

## Eén opera, een veelheid van betekenissen

### 1. Inleiding

Waarom denkt de psychoanalytisch geïnteresseerde leek als in de Puccini's opera La Bohème de ene vrouwelijke hoofdrolspeelster, Musetta, haar oorbellen verkoopt en daarmee haar eigen schoonheid opgeeft, en van het geld een mof koopt om de andere vrouwelijke, zieke hoofdrolspeelster Mimi te warmen? Je zal ze de kost moeten geven, die er, gewapend met een psychoanalytisch boek over symboolduidingen, een vagina in zien. Tunnels, holletjes, smalle doorgangetjes en dus ook een mof, staan immers voor een vagina. Haar gift zou daarmee een onbewuste verklaring zijn van de lesbische liefde die Musetta voor Mimi voelt. 'Onbewust', want in de opera wordt die lesbische liefde overdekt met heteroseksueel promiscue gedrag van Musetta. Maar moet u voor het dusdanig duiden van onbewuste betekenissen wel bij een analyticus zijn?

Analytici leggen in een psychoanalytische situatie verborgen betekenissen bloot. Door gelijkzwevende aandacht, een niet-beoordelende houding en opschorting van kennis en eigen emoties, kan de analyticus haarfijn de betekenis oppakken die voor de patiënt nog verborgen is. Maar ook buiten de behandelkamer ontwaart de psychoanalyticus overal onbewuste, verborgen betekenissen: de analytische methode om betekenissen te duiden, kan ook worden gebruikt voor de betekenisgeving maatschappelijke verschijnselen als agressie en discriminatie of culturele uitingen zoals de onbewuste inhoud van boeken, gedichten, films of opera's.

Bovenstaande uitspraken zijn natuurlijk slechts een karikatuur en de werkelijkheid is veel complexer. In sommige droom- of symboolwoordenboeken wordt een tunnel, een smalle doorgang of een mof inderdaad als een symbool voor een vagina gezien. Maar zo'n manier van betekenisgeving is in het huidige psychoanalytische denken nauwelijks of niet meer aan de orde. Tegenwoordig wordt benadrukt dat de betekenisgeving van onbewust materiaal, bijvoorbeeld van dromen, vooraleerst een zaak van de context is: het is de patiënt die binnen een situatie iets beleeft en daar een betekenis aan toekent. Op basis van wat de analyticus over de patiënt weet en op basis van zijn eigen invallen kan de analyticus daar aanvullende suggesties over doen, zodat uiteindelijk een betekenisgeving ontstaat die ook interactioneel bepaald is (Verbruggen, 2003).

Het is goed dat een vrouwelijke toeschouwer bij het gebaar van Musetta denkt: 'Wij vrouwen weten gewoon dat we vaak koude handen of voeten hebben, en dus is het geven van een mof een empathische blijk van medeleven.' Een ander, iemand zich zijn hele leven als actievoerder onverzettelijk heeft ingezet voor de zorg voor een bedreigde paddensoort, ziet vooral het gebaar dat Musetta haar eigen oorbellen verkoopt om de doodzieke Mimi te beschermen tegen de kou. Hij bewondert Musetta om haar altruïstische daad, waarschijnlijk zonder te beseffen hoe dat aanhaakt bij zijn eigen onbewuste grootheidsfantasieën als redder van de (padden)wereld. En het zou ook nog zo kunnen zijn, dat Musetta inderdaad onbewuste lesbische gevoelens heeft, maar zij is zelf degene die dat zou kunnen vertellen. Alle drie mogelijke betekenissen zijn even waar, dus de gedachte dat de analyticus de persoon bij uitstek is om in te gaan op de betekenis van een opera, klopt niet.

Ook de aanname dat een analyticus als een blanco projectiescherm met zijn vrij zwevende aandacht zonder enige beoordeling en met terzijde schuiven van eigen emoties, de verborgen emoties bij de patiënt kan blootleggen, klopt niet. Dat is, net als het duiden van betekenissen

met behulp van een droomwoordenboek, een achterhaald idee. In de realiteit kan de analyticus niet meer dan pogen associatief te luisteren en op basis van zijn eigen invallen een hypothese te maken over hoe het misschien bij de patiënt in elkaar steekt. Zijn aandacht is maar zeer gedeeltelijk vrij zwevend, en hij kan zijn theoretische kennis niet wegpoetsen. In werkelijkheid is de analyticus dus geen blank projectiescherm. Hij is, net als zijn patiënt, een vat vol bewuste en onbewuste conflicten, en met die hele bagage luistert hij naar zijn patiënt. De idee dat een psychoanalytische betekenisgeving mede een product is van de interactie tussen analyticus en patiënt wordt onder andere weergegeven door Boerwinkel & Gomperts (2003). Overdracht en tegenoverdracht, twee centrale begrippen in de theorie van de psychoanalytische techniek, zijn daarmee verschijnselen geworden die beide zowel bij de patiënt als bij de analyticus spelen. Beiden brengen hun eigen onbewuste overdracht in, en beiden reageren specifiek op die overdracht met hun tegenoverdracht. Het kan dus ook zijn, dat de analyticus een blinde vlek heeft voor een bepaald gevoelsspectrum, en daaromtrent een onbewust conflict in de therapie inbrengt, waar de patiënt specifiek op reageert met tegenoverdracht. Was hij bij een andere analyticus in behandeling, dan zou die tegenoverdrachtsreactie wellicht niet eens bij de patiënt worden opgeroepen. Natuurlijk laten deze overwegingen onverlet dat het gewicht van de betekenisgeving bij de patiënt ligt en dat de analyticus geacht wordt zijn eigen reacties en emoties professioneel te hanteren in het belang van de patiënt.

Overigens is het bepaald niet zo, dat de patiënt een duiding van de analyticus dankbaar en blijmoedig oppakt: op de duidingen van de analyticus reageert hij op dezelfde neurotisch vertekende manier als waarvoor nu juist behandeling wordt gezocht. Vaak hoort de patiënt totaal wat anders dan de analyticus hem of haar voorhoudt. De analyticus geeft empathisch een inhoudelijke duiding over een conflict en de patiënt hoort kritiek over iets waar hij zich intens voor schaamt. Die schaamte verhindert hem te horen wat de analyticus over wil brengen. Vandaar dat er tegenwoordig veel aandacht wordt geschonken aan hoe de patiënt luistert naar de betekenisgeving door de analyticus. De analyticus luistert niet alleen naar mogelijke verborgen betekenissen, maar ook naar hoe de patiënt naar hem luistert.

Het spel van overdracht, tegenoverdracht en luisteren naar het luisteren leidt tot de aanname dat de betekenisgeving in een analyse of psychoanalytische psychotherapie wordt gezien als een resultaat 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.

## 2. Betekenisgeving is beleving van emoties

Deze inleidende opmerkingen leiden tot het eigenlijke onderwerp: hoe is te begrijpen dat een operabezoeker iets beleeft aan de opera die zich voor zijn ogen voltrekt? Daarbij moeten we niet alleen denken aan fervente operabezoekers als mensen die er van te voren over lezen, de opera van te voren beluisteren of daarover een inleidende lezing bijwonen. Ook gaat het niet over mensen die zeer muzikaal onderlegd of zijn uiterst gevoelig zijn voor de stemmingen in muziek. Maar hoe is te begrijpen dat ook de partner van de operafanaat of de zakenman met zijn sponsorkaartje iets emotioneels beleeft? Onlangs hoorde ik na afloop van de opera een man achter mij zeggen: “En nou in auto zo meteen lekker hard Robbie Williams opzetten. Daar heb ik nou zin in.” Deze operabezoeker had blijkbaar behoefte een opgeroepen emotie ongedaan te maken door contrasterende, meer als ‘eigen’ beleefde muziek te gaan luisteren. Tegelijkertijd probeerde ik, ongemerkt inwendig de slotmelodie nazingend, blijkbaar in de sfeer te willen blijven.

Ik denk dat de operabezoeker aan zijn stroom van ervaringen tijdens een opera een unieke 'betekenis' toekent, dat hij zich de muzikale en visuele gebeurtenissen toeigent en de opera maakt tot iets dat van zichzelf is. Een zeer geschoold of gevoelig bezoeker doet dat op een andere manier dan de bezoeker die via zijn werk voor het eerst in de opera terechtkomt en eigenlijk verlangt naar Robbie Williams. 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.

Als ik hiernavolgend spreek over 'betekenisgeving', dan bedoel ik daarmee 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 wel een emotie: 'Het is jammer, ik heb me deze keer niet aan de muziek in La Bohème kunnen overgeven. De hele avond heb ik me suf geërgerd aan de ongelijke inzetten', is dat wel. We stellen ons dan een operabezoeker voor die zich de hele avond met zijn lijf schrap heeft gezet, punten van kritiek heeft kunnen vinden en daar zich in vast heeft gebeten. Blijkbaar verzette iets in hem zich tegen de overgave die hij gewoonlijk blijkbaar wel ervaart, en waar hij zo te horen ook naar verlangt. In zijn uitspraak is irritatie hoorbaar en de vraag is in hoeverre dat ook te maken heeft met de thematiek van de opera. Waardoor kon hij het soms ongelijke spel niet laten voor wat het was? Raakte La Bohème misschien aan weggestopte, onbewuste gevoelens over zijn eigen thuissituatie, waarin hij een partner heeft die kwakkelt en zwaar op hem leunt?

Deze manier van kijken naar de beleving van emoties in een opera wijkt sterk af van de manier waarop vanuit de affectenleer naar emoties in muziek wordt gekeken. Vooral vanuit de Lacaniaanse psychoanalytische school wordt de beleving van een emotie beschreven in termen van een 'affect' (Poizat, 1986; Van Reedt, 2003). Een affect wordt in de Lacaniaanse psychoanalyse onderscheiden van een 'gevoel', dat pas mogelijk is als er een psychische structuur is ontwikkeld waarin het vermogen tot symboliseren een plaats heeft gekregen. Zeer kort samengevat menen deze auteurs dat de toeschouwer sterk geraakt wordt door met name de hoge vrouwelijke zangstemmen, omdat deze raken aan het verlangen naar de stem van de moeder in de zeer vroege ontwikkeling. Ik kom hier later op terug, maar benadruk reeds hier het verschil in conceptualisering van het begrip emotie.

In dit artikel zal duidelijk worden, dat ik met name op zoek ben naar de onbewuste gevoelslagen die worden geraakt. Dat de toeschouwer afgrijzen voelt bij een verkrachtingsscène zoals in Shostakowitz' opera 'De Neus' is vanuit die optiek niet zo 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 mogelijk (on)prettige emotie. De betekenisgeving door de toeschouwer is mijns inziens een creatief proces, waarin eigen onbewuste wensen, verlangens of conflicten geraakt worden door de onbewuste betekenissen die anderen in het werk hebben gelegd. In termen van de psychoanalytische theorie geformuleerd is de reactie van de toeschouwer een tegenoverdrachtsreactie: hij reageert op de overdrachtsfenomenen die de creatieve voorgangers in uitvoering hebben ingebracht.

Bertisch (2003) en Lichtenstein (2003) beschrijven helder manieren waarop librettist, componist en regisseur betekenis in de opera leggen. Maar ook de dirigent, de orkestmusici, de zangers, de decorontwerper, de dramaturg en de belichter voegen betekenis toe. Zelf noemen zij dat meestal niet zo en ze spreken in hun eigen vaktaal liever over 'interpretatie'.

Daarbij denken zij en ik vooral aan de bewuste, vakmatig verantwoorde manipulaties om een emotie in de toeschouwer op te roepen. Maar als analyticus vermoed ik dat een belangrijk deel van wat een bewerkte of interpreteert toevoegt, onbewust blijft. Immers, ook een kunstenaar houdt, net als ieder ander, emotionele conflicten het liefst onbewust en gebruikt daarvoor afweermechanismen. Dat 'de' kunstenaar meer dan anderen lekker los in zijn afweer zit en daardoor makkelijker zijn onbewuste naar buiten kan laten komen, lijkt mij een romantisering van de kunstenaar. Wel is het zo dat hij door zijn vaktechnische beheersing van zijn kunstzinnig medium makkelijker kan komen tot vormgeving. Maar ook bij de kunstenaar blijft toch meestal onbewust wat de toeschouwer nu juist zo prikkelt.

Ik denk overigens niet dat de reeks van betekenisgevingen, die elke bewerkte of interpreteert toevoegt, zich tot elkaar verhouden als het beeld van het Droste cacaoblikje. Er is niet sprake van een herhaling van verdieping van steeds dezelfde betekenisgeving. Iedere bewerkte reageert onbewust op de onbewuste betekenissen die reeds op het werk zijn overgedragen en kent op basis van zijn eigen onbewuste gevoelens en conflicten daar vervolgens een eigen betekenis aan toe. Dame (1994) stelt in dit verband voor om, analoog aan de literatuurtheorie, te spreken over pre-teksten. In die reeks is het libretto dan een pre-tekst voor de componist, de partituur een pre-tekst voor de regisseur en de dirigent, de partituur, regieaanwijzingen en orkestbegeleiding een pre-tekst voor de zanger en de gehoorde opera een pre-tekst voor de operabezoeker. Pas in de betekenisgeving door de luisteraar wordt de pre-tekst gevormd tot de tekst.

Zoals de patiënt niet blanco kan luisteren naar de duiding van de analyticus, zo kan de operabewerkte niet blanco reageren op de overgedragen betekenissen in de pre-tekst van de opera. Iedere bewerkte reageert op die onbewuste inhoud, op de 'overdracht' van de onbewuste verlangens en wensen van de voorganger met zijn eigen 'tegenoverdracht'. Als librettist en componist intensief samenwerken, en later regisseur, dirigent, zangers en andere medewerkers op hun beurt samenwerken, 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 ze is een 'container' geworden van al de onbewuste betekenissen die elke bewerkte, al dan niet in intensieve samenwerking, heeft toegevoegd. Vandaar dat de vraag te stellen naar het primaat van het libretto boven de muziek, of van de vrouwelijke stem boven de andere facetten van een opera in mijn optiek niet opportuun is. Alle bestanddelen zijn nu eenmaal met elkaar verweven en komen als een geheel tot ons. Vanuit een geheel andere optiek beschrijft Van Baest (2000) dit zelfde idee als hij spreekt over de opera als een 'syncretisch teken'. 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.

In het bovenstaande zijn gedachten beschreven over de betekenisgeving in een opera, in casu het beleven van een emotie, en hoe verschillende personen bijdragen tot het ontstaan de opera

als pre-tekst, als container van onbewuste overdrachtsfenomenen. Maar hoe zit het nu met de toeschouwer, die het eindpunt vormt van de reeks betekenisgevers aan de opera en de pre-tekst tot tekst maakt? Wat doet hij of zij met dat bombardement van bewuste en onbewuste betekenissen van al die bewerkers? Alvorens te onderzoeken welke mechanismen daarbij een rol spelen, komt eerst de voorwaarde aan de orde waaronder de betekenisgeving plaatsvindt.

### 3. De bescherming van fictie

Opera is een apart fenomeen. Het is immers niet gewoon dat iemand begint te zingen als hij zijn vriend iets wil vertellen? En het is toch ongeloofwaardig dat als iemand in een opera een hoed opzet, niemand hem meer herkent? Anders dan in een boek of in een film, blijft het aspect van fictie in opera steeds duidelijk zichtbaar. Deze en andere ongeloofwaardige karakteristieken worden beschreven door Lindenberger (1984). Ook een ander verschijnsel is opmerkelijk: als er kritiek is over de omwerking van literair werk naar libretto, gaat dat meestal over wat er is weggelaten en zelden over wat er is toegevoegd. 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 in de mythische voorstelling door de muziek die als het ware boven het libretto hangt. De personages zijn meestal eendimensionale karakters en hun emoties worden vaak uitvergroot tot forse intensiteit. Lindenberger betoogt dat, zo gezien, een opera dus een sterk gecomprimeerd, mythisch geheel is, dat juist door de vele gaten, onvolkomenheden en onechtheden ruimte biedt aan de toeschouwer voor een eigen invulling. In dit opzicht verschilt een opera van een instrumentale compositie of een verhalende compositie als een cantate.

Ik denk dat de toeschouwer zowel op bewust als op onbewust niveau in contact komt met de betekenissen die scheppers en interpreten, dus van librettist tot uitvoerend musicus, bewust of onbewust 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. Daar ligt de betekenis er zo bovenop, dat de toeschouwer makkelijk middels afweermechanismen zich aan die betekenis kan onttrekken: de twijfel van de held afdoen als draaikonterij ('rationalisatie') en de symboliek van de gestileerde fallus loochenen en er alleen een sierlijke staf in te zien ('loochening').

De waarneming en verwerking van de onbewuste betekenisgeving daarentegen, die ook voor de maker zelf onbewust is, ligt er meestal niet duimendik bovenop. Zou Pierre Audi beseffen dat hij momenten van intense verbondenheid tussen twee mensen bijna altijd weergeeft met fysieke afstand? Misschien reageert hij wel verbaasd als hem dat wordt voorgelegd. Toch zijn deze onbewuste betekenisignalen van veel meer invloed, juist omdat ze zich aan de directe waarneming onttrekken. Ze vinden een plaats in allerlei kleine details, die afzonderlijk genomen niet opvallen. Soms vallen ze voor de toeschouwer plots als puzzelstukjes in elkaar vallen en krijgen ze in het geheel wel een betekenis. De psychoanalyticus Ehrenzweig (1953) spreekt in dit verband respectievelijk over 'oppervlaktewaarneming' en 'dieptewaarneming', maar deze manier van denken is ook zeer verwant met de Gestaltpsychologische theorie over kunstwaarneming.

De toeschouwer vangt dus voortdurend fragmentarisch allerlei signalen voor een betekenis op, maar verbindt die alleen op sommige momenten tot een geheel. Die samenvoeging

gebeurt op basis van emotionele, vaak onbewuste associaties en op die wijze voelt de toeschouwer zich verbonden voelt met de inhoud van een opera. Hij eigent zich de opera emotioneel toe. Dat hij zich laat meenemen en zich laat 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 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 volgens mij nog steeds veel verklarende waarde heeft. We kunnen via kunst 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. Dit is allemaal mogelijk omdat de beleving van het geweld en bedrog is ingekapseld in de esthetische illusie, die ons zegt dat onze geheime opwinding bij de scène niet aan onszelf hoeft te worden toegeschreven maar aan de opera.

In deze context voert het, hoe interessant ook, te ver om de werking van de esthetische illusie bij de kunstenaar zelf ook 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 niet wellicht niet toegankelijk zijn. Ik verwacht echter dat de operazangeres 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.

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. Echter, de toeschouwer blijft zich er altijd van bewust dat hij in de fictiewereld is. Hij heeft als het ware een dubbel bewustzijn dat 'hem een veilige geïnvolveerdheid bij de fictionele wereld biedt' (o.c., p.76).

Door sommige psychoanalytische auteurs wordt over dit fenomeen gesproken als zou het een vorm van 'splitsing' betreffen. Dit is een afweermecanisme dat 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.

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

#### 4. Het verlangen naar muziek

Waarom zou een mens eigenlijk naar een opera gaan als manier om met zijn emoties in contact te komen? Meerdere psychoanalytici hebben daarover hypothesen geopperd, met wisselende verklaringskracht. Een opmerking als "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 bijvoorbeeld niet verder. Ook een uitsluitend verhaaltechnische analyse van de mythe van een opera zoals Gedo (1997) dat doet, schiet tekort. De gedachtelijnen van deze analytici blijven steken in aanzetten. Beter uitgewerkt zijn de gedachten dat via muziek catharsis, een ontlading van energie kan plaatsvinden (Kris, 1952), de gedachte dat er in de mens een biologisch verlangen is naar schoonheid en dat dit in muziek gesublimeerd kan worden bevredigd (De Block, 2002), of de gedachte dat muziek een ‘transitional object’ is (McDonald, 1970).

Eerder in dit artikel werden reeds Van Reedt (2003) en Poizat (1986) aangehaald, die vanuit Lacaniaans perspectief beschrijven hoe het horen van de vrouwelijke stem herinnert aan de vroegste herinnering van de moederstem en daarom eenzelfde affect oproept. Ik onderschrijf beider uitgangspunt dat muziek een niet-symbolische ‘taal’ is, en dat muziek daardoor verbonden kan zijn met emoties uit de vroegste kinderontwikkeling. Mijn voornaamste bedenking tegen het Lacaniaanse psychoanalytische model is haar fundament in het onhoudbare uitgangspunt van het klassieke Freudiaanse driftmodel en dat zij de uitgaat van een seksualisering van het kinderlijke emotionele leven.

Mij spreekt dan ook meer aan hoe Meltzer & Williams (1988) 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. Zij noemen dit het ‘esthetisch conflict’ en situeren de oorsprong daarvan in de zeer vroege kinderontwikkeling. 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 in vervelende verwarring als dit gebeurt. Zo ontstaat bij het kind een behoefte om te begrijpen wat er aan de hand is, om behoefte om te weten.

Net als in de Lacaniaanse psychoanalyse komt muziek ten tonele in relatie tot moeders stem, die immers een belangrijk voertuig van die liefdevolle omgang is. Het komen en gaan van moeders stem is als het ware de eerste object relatie, de voorloper van het vermogen in relatie te staan tot een ander. Deze eerste object relatie, 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 esthetisch conflict. De volwassene is er niet op uit een dergelijke ervaring gestold vast te houden of te bezitten, maar tracht vooral opnieuw voelen dat hij verlangt. Ook het concept ‘creativiteit’ wordt ingevuld vanuit het verlangen: in het creatieve proces worden de gevoelens van het esthetische conflict vorm gegeven. Hindle (2000) werkt hun opvatting uit in haar analyse van Ravels opera ‘L’enfant et les sortilèges’ en stelt dat als we over muziek communiceren, we in termen van ‘emotionele opwindings’ moeten denken.

Interessant is dat in deze gedachte het verlangen naar horen van muziek wordt verbonden met een ontwikkelingspsychologisch model, dat 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 in de tijd kan bestaan. Eenmaal geklonken is de klank weg, en kan de luisteraar er niet naar terug, zoals je de blik wel opnieuw naar het schilderij kan richten of de bladzijde nog eens terug kan slaan.

Een eerste belangrijk bezwaar van de opvatting van Van Reedt, Poizat en Hindle is 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 psychoanalytische manier van denken legt hier naar mijn mening een stramien aan de opera op, in plaats van uit het fenomeen opera op zich te vertrekken, wat een terugkerend probleem is in de verhouding tussen psychoanalyse en kunstbeschouwing.

Een tweede, minstens even groot, 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 het basale relationele proces tussen moeder en baby wordt geacht. Net zoals de ‘stem theoretici vertegenwoordigers’ vaak verwijzen naar prenatale akoestische ervaringen, zo verwijzen de ‘ritme theoretici’ naar het prenatale ritme van de beweging en de hartslag van de moeder. De idealisering van de stem doet ook geen recht aan de andere zintuigen die net zo belangrijk zijn voor de moeder-kind interactie, 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.

Psychoanalytische theorievorming over het verlangen naar muziek is vooralsnog verre van problematisch. Waar het waarschijnlijk vooral om gaat is dat de luisteraar in emotionele opwinding even kan versmelten met muziek en in die versmelting zijn verlangen naar de vroege lustvolle en pijnlijke versmelting met moeder kan bevredigen.

Anders dan te denken vanuit de stem, is ook het mogelijk te onderzoeken welke specifieke ervaringen de toeschouwer verleiden om opera’s te bezoeken. Daartoe maken we opnieuw een uitstapje naar het proefschrift ‘De film als emotiemachine’ (Tan, 1991). 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: de toeschouwer ervaart emoties door de beleving van die veilige fictionele wereld én hij ervaart emoties door de beleving van de kunstmatige aspecten van de film, zoals het verloop van het plot, gebruik van speciale technieken, aparte wendingen, en dergelijke. Vanuit Tans cognitief-psychologische optiek is het diëgetisch effect, het versmelten met de fictiewereld, dus een motief voor filmbeschouwing. Waar Ehrenzweig een beschermende factor veronderstelt die het mogelijk maakt aan kunst onbewuste emoties te beleven, maakt de cognitief-psychologische theorie duidelijk dat het beleven van de fictieve wereld op zich motiverend kan zijn en emotionerend. Nu is het natuurlijk wel zo dat in een opera de fictiewereld vaak veel en veel meer gestileerd, mythisch is dan in een film, maar toch. Tan meent dat toeschouwers twee soorten emoties bij het zien van een film ervaren: emoties die ontleend worden aan de fictieve handeling en emoties die ontleend worden aan de vaktechnische aspecten. Tans opvatting raakt aan de theoretische discussie die onder andere Tomkins (1962,1963) voert over wat basale emoties en motieven zijn, en of ‘interesse’ een zelfstandige emotie is die motiveert. Tan betoogt dat emoties ook beleefd kunnen worden aan de ervaring van aspecten van het kunstwerk op zich. Het is hier dat wellicht de emoties van de geschoolde versus de niet-geschoolde toeschouwer van opera sterk uiteen lopen. Naarmate iemand meer geschoold is, zal hij meer in staat zijn de vele vaktechnische finesses op te merken die het plezier van de herkenning geven.



Wat Tan niet beschrijft, en wat de kenmerkende psychoanalytische aanvulling is, is dat onder de bescherming van de esthetische illusie allerlei onbewuste wensen en verlangens voelbaar kunnen worden. Dat lijkt mij 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’, een ‘transitional space’ zoals Winnicott die heeft beschreven. Het mythische van een opera is een deel van de esthetische illusie, als zij die vroege kinderbinding verbergt.

Nu is het, denk ik, niet zo dat iedere opera de toeschouwer evenveel mogelijkheden biedt tot het creëren van zo’n overgangsruijme. Hoewel ik er van uitga dat de onbewuste overdracht door de librettist en de componist van alle tijden is, is het zo dat de innerlijke instelling waarmee geschreven en gecomponeerd wordt, in de tijd is veranderd. Het streven naar ervaren van emoties aan een opera, anders dan de betovering door de muziek, is historisch gezien een relatief jong gegeven. Een opera van Monteverdi, maar ook een opera van Mozart, gaat nauwelijks over innerlijke conflicten of ambivalenties. Mozarts Don Giovanni en Papageno zijn psychologisch gezien eendimensionale personages die van begin tot eind hetzelfde zijn, om over Monteverdi’s Poppea maar te zwijgen. Dat een operapersonage innerlijke conflicten kent, is van later tijd. Ten tweede biedt ook de structuur en de muzikale uitdrukking meer of minder mogelijkheden. Het muzikale idioom uit de laat 19<sup>e</sup>, begin 20<sup>e</sup> eeuw kan veel meer ambiguïteit bevatten. Een Wagner of een Strauss opera biedt daarom veel meer opening voor emotionele betekenisgeving dan een Mozart, Handel of Monteverdi opera.

Vanuit een egopsychologisch gezichtspunt zou het creatieve proces van betekenisgeving door de toeschouwer verklaart 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).

## 5. De ‘luisteraar respons theorie’

In het begin van dit artikel is betoogd dat de betekenisgeving van een opera, gedefinieerd als het beleven van een emotie, een tegenoverdrachtsreactie is van de toeschouwer op een ‘Gesamtkunstwerk’, dat een container is geworden van vele overdrachtsfenomenen. Daarna is stilgestaan bij de bescherming van de esthetische illusie, en bij het verlangen naar muziek. Tot slot is de vraag aan de orde hoe de toeschouwer de opeenstapeling van betekenissen van zijn creatieve voorgangers oppakt.

Het antwoord op die vraag is in eerste instantie simpel: “nou, gewoon, met zijn of haar gebruikelijke manier van reageren.” Want zoals de patiënt niet vrij en onbevangen luistert naar de betekenis die door de analyticus in de duiding wordt gelegd, zo reageert de toeschouwer op wat er op hem afkomt met zijn eigen kenmerkende afweerstructuur. Hij pakt op wat in hem leeft, waar hij op aangesproken wil worden, reageert wellicht heftig op wat raakt aan eigen deels onbewuste conflicten en pakt niet op wat te heftig is of gewoon niet raakt. Met andere woorden, de toeschouwer kent op basis van zijn eigen bewuste en onbewuste wensen, verlangens en conflicten en zijn eigen karakteristieke afweerstructuur een individuele betekenis toe. Dit sterk subjectieve standpunt over de betekenisgeving is te begrijpen vanuit de structuralistische kennisopvatting, maar ze is ook te vinden in de theorie over de lezersreactie, de zogenaamde ‘lezer respons theorieën’, uit de literatuurwetenschappen. Naar analogie van de theorie van de lezer respons, kan worden

gesproken over een 'luisteraar respons theorie'. Deze term wordt voor volgens Dame (1994) voor het eerst gebruikt door de Amerikaanse muziekwetenschapper Marcia Citron.

Citron (1993) noemt luisteren een daad van schepping. Vanuit fenomenologisch perspectief schetst zij dat de luisteraar de gaten ('rupturen') die het werk heeft, vult 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 keer nog weer verschillen, zodat er per persoon ook nog eens sprake is van een meervoudige subjectiviteit.

Joke 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; het is maar net welk analysekader de luisteraar heeft. Muzikale betekenissen komen dus tot stand in de luisteraar, waarbij de luisteraar geholpen wordt 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. Ik vind dat een benauwend idee dat geen recht doet aan het gegeven dat een muziekstuk ook is gemaakt om te communiceren. Ik kan me dan ook veel meer vinden in het uitgangspunt van literatuurwetenschapper Norman Holland dat de kunstenaar èn een fysiek product maakt èn iets maakt voor de toeschouwer om mee geïnvolveerd te raken. Het kunstwerk, in dit geval de opera, is een container van ideeën, karakters, thema's en zelfs onbewuste fantasieën en afweermechanismen. Echt goede kunstwerken bieden als het ware een speelruimte, waarin de toeschouwer zelf kan creëren. Een van Hollands artikelen heeft de provocerende titel "Hamlet – my greatest creation" (Holland, 1975). Hierin doet hij uit de doeken hoe zijn interpretatie van Shakespeares tekst tot een nieuwe Hamlet leidt, een heel eigen kunstwerk.

Holland (1998) gaat van de egopsychologische zienswijze uit dat ieder mens de aspecten van zijn wereld zo veel mogelijk in harmonie wil brengen, dus onlust zal vermijden en evenwicht zal trachten te handhaven. Hoe 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 kunstbeschouwing 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 ambivalent en terughoudend het werk tegemoet treden, maar als er eenmaal onbewuste inhoud getransformeerd waargenomen worden, geeft dat uiteindelijk bevrediging.

De waarneming van het werk is vooral te beschouwen als een tegenoverdrachtsfenomeen, omdat eigen conflictgebieden worden geactiveerd. Walter Schönau verdiept dit en zegt 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 enscenering krijgt toebedeeld, en dat de toeschouwer reageert op die roltoewijzing in die zin, dat hij op zijn beurt het werk of de auteur weer een positie toewijst. (Schönau & Pfeiffer, 2003, p. 53).

Zeker als we spreken over opera, is het natuurlijk zeer interessant na te denken over de manier waarop de toeschouwer zich identificeert met de inhoud of de protagonisten. Volgens Holland probeert de toeschouwer de ander zoveel mogelijk met zichzelf gelijk te maken, de ander dus aangepast waar te nemen zodat de eigen identiteit wordt verstevigd. Volgens Theodoor Reik

echter, identificeert de toeschouwer zich onbewust met de auteur of met de held van het werk. Ik denk dat een opera mogelijkheid biedt tot meerdere identificaties, dat de toeschouwer zich kan identificeren met deelaspecten van meerdere personen of van meerdere thema's. Hij kan zich immers 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. Natuurlijk is nu juist weer de crux bij dit alles, dat deze identificaties plaatsvinden in de context van de esthetische illusie; het gaat dus ook maar om alsof-identificaties.

Ter illustratie worden hiernavolgend twee 'luisteraar responsen' geschetst, een van recensente Mischa Spel (2003) en daarna die van mijzelf. Beide luisteraar responsen zijn een reactie op de uitvoering van Puccini's opera 'La Bohème', zoals die op 3 november 2003 werd uitgevoerd in een regie van Pierre Audi in het Muziektheater te Amsterdam.

Een interessante luisteraar respons vond ik die van recensente Mischa Spel in de NRC. Ik laat haar cognitieve beschouwingen 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 theateraal 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 dat onder een ruwe bolster een blanke pit zit.

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 mee te gaan, 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 maar die je juist mee kan vragen om het contact eens wat te verstevigen. 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 als experiment er 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 weinig herinneringen aan.

Ik vind Nadelmann als Musetta niet mooi zingen, gewoon te ordinair. De vriendin naast me vind haar jurk wel erg mooi, maar daar heb ik weinig aandacht voor. Eerlijk gezegd vind ik haar niet sympathiek, ze is een allemans vriendinnetje die me aan de fatale vrouw Lulu deed denken. Tijdens de slotscène, waarin Mimi eenzaam op het podium ligt te sterven, denk ik: 'Is zij de enige vrouw in het gezelschap vrienden, loopt ook zij weg van Mimi en zoekt ze 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. Weg met dat mens.

Een paar keer heb ik associaties met de kaskraker ‘The Titanic’, en denk ik aan het liefdesduet dat Leonardo Di Caprio en Kate Winslet daarin zingen op de voorplecht. Blijkbaar heb ik een gevoel van *dédain* naar de theatraliteit die Puccini in zijn opera stopt. Bij de slotscène denk ik ‘typisch Audi, dat doet hij nou altijd. Altijd als er sprake is van een heftig emotioneel contact wordt de fysieke afstand vergroot. Ik fantaseer over hoe die man 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, Rodolfo 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. Na afloop zitten we in de kroeg. Uiteindelijk was door iemand uit het operagroepje iemand meegevraagd die een paar jaar geleden is gescheiden. Het gaat niet goed met hem. Het maakt me triest. Eigenlijk ben ik zelf een paar dagen al wat vaag onrustig, zonder te snappen waarom. Op weg naar huis staan de tranen in mijn ogen als ik me realiseer dat over een aantal weken mijn beide zonen uit huis zullen gaan. Het kan niet anders of mijn hele beleving van de opera, inclusief de beoordeling van de zang- en regieprestaties, stonden in het teken van mijn eigen preoccupaties.

Met dank aan Eddy de Klerk en Marc Hebbrecht voor hun suggesties.

## Literatuur

- Baest, A. v. (2000). *A semiotics of opera*. Delft: Eburon
- Bertisch, K. (2003). *Opera en operaregie*. Lezing op het symposium 'Opera' van de Stichting Psychoanalyse en Cultuur in Amsterdam, 15-11-2003
- Block, A. de (2002). Culturele instincten. Een alternatief voor de psychodynamica van de sublimering. *T. v. Psychoanalyse* 8, p. 222 – 233
- 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
- Citron, M.J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge: University Press
- Dame, J. (1994). *Het zingend lichaam*. Kampen: Kok Agora
- Ehrenzweig, A. (1953). *The psychoanalysis of artistic vision and hearing*. Londen
- Gedo, J.E. (1997). On the psychological core of opera. *Annual of Psychoanalysis*, 25, p. 49 – 59
- Hillenaar, H.J. (2002). De innerlijke identiteit van de schrijver. *T. v. Psychoanalyse* 8, p. 157 – 172
- Hindle, D. (2000). 'L'enfant et les sortilèges' revisited. *Int. J. of Psychoanal.* 81: 1185 - 1196
- Holland, N. (1975). Hamlet – my greatest creation. *J. 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, Int. Univ. Press
- Levarie, S. (1984). Opera and the human emotions. *Annual of Psychoanalysis* 12, p. 415 – 420.
- Lichtenstein, S. (2003). *De operacomponist*. Lezing op het symposium 'Opera' van de Stichting Psychoanalyse en Cultuur in Amsterdam, 15-11-2003
- Lindenberger, H. (1984). *Opera. The extravagant art*. New York: Cornell Univ. Press
- McDonald, M. (1970). Transitional tunes and musical development. *Psychoanalytic Study of the Child* 25, p. 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 : Eds. A.A. Métaillé
- Reedt, C. van (2003). *Over de zangstem en emotie in de opera*. Lezing op het symposium 'Opera' van de Stichting Psychoanalyse en Cultuur in Amsterdam, 15-11-2003
- Schalkwijk, F. (1984). *Grondslagen van muziektherapie*. Assen: Dekker & v.d.Vegt/van Gorcum
- Schalkwijk, F. (1997). Psychoanalyse en emotie: een aanzet tot discussie. *T. v. Psychoanalyse* 3, p. 68 - 85
- Schönau, W. & Pfeiffer, J. (2003). *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft* Stuttgart: Verlag J.B. Metzler (2<sup>o</sup> druk).
- Spel, M. (2003). Recensie van de opera 'La Bohème' in de NRC van 04-11-2003
- Tan, E. (1991). *Film als emotiemachine. De affectstructuur van de traditionele speelfilm*. Amsterdam: U.V.A., academisch proefschrift
- Tomkins, S.S. (1962, 1962). *Affect, imagery, consciousness Vol. I & II*. New York: Springer
- Verbruggen, G. (2003). Moderne opvattingen over dromen. *T. v. Psychoanalyse* ,9, p. 4-16
- Weissman, P. (1967). Theoretical considerations of ego regression and ego functions in creativity. *Psychoanalytic Quarterly* 36, p. 37 – 50.