

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl

Scènes

Door het gaatje kijken

SOLANGE LEIBOVICI

We worden in films vaak geconfronteerd met een korte film in de film, die ons iets laat zien van oude, verdrongen beelden die de hoofdpersoon hebben gemodelleerd tot wie hij of zij is geworden. In Pedro Almodóvars *Hable con ella* verbeeldt het filmpje een verboden incestueuze fantasie. Het is in zwart-wit om een afstand in de tijd aan te geven, waarmee ook afstand tot de fantasie wordt genomen. De man, die heel klein is geworden, verdwijnt weer terug in de moederbuik van de grote vrouw, die hieraan een erotisch genot beleeft. In Jane Campion's *In the Cut* zijn voor de fantasie over de grote romantische liefde van de ouders sepia-kleuren gekozen, waarmee het gevoel wordt opgeroepen dat het om oude foto's gaat. De romantische beelden vormen tevens een opvallend contrast met het seksuele geweld dat de film kenmerkt. Zo'n korte film fungeert als een *mise-en-abyme* die het geheel van de film samenvat en uitlegt.

In Luis Buñuels film *Belle de Jour* is er één enkele scène die de gevoelens van de heldin Séverine ten opzichte van haar erotische fantasieën duidelijk maakt. Séverine wordt geplaagd door masochistische dagdromen en zij besluit een bezoek te brengen aan het bordeel van Madame Anaïs. Zij weet echter nog niet goed wat haar te wachten staat, en Madame Anaïs neemt haar mee naar een kamertje waar voyeurs zich kunnen verbergen en door een gaatje in de wand naar klant en prostituee kunnen kijken. Séverine kijkt door het gaatje en deinst verschrikt achteruit, met moeite haar walging verbergend. Maar dan loopt ze weer naar voren en kijkt opnieuw. De toeschouwer kijkt niet met haar mee, maar voelt zelf iets van de

fascinatie die zich van haar meester maakt. Die fascinatie uit zich door het ervaren van weerzin tegenover wat zij ziet, terwijl zij er tegelijk sterk door wordt aangetrokken — wat Julia Kristeva het 'abjecte' heeft genoemd. Even later wordt ze zelf de prostituee die het haar klant naar de zin maakt. Wat is de betekenis van zo'n korte, maar belangrijke scène?

In de vroege lacaniaanse filmtheorie werd film gezien als een weergave van het spiegelstadium en dus als behorend tot het imaginaire. Het imaginaire geeft een indruk van totaliteit en volheid in het beeld van onszelf en ook in wat wij in een film zien. Als we deze illusie accepteren, hebben we een gevoel van controle over de beelden op het scherm. In feite werd hier te veel nadruk gelegd op de rol van het spiegelstadium en de relaties tussen het imaginaire van het beeld en het symbolische van de taal, waarbij het reële, dat wat onkenbaar is omdat het symbolisering weerstaat, geen rol van betekenis speelde. Hier werd Lacans *regard* met de blik van de toeschouwer geassocieerd. Zo was film voor de feministische Laura Mulvey een middel om de blik van de mannelijke toeschouwer met zijn vaak sadistische fantasieën te verbinden met de onderdrukkende patriarchale samenleving. Lacan bedoelde echter dat de blik (in filmtheorie de *gaze* genoemd) iets is dat de toeschouwer in het object zelf gewaarwordt. De *gaze* maakt zich hierbij los van het subject en belandt bij het object, van waaruit hij terug lijkt te kijken. In de film wordt het verlangen aangewakkerd door de *gaze*, waarmee deze kan worden beschouwd als een uiting van het *objet a*, het object-oorzaak van verlangen. We zien dit bij Séverine, die kijkend door het gaatje wordt geconfronteerd met haar verlangen: zich prostitueren met nogal weerzinwekkende mannen. Haar

blik maakt zich los van haar en belandt op het bed waar zij zelf niet veel later met haar klant zal liggen. Zij maakt hiermee kennis met het reële, dat we hier moeten zien als het rest-stukje dat nergens in past, het element dat uit een andere wereld verschijnt en insisteert in de werkelijkheid zonder ooit doorgrond te kunnen worden. De *gaze* is dat wat haar verlangen aanwakkert, niet omdat het de illusie schept van een volledigheid die in liefde gevonden zou kunnen worden, maar omdat het de sleutel lijkt tot de verdwijning van het zelf in de ervaring van *jouissance*, het overmatige en pijnlijke genot waarnaar Séverine op zoek is.

In films als *Belle de Jour* ervaren we de schok van de ontmoeting met het onmogelijke object, dat nooit in het echte leven geïntegreerd kan worden. Séverine heeft geen moreel of ethisch oordeel over haar dagelijkse uitstapjes naar het bordeel, ze ziet alleen wat ze daar meemaakt als iets dat geen plaats kan hebben in haar dagelijkse bestaan. Als de toeschouwer daar open voor staat, kan hij de film beleven als een poging om een eigen versie van het psychoanalytische proces te creëren. Hij kan zelf door het gaatje kijken en iets van zijn unieke psychische realiteit ontdekken.

Buñuel laat ons zelf kiezen hoe Séverines verhaal eindigt. De minnaar die zij in het bordeel heeft ontmoet heeft haar man Pierre neergeschoten. Deze is blind en invalide geworden en zij moet hem verzorgen. Maar in een tweede scène staat hij opeens vrolijk op, waarmee wordt gesuggereerd dat we alleen getuige zijn geweest van Séverines fantasieën. Het einde werkt als wat Lacan *point de capiton* heeft genoemd: het punt waar de betekenaar de eindeloze ketens betekenden stopt en de illusie schept dat er slechts één mogelijke betekenis is, die achteraf, *nachträglich*, wordt gereconstrueerd. Het kiezen van het ene of van het andere einde legt Séverines ervaringen vast als nooit beleefde fantasieën, of als een poging om haar verlangen uit te leven in het bordeel van Madame Anaïs. Vanuit haar perspectief is er slechts één mogelijke afloop: de slechte, met Pierre in zijn rolstoel, zijn gezicht half verscholen achter zijn donkere bril. *Belle de Jour* gaat niet zozeer over het uitageren van dagdromen, maar over het insisteren van de *gaze* en de onmogelijkheid om zich van die fatale aantrekkingskracht te bevrijden.