

scheiden inzetten van de theatrale middelen met ieder haar eigen functie en boodschap, die handeling en personages in verschillende dimensies kunnen belichten). Pre-postmodern.

Het shock-effect echter ontstond op een ander vlak. Anders dan Brecht creëerde Stein wel een, zij het artificiële, theatrale illusie, een wereld van schoonheid en harmonie waar alleen dat arme wilde lichaam van Tasso afbreuk aan doet. Stein thematiseerde de functie van de kunst door haar verleidingsmechanismen te tonen die de blik op het leven, het leven van de kunstenaar Tasso in dit geval, versluieren.

Als tweede effect van deze theatrale illusie ontstaat de betovering waar Woudstra over sprak en waar hij het concept 'onbewust' naast plaatst. Want kijken we anders, bemiddeld juist door dat onaangepaste lichaam van Tasso, dan zien we het hunkerende kind tegenover de aangepaste volwassenen, totdat het uiteindelijk door allen uit die afgesloten wereld van vooral halve tonen verstoten wordt. Het is de combinatie van beide ervaringen die Woudstra's artistieke credo zullen gaan bepalen. Nog onbewust, we spreken over 1970. In Parijs verschijnen de eerste analyses over de studentenopstanden: "de oorlog tegen papa". Marx en Freud voor het eerst hand in hand.

Het oedipale verhaal

In de tweede helft van de jaren '70 begint Woudstra ons dan te bestoken met een 'psycho-analytisch' interpretatiemodel, een Freudiaanse hermeneutiek die zich echter niet tot de onderlinge relaties van de personages in het stuk beperkt maar zich ook richt op die tussen de schrijver en zijn tekst. Micro- en macrowereld spiegelen zich maar zijn tegelijk versleuteld in de Freudiaanse mechanismen van 'verdichting' (condensatie) en 'verschuiving', die, oorspronkelijk toegepast in de droomanalyse, nu de oedipale projecties van de schrijver op de personages in hun configuraties moeten verklaren en tegelijkertijd de sociale aberraties van een tijd reflecteren in zijn uitstotingsmechanismen (racisme, seksisme, antisemitisme enz.).

Wat gewenst mag en wat geweten/gezien kan worden, hangt bij Woudstra nauw samen. Als iedere zoon zijn gang door het oedipale verhaal moet

maken, de strijd tussen het verlangen naar de moeder en de wens de vader te doden, dan is de uitkomst daarvan altijd een mengsel van emancipatie en regressie en des te meer regressie daar waar de vader groter, machtiger en absoluter is: als een vorst. (En dat het oedipale model in bijna ieder geschreven verhaal aanwezig is, dat constateerde Roland Barthes al in het kielzog van Freuds explicateur Jacques Lacan.) Deze combinatie van individuele en sociale factoren drijft Woudstra dan naar een vaak hardhandige analyse van het complot tussen de schrijver en zijn wereld, die deze weliswaar maatschappelijke structuren als esthetische conventies (namelijk wat gepast en waarschijnlijk is) voorschrijft maar die de auteur tegelijkertijd zou dienen te problematiseren. Lucide zijn zijn inhoudelijke en structurele analyses van de drama's waarin het verlangen en de passies van de personages samen met die van de schrijver gewelddadig stuk lopen op de maatschappelijke en ideologisch-artistieke grenzen waar beiden deel van uitmaken. Woudstra's niet aflatende bewondering voor een schrijver als Strindberg, die zijn eigen ziel aan reepjes scheurde en zo wel een nieuwe vorm van drama moest construeren, spreekt alternatieve boekdelen.

Kots

Temidden van al dit oorlogsgedruis rond *Koning Oedipus* en andere tragedies verschijnt dan *Hofscènes*, het absolute drama van vader en zoon dat eindigt in de meest deerniswekkende ondergang van welke zoon ook van de hele dramageschiedenis: hij stikt in zijn kots. Alexander von Bormann formuleerde in een voorbespreking in *Toneel Teatraal* een aantal morele c.q. esthetische voorbehouden die er op neer komen dat er te veel seksuele afwijkingen (iedereen uit de broek) in deze "herschrijving" van Schillers *Don Carlos* (Thalia-fragment) voorkomen: "Deze opeenhoping houdt elke inhoudelijke structurering in de diepte tegen: thema's als macht en sekse, onderdrukking van driften en veilig stellen van overheersing, doorbraak, ritueel, rolpatronen, identiteit of wat dan ook komt niet in zicht. Daarvoor wordt er - en dat is curieus - weer veel te schuchter omgesprongen met de seksuele zone." (*Toneel Teatraal*, 81, 8).

Wat Von Bormann niet herkent, is dat

het politieke mechanisme van de totale feodale onderdrukking die de vorst laat heersen over ziel en lichaam van zijn onderdanen hier vervangen is, of liever gezegd wordt aangevuld door een seksuele metafoer die als consequentie de totale verwording van menselijke en intieme relaties in zich heeft opgenomen. Schillers pathetische verzoek om "gedachtenvrijheid" wordt opzij gezet voor een actueel pleidooi voor seksuele vrijheid, voor werkelijke liefde en erkenning van een vader voor zijn zoon. Het monster Carlos heeft zichzelf niet gebaard maar is geworden. De staatsraison heeft perversiteiten als verraad aan de lichamen voortgebracht. Ja, het zijn er te veel: sadisme, masochisme, flagellatie, verminkingen als aspecten van zelfhaat en imploderend geweld - maar met het verdwijnen van een logische werkelijkheid raken we aan de waarheid van de poëtische reconstructie die met moraal niets meer van doen heeft. In zijn drama levert Woudstra geen analyses op maar beelden van geteisterde lichamen, die gezien moeten worden alvorens ze in ons weten een plaats kunnen vinden. In deze samenhang wordt middels de personages, hun handelingen en hun uitspraken een seksuele identiteit van en voor Carlos geconstrueerd als produkt van tijd en plaats en mensen.

Het psycho-seksuele universum van Woudstra is in de eerste plaats pre-oedipaal, iets wat Freud, als we hem nog een keer mogen noemen, als polymorf pervers en principieel biseksueel voor beide geslachten omschrijft. Woudstra's interesse voor de verschillende seksuele identificaties die het kind vervolgens kan en moet aangaan ten behoeve van een seksuele identiteit lijkt uiteindelijk gering. Veel belangrijker is de vraag of en met wie het kind zich überhaupt identificeren kan in een liefdevolle relatie met een volwassene. Of en hoe hij een liefdesrelatie leert kennen die hij eventueel later kan reproduceren. Hoe het hem is voorgedaan. En zijn verschrikkelijke schuldgevoel als het wordt afgewezen. En daarmee schuiven we naar een volstrekt andere en veel algemenere etische problematiek en wordt de verschrikkelijke angst van Carlos voor al die graaiende handen en opgeheven vingers van een andere orde. Niet de seksuele voorkeuren maar de narcistische krenkingen en afwijzingen lijken zijn seksuele patronen te vormen, die in zijn