

maar sterker.

Zelfs onder water kan het broertje het arme geofferde negerzusje 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 encenseert. 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