

Prometheus en Jan Klaasen:

Tragedies en komedies in psychoanalytisch perspectief

Kees Nuijten

In deze bijdrage worden een aantal aspecten belicht van de veelomvattende relatie tussen de psychoanalyse en de dramatische kunst. De nadruk ligt daarbij op de in de psychoanalytische literatuurwetenschap ontwikkelde genre-theorie. Na een korte historische inleiding worden achtereenvolgens de psychoanalytische theorie van de tragedie en die van de komedie geschetst. Daaropvolgend zullen nog enkele onderwerpen die verband houden met de psychoanalytische benadering van dramatische kunst de revue passeren. Zo komen de vergelijking van toneel met dromen, de vergelijking van de psychoanalytische situatie met de theatersituatie en de perverse aspecten aan de theatersituatie aan bod. Tenslotte wordt het ten tonele voeren van Freud als dramatisch personage verbonden met het eerder beweerde.

Inleiding

De relatie tussen de psychoanalyse en de dramatische kunst begint met een brief van Sigmund Freud aan zijn toen nog goede vriend en vertrouweling Wilhelm Fliess. Op 15 oktober 1897 schrijft Freud aan Fliess dat hij vrijwel volledig in beslag wordt genomen door zijn zelfanalyse. En dat hij in deze zelfanalyse ontdekt heeft dat ook bij hem sprake is van '*die Verliebtheit in die Mutter und die Eifersucht gegen den Vater*' waar hij bij zijn patiënten al eerder op stuitte. Hij veronderstelt dan ook dat hier sprake is van een algemeen menselijk verschijnsel waaruit de krachtige werking van Sophocles' tragedie '*Oidipus Tyrannos*' te verklaren valt. Waarna hij vervolgt dat hem '*Flüchtig durch den Kopf gegangen ist*' dat hetzelfde verschijnsel ook ten grondslag moet liggen aan Shakespeare's *Hamlet* (Masson 1986: 293-294).

Enkele jaren later keert deze materie in vrijwel dezelfde vorm terug in *De droomduiding* (Freud 1900). Ook hier verwijst Freud weer naar Sophocles' beroemde tragedie als de ultieme verbeelding van universele wensfantasieën die verbonden zijn met de seksuele begeerte naar de moeder en agressie jegens de vader welke het subject in de kleutertijd bewust heeft ervaren, maar die later verdrongen worden en dan onbewust van invloed blijven. En net als in zijn brief aan Fliess brengt Freud vervolgens de psyche van Shakespeare's tragische held, prins Hamlet, in verband met de centrale thematiek uit *Oidipus Tyrannos*. Hamlets aarzeling om de moord op zijn vader te wreken, de troon op te eisen die hem erfrechtelijk toekomt en hiertoe zijn oom Claudius, de moordenaar van zijn vader die inmiddels het bed met zijn moeder deelt, te doden, verklaart Freud uit de onbewuste schuldgevoelens die samenhangen met het verboden, want incestueuze karakter van de oedipale begeerte (Freud 1900: 322-328).

Vanaf het moment dat Freud in 1910 in zijn opstel '*Over een bijzonder type van objectkeuze bij de man*' de term Oedipuscomplex werkelijk munt (Freud 1910: 175), werkt zijn trouwe discipel Ernest Jones deze ideeën over Hamlet verder uit. Dit geschiedt in een reeks van

publicaties die in 1949 culmineert in zijn beroemde studie *Hamlet and Oedipus*, die ook weer de nodige herdrukken met variaties kent (Jones 1910, 1948 en 1954).

Jones' verklaring voor Hamlets aarzeling komt op het volgende neer. Door Hamlets vader te vermoorden en daarop zijn moeder te huwen heeft Claudius de oedipale wensfantasieën van zijn neef in praktijk gebracht. Op onbewust niveau identificeert Hamlet zich dan ook met Claudius en op datzelfde niveau wordt het doden van Claudius een indirecte zelfdoding, hoe rechtvaardig deze straf op bewust niveau ook mag zijn. Jones schrijft dan ook: *'his uncle incorporates the deepest and most buried part of his own personality, so that he cannot kill him without also killing himself'* (Jones 1954: 100). En dit is precies wat aan het einde van het stuk gebeurt. In zijn studie brengt Jones vervolgens Hamlets oedipale conflicten in verband met de psyche van de auteur. Naar zijn mening moet de onbewuste motivatie om dit werk voor toneel te schrijven wel in Shakespeare's oedipale conflicten gelegen zijn.

Uit de eerste psychoanalytische beschouwingen die betrekking hebben op dramatische kunst en waarvan ik hier Freuds *'Psychopathische figuren op het toneel'* nog wil noemen (Freud 1905-06), komt telkens weer naar voren dat het oedipale fantasiemateriaal gezien wordt als de ultieme bron waaruit de toneelschrijvers putten ten behoeve van hun werk. De adequate receptie van dramatische kunst acht men in belangrijke mate bepaald door het universele karakter van het Oedipuscomplex, waardoor het verbeelde fantasiemateriaal op onbewust niveau kan appelleren aan overeenkomstige fantasieën en affecten bij de recipiënt.

Het belang dat binnen de psychoanalytische benadering van dramatische kunst gehecht wordt aan de oedipale constellatie komt ook pregnant naar voren in de psychoanalytische theorieën van de tragedie en de komedie die nu achtereenvolgens worden geschetst.

De psychoanalytische theorie van de tragedie

Typerend voor de tragedie is wel in de eerste plaats de conflictsituatie waardoor het handelingsverloop wordt bepaald. In tragedies is vrijwel altijd sprake van een jonge held of heldin die de strijd aanbindt met een machtig persoon of een invloedrijke instantie. De tragische held komt in opstand tegen het gezag van goden of aardse overheersers. Te denken valt in dezen aan de tragedies van Aischylos, Sophocles, Euripides, Schiller en Shakespeare. De woede van de held kan zich echter ook richten op onderdrukkende ouders, sociaal onrecht of knellende maatschappelijke conventies. Waarbij wij natuurlijk meer aan het toneelwerk van Ibsen, Strindberg, Sartre, Brecht en Thomas Bernard moeten denken. In de regel structureren de verwickelingen rond deze strijd de tragedie voor het overgrote deel, ondanks het voorkomen van allerlei nevenhandelingen. Een kenmerkend aspect van de tragedie is voorts dat de held in deze strijd ten ondergaat en de toeschouwers dit alles -desondanks- met waardering aanschouwen.

In de psychoanalytische literatuurbeschouwing wordt de strijd van de tragische held gezien als de verbeelding van fantasiemateriaal dat van de oedipale agressie stamt. In dit opstandige gedrag laten zich natuurlijk veelal moeiteloos de agressieve impulsen en fantasieën tegen een vaderfiguur terugvinden. De held richt zijn woede immers op een persoon of instantie die ten aanzien van hem een positie inneemt die op onbewust niveau overeenkomt met de machtige positie van de vader in de oedipale situatie. En zoals in de oedipale conflictsituatie de weg naar het liefdesobject door de vader wordt geblokkeerd, zo wordt in de tragedie de hoofdpersoon afgehouden van zijn of haar geliefde of iets anders dat fel wordt begeerd.

Maar niet alleen de centrale thematiek uit tragedies krijgt binnen het klassieke psychoanalytische referentiekader een verklaring die in de richting van het oedipale wijst. Ook het ontstaan van deze kunstvorm, de functie van het koor in de Griekse tragedie en typerende eigenschappen als de cathartische werking of de tragische schuld worden ermee verbonden. De tragische schuld laadt de held op zich, vanwege de desastreuze gevolgen die zijn optreden voor zijn omgeving heeft. Te denken valt in dezen aan de vervloeking en ellende die het nageslacht van koning Oedipus treffen als gevolg van zijn handelen. Of aan de hoeveelheid lijken en ander leed die Shakespeare op het conto van Richard de Derde schrijft. Richard offert zijn gehele hofhouding, zijn familie en op het laatst zelfs zijn land en zichzelf op aan zijn grenzeloze honger naar macht en indirect dus aan zijn niet te stelpen verlangen naar liefde en erkenning. De schaamte en schuldgevoelens waarmee de oedipale begeerte en agressie omgeven zijn, strekken zich ook uit tot de verbeelding ervan in het theater en vormen zo de psychoanalytische verklaring voor de schuld die de protagonist in de tragedie op zich laadt.

In de regel veroorzaakt de tragische held dus een hoop leed, maar met hemzelf loopt het ook niet goed af. En dit voert ons naar het antwoord op de vraag die reeds door Friedrich Schiller is opgeworpen: *'hoe komt het toch, dat de toeschouwer lustgevoelens beleeft bij het zien van de ondergang van een toneelfiguur die zijn sympathie heeft en waarmee hij zich zelfs identificeert?'* (Schiller z.j.). Leo Kaplan heeft indertijd een psychoanalytische beschouwing aan deze vraag gewijd en hij neemt onder meer Aischylos' *Prometheus geboeid* als uitgangspunt (Kaplan 1912). Prometheus is in dit verband een goed gekozen voorbeeld, daar zijn lijden en ondergang in dit toneelstuk een centrale plaats innemen. Aan het begin van het stuk wordt hij immers op een onherbergzame plaats aan de rotsen vastgeketend en gedurende de gehele speeltijd zal hij deze kwelling ondergaan. Tot aan het einde Zeus de rotsen met zijn bliksemschichten treft en Prometheus bedolven raakt. Dit is de gruwelijke straf voor het door hem gepleegde bedrog en zijn niet-aflatende verzet tegen Zeus.

Prometheus is in principe iedere toeschouwer wel sympathiek, vanwege het gegeven dat deze halfgod het uit medelijden met de mensheid opnam tegen de plannen van de mens-vijandige oppergod Zeus, over wie Prometheus het volgende zegt: *Zodra hij [= Zeus, K.N.] neerzat op de vaderlijke troon, heeft hij direct aan elk der goden uitgedeeld hun voorrecht: ieder kreeg het zijne en zijn rang in 't rijk, maar met het arme stervelingenras hield hij geen rekening, ja, hij besloot hen uit te delgen...* (Aeschylus, *Prometheus geboeid*: r. 228-233)

Aan Prometheus heeft de mensheid te danken dat dit laatste niet gebeurde. Bovendien schonk hij de mens het door hem aan Zeus ontstolen vuur. Dit vuur is natuurlijk niet alleen maar het vuur waarboven de mens zijn ploegen en zwaarden smeedt, het is tevens het symbool voor de liefde en de seksualiteit. De toeschouwers sympathie voor Prometheus berust echter niet uitsluitend op de heldendaden die de mensheid zo overduidelijk ten goede komen. Volgens Kaplan identificeert de toeschouwer zich ook op onbewust niveau met hem, vanwege de oedipale connotatie die zijn strijd met Zeus heeft. Prometheus overtreedt immers de wetten die de oppergod uitgevaardigd heeft, zodra deze op zijn 'vaderlijke troon' had plaatsgenomen. Op onbewust niveau staat Zeus voor de strenge en machtige vader die het seksuele verlangen van het jonge kind met een onvoorwaardelijk verbod treft. Het gegeven dat Prometheus het aan Zeus ontstolen vuur tot de mensen brengt in een rietstengel, is in dit verband beladen met een veelzeggende fallische symboliek.

Prometheus lijkt zich de seksuele rechten en vrijheden die de vaderfiguur toebehoren, aan te willen meten. De diefstal van het vuur is voor de aanvang van het stuk al ontdekt. Op last van

Zeus wordt Prometheus gevangengenomen en vastgeketend om zo tot inkeer te komen. Prometheus volhardt echter in zijn verzet en blijft geboeid en wel tegen Zeus fulmineren. Geboeid ook, slaat de toeschouwer dit koppig verzet gade. Het publiek leeft mee en vraagt zich af of Prometheus zijn verzet kan volhouden. Tijdens de opvoering van deze tragedie enkele seizoenen geleden, in een productie van Toneelgroep Amsterdam, was de acteur Hans Kesting aan kettingen boven het toneel gehangen en zat het publiek ook in spanning of de acteur het wel tot het einde zou volhouden. De toeschouwer vreest dat door Prometheus' houding de woede van Zeus eerder vergroot dan verkleind zal worden. En wanneer aan het einde van het stuk een vertoornde Zeus Prometheus inderdaad doodt, is de toeschouwer vervuld van medelijden en ontstaat de catharsis.

Deze zuivering van geest wordt binnen het psychoanalytische referentiekader opgevat als de opluchting die bij de toeschouwer ontstaat, wanneer de oude orde wordt hersteld en duidelijk wordt dat de meebeleefde oedipale opstandigheid en tijdelijke afname van de verdringing voor hem geen repercussies blijken te hebben (o.a. Verhoeff 1981: 89-91).

Uit het voorgaande blijkt wel hoezeer de traditionele psychoanalytische benadering van de tragedie gebaseerd is op het positieve Oedipuscomplex bij het mannelijk subject. En juist op dit punt is nogal wat kritiek gekomen. Kritiek van buiten de psychoanalytische literatuurwetenschap, maar ook vanuit deze richting zelf. Laatstbedoelde kritiek kan gezien worden als een poging om de psychoanalytische benadering meer in overeenstemming te brengen met de artistieke feiten en de psychologische realiteit.

Zo stelt André Green in zijn beroemde *Un oeil en trop* dat het rijke scala aan vijandige, verraderlijke, moorddadige, maar ook vriendschappelijke, loyale en liefdevolle betrekkingen dat in tragedies verbeeld wordt niet te beschrijven en verklaren is op basis van het positieve Oedipuscomplex bij het mannelijke subject alleen (Green 1969). Hij wijst in dit verband onder meer op Aischylos' *Oresteia* waarin Orestes en zijn zuster Elektra beiden vervuld zijn van haat jegens hun moeder. Volgens Green kunnen het genoemde rijke scala aan intermenselijke betrekkingen en de onbewuste drijfveren die daarbij in het geding zijn wel verklaard worden, wanneer naast het positieve ook het negatieve Oedipuscomplex wordt aangewend en tevens recht wordt gedaan aan het feit dat dit zowel bij het mannelijk als bij het vrouwelijk subject voorkomt. Hoe revolutionair zijn voorstellen, vooral vanwege hun presentatie, op het eerste gezicht ook mogen lijken, uiteindelijk blijft ook Greens benadering dus geheel binnen de contouren van de oedipale wereld. Zijn boek draagt dan ook niet voor niets de ondertitel: *le complexe d'OEdipe dans la tragédie*.

Het ligt voor de hand dat we bij Melanie Klein en de literatuurwetenschappers die zich door haar werk laten beïnvloeden, zoals Alford en Roberts, deze concentratie op het oedipale niet aantreffen. Voor de kleinianen is de tragedie veeleer de verbeelding van pre-oedipaal fantasiemateriaal en zij benadrukken dan ook vooral aspecten die met de pre-oedipale ontwikkelingsfase in verband gebracht kunnen worden (Alford 1992, Klein 1963 en Roberts 1975).

Zo stelt Melanie Klein in haar interpretatie van de *Oresteia* dat Orestes' houding typerend is voor de zogenaamde paranoïde-schizoïde positie, welke term in haar theorie verbonden is met en staat voor de vroegste ontwikkelingsfase van het individu (Klein 1963). In dit verband wijst zij op het voorkomen van de typisch pre-oedipale splijting in een 'goede' en een 'slechte' moeder bij Orestes. In deze optiek is Orestes' werkelijke moeder, Klytaimnestra die hem met haat vervult en door hem wordt gedood natuurlijk de 'bad mother'. Terwijl de godin

Athena, die hem uit de 'handen' van de furiën of wraakgodinnen redt de rol van 'good mother' vervult. In Kleins opvatting dat hier sprake is van een weerspiegeling van een belangrijk aspect van de vroege moederkind-relatie kan ik mij volledig vinden. Haar conclusie dat Orestes' optreden hiermee in essentie is getypeerd en de *Oresteia* derhalve de verbeelding is van reminiscenties aan deze pre-oedipale betrekking lijkt mij echter wat erg kort door de bocht. Om tot deze conclusie te komen, wordt namelijk voorbijgegaan aan een aantal andere betrekkingen die Orestes in de loop van het toneelstuk aangaat. Zo doodt hij niet alleen zijn moeder, maar ook haar minnaar, Aigisthos. Voorts wreekt hij op deze manier de moord op zijn vader, Agamemnon. Bovendien wordt hij hiertoe aangezet door de mannelijke god Apollo, die tevens zijn verdediging ter hand neemt nadat de dubbele moord is gepleegd.

Kortom, Klein heeft stelselmatig alle betrekkingen tussen Orestes en mannelijke derden, eventuele representanten van de vaderfiguur uit de oedipale constellatie, buiten haar beschouwing gehouden. De kleinianen benadrukken vaak dat hun visie op de tragedie sterk contrasteert met de traditionele psychoanalytische opvatting dat het een oedipaal genre is (o.a. Roberts 1975: 33 e.v.). Toch vormen hun bevindingen veeleer een aanvulling op dit 'traditionele' inzicht. In vrijwel alle producten van de menselijke geest en zeker in complexe constructen als een kunstwerk zijn immers elementen te vinden die verbonden kunnen worden met de pre-oedipale ontwikkelingsfase, naast elementen die duidelijk oedipaal van oorsprong zijn.

De nadruk die in de kleiniaanse theorie gelegd wordt op agressieve, destructieve en jaloeze tendensen, lijkt deze theorie uitermate geschikt te maken voor een toepassing op de wereld van de tragedie waar verraad, moord en doodslag aan de orde van de dag zijn. Wellicht verklaart dit waarom het gedachtegoed van Melanie Klein rijkelijk veel bijval heeft gekregen vanuit de hoek van Angelsaksische classicisten.

De psychoanalytische theorie van de komedie

De psychoanalytische theorie van de komedie voert ons wederom naar de wereld van de oedipale ontwikkelingsfase en de elementen in kunstzinnige uitingen die daarmee verbonden kunnen worden.

In de psychoanalytische literatuurwetenschap wordt de komedie afgezet tegen de tragedie, maar zij dient ook niet verward te worden met de klucht. Anders dan bij de tragedie het geval is, zijn de belangrijkste personages in komedies veelal burgers, terwijl kluchten in de regel onder het lagere volk spelen. De klucht is veelal rijkelijk voorzien van hilarische momenten en zij lijkt met haar boertige humor uitsluitend uit op de lach als teken van bijval van het publiek. In de komedie treft men eerder bijtende spot aan, bedoeld om maatschappelijke misstanden aan de kaak te stellen, of er is sprake van een satirische toon, waarmee menselijke tekortkomingen als hypocrisie, gierigheid of een al te grote geloofsijver, op de korrel worden genomen. In tegenstelling tot de tragedie worden blijspel en klucht getypeerd door het optreden van vaste types als de oude koppelaarster, de gierigaard, de hypocriete vader, alsmede de pientere maar lichtzinnige zoon. Het optreden van deze types maakt dat er relatief weinig variatie in de intrige mogelijk is. Een belangrijk verschil tussen het blijspel en de tragedie vormt natuurlijk het slot: een komedie loopt bijna altijd goed af.

In de psychoanalytische literatuurbenadering vat men de komedie op als het dramatische genre dat getypeerd wordt door een inversie ten opzichte van de tragedie. Zoals wij hiervoor hebben gezien, is in de tragedie de zoon altijd schuldig. Of juister geformuleerd: in tragedies

laadt het personage dat op onbewust niveau geassocieerd wordt met de zoon uit de oedipale constellatie, de tragische schuld op zich. Bij de komedie ligt de schuld niet langer bij de zoon, maar bij de vaderfiguur. Dit inzicht, afkomstig van Ludwig Jekels, stamt uit 1926 en heeft het psychoanalytisch onderzoek op het terrein van de komedie tot op de dag van vandaag diepgaand beïnvloed (Jekels 1926). Zo heeft Han Verhoeff dit inzicht in de jaren zeventig in verband gebracht met de door hem geconcipieerde structuralistische variant op de psychokritische methode van Charles Mauron (Verhoeff 1979), terwijl Norman Holland zich erop baseert ten behoeve van zijn speurtocht naar de psychische achtergronden van de humor (Holland 1982).

Volgens Jekels vormt het verwijt dat de vaderfiguur zich op storende wijze in het liefdeleven van de zoon mengt vrijwel altijd de latente inhoud van komedies. Hier is dus sprake van een inversie ten opzichte van de oedipale situatie, waarin het kind immers poogt te interveniëren in de relatie tussen de ouders. Jekels verklaart deze latente inhoud uit de verdrongen oedipale agressie bij de komedieschrijver. Komedies zijn de verbeelding van de wens de vader zijn macht te ontnemen en de positie van de zoon toe te bedelen. En inderdaad, in vrijwel iedere komedie van Plautus en Aristophanes tot aan *Ha die Pa* wordt de macht van de erin optredende vaderfiguur aangetast. Zo komen we bij voorbeeld veelvuldig oudere mannen tegen die zich belachelijk maken door hun vergeefse pogingen een jonge vrouw te strikken. Aan het einde van veel blijspelen wordt de vaderfiguur ten overstaan van de andere personages ontmaskerd, te kijk gezet en genadeloos afgestraft door de zoon.

Jekels wijst erop dat het antwoord op de vraag, hoe het komt dat er van deze inversie een komische werking uitgaat, aangedragen wordt door de filosoof Henri Bergson. In zijn beroemde essay over het komische wijst Bergson erop dat de omkering van het alledaagse, gewone of wetmatige één van de beproefde komische procédés is (Bergson 1900). Dit houdt in dat een situatie als de bedrieger bedrogen of de rechter die een scheve schaats rijdt vrijwel altijd lachwekkend wordt gevonden.

Een fraaie illustratie van Jekels ideeën vormt de komedie *Jan Klaaz of Gewaande Dienstmaagt* [Jan Klaasen of de vermeende dienstmaagd] van Thomas Asselijn. Deze komedie uit 1682 speelt in Amsterdam in het milieu van de streng christelijke burgerij; onder collegianten om precies te zijn. De fijn christelijke vader van de jonge en levenslustige Saartje verbiedt zijn dochter langer met Jan Klaasen om te gaan, beducht als hij is voor diens reputatie van losbol en rokkenjager. Hij lijkt zich hierbij overigens minder te bekommeren om het lot van zijn dochter dan om het oordeel van zijn buren en geloofsgenoten: zij zouden er wel eens schande van kunnen spreken, wanneer zij Saartje met Jan Klaasen zagen. De vader van Saartje toont zich dan ook zeer ingenomen, wanneer hij met enkele kerkgenoten overeengekomen is zijn dochter uit te huwen aan een keurig, maar oer saai familielid van één van hen. Het toneelstuk vangt aan op het moment dat deze vader zijn echtgenote opdracht geeft de hulp in de huishouding te ontslaan wegens haar wanprestaties. Net als bij de omgang van zijn dochter met Jan Klaasen, vreest hij ook hier weer het oordeel van de buren en zijn geloofsgenoten. In dit geval over het niet voldoende schoongeschrobde stoepje voor het huis.

In het begin lijkt het erop dat we te maken hebben met een man die heer en meester is in zijn huis en er zelfs flink de wind onder heeft. Maar uiteindelijk blijkt het een eenvoudig te misleiden pantoffelheld. Jan Klaasen meldt zich, verkleed als dienstmaagd, bij hem aan. Hij wordt aangenomen als hulp in de huishouding en sloopt bij de uitoefening van zijn nieuwe taak het halve huishouden van de ouders van Saartje. Na een dag vol rampen van huishoudelijke aard wordt de gewaande dienstmaagd opgedragen 's nachts de kamer met de

dochter te delen om op die manier een oogje in het zeil te houden; Saartje mocht eens pogen te ontsnappen om uit vrijen te gaan met Jan Klaasen. De volgende ochtend heeft de gewaande dienstmaagd moeite om uit bed te komen en haar/zijn taak in het huishouden weer op te vatten. Op de vraag naar de reden, antwoordt hij dat Saartje hem die nacht uit zijn slaap heeft gehouden, door allemachtig te 'woelen' (Asselijn, *Jan Klaaz*: Derde bedrijf, Tweede toneel, 691). Hierop volgt de ontmaskering voor het oog van de bureu. De vader ziet zich genoodzaakt, in te stemmen met een huwelijk tussen Saartje en Jan Klaasen. Hij moet zijn geloofsgenoten teleurstellen en wederom op zoek naar een nieuwe dienstmaagd.

Deze inmiddels enigszins vergeten komedie was direct na haar ontstaan buitengemeen populair en zij is dit ook lang gebleven. Als alle komedies van Asselijn was het in zijn dagen een *succes de scandale*. Asselijns werk was geliefd bij een breed publiek, vanwege het levendig realisme, het licht scabreuze karakter en de onverbloemde kritiek op de christelijke gezagsdragers. Om diezelfde redenen was dit werk bij die gezagsdragers gevreesd. De regenten van de Amsterdamse schouwburg hebben dan ook menigmaal de opvoering ervan verboden. Een twistpunt was ook Asselijns openlijke verzet tegen de streng nageleefde voorschriften van het in 1669 opgerichte kunstgenootschap *Nil Volentibus Arduum*. De leden van dit genootschap waren na-volgelingen van het Frans classicistische toneel en werkelijk oppermachtig in de Amsterdamse schouwburg. Zo werden toneelstukken die niet voldeden aan de eisen van de (beruchte) drie eenheden, de eenheid van tijd, plaats en handeling van het podium geweerd. Vandaar dat Asselijn heel treiterig schrijft dat *Jan Klaaz* speelt 'in en ontrent het Katte-gat', waarbij niet helemaal duidelijk is of bedoelde verwijzing naar deze Amsterdamse buurt nu binnen de regels valt of niet (Asselijn, *Jan Klaaz*: aantekening bij de lijst van dramatis personæ). Bovendien hekelde hij als een echte komedie-schrijver bepaalde maatschappelijke omstandigheden en menselijke tekortkomingen. In dit geval het schijnheilige milieu van de strenge collegianten. Dat de voorzitter van *Nil Volentibus Arduum* en belangrijkste Amsterdamse schouwburg-regent Lodewijk Meyer ook een collegiant was, maakt een en ander extra pikant. Zijn schokkerende houding en zijn perikelen met de Amsterdamse schouwburg maken Asselijn tot een Gerardjan Rijnders van zijn dagen en tonen Jekels' gelijk, waar het de oedipale opstandigheid bij de komedieschrijver betreft.

Jekels en veel psychoanalytisch georiënteerde literatuurbeschouwers na hem vatten de oedipale conflictsituatie dus op als de voedingsbodem waaruit beide grote dramatische vormen, de tragedie en de komedie, stammen. Deze gemeenschappelijke voedingsbodem vormt onder meer een verklaring voor het gegeven dat relatief veel toneelschrijvers zowel komedies als tragedies geschreven hebben. Ik denk hierbij aan Aischylos, Corneille en Thomas Asselijn, Heinrich von Kleist en Harold Pinter.

Over dit laatste onderwerp heeft ook Plato zich uitgelaten. Aan het einde van zijn *Symposium* verhaalt hij hoe Socrates zich richt tot Aristophanes, de gelauwerde komedieschrijver en Agathon, de tragicus en gastheer van het gezelschap (Plato z.j.: 74). Socrates beweert dat hij die komedies kan schrijven, ook in staat is tragedies te schrijven en omgekeerd dat hij die de vakbekwaamheid bezit om tragedies te schrijven, ook komedies kan produceren. Ongetwijfeld wilde Socrates met deze woorden gelijktijdig zijn gastheer en de veel beroemdere Aristophanes vleien. Belangrijker zijn echter de argumenten die hij naar voren bracht om zijn toehoorders ervan te overtuigen dat tragedies en komedies dichter bij elkaar liggen, dan veelal verondersteld wordt.

Helaas roerde Socrates dit onderwerp pas aan het einde van het symposium aan, op het moment dat iedereen reeds knikkebolde van vermoeidheid en wijn. En zijn argumentatie met

betrekking tot dit onderwerp is dan ook voorgoed verloren gegaan. Met de oedipale conflictsituatie als de bron waaruit zowel de komedie als de tragedie voortkomen, heeft de psychoanalytische literatuurkritiek naar mijn smaak een overtuigende oplossing aangedragen voor dit aloude probleem.

Dramatische kunst vanuit psychoanalytisch perspectief

Met de theorie van de tragedie en de komedie is de psychoanalytische benadering van dramatische kunst bij lange na niet uitgeput. Nu is de complexe relatie tussen psychoanalyse en toneel ook niet in het bestek van het onderhavige artikel volledig uit de doeken te doen, maar enkele punten wil ik hier nog aanstippen: de analogie tussen dromen en toneel, de overeenkomsten tussen de theatersituatie en de psychoanalytische situatie en de wijze waarop de theatersituatie tegemoet lijkt te komen aan bepaalde perverse tendensen bij de betrokkenen.

Dromen en toneel

Door nogal wat analytici en psychoanalytisch georiënteerde literatuurwetenschappers wordt gewezen op overeenkomsten tussen dromen en toneel (Kaplan 1912, Devereux 1976, Green 1979, Brenman-Gibson 1978, Stockholder 1982, Baal 1991, Rozik 1991 e.a.). Zo wijst men erop dat voor beide fenomenen het beeldend materiaal essentieel is, de handeling scenisch verloopt en het gebeuren '*in medias res*' begint. In dit verband wordt ook veelvuldig de vergelijking getrokken tussen de werkelijkheidsillusie in het theater en de realiteitservaring tijdens het dromen. Tijdens het dromen ervaart het dromend subject het gebeuren uit de droom immers altijd als realiteit. En de toeschouwer zou wat op het toneel verbeeld wordt als een mogelijke realiteit ervaren, door de identificatie met de hoofdpersoon en vanwege het feit dat de toneelvoorstelling gelijktijdig op meerdere zintuigen inspeelt. De achterliggende gedachte bij deze vergelijking is dat dramatische kunst wel een zeer nauwe relatie met het onbewuste moet onderhouden, wanneer zij zoveel overeenkomsten vertoont met een fenomeen waarvan vaststaat dat het een hechte relatie met het onbewuste onderhoudt.

Op deze vergelijking valt echter nogal wat af te dingen. In de eerste plaats past ze minstens zo fraai op film als op toneel. Maar belangrijker is dat dromen en toneel dermate diepgaand van elkaar verschillen dat de overeenkomsten er bij in het niet vallen. Simplistisch uitgedrukt: terwijl dromen ontstaan wanneer wij de ogen sluiten, is de adequate receptie van toneelvoorstellingen erg gebaad bij geopende ogen en een wakkere geest. Iets minder simplistisch: de droom is een intrapsychisch fenomeen, dat spontaan optreedt tijdens de slaap. Bovendien ervaart de dromer het gebeuren uit de droom, tijdens het dromen als een realiteit waarin hijzelf als protagonist optreedt. Dit alles geldt niet voor de toneeluitvoering in het theater. Die is altijd overduidelijk communicatief, fictioneel en zij wordt in waaktoestand geconcipieerd. Natuurlijk speelt de identificatie met de hoofdpersoon een belangrijke rol bij de adequate receptie van toneel. Maar de toeschouwer beseft wel degelijk dat op de bühne een werkelijkheidsillusie wordt gecreëerd waarin hij zelf geen rol vervult. Ondanks deze bezwaren lijkt de exploratie van de overeenkomsten tussen dromen en toneel welhaast een vast onderdeel te vormen van de theoretische context, waarin dramatische kunst wordt opgevat als de verbeelding van onbewust, intrapsychisch conflictmateriaal.

De theatersituatie en de psychoanalytische situatie

Met de opkomst van de moderne object-relatie-theorieën verschuift de aandacht van het intrapsychische naar het inter-psychische; ook al is het maar gradueel. In samenhang met deze

ontwikkeling wordt in een aantal studies gewezen op overeenkomsten tussen de theatersituatie en de psychoanalytische situatie (Baal 1991, Berman 1991 en Thoret 1993).

In de kern komt het erop neer dat zowel in het theater als in de spreekkamer van de analyticus sprake is van een communicatieproces dat sterk afwijkt van het alledaagse gesprek tussen twee of meer personen. Binnen de psychoanalytische setting dragen deze afwijkingen er onder meer toe bij dat tussen de analysand en de analyticus een proces van overdracht en tegenoverdracht ontstaat. Verondersteld wordt nu dat de afwijkingen van de alledaagse communicatie ook in het theater leiden tot een communicatieproces vol overdracht en tegenoverdracht tussen toeschouwer en acteur.

En Freud mag dan de droom aangewezen hebben als de '*via regia*' naar het onbewuste, in deze tijd wordt de overdracht gezien als een 'snelweg' naar dit psychische domein van de patiënt. Net als bij de vergelijking tussen dromen en theater is de achterliggende gedachte ook hier dus weer dat dramatische kunst, duidelijker dan de andere literaire genres, verbonden is met de onbewuste fantasie- en gevoelswereld van de betrokkenen.

Theater en perversie: de toeschouwer

Wanneer wij het hebben over onbewuste processen in relatie tot de theatersituatie kunnen we niet om de perversie heen. Dat het bezoek aan toneelvoorstellingen tegemoet komt aan voyeuristische tendensen bij de toeschouwer lijkt min of meer voor de hand te liggen. In de betrekkelijke anonimiteit van de verduisterde schouwburgzaal waar niet direct iedere emotie van het gezicht van de toeschouwer is af te lezen, bekijkt deze wat zich tussen de personages op het toneel afspeelt. Natuurlijk is de traditionele realistische opvoeringspraktijk hierbij van belang. Binnen deze traditie stelt het toneel immers een huis of vertrek voor waarvan een wand mist, waardoor de toeschouwer in de gelegenheid wordt gesteld, te zien en te horen wat zich in deze ruimte afspeelt.

Gelijktijdig wordt de suggestie gewekt dat wat zich in deze fictionele ruimte afspeelt niet voor de toeschouwer bestemd is, dat er zelfs helemaal geen sprake is van een publiek. Uit Freuds meta-psychologisch geschrift '*Driften en hun lotgevallen*' valt op te maken dat aan de voyeuristische tendens bij het normale volwassen subject en derhalve bij de gemiddelde toeschouwer twee aspecten onderscheiden moeten worden (Freud 1915: 50-57). In deze voyeuristische tendens vermengt zich namelijk de actieve, object gerichte kijklust die uit de auto-erotische ontwikkelingsfase stamt met een oedipaal aspect. Met dit oedipale aspect is de nieuwsgierigheid naar de oer-scène bedoeld. De belangstelling voor de oer-scène maakt dat wij in onze kleutertijd door het sleutelgat van de ouderlijke slaapkamer gluren om er achter te komen wat zich daar zoal afspeelt tussen de hoofdrolspelers in ons kleuterleven, of minstens dat wij daarover fantaseren.

Schouwburgbezoek ligt nu in het verlengde van deze in oorsprong oedipale nieuwsgierigheid. Het gegeven dat in veel dramatische kunst een typisch oedipale thematiek centraal staat, lijkt dit te bevestigen. In Freuds visie op de voyeuristische tendens volgend, zal het bezoek aan de schouwburg daarnaast ook tegemoet komen aan resten van de kijklust die stammen van het polymorf-perverse kind dat iedereen ooit was.

In '*Driften en hun lotgevallen*' zet Freud tevens uiteen dat voyeurisme en exhibitionisme in de psyche van het volwassen subject onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn (Freud 1915: 54+55). Deze beide tendensen blijken zich namelijk ontwikkeld te hebben uit respectievelijk

de actieve en passieve variant van de vroegkinderlijke kijklust. Ten aanzien van de theatersituatie doet zich nu iets opmerkelijks voor. Terwijl deze appelleert aan voyeuristische tendensen bij de toeschouwer, lijkt zij gelijktijdig tegemoet te komen aan exhibitionistische tendensen bij de acteur. Kortom: wat in de psyche van de niet-pathologische volwassene verbonden is, lijkt door de specifieke theatersituatie gescheiden te worden en verdeeld over toeschouwer en acteur.

Theater en perversie: de acteur

Deze gedachte wordt bevestigd door de psychoanalytische literatuur over de onbewuste drijfveren bij acteurs. Voor Otto Fenichel bij voorbeeld is exhibitionisme de partiële drift die aan al het acteren ten grondslag ligt. Bij het perverse subject is het uit de tijd van het polymorf-perverse kind stammende exhibitionisme uitgegroeid tot een dwangmatig aan de ander tonen van het geslachtsdeel en het functioneren ervan. In dit handelen wordt duidelijk zichtbaar hoezeer exhibitionisme verbonden is met de angst voor de castratie. Het perverse subject heeft immers de reactie van de ander nodig om bevestigd te krijgen dat alles nog aanwezig is en functioneert...

Bij acteren, als gesublimeerde vorm van exhibitionisme, ligt dit weliswaar enigszins anders. Het lustbevredigende aspect is namelijk naar de achtergrond verschoven, ten faveure van een duidelijk narcistisch element. Maar desondanks geldt ook voor de acteur dat de band met zijn toeschouwers een angst-regulerende en zelfbevestigende functie vervult. Net als het perverse subject heeft de acteur zijn publiek nodig en hij poogt het dan ook te verleiden en in zijn greep te houden. Acteurs trachten de toeschouwer immers mee te voeren naar een fantasiewereld, waarin taboes worden genegeerd en wetten uit het dagelijks leven worden overtreden. Voor de acteur functioneert het publiek op onbewust niveau als een vorm van bijval voor deze precaire onderneming. Bedoelde bijval van het publiek helpt de acteur zijn onbewuste angst voor de castratie te reguleren. Daarnaast is het behulpzaam bij het overwinnen van de onbewuste gevoelens van schuld en schaamte, die nu eenmaal verbonden zijn met de oedipale begeerte en de openlijke verbeelding hiervan.

Vreemd genoeg wordt dit alles pas goed duidelijk bij het veelvuldig voorkomende fenomeen van de plankenkoorts of stage fright. Tijdens een periode dus waarin de acteur overvallen wordt door angstgevoelens die het acteren juist onmogelijk maken... Volgens Fenichel en anderen wordt deze plankenkoorts veroorzaakt door gevoelens van schaamte die samenhangen met de exhibitionistische en narcistische aspecten aan het optreden van de acteur. Van de aanwezigheid van het publiek gaat in dat geval een werking uit die te vergelijken is met het functioneren van een streng Boven-Ik. Onbewust krijgt het publiek tijdens zo'n episode door de acteur een bestraffende rol toegedicht: *'Instead of participating in the actor's guilty misdeeds, the audience may turn against him and become the representative of the punishing superego. And stage fright has a special quality; it is the specific fright of an exhibitionist: shame. Unconsciously, it is the shame of an inferiority (being castrated), which to cover has been the chief motivation in the choice of acting as a profession'* (Fenichel 1946: 160).

Ondersteuning van deze visie is onder meer te vinden in het werk van Glenn Gabbard. Als typische vertegenwoordiger van de object-relatie school, wijst hij de vroege moeder-kind-relatie aan als de oorsprong van het verleidingsspel dat de acteur met zijn publiek speelt (Gabbard 1979). Boeiender is echter Charles Bershatsky's studie *A Psychoanalytic Study of the Actor* (Bershatsky 1988). Bershatsky wijst erop dat de eerste object-relaties bij acteurs

vaak uiterst problematisch, zo niet levensbedreigend waren. Al heel jong hebben zij geleerd alles in het werk te stellen om de aandacht op zich te vestigen om zo te kunnen overleven... Hij wijst op een opvallend groot aantal acteurs met een aan alcohol verslaafde of uiterst narcistische moeder; ook noemt hij een achtergrond van verwaarlozing binnen al te grote gezinnen of een jeugd doorgebracht in tehuizen. Bij veel acteurs is het noodzakelijke verleiden en aandacht trekken uit hun vroegste jeugd uiteindelijk tot de kern van hun persoonlijkheid geworden. Vaak vinden zij letterlijk geen andere bevestiging van hun bestaan dan via hun verleidelijk spel en dat niet alleen op de planken.

Wat Bershatsky's studie vooral zo boeiend maakt, is het gegeven dat hij zich baseert op zijn persoonlijke ervaring als acteur en psychotherapeut. Hij was namelijk zelf jarenlang acteur, voor hij psychoanalytisch psychotherapeut werd en zich toelegde op de behandeling van acteurs.

Ook de Duitse literatuurwetenschapper Urs Mehlín heeft enkele opmerkingen over de onbewuste drijfveren bij acteurs gemaakt (Mehlin 1982). Hij maakt een onderscheid tussen enerzijds de grote theatersterren, de echte vedettes en anderzijds de meer kunstzinnige acteurs. Volgens Mehlín wordt het eerste type overduidelijk gedreven door wat hij noemt 'een exhibitionistisch getinte geldingsdrang, waaraan dit type toneelspeler iedere rol ondergeschikt weet te maken' (Mehlin 1982: 481+482). We kennen dit type acteur wel: op het podium presenteert hij eerder zichzelf, liefst in een flink uitvergrote vorm, dan dat hij of zij in de huid van een personage kruipt. Het andere type dat Mehlín onderscheidt, de meer 'kunstzinnige acteur' zou niet door deze 'exhibitionistisch getinte geldingsdrang' gedreven worden (Mehlin 1982: 481+482). Ik ben daar nog niet zo zeker van; het lijkt mij eerder om gradaties te gaan. Juist ook, omdat in ieder mens naast een voyeuristische tendens, een zeker exhibitionisme schuilt. Een exhibitionisme dat bij de acteur wakker geroepen wordt door de veelvoudige blik uit het duister.

Ook vanuit de cognitieve psychologie is onderzoek verricht naar het gevoelsleven van acteurs tijdens hun optreden. Dit gebeurde onder meer door Glenn Wilson en Elly Konijn (Wilson 1985 en Konijn 1994). Uit de cognitieve benadering valt af te leiden dat acteurs niet alleen emoties verbeelden, maar tijdens het acteren zelf ook emoties ondergaan en deze in hun spel tonen. Op deze manier geven zij zich dus emotioneel bloot en hierin kan men een zeker exhibitionisme zien. Voor alle duidelijkheid wil ik hier nog opmerken dat de onbewuste motivatie van acteurs met de exhibitionistische tendens niet volledig verklaard is. Zo zullen het eerder genoemde narcisme, bepaalde grootheidsfantasieën en een zeker streven naar macht ook een rol spelen. Om over de bewuste motieven maar te zwijgen.

Theater en perversie: de regisseur

In haar studie *Theatres of the Mind* gebruikt Joyce McDougall de wereld van het theater als metafoor voor de psychoanalytische theorie en praktijk (McDougall 1986). Haar visie op de perversie en vooral het perverse scenario wil ik nu in verband brengen met het regisseren van toneelstukken.

Ook volgens McDougall draait het bij de perversie in essentie om castratieangst en de poging de castratie te ontlopen. Vanwege deze fascinatie met de castratie is, volgens McDougall, in het perverse scenario dan ook altijd de gevreesde castratie terug te vinden, alleen nooit in een directe vorm. De castratie wordt verhuld gepresenteerd. Zij wordt bij voorbeeld op speelse wijze uitgevoerd, of zij wordt overdekt door het tegendeel en lijkt zodoende op een poging tot

reparatie. Het perverse subject hecht extreem veel waarde aan het scenario waarin de verhulde castratie wordt uitgevoerd. Dit scenario dient namelijk om de angst die de castratie bij de geperverteerde oproept, te beteugelen. Bij de uitvoering ervan poogt het perverse subject dan ook de touwtjes strak in handen te houden. Voor het object is slechts een volgzame rol weggelegd. En het is zeker niet de bedoeling dat het object er maar een beetje op los improviseert (McDougall 1986: 245-283).

Nu zijn er een aantal opmerkelijke overeenkomsten met het regisseren van toneel. Het doet er minder toe of dit nu gebeurt door een regisseur, zoals dit in onze tijd gebruikelijk is, of door de schrijver zelf, zoals dit onder andere bij Shakespeare en Corneille gebruikelijk was. Het regisseren voor toneel is het insceneren van een fantasiewereld. En het fantasiemateriaal kan daarbij afkomstig zijn van de regisseur zelf of van een ander, maar altijd zal het hem aanspreken op bewust en onbewust niveau.

Op onbewust niveau zal er een angstige fascinatie uitgaan van de symbolische castratie die zowel in tragedies als komedies voorkomt. Het conflict uit de tragedie eindigt immers meestal met een castratie door de vaderfiguur. In de komedie wordt de vader weliswaar door de zoon gecastreerd. Maar zoals wij gezien hebben, bestaat dit genre bij de gratie van het besef dat de rolverdeling in de werkelijkheid (meestal) net andersom is. Het werk van de regisseur is natuurlijk niet uitsluitend gericht op de beheersing van de onbewuste affecten die de 'toneelcastratie' bij hem oproept. De inscenering is wel in de eerste plaats bedoeld om dit fantasiemateriaal over het voetlicht te krijgen, om het publiek dus te verleiden. Daartoe maakt de regisseur gebruik van anderen, van acteurs, kostuumontwerpers, grimeurs, decorontwerpers, decor-bouwers, licht- en geluidstechnici etcetera. Al deze mensen, maar vooral de acteurs worden door de regisseur gebruikt en zelfs gemanipuleerd. Zij worden als pionnen in zijn kunstig spel.

Wat ik bedoel komt aardig naar voren in een vraaggesprek met de regisseur Hans Croiset (Buijs 1990: 119-144). Hij noemt zijn werk daarin zelfs het 'schilderen met Mensen' (Buijs 1990: 138). En even verderop in hetzelfde interview: 'Zo'n acteur als Adriaan Olree, die eerst veertig bladzijden in een soldatenpak over het podium rent voordat hij zijn bodeverhaal gaat zeggen, fantastisch' (Buijs 1990: 138). Croiset vertelt ook over geluidsbanden, die hij telkens opnieuw liet maken, tot deze aan zijn hooggespannen verwachtingen voldeden (Buijs 1990: 142). Het heeft allemaal erg veel weg van de wijze waarop het perverse subject de ander poogt te verleiden en tot willoos object degradeert om die ander vervolgens te manipuleren binnen scenario's die aan de fantasie van het subject zijn ontsproten.

Hiermee wil niet beweerd zijn dat alle toneelregisseurs een perverse karakterstructuur hebben. Ik heb slechts aan willen geven dat de werkzaamheden van de regisseur tegemoet lijken te komen aan perverse tendensen die in principe bij iedereen aanwezig zijn. Zijn omgang met de mensen op en rond het podium heeft veel van de wijze waarop het perverse subject opereert. Buiten de muren van de schouwburg kan zijn verhouding tot zijn medemens een heel andere zijn, al hoeft dit niet het geval te zijn...

Sigmund Freud op het toneel

In het voorgaande heb ik een deel van de even fascinerende als complexe relatie tussen de psychoanalyse en de wereld van het toneel gepresenteerd. Ter afronding stip ik nog één facet van deze relatie aan. Het gaat om toneelstukken waarin de verbeelding van de psychoanalyse zelf centraal staat. Ik heb het dan dus niet over het werk van toneelschrijvers als Eugene

O'Neill die zich door de psychoanalyse, of wat zij daarvoor aanzagen, hebben laten beïnvloeden en ook niet over dramatische kunst waarin een willekeurige analyticus en zijn patiënt(en) ten tonele worden gevoerd, zoals dit bij voorbeeld gebeurt in Saul Bellow's *The Last Analysis* (Bellow 1965). Het is mij hier te doen om toneelstukken met Freud achter de divan, zoals in Hélène Cixous' ideologiekritische herschepping van Freuds gevalstudie over 'Dora' en in *De bezoeker* van Eric-Emmanuel Schmitt.

Portrait de Dora uit 1976 is een feministische heroriëntatie op wat Freud indertijd over deze patiënte schreef (Freud 1905). In de ogen van Cixous is Dora het treurige slachtoffer van de bekrompen seksuele en burgerlijke moraal die gedurende de hele negentiende eeuw en de eerste helft van de twintigste eeuw Wenen, of eigenlijk wel heel Europa in haar greep hield. Cixous' kritiek is uitsluitend gericht op de mannen rond Dora. Zij richt haar giftige pijlen daarbij niet alleen op Dora's verleider, de heer K. en zijn vriend, de hypocriete vader van Dora die de hele zaak rond deze verleiding maar al te graag toegedekt zagen, maar ook op Freud. Freud zou tijdens de behandeling van Dora vrijwel volledig voorbijgegaan zijn aan de realiteitswaarde van Dora's relaas en daarmee onvoldoende begrip getoond hebben voor haar problemen en die van veel jonge vrouwen uit zijn tijd. Cixous schrijft deze houding van Freud ook toe aan de negentiende eeuwse seksuele en burgerlijke moraal. Waarmee zij volledig voorbijgaat aan de eisen die de psychoanalytische therapie nu eenmaal stelt en aan het feit dat Freud wel degelijk doorzag dat Dora als een soort ruilobject tussen haar vader en zijn vriend fungeerde, zoals uit zijn verslag ook overduidelijk blijkt (m.n. Freud 1905: 55-58).

Bezie men dit toneelstuk twintig jaar na het ontstaan, dan valt in de eerste plaats de oprechte verontwaardiging over de schijnheilige moraal in Dora's omgeving op. Daarnaast lijkt de ongenueanceerde en onterechte kritiek op Freud en de psychoanalyse het directe gevolg van een rechtlijnigheid die het discours van het feminisme in de jaren zeventig domineerde.

In *De bezoeker* van Eric-Emmanuel Schmitt treffen wij een heel andere visie op Freud aan. Dit toneelstuk uit 1993 toont ons een ontredderde Freud op hoge leeftijd, aan de vooravond van zijn gedwongen vertrek uit Wenen, op de vlucht voor het fascisme. Freud is zwaar ziek - verzwakt door kanker en de vele operaties aan zijn mond-, vervuld van tegenzin om Wenen te verlaten en duidelijk aangeslagen door Anna Freuds verblijf op het bureau van de Gestapo, wanneer hij plotseling bezoek krijgt van God of een geniale gek. Freud en de toeschouwer worden voortdurend in verwarring gebracht over de ware identiteit van deze bezoeker. In een briljant spel van argumenten en tegenargumenten wordt kritiek geleverd op het twintigste eeuwse atheïsme en Freuds bijdrage hieraan. Aan de andere kant moet zelfs de bezoeker toegeven dat Freuds sombere visie op de mens alleen al door de gruwelen van deze eeuw bevestigd wordt. -Let wel: de Eerste Wereldoorlog ligt achter hen en God of gek voorziet in 1938 de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog die spoedig zullen komen!- Natuurlijk is dit toneelstuk vooral een hedendaags pleidooi tegen de al te grote vrijblijvendheid op ethisch terrein die het postmoderne denken kenmerkt. In die zin sluit het direct aan bij de meest recente ontwikkelingen in de literatuur, waaruit een hernieuwde belangstelling voor ethische vraagstukken blijkt. Ik vraag me af, of over bij voorbeeld twintig jaar dit toneelstuk ook typerend blijkt te zijn voor onze visie op Freud en de omgang met zijn erfgoed.

Ik zie in *De bezoeker* en in *Portrait de Dora* in ieder geval een aanval op Freuds autoriteit en derhalve een in oorsprong oedipaal streven bij beide auteurs. Bij Eric-Emmanuel Schmitt kan ook Gods reïncarnatie als, of reductie tot kwelduiveltje van Freud als zodanig worden begrepen. Het publiek woont deze dubbele onttroning van twee kolossale vaderfiguren als

lachende derde bij. Hoe dit verder ook zij, ook *Portrait de Dora* en *De bezoeker* tonen hoe boeiend de interactie tussen de wereld van de psychoanalyse en die van het toneel kan zijn.

Literatuur

Aeschylus, *Prometheus geboeid* in: Aeschylus, *Tragediën*, Kapellen & Amsterdam: DNB/Pelckmans en International Theatre Bookshop, 1987, p. 149-192. [vertaling E. De Waele]

Alford, C.F. (1992). *The Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy*. New Haven: Yale UP.

Asselijn, Thomas. (1682). *Jan Klaaz of Gewaande Dienstvaagt*. [Ed. Stellinga, Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn, 1975.]

Baal, Georges. (1991). 'Toward a Freudian and Lacanian Psychoanalytical Theory for Theatre, Centred on the Actor's Role' in: *Assaph, Studies in the Theatre*, nr. 7, Tel Aviv University, p. 35-59.

Bellow, Saul. (1965). *The Last Analysis*. New York: Viking P.

Bergson, Henri. (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan.

[Oorspronkelijke uitgave in *Revue de Paris*, 1899; Vertaling in het Nederlands: Bergson, H. *Het lachen: essay over de betekenis van het komische*, Amsterdam: Boom, 1993. vert. en annot. Eric de Marez Oyens]

Berman, Emanuel. (1991). 'Psychoanalysis and Theatre: Imaginary Twins?' in: *Assaph, Studies in the Theatre*, nr. 7, Tel Aviv University, p. 1-19.

Bershatsky, Charles. (1988). *A Psychoanalytic Study of the Actor*. Ann Arbor, Michigan: U.M.I. Dissertation Information Service . [ongepubliceerde dissertatie]

Buijs, Marian. (1990). *Hartstocht, toeval en tegenslag: Toneelproductie in Nederland*. Amsterdam: AHA Books / Art History Architecture.

Brenman-Gibson, Margaret. (1978). 'The Creation of Plays: With a Specimen Analysis' in: Roland, Alan ed. *Psychoanalysis, Creativity and Literature*. New York: Columbia UP, p. 178-230.

Cixous, Hélène. (1976). *Portrait de Dora*. Paris: Des Femmes.

Devereux, George. (1976). *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study*. Oxford: Basil Blackwell.

Fenichel, Otto. (1946). 'On Acting' in: *Psychoanalytic Quarterly*, vol. 15, Nr. 2, p. 144-160.

Freud, Sigmund. (1900). *De droomduiding. Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Psychoanalytische Duiding (P.D. 2/3)*. Amsterdam/Meppel: Boom, 1987. [oorspronkelijke titel: *Die Traumdeutung*]

Freud, Sigmund. (1905). 'Fragment van de analyse van een geval van hysterie ['Dora']' in: *Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Ziektegeschiedenissen (Zg. 2)*. Amsterdam/Meppel: Boom, 1980, p. 17-157. [oorspronkelijke titel: 'Bruchstück einer Hysterie-Analyse']

Freud, Sigmund. (1905-06). 'Psychopathische figuren op het toneel' in: *Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Cultuur en Religie (C.R. 1)*. Amsterdam/Meppel: Boom, 1982, p. 17-27. [oorspronkelijke titel: 'Psychopathische Personen auf der Bühne']

Freud, Sigmund. (1910). 'Bijdragen tot de psychologie van het liefdeleven I: Over een bijzonder type van objectkeuze bij de man' in: *Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Klinische Beschouwingen (K.B. 2)*. Amsterdam/Meppel: Boom, 1985, p. 165-179. [oorspronkelijke titel: 'Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens I: Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne']

Freud, Sigmund. (1915). 'Driften en hun lotgevallen' in: *Sigmund Freud-Nederlandse Editie, Psychoanalytische Theorie (P.T. 2)*. Amsterdam/Meppel: Boom, 1986, p. 29-65. [oorspronkelijke titel: 'Triebe und Tribschicksale']

- Gabbard, Glen O. (1979). 'The Creative Process of the Actor' in: *Bulletin of the Menninger Foundation*, 43, nr.4, p. 354-364.
- Green, André. (1969). *Un oeil en trop, le complexe d'Edipe dans la tragédie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Holland, Norman N. (1982). *Laughing: A Psychology of Humor*. Ithaca and London: Cornell UP.
- Jekels, Ludwig. (1926). 'Zur Psychologie der Komödie' in: *Imago* 12, 1926, p. 328-335. [vertaling in het Engels: Jekels, Ludwig. (1952). 'On the psychology of comedy' in: Jekels, Ludwig. *Selected Papers*. London: Imago, p. 97-104.]
- Jones, Ernest. (1910). 'The Oedipus complex as an explanation of Hamlet's mystery: a study in motive' in: *The American Journal of Psychology*, nr. 21 januari, p. 72- 113.
- Jones, Ernest. (1948). 'The death of Hamlet's father' in: *International Journal of Psycho-Analysis*, nr. 29, p. 174-176. [vertaling in het Nederlands: Jones, E. 'De dood van Hamlets vader' in: Ruitenbeek, Hendrik M. 1969. *Psychoanalyse en literatuur*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, p. 31-36.]
- Jones, Ernest. (1954). *Hamlet and Oedipus*. New York: Doubleday Anchor Books. [oorspronkelijk jaar van uitgave: 1949]
- Kaplan, Leo. (1912). 'Zur Psychologie des Tragischen' in: Fischer, Jens M. Hrsg. 1980. *Psychoanalytische Literaturinterpretation*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, p. 33-63. [oorspronkelijk in: *Imago* 1, 1912, p. 132-157.]
- Klein, Melanie. (1963). 'Some Reflections on *The Oresteia*' in: Klein, Melanie. 1964-1975. *The Writings of Melanie Klein*. 4 vols., ed. R.E. Money-Kyrle, London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, vol. 3, Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963, p. 275-299.
- Konijn, E. (1994). *Acteurs spelen emoties. Vorm geven aan emoties op het toneel. Een psychologische studie*. Amsterdam: Boom.
- Masson, Jeffrey M. Hrsg. (1986). *Sigmund Freud Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904 Ungekürzte Ausgabe*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- McDougall, Joyce. (1985). *Theaters of the Mind: Illusion and Truth on the Psychoanalytic Stage*. NY: Basic Books.
- Mehlin, Urs H. (1982). 'Psychologie, Psychoanalyse und Theater' in: Condrau, G. Hrsg. *Psychologie der Kultur, Bd. 2 Imagination, Kunst und Kreativität*, p. 474-484.
- Nuijten, Kees. (1999). *Freud en fictie: Literaire genres vanuit psychoanalytisch perspectief*. Amsterdam: Boom.
- Plato. *Symposium*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1985. [Vertaling: Gerard Koolschijn]
- Roberts, Patrick. (1975). *The Psychology of Tragic Drama*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Rozik, Eli. (1991). 'The Common Roots of Dreams and the Theatre. A Revision of the Rhetoric Terminology in Freud's *The Interpretation of Dreams*' in: *Assaph, Studies in the Theatre*, nr. 7, Tel Aviv University, p. 75-102.
- Schiller, Friedrich. (z.j.). 'Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen' in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band 20, 1962. Weimar: H. Böhlau & Nachfolger, p. 131-147.
- Schmitt, Eric-Emmanuel. (1996). *De bezoeker*. Amsterdam / Gent: International Theatre & Film Books / Malpertuis. [Deze vertaling is van de hand van Sam Bogaerts]
- Stockholder, Kay. (1982). 'Worlds in Dream and Drama: A Psychoanalytic Theory of Literary Representation' in: *The Dalhousie Review*, nr. 3, vol. 62, p. 374-396.
- Thoret, Yves. (1993). *La théâtralité. Étude freudienne*. Paris: Dunod.
- Verhoeff, Han. (1979). *Les Comédies de Corneille, une psycholecture*. Paris: Klincksieck.

Verhoeff, Han. (1981). *De Januskop van Oedipus. Over literatuur en psychoanalyse*. Assen: Van Gorcum.

Wilson, Glenn. (1985). *The Psychology of the Performing Arts*. London & Sydney: Croom Helm.