

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

Naast de bank

Object — Over Elle, een film van Paul Verhoeven

MARC DE KESEL

«Je suis a un moment dans ma vie où je ne vais pas très bien, où je me sens perdue. Alors vous devez y tenir compte. Si je n'ai pas été aussi claire que j'aurais dû être, je le regrette infiniment, Patrick, mais tenez-en compte. On ferait parfois n'importe quoi pour se sentir juste un peu mieux, vous savez».¹

DE WREDE PAPA ...

Het doek blijft zwart. Er is alleen het geluid van brekend glas, geschreeuw, gekreun. Plots, abrupt, staar je in de ogen van een kat. Pas dan zie je wat zij ziet: een vrouw ligt verkrampd op het parket; de gemaskerde man die haar net heeft verkracht, richt zich op, fatsoeneert trui en broek, en verlaat de plaats van het delict via de deur waarlangs hij kennelijk is binnengekomen. Zo opent *Elle* van Paul Verhoeven (2016), de verfilming van *Oh ...*, een roman van de Franse auteur van Armeense afkomst Philippe Djian (2012).

De afstandelijke, passieve blik waarmee de kat het vergriep aanschouwt, staat in zekere zin voor het thema van de hele film: de onbegrijpelijk afstandelijke houding waarmee de vrouw (Michèle Leblanc, meesterlijk vertolkt door Isabelle Huppert) tegen haar

verkrachting aankijkt. De kijker krijgt het meteen op zijn bord: Waarom doet ze geen aangifte bij de politie? Waarom licht ze haar directe kring zo laat in? Waarom slaat ze alle raadgevingen van hun kant in de wind? Dat ze niet geneigd is naar de politie te stappen krijgt al snel zijn context. «Politie» reso-neert met een pijnlijk jeugdtrauma. Ze was tien toen haar vader op een dag, voorzien van een hakmes, alle huizen in de buurt binnenviel en er al wat levend was koelbloedig afslachtte. Resultaat: 27 lijken. Daarna had vader, met haar hulp, de hele inboedel het ouderlijk huis uitgesleept en in brand gestoken. Een foto van haar in de tuin, ontredde en met amper een schamel nachthemdje aan, verscheen in de krant en op tv, en staat sindsdien, samen met de foto van de «slachter van Nantes», gegrift in het collectieve geheugen van Frankrijk.

Het speelt Michèle tot nu toe parten. Net als haar moeder wordt ook zij nog bij momenten publiekelijk verguisd en beschimpt. Dit soort vernederingen, zo blijkt uit meerdere scènes in de film, ondergaat ze met frappante, haast onverschillige, koelheid. De kijker ziet onmiddellijk het verband met haar koele reactie op de verkrachting waarmee de film opende. Ze heeft in al die jaren aan een innerlijk pantser gewerkt waarmee ze agressie die ze niet kan afslaan toch weet te incasseren zonder haar waardigheid te verliezen. Dit incassersvermogen wordt in de loop van de film extra op de proef gesteld. Haar moeder dringt erop aan dat zij haar vader, ondertussen al 39 jaar geïnterneerd en momenteel ziek, in de gevangenis gaat bezoeken: of ze hem, vóór hij sterft, ten

minste één keer weer wil ontmoeten; wat ze, zoals ze inmiddels al 39 jaar doet, mordicus weigert.

De psychoanalytisch geïnteresseerde kijker ziet in Michèle's verkrachter moeiteloos de figuur van de vader. Bij momenten is de film hierin meer dan duidelijk. Zo is er — om het bij één voorbeeld te houden — de scène waarin zij, als haar moeder het nog eens over een bezoek aan haar vader heeft, verveeld wegdroomt. In die dagdroom slaat haar verkrachter weer toe, maar dit keer overmeestert ze hem en, gewapend met een marmeren asbak, slaat ze hem prompt de schedel in. De kijker weet dit soort scènes spontaan te duiden: Michèle's onaangepaste afstandelijkheid brengt hij in verband met haar jeugdtrauma en hij neemt graag aan dat dit trauma haar volwassen leven blijft bepalen.

De psychoanalyse mag als wetenschappelijke theorie dan haar populariteit hebben verloren, zij heeft er wel voor gezorgd dat dit soort duiding, zo men wil, tot het 'genetisch' materiaal van ons hedendaagse culturele bewustzijn is gaan behoren. Die *common-sense*-interpretatie is stevast ook sterk moreel gekleurd: Michèle's onaangepaste gedrag gaat terug op het *kwaad* dat haar als kind is aangedaan. Dat zij af en toe kwaadaardig uit de hoek komt, heeft zijn oorzaak daarin dat ze ooit het slachtoffer van veel ergere kwaadaardigheid is geweest.

... VAN WIE IK HOU

Tot zover de gangbaar geworden 'psychoanalytische' duiding. Zoals zo vaak echter, kom je de kern van waar het in de psychoanalyse om gaat pas op het spoor als je inzoomt op het onaannemelijke, op wat de publieke opinie niet *for granted* neemt. Als

dit onaannemelijke moreel van aard is, dan enkel in negatieve — lees verwerpelijke — zin. Als *Elle* in psychoanalytisch opzicht een interessante film is, komt dat omdat hij dwingt tot een interpretatie in die laatstgenoemde zin.

Dat Michèle door de verkrachting helemaal overstuurd is en authentiek lijdt onder de reële dreiging van nieuwe verkrachtingen, staat buiten kijf. Maar naarmate de film vordert, wordt ook duidelijk dat iets in haar naar haar verkrachter en zijn wandaad terugverlangt. Alsof ze zich onbewust nogmaals met die agressie wil confronteren en uit is op iets wat alleen haar agressor haar blijkt te kunnen bieden.

Die laatste is trouwens in de juiste positie om voor Michèle het pad daarnaartoe te effenen. Haar verkrachter is immers niemand minder dan haar naaste buurman, Patrick (vertolkt door Laurent Lafitte). Een kleine moeite dus voor hem om een dubbele rol te spelen. Wanneer zij op een avond thuis komt en haar tuin vol politieagenten aantreft, snelt hij op haar af om haar te vertellen dat hij een gemaskerde heeft zien rondhangen. Hij is de verdachte man achterna gerend, maar die is hem ontsnapt, waarna hij de politie heeft gebeld. Uiteraard vraagt Michèle hem om het huis ook van binnen te inspecteren en reeds bij hun eerste conversatie merkt de kijker hoe bij Michèle een erotische interesse ontvlamt. Een paar dagen later nodigt ze Patrick uit op het kerstdiner dat ze voor vrienden en familie organiseert. De aanwezigheid van diens vrouw belet haar niet om hem, via vulgair voetenspel onder tafel, van haar erotisch verlangen op de hoogte te brengen. Even later doet ze hem luchtig en frivool het verhaal van haar vader die in één dag 27 lijken maakte. Haar jeugdtrauma wordt integraal onderdeel van haar avances. Ook al

blijft de buurman voor die laatste niet geheel onverschillig, er echt op ingaan doet hij evenmin.

Een tijd later slaat haar verkrachter opnieuw toe. Worstelend met hem weet zij een schaar te grijpen en doorpriemt daarmee zijn hand. Wanneer ze zijn bivakmuts afrukt, verschijnt het verschrikte hoofd van haar buurman. Schreeuwend jaagt ze Patrick het huis uit, maar het voor de hand liggende telefoontje naar de politie blijft ook nu weer uit. De volgende ochtend kruisen hun beider blikken elkaar op straat. Dat de man zich apathisch houdt, is nog enigszins te begrijpen, maar dat zoiets ook voor Michèle geldt heel wat minder.

Even later raakt haar auto van de weg en belandt tegen een boom. Verwond aan haar been belt ze haar ex-partner, dan haar vriendin. Telkens tevergeefs, zo blijkt. Tot ze Patrick belt die, in allerijl toegesneld, haar uit haar auto komt bevrijden en bij haar thuis haar been verzorgt. Geen agressie van haar kant, niet eens haar gebruikelijke afstandelijkheid. Tegemoetkomend, uitnodigend zelfs vraagt ze: 'En, hoe was het? Beviel het je?'² Als hij zwijgt, blijft ze aanhouden en met haar lippen teder dicht bij zijn gezicht vraagt ze nog eens: 'Waarom heb je dit gedaan?' 'Omdat het nodig was', laat hij zich ontvallen en rent ontredderd het huis uit.

Een paar dagen later gaat ze in op een uitnodiging bij hem thuis en laat ze zich na het diner, bewust van wat komen kan, naar de kelder leiden. Daar wil hij haar opnieuw aanranden. Zij schopt hem in zijn kruis, maar trekt hem tegelijk naar zich toe: ze wil met hem vrijen, maar dan zonder geweld. Wanneer hij bekent dat dit bij hem dan niet werkt, slaat ze hem in het gezicht en creëert zodoende gewild de sfeer die hij blijkbaar nodig heeft. Na die 'toegestemde' verkrach-

ting blijft ze in een huilen steken dat tegelijk wanhopig en bevrijdend lijkt.

In een scène, een paar dagen later, zitten ze samen in zijn auto op weg naar huis. Op haar bekende strenge toon meldt ze hem dat hij er zo niet mee wegkomt en dat ze aangifte zal doen bij de politie voor wat hij haar — en wie weet hoeveel anderen — heeft aangedaan. Eenmaal aangekomen stapt ze uit de auto en gaat haar huis binnen. Alles wijst erop dat zij verwacht dat hij haar achterna komt. Dat doet hij ook, maar langs de achterdeur en gemaskerd met bivakmuts. Opnieuw zien we een vrijscène die in niets van een regelrechte verkrachting verschilt. Net op dat moment komt haar zoon toevallig thuis. Hij slaat met een stuk hout in op de verkrachter. Hoewel het bloed al uit diens gebarsten schedel gulpt, heeft hij nog de kracht om zijn bivakmuts te verwijderen. De zoon herkent tot zijn ontsteltenis de buurman met wie hij onderhand goed bevriend is geraakt. Patrick sterft ter plaatse. De intieme relatie die ze met de doodgeslagen man had, kan Michèle ook voor de rechercheurs totaal buiten beeld houden: wie zou wat haar zoon deed toen hij de verkrachting van zijn moeder wilde verhinderen anders dan vanzelfsprekend vinden?

OBJECT

Wat trekt Michèle aan in haar verkrachter? De common-sense-interpretatie heeft gelijk: alles in de film wijst erop dat zij in hem haar vader zoekt. De verhaallijn van de vader en die van de buurman zijn onmiskenbaar in elkaar verstrengeld. Beiden zijn brave huisvaders die naderhand wrede monsters blijken te zijn. En wat niet lukt ten aanzien van de vader — in dat

monster toch de mens erkennen, zoals haar moeder steeds weer van haar vraagt — lijkt te zullen lukken in de relatie met haar verkrachter. Erotiek is hierin een beslissende factor. Ook wanneer Michèle weet dat hij haar verkrachter is, blijft zij zich tot Patrick aangetrokken voelen en zoekt zelf toenadering tot hem. Ze doet dit niet om de verkrachting achter zich te laten. Het lijkt eerder alsof ze die juist terug wil, alsof ze naar iets op zoek is wat precies in die infame daad verscholen ligt. ‘Waarom heb je dit gedaan?’ horen we haar op een gegeven moment vragen aan haar verkrachter, en dit met een tederheid die helemaal haaks staat op haar positie van slachtoffer. Het is de vraag die ze onbewust ook haar vader stelt. En van haar verkrachter hoort ze het antwoord op die vraag: ‘Omdat het nodig was’. Dit is ook waarom haar vader deed wat hij deed, zo begrijpt Michèle.

‘Omdat het nodig was’. Niet dat de zaken voor haar nu duidelijk zijn, verre van dat. Maar meer dan bij haar relatie met haar vader is het bij die met Patrick wel duidelijk dat zij in dat plaatje vol macabere ‘noodzaak’ ergens een *plaats* heeft, en wel als het directe *voorwerp* van die ‘noodzaak’. Patricks ‘noodzaak’ heeft duidelijk betrekking op háár.

Het is hier dat het psychoanalytische — meer specifiek, lacaniaanse — begrippen-apparaat de zaken theoretisch enigszins kan verhelderen. De vragen die de mens zich stelt wanneer hij psychisch in de knoop zit, leiden in laatste instantie naar de vragensteller zelf. Wat is er met *mij* dat ik mijn moeilijkheden niet langer de baas kan? ‘Wie ben *ik* in het drama dat mij platwalst?’ : ziehier de vraag waarmee Michèle worstelt. Typisch voor Lacan is dat hij die vraag *topologisch* vertaalt. *Wáár* sta ik in

de moeilijkheden die mij overhoophalen? Of, exacter nog: waar *plaatsen* die moeilijkheden mij? Psychische vragen zijn identiteitsvragen, en mijn identiteit ligt — aldus Lacan — in oorsprong niet bij mezelf, maar bij de anderen: bij de manier waarop ik fungeer in *hun* verlangen. Waarom ik met mezelf overhooplig, gaat altijd op de een of andere manier terug op de *plaats* die ik, naar ik veronderstel, in het verlangen van anderen toebedeeld krijg.

Op die manier leest Lacan het freudiaanse concept van de ‘vader’. Die staat bij hem voor de Ander, dit wil zeggen voor het veld van relaties dat aan het ik voorafgaat en in identificatie waarmee het wordt gevormd. Het ik is, zoals hij het uitdrukt, in laatste instantie drager (subject) van het verlangen van de Ander.

Met wie Michèle, ook in haar relatie met haar vader, overhoopligt, is zichzelf. Zoals bij elk kind, is haar identiteit het resultaat van een lang identificatieproces en heeft haar vader daarin een cruciale rol gespeeld. Diens gruweldaad maakte de positieve relatie die er was ongedaan, maar niet de relatie *als zodanig*. Dat zij geen relatie meer wil met haar vader betekent dat ze voor zichzelf geen plaats meer ziet in een relatie waarin zij — en daarin ligt het traumatische — niettemin een plaats heeft. Haar vader blijft haar vader, de hele wereld rond haar (lees: de Ander) associeert haar met hem. Zij haat hem, maar die haat voor de vader maakt hem daarom niet minder tot cruciaal referentiepunt van haar wereld en dus van haar identiteit. Wil ze met zichzelf in het reine komen, dan zal ze de plaats die ze in de hatelijke wereld waarin ze leeft inneemt, toch op de een of andere manier moeten omarmen. In laatste instantie valt zij als verlangend subject samen met de plaats

waar de Ander haar positioneert. Ze zal die plaats als de hare moeten assumeren. Voorlopig doet ze wel alles om *niet* op die plaats neergezet te worden — wat zoveel wil zeggen als dat het de haat voor de vader is die haar op die plaats houdt. En dan is er plots de verkrachter die haar met alle geweld op die plaats doet neerploffen. Hij is in alles de heruitgave van haar vader, op dat ene verschil na: hij zet haar, en alleen haar, actief op die plaats neer. Al het hatelijke waar de verkrachter voor staat, richt hij helemaal en exclusief op haar. De dader miskent in Michèle alles wat haar tot subject maakt en reduceert haar in de meest radicale zin tot het object seksueel object van zijn verlangen.

De situatie die de film hier schetst, illustreert op rake wijze wat Lacan met zijn concept 'object van verlangen' op het oog heeft. Het menselijk verlangen houdt zich staande dankzij een eigen (lust)economie. Maar het ultieme object van dat verlangen bevindt zich structureel *buiten* die economie. Gaf een economie zich daar reëel aan over, dan zou ze zichzelf regelrecht te gronde richten.³ Als verlangend wezen kan de mens zich slechts handhaven door het ultieme object waar hij op uit is tegelijk buiten bereik te houden en zodoende ernaar te *blijven* verlangen. Alle ziektebeelden, maar ook alle vormen van sublimatie, zijn volgens Lacan manieren om dat ultiem bevredigende object op afstand — en dus het verlangen gaande — te houden.

Patrick heeft, binnen de economie van zijn verlangen, Michèle op de plaats van het ultieme object neergezet en verkeert daarom in een impasse. Wat hij met haar zou willen uitrichten, zou niet alleen de 'lusteconomie' op het spel zetten waarin hij leeft — het liefdesleven met zijn echt-

genote, zijn goede naam in de buurt en daarbuiten — maar het zou ook de 'lust-economie' die hij met Michèle op het oog heeft onmiddellijk vernietigen. De amoureuze relatie die hij duidelijk met haar wil, wordt immers onmogelijk zodra hij zich aan haar overgeeft als aan het ultieme object van zijn verlangen; in *zijn* lusteconomie vereist seksueel genot nu eenmaal een te hoge portie geweld. Voor die netelige impasse heeft hij een perverse uitweg gevonden: hij schakelt (zo men wil) zichzelf uit, opereert gemaskerd, en vergrijpt zich slechts op die manier aan zijn object. Zodoende zet hij zichzelf en alles waar hij voor staat weliswaar op het spel, maar laat hij tegelijk de lusteconomie intact waarvan hij leeft: zijn vrouw, gezin, baan, burgerlijke bestaan in de wijk, en zelfs zijn amoureuze gevoelens voor zijn buurvrouw. Wat Michèle betreft: zij wordt met Patrick geconfronteerd als was hij het anonieme monster dat haar tot puur object reduceert. Tegelijk is hij voor haar de knappe buurman. Bij de gedachte aan hem droomt ze weg in een gefantaseerde liefdesaffaire en stemt ze, denkbeeldig, in met de positie van seksueel object. De crux van de film bestaat erin dat Michèle zich in een situatie wringt waarin ze die beide objectposities — de ongewilde en de gewilde — *samen* te beleven krijgt. Dat Patrick haar verkrachter blijkt, neemt in haar geval niet weg dat zij door hem gewild wil worden. Zij worstelt duidelijk met haar neiging om de reductie tot puur seksueel object tegelijk te beleven als datgene waarnaar ze verlangt. Let wel, ze verlangt niet naar vernedering en reductie *op zich*, maar naar de objectpositie die daar in het spel is. Ze wil op de een of andere manier *hoe dan ook* het object van Patrick's verlangen blijven.

WAAROM HET OBJECT?

Hier laat zich een van Lacans grondintuïties in stelling brengen. Als subject van verlangen gaat onze identiteit terug op het verlangen van de Ander. Het verlangen van de Ander gaat ons vooraf en we kunnen ons als lustwezen slechts staande houden voor zover we een plaats krijgen in dat verlangen. Dit impliceert echter dat we als libidineuze entiteit slechts bestaan voor zover we het *object* zijn van het verlangen van de Ander.

Michèle's identiteit gaat terug op identificatie met de Ander. Zij bestaat primordiaal als het object van het liefdesverlangen van haar ouders en heeft haar identiteit onbewust vanuit die positie gevormd. Uiteraard dekt, op bewust niveau, de liefde deze reductie tot object toe, een noodzakelijke voorwaarde om tot een houdbare identiteit te evolueren. Bij Michèle is die afdekking plots verbroken: vader bleek, in plaats van de liefhebbende papa, een moordend monster te zijn, die haar op die bewuste gruweldag verplichtte om samen met hem de inboedel van het ouderlijk huis naar buiten te slepen en in brand te steken. Afgesneden van de liefde werd ze in alle openheid teruggeworpen in de positie van object — geaccentueerd door het feit dat ze, via die foto van haar, het object van publieke vernedering werd (of, in lacaniaanse termen, het abjecte object van de Ander).

Wat ze in het 'avontuur' met Patrick beleeft, volgt in zekere zin de omgekeerde weg. Alles begint bij een harde reductie tot object van verkrachting. Tot ze plots ontdekt dat het object van haar verlangen niemand minder dan haar verkrachter is en dat zij tot haar ontsteltenis gaandeweg meer en meer moet toegeven dat ze dit in feite ook *wil*. Ze blijft zich, theoretisch uit-

gedrukt, vastklampen aan de positie van *object*. Niet zonder reden, zo kan een psychoanalytische duiding luiden, want dit is wat ze als lustidentiteit in laatste instantie immers is: het object van het verlangen van de Ander. Het is als object dat ze de grond van haar 'zelf' terugvindt. Meedogenloos 'geobjectiveerd' wordt ze op de positie teruggeworpen van waaruit ze haar identiteit heeft gevormd.

Door diegene die haar tot louter seksueel object reduceert, wil Michèle ook *als zodanig* — als object — worden bemind. De film etaleert de lotgevallen van dit verlangen tot in zijn pathologische consequenties. Die laatste leggen evenwel de grondstructuur van zowel identiteit als liefde bloot. Vanuit de positie van object van verlangen van de Ander vormt het lustwezen zijn identiteit. En vanuit diezelfde positie heeft het lustwezen ook lief. Wanneer iemand tot louter object van verlangen wordt gereduceerd, impliceert dat een miskenning als subject en wordt dat als vernederend ervaren. Maar wanneer de geviseerde dit 'geobjectiveerd worden' omhelst en *precies van daaruit* ook zelf de ander tot object van verlangen reduceert, is er sprake van liefde. Liefde ontstaat wanneer de geviseerde, gereduceerd tot object van andermans verlangen, die reductie verdringt door ook die ander tot zijn object van verlangen te maken. Zo definieert Lacan de liefde in zijn seminar over de overdracht (Lacan 2001, pp. 69-216). In de pathologische relatie tussen Michèle en Patrick verliest die structuur de verdringing die haar leefbaar maakt en komt zo helemaal bloot te liggen. *Elle* biedt in die zin een anatomie van de liefde, en het analytische mes dat Verhoeven hanteert, snijdt tot op het bot. De lacaniaanse naam voor dat bot is 'object'.

Literatuur

- DE KESEL, M. (2009). *Eros and ethics: Reading Jacques Lacan's Seminar VII*. Buffalo, NY: SUNY Press.
- DJIAN, PH. (2012). *Oh* Parijs: Gallimard.
- LACAN, J. (1986). *Le Séminaire, Livre VII (1959-60). L'éthique de la psychoanalyse*. Paris: Seuil.
- LACAN, J. (2001). *Le Séminaire, Livre VIII (1960-61). Le transfert*. Paris: Seuil

Noten

- 1 Aldus Michèle, de hoofdfiguur in Djian (2012).
- 2 Dit is een citaat uit de dialogen van de film-versie (voor de dialoog in de roman, die zich in een andere context situeert, zie: Djian 2012, pp. 176-177):

MICHÈLE: Alors, c'était comment? C'était bon? [...] C'était comment?

PATRICK: (*Silence*)

MICHÈLE: Répondez-moi. Ça vous a plu?

PATRICK: (*Silence*)

MICHÈLE: Pourquoi vous avez fait ça?

PATRICK: C'était nécessaire.

- 3 Dit is de crux van Lacans introductie, in zijn zevende seminar, van het concept van *das Ding*. Niet toevallig gaat dat seminar over ethiek. *Das Ding* herformuleert het object van de verlangenseconomie als 'inherent abject', als wat hij 'extiem' noemt, en dat betekent dat het ultieme doel ook van het ethisch verlangen, buiten het ethisch goede ligt en daarom als radicaal kwaad moet worden geduid (zie Lacan 1986, p. 167; voor een uitvoerige uitleg, zie De Kesel 2009, pp. 83-120).