

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