

# Is het afgelopen met de man?

## 1. Vrouwen naar de top

### 1.1. Inleiding

In 2010 schreef de Amerikaanse journalist Hanna Rosin [Het einde van de mannen](#), een artikel dat veel stof deed opwaaien. Ze beweert daar dat de eeuwenlange manndominantie in een razend tempo aan het verdwijnen is.

Sinds de [financiële crisis](#) van 2007 zijn 8 miljoen Amerikanen ontslagen en drie van de vier is een man. De industrie, een mannenbolwerk, verloor een derde van zijn werkkrachten en lijkt sowieso een aflopende zaak. Voor het eerst in de Amerikaanse geschiedenis zijn er meer vrouwen dan mannen aan het werk. En van de vijftien soorten banen die de afgelopen vijftien jaar het hardst gegroeid zijn, zijn er dertien typisch vrouwelijk.

### 1.2. Vrouwen in de middenklasse

60 procent van de afgestudeerden van een universiteit of een hogeschool is tegenwoordig vrouw en Rosin verwacht dan ook dat vrouwen in de komende decennia de middenklasse gaan domineren.

Hoe komt het dat vrouwen het zo goed doen? Omdat zowel de school als het bedrijf veranderd zijn.

Tegenwoordig vindt men goede communicatie met anderen, sociale intelligentie, inlevingsvermogen, het vermogen om tot overeenstemming te kunnen komen en flexibiliteit erg belangrijk. Vrouwen zijn daar beter in dan mannen. Van nature houden zij feeling met hun omgeving, ook als die verandert, en zijn zij prima in staat om meerdere dingen tegelijk te doen.

Rosin denkt dan ook dat de huidige manier van leven en werken beter bij vrouwen past dan bij mannen. Mannen, die op "dat ene doel" gefixeerd blijven en daarbij alles wat er om hen heen gebeurt vergeten, raken uit de mode.

Ook het management verandert. De baas die alle beslissingen nam en het "werkvolk" commandeerde en controleerde, moet plaatsmaken voor de coach die zijn mensen motiveert om het beste uit zichzelf te halen. De bovengenoemde vrouwelijke eigenschappen zijn voor zo'n coach onontbeerlijk. 51,4 procent van de Amerikaanse managers en vakmensen is tegenwoordig vrouw.

### 1.3. Mannen aan de top

Alleen de toplagen van de maatschappij worden nog gedomineerd door mannen, maar volgens Rosin heeft ook die dominantie haar langste tijd gehad. In zakenkringen schreeuwt men om vrouwen aan de top.

Onderzoekers hebben gekeken naar de relatie tussen [testosteron](#) en het nemen van buitensporige risico's en labelden mannen als irrationeel en overemotioneel en vrouwen als "cool" en nuchter.

In de 19e eeuw vond men vrouwen nog te emotioneel om belangrijke beslissingen te kunnen nemen. Mannen konden dat beter omdat zij zich veel meer dan vrouwen door hun nuchtere verstand lieten leiden.<sup>1)</sup>

Dit vrouw- en manbeeld is nu helemaal omgedraaid. In haar verkiezingscampagne beschuldigde [Johanna Sigurdardottir](#), de lesbische premier van IJsland, de mannelijke elite van de verwoesting van het IJslandse bankensysteem en beloofde haar kiezer het einde van het 'tijdperk van het testosteron'.

De mannen aan de top hadden alleen maar gelet op de pot met geld aan de horizon en niet op de daden waarmee alles aan alles vastzat. Zij hadden "oorlogje gespeeld in het bloemenperk" en nu werd het tijd dat "de juffrouw" ingreep.

## 1.4. Vrouwelijke eigenschappen

Nog niet zo lang geleden moesten vrouwen mannen kopiëren om carrière te maken in de maatschappij.

Sinds de [industriële revolutie](#) is buitenshuis werken namelijk een mannending. Daar heb je daadkracht en verstand voor nodig en daar zijn vrouwen, vond men, niet zo goed in. Vrouwen kunnen zich beter inleven en zijn beter in zorg. Vrouwen, dacht men, waren in hun element in het huishouden en bij de kinderen.

Toen vrouwen decennia geleden toch de arbeidsmarkt op stroomden, konden ze hun vrouwelijke eigenschappen dan ook beter thuislaten.

In de tijd dat Rosin haar artikel schrijft, is die maatschappij echter 180 graden gekanteld. Men vraagt nu aan mannen hun "vrouwelijke eigenschappen" naar voren te schuiven.

Lukt dat hen wel? Rosin vreest van niet.

Vier van de tien moeders in Amerika zijn nu al de voornaamste kostwinner. In 1970 was hun bijdrage aan het familie-inkomen nog maar twee tot zes procent. Ruim veertig jaar later is dat percentage al opgelopen tot 42,2.

De verandering vindt het duidelijkst plaats in de arbeidersklasse. Een man in een groep voor werkloze mannen die hun alimentatie niet meer kunnen opbrengen licht Rosin in over zijn erbarmelijke situatie. 'Dit is haar salaris', zegt hij en hij schrijft 85.000 dollar op het bord. Vervolgens schrijft hij er een inkomen van 12.000 dollar naast en vraagt: 'Wie is hier de man?'

Vanaf het begin van de industriële revolutie verlaten mannen elke werkdag hun huizen om naar de fabriek of het kantoor te gaan. De laatste jaren is die trend gekeerd. In 2005 zat 14 procent van de Amerikaanse mannen tussen 25 en 34 jaar thuis. In 2011 is dat al 19 procent.<sup>2)</sup>

## 2. De teloorgang van de vader

### 2.1. 'Caro heeft een zeer ingewikkelde pa'

*'Mijn moeder zegt dat je vroeger ook een Gewone Pa had. Die kwam thuis, keek televisie en dronk*

bier.

*Zulke vaders bestaan geloof ik niet meer.*

*Je hebt bijvoorbeeld een vader die je vader niet is.*

*Of een vader die wel je vader is maar ergens anders woont.*

*Of een vader die wel bestaat, maar je weet niet waar.*

*Of een vader uit een buisje die je niet kent.*

*Of een vader uit een buisje die je wel kent, maar waar je geen pappa tegen zegt, omdat je pappa zegt tegen de man van je moeder.*

*Of een vader uit een buisje die niet de man van je moeder is, maar waar je wel pappa tegen zegt.*

*Of een vader waarvan je weet waar hij is, maar waar je niet naartoe mag.*

*Of je hebt twee vaders, die van mannen houden.*

*Of twee vaders die allebei vrouw zijn, maar lesbisch.*

*Nou ja, zoek het maar uit'.<sup>3)</sup>*

## 2.2. Vaders van vroeger

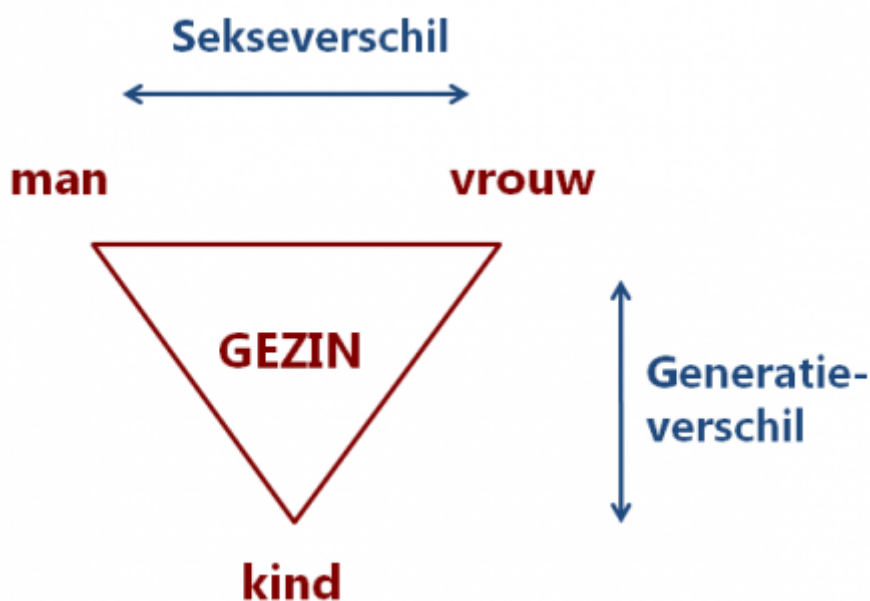
Vroeger had de man thuis nog twee hoedanigheden:

1. *Vader*
2. *Echtgenoot*

*Vader* was hij voor zijn kinderen en *echtgenoot* voor zijn vrouw. Hij kon dat alleen maar zijn op grond van algemeen erkende verschillen:

1. *Het generatieverschil*
2. *Het sekseverschil*

Beide verschillen werden uitgedrukt in het [gezin](#):

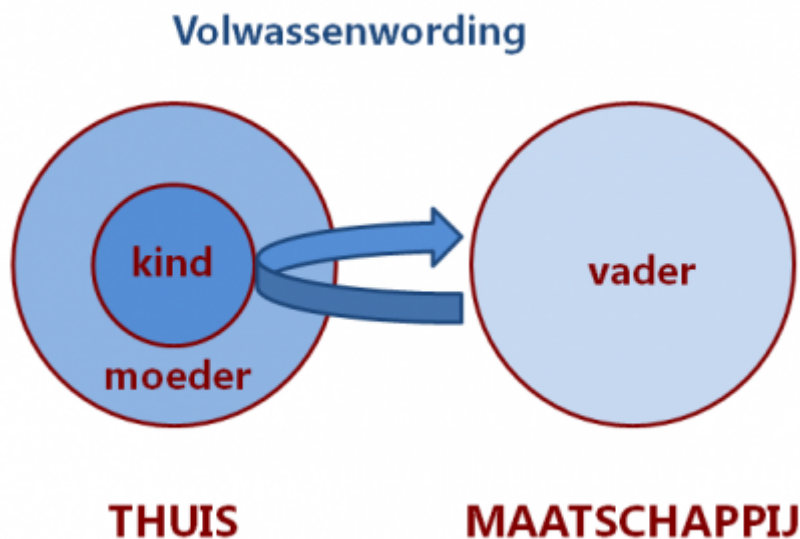


Dat gezin was een duurzaam verband waaraan iedereen de bijdrage leverde die van hem of haar verwacht werd.

Volgens de Nederlandse jurist [Dorien Pessers](#) gaf zo'n duurzaam verband kinderen een stevige basis om later in de maatschappij te kunnen functioneren.<sup>4)</sup>

Hun *moeders* stonden voor [intimiteit](#) en het gevoel 'thuis' te zijn en hun *vaders* voor de [maatschappij](#).<sup>5)</sup>

Hun *moeders* hadden tot taak voor hen te zorgen tot hun *vaders* hen los zouden maken uit hun armen en hen in de maatschappij zouden brengen waar ze, zeker van zichzelf, hun taak konden verrichten en betrekkingen met anderen konden aangaan.<sup>6)</sup> Zo werden ze volwassen:



*Vaders* konden hun vaderschap uitoefenen omdat ze gezag hadden. Volgens de Belgische psycholoog Paul Verhaeghe was dat gezag gestoeld op een massaal gedeelde godsdienstige overtuiging.<sup>7)</sup>

In *vaders* moet geloofd worden. Als dat niet meer het geval is, valt de grond voor zijn gezag weg. En daarmee voor alle gezag en zelfs voor ieder verschil.<sup>8)</sup>

### 2.3. Vaders van nu

In de tijd van de industriële revolutie werd de plek waar de kinderen opgroeiden strikt gescheiden van de plaats waar hun vaders werkten. Vaders zagen hun kinderen pas als ze thuiskwamen. Hen dan nog dingen bijbrengen had weinig zin meer. Dat had de school al gedaan. Sinds de invoering van de [leerplicht](#) was de taak om kinderen naar de volwassenheid te leiden namelijk een zaak van schoolmeesters geworden.<sup>9)</sup>

In de [Eerste Wereldoorlog](#) werden vele van zulke van hun taak ontheven vaders naar het front gestuurd om daar te sterven. Hun vaderloze zonen wachtte hetzelfde lot in de [Tweede Wereldoorlog](#). De zonen van deze vaders weigerden echter soms zelfs in dienst te gaan. In de zestiger jaren kwamen zij in opstand tegen alles wat zich nog "vader" durfde noemen.<sup>10)</sup>

Sindsdien zijn vaders hun laatste resten gezag kwijt. Sterker nog, bij elke poging om hun oude taak weer op zich te nemen, worden zij er onmiddellijk van verdacht op hun '*eigen profijt*' uit te zijn.<sup>11)</sup>

Niet alleen in het gezinsleven maar ook in de politiek stierf de vader uit. Volgens Pessers traden er na de Tweede Wereldoorlog nog enkele '*politieke vaderfiguren*' op, maar daarna zien we volgens haar

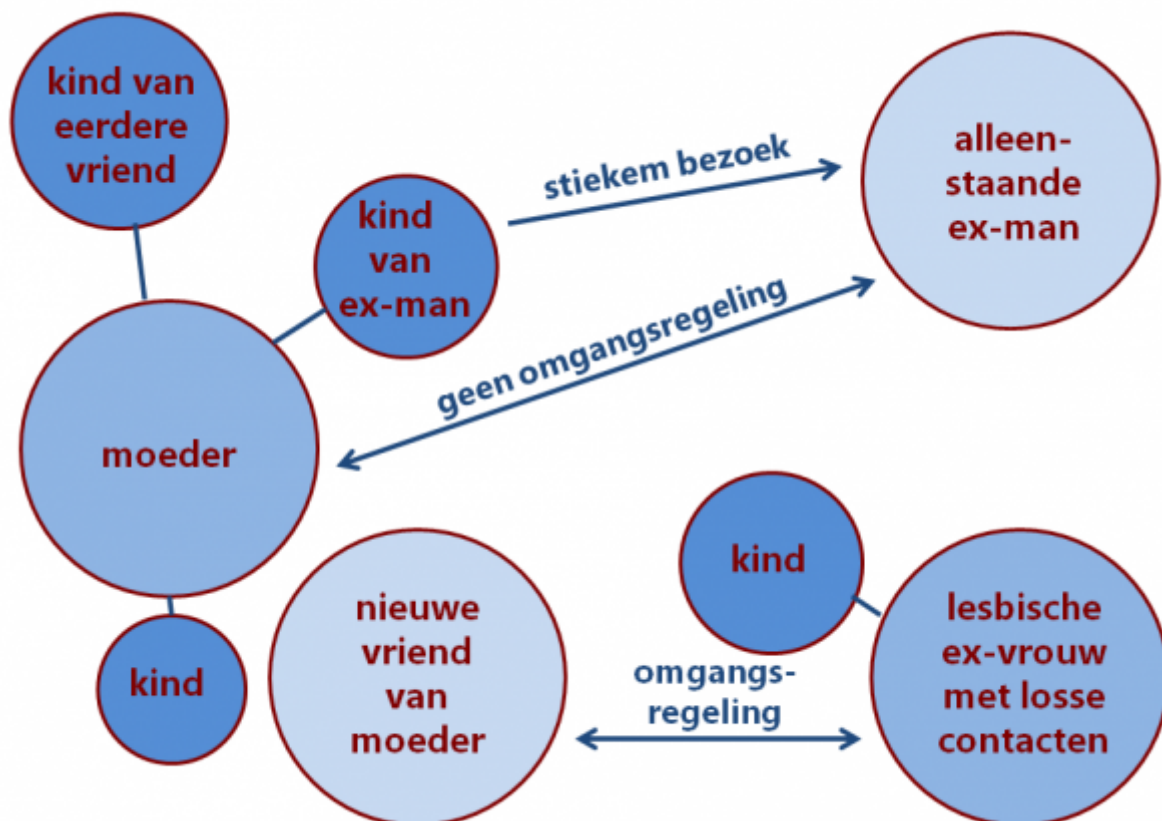
alleen maar 'typische zonen' optreden. Hetzelfde geldt volgens haar voor het bedrijfsleven.<sup>12)</sup>

In de jaren zeventig en tachtig werd de vaderlijke macht ook wettelijk afschaft. Daarvoor in de plaats kwam het gezamenlijke ouderlijke gezag. Zo verloren vaders hun positie als gezinshoofd, als exclusieve vertegenwoordiger van hun gezin in de maatschappij.

De positie van de moeder werd daarentegen sterker dan ooit te voren:

- Sinds de introductie van de **pil** in de zestiger jaren kunnen vrouwen zelf beslissen of zij moeder willen worden of niet.
- Momenteel kunnen moeders er voor kiezen om a) hun kinderen alleen groot te brengen, b) ongehuwd met wie dan ook **samen te wonen** of c) wanneer ze wel huwen, op elk moment en op elke grond met hun kinderen van hun wettelijke echtgenoot te **scheiden**. Het is dus aan hen te bepalen of zij een vader voor hun kinderen willen, wie dat dan is en of hij zijn kinderen mag blijven zien.

Dat deze bijna onbeperkte zeggenschap van moeders voor kinderen en vaders tot ingewikkelde situaties kan leiden, illustreert de volgende afbeelding:



En dan heb ik het nog niet eens over **draagmoeders**, **zaaddonoren** of **reageerbuisbaby's** gehad.

Zelfs op school zwaaien vrouwen in toenemende mate de scepter over de kinderen. Mannelijke leerkrachten worden steeds zeldzamer.

Volgens Pessers staat de moeder ook nu nog voor 'lichamelijkheid, liefde, troost en genegenheid'. Maar waar de vader tegenwoordig nog voor staat, is niet meer duidelijk. Als de vrouw hem al toestaat met zijn kinderen om te gaan, hoe moet hij zich dan tegenover hen gedragen? Als een 'tweede(rangs) moeder'? Als hun 'beste vriend'?<sup>13)</sup>

## 2.4. Kinderen van nu

Volgens de Franse historicus Antoine Prost is de moeder-kindband momenteel de enige stabiele familieband. Voor de rest is het gezin slechts *'de som van individuen die er op een bepaald ogenblik deel van uitmaken'* ieder van hen *'leeft zijn eigen persoonlijk leven en verwacht van dit informele gezin dat het hem daartoe alle gelegenheid geeft. Krijgt hij het benauwd? Dan keert hij het de rug toe en gaat hij op zoek naar ontmoetingen die meer te bieden hebben'*.<sup>14)</sup>

Pessers denkt dat we niet langer van gezinnen kunnen spreken maar van *'biografische netwerken'*.<sup>15)</sup>

Het kind weet zich in zo'n netwerk geen plaats meer te geven in een *'duurzame familielijn'* en weet dus ook niet meer *'in welke relatie het tot de (wisselende) ander staat'*.<sup>16)</sup> Hoe kan het dan later, in de maatschappij, zijn plaats vinden?

Paul Verhaeghe beschrijft het gezin van nu als een samenraapsel van individuen die elkaar het meest ontmoeten op het kruispunt tussen *'koelkast, magnetron, computer en televisie'*.<sup>17)</sup>

Het individu is losgemaakt van de groep en dus ook van de vader, die ooit een centrale persoon was waarmee zijn kinderen zich konden identificeren en die hen hielp zichzelf te worden.<sup>18)</sup>

Tegenwoordig is een vader hooguit één van de vele identificatiefiguren van zijn kinderen en moet hij hun aandacht delen met moeders nieuwe vriend, met schooldocenten en met talloze buurtvriendjes, klasgenoten, stripfiguren, tv-persoonlijkheden en computerpersonages. In een steeds veranderende leefomgeving, zoeken zijn kinderen naar een *'vastliggend ankerpunt'*, naar iets of iemand waarin ze kunnen geloven.<sup>19)</sup>

De teloorgang van het vaderlijk gezag is vooral een probleem voor zijn zonen. Volgens Verhaeghe slaagt de zoon er niet meer in, in zijn vader een vertegenwoordiger en *'doorgeefluik'* te zien van *'de vaderlijke autoriteit van weleer'*. De veiligheid die dat meebracht is weg. Zonen worden *'hoe langer hoe angstiger'* en daardoor agressiever.<sup>20)</sup> Ze kunnen de weg naar de volwassenheid niet meer inslaan en zijn gedoemd *'in de positie van zoon te blijven'*.<sup>21)</sup>

Ook het ontbreken van vaderfiguren in de maatschappij zorgt voor ellende. Zonder hen is het moeilijk om nog een groepsovertuiging in stand te houden, om überhaupt nog ergens in te geloven.<sup>22)</sup> Tegenwoordig is er nog maar één dominante macht over - de markt - en die laat ons in toenemende mate de volgende boodschap horen:

*'Als je slaagt, heb je het uitsluitend aan jezelf te danken, als je mislukt ook'*.<sup>23)</sup>

Er is geen vader meer om je te leiden en te helpen als je het niet meer redt. Zonder hem gaat de *'deur naar de macht van de sterkste'* open.<sup>24)</sup>

## 3. De teloorgang van de echtgenoot

### 3.1. 'We willen dat ze weggaan als we hen zat zijn'

*'We willen dat ze voor ons de kost verdienen en ons beschermen - behalve als we dat niet willen. We willen dat ze onze weeën tellen en 's nachts de baby voeden, maar we willen dat ze weggaan als we hen zat zijn'*.<sup>25)</sup>

### 3.2. Samen delen van zorg en werk

In 1938 was het voor je huwelijkskandidatuur nog niet zo belangrijk of je er aantrekkelijk uitzag of een boeiende persoonlijkheid had. Belangrijker was of je een goed mens was en of je in staat was een gezin te runnen. Je trouwde om kinderen te krijgen, je vermogen verder op te bouwen en het je kinderen na te laten.

Uit een enquête uit 1938 bleek waar het huwelijkspartners vooral om ging:

- Samen delen van zorg en werk (92%).
- Huwelijkse trouw (78%).
- Geestelijke eigenschappen (78%).
- Samen delen van het gezag (76%).
- Het lichamelijke (67%).

Het lichamelijke, ofwel het seksuele, werd pas onderaan het rijtje genoemd. Om te trouwen moest je je partner 'aardig' vinden, het gevoel hebben je partner te 'begrijpen', 'waardering en achting' voor je partner hebben. Daarbij kon je ook nog 'van' je partner 'houden', 'wat weer niet wilde zeggen dat dat zo zou blijven'.<sup>26)</sup>

### 3.3. Romantische liefde

*'Tegenwoordig kan niemand zich nog een gezin voorstellen dat niet een verliefd paar als basis heeft'.<sup>27)</sup>*

In de tweede helft van de 20e eeuw wordt 'liefde'<sup>28)</sup> de 'basis van het huwelijk'. En de 'taal' van deze liefde is 'seksualiteit'.<sup>29)</sup>

Liefde is echter een gevoel en dus een veranderlijke zaak. Je relatie begint hartstochtelijk, vervolgens schakel je je fantasie in, daarna stop je met vrijen, dan zie je in je geliefde nog slechts de ideale praatpaal, tot je elkaar niets meer te zeggen hebt.<sup>30)</sup>

Als je hartstocht eenmaal verdwenen is, kun je tegenwoordig zonder problemen van je huwelijkspartner scheiden om een andere geliefde op te zoeken.

Vooral vrouwen doen dat. In 70% van de echtscheidingen nemen zij het initiatief.<sup>31)</sup>

In de eerste helft van de 20e eeuw kon dat nog niet zo gemakkelijk. Toen kon je alleen van je man scheiden als je kon bewijzen dat de ander je had bedrogen of een misdaad had begaan. In alle andere gevallen ging het belang van je gezin voor dat van jezelf.

Nu is dat precies andersom.

Volgens Dorien Pessers komen oude liefdesidealen als 'onvoorwaardelijkheid, overgave of opoffering' in het nieuwe liefdesvocabulaire van vrouwen niet meer voor. In tijdschriften en zelfhulpboeken wordt daar zelfs voor gewaarschuwd: *'Bemin niet te veel. Investeer niet teveel.. Investeer vooral in jezelf. Concentreer je.. op wat jijzelf wenst en belangrijk vindt.. Leer eerst van jezelf te houden, pas dan kan je van een ander houden. Blijf op je hoede.. Houd je emoties en seksualiteit.. onder eigen beheer. Blijf.. je eigen leven leiden.'*<sup>32)</sup>

De nieuwe liefdestaal is zakelijk en zelfs narcistisch, zegt Pessers. Vrouwen wordt geleerd zichzelf genoeg te zijn, zich los te maken van mannen en zelfs van haar eigen behoefte aan liefde.<sup>33)</sup>

### 3.4. Angst voor de vrouw

Volgens Paul Verhaeghe heeft de man een angst die de vrouw niet of nauwelijks kent. Mannen omschrijven die angst als de *'angst om gek te worden', 'buiten zichzelf te geraken', 'in een peilloze diepte te vallen', 'te verdwijnen'*. Verhaeghe geeft voor deze angst een psychologische verklaring. Volgens hem zijn mannen bang om *'opgeslokt'* te *'worden door de moeder'* *'te verdwijnen in het nameloze waaruit men voortkwam'* en daardoor op te houden te bestaan.<sup>34)</sup>

Eeuwenlang heeft de man deze angst proberen te hanteren door vrouwen met behulp van regelgeving in toom te houden. Nu de vrouw zich daarvan bevrijd heeft en een zelfstandig verlangend en genietend wezen is geworden, duikt die angst weer voluit op. De boodschap van de huidige samenleving, de plicht om te genieten, versterkt de angst van mannen alleen maar. Sindsdien zijn mannen massaal op de vlucht voor vrouwen.<sup>35)</sup>

De Engelse journalist Judith Woods schrijft in 2009 een artikel over mannen die niet meer weten wat hun rol is.<sup>36)</sup> Ze citeert daarin de Engelse relatie-expert Francine Kaye, die meent dat *'de eisen op het werk'* de meer *'mannelijke kant'* van vrouwen naar voren hebben gebracht. Die kant nemen vrouwen ook mee naar huis, met alle gevolgen van dien. Kaye: *'Velen van ons zijn zo gefocust, zelfverzekerd en assertief, dat zich schikken de enige rol is die voor onze mannen overblijft'*.

Ironisch genoeg willen vrouwen zo'n onderdanige man niet, wat de zaak nog erger maakt. Uiteindelijk hebben mannen geen zin meer om wat dan ook te doen dat *'onder de categorie mannenwerk valt'*. Ook een boeiend seksleven zit er dan niet meer in. Volgens *Relate*, een organisatie voor sekstherapie, is het percentage gehuwde mannen dat geen seks meer wil schrikbarend verhoogd.

Bij veel koppels met problemen vond Kaye dat de traditionele vrouwelijke en mannelijke eigenschappen compleet waren omgedraaid. In zulke relaties lieten mannen alle beslissingen aan hun vrouwen over en voerden nauwelijks meer iets uit.



Een van Kayes vrienden, een gescheiden man, was uit het lood geslagen toen hij online met vrouwen begon te daten. Ze kwamen, zei hij, alleen met lijstjes voor *'wat zij van een relatie verwachten'*. Al met al leek het volgens hem meer op het sluiten van een *'arbeidsovereenkomst'* dan op een date.



Paul Verhaeghe schetst een toekomstbeeld waarin wellicht nog maar vier groepen overblijven:

- Eenzame geëmancipeerde vrouwen.
- Een hele groep dertigjarige [adolescenten](#).
- Gescheiden mannen die alleen blijven op grond van angst.
- Eenoudergezinnen.<sup>37)</sup>

## 4. Zachar en nəqebah

Ook de [Hebreeuwse Bijbel](#) spreekt over man en vrouw. Het [Hebreeuwse](#) woord voor man is *zachar* wat '(zich) herinneren' betekent. Het Hebreeuwse woord voor vrouw is *nəqebah*, 'holte'.

Beide woorden wijzen op een gemis. De man is een 'herinnering' aan iets wat er eens was, en een vrouw is een 'holte' die hopelijk gevuld zal worden.

De eerste Bijbeltekst waar over de man en de vrouw gesproken wordt, is [Genesis 1:27](#).

Daar staat dat de mens, toen [God](#) hem schiep, mannelijk en vrouwelijk tegelijk was. Volgens de Joodse Bijbelcommentator Rasji had de pas geschapen mens twee gezichten, een mannelijk en een vrouwelijk gezicht.<sup>38)</sup>

Ook staat er dat die tweeslachtige mens 'in het beeld van God' geschapen is. Het Hebreeuwse woord voor 'beeld' is *tsèlèm*, wat 'vorm' betekent. Volgens Rasji is het beeld van God de 'vorm' waarin God zich manifesteert.<sup>39)</sup>

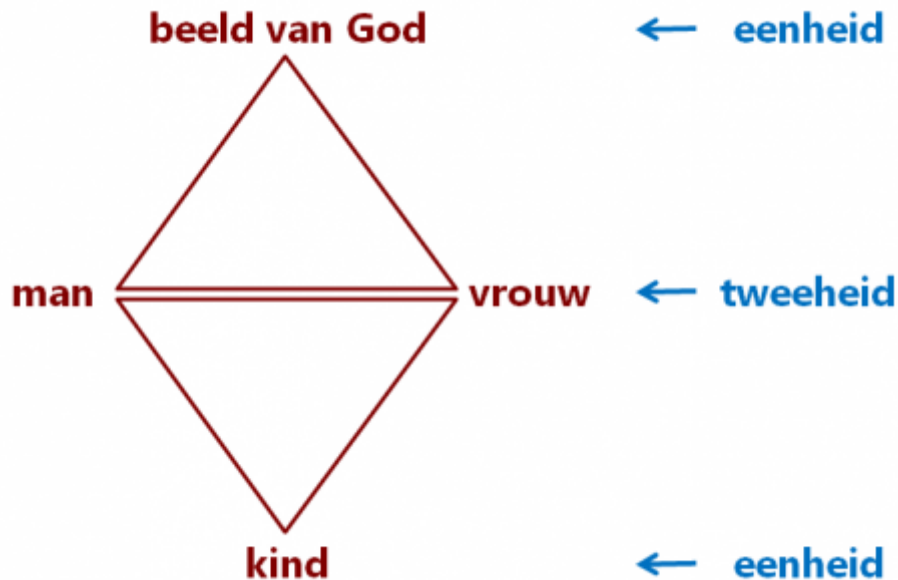
Als man en vrouw één zijn, weerspiegelen ze dus God zelf. Op dat moment missen ze niets meer.

Deze Bijbeltekst hoort bij het eerste scheppingsverhaal. Een tweede scheppingsverhaal begint bij Genesis 2:4. Ook in dit verhaal is sprake van een tweeslachtige mens. Als deze mens de dieren ziet, die allemaal paren van mannetjes en vrouwtjes vormen, voelt hij dat hij iets mist. God brengt hem in slaap, haalt een rib van hem weg en maakt daar een vrouw van.<sup>40)</sup>

Het Hebreeuwse woord voor 'rib' is *tsela'*, wat 'zijde' betekent. God splitst de mens dus in twee helften, een man en een vrouw, en brengt de vrouw bij de man.

Uit die ontmoeting ontstaat het kind. Rasji zegt dat het kind door beiden gevormd wordt. In het kind worden hun lichamen weer één.<sup>41)</sup>

De mens begint dus als een eenheid, wordt vervolgens een tweeheid, de *man* en de *vrouw*, en eindigt weer in een eenheid, het *kind*:



Dat *kind* wordt volwassen, zoekt zelf zijn “andere helft” en verenigt zich met haar of hem. Daaruit ontstaat weer een kind, enzovoort, enzovoort. De uiteindelijke eenheid wordt zo echter nooit bereikt.

Die komt er pas als hét kind geboren wordt. De *Masjāch*, de Messias, degene die bij christenen [Jezus](#) heet en het “beeld van God” genoemd wordt.

## 5. Mannen zijn volgers

### 5.1. Modellen

We leven in een [romantische](#) tijd. Een tijd waarin het individu en zijn gevoelens belangrijker zijn dan wat dan ook. Een tijd waarin iedereen de opdracht heeft “zichzelf” te worden en te kunnen doen “wat men zelf wil”.

Volgens de Franse filosoof [René Girard](#) is zo’n zelfstandig willend individu echter een romantische leugen. Het bestaat gewoonweg niet.

Ons bestaan ontlenen wij aan de ander. Zonder die ander zijn we niets, kunnen we niets en willen we niets. We begeren slechts wat de ander begeert. We hebben de begeerte van die ander nodig om er zeker van te zijn dat wat we begeren ook echt begerenswaardig is. We zijn volgers.<sup>42)</sup>

Die ander was vroeger in de eerste plaats God, of preciezer, God zoals Hij zich manifesteert. Volgens christenen manifesteert God zichzelf in Jezus. Het ging er dus om Jezus na te volgen, te begeren wat hij begeerde.

Voor onze voorouders was Jezus het model.

In onze tijd geloven echter steeds minder mensen in het bestaan van God. Als God niet bestaat, is het ook zinloos om Hem na te volgen. Dan worden we teruggeworpen op onszelf, moeten we zelf voor “God” spelen, zijn wie wijzelf zijn, begeren wat wijzelf begeren.

Volgens Girard loopt dat echter uit op een grote teleurstelling. Al gauw merken we dat wijzelf geen

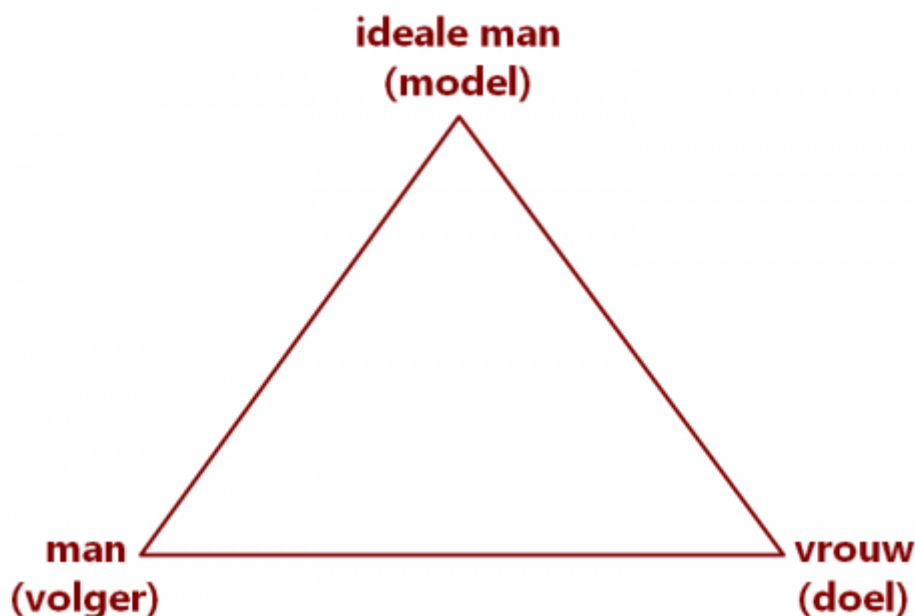
“God” zijn, geen “zijn” hebben. In paniek zoeken we naar een steunpunt buiten ons, naar iemand die we na kunnen volgen, naar een menselijk model, een mens waarvan wij denken dat hij iets heeft wat wij niet hebben. Als zo’n mens iets begeert dan vinden wij dat óók begerenswaardig, dan willen wij dat óók hebben. Op die manier willen we zijn wezen in ons opnemen, hem wórden, in de hoop dat wij daarmee zélf iemand worden, zélf iemand zijn.

We leven dan niet meer in de objectieve werkelijkheid maar in een subjectieve droomwereld. Die droomwereld bestaat uit drie elementen:

1. Het *model*.
2. De *volger* van dit model.
3. Het *doel* dat het model zijn volger aanwijst en daardoor begerenswaardig voor hem wordt.

Dat doel kan van alles zijn: een goede karaktereigenschap, een mooie villa, een aantrekkelijke vrouw, enzovoort. Omdat dit essay over mannen en vrouwen gaat, wil ik het hier echter alleen over de volgende driehoek hebben:

1. De “ideale” man, die *model* staat voor de “gewone” man.
2. De “gewone” man, die de “ideale” man *navolgt*.
3. De vrouw die (als *doel*) door de “gewone” man begeerd wordt, omdat ze door de “ideale” man begeerd wordt.



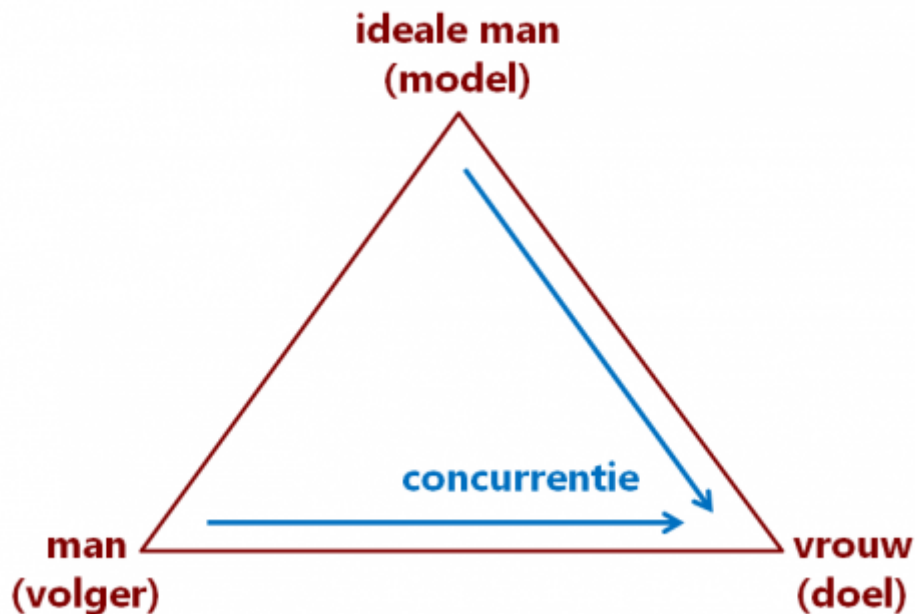
Deze driehoek is een belangrijk thema in de boeken van vele grote schrijvers. Over drie van hen wil ik iets zeggen, namelijk [Stendhal](#), [Dostojevski](#) en [Shakespeare](#). Schrijvers die volgens Girard stuk voor stuk het punt bereiken dat ze de romantische leugen doorprikken waarmee de driehoek gepaard gaat.

## 5.2. Verborgene verering

Stendhals roman [Het rood en het zwart](#) is geschreven toen de [Restauratie](#) in Frankrijk op haar einde liep. De [adel](#) was jaloers geworden op de [burgerij](#) en had zich daarmee op hetzelfde niveau geplaatst.<sup>43)</sup>

Julien, de jonge hoofdpersoon van Stendhals boek, is een burger die gebruik maakt van het alom geloofde “gelijkheidsprincipe” om een maatschappelijke carrière te maken.

Zijn *model* is mijnheer de Rênal, de adellijke heer waarbij hij werkt. Hij beschouwt deze heer niet als iemand die boven hem staat maar als iemand die net als hij is, maar het geluk heeft om rijk te zijn en een mooie vrouw te hebben. Omdat zijn *model* zich op zijn niveau bevindt, kan hij met hem concurreren.<sup>44)</sup>



Eerst wil Julien de mooie vrouw van zijn *model* voor zich winnen:

*‘De klok van het kasteel had kwart voor tien geslagen, en nog steeds had hij het niet gewaagd. Verontwaardigd over zijn eigen lafheid zei Julien bij zichzelf: Als het tien uur precies slaat, doe ik wat ik me de hele dag heb voorgenomen om vanavond te doen, of ik ga naar boven en jaag me een kogel door de kop. Na een laatste ogenblik van gespannen wachten, waarin de hevige emotie Julien buiten zichzelf bracht, sloeg de klok boven zijn hoofd tien uur. Elke slag van de noodlottige klok weergalmde in zijn borst en bracht er een bijna fysieke beroering teweeg. Ten slotte, toen de laatste slag nog nagalmde, stak hij zijn hand uit en pakte die van mevrouw de Rênal, die onmiddellijk terugtrok. Zonder goed te beseffen wat hij deed, greep Julien de hand opnieuw. Hoewel hij zelf hevig ontroerd was, werd hij getroffen door de kilte van de hand die hij pakte; hij drukte haar krampachtig; voor het laatst probeerde ze terug te trekken, ten slotte bleef de hand in de zijne rusten. Zijn ziel stroomde over van geluk, niet dat hij mevrouw de Rênal liefhad maar er was nu een eind gekomen aan een afschuwelijke kwelling.’<sup>45)</sup>*

Het gaat Julien niet om mevrouw de Rênal zelf. Het gaat hem om mijnheer de Rênal. Door zijn vrouw te veroveren, probeert hij hém te wórdén.

Het blijft allemaal een stiekeme bedoening. We willen namelijk niet weten dat we mensen *navolgen* die niet beter zijn dan wijzelf. We maken onszelf en anderen wijs dat we individuen zijn die zelf uitmaken wat we begeren. Daaruit ontstaat heel de maskerade die wij de “burgerlijke levensstijl” noemen.

### 5.3. Openlijke verering

Dostojevski leefde in een tijd dat de Russische elite in sneltreinvaart met alle fasen van Europa tot dan toe geconfronteerd werd. Rusland, dat nog in de middeleeuwen leefde, kende nauwelijks een burgerij. Burgerlijke waarden konden hen dus ook niet helpen in deze chaos stabiele persoonlijkheden te blijven.<sup>46)</sup> Daarom maken de personages in Dostojevski's boeken zo'n onstabiele indruk. Alsof ze stuk voor stuk psychische problemen hebben.

Een van de hoofdpersonen van zijn roman *De eeuwige echtgenoot* is Pawel, een weduwnaar die na de dood van zijn vrouw erachter kwam dat zijn kind niet van hem was, maar van haar minnaar Weltsjaninow. Pawel verlooft zich met Nadja, een meisje nog, en vraagt deze Weltsjaninow samen met hem haar en haar familie te bezoeken, waarin hij toestemt.

Inmiddels aangekomen, merkt Weltsjaninow meteen dat alle meisjes die aanwezig zijn tegen Pawel gekant zijn en dat Nadja hem zelfs haat. Pawel geeft haar een cadeau, een armband, maar die wil ze niet eens aannemen, waardoor Pawel helemaal de kluts kwijtraakt. Weltsjaninow, die zich goed voor kan doen als een *'zeer opgewekt en gelukkig man'*, maakt grapjes en wint binnen de kortste keren de meisjes en Nadja voor zich. Pawel wordt natuurlijk woedend op Weltsjaninow, maar dat werkt alleen maar averechts. De meisjes gaan hem plagen, wat Pawel nog woedender maakt, enzovoort. Als Weltsjaninow hem maant wat vrolijker te zijn omdat hij anders helemaal zal worden *'weggeplaagd'* bindt hij in.<sup>47)</sup>

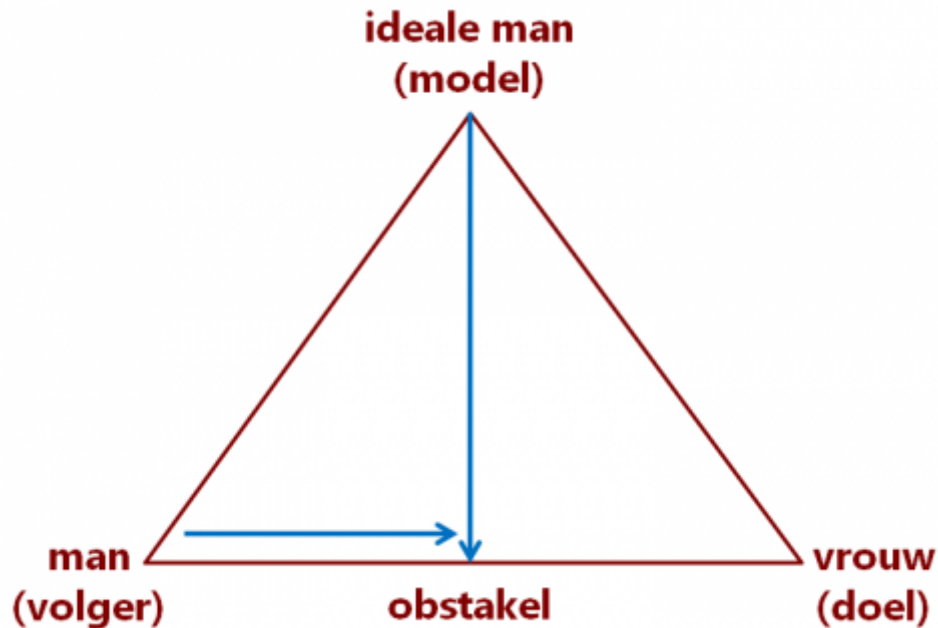
De meisjes verzinnen spelletjes en laten Pawel meedoen. Het valt Weltsjaninow op dat Pawel *'bij alle spelen'* als partner *'bij voorkeur zijn rossige verraadster of een der zusters Zachljobinina'* kiest. Ook merkt hij dat Pawel *'het bijna geen enkele keer waagde, uit eigen beweging het woord tot Nadja te richten, hoewel hij voortdurend vlak bij haar.. ronddraaide'*. Hij concludeert dat Pawel *'zijn positie van door haar genegeerd of geminacht te worden'* als iets normaal en natuurlijks ziet.<sup>48)</sup>

Uiteindelijk keren de meisjes zich weer tegen Pawel en sluiten hem voor de grap op. Een uur lang kijkt hij woedend vanuit een raampje naar hun spel. Nadja geeft ondertussen de armband aan Weltsjaninow en zegt dat ze nooit met Pawel zal trouwen.<sup>49)</sup>

Weltsjaninow is Pawels *model*. Door zijn vrouw te verleiden en haar een kind te geven, bewijst Weltsjaninow dat hij kan wat Pawel niet kan: een succesvolle minnaar zijn. Als Pawel een nieuwe vrouw vindt, denkt hij pas van haar te kunnen houden als hij er zeker van is dat Weltsjaninow haar begeert. Weltsjaninow slaagt er in korte tijd in goede maatjes met haar te worden. Nu weet Pawel dat ze begerenswaardig is. Zijn verloofde laat hem echter vallen.

Pawel speelt een spel dat hij wel moet verliezen. En dat weet hij ook. Hij grijpt al vooruit op de nederlaag door zich als verliezer te gedragen.

In Dostojevski's wereld ontbreken de burgerlijke regels die je tegen je *model* kunnen beschermen. Het *model* kan daarom openlijk in je meest intieme leven binnendringen, een *obstakel* worden dat tussen jou en je vrouw in staat. Een *obstakel* dat je *'de ingang van het paradijs laat zien en je tegelijkertijd de toegang ontzegt'*.<sup>50)</sup>



Een *obstakel* dat je haat maar waar je tegelijkertijd van houdt. Omdat het datgene kapot maakt waar je zélf ook een hekel aan hebt: jijzelf.

Je droomwereld is een nachtmerrie geworden. Een nachtmerrie waarin je *model* je god is geworden. En hoe onverschilliger die god zich tegenover jou en wat je het liefst is opstelt, hoe goddelijker hij voor je wordt.

#### 5.4. Een nieuwe god

In zijn [sonnetten](#) gaat Shakespeare mijns inziens nog een stap verder. Hij bezingt daarin zonder schroom het *model* dat een verhouding heeft met zijn vrouw. Zo laat hij zien waar het in de driehoeksverhouding eigenlijk om gaat. Niet om wat het *model* begeert, maar om het *model* zelf, om dat wat het *model* in onze dromen lijkt te zijn. Een god.

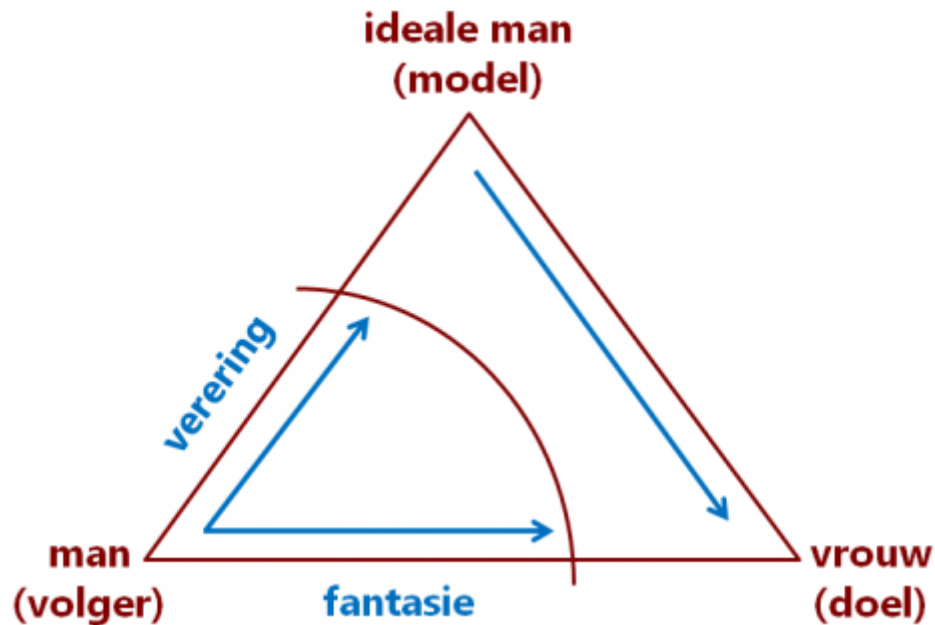
In het 39ste sonnet bezingt William Shakespeare dat *model* als volgt<sup>51</sup>:

*'Ach, hoe zing ik jouw lof met goed fatsoen  
 Als jij het beste deel bent van mijzelf?  
 Wat kan mijn lofzang voor mijzelf nog doen?  
 Want prijs ik jou, ik prijs mijn eigen helft.  
 Ja, laat ons daarom maar gescheiden leven,  
 Al ben ik dan niet één meer met mijn vriend,  
 Door het uiteen zijn kan ik je pas geven  
 Wat jou behoort, wat jij alleen verdient.  
 Ach, scheiding, jou zal ik geen pijn verwijten,  
 Want jij geeft mij zoete gelegenheid  
 Om met liefdesgepeins de tijd te slijten,  
 Daar jij gepeins en tijd zo zoet verleidt,  
 En ook daar jij één zijn weer twee zijn leert,  
 Want 'k eer hem hier, terwijl hij ginds verkeert.'*

[Als God dood is](#), moet je een vervanger voor Hem zoeken. Je kunt dan je ideaalbeeld buiten jezelf

projecteren om dat als een nieuwe god te vereren. Je bent het beste stuk van jezelf dan wel kwijt, maar je kunt in ieder geval 'met *liefdesgepeins de tijd*' blijven 'slijten'.

Liefdesgepeins zonder hoop. Want met je vrouw kun je je nooit meer verenigen. Die heb je aan je *model* gegeven.



## 6. Drie fasen in de popcultuur

### 6.1. Inleiding

In de tijd van Stendhal en Dostojevski was de **Romantiek** slechts een zaak van een kleine elite. Sinds de jaren zestig van de vorige eeuw is ze echter gemeengoed geworden.

Het voertuig voor de massaromantiek was de **popcultuur**, die begon als een tegencultuur van opstandige jongeren, maar inmiddels al drie generaties westerlingen beïnvloed heeft.

In dit hoofdstuk wil ik kijken hoe de man en vrouw verhouding in deze popcultuur zich ontwikkelt. Ik onderscheid drie tijdfasen:

1. De fase tot aan het begin van de jaren tachtig van de vorige eeuw.
2. De fase tot aan het einde van de vorige eeuw.
3. De fase die in het nieuwe millennium begonnen is.

Voor elke fase bespreek ik een popsong met bijbehorende beelden:

1. *The Trial*, een fragment uit de film *The Wall* van de rockband Pink Floyd uit 1982.
2. *Material girl*, een videoclip van de popster Madonna uit 1985.
3. *Telephone*, een videoclip van de popster Lady Gaga uit 2010.

## 6.2. Roger Waters en de dode vader

In 1979 komt het dubbelalbum *The Wall* uit, drie jaar later gevolgd door de gelijknamige film.<sup>52)</sup> De bedenker van het project is [Roger Waters](#), de bassist en tekstschrijver van de rockband [Pink Floyd](#).

Volgens Romero en Cabo, twee onderzoekers aan de universiteit van Santiago de Compostela<sup>53)</sup> is *The Wall* een mengsel van drie verhalen:

1. Het verhaal van *Pink*, een Engelse rockartiest die zich in een hotelkamer opsluit om zijn fans en de rest van de mensheid buiten de deur te houden.
2. Het verhaal van *Pinks vader*, een Engelse soldaat in de Tweede Wereldoorlog die zich in een bunker verschuilt voor het Duitse leger.
3. Het verhaal van de Engelse samenleving onder premier [Margaret Thatcher](#).

Rogers Waters verwerkt in *The Wall* een aantal biografische gegevens. *Pink* verwijst naar Waters zelf, die zich als rockartiest meer en meer vervreemd voelt van zijn fans en *Pinks vader* staat voor Waters vader, een soldaat die vlak voor zijn geboorte door de Duitse soldaten werd gedood.

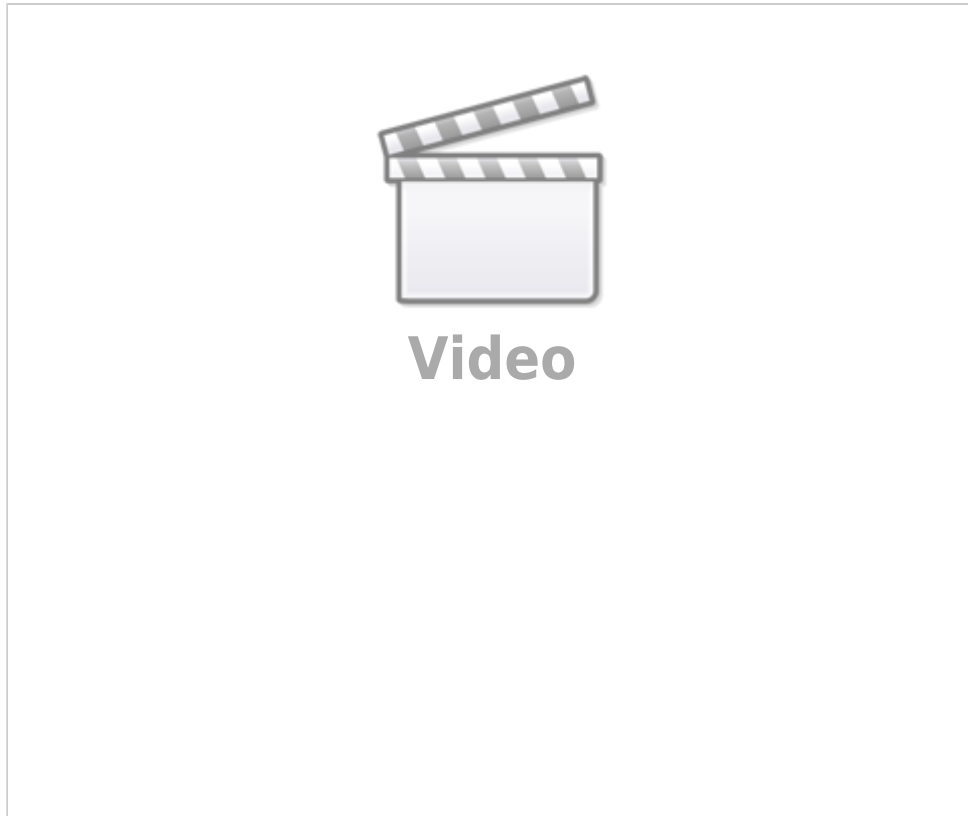
Het belangrijkste symbool uit *The Wall* is de muur. Deze muur staat voor de barrières die mensen optrekken om zich te beschermen tegen de boze buitenwereld. Voor *Pink* is die boze buitenwereld de bemoeizucht van andere mensen en voor *Pinks vader* het Duitse leger. Die bescherming is echter niet afdoende. De hulpverleners dringen *Pinks kamer* binnen om hem naar een psychiatrische inrichting te brengen en de bunker van *Pinks vader* wordt vernietigd door zijn vijanden.

*Pink* staat voor de naoorlogse Engelse generatie die is opgegroeid zonder vaderfiguren. In de tijd van het ontstaan van *The Wall* droeg Thatcher de laatste resten van Vadertje Staat ten grave. Daarvoor in de plaats bracht ze grote broer Amerika met zijn [vrije markteconomie](#) naar Engeland. Sindsdien is er niemand meer die van de Engelse kinderen houdt en moeten ze zich wel beschermen achter hun "muren".

Relaties met andere mensen, ook liefdesrelaties, worden daardoor echter sterk belemmerd.

*The Trial* is de climax van *The Wall*.





In deze scene staat *Pink* voor de rechter die “de worm” genoemd wordt. *Pink* zelf is nog slechts een foetus, die omgeven wordt door een muur. Zijn vroegere schoolmeester, zijn moeder en zijn ex-vriendin verschijnen in angstaanjagende gedaanten in de rechtszaal. Zij klagen hem aan en verwijten hem zijn opstandige gedrag.

Hij is schuldig en volgens Romero en Cabo kan zijn schuld niet worden weggenomen. Er is namelijk geen vaderfiguur meer, die zowel rechtvaardigheid als liefde belichaamt. De “worm” is meedogenloos. Hij geeft bevel de muur te vernietigen die *Pink* tegen zijn medemensen beschermt.

Als de muur vernietigd is, is de film niet afgelopen. In de slotscene zien we kinderen met het puin van de opgeblazen muur spelen. De grimmigheid van de tijd van voor de explosie is als sneeuw voor de zon verdwenen.

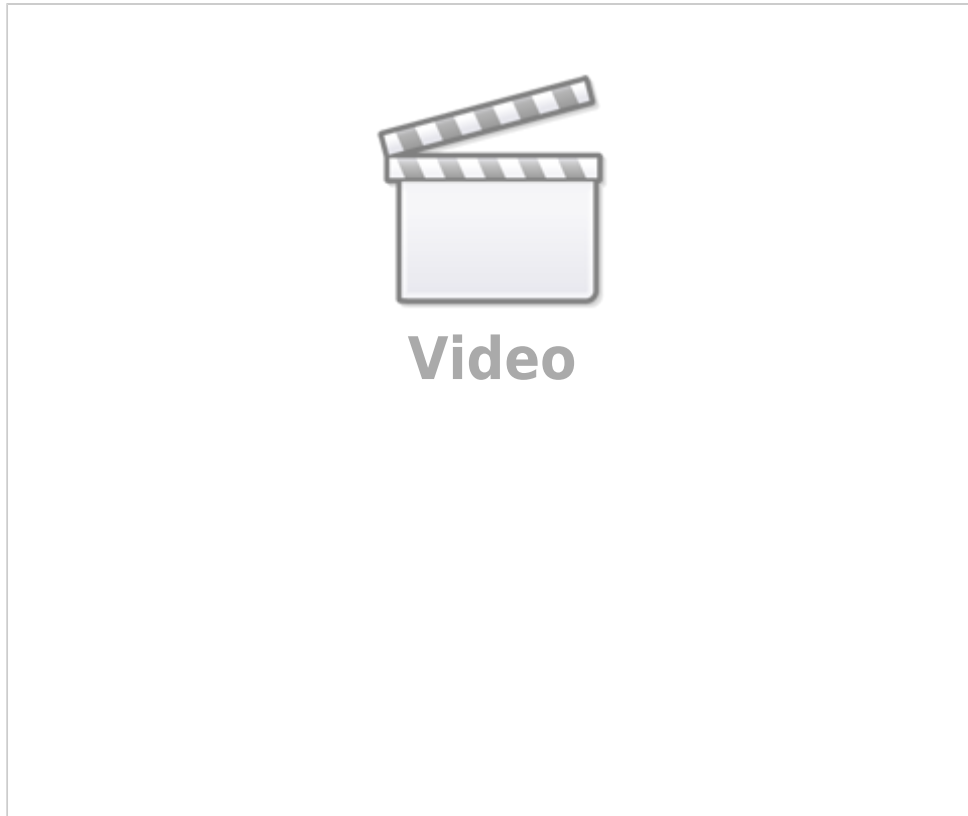
Waar staan die kinderen voor? Staan ze voor een nieuw type mensen dat zonder angst met elkaar om kan gaan? Staan ze voor “echtheid” en het “ware” zelf, waar Waters en zijn romantische generatiegenoten naar zijn blijven zoeken? En zo ja, is deze [hippiedroom](#) nog wel mogelijk?

### 6.3. Madonna en het powerfeminisme

De grootste vrouwelijke popster van de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw is [Madonna](#).

[Material Girl](#) is één van de songs waarmee ze doorbrak.

Omdat de officiële videoclip niet meer op YouTube beschikbaar is, laat ik een versie zien met aan de linkerkant beelden van een live optreden:



In de videoclip speelt Madonna een filmster. De rijke filmregisseur wil haar voor zich winnen. De song van de clip zet hem op het verkeerde been. Daarin zingt de filmster dat ze dol is op rijkdom en dat mannen die geld aan haar besteden, haar hart zullen winnen. De regisseur ontdekt echter dat de filmster niet onder de indruk is van dure cadeaus. Hij verandert van strategie, doet of hij arm is en geeft haar een bosje bloemen. Dat lijkt wel succes te hebben.

De clip is geïnspireerd op [Marilyn Monroe's](#) song [Diamonds Are A Girl's Best Friend](#) uit 1953.

Monroe was het sekssymbool van de vorige generatie. In de clip identificeert Madonna zich met haar. Wel distantieert ze zich nadrukkelijk van Monroe's slachtofferschap.

Madonna verleidt geen mannen om zich door hen te laten bezitten. Ze houdt zelf de regie. In de clip trekt ze mannen aan en stoot hen ook weer af. Ze duwt zelfs een man op de grond, waarna ze haar voet op zijn borst plaatst. Ze neemt van hen wat ze wil. Geld en een ring. De regisseur "krijgt" haar tenslotte, maar wel op háár voorwaarden. Hij moet dan namelijk de rol spelen die voor haar aanvaardbaar is.<sup>54)</sup>

In Madonna's tijd wordt de vrijemarkteconomie almachtig. De tijd van de hippies en hun dromen van een betere wereld is voorbij. Madonna verzet zich niet tegen de vrije markt, zoals Roger Waters en zijn generatie deden, maar maakt er gebruik van.

Voor Madonna is alles een product. Ook zichzelf. Maar wel een product dat ze zélf en op háár manier in de markt wil zetten.

Bij dat marktdenken hoort een populaire vorm van [postmodernisme](#). Volgens dat postmodernisme heeft de vorm de inhoud vervangen. Alles draait om beeldvorming en die beelden veranderen voortdurend met de mode mee.

Madonna gaat daarin mee, maar ze neemt zélf het roer over, kiest zélf de beelden uit waarmee ze haar kijkers voor zich wil winnen.<sup>55)</sup>

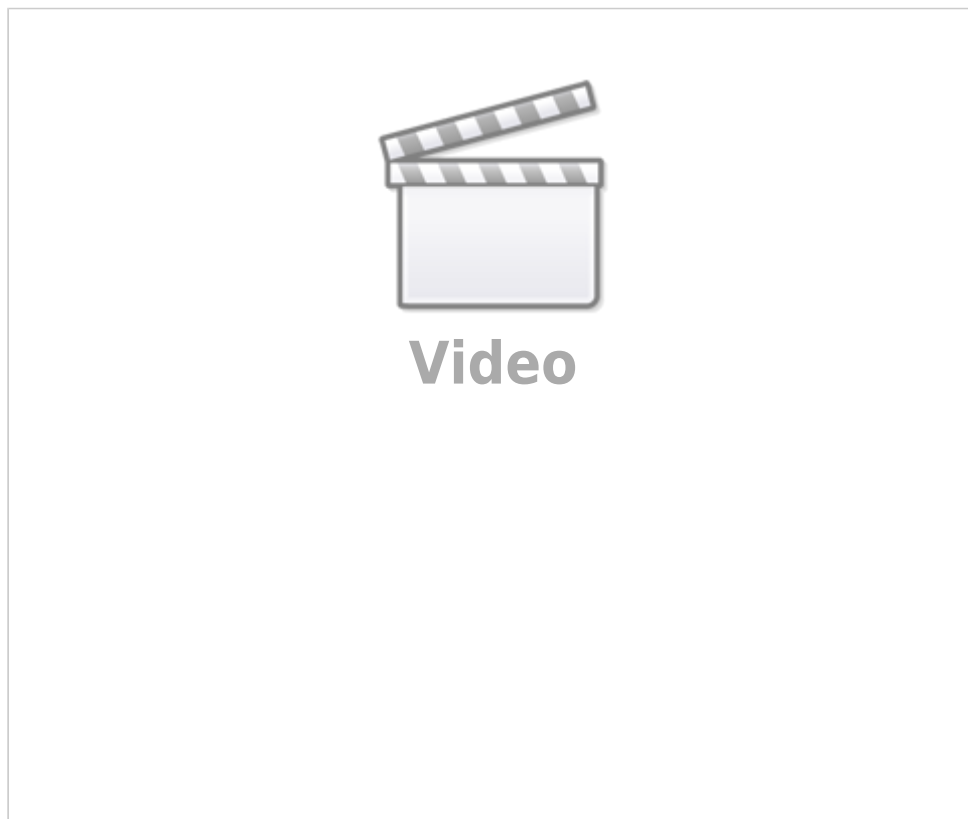
De meidengroep [Spice Girls](#) gebruikte in 1996 de term [Girl Power](#) om er een 'baldadig, zelfbewust en sexy imago voor tienermeisjes' mee te promoten. Madonna was hun belangrijkste inspiratiebron.

Ondertussen zijn ontelbare vrouwen door dit imago beïnvloed.

## 6.4. Lady Gaga en het einde van seks

In 2008 breekt er eindelijk een vrouwelijke popster door die zich met Madonna kan meten. Ze heet Stefani Germanotta maar noemt zich [Lady Gaga](#), "gekke dame".

In 2010 maakt ze de videoclip [Telephone](#):



In het begin van de clip bevindt Gaga zich in een vrouwengevangenis. [Beyoncé](#) koopt haar vrij. Samen gaan ze naar een restaurant waar ze de vriend van Beyoncé expres, en de rest van de klanten per ongeluk, vergiftigen. Aan het einde van de clip rijden ze door de woestijn, achtervolgd door de politie.

De verhouding tussen man en vrouw in de clip is op zijn zachtst gezegd sterk verstoord.

Een belangrijk symbool in de clip is de telefoon. Deze staat voor de altijd durende en overall plaatsvindende communicatie die onze tijd kenmerkt. In bepaalde scènes maakt de telefoon zelfs deel uit van Gaga's lichaam. Uit de tekst van de song blijkt dat Gaga's minnaar aan de lijn is. Gaga maakt op allerlei manieren duidelijk dat ze niet met hem wil en kan praten. De tekst eindigt met de mededeling dat de verbinding definitief verbroken is.

De enige kus die Gaga uitwisselt, vindt plaats in de vrouwengevangenis, in een lesbische scene.

Beyoncé verbreekt de relatie met haar vriend op een wel heel letterlijke manier. Ze vergiftigt hem met hulp van Gaga. Voedsel, een bij uitstel sociaal gebeuren, wordt hier gebruikt om een liefdesband

definitief door te knippen.

In haar afstudeerscriptie voor de studierichting *Theatre Studies* aan de Universiteit van Utrecht onderzoekt Sarah Naomi Sluimer de overeenkomsten en verschillen tussen Lady Gaga en Madonna.<sup>56)</sup>

Beide vrouwen verzetten zich volgens haar tegen verlangende blikken die mannen op het vrouwenlichaam richten. Gaga gaat hierin echter verder dan Madonna. Madonna stuurt het verlangen van de man in de richting die zij wil, maar Lady Gaga bevrijdt zich van de mannenblik zélf. Ze *'onttrekt zich aan het verleidingspel'*, door de man af te leiden en te verwarren.

In de clip refereert Gaga aan een gerucht dat zij zélf in de wereld heeft gebracht. Het gerucht dat ze een man zou zijn. Tijdens een optreden heeft ze haar publiek een blik gegund op iets wat op een mannelijk geslachtsdeel leek. Het moment vond *'per ongeluk'* plaats en werd daarom *'geïnterpreteerd als realiteit'*. In de clip wordt Gaga ontkleedt door twee bewaaksters. Als ze weglopen, constateren ze dat ze geen penis heeft. Wat ze wel heeft, kan de kijker nog steeds niet weten. De plek van haar kruis wordt namelijk onduidelijk gemaakt.

Lady Gaga liet ook foto's maken van zichzelf als een *'geloofwaardige man'*. Jo Calderone. In de clip *You and I* laat ze Jo zelfs zien.

Daarnaast verwacht ze de blik van mannen door wat toe te voegen aan haar lichaam. Ze verschijnt dan bijvoorbeeld opeens met *'botvormige uitstulpsels'* bij haar schouders, voorhoofd en wangen en zegt dat ze bij haar lichaam horen. Ook in de clip ziet ze er vreemd, soms zelfs niet-menselijk uit.

Camille Paglia vindt Gaga nadrukkelijk niet sexy. Paglia vraagt zich zelfs af of ze *'het einde van de seksuele revolutie'* inluidt. In Gaga's clips worden mannen *'nooit bemind'* en in 2010 heeft Gaga zelfs aangekondigd *'voorlopig celibatair'* te leven.

Heel anders dan Madonna. Madonna haalt het traditionele vrouwenbeeld onderuit, maakt zelfs wel eens gebruik van *'elementen van mannelijkheid'* in haar clips, maar ze blijft een vrouw. Weliswaar een succesvolle, onafhankelijke vrouw die mannen tegelijkertijd aanlokt en bedreigt, maar toch een vrouw die van mannen houdt.

Lady Gaga is ook extremer in haar omhelzing van het postmodernisme. Haar clips zijn onsamenvattender. Ze wisselt zo snel van *'masker'* dat er *'geen sprake meer is van volledige imago's'*.

Ook kan niemand hoogte krijgen van Gaga's privéleven. De verhalen die ze vertelt, zijn even onwerkelijk als de clips waarin ze speelt. Gaga zegt dat Stefani Germanotta en Lady Gaga samenvallen of zelfs dat Stefani Germanotta niet meer bestaat.

Madonna heeft de controle over de beelden die ze in de wereld brengt, maar Gaga is zélf een *'set aan beelden'*.

Gaga's popcarrière is nog maar net begonnen, maar ik vraag me nu al af hoe vrouwen die door haar beïnvloed worden met mannen zullen omgaan. Of ze überhaupt nog wel met mannen zullen omgaan.

## 7. Houellebecq en de problemen van de Romantiek

## 7.1. Twee soorten liberalisme

In zijn roman *De wereld als markt en strijd* stelt de Franse schrijver Michel Houellebecq dat er twee vormen van liberalisme bestaan:

1. Het economisch liberalisme.
2. Het seksueel liberalisme.

Het eerste draait om geld en het tweede om seks. Beiden leiden echter tot *'verschijnselen van volstrekte verpaupering'*:

*'In een economisch stelsel waar ontslag verboden is, kan iedereen wel min of meer zijn plek vinden. In een seksueel stelsel waar overspel verboden is, kan iedereen wel min of meer zijn bedgenoot vinden.'*

*In een volkomen liberaal economisch stelsel vergaren sommigen enorme rijkdommen; anderen kwijnen weg in werkloosheid en armoede. In een volkomen liberaal seksueel stelsel hebben sommigen een afwisselend, opwindend seksleven; anderen zijn veroordeeld tot masturbatie en eenzaamheid.'*<sup>57)</sup>

## 7.2. Seksuele verpaupering

In zijn roman [Mogelijkheid van een eiland](#) schetst Houellebecq de seksuele verpaupering van de rijke komiek Daniel.

Daniel heeft eerst een verhouding met Isabelle, maar als haar lichaam *'de eerste verouderingsverschijnselen'* begint te vertonen, wordt hun relatie een aflopende zaak. Isabelle kan *'zichzelf niet meer verdragen'*. En daardoor verdraagt ze ook *'de lichamelijke liefde'* niet meer, die haar *'onecht'* lijkt.<sup>58)</sup>

Na Isabelle ontmoet Daniel Esther, een veel jongere vrouw. De seks met haar vindt Daniel geweldig. Voor het eerst voelt hij zich *'blij'* dat hij *'een man'* is. Want hij heeft *'een vrouw'* gevonden die zich volledig voor hem openstelt, hem *'volledig, zonder voorbehoud'*, geeft wat *'een vrouw een man kan geven'*. Daardoor voelt hij zich voor het eerst *'ten aanzien van'* zijn *'medemensen'* *'gedreven door liefdadige, vriendschappelijke intenties'*.<sup>59)</sup>

Al gauw merkt hij echter dat hij meer naar haar verlangt dan zij naar hem. Ze sms't of belt hem nooit terug. Houdt ze wel van hem?

Daniel beseft dat zijn liefde voor Esther hem *'zwak'* heeft gemaakt, zo zwak dat hij *'er aan zou kunnen sterven'* zodra ze *'niet meer'* van hem *'zou houden'*. *'Liefde'* is volgens voor Daniel namelijk *'verlangen naar totale verdwijning, versmelting, oplossing van het individu.. in ieder geval.. iets wat ten dode opgeschreven was'*. Esther was in hun relatie de *'sterkste'* en zij zou hem, als ze bij hem weg zou gaan, *'volmaakt onverschillig'*, *'zonder kwade bedoelingen'* *'doden'*.<sup>60)</sup>

Het moet wel misgaan tussen hem en Esther en als hij in de spiegel kijkt, begrijpt hij dat ook. Daniel is *'de veertig allang gepasseerd'*. Zijn gezicht is *'zorgelijk.. getekend door levenservaring, verantwoordelijkheden, verdriet'*. Hij heeft *'in de verste verte niet het hoofd van iemand met wie je plezier zou willen maken'*. Hij is *'gedoemd'*.<sup>61)</sup>

Voor Esther en *'alle meisjes van haar generatie'*, is *'seksualiteit niets anders dan een leuk tijdverdrijf'*

dat 'geen enkele speciale sentimentele verbinding' veronderstelt. Vrouwen zijn 'sterk geworden', vindt Daniel, 'onafhankelijk en vrij', en ze passen ervoor nog langer een gevoel te koesteren dat 'geen enkele concrete rechtvaardiging' heeft.<sup>62)</sup>

Esther verdwijnt uit Daniels leven, maar Daniel kan haar niet vergeten. Hij belt haar, maar zij wil hem niet meer zien. Hij stuurt haar sms'jes, e-mails, brieven, biedt haar zelfs geld om nog 'één keer de nacht met haar door te brengen', begint rond te hangen in de buurt van haar huis en maakt tenslotte een einde aan zijn leven.<sup>63)</sup>

### 7.3. Seksueel genot is iets voor jongeren

Volgens Houellebecq zal seks steeds meer beperkt worden tot een jeugdige 'erotische elite'.<sup>64)</sup>

Ouderen zullen steeds meer beseffen dat ze geen lichamen hebben waarmee ze kunnen 'spelen, dansen, vrijen.. genieten'. Dat zo'n lichaam 'exclusief voorbehouden' is aan jongeren. Dat hen niets anders rest dan 'te werken en te lijden'.<sup>65)</sup>

Hun verlangens naar liefde zullen echter niet verdwijnen. Integendeel. Die zullen 'tot een ondraaglijk niveau' opgezweept worden. Tegelijkertijd zal de verwezenlijking ervan 'steeds onmogelijker' worden.<sup>66)</sup>

In zijn roman schetst Houellebecq een somber toekomstbeeld. In een wereld waar jeugdigheid alles is, zal 'respect voor traditie en voorouderverering' tot het verleden behoren.<sup>67)</sup> In zo'n wereld zal de roep om vrijwillige euthanasie oorverdovend worden.

### 7.4. Onder leiding van de Opperzuster

In zijn roman vertelt Houellebecq ook nog een ander verhaal. Het verhaal van de opkomst van een nieuwe sekte. Als je lid bent van die sekte kun je [erfelijk materiaal](#) af laten nemen. Dat wordt dan bewaard, ook na je dood.

Een van de drie leiders van deze sekte is een wetenschapper die probeert met behulp van dat erfelijk materiaal en [chemische stoffen klonen](#) te maken. Klonen met het lichaam van een achttienjarige.<sup>68)</sup>

Ook Daniel heeft zijn erfelijk materiaal aan de sekte afgestaan.

Vele generaties later is het dan eindelijk gelukt. Op basis van Daniels erfelijk materiaal ontstaat een kloon, die men "Daniel 2" noemt. Als deze kloon gebreken gaat vertonen, wordt met behulp van zijn erfelijk materiaal een nieuwe kloon gemaakt, enzovoort.

Parallel aan Daniels leven beschrijft Houellebecq in zijn roman twee van deze opeenvolgende klonen, namelijk "Daniel 24" en "Daniel 25". In hun tijd is de menselijke beschaving al lang geleden in elkaar gestort. De mensen die in de tijd van Daniel 24 en 25 nog in leven zijn, leven als wilde beesten die elkaar naar het leven staan.<sup>69)</sup>

De klonen, die Houellebecq "nieuwe mensen" noemt, hebben deze ondergang moeiteloos doorstaan. Ze overleefden ieder afzonderlijk in hun abstracte, virtuele omgeving. Afzonderlijk, want de Opperzuster, de stichter van deze nieuwe mensheid, wilde een einde maken aan wat de oude mensen "begeerte" noemden. Die begeerte was volgens haar hun ondergang geworden. Daarom verbood de

Opperzuster nieuwe mensen fysiek met elkaar in contact te treden. Emoties zouden dan vanzelf getemperd worden.<sup>70)</sup>

Daniel 24 en 25 leven het leven dat de Opperzuster bedoeld heeft. Een volkomen voorspelbaar leven, af en toe onderbroken door 'intellectuele gedachtewisselingen' via een geavanceerd soort internet.<sup>71)</sup>

Daniel 25 wordt echter moe van dat 'bejaardenbestaan'.<sup>72)</sup> Hij begint zelfs zijn oude menselijke voorganger te benijden. 'Hoe tragisch zijn einde ook was geweest', Daniel 1 had geleefd, liéfgehad.<sup>73)</sup>

Daniel 25 verlaat zijn enclave en trekt te voet door de door mensen vernietigde wereld. Aan het einde van zijn tocht beseft hij echter dat zijn toekomst leeg blijft en loopt eenzaam de zee in.

Houellebecq's boek maakt duidelijk hoezeer de Romantiek ons in de problemen kan brengen. Ze wekt bij ons begeerten op die we steeds moeilijker kunnen verwezenlijken. En als we ze afzweren, wordt ons leven dor en doods.

## 8. Verwante documenten

- [Is God dood?](#)
- [Premodern, modern, postmodern](#)
- [Verdwijnen onze instituties?](#)
- [Wat is premodern, wat is modern, wat is postmodern?](#)

1)

Zie Prost, A; Vincent. G (1990) *Geschiedenis van het persoonlijke leven. Van de Eerste wereldoorlog tot onze tijd*, p. 110.

2)

Zie Venker, Suzanne (2011) [The End of Men Means the End of Women Too](#).

3)

Uit Kuijter, Guus (1999) *Voor altijd samen, amen*.

4)

Pessers, Dorien (2003), *Verdwaalde seksen. Over sperminators, metroseksuelen en autocopieën*, p. 13, 22, 23.

5)

Idem, p. 28.

6)

Idem, p. 30

7)

Verhaeghe, Paul (2011), *Liefde in tijden van eenzaamheid. Over drift en verlangen*, p. 158, 159.

8)

Verhaeghe, Paul (2005) [Pleidooi tegen gelijkheid](#).

9)

Pessers, Dorien (2003) *Verdwaalde seksen. Over sperminators, metroseksuelen en autocopieën*, p. 31.

10)

Idem, p. 31, 32.

11)

Verhaeghe, Paul (2011) *Liefde in tijden van eenzaamheid. Over drift en verlangen*, p. 101, 102, 148, 149.

12)

Pessers, Dorien (2003) *Verdwaalde seksen. Over sperminators, metroseksuelen en autocopieën*, p. 32.

13)

Idem, p. 33, 34.

[14\)](#)

Prost, A; Vincent, G (1990) *Geschiedenis van het persoonlijke leven. Van de Eerste Wereldoorlog tot onze tijd*, p. 77, 78.

[15\)](#)

Pessers, Dorien (2003) *Verdwaalde seksen. Over sperminators, metroseksuelen en autocopieen*, p. 15.

[16\)](#)

Idem, p. 55.

[17\)](#)

Verhaeghe, Paul (2011) *Liefde in tijden van eenzaamheid. Over drift en verlangen*, p. 144.

[18\)](#)

Idem, p. 148.

[19\)](#)

Idem, p. 151-153.

[20\)](#)

Idem, p. 113.

[21\)](#)

Idem. p. 114.

[22\)](#)

Idem, p. 159.

[23\)](#)

Idem, p. 165.

[24\)](#)

Verhaeghe, P (2005) [Pleidooi tegen gelijkheid](#).

[25\)](#)

Uit Parker, Kathleen (2008) *Save the Males: Why Men Matter, Why Women Should Care*, geciteerd in Woods, Judith (2009) [Have you turned your man into a hermaphrodite?](#)

[26\)](#)

Prost, A; Vincent, G (1990) *Geschiedenis van het persoonlijk leven. Van de Eerste Wereldoorlog tot onze tijd*, p. 72, 74.

[27\)](#)

Idem, p. 246.

[28\)](#)

Met liefde wordt hier romantische liefde, verliefdheid, bedoeld.

[29\)](#)

Idem, p/ 75.

[30\)](#)

Idem, p. 247.

[31\)](#)

Zie Richel, Theo (2008) [Kanker aan je ziel](#).

[32\)](#)

Pessers, Dorien (2003) *Verdwaalde seksen. Over sperminators, metroseksuelen en autocopieen*, p. 48, 49.

[33\)](#)

Idem, p. 49.

[34\)](#)

Verhaeghe, Paul (2011) *Liefde in tijden van eenzaamheid. Over drift en verlangen*, p. 172, 175-177.

[35\)](#)

Idem, p. 118, 171, 172, 178.

[36\)](#)

Judith Woods (2009) [Have you turned your man into a hermaphrodite?](#)

[37\)](#)

Verhaeghe, Paul (2011) *Liefde in tijden van eenzaamheid. Over drift en verlangen*, p. 117.

[38\)](#)

Onderwijzer, A.S. (1895), *Nederlandsche vertaling van den Pentateuch*, p. 18.



39)

Idem, p. 18.

40)

Zie [Gen 2:21-24](#).

41)

Onderwijzer, A.S. (1895) *Nederlandsche vertaling van den Pentateuch*, p. 33.

42)

Kaptein, Roel; Tijmes, Pieter (1986) *De ander als model en obstakel. Een inleiding in het werk van René Girard*, p. 9-11.

43)

Kaptein, Roel; Tijmes, Pieter (1986) *De ander als model en obstakel. Een inleiding in het werk van René Girard*, p. 27.

44)

Idem, p. 26.

45)

Stendhal (1997) *Het rood en het zwart. Kroniek van 1830*, p. 62, 63.

46)

Idem, p. 39.

47)

Dostojewski (1957) *Verzamelde werken 4*, p. 527, 535.

48)

Idem, p. 536.

49)

Idem, p. 537, 538.

50)

Girard, René (1986) *De romantische leugen en de romaneske waarheid*, p. 12.

51)

Shakespeare, William (1993) *Sonnetten*, p. 47. De vertaling is van Peter Verstegen

52)

Zie voor de teksten Urick, Bret (2010), [Pink Floyd's The Wall. A Complete Analysis](#).

53)

Romero, Jorge Sacido; Cabo, Luis Miguel Varela (2006) [Roger Waters' Poetry of the Absent Father: British Identity in Pink Floyd's The Wall](#).

54)

Zie Burger, Alissa (2006) [Diamonds are a girl's best friend](#).

55)

Zie Linder, Christoph (2002) [Trollope's Material Girl](#).

56)

Zie Sluimer, Sarah Naomi (2011), [De ultieme consequentie van de postmoderne poppraktijk. Een onderzoek naar een devoted jester](#).

57)

Houellebecq, Michel (2000) *De wereld als markt en strijd*, p. 106.

58)

Houellebecq, Michel (2005) *Mogelijkheid van een eiland*, p. 44, 62.

59)

Idem, p. 191.

60)

Idem, p. 152, 163, 361.

61)

Idem, p. 273.

62)

Idem, p. 293.

63)

Idem, p. 368, 369.

64)

Idem, p. 361.

[65\)](#)

Idem, p. 338, 339.

[66\)](#)

Idem, p, 72.

[67\)](#)

Idem, p. 306.

[68\)](#)

Idem, p. 208.

[69\)](#)

Idem, p. 384, 389, 394.

[70\)](#)

Idem, p. 145, 323, 363.

[71\)](#)

Idem, p. 337, 378, 387, 400.

[72\)](#)

Idem, p. 400.

[73\)](#)

Idem, p. 66, 378.

From:

<https://lodebar.net/> - **Lodebar**

Permanent link:

<https://lodebar.net/doku.php?id=ishetafgelopenmetdeman>

Last update: **2015/08/12 17:32**

