

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)



# Van Don Juan tot Don Juan DeMarco, van minnaar tot psychiatrische patiënt

## Solange Leibovici

Don Juan heeft een lange geschiedenis. Geboren in 1620 in Spanje, reist hij heel Europa rond, zich in vele gestalten aanpassend aan historische en culturele ontwikkelingen. Na een reconstructie van zijn vele rollen in de Europese cultuur wordt een analyse gegeven van zijn meer recente verschijning als Don Juan DeMarco in de film van Jeremy Leven (1995).

### Inleiding

Het verhaal van Don Juan heeft uiteenlopende schrijvers, componisten, filosofen en kunstenaars geïnspireerd: Molière, Mozart, Hoffman, Byron, Poesjkin, Baudelaire, Gounod, Kierkegaard, Shaw, Camus en vele anderen raakten door Don Juan gefascineerd. Het is eigen aan moderne mythes dat zij verhalen genereren die steeds aan de historisch-culturele context van het moment worden aangepast. Hierdoor krijgen zij iets eeuwigs en zijn ze niet meer weg te denken uit de cultuur en de manier waarop wij reflecteren over belangrijke vraagstukken als God, de liefde, het leven en de dood. Zij vertegenwoordigen echter ook een vorm van terugkeer van het verdrongene, omdat zij personages laten zien die als vanzelf ontsnappen aan sociale normen en waarden – emblematische figuren die onze diepste verlangens en onze gruwelijkste angsten gestalte geven: seksualiteit (Don Juan), macht (Faust), eenzaamheid (Robinson Crusoe), het verlies van de realiteit (Don Quijote) en het levend-dood zijn (Dracula).

### De eerste Don Juans

De oerversie van Don Juan hoort bij de mythische verhalen die de overgang markeren tussen het sociale en intellectuele systeem van de Middeleeuwen en het moderne individualisme, waarbij een kentering merkbaar is tussen de oorspronkelijke betekenissen en de moderne, romantische aanpassing daarvan. Het verhaal begint rond 1620 in Spanje met het toneel-

Dr. S. Leibovici is docente literatuurwetenschap bij de Universiteit van Amsterdam, buitengewoon lid van de Nederlandse Vereniging voor Psychoanalyse, redactielid Tijdschrift voor Psychoanalyse, lid adviesraad Psychoanalytische

Perspectieven. Correspondentieadres:  
Universiteit van Amsterdam, Leerstoelgroep  
Literatuurwetenschap, Spuistraat 210, 1012 VT  
Amsterdam. E-mail s.leibovici@chello.nl

stuk van de monnik Gabriel Tellez, beter bekend als Tirso de Molina. Hij gebruikt een traditioneel gegeven dat waarschijnlijk uit Sevilla afkomstig is: het verschrikkelijke einde van Don Juan Tenorio, die naar de hel wordt meegesleurd door het stenen standbeeld van Don Gonzalo d'Ulloa, commandeur van Calatrava, die door Don Juan is vermoord nadat deze had gepepogd diens dochter te onteren. Tirso de Molina geeft het stuk de titel *El Burlador de Sevilla y Combidado de piedra*, hetgeen zoiets betekent als 'De bedrieger van Sevilla en de stenen gast'. Het gaat hier nog niet om een psychologisch drama, maar om een religieus stuk, waarin zonde en goddelijke straf worden gerepresenteerd. Don Juan is geen ongelovige maar een losbandige die kerkelijke instanties uitdaagt in een land en in een tijd waarin de religie onlosmakelijk verbonden is met alles wat er in het leven plaatsvindt. Als hij zijn einde voelt naderen, vraagt hij dan ook om de steun van een priester.

Don Juan keert terug in twee Italiaanse versies met dezelfde titel, *Il Convitato di pietra*: de versie van Cicognini uit iets voor 1650 en die van Giliberto uit 1653. Cicognini verandert het oorspronkelijke karakter van het stuk door religieuze aspecten weg te laten. Het bovennatuurlijke (de dood van Don Juan en de verdwijning in de hel) wordt bij hem meer sprookjesachtig, en hij voegt komische elementen toe dankzij personages uit de *Commedia dell'arte*. De bekendste is natuurlijk de knecht, die bij hem Passarino heet, en Don Juan is hier een nogal ongevoelige, brute macho die alleen op zoek is naar bevrediging van zijn seksuele behoeftes.

Het stuk verhuist naar Parijs, waar het rond 1658 in verschillende versies wordt gespeeld door de Italiaanse acteurs van Locatelli. Er woedt in die tijd een verbeten strijd om het publiek tussen de Italiaanse komedie en de Franse, die nog altijd *Comédie Française* wordt genoemd. Bij de Italianen worden komische elementen, ontleend aan de *commedia dell'arte*, nog eens benadrukt; het stuk wordt een soort farce met een vrolijke en zeer losbandige Don Juan. Dan wordt het stuk in het Frans uitgegeven en gespeeld onder de titel *Le festin de pierre ou le fils criminel* ('Het stenen festijn of de misdadige zoon'), in de versie van Dorimond in Lyon en die van Villiers in Parijs. Deze twee tragikomedies, die beide op hetzelfde, gepubliceerde stuk van Giliberto zijn gebaseerd, blijven veel dichter bij het origineel. Dorimond en Villiers hebben beiden komische elementen zo veel mogelijk geschrapt en concentreren zich op het karakter van Don Juan, een rebel die in opstand komt tegen zijn vader, zijn vaderland, en de overheersende ideeën en zeden van zijn tijd. Don Juan weigert zich te laten onderdrukken door de vele dwangbuizen van de familie, de religie, het huwelijk en vooral van het lot. Hij wil in de eerste plaats intens leven en zijn hartstochten de vrije loop laten. In deze versie krijgt de handeling meer eenheid naar het model van de klassieke Franse tragedie: ze vindt alleen in Sevilla plaats, en Don Juan is niet langer een vurige jongeman die zichzelf buitenmatig aan pleziertjes overgeeft, maar meer een apostel van de individuele rechten die in opstand komt tegen de moraal van zijn tijd.

## Van Molière naar Mozart

Het vroege publiek van Don Juan genoot van het sprookjesachtige, van de vele locaties en decorveranderingen, de ingewikkelde intrigues, het komische karakter van het stuk met zijn talloze grappen en woordspelingen. Van barok stuk wordt Don Juan echter een klassiek stuk, en dat gebeurt vooral in de versie van Molière. Deze legt de nadruk op de opstand van Don Juan tegen de hypocrisie van de kerk en van de samenleving. Bij Molières voorgangers symboliseerde Don Juan vooral de fysieke obsessie met de liefde, nu krijgt hij de trekken die hem tot een mythe zullen maken: hij is jong en aantrekkelijk, een cynische en vurige minnaar, het soort man dat vrouwen tot hun ongeluk niet kunnen weerstaan. Don Juan verleidt de ene vrouw na de andere, maar vindt zelf nooit rust en bevrediging. Hij is niet in staat tot liefhebben, hij is de man die van alle vrouwen houdt en dus van geen een. Hij is wreed en duivels in zijn manipulaties, hij gaat zo ver dat hij de dood van zijn eigen vader wenst. Don Juan houdt van het kwaad omdat hij zich daarmee onderscheidt van gewone mensen en van de moraal van zijn tijd.

Met dit stuk veroorzaakte auteur en acteur Molière, die zelf niet Don Juan (omgedoopt in *Dom Juan*) heeft gespeeld maar voor zichzelf de komische rol van de knecht Sganarelle opeiste, het zoveelste theaterschandaal in zijn carrière (Simon 1978). *Dom Juan* wordt voor het eerst in 1665 in het Palais Royal opgevoerd. Er zijn slechts vijftien voorstellingen. De tegenstand en felle reacties die het stuk teweegbrengt zullen hier een rol hebben gespeeld. Het verdwijnt van het Parijse toneel tot 1841, terwijl verschillende versies van *Don Juan* in heel Europa worden gespeeld.

We vinden Don Juan terug in allerlei gedaanten, van volkse komische figuur in de kluchten die op kermissen worden opgevoerd, tot in de allerhoogste regionen van theater en opera. De beroemdste is natuurlijk die uit Mozarts opera *Don Giovanni*. De stof die Mozart en librettoschrijver Da Ponte hebben gekozen behoort in de achttiende eeuw tot een van de meest geliefde thema's van het Europese theater. Bijna iedere Duitse toneelgroep trekt met een 'Don Juanstuk' door het land, in Italië verschijnt een hele reeks opera's met hetzelfde thema, en in 1761 componeert Glück een 'Don Juanballet'. Op 4 november 1787 gaat Mozarts *Don Giovanni* in première. Mozarts Don Juan is een moeilijk te doorgronden figuur, die weinig van zichzelf prijsgeeft en zich volledig richt naar degene die tegenover hem staat. Dit is nieuw ten opzichte van de eerste Don Juan van Tirso de Molina: als bedrieger had deze anderen alleen nodig om zijn trucs uit te halen en plezier te vinden in hun verdriet. Hij leefde volledig op zichzelf, een autonome figuur die anderen slechts gebruikt. Toch was Don Juans succes juist te danken aan de anderen, aan de toeschouwers, die zijn gedrag veroordelen maar ook in het geheim bewonderen.

Bij Mozart speelt het vermogen van Don Juan om zich in anderen in te leven en zich met hen te identificeren op het niveau van de muziek. Wij zien dit bijvoorbeeld wanneer hij met Anna op het toneel staat: zij neemt het initia-

tief, hij neemt haar melodie een octaaf lager noot voor noot over. Dit gebeurt ook wanneer Don Juan Elvira het hof maakt: weer neemt hij haar eigen melodie over, getransponeerd naar de dominant. Dit is de sleutel van zijn duivelse karakter en de bron van zijn gevaar voor anderen: hij is als een spiegel die de persoonlijkheid steelt en terugkaatst van degenen met wie hij in contact komt. De Don Juan van Mozart is een man zonder eigenschappen, een weerspiegelend vacuüm.

Hoewel Don Juan de figuur is die de scènes met elkaar verbindt en de opera om hem draait, lijkt het alsof hij geen diepgang heeft, hij suggereert meer dan hij is. Hij heeft geen zelfbeschouwende aria, hij zingt niet over zichzelf zoals andere hoofdpersonen uit de opera's van Mozart: er zit niets verborgens in zijn ziel. Hij wordt opgevoerd als de handelende verleider, maar we hebben geen idee wie hij is als hij alleen is. Hij is de vleesgeworden lust, het embleem van zinnelijke begeerte, maar we krijgen geen diepgaand inzicht in wat hem beweegt, en dat heeft velen ertoe gebracht dit zelf in te vullen. Don Juan is een verleider, maar eigenlijk is hij niet degene die verleidt: je kunt beter zeggen dat hij begeert, en die begeerte heeft een verleidende werking op anderen. Kierkegaard (2000, p. 23) schrijft in zijn scherpzinnige analyse van de opera: 'Maar wat is dan die kracht waarmee Don Juan verleidt? Het is de macht van de begeerte, de energie van de zinnelijke begeerte. Hij begeert in elke vrouw het hele vrouwelijke geslacht, en daarin ligt de zinnelijk idealiserende macht waarmee hij zijn prooi liefelijker maakt en tegelijkertijd overweldigt. De afstraling van zijn kolossale hartstocht verfraait en verrijkt zijn object, dat dankzij zijn weerspiegeling overstroomt van toegenomen schoonheid.'

Daar waar de Don Juan van Molière in de eerste plaats een strateeg is, een jager die zich vooral bezighoudt met de tactiek van de jacht en machtspeletjes speelt, is Mozarts Don Juan iemand die idealiseert, die elke vrouw weet te herscheppen tot wat zij zou willen zijn.

## Don Juan als talig verschijnsel

Wat maakt Don Juan tot een mythische figuur, die zich moeiteloos aan alle tijden lijkt te kunnen aanpassen en niet meer uit het culturele geheugen verdwenen is? Het moderne karakter van Don Juan toont zich vooral in twee aspecten. Ten eerste is dat het feit dat Don Juan een personage is dat handelt, maar vooral ook praat, want Don Juans handelingen bestaan voornamelijk uit woorden. Ten tweede zijn we door Don Juan gefascineerd omdat we zijn psychologie niet begrijpen, en dat steeds weer blijven proberen, of dat nu is wanneer wij hem in de werkelijkheid ontmoeten, of wanneer dat gebeurt in de literatuur, de muziek en de film.

Voor Don Juan, schrijft Shoshana Felman (1980), is praten in geen geval weten of kennen, maar doen: invloed op de ander uitoefenen, de situatie ten gunste van zichzelf veranderen, machtsverhoudingen verschuiven. Het

verlangen van Don Juan is tegelijk verlangen naar het verlangen en verlangen naar de taal, een verlangen dat zichzelf verlangt en naar zijn eigen taal verlangt. Verleiden is binnen de taal van het verlangen de erotische *performance* laten voortduren die door het spreken op zich wordt ingezet. De dialoog tussen Don Juan en de anderen vindt op twee niveaus en tussen twee registers plaats waar in feite geen communicatie mogelijk is: het niveau van de handeling en het niveau van de betekenis, het niveau van de kennis en dat van het genot, het ene tastbaar en rationeel, het andere verborgen en irrationeel. Don Juan is in die zin een modern personage omdat hij de verbintenis laat zien tussen taal en verlangen, het problematische karakter van de taal als communicatiemiddel blootlegt en de vraag of de taal 'waar' of 'onwaar' kan zijn van tafel veegt. Zijn retoriek van de verleiding berust slechts op beloftes ('ik zal met je trouwen') die hij geen seconde van plan is waar te maken.

Wat Don Juan vooral kenmerkt is dat hij via zijn beloftes precies datgene aanbiedt dat hij niet bezit, en volgens Jacques Lacan is dit de essentie van de liefde. Don Juans verlangen lijkt overeen te komen met het verlangen van de ander, zijn begeerte lijkt zich te richten op de vrouw die hij toevallig tegenkomt, maar er kan geen sprake zijn van reciprociteit. Het gaat hier om een onbewust verlangen, dat onkenbaar is en onmogelijk te achterhalen. Dit verlangen kan geen bevrediging vinden in de werkelijkheid, omdat het object van verlangen niet reëel is, maar alleen een psychische realiteit. Het verlangen is verbonden met een ontbreken (*manque*) dat nooit door iets werkelijk vervuld kan worden. Om die reden is het object van verlangen een 'verloren object'. Wat de mens verlangt, is dat de ander hem verlangt, hij wil zijn wat de ander mist, hij wil de reden zijn van het verlangen van de ander. Don Juan weet dat, en het is wat hem onweerstaanbaar maakt. Hij geeft vrouwen het gevoel dat hij degene is die hun verlangen zal vervullen, maar andersom geldt dat niet. Wat Don Juan zelf voelt is geen liefde of verliefdheid maar juist het ontbreken van iets, en wat dat precies is weet hij niet en zal hij nooit weten.

De psychologie van Don Juan is natuurlijk bestudeerd door psychoanalytici; de eerste die dat deed was Otto Rank in *Don Juan und der Doppelgänger* (1932). Rank onderstreept het feit dat Mozarts vader stierf juist toen deze zich met Don Juan begon bezig te houden. De dood van de vader kan allerlei gevoelens opwekken die door verdrongen conflicten en voorstellingen worden veroorzaakt. Want Don Juan is niet alleen de grote minnaar: hij is ook degene die zijn vader dood wenst en een andere vaderlijke instantie vermoordt, waarna deze in de vorm van een stenen standbeeld wraak komt nemen en de zondaar de hel in sleurt. In *Don Giovanni* is het ook weer de rol van de muziek om ambivalente gevoelens ten opzichte van de vader tot uiting te brengen. Don Juan is altijd een dubbelzinnige figuur geweest, die heen en weer wordt getrokken tussen enerzijds het verlangen om zich aan de liefde over te geven, en anderzijds gevoelens van schuld en de angst voor

bestrafing, tussen Eros, de vreugde om te leven en lief te hebben, en Thanatos, de angst voor destructie en dood. Alleen de muziek kan die twee tegengestelde bewegingen laten zien: terwijl het orkest met lage akkoorden het pijnlijke conflict verbeeldt, horen we bij Mozart tegelijk het harts-tochtelijke, zinnelijke geluid van Don Juans stem.

## De postmoderne Don Juan: Don Juan DeMarco

Het kon niet uitblijven of de welsprekende Don Juan zou met de *talking cure* geconfronteerd worden. In de film *Don Juan DeMarco* van Jeremy Leven (1995) maken we kennis met Don Juan als fantasie: het gaat niet om een uitbeelding in wat voor context ook van een Don Juanfiguur, maar om iemand die fantaseert dat hij Don Juan is, en daardoor bij een psychiater terecht komt. Een knappe eenentwintigjarige jongeman wil van een New Yorkse wolkenkrabber springen. Zijn geliefde heeft hem verlaten, in de Don Juantraditie die zegt dat de held alleen van die ene vrouw kan houden die hem niet wil. 'Supershrink' Jack Mickler wordt geroepen om hem hiervan te doen afzien. De jongeman, die zegt Don Juan DeMarco te heten, laat zich overreden door Mickler, die zich voortaan Don Octavio del Flores noemt, om van zijn plannen af te zien. Hij laat zich vrijwillig opnemen en belooft de psychiater zijn levensverhaal te vertellen. Deze wordt voor het vraagstuk geplaatst of het uiteindelijk zinvol is om Don Juan DeMarco via medicatie van zijn eigenaardige fantasieën te genezen.

In *Don Juan DeMarco* heeft de fantasie verschillende doelen. In de eerste plaats wordt door de fantasie de grootste minnaar van de wereld te zijn die meer dan duizend vrouwen heeft gehad, een prachtig en spannend beeld tegenover een povere, vrij droevige werkelijkheid gesteld. In de fantasie wordt alles geïdealiseerd: de eigen persoonlijkheid, maar ook de ouders, en vooral, de verschillende omgevingen waar de hoofdpersoon verblijft. De rauwe werkelijkheid van de stad maakt plaats voor exotische decors die steeds verraden dat het hier om de fantasie van een jonge jongen gaat. Mexico ziet eruit als een film uit de jaren vijftig, de harem waar Don Juan DeMarco belandt na een tocht op een piratenschip komt zo uit een avontuurlijk jongensboek, de *centerfold* uit een seksblaadje wordt verheven tot de grote liefde, zoals de Dulcinea van Don Quijote in het echt een boerenmeid is. Don Juans vreemde accent en zijn archaïsch, bloemrijk taalgebruik over de liefde komen zo uit Boeketreeksromannetjes en geven hem iets aandoenlijks. Elk realisme ontbreekt, want het gaat om een dagdroom. Er zijn verwijzingen naar de echte Don Juan: het hotel Seville, de klanken van Mozarts opera, overspel en moord, de katholieke achtergrond, maar tegelijk klopt het niet en ontstaan hierdoor komische effecten. Associaties verraden iets van de platvloersheid van de werkelijkheid: Mexico verwijst namelijk niet naar Don Juan maar naar Zorro, en daarmee verwordt Don Juan tot een spelend jongetje met een masker. Alle vrouwen zijn gevoelig

voor zijn charmes, maar het is de vraag of wij het verleidingsspel door zijn ogen of door die van de andere figuren uit de film waarnemen. Vooral bij de eerste verovering aan het begin van de film lijkt het te gaan om een vrouwelijke fantasie met Don Juan in de hoofdrol. Don Juan is overigens niet alleen de grootste minnaar, hij is ook de enige: rivalen komen in de film niet voor.

Don Juans fantasie roept bij de kijker vragen op over identiteit: wat is mijn werkelijke identiteit, zijn dat de basisgegevens die in mijn paspoort staan, aangevuld met een paar aantekeningen over ouders, school enzovoort, of is mijn ware identiteit wie ik mij verbeeld te zijn in mijn fantasie? Wij allen dragen maskers, ook als ze onzichtbaar zijn. Waar Don Juan zijn ware ik dankzij het masker laat zien, gebruiken wij juist maskers om onze persoonlijkheid te verhullen. Jij draagt ook een masker, zegt Don Juan tegen de psychiater, jij lijdt ook aan waandenkbeelden, namelijk dat je Jack Mickler de psychiater bent. Wanneer Don Juan aan het einde van de film zijn masker letterlijk en figuurlijk afzet, lijkt het alsof hij een verhaal vertelt dat iedereen wil horen maar waar totaal geen waarheid in zit, alsof juist de fantasie zijn echte persoonlijkheid openbaart.

In de mooiste en meest indringende scène van de film zien we hoe Don Juan DeMarco zich herinnert hoe hij als baby naar zijn mooie naakte moeder keek, en deze scène, waarin juist geen woorden worden gesproken maar alleen veelzeggende blikken worden gewisseld tussen moeder en kind, tot oerfantasie en terugkerend motief van zijn erotische leven maakt. Het gaat hier natuurlijk niet om de echte maar om de imaginaire moeder en om het moment waarop de fantasie gestalte heeft gekregen. Hiermee wordt Don Juans najagen van een onmogelijke liefde verschoven van het oedipale naar Otto Rank het over had naar het preoedipale, naar de alomvattende liefde in de symbiotische relatie met de moeder.

Een ander aspect van de fantasie is dat ze van de ene mens naar de andere overspringt: mensen kunnen ermee besmet raken. Dit zien we vooral bij de psychiater, gespeeld door Marlon Brando, die, zoals Glen en Krin Gabbard het opmerken, enigszins afgunstig is op de ongebreidelde verbeelding van zijn patiënt (1999, p. 141). Leuk is natuurlijk dat Johnny Depp een Don Juaneske uitstraling heeft, terwijl Marlon Brando dat vroeger ook had. In de overdracht/tegenoverdracht lijken Don Juan DeMarco en de psychiater Jack Mickler (zij hebben dezelfde initialen), elkaars fantasie te zijn geworden. In de werkelijkheid is Don Juan DeMarco door zijn ouders in de steek gelaten, en de psychiater vult de lege ruimte in. Hij wordt de goede, liefhebbende vader die in het kind gelooft en hem wil redden. Andersom ervaart de ouder en blasé geworden psychiater, opgebrand na jaren vechten tegen de geestdodende bureaucratie van de psychiatrische kliniek, dankzij zijn jonge patiënt opnieuw iets van het vuur dat hij ooit heeft gekend.

De traditionele Don Juansituatie wordt omgekeerd: Mickler is geen stenen gast die Don Juan de hel in stort, maar een aardige dokter die zich laat mee-



slepen in de dagdroom: daarmee kan hij zijn eigen reddersfantasie vervullen. Daarbij is het verhaal van Don Juan een prachtige illustratie van hoe oedipale en preoedipale thema's in het gefantaseerde levensverhaal worden opgenomen. De liefde voor alle vrouwen verwijst naar de eerste, onvervulbare liefde, die voor de moeder, terwijl de rivaliteitsgevoelens en de haat jegens de vader verschoven worden naar een andere oudere man, met wiens vrouw Don Juan een verhouding heeft gehad. Tegelijk wordt de psychiater door de fantasie aangestoken en iets van de vroegere Don Juan in hem wordt weer tot leven gewekt. Grappig is, dat waar de fantasie van Don Juan DeMarco jongensachtig is en vasthoudt aan kinderlijke patronen, de dagdroom van de psychiater juist rekening houdt met de realiteit. Hij blijft de dikke vadsige man die hij was, de enige vrouw die hij wil verleiden is zijn eigen vrouw, maar de sfeer tussen hen verandert, hij lijkt opeens aantrekkelijker en zijn vrouw bekijkt hem weer met iets van verliefde verbazing. Als Don Octavio hoort hij bij Don Juans fantasiewereld, maar is Don Juan misschien zijn geheime fantasie, over die ene patiënt die de psychiater weer tot leven wekt en diens eentonige bestaan een doel geeft?

Don Juan DeMarco geeft een psychoanalytisch plausibele interpretatie van het *donjuanisme*: de eeuwige verleider wordt vooral zelf verleid, en is in feite het slachtoffer van zijn eerste verleidster. De moeder die zichzelf in de spiegel bekijkt, verleidt het kleine jongetje dat achter haar staat en haar schoonheid bewondert. Wanneer zij zijn blik gewaar wordt, voelt zij zich betrappt en schaamt zich opeens. Daarna verleidt de mooie Doña Julia de adolescent en de harem vrouwen zullen dat later ook doen, wanneer hij als meisje verkleed en begeleid door een eunuch door de gangen van de harem sluipt. Dit geeft Don Juan iets passiefs en vrouwelijks, en Johnny Depp is dan ook de perfecte androgyne vertolker van deze rol. Het nieuwe aan deze postmoderne Don Juan is dat hij, anders dan zijn macho voorgangers, vooral de bevrediging van de vrouw nastreeft in plaats van zijn eigen genot. Dat maakt hem tot geliefd fantasieobject van vrouwelijke toeschouwers. Ook het feit dat zijn geliefde hem niet kan vergeven dat hij zo veel vrouwen heeft gehad, werkt via gevoelens van pijn en teleurstelling identificatie in de hand.

Don Juan laat zich verleiden om zijn geschiedenis aan de psychiater te vertellen. Ook hier gaat het weer in de eerste plaats om taal, om woorden die uitgewisseld worden. De film toont op ironische wijze aan dat elk verhaal in feite bestaat uit eerdere verhalen. Het verhaal dat Don Juan DeMarco vertelt, ontleent hij aan de vele Don Juanmythes waarover hij gehoord heeft en die hij door elkaar haalt. De individuele mens schept het taalsysteem niet, want dit bestond lang voor hij geboren werd, maar hij onderwerpt zich aan wat Lacan de symbolische orde heeft genoemd. Dit reeds bestaande geheel van verhalen, 'le discours de l'Autre' (het vertoog van de Ander), levert het materiaal voor het individuele verhaal dat Don Juan DeMarco vertelt. In hem zijn vele eerdere Don Juans aanwezig, terwijl hij ook een typisch

product van zijn eigen tijd is. Het Don Juanverhaal stelt hem in staat zichzelf tegelijk te subjectiveren en te objectiveren, een identiteit te scheppen als subject en zichzelf vanuit een zekere afstand waar te nemen als object. Het impliceert tevens een vervreemding, omdat spreken tegelijk onthullen en verhullen inhoudt. Daar waar Don Juan DeMarco over de liefde spreekt, bedoelt hij iets anders: de verleiding, die telkens weer verwijst naar de verleiding door de moeder.

In tegenstelling tot wat Don Juan DeMarco zelf zegt, gaat het dus niet om de liefde maar om de schoonheid en de spanning van de verleiding, want alleen in de verleiding wordt het subject met zijn verlangen geconfronteerd. Wat Don Juan doet, is vrouwen – en mannen – de idealiserende, narcistische spiegel voorhouden van hun eigen verlangen naar zichzelf, daarmee de eerste scène eindeloos herhalend met de moeder die in de spiegel kijkt en weer door haar zoon wordt bekeken. Voor de ironische en melancholieke Don Juan DeMarco is er helaas, ondanks een gelukkig lijkend einde, geen mogelijkheid om zijn eigen verlangen te bevredigen. Jan Vandeputte (2004) gelooft wel in een happy end van de film, omdat dankzij de psychotherapie de adolescent zijn narcistische pantser heeft laten vallen, en daardoor zijn geliefde kan terugvinden. Maar wie is er eigenlijk in therapie geweest, de jongen of de psychiater, wiens woorden nooit enig effect op zijn patiënt hebben gehad, maar die zelf weer zin in het leven heeft gekregen? Daarbij kan Don Juan als mythische figuur alleen trouw aan zichzelf blijven, hij mist de psychische ruimte om zich verder te ontwikkelen.

Net als in de 'fort-da'-scène, waarin het jongetje vertrek en terugkomst van zijn moeder via een spelletje symboliseert en in de eindeloze herhaling een illusoire vorm van controle vindt, is Don Juan veroordeeld tot het fantaseren, tot het steeds weer herhalen en insceneren van een verlangen dat hij nooit zal kunnen vervullen. Tot in de eeuwigheid veroordeeld tot liefde en verleiding kan hij niet anders dan 'Ik houd van je' zeggen tegen de vrouwen die zijn pad kruisen, om zijn eigen pijnlijke leegte te verhullen. Misschien heeft Roland Barthes (1979, p. 124) gelijk als hij opmerkt: 'Ik hou van je! Ik hou van je! Opgestegen uit het lichaam, niet in te tomen, zich herhalend: verbergt dit hele paroxisme van de liefdesverklaring niet een of ander tekort? Het zou niet nodig zijn geweest dit woord uit te spreken, als het niet was om, zoals de inktvis dat doet met zijn inkt, het fiasco van het verlangen te verdonkeremen achter de overdreven bevestiging ervan.'

## Besluit: Don Juan en de psychiatrie

Zoals Don Juan een reflectie losmaakt over de cultuur die hem gestalte geeft, zo laat film ook zien hoe gegeven periodes over psychiaters en psychotherapeuten denken. Gabbard en Gabbard (1999) schrijven dat film en psychiatrie, in een relatie die soms bewonderend en soms vijandig is, in feite dezelfde doelen nastreven: beide

houden zich bezig met emoties, gedachten, gedrag en motivaties, beide willen door de werkelijkheid heen prikken en de geheimen van het psychische leven ontrafelen. In het ergste geval wordt de psychiater of psychoanalyticus een negatief stereotype dat in het verhaal allerlei functies kan vervullen.<sup>1</sup> Soms ook wordt er in de cinema nagedacht over de waarde van psychotherapie. Dit kan leiden tot verwerping, zoals dat in de laatste films van Woody Allen gebeurt. In *Deconstructing Harry* (1997) zien we hoe de terugkerende figuur van de psychoanalyticus vervangen wordt door een zwarte prostituee, die de held Harry blijkbaar betere hulp biedt dan de zes analytici die hij versleten heeft. Ook in Allens *Celebrity* (1998) is het een prostituee die de vrouwelijke protagoniste van advies voorziet. In andere films zien we psychiaters die niet alleen blijk geven van waarlijke empathie, maar zo ver gaan dat zij zich met hun patiënt identificeren. Dat gebeurt in *Good Will Hunting* (1997) en in *K-Pax* (2001), waar de psychiater inziet dat de grenzen tussen zijn werkelijkheid en die van zijn patiënt, die beweert van een andere planeet afkomstig te zijn, uiterst vaag zijn. Hoewel hij hem 'the most convincing delusional I've ever come across' noemt, laat hij geleidelijk aan zijn rationele houding varen en begint hij zelf te verlangen naar de planeet K-Pax.

In *Don Juan DeMarco* worden we geconfronteerd met een psychiater die niet alleen een gevecht levert om zijn patiënt vrij te houden van medicatie, maar uiteindelijk ook meegaat in diens fantasie. Hoewel hij Don Juan eerst 'severely delusional' noemde, moet hij uiteindelijk diens gelijk erkennen. Aan het einde van de film is Don Juan DeMarco nog altijd dezelfde, maar Jack Mickler is een vrolijke, dansende Don Octavio geworden, dit overigens tot groot genoegen van zijn vrouw. De film heeft een duidelijke boodschap, namelijk dat er heel veel niet klopt in de psychiatrie, en illustreert precies Antoine Mooijs bezwaren: de diagnostiek vindt te veel op classificerende of rubricerende wijze plaats, de cognitieve gedragstherapie overheerst, het theoretische referentiekader wordt vooral door de psychofarmacologie gegeven (2000, p. 35). Zou Mickler Don Juan aan de zelfvoldane geneesfixatie van zijn collega's overlaten, dan zouden deze hem in een zombie veranderen, want zij zijn ervan overtuigd dat hij ziek is. Maar is hij dat werkelijk? Don Juan heeft duidelijk voor zijn stoornis gekozen, en dat hij zich daar bewust van is wordt gesuggereerd door allerlei details in de film die vreemd of komisch aandoen, waardoor het gehele beeld ineens ook niet meer klopt. De vermenging Zorro/Don Juan bijvoorbeeld, of Johnny Depps accent, dat meer Zuid-Amerikaans dan Spaans aandoet, of de muziek bij de titelrol, die niet aan Mozarts opera maar aan Bizets *Carmen* herinnert. Het gaat hier om een dagdroom die, zoals Freud (1908) het schrijft, de plaats inneemt van het spel bij het kleine kind. Maar Freud merkt op dat wij onze dagdromen voor anderen verborgen houden omdat wij ons daarvoor schamen. Bij Don Juan is geen enkele schaamte waar te nemen: die geldt alleen zijn echte leven, dat tot elke prijs verborgen moet

blijven. Zijn fantasie is zijn creatie en dient als zodanig gerespecteerd te worden. Don Octavio heeft het goed begrepen: waarom zou je moeten ‘genezen’ als dat een verschraling van je geestelijk leven betekent, waarom niet blijven wie je bent, onaangepast maar volop creatief in het scheppen en beleven van mooie dagdromen?

## Noot

1. Ik gebruik de term ‘psychiater’, zoals Gabbard en Gabbard (1999, p. xx) dat voorstellen, ‘in the broadest possible sense to encompass all mental health professionals, especially

those who practice psychotherapy’. De belangrijkste richting wordt in de film nog altijd – en hoe kan het ook anders – vertegenwoordigd door de *talking cure*.

## Literatuur

Barthes, R. (1979). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Parijs: Seuil.

DNO (1988). *Don Giovanni*. Amsterdam: De Nederlandse Operastichting.

Felman, S. (1980). *Le scandale du corps parlant*. Parijs: Seuil.

Freud, S. (1908). De schrijver en het fantasieren. *Sigmund Freud Nederlandse Editie: Cultuur en religie 2* (p. 9-24). Amsterdam/Meppel: Boom.

Gabbard, G.O. & Gabbard, K. (1999). *Psychiatry and the Cinema*. Washington DC: American Psychiatric Press.

Kierkegaard, S. (2000). *Off/Of. Een levensfragment, uitgegeven door Victor Eremita*. Amsterdam: Boom.

Molière (1665). *Don Juan*. Paris: Bordas, 1977.

Mooij, A. (2002). *Psychoanalytisch gedachtegoed*. Amsterdam: Boom.

Rank, O. (1973). *Don Juan et le double*. Parijs: Payot. Franse vertaling van *Don Juan und der Doppelgänger* (1932).

Simon, A. (1978). *Molière*. Parijs: Seuil.

Vandeputte, J. (2004). What is that thing called love? In C.J.A. Roosen, A. Savenije, A. Kolman & R. Beunderman, *Adolescenten en de liefde*. Assen: Koninklijke van Gorcum.

Watt, I. (1996). *Myths of Modern Individualism*. Cambridge: Cambridge University Press.

## From Don Juan to Don Juan DeMarco, from lover to psychiatric patient

Don Juan’s history is a long one. Born in 1620 in Spain, he is to travel all around Europe and, through various shapes, is to adjust to historical and cultural developments. After a reconstruction of his many roles in European culture, his more recent appearance as *Don Juan DeMarco* in Jeremy Leven’s film (1995) is analyzed.

Key words: Don Juan, fantasy, film and psychiatry