

Psychoanalyse en toneel

door J.A. Groen

What, a play toward?
I'll be an auditor,
An actor too perhaps,
If I see cause.

W. Shakespeare, *A Midsummer
Night's Dream*.

Samenvatting

De verbinding tussen psychoanalyse en toneel kan vanaf het tijdstip van Freuds eerste psychoanalytische publikaties innig genoemd worden, althans gezien vanuit de psychoanalyse. Oedipus Rex, Hamlet en andere stukken van Shakespeare hebben daar een belangrijke rol bij gespeeld.

De toneelwetenschap heeft Freud en zijn navolgers geholpen hun concepten te toetsen en te verhelderen. Dit kan mede verklaard worden door de overeenkomst tussen dromen en toneelstukken. De betekenis van de 'droom in de droom' wordt vergeleken met die van een 'toneelstuk in een toneelstuk', zoals dat in 'Hamlet' het geval is.

Het verband tussen de psychoanalytische situatie en toneelstukken wordt toegevoegd aan het toneelmodel van de psyche, zoals dat door Habermas is beschreven. De betekenis die de psychoanalyse voor de toneelkritiek zou kunnen hebben wordt aangeduid in een beschouwing over Shakespeares 'Othello'.

Inleiding

Dat de redactie van de Nederlandse editie van de werken van Freud één van de categorieën waarin zij deze heeft onderverdeeld 'cultuur en religie' als titel heeft meegegeven is niet toevallig. Het is immers zo dat de psychoanalyse vanaf het allereerste begin een grote interesse heeft gehad voor alles wat met cultuur (en religie) te maken heeft. Dat geldt voor meerdere aspecten van cultuur. Een van die aspecten zal ik trachten in het navolgende artikel nader te belichten.

Er bestaat – André Green (1969) signaleert het al in zijn boek *Un oeil en trop, le complexe d'Oedipe dans la tragédie* – een geheimzinnige band tussen psychoanalyse en toneel. Het zal dan ook niet toevallig zijn dat Freud vooral naar toneelstukken heeft gegrepen om zijn theorieën te toetsen en te illustreren. Daarbij gaat het hem vooral om *Oedipus Rex*, maar vervolgens ook om *Hamlet* en eigenlijk om alles wat Shakespeare heeft geschreven.

Maar Shakespeare, en dat is iets dat mij van het grootste belang lijkt, heeft zijn stukken niet geschreven opdat zij gelezen zouden worden. In tegendeel, de tekst diende de opvoering die daarop en daaruit moest volgen. Zoals uit het bovenstaande citaat van Shakespeare blijkt is een toneelstuk iets dat gehoord ('an auditor', iemand die in het auditorium zit) of gespeeld wordt, door 'the actor'. Blijkbaar sluit de ene mogelijkheid de andere niet uit, iemand zou zowel 'auditor' als 'actor' kunnen zijn.

In deze formulering ontbreekt echter het visuele element en dat is toch een essentieel onderdeel van ieder opgevoerd toneelstuk. Het is ook het element dat illusie min of meer tegengaat. Bij het lezen van hetgeen een schrijver creëert stellen wij ons voor, of misschien beter, moeten wij ons een voorstelling maken, van de personen die in het werk een rol spelen, en dat geldt zowel voor een roman als voor een toneelstuk.

Bij een toneelstuk dat wordt opgevoerd spreken wij over een 'voorstelling', zoals in de context 'de voorstelling begint om 20.00 uur'. Daarbij gaat het om een andere betekenis van het woord 'voorstelling', niet wij stellen ons iets voor, in tegendeel, er wordt ons iets voorgesteld. Toch zal deze tegenstelling bij nader inzien niet zo groot lijken als we in eerste instantie geneigd zouden zijn te denken.

Wat ons voorgesteld wordt moet immers, wil het betekenis voor ons krijgen, op enigerlei wijze binnen ons voorstellingsvermogen liggen, en dat vermogen heeft te maken met voorstellingen die in ons zelf, bewust of onbewust, al aanwezig waren.

Green (1969) zegt het zeer duidelijk, als hij schrijft: 'Notre souci constant aura été de montrer la double articulation du fantasme théâtral: celle de la scène, qui se passe sur les planches, ostensiblement soulignée pour le spectateur, et celle de l'autre scène qui se passe – bien que tout soit dit à haute et intelligible voix et déployé en pleine lumière – à l'insu du spectateur, grâce à un mode de concaténation qui obéit à une logique inconsciente'.

Anders gezegd: we moeten met wat we zien en horen een zekere mate van empathie kunnen voelen, en dat kan alleen dan wanneer we er ons, zij het tijdelijk, mee kunnen identificeren; zij het 'à l'insu'. En het is juist bij deze mogelijkheid tot identificatie dat het zien een grotere rol speelt.

Fenichel (1935) heeft over het verband tussen zien en identificatie een interessant artikel geschreven dat in de Engelse vertaling 'The scopophilic instinct and identification' heet. Hij noemt daar ook bij het belang dat het zien van de oerscène heeft, juist waar het identificatie met ouderlijke rollen (van beide ouders!) betreft, en het lijkt mij dat juist dit voorbeeld zo belangwekkend is omdat het daarbij om handelen, om een handeling, gaat. Handelingen en handelen zijn nu juist begrippen die essentieel zijn voor alles wat met theater te maken heeft. Weissman

(1961) schrijft dan ook 'the dramatist is a creator of actions'. De toneel-schrijver creëert ze, de acteurs en actrices spelen ze en de toeschouwers zien ze.

Lezen heeft uiteraard ook alles met zien te maken, en ook daar zouden we met Fenichel kunnen spreken van 'oculaire identificatie'. De handelingen die worden beschreven moeten we ons echter zelf voorstellen, ze worden niet voorgesteld zoals op het toneel, en daarin zit het grote verschil.

Waar handelingen wel worden voorgesteld, maar dan door ons zelf, is in onze dromen. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat de vergelijking tussen toneel en droom zich opdringt en dat is dan ook bij een aantal schrijvers zeker het geval geweest.

Green (1969), schrijvend over de betekenis van fantasie bij het schrijven (en lezen!) van romans, zegt: 'Le fantasme évoque davantage le conte, voire le roman. Ses attaches avec le roman familial renforcent cette comparaison'. En vervolgens: 'Au théâtre, par contre, nous retrouvons comme dans le rêve cette égalité, de droit sinon de fait, qui règne entre les divers protagonistes se partageant l'espace de la scène'. Green besluit dan met de mening dat toneel 'est à placer entre rêve et fantasme'.

Weissman (1961, 1962) gaat verder dan Green. Hij stelt dat 'for the playwright, the stage approaches the dream screen', en dat 'the dramatist's script may be compared to the manifest dream, the play as produced to latent content and secondary elaboration'. Weissman verwijst naar Eugène O'Neill, die hele of gedeeltelijke dromen na zijn ontwakens onmiddellijk in zijn toneelstukken verwerkte, en ze daarbij vaak letterlijk overbracht.

Een belangrijk verschil tussen droom en toneel lijkt mij de betekenis van de tekst, van het gesproken woord. Freud (1900) kende aan 'Reden im Traum' niet erg veel betekenis toe. Hij meende dat iets dat in een droom gehoord wordt altijd afkomstig is (en vaak gelijk is aan) iets dat in het waakleven al gezegd of gehoord is. Overigens beschrijft hij wel een uitzondering op deze regel, als hij schrijft over dwangneurotische patiënten die 'den Wortlaut ihrer eigenen Zwangsvorstellungen nicht kennen'. Daarover schrijft hij: 'Erstens macht man die Erfahrung, dass die Träume den eigentlichen Text des Zwangsgebotes u.d.gl. bringen können, der im Wachen nur verstümmelt und entstellt, bekannt worden ist. Die Texte treten im Traum als Reden auf, entgegen der Regel, das Reden im Traum von Reden am Tage herrühren' (1909). Mogelijk moeten we ook aan de teksten in de droominhoud iets meer betekenis toekennen dan Freud aanvankelijk dacht, en daardoor wordt de mogelijkheid een droom te vergelijken met een toneelstuk weer iets groter. Immers, hoezeer het ook bij toneel gaat om voorstelling, om uitbeelding, ook en misschien vooral om emoties, de taal, en dus de tekst, blijft toch een hoogst belangrijke rol spelen. Wel is het zo dat bij latere

toneelschrijvers als bij voorbeeld Ionesco de taal veel meer iets primair-procesachtigs heeft gekregen (zie daarover Wiersema 1987), dus meer gaat in de richting van 'droomtaal'. Ook bij Artaud, van wie recentelijk een van zijn toneelstukken, namelijk *Les Cenci* is opgevoerd, krijgt de taal een andere betekenis, vaak ook een andere vorm dan bij meer klassieke schrijvers. Loek Zonneveld (1990) schrijft daarover in de *Groene Amsterdammer* van 25 juli 1990 en haalt daarbij een interview met Artaud in *Le Figaro* aan, waarin deze zegt: 'Deze enscenering is een totaalpoging om een symbolische gebarentaal op het toneel te bereiken. Het gebaar is aan het woord gelijk. Dat betekent dat voor mij het gebaar even belangrijk is als wat wij 'taal' noemen... Gebaar, geluid, decor, lawaai, tekst, licht; we proberen het Parijse publiek een experiment voor te zetten dat kan wedijveren met wat is gedaan in andere Europese landen, waar het theater weer een ware religie is!' Uit deze formulering blijkt de vrij geringe plaats die de tekst bij Artaud krijgt.

Ook Green (1969) besteedt vrij veel aandacht aan de ideeën van Artaud. Zo zegt hij onder andere: 'Son but est la provocation à tout prix dans l'événement théâtral d'un frisson qui terrasse la passivité du spectateur et sorte celui-ci de la séduction amollissante qui l'anesthésie par les moyens de l'agréable, du pittoresque et du décoratif. Le théâtre de la diversion doit laisser la place à un théâtre corrosif qui ronge la carapace qui l'étouffe et nous rende un visage oublié du spectacle. C'est le théâtre de la cruauté'.

Bij Artaud staat niet alleen de tekst niet op de eerste plaats, het gaat hem er ook om hoe deze gesproken wordt. Het is een 'théâtre de la contestation du langage verbal, qui fait appel à une physique des signes, à leur accumulation, à leur mobilisation intensive autour des gestes et de la voix, qui déborde de la tessiture expressive ordinaire de la parole'.

Het zal na deze citaten geen verwondering wekken als Artaud herhaaldelijk zijn soort theater met dromen vergelijkt. Het theater, zegt hij, is net als de dromen 'sanguinaire et inhumain'. Als we naar de *Traumdeutung* grijpen vinden we daarin eveneens een verwijzing naar toneel, namelijk waar Freud (1900) Fechner aanhaalt die gesproken heeft over de 'Schauplatz' van de droom. Fechner is van mening dat deze 'Schauplatz', dit toneel, een ander is dan dat van het psychische 'waak-leven'. Freud vervolgt dan met een beschouwing over de 'psychische Lokalität', maar het lijkt mij dat Winnicott meer te zeggen heeft gehad dan Freud als het over ruimte en 'Lokalitäten' gaat.

Alvorens ik daarover verder ga, moet mij eerst nog van het hart hoe merkwaardig het is dat wij als wij dromen zowel regisseur, speler en toeschouwer zijn en hoe sterk deze rollen door elkaar kunnen lopen. Wat de laatste twee hoedanigheden, speler en toeschouwer, betreft, verwijst dit ook naar het citaat uit de *Midsummer Night's Dream* waarmee ik dit artikel ben begonnen.

Een andere overeenkomst tussen een droom en een toneelstuk is de

'droom in de droom' en het 'toneelstuk in een toneelstuk'. Over de 'droom in de droom' schrijft Freud in de *Traumdeutung*, en hij geeft daarin als zijn mening dat, wanneer een bepaalde inhoud van een droom als 'gedroomd' wordt aangeduid, dit de bedoeling heeft de betekenis van de droom te ontwaarden. De gedachte 'het is maar een droom' zou het verder slapen mogelijk maken, omdat anders de censuur zodanig sterk zou worden dat ontwaken het geval zou zijn.

Ter andere zijde, en dat noemt Freud niet, kan het ook gebeuren dat iemand droomt dat hij wakker wordt, dat er in de (gedroomde) waaktoestand dan allerlei op zich gewone dingen gebeuren die toch een hoogst griezelig karakter hebben. Een van mijn analysanden droomde als kind iets griezeligs, dacht vervolgens wakker te worden en zag zijn vader op zijn hulpgeroep verschijnen, en werd toen nog steeds dromend pas echt zeer angstig, waardoor hij gillend (en zonder dat de vader in werkelijkheid aanwezig was) wakker werd.

Dit lijkt op de toestand waar iemand weet dat hij droomt, maar ondanks alle pogingen in de droom gevangen blijft. Dit laatste doet denken aan Hamlet, die, wanneer hij 'the play within the play' heeft georganiseerd, zegt: 'The play's the thing, wherein I'll catch the conscience of the king', hiermee de hoop uitsprekend dat Claudius zich daar ook niet meer uit los zal kunnen worstelen.

Een toneelstuk in een toneelstuk, een verhaal in een verhaal of een schilderij in een schilderij wordt in de Franse literatuurwetenschap, in navolging van Gide, 'mise en abyme', later ook wel 'mise en abîme', genoemd. In zijn *Le Nouveau Roman* heeft Jean Ricardou (1978) daar veel aandacht aan gegeven. Hij spreekt over een 'mise en abyme révélatrice' en zegt dat de onthullende functie van de 'mise en abyme' bestaat uit herhaling: 'toute mise en abyme multiplie ce qu'elle imite ou, si l'on préfère, le souligne en le redisant', uit condensatie: 'mais elle le redit autrement, le plus souvent, elle met en jeu des événements plus simples, plus brefs', en uit anticipatie: 'en outre, il arrive souvent que les micro-événements que la mise en abyme recèle précèdent les macro-événements correspondants; en ce cas, la révélation risque d'être si active que tout le récit peut en être court-circuité'.

Het lijkt mij dat het toneelstuk in het toneelstuk dat bij Hamlet een grote rol speelt hier een goed voorbeeld van is.

Anders dan in een droom waaruit geen gewenst ontwaken mogelijk is, kan Claudius zich losworstelen. Wanneer het hem te angstig te moede wordt, vlucht hij weg van de confrontatie met wat hem voorgespeeld wordt, of misschien beter gezegd, met wat voor hem wordt gespeeld.

Als we bedenken dat de droom voor Freud, en dus voor de psychoanalyse, van de grootste betekenis was voor het begrijpen van de menselijke psyche, de koninklijke weg was naar het onbewuste, dan zal, wan-

neer we alle overeenkomsten bezien tussen toneel en droom, het niet langer verbazingwekkend zijn dat eerst Freud en later zijn leerlingen zoveel belang gehecht hebben aan alles wat met toneel te maken heeft.

Freud schreef, waarschijnlijk in 1905, een artikel met de titel 'Psychopathische Personen auf der Bühne' (de Nederlandse vertaling hiervan bevindt zich in de Freud-editie, uitgegeven door Boom, en wel in *Cultuur en Religie* deel 1).

Freud legt in deze lang vergeten gebleven publikatie het accent op de beleving van de toeschouwer van toneelstukken, en vergelijkt die beleving met die van een spelend kind. Zo'n beleving heeft alles te maken met illusie en dat stelt, zo zegt hij, de toeschouwer in staat zich te identificeren met de figuren die door de spelers worden uitgebeeld. Zo'n formulering (spelers in plaats van hoofdpersoon) lijkt mij van veel belang, en ik zal daar dan ook nog de nodige aandacht aan besteden.

De psychoanalyse heeft, ik noemde dat reeds, ook naast en na Freud veelvuldig gebruik gemaakt van 'toneelmodellen'. En niet alleen de psychoanalyse, zo heeft ook Habermas (1975) het begrip 'Bühnenmodell' ingevoerd als hij het heeft over het psychisch functioneren en het interpreteren daarvan. Hij zegt: 'Die elementaren Ereignisse sind Vorgänge eines Dramas... Der funktionelle Zusammenhang wird nach dem Bühnenmodell gedeutet: die elementaren Vorgänge erscheinen als Teile eines Zusammenhangs von Interaktionen, durch die ein "Sinn" realisiert wird ... so enthüllt sich im Fortgang eines Dramas "Sinn". Im eigenen Bildungsprozess sind wir freilich Schauspieler und Kritiker in einem'.

Ook Kuiper (1976) spreekt over een 'innerlijk drama', wanneer hij het heeft over de structuur van de psychische realiteit. Sandler (1976) heeft veel betekenis gegeven aan de begrippen rol, rol-relatie en roles-responsiveness, wanneer hij over overdacht en tegenoverdracht in de psychoanalytische behandeling schrijft. Stone (1967) spreekt over 'play-acting', waarmee hij een toestand bedoelt die ontstaat doordat het volwassen deel van de analysant en de analyticus samen afspreken de fantasieën en belevingen van de analysant serieus te nemen. We komen dan op het terrein van de illusie, en dat is zowel voor toneel als voor de psychoanalytische behandeling een uiterst belangrijk gebied. Wanneer het over gebieden gaat komt het begrip 'ruimte' aan de orde, waarover ik schreef in *Achter spiegels en maskers* (1980) in het hoofdstuk: 'De analytische ruimte'. Zo'n ruimte wordt niet alleen materieel bepaald door de kamer, de bank, de stoel en de opstelling, maar heeft ook te maken met alles wat Winnicott (1971) over de intermediaire, potentiële of traditionele ruimte heeft geschreven. Deze ruimte ontstaat al bij het zeer kleine kind en ligt tussen diens primaire creativiteit en zijn objectieve waarneming die is gebaseerd op 'reality-testing'.

Wanneer beleefd wordt vanuit deze ruimte kan niet meer gevraagd worden 'Is het buiten of binnen?', 'Is het echt of niet?' In een analyse is

het zo dat analysant gevangen is in de illusie van hetgeen hij opvoert door de grondregel te volgen. Tegelijkertijd, in een andere hoedanigheid, is hij toch ook de toeschouwer van zijn eigen toneelopvoering. Maar om zo'n opvoering een duidelijk toneelkarakter te laten krijgen is het noodzakelijk dat, net als bij 'echt' toneel, er een begrenzing is van de ruimte waar binnen zich alles afspeelt. Bij toneel kan zo'n ruimte variëren, er wordt en werd niet alleen door Artaud maar ook door vele anderen mee geëxperimenteerd, maar er dient toch altijd enigerlei afscheiding te zijn tussen dat wat wordt opgevoerd en de wereld daarbuiten.

Bij allerlei vormen van psychotherapie zijn verschillende 'ruimten' denkbaar, zoals bij voorbeeld een vis-à-vis-opstelling of een groepspsychotherapie. Ook dan is er steeds sprake van een kader, dat een min of meer vastliggende ruimte bepaalt.

Over de betekenis van ruimte heeft Pedder (1977, 1979) interessante artikelen geschreven, waarin hij de rol van de ruimte in de psychotherapie en in het theater vergelijkt. Hij betreft ook groepspsychotherapie in zijn beschouwingen waar hij schrijft: 'Group psychotherapy enlarges the therapeutic frame from the individual patient and analyst to a group of patients making up a therapeutic social frame'. Hij haalt daarbij Pines (1978) aan, die zegt: 'The situation can function as a transitional space, the group as a transitional object'.

Afgezien van ruimte, kader, illusie en al het andere dat met toneel te maken heeft, is er uiteraard één belangrijk punt dat ook voor de psychoanalyse van het grootste belang is, en dat is dat toneel over objectrelaties gaat evenals dat bij de psychoanalyse het geval is.

Nu is er wat de psychoanalyse betreft een verschuiving gaande geweest weg van begrippen als 'bezetting van objecten met driftenergieën' naar het idee dat objectrelaties reeds vanaf het eerste begin een belangrijke rol spelen.

Zo schrijft Sandler (1983):

'My own preference is to regard the object relationship, inasmuch as it regards some external person, as a valued type of interaction with that specific person, in which the object plays as big a part as the subject ... As development proceeds, the external objects (together with their distortions by wishful fantasies and defences) are internalized, and the resulting introjects form the basis for dialogues with the objects in unconscious fantasy'. En verder: 'From the point of view of our theory, we should recognize that it is a gross mistake to regard the internalization of inner object relationships, the unpacking of mental furniture as the patient settles into the analysis, as simply the direct or indirect wishfulfilment of unconscious instinctual wishes, once directed to a figure of the past, and now transferred to the analyst in the present'.

Het zou binnen het kader van dit artikel veel te ver voeren hier verder op in te gaan; het blijft nog steeds een omstreden zaak, zoals blijkt uit een recent artikel van Cooper (1980) over de 'future of psychoanalysis', waarin hij terloops zegt dat tot voor kort de term 'objectrelaties' geen deel uitmaakte van het vocabulaire van analytici in de Verenigde Staten. Hoe dan ook, voor mij is duidelijk dat het zowel bij psychoanalyse als bij toneel over objectrelaties gaat.

Een andere vraag is of we, uitgaande van dit idee, als psychoanalytici iets bij kunnen dragen aan interpretaties van toneelstukken, aan toneelkritiek.

Het lijkt mij dat op zo'n vraag met de grootst mogelijke bescheiden geantwoord moet worden. Psychoanalytici hebben toneelstukken en toneelschrijvers, en dus de gehele dramaturgie, in eerste instantie gebruikt om hun theoretische concepten te staven en te toetsen, maar in een wat later stadium werd nogal eens te gemakkelijk gemeend dat de diepste zin van een toneelstuk of van een hoofdrol doorgrond kon worden. Dubieuzer werd het wanneer zo'n hoofdrol beschouwd werd alsof het een persoon was, en er allerlei hypothesen werden gefabriceerd over bij voorbeeld de jeugd van die persoon. Het ergst heeft mij altijd toegeleken wanneer psychoanalytici zich niet ontzagen het oeuvre en de schrijver met elkaar te verwarren en uit het eerste allerlei conclusies gingen trekken over de laatste.

Dat alles wil echter naar mijn mening niet zeggen dat de psychoanalyse en dus de psychoanalytici geen extra bijdrage kunnen leveren aan de dramaturgie, en dan vooral aan de interpretatie van de diepere betekenis van bepaalde toneelstukken.

De analyticus leest toneelstukken en kijkt er naar op twee manieren, als persoon, en als analyticus. Stelt hij zich op als criticus dan is hij een psychoanalytische criticus.

Daarbij zal hij zich niet te veel moeten richten op een bepaalde figuur in het stuk, maar dient hij naar mijn idee het hele stuk met alle interacties tussen de spelers in zijn overwegingen te betrekken. Dat is zeker geen geringe opgave, en dat dat zo is zal ik trachten te illustreren aan een poging, *Othello* door een psychoanalytische bril te bezien.

Othello, een van de 'grote' tragedies van Shakespeare, is vooral bekend geworden en gebleven omdat het gaat over jaloezie. Op het eerste gezicht gaat het ook over liefde, de liefde van Othello voor Desdemona en die van haar voor Othello. Daarnaast, en zeker niet op de tweede plaats, gaat het over afgunst, de afgunst van Iago op Cassio, die de luitnantsplaats van Othello heeft gekregen die hij, Iago, eigenlijk had willen hebben.

Maar, vraag je je dan af, kunnen jaloezie en afgunst wel samengaan met liefde, dat wil zeggen met echte liefde? Of gaat het in de tragedie van Othello (en die van Iago), over een vorm van liefde die Lagache (1947) 'l'amour captatif' heeft genoemd en die vooral te maken heeft

met de neiging, anderen, en de liefde van anderen, tot bezit te maken? Is zo'n vorm van liefde dan nog wel echte liefde? Lagache heeft als tegenstelling van 'l'amour captatif' 'l'amour oblatif' de opofferende liefde, maar ook bij dit adjectief is het twijfelachtig of dat dan wel liefde is.

We zouden ons, dunkt mij, bij de tragedie van Othello af kunnen vragen of er niet heel andere gevoelens dan liefde de grootste rol spelen.

Jaloezie en liefde lijken samen te gaan, maar of dat zo is? Als we kijken naar de figuur van Othello, zoals Shakespeare die ons heeft geschilderd, lijkt het mij op de eerste plaats dat er van zo'n figuur weinig heldhaftigs, weinig heroïsch uitstraalt, en dit ondanks het feit dat hij in de ogen van de senaat van Venetië een groot generaal is, die veel wapenfeiten op zijn naam heeft staan.

Shakespeare laat in het begin van zijn toneelstuk twee gebeurtenissen samenvallen. De eerste is dat Othello in het geheim getrouwd is met Desdemona, dochter van een invloedrijke senator, een tot dan ongenaakbare Venetiaanse schone. De tweede is dat de senaat hem nodig heeft omdat de Turkse vloot op lijkt te trekken naar Cyprus en hij, Othello, daar het bevel op zich moet nemen om de Turken te bestrijden.

Opvallend is nu, dat, wanneer de generaal na veel vijven en zessen ter plaatse komt, de Turkse vloot voor een groot deel is vergaan en zich voor de rest heeft teruggetrokken. Voor Othello is er dus niets meer te doen, geen enkele helftachtige daad kan hij meer verrichten, en eigenlijk staat hij daar in Cyprus een beetje voor joker.

Over zijn heldendaden in het verleden geeft Shakespeare ons niet veel uitsluitsel, wel wordt duidelijk hoe hij met het vertellen hierover de hand (en het hart?) van Desdemona heeft weten te winnen. We zouden kunnen stellen dat er bij Desdemona een sterke idealisering is opgetreden, en eigenlijk lijkt zij het te zijn die het initiatief heeft genomen om tot een huwelijk te komen. Voor Othello, niet horend tot de Venetiaanse elite, moet het, lijkt mij, ook een geweldige narcistische voldoening geweest zijn de dochter van een van de belangrijkste senatoren te hebben kunnen huwen.

Alles lijkt in het begin goed te verlopen voor Othello, ware er niet de aanwezigheid van Iago. Zijn rol is minstens zo belangrijk als die van de Moor.

Shakespeare laat ons Iago vanaf het begin van het stuk kennen als een cynicus die Othello haat, en vanuit die haat geen goed woord voor hem over heeft. En dat vooral niet omdat Othello Cassio de plaats heeft gegeven die Iago ambieert. Ook Cassio deugt niet in Iago's ogen; hij is geen soldaat, hij 'never set a squadron in the field, nor the division of a battle knows'. Waarom haat Iago Othello? Voor de hand lijkt mij te liggen dat Iago niet alleen afgunstig is op Cassio, maar ook op Othello vanwege diens aanzien en positie. Bij Iago is geen spoor van idealisering te bekennen, in tegendeel. Als hij over Othello's wapenfeiten

spreekt doet hij dit op een denigrerende manier. Overigens is het zo dat bij Shakespeare hoofdpersonen vaak een wat gezwollen taalgebruik hebben, maar naar mijn idee is dat bij Othello toch wel zeer opvallend.

Mogelijk moeten we dus bedenken dat Iago's visie op Othello niet alleen voortkomt uit haat en nijd, maar dat diens rol ook aanleiding geeft tot spottende kritiek.

Dat Othello Desdemona heeft gehuwd kan Iago niet verdragen, en hij stoekt zijn vriend Roderigo (overigens een afgewezen minnaar van Desdemona) op om samen met hem de 'bedrogen' vader in beweging te brengen tegen Othello. Ook bij deze vader, een zekere Brabantio, is niet veel te merken van liefde voor zijn dochter. Deze is zijn bezit en dat bezit is hem nu ontnomen.

Er is een groot verschil tussen Cassio's benadering van Desdemona en die van Iago. Cassio idealiseert Desdemona, terwijl Iago juist degenen is die zich over vrouwen in het algemeen, en over Desdemona in het bijzonder, zeer denigrerend uitlaat. Iago is zich overigens zeer goed bewust van de idealisering die Cassio zo duidelijk tentoonspreidt, en daarmee begint zijn plan de jaloezie van Othello op te wekken door deze in te fluisteren dat er een relatie bestaat tussen Cassio en Desdemona. Op deze manier slaat hij drie vliegen in één klap: Cassio zal de wraak van Othello ondervinden, Othello's huwelijk zal worden bedorven en Desdemona zal in de hoek der schuldigen terechtkomen.

Iago's voordeel zou kunnen zijn dat hij de luitenantplaats van Cassio over zou kunnen nemen, maar zijn hele planning lijkt (en blijkt) toch erg naïef, omdat hij, gegrepen door zijn haat, niet voorziet welke hartstochten hij ontketent in Othello. Hij begrijpt wel dat deze behoort tot de narcistische persoonlijkheden, maar voorziet niet dat de krenking bij zulk soort mensen zoveel agressie, zoveel narcistische woede kan doen ontstaan, dat alles in een chaos zal eindigen.

Overigens lijkt hij uitermate slim en vindingrijk, ook al omdat hij zich niet gehinderd voelt door welk moreel bezwaar dan ook. Hij weet Cassio te verleiden tot een rel die hem zijn luitenantplaats kost, en beweegt hem daarna de tussenkomst van Desdemona te vragen om zijn positie bij Othello weer in de oude vorm te herstellen. Als Desdemona dit doet is dat uiteraard een zeer vruchtbare grond om Othello's jaloezie door allerlei insinuaties aan te blazen.

Shakespeare geeft Iago ideeën over jaloezie in de mond die het vermelden waard zijn. In zijn beschouwing zien wij een overgang van angst voor verlies van goede naam (een narcistische kwetsing) via 'genuïne' jaloezie naar angst voor verlies van bezit. Dat Othello zijn vrouw als bezit beschouwt, blijkt overigens nog eens te meer als hij tegen Iago uitroept: 'O curse of marriage. That we can call these delicate creatures ours, and not their appetites!'

Het gif dat Iago steeds meer in Othello's wankele ziel spuit; doet zijn werk. Othello vermoordt Desdemona, Iago tracht Cassio te vermoor-

den, maar dat mislukt als hij door zijn vrouw wordt beschuldigd steekt hij haar dood, waarna hij gevangen wordt genomen. Othello suïcideert zich, zijn zelfgevoel lijkt een enorme klap te hebben gekregen. Zijn laatste woorden zijn:

'And say besides, that in Aleppo once,
Where a malignant and a turban'd Turk
Beat a Venetian, and traduc'd the state
I took by the throat the circumcised dog,
And smote him thus (stabs himself)'.

Er zijn wel commentatoren die van mening zijn dat Othello op het eind van de tragedie tot hernieuwde grote hoogte stijgt, maar ik deel hun mening niet. De moord wordt geenszins ingegeven door hogere motieven, in tegendeel, hij dient slechts om de narcistische kwetsuur ongedaan te maken die de vermeende ontrouw van Desdemona heeft te weeggebracht.

Als dan nog blijkt dat hij het slachtoffer is geworden van de machinaties van Iago, en hij zijn kostbare bezit dus voor niets uit de weg heeft geruimd, is te begrijpen dat hij zich daarna geheel en al waardeloos voelt, zich inderdaad als een 'malignant and turban'd Turk' beleeft.

Jaloezie en narcisme lijken bij de Othello-figuur goed samen te gaan, eerder dan jaloezie en liefde, want van liefde is in het gehele stuk bijzonder weinig te merken.

Dat jaloezie en liefde niet goed samengaan, is in 1930 al door Jones duidelijk gemaakt. Hij zegt: 'Kurz, die Eifersucht ist ein Zeichen von Schwäche in der Liebe und nicht von Stärke'. In *Afgunst regeert de wereld* (1986) schreef ik: 'De "Schwäche in der Liebe" zouden we vooral moeten zien als een zwakte van de zelfliefde, die resulteert in een te geringe mogelijkheid om werkelijk van een ander te houden. Degeen die de liefde moet verstrekken moet een bezit zijn, en dit bezit dient absoluut te zijn'.

De meeste analytici hebben altijd de neiging gehad jaloezie in het voetspoor van Freud vooral te zien als een gevolg van afgeweerde homoseksualiteit. Dat is ook gedaan voor wat Othello betreft, en ook Iago is daar niet aan ontkomen. Zeker zal zo'n interpretatie mogelijk zijn, maar voor mij raakt die toch niet de kern van de tragedie, een kern die niet over liefde (ook niet over afgeweerde homoseksuele liefde) gaat maar juist over de antipode van de liefde, het narcisme.

Als we de blik weer richten op Iago, moeten we ons ook bij hem afvragen of er sprake is van enige liefde voor de ander of anderen. Het lijkt me dat we daar snel mee klaar zijn; de vraag moet, lijkt mij, als antwoord een duidelijk 'neen' hebben. Wel veel cynisme, gewetenloosheid, gebruik maken van anderen ten eigen bate, waarbij het er niet toe doet dat die anderen eronder lijden of zelfs in de dood worden gedreven. En wat mogelijk het interessantste is, veel afgunst. Afgunst op

wat anderen hebben, die verklaard kan worden door de wens dit ook te bezitten en tegelijkertijd de onmogelijkheid te voelen dit ooit te kunnen bereiken. Afgunst op wat Othello bezit, namelijk Desdemona, terwijl hij het met Emilia moet doen, die hij eigenlijk een minderwaardig wezen vindt.

Vanuit deze afgunst zou hij Desdemona zodanig willen bederven dat ze ook voor Othello waardeloos wordt, maar tegelijkertijd zou er ook iets kunnen spelen als 'als ik je dan toch niet zelf kan hebben, zal ik je waardeloos maken, ook voor mijzelf, zodat ik niet meer afgunstig hoef te zijn'. Dat is zoiets als het jongetje dat het autootje van een vriendje kapot maakt als hij het zelf op welke manier dan ook niet in zijn bezit kan krijgen.

De tragedie van de moor van Venetië geeft mij nog eens weer een hernieuwde aanleiding jaloezie en afgunst als twee van elkaar verschillende gevoelstoestanden te onderscheiden.

Hun overeenkomst is dat ze beide met bezit te maken hebben, de een, jaloezie, met al dan niet vermeend eigen bezit; de ander, afgunst, met het begeerde maar onbereikbare bezit van anderen. Dat de verhouding tussen beide gevoelstoestanden complex is, heb ik in *Afgunst regeert de wereld* duidelijk proberen te maken, maar zeker is het zo dat beide met liefde niets te maken hebben. En zo moet dan mijn conclusie na het zien en horen van *Othello* wel luiden dat dit toneelstuk, in zijn geheel bezien, gaat over de antipoden van de liefde, namelijk jaloezie, afgunst, haat en vooral narcisme.

Deze visie, verkregen vanuit psychoanalytische uitgangspunten, lijkt mij voor de theaterwetenschap mogelijk enigszins verrijkend. In ieder geval verrijkender dan wanneer bij voorbeeld Othello als een op zichzelf staande figuur wordt 'geanalyseerd', uit welke 'analyse' dan zou kunnen blijken dat hij verward is in een conflict rond zijn homoseksualiteit.

Ter afsluiting lijkt het mij dat een bijdrage als deze bescheiden is, zeker wanneer wij het vergelijken met de verrijking die het theater aan de ontwikkeling van de psychoanalyse heeft gegeven. Het antwoord op de vraag hoeveel betekenis de psychoanalyse kan hebben voor de theaterwetenschap valt echter geheel binnen de competentie van degenen die deze wetenschap beoefenen.

Literatuur

- Cooper, A.M. (1990), The future of psychoanalysis, challenges and opportunities. *Psychoanalytic Quarterly* 59, 2.
- Fenichel, O. (1935), The scopophilic instinct and identification. In: *Collected Works* I. Routledge & Kegan Paul Ltd., Londen 1954.
- Freud, S. (1900), Der Traum und seine Bedeutung. *Gesammelte Werke* II/III. Imago Publ., Londen.

- Freud, S. (1905), Psychopathische Personen auf der Bühne. Nederlandse vertaling: Psychopathische personen op het toneel. *Cultuur en Religie I*. Boom, Meppel/Amsterdam (1982).
- Freud, S. (1909), Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. *Gesammelte Werke VII*. Imago Publ., Londen.
- Green, A. (1969), *Un oeil en trop, Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*. Les éditions de minuit, Parijs.
- Groen, J. A. (1980), *Achter spiegels en maskers*. Boom, Meppel/Amsterdam.
- Groen, J. A. (1983), *Afgunst regeert de wereld*. Boom, Meppel/Amsterdam.
- Habermas, J. (1975), *Erkenntnis und Interesse*. Suhrkamp, Frankfurt.
- Jones, E. (1930), Die Eifersucht. *Die Psychoanalytische Bewegung*, II. 2.
- Kuiper, P. (1976), *De mens en zijn verhaal*. Polak & Van Genneep, Amsterdam.
- Lagache, D. (1947), *La jalousie amoureuse I*. Presses Universitaires de France, Parijs.
- Pedder, J. R. (1977), The role of space and location in psychotherapy, play and theatre. *International Review of Psychoanalysis* 4.
- Pedder, J. R. (1979), Transitional space in psychotherapy and theatre. *British Journal of Medical Psychology* 52.
- Pines, M. (1978), Psychoanalysis and Groupanalysis. *Groupanalysis XI-I*.
- Ricardou, J. (1978), Le nouveau roman. In: *Ecrivains de toujours*. Seuil, Parijs.
- Sandler, J. (1976), Gegenübertragung und Bereitschaft zur Rollenübernahme. *Psyche* 30, 4.
- Sandler, J. (1983), Reflections on some relations between psychoanalytic concepts and psychoanalytic practice. *International Journal of Psychoanalysis* 64, 1.
- Shakespeare, W. (1604?), *Othello*. Arden Edition, Londen 1959.
- Stone, L. (1967), The psychoanalytic situation and transference. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 15.
- Weissman, P. (1961), Development and creativity in the actor and the playwright. *Psychoanalytic Quarterly* 51, 2.
- Weissman, P. (1962), Psychoanalytic comments on modern theatre. *Psychoanalytic Study of Society* II.
- Wiersema, E. M. (1987), Het spookbeeld van de dood bij Eugène Ionesco. In: A. Stufkens e. a. (red.), *Vader was niet thuis, moeder was niet thuis*. Boom, Meppel.
- Winnicott, D. (1971), *Playing and Reality*. Penguin Editions, Londen 1974.
- Zonneveld, L. (1990), 'Kijk toch eens, wat een zooi!' *De Groene A'dammer*, 25 juli.

Summary: Psychoanalysis and the theatre

Already in Freud's early publications there is a close relationship between psychoanalyses and theatre, especially from the point of view of psychoanalysis. In this Oedipus Rex, Hamlet and other plays by Shakespeare have played an important role. Dramaturgy has helped Freud and his followers to test and clarify their concepts. This can be explained by the resemblance between dreams and theatrical performances. The significance of the 'dream within the dream' is compared with the 'play within the play', as in 'Hamlet'.

The relation between the psychoanalytical situation and theatre is elucidated by the 'Bühnenmodell' (Habermas). The importance psychoanalysis might have for dramaturgy is underlined by a discussion of Shakespeare's 'Othello'.

J. A. Groen is zenuwarts/psychoanalyticus te Utrecht.