

# Prettig gestoord?

Een explorierend onderzoek naar het mediagenre zwarte komedie.



**Universiteit Utrecht**

Masterthesis Film- en Televisiewetenschap

Thirza Jager - 3448037

Studiejaar: 2011-2012

Datum voltooiing: 1 juli 2012

Begeleider: Rob Leurs

Tweede corrector: Judith Keilbach

## **Abstract**

De verfilming van criminaliteit vormt een belangrijk onderdeel binnen onze populaire cultuur. Er bestaan vele dominante denkbeelden hoe er hierover nagedacht mag worden. Deze processen van betekenisgeving vormen een belangrijk onderdeel in mijn onderzoek. Ik kijk welke (alternatieve) discoursen de media aanreiken om met criminaliteit om te gaan. Niet alleen onze dominante discoursen worden geproduceerd, maar ook onze alternatieve denkbeelden. Met name zwarte komedie vormt een belangrijk onderdeel in mijn scriptie. Dit mediagenre helpt ons om onderwerpen op een andere manier te zien en te waarderen. De methode die ten grondslag ligt aan dit onderzoek is discoursanalyse volgens Ernesto Laclau en Chantal Mouffe. Ik laat zien op welke wijze deze vorm van discoursanalyse ingezet kan worden binnen onderzoeken die *cultural studies* als uitgangspunt hebben.

**Kernbegrippen:** media, populaire cultuur, *cultural studies*, discours, discoursanalyse, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, criminaliteit, zwarte komedie.

## **Inhoudsopgave**

Inleiding	4
1. Probleem- en vraagstelling	8
2. Denken over het kwaad	10
2.1 Ambigüiteit binnen het morele oordeel	11
2.2 Fascinatie voor criminaliteit en geweld	13
3. Humor versus het alledaagse	15
3.1 Zwarte komedie: balanceren op de grens van het morele oordeel	16
3.2 Humor als ervaring	18
4. Discoursanalyse als theoretisch raamwerk en methode	20
4.1 Discoursanalyse volgens Ernesto Laclau en Chantal Mouffe	22
4.2 Discoursorde en intertekstualiteit	25
4.3 Aanpak	26
4.4 Casusmateriaal	27
5. Analyse	28
5.1 FLICKERING LIGHTS	28
5.1.1 Synopsis	28
5.1.2 Scèneomschrijving en analyse	28
5.2 THE GREEN BUTCHERS	31
5.2.1 Synopsis	31
5.2.2 Scèneomschrijving en analyse	31
5.3. ADAM'S APPLES	34
5.3.1 Synopsis	34
5.3.2 Scèneomschrijving en analyse	34
Conclusie	37
Literatuur	39

## Inleiding

Op zaterdag 19 november 2011 opende Museum Meermanno in Den Haag een tentoonstelling met foto's en prenten van zieke en verminkte mensen. Volgens Museum Meermanno vroegen de beelden van de aangetaste lichamen er om gezien te worden. Het museum wilde door middel van deze tentoonstelling laten zien hoezeer de meest gruwelijke beelden het waard zijn om te bekijken.<sup>1</sup> Interessant om hierbij af te vragen is hoe een dergelijke fascinatie voor gruwelijke beelden tot stand komt en op welke wijze dit wordt toegelaten door de media en de dominante structuren binnen onze samenleving. Dit vormt dan ook de aanleiding voor mijn scriptie. Mijn interesse gaat uit naar de wijze waarop wij worden aangetrokken door gruwelijke, maar vooral gewelddadige beelden. Ik ga kijken welke denkbeelden er door de media worden aangereikt om hiermee om te gaan. Hierbij stel ik onze relatie met de media centraal en kijk ik hoe betekenis en media samenhangen met de manier waarop wij de wereld begrijpen en interpreteren. Ook kijk ik welke alternatieve discoursen er worden aangeboden om met deze dominante denkbeelden over geweld en criminaliteit om te gaan. Ik sluit mij aan bij het gedachtegoed binnen de *cultural studies*, waarbij ik media als een belangrijke circulator van betekenis beschouw. Boodschappen en betekenissen zijn niet neutraal, maar representeren specifieke denkbeelden. Deze betekenissen zijn gerelateerd aan sociale structuren en kunnen daarom alleen worden omschreven in termen van die structuur. Dit betekent dat sociale relaties worden begrepen in termen van sociale macht, ofwel in termen van dominantie en subordinatie.<sup>2</sup>

De verfilming van criminaliteit vormt een belangrijk onderdeel binnen onze populaire cultuur. Er bestaan vele dominante denkbeelden hoe er over goed en kwaad nagedacht mag worden. Deze processen van betekenisgeving vormen een belangrijk onderdeel in mijn onderzoek. Ik kijk op welke manier criminaliteit in beeld wordt gebracht en welke denkbeelden de media hierbij aanreiken. Dit vormt tegelijkertijd de maatschappelijke relevantie voor dit onderzoek. Door te kijken op welke wijze deze tekens worden gerepresenteerd kunnen er inzichten worden verschaft naar de culturele betekenis en

---

<sup>1</sup> "Verminkte mensen te zien in boekenmuseum" [2011] Nu.nl – 18-11-2011 <http://www.nu.nl/boek/2671482/verminkte-mensen-zien-in-boekenmuseum.html>.

<sup>2</sup> John Fiske, "British Cultural Studies and Television" in *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*, red. Robert C. Allen, 2e ed. (New York en London: Routledge, 1992): 284-326.

circulatie. Ik wil laten zien hoe betekenissen worden gegenereerd, verspreid en geproduceerd door onze media. In het tweede hoofdstuk ga ik hier verder op in.

Wanneer ik nadenk over goed en kwaad ken ik hier verschillende betekenissen aan toe. Dit herinnert ons er aan dat betekenis nooit volledig is gefixeerd, maar in een continue strijd verkeert. In *The Scène of Violence* brengt Alison Young dit ook ter sprake. Zij stelt dat criminaliteit in het dagelijks leven van mensen wordt gevreesd en op afstand wordt bewaard. Aan de andere kant vormt criminaliteit één van de pijlers van populaire cultuur en halen we veel plezier uit het kijken naar gewelddadige beelden.<sup>3</sup> Onze populaire cultuur bestaat uit dominante discourses die binnen onze samenleving circuleren en heersen. Zij laten ons zien hoe wij hierover mogen nadenken en dit heeft alles te maken met sociale macht.<sup>4</sup> In ons eigen leven moet criminaliteit worden verbannen, maar zodra dit op een veilige afstand kan worden bewaard, mag je hier plezier uit halen. Binnen het veld van *cultural studies* wordt cultuur dan ook niet gezien als het zijn van esthetische producten van de menselijke geest, maar als een manier van omgaan met de complexe processen binnen een samenleving welke belangrijke betekenissen genereren.<sup>5</sup>

Media produceren belangrijke discourses welke aangeven op wat voor wijze wij een fascinatie mogen hebben voor criminaliteit en geweld. Wanneer zij ons specifieke beelden over geweld tonen, geven zij aan op wat voor manier wij ons hiervoor mogen interesseren. Fascinatie voor geweld wordt toegelaten, zolang dit in ons eigen leven wordt verbannen. Boomkens interpreteert deze fascinatie als een behoefte aan *kicks* en extreme belevenissen die het gebrek aan reële confrontaties met geweld en aan reële ervaringen met geweld moet compenseren. Hij ziet dit als een fascinatie voor een andere ik, een directer, spontaner, lichamelijker en woester ego, dat in ons sluimert, maar dat in het alledaagse leven wordt gesmoord in suburbane routines, veiligheid en verveling.<sup>6</sup>

Naast onze populaire cultuur, waar dominante discourses circuleren, worden er ook alternatieve discourses aangeboden om met deze dominante structuur om te gaan.<sup>7</sup> Humor is daarvan een voorbeeld, het biedt de mogelijkheid om te ontlopen, maar het kan ook een manier zijn om met dominante structuren om te gaan. Het is een manier om alternatieve discourses te exploreren en legitimiteit te geven. In deze scriptie kijk ik op wat voor wijze

---

<sup>3</sup> Alison Young, *The Scène of Violence: Cinema, Crime, Affect* (London: Routledge - Cavendish, 2010), 1.

<sup>4</sup> Fiske.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> René Boomkens, *De Angstmachine. Over geweld in films, literatuur en popmuziek* (Amsterdam: De Balie, 1996), 105.

<sup>7</sup> Fiske.

humor wordt gebruikt om met beelden over geweld en criminaliteit om te gaan. Niet alleen is het interessant om te kijken op wat voor wijze het mogelijk is dat gewelddadige beelden grappig kunnen zijn, maar ook is het wetenswaardig om te weten op wat voor manier er op bestaande ideeën wordt gebouwd. Om te kunnen begrijpen hoe het mogelijk is dat gewelddadige beelden grappig kunnen zijn, verdiep ik mij in het humoristische discours. Humor werkt volgens andere conventies dan onze alledaagse wereld. Met dit alledaagse bedoel ik de dominante cultuur die als vanzelfsprekend wordt ervaren. Humor is mede mogelijk doordat er bepaalde grenzen, regels en taboes heersen. Het plezier ligt in het opzoeken en verleggen van deze grenzen.<sup>8</sup> De ambiguïteit, contradictie en diversiteit zijn noodzakelijk.<sup>9</sup> In het derde hoofdstuk ga ik in op de scheiding tussen humor en het alledaagse bestaan. Ook bespreek ik in dit hoofdstuk het genre zwarte komedie. Dit mediagenre maakt gebruik van de ambiguïteit van morele boodschappen en kan het kwade grappig doen lijken. Personages kunnen de rollen vervullen van zowel de held als die van de schurk. Het laat de kijkers verward achter met het gevoel dat zij niet weten of zij het grappig moeten vinden of juist geroerd moeten zijn.<sup>10</sup> Dit roept de vraag op waarom het relevant is om naar zwarte komedie te kijken. Voor mij ligt het belang bij het idee dat vormen van het kwaad niet langer alleen in binaire oppositie met het goede wordt gebracht, maar dat er een alternatief denkbeeld over goed en kwaad wordt aangeboden.

Met deze informatie in het achterhoofd ben ik tot de volgende centrale vraagstelling gekomen, namelijk: Op welke wijze is het mogelijk dat beelden en narratieven van criminaliteit en geweld grappig opgevat kunnen worden? Om antwoord te kunnen geven op deze hoofdvraag heb ik diverse deelvragen geformuleerd, namelijk: Wat trekt mensen om naar beelden te kijken die huivering opwekken? Op welke wijze kan er worden gespeeld met de ambiguïteit in morele boodschappen? Hoe worden de opposities goed en kwaad gerepresenteerd? Op welke wijze komt het humoristische discours tot stand? En ten slotte: Wat kan omschreven worden als de karakteristieken van zwarte komedie? De deelvragen zullen in de komende hoofdstukken niet expliciet aan bod komen, maar zullen impliciet worden beantwoord.

---

<sup>8</sup> Michael Pickering en Sharon Lockyer, "The Ethics and Aesthetics of Humour and Comedy" in *Beyond a Joke: The Limits Of Humour*, red. Michael Pickering en Sharon Lockyer (Hampshire en New York: Palgrave MacMillan, 2005):1-24, 1-14.

<sup>9</sup> Michael Mulkay, *On Humour: Its nature and Its Place in Modern Society* (Cambridge: Polity Press, 1988), 22-26.

<sup>10</sup> J.L. Styan, *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, 2e ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), 1-270.

Aan de hand van drie Deense films *FLICKERING LIGHTS* (2000), *THE GREEN BUTCHERS* (2003) en *ADAM'S APPLES* (2005) van Anders Thomas Jensen ga ik mijn onderzoek uitvoeren. Met zijn films balanceert hij op de grens van het morele oordeel en worden alle mogelijk taboes in beeld gebracht. De methode die ten grondslag ligt aan dit onderzoek is discoursanalyse. Hierin volg ik grotendeels Ernesto Laclau en Chantal Mouffe. Deze theorie vul ik aan met de term discoursorde, van Marianne Jørgensen en Louise Phillips en het idee van intertekstualiteit van Norman Fairclough. Belangrijk om hierbij te vermelden is dat discoursanalyse niet alleen een methode is, maar ook een theoretisch kader. Ook wil ik aantonen dat de theorie van Laclau en Mouffe relevant is binnen *cultural studies*. Vaak wordt binnen dit veld van onderzoek de discourestheorie van Laclau en Mouffe achterwege gelaten, terwijl zij juist een goede aansluiting bieden bij dergelijke onderzoeken die *cultural studies* als uitgangspunt hebben.<sup>11</sup> In het vierde hoofdstuk zal ik de methode en mijn casusmateriaal verder toelichten.

Tot slot zal ik in het vijfde hoofdstuk de belangrijkste bevindingen presenteren van mijn onderzoek. Deze heb ik gereduceerd tot drie analyses van de drie verschillende films. Ik heb meerdere analyses per film uitgevoerd, maar heb dit gebundeld tot één specifieke analyse. Hierin stel ik één specifieke scène centraal die ik als representatief voor de gehele film beschouw.

---

<sup>11</sup> Rob Leurs, "The Chain of Equivalence. Cultural Studies and Laclau & Mouffe's Discours Theory" *Politics and Culture* 4 (2009): 1-7.

## 1. Probleem- en vraagstelling

Het denken over goed en kwaad is zo oud als de geciviliseerde beschaving. Wij hebben een fundamentele behoefte om onze wereld te zien in morele termen. Ons stelsel van redelijkheid is daarvan het bewijs.<sup>12</sup> Wanneer rechtvaardige mensen, onrechtvaardige dingen overkomen vragen wij ons af: 'waarom'? Het zoeken naar verklaringen voor het kwaad is een manier om onze wereld als geheel zin te geven en te begrijpen.<sup>13</sup> Onze dominante structuren presenteren het kwaad veelal in binaire oppositie met het goede en wordt daardoor gezien als onze vijand. Door het kwade tegenover het goede te positioneren, doet vermoeden dat dit onderscheid makkelijk aanwijsbaar is. In deze scriptie wil ik een alternatieve manier aanbieden om na te denken over het kwaad. Door de zwarte komedie centraal te stellen, wil ik laten zien dat er alternatieve denkbeelden bestaan om hiermee om te gaan. Het kwaad vervult binnen dit mediagenre een geheel andere functie, namelijk een humoristische.

Wanneer ik het heb over het vervullen van andere functies binnen andere denkbeelden spreek ik over discours. De gedachte van discoursanalyse is dominant binnen dit onderzoek. Dit impliceert dat er geen eenduidige termen, definities en betekenissen bestaan. In deze scriptie stel ik dan ook niet als doel te zoeken naar dé verklaring, maar naar een verklaring. Ik wil denkbeelden aanreiken die wij niet als vanzelfsprekend ervaren. Mijn centrale vraagstelling voor deze scriptie luidt als volgt: Op welke wijze is het mogelijk dat beelden en narratieven van criminaliteit en geweld grappig opgevat kunnen worden?

Het grappig neerzetten van criminaliteit en geweld zie ik als een belangrijke karakteristiek van het genre zwarte komedie. Ik wil kijken hoe boodschappen in de zwarte komedie relateren aan bestaande ideeën en betekenissen die binnen onze samenleving circuleren. Hierdoor is het mogelijk om inzicht te krijgen in de manier waarop betekenis wordt gegenereerd, verspreid en geproduceerd. Dit discours is een voorbeeld van hoe alternatieve betekenissen door de media worden aangereikt. Deze interpretaties bieden de mogelijkheid om op een andere manier de bestaande machtsstructuren vorm te geven. Binnen onze samenleving wordt geprobeerd dominante ideologieën op te leggen en te

---

<sup>12</sup> Susan Neiman, *Morele Helderheid. Goed en kwaad in de eenentwintigste eeuw*, 2008, vert. Rogier van Kappel, Ruud van de Plassche en Aleid Fokkema (Amsterdam: Ambo, 2008), 12 en 336.

<sup>13</sup> Susan Neiman, *Het kwaad denken. Een andere geschiedenis van de filosofie*, 2002, vert. Walter van der Star (Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2004), 303.



neutraliseren. Deze vanzelfsprekende kennis houdt een bestaande sociale structuur in stand, maar dit betekent niet dat ideologie niet open staat voor meerdere interpretaties.<sup>14</sup>

Ook ga ik uit van een zekere fascinatie voor geweld, welke ik deels verklaar uit het gebrek aan reële confrontaties met geweld.<sup>15</sup> Wanneer ik uitga van een fascinatie voor geweld is dit een morele keuze op zich. Het is een keuze die geweld aanvaardt als onderdeel van onze samenleving en maatschappelijke orde.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Fiske.

<sup>15</sup> Boomkens, 105.

<sup>16</sup> Ibidem, 11.

## 2. Denken over het kwaad

In dit hoofdstuk presenteer ik een aantal dominante ideeën over het kwaad die in onze huidige samenleving heersen. Ik wil laten zien wat de consequenties en gevaren van deze specifieke denkbeelden zijn. Het herinnert ons er aan dat boodschappen en betekenissen van de media nooit volledig neutraal zijn, maar altijd specifieke discoursen representeren.

In *Het kwaad denken* nodigt Susan Neiman ons uit om na te denken over het kwaad. Zij omschrijft de geschiedenis van de moderne westerse filosofie en de zoektocht naar de betekenis van goed en kwaad zoals die in specifieke tijdsperioden werden opgevat. Neiman laat zien dat bij morele en ethische oordelen niet zozeer de manier waarop algemene ideeën worden aangekleed telt, maar juist de manier waarop ze met persoonlijke ervaringen in verband worden gebracht.<sup>17</sup> Zoals Ernesto Laclau en Chantal Mouffe beargumenteren in hun manier van discoursanalyse: de manier waarop je naar de wereld kijkt, bepaalt ook hoe je de wereld invult.<sup>18</sup> De verandering in onze denkbeelden over het kwaad zeggen iets over ons zelfbeeld en onze plaats in de wereld. Wij beschikken niet over absolute maatstaven of functionele definities van het kwaad. Onze morele principes bestaan alsof zij universele waarden zijn, maar zij geven alleen de verbeelding dat onze principes effectief zijn. Als morele wetten, universele wetten waren dan zouden zij altijd en overal volgens hetzelfde principe functioneren.<sup>19</sup>

Wanneer wij over het kwaad spreken, wordt dit vaak tegenover het goede gepositioneerd en aangewezen als iets wat vooral andere mensen doen. In *Folk Devils & Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers* laat Stanley Cohen zien op welke wijze media, delinquenten afschilderen als *folk devils*. Triviale en soms onschuldige vormen van regelovertreding worden buiten alle proporties opgeblazen, waarbij de aard en vorm sterk worden overdreven. Het afwijkende en delinquente gedrag wordt binnen een bepaald stereotype geplaatst en tegenover normaal gedrag gepositioneerd. Een persoon of groep personen wordt aangewezen als een bedreiging van maatschappelijke waarden en belangen. *Folk devils* kunnen worden beschouwd als visuele reminders wat wij niet moeten willen zijn.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Neiman, *Het kwaad denken*, 14.

<sup>18</sup> Ernesto Laclau en Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, 2e ed. (London en New York: Verso, 2001), 106 - 112.

<sup>19</sup> Neiman, *Het kwaad denken*, 27, 96 en 125.

<sup>20</sup> Stanley Cohen, *Folk Devils & Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers* (Oxford en Cambridge: Basil Blackwell, 1980).

Onze verbeelding over het kwaad heeft vooral betrekking op de angst voor gedemoniseerde anderen.<sup>21</sup> Dit heeft een belemmerde uitwerking op het denken over het kwaad. Het is een manier om het idee van het kwaad volledig te externaliseren en te suggereren dat dit makkelijk aanwijsbaar is.<sup>22</sup> Daarnaast suggereert het dat anderen, intrinsiek kwaadaardig zijn en dat wij intrinsiek goed zijn. Terwijl de meest onvoorstelbare misdaden door gewone mensen worden gepleegd. Het probleem van het kwaad is niet dat slechte dingen door slechte mensen worden gedaan, maar dat gewone mensen hiertoe in staat zijn. Het meeste kwaad wordt niet gedaan door mensen die zichzelf als kwaadaardig beschouwen, maar door mensen die juist helemaal nooit zo'n besluit hebben genomen. De onderzoeken van Hannah Arendts hebben ons doen inzien dat onder de verkeerde omstandigheden velen van ons in staat zijn tot het verkeerde soort daden.<sup>23</sup> Ook Philip Zimbardo kwam na jarenlang onderzoek te hebben gedaan tot de conclusie dat de meest gruwelijke daden door ieder van ons mogelijk is onder de juiste of verkeerde omstandigheden. Zimbardo stelt dan ook dat het niet volstaat om te verklaren dat het kwaad zich alleen voordoet binnen het domein van de anderen en niet binnen dat van ons soort mensen.<sup>24</sup> Door onze aandacht op de kwaadaardige andere te vestigen wordt dit naar de achtergrond gedrukt. Door iets aan te duiden als het kwaad wekt het de suggestie dat het niet past binnen ons wereldbeeld en een bedreiging vormt voor ons vertrouwen in de wereld.<sup>25</sup>

## 2.1 Ambigüiteit binnen het morele oordeel

Hierboven heb ik geprobeerd duidelijk te maken dat het problematisch is om een algemene definitie van het kwaad te formuleren of iets te externaliseren als het kwaad. Susan Neiman reikt een manier aan om na te denken over het morele oordeel. Ik zie dit een manier van denken over en niet als dé manier waarop er over goed en kwaad nagedacht moet worden. Criminaliteit en geweld zie ik als een wijze waarop het kwaad voor ons zichtbaar wordt. Het is niet mijn intentie om iets als het kwaad aan te duiden, maar om het over het kwaad te kunnen hebben dient er sprake te zijn van een zekere vorm van categorisering.

---

<sup>21</sup> Boomkens, 144.

<sup>22</sup> Neiman, *Morele Helderheid*, 331 en 343.

<sup>23</sup> Neiman, *Het kwaad denken*, 290; Neiman, *Morele Helderheid*, 335 – 339.

<sup>24</sup> Philip Zimbardo, *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil* (New York: Random House, 2007).

<sup>25</sup> Neiman, *Het kwaad denken*, 26.

Nu dit te hebben duidelijk gemaakt wil ik aantonen dat wij goed en kwaad op diverse manieren kunnen waarderen, er verschillende betekenissen aan toe kunnen kennen en dat deze begrippen bovendien allerlei functies kunnen vervullen. Goed en kwaad zie ik als centrale tekens, waar betekenissen en andere tekens zich omheen verzamelen. Zo lijkt er een scheiding te bestaan tussen de manier waarop het binnen het alledaagse, de eigen beschermde wereld, wordt gewaardeerd en op de manier wanneer dit niet het geval is. In *The Scène of Violence* omschrijft Alison Young dit als een paradox die inherent is aan alle beelden van geweld. In het dagelijks leven wordt criminaliteit gevreesd en wordt er geprobeerd dit op afstand te bewaren. Het dient buiten de bescherming van de wet te vallen, te worden voorkomen en te worden bestraft. Maar aan de andere kant vormt criminaliteit een belangrijk onderdeel van onze populaire cultuur en kunnen we plezier halen uit het kijken naar gewelddadige beelden. Deze tegenstrijdigheid komt voort uit het feit dat ze binnen verschillende discoursen kunnen vallen en daardoor andere functies kunnen vervullen. Dit verschil in waardering, het angstig zijn voor of het plezier beleven aan, kan worden verklaard door de afstand. Iets wat wij niet direct ervaren en ver van ons af staat, beoordelen wij anders. Misdad is iets wat normaliter op afstand van ons bestaat, maar door bijvoorbeeld films wordt dit dichtbij gebracht.<sup>26</sup> Het is een alternatieve, veilige wijze waarop wij criminaliteit en geweld kunnen ervaren. Anders gezegd: het laat ons iets ervaren wat wij liever niet echt ervaren. We worden bevrijd van de noodzakelijkheid om actie te ondernemen.<sup>27</sup> Iets wat verontrustend zou zijn in het normale leven is nu een bron van amusement. Er wordt hier een discours gepresenteerd die er vanuit gaat dat wij plezier aan criminaliteit en geweld mogen beleven, zolang dit wij zelf niet doen. Ook kan dit discours ons angst inboezemen door te tonen hoe een wereld vol geweld er uit ziet.

Het zwarte komedie genre nodigt ons uit om op een andere manier over het kwaad na te denken. We kunnen er niet alleen plezier aan beleven zoals dat ook het geval is met andere beelden die ver van ons af staan, maar in het verlengde hiervan kan het zich losmaken van andere betekenissen. Humor werkt volgens andere conventies en heeft eigen discursieve karakteristieken. Zwarte komedie biedt een perspectief aan om het kwaad niet alleen tegenover het goede te positioneren, maar laat ons inzien dat het mogelijk is om dit grappig te vinden. In het geval van mijn specifieke casus laat het ook zien dat kwaad niet

---

<sup>26</sup> Young, *The Scène of Violence*, 1 en 17.

<sup>27</sup> William Paul, *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy* (New York: Columbia University Press, 1994), 67.

altijd met kwade intenties gebeurt. Uiteraard is het geruststellender om voor te stellen dat kwaad alleen met kwade intenties is verbonden. Maar zoals ik al eerder in dit hoofdstuk heb omschreven ontbreken deze intenties meestal. In *THE GREEN BUTCHERS* is het kwaad dat anderen wordt aangedaan iets dat door ongelukkige omstandigheden plaatsvindt. Zo zie je bijvoorbeeld dat iemand per ongeluk wordt ingesloten in de vriezer en ten gevolge daarvan doodvriest. Hier ontbreekt elk motief, maar dat maakt het kwaad dat hier iemand wordt aangedaan niet minder erg.

De ambiguïteit die ik hier bespreek herinnert ons er aan betekenissen nooit volledig zijn gefixeerd en dat de verschillende ideeën in een continue strijd verkeren. Het laat ons inzien dat een betekenis de potentie heeft om anders te worden geïnterpreteerd. Zoals Laclau en Mouffe omschrijven staat een teken altijd in verbinding met alle betekenissen die het wil uitsluiten, zij noemen dit het veld van discursiviteit. Door middel van deze verbinding vindt verandering in betekenis plaats.<sup>28</sup>

## 2.2 Fascinatie voor criminaliteit en geweld

Beelden van criminaliteit en geweld vormen een belangrijk onderdeel van onze populaire cultuur. Logischerwijs kan er worden uitgegaan van een vorm van fascinatie. De media produceren belangrijke discourses op wat voor wijze wij gefascineerd mogen zijn met criminaliteit en geweld. Wanneer de media ons specifieke beelden over geweld tonen, geven zij aan op wat voor wijze wij ons hiervoor mogen interesseren en op wat voor manier dit vorm mag krijgen. Hoewel er weinig mensen bestaan die daadwerkelijk misdaden willen plegen, zijn er ook niet veel mensen die hun blik daarvan kunnen afwenden. Volgens Neiman is deze vorm van fascinatie begrijpelijk: 'We [...] geloven liever dat het kwaad er zo uitziet dan onder ogen te zien dat het kwaad er niet alleen bijna onschadelijk kan uitzien, maar ook bijna onschadelijk kan aanvoelen.'<sup>29</sup> Deze verklaring gaat uit van onze behoefte om het kwaad te externaliseren.

In *De Angstmachine. Over geweld in films, literatuur en popmuziek* concentreert René Boomkens zich op de vraag hoe het komt dat geweld een opvallende rol speelt in onze collectieve verbeelding. Hierin reikt Boomkens een andere verklaring aan voor de manier

---

<sup>28</sup> Laclau en Mouffe, 106-112; Marianne Jørgensen en Louise Phillips, *Discourse Analysis as Theory and Method* (London: Sage, 2002), 26-29.

<sup>29</sup> Neiman, *Morele Helderheid*, 334.

waarop deze fascinatie geïnterpreteerd kan worden. Boomkens gaat er, zoals ik dat ook doe, vanuit dat geweld en criminaliteit begrippen zijn die ver van ons af staan. Geweld is iets wat vooral in onze verbeelding bestaat en afwezig is in ons dagelijks bestaan.<sup>30</sup> Fascinatie voor geweld komt op in situaties waarin geweld wordt ontkend, genegeerd of buitengesloten.<sup>31</sup> Volgens hem is het een fascinatie die wordt vertaald in een behoefte aan *kicks* en extreme belevenissen die het gebrek aan reële confrontaties met geweld moet compenseren. Iets wat je niet kent, kan angst inboezemen, maar kan tegelijkertijd aantrekkelijk zijn.<sup>32</sup> De fascinatie voor geweld wordt door onze dominante structuren toegelaten, zolang dit in ons eigen leven wordt verbannen. In *FLICKERING LIGHTS* wordt er op dit specifieke denkbeeld gebouwd. In tegenstelling tot wat wij in ons dagelijks leven ervaren, namelijk het gebrek aan geweld, is dit in de film volop aanwezig. Sterker nog: het biedt een denkbeeld aan waarbij geweld is genormaliseerd. Het geeft ons een beeld van hoe de wereld eruit ziet wanneer het geweld niet wordt verbannen. Het is een absurde wereld die wij niet echt willen bewonen.

In *Screaming Laughing: Modern Hollywood Horror and Comedy* laat William Paul zien op welke wijze beelden van criminaliteit en geweld inspelen op deze paradox. Paul stelt dat deze beelden afschrikken, maar ook aantrekken. Hij noemt dit een vorm van fascinatie die afstoot. De beelden kunnen te erg zijn om naar te kijken waardoor je, als kijker, de neiging hebt om je blik af te wenden maar uit nieuwsgierigheid blijft kijken. In *Screaming Laughing* concentreert Paul zich met name op het *gross-out* genre,<sup>33</sup> welke hij onderverdeelt in horror en komedie. Tussen deze twee genres ziet hij een wisselwerking. Een komedie kan de vorm aannemen van een nachtmerrie en een horror kan grappig worden door zijn gruwelijke en expliciete beelden.<sup>34</sup> De karakteristieken die hij omschrijft voor dit specifieke genre, zie ik ook terug binnen het mediagenre zwarte komedie. Het geweld wordt op een expliciete en overdreven manier getoond waardoor de beelden van geweld grappig worden. In het volgende hoofdstuk zal ik hier verder op ingaan.

---

<sup>30</sup> Boomkens, 161.

<sup>31</sup> Ibidem, 83.

<sup>32</sup> Ibidem, 105.

<sup>33</sup> Gross-out films kenmerken zich door het moedwillig smaakloos over willen komen door middel van onnodige naaktheid, onrealistische agressiviteit en *schadenfreude*.

<sup>34</sup> Paul, 68, 240 en 354.

### 3. Humor versus het alledaagse

Humor is een alternatief discours dat naast dominante discourses in onze samenleving circuleert. Het biedt de mogelijkheid om dominante structuren te ontlopen, maar is ook een belangrijke uitlaatklep om hiermee om te gaan. Het is een manier om alternatieve discourses te exploreren en daar bovendien legitimiteit aan te geven.<sup>35</sup>

Humor werkt volgens andere conventies dan onze alledaagse, serieuze wereld. Het is daarom ook niet zinvol om humor volgens de waarden van onze alledaagse wereld te beoordelen. Aan de andere kant werkt het ook niet in een compleet ander discours zonder verbindingen met de wereld die wij normaal gesproken bewonen.<sup>36</sup> Humor kan zich enerzijds losmaken van betekenissen die wij er doorgaans aan toekennen. Maar is anderzijds hieraan verbonden, welke ons herkenning en interpretatiemogelijkheden biedt. Zonder deze verbinding zou humor willekeurig en minder betekeniswaardig zijn. Dit betekent ook dat humor beledigend zou zijn wanneer er waarde aan zou worden toegekend binnen een serieus discours. Door de bescherming van het humoristische denkbeeld kan dit anders worden opgevat.<sup>37</sup> Wanneer ik het heb over een betekenis die bouwt op betekenissen uit andere discourses dan heb ik het over intertekstualiteit volgens het concept van Norman Fairclough. Dit gaat uit van het idee dat een tekst bestaande conventies opnieuw structureert en hierdoor nieuwe betekenissen kan genereren.<sup>38</sup>

Humor karakteriseert zich onder andere door overdrijving en stereotypering. Het stimuleert ons om wat anders en vreemd is, grappig te vinden. Komedie is grof en beledigd, maar het is vaak de ander waar wij om lachen.<sup>39</sup> Wanneer ik spreek over het lachen om anderen, lijkt ik hier uit te gaan van de superioriteitstheorie.<sup>40</sup> We vergelijken ons met anderen en wanneer wij dit doen voelen wij ons boven anderen geplaatst. Deze theorie verklaart echter niet hoe wij iets grappig kunnen vinden zonder dat wij ons met andere vergelijken of gevoelens van superioriteit voelen.<sup>41</sup> De theorie waar ik mij bij aansluit is de *incongruity* theorie, het lachen om het absurde. Het is een reactie op iets onverwachts,

---

<sup>35</sup> Fiske.

<sup>36</sup> Pickering en Lockyer, 13.

<sup>37</sup> Ibidem, 9.

<sup>38</sup> Jørgensen en Phillips, 73-4; Norman Fairclough, "Intertextuality in Critical Discours Analysis" *Linguistics and Education* 4 (1992): 269-293, 270-272.

<sup>39</sup> Paul, 208.

<sup>40</sup> John Morreall, *Taking Laughter Seriously* (New York: State University of New York Press, 1983), 4.

<sup>41</sup> John Morreall, "Humour and the Conduct of Politics" in *Beyond A Joke. The Limits of Humor*, red. Michael Pickering en Sharon Lockyer (Hampshire en New York: Palgrave MacMillan, 2005): 63 – 78, 65.

onlogisch of ongepasts. Er wordt binnen dit denkbeeld niet ontkend dat er geen sprake is van gevoelens van superioriteit, maar het is niet noodzakelijk. *Incongruity* theorie gaat uit van het idee dat wij in een wereld leven die geordend is en waar verwachtingen en patronen zich hebben ontwikkeld. We ervaren iets als grappig wanneer het niet aan onze verwachtingen voldoet. Het is een disproportie tussen wat wij ervaren en verwachten.<sup>42</sup>

In *On Humour: Its Nature and Its Place in Modern Society* gaat Michael Mulkay verder in op deze scheidingslijn. De basisprincipes en praktijken in humor werken volgens hem in het tegenovergestelde van het serieuze discours. Waar ambiguïteit, contradictie en diversiteit vaak als problematisch wordt ervaren, zijn zij juist noodzakelijk voor humor. In contrast tot het uniforme karakter van het serieuze discours, is humor afhankelijk van oppositionele interpretatieve mogelijkheden. Het serieuze discours verwijst hier naar onze alledaagse wereld. Deze is gestructureerd volgens de assumptie dat mensen om ons heen de wereld op dezelfde manier begrijpen. We gedragen ons hier alsof er slechts één realiteit bestaat.<sup>43</sup> Dit idee wordt gevoed door onze dominante structuren welke een bepaald denkbeeld proberen op te leggen en te neutraliseren waardoor bepaalde discourses als vanzelfsprekend worden ervaren.

### **3.1 Zwarte komedie: balanceren op de grens van het morele oordeel**

Veel representaties van criminaliteit worden gestructureerd volgens het principe dat Alison Young omschrijft als *criminological aesthetics*. Beelden worden volgens een binaire logica van representatie geconstrueerd welke bouwt op eerdere betekenissen, zoals bij goed en kwaad. Oppositionele termen worden zichtbaar doordat de één zichtbaar is en de ander onzichtbaar.<sup>44</sup> Dit discours gaat uit van het idee van intertekstualiteit, namelijk het bouwen op andere discourses. Ook in *Folk Devils & Moral Panics* zagen we hoe opposities tussen ons en de kwaadaardige ander worden geconstrueerd. Zwarte komedie benadert dit op een andere manier. Hier wordt het kwaad niet alleen tegenover het goede gezet, maar laat ons inzien dat het mogelijk is om beelden van criminaliteit en geweld als grappig te ervaren.

Humor is mogelijk doordat er zekere grenzen, regels en taboes bestaan. Binnen het humoristische discours worden deze grenzen opgezocht, afgetast en doorbroken. Het kan

---

<sup>42</sup> Morreall, *Taking Laughter Seriously*, 15-16.

<sup>43</sup> Mulkay, 22-26.

<sup>44</sup> Young, *The Scène of Violence*, 5; Alison Young, *Imagining Crime: Textual Outlaws and Criminal Conversations* (London: Sage, 1996).



ons helpen om dingen op een alternatieve manier te zien of juist een bepaalde visie te bevestigen.<sup>45</sup> Met name het zwarte komedie genre richt zich expliciet op taboes waar normaal niet over wordt gesproken of onderwerpen die over het algemeen erg gevoelig liggen. Denk hierbij aan onderwerpen als de dood, geweld, ziekte, moord, zelfmoord, mishandeling, armoede, racisme, discriminatie of andere deprimerende thema's. In huiselijke kringen wordt er mogelijk wel over gesproken, maar binnen mediagenres bestaan er ideeën over hoe deze onderwerpen in beeld gebracht mogen worden. Zwarte komedie is een manier waarop de media omgaan met deze dominante ideeën. Normaliter worden de onderwerpen die als taboe worden beschouwd, uitgesloten door deze overheersende discoursen. Zwarte komedie stelt deze onderwerpen juist centraal.

In zwarte komedie films worden er personages ingezet die zowel de rol van de held als de rol van de schurk kunnen vervullen. Zo herinnert *ADAM'S APPLES* ons er aan dat kwaadaardige mensen, niet continu kwaadaardige handelingen verrichten. Want ook al kan Adam als een slecht persoon worden omschreven, gezien zijn extreem rechtse denkbeeld en gewelddadige karakter, uiteindelijk kiest hij er voor om de priester te helpen. Het laat de kijkers verward achter, met het gevoel dat zij niet weten of zij het grappig moeten vinden, het af moeten keuren of juist geroerd moeten zijn.<sup>46</sup> Net als het *gross-out* genre probeert het de kijker ongemakkelijk te laten voelen of te choqueren. Vaak wordt dit bewerkstelligd door het gebrek aan subtiliteit. Dit draagt bij aan een ongemakkelijke gevoel en deze ongemakkelijkheid kan worden geprezen als een op zichzelf staand gegeven.<sup>47</sup>

Het tegenstrijdige en ongemakkelijke gevoel van het lachen om ernstige onderwerpen, verklaar ik door het oordelen uit verschillende subjectposities. Je beweegt je als het ware in en uit de positie van het humoristische discours.<sup>48</sup> Zoals eerder aangegeven kan het zich niet losmaken van het serieuze discours. Het humoristische discours staat in verbinding met hetgeen dat het nog meer kan betekenen: het veld van discursiviteit zoals Laclau en Mouffe dit noemen. Binnen het serieuze discours wordt het smaakloos gevonden wanneer er wordt gelachen om onderwerpen die centraal staan binnen zwarte komedie. Deze betekenis neem je mee wanneer je iets binnen het humoristische discours beoordeelt.<sup>49</sup> Aan de andere kant kan er ook een andere betekenis aan worden toegekend,

---

<sup>45</sup> Pickering en Lockyer, 14-19.

<sup>46</sup> Styan, 1-270.

<sup>47</sup> Paul, 20 en 63.

<sup>48</sup> Ibidem, 241.

<sup>49</sup> Assumptie die onder andere is gebaseerd op het idee van intertekstualiteit van Norman Fairclough.

omdat het volgens andere discursieve praktijken dan onze normale wereld werkt. Vaak zijn de situaties zo absurd dat wij er wel om moeten lachen. Zware onderwerpen worden deels losgemaakt van hun serieuze, wellicht emotionele, lading. Om in termen van Laclau en Mouffe te praten, een centraal teken kan in een ander specifiek denkbeeld iets heel anders betekenen. En juist dit zien wij terug binnen zwarte komedie. Zonder de bescherming van humor wordt dit echter alsnog als beledigend ervaren.<sup>50</sup>

Zoals eerder aangegeven is het aftasten van grenzen kenmerkend voor zwarte komedie. Dit doet de vraag oproepen wanneer de grenzen van humor en ons morele oordeel worden overschreden. Wanneer er beter naar deze vraag wordt gekeken is het problematisch om hier een antwoord op te geven. Ten eerste bestaat er geen consensus over humor, maar zijn de ideeën hierover afhankelijk van plaats en tijd. Daarnaast bestaan er ook geen duidelijke richtlijnen over wanneer iets beledigend is. Deze lijn is niet alleen moeilijk vast te stellen doordat deze continu in beweging is, maar het plezier ligt juist in het opzoeken en aftasten van deze grenzen.<sup>51</sup> Ook roept zwarte komedie de vraag op in hoeverre discoursen open zijn. Niet alleen onze dominante cultuur, welke bestaat uit dominante discoursen, wordt door de media aangereikt. Ook onze alternatieve discoursen worden geproduceerd. Discoursen kunnen niet worden begrepen als vrije, neutrale denkbeelden.

### **3.2 Humor als ervaring**

Eerder in dit hoofdstuk heb ik aangegeven dat humor volgens andere conventies dan onze alledaagse wereld werkt en daarnaast ook een andere functie vervult. Het is daarom ook niet zinvol om dit te beoordelen volgens de waarden van onze dagelijkse, serieuze wereld.<sup>52</sup> Dit brengt ook een andere manier van denken met zich mee, namelijk één die ons vrij maakt van rationaliteit en bezorgdheid over onszelf en anderen. Humor kenmerkt zich door praktische en cognitieve ontkoppeling. Praktische ontkoppeling geeft aan dat er geen hoger doel aan is verbonden, maar dat dit puur het genot van een ervaring is. We proberen niet iets te leren of iets te bereiken. Daarnaast zijn wij niet geïnteresseerd in de waarheid en maken wij ons ook niet druk over de morele juistheid en consequenties. Cognitieve

---

<sup>50</sup> Pickering en Lockyer, 9.

<sup>51</sup> Ibidem, 13-14.

<sup>52</sup> Ibidem.

ontkoppeling zie je met name terug bij overdrijving binnen het humoristische discours. Humor is een activiteit die zelfvervullend is en onderscheidt zich hierdoor van de meeste andere activiteiten.<sup>53</sup> Wanneer ik spreek over het genieten van een ervaring en hier praktische en cognitieve ontkoppeling aan toevoeg lijkt dit op een esthetische ervaring. Ook bij een esthetische ervaring bevrijdt het subject zich van de conventies van de doelmatigheid waar ons dagelijks bestaan door wordt gekenmerkt. Van de dwang van arbeid, van het nuttige, van het theoretisch kennen en het praktisch handelen.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Morreall, "Humour and the Conduct of Politics", 68-72.

<sup>54</sup> M. J. Kattenbelt, "De autonome kunst op weg naar de twintigste eeuw, het tijdperk van de film" in *Grote Lijnen: Kunst*, red. J. Weerdenburg (Utrecht: Bureau Studium Generale Utrecht University, 1999): 95-116, 96.

#### 4. Discoursanalyse als theoretisch raamwerk en methode

Binnen *cultural studies* wordt vaak de methode discoursanalyse geadresseerd. Deze methode leent zich goed voor onderzoeken die *cultural studies* als uitgangspunt hebben. Vreemd genoeg wordt de discoursanalyse zoals Laclau en Mouffe die voorstellen binnen dit soort onderzoeken vaak achterwege gelaten.<sup>55</sup> Hierover in hoofdstuk 4.1 meer.

De methode die aan deze scriptie ten grondslag ligt is discoursanalyse. Deze vorm van onderzoek gaat uit van het structuralistische en poststructuralistische uitgangspunt dat wij alleen door middel van taal toegang hebben tot de realiteit. Door taal creëren we representaties van realiteit die niet alleen reflecties zijn van een vooraf bestaande wereld, maar die ook bijdragen aan het construeren van die realiteit. Dit betekent niet dat realiteit niet bestaat, maar dat betekenissen alleen via een discours verkregen kunnen worden. Een discours is een specifieke manier waarop de wereld (of een deel van deze wereld) wordt begrepen. Onze manier van praten reflecteert de wereld niet neutraal, maar onze identiteiten en sociale relaties spelen een actieve rol in het creëren en veranderen van deze wereld. Ook binnen *cultural studies* wordt taal als relationeel beschouwd waarbij tekens geen directe referent hebben met een onafhankelijke, objectieve wereld. Betekenis wordt gegenereerd door de relaties met andere tekens. Binnen *cultural studies* wordt er vanuit gegaan dat alle culturele vormen op deze manier kunnen worden begrepen. Kennis is niet de mogelijkheid om een accuraat beeld van de realiteit te krijgen, maar een manier waarop wij hebben geleerd om met verschillende discoursen om te gaan.<sup>56</sup> De dominante discours sluit hierbij andere denkbeelden uit, waardoor sociale relaties begrepen moeten worden in termen van sociale macht.<sup>57</sup>

Het gedachtegoed van Michel Foucault heeft een centrale rol gespeeld in de ontwikkeling van *cultural studies* én discoursanalyse. Foucault ziet waarheid als een discursieve constructie die door verschillende regimes van kennis worden gedetermineerd. Volgens Foucault worden waarheden, subjecten en relaties tussen subjecten gevormd binnen het discours. Het is dan ook onmogelijk om buiten een positie van discours te praten.<sup>58</sup> Discoursanalyse begint met de aanname dat realiteit nooit buiten de discoursen

---

<sup>55</sup> Leurs.

<sup>56</sup> Chris Barker en Dariusz Galasinski, *Cultural Studies and Discourse Analysis: A Dialogue on Language and Identity* (London en Thousand Oaks: Sage, 2001), 2-3.

<sup>57</sup> Fiske.

<sup>58</sup> Jørgensen en Phillips, 1-17.

kan worden gevonden, daarom is de discours altijd het object van de analyse. Het houdt zich bezig met de vraag hoe de sociale wereld, inclusief subjecten en objecten, zijn gevormd binnen de discours(en) en hoe effecten van waarheden worden gecreëerd. Het kijkt naar de wijze waarop kennis wordt geaccepteerd en genaturaliseerd. Binnen bepaalde wereldbeelden lijkt sommige kennis en lijken sociale acties als natuurlijk te worden ervaren, terwijl anderen ondenkbaar zijn. De realiteit zoals wij die kennen is alleen beschikbaar door middel van categorieën, ofwel door middel van discourses. Onze kennis en representaties van de wereld zijn producten van deze categorisering. Discoursanalyse wijst het idee van één totaliserende ideologie af en gaat uit van een pluralistisch model waarin vele denkbeelden met elkaar concurreren.<sup>59</sup> Zoals Marianne Jørgensen en Louise Phillips verwoorden:

Discourses are understood [...] as limited ranges of possible statements promoting a limited range of meanings so that discourses shape what is possible to say in particular situations. Discursive change – and thus social and cultural change – takes place as elements of existing discourses are articulated together to form new interdiscursive mixes.<sup>60</sup>

Zij voegen hieraan toe dat discursieve verandering plaatsvindt door middel van nieuwe combinaties van elementen die samen een discours vormen. Door discursieve praktijken vindt sociale en culturele reproductie plaats en daardoor veranderen de constructies van de wereld.

Ook gaat discoursanalyse er vanuit dat de manier waarop wij de wereld begrijpen en representeren historisch en cultureel worden bepaald. Dit houdt in dat onze identiteiten anders hadden kunnen zijn en dat deze in de loop der tijd veranderen. Het is een anti-essentialistische opvatting waarbij het karakter niet wordt gezien als een vooraf gegeven feit, maar als sociaal en discursief construct. De manier waarop wij de wereld begrijpen wordt gecreëerd en in stand gehouden door sociale processen en patronen. De kennis wordt gecreëerd door sociale interactie waarin wij gemeenschappelijk waarheden construeren en wedijveren over wat waar of onwaar is.<sup>61</sup>

Wanneer er wordt gekeken naar discourses die dichtbij de eigen cultuur staan, is het lastig om deze als discourses en als object van analyse te beschouwen. Dit aspect geldt voor

---

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem, 157.

<sup>61</sup> Ibidem, 1-17.

elke vorm van discoursanalyse. Het is lastig om je in te beelden dat de sociaal geconstrueerde betekenisssystemen zich ook op een andere manier hadden kunnen ontwikkelen. Doordat iedereen deel uitmaakt van een cultuur, dragen zij ook allen kennis en betekenissen met zich mee die als vanzelfsprekend worden ervaren. De moeilijkheidsgraad ligt dan ook in het feit om deze natuurlijke opvattingen te onderzoeken.<sup>62</sup> Ook dient er kritisch te worden gekeken naar het feit dat er binnen discoursanalyse vanuit wordt gegaan dat realiteit een sociaal construct is waarbij waarheden discursief worden geproduceerd. Interessant om hierbij af te vragen is wat dit gegeven betekent voor de waarheden die onderzoeken proberen te claimen. Met mijn onderzoek wil ik dan ook niet een realiteitsclaim maken of beweren dat ik mijzelf volledig kan distantiëren van deze natuurlijke opvattingen. Mijn voornaamste doel is het kijken naar de kennis en betekenissen die als vanzelfsprekend worden ervaren en hoe deze mogelijk worden geconstrueerd door dominante structuren, waaronder de media.

#### **4.1 Discoursanalyse volgens Ernesto Laclau en Chantal Mouffe**

Deze vorm van discoursanalyse gaat uit van het idee dat discours de sociale wereld construeert en van betekenis voorziet. Door de instabiliteit van taal zijn betekenissen veranderlijk. Geen enkel discours is een gesloten entiteit, maar wordt juist door contact met andere discourses continu getransformeerd. Centraal staat hier de discursieve strijd. De verschillende discourses, die elk een specifieke manier van denken en praten representeren van de manier waarop wij de sociale wereld begrijpen, bevinden zich in een constante strijd om hegemonie te bereiken.<sup>63</sup> Het doel van de discoursanalyse volgens Laclau en Mouffe is de dominante discours te onthullen en te laten zien op wat voor wijze deze dominante interpretatie afhankelijk is door wat het buiten sluit. Het stelt de interpretatie van mensen en het proces van betekenisgeving centraal.<sup>64</sup> Laclau en Mouffe benadrukken de ambiguïteit van sociale en politieke fenomenen, waarbij politiek verwijst naar het idee dat sociale praktijken altijd vorm aannemen door iets uit te sluiten.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Ibidem, 21-22.

<sup>63</sup> Ibidem, 7.

<sup>64</sup> "A (brief) Critique of Laclau en Mouffe's Discourse Analysis" [2008] Struggles with Philosophy - 12-03-2012

<http://struggleswithphilosophy.wordpress.com/2008/09/11/a-brief-critique-of-laclau-and-mouffes-discourse-analysis/>.

<sup>65</sup> Jacob Torfing, *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe, and Zizek* (Oxford en Massachusetts: Blackwell, 1999), vii en 7.

De theorie van Laclau en Mouffe maakt het voor mij mogelijk om op abstract niveau te kijken naar de verschillende discoursen die op een bepaald moment in een specifiek sociaal domein circuleren. Het idee dat discoursen worden gecreëerd, behouden en veranderen ligt ten grondslag aan deze theorie.<sup>66</sup> Een discours beschouwen Laclau en Mouffe als het vastleggen van betekenis binnen een bepaald domein. Alle tekens binnen het discours zien zij als momenten; tekens die hun betekenis verkrijgen doordat zij verschillen van andere tekens. Elementen zien zij als tekens met een polysemantisch karakter waarvan de betekenis nog niet vaststaat.<sup>67</sup> Een articulatie is de combinatie van elementen die samen een nieuwe betekenis of identiteit vormen. Via deze articulatie is verandering en reproductie mogelijk. Elke ogenschijnlijke reproductie bevat een element van verandering, hoe minimaal ook.<sup>68</sup>

Doordat het onmogelijk is om de betekenis van een discours helemaal vast te stellen, impliceert het dat dit wel gedeeltelijk het geval is. Om te verschillen dient er namelijk wel een betekenis te zijn om van te kunnen afwijken. Dit noemen Laclau en Mouffe *nodal points*. Een *nodal point* is een bevoorrecht teken dat in het centrum staat van andere tekens, deze verwerven betekenis van hun relatie tot het *nodal point*. Zij stellen dat onze kennis en manier van praten alleen betekenisvol kunnen zijn binnen een soort vooraf gegeven discours, welke verschillende structuren kan hebben die over verloop van tijd veranderen.<sup>69</sup>

Alle mogelijkheden die een specifiek discours uitsluiten, omschrijven Laclau en Mouffe als het veld van discursiviteit. Dit kan gezien worden als een reservoir van betekenissen van wat elk teken binnen een ander discours had kunnen betekenen, maar die door het specifieke discours worden uitgesloten. Ook zijn er tekens, elementen, die open staan voor verschillende toeschrijvingen van betekenissen, de *floating signifiers*. Dit zijn tekens waar verschillende discoursen strijden om hun eigen specifieke betekenis op toe schrijven. *Nodal points* zijn ook *floating signifiers*, maar waar de term *nodal point* wijst op een punt van kristallisatie, refereert de term *floating signifier* naar een voortdurende strijd tussen verschillende discoursen die andere betekenissen proberen te fixeren op belangrijke tekens.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Jørgensen en Phillips, 20.

<sup>67</sup> Jørgensen en Phillips, 26 en 27; Laclau en Mouffe, 105.

<sup>68</sup> Jørgensen en Phillips, 140

<sup>69</sup> Ibidem, 26-30.

<sup>70</sup> Laclau en Mouffe, 106 - 112; Jørgensen en Phillips, 26-29; Torfing, 84.

Een discours staat altijd in verbinding met wat het wil uitsluiten en loopt daardoor altijd het gevaar om te worden verstoord door andere mogelijke betekenissen. In dit opzicht kan een discours worden gezien als het tijdelijk vastzetten van de betekenissen van de tekens, maar deze *closure* is nooit definitief en de transitie van elementen naar momenten kan nooit volledig worden vervuld. De mogelijkheden van betekenissen worden verplaatst naar het veld van discursiviteit waar deze een bedreiging blijven vormen voor gefixeerde betekenissen. Elk discours kan ook wel gezien worden als een poging om het veld van discursiviteit te domineren.<sup>71</sup> Hiermee wordt bedoeld dat de vele manieren waarop het gearticuleerd kan worden beschikbaar blijven binnen het veld van discursiviteit. Binnen dit veld verschijnt een dominante discours die alle andere interpretaties overschaduwet.<sup>72</sup>

Laclau en Mouffe erkennen geen verschil tussen discursieve en niet-discursieve praktijken. Dit houdt in dat zij de theorie van discours op alle sociale fenomenen toepassen en argumenteren dat elk object discursief geconstrueerd is.<sup>73</sup> Net zoals tekens in taal betekenis krijgen door hun verschil met andere tekens, krijgen sociale acties hun betekenis door de relatie en verschil met andere sociale praktijken. De betekenissen worden door ons toegeschreven en kunnen worden beschouwd als tijdelijke structuren. Objecten onthullen niet hun impliciete betekenis, maar de betekenis die wij hen hebben gegeven. Het is de schijnbare objectiviteit die dit probeert te verbergen door andere alternatieve mogelijkheden weg te stoppen. Objectiviteit refereert naar de wereld die we als vanzelfsprekend ervaren, een wereld waarvan wij vergeten zijn dat deze door macht en politiek worden gevormd.<sup>74</sup> Sociale relaties moeten daarom worden begrepen in termen van sociale macht, ofwel in termen van dominantie en subordinatie.<sup>75</sup> Met name dit uitgangspunt maakt deze methode van discoursanalyse relevant binnen het veld van *cultural studies*. Doordat Laclau en Mouffe zich niet alleen beperken tot het talige aspect van discours sluit dit goed aan op de theorie van *cultural studies*. Volgens Laclau en Mouffe wordt betekenis altijd via bestaande structuren verkregen en kan daardoor alleen in termen van die structuur worden begrepen. Alles kan gezien worden als discours.<sup>76</sup>

---

<sup>71</sup> Laclau en Mouffe, 106 - 112; Jørgensen en Phillips; 26-29.

<sup>72</sup> "A (brief) Critique of Laclau en Mouffe's Discourse Analysis" [2008] Struggles with Philosophy - 12-03-2012

<http://struggleswithphilosophy.wordpress.com/2008/09/11/a-brief-critique-of-laclau-and-mouffes-discourse-analysis/>.

<sup>73</sup> "A (brief) Critique of Laclau en Mouffe's Discourse Analysis" [2008] Struggles with Philosophy - 12-03-2012

<http://struggleswithphilosophy.wordpress.com/2008/09/11/a-brief-critique-of-laclau-and-mouffes-discourse-analysis/>.

<sup>74</sup> Jørgensen en Phillips, 33- 39; "A (brief) Critique of Laclau en Mouffe's Discourse Analysis" [2008] Struggles with Philosophy - 12-03-2012

<http://struggleswithphilosophy.wordpress.com/2008/09/11/a-brief-critique-of-laclau-and-mouffes-discourse-analysis/>.

<sup>75</sup> Fiske.

<sup>76</sup> Leurs.



Dit alles laat nog wel de vraag open hoe we de actoren kunnen conceptualiseren die deelnemen in de strijd wat betreft het vormgeven en definiëren van de realiteit. Volgens Laclau en Mouffe worden mensen gevormd door discourses, waar we het subject kunnen begrijpen aan de hand van verschillende subjectposities binnen een discursieve structuur. Discourses bevatten dan ook altijd subjectposities. Deze posities corresponderen met bepaalde verwachtingen over hoe men zich dient te gedragen. Daarnaast is het subject gefragmenteerd, dit houdt in dat een subject niet gedetermineerd wordt door één subjectpositie vanuit één specifiek discours, maar dat het subject diverse subjectposities van verschillende discourses kan belichamen.<sup>77</sup>

#### 4.2. Discoursorde en intertekstualiteit

Waar discours staat voor het tijdelijk vastleggen van betekenis, is het veld van discursiviteit moeilijker te specificeren. Het is onduidelijk of dit verwijst naar alle betekenissen die het discours uitsluit of alleen verwijst naar de potentieel concurrerende systemen en fragmenten van betekenis. In *Discourse Analysis as Theory and Method* stellen Jørgensen en Phillips voor om het begrip discoursorde toe te voegen, welke plaats neemt tussen het discours en het veld van discursiviteit. Discours en het discursieve veld hanteren dezelfde definities, maar waar twee of meer discourses zich proberen te vestigen binnen een specifiek domein wordt nu de term discoursorde geïntroduceerd. Discoursorde is de sociale ruimte waar verschillende discourses, die grotendeels binnen hetzelfde domein vallen, strijden voor dominante betekenis.<sup>78</sup> In dit onderzoek stem ik in met de methode zoals die wordt voorgesteld door Jørgensen en Phillips.

Naast de discoursanalyse volgens Laclau en Mouffe ga ik ook het idee van intertekstualiteit van Norman Fairclough meenemen in mijn onderzoek. Intertekstualiteit verwijst naar de manier waarop er wordt gebouwd op eerdere betekenissen van eerdere discourses. De intertekstualiteit verwijst naar de invloed die geschiedenis kan hebben op een tekst en naar de manier waarop een tekst de historie kan beïnvloeden.<sup>79</sup> Het toont de productiviteit van een tekst en brengt in beeld hoe deze kan transformeren. Ook structureert intertekstualiteit bestaande conventies opnieuw, om zo nieuwe conventies te

---

<sup>77</sup> Jørgensen en Phillips, 40-49.

<sup>78</sup> Ibidem, 56-57.

<sup>79</sup> Ibidem, 73,74

kunnen genereren. Het benadrukt en accentueert de diverse en vaak tegensprekende elementen waaruit de tekst bestaat.<sup>80</sup>

### 4.3 Aanpak

Laclau en Mouffe bieden geen concrete methode voor een discoursanalyse, maar er kunnen wel verscheidene centrale vragen en aandachtspunten aan worden afgelezen. Deze kunnen als volgt worden geformuleerd: welke discourses worden er in de tekst gearticuleerd? Welke betekenissen kunnen er worden vastgesteld en welke betekenissen worden er uitgesloten? Welke betekenissen verschijnen als vanzelfsprekend? Wat zijn de centrale tekens waar andere tekens zich omheen organiseren? Welke tekens zijn objecten van strijd over betekenis tussen concurrerende discourses?<sup>81</sup>

Wanneer ik deze vragen in mijn onderzoek meeneem, ga ik er vanuit dat de films specifieke discourses bevatten die elk bestaan uit een combinatie van elementen. Ik ga dus kijken op welke wijze er op bestaande discourses wordt gebouwd en welke discourses er worden gereproduceerd of getransformeerd. Om dit te kunnen doen, ga ik kijken welke assumpties er bestaan rondom de centrale tekens en welke discourses als dominant worden gepresenteerd in de films van Anders Thomas Jensen. Ook kijk ik naar diverse elementen en tekens die binnen een specifiek denkbeeld van zwarte komedie kunnen vallen. Ik zeg hier kunnen omdat tekens binnen andere discourses een andere betekenis hebben. Zo blijkt de term criminaliteit een ambigue element te zijn. Criminaliteit wordt binnen het discours van alledaags leven gevreesd en op een afstand bewaard, terwijl we er binnen het discours van populaire cultuur veel plezier uit kunnen halen.<sup>82</sup> Andere belangrijke ambigue tekens die een onderdeel van mijn analyse vormen zijn goed en kwaad. Theorie over humor en het morele oordeel (het denken over goed en kwaad) zie ik dan als denkbeelden, die kunnen verklaren waarom bepaalde assumpties als vanzelfsprekend worden ervaren en welke betekenissen zwarte komedie insluit.

In de inleiding heb ik een aantal deelvragen geformuleerd die mij richting hebben gegeven om deels antwoord te vinden op de hoofdvraag. Dit waren: Wat trekt mensen om naar beelden te kijken die huivering opwekken? Op welke wijze kan er worden gespeeld met

---

<sup>80</sup> Fairclough, 270-272.

<sup>81</sup> Jørgensen en Phillips, 50 en 165.

<sup>82</sup> Young, *The Scène of Violence*, 1.

de ambiguïteit in morele boodschappen? Hoe worden de opposities goed en kwaad gerepresenteerd? Op welke wijze komt het humoristische discours tot stand? En tot slot: Wat kan omschreven worden als de karakteristieken van zwarte komedie? Deze deelvragen heb ik in de vorige hoofdstukken geprobeerd te beantwoorden. Belangrijk om hierbij te vermelden is dat ik de theorie rondom deze onderwerpen binnen het idee van discoursanalyse plaats. Dit betekent dat ik dit beschouw als specifieke denkbeelden waarbij één discours als dominant en als vanzelfsprekend wordt gepresenteerd en daarbij andere ideeën uitsluit. De vragen die ik eerder in dit hoofdstuk heb geformuleerd, met betrekking tot de specifieke methode, zijn noodzakelijk om mijn casusmateriaal te analyseren. De deelvragen welke ik genoemd heb in de inleiding en de vragen met betrekking tot de methode vormen samen het antwoord op mijn hoofdvraag.

#### **4.4 Casusmateriaal**

Wanneer ik spreek over zwarte komedie dan zijn de films van Anders Thomas Jensen representatief voor dit genre. Met zijn films balanceert hij op de grens van het morele oordeel en brengt hij alle mogelijke taboes in beeld zoals misbruik, geweld, mishandeling, moord, racisme, invaliditeit, alcoholisme en abortus. Hoe gevoelig de onderwerpen ook zijn, Jensen weet deze allemaal humoristisch neer te zetten. Representaties van goed en kwaad worden door hem op een eigenzinnige wijze in beeld gebracht. Ook is de ambiguïteit kenmerkend voor zijn films, zo kiest hij personages die zowel de rol van de held als die van de schurk kunnen vervullen. Wanneer ik het genre van zwarte komedie wil exploreren bieden zijn films daar een perspectief in. In mijn onderzoek richt ik mij tot een drietal films van Jensen, namelijk *FLICKERING LIGHTS*, *THE GREEN BUTCHERS* en *ADAM'S APPLES*.

## 5. Analyse

In dit hoofdstuk laat ik per subhoofdstuk een andere film van Anders Thomas Jensen aan bod komen. Voordat ik aan mijn analyse begin, volgt er eerst een synopsis van de desbetreffende film. In de fragmenten kijk ik op welke wijze specifieke denkbeelden wel of juist niet worden bevestigd. Ik presenteer hier de belangrijkste bevindingen van mijn onderzoek. Ik heb meerdere analyses per film uitgevoerd. Deze heb ik gereduceerd tot drie analyses met betrekking tot een specifieke scène van een film. Ik stel per film één scène centraal die ik als representatief beschouw voor de gehele film.

### 5.1 FLICKERING LIGHTS

#### 5.1.1 Synopsis

De film vertelt het verhaal van een groep onhandige criminelen uit Kopenhagen, bestaande uit Torkild, Peter, Arne en Stefan. Torkild, de leider van de groep, krijgt de opdracht om vier miljoen kronen te stelen. In plaats van het geld af te geven, houden ze het geld en vluchten ze naar Barcelona. Verder dan vlak voor de Deense grens komt de groep niet. Uiteindelijk verschuilen zij zich in een oud en vervallen restaurant ergens op het platteland. De groep besluit de criminele wereld vaarwel te zeggen en koopt het restaurant. Het vervallen krot toveren zij om tot een gezellig familierestaurant.<sup>83</sup>

#### 5.1.2 Scèneomschrijving en analyse

De gehele film bouwt op het ambigue karakter en tegenstrijdigheid van zwarte komedie. De film herinnert ons er aan dat wij niet over absolute maatstaven van het kwaad beschikken. Normaliter wordt het kwaad gezien als iets wat vooral andere mensen doen. Een persoon of een groep personen wordt aangewezen als een bedreiging van maatschappelijk normen en waarden. Kwaadaardige anderen fungeren als visuele reminders van wat wij niet willen zijn.<sup>84</sup> Dit discours suggereert dat anderen, in dit geval criminelen, intrinsiek kwaadaardig

---

<sup>83</sup> *Flickering Lights*, reg. Anders Thomas Jensen, *Imagine*, 2000.

<sup>84</sup> Cohen.

zijn en dat wij, als buitenstaanders van de criminele wereld, intrinsiek goed zijn.<sup>85</sup> In *FLICKERING LIGHTS* wordt er een geheel ander denkbeeld gepresenteerd. Er is geen onderscheid tussen goede of slechte karakters. Sterker nog: er bestaan in de film niet moreel juiste personages. Allen lijken zij iets in zich te hebben wat niet als goed of moreel juist kan worden beoordeeld. Wanneer Torkild, Peter, Arne en Stefan zich schuilhouden in het bos vlakbij een dorpje blijkt de lokale bevolking zich net zo moreel onjuist te gedragen als zij. Hier bouwt de film dan ook sterk op het denkbeeld dat criminelen niet veel van ons verschillen. De scène die ik nader wil analyseren komt dit aspect sterk naar voren. Arne en Alfred, de schietgrage buurman, lijken veel met elkaar gemeen te hebben.

Wanneer twee lokale jongens een poging doen om het vervallen restaurant te beroven, knapt er iets in Arne. Hij heeft er genoeg van en besluit weg gaan. Wanneer hij uit frustratie een koe neerschiet leidt dit tot een interessante scène tussen hem en zijn buurman, Alfred. Hieronder weergeef ik het eerste gedeelte van het gesprek.

Alfred: Wat doe je daar? Hoe durf je? Dat zijn mijn koeien.

Arne: Sorry ik wist niet dat de koeien van jou waren.

Alfred: Die koe. Dat gaat je kosten.

[Alfred kijkt naar de koe.]

Alfred: Waar heb je hem mee geschoten?

Arne: Met een Desert Eagle. Komt uit het Israëliëse leger. Hier.

[Arne geeft revolver aan Alfred, Alfred schiet ook een keer op de koe om de revolver te testen.]

Alfred: Dit is een zware, niet?

Arne: Het is de zwaarste revolver wat ooit gemaakt is. Je mag 'm hebben. Voor die koe.

[Alfred lacht en kijkt naar de revolver.]<sup>86</sup>

Opvallend aan de reactie van Alfred is, dat wanneer Arne zijn koe neerschiet, hij vrijwel meteen geïnteresseerd is in het wapen waarmee zijn koe zojuist is neergeschoten. Het centrale teken waar betekenissen zich omheen verzamelen is geweld. Binnen dit discours

---

<sup>85</sup> Neiman, *Morele Helderheid*, 335.

<sup>86</sup> *Flickering Lights*, reg. Anders Thomas Jensen, *Imagine*, 2000, 01:07:15 - 01:08:08.

wordt het geweld gepresenteerd als iets dat er gewoon is. Het is niet iets wat op afstand van ons bestaat. Juist het tegendeel wordt getoond. Geweld is een geaccepteerd gegeven binnen het discours waarin Alfred en Arne zich begeven. Arne vindt het normaal om een levend wezen neer te schieten en Alfred kijkt hier niet van op. Dit staat haaks op het discours dat criminaliteit en geweld beschouwd als iets wat wij vrezen en op afstand willen bewaren.<sup>87</sup> In de film blijft crimineel gedrag onbestraft en ontbreken vormen van recht en rechtspraak. Hierdoor lijken er andere regels te gelden die voor ons niet herkenbaar zijn voor onze alledaagse wereld.

Ondanks dat de twee personages uit compleet andere werelden komen blijken zij veel denkbeelden en eigenschappen te delen. Dit sluit een grens tussen de criminele en onze wereld uit. Wanneer Arne, aan het einde van de scène, terloops noemt dat hij ook wel eens heeft vermoord, reageert Alfred opvallend rustig. En reageert hij met 'Dat heb ik altijd nog 's willen proberen. Maar het was nooit nodig, dus daarom heb ik 't maar bij dieren gehouden.'<sup>88</sup> Het geweld is wederom een geaccepteerd gegeven. Het lijkt er op dat de film wil inspelen op het denkbeeld dat criminelen, de zogenaamde gedemoniseerde anderen, juist veel met ons gemeen hebben. Verschillende familietafereelen die herkenbaar zijn voor onze wereld, worden geplaatst binnen een criminele wereld. Hiermee bedoel ik dat tekens die als vanzelfsprekend worden ervaren binnen het discours van het gezin en herkenbaar zijn voor een niet-criminele wereld, worden geplaatst in de wereld van Torkild, Peter, Arne en Stefan. Voorbeelden hiervan zijn het gezamenlijk eieren schilderen, het in de zee zwemmen, strandwandelingen maken of het geven van een *surprise party*. Het humoristische zit dan ook in het feit, dat het beeld niet overeenkomt met wat wij verwachten te zien bij criminelen. Hierdoor kunnen wij het als grappig ervaren. De crimineel die spreekt over het vermoorden van een persoon, blijkt ook van strandwandelingen te houden en naar Deense familieseries te kijken. Het laat de kijkers verward achter met het gevoel dat zij niet weten of zij het grappig moeten vinden of juist af moeten keuren.

Een ander discours waar de film op bouwt, is dat ieder iets immoreels in zich heeft. Dit kwam in de geanalyseerde scène al duidelijk naar voren, maar ook bij het personage van de dokter, Carl, is dit zichtbaar. Zo voert hij ingrepen dronken uit, laat hij zich omkopen en rijdt hij onder invloed. Opvallend is dat juist Arne en Stefan hem er op moeten wijzen dat dit

---

<sup>87</sup> Young, *The Scène of Violence*, 1.

<sup>88</sup> *Flickering Lights*, reg. Anders Thomas Jensen, Imagine, 2000, 01:12:36 – 01:12:53.

strafbaar is. Hierdoor komt ook een ander discours aan het licht, namelijk hoe kwaadaardig iemand ook is, ieder heeft iets goeds of moreel juist in zich. Ook laat het inzien dat niemand intrinsiek slecht is, maar dat dit door omstandigheden wordt gevormd. Het doet wel de vraag oproepen wat afwijkend en normaal gedrag is binnen dit specifieke discours.

## **5.2 THE GREEN BUTCHERS**

### **5.2.1 Synopsis**

In deze film zien we hoe de nogal erg consumentgerichte slagers Bjarne en Svend een eigen slagerij openen. Svend, een nogal onhandige en onzekere man, is er van overtuigd dat zijn slagerij een succes gaat worden. Maar op de dag van de opening verschijnt er niemand. Voor Svend geen ramp, hij meent dat alles goed gaat komen. Het enige wat nog hersteld moet worden is het licht in de vriescel, dit wordt 's avonds door de elektricien gedaan. De volgende ochtend treft Svend de man doodgevroren aan in de cel. Svend komt op het idee om het lichaam als vlees te verwerken en te verkopen. Het vlees blijkt echter zo populair te zijn, dat hij nog meer mensen moet slachten om zijn klanten tevreden te houden. Uiteindelijk blijkt dat niet het vlees, maar juist de marinade populair te zijn.<sup>89</sup>

### **5.2.2 Scèneomschrijving en analyse**

Waar een duidelijk onderscheid tussen goed en kwaad in *FLICKERING LIGHTS* ontbrak, is deze prominent aanwezig in *THE GREEN BUTCHERS*. Elke vorm van criminaliteit wordt afgekeurd. Het wordt omschreven als iets wat een normaal denkend mens niet doet. Moord wordt als misdadig beoordeeld door de personages, het is iets slechts wat je een ander mens niet aan doet. Dit discours lijkt overeen te komen met de betekenis die wij in ons dagelijks leven aan criminaliteit toekennen. Het kwaad wordt in *THE GREEN BUTCHERS* echter niet verbonden aan het denkbeeld dat dit met kwade intenties gebeurt. Er wordt duidelijk gemaakt dat voor kwaadaardige handelingen geen kwaadaardige intenties zijn vereist. Het sluit zich aan bij het discours dat de meest onvoorstelbare misdaden ook door normale mensen worden gepleegd. Het probleem van het kwaad is niet dat misdaden, door intrinsieke slechte

---

<sup>89</sup> *The Green Butchers*, reg. Anders Thomas Jensen, Imagine, 2003.

mensen wordt gepleegd, maar dat juist normale mensen hiertoe in staat zijn. Het kwaad wordt niet gedaan door mensen die zichzelf kwaadaardig beschouwen, maar door mensen die nooit zo'n besluit hebben genomen.<sup>90</sup> Dit denkbeeld is dominant gedurende de gehele film.

De scène die ik centraal wil stellen, speelt in op het aspect dat intentie en consequentie los van elkaar staan. Wanneer Svend er achter komt dat hij de elektricien per ongeluk heeft ingesloten en daardoor is doodgevroren, raakt hij in paniek. Uitgerekend op dat moment komt zijn oude werkgever langs, die een portie kipfilets besteld. Svend maakt het opmerkelijke besluit om de filets uit het dijbeen van de elektricien te snijden. Hieronder wil ik een specifiek gedeelte van het gesprek tussen Bjarne en Svend uitlichten. Dit is het moment dat Bjarne er achter komt wat Svend heeft gedaan.

Bjarne: Waar is z'n ene been?

Svend: Weet ik niet.

Bjarne: Waarom hangt ie aan 'n vleeshaak en heeft ie maar één been?

Svend: Omdat Holger langskwam. En Tina is bij me weg. Ik praat te veel over steaks, zegt ze.

Bjarne: Wat heb je gedaan?

Svend: Ik raakte in paniek. Holger zat me te stangen.

Bjarne: En wat deed je toen?

Svend: Ik heb dertien filets uit z'n been gesneden en gemarineerd. De Rotary Club komt vanavond barbecueën.

Bjarne: Ben je gek geworden? Ben je helemaal gestoord?

Svend: Ik raakte in paniek, oké? Gebeurd is gebeurd. Kunnen we 't toch niet aangeven? Het was 'n ongeluk. Ik heb 'm niet in koelen bloede vermoord.

Bjarne: Je hebt net z'n dijbeen verkocht, idioot. Z'n dood was 'n ongeluk. Maar je hebt hem doelbewust aan stukken gesneden. Het is voorbij. We kunnen 't schudden, Svend.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Neiman, *Morele Helderheid*, 335 en 337.

<sup>91</sup> *The Green Butchers*, reg. Anders Thomas Jensen, Imagine, 2003, 00:25:16-00:26:31.



Uit het gesprek wordt duidelijk dat zowel Bjarne als Svend het verschil tussen goed en slecht weten. Met name Bjarne lijkt het slachtoffer te zijn van de ongelukkige samenloop van omstandigheden; hij stelt in eerste instantie ook voor om het ongeluk aan te geven. Geen van de slagers was van plan om de elektricien om te brengen. Wel blijft het besluit van Svend opmerkelijk. Ook is het opvallend dat Svend het verkopen van mensenvlees niet als een ernstige misdaad beschouwt. Hier lijkt een discours te worden gepresenteerd die verschillende gradaties erkent binnen criminaliteit. Namelijk het ombrengen van een persoon is immoreel, maar het verkopen van mensenvlees is niet erg. Dit blijkt ook uit het volgende fragment:

Svend: Goed dat je er bent. Ze zijn door 't dolle heen.

Bjarne: Wat is dit?

Svend: Dat zal ik je vertellen: na Holgers etentje wil iedereen meer. Ze hebben 't gisteren gehoord.

Bjarne: Wat?

Svend: De filets. Ze vinden het heerlijk. Ze denken dat het kip is.

Bjarne: En nu?

Svend: Ik wil ze niet teleurstellen. Dus ik verkoop nog maar wat.<sup>92</sup>

Normaliter beschouwen wij het verkopen van mensenvlees als een misdrijf, echter door het ontbreken van een kwaadaardige intentie is dit lastig te omschrijven als een puur kwaadaardige daad. In de film staat de ambiguïteit van het morele oordeel centraal. Ook al plegen Svend en Bjarne diverse misdaden gedurende de film, het is lastig om hen als gedemoniseerd te beschouwen. Dit sluit het discours uit dat mensen die criminele handelingen verrichten intrinsiek kwaadaardig zijn. Het morele oordeel is hier een centraal teken waar de betekenissen zich om heen verzamelen.

De ongelukkige samenloop van omstandigheden is de aanleiding van vele humoristische momenten. Dit hadden wij uiteraard anders beoordeeld wanneer dit onszelf was overkomen. Juist omdat wij dit op afstand ervaren, is het mogelijk om dit grappig te vinden. De film richt zich dan ook expliciet op een andere manier van denken. Eén die zich richt op cognitieve ontkoppeling, die ons losmaakt van rationaliteit en morele juistheid.

---

<sup>92</sup> *The Green Butchers*, reg. Anders Thomas Jensen, Imagine, 2003, 00:28:32-00:28:58.

## 5.3 ADAM'S APPLES

### 5.3.1 Synopsis

In deze film volgen we het verhaal van de neonazistische skinhead Adam die een alternatieve straf van drie maanden moet uitzitten in een klein boerendorpje. Bij aankomst komt hij onder de hoede van de priester van het dorp, Ivan. Een rasechte optimist die alleen het goede in mensen wil zien. Dit tot frustratie van de gewelddadige Adam. Bij aankomst stelt Ivan dat Adam een doel voor zichzelf moet stellen gedurende zijn verblijf. Sarcastisch zegt Adam dat hij een appeltaart wil bakken. Ivan reageert hier enthousiast op. Wanneer de appels rijp genoeg zijn, moet Adam zijn taart bakken. In de domineewoning leert Adam zijn lotgenoten kennen: Gunnar, een alcoholistische ex-tennisspeler en veroordeeld dief en verkrachter, en Khalid, een ex-gevangene die veroordeeld is voor het overvallen van benzinstations. Tot de verbazing van Adam kunnen beiden openlijk hun gang gaan en heeft Ivan niets door. Gedurende de gehele film zien we hoe Ivan zijn ogen sluit voor alles wat slecht is. Adam probeert Ivan te genezen van zijn onophoudelijke optimisme door hem met de werkelijkheid te confronteren.<sup>93</sup>

### 5.3.2 Scèneomschrijving en analyse

De film bouwt op de tegenstrijdigheid van wat je ziet en hoe Ivan dit interpreteert. Er is hier sprake van een disproportie tussen wat wij zien en wat Ivan kiest te zien. Het humoristische aspect van deze film sluit aan op het discours van *incongruity* theorie, namelijk het lachen om het absurde. In ADAM'S APPLES zien we hoe Ivan steeds een verklaring heeft voor het kwaad dat hem overkomt en het criminele gedrag van anderen. Alles wat dramatisch is, wordt door Ivan ontkend. Slechte mensen bestaan niet. Niets is zwart of wit.

ADAM'S APPLES stelt het discours van goed en kwaad centraal. Elementen en tekens die wij in andere discourses van denken over het goede en het kwade tegenkomen, worden ook in de film getoond. Tekens die wij aan het kwaad zouden toekennen, kom je in de film ook bij schijnbaar slechte personages tegen. Zo wordt bijvoorbeeld het fascisme en een extreem rechts denkbeeld aan skinhead Adam gekoppeld. Hier wordt gebruik gemaakt van een

---

<sup>93</sup> *Adam's Apples*, reg. Anders Thomas Jensen, Imagine, 2005.

bestaand stereotype, welke ons herkenning biedt. Opvallend is dat de eigenschappen die aan Ivan worden toegekend, namelijk vergevingsgezind zijn, geloven in God en vertrouwen hebben in anderen tot in extremen wordt getoond. Hierdoor verkrijgen deze goede eigenschappen de betekenissen van naïviteit, krankzinnigheid en absurditeit. Om dit te verduidelijken geef ik hieronder een gedeelte van het gesprek weer tussen Adam en Ivan. In dit gesprek probeert Adam, Ivan ervan te overtuigen dat Gunnar en Khalid niet veranderd zijn sinds hun komst. Ivan wil hier echter niets van weten.

Adam: Dit zat in zijn jas.

Ivan: Wat bedoel je nu?

Adam: Dat die twee lullen niet veranderd zijn. Je bent onnozel.

Ivan: Mag een mens niks op z'n hoofd zetten?

Adam: Een bivakmuts, in de zomer?

Ivan: Zomer voor jou. Khalid komt uit een warm land.

Adam: En dit dan? 17.000, contant.

Ivan: Je hebt het helemaal mis, Adam. Khalid spaart om kleren te kopen. In plaats van beschuldigen...

[Adam slaat Ivan neer, trapt vervolgens nog een paar keer op hem in.]<sup>94</sup>

Het fragment hierboven is slechts één van de vele voorbeelden die ik kan noemen waar getoond wordt op welke wijze Ivan het bestaan van kwaadaardige personen en kwaadaardige handelingen ontkend. Het gesprek wat na de vechtpartij volgt, is minstens zo absurd.

Ivan: Ik ga naar het ziekenhuis. Eet maar alvast.

Gunnar: Ga je ook naar de winkel?

Ivan: Dat kan.

Gunnar: Kun je een fles hoestdrank meebrengen?

Ivan: Welk merk?

[Gunnar laat een fles sterke drank zien.]

Ivan: In orde... Adam, bedenk iets om van die vogels af te komen.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> *Adam's Apples*, reg. Anders Thomas Jensen, *Imagine*, 2005, 00:22:48-00:23:40.

Opvallend in dit fragment is dat Ivan, nadat hij door Adam in elkaar is geslagen, niet boos is. Het geweld dat hem is aangedaan, lijkt voor hem niet te bestaan. Er is hier sprake van een normalisering van geweld. Het geweld is er gewoon zonder dat hier een specifieke betekenis aan wordt toegekend. Ook lijkt Ivan niet door te hebben dat Gunnar nog steeds alcohol drinkt, Ivan kiest er voor om dit niet te zien. Ook andere onderwerpen die als dramatisch of traumatisch kunnen worden omschreven worden ontkend. Wanneer Adam de zelfmoord van de vrouw van Ivan ter sprake brengt, ontkent hij dit ook: 'Linda was een snoepkous. Ze dacht dat het gele M&M's waren'.<sup>95</sup>

Kenmerkend voor het zwarte komedie genre is dat het kwade grappig kan lijken. In het geval van *ADAM'S APPLES* lijkt dit deels het geval te zijn. Namelijk niet alleen het kwade, maar ook wat wij als goed omschrijven wordt absurd neergezet. Ook richt het zich op gevoelige onderwerpen als zelfmoord, wat kenmerkend is voor zwarte komedie. Deze worden niet zozeer grappig omdat de grenzen van het morele oordeel worden afgetast of dat de humor grof of beledigend is, maar juist omdat deze onderwerpen worden ontkend door één van de hoofdpersonages. Hierdoor wordt er een discours van zwarte komedie gevormd die zowel het goede als het kwade absurd weet neer te zetten. Dit denkbeeld is gedurende de gehele film dominant aanwezig.

Daarnaast is het opvallend dat de personages die wij de betekenis van kwaadaardig of slecht zouden geven, zoals bijvoorbeeld Adam, ook iets goeds in zich hebben. Zo kiest Adam er uiteindelijk voor om Ivan te helpen met andere criminelen die ook een alternatieve straf moeten uitzitten. We worden er aan herinnerd dat niemand continu kwaadaardig is en dat ieder de keuze heeft om een goed persoon te zijn.

De manier waarop Ivan omgaat met de wereld om zich heen, lijkt op de wijze waarop wij omgaan met onze populaire cultuur. Binnen onze huidige samenleving worden gevoelige onderwerpen en taboes uitgesloten door de dominante discourses. Dit is precies wat Ivan ook doet. Wellicht kan deze film worden beschouwd als een kritische kanttekening naar onze eigen samenleving. En wil het zich richten op een bewustwording van hoe absurd het is om dit soort onderwerpen uit te sluiten en hoe onze denkbeelden ook makkelijk anders hadden kunnen zijn.

---

<sup>95</sup> *Adam's Apples*, reg. Anders Thomas Jensen, Imagine, 2005, 00:24:46-00:25:06.

<sup>96</sup> *Ibidem*, 00:36:36-00:36:41.

## Conclusie

In mijn scriptie heb ik laten zien dat de theorie van Laclau en Mouffe relevant is binnen het veld van *cultural studies*. Daarnaast heb ik laten zien op wat voor wijze deze methode ingezet kan worden. De discoursanalyse zoals zij die voorstellen, namelijk het erkennen dat alles in discursieve termen gewaardeerd kan worden, biedt een goede aansluiting voor onderzoeken die *cultural studies* als uitgangspunt hebben. Laclau en Mouffe reiken geen concrete onderzoeksmethode aan. Wel kunnen er een aantal vragen uit de theorie worden afgeleid. Het ontbreken van concrete voorbeelden en richtlijnen vanuit Laclau en Mouffe maakt het lastig om deze methode toe te passen.

Wanneer er een andere theorie met de discoursanalyse van Laclau en Mouffe wordt gecombineerd, moet deze theorie worden beschouwd volgens de principes van deze onderzoeksmethode. Dit betekent dat er een vertaalslag nodig is. De theorie over specifieke fenomenen moeten worden begrepen in discoursanalytische termen. Het is noodzakelijk om alle theorie te beschouwen als onderdeel van het discursieve veld.

Wanneer ik kijk naar mijn specifieke casus bied ik een alternatieve manier aan om na te denken over het kwaad. Ook heb ik inzichten verschaft op welke wijze onze dominante cultuur hiermee omgaat en welke processen van betekenisgeving hieraan vooraf gaan. Boodschappen van de media moeten niet als neutraal worden opgevat, maar als het representeren van specifieke discourses. Veelal wordt het kwaad in binaire oppositie gezet met het goede, wat onterecht suggereert dat dit makkelijk aanwijsbaar is of geëxternaliseerd kan worden. Onze verbeelding over het kwaad heeft vooral betrekking tot de angst voor kwaadaardige en gedemoniseerde anderen.<sup>97</sup>

Naast onze populaire cultuur waarin dominante discourses circuleren, worden er door de media ook alternatieve discourses aangeboden om met deze dominante structuur om te gaan.<sup>98</sup> Zwarte komedie is hiervan een voorbeeld. Dit mediagenre laat zien dat wij goed en kwaad op verschillende manieren kunnen waarderen en daar diverse betekenissen aan toe kunnen kennen. Om in termen van de discoursanalyse te praten, deze centrale tekens kunnen ook andere functies vervullen. Daarnaast herinnert deze ambiguïteit ons er aan dat betekenis nooit volledig is gefixeerd en in een continue strijd verkeert. De theorie

---

<sup>97</sup> Boomkens, 144.

<sup>98</sup> Fiske.

van Laclau en Mouffe laat inzien dat denkbeelden altijd de potentie hebben om iets totaal anders te betekenen. Dit is dan ook precies wat wij zien binnen het zwarte komedie genre. Dit alternatieve discours roept echter de vraag op in hoeverre specifieke denkbeelden open kunnen zijn. Het laat inzien dat niet alleen onze dominante discourses worden geproduceerd, maar ook onze alternatieve denkbeelden. Discourses kunnen daarom op geen enkele wijze worden begrepen als vrije, neutrale en onafhankelijke denkbeelden.

Humor biedt de mogelijkheid om dominante structuren te ontlopen of hiermee om te gaan. Het is een wijze waarop alternatieve discourses worden geëxploreerd.<sup>99</sup> Wanneer wij iets vanuit het humoristische discours waarderen kunnen tekens zich deels losmaken van betekenissen die het in andere specifieke denkbeelden had kunnen betekenen. Humor kenmerkt zich dan ook door cognitieve en praktische ontkoppeling. Wanneer wij iets grappig vinden zijn wij niet zozeer in de waarheid of de morele juistheid geïnteresseerd.<sup>100</sup> Het verschil in waardering is waarneembaar wanneer je kijkt naar de manier waarop criminaliteit en geweld binnen verschillende discourses worden beoordeeld. Zo wordt criminaliteit in het dagelijks leven gevreesd en wordt er geprobeerd om dit op afstand te bewaren. Wanneer wij dit op afstand ervaren, kunnen wij er plezier uit halen.<sup>101</sup> Door de afstand en de cognitieve en praktische ontkoppeling kunnen wij ernstige onderwerpen als grappig beoordelen. Zwarte komedie helpt ons om dingen op een alternatieve manier te zien.<sup>102</sup> Onderwerpen waarover normaliter niet wordt gesproken, worden dit keer niet uitgesloten door onze dominante structuren.

In het geval van de specifieke casus werd er veelal gebruik gemaakt van *incongruity* humor, het lachen om het absurde. Wat wij zien voldoet niet aan onze verwachtingen en patronen, waardoor wij een disproportie ervaren tussen wat wij zien en denken te kennen.<sup>103</sup> De films van Anders Thomas Jensen laten ons zien hoe absurd een absolute scheiding tussen goed en kwaad kan werken. Daarnaast geven de films wellicht een representatiever beeld van wat wij dienen te vrezen. Namelijk dat het kwaad door ieder van ons aangedaan kan worden en niet op afstand van ons bestaat. Jensen herinnert ons er aan dat niemand intrinsiek kwaadaardig is, maar ook dat er in ieder van ons iets immoreels schuil gaat.

---

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Morreall, "Humour and the Conduct of Politics", 68-72.

<sup>101</sup> Young, *The Scène of Violence*, 1.

<sup>102</sup> Pickering en Lockyer, 14-19.

<sup>103</sup> Morreall, *Taking Laughter Seriously*, 15-16.

## Literatuur

Barker, Chris en Dariusz Galasinski. *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. London en Thousand Oaks: Sage, 2001.

Boomkens, René. *De Angstmachine. Over geweld in films, literatuur en popmuziek*. Amsterdam: De Balie, 1996.

Cohen, Stanley. *Folk Devils & Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. Oxford en Cambridge: Basil Blackwell, 1980.

Fairclough, Norman. "Intertextuality in Critical Discours Analysis" *Linguistics and Education* 4 (1992): 269-293.

Fiske, John. "British Cultural Studies and Television" In *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*, geredigeerd door Robert C. Allen. 2e ed. New York en London: Routledge, 1992: 284-326.

Jørgensen, Marianne en Louise Phillips. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage, 2002.

Kattenbelt, M. J. "De autonome kunst op weg naar de twintigste eeuw, het tijdperk van de film" In *Grote Lijnen: Kunst*, geredigeerd door J. Weerdenburg. Utrecht: Bureau Studium Generale Utrecht University, 1999: 95-116.

Laclau, Ernesto en Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2e ed. London en New York: Verso, 2001.

Leurs, Rob. "The Chain of Equivalence. Cultural Studies and Laclau & Mouffe's Discours Theory" *Politics and Culture* 4 (2009): 1-7.

Morreall, John. "Humour and the Conduct of Politics" In *Beyond a Joke: The Limits of Humor*, geredigeerd door Michael Pickering en Sharon Lockyer. Hampshire en New York: Palgrave MacMillan, 2005: 63 – 78.

---. *Taking Laughter Seriously*. New York: State University of New York Press, 1983.

- Mulkay, Michael . *On Humour: Its Nature and Its Place in Modern Society*. Cambridge: Polity Press, 1988.
- Neiman, Susan. *Het kwaad denken. Een andere geschiedenis van de filosofie*. 2002. Vertaald door Walter van der Star. Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2004.
- . *Morele Helderheid. Goed en kwaad in de eenentwintigste eeuw*. 2008. Vertaald door Rogier van Kappel, Ruud van de Plassche en Aleid Fokkema. Amsterdam: Ambo, 2008.
- Paul, William. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Pickering, Michael, en Sharon Lockyer. "The Ethics and Aesthetics of Humour and Comedy" In *Beyond a Joke: The Limits Of Humour*, geredigeerd door Michael Pickering en Sharon Lockyer. Hampshire en New York: Palgrave MacMillan, 2005: 1-24.
- Styan, J.L. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. 2e ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- Torring, Jacob. *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe, and Zizek*. Oxford en Massachusetts: Blackwell, 1999.
- Young, Alison. *The Scène of Violence: Cinema, Crime, Affect*. London: Routledge-Cavendish, 2010.
- Young, Alison. *Imagining Crime: Textual Outlaws and Criminal Conversations*. London: Sage, 1996.
- Zimbardo, Philip. *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil*. New York: Random House, 2007.

### **Literatuur (niet wetenschappelijke bronnen)**

- "A (brief) Critique of Laclau en Mouffe's Discourse Analysis" [2008] Struggles with Philosophy - 12-03-2012 <http://struggleswithphilosophy.wordpress.com/2008/09/11/a-brief-critique-of-laclau-and-mouffes-discourse-analysis/>.



"Verminkte mensen te zien in boekenmuseum" [2011] Nu.nl – 18-11-2011

<http://www.nu.nl/boek/2671482/verminkte-mensen-zien-in-boekenmuseum.html>.

*Adam's Apples*, reg. Anders Thomas Jensen, Imagine, 2005.

*Flickering Lights*, reg. Anders Thomas Jensen, Imagine, 2000.

*The Green Butchers*, reg. Anders Thomas Jensen, Imagine, 2003.