

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online) tijdschriften van Boom uitgeverij zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Auteursrecht ten aanzien van tekst- en datamining en machinelearning is nadrukkelijk voorbehouden.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van (een) gedeelte(n) uit deze uitgave in bijvoorbeeld een (digitale) leeromgeving of een reader in het onderwijs (op grond van artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot Stichting Uitgeversorganisatie voor Onderwijslicenties (Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.stichting-uvo.nl).

No part of this article may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher. No part of this publication may be reproduced in the context of text and data mining for any other purpose which is not expressly permitted by law without permission of the publisher.

Dromend van *Fidelio*

Over een <psychoanalytische> mise-en-scène van Beethovens opera

MARC DE KESEL

◁Wie groß ist die Gefahr
Wie schwach der Hoffnung Schein!
Sie liebt mich, es ist klar,
O namenlose Pein!▷
(Leonore in akte 1, 4)

Mijn naam is niemand. Niemand werd ik steeds
genoemd door vader, moeder, al mijn makkers.
(*Odyssee* 9, 366-367)

Je congnois tout, fors que moy mesmes.
(François Villon)

¶ 1.

Fidelio, Beethovens enige muziekdrama (1805-1814), gaat door voor een uitgesproken politieke opera.¹ Het libretto gaat terug op een waargebeurd verhaal uit de tijd van de Franse Revolutie waarbij een jonge Parijse, Léonore Doazan, erin slaagt haar echtgenoot, een politieke gevangene, te bevrijden uit de kerkers van een perverse machtswellusteling.² In Beethovens opera heet de vrouw nog steeds Leonore, maar is de handeling naar (het niet-revolutionaire) Spanje verplaatst. Leonore vermomt zich er als man, als Fidelio, om zodoende in dienst te kunnen treden bij de perverse don Pizarro, ◁Gouverneur eines Staatsgefängnisses▷. Om redenen die de toeschouwer niet duidelijk worden gemaakt houdt hij Florestan, Leonores echtgenoot, gevangen. Wat de toeschouwer wél weet, is dat don Pizarro Florestan in het geheim, want onwettig, gevangenhoudt — dus zonder medeweten van zijn leidinggevende, in casu ◁Minister▷ don Fernando. Als don Pizarro verneemt dat die laatste een inspectieronde maakt in zijn district en elk moment ook zijn gevangenis kan aandoen, wil hij de geheime

<https://doi.org/10.5553/PA/259027332024030004004>

gevangene voorgoed uit de weg ruimen. Leonore/Fidelio, inmiddels knecht van ›Kerkermeister› Rocco, zal erin slagen dit te verhinderen, ook al omdat don Fernando op het juiste moment arriveert en zijn tussenkomst ervoor zorgt dat ook alle andere gevangenen worden bevrijd. Die vormen het koor waarmee Beethoven zijn opera afsluit met een majestueuze ode aan de vrijheid.

Fidelio blijkt dus inderdaad een politieke opera. En toch is hij dit niet helemaal en niet ten volle. Politiek is zeker de context waarin het verhaal zich afspeelt, maar het verhaal zelf dat het hele libretto draagt, is een liefdesverhaal. De oorspronkelijke titel in 1805 luidde niet toevallig *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe*.³ Hoe politiek de context ook mag zijn, het is een opera over echtelijke liefdestrouw — een thema dat je in ontelbare variaties door al even ontelbare opera's vertolkt ziet. Je zou het banaal kunnen vinden, maar dan alleen als je vergeet dat liefde dat per definitie nooit is.

Een vrouw vermomt zich in de sekse van de politieke macht om, met gevaar voor eigen leven, diep in de donkerste kerkers van diezelfde macht op zoek te gaan naar haar ten dode opgeschreven geliefde, vastbesloten die te redden. Het liefdesverhaal wil tegelijk een ode aan de vrijheid zijn, een politieke aanklacht tegen alles wat van de mens een slaaf maakt. *Behalve een slaaf van de liefde*. Onder het pak van *Fidelio* schuilt een Leonore die zich onvoorwaardelijk aan Florestan bindt en daarvoor graag bereid is haar zelfbehoud op het spel te zetten. Leonore is vrijgevochten als geen ander, en vecht zich het hele stuk lang ook steeds vrijer, maar dat belet niet dat ze zich bindt — *onvoorwaardelijk* bindt — aan de liefde, en via de liefde aan haar liefste.

Het politieke ›la liberté ou la mort› — ›óf vrijheid óf dood!› — wordt hier het erotische ›l'amour ou la mort› — ›óf liefde óf dood!›. Voor de liefde is Leonore bereid alles op te offeren, inclusief zichzelf, inclusief haar vrijheid. Ze neemt zich, met andere woorden, de vrijheid om zo nodig haar vrijheid op te offeren: aan de liefde of, in het geval dit niet lukt, aan de dood.

Liefde, vrijheid, dood: Leonore gaat voor de vrijheid met een onvoorwaardelijkheid die sterk is als de dood. Want dat is wat de liefde is. In ieder geval wanneer Eros zijn boog en gouden pijl in werking heeft gesteld. ›Want de liefde is sterk als de dood›, zo luidt het bekende vers uit Hooglied.⁴ Niet *sterker dan* de dood, zoals een hardnekkige lectrur het wil,⁵ maar *sterk als* de dood.

Onvoorwaardelijker dan de dood is niets. De dood luistert naar geen enkele voorwaarde. Hij komt als hij komt, hij is er als hij er is, zonder meer, rücksichtslos. Zo is Leonores liefde: rücksichtslos als de dood. Als liefde niet kan, dan is dood het enige alternatief. En zo hoort ook de vrijheid te zijn: als die niet kan, dan maar de dood. Dit is wat Beethoven laat trillen op alle snaren en uit alle blazers die hij in zijn orkestbak tot zijn beschikking heeft.

Maar dat laatste, de ode aan de onvoorwaardelijkheid van de *vrijheid*, is in de opera *context*. Het verhaal van de opera gaat dieper en raakt wat daaraan ten grondslag ligt. Het onvoorwaardelijke dat Beethoven bezingt, is dat van de *liefde*. De motor van de vrijheid is *eros*, liefde.

¶ 2.

Als in deze opera de psychoanalyse ergens enig licht op kan werpen, is het hierop: op het primaat van de eros en op het onvoorwaardelijke ervan. Want daarover gaat Freuds interventie in wat we ‹menswetenschap› noemen.

Wat ons drijft is lust. Lust is een principe, het doet ons doen wat we doen nog vóór we onszelf wijsmaken dat wij het zijn die dat willens en wetens, bewust, doen.⁶ Wat ons ten diepste — onbewust dus — drijft, is niet het zelfbehoud. Niet het zelfbehoud is het onvoorwaardelijke waarnaar onze drift luistert. Die luistert naar het lustprincipe, en dat kán samenvallen met het zelfbehoud, maar hóéft dat niet. Leonore verlangt naar haar man. En gaat dat ten koste van haar leven, van haarzelf dus, het zij zo. ‹Sterk als de dood is de liefde.› Sterk als het lustprincipe waarin Freud niet toevallig de contouren van het doodsprincipe ontwaart.

En toch, Beethovens *Fidelio* is een politieke, geen psychoanalytische opera. Het donkere domein waar de lust en de eros de tragische consequenties van hun onvoorwaardelijkheid prijsgeven, komt in de opera niet aan bod. De onvoorwaardelijke eros etaleert zich hier als de motor achter de verlichting, achter het verlangen vrij te zijn van elk despotisme. Leonores liefde voert in dit scenario rechtlijnig in de richting van de bevrijding van de vrijheid. Dat de weg naar de bevrijding, precies omdat het de weg van de liefde is, een duistere kant heeft waar de minnaar oog in oog met de dood staat en in de dood de spiegel van zijn liefde ziet: dat blijft in de opera ongenoemd, onbezongen.

En toch hoeft dit een moderne regie niet te beletten de opera zo neer te zetten dat die donkere kant van de liefde wél genoemd en bezongen wordt. Dit is overduidelijk het geval in de uitvoering van *Fidelio* in Amsterdam, in juni 2024, in een regie van de Oekraïense regisseur Andriy Zholdak.⁷ Zijn regie zet Beethovens opus 72 duidelijk níét neer als politieke opera. Hij lijkt er veeleer een apert psychoanalytische opera van te hebben gemaakt, een opera die ons binnenvoert in de donkere, libidineuze dieptes van Leonores en Florestans amoureuus liefdesleven. De encensering wemelt van de spiegels, zij het spiegels waar men doorheen loopt om, aan de andere kant van de spiegels, in de donkere dieptes van het menselijke driftleven af te dalen, in het kluwen van lustgestuurde driften die allesbehalve rechtlijnig richting bevrijding van de vrijheid wijzen.

Let wel: het lijkt een psychoanalytische opera. U leest het juist: de stelling die ik hier in dit essay wil verdedigen is dat die opera-uitvoering dat niet echt is. Althans, niet in de zin zoals ik me psychoanalyse voorstel. Het soort psychoanalyse dat uit Zholdaks regie spreekt, lijkt mij van het soort dat met de basisintuïtie van Freud niet veel te maken heeft. Wat niet wegneemt dat Zholdaks regie wel strookt met de psychoanalyse zoals die, ondanks haar recente verguizing, in de brede lagen van onze populaire cultuur is opgezogen. Maar die staat mijns inziens behoorlijk ver af van Freuds basisinzichten. In wat volgt ga

ik nader in op het vermeende psychoanalytische gehalte van Zholdaks regie. Tegelijk maak ik ook gebruik van die regie om het over psychoanalyse te hebben, meer bepaald over waar die mijns inziens precies voor staat, waar het die theorie om te doen is.

¶ 3.

Maar laat ik eerst het soort <psychoanalyse> toelichten dat aan de basis van Zholdaks regie ligt. Een psychoanalytische lectuur van die regie ligt in zekere zin voor de hand. Hij pakt het hele operascenario immers in in een droom. Aan het begin van de opera, nadat we tijdens de ouverture een aantal korte inleidende (door de regisseur aan het oorspronkelijk libretto toegevoegde) scènes hebben gezien, brengt de regie ons in Leonores slaapkamer. Wat zich daar en in wat volgt ontspint, zo lijkt de suggestie, is wat zij droomt. Die suggestie wordt bevestigd wanneer we aan het eind Leonore in dezelfde kamer aantreffen en haar zien ontwaken uit haar slaap. Wat we aanschouwden en aanhoorden — de opera dus — was inderdaad Leonores droom.

Niet een droom zoals beschreven in het *Droomboek* van Artemidoros. Die Romein uit de tweede eeuw keek tegen een droom aan als tegen een grabbelton vol mysterieuze signalen waarin de goden tipjes oplichtten van de sluier die over de onzekere toekomst van stervelingen hing (Artemidoros 2014). Leonores droom, zoals Zholdak ons die surfend op Beethovens muziek presenteert, doet ons afdalen in het menselijke <diep>, in de duistere kerkers vol verdrongen libidineuze zielenroerselen. En die zitten daar niet zonder reden. Die laten zich immers weinig gelegen liggen aan het onderscheid tussen goed en kwaad dat wij bovengronds, in de heldere dag van onze verlichting, zo graag koesteren. Leonores droom voert ons binnen in het verdrongen onbewuste, in het aan het daglicht onttrokken mijnenveld dat gaapt achter de spiegel waarin wij in ons naïeve zelfbewustzijn menen onszelf te zien.

In dat <inferno> van het onbewuste wordt Leonore — evengoed als Florestan en alle anderen die in haar droom fungeren — geleid, verleid en misleid. Niet door Vergilius (zoals in Dantes *Comedia*, waarop Zholdak alludeert), maar door een Mefisto-figuur: het kwaad-in-persoon gespeeld door een Karl Lagerfeld-kloon.

Die kwade kloon is niet zonder handlanger, een kwade engel, herkenbaar aan zijn zwarte vleugels. Beiden strooien met al wat vilein is, inclusief met klonen van de slang die ooit in het Paradijs Eva en dan Adam had verleid. De kwade engel gaat de strijd aan met de goede die — alsof we dat nog niet begrepen hadden — een stel witte vleugels draagt.

Engel en duivel, goed en kwaad, trouw en ontrouw, hoop en wanhoop: dit is de strijd die zich in de liefde tussen Leonore en Florestan afspeelt. Anders dan het verlichtingsevangelie predikt, is liefde geen eenduidige zaak. Eerder dan een strijd tégen het kwaad — zoals Beethovens opera doorgaans geïnterpre-

teerd wordt — zet Zholdak de liefde neer als is zij zelf van binnenuit een strijd van goed én kwaad, een slagveld waar duivel en engel met elkaar in de clinch gaan.

Ziehier de verdrongen waarheid van de liefde. En die wordt tegelijk neergezet als de waarheid van de hele werkelijkheid. Niet zonder reden maakt Zholdak van Leonore een astrofysicus. Aan het begin van de voorstelling laat hij haar een lezing houden waarin zij ons inwijdt in de duisterste kant van ons universum. De <energie van een zwart gat> stevent op onze planeet af, oreert ze. Met Leonores academische interventie serveert Zholdak een voorproefje van wat de opera te zien zal geven. Het is een astrofysisch amuse-gueule van liefdes ware aard — lees: van de donkere keerzijde van dat mooie verhaal dat wij abusievelijk over de liefde ophouden.

Ziehier dus Zholdaks <psychoanalytische> interpretatie van het liefdesverhaal dat Beethovens opera domineert. Liefde is een kluwen van driften, goede en kwade, ware en valse, trouwe en ontrouwe. Dit is de waarheid van de liefde, zij het een waarheid die het daglicht niet verdraagt. Die waarheid hou je slechts uit door die opgesloten te houden in de kerker van het onbewuste. De droom mag dan, zoals Freud in *De droomduiding* schrijft, <de koninklijke weg naar de kennis van het onbewuste> zijn, naar de <Acheronta> (de onderwereld) van ons driftleven, diezelfde droom is gelukkig ook datgene waar we elke ochtend uit ontwaken om zodoende de waan van onze dag leefbaar te houden.⁸

¶ 4.

Maar Zholdaks regie toont ons de droom vóór het ontwaken, de droom als koninklijke toegangspoort tot de donkere waarheid achter Leonores nobele liefde, de waarheid van liefdes onbewuste <Acheronta>. Freud liet zich ooit over het onbewuste uit als betrof het een <andere Schauplatz>, een <ander toneel>, een nieuw onbekend terrein dat dankzij zijn theorie nu openligt voor wetenschappelijke exploratie.⁹ Zholdak lijkt ons met *Fidelio* een artistieke versie van zo'n exploratie te presenteren.

Dit doet hij behoorlijk <letterlijk>. In zijn interpretatie is het onbewuste inderdaad een <andere *Schauplatz*>: een domein achter de spiegel, een radicaal <andere> wereld met eigen wetten en regels, en ook met een eigen heerser. De wetten zijn er die van de wetteloosheid, de regels die van de ontregeling, alle ontspruitend aan de kwaadaardige willekeur van een absoluut heerser: de Karl Lagerfeld-figuur die onvermoeibaar dubbelzinnigheid, verwarring en dood zaait.

Is dit inderdaad niet de <andere Schauplatz> van het onbewuste, zoals Freud dat opvatte? Laat Freud niet zien dat daar effectief eigen wetten heersen, wetten <voorbij goed en kwaad>? Geldt daar niet de regel dat weinig of niets zich echt aan regels houdt? Is liefde daar niet tegelijk ook haat, en haat liefde? Dit alles typeert wel degelijk het freudiaans onbewuste. En op de muzikale golven

van Beethovens *Fidelio* zet Zholdak al zijn theatrale middelen in om de ‹onderwereld› die achter Leonores spiegel gaapt, te exploreren.

Wat valt dan aan te merken op de ‹psychoanalytische› regie van Zholdak? Wat kan fout zijn aan die overduidelijk in Freud en freudisme gedrenkte *Fidelio*-interpretatie?

Laat ik mijn kaart meteen op tafel leggen. Waarom dat onbewuste ‹toneel› waarop Zholdak het verhaal situeert, niet op de graat psychoanalytisch is, ligt aan de ‹koning› die hij daar de lakens laat uitdelen: de Karl Lagerfeld-achtige duivel. De *andere Schauplatz* van het freudiaans onbewuste kent wel wetteloze wetten en ontregelende regels, maar hij kent geen koning, ook geen kwaadaardige koning. De weg die de droom naar die onderwereld biedt, mag dan ‹koninklijk› zijn, eenmaal ter plekke is van een koning geen sprake. Het onbewuste kent geen genius die goed en kwaad, liefde en haat, trouw en ontrouw, leven en dood met elkaar verwart en vermengt. Als die dichotomieën hun onderscheid daar niet handhaven, is dat omdat daar ‹niemand› is om dat te doen. Daar fungeren die kwalificaties onafhankelijk van iemand die er onderscheid in aanbrengt. En dáárom is dat alles zo warrig, zo dubbelzinnig. Dáárom loopt alles er hopeloos in het honderd.

In bewuste toestand zijn we wie we zijn dankzij ons vermogen onderscheidingen te maken zoals die tussen goed en kwaad, waar en vals, leven en dood. Het maken van dat onderscheid maakt ook dat we ‹iemand› zijn, een ‹ik›, een ‹identiteit›. Dromend belanden we in het onbewuste, en daar is er *niemand* meer die nog die onderscheidingen maakt.

Maar ook, en dit is cruciaal, *dan ‹zijn› wij niettemin die ‹niemand› aan wie die afwezigheid van verschil — die warboel aan ‹onverschil› — te beurt valt*. Ook in de hoedanigheid van ‹niemand› blijven wij het subject (drager) van het onbewuste. In de droom waarin we de hoofdrol spelen, zijn we er wel, maar dan als afwezige.

Leonores droom is van niemand anders dan van Leonore. En — dit kan alleen de psychoanalyse zo stellen — zij ‹is› dat ‹niemand›. Zij is de ‹niemand› die in haar droom de regie voert. Zij is het subject van haar droom. Zij, en niet een of andere duivel, deelt daar de lakens uit. Alleen doet zij dat als ‹afwezige›, als ‹niemand›. Als het ‹subject› dat ze is, maar dat aan de greep van het bewustzijn ontsnapt. Als, zoals dat theoretisch heet, het ‹subject van het onbewuste›.

¶ 5.

De psychoanalyse is een *subject*theorie, zij gaat over het subject als het ‹punt› van waaruit wij ons tot de werkelijkheid verhouden. Dat ‹punt› is afwezig in de werkelijkheid zoals we die bewust beleven. Dat ‹subject› of ‹punt› is zonder reële grond. Het speelt mee enkel voor zover het gerepresenteerd, verbeeld wordt.

Dit <punt> is wat wij verdringen in bewuste toestand, wanneer wij onszelf voor <onzelf>, voor een <identiteit> houden. Wij zijn wie we zijn, *dankzij* die verdringing. Onder die verdringing schuilt de <niemand> van waaruit wij ons onbewust tot de realiteit verhouden. Maar gelukkig — dat is het voordeel van de verdringing — zijn wij er ons niet van bewust dat wij, op de locus waar we denken het meest onszelf te zijn, hardnekkig afwezig zijn. Tot zover, in een notendop, de freudiaans/lacaniaanse subjecttheorie.¹⁰

Het soort <psychoanalyse> dat Zholdaks regie inroept om Beethovens *Fidelio* te interpreteren, is eerder dan een subjecttheorie, een <normale>, waarmee ik hier bedoel <objectieve> theorie. Het onbewuste is er een objectief domein waarover objectieve inzichten kunnen worden gedebiteerd. Zo blijkt dat domein al snel de averechtse spiegelwereld te zijn van de normale, bewuste wereld. Waar in die laatste het goede primeert, heeft in de wereld van het onbewuste het kwade het voor het zeggen. En diegene die dat inzielt, weet meer dan anderen. Zijn <wetenschap> getuigt in die zin van een <absoluut bewustzijn>. Dit soort psychoanalyse weet <alles>, kent zelfs het onbewuste, zelfs datgene wat zich principieel aan bewustzijn en weten onttrekt.

Dit soort <psychoanalyse> baadt al snel in de gekende betweterigheid waar diverse soorten psychologie zo vaak aan lijden. Denk bijvoorbeeld aan het moment waarop de Karl Lagerfeld-kloon opduikt in de gedaante van despoot don Pizarro om de goede Florestan (en met hem ook de toeschouwer) de les te lezen. Weet hij dan niet dat hij, de duivel, ook in hem, Florestan, zit? Net zoals de goede Florestan ook een onderdeel van die duivel is? Hier ontpopt het onbewuste zich, bij monde van zijn genius, tot absoluut bewustzijn, tot absoluut weten.

Als Freud zijn psychoanalyse ergens voor heeft bedoeld, is het wel om precies zoiets te vermijden. Anders dan hoe men vandaag doorgaans over haar denkt (ongeacht pro of contra), is de psychoanalyse geen wetenschap *van* het onbewuste. Als het al een wetenschap is (en als u het mij vraagt, dat is ze stellig), is het een wetenschap *getekend door* het onbewuste. Zij is een wetenschap die ervan uitgaat dat alle weten — ook het hare — baadt in een bad van niet-weten, van <onbewuste>. Het onbewuste is niet het object van wetenschap, het is de *conditie* van het bewustzijn en (dus) het weten, zeker van het weten dat de pretentie heeft iets over het menselijk subject te kunnen zeggen, het weten dat vandaag onder de paraplu van de psy-wetenschappen schuilt.

Concreet betekent dit dat ook de analyticus in het veld van zijn praktijk — ook die van zijn weten — een <niemand> is. In het onbewuste terrein waarin zijn analysant aan het verdwalen is, is ook hij aan het verdwalen en weet ook hij niet het punt bloot te leggen van waaruit die dwaalwegen toch een uitweg aanwijzen uit de problemen waarin zijn analysant aan het verdrinken is. Niet dat dit punt er niet is, maar dat punt — lees: het subject van zijn onbewuste — behoort tot het onbewuste van zijn analysant, en daar heeft hij, analyticus, per definitie geen toegang toe. Hij heeft hooguit een beter getraind inzicht in

de libidineuze impasses en sluiptwegen die het driftwezen genaamd ‹mens› eigen zijn. Hij herkent sneller de verschalkingslogica die het onbewuste domineert. Maar tot de ‹niemand› die in en door dat onbewuste verschalkt/verdrongen wordt, heeft hij geen toegang. Die ‹niemand› moet de analysant zelf op het spoor komen — de ‹niemand› nota bene waar hij zo de maling aan heeft, al was het maar omdat hij met ziekmakend ongeduld eindelijk eens ten volle ‹iemand› wil zijn.

¶ 6.

Is Leonore ‹niemand›? Uiteraard is die krachtige jongedame niet niemand. Of toch? Is ze dat echt niet? Is ze dat niet *in de liefde*? Is ze niet krachtig in de liefde, uitgerekend *omdat ze daar ‹niemand› is*?

Liefde: die staat centraal in Beethovens politieke opera. Uit liefde kan Leonore in de kleren van een Fidelio verdwijnen omdat ze, *in* die liefde, ‹niemand› is. Ze is ‹niemand› in de zin dat zij onvoorwaardelijk, rücksichtslos voor Florestan gaat. In haar liefde is ze niet haar ‹zelf›, maar haar verlangen.¹¹ Haar verlangen naar Florestan is sterker dan dat ‹zelf› van haar, sterker dan haar zelfbehoud. Of, zoals ik aan het begin met een vers uit Hooglied stelde: ‹sterk als de dood›. Ook al zou haar eigen leven erbij inschieten, geen haar op haar hoofd denkt eraan de poging haar liefste te redden te staken.

Wat haar in haar liefde drijft, is niet in gangbare logica — die de logica van het bewuste is — te vatten. Die logica construeert zich rond het ‹zelf›; zij heeft het ‹zelf› als premisse. En waar zij zich met het menselijk handelen inlaat, redeneert die bewuste logica vanuit zelfbehoud en zoekt ze naar manieren om het risico van zelfverlies te pareren.

Niet dat Leonore die bewuste logica niet volgt, maar tegelijk en *beslissender* volgt ze een onbewuste logica, een logica die, omdat die het onbewuste betreft, de regels van de bewuste logica danig tart. Ze laat zich met andere woorden drijven door haar drift, haar verlangen — een verlangen dat niet haarzelf als principe heeft, maar het voorwerp van dat verlangen, Florestan, en dit zo nodig ten koste van haarzelf. Ook al is het *haar* verlangen, zij leeft en handelt alsof zij de speelbal, (want) de eigendom van dit verlangen is. Haar verlangen gaat met haar aan de haal. Voor haar verlangen — voor dat verlangen dat op de meest intieme, singuliere wijze helemaal het hare is — is zij niet een ‹iemand›. Dat verlangen gaat waar het gaat, en zij geeft zich er helemaal aan over. Of ze daarbij iemand of niemand is, doet er voor haar niet toe. Wat zoveel wil zeggen als dat ze in die zin inderdaad ‹niemand› is.

En, niet onbelangrijk: daar heeft ze geen last van. Vandaar dat ze geen voer voor psychoanalytici is. Zij lijdt er niet onder dat ze ‹niemand› is. Het deert haar niet. In psychoanalytische termen heet het dat de *verdringing* (als formatie van het onbewuste) hier optimaal functioneert. Psychoanalyse komt er pas tussen als de verdringing niet langer optimaal functioneert, als de patiënt

eronder lijdt, als hij bewust voelt en vreest dat het leven dat hij leeft niet echt het zijne meer is, dat hij in dat leven van hem op de een of andere manier toch ook <niemand> is; dat zijn leven — lees: zijn onbewuste driftleven, zijn verlangen — het van hem heeft overgenomen. Dit is het moment waarop hij aanklopt bij de analyticus. En dit niet zozeer om zichzelf te vinden, zoals doorgaans wordt gedacht, maar precies om het <niemand> te vinden dat aan dit zichzelf (onbewust) ten grondslag ligt.

Die problematiek komt in *Fidelio* niet aan de orde. Leonore ligt niet in de knoop met zichzelf, met het verdrongen <niemand> waarop haar (bewuste) zelf (onbewust) rust. Zij heeft het <niemand> dat ze (onbewust) is, volkomen geasumeerd: zij gaat voor haar verlangen, zij kiest voor haar Florestan, en dit *voorbij* de zorg voor haar <zelf>, voorbij de <normale> bekommernis <iemand> te zijn.

¶ 7.

Is Leonores offerbereide liefde *goed*? Is die ethisch hoogstaand? Zo wordt die liefde in elk geval neergezet door Beethoven en zijn librettist. En zo wilden beiden ook dat zij zou worden geapprecieerd door de toeschouwers.

Niet dat de psychoanalyse een ethische waardering voor een dergelijke offerbereide liefde afwijst, maar haar analyse luidt wel dat de driftmatigheid die achter die geste schuilgaat en haar onbewust aandrijft, *zelf* niet ethisch is. Ook niet per se onethisch. De drift gaat aan die dichotomie tussen goed en kwaad vooraf. Op dat niveau is er <niemand> die dat soort verschillen maakt.

Wanneer men dit driftkluwen open en bloot op scène brengt, verliest de differentiële logica waarmee het bewuste redeneert haar heldere greep op het gebeuren. Dan verliezen differenties hun kracht, blijkt het onderscheid tussen goed en kwaad niet langer te handhaven en wordt liefde ook haat, en vice versa.

Het libretto van Beethovens opera legt het driftkluwen dat achter Leonore schuilgaat niet bloot. Daarom presenteert het ons dan ook een protagoniste die door de toeschouwer ondubbelzinnig kan worden bewonderd als een ethisch-politieke heldin. Zholdak wil dit driftkluwen wél een plaats geven in zijn regie, een uitdrukkelijke plaats zelfs, en drenkt de opera daarom in wat velen een <psychoanalytisch bad> zullen noemen. Bij de psychoanalytische aard van dit bad heb ik zo mijn twijfels, zo mag uit het voorgaande blijken, maar Zholdaks intentie beaamt ik graag.

De politieke strijd die het kader vormt, krijgt in het verhaal de gestalte van een liefdesstrijd, van Leonores verlangen naar haar echtgenoot, een politieke gevangene. Zowel die vrijheids- als die liefdesstrijd rust in een onbewuste driftmatigheid en die is, zacht uitgedrukt, ethisch behoorlijk dubbelzinnig. Toch is het niet onzinnig, sterker nog, niet onethisch om dit ethisch dubieuze driftkluwen op scène te zetten.

Tijd en ruimte ontbreken hier om dit voldoende toe te lichten, maar bij wijze van slot toch het volgende. De psychoanalyse is een vorm van weten dat ons in ons therapeutisch omgaan met elkaar waarschuwt tegen de betweterij die hier zo makkelijk om de hoek kijkt. In de wereld van de kunst kan zij helpen om de verleiding van de morele betweterij te weerstaan. Ook al heeft Zholdak mijns inziens in dezen gefaald, hij heeft tenminste een poging gewaagd. En dit is, om het met Lucebert te zeggen, wat kunst behoort te doen: de poging wagen ‹helder te noemen wat donker opkomt›.

<i>Literatuur</i>	<i>Noten</i>
ARTEMIDOROS VAN DALDIS (2014). <i>Droomboek</i> . Leiden: Primavera Pers.	1 Dit essay gaat terug op een lezing tijdens het minisymposium <i>Opera in analyse — Fidelio op en naast de sofa</i> , georganiseerd door de Stichting Breukvlakken (in Perdu, Amsterdam, 23 juni 2024) naar aanleiding van de uitvoering van Beethovens <i>Fidelio</i> door de Nederlandse Opera in een regie van Andriy Zholdak (juni 2024).
CHERQUI, G. (2024, 15 juni). Leonore contre ‹L'énorme comète d'ombre› ... Fidelio de Beethoven, De Nationale Opera — Amsterdam 2023-2024 [recensie]. Wanderer. Zie https://wanderersite.com/opera/leonore-contre-lenorme-comete-dombre/	2 Voor een romanversie van Léonore Doazans wedervaren, zie: Clément 2023.
CLÉMENT, C. (2023). <i>Léonore ou l'amour conjugal</i> . Paris: l'Archipel.	3 Pas bij de uitvoering van de inmiddels bijgewerkte opera van 1814, werd de titel gewijzigd in <i>Fidelio</i> , onder meer omdat dit verhaal in diezelfde jaren ook nog andere succesrijke operaversies kende.
DE KESEL, M. (1998). <i>Wij modern en Essays over subject en moderniteit</i> . Leuven: Peeters.	4 ‹Draag mij als een zegel op uw hart, als een zegel aan uw arm: want sterk als de dood is de liefde, met de onverbidde-lijkheid van het dodenrijk sluit zij ieder ander buiten.› Hooglied 8: 6 (Willibrord-vertaling 19-75).
DE KESEL, M. (2019). <i>Het münchhausenparadigma — Waarom Freud en Lacan ertoe doen</i> . Nijmegen: Vantilt.	5 Het is inderdaad een oude, foute receptie van dit vers, die zelfs nog persisteert waar het vers juist geciteerd wordt. Denk bijvoorbeeld aan de <i>Print-bybel</i> uit 1720, een boekje ten behoeve van de christelijke opvoeding waarbij een Bijbelvers gedeeltelijk in rebus wordt weergegeven, met onderaan de pagina hetzelfde vers voluit. Het vers 6 uit Hooglied 8 geeft in rebusvorm ‹sterk als de dood› en in het vers voluit onderaan ‹Set mij Heer als een zegel op uw arm en herte / De liefde is sterker, dan de dood of ander smerte› (<i>De kleine print-bybel</i> , p. 114).
DE KLEINE PRINT-BYBEL — WAAR IN DOOR VERSCHIEDEN AFBEELDINGEN EEN MEENIGTE VAN BYBELSCHE SPREUKEN VERKLAART WERDEN ... (facsimile-uitgave verzorgd en ingeleid door Leonard de Vries). Amsterdam/Brussel: Elsevier, 1984.	6 Ik ga nader in op de centrale plaats van het lustprincipe in Freuds en Lacans theorie in: De Kesel 2019, pp. 32-34. Alge-
FREUD, S. (1900). De droomduiding. In <i>Werken 2</i> (pp. 22-582). Amsterdam: Boom, 2006.	
LACAN, J. (1961). <i>Le Séminaire livre IX, 1961-1962 — L'identification</i> . Les van 6 december 1961. Onuitgegeven.	
LACAN, J. (1986a). <i>Le séminaire livre VII — L'éthique de la psychoanalyse</i> (texte établi par J.-A. Miller). Paris: Seuil.	
LACAN, J. (1986b). <i>The seminar of Jacques Lacan, book VII — The ethics of psychoanalysis, 1959-1960</i> (edited by J.-A. Miller, translated by Dennis Potter). Oxon: Routledge, 1992.	
LAPLANCHE, J. (1970). <i>Vie et mort en psychanalyse</i> . Paris: Flammarion, 1970.	

- mene basisreferentie is ook in die publicatie: Laplanche 1970.
- 7 Voor een uitvoerige bespreking, zie: Cherqui 2024.
- 8 *«De droomduiding nu is de via regia naar de kennis van het onbewuste in het zielenleven»* (Freud 1900, p. 570; cursivering Freud). Deze zin valt net na een citaat uit de *Aeneis* (7, 312) (dat tevens het motto is waarmee *De droomduiding* opent): *«Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo»* [*Kan ik de Hemelingen niet doen buigen, dan zal ik de Onderwereld in beroering brengen*]. De onderwereld van Beethovens *Fidelio* — in casu van Leonores echtelijke liefde — in beroering brengen: dit kan als een rake omschrijving van Zholdaks regie gelden.
- 9 *«De grote G.Th. Fechner spreekt [...] het vermoeden uit dat het toneel van de dromen een ander is dan dat van het wakkere voorstellingsleven»* (Freud 1900, pp. 506-507; cursivering Freud).
- 10 Tijd en ruimte ontbreken hier om die kern van de freudo-lacaniaanse subject-
- theorie uitvoeriger uiteen te zetten. Denk aan (om het bij die ene referentie te houden) Lacans definitie van het subject, ingeplooid in de definitie van de betekenaar: *«de betekenaar is wat het subject representeert voor een andere betekenaar»*. Het subject (het punt van waaruit we ons tot de werkelijkheid verhouden) bestaat enkel in zoverre het gerepresenteerd wordt in (en door) het op zichzelf functionerend representatiesysteem dat de *«symbolische orde»* is (Lacan 1961, nagenoeg de laatste regels). Zie ook het hoofdstuk *«Nu het woord aan de dood is»* in *Wij moderneren* (De Kesel 1998, pp. 3-32) en het hoofdstuk *«Sprekend een lustmachine»* in *Het münchhausenparadigma* (De Kesel 2019, pp. 55-82).
- 11 In die zin illustreert Leonore, net als Antigone, wat Lacan — in een bekende, maar niet altijd goed begrepen frase uit zijn zevende seminarie — bedoelt met *«ne pas céder sur son désir»* [*niet toegeven op het vlak van het verlangen»*] (Lacan 1986a, p. 370; 1986b, p. 321).

Manuscript ontvangen 2 juli 2024

Definitieve versie 30 september 2024