

Het universum van Karst Woudstra

Het lichaam herinnert zich alles

Karst Woudstra is een produktief regisseur en de auteur van een groot aantal dramateksten en vertalingen.

Op het Theaterfestival '93 (Den Haag) stond zijn werk centraal.

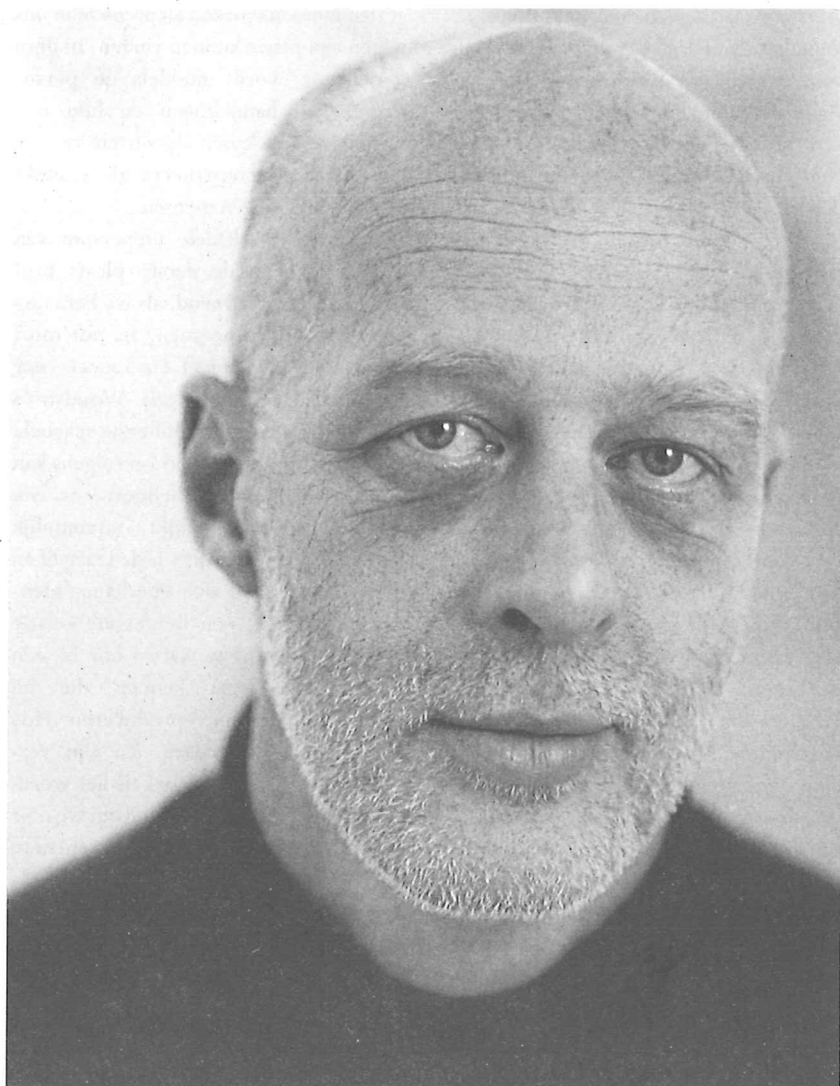
Woudstra is geen sant in eigen land maar werkte wel vaak in België, vooral bij De Korre. Vorig seizoen vertrok hij naar Zweden voor

een aantal regies en Duitsland heeft Woudstra als toneelschrijver ontdekt.

Mieke Kolk beschrijft Woudstra's regiewerk aan de hand van twee

essentiële produkties; Konny Hoeben situeert Woudstra's jongste stuk,

De Stille Grijzen van een Winterse Dag in Oostende, in diens oeuvre.



In 1970 zag Karst Woudstra in Rome *Torquato Tasso* van Goethe in de regie van Peter Stein. "Voor het eerst in mijn leven vergat ik dat ik in een theater zat," zei Woudstra in *Toneel Teatraal* van mei 1980, "dat ik op een stoel zat en naar een voorstelling keek. Er werd mij een werkelijkheid voor ogen getoverd waar ik in het verloop van de avond deel van uit ging maken zonder dat mijn hersens er bij stil gingen staan. Toen het afgelopen was, ontdekte ik dat ik volkomen verstijfd was. Ik had voor mijn gevoel voor het eerst van mijn leven toneel gezien. Achteraf heb ik ontdekt dat het terug ging op een heel vroege jeugdervaring. Onbewust ben ik altijd op zoek geweest naar het weer werkelijkheid worden van die vroege herinnering. Voor mij is het het punt geweest waarop ik me op actieve manier met toneel bezig ben gaan houden."

Alhoewel woorden als 'getoverd', 'verstijfd' en 'onbewust' meer aandacht vragen, dienen we het woord 'hersens' in deze uitspraak niet te onderschatten. Emotionele kluistering, we zouden bijna over katatonie kunnen spreken, verloopt, via beelden, over verstandelijke vermogens naar herkenning en inzicht.

Waar het in deze voorstelling van Peter Stein, die een cruciale invloed heeft uitgeoefend op een hele generatie theatermakers, om ging was de inzet van de esthetiek als politieke kritiek. Het verlangen naar schoonheid heeft het hof van Ferrara dermate bevangen dat het zichzelf als haar produkt reproduceert en citeert: in intonatie, in gebaar, in beweging, in kleding. Als artificieel monument van beschaving, gebaseerd op een absolute feodale macht, koestert de adel haar hoogst eigen kunstenaar Tasso en vernietigt hem achteloos als deze letterlijk strompelende en struikelende proleet met zijn behoeftige lichaam hun etherische kring binnen probeert te dringen.

Steins voorstelling kwam niet uit de lucht vallen. De hernieuwde aandacht voor Brechts theatertheorieën voerde tot levendige discussies over Brechtiaanse concepten als historisering (hoe een klassieke theatertekst nu op te voeren) en de "Trennung der Mittel" (het ge-

Karst Woudstra / Leo Van Velzen

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

geval, kroonprins aan het Spaanse hof, absoluut zijn en worden beleefd. Androgynie, dat utopische mengsel van man/vrouw, is een term die niet op zijn seksuele ambiguïteit past, die alle mogelijke vormen van relaties in principe open houdt mits ze vrij en onbaatzuchtig op hem zijn gericht. Carlos' homo-seksualiteit betekent in dit opzicht een bevrijding ten opzichte van de geperverteerde vormen van hetero-seksualiteit, die de hofhouding in haar greep houden.

Brecht en Artaud

Waar Woudstra dan het historische machtsdrama infiltreert met een tweede laag, die van het onderdrukte lichaam, actualiseert hij niet zozeer de historische situatie zelf maar de consequenties ervan binnen een westerse cultuurgeschiedenis. Het weten over het sociale lichaam wordt theateraal geflankeerd met het weten van het fysieke lichaam als tegenbeweging. Brecht en Artaud. Of zoals Michel Foucault stelt: "Het lichaam is het oppervlak waarop de historische gebeurtenissen zijn beschreven, ingegraveerd, de plaats van een gespleten zelf, dat de illusie van substantiële eenheid heeft omhelst. De taak is nu het historische proces van inkadering en vernietiging van het lichaam aan te tonen." (*Nietzsche, Genealogy and History*).

Als regisseur vind Woudstra dit 'beschreven' lichaam veelal in het 'naturel' van de acteur terug. Dat lijkt in eerste instantie vreemd maar is het niet. Waar het ook bij Foucault om gaat, is dat onze lichamen altijd zijn gecodeerd en als zodanig worden 'gelezen'. Schoonheid, lelijkheid, seksuele uitstraling, bewegingsmotoriek enz. worden binnen de hedendaagse culturele waarden en normen rond lichaam, sekse, klasse en leeftijd erkend en herkend en zijn in die zin een sociale en culturele constructie die met de tijd mee verschuift.

Bedoeld of onbedoeld lijken de Woudstra-acteurs vaak getype-cast voor hun rollen, zij gaan bij wijze van spreken op zichzelf lijken; de sociale rol, hun gecodeerde presentie, is de acteur, is het personage. Zij bemiddelen hun rol niet, dragen hem niet voor of over, zij zijn hem eenvoudig. Zo eenvoudig is dat natuurlijk helemaal niet. De regie stimuleert in hoge mate de kunst van het weglaten in de spelers, d.w.z. alles waar zij en wij ons aan gewend hebben als

vormen van stijl- en spelconventies, als theatrale fictie. En weglaten leidt zoals we weten, tot uitvergroting van het wel aanwezige. Aangezien er in eerste instantie niets voor in de plaats lijkt te komen - Woudstra haast zich geenzins om ons in te voeren in zijn theatrale systematiek - missen wij iets, wat indertijd werd omschreven als het effect van de glazen stolp over een voorstelling heen. Mislukkingen uitgezonderd - en wellicht was de schouwburg soms te groot voor Woudstra's uiterst intieme exercities binnen het vaak 'moeilijker' deel van het klassieke repertoire - denk ik toch dat het glas even vaak voor onze eigen ogen stond, meer gewend als wij waren geraakt aan postmoderne snelheid, lichamelijke sensaties en visuele hoogstandjes dan wat hij leek te bieden aan schijnbare conventionaliteit, vaak op het pathetische want ernstige af. En wat konden wij in eerste instantie afzien aan Marion Brandsma die Marion Brandsma als Eleonora speelde, Kees Coolen als Kees Coolen de graaf, Rudolf Lucieer als Rudolf Lucieer Antonio (zeker: *Torquato Tasso* wederom) behalve dat wij zagen dat de acteurs in hun motoriek, gestiek en hun tekstzeggen een volstrekt verschillend fysiek koloriet lieten zien. Wat was de zin, de betekenis, de bedoeling en jawel, de samenhang binnen het visuele register, waar in een gigantische ruimte vijf geïsoleerde lichamen ronddoelden die voor zich uit schenen te spreken. Pas langzaam gaan we zien met welk een concentratie en inspanning hier vijf mensen elkaar naar het leven staan, gevangen in het eigentijdse sociale keurslijf dat hun lichamen is gaan beheersen en waar ze ieder op hun eigen manier - veelal zachtjes - in ontploffen, met uitzondering van onze dichter natuurlijk die ongelimiteerd hysterische aanvallen krijgt. Dan blijkt er een grote afstand te liggen tussen de monologische esthetiek van Peter Stein en de pluriformiteit in expressie van deze niet door kunstvormen gekoloniseerde acteurs. Wat zij aanbieden zijn geconcentreerde hedendaagse vormen van herkenbaar gedrag, een post-Brechtiaans register even breed als dat van de spelers. Daarin speelt zich ook de actualisering af, waar tekst, vormgeving en mise en scène de historische afstand symboliseren en interpreteren. We zullen deze combinatie van afstand en herkenning, met wisselende inzet van de theatrale

middelen, in al zijn voorstellingen tegenkomen. Daaronder, zoals in die halfduistere spelonkachtige ruimte van Woudstra's *Torquato Tasso*-enscenering waar we de personages beter horen dan zien, ligt een andere wereld. De bijzondere emoties die deze en andere voorstellingen op kunnen roepen, spelen zich af op het vlak dat regie, spelers en publiek samen delen; in de enscenering van dat wat Freud heeft omschreven als het fantasmatische, "een mise en scène van verlangen, een dramatisatie of een scenario waarin het subject altijd een rol speelt, die kan wisselen en verschuiven maar die altijd de basis vormt voor dromen, symptomen, herhalingsdwang en dagdromen."

Spelenderwijs stelde Joost Sternheim de verschillende scenario's van een aantal regisseurs nog eens vast: "hun misschien wel belangrijkste thema en inspiratiebron (is) de verloren onschuld, het bederf van hun jeugd en jongelingschap (...) Er is bij hen alom fixatie op de corruptie die het leven en de wereld hen hebben aangedaan (...) (Frans Strijards: het boze jongetje, Lamers: het blasfemische jongetje, Rijnders: het slimme jongetje, Woudstra: het afgewezen jongetje (...))." (Toneel Teatraal, april 1992).

Britannicus

Woudstra heeft zich, na zijn gedwongen afscheid bij het toenmalige Publiektheater, niet uit het veld laten slaan. Het werken bij De Korre in Brugge levert hem armoe, kleinschaligheid en een acteursensemble op waarmee hij onvergetelijke voorstellingen gaat maken: *De Linkerhand van Meyerhold*, *Ritter, Dene, Voss, Hyppolitos* en *Britannicus*. Over de laatste twee wil ik het hier hebben.

Ik heb honderd uitvergroete contactafdrukken, een prachtig programmaboek waarin alles te lezen staat over tekst en opvoering, de vertaling, maar dit alles helpt me niet als ik een poging tot een reconstructie van de voorstelling wil gaan doen. Terwijl ik me Woudstra's enscenering van Racine's *Britannicus* probeer te herinneren, word ik geblokkeerd door twee zinnetsjes: 'maar dat was opera' en 'dat verschrikkelijke gehuil'. U zult me moeten toestaan deze 'écriture automatique' te volgen. Ook kritieken "vers van de pers" beginnen met een subjectieve confrontatie. Op afstand werkt dat kennelijk alleen nog

maar sterker.

Zelfs onder water kan het broertje het arme geofferde negerzúsje nog horen huilen, las ik in mijn eerste leesboekje, uitgegeven door de roomse missie. En in de voorstelling van Racine's *Britannicus* hoorde ik de lichamen huilen van achter de rode deuren, opzij van de pilaar, half in het duister, op de grond gevallen, dodelijk verstrengeld in wurgende omhelzingen, als standbeelden poserend op de rode kussens. Hoorde ik ze werkelijk huilen, nee, maar ik zag het huilen in hun beweeglijke bewegingsloosheid. Wat ik wel hoorde was een gierende stilte onderbroken door klanken. "De lippen trillen en de mond is een seconde open voordat het eerste woord valt, de stem smeekt in hoge tonen," schrijft Hana Bobkova. Het theater creëert hier zelf een derde dimensie, zijn eigen muziek, wordt opera. Het auditieve en visuele register lijkt op modulatie, melodie, ritme, spanning en stilte uitgezet te zijn, de talige arabesken klimmen langzaam om de verstilde lichamen heen totdat deze zich met geweld bevrijden in een uitiem schreeuwend gebaar.

Hoe ontstaat een dergelijk effect? Racine's tragedie, in de prachtige ritmische vertaling van Laurens Spoor, is natuurlijk de basis. Maar daar komt iets bij. Woudstra verandert meestentijds geen komma of punt in de klassieke teksten die hij ensceneert. Dat is omdat hij alle tekst van de auteur nodig schijnt te hebben om dat ideologische en emotionele vacuüm te scheppen waarin de personages ervaring en werkelijkheid niet meer kunnen overbruggen. Uitwijdingen, beschrijvingen, retoriek en steeds herhaalde herinneringen zijn de (dode) plaatsen waar bewustzijn en inzicht verdwijnen en de rituele dans steeds weer opnieuw kan aanvangen. Hun 'lichaam' buigt, schokt en kromt zich onder de dwang van de woorden, die ze met inzet van hun leven bezielen. Zij tasten en zoeken, winnen een gevecht maar verliezen de strijd. Luciditeit en zelfbedrog. En waar de tekst zijn noodlotsgang voltrekt, spreekt het lichaam de waarheid. Het lichaam herinnert zich alles: pijn, afwijzing, verlangen, geluk. Het streeft naar herstel van de verloren eenheid en toont de momenten van regressie, die tegelijk de onmogelijkheid van terugkeer laten zien. De infantiele fixatie vertegenwoordigt zowel de

onschuld van het kind, als zijn angst, woede en onvermogen om als volwassene op een ander niveau een verhouding aan te gaan. Het zijn deze pregnante, fysiek gemaakte momenten (die overigens niets met psychologisch acteren te maken hebben) die tegelijkertijd de fascinatie, de horror en het verdriet van de toeschouwer oproepen en de knooppunten van de voorstelling vormen.

Zij domineren een visueel register dat in het geval van *Britannicus* zowel naar de vroege barok als naar het begin van de jaartelling verwijzen: de absolute geometrie als teken van de onzichtbare orde en de vage pasteltinten plus het wit en het goud van de romeinse fresco's. De toga's en de extreem gespannen, standbeeldachtige poses die de spelers lange tijd volhouden versterken echter het historische citaat, dat nu uit de historische schilderijen van de late 18de eeuw genomen lijkt te zijn, een citaat dat tegelijkertijd doorbroken wordt door een kleurensymboliek die het meest opvallend wordt toegepast in de al eerder genoemde bloedrode deuren en de ronde bank als in een wachtkamer van de dood. Het is deze historisch-fictieve gesymboliseerde wereld, deze wereld van afbeeldingen, die, met de ontwikkeling van het drama, ons wellicht de gang mogelijk maken van een spontane identificatie met de verschrikkelijke strijd van een jonge keizer om een eigen identiteit naar de verschrikking die Nero's kinderlijke almachtsfantasieën aanricht. Vrees en medelijden, jawel. Een bloed-echte katharsis die zich echter langzaam van de extatische stuip trekkingen van Nero afwendt naar het versteende gezichtje van Julia, de onnozele schoonheid van Britannicus, het grauwe masker van moeder Agrippina en het gebroken lichaam van leermeester Burrus aan de voeten van zijn vorst. Het heeft te veel gekost.

En als de tranen dan echt komen, dan is dat omdat Woudstra in deze voorstelling een van die zeldzame momenten in een kunstenaarsschap heeft bereikt waarin een ieder omvattende liefde tot loutering en wijsheid heeft gevoerd.

"Nur was richtig betrauert werden kann, kann richtig symbolisiert werden," schrijft psycho-analytica Melanie Klein.

Hyppolotos

De theaterkunst, als de meest

vluchtige van de uitbeeldende kunsten, leeft van herkenning. Niet een herkenning van de werkelijkheid, hoewel het realisme daar nog steeds aanspraken op maakt, maar een herkenning van een representatie van die werkelijkheid. Een herkenning van beelden die de werkelijkheid voor ons afbeelden c.q. ooit hebben afgebeeld. Het poststructuralisme spreekt derhalve wel over een constructie resp. re-constructie van een historische of actuele werkelijkheid die zowel via taal als visueel materiaal plaatsvindt.

De verhouding tussen de dramatekst en de voorstelling is, zoals we gezien hebben, bij Woudstra nooit ongecompliceerd, d.w.z. illustratief. Het was echter, bij mijn weten, in zijn regies nog niet eerder voorgekomen, dat voor het totale visuele register een ander visuele 'tekst', als ik dat zo mag zeggen, als een nieuw raster centraal stond. Dat gebeurde in de *Hyppolotos* van Euripides, een voorstelling die vrijwel onopgemerkt en ongekritiseerd is langsgetrokken, een jaar na de *Britannicus*.

We zien een kamer met een vleugel en een vaas met bloemen, een strakke achterwand met gestileerde ronde vrouwenfiguren die samen met de dameskleding van de personages ergens in de vroege vijftiger jaren gesitueerd dienen te worden. Behalve godin Artemis die vijftig jaar eerder toont. De zwarte mom verplaatst ons naar Amerika (Woostergroup), Theseus in marine-uniform naar Peter Sellars *Ajax*-voorstelling. Het is een smaakvolle salon waar zowel de jachtvrienden van Hyppolotos als het koor rond mevrouw Phaedre zich thuis voelen. Zij draperen zich moeiteloos op de vleugel en glijden over de grond.

De hele voorstelling wordt gespeeld door vijf mannen die moeiteloos doorschuiven van mooie jonge jongens naar drag-queens, overigens zonder typisch vrouwelijke gestiek. Nu werd de Griekse tragedie altijd door mannen gespeeld. Waar we echter vervolgens mee geconfronteerd worden is een dubbelspel met een eigentijdse theatrale conventie (mannen spelen mannen, vrouwen spelen vrouwen) die gele-gitimeerd doorbroken wordt.

In een historisch accurate actualisering van een oude tragedie zien we tegelijkertijd de beelden van een homo-seksuele gemeenschap van mannen, die

verschillende seksuele rollen met elkaar spelen. Kijken we op zijn Grieks naar het vrouwelijke personage Phaedra dan worden we in een incestzaak met stiefzoon Hyppolitos gewikkeld, zien we met ogen van nu het mannelijke lichaam van Phaedra dan speelt zich de tragedie van de oudere nicht met een jonge geliefde af. En om de zaak op dat niveau nog wat te compliceren: als acteur/man Phaedra zich heeft omgekleed tot man/rol Theseus dan mag hij het mooie stervende lichaam van de jonge Hyppolyte wel omhelzen. Het geeft de voorstelling een buitengewoon ambigue lading die de eenvoudige binaire oppositie man-vrouw volstrekt ontkracht in een onontwarbare kluwen van seksuele posities. De pruderie en het macho-narcisme van Hyppolitos wordt visueel op de voorgrond geplaatst en verdubbeld: de afkeer voor zijn stiefmoeder loopt parallel aan zijn zichtbare afkeer voor een ouder wordend mannelijk lichaam, dat zich bovendien nog uit durft te leven in vrouwelijke identificaties.

De zwarte momfiguur staat naast filmster Aphrodite en Artemis, met pothoed en lange zwarte jas, uit ander tijden. (Is het Sissy uit Visconti's *Ludwig II*?) Hun ahistorische configuratie maakt ze tot culturele iconen, zo niet fetishfiguren van de homo-scène, letterlijke fremdkörper, die de toeschouwer associërend moet zien in te vlechten in een veellagig beeld. En tussen deze onmachtige zwarte al-moeder en de twee blanke machtige boze godinnen-moeders is het niet goed toeven voor het vrouwelijke en de passie, met welke ogen we ook kijken. Opnieuw creëren de metaforen verwarrende en kritische analogieën die zowel cultureel als individueel worden ingezet.

Wat Woudstra ons hier laat zien is dat wat ik sowieso het belang vind van wat we postmodern theater zijn gaan noemen: een uitbreiding van dat wat we kunnen en mogen zien en uiteindelijk kunnen denken. In het begin van deze tekst had ik het over de Freudiaanse droommechanismen van verschuiving en verdichting, die vergelijkbaar zouden zijn met de sociale projectie-mechanismen. De interne censuur vindt een ander onschuldig c.q. toegestaan beeld. Interessant is nu dat deze censuur nauw verbonden is met een individuele maar ook culturele 'Darstellbarkeit' van onze

verlangens. Deze voorstelbaarheid hangt direct samen met wat de cultuur binnen een samenleving aan beelden weet en vermag aan te bieden. Het is precies op dit snijpunt waar historisch bewustzijn, het collectief onbewuste en individuele potentie elkaar in hun onderlinge afhankelijkheid treffen. In dit opzicht is Woudstra's werk te vergelijken met dat van Peter Sellars, Ruth Berghaus, Luc Bondy en hoe vreemd dat ook mag lijken met Heiner Müller. Freud, Artaud, Brecht, we zeiden het al.

Karst Woudstra is een gepassioneerd theatermaker. Zijn intelligentie en eru-

ditie wortelen stevig in een Europese culturele traditie. Er is niets provinciaals aan zijn werk en als Nederland te klein is om plaats te maken voor hem ligt dat aan de gevestigde netwerken en heersende opinies. Wanneer een roep om maatschappelijke betrokkenheid in het theater steeds sterker wordt dan zou er toch zeker voor hem geld en plaats moeten worden ingeruimd.

Mieke Kolk

THEATER ERASMUS - ANDERLECHT
K.T. HAND IN HAND - STROMBEEK

Villa Jeugd
Georg Seidel

Mülheimer Dramatikerpreis 1991
Creatie in het Nederlands

Cultureel Centrum, Strombeek-Bever (02/267.41.56)
 2/12 (20u) 3/12 (20u) 4/12 (19u)
Centrum voor Amateurkunsten, Anderlecht (02/520.03.44)
 9/12 (20u) 10/12 (20u) 11/12 (15u)