

# “Cat hair is lonely people glitter”

Representatie van alleenstaande personen  
in komische televisieseries in de vorm van  
*The Crazy Cat Lady*

**Andrea Vercammen (student)**

Masterproef aangeboden binnen de opleiding  
master in de Culturele Studies

Promotor: prof. dr. Jan Baetens (promotor)

Academiejaar 2017-2018

24 272 woorden  
151 447 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor geloofwaardig auteurschap.

## **Abstract**

**In a world of heteronormativity, many people deviate from the traditional husband and wife image. This paper examines how single people are represented in popular media, with a particular focus on the stereotypical character of the Crazy Cat Lady: a hopelessly single and unattractive character that returns regularly to the small screen. She will be looked at in light of the cultural theories of Hall and Dyer about representation and the theories of Taylor and McRobbie about femininity and feminism in the media. The character of the Crazy Cat Lady turns out to fit well into the history of the role of women and the perception of their sexuality in general. Her strange affinity with her feline pets make her into a strange member of modern society, in real life as well as on screen. However, the association of (single) women with animals, and in particular with cats, is an idea already present in ancient times; something that is explored in this paper as well. Furthermore, the notion of The Crazy Cat Lady is compared to Gilbert and Gubar's *Madwoman in the Attic*, a strong female character who dares to rise up against its repression by refusing to conform to a tradition of the submissive and passive woman in need of a dominant man, and is therefore conceived as psychotic. The Cat Lady is also compared to the "career woman", who is present in many TV series and novels, and who is an emancipated young woman who has no need for a family or a husband to live a fulfilled life. These comparisons are done with the help of case studies, looked at from a postfeminist perspective and consisting of characters from American sitcoms *Sex and the City*, *Gilmore Girls*, *The Office*, *How I Met Your Mother*, *The Big Bang Theory* and *New Girl*.**

# Inhoud

<b>DANKWOORD</b>	<b>7</b>
<b>VOORWOORD</b>	<b>9</b>
<b>1. INLEIDING</b>	<b>12</b>
<b>2. STEREOTYPES EN REPRESENTATIE</b>	<b>14</b>
<b>3. ALLEENSTAANDE PERSONEN IN DE MEDIA</b>	<b>17</b>
<b>4. DE CRAZY CAT LADY</b>	<b>21</b>
4.1. VOORGESCHIEDENIS	21
4.2. KENMERKEN	27
<b>5. CASESTUDIES: CRAZY CAT LADY IN KOMISCHE TELEVISIESERIES</b>	<b>31</b>
5.1. SELECTIE VAN HET CORPUS	31
SEX AND THE CITY	33
GILMORE GIRLS	34
THE OFFICE	35
HOW I MET YOUR MOTHER	35
THE BIG BANG THEORY	36
NEW GIRL	36
5.2. ONTHAAL EN KRITIEK	37
5.3. METHODOLOGIE	38
5.4. ANALYSE	40
GEBRUIK VAN HUMOR	40

EVOLUTIE	42
POSTFEMINISME EN DE CARRIÈREVROUW	50
MAATSCHAPPELIJK TOEGEPAST	57
CRAZY CAT LADY OF MADWOMAN IN THE ATTIC?	59
<b>6. CONCLUSIE</b>	<b>66</b>
<b>7. SWOT-ANALYSE</b>	<b>70</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b>	<b>72</b>
<b>BIJLAGEN</b>	<b>80</b>

Een artikel gebaseerd op deze masterthesis werd reeds gepubliceerd in Charlie Magazine:

Vercammen, Andrea. 2018. "Het kattenvrouwtje: eenzaam, zielig en een beetje raar?"  
*Charlie Magazine*. Beschikbaar op: <https://www.charliemag.be/mensen/crazy-cat-ladies/>

## Dankwoord

Bij het schrijven van deze paper heb ik veel hulp en steun gekregen van mijn promotor professor Baetens, die altijd paraat stond voor vragen en advies.

Uiteraard wil ik mijn ouders bedanken, eveneens voor hun advies, en voor hun eeuwige steun.

Een aantal vriendinnen zou ik willen bedanken voor de interessante discussies, die me het idee gaven voor dit onderwerp, voor de aanmoedelingen en gewoon voor de fijne gesprekken over mijn thesis: bedankt daarvoor, Stephanie en Jana.

Mijn zus wil ik bedanken omdat zij me door haar kattengekte soms zelf wat gek maakte, maar ook omdat ik op het idee van deze paper kwam door de "Crazy Cat Lady"-mok die ik voor haar kocht.

En natuurlijk wil ik jou bedanken, Leon, om me eindeloos aan te moedigen, eindeloos met me te discussiëren, me eindeloos gerust te stellen, en eindeloos in me te geloven.





## Voorwoord

In 2013 schreef Margaret Wenté een column in *The Globe and Mail* die ze “The Awful Truth About Being Single” doopte. In haar tekst besloot ze eerlijk te verwoorden wat zij, als single vrouw voelt: nood aan een man om haar te vervolledigen. Ze schreef dat het ideaal van de moderne carrièrevrouw een verzinsel was, en dat alleenstaande vrouwen, hoe succesvol ook, altijd eenzaam zijn, of ze dat toegeven of niet. “They're independent and empowered. They paint their bedrooms pink. They don't worry about having kids. They buy great clothes, take great trips, and don't want anyone to cramp their style. They'd never dream of making someone else the centre of their life.”, schreef ze, “Oh, yeah, and another thing. They're incredibly lonely. Not that they'll admit it.” Als antwoord op deze bekentenis, kreeg ze een lezersbrief van een fan, Bonnie Huczek, die haar lezersbrief “Asexual Cat Ladies” noemde:

*I have to thank Margaret Wenté for writing her column. She certainly set me straight.*

*Now when I am walking around Liberty Village in Toronto and I see all those young bachelors I will recognize them for what they really are, either autistic or asexual.*

*And those young girls in the Metro store buying food for their dogs will soon be buying cat food instead as they morph into cat ladies.*

*I wonder where that leaves me, single and 60. Here kitty, kitty.*

Meer dan eens heb ik mijn vriendinnen grappen horen maken over hoe ze “alleen” zouden eindigen, “met 100 katten”. Ook op verschillende sociale media kwam ik pagina's tegen met namen als *Crazy Cat Lady* en *Mad Old Cat Lady*, op Instagram delen meisjes en vrouwen van over de hele wereld foto's van hun katten met de hashtag *#crazycatlady*, op twitter tweeten meisjes en vrouwen vrolijk hun kattenverhalen onder dezelfde hashtag, en op Amazon en Bol.com worden “*Crazy Cat Lady*”- kleurboeken, T-shirts, actiefiguurtjes, koffiemokken en notitieboekjes verkocht. Maar wie is die *Crazy Cat Lady* die plots zo vaak op al mijn digitale schermen verschijnt? Is ze slechts een grappig en excentriek personage uit komische televisieseries? Of is ze een heks, iemand die moet dienen als *cautionary tale* voor vrouwen zonder man? In 1956 maakte Sylvia Plath alvast duidelijk dat het voor haar om een schrikbeeld voor alleenstaande vrouwen ging, met haar gedicht *Ella Mason And Her Eleven Cats*:

*Old Ella Mason keeps cats, eleven at last count,  
In her ramshackle house off Somerset Terrace;  
People make queries  
On seeing our neighbor's cat-haunt,  
Saying: 'Something's addled in a woman who accommodates  
That many cats.'*

[...]

*Village stories go that in olden days  
Ella flounced about, minx-thin and haughty,  
A fashionable beauty,  
Slaying the dandies with her emerald eyes;  
Now, run to fat, she's a spinster whose door shuts  
On all but cats.*

Ook in *Matchless*, een anoniem zelfhulpboek voor alleenstaande mannen en vrouwen uit 2012, waarschuwt de auteur alvast voor *Crazy Cat Ladies*. Aan de hand van zijn eigen belevenissen, waarin hij zelf geconfronteerd werd met een gekke kattenvrouw, geeft hij mannen tips over hoe ze dit kunnen vermijden. Hij vertelt over de gekke gewoontes van de *cat lady* waarmee hij op date ging (“She returned with not one but five very large photo albums. I looked at the front cover of the first one; it just read “CATS”. She jumped right in. “This is Chloe when she was just four weeks old. Isn’t she cute? She always referred to herself as their “mommy” – it was sickening.”) en over hoe hij uit zijn ervaring geleerd heeft: “I’m a nice guy and can tolerate almost anything, but I would rather be at an insurance seminar going over actuarial data for eight hours than be stuck with a cat lady”, “Had I lied and said I liked cats, I would have been into a hundred-dollar dinner and her unbearably torturous company for the entire night.” Daarna geeft hij nog tips voor mannen over hoe ze een *Crazy Cat Lady*, of in zijn eigen woorden, een “psychotic cat lady” kunnen herkennen (“[When their screen name is] kittymeow, WARNING: psychotic cat lady”) en voor vrouwen, over hoe ze beter geen *Crazy Cat Lady* kunnen worden: “Ladies, if you are a cat lady, get rid of them. The only guys who are single and have cats or are into cats are probably gay. This is a tough one- sorry.” Voor de anonieme auteur van *Matchless* is de *Crazy Cat Lady* duidelijk een zuiver negatief personage: tijd met haar doorbrengen is “torturous”, haar gewoontes zijn “sickening” en bovendien is ze “psychotic”.

In deze paper wil ik daarom het verband onderzoeken van het bestaan van het personage van de Crazy Cat Lady, met de bredere representatie van alleenstaande vrouwen, en zo ook meer algemeen met de representatie van alleenstaande personen in populaire televisieseries. Dit idee ontstond toen ik, onder andere door het lezen van de werken van Taylor (2012) en McRobbie (2009) beseftte dat zulke stereotypes niet altijd even onschuldig en komisch zijn als ze eruitzien, en ik de term “Crazy Cat Lady” via alle mogelijke kanalen zag opduiken, terwijl ik hier bijna geen academische literatuur over kon vinden.

# 1. Inleiding

Zoals Hall in zijn verzamelwerk over “Representation” aangeeft, zijn studies die handelen over representatie niet weg te denken uit het culturele studiegebied. De studie van representatie past volgens Hall binnen de culturele studies in die zin dat cultuur de studie is van “shared meanings” (Hall 1997: xvii), en dat een taal die door elk lid van een bepaalde samenleving begrepen kan worden, nodig is om zulke betekenissen over te kunnen brengen. Waar cultuur de studie is van betekenissen, is representatie een proces van betekenisgeving: “we give things meaning by how we *represent* them – the words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce, the emotions we associate with them [...]” (Hall 1997: xix). Betekenissen staan uiteraard niet vast, en zijn afhankelijk van een groot aantal factoren, zoals sociale context, emoties, en identiteit (Hall 1997). Dat wordt meteen duidelijk in Gramsci’s concept van hegemonie, waarbij dominante culturen de neiging hebben hun eigen waarden en normen voorop te stellen ten opzichte die van gedomineerde culturen, en in het oriëntalisme van Saïd, waarin door zulke machtsrelaties een duidelijk beeld ontstaat van “wij” vs. “zij”.

Deel van de definitie van “culturele studies” is dat ze, waar traditionele humanistische stromingen dat wel doen, trachten geen evaluatief onderscheid te maken tussen hoge en lage cultuur. Doorheen de tijd werd de term “cultuur” gebruikt zowel om “a pursuit of our total perfection” door middel van “the best which has been thought and said” (Arnold 1969: viii) aan te geven, als om de populaire of de massacultuur van een samenleving te beschrijven. Binnen de culturele studies wordt nog steeds erkend dat er een verschil bestaat tussen de twee, maar wordt hierover geen waardeoordeel uitgesproken, en trachten onderzoekers zowel hoge als lage cultuur te bestuderen “in relation to other cultural practices and to social and historical structures” (Grossberg 1992: 4). De Crazy Cat Lady, het personage dat hier bekeken zal worden op basis van haar voorkomen in populaire media, zal daarom ook gesitueerd worden in haar sociale en historische context.

De Crazy Cat Lady als personage is een alleenstaande vrouw die haar gebrek aan een partner of haar gebrek aan kinderen lijkt te compenseren door haar liefde voor haar katten. Ze komt voor in verschillende populaire media: van op het internet tot op televisie tot in stripverhalen. Vrouwen mét katten en zonder kinderen of partner uit zulke verschillende media vertonen steeds een set gemeenschappelijke karakteristieken, wat hen tot één categorie, en zelfs één algemeen personage maakt: de Crazy Cat Lady. Daarbij is de “gekke kattenvrouw” een

gesimplificeerde representatie van alleenstaande vrouwen in het algemeen. Ondanks het feit dat ze een vaste plaats binnen de populaire televisiecultuur inneemt en een personage is dat zich gemakkelijk leent tot een zeer negatieve, bredere perceptie van alleenstaande vrouwen en zelfs personen, bestaat er over de Crazy Cat Lady nog slechts een kleine hoeveelheid academische literatuur, en werd ze – voor zover mij bekend - nog nooit eerder geanalyseerd als terugkerend personage in televisieseries; een leegte die deze paper tracht op te vullen.

Zo probeert deze paper te achterhalen waar dit type precies vandaan komt, en hoe het aan bod komt in populaire media. Daarbij is het nuttig wat licht te werpen op de uitgebreide geschiedenis van de connectie tussen vrouwen en katten, om een idee te krijgen van waarom dit veelvuldig in boeken en films voorkomend personage oorspronkelijk bijna uitsluitend vrouwelijk was, en waarom ze juist zo sterk geassocieerd wordt met katten. De Crazy Cat Lady zal verder vergeleken worden met het beeld van de *Career Woman* en met het feministische concept *The Madwoman in the Attic*, geïntroduceerd door Gilbert en Gubar in 1978. In het licht van Feminist Studies (McRobbie 2009; Taylor 2012) en op basis van de tak uit de culturele studies die zich bezighoudt met representatie van bevolkingsgroepen in de media (Hall 1997, Dyer 1993;1999;2001), wordt dat gedaan aan de hand van casestudies uit hedendaagse populaire cultuur, waarbij de focus ligt op Engelstalige, komische televisieseries als *Gilmore Girls*, *Sex and the City*, *The Office*, *How I Met Your Mother*, *New Girl* en *The Big Bang Theory*. Daarbij zullen eveneens kwesties als het belang van gender en het belang van humor bij de portrettering van de Crazy Cat Lady aan bod komen.

## 2. Stereotypes en representatie

De term “stereotype” werd door Walter Lippmann geïntroduceerd in 1922 (Sills & Merton 1991, in: Bottom & Kong 2012: 364). In navolging daarvan, beschrijft Richard Dyer een stereotype als volgt:

*Stereotypes as a form of 'ordering' the mass of complex and inchoate data that we receive from the world are only a particular form -- to do with the representation and categorization of persons -- of the wider process by which any human society, and individuals within it, make sense of that society through generalities, patternings and 'typifications' (Dyer 1999: paragraaf 4)*

In zijn theorie maakt Dyer gebruik van het sociologische viervoudige onderscheid tussen een rol, een individu, een type en een lid (“member”) (Dyer 2001: 354). Een rol van iemand wordt bepaald door wat hij of zij doet, dus als we iemand bekijken met betrekking tot zijn of haar rol, beoordelen we hem of haar op basis van hun acties. Als we iemand in de unieke combinatie van de verschillende rollen die iemand opneemt, bekijken we hem of haar als een volledig individu. Verder onderscheidt Dyer ook nog een “type”: een type ontstaat wanneer we een persoon bekijken vanuit het soort persoon dat hij of zij volgens ons is, en de rol die die soort persoon vervult. Leden of zogenaamde “members”, lijken erg op andere types, maar verschillen ervan in die zin dat ze in de eerste plaats gezien worden als leden van een bepaalde sociale klasse (Dyer 2001: 363). Waar stereotypes gecreëerd worden op basis van hun connectie met “psychological categories, sorts of personality, within or without a cultural hegemony” (Dyer 2001: 363), worden leden gelinkt aan de sociale geschiedenis van de groep waartoe ze behoren.

In de massamedia bestaat de neiging om zulke stereotiepe beelden van specifieke sociale groepen weer te geven (Harris, 2009, in: Arendt 2016: 74) en te verspreiden, aangezien ze het mediagebruikers gemakkelijker maken hun samenleving beter te begrijpen. Stereotypes zijn volgens Dyer onmisbaar in onze beleving van de wereld rondom ons, omdat ze ons helpen vorm te geven aan de chaos aan informatie die we binnenkrijgen over de complexe realiteit rondom ons (Dyer 1993). Dyer argumenteert dat het voorstellen van personages als “realistische individuen” (Dyer 2001: 353) daarom niet in alle gevallen beter zou zijn dan het creëren van min of meer stereotyperende personages. Toch bespreekt hij ook de beperkingen die ermee gepaard gaan. Zo bestaat de kans dat mensen zouden geloven dat de categorieën waarin ze mensen(groepen) indelen in hun hoofd, absoluut zouden zijn en daarbij niet meer

erkennen dat die categorieën relatief en veranderlijk zijn (Dyer 1999). Dit is een reëel gevaar van de verspreiding van stereotypes in de media, aangezien Dyer's onderzoek (1984, in: Dyer 2001: 353) naar bestaande stereotypes van homoseksuele personages in boeken en films inderdaad heeft aangetoond hoe kijkers en lezers ze geloven en overnemen.

In zijn theorie over representatie benadrukt Stuart Hall (1997) eerst en vooral het belang dat cultuur speelt bij het proces van betekenisgeving. Hij stelt dat "culture [...] is involved in all those practices which are not simply genetically programmed into us [...] but which carry meaning and value for us, which need to be *meaningfully interpreted by others*, or which *depend on meaning* for their effective operation" (Hall 1997: xix). In zulk proces van betekenisgeving is de representatie van datgene waaraan betekenis wordt toegekend uiteraard van groot belang. Die representatie kan verschillende vormen aannemen, waarbij taal belangrijk is, maar ook het gebruik van beelden (Hall 1997: 1). Zo geeft het gebruik van bepaalde beelden of een bepaald discours over de *Crazy Cat Lady* haar een zekere betekenis, vervat in een breder discours over alleenstaande vrouwen, en over vrouwen in de media in het algemeen. Sander Gilman (1985) benadrukt eveneens het belang van de cultuur waarin een beeld zich situeert bij de betekenisgeving ervan, en het belang van een groter geheel van beelden en teksten waartoe het behoort. Hij argumenteert dat wanneer individuen gerepresenteerd worden in een werk, "the ideologically charged iconographic nature of the representation dominates" (204). Vergelijkbaar met het "member"-type dat Dyer beschrijft, stelt Gilman dat bij de representatie van een individu, dat individu steeds geplaatst wordt binnen een groter geheel, een klasse. Die klasse wordt op haar beurt gerepresenteerd als een uniforme, homogene groep, wat resulteert in stereotypes. "[T]hey serve to focus the viewer's attention on the relationship between the portrayed individual and the general qualities ascribed." (Gilman 1985: 204). Ze vestigen dus de aandacht van de toeschouwer op de relatie tussen het individu dat wordt afgebeeld en de sociale klasse waartoe hij of zij behoort (Gilman 1985: 204).

Hall bouwt in zijn representatietheorie verder op het onderscheid tussen members, types en stereotypes van Dyer om te stellen dat stereotypen "symbolically fixes boundaries, and excludes everything which does not belong" (Hall 1997: 248). Hall ziet stereotypen als een effect van de bestaande machtsverhoudingen in een maatschappij: "Stereotyping tends to occur where there are gross inequalities of power" (Hall 1997: 248). Meer specifiek is die macht geen zuiver economische of politieke macht, maar veelal symbolische; "the power to

represent someone or something in a certain way” (Hall 1997: 249). Die machtsrelaties linkt Hall aan Saids theorie van oriëntalisme en aan Gramsci’s theorie van hegemonie.

Gramsci maakt een onderscheid tussen verschillende klassen binnen een samenleving, en ziet tussen die klassen een constante strijd om macht (Hall 1997: 250). Volgens zijn model bestaat er steeds een sociale groep die de overmacht heeft, en een sociale groep die daardoor overheerst wordt. Die eerste groep oefent niet alleen macht uit door middel van simpele “domination”, maar ook door hun “intellectuele en morele” leiderschap, waaraan de onderdrukte sociale groep toegeeft - “through consensual submission of the very people who were dominated”- (Litowitz 2000: 518).

Dyer beschrijft iets gelijkaardigs. Hij ziet stereotyperen als een gevolg van “thinking of the norms of one’s group as right for men [...] everywhere” (Dyer 2001: 356), ofwel het toepassen van de eigen culturele normen op een andere cultuur: dominante groepen passen hun eigen norm toe op groepen die zij zien als inferieur en “find the latter wanting, hence inadequate, inferior, sick or grotesque and hence reinforcing the dominant groups’ own sense of the legitimacy of their domination.” (Dyer 2001: 356). Volgens de normen van de heteroseksueel-gerichte dominante cultuur uit onze samenleving, worden minderheidsgroepen als alleenstaande vrouwen daarom voorgesteld alsof ze in de regel ook een relatie met een man willen. Zoals Byrne en Carr stellen, “because marriage is viewed as the ideal and most highly desired form of human relationships, most unmarried persons are viewed as victims who have defaulted to singlehood, rather than as powerful agents who have established and maintained personal relationships that fulfill their own preferences and desires.” (Byrne & Carr 2005: 89)

Edward Said gebruikt Gramsci’s concept van hegemonie om zijn visie op oriëntalisme duidelijk te maken: voor hem staat het Westerse idee van Europa als superieur aan het Oosten centraal; dat zorgt voor het ontstaan van een beeld van het Oosten als iets exotisch, iets “anders”. “There is, in addition, the hegemony of European ideas about the Orient, themselves reiterating European superiority over Oriental backwardness” (Said 1978: 7). Net als in het oriëntalisme van Said gebeurt, is Hall er dus van overtuigd dat stereotypes in het algemeen helpen een onderscheid te maken tussen “wij” en “zij”, waarbij afwijkende gevallen buiten de groep vallen en daarom gestereotypeerd worden.



### 3. Alleenstaande personen in de media

Deze paper focust op casestudies uit Amerikaanse televisieseries; daarom is het nuttig even dieper in te gaan op de geschiedenis van de maatschappelijke situatie in de Verenigde Staten. De series die hier bestudeerd worden, komen uit de voorbije drie decennia. Omdat in deze paper gekeken wordt naar representatie van alleenstaande personen, is het uiteraard nuttig te kijken naar het aantal alleenstaande personen in de Verenigde Staten in de voorbije 30 jaar. Het U.S. Census bureau verschaft zulke cijfers, maar belangrijk is om hierbij in het achterhoofd te houden dat dit cijfers zijn van het aantal alleenwonende personen. Het U.S. Census Bureau liet inwoners van de Verenigde Staten hun relatie tot hun huisgenoot aangeven, dus personen die aangaven ongetrouwd te zijn, maar wel met hun partner samen te wonen, horen hier niet bij. Personen die in wel een partner hebben, maar alleen wonen, worden hier wél bij gerekend. Toch lijkt het in deze paper interessant te zijn een blik te werpen op deze cijfers. Het aantal ongetrouwde personen die wel samenwonend zijn met hun partner, is immers gestegen in de voorbije decennia<sup>1</sup>. (US Census bureau 2012)

Het U.S. Census bureau liet Amerikaanse burgers vragenlijsten invullen in 1990, in 2000 en 2010, en concludeerde dat in het jaar 2010 het aantal alleenstaande personen was toegenomen met ongeveer 4.0 miljoen sinds het jaar 2000. Tussen het jaar 1990 en het jaar 2000 was nog een grotere stijging zichtbaar van 4.6 miljoen. “The proportion of one-person households grew slightly from 26 percent in 2000 to 27 percent in 2010” (U.S. Census Bureau 2012: 11).

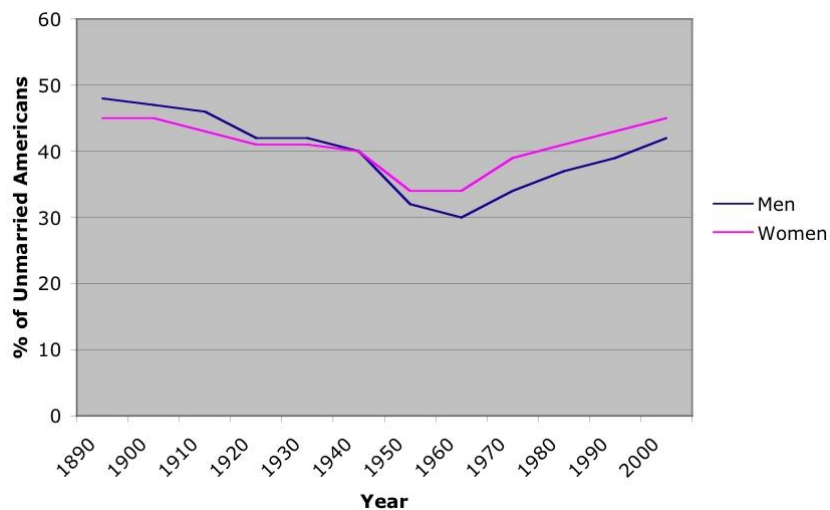
In het licht van het onderzoek in deze paper, is het dan vooral interessant te kijken hoeveel procent van die alleenstaande personen mannelijk, en hoeveel vrouwelijk zijn. Het U.S. Census Bureau verstrekt ook daarover informatie: “More women than men lived alone (17.2 million and 13.9 million, respectively).” (US Census Bureau 2012: 4)

---

<sup>1</sup> Mogelijke oorzaken hiervoor worden aangehaald: “Two people may live together as an unmarried couple for a variety of reasons. For young men and women, the arrangement may represent a transitory or trial relationship, while for others it may be a precursor to an eventual marriage. For older couples that have been formerly married, it could represent an alternative lifestyle to the one they previously experienced, especially if they do not anticipate any future childbearing or childrearing activities.” (U.S. Census Bureau 2012: 15)

Relevant is ook te kijken naar hoe deze aantallen verdeeld zijn over verschillende leeftijdsgroepen. Het percentage van ongetrouwde personen tussen de 18 en 34 jaar is het hoogst, namelijk 68%, het percentage van alleenstaande personen tussen de 35 en 64 jaar is 32%, en het percentage alleenstaande personen van 65 jaar en ouder is opnieuw wat hoger, namelijk 41% (U.S. Census Bureau 2014); het verschil tussen de laatste twee groepen kan wellicht verklaard worden door echtscheidingen en sterftegevallen.

Tenslotte is het ook nog nuttig een blik te werpen op het aantal gehuwde personen, en het daarin bestaande genderverschil. Daarbij is het interessant nog verder terug te gaan in de geschiedenis, om te zien hoe die verdeling veranderde in de voorbije 100 jaar in de Verenigde Staten. Daar is namelijk een enorme groei te zien van ongehuwde personen vanaf 18 jaar in de voorbije decennia (vanaf 1960), zoals duidelijk wordt uit onderstaande grafiek.



Figuur 1: Gender en aantal ongetrouwde inwoners van de Verenigde Staten (U.S. Census Bureau, in: Unmarried Equality 2018)

Een opvallende tendens is dat, waar ongehuwde mannen nog in de meerderheid waren ten opzichte van ongehuwde vrouwen vóór 1940, daarna het aantal ongehuwde vrouwen meer werd, wat nog steeds zo is tot op het heden: “53.2% is the percentage of unmarried U.S. residents age 18 and older who were women in 2016; 46.8 percent were men” (U.S. Census Bureau 2017). Wel is dit verschil in de laatste decennia afgenomen; in 2010 was het aantal ongetrouwde vrouwen nog 55,3% en het percentage ongetrouwde mannen 44,7% (U.S. Census Bureau 2012). De voornaamste oorzaak die voor het verschil tussen mannen en vrouwen vanaf 1940 kan worden aangewezen, is de Tweede Wereldoorlog, waarop later in deze paper nog verder zal worden ingegaan. De daling van het totaal aantal ongetrouwde

personen tussen 1950 en 1960 is ook niet verrassend, aangezien dit de periode is waarin het huwelijk als norm enorm gepromoot werd in de media (zie hoofdstuk 4.1). Vanaf het jaar 1960 echter, neemt het aantal ongetrouwde personen fel toe. Redenen die al eerder werden aangehaald voor personen met partner om niet te trouwen kunnen hier relevant zijn, maar er lijkt een grotere verandering gaande in de maatschappij; Eric Klinenberg ziet een evolutie naar een maatschappij waarin “[i]t’s become legitimate and viable to be single for a long period of time” (in: Mythili 2014).

Gedurende de late jaren 1960 en de vroege jaren 1970, de periode waarin het aantal alleenstaande personen, en dan in het bijzonder het aantal alleenstaande vrouwen enorm begint toe te nemen, ziet Lehman dan ook een trage toename van alleenstaande vrouwelijke personages binnen de populaire cultuur, evenals een verandering van hun aard. Tussen 1930 en 1950 verschenen al films met vrouwen in een belangrijke rol, maar in de films uit de jaren 1970 kwam hun seksualiteit meer expliciet aan bod, “in line with the increasingly sexualized nature of popular culture in general” (Lehman 2011: 30). In zulke films werden alleenstaande vrouwen meestal getoond in een “bildungscontext”: ze gingen op zoek naar zichzelf, en vonden in die zoektocht hun mannelijke wederhelft (Lehman 2011: 219). Het aantal alleenstaande vrouwen en het belang van deze personages bleef toenemen, met aan het eind van de jaren 90 het uitkomen van *Sex and the City*, waarin zogenaamde “singletons” de hoofdrol speelden. Genz (2009) wijst er echter op dat “singletons” niet zuiver positief werden voorgesteld; deze vrouwen werden weliswaar beschreven als “bold”, “ambitious”, “witty” en “sexy” (Genz 2009: 135), maar werden tegelijkertijd “bemoaned as “shallow”, “overly compulsive”, “neurotic” and “insecure”” (Genz 2009: 135).

Zoals Taylor (2012) argumenteert, komt de alleenstaande vrouw als personage sinds de jaren 1990 -dit is precies de periode waarin McKeithen ook het ontstaan van de Crazy Cat Lady situeert - veelvuldig voor in de Westerse populaire cultuur. De populariteit van alleenstaande vrouwen in zulke media uit zich sinds de jaren 90 in allerlei soorten, vormen en stereotypes: de “cougar”, carrièrevrouw, “TWIT” (teenage women in their 30’s) (Taylor 2012: 1) of de oude vrijster. Zulke representaties kunnen zowel positieve als negatieve connotaties hebben, maar geregeld wordt geargumenteed dat sinds de jaren 1990 de stap werd gemaakt van de representatie van ongetrouwde vrouwen als oude vrijsters op een denigrerende manier naar het representeren van alleenstaande vrouwen als “singleton”, zoals deze gevierde alleenstaande vrouwen genoemd worden.

Ook Angela McRobbie (2009) bespreekt in haar postfeministische werk *The Aftermath of Feminism* zulke positieve representaties van alleenstaande vrouwen, met betrekking tot kapitalisme en consumentisme. Ook zij bestempelt 1990 als het jaar waarin het “populaire feminisme” ingang vond in de media (McRobbie 2009: 13), in de vorm van aandacht voor problemen als huiselijk geweld, gelijke lonen, en grensoverschrijdend gedrag op de werkvloer (Stuart 1990, in: McRobbie 2009: 14). De aandacht van populaire media voor feministische streefdoelen als gelijkwaardigheid, zorgden voor een groot optimisme met betrekking van de massamedia, ook in het eerdere werk van McRobbie zelf. Populaire magazines leken het kapitalisme uit hun samenleving naar hun eigen hand te zetten, en met televisieseries als *Sex and the City*, “ordinary women, or indeed girls [...] created their own, now seemingly autonomous pleasures and rituals of enjoyable femininity from the goods made available by consumer culture” (McRobbie 2009: 3).

In 2009 ziet McRobbie’s postfeminisme zulke kapitalistische uitingen van feminisme echter niet meer als een positief iets. Ze kijkt bijvoorbeeld naar populaire vrouwenbladen om te concluderen dat deze een puur individualistische boodschap lijken te propageren, in plaats van een zuiver feministische: “in actuality the idea of feminist content disappeared and was replaced by aggressive individualism, by a hedonistic female phallicism in the field of sexuality, and by obsession with consumer culture which [...] I see as playing a vital role in the undoing of feminism” (2009: 3). Ze gaat echter nog verder in haar opvatting dat populaire cultuur een negatieve invloed op de aanwezigheid van feminisme heeft, door te stellen dat zulke magazines en televisieseries niet gewoon een kapitalistische in plaats van een feministische agenda lijken te hebben, maar dat ze bovendien door hun schijnbaar feministische content bij hun publiek het idee lijken te wekken dat ze een “well-informed” en “well-intended” antwoord geven op feminisme (2009: 11). In televisieseries als *Sex and the City* zijn vrouwen vrij om te doen wat ze willen en hebben ze volledig de keuze hun leven zelf te bepalen, waardoor het voor toeschouwers lijkt alsof feminisme vandaag de dag niet meer nodig is.

## 4. De Crazy Cat Lady

### 4.1. Voorgeschiedenis

McKeithen (2017) bekeek zowel film en televisie als speelgoed, blogs, internet *memes* en YouTube videos om na te gaan waar en wanneer het type van de Crazy Cat Lady haar populariteit verkreeg, en situeert de Crazy Cat Lady op basis van zijn data in de periode na 1990. Dit is eveneens de periode waarin hij stelt dat een zekere normativiteit ontstond rond het houden van huisdieren (McKeithen 2017: 122). Vanaf 1990 werden huisdieren deel van het typische kerngezin, en werd de liefde voor huisdieren de norm (McKeithen 2017: 1990). Nast (2006) ging zelfs zover te stellen dat, in de Verenigde Staten, personen die geen bepaalde affectie voelen voor huisdieren sinds dan werden gezien als abnormaal of zelfs mentaal afwijkend, terwijl mensen met een liefde voor huisdieren net voorgesteld werden als superieur (896, in: McKeithen 2017: 123).

In tegenstelling tot zij die als abnormaal bestempeld worden door het niet willen van huisdieren, worden Crazy Cat Ladies net negatief gepercipieerd vanwege hun té grote liefde voor hun huisdieren (McKenna 2013; McKeithen 2017). Haar liefde voor dieren gaat zó ver dat het voor de toeschouwer lijkt alsof ze meer kwaad doet dan goed, en haar leefomstandigheden kunnen beschouwd worden als dierenverwaarlozing. Desalniettemin is ze een echte dierenliefhebber en kan haar gedrag zelfs neigen naar zoöfilie, wat beschreven kan worden als “one of the most advanced forms of philanthropy because it aims to constitute a “propedeutics of gentleness,” the most suitable elementary basis for the cultivation of the love of men, which is indispensable for the progress of humanity (Agulhon, 1998; Pierre, 1998).” (in Traïni 2016: 43). Op die manier heeft de Crazy Cat Lady heel wat gemeenschappelijk met dierenliefhebbers uit de 20ste eeuw die hielpen bij het normaliseren van huisdieren:

*Activists for the cause believed themselves to be working toward nothing less than the improvement of men and, as a consequence, the improvement of human beings' ability to live together on good terms, in a society free of conflict. In their opinion “there seems to be no doubt that being kind, in particular toward pets, improves people, [and] makes their manners more gentle” (BSPA, 1855, p. 52). (in Traïni 2016:43)*



Figuur 2: voorkomen van “crazy cat lady” in Google Books

Door het gebruik van Google Ngram kan worden nagegaan hoe vaak de constructie “crazy cat lady” voorkomt in de in *Google Books* opgenomen literatuur. Daaruit blijkt dat dit personage al bekend was vóór 1960, maar pas een enorm succes kende vanaf de jaren 1990. Vanaf het jaar 1998 is in deze grafiek opnieuw een afname van het gebruik van de term te zien. Het is niet helemaal duidelijk wat hiervoor de oorzaak is; mogelijk komt de Crazy Cat Lady in de voorbije decennia vaker voor op internet *memes* en op televisie dan in geschreven literatuur.

Clea Simon (2002) traceert de Crazy Cat Lady zoals ze in onze huidige media voorkomt, in tegenstelling tot McKeithen en Google, reeds terug tot in de jaren 1800, waarin ze het personage meent terug te vinden in het theaterstuk *The Poor Gentleman* (1801) van de Britse George Colman. In het stuk komt de Crazy Cat Lady voor in de gedaante van Lucretia McTab<sup>2</sup>, een oude vrijster. Ook in latere Britse komedies vond Simon haar terug: in 1806 in *Old Dame Trot and her Comical Cat* en in 1823 in *Dame Wiggins of Lee*, waarvan de laatstgenoemde samenwoonde met “seven fine cats” (Simon 2002: 3). Tenslotte maakte Australische kunstenaar Carl Kahler in 1891 een schilderij van de 42 katten van zijn opdrachtgeefster met als titel *My Wife’s Lovers*. Het ontstaan van de meer algemene connectie tussen vrouwen en katten kan echter nog veel verder in de geschiedenis getraceerd worden.

---

<sup>2</sup> Waarbij de naam “McTab” verwijst naar “tabby”, een Engelse term voor een gestreepte kat.



Figuur 3: Carl Kahler – My Wife's Lovers (1891)  
(Levasseur 2015)

De middeleeuwse heks, typisch vergezeld door een zwarte kat, is een bekend beeld. Zelfs de Crazy Cat Lady uit de eenentwintigste eeuw, die in de regel haar gezelschap zoekt in meer dan één kat, wordt maar al te vaak gelijk gesteld met het middeleeuwse beeld van heksen – denk hierbij bijvoorbeeld aan de Crazy Cat Lady uit *The Simpsons*. Hedendaagse Crazy Cat Ladies worden nog steeds vaak geassocieerd met wicca of moderne hekserij, en hebben vaak een mysterieus aspect. Op het eerste gezicht worden heksen en *cat ladies* vooral op een negatieve manier geportretteerd: “The stereotypical cat lady is a culturally pervasive image. Ever since the medieval fears of and hunts for witches, the woman who communicates with cats has stirred emotions like fear, disgust, and hatred, but also pity and ridicule” (Holmberg 2015: 102). Zowel Tora Holmberg (2015) als Clea Simon (2002) zien verschillende gelijkenissen tussen katten en vrouwen, en menen in die gelijkenissen de oorzaak te vinden van de eeuwenoude connectie tussen de twee. Holmberg ziet zo ook een aantal positieve associaties met katten en vrouwen, zoals hun moederlijkheid, sensualiteit en huiselijkheid (Holmberg 2015: 101). Simon linkt die moederlijkheid aan de associatie van vrouwen en katten met geboorte aan de dood, waarbij ze vooral het mysterieuze aspect ervan benadrukt (Simon 2002: 75).

Niet al te verrassend gaat Simon bij het zoeken naar de geschiedenis van de Cat Lady te raden bij de geschiedenis van vrouwen als heksen. Ze traceert deze geschiedenis terug tot vóór het ontstaan van het christendom en andere paternalistische religies, tot aan het bestaan van de Soemerische godin Lilitu, een godin vergezeld van uilen en leeuwen die in de nacht mannen verleide en hun bloed dronk, Bastet, een Egyptische godin in kattengedaante, en Scandinavische godin Freya, die steeds werd afgebeeld als staand op een wagen getrokken door katten. Doorheen de eeuwen ziet Simon de connectie tussen vrouwen en katten steeds

bevestigd, zoals in de heksenprocessen in de middeleeuwen. Tijdens de heksenvervolgingen werden heksen en katten in zoverre verbonden met elkaar en met duistere krachten, dat niet alleen vrouwen, maar ook hun katten werden omgebracht. (Simon 2002)

De heks, als alleenstaande vrouw, wordt door Ussher meer expliciet in verband gebracht met de Crazy Cat Lady. Zij ziet heksen als alleenstaande vrouwen, die omwille van hun kwetsbaarheid in verband gebracht worden met negatieve eigenschappen en geassocieerd worden met al wat misgaat in de gemeenschap waarin ze – of liever, aan de rand waarvan ze leven. Midelfort (1972, in: Ussher 1991: 47) beschrijft de heks als “an old woman living alone, with her pet animal, her “familiar”, acting as her only companion throughout a lonely winter”, een definitie die even goed zou kunnen dienen als definitie voor de hedendaagse Crazy Cat Lady. Ussher beschrijft verder hoe het afwijkende gedrag van heksen beter kan toegeschreven worden aan hun eenzaamheid dan aan magische krachten of een verbond met de duivel: “The old women living alone would have made a pet of any village animal willing to be their companion, to stave off loneliness, thus opening themselves to taunts of unnatural relationships with the animal; taunts of being a witch with her familiar” (Ussher 1991:47). Volgens Ussher zochten zogenaamde “heksen” dus de oplossing voor hun eenzaamheid in hun huisdier, net als de moderne Crazy Cat Lady dat doet.

In de achttiende eeuw ging men minder handelen vanuit religieuze motieven, en vertrouwde men meer in het rationele van de mens (Lerner 1993). Daarom kreeg “the madhouse” de voorkeur om mentaal zieke burgers – “quite often women who refused or were incapable of fulfilling their expected social roles” (Iwen 2009: 1) - te behandelen. Er waren enorme gelijkenissen tussen de behandeling van zulke “afwijkende” vrouwen en van heksen (Iwen 2009: 2), maar er vond een verandering plaats in de wijze waarop mensen over hen dachten, er was een “transition of religious fervor in the routing of witches and heretics to the more widely accepted belief in the witch as madperson” (Iwen 2009: 1). Of, op een andere manier gezegd door Ussher: “madness, hysteria or insanity came to replace the catch-all description of 'witch' as a label applied to women who were in some way deviant” (1991: 60). Ussher argumenteert dat in de Victoriaanse periode, wanneer de link tussen vrouwen en hysterie en mentale problemen een gegeven was, de mentale ziekte van vrouwen eveneens aan de vrouwelijke seksualiteit gekoppeld werd.

In de jaren 1860, met de opkomst van feministische emancipatorische bewegingen, ontstond het idee dat vrouwen een steeds meer mannelijke rol gingen opnemen, en dat mannen



daardoor meer vrouwelijke kenmerken zouden krijgen (Kangaslahti 2017b). Hoewel Ussher argumenteert dat de associatie van het vrouwelijke lichaam en seks met gevaar en mentale ziekte al eeuwenlang bestond, werkte dat idee een nieuwe angst voor de vrouwelijke seksualiteit in de hand. In de tweede helft van de 19<sup>de</sup> eeuw en aan het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw werden vrouwelijke seksualiteit en sensualiteit in kunst geregeld gepresenteerd als een gevaarlijk iets. Afbeeldingen van sensuele vrouwen werden “central metaphors for sexuality, they became the sexual fantasies, or nightmares, of an entire society” (Kangaslahti 2017b: 10). In mythologische schilderijen werden vrouwelijke figuren afgebeeld als monsters, verleidelijk maar gevaarlijk vanwege hun seksuele macht. Niet verwonderlijk werd hier opnieuw gebruik gemaakt van de gepercipieerde overeenkomst tussen vrouwen en katten; het beeld van de vrouwelijke sfinx werd immens populair, bijvoorbeeld in de schilderijen van Moreau en Von Stuck (Kangaslahti 2017a; 2017b). Simon argumenteert dat in de nasleep van deze angst, heksen werden afgebeeld als oudere vrouwen om ze te deseksualiseren: “When [...] [she] could not be forced into the role of a virgin or noble mother, she was cast into the relatively defenceless form of an older woman” (Simon 2002: 78).

Allen ziet tussen de jaren 1890 en 1914 een grote toename in genderpolarisatie, waarbij moeder- en vaderschap in de publieke aandacht kwamen (2014: 41). Het idee dat alle vrouwen een kinderwens hadden werd iets vanzelfsprekends. In de jaren 1930 en 1940 werd dat idee dan ook geparodieerd in de Amerikaanse screwball comedy *Bringing up Baby* (1938). Dat genre deed zijn intrede in de jaren 1930 en 1940, en bestond uit films met sterke vrouwelijke hoofdpersonages (Londino 2012), met als belangrijkste verhaallijn “the eccentric, female-dominated courtship of the American rich” (Gehring 1986: 178). In de Amerikaanse film *Bringing Up Baby* voedt een vrouw een luipaard op alsof het haar eigen kind is. Hetzelfde idee zit nog steeds vervat in moderne opvattingen, zoals die van de Crazy Cat Lady, die haar moederlijke gevoelens overdraagt van kinderen op katten.

Doordat hun echtgenoten hun jobs moesten verlaten tijdens de Tweede Wereldoorlog, ontstond er een grote nood aan vrouwen op de werkvloer. Dat is duidelijk zichtbaar in propagandacampagnes uit de vroege jaren 1940, waarin vrouwen werden aangemoedigd om zich bij de werkende bevolking te voegen en het huishouden te verlaten, en ook bedrijven werden aangemoedigd vrouwen aan te nemen (Yesil 2004: 103): “Compelled by the need to recruit women as labourers and in growing numbers, wartime propaganda idealized the image of the war worker woman and portrayed her as the strong, competent, courageous ‘unsung heroine of the home front’ (Yesil 2004: 103). Vrouwen werden in de media geprezen

voor hun moed en doorzettingsvermogen terwijl ze “mannelijke” jobs uitvoerden: “they were munitions workers, car pool and ambulance drivers. They cared for evacuees, ran canteens wherever servicemen were stationed, staffed British restaurants, worked on the railways and the buses, ...” (Anderson 1994: 15). Ook in Groot-Brittannië werden gelijkaardige boodschappen verspreid: “War has at all times called for the fortitude of women” (Anderson 1994: 12). Verder argumenteert Yesil dat, hoewel de periode tijdens de Tweede Wereldoorlog als een kort moment van vrouwelijke emancipatie kan worden geïnterpreteerd, deze campagnes steeds werden gezien als een tijdelijke oplossing voor het tekort aan werkkraft, en nooit als een definitieve aansporing tot meer werkende vrouwen.

Na de Tweede Wereldoorlog werd de band van onze samenleving met heteronormativiteit sterk bevestigd. In de zogenaamde *Conservative Backlash*, waarin mannen die terugkeerden uit de oorlog het werk van hun vrouwen weer overnamen, werd in de media en de visuele cultuur opnieuw de vrouw als huisvrouw, en de vrouwelijkheid die daarmee gepaard ging als ideaal naar voren geschoven. Het is hierbij belangrijk in gedachten te houden dat sommige vrouwen vrijwillig terugkeerden naar het huishouden, terwijl sommigen hiertoe verplicht werden door het terugkeren van mannelijke oorlogsveteranen (Yesil 2004: 116), maar hoe dan ook was het contrast met de positie van de vrouw tijdens de Tweede Wereldoorlog groot. “2,500,000 vrouwen verlieten de werkende bevolking” (Jovanovich, 1987: 131, in: Yesil 2004: 116). De normaliteit van het heteroseksuele huwelijk werd sterk benadrukt (D’Emilio 1983, in: Meiners & Quinn 2010: 81).

Dit is ook precies de periode waarin het eerder genoemde gedicht *Ella Mason and her eleven cats* van Sylvia Plath verscheen. Gedurende de jaren na de oorlog trouwden vrouwen in de Verenigde Staten steeds vroeger (Friedan 1963; Lehman 2011). In de jaren 1960 maakten alleenstaande vrouwen nog slechts 7 procent van de populatie uit, in vergelijking met 14 procent tijdens de Tweede Wereldoorlog (Lehman 2011: 20). Het Amerikaanse magazine *Look* waarschuwde vrouwen dat het vanaf hun 24<sup>ste</sup> alleen nog maar “downhill” ging, en dat ze zelfs “likely to get stranded” waren als ze niet snel trouwden (Lehman 2011: 20).

Zoals eerder gezegd wordt de Crazy Cat Lady zo negatief geportretteerd omdat ze zogenaamd meer van haar katten houdt als van mensen; iets wat dat heteronormatieve evenwicht verstoort. Dyer’s visie van stereotypes als producten van sociale relaties binnen een cultuur is hier relevant, in de zin dat “[h]e who has the bigger stick has the better chance of imposing his definitions of reality” (Berger & Luckmann 1967, in: Dyer 1999, paragraaf 7). In de

Westerse (Angelsaksische) cultuur waarin het beeld van zowel de oude vrijster als dat van de *Crazy Cat Lady* ontstaan lijkt te zijn in de nasleep van het “ideaal” van de huisvrouw was, in de woorden van Berger en Luckmann, de man de persoon met de “bigger stick”.

#### 4.2. Kenmerken

In 1990 dook de Crazy Cat Lady op zoals we haar vandaag uit populaire media kennen. De definitie van [urbandictionary.com](http://urbandictionary.com) geeft de belangrijkste karakteristieken van haar aan:

*The first entry on urbandictionary.com defines the ‘crazy cat lady’ as an ‘elderly suburban widow who lives alone and keeps a dozen or more pet cats ... in a small house.’ Other entries on the crowd-sourced lexicon pity her as a ‘lonely’ animal lover ‘with no husband or boyfriend’ who ‘loves her cats more than people.’ Still others pathologize her as an ‘insane,’ ‘addicted,’ ‘white trash’ pet hoarder who lives in a ‘very stinky’ house, filling ‘the empty void in her life with as many cats as she can collect.’ (McKeithen 2017: 123)*

Naar de kenmerken van een Crazy Cat Lady werd al onderzoek gedaan binnen de sociale wetenschappen, waar de Crazy Cat Lady werd bekeken in termen van hoe ze ingaat tegen die “normale” of heteronormatieve indeling van een huishouden. In zijn artikel *Queer ecologies of home: heteronormativity, speciesism, and the strange intimacies of crazy cat ladies* schrijft Will McKeithen het volgende: “In a post-industrial moment when pet love has become a centerpiece of ‘normal’ life, the crazy cat lady occupies a queer periphery. She not only loves cats too much, she loves them more than humans, instead of a husband, and literally in place of heteronormative domesticity” (McKeithen 2017: 122). Een concreet voorbeeld van de manier waarop de Crazy Cat Lady ingaat tegen deze heteronormativiteit in populaire media, vindt McKeithen in Margie, het hoofdpersonage uit de sketch *Christmas with the Cat Lady* uit 2004, vertolkt door Robert De Niro (McKeithen 2017). In een kort verhaal over haar verleden vertelt ze: “Once there was a woman named Margie and she had dreams. Then she was kicked by a horse. Now she has cats.” Margie heeft haar dromen dus ingeruild voor katten (Saturday Night Live 2004). Over Margie stelt McKeithen dat “this misogynistic motif of the unraveled woman, her uncanny placement within the heteronormalized home, the stark mismatch between De Niro’s grizzled features and homely drag, and her maternal (mis)identification signify her failure to achieve the privileged institutions of heteronormative intimacy–love, marriage, a baby carriage ... and a home” (McKeithen 2017: 128).

Inderdaad lijkt het gangbaar te zijn de Crazy Cat Lady te zien als een alleenstaande vrouw die met haar eenzaamheid – gebrek aan een man - probeert om te gaan door haar gezelschap te zoeken in haar katten. Verder is de representatie van alleenstaande personen niet alleen afhankelijk van het feit dat ze door het leven gaan zonder partner, maar ook van hun sociale context. Populaire media leggen zo bepaalde restricties op: “young unmarried college students are considered perfectly acceptable, whereas 40-something unmarried persons are viewed as pitiful, past their prime, and hopeless in their quest for a lasting love” (Kurger et al. 1995; Morris et al. 2004, in: Byrne & Carr 2005: 85). Dit beeld van alleenstaande personen in het algemeen, en meer specifiek dat van de Crazy Cat Lady, kan gemakkelijk vergeleken worden met representaties van de heks: ook zij is meestal een oudere vrouw. Net als Simon het afbeelden van de heks als een lelijke oude vrouw ziet als een symptoom van de angst van de vrouwelijke seksualiteit, kunnen ook beelden van de Crazy Cat Lady geïnterpreteerd worden als een reflectie van diezelfde pathologie.

Het stereotype van de Crazy Cat Lady zegt echter niet alleen iets over representatie van alleenstaande vrouwen vanaf een bepaalde leeftijd, maar ook iets over de manier waarop vrouwen die ingaan tegen heteronormativiteit door het niet hebben (of willen) van kinderen gepercipieerd worden. In de plaats van deel te zijn van een traditioneel (heteroseksueel) gezin, lijkt de Crazy Cat Lady haar gebrek aan kinderen op te vangen door het adopteren van katten. Hierboven werd al het voorbeeld gegeven van *Bringing Up Baby* uit 1936, maar dat blijkt nog steeds uit de meer recente *memes* die op het internet te vinden zijn, waarin gezinspeeld wordt op het idee dat de Crazy Cat Lady haar katten ziet als haar kinderen. Op die manier helpt ze kinderloze vrouwen toch passen in de traditionele rol van de zorgende moeder. Verschillende crazy cat ladies uit *memes* en televisieseries verwijzen dan ook uitdrukkelijk naar zichzelf als de moeder van hun katten. Ter illustratie hier bijvoorbeeld de *meme* in figuur 1, waarin wordt verwezen naar het fenomeen “take your kids to work day” - een gebruik in de Verenigde Staten waarbij ouders hun kinderen voor een dag mee naar hun werk nemen - en worden kinderen vervangen door katten.



Figuur 4: "Sorry there's no take your cats to work day" (someecards)

Tora Holmberg (2015) bekijkt in haar onderzoek hoe *Crazy Cat Ladies* gerepresenteerd worden in non-fictionele media. Daarin bespreekt ze de Canadese documentaire *Cat Ladies* (2012), waarin vier vrouwen in beeld gebracht worden die elk op hun eigen manier worden gezien als *cat lady*, maar die zichzelf ook expliciet distantiëren van het stereotype van de **Crazy Cat Lady**: "I am not a crazy cat lady" (Holmberg 2015: 103). Als voorbeeld haalt Holmberg dan Margot aan, een van de vier kattenvrouwen uit de documentaire, voor wie haar katten een perfecte vervanging lijken te zijn voor menselijk contact, maar die daarna toegeeft aan de camera: "a lot of people don't know, that I am as lonely as I am" (Holmberg 2015: 104), en daarmee opnieuw de eenzaamheid en de sociale isolatie die gepaard gaan met het zijn van een *cat lady* bevestigt.

In de context van "animal hoarding", of het obsessief verzamelen van huisdieren, onderzocht Arluke (2011) in hoeverre *animal hoarders* hun huisdieren als leden van het gezin zien in vergelijking met andere gezinnen die slechts een of twee huisdieren bezitten. Daarin ontdekte hij dat *animal hoarders* hun huisdieren vaker zagen als deel van de familie en vaker menselijke eigenschappen en intelligentie aan hun huisdieren toeschreven (Arluke 2011: 120). Vaak benoemden ze hun huisdieren zelfs openlijk als hun broers, zussen of kinderen. Arluke schrijft: "One 28-year old single female commented, I consider them family members; it is a big fear for me that for some reason something will happen, because if they were ever taken away from me, to me that would be like having a child taken away." Nogmaals wordt hier het idee bevestigd dat *cat ladies* -of in dit geval *animal hoarders*- hun huisdieren als kinderen, en dus ook als mogelijke vervanging voor afwezige kinderen lijken te zien. Relevant is hier uiteraard dat de *hoarder* die Arluke beschrijft 28 jaar, single en een vrouw is. Holmberg

schrijft dat verschillende studies over *animal hoarders* uitwezen dat zij typisch vrouwelijk zijn, alleen wonen en ouder zijn dan 40 jaar (2014: 466).

Behalve haar voorkeur voor katten, haar sociale isolatie en haar leeftijd, lijkt de Crazy Cat Lady nog een specifiek kenmerk te hebben: haar sociale klasse. Holmberg nam interviews af met politieagenten die in contact kwamen met kattenvrouwen uit het echte leven, “animal hoarders”, en vroeg naar dit klassenverschil:

*Interviewee: I've never experienced that someone really like, eh, from the upper class had, eh . . . lots of cats.*

*Tora: no, there is a certain class [*

*I: ] Yes.*

*T: class pattern [*

*I: ] Yes.*

*Tora: in that.*

*I: Yes, I believe in fact.*

(Holmberg 2015: 102)

Een ander voorbeeld uit het artikel van Holmberg is Diane, nog een kattenvrouw uit de documentaire *Cat Ladies*. Voor ze een kattenvrouwje werd, had ze een goede baan waarbij ze maatpakken droeg op haar kantoor en vaak moest reizen voor haar werk; ze was een respectabele middenklassevrouw, en misschien zelfs een carrièrevrouw. Toen werd ze ontslagen en begon ze steeds meer katten te adopteren. Holmberg wijst erop dat in Diane's situatie sprake is van neerwaartse klassenmobiliteit van carrièrevrouw tot kattenvrouw, waarbij een maatpak staat voor een succesvol leven, en het hebben van veel katten een teken is van falen. “[T]he suit is [...] described in terms of femininity, when it is contrasted with her current unglamorous appearance (“Look at me now!”). The respectability of a middle-class appearance has been lost” (Holmberg 2015: 102).

Het is hier interessant om die kenmerken kort te vergelijken met de realiteit in de Verenigde Staten. Daar heeft 30 tot 39% van de bevolking een kat, en in totaal leiden er 74 tot 86 miljoen katten een leven als huisdier (American Humane Association). In het algemeen hebben vrouwen wel degelijk vaker huisdieren dan mannen, dus het idee dat de Crazy Cat Lady een vrouw is lijkt te kloppen. Vrouwen hebben echter zowel vaker honden als katten; de automatische verbinding van vrouwen met katten lijkt dus ongegrond. In tegenstelling tot wat het personage van de eenzame kattenvrouw doet uitschijnen, bestaan huishoudens met huisdieren voor 76% uit “traditionele gezinnen”, niet uit één persoon die gezelschap zoekt bij

een huisdier (Faunalytics 2011). Een verband tussen alleenstaande personen en het houden van katten lijkt dus onbestaande. Bovendien zijn 63% van de huisdiereigenaars getrouwd, en ligt hun gemiddelde leeftijd lager dan die van de hele populatie (Faunalytics 2011). Het idee dat de crazy cat lady typisch een oudere vrouw is, houdt dus ook geen stand wanneer het aan reële cijfers wordt afgetoetst. Tenslotte lijkt de band van de crazy cat lady met haar huisdieren niet zo abnormaal te zijn, want 56% van alle katteneigenaars in de Verenigde Staten ziet zijn of haar kat als een familielid (Burns 2013).

## 5. Casestudies: Crazy Cat Lady in komische televisieseries

### 5.1. Selectie van het corpus

Deze paper onderzoekt hoe alleenstaande personen gerepresenteerd worden in populaire televisieseries aan de hand van casestudies, gebaseerd op een groot corpus van komische televisieshows uit de periode tussen 1990 en 2017. Op die periode wordt gefocust omdat, zoals eerder vermeld, Taylor (2012) en McKeithen (2017) het verschijnen van de Crazy Cat Lady situeren in de jaren 1990. De hier besproken casestudies komen uitsluitend uit de volgende sitcoms: *Sex and the City* (1998-2004), *Gilmore Girls* (2000-2007), *The Office* (2005-2013), *How I Met Your Mother* (2005-2014), *The Big Bang Theory* (2007-...), *New Girl* (2011-...); elk van hen refereert uitdrukkelijk aan de Crazy Cat Lady. Elk van deze series werd verder gemaakt door Amerikaanse regisseurs en een Amerikaanse cast.

Elk van de hier besproken televisieseries behoort tot het sitcom- of *situation comedy*-genre: series die komisch talent, dramatiek en actie combineren (Hartley 2015: 97). Hartley deelt dit genre dan nog op in twee subgenres: “the drama of family comportment” en “the drama of sexual exploration” (2015: 97). In tegenstelling tot de traditionele sitcom uit de jaren 1950 en 1960, gaan de hier besproken series niet over een traditioneel huisgezin. Henry (1994) beschrijft de situatie uit de traditionele sitcom als een gezin waarin “the father was portrayed as knowing, correct, and superior to his wife and children” (265). Sitcoms bevestigden (of in de woorden van Henry: versterkten) alleen maar de toenmalige seksuele stereotypes, en benadrukten het belang van het traditionele huisgezin. Bovendien werden personages uit zulke sitcoms nooit geconfronteerd met economische of sociale problemen (Henry 1994: 265). Ook dat is anders in de hier bekeken series: in *Gilmore Girls*, *Sex and the City*, *How I Met Your Mother* en *New Girl* worden personages geconfronteerd met werkloosheid en economische problemen.

Elk van de hier besproken series behoort tot een recenter fenomeen, namelijk dat van de “twenty-something, heterosexual home-building” sitcom (Hartley 2001, 67)” (in: Thompson 2015: 21), waarin jonge personages gevolgd worden, meestal doorheen hun zoektocht naar een heteroseksuele relatie of het verloop van een heteroseksuele relatie. Daarbij wordt de focus gelegd op die zoektocht naar liefde in de plaats van op de relaties tussen de leden van een gezin, en worden familieleden vervangen door een vriendengroep. De leeftijd van de hoofdpersonages kan hierbij wel ruimer worden opgevat, want Lorelai (*Gilmore Girls*), Miranda (*Sex and the City*) en Angela (*The Office*) zijn ouder dan 30, en ook Ted, Robin en Jen (*HIMYM*) en Winston (*New Girl*) worden doorheen de verschillende seizoenen 30 jaar.

Zoals Mills (2015a) al aanhaalt, is het genre van de sitcom doorheen de jaren flink veranderd. Waar de eerste sitcoms steevast een *laugh track* hadden, is dat in het heden niet meer het geval. Mills beschrijft de klassieke sitcom als een komische televisieserie waarbij gebruik gemaakt wordt van een “theatrical performance style quite different from the kind of acting common in many other television series”, waarbij de scènes “brightly lit” zijn en de series ook “appear artificial when compared to the more ‘realist’ aesthetic employed by the majority of television fiction” (Mills 2015a: 106). Al is de sitcom sterk veranderd doorheen de jaren, deze eigenschappen zijn nog steeds van toepassing op een aantal van de recentere hier bekeken series: zo hebben *HIMYM* en *The BBT* nog steeds een *laugh track* en een theatrale acteerstijl, die eveneens eigen is aan *New Girl*. Bovendien zijn in deze drie series de sets enorm kleurrijk en goed verlicht. *The Office* is geen sitcom in de klassieke vorm van het woord, maar hoort door haar komisch karakter en manier waarop de personages af en toe individueel hun zegje doen voor een camera, volgens Mills toch ook tot het genre van de sitcom.

*Gilmore Girls* en *SATC* zijn op het eerste gezicht vrij traditionele sitcoms, maar door hun meerderheid aan vrouwelijke personages, doordat ze focussen op “issues of ‘third-wave feminism<sup>3</sup>” (Creeber 2015: 101) en door hun focus te verleggen van komedie naar drama (Creeber 2015: 101), onderscheiden ze zich van andere sitcoms. Bovendien is *SATC* de enige

---

<sup>3</sup> Het third-wave feminism waarover hier gesproken wordt is de feministische stroming die ontstond in de jaren 1990 en handelde over kwesties van gender, en ijverde voor “racial, economic, and social justice”. (Walker 1969, in: Brunell 2008 paragraaf 5)



serie die zich niet in een bar, restaurant of woonkamer (in de studio) afspeelt<sup>4</sup>, maar in Manhattan. Door al die elementen stelt hij dat “*SATC* transformed [the sitcom] by giving it the aspirations of cinema – both in style and content” (103).

De sitcom is duidelijk niet meer het meest populaire televisiegenre in het huidige televisielandschap, maar het enorme succes van de recentere traditionele sitcoms die hier besproken worden als *The BBT* en *New Girl*, wijst erop dat het genre toch nog niet volledig irrelevant is, ofwel: “The coexistence of various kinds of sitcom shows the ability of genres to adapt and survive [...], united in their comic intent despite differing aesthetics. To write the traditional sitcom off as dead is simplistic and premature.” (Mills 2015a: 107)

De hoofdpersonages uit de hier besproken series, waarmee de toeschouwer zich kan identificeren, hebben in elk van de series dus een ongeveer gelijke leeftijd; daaruit kan al afgeleid worden dat ook hun doelpubliek rond dezelfde leeftijd zal liggen. De leeftijd van de kijkers van de meeste van de series wordt vrij ruim gedefinieerd; mannen en vrouwen tussen de 18 en 49 jaar. *Sex and the City* is daarbij een uitzondering, maar ligt nog steeds binnen dezelfde groep, met als doelpubliek in de eerste plaats vrouwen van in de 30 jaar. De series werden oorspronkelijk allemaal tussen half 8 en half 10 's avonds uitgezonden, wat inderdaad wijst op een volwassen doelpubliek.

In de zes televisieseries die hier geselecteerd werden, komt de Crazy Cat Lady op verschillende manieren voor. Soms speelt ze een blijvende rol of is ze zelfs een van de hoofdpersonages, soms is ze een eenmalige verschijning of verandert een van de hoofdpersonages in een enkele aflevering in een Crazy Cat Lady.

Hieronder worden de televisieseries, hun plaats binnen het televisielandschap, en hun doelpubliek nog kort besproken, zodat daarna kan worden overgegaan tot een analyse van de hier relevante personages.

### **Sex and the City**

De televisieserie *Sex and the City* of kortweg *SATC*, handelt over vier alleenstaande vrouwen met een leeftijd tussen de 30 en de 40 jaar, die leven en werken in New York City. Zes

---

<sup>4</sup> *The Office* speelt zich ook niet in een bar of de woonkamer van een vriendengroep, maar situeert zich op een kantoor. Feuer echter argumenteert echter dat “the workplace can provide a pseudo-family of co-workers who take the place of the traditional nuclear family” (2015: 100).

seizoenen lang worden ze gevolgd terwijl ze daten, seks hebben, en die zaken uitvoerig met elkaar bespreken. De serie werd in de Verenigde Staten uitgezonden van 1988 tot 2004 (Deras Hernandez 2010) op HBO. *SATC* haalde tussen de 6 en 7 miljoen kijkers, en de finale haalde een recordaantal kijkers van 10.6 miljoen (Timms 2004). De serie bracht voor HBO dus veel kijkers en geld binnen, en hielp hen uitgroeien tot een welbekende producer van televisieseries (Helfrich 2009).

De kijkers van *SATC* worden gedefinieerd als onafhankelijke en hoogopgeleide vrouwen (Kuipers 2012). De vrouwen in *SATC*, evenals de vrouwelijke kijkers, worden expliciet afgezet tegen de huisvrouw. In Nederland was de “broad, family-oriented ‘housewife’ market [...] covered by [...] RTL” (Kuipers 2012: 190). Daarom kocht SBS de serie voor “young enterprising self-assured women, a little humor and a whiff of sexy” (Kuipers 2012: 188). Die expliciete distantiëring van de huisvrouw was dan ook de reden dat de serie het in bepaalde landen niet erg goed deed; zo veroorzaakte *SATC* in Polen grote controverse. In andere landen, zoals in Nederland en in de Verenigde Staten, werd de serie positief onthaald als vooruitstrevend, en als een verfrissend alternatief voor andere representaties van vrouwelijke seksualiteit. Arthurs argumenteert dat de nieuwigheid van *SATC* ligt in de manier waarop in de serie zo expliciet door vrouwen over seks en seksualiteit gesproken wordt (2003: 83).

### **Gilmore Girls**

*Gilmore Girls*, een Amerikaanse Televisieserie van de hand van Amy Sherman-Palladino en David S. Rosenthal ging van start in het jaar 2000, liep op zijn einde in 2007, en kreeg in 2016 nog een laatste seizoen erbij op Netflix. De komische dramaserie is ook in Nederland en België bekend, en werd uitgezonden op de Vlaamse televisiezender VIJF. *Gilmore Girls* gaat voornamelijk over een jonge moeder en haar dochter, hun band met elkaar, hun carrière, hun vrienden en hun liefdesleven.

De serie werd geproduceerd door Dorothy Parker Drank Here Productions/ Hofflund Polone/Warner Bros television. Diffrient (2010) ziet het doelpubliek van *Gilmore Girls* als tienermeisjes en vrouwen van in de 20 en 30 jaar, maar erkent eveneens dat de serie zich niet tot die groep beperkt: ook mannelijke kijkers worden aangesproken door referenties naar

*Gaslight*<sup>5</sup> en *Queen of Outer Space*<sup>6</sup> (in Diffrient 2010: 80). Sherman-Palladino zelf vertelt dat het mannelijke hoofdpersonage Luke in het oorspronkelijke script een vrouw was, maar dat *network executives* adviseerden hem te veranderen in een mannelijk personage, zodat ook mannelijke kijkers zich met een personage konden identificeren (Stern 2012: 194). Stern argumenteert dat door deze aanpassing niet alleen meer “testosteron” aan de serie werd toegevoegd om meer mannelijke kijkers aan te spreken, maar dat eveneens een potentiële traditionele romantische verhaallijn werd aangemoedigd (Stern 2012: 194).

### **The Office**

*The Office* is een in de eerste plaats komische serie, geproduceerd door Deedle-Dee Productions, Reveille en Universal Television. Na een trage start werd de serie enorm succesvol, won ze verschillende awards en bereikte tijdens het seizoen uit 2008 een gemiddelde van 11% van het totale kijkcijferpercentage.

*The Office* wordt gepresenteerd aan de kijker als een soort documentaire, en werd inderdaad gecreëerd in een periode waarin de zogenaamde “docusoap” een populair genre was in Groot-Brittannië (Mills 2015a: 106). De serie vormt hier een soort parodie op, een “mock-documentary” (Roscoe & Hight 2001, in: Mills 2015a: 106), waarbij de grens tussen realiteit en fictie dun blijkt te zijn; “Upon the first airing of the BBC version of the series, many viewers were uncertain of whether they were watching a documentary or a mockumentary (and this was precisely what the show’s creators intended)” (Wells-Lassagne 2012: paragraaf 8). De serie speelt zich af op een alledaags papierbedrijf, “waar niet veel gebeurt, niet veel verandert” (Wells-Lassagne: paragraaf 8), en dat is ook precies waar volgens Wells-Lassagne de humor van de serie uit bestaat: “the subtle balance between proximity with the viewer’s everyday experience, and enough comic distance for the audience to be able to find humor in its representation” (Wells-Lassagne: paragraaf 8).

### **How I Met Your Mother**

*How I Met Your Mother* of *HIMYM* is een komische televisieserie, uitgezonden op CBS, die draait rond een vriendengroep van vijf. *How I Met Your Mother* is het verhaal dat een vader,

---

<sup>5</sup> *Gaslight* is een psychologische thriller van de hand van George Cukor, gecreëerd in 1944, gebaseerd op het toneelstuk *Gas Light* uit 1938 door Patrick Hamilton en een remake van de film *Gaslight* uit 1940.

<sup>6</sup> *Queen of Outer Space* is een langspeelfilm uit het jaar 1958, die zich afspeelt op de planeet Venus, waar mannelijke astronauten de mooie maar mannenhatende vrouwelijke inwoners van de planeet ontmoeten.

Ted Mosby, aan zijn kinderen vertelt door middel van flashbacks. Omdat het verhaal een aaneenschakeling is van de herinneringen van de verteller, is de inhoud ervan niet altijd even betrouwbaar; de makers spelen met vergeetachtigheid en verwarring in de herinneringen van Ted. Zo vertelt hij een verhaal over het meisje “Blabla” van wie hij de echte naam niet meer weet, en vergist hij zich wel eens van volgorde van afleveringen. Het verhaal van Ted gaat vooral over de zoektocht van zijn jongere zelf naar zijn ware liefde, die de kijker pas leert kennen in het laatste seizoen. De serie is te vinden op Netflix en is razend populair in België evenals in de Verenigde staten; de finale haalde 8.9 miljoen kijkers op CBS (TV By The Numbers 2014).

### **The Big Bang Theory**

*The Big Bang Theory* of *The BBT* werd gecreëerd door Chuck Lorre en Bill Prady. De serie wordt uitgezonden op het Amerikaanse CBS, ging van start in 2007 en is tot op het heden nog steeds aan de gang wegens een enorm succes. In 2013 was *The BBT* het best bekeken programma van de zender: de eerste twee afleveringen van seizoen 7 kregen 19 miljoen kijkers (Carter 2013). Hoewel de serie regelmatig refereert aan moeilijke concepten en theorieën in de metafysica en de wiskunde, is haar doelgroep vrij breed. De grappen die erin gemaakt worden zijn begrijpelijk zonder enige wetenschappelijke kennis.

De serie gaat over vier mannelijke vrienden en collega’s die geportretteerd worden als “nerds”; ze beoefenen allemaal een job in een wetenschappelijk onderzoekscentrum, ze houden van stripverhalen, games, robots en gezelschapsspelen. Elk zijn ze heteroseksueel en op zoek naar een relatie, maar bovenal zijn ze elk “afwijkend” op hun eigen manier: Raj kan niet met vrouwen praten zonder alcohol gedronken te hebben, Leonard is simpelweg verlegen en verliefd op de knappe blondine die tegenover hen woont, Sheldon is volledig wereldvreemd en Howard heeft een “abnormaal” hechte relatie met zijn moeder.

### **New Girl**

*New Girl* is de meest recente serie die in deze paper bestudeerd wordt. De komische serie van de hand van Elisabeth Meriwether ging van start in september 2011, en werd uitgezonden op Amerikaanse televisiezender FOX (Bisschop 2016: 31). Net als *How I Met Your Mother* en *The Big Bang Theory* is *New Girl* een sitcom over een vriendengroep van vijf personages. De serie is gericht op een breed publiek van zowel mannen als vrouwen, en is succesvol, al haalt ze lagere kijkcijfers dan bijvoorbeeld *The Big Bang Theory*. De vorige seizoensfinale haalde 2.06 miljoen kijkers, en het hele seizoen haalde er gemiddeld 1.6 (Porter 2017).

## 5.2. Onthaal en kritiek

Vanwege de positie van *Sex and the City* als vooruitstrevende serie die alleenstaande vrouwen op een vernieuwende manier benadert, werd de serie al uitvoerig besproken en bekritiseerd. Suzanne Ferris stelt dat “through various narrative and ideological shifts, [it] give[s] contemporary women voice and allow[s] them to express desires that may lie outside of the “happily-ever-after” marriage to Prince Charming” (2006: 192). *SATC* bekijkt het leven van alleenstaande vrouwen inderdaad niet vanuit één, maar vanuit vier verschillende invalshoeken, gerepresenteerd door de vier vrouwelijke, alleenstaande, protagonisten. Taylor argumenteert dat in de serie “the focus on women’s agency and sexual pleasure do broadly position it in a feminist discursive realm. Its non-judgemental approach to women’s sexual desire rendered the series unique” (2012: 65), en ook Kim bespreekt de manier waarop vrouwelijke verlangens in beeld gebracht worden en, meer specifiek, de manier waarop hun agency naar voor wordt gebracht: “They don’t just talk, they do; and they don’t just think, they act.” (2001: 324).

Ondanks de verschillende lovende stemmen over *SATC*, die de serie beschrijven als vooruitstrevend vanwege de nadruk die erin niet zozeer ligt op romantiek, als op de vriendschappen tussen vrouwen (Bushnell; Harzweski, in: Ferriss 2006: 10), zijn er ook kritische stemmen. Kiernan beweert dat de serie simpelweg de traditionele rollen van de man en de vrouw omdraait, en probeert vrouwen in een machtspositie te plaatsen ten opzichte van mannen (in Ferriss 2006: 10). Verder wordt de serie bekritiseerd vanwege de expliciete nadruk die erin gelegd wordt op consumentisme. De liefde zelf zou, volgens deze kritiek, in de serie benaderd worden als zuivere koopwaar, “more or less indistinguishable from a Lulu Guinness handbag” (Jernigan 2004: 71, in: Ferriss 2006: 10).

Een andere kritische stem is die van McRobbie. Zij argumenteert dat de serie impliciet een negatief beeld over feminisme lijkt te communiceren naar haar kijkers toe en ziet de serie als het resultaat van “the younger generation who had to put up with being chided by feminist teachers and academics at university for wanting the wrong things” (McRobbie 2009: 21). McRobbie argumenteert dat de vier hoofdpersonages uit *SATC* hun vrouwelijkheid willen teruggeisen; ze willen ervan genieten zonder zich ervoor te moeten verdedigen, maar het idee dát ze dat zouden moeten “hangt in de lucht” (McRobbie 2009: 21). Deze opvatting staat haaks op de lovende commentaar van Kim en Arthurs, maar lijkt, met betrekking tot de aanwezigheid van de angst van de personages uit *SATC* om alleen te eindigen, wel degelijk

stand te houden. Hoewel de vrouwen uit *SATC* perfect zelfstandig kunnen zijn en openlijk over hun seksualiteit praten, is hun doel nog steeds om de perfecte partner te vinden, en is hun angst om een oude vrijster of een Crazy Cat Lady te worden reëel.

Net als *Sex and the City* werd *Gilmore Girls* geprezen als een progressieve vrouwvriendelijke serie door zowel het publiek en de media als door academici (Stern 2012: 169), maar ook hier kwam vanuit academische hoek een kritische benadering van deze interpretatie. Een eerste punt van kritiek op de zogenaamde progressiviteit van de serie komt van Danielle Stern (2012). Zij ziet de kijkcijfers van *Gilmore Girls* toenemen gedurende de periode waarin Bush II president was, en het traditionele Amerikaanse gezin gezien werd als hoeksteen van de samenleving. Ze meent dat deze stijging in populariteit een gevolg is van de ideeën over familie die de serie leek te verspreiden, die, in haar ogen, zeer traditioneel zijn (Stern 2012: 169). Het is inderdaad zo dat in *Gilmore Girls* weinig voorbeelden bestaan van afwijkende gezinssituaties of queer relaties. Een tweede punt van kritiek van Mabry (2010) sluit hier volledig bij aan; in haar publieksonderzoek vond zij dat kijkers van *Gilmore Girls* zich vooral leken te focussen op de relatie tussen personages Lorelai en Luke, in plaats van op de relatie tussen de twee vrouwelijke hoofdpersonages, moeder en dochter Lorelai en Rory (in: Stern 2012: 174).

### 5.3. Methodologie

Voor de analyse van de casestudies zal gebruik gemaakt worden van de theorieën van McRobbie (2009), Hall (1997) en Dyer (2001). Om een evolutie te kunnen waarnemen en beschrijven in de verschillende voorkomens van de Crazy Cat Lady, zullen ook de termen “emergent”, “residual” en “dominant” van Raymond Williams gebruikt worden, in navolging van Thompson (2017). In zijn werk *Marxism and Literature* gebruikte Williams deze begrippen om verandering binnen een cultuur te beschrijven. Daarbij noemde hij dat wat in het verleden gevormd werd, maar nog steeds actief is in het heden “the residual” (Williams 1977: 122); nieuwe waarden, betekenissen en praktijken die voortdurend gecreëerd worden noemde hij “the emergent” (123), en in termen van hegemonie sprak hij tenslotte nog van “the dominant”; de op dat moment dominante betekenissen en waarden (209). Deze begrippen zullen verder toegepast worden op de ideeën omtrent gender die lijken te bestaan in en verspreid worden door de hier besproken sitcoms.

Eerst zal met behulp van deze driedeling van Williams (1977) een evolutie geschetst worden van de verschillende Crazy Cat Ladies, waarbij ook aandacht besteed zal worden aan de

mogelijke stromen van beïnvloeding tussen de verschillende televisieseries. Ook zal gekeken worden naar het belang van gender in de verschillende instanties van de Crazy Cat Lady in deze paper, en naar invloeden van het postfeminisme besproken door Taylor (2012) en McRobbie (2009). Daarna zal, met het oog op andere concepten van alleenstaande vrouwen als de carrièrevrouw en de Madwoman in the Attic van Gilbert en Gubar, gekeken worden hoe de Crazy Cat Lady interageert met zulke stereotypes.

Daarbij wordt natuurlijk in het achterhoofd gehouden dat de selectie van deze zes televisieseries niet representatief kan zijn voor het gehele televisielandschap, maar ons slechts iets kan leren over de bestaande stereotypes in de Amerikaanse sitcom. Wel moet erkend worden dat ook in andere genres het stereotype van de Crazy Cat Lady welbekend is.

Zo is er de al eerder besproken documentaire *Cat Ladies*, maar ook al daarvoor bestond reeds de documentairefilm *Grey Gardens* uit 1975, over de vervreemde tante en nicht van Jacqueline Kennedy. De film toont deze twee vrouwen in de hoofdrol als Crazy Cat Ladies *avant la lettre*. Verder is er de al eerder vermelde sketch *Christmas with the Cat Lady*, en ook in de actiefilm *Catwoman* komt een kattenvrouw, Ophelia, voor: zij geeft Catwoman instructies en informatie over de oorsprong van haar nieuwe gedaante. Ophelia representeert een ander kenmerk van de typische Crazy Cat Lady: zij is niet gek, maar heeft wel een mysterieuze kant. Ze schrijft magische krachten toe aan haar Egyptische Mau, ze vertelt verhalen over de godin in kattengedaante Bastet, en toont haar feministische kant wanneer ze de gelijkenissen tussen katten vrouwen beschrijft: “docile yet aggressive, nurturing yet ferocious” (Catwoman 2004). Zij ziet de relatie tussen katten en vrouwen dus zoals Simon (2002) dat ook doet.

Zoals eerder vermeld komt ook in *The Simpsons* een Crazy Cat Lady voor, sinds het jaar 1998. Vanwege het typisch parodiërende en kritische karakter van *The Simpsons* is het nuttig de hier bekeken casestudies te vergelijken met deze serie. Bovendien is de Crazy Cat Lady uit *The Simpsons* het perfecte voorbeeld van de combinatie tussen de carrièrevrouw of de ambitieuze *modern woman* en de Crazy Cat Lady; daarom zal later nog op haar teruggekomen worden.

## 5.4. Analyse

### Gebruik van humor

In het televisielandschap worden verschillende soorten humor gebruikt. Traditioneel worden die opgedeeld in een aantal categorieën als situatiedumor, humor door middel van dialoog en *slapstick*. Aangezien de hier bestudeerde series behoren tot het genre van de *situation comedy*, is humor gebaseerd op een situatie logischerwijze de categorie die hier het vaakst aan bod komt. Hartley beschrijft het genre echter meer gedetailleerd als iets tussen de “sketch comedy” en “situation drama” (Hartley 2015: 96); hierbij wordt een komisch personage in een situatie geplaatst die grappig is voor het publiek. De hier besproken series beperken zich uiteraard niet een enkele soort van humor, maar gebruiken doorheen hun afleveringen allerlei soorten grappen door elkaar, waarbij zelfs *slapstick* aan bod durft komen.

Zoals Xiaosu uitwijst, ligt de sterkte van de sitcom net in de humoristische, schijnbaar alledaagse conversaties die de personages met elkaar voeren (2009: 3). Dit is niet anders als het aankomt op de Crazy Cat Lady: wanneer Winston tegen zijn kat Ferguson praat alsof ze geliefden zijn en een van de andere personages hier een opmerking over maakt, of wanneer Angela vertelt dat haar kat meer voor haar betekent dan eender wie en haar collega haar erop wijst dat ze ook nog een kind heeft. Ook puur visueel kan de Crazy Cat Lady op een humoristische wijze naar voren worden gebracht: wanneer Winston spaghetti eet met zijn kat of met hem ligt te knuffelen, of wanneer Miranda de voederbak van haar kat tot aan de rand vult omdat ze bang is een Crazy Cat Lady te worden.

Later zal ook nog worden teruggekomen op het belang van humor, aangezien de Crazy Cat Lady een personage is dat meestal geïntroduceerd wordt door middel van humor, en dat het onderwerp is van talrijke grappen in de hier bestudeerde series. Dit is vooral relevant omdat humor er in de culturele en mediastudies voor bekendstaat de functie, of eigenschap te hebben om kritiek te leveren op de maatschappij waarin ze functioneert, onder andere door te parodiëren, maar ook omdat door middel van humor serieuze kwesties op een minder serieuze manier aan het licht gebracht kunnen worden. Mills (2015b) beschrijft de rol van humor als “a questioner of norms” en beschouwt het gebruik van humor als “a licence to say to say the unsayable” (89). Als voorbeeld werd hier al eerder het genre van de *screwball comedy* aangehaald; komische films met een sterk vrouwelijk personage in de hoofdrol.

Ondanks die krachtige rol van humor, deden, zoals reeds vermeld, de klassieke sitcoms uit de jaren 1950 en 1960 niets om toenmalige (heteronormatieve en patriarchale) stereotypes te



ontkrachten, maar bevestigden die net door hun setting in een traditioneel huisgezin. In een aantal van de hier besproken series komen wel andere soorten gezinnen en relaties aan bod, maar ook hier blijven zulke situaties beperkt. De norm in elk van de hier besproken series is een monogame heteroseksuele relatie, en het doel van de personages is het huwelijk en het stichten van een gezin. Humor wordt, in tegenstelling tot haar kracht om stereotypes te doorbreken, eerder benut om stereotypes te bevestigen, en de Crazy Cat Lady is hier geen uitzondering op. Door middel van humor wordt duidelijk gemaakt dat haar relatie met haar katten afwijkend is, en dat het zonder partner eindigen in het gezelschap van vele katten iets negatiefs is.

Het feit dat de personages single zijn, wordt door middel van humor duidelijk voorgesteld als problematisch - met Angela wordt bijvoorbeeld gelachen wanneer ze zegt dat ze haar katten liever ziet dan mensen, of als ze haar zoon ziet als minder belangrijk dan haar katten -, maar met dezelfde humor wordt het pad vrijgemaakt voor een zeker genderevenwicht, waarbij zowel mannen en vrouwen worden uitgelachen omdat ze vrijgezel zijn. Zoals Chambers (2005: 162, in: Genz 2009: 33) stelt: "a striking feature of these narratives is the characterisation of women's single status as a problem which, through humour, becomes a source of profound pleasure for audiences". Dit is van toepassing op elk van de hier besproken vrouwen, maar hetzelfde gebeurt bij de mannelijke Crazy Cat Ladies.

Daarbij is het uiteraard ook belangrijk nog even verder in te zoomen op de genderkwestie. Die zal hieronder meer uitgebreid besproken worden, maar ook hier is humor van belang. De traditionele Crazy Cat Lady is in de eerste plaats vrouwelijk, en toch is het opvallend dat gender in de hier besproken casestudies geen constante blijkt te zijn. Met behulp van humor wordt in de series het traditionele onderscheid tussen mannelijke en vrouwelijke alleenstaande personages bevraagd. Herhaling is een belangrijk onderdeel van humor, dus het steeds opnieuw voorkomen in de sitcom van een vrouw met veel katten en dus van hetzelfde stereotype, is geen verrassing. Ook het variëren op en het parodiëren van dit personage is een logische stap; in komische televisie wordt geregeld van deze technieken gebruik gemaakt. De Crazy Cat Lady die Lorelai (zie bijlage 2) en Leonard (zie bijlage 8) beschrijven, komt dan ook overeen met de gestoorde kattenvrouw uit het immer parodiërende *The Simpsons*.

## Evolutie

In onderstaande tabel worden de hier besproken Crazy Cat Ladies weergegeven:

Serie	Aantal referenties	Jaren	Referenties in:	Vast personage?	Afwijkende CCL?
Sex and the City	1	1998-2004	1999 (Miranda)	Nee	Nee
Gilmore Girls	3	2000-2007	Heel de serie lang (Babette) + 2000 (Lorelai), 2004 (Gigi)	Ja	Nee
The Office	1	2005-2013	Heel de serie lang (Angela)	Ja	Nee
How I Met Your Mother	3	2005-2014	Heel de serie lang (Robin) + 2009 (Jen) + 2010 (Ted)	Nee	Nee (Jen)+ Ja (Ted) + Ja (Robin)
The Big Bang Theory	1	2007-...	2011 (Sheldon)	Nee	Ja
New Girl	2	2011-...	Doorlopend vanaf 2013 (Winston) + 2017 (Gil)	Ja	Ja (Winston)+ nee (Gil)

Zoals meteen duidelijk wordt uit bovenstaand overzicht, lijkt er een evolutie te bestaan van de meer “doorsnee” of stereotiepe Crazy Cat Ladies naar meer afwijkende vormen van Crazy Cat Lady-personages. De eerste Crazy Cat Lady die hier besproken wordt is die uit *Sex and the City*; een Crazy Cat Lady die zuiver dient als schrikbeeld, en die de hoofdrol speelt in een bekende *urban legend*, volgens Simon gecreëerd om alleenstaande jonge vrouwen aan te moedigen op zoek te gaan naar een man; iets wat dan ook lukt bij Miranda (zie bijlage 1). In *Gilmore Girls* speelt de Crazy Cat Lady een gelijkaardige rol, en dient ze als *cautionary tale*

voor de net opnieuw single geworden Lorelai (zie bijlage 2), en voor de net gescheiden Gigi (zie bijlage 3). Ook Angela uit *The Office* kan op dezelfde manier dienen als schrikbeeld voor de toeschouwer, aangezien ze een ongelukkig leven lijkt te leiden als alleenstaande vrouw, en dit nog erger wordt wanneer haar katten worden weggenomen vanuit hygiënische overwegingen (zie bijlage 4).

Vanaf het jaar 2005, wanneer Ted en Robin worden geïntroduceerd in *How I Met Your Mother*, lijken meer afwijkende varianten van de Crazy Cat Lady op te duiken: Ted is een man die een rol van oude vrijster vervult (zie bijlage 5), en bang is om een Crazy Cat Lady te worden, en Robin vervult de rol van alleenstaande Crazy Cat Lady, maar houdt honden in haar kleine appartementje in de plaats van katten. De serie vindt toch nog plaats voor een traditionele Crazy Cat Lady in de aflevering van Jen (zie bijlage 6), maar lijkt wel de weg te leiden voor toekomstige Amerikaanse komische series in het variëren op de oorspronkelijke Crazy Cat Lady. In 2011 toveren de makers van *The Big Bang Theory* hun hoofdpersonage Sheldon om tot een echte gekke kattenpersoon (zie bijlage 8), en vanaf 2013 besluiten de makers van *New Girl* dat ze ook een mannelijke Crazy Cat Lady nodig hebben in hun serie, en laten ze Winston een kat adopteren (zie bijlage 9).

Duidelijk is er sprake van een evolutie van het idee van de Crazy Cat Lady als een uitsluitend alleenstaand vrouwelijk personage, naar het idee dat iedereen een Crazy Cat Lady kan worden, ongeacht zijn of haar geslacht. Wellicht is deel van de oorzaak voor deze verandering een interactie tussen de verschillende series van variatie en parodie, waarbij men ook speelt met andere conventies, zoals bijvoorbeeld het stereotype van de *mad scientist* in *The Big Bang Theory*. Het introduceren van een mannelijke Crazy Cat Lady kan op die manier dienen voor de creatie van een zuiver komisch effect, waarbij vernieuwing een belangrijke rol speelt. Sheldon en Winston die Crazy Cat Lady worden is grappig voor het publiek net omdat ze mannen zijn, en de rol van Crazy Cat Lady normaal gesproken weggelegd is voor een vrouw (iets gelijkaardigs wordt gedaan in de sketch *Christmas with the Cat Lady*, waarin de kattenvrouw in kwestie gespeeld wordt door de robuuste Robert De Niro). Een vrouwelijk personage dat in een Crazy Cat Lady verandert of dreigt te veranderen, werd vanaf de jaren 2010 al enorm vaak getoond. Vandaar zagen de makers van series vanaf 2011 wellicht de noodzaak hierop te variëren, bijvoorbeeld door het gebruik van honden bij Robin in *HIMYM*, of door haar te vervangen door mannen in *New Girl* en *The BBT*.

Toch is het opvallend dat vanaf het jaar 2011 nog voornamelijk mannelijke *Crazy Cat people* gevonden werden in de hoofdpersonages van de hier besproken series, waar ze daarvoor uitsluitend een vrouwelijk personage was. Het is interessant deze evolutie te bekijken in het licht van het onderzoek van Thompson (2017), in combinatie met de theorieën van Williams (1977), Dyer (2001) en Hall (1997). Thompson argumenteert dat vandaag niet langer slechts een negatief beeld bestaat van alleenstaande vrouwen, maar ook van alleenstaande mannen; met andere woorden is ze ervan overtuigd dat gender bij de stereotypering van alleenstaande personen niet langer van belang is. Volgens de hier behandelde casestudies, zou die evolutie dan begonnen zijn bij *HIMYM*, eveneens de serie die door Thompson uitvoerig besproken werd met betrekking tot deze theorie. Inderdaad is het personage Ted hier het eerste mannelijke personage dat beïnvloed wordt door het horrorverhaal van de alleenstaande oude vrouw die wordt opgegeten door haar kat.

Deze evolutie kan beschreven worden door het gebruik van de eerder geïntroduceerde termen *emergent*, *residual* en *dominant* van Raymond Williams. In *Sex and the City*, *Gilmore Girls* en *The Office* is zuiver sprake van traditionele Crazy Cat Ladies, die dienen als een soort variant van de oude vrijster. Ze zijn zuiver vrouwelijk, zuiver negatief en passen volledig binnen het schrikbeeld van een zielige oude vrouw in onhygiënische en eenzame omstandigheden. Die variant van de Crazy Cat Lady leek dominant te zijn in de late jaren 1990 en de vroege jaren 2000. In het heden bestaan er dus veeleer variaties op die klassieke gekke kattenvrouw, en lijkt de traditionele vorm ervan eerder *residual* te zijn geworden. De zielige oude kattenvrouw ging hand in hand met de traditionele stoere *bachelor*, en was de vrouwelijke en daarbij ook negatieve tegenhanger ervan. Vanaf de jaren 2010 lijkt die tegenstelling echter te zijn vervaagd in de hier bekeken series, en lijken in de termen van Williams modernere variaties te ontstaan, en dus *emergent* te zijn. Voorbeelden van zulke emergente Crazy Cat Ladies zijn dan te vinden in de personages Robin, Ted, Sheldon en Winston. Zij wijken elk op hun eigen manier af van het traditionele stereotype, waarbij gender een belangrijk aspect is.

Het feit dat het stereotype van de Crazy Cat Lady, hoewel het wel varieert, nog steeds opnieuw aan bod komt in televisieseries, duidt echter op het feit dat de alleenstaande persoon nog steeds niet overeenkomt met de norm. Bij een terugblik op de theorie van stereotypes van Richard Dyer, wordt dan meteen duidelijk dat het in de bekeken casestudies vanaf de jaren 2010 niet zozeer alleen gaat om alleenstaande vrouwelijke personages die gestereotypeerd worden, als wel om de stereotypering van alleenstaande personages in het algemeen. Dit is

een logische evolutie volgens de theorieën van Hall en Dyer: de norm in onze maatschappij is een heteroseksuele monogame relatie, dus al wie alleenstaand is, inclusief mannen, valt daarbuiten. Daarom zal de dominante groep er dan ook van uitgaan dat alle alleenstaande vrouwen én mannen op zoek zijn naar wat zij hebben, namelijk een relatie, en worden alleenstaande personages op die manier geproblematiseerd. Volgens Stuart Hall, die de nadruk legt op macht (zie hoofdstuk 2), is er dan een ongelijke balans in macht tussen alleenstaande personages (ongeacht hun gender of geslacht) en die personages die zich in een relatie bevinden, waarbij de eerste groep wordt voorgesteld als “the other”, en dus wordt gezien als “unacceptable”, “pathological” en “deviant” (Hall 1997: 248). In de termen van Williams blijven personen met partner dus nog steeds *dominant*.

Meer concrete voorbeelden waaruit blijkt dat de mannelijke Ted Mosby wel degelijk afwijkt van de norm door zijn single-zijn, zijn verschillende verwijzingen naar het idee dat Ted alleen en kinderloos zal sterven, “known to Marshall’s children as ‘weird uncle Ted’” (Thompson 2015: 32). De naam “weird uncle Ted” ligt niet ver meer af van de term “Crazy Cat Lady”. In seizoen 5 aflevering 22 “Robots vs. Wrestlers”, wordt Ted dan ook geconfronteerd met het echte schrikbeeld van de Crazy Cat Lady: al zijn vrienden zijn thuis met hun partner en hun kinderen, en Ted zit alleen in een bar. Op dat moment vreest hij dat hij alleen zal sterven, “eaten by cats” (Thompson 2015: 31). De *urban legend* over de Crazy Cat Lady, die ook al eerder aan bod kwam in *Sex and the City* (zie bijlage 1) en die volgens Simon bedoeld was om jonge vrouwen bang te maken, heeft hier hetzelfde effect op de mannelijke alleenstaande Ted; “Ted’s characterisation seems to suggest that the previous stability of a bachelor/ spinster dichotomy in which male singledom was valorised and female singledom maligned is being broken down” (Thompson 2015: 31). Kortom ziet Thompson de serie *How I Met Your Mother* als een perfect voorbeeld voor “a shifting of cultural anxieties around singlehood, which are now projected onto men as well as women” (Thompson 2015: 32).

Zoals hieronder zal blijken, is het echter meer complex dan dat: in de series waarin mannelijke Crazy Cat *people* voorkomen, bestaan eveneens andere mannelijke alleenstaande personages die niet op dezelfde manier gepathologiseerd worden. In *HIMYM* is dus bijvoorbeeld niet uitsluitend Teds status als alleenstaand die hem tot het slachtoffer van zulke negatieve stereotypering, want het personage Barney is bijvoorbeeld ook single doorheen de serie, en wordt niet op dezelfde manier vergeleken met de oude vrijster of gekke kattenvrouw als zijn vriend Ted.

### Constructies van mannelijkheid en vrouwelijkheid

In een analyse van het concept van mannelijkheid in *HIMYM*, verdeelt Thompson de soorten van het “alleenstaand-zijn” van de mannelijke hoofdpersonages uit de serie in de drie categorieën van Williams (1977): emergent, residuaal en dominant. Daarbij ziet ze monogame echtgenoot Marshall Eriksson als dominant, en hopeloze romanticus Ted Mosby als emergent. Maatpakken-dragende Barney Stinson bestempelt ze als residuaal: hij is een echte macho, een casanova; volgens Thompson is hij een overblijfsel uit een periode waarin mannelijkheid gelijk stond aan machismo, en uit een periode waarin “heterosexual white men’s single status remain[ed] largely uncontested” (Chambers 2005, in Thompson 2017: 34). Naar Ted verwijst Thompson geregeld met het woord “spinster”, en associeert Ted op die manier met het oude en bekende beeld van de oude vrijster. Ook in *HIMYM*, waarin Ted Mosby als verteller zichzelf niet in een negatief daglicht zou stellen, wordt duidelijk een negatief beeld van die oude vrijster overgebracht; Ted is wanhopig op zoek naar een romantische partner, en ook zijn vrienden spotten regelmatig met het feit dat Ted nog steeds single is, waar ze dit van de even alleenstaande Barney Stinson wel aanvaardden.

In *New Girl* gebeurt iets gelijkaardigs: Winston kan als mannelijke Crazy Cat Lady net als Ted *emergent* genoemd worden, maar ook in deze serie is er Schmidt, een alleenstaande man die verdacht veel weg lijkt te hebben Barney. Hij draagt steevast maatpakken, heeft allerhande versiertrucs om vrouwen te verleiden, en vindt het belangrijk een gespierd lichaam te hebben. Schmidt is opnieuw een voorbeeld van de typische alleenstaande macho-man, en kan daarbij als *residual* beschouwd worden.

In *The BBT* is Sheldon opnieuw *emergent* in de zin dat hij door zijn gender een variatie vormt op de traditionele Crazy Cat Lady à la Angela uit *The Office*, maar omdat hij slechts in één aflevering katten adopteert komen er slechts weinig aspecten van de oude vrijster of de Crazy Cat Lady in hem aan bod. Bovendien hervat hij daarna zijn relatie met Amy, en past hij op die manier beter binnen het type van de heteroseksuele monogame man, en kan hij dus eerder *dominant* genoemd worden.

Een zeer belangrijke kanttekening die bij dit genderaspect gemaakt moet worden, is dat de mannelijke Crazy Cat *people* nog steeds gezien worden als atypische of afwijkende mannen vanwege hun zoektocht naar liefde. Hoewel mannelijke Crazy Cat Ladies duidelijk geen uitzonderingen meer zijn, wordt met dit *emergente* beeld van de man nog steeds gespot, en wordt het op die manier *geframed* als vrouwelijk: dit is het meest duidelijk in het personage

van Ted, in mindere mate in Winston en komt helemaal niet aan bod bij Sheldon; wellicht omdat hij slechts voor één aflevering verandert in een Crazy Cat Lady, en voor de rest van de serie zich ofwel in een monogame relatie bevindt, of niet op zoek is naar een partner op dezelfde manier waarop Ted en Winston dat doen, maar net perfect gelukkig is op zichzelf. Thompson beschrijft dit expliciet met betrekking tot het personage van Ted:

*Throughout the series, Ted is explicitly and implicitly aligned with the postfeminist 'single girl', but with a gender twist. [...] The other characters frequently mock Ted's anxieties in a manner that references many of the staple 'panics' of postfeminist single femininity: that his 'ovaries are shrinking' or his 'Tedological clock' is ticking ('The Duel', 1: 8; 'Milk', 1: 21). These ironic and derogatory terms tap into a discourse that equates Ted's panic with female reproductive sexuality. (Thompson 2017: 31)*

Humor is hier opnieuw van groot belang, en zorgt ervoor dat Teds wanhopige zoektocht naar “de ware” gepercipieerd wordt als iets vrouwelijks. Ook de scène waarin Ted bang is om een Crazy Cat Lady te worden, zinspeelt op dezelfde, humoristische manier op het idee dat Teds status als alleenstaand niet alleen problematisch is op zich, maar ook problematisch is omdat hij die status op een vrouwelijke manier lijkt te ervaren. In het personage van Ted neemt Thompson zo een verschuiving van macht waar: mannelijkheid wordt misschien nog steeds gedefinieerd in termen van stoerheid, maar de grens tussen de representatie van alleenstaande mannen en alleenstaande vrouwen vervaagt. Waar voorheen alleenstaande mannen werden geïdealiseerd, wordt geslacht nu irrelevant bij de stereotypering van alleenstaande personen waar dus ook Ted, Sheldon en Winston onder vallen.

Thompson argumenteert dat Ted de verpersoonlijking is van het concept “singleton”, een term die eveneens vaak gebruikt wordt om de vrouwen uit *Sex and the City* mee te beschrijven. In tegenstelling tot “oude vrijster” is “singleton” een term met eerder positieve connotatie, en wordt hij geassocieerd met de onafhankelijkheid en zelfstandigheid van de vrouwen uit *SATC*. “Bachelor” heeft niet de negatieve connotatie die “spinster” heeft, en Thompson is ervan overtuigd dat met de introductie en verspreiding van het genderneutrale “single” en “singleton”, de termen “bachelor” en “spinster” overbodig worden, en in de woorden van Williams, residuaal zijn (Thompson 2015: 32). Gebaseerd op het personage Ted uit *How I Met Your Mother*, argumenteert Thompson verder dat deze evolutie niet per sé vooruitgang betekent: “Instead of ungendering ideals of ‘single’ living in a way that makes it an acceptable lifestyle choice for men and women, what these representations suggest is that the increased visibility and ungendering of the ‘singleton’ in postfeminist culture is actually linked to

greater entrenchment of the necessity of coupling.” (Thompson 2015: 32) Ted als singleton kan hier dus als voorbeeld dienen van de manier waarop een alleenstaand personage gegarandeerd afwijkt van de norm, ongeacht zijn of haar gender.

Ook Winston uit *New Girl* wordt ontelbare keren uitgelachen door zijn vrienden met zijn hechte relatie met Ferguson, en die relatie wordt dan ook ontelbare keren gebruikt als basis van humor van de serie. Op die manier wordt ze dan ook gepathologiseerd, samen met het feit dat Winston zijn kat regelmatig gebruikt om een menselijke vriendin of kind te vervangen. Net als bij Ted, is bij Winston het idee dat hij vrouwelijk is in zijn zoektocht naar een vaste partner, zeer aanwezig.

Schmidt en Barney zijn daarbij, zoals eerder gezegd, voorbeelden van de *residual* opvattingen van mannelijkheid: stoere macho-mannen die graag single zijn en meerdere vrouwen verleiden. Wat hier gebeurt, wordt door Thompson opnieuw uitgedrukt met de termen van Williams: zij stelt dat, om het publiek te laten wennen aan het emergente – namelijk een man die wanhopig op zoek is naar een monogame relatie – dit wordt gekaderd in de dominante (postfeministische) paradigma’s van vrouwelijkheid, en wordt zo dus “ingeburgerd” (Williams 1977, 124, in: Thompson 2017: 31). Zowel Winston als Ted worden dus gezien als vrouwelijk, en hun rol als Crazy Cat Lady sluit daar perfect bij aan. Als vrouwelijke mannen worden ze daarbij in een vrouwelijk stereotype geduwd, zodat de toeschouwer kan wennen aan dit emergente idee. Op die manier kan het nut dat Dyer ziet in stereotypes bewezen worden: ze leren de kijker wennen aan een nieuw idee op een vertrouwde manier.

Sheldon is zelf niet op zoek naar een relatie, maar wordt door zijn vrienden toch gedwongen op date te gaan met Amy, omdat zij het grappig vinden dat ze iemand hebben gevonden die - vreemd genoeg- bij Sheldon lijkt te passen: “We finally have proof that aliens walk among us. [...]The dating site matched a woman with Sheldon.” (“The Lunar Excitation”). Ook hier wordt humor gebruikt om de oorspronkelijk aseksuele en dus *queer* Sheldon in een heteronormatieve rol te plaatsen. De toeschouwer lacht met het idee dat iemand gek genoeg zou zijn om op Sheldon verliefd te worden, en bovendien gaat de mannelijke Sheldon daarna zó ver in zijn streven naar een monogame heteroseksuele relatie dat hij zelfs, net als Ted, in een vrouwelijke rol geduwd, namelijk die van de oude vrijster of de Crazy Cat Lady.

Op een gelijkaardige manier gebeurt dit met de alleenstaande Robin uit *HIMYM*. Wanneer ze vertelt over haar kindertijd blijkt dat haar vader haar altijd heeft opgevoed alsof ze zijn zoon was; ze leerde jagen en gaat nu nog steeds regelmatig naar de schietbaan om zich te ontspannen. Ze drinkt whisky en rookt sigaren -twee dingen die in de serie duidelijk



geassocieerd worden met mannelijkheid en machogedrag- en wordt bijna nooit emotioneel. Zij is wat Genz een “macho feminist” noemt, waarin “traditional gender images and codes persist but they become dissociated from their previous significations and correlations to physical sex, so that they interrogate rather than support gender norms” (Genz 2009: 157). In de hele serie *How I Met Your Mother* worden de traditionele genderrollen dus duidelijk in vraag gesteld; Robin lijkt op het stereotype van de sterke vrijgezelle man die niemand nodig heeft, waar Ted de plaats lijkt in te nemen van de passieve en afhankelijke alleenstaande vrouw met de nood aan een man om voor haar te zorgen. Ook in *New Girl* worden die genderrollen bevraagd door het personage van Winston, en ook het personage Angela uit *The Office*, kan gezien worden als “mannelijk” in haar absolute onverschilligheid over het hebben of het niet hebben van een monogame relatie.

Thompson verwijst naar teksten uit de jaren 1990, de periode waarin de Crazy Cat Lady en de singleton hun intrede deden, als voorbeelden van een tijd waarin stereotypes van alleenstaande personages nog voornamelijk bestonden uit vrouwen. Series die hier besproken werden als *Sex and the City* en *Gilmore Girls* hielden zich door de karakters van Miranda, Samantha, Lorelai, en Rory inderdaad bezig met “exploring ‘anxieties associated with finding a partner, sustaining intimate relationships and breaking down traditional forms of gender identity’ (Chambers 2015: 162)” (Thompson 2017: 33), maar recentere series uit deze paper, als *How I Met Your Mother*, *The Big Bang Theory* en *New Girl*, doen dat evenzeer met hun mannelijke personages. In de termen van Richard Dyer (2001) zijn het nu niet alleen Lorelai, Miranda, Jen, Babette, Gigi en Angela die gezien kunnen worden als “member” van de groep “alleenstaande vrouwen”, maar ook de mannelijke personages Sheldon, Ted en Winston worden nu gestereotypeerd als leden van een afwijkende groep, namelijk “alleenstaande personen”.

Volgens de driedeling van Williams is de genderneutrale oude vrijster of Crazy Cat Lady dus duidelijk *emergent*, maar niet *dominant*; de mannelijke Crazy Cat *people* worden nog steeds gezien als vrouwelijk vanwege hun angst om alleen te eindigen. Wel lijkt zulk negatief stereotype van de alleenstaande man iets nieuws uit het vorige decennium: waar Sheldon, Ted en Winston wel op dezelfde manier worden gepathologiseerd als Lorelai, Angela en Miranda, worden de mannelijke alleenstaande personages Luke en Dwight uit *Gilmore Girls* en *The Office* nooit op zulke negatieve manier gepercipieerd.

Verder kan nog geargumenteed worden dat het genderevenwicht nog steeds niet volledig in balans is, omdat mannelijke Crazy Cat Ladies Ted en Winston geconfronteerd worden met

vrouwelijke Crazy Cat Ladies (respectievelijk Jen en Gil), die nog sterker voldoen aan het stereotype dan Ted en Winston zelf. De mannelijke Crazy Cat Ladies worden dan met deze vrouwelijke personages gecontrasteerd, en komen zo nog “normaler” of minder afwijkend over: “het kon nog erger, kijk maar naar Gil”. Zo komen Ted en Winston er nog steeds gemakkelijker vanaf dan hun kattenliefhebbende vrouwelijke tegenspeelsters.

### **Postfeminisme en de carrièrevrouw**

*Women with cats are often assumed to fit one of two stereotypes: the crazy old spinster or the career-driven woman who can't seem to land a man.* (Moss 2015)

Vóór de Crazy Cat Lady aan het eind van de 20ste eeuw haar intrede deed, bestond in populaire media reeds het beeld van de alleenstaande carrièrevrouw. Typisch is dit personage een onafhankelijke, geëmancipeerde vrouw die haar carrière voorop stelt vóór haar sociaal leven, en vóór het vinden van een echtgenoot en gezin.

Zoals eerder besproken vond in de jaren na de Tweede Wereldoorlog een grote idealisering van het traditionele gezin, en van de huisvrouw plaats. De normalisering van heteronormativiteit zorgde voor een negatieve voorstelling van zulke onafhankelijke en ambitieuze vrouwen, waarbij in de termen van Dyer en Hall wel degelijk over stereotypering gesproken kan worden. Als alleenstaande vrouw stond de carrièrevrouw in een machteloze positie tegenover vrouwen mét partner, en tegenover mannen op de werkvloer; ze week duidelijk af van de maatstaf. In representaties van de carrièrevrouw doken steeds dezelfde karakteristieken op, zoals haar ambitie, maar ook haar dominantie, leiderschap en andere kwaliteiten die als typisch mannelijk bestempeld werden. Zulke mannelijke eigenschappen werden vrouwen, onder andere door het groeiende bewustzijn van de seksuele activiteit van vrouwen vanaf de jaren 1830 en doorheen de 20<sup>ste</sup> eeuw, niet in dank afgenomen. In de plaats daarvan leek er in de media een zekere angst voor carrièrevrouwen te ontstaan. Lehman (2011) geeft hiervan voldoende voorbeelden uit een studie uit 1962 over alleenstaande vrouwen, genaamd *The Lonely Sex*:

*“The career woman may have trouble finding a suitable husband when she decides to marry . . . She is accustomed to lead, to make decisions, keep her own hours, mingle with her own friends, and plan for her future. She may have looked forward to a more feminine role. . . . If she carries her executive attitudes into marriage, she must either find a man strong enough to hold her respect, or one weak enough to let her continue her completely independent psychology of existence.”* (Hofstede & Condon, in: Lehman 2011: 59)

In een uitgave van *Playboy*<sup>7</sup> uit het jaar daarna (1963) werd nog sterker de nadruk gelegd op het mannelijke gedrag en de mannelijke lusten van de carrièrevrouw, “arguing that women were usurping masculine prerogative in the bedroom and boardroom in misguided attempts at equality” (Lehman 2011: 28). De carrièrevrouw werd gezien als een buitenbeentje. Door haar zogenaamde rebellie tegen “biological imperatives” en het aannemen van een “actieve rol” in seks, voldeed ze niet aan de normen van de samenleving waarin ze woonde, en verwerd ze tot een stereotype, tot een ergernis voor mannen “who were denied their “masculine capacity” to “conquer their dates” (Lehman 2011: 28). Ook de pathologie van de vrouwelijke seksualiteit, die in hoofdstuk 3.1 aan bod kwam, zit vervat in de opvattingen uit de jaren 1960 over carrièrevrouwen:

*“[A] 1963 Playboy commentary warned that, left unchecked, the ambitious “single girl” could grow into the “career woman”, the middleaged “ogre” who wields her sexuality like a “Siren” and uses her professional clout to “cripple masculinity and manhood on earth”. The “career woman” was symptomatic of a “disastrous confusion” of gender roles[...]. The instant [men] lost their hold on the qualities that truly describe maleness, women grabbed them.” (Lehman 2011: 28)*

*“One study described unmarried secretaries as “frantic huntresses” who perceive male coworkers as “game” and “prey” and home in for the kill.” (Lehman 2011: 28)*

De carrièrevrouw wordt in bovenstaande citaten zelfs expliciet vergeleken met mythologische sirenes, die hun seksualiteit gebruiken in hun eigen voordeel, en om mannelijkheid in het algemeen te “verminken”: een analogie die eveneens populair was in de negentiende eeuw om de angst voor de vrouwelijke seksualiteit uit te drukken.

Al wordt de carrièrevrouw vandaag nog steeds beoordeeld op haar kwaliteiten om het werk en het gezinsleven te combineren, wordt ze nu wel geregeld als een positief stereotype aangehaald; de carrièrevrouw is een streefdoel geworden voor jonge, geëmancipeerde

---

<sup>7</sup> *Playboy* verspreidde in de Jaren 1960 wel vaker artikelen met gelijkaardige boodschappen; zo schreef auteur Norman Mailer dat “the womanization of America not only [comes] because women are becoming more selfish, more greedy, less romantic, less warm, more lusty, and also more filled with hate – but because men have collaborated with them” (Pitzulo 2011: 31). Zoals Suzanne Hatty het stelt, “*Playboy* provided a metaphoric place of escape for apparently besieged men. As women entered more and more previously masculine preserves, Mailer’s didactic writing and the texts and images of *Playboy* were a solace and comfort.” (Hatty 2000: 138)

vrouwen. McRobbie is ook hier echter sceptisch over. Ze spreekt over de “working girl”; die volgens haar, samen met de “well-educated young woman” (McRobbie 2009: 72) inderdaad enorm aanwezig is in de media. In zulke representaties van alleenstaande vrouwen ziet McRobbie de verwachtingen die jonge vrouwen in zulke media opgelegd worden “to not just have an occupation, but to prioritise earning a living as a means of acquiring status, ensuring an independent livelihood, and gaining access to the world of goods and services” (McRobbie 2009:72).

In de documentaire *Cat Ladies*, is Jenny een voorbeeld van een carrièrevrouw die tegelijkertijd een Crazy Cat Lady is, of aan het worden is. De makers van de film beschrijven Jenny als volgt: “In her mid-30s, Jenny appears to have it all – an attractive, fiercely independent sales agent with her own home that she just happens to share with 16 cats.” (Cat Ladies 2010: about) Jenny is dus duidelijk een voorbeeld van een vrouw die het volledig heeft gemaakt op de werkvloer, maar ondanks haar succes is ze ongelukkig omdat ze geen gezin heeft om haar leven te vervolmaken. Bovendien wordt Jenny door de makers van de film verdedigd: het is niet omdat ze geen man wil – omdat ze zich afzet tegen een heteronormatief, “normaal” leven – dat ze alleen is, maar door haar ervaringen als kind. (“It’s not that she wouldn’t want to find a partner or have children, but the experiences she endured as a child have prevented her from having healthy adult relationships.”) Terwijl Jenny dus een succesvolle zakenvrouw is, is ze toch “on the cusp of becoming “the Crazy Cat Lady””.

Ook is er nog de Crazy Cat Lady uit *The Simpsons*. In de serie wordt uitgeweid over haar verleden; ze was ooit een ambitieuze vrouw die geloofde dat “a woman can do anything”, maar door een burn-out op haar 32<sup>ste</sup> is ze nu een gestoord oud vrouwtje zonder enig sociaal contact, behalve dat van haar katten (Wikisimpsons). Zo is de Crazy Cat Lady van *The Simpsons* een carrièrevrouw die haar carrière in rook heeft zien opgaan, en daarom dan maar een gekke kattenvrouw geworden is.

De mannelijke Crazy Cat People uit de casestudies uit deze paper buiten beschouwing gelaten, zijn de hier besproken Crazy Cat Ladies in de regel geen zielige oude vrouwtjes. Jen uit *How I Met Your Mother* is werkloos, maar Angela Martin, Lorelai Gilmore en Miranda Hobbes zijn succesvolle en zelfstandige jonge vrouwen. Lorelai en Miranda zijn verder dan ook allebei zeer positief voorgestelde personages: ze zijn succesvol door hun eigen intelligentie en hebben hard gewerkt voor hun succes. Zij kunnen gezien worden als moderne carrièrevrouwen die op een positieve manier in de media getoond worden. De stereotiepe

carrièrevrouw wordt volgens McRobbie dan ook niet meer op dezelfde negatieve manier gepercipieerd als in de jaren 1960, maar krijgt in het heden eerder een voorbeeldfunctie, en wordt volgens McRobbie zelfs gezien als superieur aan werkloze vrouwen of vrouwen met een laag inkomen.

Logischerwijze zou de Crazy Cat Lady dan tot die laatste, inferieure categorie van vrouwen behoren, aangezien ze zich in een lagere sociale klasse bevindt (Holmberg 2015). In de realiteit lijkt de relatie tussen voorstellingen van de carrièrevrouw en die van de Crazy Cat Lady echter gecompliceerder te zijn, en lijken personages ook een combinatie van beide types te kunnen zijn. Zo kan de succesvolle zakenvrouw tegelijkertijd (stiekem) een Crazy Cat Lady zijn zoals bij Angela het geval is, of kan ze eenzaam zijn en conform aan een heteronormatief ideaal, terwijl ze nog geen katten bezit, wel de angst voelen om een Crazy Cat Lady te worden zoals Lorelai en Miranda. Omgekeerd kan de carrièrevrouw zich ook net expliciet tegen de bestaande heteronormatieve opvattingen verzetten in het mom van “geen man nodig te hebben”. Vreemd genoeg is dit laatste type niet te vinden in de hier besproken casestudies, aangezien alle Crazy Cat *people* uit de series, zowel mannen als vrouwen, ofwel op zoek zijn naar een partner, of er al een hebben. Een uitzondering hierop is Gil; van haar is niet geweten of zij een relatie heeft, op zoek is naar een relatie of gelukkig is op zichzelf.

Lorelai lijkt inderdaad een voorbeeldfunctie in te nemen, en lijkt het feministische ideaal van de onafhankelijke vrouw voor te stellen. Doorheen de serie worden zij en haar dochter steeds voorgesteld als jonge vrouwen met sterke feministische idealen. Lorelai koopt en runt in de loop van de acht seizoenen van de reeks haar eigen hotel, waarbij ze zelfs in tijden van financiële moeilijkheden weigert haar rijke ouders om hulp te vragen: ze wil volledig op haar eigen benen staan. Die streefdoelen geeft ze ook mee aan haar dochter Rory, die door haar ambitie aan de universiteit van Yale kan gaan studeren en daar een stage weigert omdat ze denkt dat die aan haar gegeven werd niet vanwege haar kunde, maar vanwege haar relatie met de zoon van de werkgever op de stageplaats.

Lorelai en Rory zijn bovendien allesbehalve fans van het ideaal van de vrouw als huisvrouw: wanneer Lorelai, Rory, en het vriendje van Rory, Dean, naar “The Donna Reed show”<sup>8</sup> kijken

---

<sup>8</sup> Dit is een televisieserie die van start ging in 1958, over huisvrouw Donna Reed en haar gezin. Het personage Donna stelt in deze serie de perfecte huisvrouw en moeder voor: ze is altijd netjes opgemaakt, en doet alle huishoudelijke klusjes met een glimlach. (tv.com)

("That Damn Donna Reed"), maakt Dean hierbij een opmerking over hoe fijn hij het zou vinden om een vrouw te hebben die voor hem kookt en het huishouden doet: iets waar Rory en Lorelai slecht op reageren. Wanneer Dean vraagt wat er mis is met het idee van een vrouw die een maaltijd bereidt voor haar man en haar gezin, antwoordt Rory dat "It's the having to have the dinner on the table as soon as the husband gets home and having to look perfect to do housework and the whole concept that her one point in life is to serve somebody else." Zowel Rory als Lorelai zijn dus geen voorstanders van het idee dat een vrouw een man en kinderen nodig heeft om voor te zorgen. Toch verwijzen zij allebei naar het stereotype van de Crazy Cat Lady, en is Lorelai bang om er een te worden.

In de positieve voorstellingen van Lorelai en Miranda lijkt het onwaarschijnlijk dat ze een negatieve boodschap kunnen overbrengen op de toeschouwer. Inderdaad lijken zij de vleesgeworden representaties van succesvolle vrouwen, en worden ze naar voor geschoven als ideaalbeelden voor hun in de eerste plaats vrouwelijke doelgroep. Toch, in navolging van de theorie van McRobbie (2009) lijken ze zich te conformeren aan een veel traditioneler beeld van de vrouw; zij lijken het stigma te belichamen dat nog steeds rust op alleenstaande vrouwen. Lorelai kan ondanks haar succes in haar professionele leven, pas echt gelukkig zijn wanneer ze haar mannelijke wederhelft heeft gevonden, en Miranda heeft zelfs te maken met discriminatie op de werkvloer vanwege haar status als alleenstaand; haar baas stelt voor haar te koppelen aan een kennis van hem, die later een vrouw blijkt te zijn. Omdat haar baas zo enthousiast lijkt over haar relatie met deze vrouw, overweegt Miranda even om te doen alsof ze lesbisch is omdat dat haar carrière ten goede zou komen, maar besluit dat haar succes dit niet waard is, en dat ze niet wil promoveren omdat de vrouw van haar baas "was looking to add a lesbian couple to our circle" ("Bay of Married Pigs").

De buurvrouw van Miranda vertelt haar eveneens de welbekende *urban legend* over de Crazy Cat Lady waarover ook Simon (2002) het heeft. Zij schrijft dat het bestaan van het verhaal van een oude vrouw die alleen met haar kat of met haar katten woont, "missed by nobody and found long dead", wijst op een zeker angst bij de vertellers van het verhaal. Simon ziet die angst meer specifiek als angst voor de onafhankelijke vrouw (Simon 2002: 13). Miranda krijgt het verhaal dan ook te horen op een moment waarop ze enorm succesvol is, en net weer wat meer onafhankelijk geworden is door het aanschaffen van haar eigen appartement: "Like the unhappy woman of the original myth, Miranda is out to declare her independence, her need for nobody – no man – to complete her life." (Simon 2002: 13). De personages Lorelai en Miranda verraden dus een heteronormatief wereldbeeld door hun zeer reële angst om in een

Crazy Cat Lady te veranderen, en zijn dus nog steeds op zoek naar hun ideale mannelijke wederhelft, al doen ze dat op een nieuwe, meer progressieve manier:

*These new young women are confident enough to declare their anxieties about possible failure in regard to finding a husband, they avoid any aggressive or overtly traditional men, and they brazenly enjoy their sexuality, without fear of the sexual double standard. In addition they are more than capable of earning their own living, and the degree of suffering or shame they anticipate in the absence of finding a husband is countered by sexual self confidence. (McRobbie 2009: 20)*

Miranda en Lorelai zijn inderdaad perfecte voorbeelden van zulke moderne vrouwen in de zin dat ze niet bang zijn voor hun eigen seksualiteit en zelfstandig kunnen zijn, al willen ze dat niet. Een relatie met een man blijft hun belangrijkste doel, maar “it is no longer conceived as an enforced and self-denying patriarchal norm” (Genz 2009: 141). Genz stelt verder dat omdat hun levensdoel nog steeds een vaste relatie of zelfs het huwelijk is, en ze toch ook worstelen met het idee dat ze gelukkig moeten zijn met hun professionele succes en onafhankelijk moeten zijn, de “contradictory subjectivity” van deze vrouwen “causes [them] to be in a state of confusion and self-doubt and [to be] hopeful and disillusioned, enjoying and loathing [their] single life at once” (Genz 2009: 139). Ze balanceren tussen een zekere berusting in hun single leven en het streven naar een perfecte relatie. Vanwege de voortdurende twijfels die ze voelen, wordt elk van hen afgeschrikt door het beeld van een oude vrouw die alleen sterft en wordt opgegeten door haar katten, ondanks hun schijnbare tevredenheid met hun alleenstaande status en hun zelfstandigheid.

De aflevering waarin Miranda dreigt een Crazy Cat Lady te worden, eindigt dan ook met het idee dat Miranda haar angst te boven komt; ze schrijft een e-mail naar haar notaris waarin ze aangeeft dat ze alleenstaand is. Belangrijk is hier dat Miranda niet zozeer haar angst om alleen te blijven overwint, als wel ervan overtuigd raakt dat ze niet alleen zal eindigen. Ze krijgt geen paniekaanvallen meer omdat ze gelooft dat ze een partner zal vinden, en niet omdat ze haar alleenstaande status op zich geen probleem meer vindt. De verteller beschrijft het moment waarop ze deze mail stuurt als “Miranda had to write a rather humiliating letter”: het feit dat dit moment beschreven wordt als “vernederend”, geeft de negatieve connotatie van het woord “single” aan. Het lukt haar om deze e-mail te schrijven, enkel en alleen omdat ze gelooft dat ze niet voor altijd “single” zal blijven. Het negatieve beeld van de alleenstaande vrouw wordt op deze manier door Miranda niet tegengesproken, maar net bevestigd. Miranda

besluit dan ook aan het eind van de aflevering systematisch haar kat te veel eten te geven: “She realized she probably wouldn't die alone. But she kept overfeeding her cat just in case” (“Four Women and a Funeral”).

Angela uit *The Office* is, in tegenstelling tot Lorelai en Miranda, een eerder negatief voorgesteld personage. Ze is vaak gemeen tegen haar collega's, houdt alleen van de kleuren grijs en zwart, ze heeft geen vrienden buiten haar katten, en hoewel ze enorm goed is in wat ze doet, is ze niet ambitieus en werkt ze zes seizoenen lang als accountant. Zij wordt niet voorgesteld als een ideaal waar jonge vrouwen naar moeten of kunnen streven. Opvallend is het dat zij net de enige van de hier besproken personages is die echt een volledig onafhankelijke vrouw is, en dankzij de aanwezigheid van haar katten geen nood voelt aan een man in haar leven, hoewel die er wel komt. In tegenstelling tot Lorelai en Miranda, die allebei feministes zijn in de hedendaagse zin van het woord, is Angela de verpersoonlijking van het ideaal uit de tweede feministische stroming: een sterke en onafhankelijke vrouw die geen nood heeft aan een man, en dat uit door haar katten te verkiezen boven eender welke menselijke relatie. Op die manier lijkt Angela Martin op Robin uit *How I Met Your Mother*, die dan ook door Thompson (2015) wordt beschreven als het “postfeministische archetype”:

*[...] an independent, career-driven woman who wants to travel the world, and does not want (and later cannot have) children. She represents a version of femininity demonised in the press and popular culture as the 'damaging' effects of second-wave feminism. (2015: 33)*

Robin is eveneens een succesvolle carrièrevrouw, en wijkt af van de andere hier besproken personages op een gelijkaardige manier als Angela: ondanks haar succes en ondanks het feit dat ze het grootste deel van de serie alleenstaand is, is Robin niet bang alleen te eindigen, omdat ze zichzelf niet eenzaam voelt; zij heeft het net moeilijk om zich aan te passen aan een partner wanneer ze in een relatie terechtkomt. Daarbij lijkt ze sterk op het negatieve beeld dat in de jaren 1960 van carrièrevrouwen gecreëerd werd: “She is accustomed to lead, to make decisions, keep her own hours, mingle with her own friends, and plan for her future” (Hofstede & Condon, in: Lehman 2011: 59), en heeft het daarom moeilijk om een partner te vinden. De laatste eigenschap wordt in *How I Met Your Mother* zelfs enorm letterlijk genomen: wanneer Robin in een relatie is met Ted en denkt dat hij haar een aanzoek zal doen, panikeert ze en verhuist ze naar Argentinië. Ook wanneer ze trouwt met Barney in het laatste seizoen, kan ze dit niet volhouden omdat ze het gewend is haar eigen individuele pad te volgen, en neemt uiteindelijk een baan aan in Japan.



Robin blijft ondanks die eigenschappen nog steeds een positief personage, maar wellicht is het om die reden dat Angela in de serie een eerder negatieve rol vervult. Ondanks haar succes op de werkvloer, kan Angela door middel van haar katten en haar status als alleenstaand, dienen als schrikbeeld voor de toeschouwer: jonge vrouwen die naar *The Office* kijken, willen niet veranderen in een verbitterde vrouw als Angela, die nooit lacht en niemand heeft om van te houden behalve haar katten. Op die manier wordt het “postfeministische archetype” van de onafhankelijke vrouw hier opnieuw op een negatieve manier voorgesteld en dus nog steeds “gedemoniseerd”. Zowel Robin als Angela worden niet geconfronteerd met het schrikbeeld van de *Crazy Cat Lady* zoals andere personage dat doen, wellicht omdat het op hen geen effect heeft. In tegenstelling tot Ted, Miranda en Lorelai zijn deze drie vrouwen niet bang om alleen te eindigen met hun katten (of honden); ze hebben écht genoeg aan het gezelschap van hun huisdieren.

### **Maatschappelijk toegepast**

Hierbij is het nuttig even terug te kijken op de cijfers en grafieken uit hoofdstuk 3. Daar werd duidelijk dat in de laatste drie decennia, dus ook de jaren waaruit de hier besproken casestudies gehaald zijn, het aantal alleenstaande personen is toegenomen. Ook bleek dat het grootste deel van die groep alleenstaanden vrouwelijk was, en dat het grootste aantal ongetrouwde personen in de Verenigde Staten zich tussen de leeftijd van 35 en 64 jaar bevindt.

In de cijfers die hieronder herhaald worden, wordt gekeken naar de leeftijd van ongetrouwde inwoners van de Verenigde Staten. De kanttekening die hier al eerder bij gemaakt werd, wordt daarbij best nog even herhaald: het aantal samenwonende maar ongehuwde partners is toegenomen in de voorbije 30 jaar, wellicht om verschillende – eerder aangehaalde - redenen. Tegelijkertijd is het ook belangrijk in het achterhoofd te houden dat de hier besproken series duidelijk een heteronormatief wereldbeeld lijken te communiceren naar hun toeschouwers toe, en dat in de traditionele relaties waarover ze handelen het huwelijk nog steeds het belangrijkste einddoel lijkt te zijn. Zowel Ted als Robin als Lorelai als Angela als Miranda als Babette trouwen uiteindelijk, en ook Sheldon en Winston raken doorheen de serie verloofd met een vrouw. Elk van de hier besproken hoofdpersonages treedt dus vroeg of laat in het huwelijk, of heeft de intentie dit te doen.

18-34	68%
35-64	32%
65+	41%

Figuur 6: leeftijd van ongetrouwde inwoners van de Verenigde Staten (U.S. Census Bureau 2014)

De doelgroep van de zes hier besproken series bestaat uit volwassenen tussen 18 en 49 jaar. Zij bevinden zich dus in de eerste en de tweede leeftijdscategorie, en maken voornamelijk deel uit van de groep van 18- tot 34-jarigen. Toeschouwers uit die eerste leeftijdscategorie zullen zich wellicht herkennen in de wanhopige zoektocht van Ted of Miranda naar een partner, en zijn daarom het geschikte doelpubliek voor series die verwijzen naar de Crazy Cat Lady als schrikbeeld. Zij kunnen zich op die manier identificeren met de personages die Crazy Cat Lady worden of dreigen te worden, en kunnen zo ook zulke humor waarderen; er wordt immers gelachen met problemen waarmee ze zelf te kampen hebben, maar wellicht kunnen ze dit nog relativeren; net als Miranda, Ted en Lorelai hebben ze er vertrouwen in dat ze iemand zullen vinden.

Personen tussen 35 en 64 jaar zijn beduidend minder vaak alleenstaand, en weten op die manier wellicht ook de humor te appreciëren. Van deze leeftijd zijn grote aantallen toeschouwers wél getrouwd, en dus voldoen ze zelf aan de dominante norm. Volgens de theorieën van Dyer, Hall en Gramsci zou deze leeftijdsgroep er het meest uit kunnen halen om alleenstaande personen op zulke manier te stereotyperen; de personages uit de series zijn op zoek naar wat zij al hebben (Ted, Lorelai, Sheldon,...), of vallen uit de boot omdat ze afwijken van de norm door meer belang te hechten aan hun huisdieren dan aan mensen (Angela, Robin).

Belangrijk is ook nog stil te staan bij de evolutie van de representatie van alleenstaande personen in de series en de evolutie van het aantal alleenstaande personen in de Verenigde Staten, waarbij niet naar het aantal gehuwde personen gekeken wordt, maar naar het aantal alleenwonenden. Eerder was te zien dat het aantal alleenwonenden steeds is blijven toenemen in de Verenigde Staten doorheen de laatste 30 jaar; de periode waarin de hier bekeken series zich situeren.

Deze paper kan geen uitspraak doen over het aantal instanties van de Crazy Cat Lady, maar slechts over het type en de variatie erop. Zoals eerder gezegd, is te zien in de hier bekeken series dat meer en meer gevarieerd wordt op de traditionele Crazy Cat Lady; iets wat logischerwijs ook gelinkt kan worden aan het grote aantal alleenstaanden in de Verenigde Staten. Het huwelijk blijkt duidelijk nog steeds de norm zijn en de uitspraak van Klinenberg dat “[i]t’s become legitimate and viable to be single for a long period of time” (in: Mythili 2014), is, gezien de grote aanwezigheid van stereotypes rond alleenstaande personen in populaire televisieseries, wellicht wat voorbarig, maar wel kan gesteld worden in de termen van Williams dat een leven als ongehuwde of alleenstaande *emergent* is; de Crazy Cat Lady – of wellicht een nieuwer, meer genderneutraal stereotype - komt stilaan vanuit de marge naar de kern terwijl het percentage vrijgezelle personen in de Verenigde Staten blijft toenemen.

Eerder werd ook het genderspect al besproken, maar interessant is het om die genderkwestie bij de Crazy Cat Lady te vergelijken met de genderkwestie van alleenstaande personen in het echte leven. Het grootste aantal alleenstaanden in de Verenigde Staten is gedurende de laatste 30 jaar steevast vrouwelijk geweest, en ook de Crazy Cat Lady was oorspronkelijk een vrouwelijk personage. In het laatste decennium is het verschil tussen het aantal alleenstaande mannen en het aantal alleenstaande vrouwen echter kleiner geworden; sinds 2010 werd dan ook gevarieerd op het geslacht van de Crazy Cat Lady. Uiteraard kan dit mogelijk worden toegeschreven aan toeval, maar het verkleinende verschil tussen alleenstaande mannen en alleenstaande vrouwen in de realiteit zou kunnen meespelen bij het meer en meer variëren op zulke stereotypes van alleenstaande personen in televisieseries. Ted uit 2010 en Lorelai uit 2000 zitten bijvoorbeeld in exact dezelfde situatie.

#### **Crazy Cat Lady of Madwoman in the Attic?**

*A life of feminine submission, of 'contemplative purity,' is a life of silence, a life that has no pen and no story, while a life of female rebellion, of 'significant action,' is a life that must be silenced, a life whose monstrous pen tells a terrible story. (Gilbert & Gubar 1978: 36)*

Door Sandra Gilbert en Susan Gubar in 1978 werd in de vorige eeuw reeds gekeken naar hoe vrouwen werden voorgesteld in literatuur. Gilbert en Gubar baseren hun concept van The Madwoman op het feit dat in de negentiende eeuw het neerschrijven van verhalen een kunst was die alleen aan mannen toebehoorde, en waarvan het leek dat vrouwen ze nooit zo goed onder de knie konden krijgen als mannelijke auteurs. In een tijd van een voornamelijk mannelijk schrijverslandschap, werden onderliggende verlangens naar zelfstandigheid en

emancipatie van vrouwelijke auteurs belichaamd in personages als de assertieve Bertha Mason uit *Jane Eyre* (1847), van Charlotte Brönte. Gilbert en Gubar (1979) argumenteren dat Bertha Mason de verpersoonlijking van *Jane Eyre's* eigen woede voorstelt. De 19<sup>de</sup> eeuw werd inderdaad gekarakteriseerd door een negatieve, maar wel grote aandacht voor vrouwelijke seksualiteit in de literatuur in de vorm van “anti-heroïnes like Anna Karenina and Emma Bovary, women who pursued their sexual passions and were punished for their rejection of the respectable but passionless role of wife and mother.” (Abrams 2002: 149).

Zoals Ussher stelt, was het in de late 19<sup>de</sup> eeuw en de vroege 20<sup>ste</sup> eeuw normaal dat veel vrouwen alleen bleven, door het feit dat er simpelweg meer vrouwen dan mannen waren. Die vrouwen werden dan gemarginaliseerd en gezien als inferieur aan zij die wel een echtgenoot en gezin hadden om te onderhouden. Ussher argumenteert dat, terwijl de uitsluiting van celibataire vrouwen op het eerste gezicht in tegenspraak lijkt te zijn met de angst en het gepercipieerde gevaar van de vrouwelijke seksuele activiteit, het er eigenlijk een logisch gevolg van is: “it is women’s sexuality *outside the controls of men* that is the threat” (Ussher 1991: 81). Alleenstaande vrouwen als oude vrijsters werden gemarginaliseerd en geridiculiseerd net omdat ze alleenstaand waren en een leven leken te kunnen leiden zonder de dominante aanwezigheid van een man, en zo op hun eigen manier afweken van de norm. De representatie van alleenstaande vrouwen als inferieur is echter niet alleen maar te situeren in de negentiende eeuw van de *Madwoman in the Attic*, maar bestond ervoor al, en ook vandaag wordt ze nog verder gezet.

De voornaamste eigenschap van de het agressieve vrouwelijke personage van Gilbert en Gubar is dat ze zich verzet tegen de traditionele, patriarchale maatschappelijke norm. Dit is eveneens wat het stereotype van de Crazy Cat Lady schijnt te doen, door haar keuze voor een hechte relatie met haar katten in plaats van met een man. Voor een aantal van de hier besproken Crazy Cat Ladies ligt dat echter anders: zij lijken niet zozeer op een actieve manier de relatie met hun katten boven de relatie met een partner te kiezen. Bij Lorelai uit *Gilmore Girls*, bij Ted uit *How I Met Your Mother*, bij Sheldon uit *The Big Bang Theory*, en in mindere mate ook bij Miranda uit *Sex and the City*, dienen de katten wel als vervanging (zelfs zeer letterlijk in *The BBT*: de aflevering waarin Sheldon een Crazy Cat Lady wordt, heet “The zazy **substitution**”) van menselijk gezelschap na het eind van een relatie, maar worden de katten eerder als een troostprijs gezien, dan als iets wat de personages prefereren boven het gezelschap van een menselijke partner. Op die manier verzetten de personages zich niet tegen heteronormatieve opvattingen, maar conformeren ze zich hier net aan: ze hebben zo’n grote

nood aan een partner en voelen zich zó eenzaam zonder partner, dat ze deze leegte in hun leven trachten op te vullen met katten.

De personages Babette uit *Gilmore Girls* en Jen uit *HIMYM* gaan hier op nog een andere manier mee om: Babette heeft een echtgenoot en ziet haar kat als haar kind, wat niet wil zeggen dat ze liever een menselijk kind gehad had. Zij kiest er op een actieve manier voor een kat te adopteren, niet omdat ze geen kind kan krijgen of na het verlies van een relatie of een kind, maar gewoon omdat ze een kat wil. Babette past op die manier beter binnen het idee van de Madwoman in the Attic dan de andere Crazy Cat Ladies. Jen houdt op een gelijkaardige manier van haar katten, en wil ze dan ook niet opgeven in ruil voor een relatie met de menselijke Ted. In dat opzicht leunt ook Jen uit *HIMYM* dichter aan bij de Madwoman in the Attic. Belangrijk is hier dat Babette naast haar kat ook nog een echtgenoot heeft, en ook Jen naast haar katten nog op zoek is naar een partner, dus dat ze beiden hun katten niet zien als een substituut voor een romantische relatie.

Winston uit *New Girl* lijkt zich tussen die twee soorten Crazy Cat Ladies in te bevinden: gedurende de periode waarin hij single is, lijkt hij Ferguson te zien als vervanging voor een romantische partner, maar ook in de laatste seizoenen, wanneer hij een vaste relatie heeft, blijft hij even gehecht aan Ferguson. Logisch zou zijn als hij naar Ferguson verwees als romantische partner tijdens de periodes waarin hij alleenstaand is, en hij Ferguson zou beginnen zien als vervanging voor een kind wanneer hij een relatie heeft; zo zou hij zijn kat gebruiken als vervanging van wat hij volgens de traditionele norm van hem verwacht wordt, maar hij niet heeft. Vreemd genoeg blijft Winston echter regelmatig naar zijn kat verwijzen als romantische partner terwijl hij een relatie heeft, en zich verlooft. Ook voor hem lijkt Ferguson dus niet zozeer een vervanging van een partner te zijn, als eerder een extra gezinslid, al is het niet helemaal duidelijk welke plaats Ferguson in zijn gezin inneemt. Duidelijk is wel dat Ferguson meer voor Winston betekent dan een huisdier volgens de norm zou mogen doen. Die afwijkende relatie met Ferguson maakt Winston tot een Crazy Cat “person”, ongeacht zijn romantische status.

Angela Martin uit *The Office* is een geval apart, in de zin dat zij nog een sterkere band heeft met haar katten dan de anderen: waar de andere personages hun katten zien als gelijkwaardig aan mensen, of als vervanging van een menselijke partner, prefereert Angela haar katten ook werkelijk boven het gezelschap van mensen; dat zegt ze een aantal keer uitdrukkelijk (zie bijlage 4). Wel heeft ze gedurende de serie relaties met mannen, en krijgt ze een zoon, maar

zelfs haar zoon ziet ze als minder belangrijk dan haar katten. Zij past volledig binnen dat wat de Crazy Cat Lady tot “de andere” of tot “queer” maakt: haar relatie met haar katten wijkt nog sterker af van de norm dan die van de Crazy Cat Ladies uit de andere series. Die “vreemde” relatie van Angela met haar katten maakt haar tot een stereotype, in de zin dat haar personage duidelijk wordt gepercipieerd als afwijkend “for and through [her] queer intimacies” (McKeithen 2017: 18). McKeithen stelt dat de thuissituaties van Crazy Cat Ladies “blur the boundaries of human/animal. They fail to achieve the loving femininity, rational masculinity, and heteronormative domesticity that constitute modern liberal humanity and selfhood” (McKeithen 2017: 128), en dit is precies hoe Angela wordt voorgesteld.

Opmerkelijk is dat behalve Angela Martin, geen van de hier besproken personages op een actieve manier hun katten kiezen boven een menselijke partner. Ofwel hebben ze een enorm hechte relatie met hun katten naast hun menselijke relatie, ofwel adopteren ze katten bij gebrek aan een menselijke relatie. Zo verschillen die Crazy Cat Ladies van de actieve en onafhankelijke Madwoman in the Attic van Gilbert en Gubar; ze gaan niet in tegen de heteronormativiteit van het televisielandschap, maar bevestigen die net elk op hun eigen manier. Zelfs Angela conformeert zich aan die heteronormativiteit: al zijn haar katten voor haar belangrijker dan de relaties die ze uitbouwt met mensen en dan haar eigen kind, zij ziet hen niet als vervanging van een menselijke relatie, maar ziet haar sociaal contact met mensen eerder als iets “extra”, waar de andere Crazy Cat Ladies net de relatie met hun katten als “extra”, bovenop hun menselijke relaties, schijnen te zien.

Een ander belangrijk aspect is dat van de angst voor de vrouwelijke seksualiteit. Sterke, onafhankelijke vrouwen worden gezien als een gevaar voor de patriarchale samenleving, zoals duidelijk blijkt uit de schilderijen van Moreau en uit het personage van de Madwoman in the Attic zelf. Volgens Gilbert en Gubar (1978) is het daarom dat de Madwoman in the Attic dan ook wordt geportretteerd als mentaal ziek, zodat ze haar macht verliest. De Crazy Cat Lady is in die zin wel vergelijkbaar met dit stereotype uit de vorige eeuw: een voorbeeld hiervan is te vinden in het personage Lorelai, die vanwege haar naam expliciet wordt vergeleken met de mythologische sirene, zoals eerder ook de vergelijking gemaakt werd tussen sirenes en carrièrevrouwen. Onomastiek speelt een grote rol in *Gilmore Girls*: de volwassen Lorelai is genoemd naar haar grootmoeder, de moeder van haar vader; eveneens een succesvolle vrouw die erop hamert dat het goed is voor een vrouw om hard te werken. De naam Lorelai heeft daarbij een bredere betekenis; Lorelei is de naam van een nimf die op een rots in de Rijn zat en boten deed zinken door haar prachtige gezang. Het volksverhaal

over Lorelei is zeer vergelijkbaar met Griekse mythes over sirenes, die in verband staan met de angst voor de vrouwelijke seksualiteit. Lorelai zelf noemde haar dochter dan ook naar zichzelf; Rory is kort voor Lorelai. Dit wordt in de serie verklaard als een impulsieve – evenals feministische – beslissing in het ziekenhuis; het is gebruikelijk voor mannen om een zoon naar zichzelf te noemen, maar niet voor vrouwen. Zowel hun grootmoeder als Lorelai en Rory zelf zijn dus genoemd naar een personage dat symbool staat voor het gevaar van de vrouwelijke seksualiteit. Zowel Lorelai als Rory worden zo dus gezien als bedreigend, en ook Miranda is een sterke vrouw die niet bang is om voor haar seksualiteit uit te komen, wat hen tot een grote bedreiging van het genderevenwicht maakt. De mogelijkheid dat ze alleen zullen eindigen, opgegeten door katten, smooit die bedreiging in de kiem en maakt hen tot positieve personages.

Zoals Simon (2002) stelt worden heksen afgebeeld als arme oude vrouwtjes om die redenen, en zo worden Crazy Cat Ladies ook afgebeeld als wanhopige personages met te veel katten; een personage dat onmogelijk als een bedreiging kan gezien worden. Hun katten of hun abnormale relatie met katten is dan puur een manier om hen te deseksualiseren. Hetzelfde geldt voor de onafhankelijke Angela: zij is succesvol en heeft geen nood aan een man, maar heeft op haar beurt een zwakte die het gevaar dat ze vormt voor de traditionele norm doet afnemen: ze is niemand zonder haar katten, en wordt gereduceerd tot een gestoorde en norske kattenmoeder. Op die manier lijken de hier besproken Cat Ladies wel degelijk op de Madwoman in the Attic: in hun onafhankelijkheid leven ze de “feminist dream”, waarvan de “painful as well as paradisaal [...] consequences” (Gilbert & Gubar 1978: 266) getoond worden. In hun geval zijn die pijnlijke gevolgen onder andere hun eenzaamheid en de negatieve associaties met de Crazy Cat Lady.

De casestudies uit deze paper kunnen zo misschien een antwoord geven op de vraag waarom het personage van de Madwoman in the Attic minder en minder gebruikt schijnt te worden, terwijl de Crazy Cat Lady net in opmars lijkt te zijn. Enkele mogelijke oorzaken hiervan worden hieronder besproken.

Zoals Hall reeds stelt, zijn stereotypes allesbehalve zuiver cognitief, maar zijn ze afhankelijk van allerlei individuele en sociale invloeden. Het is belangrijk dat in gedachten te houden bij het kijken naar de evolutie van de Madwoman in the Attic naar de Crazy Cat Lady. De maatschappelijke context waarin de stereotypes bestaan, kan immers op zichzelf een mogelijke oorzaak zijn van deze verschuiving. De Madwoman in the Attic is een trope die

zuiver terug te vinden is in geschreven tekst. Over het (afnemende) belang van literatuur in onze hedendaagse en toekomstige maatschappij, en wat dit betekent voor de Madwoman, dacht ook Sandra M. Gilbert zelf reeds na:

*The world in which The Madwoman now moves, moreover, is virtually new – and [...] I mean the word virtually quite literally. For what has been labeled the Information Revolution fostered by the lightning rise of computer technologies will no doubt bring with it changes as enormous as those associated with the Industrial Revolution that marked the century in which she was born. What, after all, will become of those entities known as “books” in the imminent, hypertextually hypersophisticated millennium?* (Gilbert & Gubar 1978: xxxix-xl)

De Crazy Cat Lady, hoewel ze ook in literatuur voorkomt, overstijgt duidelijk het medium “boeken”. Zoals eerder gezegd is ze overal te vinden - in internet *memes*, op koffiemokken, in cartoons, in televisieseries, films, stripverhalen – haar voorkomen in ontelbaar veel verschillende soorten media, maakt haar tot een stereotype dat perfect in onze hedendaagse maatschappij past. Waar de Madwoman in the Attic lijkt thuis te horen binnen wat behoort tot een veeleer elitaire cultuur, is de Crazy Cat Lady een ruim stereotype, perfect aangepast aan het hedendaagse diverse medialandschap. Bovendien, zoals blijkt uit de casestudies uit deze paper, kan iederéén een Crazy Cat Lady worden, en via de populaire cultuur wordt het stereotype dan ook verspreid naar verschillende sociale klassen. De hier bekeken televisieseries beperken zich niet tot hoogopgeleide kijkers, maar bereiken een zeer ruim publiek van mannen én vrouwen tussen 18 en 49 jaar; personen die zich allemaal een Crazy Cat Lady of de angst er een te worden kunnen voelen, maar die zich zeker niet allemaal zouden kunnen identificeren met de Madwoman in the Attic.

Ten tweede is de Madwoman in the Attic boven alles een sterk en agressief personage, dat op een zeer actieve manier ingaat tegen de bestaande genderrollen, waar, met uitzondering van Angela en Robin, de hier besproken Crazy Cat Ladies eerder passieve personages zijn, die zich lijken te conformeren aan de bestaande tweedeling van de actieve man en de passieve vrouw. Lorelai en Miranda lijken op het eerste gezicht op actieve en onafhankelijke vrouwen, maar hun angst voor eenzaamheid en het idee dat ze niet genoeg hebben aan zichzelf en hun katten verraadt deze conformiteit. Ted gaat nog een stap verder, aangezien de hele verhaallijn van zijn personage in teken staat van het vinden van zijn ideale match. Daarbij doen de voorbeelden van de Crazy Cat Lady de bestaande bedreiging van de actieve vrouw teniet, en kunnen ze gezien worden als een meer passieve variant van de Madwoman in the Attic:



alleenstaande en sterke vrouwen, die toch de heteronormativiteit van de huidige maatschappij niet in gevaar brengen door hun succes en hun seksualiteit. Hun katten maken hen eerder tot een jongere, hippere versie van de oude vrijster dan tot een Madwoman in the Attic.

Ten derde is het belang van humor hier niet te onderschatten. Eerder werd al benadrukt dat humor een grote rol kan spelen bij het laten wennen van kijkers aan nieuwe concepten. Daarbij is het belangrijk erop te wijzen dat de Crazy Cat Lady, als vrij recent en populair stereotype, enorm vaak hand in hand gaat met humor. In de hier besproken casestudies gaan momenten waarop verwezen wordt naar de Crazy Cat Lady steevast gepaard met grappen. In *The BBT* wordt dit expliciet gemaakt aan de hand van *laughing tracks* wanneer Sheldon er weer een kat bij heeft, of verwezen wordt naar de geur van zijn kamer vol katten, maar ook bijvoorbeeld in *New Girl* en *The Office* wordt duidelijk gelachen met de relatie van Winston en Angela met hun katten. Het gebruik van humor maakt de Crazy Cat Lady wellicht tot een krachtiger stereotype dan dat van de Madwoman in the Attic, een veelal ernstig personage. Beide personages zijn dan wel *mad* of *crazy*, maar met de *madness* van de Madwoman wordt niet zozeer gelachen als met de *craziness* van de Cat Lady.

## 6. Conclusie

Het stereotype van de Crazy Cat Lady lijkt gedurende de laatste decennia gemuteerd te zijn, maar variaties ervan lijken al eeuwen te hebben bestaan. Zo gaat de gepercipieerde connectie van vrouwen met katten terug tot in de Soemerische mythologie, en is de associatie van alleenstaande vrouwen en de vrouwelijke seksualiteit met mentale ziekte en dierlijkheid eveneens al eeuwenoud. De Crazy Cat Lady zoals we ze vandaag kennen heeft inderdaad nog steeds veel aspecten gemeenschappelijk met oude beelden van heksen en oude vrijsters. Aan het laatste stereotype wordt ze dan ook vaak gelijkgesteld: zo is het schrikbeeld van de Crazy Cat Lady in de *urban legend* van de oudere vrouw die wordt opgegeten door haar katten nog steeds sterk aanwezig in de populaire cultuur: zowel Sheldon, Ted, Miranda, en in mindere mate ook Jen krijgen het verhaal te horen. Het is duidelijk dat de Crazy Cat Lady, hoewel ze intussen voorkomt in verschillende soorten en maten, dus nog steeds in de eerste plaats wordt gebruikt als schrikbeeld voor alleenstaande personen.

Veel van de referenties naar de Crazy Cat Lady of de personages die Cat Lady zijn, gaan hand in hand met het stereotiepe beeld van de onafhankelijke carrièrevrouw. Zowel Lorelai en Miranda als Angela en Robin zijn succesvolle vrouwen op de werkvloer. Lorelai en Miranda zijn sterk gefocust op de zoektocht naar een man in hun privéleven, waar Angela en Robin zich volledig toeleggen op hun carrière. Zo zijn Lorelai en Miranda perfecte voorbeelden van McRobbie's postfeministische *working girl*: “[S]he enjoys her status without going too far. She must retain a visible fragility and the displaying of a feminine vulnerability will ensure she remains desirable to men” (McRobbie 2009: 79). De angst om een Crazy Cat Lady te worden is hun “zwakte”, die hen eveneens tot zeer sympathieke en positieve personages maakt.

Angela wordt op de meest negatieve manier geportretteerd: zij zelf kan een schrikbeeld zijn voor toeschouwers als verbitterde en norse katteneigenares. Angela is zo de verpersoonlijking van het “postfeministische archetype” (Thompson 2017): een onafhankelijke vrouw die niet op zoek is naar een man (bij Angela omdat ze haar katten heeft en die verkiest boven elk menselijk contact), en daarom op een negatieve manier wordt voorgesteld. Met andere woorden kan de Crazy Cat Lady in alle mogelijke vormen voorkomen, maar wordt ze het vaakst gezien in personages van succesvolle vrouwen om hen meer te laten voldoen aan het idee van de passieve en afhankelijke vrouw: een carrièrevrouw of een zelfstandige en seksueel actieve vrouw wordt, vooral sinds de jaren 1860, gezien als bedreigend, maar haar zwaktes zijn haar katten en haar angst om alleen te eindigen, en zo

kunnen de personages Miranda en Lorelai toch nog op een positieve manier worden voorgesteld.

Een belangrijke evolutie die te zien is in de hier bekeken casestudies, is het “ontgenderen” van de Crazy Cat Lady, die in kaart gebracht kan worden aan de hand van de driedeling van Williams (1977). In de eerste drie bekeken televisieseries is ze steeds een vrouwelijk personage, of wordt het horrorverhaal over de Crazy Cat Lady aan vrouwen verteld, maar in de laatste drie series komen vrouwelijke én mannelijke Cat Ladies voor. Een mogelijke verklaring hiervoor is de nood aan variatie binnen een humoristisch discours, waarbij de makers van latere series mannelijke Cat Ladies introduceren puur om hun publiek zo aan het lachen te maken. Een andere mogelijke verklaring wordt voorgesteld door Thompson (2017), die stelt dat de gangbare stereotypering van alleenstaande vrouwen meer en meer verandert naar een stereotypering van alleenstaande personen van alle geslachten. Daarbij worden mannelijke Crazy Cat Ladies op een gelijkaardige manier geproblematiseerd als vrouwelijke, en kunnen zulke variaties gezien worden als *emergent*. Hun doel is nog steeds het huwelijk, en getrouwde personages blijven nog steeds de norm en dus *dominant*. Wel stellen zulke mannelijke Crazy Cat Ladies de traditionele genderrollen in vraag en worden ze dan ook geregeld gepresenteerd als vrouwelijk in hun zoektocht naar hun grote liefde; een proces waarbij humor van het grootste belang is.

De evolutie van de stereotypering van alleenstaande vrouwen naar de stereotypering van alleenstaande personen in het algemeen is nog niet volledig rond, maar met behulp van humor kan het publiek wennen aan een verschuiving van het concept van mannelijkheid van het ouderwetse en traditionele, *residual* beeld van de alleenstaande macho-man, naar een genderneutraal idee van alleenstaande personages. Hetzelfde gebeurt bij de personages Miranda en Robin, wiens onafhankelijkheid wordt gezien als een mannelijke eigenschap. Bovendien komen de vrouwelijke Crazy Cat Ladies die hier bekeken werden op zichzelf voor, maar worden de mannelijke Winston en Ted afgezet tegen nog sterker gestereotypeerde vrouwelijke *flat characters* van Crazy Cat Ladies - Gil en Jen - waardoor Ted en Winston nog steeds positiever worden voorgesteld dan hun vrouwelijke tegenhangers.

In de termen van Dyer kunnen dan zowel alleenstaande mannen als alleenstaande vrouwen gestereotypeerd worden vanwege hun gepercipieerd lidmaatschap van de afwijkende groep “alleenstaande personen”. Zo wordt het stereotype van de Crazy Cat Lady eveneens bruikbaar met betrekking tot mannelijke personages, en kunnen mannelijke personages er net zozeer

door worden afgeschrikt als vrouwen. In de termen van Hall is het dan niet meer gewoon de man die de macht heeft in onze samenleving, maar personen mét een partner die personen zonder partner domineren door hen te stereotyperen.

Tijdens een vergelijking van de reële cijfers van alleenstaanden in de Verenigde Staten, kan ook een zekere wisselwerking worden waargenomen tussen verschillende voorkomens van de Crazy Cat Lady en het aantal alleenstaande mannen en vrouwen. Daarbij is het belangrijk dat het aantal alleenstaande personen steeds is blijven toenemen sinds de jaren 1960, wat een verklaring kan zijn voor de talrijke variaties die bestaan op het stereotype van de Crazy Cat Lady. Het aantal alleenstaande vrouwen is sinds de Tweede Wereldoorlog groter dan het aantal mannen, maar dat verschil is in de laatste decennia aan het verkleinen; nog een mogelijke verklaring voor het toenemende aantal mannelijke Crazy Cat Ladies. Tenslotte komt op het gebied van leeftijd de doelgroep van de hier bekeken televisieseries overeen met de leeftijdsgroep die in de grootste mate single is. Die groep kan zich dus het best identificeren met personages die de angst hebben om alleen achter te blijven, en kan afgeschrikt worden door de Crazy Cat Lady *cautionary tale*. Deze doelgroep bestaat uit mannen én vrouwen, dus wellicht hebben ook mannelijke kijkers boodschap aan dit schrikbeeld.

De laatste vraag die deze paper wenst te beantwoorden, is waarom de Crazy Cat Lady zo populair is in de hier bekeken televisieseries, terwijl de literaire Madwoman in the Attic verdwenen lijkt te zijn. Hiervoor werden verschillende mogelijke verklaringen aangehaald, zoals het idee dat de Crazy Cat Lady kijkers lijkt aan te spreken uit verschillende leeftijdsgroepen en van verschillende genders, en het idee dat de Madwoman in the Attic zuiver of voornamelijk in literatuur te vinden is, waar de Crazy Cat Lady aan bod komt in verschillende media. In de eerste plaats echter, lijkt de Crazy Cat Lady een minder bedreigende variant van de Madwoman in the Attic te zijn. Ze wijkt dan wel af van de norm vanwege haar abnormale relatie met haar katten, maar vormt geen directe bedreiging voor traditionele genderrollen, omdat ze eerder wordt gepercipieerd als een meelijwekkend figuur dan als een streefdoel voor jonge vrouwen. Waar de Madwoman in the Attic en de carrièrevrouw dit evenwicht wel in gevaar brengen, zorgt de Crazy Cat Lady net voor de bevestiging ervan, en is zo een meer passieve variant van de alleenstaande vrouw.

Ook het belang van humor valt in deze context niet te onderschatten. Humor is hier een krachtig middel op bepaalde ideeën op de kijker over te brengen; de Madwoman in the Attic is dan wel *mad*, maar de Crazy Cat Lady is *crazy* op een grappige manier. Hierbij kan dan nog

verwezen worden naar het *emergente* van Williams, op dezelfde manier als Thompson dat doet: humor kan gebruikt worden als middel om het publiek te laten wennen aan het *emergente*. Met behulp van humor raakte de Crazy Cat Lady geïntroduceerd in de populaire cultuur (denk aan *The Simpsons* en de hier besproken series), waar ze nu volop wordt gekopieerd en geparodieerd.

De vraag is uiteraard nog of de gepercipieerde “ontgendering” van deze stereotypes een stap voorwaarts of een stap achterwaarts zou zijn: het onderscheid tussen de geslachten vervaagt, maar het aantal gestereotypeerde personen neemt toe. Daarbij is het essentieel in het achterhoofd te houden dat stereotypering geen zuiver negatief proces is (zie Dyer 1993; 1999; 2001), en dat deze vraag dus altijd onbeantwoord zal blijven. Wel is het aangewezen in de toekomst nog meer onderzoek te doen naar stereotypes van alleenstaande personen in televisieseries om definitief te kunnen vaststellen of de evolutie die Thompson (2017) en deze paper erin lijken vast te stellen, inderdaad plaatsvindt.

Daarbij is het belangrijk nog een laatste keer te wijzen op de positie van de sitcom in het televisielandschap; deze paper handelt niet over non-fictionele of andere fictionele genres van televisie, en doet geen uitspraak over de hele populaire cultuur. Hoewel de sitcom nog steeds een relevant genre is binnen het Amerikaanse televisielandschap, gaan andere genres, die in de laatste jaren meer op de voorgrond treden, mogelijk anders om met stereotypes van alleenstaande personen. Bovendien, zoals eerder gezegd, bestaat de Crazy Cat Lady ook in andere media; zelfs televisie is hier dus maar een klein aspect van.

Een vraag die eveneens gesteld moet worden, is de volgende: “Welk effect hebben de beelden van de Crazy Cat Lady op hun kijkers?”. Helaas kunnen we daar geen sluitend antwoord op geven, en moeten we daarbij verwijzen naar de veeltallige onderzoeken naar media-effecten binnen de sociale wetenschappen.

Op één vraag kan deze paper alvast een klaar en duidelijk antwoord geven: “Is het einde van het stereotyperen van alleenstaande personen aangebroken?” Nee. De Madwoman heeft haar fakkel overgedragen aan de hedendaagse en humoristische Crazy Cat Lady, die, wanneer zij zelf achterhaald is geworden, wellicht op haar beurt een meer hedendaagse, en wellicht genderloze opvolger zal krijgen.

## 7. SWOT-analyse

### **Sterktes**

Ondanks de zeer beperkte hoeveelheid academische literatuur die specifiek over de Crazy Cat Lady bestaat, vond ik in een onverwachte wetenschappelijke tak toch enkele werken die me goed op gang geholpen hebben: die van de sociale wetenschappen, en meer specifiek in het genre van analyses van “queer” thuissituaties en het houden van huisdieren.

In het algemeen heb ik nooit moeilijkheden ondervonden met het vinden van de juiste literatuur, waardoor mijn literatuurstudie zeer vlot verliep. Literatuur die ik vond in september voor mijn onderzoeksvorstel, bleek achteraf ook wel degelijk handig te zijn voor mijn eigenlijke onderzoek zelf.

Het gebrek aan academische literatuur over de Crazy Cat Lady zie ik zelf dan ook als een sterkte van deze paper. Met het bespreken van dit onderwerp probeer ik zo een klein hiaat op te vullen in de academische literatuur uit de Culturele Studies, en een beetje licht te werpen op de manier waarop alleenstaande vrouwen én mannen op een impliciete manier negatief geportretteerd en gepercipieerd worden in populaire televisie.

### **Zwaktes**

Tijdens het schrijven van deze paper had ik het moeilijk om alles kort en bondig te houden. Professor Baetens heeft me moeten helpen bij het beslissen welke stukken tekst korter mochten, of weg mochten.

Verder was ik onervaren op het vlak van dit soort onderzoek. In mijn bacheloropleiding deed ik taalkundig kwantitatief onderzoek, waardoor het de eerste keer was dat ik op deze manier te werk ging.

### **Kansen**

Aan het begin van het academiejaar koos ik ervoor om het vak *Science, Visual Culture and the Human Body* van professor Kangaslahti te volgen, puur uit persoonlijke interesse. Een van de opdrachten voor dit vak was het analyseren van een casestudy in het licht van de theorieën en geschiedenis van de perceptie van het menselijke lichaam en kunst uit de

colleges, waarbij ik opteerde voor een casestudy die aansloot bij genderrollen en seksualiteit. Deze case-study had verder niets te maken met mijn thesis, maar de geschiedenis van de perceptie van gender die we in de colleges zagen, bleken onverwacht enorm nuttig te zijn voor het schrijven van de geschiedenis van de Crazy Cat Lady. Dankzij deze colleges leerde ik over de angst van de vrouwelijke seksualiteit in de 19<sup>de</sup> eeuw, over de schilderijen van onder andere Moreau en Von Stuck, en over de associatie van vrouwen en dieren in diezelfde periode, zodat ik zelf de link kon maken met heksen en de Crazy Cat Lady.

De colleges *Latin-American Cinema* (keuzevak) en *Cultural Semiotics* (verplicht vak) bleken ook nuttig te zijn, vooral op een meer impliciete manier. Zij leerden mij beter omgaan met visuele bronnen, waar ik het uit mijn vorige studies beter gewend was om te gaan met zuiver tekstuele bronnen.

### **Bedreigingen**

Een eerste bedreiging is dat twee van de hier bestudeerde series nog steeds aan de gang zijn. *The Big Bang Theory* en *New Girl* worden nog steeds uitgezonden. Voor *The BBT* vormt dit volgens mij geen al te groot probleem, omdat de Crazy Cat Lady geen vast personage is, maar in *New Girl* is het niet duidelijk wat er in de toekomst nog met het personage Winston en zijn kat zal gebeuren. Deze paper beperkt zich dan ook tot de afleveringen tot en met mei 2018, en kan geen uitspraak doen over het verloop van de personages na die periode.

Ten tweede, zoals reeds benadrukt in de rest van deze paper, verandert de positie van de sitcom voortdurend. Zelf ben ik ervan overtuigd dat het genre nog steeds enorm relevant is, vanwege het grote aantal kijkers dat het nog steeds aantrekt. Toch zijn er andere genres die meer op de voorgrond treden in het televisielandschap, en is het altijd een mogelijkheid dat de sitcom minder en minder relevant zal worden; dan zou dit onderzoek eveneens minder en minder kunnen vertellen over stereotypering in het grote geheel.

# Bibliografie

## Secundaire Literatuur

- Abrams, Lynn. 2002. *The Making of Modern Woman: Europe 1789-1918*. London : Longman.
- Allen, Ann T. 2014. "Feminism and Fatherhood in Western Europe, 1900-1950's." *Journal of Women's History* 26:2, 39-62.
- American Humane Association. "U.S. Pet (Dog and Cat) Population Fact Sheet: Pet Demographic Data." Geraadpleegd op 14 mei 2018. Geraadpleegd via: <http://www.bradfordlicensing.com/documents/pets-fact-sheet.pdf>
- Anderson, Bette. 1994. *We just got on with it: British women in World War II*. Chippenham: Picton.
- Arendt, Florian. 2016. "Disposition-Content Congruency and the Negation of Media Stereotypes." *Communication Research Reports* 33: 1, 74-80.
- Arluke, Arnold et al. 2011. "Characteristics and Antecedents of People Who Hoard Animals: An Exploratory Comparative Interview Study." *Review of General Psychology* 15:2, 114 - 124.
- Arnold, Matthew. 1869. *Culture and Anarchy: an essay in political and social criticism*. London: Smith, Elder & co.
- Arthurs, Jane. 2003. "Sex and the City and Consumer Culture: Remediating Postfeminist Drama", *Feminist Media Studies* 3:1, 83-98.
- Baird, Julia. 2015. "Stand Up for Your Cats." *The New York Times* 29/03: 10.
- Beeden, Alexandra & Joost de Bruin. 2009. "The Office: Articulations of National Identity in Television Format Adaptation." *Television & New Media* 11:1, 3-19.
- Berger, Peter & Thomas Luckmann. 1967. *The Social Construction of Reality*. London: Allen Lane/Penguin Press.
- Biedenharn, Isabella. 2014. "How Winston and Coach Help 'New Girl' Subvert Racial Stereotypes." *Flavorwire* 11 feb.
- Bisschop, Charlotte. 2016. *Het casual sexual script. Een kwantitatieve inhoudsanalyse van twee Amerikaanse sitcoms*. Leuven: KU Leuven Faculteit Sociale Wetenschappen. Masterthesis.
- Bottom, William P. & Dejun Tony Kong. 2012. "'The casual cruelty of our prejudices': on Walter Lippmann's Theory of Stereotype and its 'Obliteration' in Psychology and Social Science." *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 48:4, 363 - 394.
- Brunell, Laura. 2008. "Feminism Reimagined: The Third Wave." *Encyclopaedia Britannica*.



- Geraadpleegd op 24 april 2018. Geraadpleegd via:  
<https://www.britannica.com/topic/Feminism-Reimagined-The-Third-Wave-1376924>
- Burns, Katie. 2013. "Vital Statistics". *JAVMANews*. Geraadpleegd op 14 mei 2018.  
 Geraadpleegd via: <https://www.avma.org/news/javmanews/pages/130201a.aspx>
- Byrne, Anne & Deborah Carr. 2005. "Caught in the cultural lag: The stigma of singlehood.",  
*Psychological Inquiry* 16: 2-3, 84-91.
- Carter, Bill. 2013. "'Big Bang' reinforces its status as biggest hit on network TV.(The Big Bang Theory)(Business/Financial Desk)" *The New York Times* Sept 28.
- Cat Channel Video. 2009. "Angela Kinsey Interview: CAT FANCY in the Office  
 CatChannel.com." *Youtube*. Geraadpleegd op 5 maart 2018. Geraadpleegd via:  
<https://www.youtube.com/watch?v=mqlvZIHV9Z4&t=11s>
- Clarendon, Dan. 2017. "9 Times Angela Was the Cat Lady of Our Dreams on 'The Office'".  
 Geraadpleegd op 5 maart 2018. Geraadpleegd via: <http://www.wetpaint.com/the-office-angela-martin-cats-1486244/>
- 'Crazy Cat Lady', wikiSimpsons. 6 pars. Geraadpleegd op 23 december  
 2017. Geraadpleegd via: [https://simpsonswiki.com/wiki/Crazy\\_Cat\\_Lady](https://simpsonswiki.com/wiki/Crazy_Cat_Lady)
- Creeber, Glen. 2015. "Sex and the City". In: Creeber, Glen. 2015. *The Television Genre Book*: 101-103. London: Palgrave.
- Deras Hernandez, Gabriela M. 2010. *Sex and the City: inhoudsanalyse en publieksonderzoek*.  
 Leuven: KU Leuven Faculteit Sociale Wetenschappen. Masterthesis.
- Diffrient, David S. 2010. *Screwball Television: Critical Perspectives on Gilmore Girls*. New  
 York: Syracuse University Press.
- Dunderpedia: The Office Wiki. "Angela's Cats." Geraadpleegd op 5 maart 2018.  
 Geraadpleegd van: [http://theoffice.wikia.com/wiki/Angela%27s\\_Cats](http://theoffice.wikia.com/wiki/Angela%27s_Cats)
- Dunderpedia: The Office Wiki. "Angela Martin." Geraadpleegd op 4 maart 2018.  
 Geraadpleegd van: [http://theoffice.wikia.com/wiki/Angela\\_Martin](http://theoffice.wikia.com/wiki/Angela_Martin)
- Dyer, Richard. 1993. *The Matter of Images: Essays on Representations*. London : Routledge.
- Dyer, Richard. 1999. "The Role of Stereotypes.", in: Marris, Paul & Sue Thornham. *Media Studies: Reader*. Geraadpleegd via:  
<http://thowe.pbworks.com/f/dyer.on.sterotypes.pdf>
- Dyer, Richard. 2001. "Stereotyping". In: Durham, Meenakshi G & Douglas M. Kellner. *Media and Cultural Studies: Key Works*. Oxford: Blackwell Publishers. Geraadpleegd via:  
<https://we.riseup.net/assets/102142/appadurai.pdf>

- Faunalytics. 2011. "APPA National Pet Owners Survey." Geraadpleegd op 14 mei 2018. Geraadpleegd via: <https://faunalytics.org/2011-2012-appa-national-pet-owners-survey/>
- Ferriss, Suzanne. 2006. *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge.
- Feuer, Jane. 2015. "Situation Comedy, part 2." In: Creeber, Glen. 2015. *The Television Genre Book*: 100-101. London: Palgrave.
- Friedan, Betty. 1963. *The Feminine Mystique*.  
Gebruikte versie: London: Penguin Classics, 2010.
- Gehring, Wes D. 1986. "Screwball Comedy: An Overview". *Journal of Popular Film and Television*. 13:4 (winter): 178-185.
- Genz, Stéphanie. 2009. *Postfemininities in popular culture*. Londen: Palgrave Macmillan.
- Gilbert, Sandra & Susan Gubar. 1978. *The Madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*.  
Gebruikte versie: New Haven: Yale University Press, 2000.
- Giles, David, Rachel L. Shaw & William Morgan. 2009. "Representations of voluntary childlessness in the UK press, 1990 - 2008", *Journal of Health Psychology* 14:8, 1218-1228
- Gilman, Sander L. 1985. "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature." *Critical Inquiry* 12:1, 204-242.
- Google Books. 2013. *Ngram Viewer*. Geraadpleegd op 22 april 2018. Geraadpleegd via <https://books.google.com/ngrams> (Zoekterm: "crazy cat lady").
- Grossberg, Lawrence C. 1992. *Cultural Studies* (Volume 6, Nummer 1). London: Routledge.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation*.  
Gebruikte versie: London: The Open University, 2013.
- Hartley, John. 2015. "Situation Comedy, Part 1." In: Creeber, Glen. 2015. *The Television Genre Book*. London: Palgrave.
- Hatty, Suzanne. 2000. *Masculinities, Violence and Culture*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Helfrich, Ronald. 2010. "Sex and the City". *The Journal of Popular Culture*, 25 May.
- Henry, Matthew. 1994. "The Triumph of Popular Culture: Situation Comedy, Postmodernism and *The Simpsons*" in: Morreale, Joanne. 2003. *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press.
- Homberg, Tora. 2014. "Sensuous Governance: Assessing Urban Animal Hoarding." *Housing, Theory and Society*, 31:4, 464-479.

- Holmberg, Tora. 2015. *Urban Animals: Crowding in zoocities*. New York: Routledge (human animal studies series).
- Huczek, Bonnie. 2013. "Asexual cat ladies." *The Globe and Mail*. 21 jan.
- Iwen, Michelle. 2009. "Women Writers and the Pathologizing of Gender in 18<sup>th</sup>-Century English Mad-Discourse." *Gender Forum*: 25.
- Kangaslahti, Kate. 2017a. *Pathological Female Sexuality* (5/12/2017). College.
- Kangaslahti, Kate. 2017b. *Pathological Female Sexuality*. Powerpointpresentatie.
- Kangaslahti, Kate. 2017c. *The (Abject or Absent) Maternal Body*. Powerpointpresentatie.
- Kim, L.S. 2001. "'Sex and the Single Girl' in Postfeminism: The F Word on Television". *Television and Media* 2:4, 319-34. Geraadpleegd via: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/152747640100200403>
- Kuipers, Giseline. 2012. "South Park boys and Sex and the City women: Television trade, narrowcasting and the export of gender categories", *Interactions: Studies in Communication & Culture* 2:3, 179-196.
- Lehman, Katherine J. 2011. *Those Girls: Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*. Kansas: University Press of Kansas.
- Lerner, Gerda. 1993. *The Creation of Feminist Consciousness From the Middle Ages to Eighteen seventy*. New York: Oxford University Press.
- Levasseur, Alison. 2015. "How a Painting of One Woman's 42 Cats Earned More than \$820,000 at Auction". *Architectural Digest*. Geraadpleegd op 12 februari 2018. Geraadpleegd via: <https://www.architecturaldigest.com/story/carl-kahler-my-wifes-lovers-auction>
- Litowitz, Douglas. 2000. "Gramsci, Hegemony, and the law." *Brigham Young University Law Review* 2, 515-551.
- Londino, Cathleen. 2012. "Verbal Sex: Hollywood Censorship and the Birth of the Screwball Comedy." *The International Journal of the Image* 2:1, 25-36.
- Mckeithen, Will. 2017. "Queer ecologies of home: heteronormativity, speciesism, and the strange intimacies of crazy cat ladies." *Gender, Place & Culture* 24:1,122-134.
- McKenna, Erin. 2013. *Pets, people and pragmatism*. New York: Fordham University press.
- McRobbie, Angela. 2009. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and social change*. London: SAGE Publications Ltd.
- Meiners, Erica R. & Therese M. Quinn. 2010. "Reading Histories of Popular Culture for Man Crushes, Homoromances, and Other Fraternal Orders of Love", *Journal of LGBT Youth* 7:1, 80-84.

- Mills, Brett. 2015a. "Contemporary sitcom: 'Comedy Vérité'." In: Creeber, Glen. 2015. *The Television Genre Book*: 106-107. London: Palgrave.
- Mills, Brett. 2015b. "Studying Comedy" In: Creeber, Glen. 2015. *The Television Genre Book*: 106-107. London: Palgrave.
- Moss, Laura. 2015. It's time to smash the 'crazy cat lady' stereotype. Geraadpleegd op 28 november 2017. Geraadpleegd via: <https://www.mnn.com/family/pets/stories/its-time-to-smash-the-crazy-cat-lady-stereotype>
- New Girl Quotes. 2017. Winston and Ferguson's Beautiful Friendship. Geraadpleegd op 14 maart 2018. Geraadpleegd via: <http://newgirlquotes.com/winston-and-fergusons-beautiful-friendship/>
- Pitzulo, Carrie. 2011. *Bachelors and Bunnies: The Sexual Politics of Playboy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Porter, Rick. 2017. "' New Girl' will get a seventh and final season on FOX". *TV By the Numbers*. Geraadpleegd op 28 februari 2018. Geraadpleegd via: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/more-tv-news/new-girl-will-get-a-seventh-and-final-season-on-fox/>
- Rao, Mythili. 2014. "Singles now outnumber married people in America — and that's a good thing". *PRI: The Takeaway*, Sept 14. Geraadpleegd op 28 maart 2018. Geraadpleegd via: <https://www.pri.org/stories/2014-09-14/singles-now-outnumber-married-people-america-and-thats-good-thing>
- Ruse, Nicole. 2015. "'Crazy cat lady' stereotype mass-produced." *University Wire*.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*  
gebruikte versie: London: Penguin Books, 2003.
- Simon, Clea. 2002. *The Feline Mystique: On the Mysterious Connection Between Women and Cats*. New York: St. Martin's Griffin.
- Stern, Danielle M. 2012. "It Takes a Classless, Heteronormative Utopian Village: Gilmore Girls and the Problem of Postfeminism". *The Communication Review*. 15:3, 167-186.
- Taylor, Anthea. 2011. *Single Women in Popular Culture: The Limits of Postfeminism*. Londen: Palgrave Macmillan.
- Thompson, Lauren J. 2015. "Nothing Suits Me like a Suit: Performing Masculinity in How I Met Your Mother". *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 10:2, 21-36.
- Timms, Dominic. 2004. "Record ratings for Sex and the City finale". *The Guardian*: 25 Feb. Geraadpleegd op 27 februari 2018. Geraadpleegd via: <https://www.theguardian.com/media/2004/feb/25/broadcasting.internationalnews>.

- Traini, Christophe. 2016. *The Animal Rights Struggle: An Essay in Historical Sociology*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- TV By The Numbers. 2014. "ABC's 'Dancing With The Stars' Tops CBS's 'How I Met Your Mother' Finale in Viewers." Geraadpleegd op 20 maart 2018. Geraadpleegd via: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/network-press-releases/abcs-dancing-with-the-stars-tops-cbss-how-i-met-your-mother-finale-in-viewers/>
- TV.com. "The Donna Reed Show." Geraadpleegd op 26 maart 2018. Geraadpleegd via: <http://www.tv.com/shows/the-donna-reed-show/>
- Unmarried Equality. 2018. "Statistics." Geraadpleegd op 16 maart 2018. Geraadpleegd via: <http://www.unmarried.org/statistics/>
- U.S. Census Bureau. 2012. "Households and Families: 2010." Geraadpleegd op 28 maart 2018. Geraadpleegd via: <https://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-14.pdf>.
- U.S. Census Bureau. 2014. "Unmarried and Single Americans Week: Sept. 21-27, 2014 ". Geraadpleegd op 16 april 2018. Geraadpleegd via: [https://www.census.gov/content/dam/Census/newsroom/facts-for-features/2014/cb14-ff21\\_unmarried\\_graphic.pdf](https://www.census.gov/content/dam/Census/newsroom/facts-for-features/2014/cb14-ff21_unmarried_graphic.pdf).
- U.S. Census Bureau. 2017. "FFF: Unmarried and Single Americans Week: Sept. 17-23, 2017". Geraadpleegd op: 28 maart 2018. Geraadpleegd via: <https://www.census.gov/newsroom/facts-for-features/2017/single-americans-week.html>.
- Ussher, Jane M. 1991. *Women's madness: misogyny or mental illness?* New York: Simon and Schuster.
- Wells-Lassagne, Shannon. 2012. "Crossing the Pond: Adapting The Office to an American Audience". *TV/Series 2*.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press. Geraadpleegd via: <https://mykelandrada.files.wordpress.com/2011/06/raymond-williams-marxism-and-literature.pdf>
- Xiaosu, Yao. 2009. *Conversational Implicature Analysis of Humor in American Situation Comedy "Friends"*. Gent: Ugent. Masterthesis.
- Yesil, Bilge. 2004. "Who said this is a Man's War?': propaganda, advertising discourse and the representation of war worker women during the Second World War". *Media History* 20:2, 103-117.

## **Primaire Bronnen**

Cat Lady Productions. 2010. "About the Film". Geraadpleegd op 2 januari 2018.  
Geraadpleegd van <http://www.catladiesdoc.com/about.html>

Mr. Anonymous. 2012. *Matchless*. Bloomington: AuthorHouse.

Portrait Films. 1975. *Grey Gardens*. Documentaire.

Saturday Night Live. 2004. *Christmas with the Cat Lady*. Geraadpleegd via:  
<https://www.youtube.com/watch?v=EUUXbdEgVo>.

Someecards. "Sorry there's no take your cats to work day". Geraadpleegd via:  
<https://www.someecards.com/take-kids-to-work-cards/sorry-no-take-cats-to-work-day-funny-ecard/>

"Springfield Up." *The Simpsons*. Fox. 18 feb. 2007.

Warner Bros Pictures. 2004. *Catwoman*. Langspeelfilm.

Wente, Margaret. 2013. "The awful truth about being single." *The Globe and Mail*. 19 jan.

## **Sex and the City**

"Four Women and a Funeral." *Sex and the City*. HBO. 4 juli 1999.

"Bay of Married Pigs." *Sex and the City*. HBO. 21 juni 1998.

Scripts op *Sex and the City Transcripts* (beschikbaar op <http://www.satctranscripts.com/>)  
tenzij anders vermeld.

## **Gilmore Girls**

"Cinnamon's Wake." *Gilmore Girls*. The WB. 2 november 2000.

"Love & War & Snow." *Gilmore Girls*. The WB. 14 december 2000.

"That Damn Donna Reed." *Gilmore Girls*. The WB. 22 februari 2001.

"Luke Can See Her Face." *Gilmore Girls*. The WB. 4 mei 2004.

"Norman Mailer, I'm Pregnant!" *Gilmore Girls*. The WB. 26 oktober 2004.

Scripts van *Gilmore Girls op Crazy Internet People* (beschikbaar op <http://www.crazy-internet-people.com/site/gilmoregirls>) tenzij anders vermeld.

## **The Office**

"The surplus." *The Office*. NBC. 4 december 2008.

“Fun Run.” *The Office*. NBC. 7 mei 2008.

“Lecture Circuit Part 2.” *The Office*. NBC. 12 februari 2009.

“Garage Sale.” *The Office*. NBC. 24 maart 2011.

“Livin’ the Dream.” *The Office*. NBC. 2 mei 2013.

Scripts van *Springfield!Springfield!* (beschikbaar op <https://www.springfieldspringfield.co.uk/>) tenzij anders vermeld.

### **How I Met Your Mother**

“Double Date.” *How I Met Your Mother*. CBS. 28 september 2009.

“Robots vs. Wrestlers.” *How I Met Your Mother*. CBS. 10 mei 2010.

Scripts van *Springfield!Springfield!* (beschikbaar op <https://www.springfieldspringfield.co.uk/>) tenzij anders vermeld.

### **The Big Bang Theory**

“The Zazzy Substitution.” *The Big Bang Theory*. CBS. 5 april 2011.

“The Lunar Excitation.” *The Big Bang Theory*. CBS. 24 mei 2010.

Scripts van *Springfield!Springfield!* (beschikbaar op <https://www.springfieldspringfield.co.uk/>) tenzij anders vermeld.

### **New Girl**

“Cooler.” *New Girl*. Fox. 29 januari 2013.

“Nerd.” *New Girl*. Fox. 24 september 2013.

“The Captain.” *New Girl*. Fox. 8 oktober 2013.

“Longest Night Ever.” *New Girl*. 19 november 2013.

“Young Adult.” *New Girl*. Fox. 28 februari 2017.

Scripts van *Springfield!Springfield!* (beschikbaar op <https://www.springfieldspringfield.co.uk/>) tenzij anders vermeld.

## Bijlagen

### Bijlage 1: Miranda Hobbes

Miranda uit *SATC* is een succesvolle advocate; ze heeft haar leven perfect ingedeeld zonder man, en uit haar constante cynisme blijkt dat ze al helemaal geen voorstander is van het ideale huisgezin als ideaalbeeld. In seizoen 2 episode 5, "Four Women and a Funeral", koopt Miranda dan ook haar eigen appartement in New York. Tijdens het koopproces wordt ze steeds opnieuw geconfronteerd met het feit dat ze een alleenstaande vrouw is, en de negatieve associaties die daar bij haar notaris en huisbaas aan vasthangen. In de hal van haar nieuwe appartement, praat ze met haar nieuwe buurvrouw, die haar vertelt dat de vorige bewoner van haar appartement een oudere, alleenstaande vrouw was.

Miranda: [...] *Hi, I'm Miranda Hobbes. Nice to meet you. I haven't actually moved in yet. I'm just here taking some measurements.*

Neighbour: *I'm so glad to have a young person moving in. Brings a little life to the place. Ruthie kept pretty much to herself. Never married. She died in there, you know.*

M: *She did?*

N: *Oh, yes. It was a week before anyone realized she passed. Rumor has it, the cat ate half her face. So, just you?*

("Four Women and a Funeral")

Die avond blijft een stukje voedsel vastzitten in Miranda's keel; even denkt ze dat ze zal stikken en net zo zal eindigen als de vorige bewoonster van haar nieuwe appartement. De *cautionary tale* die haar buurvrouw die haar vertelde, blijkt duidelijk indruk op haar te hebben gemaakt. Als ze weer gekalmeerd is, belt ze Carrie op en vertelt haar: "I couldn't breathe. I'm gonna die alone, Carrie." Wanneer ze afscheid nemen van elkaar zegt Miranda dat alles opnieuw goed gaat, maar de vertelstem van Carrie maakt de kijker bewust op de nog steeds aanhoudende angst van Miranda om alleen te eindigen:

Miranda: *No, I'm okay. I'll call you tomorrow.*

*The fact was, Miranda was not okay. She went to bed hungry and locked the cat in the kitchen for two days.*

In dezelfde aflevering wordt Miranda zo bang om alleen te zijn, dat ze een paniekaanval krijgt en in het ziekenhuis belandt. Als haar vriendin Carrie haar komt opzoeken, vertelt Miranda:



Miranda: *Take a good look at my face, because at my funeral, there'll only be half of it. I'll be dead and my cat will be happy. [...] I'm all alone, Carrie. The first people on my "call in case of emergency" list are my parents. And I don't like them. And they live in Pennsylvania.*

Miranda is duidelijk nog steeds onder de indruk van het horrorverhaal van haar buurvrouw. *Sex and the City* brengt op die manier over aan haar toeschouwers dat, ondanks de onafhankelijkheid en schijnbare zelfstandigheid van Miranda, ze toch nog steeds de nood voelt om een partner te vinden, en ze het een eng idee vindt om alleen te blijven. Carrie stelt Miranda gerust, maar lijkt er zelf niet zo gerust op te zijn als ze doet uitschijnen. Aan het eind van de aflevering lukt het Miranda om haar angst te overwinnen:

*Miranda had just gotten some unsettling news. The mortgage officer had messed up Miranda's application. They had inadvertently labelled her as "separated." And to clear up the confusion Miranda had to write a rather humiliating letter. Miranda had a choice. She could panic or she could just type. Miranda killed her panic attacks right then and there. She realized she probably wouldn't die alone. But she kept overfeeding her cat just in case.*

(“Four Women and a Funeral”)

De moeilijke zin die Miranda typt is te zien op het beeldscherm van haar computer: “I am single.”

## **Bijlage 2: Lorelai Gilmore**

Doorheen de verschillende seizoenen van *Gilmore Girls* krijgen moeder Lorelai en dochter Rory verschillende relaties met mannen, waarover ze uitbundig met elkaar praten. Lorelai is een zelfstandige en succesvolle vrouw van in de 30 jaar, en Lorelai groeit doorheen de serie op van een 16-jarig schoolmeisje tot een net afgestudeerde studente.

In de achtste aflevering van het eerste seizoen in het jaar 2000, “Love & War & Snow” wordt voor het eerst naar het concept van de Crazy Cat Lady verwezen. In de aflevering heeft Lorelai, Rory’s moeder, een afspraakje gehad met een leraar van Rory’s school. Hij is in hun huis blijven slapen, en Rory is ‘s ochtends geënerveerd omdat haar leraar op de bank in hun woonkamer ligt te slapen. Aan het eind van hun gesprek wordt verwezen naar het feit dat Lorelai niet van katten houdt, en daarom dus zeker een man moet vinden om niet alleen te eindigen:

Rory: You can, you know.

Lorelai: What?

R: Bring guys home. I mean, if you like someone you should feel comfortable doing that.

L: I appreciate that.

R: I want you to be happy.

L: And I love you for that.

R: Plus, I know you're not a cat person, so you truly will be alone if you don't find someone.

L: Okay, look, someday I will bring somebody home, but when I do I just want to be sure it's **the** guy.

("Love and War and Snow")

Al wordt de term *Crazy Cat Lady* hier niet expliciet gebruikt, Rory verwijst met deze uitspraak duidelijk naar het idee dat Lorelai een "gekke kattenvrouw" zou *moeten* worden als ze geen man vindt. Aangezien ze geen kattenliefhebber is, zal ze zelfs haar eenzaamheid niet kunnen delen met katten en zal ze echt alleen zijn. In aflevering 20 van seizoen 4, "Luke can see her face", komt de Crazy Cat Lady voor een tweede keer aan bod, en ditmaal uitvoeriger. De aflevering gaat van start met een beeld van Lorelai, die in de voorgaande aflevering voor de zoveelste keer haar relatie op de klippen heeft zien lopen, die de deur opendoet en een kat op haar portaal ziet zitten. Lorelai kijkt de kat een tijdje aan, doet de deur weer toe en belt dan haar dochter Rory op om haar het volgende te vertellen:

Lorelai: They know.

Rory: Who knows?

L: The cats. They know that I've broken up with Jason and that I'm alone and they've decided it's time for me to become a crazy cat lady.

R: What are you talking about?

L: There's a cat on my doorstep.

[...]

L: It's not fair, we just broke up. It just happened. I'm still young. It's still possible that I'm *gonna* have a successful relationship. You don't know, my eggs are still viable.

R: Are you yelling at me or the cat?

L: The cat. She just put me off with its tail. I'm Babette.

R: Babette's not single.

[...]

L: Oh my God. There are two of them. They're not even easing me into this, those bastards.

R: I give up.

L: Well I guess I need to start collecting newspapers and magazines, find a blue bathrobe, lose my front teeth.

R: Well, obviously you've got a busy day ahead of you so I need to let you go.

L: Yarn balls, I need to find some yarn balls!

("Luke Can See Her Face", eigen transcriptie)

Na deze conversatie gaat Lorelai weer naar buiten en roept nog naar de inmiddels twee katten voor haar deur: "Hey, I am a young, desirable woman!" en gaat weer terug naar binnen. In deze scène, waarin deze keer de Crazy Cat Lady expliciet bij naam genoemd wordt, gaat Lorelai in op een heel aantal stereotiepe kenmerken van de Crazy Cat Lady: zowel kenmerken met betrekking tot haar persoonlijkheid als kenmerken die te maken hebben met haar uiterlijk en de manier waarop ze doorgaans wordt afgebeeld.

De nood van Lorelai om de katten voor haar voordeur na te roepen dat ze "still young and desirable" is, bevestigt meteen dat de Crazy Cat Lady dit per definitie niet is. Ook roept ze vol verbazing uit: "I'm Babette!". Babette is een nevenpersonage uit *Gilmore Girls*: zij heeft een hechte relatie met haar kat, maar is getrouwd. Vandaar ook Rory's reactie: "Babette's not single?". Babette is niet single, dus ze kan geen Crazy Cat Lady zijn. Toch ziet Lorelai haar als een Crazy Cat Lady, wellicht omdat Babette, ondanks haar leeftijd van rond de 60 jaar, kinderloos is, en haar moederlijke gevoelens lijkt over te dragen op haar kat. In de aflevering "Cinnamon's wake" sterft Babette's kat Cinnamon, en geeft Babette haar een begrafenis, waarop ze aan Lorelai vertelt dat ze bang is om nu ook haar man te verliezen: "I saw on Oprah a few weeks ago. She had on couples who lost a child. Most of the marriages went belly-up for the pain of it all. Even though they loved each other" ("Cinnamon's Wake"). Verder verwijst ze in andere afleveringen geregeld naar haar kat als "my baby", vraagt ze Rory om op haar kat te babysitten, en laat ze haar man een kinderwagen voor haar kat bouwen. In het geval van Babette is het dus duidelijk niet haar status als alleenstaand, maar haar moederlijke relatie met haar kat die haar tot een Crazy Cat Lady maakt. Dat de Crazy Cat Lady haar katten beschouwt als haar kinderen, of tenminste hoe ze katten ziet als compensatie voor haar eigen gebrek aan kinderen, komt eveneens aan bod in bovenstaande conversatie tussen Lorelai en Rory. "My eggs are still viable" is voor Lorelai een argument om nog geen Crazy Cat Lady te worden: ze heeft nog de mogelijkheid om kinderen te krijgen.



*Gilmore Girls* seizoen 1  
aflevering 5 "Cinnamon's  
Wake": Cinnamon, Babette's  
kat, in haar kinderwagen

Bovendien roept Lorelai uit dat ze, als ze dan toch een gekke kattenvrouw moet worden, dan maar meteen zal moeten beginnen met het verzamelen van kranten en tijdschriften. Een verzameling van kranten en tijdschriften opbouwen is dan wel iets anders een verzameling van kattenbeeldjes en andere kattendecoraties, hiermee wordt wel gedoeld op de neiging van Crazy Cat Ladies tot "hoarding". Zoals al eerder vermeld komt de neiging om alles te verzamelen niet alleen tot uiting in de verzameling katten van de stereotiepe Cat Lady, maar ook in het verzamelen van andere spullen, iets dat ook kan verbonden worden met de slordige, vuile en onopgeruimde leefomgeving die maar al te vaak met dit personage geassocieerd wordt. De ene kat, waarmee de scène opent, krijgt er al snel een soortgenoot bij; ook dit wijst op een typisch kenmerk van de *Cat Lady*: haar aantal katten neemt toe in een razendsnel tempo.

Daarenboven wijst Lorelai ook nog op een aantal attributen waarmee de standaard Crazy Cat Lady vaak wordt afgebeeld in cartoons, op actiefiguurtjes en zelfs in verkleedpakken: een badjas en bolletjes wol. De badjas wijst uiteraard dan weer op haar slordigheid en op hoe zelden ze zich buitenshuis vertoont, en de bolletjes wol zijn, vanzelfsprekend, een teken van haar obsessie met haar katten. Een laatste element dat Lorelai aanhaalt met betrekking tot het uiterlijk van de gekke kattenvrouw is het gebrek aan tanden dat ze zou hebben, meer algemeen wordt ook hier bevestigd dat het bestaande stereotype van de Crazy Cat Lady er een is van een onaantrekkelijke, oudere vrouw.

Het is dus voldoende duidelijk dat de schrijvers van het script van *Gilmore Girls* allesbehalve onbekend zijn met dit stereotype uit de populaire media: ze bevestigen er nagenoeg elk kenmerk van in de dialoog van Lorelai en Rory. De Crazy Cat Lady wordt hier niet alleen gepresenteerd als een onaantrekkelijke vrouw die geen man kan vinden, ze wordt ook expliciet aangehaald als schrikbeeld. Lorelai komt net uit een relatie, ze voelt zich hopeloos

en die angst om alleen te blijven wordt rechtstreeks verbonden met de angst om een Crazy Cat Lady te worden.

### **Bijlage 3: Gigi**

Een laatste referentie naar de Crazy Cat Lady gebeurt in seizoen 5 aflevering 6, wanneer Christopher, de biologische vader van Rory, een grote som geld van een ver familielid erft, en dit bespreekt met Lorelai:

*And I want to share it. I've set Gigi up with funds for private nursery school and prep school and college and grad school and post-grad school and Ph.D. school and a wedding and a divorce if she wants it, and another wedding or she can buy a bunch of cats and a lifetime supply of Twizzlers and popcorn if that's her choice. But she's all set, and now I want to take care of you. You and Rory.*

Wanneer hij denkt aan de toekomst van zijn andere dochter Gigi, ziet Christopher “a bunch of cats and a lifetime supply of Twizzlers and popcorn” als een alternatief voor een tweede huwelijk. Deze keer wordt niet expliciet de term “Crazy Cat Lady” gebruikt, maar uit voorgaande afleveringen is duidelijk dat dit precies is wat de makers bedoelen. Net als Lorelai de angst had om een Crazy Cat Lady te worden na een stukgelopen relatie, kunnen katten en junk food voor Gigi het vooruitzicht zijn na een potentiële echtscheiding.

### **Bijlage 4: Angela Martin**

Angela Martin is een accountant op het kantoor van *The Office*, ze is afwisselend alleenstaand en in een relatie met een ander hoofdpersonage, Dwight. Gedurende de seizoenen komt de kijker meer en meer te weten over haar thuissituatie, en daarbij ook over haar katten. Op haar bureau heeft ze steeds een rij staan van porseleinen kattenbeeldjes en andere kattenspullen, die groeit doorheen de serie. Dit slaat op de typische verzameldrang van de Crazy Cat Lady. Verder heeft ze stevast een stapel tijdschriften van “Cat Fancy Magazine” liggen, waarin ze bladert als ze even wil ontspannen (Cat Channel Video 2009). Actrice Angela Kinsey, die Angela Martin vertolkt, vertelt in een interview dat haar personage meer van katten dan van mensen houdt, en dat komt ook een aantal keren aan bod in de serie.



*The Office* seizoen 7  
aflevering 19 "Garage Sale":  
Angela verkoopt  
kattenbeeldjes op een  
garageverkoop

In Seizoen 4 afleveringen 1 & 2 benoemt ze haar kat Sprinkles als haar "best friend", op haar bruiloft wil ze een botersculptuur van een kat ("The Surplus"), en wanneer ze een zoon krijgt, noemt ze hem "Philip", naar haar favoriete mannelijke kat. In seizoen 5 aflevering 15, "Lecture Circuit pt.2", koopt Angela een nieuwe kat, en vindt de volgende conversatie plaats:

Angela: *I am proud to announce that there is a new addition to the Martin family. She's hypoallergenic. She doesn't struggle when you try to dress her. She's a third-generation show cat. Her father was in Meet the Parents. Needless to say, she was very, very expensive.*  
[...]

Oscar: *You have your cats on Nanny Cam?*

Angela: *I usually try to take leave when I get a new cat, but I'm out of vacation days. And this company still doesn't recognize cat maternity. When somebody has a kid, sure, take off a year.*  
[...]

A: *Anyways I just want to make sure Princess Lady is acclimating well. She means more to me than anyone.*

Kevin: *Any cat, you mean.*

A: *And person.*

("Lecture Circuit Pt.2")

Behalve dat Angela hier expliciet zegt dat haar kat meer voor haar betekent dan eender welke persoon, wordt hier ook gewezen op een ander kenmerk van de Crazy Cat Lady dat Angela heeft: ze ziet haar katten duidelijk als haar kinderen. Ze verwijst naar het idee dat het oneerlijk is om iemand vakantie te geven als ze een kind krijgen, maar niet als iemand een nieuwe kat heeft, wat ze benoemt als "cat maternity". Daarom gebruikt ze "nanny cam", een programma gecreëerd om je kinderen van op afstand te kunnen zien, om haar katten in het oog te houden. Tenslotte verwijst ze naar haar nieuwe kat als "a new addition to the Martin family"; ze ziet haar nieuwe kat dus niet als een nieuw gezinslid.

In de serie wordt verder ook verwezen naar de onhygiënische, of minstens afwijkende omstandigheden waarin Angela, als Crazy Cat Lady, leeft. Ze likt haar katten schoon en spuwt een haarbal uit ("Lecture Circuit Pt.2"), en op het eind van het laatste seizoen komt het zelfs zo ver dat haar katten door de "county" in beslag worden genomen:

Oscar: *Is everything okay?*

Angela: *No. Everything is not okay. The county took my cats.*

Kevin: *Wait, all of them?*

Angela: *Two sacks' worth. Apparently, my apartment complex has rules about how many pets are too many for a studio. And while I was out picking Philip up from daycare, they came. They came into my house.*

("Livin' the Dream")

Hier kan even worden teruggeblikt op een van de definities van de Crazy Cat Lady die McKeithen (2017) aanhaalde: "Elderly suburban widow who lives alone and keeps a dozen or more pet cats ... in a small house". Angela woont in een studio, en bezit minstens "2 zakken vol katten", wat duidelijk gezien wordt als te veel voor een kleine woonoppervlakte als die van Angela. In de rest van het gesprek laat ze opnieuw zien hoe belangrijk haar katten voor haar zijn:

Angela: *And they're gone. And I have no one left. Without my cats, I am utterly and completely alone.*

Oscar: *Angela, you still have your son.*

Angela: *I guess.*

Door twijfelachtig te reageren op de opmerking dat ze haar zoon nog heeft en dus niet alleen is, maakt Angela duidelijk dat haar katten meer voor haar betekenen dan haar eigen zoon. Hiermee bevestigt ze volledig wat het is dat een Crazy Cat Lady zo ongewoon en afwijkend maakt: het idee dat ze het gezelschap van katten verkiest boven dat van mensen.

### **Bijlage 5: Ted Mosby**

Ted Mosby is de verteller en eveneens het hoofdpersonage van de serie *How I Met Your Mother*. Als verteller weet hij dat hij uiteindelijk een monogame relatie zal beginnen met de “mother” waar de serie naartoe bouwt, maar de Ted uit het verleden die de kijker te zien krijgt is hier duidelijk nog niet van op de hoogte. Hij is wanhopig op zoek naar zijn wederhelft, en houdt daarbij veel rekening met wat het lot en het universum volgens hem voor hem in petto hebben. Hij heeft gedurende een aantal afleveringen een relatie met Robin, die hij zelf ziet als de ware, maar Robin is niet klaar voor een serieuze relatie. In de serie date hij opeenvolgend met veel verschillende vrouwen, tot hij in het laatste seizoen zijn ware liefde en de moeder van zijn kinderen ontmoet, Tracy. Zijn zoektocht naar liefde wordt in de serie door de vrienden van Ted bespot als vrouwelijk, en soms lijkt hij zelf niet zeker te zijn wat hij wil: een leven als een casanova zoals zijn vriend Barney, of een monogaam huwelijk als zijn vriend Marshall.

### **Bijlage 6: Jen**

Ted identificeert zichzelf dan wel met de Crazy Cat Lady, hij is geen typische gekke kattenvrouw; hij heeft namelijk geen katten en is een man. In *How I Met Your Mother* komt echter wel een meer doorsnee Crazy Cat Lady voor als nevenpersonage, in de aflevering “Double Date”. In deze aflevering gaat Ted op een blind date met een meisje waarmee hij zeven jaar eerder ook al mee op date ging. Geen van beiden hebben dit door, tot in het midden van de aflevering. Als teken van herkenning roept Ted dan uit: “Wait, you dress your cats up in weird costumes!” Op het moment dat Ted en zijn date, Jen, elkaar herkennen, raken de twee in lichte paniek omdat ze zeven jaar later nog geen stap verder zijn in liefdesleven. Jen zegt “We’re going to die alone, aren’t we?”, waarop Ted antwoordt: “Well, you’ve got your cats.” Opnieuw worden de katten van Jen gezien als een vervanging van een menselijke partner, als een “troostprijs”, en wordt het cliché van het “alleen sterven met 100 katten” hier bevestigd. Ted en Jen besluiten de rest van de avond in de stappen te treden van hun afspraakje van zeven jaar geleden, om te zien waar ze in de fout gingen. Door middel van flashbacks wordt



de kijker meegenomen naar hun date uit het verleden, waarin Jen te zien is, druk pratend over haar katten:

*And then, there's Tabby-Gail Adams, the jester of the group.*

*And here's a picture of my cats dressed up like Batman villains. You got the Joker, the Riddler, Mr. Freeze Well,...*  
("Double Date")

De tips van Ted voor Jen doen denken aan de kritiek die de anonieme auteur van het boek *Matchless* geeft aan vrouwen met katten: "Tone down the kitty talk." Aan het eind van hun afspraakje komen Ted en Jen echter tot de conclusie dat ze niet bij elkaar kunnen passen, omdat precies die dingen die hen deden afknappen op elkaar, de dingen zijn waar ze zelf van houden. Jen houdt van haar katten, en wil over kunnen hen blijven praten: "I'm never going to stop talking about my cats. They're funny and adorable and totally worth having to take six Benadryl a day."

### **Bijlage 7: Robin Scherbatsky**

Het laatste personage uit *How I Met Your Mother* dat hier van belang is, is Robin Scherbatsky. In tegenstelling tot een typische Crazy Cat Lady, bezit Robin geen katten, maar honden. Robin heeft raakpunten met de Crazy Cat Lady – ze is alleenstaand, ze is een vrouw, ze kan geen kinderen krijgen, maar is, op zijn zachtst gezegd, slechts verre familie van een typische Crazy Cat Lady. Ondanks zijn gebrek aan katten, kan Ted duidelijker als schrikbeeld voor alleenstaande personen dienen dan Robin, die net overkomt als een onafhankelijke carrièrevrouw zonder angst of eenzaamheid.

### **Bijlage 8: Sheldon Cooper**

Ondanks zijn wereldvreemdheid en het feit dat hij in de eerste seizoenen van de serie nooit emoties toonde, slaagt hij er in latere seizoenen in een succesvolle romantische relatie te beginnen met het al even "nerdy" personage Amy Farah Fowler, die geïntroduceerd werd in de finale van seizoen 3. Doorheen de volgende seizoenen stoten de twee op heel wat problemen, die meestal veroorzaakt worden door Sheldon's moeilijkheid met het uiten van zijn gevoelens.

In de derde aflevering van seizoen 4, “The Zazzy Substitution”, gaan Sheldon en Amy even uit elkaar. Tegen zijn vrienden vertelt Sheldon dat hij dat niet erg vindt. Dan adopteert hij één kat, die hij Robert Oppenheimer noemt, naar de natuurkundige, en wanneer zijn huisgenoot Leonard dit ziet, maakt hij zich zorgen: “I think Sheldon really misses Amy. He got a cat to keep him company. [...] He takes it everywhere: to bed, to the bathroom.” Sheldon blijft meer en meer katten adopteren, tot Leonard op een dag thuiskomt en Sheldon op de bank terugvindt, omringd door katten:

Leonard: *Oh, no.*

Sheldon: *Robert Oppenheimer was lonely.*

L: *So you decided to get the whole Manhattan Project?*

S: *Yes. This is Enrico Fermi, Richard Feynman, Edward Teller, Otto Frisch, Zazzels. [...] I was going to name him Hermann von Helmholtz but he's so zazzy.*

(“The Zazzy Substitution”)

Leonard is ervan overtuigd dat Sheldon al deze katten adopteert vanwege zijn liefdesverdriet om Amy en besluit het er met hem over te hebben: “You're clearly upset about Amy being gone, and you're trying to replace her with a bunch of cats”. Wanneer Sheldon blijft volhouden dat de katten niets betekenen, geeft Leonard het op, en vertelt nog één laatste verhaal om Sheldon ervan te overtuigen dat het niet gezond kan zijn om samen te leven met zoveel katten:

Leonard: *Okay, fine. Live with cats. Be like my Aunt Nancy. She had dozens of them. And do you know what happened after she died? They ate her.*

Sheldon: *You don't have to sell me on cats, Leonard. I'm already a fan.*

(“The Zazzy Substitution”)

In dit fragment verwijst Leonard duidelijk naar de Crazy Cat Lady, zonder haar naam te noemen. Zijn “aunt Nancy” kan vergeleken worden met “weird uncle Ted” uit *How I Met Your Mother*, en het verhaal dat hij over haar vertelt, doet denken aan het verhaal dat Miranda uit *Sex and the City* te horen kreeg van haar nieuwe buurvrouw. Hij wil Sheldon duidelijk afschrikken door het vertellen van deze albekende *urban legend*, maar in de plaats van met angst te reageren, ziet Sheldon dit net als een pluspunt, wat zorgt voor komedie.



*The Big Bang Theory* seizoen 4 aflevering 3 "The Zazzy Substitution": Sheldon op zijn kamer met zijn katten

Verder is het duidelijk dat de makers van de serie het adopteren van katten zien als een logisch gevolg van Sheldons liefdesverdriet, net als in *Gilmore Girls* gebeurt bij zowel Lorelai als Gigi. Nog twee kenmerken van de traditionele Crazy Cat Lady komen hier duidelijk aan bod, namelijk het idee dat ze een buitengewoon hechte relatie heeft met haar katten -Sheldon neemt Robert Oppenheimer zelfs mee naar het toilet- en haar problemen met hygiëne – wanneer Sheldons moeder hem komt bezoeken, roept ze meteen uit: "My, my, that's a powerful smell".

Toch is er een zeer belangrijke eigenschap die Sheldon mist om als een typische Crazy Cat Lady gezien te kunnen worden: hij is geen vrouw. Naast Lorelai, Gigi, Miranda en Jen, is Ted Mosby uit *How I Met Your Mother* voorlopig de enige man uit de vorige series die gepathologiseerd werd omwille van zijn single-zijn, en die werd afgeschrikt door het vooruitzicht van het worden van een Crazy Cat Lady. In dit aspect is het interessant terug te blikken op de theorie van Thompson (2015), waarin zij stelt dat het beeld van Ted als oude vrijster als voorbeeld kan dienen van de evolutie van de problematisering van alleenstaande vrouwen naar de problematisering van alleenstaande individuen, ongeacht hun gender. Sheldon uit *The Big Bang Theory* kan volgens deze theorie dan ook als een voorbeeld worden aangehaald van deze evolutie.

### **Bijlage 9: Winston Bishop**

Het personage dat hier voornamelijk van belang is, is Winston Bishop. In de eerste seizoenen is zijn liefdesleven minder druk dan dat van de anderen, en spendeert hij veel tijd op het appartement. In het tweede seizoen ontmoet hij Daisy, een meisje dat hem helpt bij zijn problemen met praten met vrouwen, waarmee hij gedurende de rest van het seizoen geregeld afspreekt. Aan het begin van seizoen 3 laat Daisy Winston babysitten op haar kat Ferguson,

en ontdekt Winston dat zij nog steeds afspreekt met andere mannen. Winston dumpst Daisy, en als wraak wil hij haar kat vermoorden (“I’m gonna kill her cat”), maar dit kan hij niet over zijn hart krijgen; daarom besluit hij Ferguson te houden (“You know, I wanted this to be a thing, but, uh I deserve better. And so does Ferguson. [...] I’m keeping the cat.”) (“Nerd”). Zijn relatie met Ferguson ontwikkelt zich gedurende de volgende seizoenen tot een relatie als die van een Crazy Cat Lady met haar katten.

Ook in *New Girl* wordt het adopteren van een kat dus gezien als een logische vervanging van een romantische partner, of minstens als troost na het einde van een relatie, net als het geval is in *The Big Bang Theory* en *Gilmore Girls*. Het personage Winston is echter anders dan die twee voorbeelden, omdat bij hem het adopteren van zijn kat en beduidend minder negatieve connotatie lijkt te hebben. In aflevering “Nerd”, is zijn besluit om Ferguson bij te houden een positief besluit; hij neemt het lot in eigen handen en laat zich niet meer doen door de leugenachtige Daisy. Waar bij Sheldon uit *The Big Bang Theory* het adopteren van katten een teken is van liefdesverdriet, is het bij Winston eerder een teken van positieve hernieuwde onafhankelijkheid. In tegenstelling tot Sheldon heeft Winston ook geen problemen met hygiëne, en zorgt Ferguson er bij hem niet voor dat hij nog amper zijn appartement verlaat. Bovendien is Winston een atypische Crazy Cat Lady in de zin dat hij duidelijk geen *hoarder* is; Ferguson is zijn enige kat, en hij lijkt ook nooit de intentie te hebben meer katten te adopteren.

Een typisch kenmerk van de Crazy Cat Lady dat wel toepasbaar is op Winston, is dat hij Ferguson lijkt te zien als menselijk; hij schrijft menselijke emoties aan hem toe (“Ferguson is miserable” (“Young Adult”)) en in seizoen 3 aflevering 4, “The Captain” wil Winston Ferguson aan een kattendate helpen voor hij gecastreerd moet worden. Eerst en vooral durft hij het Engelse woord “neutered” (“gecastreerd”) niet uit te spreken uit angst dat Ferguson het zal begrijpen, en verder wil hij een vrijgezellenfeestje voor hem organiseren.

*Winston: [T]hey said he's gonna have to get It rhymes with "fleutered". The word is neutered.*

*Nick: Cats don't speak English.*

*[...]*

*Nick: Let's try to help. We got three smart people here. We all know we got to get Ferguson laid, right? Cat bachelor party.*

*Jess: That's right.*

*N: What do you think?*

J: *Yeah, get some little cat strippers.*

N: *Big booty cats, little booty cats. Some tabbies. Some black ones, some white ones.*

J: *Yeah.*

N: *We'll mix it up. Get us a couple Siamese, get weird with it.*

Winston: *Get him laid?*

N: *You know we're kidding?*

W: *Sure, sure, sure, sure. Gotcha.*

(“The Captain”)

Deze aflevering is eveneens de enige waarin Ferguson een negatieve invloed lijkt te hebben op het liefdesleven van Winston. Hij nodigt een knappe blondine en haar kat uit op zijn appartement, en is zo sterk gefocust op de date tussen de twee katten, dat hij niet omkijkt naar de blondine, en niet doorheeft dat zij zelf graag met Winston wil daten (Biedenharn 2014).

De relatie tussen Winston en zijn kat is vrij gecompliceerd. Ferguson is voor Winston niet enkel een huisdier, maar op momenten lijkt hij zijn beste vriend (“And then I come home to find out that you have misplaced my best friend.” (“Longest Night Ever”)). De meeste grappen die in de serie gemaakt worden over de relatie tussen Winston en Ferguson zinspelen echter op de gelijkenis tussen hun relatie en die van een vader en zijn kind:

*Ferguson? Where have you been? [...]When you leave the house, you take your cell phone with you.* (“Young Adult”)

*What about one of those times we wore the same shirt? [...] Dad of the year.* (“Young Adult”)

Winston: *Ferguson is miserable.*

Jess: *So you're saying that this is a different emotion than we've seen for the past three years?*

Winston: *A father knows.* (“Young Adult”)

*Oh, did my baby have a tasty treat? Ferguson, I missed you so much, little buddy.* (“Longest Night Ever”)

In de tweede plaats lijkt Ferguson echter vaak voorgesteld te worden (door Winston zelf) als zijn romantische partner:

*You know what'd be nuts? If I brought my cat Ferguson as a date.* (“Double Date”)

*Hey, Nick, um Last night when Ferguson and I were in the shower, I had an epiphany. It's time to get back in the game. You know, meet some women. Human women. ("Longest Night ever")*

### **Bijlage 10: Gil**

In seizoen 6 aflevering 18, "Young Adult", maakt Winston kennis met een gastpersonage, dat ook gezien kan worden als Crazy Cat Lady, Gil. Zij is een vrouw, en aan de context kan worden afgeleid dat zij alleenstaand is, waar Winston zelf dit niet meer is in het zesde seizoen van de serie. Gil blijkt Ferguson ook te zien als haar eigen kat, en Winston en Gil raken verstrikt in een ruzie om de "voogdij" van Ferguson, waarbij ze elk herinneringen met Ferguson delen, hun speeltjes en gadgets voor Ferguson tentoonstellen, en foto's tonen van Ferguson en zichzelf. Winston wint, maar aan het eind van de aflevering besluit hij te opteren voor "shared custody". Gil draagt een trui met het hoofd van Ferguson erop, oorbellen in de vorm van katten, draagt haar haar in dotjes alsof die kattenootjes moeten voorstellen, draagt een grote oranje kattenstaart, en ze heeft een piano van kattenformaat voor Ferguson laten maken. In vergelijking met Gil bezit Winston minder kenmerken van de stereotiepe Crazy Cat Lady.



*New Girl* seizoen 6  
aflevering 18 "Young Adult":  
Winston toont een album  
met foto's van hem en  
Ferguson