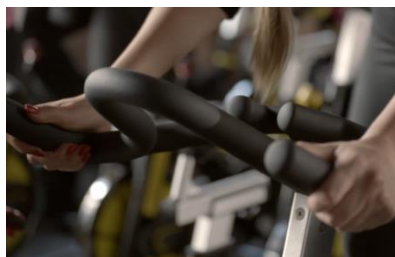
### **Mise-en-scène**

De mise-en-scène ondersteunt in deze scène de illusie van Abbi als trainer. De kleding van Abbi en Trey tonen hun rol in de hiërarchie van de sportschool meteen. Abbi draagt een wijd shirt met ‘cleaner’ erop, maar de tekst op haar shirt valt niet op door haar houding en de montage, waardoor de kijker pas later in de scène ziet wat erop staat. Trey heeft een duurder uitziend sporthemd aan, waar ‘trainer’ op staat, waardoor zijn rol als meerdere van Abbi duidelijk is zodra hij in beeld komt. Door de plaatsing van Abbi en de wasmand die ze aan het schoonmaken is, ontstaat er een verwarrend beeld. Abbi lijkt namelijk in de sportzaal te staan, waardoor het lijkt dat ze mensen aan het trainen is. Deze illusie wordt versterkt door de cameravoering en met name de montage.

### **Cameravoering**



**Afbeelding 17**



**Afbeelding 18**



**Afbeelding 19**



Afbeelding 20



Afbeelding 21



Afbeelding 22

Zoals al benoemd draagt de plaatsing en de houding van Abbi bij aan de illusie dat ze traint, of trainer is. De camera is zodanig gericht dat Abbi's schoonmaakspullen niet te zien zijn. De montage draagt ook bij aan de illusie dat Abbi trainer is. Door snelle clean cuts tussen Abbi's bovenlichaam en de bovenlichamen van de sporters lijkt het alsof ze bij elkaar in de ruimte zijn en dat Abbi tegen hen aan het praten is (afbeelding 16 en 17). Een uitgezoomd shot later maakt duidelijk dat Abbi aan het schoonmaken was naast de sportzaal, waardoor de kijker erachter komt dat Abbi schoonmaker is, en geen trainer (afbeelding 18). De tegenstelling tussen Trey en Abbi wordt ook steeds extra benadrukt door de ingezoomde clean cuts wanneer ze in gesprek zijn. De teksten 'cleaner' op Abbi's shirt en 'trainer' op Trey's shirt worden precies in beeld gebracht (afbeelding 19 en 20).

### Interpretatie

In deze scène staat Abbi's verlangen op het gebied van carrière en ambitie, centraal. Haar rol in de sportschool wordt bewust verwarrend ingeleid. De korte illusie dat Abbi een trainer is wordt gewekt en meteen weer verbroken door de cameravoering, montage en het gesprek met haar baas Trey. Zodra Abbi's rol als schoonmaker duidelijk is, wordt haar rol steeds benadrukt, dit leidt tot een 'grappige' scène. De humor in deze scène ondersteunt het verlangen van Abbi om hogerop te komen in de sportschool en om carrière te maken. Het lijkt alsof Abbi een fantasie aan het uitbeelden is in de inleiding van de scène, een fantasie waar ze snel uitgetrokken wordt door haar baas. Hoewel Trey geenszins (bewust) gemeen is, wordt duidelijk dat Abbi baalt van het gesprek en van haar taken als schoonmaker. Haar duidelijke weerzin voor het werk dat ze moet doen en het uitbeelden van trainerstaken tijdens dit werk geven uiting aan haar verlangen om carrière te maken. Dit verlangen, dat niet in vervulling gaat in deze scène en zelfs op vrij abrupte wijze afgebroken wordt, kan herkenbaar zijn voor kijkers. De verlangens van Abbi met betrekking tot haar carrière worden in deze scène niet expliciet genoemd. Er wordt echter wel impliciet getoond dat ze trainer wil worden. In haar 'fantasie', de illusie die voor de kijker door de montage wordt gecreëerd, handelt ze naar haar verlangen. In de werkelijkheid echter niet, ze doet wat haar baas haar zegt en doet in deze scène

geen poging om een promotie te krijgen. Omdat het de eerste aflevering van de complete serie betreft, en daarmee dus onderdeel van de expositie uitmaakt, wil ik graag stellen dat, ondanks dat ze in de werkelijkheid niet handelt naar haar verlangen, ze in deze scène als een subjectief personage wordt neergezet omdat ze in haar fantasie wel handelt naar haar verlangen. Het verlangen met betrekking tot ambitie kan middels deze scène bijdragen aan het construeren van vrouwelijke subjectiviteit in *Broad City*.

### **Aflevering 2, seizoen 2: *Mochalatta Chills* (13:30-15:55)**

In deze scène weet de kijker inmiddels dat Abbi een diploma in de kunsten heeft en dat ze kunstenaar wil worden, maar haar illustraties verkopen niet goed genoeg om van rond te komen. Het baantje in de chique sportschool Soulstice is niet haar droombaan maar ze zou graag trainer worden, zodat ze niet meer hoeft te poetsen. Uiteindelijk krijgt ze waar ze al die tijd al naar verlangt; ze mag van haar baas iemand gaan trainen. Het probleem is dat ze Bevers, de vervelende vriend van haar huisgenoot, moet trainen. Ilana heeft een aantal onbetaalde stagiairs in dienst genomen op haar werk, een onbeduidend marketingbedrijf dat 'Deals Deals Deals' heet. Voor elk product dat ze verkoopt ontvangt ze extra salaris. Door haar werk uit te besteden aan de onbetaalde stagiairs verdient ze veel geld zonder dat ze er zelf voor hoeft te werken.

### **Narratieve structuur**

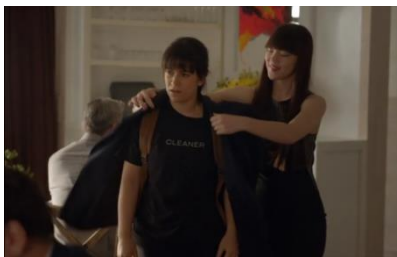
De structuur van deze scène bestaat uit een duidelijk begin, midden en einde. Het begin wordt gekenmerkt door Abbi die een restaurant binnenloopt, en daarmee ook als het ware de scène in loopt, waardoor deze begint. Het middenstuk bestaat uit een dialoog tussen Abbi en Ilana, die plaatsvindt in het restaurant. De overgang naar het einde van de scène gebeurt door middel van een sprong in de tijd met een vervagende cut. Op de nieuwe locatie, het werk van Ilana, eindigt de scène. Het verhaal en het plot vallen samen doordat er geen nondiëgetische elementen aan de scène toegevoegd zijn. Omdat Ilana zichzelf een enorme zakenmagnaat vindt nu ze geld verdient zonder iets te doen (dat doen haar 'stagiairs' namelijk), heeft ze Abbi uitgenodigd voor lunch in een chique restaurant. Abbi komt binnen in haar sportkleding en wordt aangesproken met 'sir' en ze krijgt een colbertje van de zaak. Ilana zit in een zakelijk wit pak op Abbi te wachten. Dit was de inleiding van de scène, het middenstuk bestaat uit een dialoog tussen Ilana en Abbi over Ilana's nieuwe zakenplan dat bestaat uit haar 'ethnically diverse smörgåsbord' aan onbetaalde stagiairs. Het witte pak van Ilana, dat ze zelf beschrijft als haar 'white power suit', is duidelijk een woordgrap; 'power' verwijst naar het pak, maar door de context kan 'power' ook gekoppeld worden aan 'white'. Dit benadrukt de uitbuitingsstrategie die Ilana nu hanteert op haar werk. Wanneer Abbi erop wijst dat ze misschien niet de term 'white power' moet gebruiken, zeker niet in combinatie met haar onbetaalde stagiairs,

lijkt Ilana tot een inzicht te komen. Een sprong voorwaarts in de tijd met een overvloedige cut kenmerkt het laatste deel van de scène. Na deze sprong staat Ilana op haar werk en ziet een jonge, donkergekleurde vrouw op de grond zitten werken terwijl ze een treurig lied zingt. De scène eindigt met Ilana die tegen een collega op haar werk zegt: “What have I become?! GODDAMMIT”.

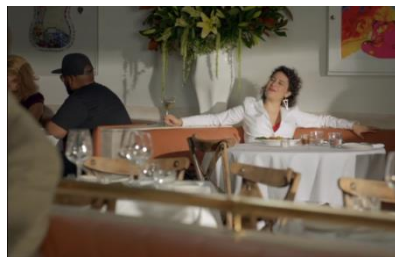
Ilana heeft in deze scène opeens een carrière. Ze doet haar werk normaal gesproken erg halfhartig, of zelfs helemaal niet. Nu ze erachter is gekomen dat het bedrijf met commissie werkt wil ze geld verdienen. Ze heeft door dat ze dit heel gemakkelijk kan doen wanneer ze onbetaalde stagiairs inhuurt, waarvoor ze eigenlijk de bevoegdheid helemaal niet heeft. Omdat ze zichzelf erg ethisch verantwoordelijk vindt klopt ze zichzelf op de borst dat ze een etnisch diverse groep stagiairs heeft aangesteld; ze ziet zichzelf graag als leidersfiguur met een voorbeeldfunctie.

Ilana spreekt zonder gêne over haar ‘white power suit’ en zelfs vol trots over haar diverse club onbetaalde stagiairs. Abbi wijst hierop in de scène om de ironie tot uiting te laten komen. Wanneer Ilana zich realiseert dat Abbi gelijk heeft schakelt de camera over naar Ilana’s werk. Hier staat ze tussen haar stagiairs, en de ironie wordt haar steeds duidelijker. Er zit een gekleurde vrouw op de grond gehurkt aan een bureau te sleutelen terwijl ze een erg treurig lied zingt (afbeelding 6). Pas nadat Abbi op de ironie van Ilana in haar witte pak en haar onbetaalde werkers wijst, wordt deze ook heel duidelijk zichtbaar in de volgende shots.

### Cameravoering



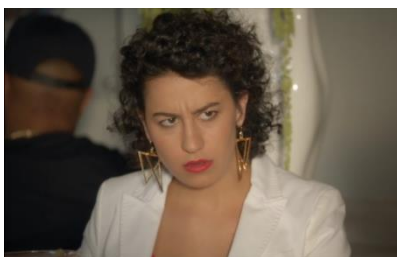
Afbeelding 23



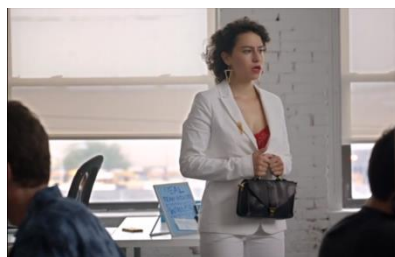
Afbeelding 24



Afbeelding 25



Afbeelding 26



Afbeelding 27



Afbeelding 28



**Afbeelding 29**

De cameravoering in deze scène is vrij neutraal. Het perspectief blijft voornamelijk op dezelfde hoogte wat typisch is voor een comedyserie met een serieel karakter (Bordwell & Thompson, 2010). De montage bestaat in deze scène vooral uit clean cuts om af te wisselen tussen Abbi en Ilana tijdens hun gesprek bij de lunch. Aan het eind van de lunch is er echter opeens een vervagende overgang naar Ilana's werk (afbeelding 25 naar afbeelding 26).

### **Mise-en-scène**

De sprong in de tijd, zoals beschreven, wordt verduidelijkt door de mise-en-scène. Doordat Ilana's pak een vlek heeft, omdat ze tijdens de lunch geknoeid had, is het duidelijk dat er een sprong in tijd vooruit is gemaakt naar Ilana's werk.

De mise-en-scène ondersteunt de humor in deze scène. Doordat de lunch plaatsvindt in een chique restaurant komt de zogenaamde machtspositie van Ilana extra sterk over. Ook wordt de ironie duidelijker omdat er een groot verschil is tussen het restaurant en Ilana's werk.

De kleding draagt ook bij aan de constructie van de ironische humor. Abbi heeft promotie gemaakt en lijkt hogerop gekomen, maar omdat ze aankomt in een chique restaurant in sportkleding krijgt ze toch nog een colbertje omgehangen en wordt ze aangesproken met 'sir'. Ilana daarentegen zit rustig te wachten in haar witte pak. Ze heeft dit pak in de uitverkoop gekocht meldt ze, en Abbi wijst haar erop dat ze de maatsticker vergeten is weg te halen. Het witte pak is zowel een teken van de zogenaamde machtspositie waarin Ilana zich lijkt te wanen als één grote grap doordat het als het ware gebruikt wordt als opstapje om de uitbuiting door Ilana duidelijk te kunnen maken: Ilana in haar 'white power suit'. Ze neemt zowel letterlijk als figuurlijk de rol aan van het witte superioriteitsgevoel in de huidige maatschappij.

### **Interpretatie**

In deze scène wordt verlangen op het gebied van ambitie voor zowel Abbi als Ilana getoond. Het verlangen dat Abbi uitdrukt met betrekking tot carrière maken in deze scène heeft meerdere lagen. In eerste instantie wil ze kunstenaar zijn, maar omdat dit niet genoeg betaalt, moet ze er nog iets

naast doen. Binnen dit bijbaantje wil ze graag hogerop komen. Wanneer ze echter met deze mogelijkheid geconfronteerd wordt gaat haar persoonlijke gevoel jegens Bevers in tegen het trainen, en de promotie. Ilana, die zelf nu in een 'hoge' carrière-positie zit, motiveert Abbi om toch door te zetten, omdat promoveren ten slotte is waar Abbi al een tijd op zit te wachten. Het verlangen om carrière te maken, of in ieder geval hogerop te komen binnen haar werk, weegt daarna zwaarder dan haar persoonlijke relatie met Bevers. Ook kalmeert Abbi zichzelf door te zeggen dat ze binnenkort toch gaat doorbreken als kunstenaar. Het is duidelijk dat dit haar prioriteit heeft, maar zolang ze dit niet kan verwezenlijken komt haar verlangen tot carrière maken tot uitdrukking in haar baantje in de sportschool.

Het verlangen tot carrière maken dat Ilana in deze scène toont komt op twee manieren naar voren: Ilana wil graag geld verdienen en ze wil graag een voorbeeldfiguur zijn. Het geld verdienen is haar nu gelukt, maar wanneer Abbi haar erop wijst dat ze praktisch slavernij aan het bedrijven is, stopt Ilana onmiddellijk. Ze verkiest haar morele positie boven de machtspositie die ze zichzelf aangemeten had. Aan de ene kant wordt Ilana heel geëmancipeerd neergezet als 'zakenvrouw'. Ze is een stereotype 'powervrouw' met pak en stagairs die haar werk doen. Een toonbeeld van emancipatie, een sterke vrouw in een 'hoge' positie in een bedrijf. Aan de andere kant toont dit een heel westers en kapitalistisch feminisme, dat veronderstelt dat geld en macht hebben gelijkstaat aan succesvol en geëmancipeerd zijn. Dit realiseert Ilana zich wanneer Abbi haar erop wijst; zodra de realisatie komt dat ze mensen uitbuit stopt ze meteen. Ze is niet zodanig gecorrumpeerd door macht of geld dat ze doorgaat. Haar rechtvaardigheidsgevoel is sterker dan haar verlangen tot een succesvolle (lees: goedbetaalde) carrière.

Doordat Ilana zelf Joods is en zichzelf in de rol van 'witte superieur' (letterlijk met haar witte pak) plaatst en dit in eerste instantie niet zelf door heeft, lijken ze het zogenaamde 'white privilege' te persifleren; dat wil zeggen, het privilege dat blanke mensen hebben in deze maatschappij doordat ze blank zijn, waardoor ze minder over bepaalde zaken zoals racisme hoeven na te denken. Ook is de associatie tussen 'white power' en nazisme snel gemaakt, en de Joodse etniciteit van Abbi en Ilana zorgt voor een ironische en misschien zelfs provocerende grap. Zowel Abbi als Ilana handelen in deze scène vanuit hun eigen verlangen met betrekking tot ambitie, waardoor ik wil stellen dat de vrouwelijke subjectiviteit in beide personages een belangrijke rol speelt in deze scène.

#### 4. Interpretatie van de analysegegevens binnen het theoretisch kader

De onderzoeksvraag van mijn onderzoek luidt: Hoe wordt vrouwelijke subjectiviteit geconstrueerd in *Broad City*? Om deze vraag te kunnen beantwoorden heb ik in hoofdstuk één de feministische filmtheorie van Mulvey uiteengezet. In hoofdstuk twee en drie heb ik in totaal vier scènes uit *Broad City* geanalyseerd en gedeeltelijk geïnterpreteerd op basis van narratieve structuur, cameravoering en mise-en-scène. In dit hoofdstuk ga ik dieper in op de interpretatie van de theorieën van Mulvey en Wittig met betrekking tot *Broad City*.

Mulvey stelt dat de spiegel fase van Lacan een psychoanalytische theorie is die de totstandkoming van identificatie uiteenzet. Zoals al benoemd speelt verlangen hier een grote rol in. Om een overzichtelijke analyse en interpretatie te creëren heb ik me gefocust op een analyse van verlangen op gebied van seksualiteit en een analyse van verlangen op gebied van carrière in de serie.

Verlangen kan bijdragen aan het creëren van vrouwelijke subjectiviteit. Zoals in hoofdstuk één al beschreven, stelt Lacan dat de mens een ideaalbeeld van zichzelf projecteert, een verlangen tot zelfvoltooiing. Deze zelfvoltooiing kan, zoals benoemd, nooit helemaal gerealiseerd worden (Sturken & Cartwright, 2009, 122). De theoretici de Lauretis en Silverman stellen dat het voor de vrouw in de klassieke Hollywood cinema nooit mogelijk was te handelen naar haar verlangen, omdat zij altijd symbool stond voor haar symbolische castratie, die leidde tot een illusie van volmaaktheid bij de mannelijke personages en toeschouwers. Door vrouwelijke personages te laten handelen vanuit hun eigen verlangen, door hen die 'agency' te geven, zou vrouwelijke subjectiviteit wel getoond kunnen worden in cinema.

Uit mijn analyses blijkt dat in de serie *Broad City* vrouwelijke personages getoond worden die handelen naar hun eigen verlangen, die zelf worstelen met hun verlangen tot zelfvoltooiing, waardoor er een paradox ontstaat. Voornamelijk vrouwelijke toeschouwers kunnen zich waarschijnlijk heel goed herkennen in de serie, omdat de vrouwelijke personages imperfect zijn en ook worstelen met hun verlangen tot zelfvoltooiing, waardoor juist het verlangen tot zelfvoltooiing van de kijker zogenaamd gedeeltelijk bevredigd zou kunnen worden.

Abbi en Ilana worstelen met hun verlangens en zijn complex en menselijk, wat het makkelijker maakt voor een vrouw om zichzelf te identificeren met de personages uit de serie, waardoor hun eigen verlangen tot zelfvoltooiing gedeeltelijk bevredigd kan worden. Dit is paradoxaal omdat juist het focuspunt van de serie is dat het de complexe vrouwelijke personages niet lukt om zelf dat verlangen geheel te vervullen, wat ook geheel niet mogelijk is volgens Lacan. Hij stelde dat iedereen zich identificeert met een 'ander', dit kan een eigen spiegelbeeld zijn of een televisiepersonage. Ook je naam, gevormd door taal, zag Lacan als een 'ander'. Doordat identificatie altijd berust op de 'ander' is het nooit mogelijk jezelf helemaal te kennen, en dus is het niet mogelijk het verlangen tot

zelfvoltooiing te bevredigen. Juist doordat de personages incompleet zijn, imperfect zijn, verwijst de serie (misschien onbewust) naar dit verlangen tot zelfvoltooiing. Er wordt opzettelijk niet geprobeerd perfecte personages neer te zetten omdat deze dan niet menselijk meer zijn en dus geen menselijk verlangen meer hebben.

De subvragen die ik in dit onderzoek gesteld heb zijn: Wat voor soorten verlangen komen naar voren in deze televisieserie? En hoe komen deze tot uiting? Deze vragen heb ik getracht te beantwoorden in mijn analyses. Daaruit blijkt dat verlangen met betrekking tot seksualiteit en verlangen met betrekking tot ambitie tot uiting komen in *Broad City*, en dat dit voornamelijk gebeurt door de handelingen van de hoofdpersonages Abbi en Ilana.

Om dit verder te beargumenteren diep ik in dit hoofdstuk mijn analyse van een specifieke scène uit: In de tweede scène die ik heb geanalyseerd, vindt een seksscène plaats. In deze scène maakt Abbi gebruik van een voorbinddildo. De voorbinddildo is zeer nadrukkelijk een fallus, en de fallus is een belangrijk concept in de psychoanalyse van Lacan, waarbij net als in de spiegelfase gekeken wordt naar het kind. Hij stelde dat de fallus gezien kan worden als betekenaar (Mulvey, 1975). Niet de penis zelf, maar het idee dat er iets is dat een vrouw, een moeder, niet heeft. Het verlangen van een kind wordt gekenmerkt door het gebrek aan deze symbolische fallus. Of het kind zelf een penis heeft is niet relevant, het gaat om het symbolische gebrek bij de moeder. Lacan geeft als voorbeeld dat een vrouw alleen maar een fallus onder haar jurk hoeft te verbergen om onweerstaanbaar te zijn voor een man. Dit is omdat de man dan de gesluierde fallus ziet, niet de fallus zelf, maar het idee van een fallus. Doordat de vrouw zelf geen fallus heeft, maakt dit haar tot fallus waardoor zij het object van begeerte wordt (Lacan, 1966). Als ik deze scène bekijk vanuit dit perspectief vallen er twee dingen op. Allereerst het toe-eigenen van de fallus door Abbi, waardoor ze zichzelf tot object van begeerte voor Jeremy zou maken volgens deze theorie van Lacan. Maar ten tweede juist het gebrek aan de 'sluier'. Doordat Abbi de voorbinddildo als haar eigen fallus 'gebruikt', zonder deze te verbergen, reduceert ze zichzelf niet tot een te begeren object. Ze lijkt als het ware boven Lacan's theorie, waarbij een gesluierde fallus symbool staat voor een gebrek dat leidt tot verlangen, uit te stijgen. Abbi plaatst zichzelf niet in de zogenaamde vrouwelijke rol, waarmee ze zichzelf uiteindelijk tot begeerd object maakt, ze 'wordt de man', en daarmee neemt ze de dominante rol in de vrijscène in. Waar vrouwen in klassieke Hollywood cinema en beeldcultuur voornamelijk als object getoond werden, worden vrouwen in de hedendaagse beeldcultuur vaker getoond als complexe personages (Smelik, 2009). Ik wil beargumenteren dat de subjectiviteit van de vrouwelijke personages Abbi en Ilana als emancipatoir ervaren kan worden. De personages maken hun eigen keuzes vanuit hun eigen verlangen, wat niet altijd leidt tot de daadwerkelijke bevrediging van deze verlangens, net zoals dit in de 'echte wereld' ook niet altijd het geval is. Dat zowel Abbi als Ilana in de geanalyseerde scènes

handelen vanuit hun eigen verlangen, dat zij de macht hebben om te kiezen wat zij doen, toont hun subjectiviteit.

## Conclusie

Concluderend wil ik graag stellen dat vrouwelijke subjectiviteit in *Broad City* geconstrueerd wordt door het handelen van de personages Abbi en Ilana naar hun eigen verlangens, wat op verschillende manieren tot uiting komt in de serie.

Met mijn onderzoek heb ik getracht de vrouwelijke subjectiviteit in de serie *Broad City* te duiden. Zoals ik al eerder heb benoemd is er in de jaren 70 en 80 van de 20<sup>e</sup> eeuw veel geschreven over de rol van de vrouw in cinema (Mulvey, 1975; Kaplan, 1983; Kuhn, 1982). Vrouwelijke subjectiviteit is een onderwerp dat veel onderzocht is in de filmwetenschap (De Lauretis, 1984; Silverman, 1983; Smelik, 1998). De theorieën van bijvoorbeeld Mulvey uit deze periode hebben een basis gevormd voor de feministische filmwetenschap. In mijn onderzoek heb ik voornamelijk gebruik gemaakt van feministische interpretaties van de psychoanalytische spiegelfase theorie van Lacan (Kuhn, 1982; Kaplan, 1990; Mulvey, 1975; Silverman, 1983; de Lauretis, 1984). Deze theorieën heb ik in mijn eerste hoofdstuk uiteengezet. Door middel van een beeldanalyse van vier scènes op het gebied van narratieve structuur, mise-en-scène en cameravoering heb ik vervolgens deze theorieën gekoppeld aan *Broad City*. Specifiek heb ik verlangens op het gebied van seksualiteit en verlangens op het gebied van carrière onderzocht in mijn analyses. In de serie *Broad City* wordt subjectiviteit geconstrueerd door verschillende vormen van verlangens zichtbaar te maken bij de vrouwelijke personages Abbi en Ilana. De personages worden neergezet als complexe personages, met duidelijke verlangens. Dat ze vaak falen in het bevredigen van deze verlangens is niet negatief van invloed op de emancipatoire boodschap die de serie lijkt uit te dragen. De imperfectie en vooral de humor die vaak ingaat tegen het heteronormatieve discours zorgt ervoor dat *Broad City* vrouwelijke personages als menselijk en krachtig neerzet.

Doordat ik maar een beperkt aantal scènes heb kunnen analyseren, omdat de ruimte voor mijn onderzoek beperkt was, is het lastig een conclusie te trekken met betrekking tot vrouwelijke subjectiviteit in de hele serie *Broad City*. Door meerdere scènes te analyseren zou er een completer beeld getoond kunnen worden en zou er een minder voorbarige conclusie getrokken kunnen worden.

Omdat *Broad City* een relatief nieuwe serie is, de eerste uitzendingen waren in 2014, en er nog vrijwel geen onderzoek naar gedaan is denk ik dat mijn onderzoek misschien een kleine bijdrage heeft kunnen leveren aan het dichten van dit 'gat' in de filmwetenschap.

## Bibliografie

- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Breackman, A. & Raymaekers, B. & van Riel, G. (2010) 'Decentrering van het subject' in: *Wijsbegeerte*. Tiel: Lannoo.
- Kaplan, E. A. (1990) 'From Plato's cave to Freud's screen' in: *Psychoanalysis & Cinema*, New York: Routledge.
- Kaplan, E. A. (1983) *Women & Film: Both sides of the camera*, New York: Methuen Inc.
- Kuhn, A. (1982) *Women's pictures: Feminism & Cinema*, London: Routledge & Keagan Paul Ltd.
- Lacan, J. & Fink, B. (vertaler) (1966/2002) *Écrits: The First Complete Edition in English*, Londen: W.W. Norton & Co.
- Lacan, J. & Fink, B. (vertaler) (1949/2002) 'The mirror stage as formative of the I function' in: *Écrits: The First Complete Edition in English*, Londen: W.W. Norton & Co.
- De Lauretis, T. (1984) *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Metz, C. (1982) *Psychoanalysis & Cinema*, London: The MacMillan Press Ltd.
- Mulvey, L. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in: *Screen*, 16, nr:3, 11.
- Silverman, K. (1983) *The subject of semiotics*, Oxford: Oxford University Press.
- Smelik, A. (2009) 'Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in de feministische filmwetenschap'. In: R. Buikema & I. van der Tuin, *Gender in Media, kunst en cultuur*. Bussum: Coutinho.
- Sturken, M. & Cartwright, L. (2009) *Practices of Looking: An introduction to Visual Culture*, Oxford: University Press.

## Filmografie

- Downs, P. W. (schrijver) & Aniello, L (regisseur) (2014) 'Knockoffs' [seizoen 2, aflevering 4]. In: Glazer, I. & Jacobson, A. (producenten), *Broad City*, New York: Paper Kite Productions.
- Glazer, I. & Jacobson, A. (producenten) (2014) *Broad City*, New York: Paper Kite Productions.
- Glazer, I. Jacobson, A. (schrijver) & Aniello, L (regisseur) (2014) 'What a wonderful world' [seizoen 1, aflevering 1]. In: Glazer, I. & Jacobson, A. (producenten), *Broad City*, New York: Paper Kite Productions.
- Statsky, J. (schrijver) & Bleiden, M. (regisseur) (2014) 'Mochalatta Chills' [seizoen 2, aflevering 2]. In: Glazer, I. & Jacobson, A. (producenten), *Broad City*, New York: Paper Kite Productions.