

Opera, emotie en betekenisgeving¹

Frans Schalkwijk

Wat maakt dat wij emotioneel geraakt worden door een opera en zegt dat meer over ons of over de opera? Waarom genieten wij van fictie, en verlangen wij naar muziek? Waar komt de betekenis die wij aan een opera toeschrijven vandaan?

Inleiding

Onder alle muzikale vormen neemt een opera-uitvoering een bijzondere plaats in: vocale en instrumentale muziek worden onder de leiding van de regisseur samengevoegd met enscenering en beweging en vormen een auditief en visueel spektakel. De inspanningen van honderden professionals, zoals de componist en librettist, de dirigent, de (koor)zangers en de musici, de regisseur, de choreograaf, de decor-, kostuum- en lichtontwerper en degenen die hun ideeën vormgeven, maken het mogelijk dat de toeschouwer een avond meemaakt waarop hij een intense beleving kan hebben. Het is fascinerend na te denken over de vraag hoe de veelheid van auditieve, visuele en lijfelijke gewaarwordingen wordt vertaald naar een individuele betekenis en bijgaande emotionele beleving. Die vraag betreft niet alleen fervente operabezoekers of muzikaal zeer onderlegde of stemmingsgevoelige mensen maar ook de partner van de operafanaat of de zakenman met zijn sponsorkaartje.

In het moderne psychoanalytische denken wordt benadrukt dat de betekenisgeving van onbewust materiaal vooraleerst een zaak van de context is: de betekenis wordt toegekend aan iets dat binnen een situatie wordt beleefd. Maar zij is tevens een zaak van interactie: de betekenisgeving vindt plaats in een samenspel met de situatie. Wat betreft betekenisgeving van dromen meent bijvoorbeeld Verbruggen (2003) dat de uiteindelijke betekenisgeving interactieel bepaald is. Immers, zij ontstaat mede op basis van aanvullende suggesties van de analyticus vanuit wat hij over de patiënt weet en vanuit zijn eigen invallen bij de droom van de patiënt. In de bundel van Boerwinkel & Gomperts (2003) wordt beschreven hoe de idee is ontstaan dat de psychoanalytische betekenisgeving mede het product is van de interactie tussen analyticus en patiënt. Het spel van overdracht, tegenoverdracht en luisteren naar het luisteren leidt tot de aanname dat de betekenisgeving een resultaat is van de interactie tussen patiënt en analyticus. Het is een mogelijke waarheid die door beiden wordt geconstrueerd op basis van beider bewuste en onbewuste inbreng.

In dit artikel wordt de verhouding tussen toeschouwer en opera beschreven als een interactie tussen overdracht en tegenoverdracht, en wordt getoond hoe deze leidt tot een emotionele beleving. Daarna wordt geschetst dat dankzij specifieke omstandigheden een individuele emotionele beleving kan plaatsvinden en wordt nagegaan waarin de kracht van muziek is gelegen. Ten slotte wordt, naar analogie van de 'lezerresponstheorie' uit de psychoanalytische literatuurwetenschap, een voorstel gedaan de emotionele betekenisgeving van een opera te conceptualiseren volgens een 'luisteraarresponstheorie' en wordt een onderzoekspopzet

gegeven om de individuele belevingen te verbinden met de emotionele betekenis van de beluisterde opera.

Betekenisgeving is beleving van emoties

Een operabezoeker kan aan zijn stroom van ervaringen een unieke ‘betekenis’ toekennen als hij zich deze toe-eigent en de opera beleeft als iets dat van hemzelf is. Een geschoolde of gevoelige bezoeker komt tot een andere beleving dan de bezoeker die via zijn sponsorkaartje voor het eerst een opera meemaakt en eigenlijk verlangt naar zijn favoriete popster. Maar hij kan er *niet niets* mee doen; immers zelfs een gevoel van verveling of afkeer is een manier om de opera zin te geven in verhouding tot jezelf.

Met ‘betekenisgeving’ bedoel ik dat de toeschouwer door de opera een emotie beleeft. ‘Emotie’ wordt door mij opgevat als een samenspel van lichamelijke gewaarwordingen, gevoelens en cognities (Schalkwijk 1997). Een uitspraak over ongelijk samenspel of valse noten is in die opvatting geen betekenisgeving; dat is alleen een cognitie. De volgende uitspraak is dat wel: ‘Het is jammer, ik heb me deze keer niet aan de muziek kunnen overgeven. De hele avond heb ik me geërgerd aan de ongelijke inzetten.’ De emotionele beleving werd afgeweerd door punten van kritiek te vinden en zich daar in vast te bijten. Dan is de vraag interessant of die afweer ook te maken heeft met de thematiek van de opera. Waardoor kon hij het soms ongelijke spel niet laten voor wat het was? Raakte de opera misschien aan weggestopte, onbewuste gevoelens?

Bij de verklaring van betekenisgeving gaat het vooral om de onbewuste gevoelslagen die worden geraakt. Dat de toeschouwer afgrijzen voelt bij een verkrachtingsscène zoals in Shostakowitz’ opera *De Neus* is niet bijster interessant. Dat is ‘gewoon’ een bewuste reactie op basis van een gevoel van empathie met het slachtoffer. Veel boeiender is hoe hij zich onbewust verhoudt tot de agressie, en of het getoonde geweld wellicht raakt aan een onbewuste fantasie te verkrachten of verkracht te worden, en hoe die verhouding leidt tot een emotie. De betekenisgeving van een opera is een creatief proces, waarin onbewuste wensen, verlangens of conflicten van de toeschouwer geraakt worden door de onbewuste betekenissen die anderen in de opera hebben gelegd. In psychoanalytische termen geformuleerd: de betekenisgeving door de toeschouwer is een tegenoverdrachtsreactie, omdat hij reageert op de overdrachtsfenomenen die de creatieve voorgangers in de uitvoering hebben gelegd.

Librettist, componist en regisseur leggen onbewuste betekenissen in de opera, maar dat doen de dirigent, de orkestmusici, de zangers, de decorontwerper, de dramaturg en de belichter ook. Laatstgenoemden spreken zelf meestal over ‘interpretatie’, refererend aan de bewuste, vakmatig verantwoorde manipulaties om een emotie in de toeschouwer op te roepen. Maar een analyticus vermoedt dat een belangrijk deel van wat een bewerker of interpreet toevoegt, onbewust blijft. Immers, ook een kunstenaar houdt, net als ieder ander, emotionele conflicten het liefst onbewust en gebruikt daarvoor afweermechanismen. Dat een kunstenaar meer dan anderen los in zijn afweer zit en daardoor makkelijker zijn onbewuste naar buiten laat komen, is een romantisering van de kunstenaar. Wel is het zo dat hij door de vaktechnische beheersing van zijn kunstzinnige medium makkelijker kan komen tot vormgeving. Maar ook bij de kunstenaar blijft toch meestal onbewust wat de toeschouwer nu juist zo prikkelt.

De betekenis die elke interpreet toevoegt kan niet vergeleken worden met de beelden van het

Droste-cacaoblikje.² Er vindt niet alleen bewuste verdieping van de voorafgaande zichtbare betekenis plaats, maar iedere bewerker reageert ook met een onbewuste tegenoverdrachtsreactie op de onbewuste betekenissen die al op het werk zijn overgedragen en hij kent op basis van zijn eigen onbewuste gevoelens en conflicten daar vervolgens een eigen betekenis aan toe. Als librettist en componist intensief samenwerken, en later op hun beurt regisseur, dirigent, zangers en andere medewerkers, ontstaat een proces dat lijkt op de betekenisgeving zoals analyticus en patiënt die construeren op basis van de interactie tussen hun overdracht en tegenoverdracht van onbewuste wensen en verlangens. De opera die de toeschouwer ziet, heeft daardoor niet een eenduidig gestructureerde en doorgewerkte betekenis, maar hij omvat al die onbewuste betekenissen van de bewerkers. Vandaar dat bijvoorbeeld de vraag naar het primaat van het libretto boven de muziek, of van de vrouwelijke stem boven de andere facetten van een opera niet opportuun is. Alle bestanddelen zijn nu eenmaal met elkaar verweven en komen als een geheel tot ons (vergelijk Van Baest, 2000).

Dame (1994) stelt in dit verband voor om, analoog aan de literatuurtheorie, te spreken over een reeks preteksten. Daarin is het libretto dan een pretekst voor de componist, de partituur een pretekst voor de regisseur en de dirigent, de partituur, regieaanwijzingen en orkestbegeleiding een pretekst voor de zanger en de gehoorde opera een pretekst voor de operabezoeker. Pas in de betekenisgeving door de luisteraar wordt de pretekst gevormd tot de tekst.

Hoe zit het nu met de toeschouwer, die de reeks preteksten door zijn betekenisgeving tot een tekst maakt? Alvorens te onderzoeken welke mechanismen daarbij een rol spelen, komt eerst de voorwaarde aan de orde waaronder de betekenisgeving plaatsvindt.

De bescherming van fictie

Alles in een opera is raar: wie iets wil zeggen, begint te zingen en wie een hoed opzet, wordt onherkenbaar. Gaten of inconsistenties in het libretto, die in een film of boek direct als 'fouten' zouden worden opgemerkt, vallen de operabezoeker nauwelijks of niet op. Hij laat zich meevoeren door de mythische aard van de opera die als het ware boven het libretto hangt, terwijl het aspect van fictie toch steeds duidelijk zichtbaar blijft (Lindenberger 1984).

Personages zijn meestal eendimensionale karakters en hun emoties worden vaak uitvergroot tot forse intensiteit. De vele gaten, onvolkomenheden en onechtheden in een opera hinderen niet, maar bieden juist ruimte aan de toeschouwer voor een eigen invulling. In dit opzicht verschilt een opera van een instrumentale compositie of van een verhalende compositie als een cantate.

De toeschouwer komt zowel bewust als onbewust in contact met de betekenisreeks die scheppers en interpreten, dus van librettist tot uitvoerend musicus, hebben toegekend. Bij de bewuste en zichtbare betekenisgeving kunnen we denken aan het weergeven van twijfel in een libretto, de stemkeuze om een personage identiteit te geven, een staf vormgeven als een fallus, of op een dramatisch moment lekker op een noot gaan zitten en die extra oprekken. Dan ligt de betekenis er zo dik bovenop, dat de toeschouwer zich er door zijn afweermechanismen gemakkelijk aan onttrekken kan: de twijfel van de held afdoen als draaikonterij en de symboliek van de gestileerde fallus loochenen en er alleen een sierlijke staf in te zien.

De waarneming en verwerking van de onbewuste betekenisgeving echter, die ook voor de maker zelf onbewust is, liggen er meestal niet duimendik bovenop. Voor de betekenisgeving zijn de onbewuste betekenisignalen van veel meer invloed, juist omdat ze zich aan de directe waarneming onttrekken. Ze zijn te vinden in allerlei kleine details, die, wanneer ze als puzzelstukjes in elkaar vallen, plots in het geheel wel een betekenis krijgen. De psychoanalyticus Ehrenzweig (1953) spreekt in dit verband respectievelijk over 'oppervlaktewaarneming' en 'dieptewaarneming', een manier van denken die verwant is met de Gestaltpsychologische theorie over kunstwaarneming.

De toeschouwer vangt dus voortdurend fragmentarisch allerlei signalen op en verbindt die op afzonderlijke momenten op basis van emotionele, vaak onbewuste associaties tot één geheel. Hij voelt zich dan verbonden met de inhoud van een opera en eigent zich deze emotioneel toe. Dat hij zich laat meenemen en verleiden tot het beleven van een emotie die hij op andere momenten liever afweert, heeft alles te maken met de mythische aard van de opera. Onder het mom van alleen maar naar iets moois en kunstzinnigs te kijken, komt de toeschouwer in contact met onbewuste wensen, verlangens en conflicten in zichzelf. Ehrenzweig (1953) noemt deze beschermende werking de 'esthetische illusie', een begrip dat nog steeds veel verklarende waarde heeft. Via kunst kunnen we gevoelens toelaten omdat ze verbonden zijn met een situatie die toch niet echt is: het overspel is niet echt, de moorddadige jaloezie over het verraad kunnen we meevoelen en de dood van de overspelige is een prettige wraak. Maar voor hetzelfde geld leeft de toeschouwer stiekem mee met de overspelige slechterik en geniet hij van het doen wat verboden is en het bedrog in de driehoek. We hoeven onze geheime opwinding bij een scène niet aan onszelf toe te schrijven, maar wijten haar aan de opera.³

In een interessante studie naar de beleving van emoties in film, komt Tan (1991) vanuit cognitief-psychologische optiek tot een concept dat sterke overeenkomst vertoont met Ehrenzweigs concept van de 'esthetische illusie'. Tan beschrijft het zogenaamde 'diëgetisch effect': de filmtoeschouwer ervaart tijdelijk de fictieve wereld van de film als zijn werkelijke omgeving. De toeschouwer blijft zich er echter altijd van bewust dat hij in de fictieve wereld is. Hij heeft als het ware een dubbel bewustzijn dat 'hem een veilige geïnvolveerdheid bij de fictionele wereld biedt' (p. 76).⁴

Nu duidelijk is geworden op welke manier het veilig is voor een toeschouwer emotionele betekenissen aan een opera toe te kennen, is het interessant na te gaan waarom een toeschouwer dat eigenlijk zou doen.

Het verlangen naar muziek

Waarom gaat iemand eigenlijk naar een opera? Meerdere psychoanalytici hebben daarover met wisselende verklaringskracht hypothesen geopperd. De opmerking dat 'de muzikale ervaring is gelegen in de overeenkomst tussen de structuur van de muziek en de structuur van de ziel' (Levarie 1984, p. 420) brengt ons niet verder. Ook een uitsluitend verhaaltechnische analyse van de mythe van een opera schiet tekort (Gedo 1997). Beter uitgewerkt zijn de gedachten dat via muziek catharsis, een ontlading van energie, kan plaatsvinden (Kris 1952). Vanuit egopsychologisch gezichtspunt zou het creatieve proces van betekenisgeving door de toeschouwer verklaard worden vanuit het concept 'regressie in dienst van het ego'. Kris (1952) veronderstelt dat er tijdens een creatief proces sprake is van werkelijke regressie naar vroegere ontwikkelingsfasen, maar in de latere (egopsychologische) theorievorming wordt benadrukt dat er sprake is van partiële regressie en dat de controle over de afweer

‘gecontroleerd’ wordt losgelaten (Weissman 1967). Andere gedachten zijn dat er in de mens een biologisch verlangen is naar schoonheid en dat dit in muziek gesublimeerd kan worden bevredigd (De Block 2002) of dat muziek een ‘transitional object’ is (McDonald 1970).

In de lacaniaanse psychoanalyse (Poizat 1986; Van Reeth 2003) wordt geopperd dat het horen van de vrouwelijke stem herinnert aan de vroegste herinnering van de moederstem en daarom eenzelfde affect oproept. Ditzelfde idee wordt vanuit objectrelatietheoretisch perspectief uitgewerkt door Meltzer en Williams (1988). Zij beschrijven dat er in ieder mens altijd sprake is van innerlijk conflicten tussen psychische pijn en lust, tussen positief en negatief geladen gevoelens over de bindingen met anderen. Het een is er nooit zonder het ander: de waarneming van het mooie bestaat niet zonder ook het destructieve waar te nemen.

De oorsprong van dit ‘esthetisch conflict’ situeren zij in de zeer vroege kinderonwikkeling. De liefdevolle omgang van de moeder is voor het kind zijn eerste esthetische ervaring: het is lustvol als zij op hem betrokken is, onbegrijpelijk als zij dat niet is. Het is raadselachtig voor het kind als de liefdevolle zorg wegvalt en de baby is onaangenaam verward als dit gebeurt. Zo ontstaat bij het kind een behoefte om te begrijpen wat er aan de hand is, een behoefte om te weten.

Vervolgens wordt muziek gerelateerd aan moeders stem, een belangrijk voertuig van die liefdevolle omgang. Het komen en gaan van moeders stem is als het ware de eerste objectrelatie, de voorloper van het vermogen in relatie te staan tot een ander. Deze eerste objectrelatie, en dus met name moeders stem, wordt geïnternaliseerd tot een innerlijk object. Dit innerlijke object is puur gevoelsmatig, er zijn nog geen gedachten of cognitieve evaluaties bij betrokken. Meltzer en Williams benadrukken dat we de rest van ons leven op zoek blijven naar de ervaring van moeders stem, en daarbij onvermijdelijk ook in contact komen met het esthetische conflict. De volwassene is er niet op uit een dergelijke ervaring gestold vast te houden of te bezitten, maar tracht vooral opnieuw te voelen dat hij verlangt. Ook het concept ‘creativiteit’ wordt ingevuld vanuit het verlangen: in het creatieve proces worden de gevoelens van het esthetische conflict vormgegeven. Hindle (2000) werkt hun opvatting uit in een analyse van Ravels opera *L’enfant et les sortilèges* en stelt voor over muziek in termen van ‘emotionele opwindings’ te denken.

Het verlangen naar muziek wordt verbonden met ontwikkelingspsychologie, wat aanknopingspunten biedt voor onderbouwing met wetenschappelijk onderzoek. Er is veel onderzoek gedaan naar waarneming van klanken en geluid voor én vlak na de geboorte, dat dergelijke hypothesen ondersteunt. Bovendien doet de beschrijving van het esthetisch conflict en de stem die komt en gaat, recht aan de eigenschap van muziek dat zij alleen tijdelijk kan bestaan. Eenmaal geklonken hebbend is de klank weg, en kan de luisteraar er niet naar terug, terwijl de blik wel opnieuw naar het schilderij kan worden gericht of de bladzijde nog eens terug kan worden geslagen.

Een eerste belangrijk bezwaar van de opvatting van Van Reeth, Poizat en Hindle is echter dat de isolatie van de stem als het belangrijkste betekenisvoertuig in de opera fundamenteel onrecht doet aan de realiteit van de opera als een *Gesamtkunstwerk*. Het publiek heeft weet van het libretto, ziet een visueel, geregisseerd geheel en hoort de muziek van het orkest. De essentie van dat geheel terug te brengen tot het primaat van de stem als betekenisdrager sluit niet aan bij de realiteit van het fenomeen ‘opera’ zoals dat in de schouwburg op de toeschouwer afkomt. De theorie dwingt de opera daarmee in een stramien, in plaats vanuit het

fenomeen opera op zich te vertrekken. Dit is overigens een terugkerend probleem in de verhouding tussen psychoanalyse en kunstbeschouwing.

Een tweede bezwaar is dat de stem als middel van contact tussen moeder en kind onevenredig wordt uitvergroot, wellicht zelfs geïdealiseerd. Er bestaat namelijk minstens net zo veel psychoanalytische theorievorming (Schalkwijk 1984) en wetenschappelijk onderzoek waarin ritme, een muzikale karakteristiek bij uitstek, als de belangrijkste basis voor de relatie tussen moeder en baby wordt gevonden. Daarin wordt verwezen naar prenatale ritmische ervaringen van de beweging en de hartslag van de moeder en de rol van ritme na de geboorte. De idealisering van de stem bij de moeder-kindinteractie doet ook geen recht aan andere zintuigen die net zo belangrijk zijn, zoals het zien van de blik van de moeder, de aanraking van de huid, het ruiken van haar geur of het proeven van de moedermelk.

Anders dan te denken vanuit de relatie tussen emotie en stem, is het ook mogelijk te onderzoeken welke specifieke ervaringen de toeschouwer verleiden tot emotiebeleving bij een opera. De cognitieve component van een emotie wordt door Tan (1991) beschreven in zijn *De film als emotiemachine*. Een belangrijk motief om films te bekijken, aldus Tan, is het ervaren van de afwisseling tussen het oplopen en het afnemen van spanning. Vanuit het psychoanalytische driftmodel is dit te vertalen als lustbeleving door het afvloeien van driftmatige energie.

Daarnaast zijn er twee andere motieven die verleiden tot film kijken. Allereerst kan de toeschouwer emoties beleven door de wetenschap van de veilige fictionele wereld. Dit zogenaamde 'diëgetische effect', het versmelten met de fictiewereld, is een belangrijk motief voor het kijken naar films. Ehrenzweigs 'esthetische illusie' is te beschouwen als een randvoorwaarde die het mogelijk maakt aan kunst onbewuste emoties te beleven, maar de cognitieve aanvulling is dat het beleven van een fictieve wereld op zich motiverend en emotionerend kan zijn. Nu is het natuurlijk wel zo dat in een opera de fictiewereld vaak veel en veel meer gestileerd en mythisch is dan in een film, maar toch is Tans opvatting ook bij beleving van opera belangrijk. Een tweede motief om film te kijken is beleving van emoties aan de vaktechnische aspecten van de film, zoals het verloop van de plot, gebruik van speciale technieken, aparte wendingen en dergelijke. Op dit vlak lopen waarschijnlijk de emoties van de geschoolde en de niet-geschoolde toeschouwer sterk uiteen. Naarmate iemand meer geschoold is, is hij meer in staat de vele vaktechnische finesses op te merken, die vervolgens het plezier van herkenning geven.⁵

Een kenmerkend psychoanalytische aanvulling op deze gedachten is dat onder de bescherming van de esthetische illusie en het diëgetisch effect onbewuste wensen en verlangens voelbaar kunnen worden. Dit is een belangrijk derde motief om kunstzinnige uitingen tot zich te nemen. Het tijdelijk loslaten van de realiteitscontrole maakt teruggang naar een manier van functioneren mogelijk waarin met de realiteit kan worden gespeeld. De toeschouwer creëert op die manier een 'overgangsruijme' zoals Winnicott die heeft beschreven. Het mythische van een opera is een deel van de esthetische illusie, als zij dat aspect van het spelen met en loslaten van de werkelijkheid in zich heeft.

Nu is het niet zo dat iedere opera de toeschouwer evenveel mogelijkheden biedt tot het creëren van zo'n overgangsruijme. Hoewel onbewuste overdracht door de librettist en de componist van alle tijden is, is het ook zo dat de innerlijke instelling waarmee geschreven en gecomponeerd wordt, in de tijd is veranderd. Het streven naar het ervaren aan een opera van emoties over psychologische motieven is historisch gezien een relatief jong gegeven. Een opera van Monteverdi, maar ook een opera van Mozart, gaat nauwelijks over innerlijke

conflicten of ambivalenties. Dat een operapersonage innerlijke conflicten kent, is van later tijd. Ten tweede bieden ook de structuur en de muzikale uitdrukking meer of minder mogelijkheden. Het muzikale idioom uit de laat negentiende, begin twintigste eeuw kan veel meer ambiguïteit bevatten. Een opera van Wagner of Strauss biedt daarom veel meer opening voor emotionele betekenisgeving dan een van Mozart of Monteverdi.

De 'luisteraarresponsstheorie'

De toeschouwer pakt de opeenstapeling van betekenissen van zijn creatieve voorgangers op en kent op basis van zijn eigen bewuste en onbewuste wensen, verlangens en conflicten, en zijn eigen karakteristieke afweerstructuur een individuele betekenis toe. Het standpunt over de strikte subjectiviteit van betekenisgeving is te begrijpen vanuit de structuralistische kennisopvatting, maar het is ook te vinden in de theorie van de 'lezerresponsstheorieën' uit de literatuurwetenschappen. Naar analogie hiervan kan worden gesproken over een 'luisteraarresponsstheorie'. Deze term wordt voor volgens Dame (1994) voor het eerst gebruikt door de Amerikaanse muziekwetenschapper Citron. Citron (1993) noemt luisteren een daad van schepping. Vanuit fenomenologisch perspectief schetst zij dat de luisteraar de gaten ('ruptures') in het werk invult op basis van zijn geheugen en verwachtingen. De luisteraar maakt zo zelf betekenissen die daarvoor nog niet expliciet gesteld waren: 'Zijn respons op het muzikale werk is een actief proces dat weer een nieuwe ontstaansgeschiedenis van het werk creëert' (Citron 1993, p. 172). Hoe iemand dat doet, kan per moment verschillen, zodat er per persoon ook nog eens sprake is van een meervoudige subjectiviteit.

Dame (1994) onderschrijft dit en zegt dat een compositie een oneindig aantal elementen bevat die muzikale betekenissen kunnen genereren. Elke betekenis wordt geïnterpreteerd in de context van een serie vergelijkbare processen. Daarmee worden meerdere betekenissen mogelijk, afhankelijk van analysekader van de luisteraar. Muzikale betekenissen komen dus tot stand in de luisteraar, daarbij geholpen door de muzikale luisterconventies. Dame laat, in tegenstelling tot Citron, geen ruimte voor de mogelijkheid van een samenspel tussen componist, compositie en luisteraar en kiest voor een interpretatie waarbij het gewicht van betekenisgeving geheel bij de luisteraar ligt. Dit doet mijns inziens geen recht aan het gegeven dat een muziekstuk ook is gemaakt om te communiceren.

De literatuurwetenschapper Holland (1975) meent dat de kunstenaar én een fysiek product maakt én iets maakt voor een toeschouwer om ermee geïnvolveerd te raken. Kunstwerken bieden als het ware een speelruimte waarin de toeschouwer zelf kan creëren. Holland (1998) gaat van een vereenvoudigd egopsychologisch model uit, waarin de mens de aspecten van zijn wereld zo veel mogelijk in harmonie brengt en dus onlust vermijdt. Hóé hij dat doet, is typerend voor die persoon, dat is zijn 'karakter' of 'identiteit'. Het handhaven van de identiteit is de meest basale motivatie van de mens. Vertaald naar kunstbeschuwing betekent dit, dat ieder mens het kunstwerk zo zal waarnemen, dat dit bijdraagt aan de beleving van de eigen identiteit. Preciezer geformuleerd: de toeschouwer bewerkt in de waarneming de details van het kunstwerk om de eigen identiteit opnieuw te creëren. Aanvankelijk zal de toeschouwer een werk ambivalent en terughoudend tegemoet treden, maar als er eenmaal onbewuste inhouden – getransformeerd – waargenomen worden, geeft dat uiteindelijk bevrediging.

Het is interessant na te denken over de manier waarop de toeschouwer zich identificeert met

de inhoud of de protagonisten. Holland meent dat de toeschouwer de ander zo veel mogelijk met zichzelf gelijk maakt, de ander dus aangepast waarneemt om de eigen identiteit te verstevigen. Mijns inziens biedt een opera echter juist de mogelijkheid tot meerdere identificaties: de toeschouwer kan zich immers ook identificeren met deelaspecten van meerdere personen of van meerdere thema's. Hij kan zich zowel identificeren met de held, als met de agressie die door de boef wordt uitgeoefend, als met de liefde die de vrouw de held schenkt. Bovendien vinden deze identificaties plaats in de context van de esthetische illusie; het gaat dus ook om 'alsof-identificaties'.

Wat zich afspeelt bij de toeschouwer van een werk kan vooral begrepen worden als een tegenoverdrachtsfenomeen, omdat eigen conflictgebieden worden geactiveerd. Schönau en Pfeiffer zeggen hierover dat de toeschouwer zich niet alleen identificeert met het werk en op de fantasieën van de maker reageert met projecties, maar dat de toeschouwer ook een bepaalde positie ten opzichte van de imaginaire encensering krijgt toebedeeld, en dat de toeschouwer reageert op die roltoewijzing door op zijn beurt het werk of de auteur weer een positie toe te wijzen (Schönau & Pfeiffer 2003, p. 53).

Ter illustratie worden twee 'luisteraarresponsen' geschetst, een van recensente Spel (2003) en een van mijzelf. Beide zijn een reactie op de uitvoering van Puccini's opera *La Bohème* op 3 november 2003 in een regie van Pierre Audi in het Muziektheater in Amsterdam. Ik laat de cognitieve beschouwingen van Spel over de uitvoering terzijde. Zij zag een opera met de uit het leven gegrepen emoties van de laatromantiek: 'In het bohémienleven zijn warme vrolijkheid en kil verdriet pendanten. En tussen rijke uitbundigheid en kale armoe laveert deze Bohème ook visueel. Na de vrolijke nacht keert de kille dag weerom, met waterkoude mist tussen kale bomen als voorbode voor de rillerige tbc-dood van Mimi, de broze geliefde van Rodolfo. In deze Bohème staat niet zozeer de in de dood eindigende vriendschap van Mimi en Rodolfo centraal, als wel de overlevende kracht van de vriendschap. Ontroerender dan de rillingen van Mimi, wegebbend in een ongemerkte laatste adem, zijn de bemoeienissen van de aardse en volkse Musetta, die haar oorbellen inruilt voor een mofje waarin de stervende haar bevroren handen kan warmen. Maar dat komt misschien ook wel door de bezetting. Zowel vocaal als theatraal perfect getypecast is Noëme Nadelmann als Musetta: warm, eigengereid en een innemend beetje dellerig. Elena Kelessidi is een mooie Mimi, maar haar sopraan klinkt bijna te blakend voor de prille, pipse Mimi.'

Ik hoor hierin een warm gevoel naar Musetta: Nadelmann is perfect getypecast, haar personage aards, volks, warm, eigengereid en een innemend beetje dellerig. Kelessidi's Mimi wordt getypeerd als broos, bijna te mooi zingend en blakend voor de prille, pipse Mimi. Hier ligt naar mijn idee minder sympathie. De daad van Musetta, het inruilen van de oorbellen voor een 'mofje' wordt naar voren gehaald als teken van de overlevende kracht van vriendschap. Dit ontroert Spel meer dan de rillingen van de stervende Mimi. Haar emotionele betekenisgeving ligt in de sfeer van opoffering en vriendschap en een blanke pit onder een ruwe bolster.

Laat ik hier mijn eigen associaties tegenover stellen. *La Bohème* heb ik de vorige keer ook al gezien en de muziek is mij vertrouwd. Het vriendenstel waarmee ik *La Bohème* bezoek, heeft een kaart over. Ik overweeg mijn moeder weer eens uit te nodigen, laat dat weer varen en fantaseer dan dat misschien een van mijn zonen wel meegaat. Blijkbaar wil ik iemand uitnodigen die nabij is, want ik denk niet aan mensen die verder af staan en die je juist mee kan vragen om het contact eens wat te verstevigen. Ik kan echter niemand vinden, en de ander vraagt iemand mee met wie ik min of meer gebrouilleerd ben! Als ik in de opera zit, herinner

ik me hoe een collega-analyticus onlangs een banvloek over boventiteling uitsprak, omdat dit afleidt van het ervaren van pure emotie. Ik probeer er als experiment zo min mogelijk naar te kijken. Dat lukt niet helemaal. Blijkbaar wil ik me niet helemaal laten meenemen door alleen de muziek. De zang van de mannen doet me weinig, ik heb er achteraf weinig herinneringen aan.

Ik vind Nadelmann als Musetta niet mooi zingen, gewoon te ordinair. De vriendin naast me vindt haar jurk wel erg mooi, maar daar heb ik weinig aandacht voor. Eerlijk gezegd vind ik haar niet sympathiek, ze is een allemansvriendinnetje dat me aan de fatale vrouw Lulu doet denken. Tijdens de slotscène, waarin Mimi eenzaam op het podium ligt te sterven, denk ik: 'Nu is zij de enige vrouw in het gezelschap vrienden, en loopt ook zij weg van Mimi en zoekt steun bij haar vriend.' Ik hou niet van opportunistische vrouwen. Kortom, afkeuring valt haar ten deel en daarom zal ik ook haar zingen wel devalueren. Musetta's daad haar oorbellen in te ruilen voor een mof voor Mimi, telt voor mij niet.

Een paar keer heb ik associaties met de kaskraker *Titanic*, en denk ik aan het liefdesduet dat Leonardo Di Caprio en Kate Winslet daarin zingen op de voorplecht. Blijkbaar voel ik *dédain* voor de theatraliteit die Puccini in zijn opera stopt. Bij de slotscène denk ik: 'Typisch Audi, dat doet hij nou altijd. Als er sprake is van een heftig emotioneel contact wordt de fysieke afstand vergroot.' Ik fantaseer erover hoe hij in elkaar steekt, altijd maar in zijn zwarte pak. Die arme Mimi, waar blijkbaar mijn sympathie ligt, wordt helemaal alleen gelaten in haar sterven. Musetta vlucht naar haar vriendje, de vriend van de stervende Mimi staat op veilige afstand achter een boom. Een mens wordt alleen geboren en sterft alleen. Je kan je wel verheugen in versmeltende verliefdheid, maar uiteindelijk dreigt toch altijd dat je weer verlaten wordt. Op weg naar huis valt me van alles in uit mijn dagelijks leven waar de opera mogelijk bij aanhaakte en dat mijn emoties begrijpelijk maakt.

Besluit

Deze twee zeer individuele luisteraarresponsen op de opera *La bohème* zijn slechts de illustratie van een meer omvattende manier van denken, die, zoals gezegd, haar oorsprong vindt in de momenteel zeer in de belangstelling staande lezerresponstheorie. In het betoog is kort aangegeven waarin andere psychoanalytische theorieën over betekenisgeving bij opera tekortschieten, en is de mogelijkheid van een luisteraarresponstheorie geschetst. De eerstvolgende, logische stap, die in dit artikel echter niet meer wordt gemaakt, is van de strikt individuele betekenisgeving te komen tot een meer geobjectiveerde betekenisgeving van een opera. Het is ons uiteindelijk niet te doen om de individuele reactie van de specifieke luisteraar, maar om de emotionele gelaagdheid, de betekenis, van de specifieke opera.

De weg van individuele betekenisgeving door de luisteraar naar geobjectiveerde betekenisgeving van een opera kan opnieuw worden gevonden in de luisteraarresponstheorie. De essentie van de methode is dat, analoog aan de in de inleiding geschetste interactieve aard van een therapie, een dialoog wordt aangegaan tussen de luisteraars en het werk, waarin niet de formele karakteristieken centraal staan maar de uitspraken van de luisteraar worden geïnterpreteerd als onbewuste tegenoverdrachtsreacties op het werk. De methodologie daarvoor wordt onder andere beschreven door Lorenzer (1986). In dit tijdschrift gebruikte Brugger (2001) in haar onderzoek naar gevolgen van ouderschap voor kleinkinderen van

Duitse grootouders de methodologische ideeën van Löchel (1995), die zich op Lorenzer baseert.

Een interessante onderzoeksopzet voor betekenisgeving van een specifieke opera zou zijn twee groepjes luisteraars de opera te laten bekijken en hen daarna daarover in gesprek te brengen. Individuele luisteraarreacties, zoals boven beschreven, komen terecht in een patroon van bewuste en onbewuste communicatie tussen de gesprekspartners en gaandeweg zegt het gesprek meer over de opera dan over de luisteraars. Door drie onafhankelijke beoordelaars, onder wie bijvoorbeeld of wellicht bij voorkeur, twee ervaren analytici, zou het protocol van de groepsgesprekken kunnen worden geanalyseerd op het naar voren komen van onbewuste thematiek in het groepsgesprek, die dan aan het werk (of aan deze specifieke uitvoering van de opera) toe te schrijven zou zijn.

Noten

1. Met dank aan Eddy de Klerk en Marc Hebbrecht voor hun suggesties.
2. Natuurlijk is het wel zo, dat als iemand alle opera's van een componist, alle libretti van een librettist, of alle regies van een regisseur met elkaar in verband zou brengen, daar vermoedelijk daar wel een constante in kan worden ontdekt. Hillenaar (2002) heeft dit fenomeen recent besproken vanuit literatuurtheoretisch perspectief en vestigt de aandacht op overdrachtsthema's die in literaire werken van een schrijver te ontdekken zijn. Vertaald naar de wereld van opera, kan bijvoorbeeld worden gedacht aan het volgende. Wie vaker een regie van Pierre Audi ziet, valt bijvoorbeeld op dat veel momenten van intens emotioneel contact worden vormgegeven met lichamelijke afstandelijkheid. Over die waarneming zou een hypothese kunnen worden opgeworpen over de betekenis die dat heeft als een overdrachtsfenomeen van deze regisseur.
3. Het is interessant ook de werking van de esthetische illusie bij de kunstenaar zelf te onderzoeken. Immers, ook hij kan binnen de context van zijn vaktechnische en professionele controle, in contact komen met emoties die buiten de kunstzinnige context wellicht niet toegankelijk zijn. Ik verwacht echter bijvoorbeeld dat een operazanger die volledig geconcentreerd is op de juiste intonatie, het gelijke samenspel met het orkest, de juiste positie op het toneel en het uitvoeren van de afgesproken bewegingen, emotioneel zeer gecontroleerd is. De waarneming van de toeschouwer dat de zangeres werkelijk geroerd is, is waarschijnlijk meer een projectie van de toeschouwer dan een adequaat invoelen van de gemoedstoestand van de zangeres.
4. Door sommige psychoanalytische auteurs wordt over dit fenomeen gesproken als zou het een vorm van 'splitsing' betreffen. Dit is een afweermecanisme dat het mogelijk maakt dat conflicterende emoties naast elkaar kunnen bestaan, doordat de persoon ze onbewust volledig scheidt en ze als het ware voor elkaar verborgen blijven. Dit lijkt mij een onjuiste voorstelling van de stand van zaken. Zowel Ehrenzweig als Tan betogen naar mijn idee terecht dat de toeschouwer wel degelijk weet heeft van de duik in de fictieve wereld.
5. Tans opvatting raakt aan de theoretische discussie die onder anderen Tomkins (1962, 1963) voert over basale emoties en motieven, en of 'interesse' een zelfstandige emotie is die vanuit zichzelf motiveert.

Literatuur

Baest, A. v. (2000). *A semiotics of opera*. Delft: Eburon.

- Boerwinkel, A.R. & Gomperts, W.J. (red) (2003). *Alleen en met z'n tweeën. One- en two person psychologie in de psychoanalyse*. Assen: Van Gorcum.
- Brugger, S. (2001). De stompe tanden van de kinderen: betekenissen van het nationaalsocialisme bij kleinkinderen en meelopers en ouders. *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, 7, 76-90.
- Citron, M.J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge: University Press.
- Dame, J. (1994). *Het zingend lichaam*. Kampen: Kok Agora.
- De Block, A. (2002). Culturele instincten. Een alternatief voor de psychodynamica van de sublimering. *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, 8, 222-233.
- Ehrenzweig, A. (1953). *The psychoanalysis of artistic vision and hearing*. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Gedo, J.E. (1997). On the psychological core of opera. *Annual of Psychoanalysis*, 25, 49-59.
- Hillenaar, H.J. (2002). De innerlijke identiteit van de schrijver. *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, 8, 157-172.
- Hindle, D. (2000). 'L'enfant et les sortilèges' revisited. *International Journal of Psychoanalysis*, 81, 1185-1196.
- Holland, N. (1975). Hamlet – my greatest creation. *Journal of the Academy of Psychoanalysis*, 3, 419-427.
- Holland, N. (1998). Reading and identity. Artikel gepubliceerd op zijn website.
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic explorations in art*. New York: International Universities Press.
- Levarie, S. (1984). Opera and the human emotions. *Annual of Psychoanalysis*, 12, 415-420.
- Lindenberger, H. (1984). *Opera. The extravagant art*. New York: Cornell University Press.
- Löchel, E. (1997). *Inszenierungen einer Technik. Psychodynamik und Geschlechterdifferenz in der Beziehung zum Computer*. Frankfurt: Campus.
- Lorenzer, A. (1986). Tiefenhermeneutischen Kulturanalyse. In A. Lorenzer (red.), *Kulturanalysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur* (p. 11-98). Frankfurt am Main: Fischer.
- McDonald, M. (1970). Transitional tunes and musical development. *Psychoanalytic Study of the Child*, 25, 503-520.
- Meltzer, D. & Harris Williams, M. (1988). *The apprehension of beauty: the role of aesthetic conflict in development, violence and art*. Perthshire: Clunie Press.
- Poizat, M. (1986). *L'opéra, ou le Cri d'ange: Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Parijs: A.A. Métailié.
- Schalkwijk, F. (1984). *Grondslagen van muziektherapie*. Assen: Dekker & V.d. Vegt/Van Gorcum.
- Schalkwijk, F. (1997). Psychoanalyse en emotie: een aanzet tot discussie. *Tijdschrift voor Psychoanalyse* 3, 68-85.
- Schönau, W. & Pfeiffer, J. (2003). *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler (2e druk).
- Spel, M. (2003). Recensie van de opera 'La Bohème'. *NRC Handelsblad*, 4 november 2003.
- Tan, E. (1991). *Film als emotiemachine. De affectstructuur van de traditionele speelfilm*. Academisch proefschrift Universiteit van Amsterdam.
- Tomkins, S.S. (1962, 1962). *Affect, imagery, consciousness Vol. I & II*. New York: Springer.
- Van Reeth, C. (2003). *Over de zangstem en emotie in de opera*. Lezing op het symposium 'Opera' van de Stichting Psychoanalyse en Cultuur in Amsterdam, 15 november 2003.
- Verbruggen, G. (2003). Moderne opvattingen over dromen. *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, 9, 4-16.
- Weissman, P. (1967). Theoretical considerations of ego regression and ego functions in creativity. *Psychoanalytic Quarterly*, 36, 37-50.

Opera, emotion, and meaning

*That an opera evokes emotions goes without question, but how does it succeed in doing so? First, conditions for being able to enjoy a work of fiction and the longing for music are discussed. Then, analogous to the reader response theory, the meaning of the opera is said to be constituted in the countertransference reactions of the listener to the unconscious transferences of the composer, librettist and interpreters into the opera. Two listener responses to a Dutch performance of Puccini's *La Bohème* serve as 'clinical vignettes' for a research proposal in which the individual responses lead to the formulation of the emotional meaning of a specific opera.*

Key words: emotion, listener response theory, music, opera, psychoanalysis

Dr. Frans Schalkwijk is psychotherapeut/psychoanalyticus f.schalkwijk@planet.nl

Tekst verschenen in Tijdschrift voor Psychoanalyse