

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](http://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](http://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](mailto:info@boomamsterdam.nl)  
[www.boomuitgeversamsterdam.nl](http://www.boomuitgeversamsterdam.nl)



## Elfriede Jelinek en het perverse scenario bij vrouwen

Nelleke Nicolai

Elfriede Jelineks *De pianiste* is een treffende beschrijving van binnenuit van een vrouwelijk pervers scenario. In onderstaande beschouwing komen de relatie met de moeder, de angst voor gevoelens en het onvermogen tot hechting aan de orde. Daarnaast wordt aandacht besteed aan de effecten van stijl en metaforen op de lezer, die een metamorfose ondergaat van onwillige lezer tot ongewild voyeur.

### Elfriede Jelinek

Toen Elfriede Jelinek het afgelopen najaar de Nobelprijs voor literatuur ontving, was de reactie in de Nederlandse media nogal verbaasd. Haar boeken staan bekend als moeilijk en verkopen slecht. Ze bleken zelfs door uitgeverij Querido als restpartij aan De Slegte verkocht te zijn. Ook in Oostenrijk reageerde men met gemengde gevoelens op het bericht. Geliefd is ze niet in haar vaderland. Een Oostenrijkse politica meldde bits dat Jelinek Oostenrijk al jaren door het slijk haalt en zeker niet zo'n prijs verdient. Aan de andere kant trekken haar toneelstukken, waar ze zich de laatste jaren voornamelijk mee bezighoudt, veel belangstelling. Zij weet dan ook als geen ander, met uitzondering van Thomas Bernhard, de hypocrisie, vreemdelingenangst en morele repressie in haar vaderland in woorden te vatten. Toespelingen op vervolging en verdwijning zijn in al haar werken te vinden, naast verwijzingen naar de Oostenrijkse literaire traditie van voor de Tweede Wereldoorlog: Rilke, Canetti en Wittgenstein. Haar werk *Kinderen van de doden* uit 1995 is een honende beschuldiging van Oostenrijk, het land dat zichzelf nu als slachtoffer beschouwt van de Anschluss, maar in 1938 de komst van de Duitsers tot Hitlers eigen grote verbazing met gejuich en bloemen begroette. De Tweede Wereldoorlog heeft van het kosmopolitische Wenen van Freud, Schnitzler, Kraus, Mahler, Schönberg en veel anderen niet veel overgelaten. De liberale joodse Midden-Europese cultuur is effectief verdwenen en Wenen is een bedaagde, tuttige stad geworden, gericht op uiterlijk fatsoen en de vage dromen over een Kaiserliche und Königliche erfenis van de Dubbelmonarchie. Jelinek is geboren in 1946 als dochter van een joods-Tsjechische vader en een Weense moeder. Haar vader ontsnapte aan vervolging doordat hij als

N.J. Nicolai is psychiater-psychoanalytica, verbonden aan de RIAGG RNW te Rotterdam en werkzaam in eigen praktijk. Correspondentie-

adres: Rotterdamse Rijkweg 190; 3042 AV Rotterdam. E-mail: [nicone@xs4all.nl](mailto:nicone@xs4all.nl)

chemicus werkte in een militair belangrijk industrieel bedrijf. Hij stierf in een psychiatrisch ziekenhuis toen zij eenentwintig was. Zij geeft op haar website ([ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/](http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/)) aan hoe zij betreurt dat ze hem nooit goed heeft leren kennen. Jelinek groeide op in Wenen, waar ze aan het conservatorium piano, orgel en blokfluit studeerde en daarna theaterwetenschappen en kunstgeschiedenis. Poëzie schreef ze van jongs af aan. Haar eerste werk *Die Liebhaberinnen* (*Women as lovers*, 1994) verscheen in 1975.

Wat haar juist voor psychoanalytici belangwekkend maakt is haar beschrijving van gewelddadige relaties en perverse scenario's in het groot en het klein. In *Lust* (1989) beschrijft Jelinek hoe geweld tegen vrouwen fungeert als de matrix van onze cultuur. Hier betreft een echtgenoot zijn vrouw in sadomasochistische spelletjes. Ze tracht te ontsnappen in een affaire met een andere man, maar wordt verkracht. Met hangende pootjes keert ze terug naar haar man en vermoordt haar kind.

In *Gier* (Hebzucht; 2000) beschrijft ze een man die uit is op het geld van vrouwen en een van hen vermoordt. In het eerdergenoemde *Kinderen van de doden* is Oostenrijk het land van de levende doden, een weduwe, een skikampioen en een studente die zelfmoord heeft gepleegd. Het thema van de levende doden komt terug in *Geeft niet. Een kleine trilogie van de dood*, drie theatermonologen.

Dood, geweld en macht zijn haar thema's. Vooral geweld tussen de seksen. Jelinek is nietsontziend als het erom gaat de vinger op de zere plek te leggen. Haar stijl brengt je in het schemergebied waarin alles lijkt te kloppen (het is waar wat ze schrijft) en tegelijkertijd niets klopt, zonder dat je er precies je vinger op kan leggen.

Het werk roept weerzin en verontwaardiging op. Het is verleidelijk haar boeken geërgerd terzijde te leggen. Juist dan is het de moeite waard om vanuit psychoanalytisch kader over haar werk na te denken. Waarom deze afschuw? Jelinek beschrijft namelijk van binnenuit wat in de psychoanalytische theorie bekend is als een 'pervers scenario', zowel qua inhoud, als qua stijl. Zo'n beschrijving van binnenuit kan ons inzicht vergroten. Zeker als het gaat om een pervers scenario bij een vrouw, een onderwerp dat in de psychoanalytische theorievorming merkwaardigerwijs vaak onderbelicht blijft. Laat wel duidelijk zijn dat ik met deze beschouwing geen enkele uitspraak doe over de persoonlijkheid van de auteur.

Om het thema nader uit te werken kies ik haar meest bekende en meest leesbare boek: *Die Klavierspielerin* uit 1983. Arnold Cooper (1991) gebruikte deze roman als voorbeeld bij zijn theorie dat de kern van de perversie ligt in de angstwekkende passiviteit in relatie met de als kwaadaardig en almachtig beleefde moeder. Anders dan het geval is wanneer een casus in een wetenschappelijk artikel gepresenteerd wordt, is het boek géén illustratie van een stelling. Het neemt geen vooringenomen standpunt in en beoogt niet een theorie te onderbouwen. Jelinek schrijft immers als kunstenaar,

vanuit haar eigen kijk op de werkelijkheid. Dat levert nieuwe inzichten op, vooral over de relatie tussen de hoofdpersoon en haar lichaam. Ik wil daarnaast de aandacht vragen voor Jelineks stijl, die zelf een voorbeeld van de 'perverse' communicatiestijl genoemd kan worden, zonder dat ik overigens daarmee iets af wil doen aan haar evidente kunstenaarschap. Haar lezen doet iets met je, op dezelfde manier als waarop in het analytische uur in de tegenoverdracht ongewenste gevoelens en fantasieën oprijzen: je wilt het niet horen en ondanks jezelf raak je toch ingesponnen. Haar werk is niet alleen een schitterende beschrijving maar ook een voorbeeld van wat 'enactment' genoemd wordt: een spel tussen twee personen, dat meer is dan 'acting out'. De enactment vindt plaats tussen de protagonisten, maar ook tussen de auteur en haar lezers.

## De pianiste

Jelinek noemt *De pianiste* zelf haar meest autobiografische boek.

De pianiste is een jonge vrouw, Erika Kohut. Zij is door haar moeder en grootmoeder voorbestemd om pianiste te worden. Een concertcarrière komt er echter niet van. Op het moment van het eindexamen, dat haar grootste triomf moest worden als kunstenares, krijgt ze een black-out. Haar vader lijdt aan een onbenoemde psychiatrische ziekte en is afwezig. Haar moeder wordt beschreven als een eerzuchtige vrouw, die niet veel opheeft met haar echtgenoot en al haar ambities in haar dochter stopt. Erika is geboren na twintig jaar huwelijk. Erika is na het debacle van het examen pianolerares geworden aan het conservatorium en heeft zich aan het hogere, de kunst, gewijd. Ze wordt beschreven als een vrouw van onbestemde leeftijd (midden dertig), met een onbestemd uiterlijk. Ze leeft samen met haar moeder, die haar nauwkeurig bewaakt en haar opwacht met verwijten en zelfs slaag. Erika is van haar moeder en die laat er geen misverstanden over bestaan dat dit ook zo zal blijven. Moeder fantaseert over een huis voor hen samen, dat gebouwd zal worden met het spaargeld waar Erika voor werkt. Het huis wordt precies zo ingericht als zij wensen. Zo het zal het hun in dat huis aan niets ontbreken en zij zullen niemand nodig hebben. Elke omgang met anderen wordt gemedend. Erika slaapt bij haar moeder in bed. Ze heeft wel een eigen kamertje met een kast, maar er zijn geen sloten op de deuren van kast en kamer. Ze heeft wel enkele ontsnappingen. Zo koopt ze af en toe kleren, vrouwelijke en feestelijke jurken. Deze mag ze niet dragen van haar moeder, want 'schoonheid heeft geen opsmuk nodig en zo'n soort vrouw is zij toch niet'. 'Blijf liever jezelf' zegt moeder tegen Erika. Zij heeft per slot van rekening Erika gemaakt tot wat ze nu is. Haar moeder benadrukt de bijzonderheid, de uniekheid van Erika. Ze is beter dan anderen. Erika heeft echter ook geheime manieren om het kleine beetje autonomie dat haar rest, te doen gelden. In de volle tram stapt zij op tenen en schopt tegen schenen zonder dat iemand het ziet. Zij is een voyeur: bekijkt peep-

shows en bespiedt vrijende paartjes in het Praterpark. Ze beschrijft de mannen en vrouwen die zij met haar nachtkijker observeert als dierlijke, ruwe wezens, zonder enig andere wens dan hun seksuele genot. Vooral de mannen zijn uit op bezit, op verovering en op de afwijzing van vrouwen. De opwinding die zij voelt, vertaalt ze in plassen: de stroom urine geeft opluchting.

En zij automutileert zich. Zij snijdt in de dunne huid van haar vagina met een speciaal scheermesje, dat zij als een soort *transitional object* altijd met zich meedraagt, 'het vaderlijke universele scheermesje, ingepakt in vijf maagdelijke laagjes plastic. Pijn doet het niet. Als gewoonlijk doet het nergens pijn.' Ze snijdt zich echter op de verkeerde plaats en 'scheidt daardoor wat God de Heer en Moeder Natuur ongewoon eendrachtig hebben samengevoegd' (p. 94, Nederlandse vertaling van Tinke Davids, *De pianiste*, 1987). Ze kijkt tot ze het bloed ziet stromen, 'een rode gelijkmatige en geruststellende stromende rivier (...). Door al dat bloed kan ze eigenlijk niet zien wat ze daar doormidden heeft gesneden. Het was haar eigen lichaam, maar het is haar angstwekkend vreemd.'

Erika kwelt en treitert haar leerlingen. Eenmaal slaat zij een glas in stukken en stopt de vlijmscherpe splinters in de zak van een jonge veelbelovende leerlinge, die haar vertoornd heeft, doordat ze flirtte met een andere leerling van Erika, Walter Klemmer. Dit is een jonge man die haar al een tijdje achtervolgt.

Walter Klemmer is vierentwintig jaar en verliefd op zijn lerares. Niet zozeer verliefd op haar, als wel vastbesloten haar te vervullen van zijn machtige gezonde liefde. Hij is kanovaarder. Hij wil haar redden van haar moeder. Tegelijkertijd wil hij haar kunnen gebruiken en afstoten want ze is al oud en hij is niet van plan zich aan haar te binden. Hij heeft al eerder vriendinnetjes gehad. Hij wil haar bezetten, bezitten en vullen. Klammer ziet haar als een hertje dat hij wil bejagen. Het thema 'hertje en jacht' komt overigens in al haar boeken terug; het is ook het Leitmotiv van haar website.

Op het moment dat hij haar na een voorstelling in een school, zittend op een kinder-wc'tje, betrapt voelt zij zich 'als een pakje, wat je uit kunt pakken of bewonderen, of onverschillig naast je neer kan leggen, wat je kunt weggooien of kunt polijsten en in een vitrine kan zetten, waarin hij telkens vloeistoffen giet. En haar rand zou al helemaal vies en kleverig zijn van al die mondafdrukken. Op de bodem een suikeraanslag van dagen' (p. 187).

Op het moment dat hij haar in een hoek heeft gedreven in dat vieze stinkend kinderurinoir – nachtmerrie van alle kinderen – pakt zij zijn penis, belooft hem alles te doen wat hij vraagt, maar verbiedt hem te bewegen. Zij houdt op voor hij een orgasme krijgt en loopt dan weg. Ze geeft hem een brief waarin staat wat zij allemaal wil doen. Dat gaat ver: ze wenst dat hij haar volledig domineert. Hij moet haar binden, ketenen, slaan, knevelen, vernederen, verkrachten, geselen. Ze wil dat hij nooit zal luisteren naar wat ze vraagt, maar altijd haar extra zal straffen. Dat moet gebeuren in haar eigen kamer, waarvan hij als enige de sleutel krijgt. Ze zal een slot zal laten

maken, zodra hij haar voorwaarden accepteert. 'En van mijn moeder moet je je niets aantrekken,' zegt ze bij herhaling. Hij moet eisen dat ze alleen gehuld in een zwarte onderjurk en kousen met een lap om haar hoofd, gebundeld en in elkaar gepropt op hem wacht.

Bij deze schrikwekkende beschrijving meldt Erika steeds dat ze vervuld is van de hoop dat hij zal weigeren. In feite is dit een test waaraan ze hem onderwerpt. Hoe meer ze zegt wat ze wil, hoe sterker haar verlangen naar hem wordt. Ze begint zelfs iets te voelen.

Maar hij weigert. Hij scheldt haar uit en vertrekt. Vervuld van wrok, haat en walging zwerft hij door het park op zoek naar een vogel om te doden, om zijn woede op te koelen. Dan besluit hij Erika toch op te zoeken. Ze ligt te slapen nadat ze die avond huilend haar lichaam heeft bewerkt met knijpers en spelden. Hij belt aan, Erika doet open. Hij slaat haar, vol walging, en als ze op de grond ligt te huilen, verkracht hij haar, terwijl haar moeder, opgesloten in haar slaapkamer, woedend krijst om wat haar bezit wordt aangedaan. Erika is de volgende dag bont en blauw, geschokt en nu vervuld van gevoelens: liefde en haat. Ze kleedt zich in een wanstaltige, te korte en te krappe jurk en gaat op zoek naar hem, met een mes in haar tasje. Ze ziet hem dan staan, tussen medeleerlingen bij de Technische Hogeschool. Hij lacht naar een meisje, laat zich haar lachen aanleunen. Erika steekt dan met het mes in haar eigen schouder en loopt terug naar huis.

## De pianiste: een lezing

Jelinek schrijft tussen incantatie en aanklacht. Soms zijn er droge geestige observaties, die de lezer een tijdje meeslepen, totdat door een zinswending of woord alles onderuitgehaald wordt. We lezen over de schouder van de schrijfster mee, die ons afwisselend in het hoofd van de moeder, Erika en Walter Klemmer voert.

Wat naast het dreigende of uitgevoerde geweld in het boek het meest opvalt, is de afwezigheid van gewone menselijke aardigheid. Men is elkaars bezitter, beul of slachtoffer. In naam van de liefde wordt geknecht; geweld is waar het uiteindelijk op neerkomt. In hechtingstermen zou je spreken van een gereserveerde gehechtheidsstijl gekenmerkt door het tamelijk bot afdoen van de ander: een minachtende hechtingsstijl en afwezigheid van mededogen. Vanuit de schrijfster is er geen verschil in intentionaliteit: de daden van de moeder worden op dezelfde neutrale toon beschreven als de daden van de anderen. De gewelddadigheid ligt in de metaforen: 'het grauw en gruwelijk land van de moederliefde' (p. 165), 'De uitgetrokken lichaamshoes van de dochter wordt zorgvuldig afgeklopt op sporen van gebruik door mannen en vervolgens krachtig uitgeschud' (p. 40) of: 'Zwetend wentelt Erika 's nachts aan het spit boven het laaiend vuur van de moederliefde' (p. 20).

De moeder kent de gedachten van haar kind beter dan zij zelf: de moeder heeft ze er immers in geplaatst. Een eigen mentale ruimte is afwezig.

Walter Klemmer wordt gekenmerkt door dadendrang en veroveringslust. Hij is zeer van zichzelf en zijn eigen mogelijkheden overtuigd. Het te veroveren object is pas iets waard als hij er zijn zinnen op heeft gezet. Als het eenmaal veroverd is, is het niets meer waard: hij heeft betere dingen te doen. Hij ziet zichzelf als een frisse blonde jongeman, sportief, 'no-nonsense', die fantaseert hoe hij het lichaam van Erika zal 'hanteren, als een vakman die zich niet gauw van de wijs laat brengen door functionele storingen'. Hij is dus ook een moderne probleemoplossende technocraat. Hij zal uit haar een andere functie persen dan die van lerares: die van geliefde. Hij heeft door zijn verliefdheid het recht verworven haar lichaam te gebruiken. 'Voor zichzelf gebruiken. Desnoods onder dwang. Haar geest kent hij nu voldoende' (p. 213). Hij wil bij haar de 'binnenste kern die zo lekker smaakt en haar daartoe ontdoen van haar omhulsels'. Hij beschikt over wat Klaus Theweleit (1980) 'Männerphantasien' noemt: fantasieën over verovering en penetratie, waarbij door destructie zijn triomf en zuiverheid gebracht worden.

De relatie tussen Erika en Klemmer wordt gekenschetst door afwijzing en objectivering: 'Op het moment dat deze twee voor elkaar lichaam zijn geworden, hebben ze beiden alle menselijke relaties afgebroken' (p. 124). Hij wil haar hebben juist omdat zij meer weet, zijn lerares is en omdat zij hem afhoudt. Zij wijst hem eerst af, tot hij tijdens een voorstelling op school met een ander meisje, een begaafd fluitiste, flirt. Zij is de lerares, maar eigenlijk een kind. Hij is 'de leerling, maar tegelijkertijd de volwassene in hun relatie' (p. 185). De rollen worden dus omgekeerd.

Hij eist dat zij als vrij mens tegenover hem komt staan en zet haar dus in een paradoxale situatie. Zij eist van hem dat hij haar foltert, martelt, maar zet hem daarmee eveneens in een paradox. Het is van haar uit niet de bedoeling dat hij echt zou doen wat ze van hem vraagt. Het is een 'net alsof'.

Er zijn heftige ontmoetingen tussen Klemmer en Erika, maar ook een vechtpartij met haar moeder als ze later dan verwacht thuiskomt. Moeder slaat. Dat heeft ze altijd al gedaan, het is haar recht. Erika vecht terug. 'Moeder begint de tube van het medelijden leeg te knijpen en omdat de strijd onbeslist is te werken met de oneerlijke middelen van haar leeftijd en nabije dood' (p. 166). Moeder en dochter worstelen zwijgend.

Bij een tweede lichamelijke confrontatie stort Erika zich op moeder en probeert haar te zoenen en omhelzen 'met cryptoseksuele bedoelingen, een vreemde en ongeofende minnares'. Moeder trekt zich los uit de omhelzing en daarbij ziet de dochter 'het reeds dun geworden schaamhaar van de moeder, dat de ingeworpen onderbuik van onderen afsluit. De dochter heeft opzettelijk tijdens de worsteling aan de nachtopon van de moeder gesjord om dat eindelijk te kunnen zien. Erika heeft haar moeder zinvol blootgelegd opdat ze alles, maar dan ook alles kan bekijken' (p. 247-248). Toch blijft Erika als hoofdpersoon sympathiek. Ondanks elk gebrek aan empathie, ondanks haar wreedheid, haar meedogenloos narcisme, haar jaloerse wraakacties kun je je als lezer toch met haar identificeren. Dat

heeft te maken met haar droge, niet-larmoyante stijl en haar tragiek. Ze is meer nog dan de dochter van haar moeder, de dochter van Emma Bovary die liefde zocht en destructie vond. De metaforen waarin haar moeder zijn gekleed zijn onaangener: spinnenweb, wesp, havik, 'gespietst op de speld van de sterkere vrouw' (p. 210).

Er is ook een andere kant: de zorg van moeder voor het eten en de veiligheid van vertrouwde rituelen. Beschreven wordt hoe onder het schijnsel van de lamp de moeder een oraal paradijs creëert met een comfortabele tv-stoel, 'die de armen wijd uitstrekt', de herkenningmelodie van *Zeit-im-Bild* en 'een voorbeeldige overvloed, een kleurrijke en goedgesorteerde verzameling schaaltes met snoepgoed, waarvan de dames zich afwisselend en gelijk bedienen' (p. 127). Erika verlangt op momenten dat Klemmer haar achtervolgt, naar huis, naar haar moeder, naar dit paradijs.

Op het eerste niveau geeft dit boek een bittere beschrijving van de stand van zaken tussen de seksen: de gewelddadige en onmogelijke relaties tussen mannen en vrouwen. Zo wordt het boek in de meeste recensies ook beschreven. Op het tweede niveau gaat het over het verlangen zich te bevrijden en de behoefte aan gevoelens. In het hele boek zijn verwijzingen naar Erika's gevoelloosheid: koude, ijs, droogte, besneeuwd gebergte. Daartegenover staan de metaforen van stromende vloeistof: sperma, bloed, urine. In weerzinwekkende termen worden de lichaamssappen gezet tegenover de droogte, de leegte en de gevoelloosheid. In de peepshows raapt zij de papieren zakdoekjes op die de mannen hebben gebruikt en ruikt eraan. Zij lijkt zich te willen vullen met stromende vloeistof.

Het kenmerkende van vloeistoffen in een lichaam is dat ze vanzelfsprekend en 'eigen' zijn wanneer ze binnenin zitten, maar walging oproepen zodra ze naar buiten komen. In een container zijn ze in orde, buiten een container weerzinwekkend, zelfs speeksel. Maar op het eind stroomt iets anders. Als zij Klemmer de brief heeft laten lezen waarin haar wensen uitvoerig vermeld worden en hij haar bespot en uitscheldt, begint ze eindelijk iets te voelen. Ze huilt.

Ze gaat ook vanuit een gevoel op zoek naar hem. Ze weet nog niet of ze hem zal vermoorden of zich aan zijn voeten zal werpen. In elk geval wil ze hem haar liefde tonen. Maar als ze hem ziet staan temidden van vrolijke medestudenten, valt alles weer stil. Het enige dat er dan nog stroomt is het bloed uit de wond.

Naast een verhaal over macht en dominantie, misbruik en de strijd tussen de seksen, is het ook een allegorie op de verhouding tussen staat en individu. De staat eist absolute onderdanigheid van haar inwoners, verwerpt alles wat daaraan wil ontsnappen, haat het vreemde, ook al wordt dit verpakt in de clichés van democratie en vrije meningsuiting. Hieraan ten grondslag ligt de verwerking van de Oostenrijkse geschiedenis, met de toespelingen op de onschuldige bergen, de jagers in het woud, de 'vreemdelingen' in de goedkope peepshows, de keurige burgers met hun fatsoensnormen.

## De pianiste: een pervers scenario

‘What makes a perversion a perversion is a mental strategy that uses one or another social stereotype of masculinity and femininity, in a way that deceives the onlooker about the unconscious meaning of the behaviors she or he is observing’ (Kaplan 1991).

Wat pervers genoemd wordt, is context- en cultuurafhankelijk. Daarom is men tegenwoordig voorzichtig met het gebruik van deze term met zijn onverbrekelijke veroordelende connotatie. Perverse handelingen zijn er op zich niet en men kan dan ook beter spreken over perverse scenario’s. Het gebruik van het woord ‘scenario’ – het in scène zetten van een verhaal – heeft daarbij nog het voordeel dat het verwijst naar het theater. Dat theater-aspect is volgens Joyce McDougall (1985) een van de kenmerken van een primitieve psychische structuur: er zijn immers geen woorden, maar ook geen affectieve banden waarbinnen die woorden betekenis krijgen.

Perversie wordt meestal gedefinieerd als een geërotiseerde of geseksualiseerde vorm van omgaan met macht en controle. De ander wordt gedehumaniseerd (verkrachting, sadomasochisme, exhibitionisme, voyeurisme) of als het ware opgedeeld in delen (fetisjisme), waarop de spanning zich concentreert (Lenecke 2004; Parsons 2000).

Twee belangrijke zaken spelen dus een rol: het tot object maken (of tot een container van deelobjecten) van de ander en seksualiteit, waarbij bovendien sekserollen en genderidentiteit in het geding komen. Daarnaast wordt de drang- en dwangmatige vorm benoemd, waarmee de scenario’s tot uitvoer moeten worden gebracht. McDougall (1995) spreekt over een verslaving.

Hoewel elke psychoanalyticus weet dat een perversie niet voorbehouden is aan mannen, krijgt de specifieke vorm en betekenis van perverse scenario’s bij vrouwen betrekkelijk weinig belangstelling (Verhaeghe 2002). Dat kan ook niet anders, aangezien in de klassieke tekst van Freud (1927) de castratie of de loochening daarvan een centrale organiserende rol speelt. Bij vrouwen zou volgens deze klassieke theorie de castratie al voltrokken zijn: reden waarom zij geen ontwikkeling in de perversie zouden kennen.

De eerste die perversie van vrouwen in meer dan een enkele casus beschreef, was Louise Kaplan (1991). Zij benadrukt dat genderidentiteit vorm geeft aan de uitingen van het perverse scenario, maar dat het in essentie om dezelfde processen gaat. Het is makkelijk ons in de luren te laten leggen door de culturele ideaalbeelden van de vrouw als zorgzaam, verleidelijk, als hulpeloos slachtoffer, en mannen als daders, als doeners en dominators (Verhaeghe 2002). Perversie is weliswaar gendergebonden in uitingvorm, maar bestaat ook bij vrouwen. Mannelijke perverse scenario’s kunnen volgens Kaplan gezien worden als een karikatuur van het mannelijke stereotype. Gericht op dominantie, erotisering van de haat van de ander en de fallus.

De vrouwelijke perversie is gekleurd door het tot object maken van het eigen lichaam, het lichaam, dat gezien wordt als seksueel aantrekkelijke container.

Zo kunnen ook eetstoornissen gezien worden als een perverse omgang met het lichaam dat geobjectiveerd wordt, gevoelloos is en volgestopt wordt of juist uitgehongerd. Automutilatie kan afhankelijk van de context op dezelfde manier beschouwd worden, vooral als het dwang- en drangmatig is.

De meeste hedendaagse auteurs zien perverse scenario's als compromisformatie of als een vorm van afweer. Niet als een stoornis in de seksualiteit maar als een stoornis in het zelfgevoel, dus als narcistische afweer (McDougall 1992; 1995; Cooper 1991; Parsons 2000). Van een verstoring in de doelen van drift is perversie in de loop van de jaren een verstoring in de relatie met de objecten geworden (Stoller 1975). Chasseguet-Smirgel 1974, p. 19; 1985, p.15) ziet het perverse scenario als een wanhopige poging het verschil tussen de seksen en de generaties ongedaan te maken. De loocheening leidt tot een anaal-sadistisch universum, waarin differentiatie van de moeder onnodig is, de vader niet bestaat, de pregenitaliteit wordt geïdealiseerd en sublimatie onmogelijk is.

Joyce McDougall (1995) benadrukt dat gedrag of een fantasie alleen 'pervers' genoemd kan worden als een individu persoonlijke wensen en gedragingen oplegt aan iemand die niet in dat perverse scenario betrokken wil worden of als iemand een niet-verantwoordelijk individu verleidt (zoals een kind of een geestelijk gehandicapt persoon). Zij noemt scenario's 'pervers' als het individu totaal onverschillig is voor de wensen en behoeften van de ander. Alle andere zogenaamd 'perverse' gedragingen zijn neoseksualiteiten (p. 177/178).

De neoseksuele scenario's (voyeurisme, exhibitionisme, fetisjisme) worden gekenmerkt door een rituele, verslavende vorm, en hebben als doel een wankel innerlijk evenwicht te bewaren. McDougall stelt dat neoseksualiteiten altijd gericht zijn op castratie. Dit wordt uitgespeeld, maar 'net alsof', 'niet-echt'. Doel van de verslavende neoseksualiteit is het wegwerken van ondraaglijke spanning. Het erotiseren is een manier om paniek en verwarring te kanaliseren in dwingende scenario's. Ze benoemt vooral de angst voor 'the void': de angstwekkende leegte die geassocieerd wordt met de moeder en het vrouwelijk genitaal (1995, p. 202). Als een kind niet eigenaar van het eigen lichaam en de eigen identiteit kan worden – om wat voor redenen dan ook – wordt seksualiteit makkelijk een instrument om de gaten in de identiteit te repareren (McDougall 1992, p 147).

## Vrouwelijke perverse scenario's

Als 'oorzaak' zien de meeste auteurs de symbiotische relatie met de moeder, de narcistische bezetting door de moeder en de afwezigheid van de vader die een scheidende en differentiërende rol kan spelen. Daarnaast komt de splijting om de hoek kijken: de splijting in zelf en objectbeeld.

Het zal duidelijk zijn dat bij Erika en haar moeder sprake is van meer dan de gewone symbiose, die we kennen als fase in de menselijke ontwikkeling

of als symbiotische illusie (Halberstadt-Freud 1997). De moeder zonder wie de dochter niet kan, heeft immers haar dochter bezet, haar tot ontvanger gemaakt van alle ambities, wrok, haat, liefde en afkeer van mannen. De grens tussen Erika's lichaam en dat van haar moeder is dun: de moeder weet alles wat in het hoofd van haar dochter omgaat. De dochter is dan ook het bezit van haar moeder. Ze is niet zoals veel psychoanalytische auteurs beschrijven de fallus van de moeder, ze is eerder een anaal product. Dat blijkt ook uit de beschrijving op pagina 28. 'Erika het heidebloempje. Naar die bloem is Erika genoemd. Vóór haar geboorte had haar moeder daarbij iets schuws en teers voor ogen gestaan. Toen zij vervolgens de homp klei had bekeken die uit haar buik was geglipt, was ze meteen aan het werk getogen om deze genadeloos te bewerken, om reinheid en fijnheid te behouden. Instinctief gaat elk kind op vuil en poep af, tenzij je het met er kracht van wegtrekt.'

Zij heerst over het innerlijk en het uiterlijk van haar dochter als een absoluut vorst. Dit is geen illusie meer, zelfs geen illusie van almacht: dit is een vorm van grensoverschrijding. Ik zou het dan ook liever parasitose willen noemen dan symbiose. Of een pervertering van het moederschap (Welldon 1988).

## De pervertering van het moederschap

De moeder van Erika is overmatig intrusief, maar ook gewelddadig. Zij heeft geen eigen leven buiten dat van haar moederschap. Ze ziet geen mensen: die zijn haar te min. Ze leeft in, door en voor haar dochter. De moeder eist dat Erika naast haar in bed slaapt met haar handen boven de dekens: de ontdekking van haar eigen lichaam is haar verboden. Elke vorm van onafhankelijkheid en separatie wordt afgestraft: de jurken die Erika voor zichzelf koopt worden verboden of in stukken geknipt. Daarnaast slaat de moeder.

In moderne psychoanalytische ontwikkelingstheorieën is dit een moeder die leidt tot een desorganisatie van de hechting en daaruit voortvloeiend een onvermogen tot mentaliseren (Fonagy e.a. 2002). In recente Angelsaksische psychoanalytische ontwikkelingstheorieën heeft de ommekeer die al begonnen is bij de objectrelatietheorieën, zijn beslag gevonden. De ander is niet meer een extensie van het zelf. Het zelf wordt nu gezien als een *gevolg* van de ervaring met anderen (Fonagy e.a. 2002). 'For Freud, in infancy and early childhood others in the external world are extensions of the self. While this may be an accurate description of the phenomenology, for us it seems more accurate to see the self as originally an extension of experience of the other' (p. 266).

Als een moeder een kind niet kan zien als wezen met eigen gedachten en een eigen lichaam, dan blijft het kind gevangen in een primitieve psychische toestand, waarin woorden en daden rondzingen zonder dat ontsnapping in een eigen psychische ruimte mogelijk is.

‘Een overmatige nabijheid kan even goed als een overmatige afstand het psychologische zelf ondermijnen. Het kind tracht vergeefs representaties te vinden in de uitdrukkingen van de verzorger, die overeenkomen met zijn/haar innerlijke gevoelstoestanden. Het zelf blijft incompleet georganiseerd en de innerlijke werkelijkheid blijft in de psychische-equivalentiemodus. Daardoor blijft het kwetsbaar voor de introjectie van latere kwaadaardige ervaringen’ (Fonagy e.a. 2002, p. 327, vert. auteur).

Dit leidt tot handelen in plaats van voelen. Dit is wat Erika drijft: ze kan niet voelen, niet nadenken over wat haar bezighoudt. Ze kan alleen in de psychische equivalentiemodus reageren. Ook Klemmer of haar moeder hebben geen mogelijkheid om over zichzelf na te denken. Elk denkt over de ander als object, als ding, als voorwerp om mee te doen wat je wilt. En als Erika in de ‘net-alsof’modus zichzelf aan Walter Klemmer aanbiedt, dan blijkt hij het spel niet mee te spelen zoals verlangd wordt en wordt het echte bittere werkelijkheid.

## Perverse communicatie en enactment

Walging speelt de hoofdrol in de tegenoverdrachtelijke gevoelens bij het lezen. Men ervaart walging bij de beschrijvingen van Erika’s zoektocht in de peepshows, de weiden van het Prater, waar ze gehurkt tussen de hondendrollen een hardhandige seksuele ontmoeting tussen een Turk en een prostituee begluurt. De lezer wordt mede tot voyeur gemaakt.

Walging wordt in psychoanalytische zin meestal opgevat als een reactieformatie: een aangeleerde reactie van het latentiekind op wat eerst lustvol was. Toch heeft walging ook primitievere lagen. Het is in de eerste plaats een lichamelijk gefundeerde emotie, die evolutionair adaptief is omdat ze een signaal geeft van wat mogelijk giftig is.

Walging is ook nauw verbonden aan de ervaring van het Unheimliche. Het Unheimliche in fictie – zo beschrijft Freud in 1919 – heeft te maken met de intentie van een schrijver: ‘(...) hij bedriegt ons doordat hij ons de dagelijkse werkelijkheid in het vooruitzicht stelt en dan toch deze werkelijkheid achter zich laat. We reageren op zijn verdichtfels zoals we op onze eigen ervaringen zouden hebben gereageerd; wanneer we merken dat we bedrogen zijn is het te laat, de schrijver heeft zijn doel reeds bereikt’ (Freud 1919, p. 194).

De lezer van *De pianiste* krijgt het gevoel dat hij heimelijk verleid wordt een wereld in te treden die de regels onderuithaalt die contact tussen mensen mogelijk maken, zoals het gezamenlijk onderschrijven van een intersubjectieve werkelijkheid. Terwijl je je als lezer tracht te identificeren, word je honend vergast op de onthulling dat je naïeve identificatie deel uitmaakt van een voyeuristisch, exhibitionistisch of gewelddadig spel. Er kruipst iets van een ‘net-alsof’modus in het verhaal en net als je denkt dat het spel is, blijkt het de werkelijkheid te zijn en ben je beland in de wereld van de psychische equivalentie (Fonagy & Target 2000).

Maar naast het *Unheimliche* is het ook de huiver die de lezer voelt om het geweld dat Erika op zichzelf richt: Erika's zelfhaat waaronder zij lijdt en die zij als een vreemd lichaam heeft geïncorporeerd in haar lichaamsschema. Elk gevoel wordt als het ware meteen besmet door haar gewelddadige beschrijvingen. Het lijkt of een vreemd iets – een geïncorporeerde agressor – elke sensatie, elk gevoel, elke gedachte kleurt met een combinatie van angst en opwinding en dit amalgaam ten slotte bij de ander deponiert. Bij de lezer dus – die zich betrappt en beschaamd in de hoek gedrongen voelt. Ditzelfde kent de analytica als zij gezeten achter de bank zich binnen laat voeren in de psychische realiteit van een patiënt en plotseling bemerkt dat zij zich een voyeur voelt. 'When coming in contact with the pervers psychical reality, in the analyst's mind a world is configured whose atmosphere is misleadingly coloured by erotisation that sooner or later will acquire some characteristics of violence' (Jimenez 2004, p. 71).

## Conclusie

Lezing van *De pianiste* geeft ons van binnenuit belangwekkende inzichten in de binnenwereld van een vrouw die door middel van perverse scenario's een fragiel gevoel van identiteit probeert te ontwikkelen. Erika Kohut vertoont alle gedragingen die wij kennen van mannen met een perverse karakterstructuur: van gluren tot sadomasochisme. Meestal krijgt perversie bij vrouwen weinig aandacht. Deze ommissie wordt meer dan goedgemaakt door het werk van Jelinek. Ook vrouwen seksualiseren hun lichaamsschema om een fragiele identiteit te bereiken of te herstellen. Dynamisch lijkt er geen verschil in uitingvorm noch dynamiek. Alleen hebben ze op grond van een andere verhouding met hun lichaam meer de neiging hun lichaam als een container voor de ander te maken en lijkt er een grotere preoccupatie met bloed en andere lichaamsvochten.

Elementen die bekend zijn van psychoanalytische auteurs vinden we terug: het niet kunnen ontsnappen aan de almachtige moeder, de afwezigheid van de vader, de angst voor de leegte, de moederlijke 'void', maar ook het terug willen keren in het moederlichaam, de neoseksualiteiten, de fascinatie met seks en geweld, de erotisering van geweld. Maar ook het *Unheimliche*, waar de logica van onze wereld op een dubbele manier op zijn kop wordt gezet. Ten eerste omdat in fictie alles mogelijk is. Ten tweede omdat we als lezers op het moment dat we in die fictie meegaan er hardhandig op gewezen worden dat dit de werkelijkheid betreft en wij dus betrappt zijn. Wat vooral in het oog springt, is het leven in een dubbele wereld: een duale wereld waar geen enkele relatie bestaat tussen de 'net-alsof' wereld van haar fantasie en de wereld van de psychische equivalentie, waarin elk affect meteen een feit is, maar zo ondraaglijk dat het meteen geëvacueerd moet worden.

Het is een groot schrijver die zo direct onder je huid kan kruipen.

## Literatuur

Chasseguet-Smirgel, J. (1974). Perversion, idealization and sublimation. *International Journal of Psychoanalysis*, 55, 349-357.

Chasseguet-Smirgel, J. (1985). *The Ego Ideal. A psychoanalytic essay on the malady of the Ideal* (p. 10-25). Londen: Free Associations Books.

Cooper, A. (1991). The unconscious core of perversions. In: S.I. Fogel & W.A. Meyers (red.), *Perversion and near perversions in clinical practice: new psychoanalytic perspectives* (p. 17-35). New Haven: Yale University Press.

Fonagy, P. & Target, M. (2000). Playing with reality: III. The persistence of dual psychic reality in borderline patients. *International Journal of Psychoanalysis*, 81, 853-873.

Fonagy, P., Gergely, G., Juris, E.J. & Target, M. (2002). *Affect regulation, mentalisation and the development of the self*. Londen: Other Press.

Freud, S. (1919). *Het Unheimliche*. Sigmund Freud Nederlandse Editie: Cultuur en religie 2 (p. 157-196). Amsterdam: Boom.

Freud, S. (1927). *Fetisjisme*. Sigmund Freud Nederlandse Editie: Psychoanalytische theorie 3 (p. 233-245). Amsterdam: Boom.

Halberstadt-Freud, H.C. (1997). *Electra versus Oedipus. Psychoanalytische visie op de moeder-dochterrelatie*. Amsterdam: Van Gennep.

Jimenez, J.P. (2004). A psychoanalytic phenomenology of perversion. *International Journal of Psychoanalysis*, 85, 65-81.

Kaplan, L. (1991). *Female perversions*. New York: Doubleday.

Lehnecke, K.M. (2004). *De rol van de moeder-zoonsymbiose in perversie en zedendelinquentie. Een wetenschappelijke verantwoording over de mogelijke gevolgen van een symbiotische moeder-zoonrelatie die niet door de vader wordt beëindigd*. Academisch Proefschrift Universiteit Tilburg. Nijmegen: Wolf Legal Publishing.

McDougall, J. (1992). *A plea for a measure of abnormality*. Londen: Free Association Books.

McDougall, J. (1985). *Theatres of the mind: illusion and truth on the psychoanalytic stage*. New York: Basic Books.

McDougall, J. (1995). *The many Faces of Eros*. Londen: Free Association Books.

Parsons, M. (2000). Sexuality and perversion a hundred years on: discovering what Freud discovered. *International Journal of Psychoanalysis*, 81, 37-53.

Stoller, R. (1975). *Perversion*. New York: Pantheon.

Theweleit, K. (1980). *Männerphantasien*. Hamburg: Rowohlt Verlag

Verhaeghe, P. (2002). De perverse subjectstructuur: een kwestie van verhouding. *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, 8, 5-21.

Welldon, E. (1988). *Mother, madonna, whore: the idealization and denigration of motherhood*. New York: Guilford Press.

## ***The Piano Teacher: Elfriede Jelinek and the description of a female perverse scenario***

Nobel Prize-winner Elfriede Jelinek's famous novel *The Piano Teacher* (*Die Klavierspielerin*, 1983) is analysed as a sensitive description of a female perverse scenario. Female perverse scenarios tend to be overlooked in psychoanalytical theory owing to gender-stereotyped images. The article focuses on the daughter's relationship with the intrusive and controlling mother, the archaic images of the mother and the relationship with the body as container of unmentalized affects. The perverse scenario is considered as a need for escape, which leads however to loss of hope as a result of violent rape by the male protagonist.

Key words: female perverse scenario, mother-daughter relationships, parasitosis