

Over de grens/On the border

Henk Oosterling

Erasmus Universiteit Rotterdam

Centrum voor Filosofie & Kunst (CFK)

Inhoudsopgave

ACTE DE PRÉSENCE

- 1 Theatraal multiversum
- 2 Grensplaatsen
tafel
sluis
kas

I. VERTONINGEN

- 1 Boeren en vissers
ontaarding
tuinaarde
afwatering en inpoldering
- 2 Burgers: hypocriet verlangen
- 3 Industriëlen en politici: machtswellust
- 4 Tragedies: hoogmoed
- 5 Arbeiders: authentieke deemoed

II. TOONAARDEN

- 1 Electrisch muziektheater: lucht
Van vertoning naar toonbeeld
Stemming
Klankbeelding
- 2 Locatietheater: aarde, water, vuur
Lijst of locatie: atmosfeer
Performance

III. TOETSSTENEN

- 1 Quint-essens: intermedialiteit
- 2 Vijfvoudig engagement: entertainment
Politiek engagement: geschiedenis en wereld
Micropolitiek engagement: morele ambiguïteit
Metafysiek engagement: acte de présence
Intermediaal engagement: mise-en-scène
Actoraal engagement: entr'acte
- 3 Hypokritisch theater: interesse

0. ACTE DE PRÉSENCE

Twee mannen zitten aan een tafel. Ze kijken door de lijst van het keukenvenster en staren over de weilanden die zich achter de bijkeuken uitstrekken. Links aan de horizon verschijnt een witte driehoek. Een grootzeil schuift langzaam van links naar rechts door de vensterlijst. Het komt tot stilstand en blijft een tijdje klapperend in de wind liggen. Plotseling verdwijnt het onder de horizon, als werd het door de aarde verzwolgen. Na enige tijd verschijnt het opnieuw rechts in beeld om onverstoortbaar zijn weg te vervolgen. Dan verdwijnt het uit de lijst van het venster. “Dat is theater”, zegt de ene man tegen de andere.

Danser, acteur en regisseur Johan Simons ontmoet slagwerker Paul Koek in 1982 bij De Appel. Simons leidt daar een workshop, Koek speelt dan al een kleine acht jaar mee in voorstellingen van Erik Vos. Koek, voorstander van associatief theater, is de oprichter van het Nederlands Rok Ensemble en maakt dan deel uit van het Hoketus-ensemble van Louis Andriessen. Vanuit een kritiek op minimal music streeft deze groep een aardse vorm van de repetitieve muziek na. Simons maakt deel uit van het acteurscollectief het Wespetheater, dat zich definieert als een groep die “geëngageerd theater maakt met zelfgeschreven scenario’s uit de actualiteit, over de historische setting van locaties, gespeeld op plaatsen waar nooit theater komt, met de plaatselijke fanfare erbij”. Het schrijven van eigen scenario’s wordt losgelaten als Simons in 1983 het Regiotheater opricht, waarvan hij regisseur en artistiek leider wordt. Na *Golven over Breesaap* (1983) van John MacGrath - een encensering van een locale geschiedenis rond het graven van het Noordzeekanaal - en *Koninkrijk IJmond* (1984) van Edgar Caïro, waarmee ze de locale bevolking in hun tent proberen te lokken, maakt hij met Koek *Cakewalk* (1984) van Hugo Heinen.

Uit een fusie van het Regiotheater, waar Johan Simons aan het hoofd staat, met de Noord-Hollandse theatergroep *Acht Oktober*, onder leiding van Gerrit Dijkstra en Jan van Galen ontstaat in 1985 Theatergroep *Hollandia*, waarvan Simons artistiek leider wordt. Hij begint met *Bruidssuikers* (1985) van Karl Valentin. Koek voegt zich definitief bij hem in *La Paloma* van Louis Ferron, de zomer van 1986 gespeeld in een sluis in Zaandam. De eerste jaren speelt Koek, die inmiddels deel uitmaakt van Muziekgroep *LOOS* van Peter van Bergen, nog regelmatig in stukken van Gerardjan Rijnders bij Toneelgroep Amsterdam, onder andere in *Bakeliet* (1986). *Hollandia* groeit in vijf jaar uit tot een werkverband, waarin sociaal-politieke betrokkenheid en vormexperimentele benadering een volstrekt nieuwe verbintenis aangaan. De aandacht voor locale geschiedenissen keert nog terug in Noordpunt-Zuidpunt projecten die Simons in handen legt van jonge, aankomende regisseurs. Uitvalsbasis is een oude school in Zaandam die in 1997 verruild wordt voor een nonnenklooster. Simons neemt het spel en de beelding, Koek het tactiel-ritmische klankconcept voor zijn rekening. Simons is de boer die over het land kijkt, Koek luistert naar de granulaire structuur van de kluiten.

Met generaties jonge acteurs en locatiemedewerkers, met dramaturgen Tom Blokdijk en Paul Slangen, decorontwerpers als Leo de Nijs, kostuumontwerpers en gelijkgestemde ‘kunstwerker’ Dick Raaijmakers bouwt *Hollandia* haar theaterwerk uit tot – zoals het in termen van de Europese Unie heet die hun werk in april 2000 bekroont – een ‘new theatrical reality’.

1 Theatraal multiversum

Hoe zet je de toon voor een bespreking van vijftien jaar theaterarbeid, die uitmondt in een nieuwe theatrale werkelijkheid? Wat laat je de revue passeren in wezensvreemde media – tekst, foto's, cd en cd-rom – om een indruk te geven van het nieuwe van Hollandia's theatrale werkelijkheid? Er zijn inhoudelijke, formele, stilistische en conceptuele overeenkomsten te over tussen de meer dan honderd locatie- en lijststukken die Hollandia tussen 1985 en 2000 produceert. Aanvankelijk gaan deze over zonderlingen en gemarginaliseerde figuren die, in wisselende contexten opgevoerd, aan hun verscheurde gemeenschapsdrang en morele ambiguïteit ten onder gaan. Soms zijn het liefdesdrama's: La Paloma dat zich afspeelt in een sluis in Zaandam, La Musica Twee (1991) van Duras of Büchners Leonce en Lena (1993). Ze kunnen de vorm aannemen van een muziektheaterstuk, zoals in Liefdesdrama (1988) waarin tekstsamenstellingen van Heiner Müller het uitgangspunt vormen voor een onderzoek naar de tegenstelling tussen natuur en cultuur.

Later komen er meer politiek getinte statements. Niet alleen Twee Stemmen (1997), het met Raaijmakers en Toneelgroep Amsterdam geënceneerde De val van Mussolini (1995), Visconti's De val van de goden (1999), Bloeddorst (2000) en op het dagboek en brieven van Van der Lubbe gebaseerde Ongebluste kalk (1998), ook de veelal op minder bekende Griekse tragedies gebaseerde stukken hebben een politieke achtergrond. Tegelijkertijd vormen nagenoeg alle producties stuk voor stuk het uitgangspunt voor de vorm- en stijlexperimenten die kenmerkend zijn voor Hollandia: met een performancekarakter dat vooral na Büchners Leonce en Lena sterker op de voorgrond treedt en de specifieke acteerstijl waar Hollandia met zijn kernspelers Elsie de Brauw, Fedja van Huêt, Bert Luppens, Peter Paul Muller, Frieda Pittoors, Betty Schuurman en Jeroen Willems in excelleert.

De pedagogische en educatieve intenties en activiteiten van Hollandia mogen evenmin onbesproken blijven. Jonge, onbekende acteurs en regisseurs worden in de loop der jaren in de gelegenheid gesteld hun eigen ideeën vorm te geven in de Noordpunt-Zuidpunt projecten. Daarnaast wordt in scholierenprojecten de schooljeugd op een geheel eigen wijze met Hollandia's theaterwerkelijkheid in contact gebracht. Het cultuurpolitieke belang van deze educatieve activiteiten zou, gegeven de huidige leerprofielen in het voortgezet onderwijs, wel eens groter kunnen zijn dan we nu beseffen.

1 Grensplaatsen

Wat de quintessens van Hollandia's theatrale multiversum precies is, is dus niet zo eenvoudig vast te stellen. Ook al zijn er terugkerende fascinaties en systematische exploraties van thema's die onlosmakelijk verbonden zijn met Hollandia's specifieke verbeelding, de immense diversiteit van de stukken laat geen eenduidige kenschets toe. Hollandia werkt in een kritische traditie, waaraan het vormexperiment en een kritische blik niet vreemd zijn. Zij leunt echter zwaarder op Artaud en Pasolini dan op Brecht. Hollandia is vooral een werktheater. Vanuit deze esthetisch-politieke achtergrond wordt duidelijk dat, als er in Hollandia's werk iets op het spel wordt gezet, dit de grens tussen leven en theater is. Het nieuwe ligt wellicht in een uiterst vernuftig spel met haar eigen grenzen. Het werk overziend dienen zich enkele 'archetypische' grens- en overgangplaatsen aan: de tafel, de sluis en de kas.

Tafel

De tafel is de centrale plek waaraan wordt gepraat. Generaties Hollandia-medewerkers treffen er elkaar om de stukken voor te bereiden. De tafel is ook een

podium waarop, zoals in 1998 in Kunstcentrum Witte de With in Rotterdam, de actrices Jacqueline Blom en Sanne van Rijn rondstappen terwijl de bewoners van de Zuid-Hollandse eilanden samen met kunstminnende bezoekers elkaar verhalen vertellen en zich welwillend een boerse maaltijd laten smaken. Of de tafel waaraan regelmatig toeschouwers zijn genodigd om voorafgaand aan de voorstelling dan wel tussen twee voorstellingen door of zoals in West-Knollendam (1995) gezamenlijk de maaltijd te nuttigen. In Twee stemmen (1997) staan de uitgegeten bezoekers na de maaltijd hun plaats af aan acteur Jeroen Willems die vervolgens erachter en erop een theatrale werkelijkheid ontvouwt. Maar de grens tussen werkelijkheid en theater wordt op nog veel subtielere wijze geëxploreerd. In Der Fall/Dépons (1993) voert kunstwerker Dick Raaijmakers een performance uit. Raaijmakers, geen acteur maar een 'echt' persoon, zit achter een tafel op de vloer van de Westergasfabriek. Hij begint als volgt: "Hoe is de situatie?" Het antwoord is dat ik hier voor u sta en zonet vroeg "Hoe is de situatie?" Vervolgens een poosje wachtte en toen voortging met: "Het antwoord is dat ik hier voor u sta en zonet vroeg "Hoe is de situatie?" Dit gaat nog een tijdje door, waarna Raaijmakers opmerkt dat hij geen acteur en dit dus geen theater is. Vervolgens nodigt hij een acteur uit het geheel nog een keer over te doen, hetgeen gebeurt. Wanneer het stuk is begonnen – de werkelijkheid theater is geworden - blijft onduidelijk.

Sluis

Frits Staal, filosoof, sanskritist en onderzoeker van het oudste ritueel ter wereld – het Vedische Agni- of vuurritueel uit India – heeft ooit de basisdynamiek van een ritueel als volgt beschreven: iemand komt een afgebakende ruimte binnen, gaat zitten, doet iets, staat op en verlaat deze ruimte weer. In deze reeks handelingen vindt een transformatie plaats. Het ritueel sluis iemand door naar een ander niveau van de werkelijkheid of misschien zelfs naar een geheel andere werkelijkheid. De sluis is op te vatten als zo'n overslagplaats: als pseudo-rituele ruimte maakt een sluis een getrapte stijging mogelijk, maar ook een gestructureerde daling vindt er (een) plaats. Horizontaal en verticaal vallen samen. Het is deze gecontroleerde, vertraagde val, die in Der Fall/Dépons Hermans Hand (1995) en De val van Mussolini theatraal wordt geëxploreerd.

Maar bovenal is de sluis de val voor Nederlands minst grijpbare element: het water. Het water dat vernietigt en verenigt. Het water dat boeren en vissers ontzag inboezemt; dat ze verafgoden maar ook vrezden. Het water dat Johan Simons in 1953 tijdens de watersnoodramp tegen de muren hoort klotsen, het water waarin Paul Koek een gelaagde geluidsstructuur hoort, het water dat aan het begin van Hermans Hand de vertraagde beelden toonzet, het water dat achter de onmens Korbes naar beneden valt in het Landbouwbelang in Maastricht. Als een van de basiselementen is water naast vuur en lucht onmerkbaar aanwezig in alle tragedies: bij Prometheus (1989), Perzen (1994) en Fenicische Vrouwen (1996) druipet het langs de azuurblauwe muren van de Zaanse autosloperij. In Dood water (1994) vormt het de context van de locale tragedie rond de afsluiting van de Zuiderzee en spiegelt het als een afgrondelijk zwerk de oneindigheid van de hemel.

Kas

De overgang van de sluis en het water naar de kas ligt voor de hand. Hollandia's 'crystal palace' is een gestolde structuur van vloeibaar glas en staal, beide 19e eeuwse uitvindingen. Het binnen is buiten, het buiten een binnen. Toch is de kas Hollandia's

meest paradoxale grensplaats. Het glazen huis mag dan staan voor haar esthetisch-politieke statement - weg uit het foetale duister van het lijsttheater! -, politiek-economisch belichaamt het als een agrarische fabriek juist de industriële maakbaarheid en ontarding die in de stukken aan de orde wordt gesteld. In zijn weerstandsloze transparantie heft de kas de cyclische tijd van het klimaat op: seizoenen worden maakbaar. Opmerkelijk genoeg geeft Hollandia de plek waar de teloorgang van de boeren een aanvang neemt een monumentale waarde. De kas als industriële machine is Hollandia's Onbewuste.

I. VERTONINGEN

Hollandia enceneert het ongezegde van de moderne tijd: de kleine en grote tragedies van de moderne mens. Ze opent diens onderbuik en schept ruimte om het ingetoomde geweld dat in de illusie van de maakbaarheid van mens en natuur besloten ligt, extatisch uit te leven: alsof ze dit geweld in een 'acting out' wil bezweren. Ze realloceert boeren, vissers, soldaten, kleinburgers, bourgeois, arbeiders, grootindustriëlen en multinationale kapitalisten in door hen achtergelaten post-industriële restruimten: leeggeruimde tuinderskassen, autosloperijen, afgedankte gas- en meelfabrieken. Of zij laat hen nog een keer en masse opdraven in functionerende transitoruimten: onder bruggen, in sluizen of in de vrachtdistributiehal van de KLM in Industrieproject 1 KLM Cargo (1998). Met het leven van uitgeleefde zonderlingen en excentrieke buitenstaanders houdt ze onze informatiemaatschappij, die iedere misfit in de alles absorberende beeldcultuur tot bron van informatie en vermaak transformeert, genadeloos een spiegel voor.

De stukken gaan over ontarding en gemeenschap, onmacht en machtswellust, vervreemding en authenticiteit, hypocrisie en deemoed. Uit de ontheemding en ontwrichting spreekt echter altijd een gebroken gemeenschapszin. De zonderlingen die de revue passeren, zijn sociaal ontwricht en moreel gespleten. Ze voelen zich misplaatst, worden mishandeld, mishandelen zelf om ten slotte aan hun extatische angsten of hoogmoedige machtswellust ten onder te gaan.

Zinloze levens krijgen tijdelijk samenhang in pseudo-rituelen: de vertwijfeling leidt tot dwangmatige herhalingen. Als de zaken zich ten goede keren, dan gebeurt dit, zoals in Teorema (1990) en in De Bitterzoet (1998), op even miraculeuze als moreel ambiguë wijze. "Het leven is natuurlijk totaal zinloos", merkt Karin op in Ossi-town, "maar het moet mooi zinloos zijn".

Boeren en vissers

Met Ella (1986) en Gust (1987), boerendrama's opgevoerd in respectievelijk een kippenhok en een tuinderskas, begint een van de meest markante genres van Hollandia's werk. De daarin getoonzette ontarding speelt ook de hoofdrol in stukken waarin stadse marginalen, vissers en soldaten figureren. Op allerlei vlakken van de theatrale werkelijkheid wordt de existentiële spanning tussen geworteld en ontworteld zijn versterkt door iedere theatrale eenduidigheid te ondergaven. Niet alleen door de keuze van de locatie, maar ook door de 'actorale' ingrepen: zo wordt in Gust Lies, de vrouw van Gust, door een man, Ernst Boreel gespeeld. De sexe-verwisseling is echter nog een simpele actorale ingreep. Later wordt met rolwisselingen en rolverdubbelingen dit spelprincipe steeds ingenieuzer uitgewerkt tot het in De val van de goden met bediendes die niet alleen souffleren en spelen, maar ook daadwerkelijk in het stuk ingrijpen, zijn apotheose krijgt.

Ontaarding

In de metropolitane cultuur is door de kritische, objectiverende blik die stadse mensen ontwikkelen en hun machinale omgang met de dingen, het contact met de aarde verbroken. De strijd van boeren tegen een letterlijke ontaarding vormt het kernthema in het vroege werk, met name in de trilogie *Gust*, *Boeren sterven* (1988) en *Stallerhof* (1991). De rauwe directheid van Achternbusch's en Kroetz' teksten klinkt op in een weerbarstig toneelbeeld waarin het ontwrichte leven van ronddolende zonderlingen onontkoombaar op zijn eind afstevent. Vergeefs proberen ze te aarden in een wereld waarin ze zich op geen enkele manier meer herkennen. Met het uiteenvallen van traditionele gemeenschappen heeft ook hun zelfbeeld iedere samenhang verloren. Het geweld dat voorheen in gerichte arbeid werd geïnvesteerd en door sociale controle werd beteugeld, breekt in alle hevigheid los.

Hollandia toont hoe boeren aan de modernisering ten onder gaan. Hun leven veronderstelt seizoenen, maar opgestuwd in een hectische vooruitgang en in de vaart der volkeren wordt iedere cyclische anticipatie op dat wat komen gaat - een toekomstig verleden - teniet gedaan. De ontmanteling van seizoensgebonden arbeid door het negentiende-eeuwse project van de industrialisatie en emancipatie heeft boeren uitgeleverd aan een open toekomst. Er bestaat geen organische herhaling meer: er is slechts productie en vooruitgang. Alles wat komt, moet nieuw en beter zijn. De cyclische tijd is eerst kortgesloten en daarna opengebroken. De tot homo faber geworden boer wordt heen en weer geslingerd tussen hoop en angst: door zijn vormende krachten op de natuur te botvieren wordt de toekomst een projectiescherm van zijn wensdromen én van zijn angstvisioenen. In de cultivering van deze ontregelende hartstochten - hoop en angst - verwacht hij tegen beter weten in een wrede natuur te humaniseren. Daartoe loopt hij in een gestage emancipatie vooruit op een nieuwe gemeenschap in de hoop dat vervreemding er zal zijn opgeheven en zijn ontaarding tot onafhankelijkheid en vrijheid is omgesmeed.

Maar voor de boeren wordt het verlies van de geboortegrond nooit gecompenseerd door het vooruitzicht op 'het beloofde land'. Het gat dat in hun tijd is geslagen, is geen bres naar een betere toekomst, maar de gapende wond in een stervend verleden. Ze zijn bekneld geraakt in de scheuren van een wereld die niet meer geheeld kan worden. Dwangmatig pogen ze de brokstukken met overleefde of louter kunstmatige rituelen bijeen te houden.

In *Boeren sterven* is de geboortegrond voor zus en broer een afgrond waaruit ze willen ontsnappen. Ze vluchten weg, maar eenmaal in de stad worden ze door paranoia uit elkaar gedreven. Met pseudo-rituelen proberen zij hun ontheemding en ontaarding teniet te doen: door kunstmatige afbakeningen van tijd en ruimte en in repetitieve handelingspatronen, met andere woorden: in het ritueel licht de zin van hun bestaan kortstondig op. Maar in feite repeteert de breuk zich vanaf dat moment eindeloos, omdat rituelen slechts zin krijgen in hun voltrekking. Ze suggereren slechts een band met een buitenwereld die zolang bestaat als de herhaling wordt volgehouden. Zoals het frame in de film het niet-zichtbare schept, zo fabuleren rituelen een werkelijkheid buiten zichzelf. Een werkelijkheid voorbij de grens die eigenlijk nooit overschreden wordt.

Als de stad zijn ware gedaante toont, slaat de wensdroom om in een nachtmerrie. De personages in *Boeren sterven* vinden elkaar terug in een diffuus grensgebied dat vanaf dat moment hun 'thuis' is: het casco van een onafgebouwde flat. In dit niemandsland slaat de hoop om in vertwijfeling. In hun nostalgie klinkt eindelijk de stem van de

aarde op die daarvóór door zijn vanzelfsprekendheid niet werd gehoord: vóór hun vlucht viel hun identiteit samen met de bezeten aarde. Ze graven de aarde onder het asfalt vandaan en gebruiken die om, vergeefs, hun huis om te bouwen tot de boerderij die ze hebben verlaten. In het stadse avontuur verandert de afgrond die de geboortegrond vroeger voor hen was in een verloren paradijs waarvan na hun terugkeer niets meer over is dan een dodenakker. Niet meer in staat in de stad te aarden geven broer en zus gehoor aan de lokroep van een ten dode opgeschreven gemeenschap. Na een periode vol religieuze extasen en sexuele uitpattingen keren ze terug om, op het kerkhof waar hun ouders begraven liggen, in te sneeuwen en dood te vriezen.

Hun zelfverkozen noodlot is slechts leefbaar in de rituele reproductie van bezeten grond. In de geënceneerde bloedrituelen die op de aarderituelen volgen, roepen broer en zus hun verloren geboortegrond nogmaals op om hun ontaarding te bezweren. Maar in al deze inhoudsloze schijnbewegingen van het ritueel vervult zich slechts op theatrale wijze een leven dat volkomen is uitgehold. Ook al wanen ze zich even voorbij de breuk, in de excessen en de trance raakt het gebroken bewustzijn hoogstens buiten zichzelf. In het ritueel worden ze even geaard, maar de vrije val die is ingezet wordt slechts vertraagd.

De oppositie tussen platteland en stad verbindt alle andere: natuur-cultuur, lichaamsgeest, mens-god en uiteindelijk de alles overheersende tegenstelling tussen leven en dood. Hollandia situeert haar protagonisten van meet af aan in de existentiële spanning tussen deze posities, waardoor beide bijeen worden gehouden. In deze spanning worden morele aandriften tot het uiterste beproefd. Dit kosmische conflict ligt voorbij goed en kwaad, hoewel in de ogen van de moralist het goede soms lijkt om te slaan in het kwade en de doorwerkingen van het kwaad hoogst weldadige effecten sorteren.

De onherstelbare breuk vormt een solide basis voor een gespleten bewustzijn. Concreet neemt deze breuk in Boeren sterven de vorm aan van een vlucht, waarin de oppositie tussen platteland en stad tot leven komt. Dit thema was reeds aanwezig in Suus (1988), waarin het personage naar de stad vlucht om te studeren en komt weer naar voren in Yankee-weiland (1995) in de vlucht van de vrouw met haar kind. Soms kan de vlucht echter ook redding betekenen. Wil de vloek een zegen worden, dan dient van iedere aanspraak op gemeenschap en daarmee van iedere machtsaanspraak te worden afgezien, zoals in Varkensstal (1997) het geval is. Of mensen kunnen letterlijk de benen nemen, zoals in Leonce en Lena gebeurt.

Ook al gaat het Hollandia om de ritualisering van het geweld, zoals de lotgenoten in Boeren sterven vergeefs hoop putten uit de door henzelf ingestelde rituelen, omdat deze de dood leefbaar maken. En ook al vinden veel stukken hun hoogtepunt in de dood van een of meerdere hoofdpersonen en worden locaties anekdotisch gelardeerd met een dode hond of kat, het gaat toch altijd om de dood in het leven: het hele leven als tuimeling en het sterven als de salto mortale ervan. Zo voltooit in Gust de doodsstrijd van Lies het volstrekt zinloze leven van haar man die, nadat Lies is gestorven, de zinloosheid van zijn leven in simpele bewoordingen vat: "Ik heb altijd gedacht, ik word nooit 18. Heeft dat lang geduurd dat ik 18 geworden ben. O mij, wat ging dat traag. En nu ben ik ineens 81."

Tuinaarde

Zinloosheid vormt ook het onderwerp van Greiners Ossi-town (1990). Daarin worden de micropolitieke excessen van een nieuwe wereld aan de orde gesteld. De gewelddadige levens van de uitgestoten Karin, Hein of Jan zijn toonbeelden van verderf en verval. Hun leven is een salto mortale. In de voormalige arbeidersstaat - toen het stuk geschreven werd was Ossiland nog de Duitse streek Oost-Friesland - besluiten de aan drugs, drank, geweld en sex verslaafde jongeren in een laatste vertwijfelde poging om samen nog iets te betekenen tuinaarde te gaan verkopen. Maar 'tuin' aarde is al een product dat evenals de kas getuigt van de overwinning van de cultuur op de natuur. Als gekapitaliseerd restant van misplaatste grond is het hét symbool van een verschrikkelijke waarheid: de aarde is uitverkocht. Zodra hun gezamenlijke onderneming een mislukking blijkt te worden, rest de jongelingen niets dan het uitleven van hun onuitroeibare gemeenschapsdrift in excessieve lichamelijkeheid.

Geweld, excessen en gemeenschap vormen ook de uitgangspunten voor het samen met Jan Mulder gemaakte Beton (1987). Er wordt vanuit verschillende invalshoeken op het voetbalstadion met zijn rituelen en geweldsexcessen ingezoomd: op het geweld in het veld, op dat van de elkaar dooddrukkende voetbalsupporters in het Heizelstadion en van machthebbers die in een poging de dictatuur te bekrachtigen het stadion als concentratiekamp en martelcentrum gebruiken. In een pastiche van geweldsmomenten en hilarische parodieën op de spektakelsamenleving speelt het beton evenals in Plattling (1992), waarin sprake is van 'het dichtbetonnen van de wereld', de stadse tegenhanger van de aarde.

Ook in Stallerhof worden de personages binnen een door affecten bevolkt niemandsland heen en weer geslingerd tussen liefde en haat. Ze worden even sterk tot elkaar aangetrokken als van elkaar afgestoten. Uiteindelijk verbindt niet de liefde, maar de jaloezie hen. In het latere werk herneemt Korbes (1996) de thematiek van de uitzichtsloze ontaarding in een compromisloze cultivering van het kwaad. In een apothetische scene zit de door Bert Luppés gespeelde Korbes als een met stront besmeurde Job in een omgekeerde tafel, terwijl rondom hem als in een passiespel de muziek van Händel opklinkt. De extase van het kwaad biedt zelfs deze goddeloze, razende tiran geen verlossing meer.

In 1998 probeert Hollandia de breuk tussen stad en platteland te helen door samen met Kunstcentrum Witte de With in Rotterdam een interdisciplinair project te ontwikkelen, waarin op elf verschillende locaties wordt gewerkt. Enkele boerenfamilies uit de Hoekse Waard, een van de Zuid-Hollandse eilanden, worden gefotografeerd evenals elf aan het project gelieerde stedelingen. Er worden van de gefotografeerde boeren ter plekke geluidsopnamen gemaakt met elf verhalen over de watersnoodramp van 1953. Samen met de foto's die in de expositieruimte worden getoond vormen deze geluidsfragmenten het onderwerp van de gesprekken aan een tafel in Witte de With, waar dorpelingen en stedelingen samen een aardappelmaaltijd gebruiken.

Afwatering en inpoldering

De watersnoodramp. Ontaarding is onlosmakelijk verbonden met overstroming. Als vissers de boeren van de zee zijn, dan stemt het temmen van de seizoenen in de kas overeen met het bedwingen van de getijden door inpoldering, afwatering en afsluiting. Dijken en dammen doden de zee. Met de afsluiting van de Zuiderzee en de aanleg van de Deltawerken voltooit Nederland zijn industriële revolutie. Zo wordt het de zee betaald gezet dat zij jaarlijks slachtoffers eist als offer voor dat wat haar

ontstolen wordt. Ook de polder is een industriële machine geworden. Dat deze machinaties van de elementen geen sluitende garantie bieden, werd bij de millenniumwending duidelijk: terwijl iedereen in Noord-Frankrijk in afwachting van een millenniumbug naar het scherm zat te kijken, stortte buiten in rondgerierende stormen de infrastructuur volledig in.

Evenals de kas is de polder een paradoxale machine: schenkt de inpoldering de boeren nieuw leven, het is de dood in de pot voor de visser. De een zijn dood is de ander zijn brood. De vissersstukken zijn complementair aan de boerenstukken. De rol van de aarde in de boerenstukken wordt nu gespeeld door de zee. Dood water (1994) van Gerard Rutten, Heijermans' Op hoop van zegen (1995), beide geregisseerd door Mechtild Prins vormen samen met De zee van Twijfel (1995) onder regie van Peter Paul Muller de drie zeestukken van Hollandia. Samen met het door Muller en Jolien Wanninkhof geregisseerde De prins van Wiereland (1994), het in Ruigoord gelocaliseerde Dik, Abe, Johnny en Hansje (1994) en Ouderdomsvlekken (1995) van Don Duyns, Wanninkhofs Varkensgras (1995) en Whale Tale (1997) van de IJslandse Rebekka Austmann Ingimundardóttir maken deze drie stukken deel uit van het Noordpunt-Zuidpunt project.

Dood water wordt gemaakt naar aanleiding van een film van Gerard Rutten uit 1934 over de afsluiting van de Zuiderzee en de gevolgen daarvan voor de Volendamse vissers. Het wordt opgevoerd aan het strand van Wijk aan Zee. De toeschouwers hebben zich genesteld in een strandpaviljoen waar zij via speakerboxen de dialogen kunnen volgen. De acteurs staan buiten op het strand en trotseren de elementen. De tekst is van tevoren ingesproken. De acteurs mimen waardoor het stuk het houtserige karakter van de film behoudt. In Op Hoop van Zegen, gespeeld op een scheepshelling in IJmuiden met op de achtergrond kolossale, drooggelegde schepen, is de tragiek van Kniertje niet langer de dekmantel voor de benepen kleinburgelijkheid waarmee ze haar zoon de dood in jaagt. Ze wordt in haar bekrompen angst om het gezag te trotseren aangeklaagd.

In De zee van twijfel werkt Peter Paul Muller met de lokale bevolking. Hij baseert zijn stuk op acht gedichten van Jeroen Zijlstra, een opstapper uit Oosterland, die door diens broer op muziek zijn gezet. Zonder een eenduidig antwoord aan te reiken – evenals een rigide inconsequentheid een keurmerk van Hollandia's oeuvre – speelt Hollandia samen met lokale bewoners hoe de zee, als was het een goedkope hoer, de vissers aantrekt en afstoot en hoe deze met hun verscheurdheid omgaan.

De 'strekdammen van vlees' - de dijken van vrouwen over wie de vissers op zee dromen – bieden een symbolische toegang tot het tweede grote genre in Hollandia's ontwikkeling: de burgerstukken. Dit thema dient zich voor het eerst aan in Rei! (1989). Arthur Schnitzlers tien dialogen worden in monoloogvorm gepresenteerd. De monologen vormen een rondedans waarbij de ene op de andere inhaakt. De soldaat als verdediger van de gebroken gemeenschap ontmoet een hoertje dat hem verleidt. Hun paardans vormt de eerste ronde in een reidans die van de ene persoon naar de andere leidt. Het inhaken en loslaten vormt een repetitief ritueel waarin representanten van de hypocriete en hoererende kleinburgerij ten tonele worden gevoerd. Een stoet van burgers die zich tot in Potters De Bitterzoet (1998) voortzet.

2 Burgers: hypocriet verlangen

Hollandia richt één oog op het kleinburgerlijk milieu en een ander op de hogere milieus. In 1990 wordt in een voormalige veevoederfabriek in Hoorn Teorema van Pier Paolo Pasolini gespeeld. De hypocrisie van de bourgeoisie wordt evenals de

benepenheid van het kleinburgerlijke milieu in *De Bitterzoet* (1998) op letterlijk miraculeuze wijze aan de kaak gesteld. Tussen beide stukken tekent zich het theatrale traject van de burgerstukken af. *La Musica Twee* (1991) van Duras, devoot gesitueerd in de voormalige doopsgezinde Zuidervermaningkerk in Westzaan, is een burgerlijk liefdesdrama. Het rauwe exces van het boerengeweld is verdwenen, maar alles draait nog steeds om de innerlijke verscheurdheid van de hoofdpersonen. Zij zijn evenals in *Ossi-town* door hun jaloezie met elkaar verbonden. Hun totale liefde van de eerste maanden, doorgebracht in weer een andere grensplaats - een hotel - verdraagt niets anders naast zich. De vrouw kan niet accepteren dat de man haar verlaat om naar zijn werk te gaan, de man kan niet accepteren dat zijn liefde voor haar dezelfde is als die voor een toevallige passante. De man, "heeft het de eerste dag in hun nieuwe huis, dat ze na die maanden in het hotel betrokken hebben, al over weggaan". En toch is hij "levend dood, omdat zij definitief uit zijn leven gaat verdwijnen". Er is geen sprake meer van obsceniteiten of van een vertwijfelde hunkering naar de geboortegrond. Het geweld gaat niet ondergronds maar wordt onderhuids: het nestelt zich in de goede manieren en in het decorum.

Het fysieke ritueel en het ermee gepaard gaande geweld wordt in dit liefdesdrama naar een ander vlak getild. De bezwering van het verlies voltrekt zich nu in een ander medium: de taal. In een vertwijfelde poging het gedeelde verleden op te roepen, proberen de geliefden elkaar, op de dag van hun scheiding, aanvankelijk terloops maar gaandeweg fanatieker, vasthoudender en wanhopiger bekentenissen af te dwingen. Niet om achter de waarheid te komen, maar om elkaars verlangen in de opflitsende jaloezie te kunnen ervaren. In rituele gesprekken probeert de een contact met de ander te krijgen. In rituele vraag- en antwoordspelen, die steeds ondraaglijker worden, gloeien de sintels van de bekoelde liefde weer op. In de even pijnlijke als genotvolle momenten van het spreken vallen beide geliefden kortstondig samen. Taal bezweert ritualistisch de leegte. De man en de vrouw beseffen dat hun woorden, de ontoereikendheid ervan ten spijt, de enige toegang vormen tot een verloren verleden en daarmee tot de illusie van een organische eenheid. Met iedere betekenisvolle klank wordt de onuitsprekbare breuk uitgesteld en de zinloosheid opgeschort. In de tekortschietende mededelingen kan de leegte mede worden gedeeld. Ieder mededelen is een mede delen. Het onvermijdelijke afscheid wordt in de rituele dans van de woorden uitgesteld. Duras' stuk illustreert op indirecte wijze een ongeëvenaarde uitspraak van Achternbusch: 'Je hebt geen kans, maar pak 'm'.

In de tien jaar daarop volgen *Wedekinds Lulu* (1994), *Boons Menuet* (1997), *Potters De Bitterzoet* (1998) en *Vroeger* (1999) van Pinter. In de theatrale bewerking van Boons boek worden elementen van de boerenstukken hernomen en wordt al voorgewerkt op de arbeidersstukken, maar het is vooral het kleinburgerlijke element dat in de uitgespeelde fantasieën naar voren treedt. Dramaturg Blokdijs heeft de gedachtenstromen en de feitelijke interactie tussen de personages zo gemonteerd dat de toeschouwers als het ware in de ruimte tussen het onuitgesproken verlangen en het daadwerkelijke zwijgen worden gelocaliseerd. In dit niemandsland klinken allerlei omgevingsgeluiden op die in Boons leven een rol hebben gespeeld. Deze ruimte verschijnt in het door Jeroen Willems geregisseerde *Vroeger* als de lege plek van de waarheid: de binnenkant van de knoop waarin de personages door hun elkaar kruisende verhalen over vroeger verward raken.

Het wordt duidelijk dat burgers evenmin als boeren en vissers geard zijn. Heen en weer geslingerd tussen hun verlangens zoeken ze, zoals de vrouw in *Menuet*, weliswaar in de modernisering een vast oriëntatiepunt, maar zodra op de door hen

opgebouwde routineuze omgang door een aards verlangen inbreuk wordt gedaan, keert ook hun onderbuik zich binnenstebuiten. Door de interventie van een buitenstaander – een vroegere leraar, een hulpje in huis, een oude vriendin, een vermeende jeugdvriend van de invalide dochter – wordt alles op zijn kop gezet. In Teorema is de aarde een woestijn geworden. Zonder enige aankondiging arriveert een jongeman die ieder familie- en personeelslid zonder daar ogenschijnlijk veel moeite voor te doen in contact brengt met zijn diepste verlangens. Deze Christus-achtige jongeling reïncarneert acht jaar later in De Bitterzoet. De door Fedja van Huêt gespeelde Martin beweert een vroegere vriend te zijn van de invalide dochter van het burgermansgezin. Ondanks zijn kwade bedoelingen helpt hij de door hem verkrachte dochter, indringend gespeeld door Carola Arons, uit haar isolement, emancipeert hij de almaar zorgende moeder die ondanks alle ellende haar geloof in een wonder weigert los te laten en ontmaskert hij de werkelijke boosdoener: de hypocriete vader, die zijn dochter ongewild in het ongeluk heeft gestort, nadat zij hem met haar beste vriendin in bed heeft betrappt. De eenduidige afbakening van goed en kwaad – de grondslag van de burgermoraal – wordt terzijde geschoven door de interventie van de ‘verlosser’. Kwade intenties en pervers gedrag blijken helende en verlichtende effecten te sorteren die tot de verlossing van het gezin leiden. Aan het eind van De Bitterzoet wordt met de dierlijke schreeuw van het gereanimeerde lichaam van de dochter de onderbuik van de hypocriete burgerman geopend: “Nee, papppie, nee, niet doen! Nu weet ik het weer!”

3 Industriëlen en politici: machtswellust

Onder de Antwerpse Kipdorpbbrug, temidden van het verkeerslawaaï wordt in 1996 samen met het Antwerpse Kunstencentrum deSingel weer een stuk van Pasolini opgevoerd: Varkensstal. Komt de thematiek van de macht in de burgerstukken slechts op broeierig libidineuze wijze tot uitdrukking, in de persoon van Julian, de zoon van de fascistoïde grootindustriële Klotz, neemt deze een negatieve gestalte aan. In tegenstelling tot de koningszoon Leonce uit Leonce en Lena – een stuk dat Hollandia drie jaar eerder heeft opgevoerd en dat de vraag naar de macht van de acteur aanscherpt – ziet Julian af van zijn rechtmatige erfdeel. Zijn roboteske bewegingspatroon ten spijt weigert hij zich te laten uithuwelijken. De zwoele dampen die uit de boerse hunkering en burgerlijke libido opwalmen slaan het publiek nu ongefilterd in het gelaat: Julians libidineuze verlangens gaan uit naar echte varkens en niet naar de menselijke varkens die hem omringen. Voor zijn nogal buitenissige hobby moet hij echter met zijn leven betalen: hij wordt uiteindelijk door zijn geliefden opgevreten.

Het cynisme en rücksichtslose pragmatisme, zo kunstig gecultiveerd door hedendaagse machthebbers, komt voor het eerst naar voren in een tekstcompilatie uit Pasolini's postuum gepubliceerde werk. Samen met een tekst van Duras vormt deze het materiaal voor Twee Stemmen (1997), een voorstelling bestaande uit twee monologen waarin mensen zich op verschillende manieren van hun onsterfelijkheid trachten te overtuigen. Betty Schuurman zet in het Duras-deel de schrijfster neer als een oude vrouw die, met de dood in de ogen, de illusie in stand houdt dat ze ieder moment opnieuw kan beginnen met schrijven. Het Pasolini-deel bevat een zestal monologen van zes verschillende personages, die allemaal door Jeroen Willems worden gespeeld. Naast vier romanfragmenten uit Pasolini's werk en een tot monoloog ingedikte versie van één van Pasolini's toneelstukken, is in deze metamorfotische presentatie ook een redevoering verwerkt van Cor Herkströter, de

ex-president-directeur van Shell. In een reidans van politici en grootindustriëlen gaat de onbegrepen zinloosheid van de boeren en het hypocriete verlangen van de kleinburger over in een machtswellustige megalomanie. Gezeten achter de tafel waaraan de toeschouwers zojuist copieus hebben gedineerd, mengt Willems de onsterfelijkheidsdrang van de machtigen der aarde met de zelfgenoegzame non-nonsens mentaliteit van de postmoderne manager. In een poging om de zucht naar eeuwige roem en goddelijke almacht tot sublieme afmetingen uit te bouwen wordt een tekstfragment uit Pasolini's Koningsmoord toegevoegd. Daarin doet een grootindustriële verslag van de door hem gepleegde moord op zijn zoon en erfgenaam: door het simpele feit dat zijn zoon bestaat wordt hij, in weerwil van zijn ongebreidelde groothedswaanzin, te manifest met zijn neus op zijn eigen sterfelijkheid gedrukt. Met dit inktzwarte, retro-oedipale scenario duwt Hollandia echter zijn meest welwillende fan over de rand van de theatrale afgrond. Deze epiloog wordt dan ook meestal weggelaten.

In de boeren-, vissers- en soldatenstukken zijn de aarde, de zee en het vurige lichaam het object van verlangen. Het doodsverlangen is slechts indirect aanwezig: in de drang om een organische eenheid te herstellen of in de doodsverachting van de soldaten. Bij de boeren en de vissers is er nog sprake van een kosmisch besef, waartegen het individuele verlangen nietig afsteekt. Via de spaarzame soldatenstukken – hun leven staat weliswaar in dienst van de almacht van de machthebbers, maar hun doodsverachting drijft hen naar de liefde – gaat dit kosmische besef over in de burgerstukken. Het gespleten verlangen ontwikkelt zich nu binnen het oedipale gezin, waar de machtsverhoudingen rond de almacht van de vader draaien. Bezetenheid draait nu rond bezit.

Het muziektheaterstuk Oldenbarnevelt (1998) gaat eveneens over machthebbers. Oldenbarnevelts dilemma is klassiek tragisch: als machthebber gaat hij ten onder, omdat hij de democratie alleen maar kan beschermen door het nemen van een dictatoriale beslissing. Zijn 'partner in crime' Maurits kiest na lang twijfelen tegen hem. Ook hij stelt het belang van de eenheid van de natie voorop, maar hij ziet in dat het met de ondemocratische handeling van Oldenbarnevelt niet te redden is, wat de laatste de kop kost. Absoluut doodsvormen en machtsverlangen vormen de centrifugale en centripetale krachten van een fascistoïde verlangen dat pas in Twee Stemmen in zijn volle omvang wordt getoond en dat in 2000 in Bloeddorst in een compilatie van gewelddadige theaterteksten uitmondte in een rituele verwerking van het drama van Srebrenica, met de beruchte dialoog tussen Mladic en Karremans als verscheurend slotaccoord. De stukken vóór 1997 bevatten wel indirecte verwijzingen naar het fascistoïde verlangen. In de teksten van de Zuid-Duitse Achternbusch broeit dit verlangen. Gust, die zich altijd afzijdig heeft weten te houden, bezwijkt onder de economische druk om partijlid te worden: "Hitler was wel goed, maar die d'r omheen niet". In Beton wordt met de martelpraktijken in Chileense stadions en de skinheadsymbolen een explicieter statement gemaakt, in Teorema speelt het fascistoïde verleden van de vader een rol, maar dan nog slechts op een anekdotisch niveau. Varkensstal, De val van Mussolini en Twee Stemmen 1 - het door Willems gespeelde deel - vormen de thematische opmaat voor Visconti's De val van de goden (1999) waarin de collaboratie van de Krupp familie met de nazi's aan de orde wordt gesteld. Samen met het contrapuntische arbeidersstuk Ongeblust kalk (1999) over Van der Lubbes naïeve idealisme zet het Hollandia's visie op het fascisme als historische gebeurtenis uiteen.

De val van de goden gaat over de sexueel-politieke machinaties en aberraties van de grootindustriëlen in het opkomende nationaal-socialisme. De nazaten van de adellijke Joachim von Essenbeck voeren een meedogenloos gevecht om de macht over het bedrijf. Het familiedrama – een strijd op leven en dood tussen de kinderen en kleinkinderen om de leiding van het bedrijf – is verweven met allerlei historische gebeurtenissen: de opkomst van de nationaal-socialisten, de Rijksdagbrand, de uitschakeling van de SA in de Nacht van de lange Messen. Dat het stuk met de dood van de meeste hoofdpersonages eindigt, illustreert de onverbreekelijke band tussen almacht en doodsvlerang. De oude president-directeur Joachim von Essenbeck wordt, met de goedkeuring van de SS, door directeur Friedrich Bruckmann vermoord. Deze neemt de leiding van het bedrijf over. Als Joachims SA-zoon Konstantin er door middel van chantage in dreigt te slagen hem van de troon te stoten, vermoordt Friedrich Bruckmann, opnieuw met medewerking van de SS, ook hem. Bruckmann op zijn beurt wordt door de tot de SS bekeerde kleinzoon Martin en Günther, na een door hen geënceneerd nephuwelijk met zijn geliefde Sophie, de weduwe van Joachims oudste zoon, gedwongen om samen met haar de gifbeker te drinken. De SS, in de persoon van neef Wolf von Aschenbach en de jongens Martin en Günther, komt als overwinnaar uit de strijd.

In De val van de Goden in de Rotterdamse Van Nelle fabriek – een postindustriële restruimte als broeikas van het kwaad - wordt op weer andere wijze dan voorheen geëxperimenteerd met stijlmiddelen. Door inhoudelijke en formele lijnen in elkaar te vlechten ontstaat een theatrale textuur met een politieke lading. De verschillende acteurs nemen ieder voor zich een cluster personages voor hun rekening. De in het verdriet om zijn gesneuvelde oudste zoon wegwijnende pater familias Joachim, de weifelende, machtswellustige directeur Bruckmann én de geperverteerde kleinzoon Martin worden door Jeroen Willems gespeeld. Fedja van Huêt speelt zowel Joachims met de SA sympathiserende zoon Konstantin als de integere, anti-fascistische vice-president Herbert Thalmann – in Ongebluste kalk speelde hij Marinus van der Lubbe, waartegen hij nu als SA-man fulmineert. Elsie de Brauw speelt de vrouwen achter de mannen: de een hitst op en stuurt, de ander sust en ontkent het gevaar.

De bedienden werken eerder voor de acteur dan voor het personage. Sanne van Rijn wordt door Elsie de Brauw als ‘Sanne’ aangespoord haar te liefkozen. Maar de bedienden fungeren ook als soufflerende regie-assistentes. Als fysieke ondertitels volgen zij aanvankelijk de handelingen van hun meesters en meesteressen. Gaandeweg gaan ze echter als ‘schaduwtekst’ een eigen leven leiden: zo grijpt Carola Arons in als de ‘meestertekst’ geen gehoor geeft aan haar aanwijzingen. Wat de bediendes precies zijn, blijft in het midden: dienaar, daimon of brechtiaans commentator.

4 Tragedies: hoogmoed

Visconti's *La Caduta degli Dei* past om meer dan inhoudelijke redenen in Hollandia's repertoire. Vormtechnisch is de deconstructie van de theatrale werkelijkheid in De val van de goden voorbereid door Fenicische Vrouwen (1996). De val van de hoogmoedige mens is in 1995 al een keer eerder door Hollandia geënceneerd met De val van Mussolini van Dick Raaijmakers. Vanuit haar ‘tragische’ optiek moet al wat naar het hoogste streeft ten val komen. Inhoudelijk gaat de val terug op de eerste tragedie die het gezelschap in 1989 opvoert: Prometheus. Draait het in de tragedies doorgaans om de menselijke hoogmoed, in Prometheus vormt de god zelf het onderwerp. Prometheus moet eeuwig boeten voor zijn geschenk aan de mens: het

vuur. In zijn hoogmoed is hij nog een god, in zijn lijden wordt hij een met zijn beschermelingen.

Griekse thema's zijn overvloedig aanwezig in Hollandia's werk. Naast de twee bovengenoemde tragedies wordt Grieken (1991), de combinatie van twee (ingekorte) stukken van Euripides over kindermoord, Herakles en Medea, als scholierenproject ontwikkeld. De thematiek van Medea was al eerder in 1988 in Müllers Liefdesdrama verwerkt en wordt in het muziekstuk M is muziek, monoloog en moord (1993) in een bewerking van Lodewijk de Boer hernomen. In 1994 speelt Hollandia de oudste, uit 472 voor Christus stammende tragedie Perzen en in 1995 doet ze - mede voor de NPS - in een kerk in Veere Xenakis' bewerking van de Oresteia. In 1998 wordt in het atrium van het Haagse stadhuis Ifigeneia in Aulis opgevoerd. Johan Simons regisseert bovendien in 1997 bij Het Zuidelijk Toneel Trojaanse Vrouwen. Door de korte voorbereidingstijd voor een stuk over de bijbelse veldheer Holofernes wordt de opvoering van Judith (2000) van Hebbel voor sommige critici ongewild tot een kleine tragedie.

Wat betekent het in postmoderne tijden een klassieke tragedie te spelen zonder theatrale archeologie te bedrijven? Hebben we ons, al moderniserend, door het imperatief van de maakbaarheid aan een nieuw noodlot uitgeleverd? Komt onze technologische hoogmoed voor de val? Zien wij, erfgenamen van een moderniteit die voorbestemd is vanaf zijn geboorte geschiedenis te maken, aangekomen aan het 'eind van de geschiedenis' in het catastrofale en zinloze geweld ons noodlot oplichten? Ontberen we de rituelen om dat wat groter is dan onszelf nog op menselijke maat te snijden? Hollandia is er met de bewerkingen van klassieke tragedies niet op uit haar publiek te louteren en te stichten. Zij stelt, net als in de boerenstukken, maar nu nog indringender, de vraag naar de menselijke maat en belicht actuele morele en politieke dilemma's vanuit een oneigentijds gezichtspunt.

Net als in de tragedies wordt in de andere stukken de vraag opgeworpen naar de zinvolheid van het offer in een berekenende wereld die slechts telt. Urbane boeren sterven aan zinloze ontaarding of blazen zichzelf op in het exces, vissers worden verzwolgen door de zee, soldaten zijn voorbestemd om te sterven voor een vaderland en fascistoïde grootindustriëlen gaan ten onder aan hun machtswellust. In een op nut en efficiëntie georiënteerde samenleving speelt de dood geen rol meer omdat alles op optimalisering van vitale en productieve krachten is gericht. Het ritueel is een lege routine geworden en het offer de zinloze daad van Van der Lubbe of een sluwe herinvestering van kleinburgers die gewoon doorploeteren. Het wonder bestaat niet langer. Het overvalt hen hoogstens, zoals in Teorema en De Bitterzoet, als een epifanische bezetenheid.

In de twee 'klaagtragedies', Perzen en Trojaanse vrouwen (net als Fenicische Vrouwen door classicus Herman Altena speciaal voor de ensceneringen vertaald), tonen Aischylos en Euripides het lot van overwonnen volkeren die zelf de agressor waren en laakt hij de leiders. Zijn het klein-Joegoslavische volk en Milosovic hier nog onherkenbaar aanwezig? Het is verleidelijk om in Hollandia's opvoering van deze tragedies een poging te zien om nieuwe affectieve beelden op te roepen die als context kunnen dienen voor een herbezinning op de zinloosheid van actueel oorlogsgeweld. In de gedachten van de makers speelt deze politieke context ongetwijfeld mee, maar in theatraal opzicht is het waarschijnlijker dat hier de vraag naar de rol van het ritueel in een wereld van hoogmoedigen wordt gesteld. Door de statische vorm en presentatie van het koor wordt op het eerste gezicht van een te emotionele lading afgezien en krijgt het stuk een authentiek ritueel karakter. De drie

oude mannen in Perzen, die in de stad zijn achtergebleven nadat Xerxes' troepen ten strijde zijn getrokken, worden gespeeld door amateurs: ze komen uit Roelofarendsveen en "hebben de oorlog meegemaakt". Achter hen zit een koor van drie zangers die de koortekst van de oude mannen recitatief zeggen. Deze statische ritualiteit wordt door een voorzanger gedynamiseerd: door Elsie de Brauw die de koningin-moeder speelt of door Jeroen Willems, die de bode, de geest van Dareios en de hoogmoedige Xerxes speelt. De achterblijvers rouwen om hun mannen, zonen en broers. Het muzikale zingzeg-spel doorloopt veel registers en roept, mede vanwege het grote contrast met de overwegend statische mise-en-scène, een onaardse emotionaliteit op.

Het evenals Varkensstal in 1996 ontwikkelde Fenicische Vrouwen heeft een totaal andere toonzetting. Niet alleen letterlijk door de elektronische behandeling van de stemmen, maar vooral door de politieke geladenheid die onmerkbaar in de tekst en de inhoudelijke encenering van Euripides is verwerkt. Het thema van de burgeroorlog wordt nadrukkelijker uitgewerkt. In de vertolking van deze weinig gespeelde tragedie van Euripides reflecteert Hollandia hedendaagse problemen vanuit een stilistisch ver doorgevoerde bevreemding. Ze gebruikt de bezweringsrituelen van klassieke machthebbers en de offervaardigheid van hun nazaten om hedendaagse problemen te reflecteren zonder dat de aandacht voor haar eigen media verslapt. Anders dan in Prometheus gaat het niet over het conflict tussen menselijkheid en goddelijkheid, maar over het onbegrip tussen de generaties. De ontknoping van de kluwen van mythen die in deze tragedie is verwerkt, ligt in het offer van de jongeren: offers als gevolg van de tirannieke machtsstrijd tussen beide zoons van Oedipus, Eteokles en Polyneikes, voor Thebe -- welke een investering was. Niet de dood van de elkaar bestrijdende zonen van Oedipus en Iokaste -- wier strijd wellicht de onmogelijkheid van een duobaan in de hedendaagse politiek suggereert - maar de offers van hun neef Menoikeus, de zoon van Kreon, en van hun zuster Antigone vormen het brandpunt van de tragedie. Die twee nemen de verantwoordelijkheid op zich voor de ontaarding en ontheemding. De opstand die in Prometheus naar de achtergrond is verdwenen, treedt hier, op menselijke maat gesneden, op de voorgrond. Het is de opstand van Antigone. Met haar beslissing de voor Thebe gesneuvelde Polyneikes, die op moreel ambiguë wijze het gezag van zijn broer betwistte maar niet begraven mag worden, tegen de wil van haar oom Kreon alsnog te begraven, beantwoordt Antigone indirect het geweeklaag van de uit Fenicië afkomstige vrouwen. Zij neemt daarmee afstand van de oude wereld.

Machtsafstand en ontaarding spelen net als in Leonce en Lena en Boeren sterven hier hun rol. Zoals in deze beide stukken dient zich in Fenicische Vrouwen het beproefde, Hollandiaanse thema aan van de vlucht. Ditmaal in de vorm van een groep vrouwen uit Fenicië, bestaande uit vertegenwoordigers van culturen van voormalige 'politiek-economische' migranten -- Moluks, Indonesisch, Turks, Marokkaans, maar ook Grieks -- die commentaar geven op de deerniswekkende toestand waarin de stadstaat Thebe zich bevindt. Zonder stereotiep of politiek-correct te zijn wordt deze tragedie via een stijlexperiment tot een multicultureel drama, voordat de argeloze toeschouwer beseft wat er gebeurt.

Prometheus, Perzen en Fenicische vrouwen worden alle drie in de autosloperij van Jan Smit opgevoerd: een industrieel kerkhof waar de restanten van onze automobiele samenleving liggen opgeslagen. Speelt in Perzen het water een grote rol -- met Elsie de Brauw's duik in het ijskoude water als apotheose - en in Fenicische Vrouwen de aarde waarin Polyneikes moet worden begraven, in Prometheus draait alles om het

vuur. Dit vormt in zijn industrieel-afgewerkte vorm tevens het decor: gedemonteerde auto-onderdelen. Als hét symbool van de westerse beschaving en als dé materiële incarnatie van onze uitgewerkte autonomie vormen de gedemonteerde motoronderdelen het decor van de strijd tussen de oppergod Zeus en de grondlegger van onze beschaving en weldoener van de mensheid Prometheus.

Wat in de verschillende tragedies vooral naar voren wordt gebracht, is de strijd tussen rede en passie, tussen ratio en gevoel: in dit spanningsveld wordt de moraliteit tijdelijk opgeschort of geheel getransformeerd. Deze ambiguïteit wordt in Prometheus gesymboliseerd door het vuur, dat evenals water en lucht, een zegen, maar evengoed een vloek kan zijn. Hollandia verwerpt het klassiek-Grieks recept van Aristoteles om het midden te houden. In plaats daarvan maakt zij een existentiële spanning tot maat der dingen. Hollandia is radicaal middelmatig: zij matigt zich niet in het gebruik van haar middelen of media. Zij radicaliseert de maat der middelen.

6 Arbeiders: authentieke deemoed

De tragische Griek is even ontaard en verscheurd als de boer en de visser. De tragedie als cultureel verschijnsel is de uitdrukking bij uitstek van ontaarding en verscheurdheid. Zij ziet het levenslicht in de barsten van de mythische textuur van de kosmos. In Aischylos' tragedies komt een wereld tot aanschijn die enkele eeuwen later bij Euripides zijn beslag krijgt: de wereld van de logos waarin het proces van rationalisering begint. De industriële revolutie is daarvan een verre uitloper. De tragedie die vanaf Aischylos tot aan de periode waarin Euripides zijn meer wereldse en dynamischer stukken maakt, het esthetisch-politieke brandpunt van de stadstaatcultuur wordt, vergroot met een loep de haarscheuren in het kosmische bewustzijn. De breuk met de mythische kosmos neemt geleidelijk aan immense proporties aan.

In de boeren- en vissersstukken wordt deze kosmische verbondenheid in de ontaarding en de verscheurdheid verondersteld. De strijd die Hollandia in deze stukken uitwerkt, is weliswaar niet die tussen mythe en logos, maar die tussen natuur en cultuur of platteland en stad. De strijd tussen de mythe en de logos werkt hierbinnen nog op allerlei manieren door. Zowel het verrichten van de rituelen als het doden - hoe leeg, respectievelijk zinloos ook - speelt een cruciale rol. Ditmaal neemt Hollandia lichamen en zielen van arbeiders onder handen. De klassenstrijd lijkt gestreden: de ontheemde boeren van weleer zijn fabrieksarbeiders geworden die hun fabriek als hun thuishaven zien. In 1997 - tegelijk met het politiek getinte Twee Stemmen en het multiculturele drama Fenicische vrouwen - wordt het eerste arbeidersstuk gespeeld: Kingcorn of zozegd en alles. De monoloog, uitgesproken door Bert Luppens in een ontmantelde Leidse meelfabriek, biedt een portret van Bram, de laatste arbeider van de fabriek die hij al een kleine drie jaar op orde houdt. In Biotex (1999), dat zich afspeelt in een in het voormalig VOC-gebouw in het Rotterdamse Delfshaven gevestigde zeepfabriek leidt de arbeider Charl van Rijn - gespeeld door Peter Paul Muller - belangstellenden rond. Voor dit stuk heeft regisseur Floor Huygen monologen uitgewerkt op grond van door Lex Bohlmeijer afgenomen interviews. Evenals in Twee stemmen wordt hier documentair materiaal dramatisch ingezet, wat een verschuiving aangeeft in de tekstselectie van klassieke teksten naar 'live' materiaal. In deze stukken vinden we geen enkele verwijzing naar de grote thema's van de andere voorstellingen en toch is met deze groteske 'koningsdrama's' alles gezegd: de klassenstrijd is gestreden. De tragische spanning is volledig opgelost in de berusting. De dodelijke ernst wordt in de presentatie omgezet in anekdotische

humor. Het repetitieve patroon van de zich herhalende anekdotes vormt het vangnet voor een uitgeleefd leven waaruit een angstaanjagende berusting spreekt. Ook al getuigt de volledige identificatie van de arbeider met zijn werkgever van een ongeëvenaarde offervaardigheid en verraadt de berusting zo nu en dan een ingetoomd geweld, van een expliciet offer is hier geen sprake meer. In tegenstelling tot Gust kijken Bram en Charl terug op een voltooid leven, dat zijn zin ontleent aan de macht die zij aan hun overleving ontleen. Eindelijk zijn zij de beheerder geworden van hun eigen microkosmos: de fabriek als kas waarin zij hebben overleefd. Uitgerangeerde arbeiders blijken archivarissen van hun eigen curriculum vitae.

Ook al vlamt in de deemoedige wijsheden zo nu en dan een smeulend racisme op, Bert Luppès is nu geen Korbes en Peter Paul Muller geen Wolf von Aschenbach. Het kleine kwaad dooft onmiddellijk en het ressentiment wordt weer opgenomen in de almaar voortkabbellende anekdotiek zonder enige kosmische referentie of politieke boodschap. De arbeiders geven uiting aan de deugdzaamheid van een arbeidzaam leven. Bram vertelt, zittend aan de keukentafel, aan het eveneens op keukenstoelen aangeschoven publiek het onbewogen leven van de arbeider in de fabriek waar hij achtenveertig jaar heeft gewerkt. Hij heeft nog drie jaar te gaan voordat hij met pensioen kan. Ook Charl belichaamt de overwinning van de stad op het platteland: “niet dat ik een hekel heb aan moderne za, eh modernisering, als het nut heeft, als het nut heeft, ik ervoor”.

Het fascinerende van zowel Bram als Charl is dat ze in de repetitieve vereenzelviging met hun arbeidersverleden volledig zichzelf worden. Met kleine levenswijsheden is een minuscule textuur geweven waaruit ressentimentele rafels hangen. Hollandia's respect voor de voltooide arbeiderslevens berust op het afgesloten karakter ervan: wat we zien is de wijsheid van een leven, niet die van personen. Het authentieke karakter van zo'n leven wordt niet verder gepseudologiseerd: het toont de geaardheid van een leven. Wat precies de tragiek is, wordt aan de andere spelers in dit stuk, de toeschouwers, overgelaten.

De verstilde zwanenzang van deze fabrieksarbeiders wordt in het eerste deel van Industrieproject 1: KLM Cargo (1998) een robotische arbeidersdans en in Ongebluste kalk (1999) een explosie van geweld, als Rinus van der Lubbe zijn onmacht uitschreeuwt: “Kmoewaddoen!!!” In Cargo wordt een drieluik neergezet waarin de machinale industrialisatie nog een keer wordt geënceneerd. De machinale gedragingen van de arbeiders in het eerste deel gaan over in de hilarische speelsheid van de hedendaagse experience-toerist voor wie de vlucht van Boeren sterven, Leonce en Lena en Fenicische Vrouwen een airopiaan uitje is geworden. De toeschouwers nuttigen tijdens de vlucht een maaltijd, waarna zij zich naar weer een ander deel van de immense hal met zijn transitogeluiden verplaatsen om daar in management-jargon - de rede van Shelltopman Herkströter – de ultieme legitimatie van de modernisering aan te horen. Terwijl het werk rondom het spel gewoon doorgaat – en het spel deel van het werk wordt als Bert Luppès in de hoedanigheid van en met de tekst van Bram als heftruckchauffeur in de loop van het spel intervenueert – klinkt deel één nog even na in Andriessens Workers Union en zweeft het publiek mee op allochtone tonaliteiten van zanger Najib Cherradi.

De Leidse metselaar Rinus van der Lubbe is ook een opstandige arbeider, die als jeugdwerker voortdurend gemeenschapsactiviteiten organiseert. Naïef en idealistisch trekt hij door Europa en ziet hij wat er gebeurt. Met zijn wanhoopsdaad poogt Van der Lubbe de fatale loop der dingen te keren: als bevlogen eenling trekt hij ten strijde tegen de krachten van het Kwaad die in De val van de goden hebben overwonnen.

Eenmaal in de brandhaard van de wereldpolitiek beland, wordt hij misleid en ritueel afgeslacht: als zondebok voor al diegenen die de opkomst van het kwaad niet willen en kunnen stuiten. Van der Lubbe is Prometheus én Antigone in een moderne context. Zijn daad wordt hem echter eerst door de fascistten en daarna door de communisten afgenomen. Hollandia geeft hem in Ongebluste Kalk zijn daad terug.

Zodra de menselijke ziel van de mythologische, religieuze en ideologische huid is losgesneden wordt het lichaam een explosieve, kritische massa: het begint ongecoördineerd in het rond te tolleren. De digitaal gedubde stem van de daimon in Fenicische Vrouwen wordt in Ongebluste Kalk tot een door spasmen bezocht gekrijs, dat in toonzettingen van Florentijn Boddendijk en Remco de Jong wordt geritmeerd. Zoals in de beelding van Francis Bacon zo schreeuwt Van der Lubbes lichaam zijn onmacht uit. Uit de afwezige blik en het geknakte hoofd - een beeld dat ieder op het netvlies gebrand staat - is alle levenslust verdwenen: er spreekt geen weemoed, geen deemoed en zeker geen hoogmoed uit. De tragiek van een idealistische jongeling valt zich in de schuin opgeheven vuist waarmee hij op de meest onverwachte momenten hemel en aarde verbindt, als wilde hij met dit even hoopvolle als machteloze gebaar een laatste restje kracht uit de hemel putten.

Het contrast tussen de tragische werkelijkheid van dit arbeidersidealisme en de pragmatische wereld vol hygiënische vitaliteit uit KLM Cargo ontplooit zich in het laatste stuk van Hollandia in zijn volle omvang. In Vuile dieve (2000), opgevoerd in de Lage Drukcentrale van de Hoogovens, wordt door Jannie Pranger het levensverhaal gezongen van Anita Roddick, de oprichter-directeur-eigenaar van de multinationale Bodyshop. Haar 'successtory' contrasteert met die van 'looser' Nel, een zevenennegentigjarige werkster uit Roelofarendsveen. Elsie de Brauw speelt amechtig steunend en onophoudelijk haar ingevallen lippen bevochtigend het levensverhaal van deze vrouw, gebaseerd op een videoportret van Marieke Nieuwint. Dit leven ontbeert weliswaar de glamour en bevlogenheid van dat van Nina, maar de ondoorgrondelijke levenskracht die door Nels frêle kwetsbaarheid heen gloeit, doorstaat iedere vergelijking met de euforische oppervlakkigheid van Nina.

Hollandia's eerdere thema's en stijlen schuiven in elkaar: de terugblikkende Gust uit de boerenstukken, de dubbele moraal uit de burgerstukken, de machtseuforie uit de stukken waarin politici en grootindustriëlen figureren, de berustende levenswijsheid uit de arbeidersstukken en de beklagenswaardige ondergang van de tragedies keren alle terug in Vuile dieve. Zelfs de val is onmiskenbaar aanwezig. De val is de doodsoorzaak van Nels net gepensioneerde broer die de dooie takken uit de boom wil zagen: "aanspraak weg, inkomen weg". En aan het eind lijkt ze definitief tegen de grond te smakken. Toch weet ze weer overeind te komen en alsof er niets gebeurd is, sjokt ze over het talud weg, nagestaard door de overmoedige, gebroken zakenvrouw Nina, die op haar beurt ten val is gebracht door de beursval van haar aandelen.

Beweent Nina als een in zak en as zittende klaagvrouw haar tragische neergang, voor Nel is de val de gewoonste zaak van de wereld: de val is haar levensgeschiedenis. Wat de lokale geschiedenis van Nel met Nina's kosmopolitische wederwaardigheden verbindt, zijn werk - 'van zeven tot zeven voor zeven stuivers' en 'zestien uur per dag' - en vuile dieven: de werksters die de oude Nel bestelen en de multinationals die Nina haar idealen en haar geld afhandig hebben gemaakt. Van enige reflectie is nauwelijks sprake of het moet het haast routineuze, maar toch bedachtzame 'Ja?' zijn waarmee Nel bij tijd en wijle haar 'memoires' afsluit.

II. TOONAARDEN

In Vuile dieve spelen actrice, vocaliste en musicus ieder hun rol. Maar hoe verhouden theaterale handeling, tekstueel beeld en dramatische toonzetting zich in dit stuk tot elkaar? Muziek bestaat bij gratie van luchttrillingen, oren, spieren en botten. Theater vereist een hogere frequentie én een ander zintuig: alleen in het licht is het beeld te omvatten. Muziek voltrekt zich lineair in tijd. Een overzichtelijk beeld – en dat ontstaat al snel in een lijst – wordt in zijn geheel in één keer overzien. We zijn door het beeld ogenblikkelijk maar afstandelijk op de wereld betrokken, via onze oren dringt deze echter dieper in ons door. Onze lichamen worden door het beeld anders beroerd dan door het oor. In de beelding blijft de wereld op afstand, door klanken en ritmes worden we er in opgenomen. Het lijkt haast een contra-intuïtief inzicht, maar het is minder erg om blind te worden dan doof.

Staat het beeld stil, dan hebben we tijd zat om het met onze ogen af te scannen. Verandert het beeld voortdurend, zoals in een theaterale setting, dan is meer afstand vereist om het geheel te kunnen overzien. Lijsttheater veronderstelt deze distantie. Hollandia lost deze distantie op twee manieren op: door het desoriënterende gebruik van klank en ritme en door een verplaatsing van de toeschouwers naar een omgeving waarmee zij niet vertrouwd zijn. Hollandia maakt muziektheater en locatietheater om de afstand tot haar publiek te verkleinen in de verwachting de betrokkenheid te vergroten.

Simons' verbeeldingskracht wordt nog ruimtelijker en dynamischer door Koeks onderzoek naar de transformatieve kracht van het medium klank en Raaijmakers filmische toonbeelden. Klanken versterken de eenheid van het beeld, ritmes benadrukken het tempo van de handeling. Voor je het weet fungeren beide echter als behang. Klank en ritme kunnen ook zo sterk zijn dat er een hypnotisch effect vanuit gaat: dit gebeurt in de repetitieve muziek waarmee Steve Reich, Philip Glass, Michael Nyman en Louis Andriessen mede hun faam hebben gevestigd. In samenwerking met theatermakers als Robert Wilson en filmers als Peter Greenaway hebben deze componisten nieuwe dimensies in de klankbeelding geopend.

Tegen deze muzikale achtergrond laat Hollandia's omgang met geluid zich beter begrijpen. Sterk beïnvloed door Andriessen en Raaijmakers doet Paul Koek in Hoketus zijn ideeën op over de relatie tussen klank, ritme en beeld. Vanuit muzikale experimenten met klankvelden en repetitieve patronen ontwikkelt hij het 'hoketeren', dat al in een van de eerste stukken - Suus – wordt toegepast: het in één dreun stotend uitspreken van lettergrepen. Dit vinden we terug in de koorzangen van de tragedies en in de stukken met Raaijmakers.

Koek bestrijkt, beslaat en beroerd alles wat voor handen is. Door met hars aan zijn vingers op allerlei manieren een aluminiumstaafje aan te strijken creëert hij ongekende klankkleuren: de klankkleuren van de alufon klinken regelmatig op. Door klankkleuren aan ritmes te koppelen worden steeds weer nieuwe klankbeelden opgeroepen. Componeren is bij Hollandia vooral combineren. Zoals ooit in de Russische film beeld op beeld werd gemonteerd zonder anekdotische bruggetjes te slaan, zo monteert Hollandia klanken op ritmes, beelden, teksten en gebaren. Wanneer de personages hun ellende uitschreeuwen, wordt hun getier, gevloek of obscene, verbale wreedheid door de klankperformance tot toonbeeld van een dissonant leven. Terwijl Simons naar indringende beelden, posities en opstellingen zoekt om zijn publiek tot beeldassociaties en mentale reflecties te verleiden, rammelt Koek in DOOF de beschaving uit een ziekenhuisbed en laat hij Rinus van der Lubbe diens ziel uit de materie roffelen. Hun toneelbeeld staat niet alleen als een huis, het klinkt ook

als een klok. Klank en ritme openen een diepgang in de beelden die elk psychologisch realisme te boven gaat. De impact van het getoonde leed wordt door de toonzetting zo indringend, dat toeschouwers het aan den lijve ondervinden.

Om deze experimenten duurzaam met Hollandia's ontwikkeling te verbinden wordt in 1997 een muzikaal werkverband binnen Hollandia opgericht: de Veenstudio. Dit klank- en ritme- laboratorium tast systematisch improviserend de grenzen af tussen theater en muziek, waarbij hun aandacht specifiek uitgaat naar de beelding van het klankmateriaal. Met Florentijn Boddendijk en Ton van de Meer, met componisten als Andriessen, Raaijmakers en Cornelis de Bondt, met musici uit de modern-klassieke wereld, zoals Walter van Hauwe en Francis Marie Uitti en met gastmusici als Najib Cherradi wordt de spankracht van de muzikale performance steeds verder opgerekt.

1 Electrisch muziektheater: lucht

Klank en ritme werken in nagenoeg alle stukken van Hollandia door. Maar in de koorzangen, madrigalen, aria's en niet-westerse melodieën gaat het om meer dan muzikale omlijsting. Muziektheater houdt zich niet bezig met theatermuziek. Het levert geen deuntje voor een plaatje bij een uitgespeeld praatje: klank, beeld, licht, handeling en tekst gaan een veel interessanter verbond aan. Hollandia streeft een integrale aanpak na. Gesproken tekst wordt niet alleen melodisch en ritmisch onderstreept en versterkt door het beroffelen van aardse materialen als hout, ijzer, gras, groente, steen en papier. Er worden ook elektronisch versterkte en digitaal bewerkte geluiden als op zichzelf staande elementen in het spel gebracht. Via sensoren en computergestuurde feedback worden ritme, klank en tekst gemengd en neemt het spreken ongekende vormen aan. Met het oog op deze elektronische en digitale experimenten is het beter over elektrisch muziektheater te spreken. De tekst wordt muziek, de stem een instrument waarmee nauwelijks voorstelbare theatrale en dramatische effecten worden gesorteerd.

Electrisch muziektheater is geen vorm van opera. In Vuile Dieve wordt duidelijk dat de musicerende acteur en de acterende musicus slechts limietgestalten van het elektrisch muziektheater zijn. De ideale muziektheatrale compositie zou ook deze afgrenzingen nog achter zich willen laten om een muzikale en theatrale configuratie te realiseren waarin onderscheidingen niet meer artistiek-disciplinair kunnen worden bepaald. Achter de zelfreflectieve bewerking van de grenzen tussen de verschillende disciplines enerzijds en die tussen het publiek en de spelers anderzijds gaat wellicht een 'Hang zum Gesamtkunstwerk' schuil, zoals Harald Szeemann in 1985 in een terugblik op 150 jaar kunstgeschiedenis, één van de grondtrekken van de avantgardistische verbeelding kwalificeerde.

Zoals de convergentie van alle kleuren wit licht oplevert, zo poogt Hollandia met de convergentie van muzikaal geluid, theatraal beeld, dramatisch gebaar en tekstuele betekenis de theatrale nulgraad van de verstilling te benaderen. Dit houdt geen doodse stilte in, evenmin wordt hiermee het absolute dramatische gebaar beoogd: het is veeleer een onuitgesproken spanning die in de kruisbestuiving van diverse mediale ingrepen ontstaat. Deze spanning komt veel beter tot zijn recht als we Hollandia's voorstellingen en theatrale vertoningen bespreken in termen van toonbeelden, stemming en klankbeelding.

Van vertoning naar toonbeeld

Hoewel de samenwerking met Dick Raaijmakers pas later in de ontwikkeling van Hollandia's muziektheater gestalte krijgt, is het niettemin verhelderend om met deze

samenwerking te beginnen. In *Der Fall/Dépons* (1993), *De val van Mussolini* (1995) en *Hermans Hand* (1995) maakt Hollandia namelijk totaal muziektheater: in *Der Fall/Dépons* (1993) worden tekst en vertoning zuiver toonbeeld. Iedere verwijzing naar een werkelijkheid buiten dit toonbeeld, iedere voorstelling van zaken wordt buiten spel gezet: “hoe is de situatie?” vraagt de non-acteur Raaijmakers aan het begin van het stuk (zie ‘tafel’ H.O.). Na deze ontregelende nep performance wordt tekst op beeld, beeld op klank, klank op beweging geënt en transformeert de theatrale vertoning zichzelf tot toonbeeld.

Herhaling is daarbij een belangrijk ingrediënt. Zowel de repetitieve muziek als elementen uit het Japanse volkstoneel - het Kabuki - en poppentheater - Bunraku – wordt verwerkt. Iedere verwijzing naar iets buiten het stuk, iedere psychologische wending van de personages wordt vernietigd door zelfreflectieve entingen van diverse media op elkaar. De gedachte dat taal een exclusief uitdrukkingmiddel van de geest is, wordt in dit muziektheaterstuk volledig opgeblazen. Wordt door het staccato-achtig hoketeren van zeventiende-eeuwse, Japanse teksten voor de toehoorder tekst al tot geritmeerde klank en moet hij door de onbegrijpelijke keelklanken en klankmodulaties al afstand doen van ieder gericht luisterschema, in de waanzinmonologen - kyogen - wordt zelfs de Japanse tekst definitief tot toonbeeld. Indirect wordt hier Artauds Theater van de Wreedheid, zij het wellicht gestileerder dan hij zelf voorstond, benaderd.

Klank, tekst, beeld en handeling buitelen over elkaar en genereren de voor Hollandia karakteristieke, tuimelende reflectiviteit: theater als een vrije val. In *Der Fall/Dépons* wordt tegemoet gekomen aan het inzicht dat het leven als dissonans niet alleen aan de geest getoond, maar ook in het lichaam getoonzet moet worden. De toeschouwer begrijpt het stuk met zijn hele lichaam beter dan met zijn lichaamsloze ratio. Hoe dun de draad tussen werkelijkheid en schijn is, toont de apotheotische slotscène van *Der Fall/Dépons*. Dennis Rudge die Schubert speelt, manoeuvreert zich met beide benen vastgesnoerd op een krakkemikkig soort invalidewagentje op zichtbaar pijnlijke wijze van een, vanuit een van de bovenhoeken van de ruimte schuin naar het podium aflopende, steile, ijzeren trap. Deze is slechts aan één kant van een leuning voorzien. De acteur kan makkelijk van de trap tuimelen. Meer nog dan in de tergend langzame afdaling van Nel, die zich aan het begin van *Vuile dieve* uit haar bed op het kolentalud sjort, wordt in deze eindscène de ragfijne draad tussen schijn en werkelijkheid zichtbaar waarop Hollandia zijn uitgebalanceerde theatrale act opvoert. *Hermans Hand* gaat ook over de val: ditmaal de val van de schrijver Hermans. De slowmotionbeelden, waarmee het stuk begint, maken iedere beweging tot een val, omdat in de vertraging de beweging als beweging zichtbaar wordt. Het verhaal gaat over de schrijver Hermans die schrijfmachines verzamelde. Dit is volgens Raaijmakers zoiets als de goden verzoeken. Als Hermans zijn pols verstuikt, wanneer hij op een Brusselse rommelmarkt een oude typemachine aanraakt, stort hij volgens Raaijmakers in zijn eigen val. Deze uitreiking van de schrijver naar zijn ideaal wordt dan ook als een vertraagde val getheatraliseerd: de hoogmoedige uitreiking naar het hoogste is gedoemd te mislukken.

In *De val van Mussolini* wordt Raaijmakers filosofische fascinatie voor de val – in een omkering van Wittgensteins “Der Welt is alles was der Fall ist” - muziektheatraal tot het uiterste beproefd. Samen met Toneelgroep Amsterdam speelt Hollandia in de Zuiveringshal van de Westergasfabriek een variant van ‘the making of’. In een encenering van een nooit voltooide film over Mussoloni uit de jaren dertig met Jacqueline Blom als de regisseur en Jeroen Willems als geluidsman wordt een

filmische verbeelding van de val op allerlei manieren uitgewerkt. ‘Night Owls’ van Laurel en Hardy en Slauerhoffs roman over een misplaatste glazenier die tijdens een Mexicaans dodenfeest tot messias wordt gebombardeerd om uiteindelijk als valse profeet in de dertiende statie van het verhaal gekruisigd te worden, vormen twee contra-punten. Op dit idee van de omgekeerde val – de op zijn kop hangende Mussolini – wordt een arsenaal van industriële metaforen losgelaten, waarvan het cinematografische medium met zijn spoelen en projecties de artistieke uitdrukking is. De machine vormt de textuur van de menselijke relaties: het sissen, ratelen en knarsen vormt samen met het geschreeuw van aanwijzingen en het terughoudende gemompel van de rondlopende, etende en koffiedrinkende bezoekers van het Hollandfestival-evenement een geënceneerd toonbeeld, waarvan de artistieke grenzen tot ergenis van sommige critici nog moeilijker zijn af te bakenen dan in Der Fall/Dépons het geval is.

Stemming

Vóór de samenwerking met Raaijmakers vormen de tragedies een onuitputtelijke inspiratiebron voor Hollandia’s muziektheater. Omdat niemand weet hoe de oorspronkelijke opvoeringen hebben geklonken, biedt de vertaling van de Griekse metrische verzen een unieke gelegenheid om ritmisch en melodisch te experimenteren. De koorzangen vormen inhoudelijk het landschap waarin de tragische handelingen zich ontwikkelen: het koor overstemt de protagonisten, het raakt ontstemd, stemt met hen in en opent het zicht op de tragische bestemming van de mens. Vanuit deze dramatische modaliteiten van de stemming wordt geritmeerde klank een op zichzelf staande werkelijkheid. Door gebruik te maken van elektronisch vervormde en computergestuurde geluidseffecten - een klankenspectrum dat zich uitstrekt van de cello tot de Japanse shamisen - wordt deze nog verder ontplooid. Een directe vertaling van de klassieke teksten in het Nederlands doet geen recht aan het oorspronkelijke Grieks. De Griekse taal heeft andere karakteristieken dan de Nederlandse taal. Wordt de klemtoon in het Nederlands bepaald door ritme en melodie, in het Grieks gaat het niet om deze krachtaccenten, maar om duuraccenten: accent ontstaat door het afgemeten uitspreken van lange en korte klinkers. Dit probleem wordt door Hollandia effectief opgelost door de samenwerking met classicus Herman Altena. Zijn vertalingen bieden Paul Koek een toonzetting voor de koorzangen waarin aan de Griekse tempi en toonhoogte tegemoet wordt gekomen. Zo wordt in Perzen toonschaal op toonschaal gestapeld. De muzikaliteit van de stemming krijgt haast een absoluut karakter: de stemming wordt doel op zich. Soms worden versmaten van de verschillende stemmen ten opzichte van elkaar proportioneel verlengd in de verwachting in de luisteraar een gevoel van oneindigheid op te roepen. In Fenicische Vrouwen worden de koorzangen als concertanten behandeld: ze vormen zelfstandige toonbeelden die haast los staan van het tragische verloop van de gebeurtenissen. De speelruimte tussen stem en spreker, waarvan de overeenstemming doorgaans een psychologische diepgang suggereert, wordt door verdubbelingen steeds verder gedeconstrueerd. Koorleden zingen en spreken in diverse talen door elkaar, terwijl met aardse materialen toon en ritmes worden versterkt. Al deze stemmingen worden ten slotte nog eens elektronisch bewerkt. Sommige stemmen zijn van tevoren opgenomen en worden ter plekke in de klanktextuur ingeweven. Andere stemmen fungeren als hun eigen echo of mimen zichzelf. Er wordt soms tegen de eigen voice-over ingesproken. Soms doet een stem er het zwijgen toe, waarna de innerlijke stem - de daimon - het overneemt. De innerlijke stem, eigen aan het psychologisch realisme, gaat een eigen leven leiden, wat uiteindelijk in de Val van de

goden resulteert in de vorm van door de bedienden belichaamde ondertitels wordt gerealiseerd.

Niet alleen geven de Griekse tragedieteksten aanleiding tot stemexperimenten, ook teksten van Samuel Beckett - *Rockaby/Woorden en muziek* (1990) en *Gelukkige dagen* (1993) - lenen zich er uitstekend voor. In de kameropera *Der Stein* (1995), eveneens met Dick Raaijmakers ontwikkeld, experimenteert Hollandia met schizofreen fraseren. In samenwerking met andere componisten worden er ook opera-achtige stukken opgevoerd: in de kapel van het psychiatrisch centrum Vogelensang in Bennebroek wordt *Bethlehem Hospital, William Blake in Hell* (1990) van Huib Emmer gespeeld, met Andriessen *M is muziek, monoloog en moord* (1993) in de visafslag in Scheveningen, met Muziekgroep LOOS van Peter van Bergen Scherven (1995) en eveneens met Andriessen, Boddendijk en Martijn Padding *Oldenbarnevelt* (1998).

Hollandia citeert naar hartelust en rooft ongegeneerd stemmen uit andere culturen. Komt het in aanraking met Japans volks- of poppentheater, dan grijpt het de afwisseling van hoge en lage stemmen in Perzen aan om het verschrikkelijke verslag van de door Jeroen Willems gespeelde bode op Japanse wijze te intoneren. Willems doorloopt in de drie rollen die hij speelt een stemmenspectrum van het kinderlijke tot het waanzinnige. Elsie de Brauw's stem voor de koningin-moeder is op bekakt Haags én op het dialecttimbre van de drie wijze mannen gebaseerd, dat ook in de monoloog van zevenennegentig jarige Nel in *Vuile Dieve* wordt gehanteerd. Evenals in het Japanse theater wordt met de nadruk op de formele middelen een simpel psychologische karakterisering weerstreefd: de emoties van het personage worden gestemd in de formele structuur.

Klankbeelding

Improvisatie is het sleutelwoord voor de kleine producties uit de beginjaren die Hollandia vooral met Peter van Bergen uitvoert.: *DOOF* (1987), *Het Slijpen* (1994), *Scherven* (1995). *DOOF* (1987) wordt gemaakt naar aanleiding van een gedicht van Jan Bouts over de zelfmoord van zijn vriend. Bouts' vriend, zo luidt de boodschap van het gedicht, zou nog hebben geleefd als hij doof was gebleven voor het beschaafde scepticisme, waarin ieder als absoluut ervaren waarde wordt gerelativeerd. Wellicht had hij ook nog geleefd als zijn twee vrienden niet doof waren geweest voor zijn toestand. Het stuk speelt in een klein theater, tegen een muur vol bouwstellingen, met op de voorgrond een ziekenhuisbed dat in de loop van de opvoering tot instrument wordt getransformeerd. Het stuk begint en eindigt anekdotisch illustratief. Kerkklokken klinken op in het duister waarin een summiere, gepuncteerde belichting het decor vormt voor de klankvelden waar Bouts' muzikale gedicht doorheen wordt ingeweven.

Koek's roffels en het blaaspreken van Van Bergens saxofoon - het instrument waarvan de ontwerper meende dat het de menselijke stem het dichtst naderde - wisselen elkaar af. Ritme, klank en melodie ontwikkelen zich gaandeweg vrijer rond het gedicht dat overigens door al zijn interpuncties al veel van een muziekpartituur weg heeft. Geleidelijk aan vervluchtigt in Hollandia's klankbeelding ieder abstract idee. Het theatrale beeld van een eenzame man bovenaan een trap voegt zich volledig naar de klankbeelding. Aan het eind werpt Koek zich met zijn hele lichaam en twee slaghouten op het bed dat zo een muzikaal aggregaat wordt. De doodstrijd eindigt met de rochelende en reutelende sax, waardoor de anekdotische beelding op het laatst toch weer de overhand krijgt.

In *Het Slijpen* (1994) wordt in samenwerking met het Antwerpse deSingel opnieuw een gedicht van Bouts getoonzet over het verlies van de paradijselijke staat als de geboorte van het ware mens-zijn. Slijpen suggereert fonkelende intimiteit. Inhoudelijk verwijst het naar diamanten en dansen, maar muziektheatraal gaat het vooral over het elektronisch slijpen van natuurlijke geluiden: bewerkte vogelgeluiden figureren samen met de menselijke figuren, die zo uit het werk van Henri Rousseau *Le Douanier* lijken te zijn gestapt.

Kunsthistorische beelden vormen wel vaker een inspiratiebron voor Hollandia. Zo bieden Bacons schilderijen regelmatig inspiratie. Ook in *Scherven* (1995), opgevoerd in een hangar van vliegveld Ypenburg, wordt op basis van een tekst van Ivo Michiels een tekstuele compositie uitgewerkt, compleet met ouverture en coda. Deze bevat schilder Kunstige beelden: Picasso's knieën, Cobra's kinderlijke, wilde poëtische beelding, de doorsneden doeken van Lucio Fontana. LOOS vormt met klankenreeksen en ritmes deze woorden om tot een klankbeelding, waarin het verhaal van een man en een vrouw die hun verleden opnieuw beleven, wordt opgenomen.

In 1993 vormt de visafslag van Scheveningen het decor voor het muziektheater *M is muziek, monoloog en moord* dat samen met Louis Andriessen en Lodewijk de Boer wordt ontwikkeld. Aanleiding is Peter Greenaways videofilm *M is for man, music and mozart* (1991). Astrid Serieese, die in Greenaways film het alfabet zingt, speelt nu samen met beide actrices uit *Het Slijpen*, Robijn Wendelaar en Henriëtte Koch, drie Medea-monologen: de dochter, de minnares en de moeder. Dat Greenaway het pad van Hollandia kruist, is niet geheel toevallig: zowel Andriessen als Koek hebben aan diens opera *Rosa* (1993) meegewerkt. Belangrijker dan dit biografisch detail zijn echter de stilistische overeenkomsten van entingen van beelden, klanken, handelingen en teksten tussen Greenaway en Hollandia.

Met de tekstbewerking van De Boer, de zang van Serieese en de muzikale inbreng van De Volharding wordt een beproefd tragisch thema – Medea's moord op haar zoons als vergelding voor de ontrouw van haar echtgenoot Jason – muziektheatraal uitgewerkt. Hollandia pareert Greenaways sardonische evolutie-opvattingen met de bekende Hollandia-thema's: dood, verderf en vernietiging, uitmondend in de moord op de kinderen. De woede en haat van de sissende en schreeuwende vrouwen die hun teksten haast uitspuwen, wordt in de toonzetting van *De Volharding* nog heftiger, maar omdat de muziek soms afstand neemt van deze waanzin roept de wisselwerking tussen stemmen en instrumenten toch weer andere artistieke spanningen op.

Hollandia's klankbeelding wordt steeds complexer. In *Su-pa* (1996) dat 'voedzaam eten' betekent en zich in een in het Machinegebouw van de Westergasfabriek gesitueerde keuken afspeelt, wordt met digitale technieken geëxperimenteerd. Potten, pannen en decorstukken zitten vol met sensoren die op beweging en licht reageren en digitaal klanken aansturen. In *Machine Agricole* (1997) worden weer landbouwmachines getransformeerd tot muziekinstrumenten: een zaaivool strooit niet langer zaadjes maar nootjes rond. Na *Fantastic Rhythm* (1998) en *Mijlpaal er trilt iets* (1998) improviseert de Veenstudio met abstract cinematografisch materiaal van Joost Rekveld in *De Film* (1999). In *Sonic Acts* (1999) deconstrueert Hollandia's muziektheater in samenwerking met studenten van de Haagse Interfaculteit Beeld en Geluid in *Paradiso* en tijdens boottochten danceparties. Dramatische rollen zijn weggelegd voor Frieda Pittoors die in deze festivalachtige context teksten van de zestiende-eeuwse dichteres Anna Bijns over de dood en het afscheid van het leven dramatiseert, terwijl Jeroen Willems en Peter Paul Muller de oorlogsmadrigalen van

Monteverdi ten gehore brengen die in Bloeddorst (2000) een vroom contrapunt voor de wrede dialogen vormen die het uitgangspunt voor dit stuk zijn.

Monteverdi's experiment om niet langer vanuit de klank, maar vanuit de tekst te componeren vormt de musicologische context van klankbeeldingen, waarin gregoriaanse gezangen, madrigalen en aria's op de meest onverwachte momenten opklinken. Voor Koek heeft het contrapuntisch denken theatrale en dramatische potenties die Hollandia's visie op de interacties tussen de verschillende media onderbouwen. Zuiver muzikaal gesproken gaat het hem in Hollandia's klankbeelding om de musicologische thematiek van de veertiende eeuwse middentoon-stemming. Beter dan door de meer rationele, proportionele stemming die na Monteverdi de westerse muziek is gaan domineren, zet de middentoonstemming dé toon voor Hollandia's muziektheater.

In TasliT (1999) wordt dit onderscheid ervaarbaar uitgevoerd. Aanleiding is een Berbers sprookje over het desastreuze huwelijk tussen een vlo en een luis: de vlo valt in de bruiloftssoep en verdrinkt, welke val een reeks van rampen veroorzaakt die eindigt in de ondergang van de wereld. Inhoudelijk wordt 'het multiculturele drama' in deze klankbeelding opgenomen: niet door de politiek-correcte synthese van wereldmuziek maar door de spanningen van het verschil tussen beide muziektradities aan te zetten. Sanne van Rijn wordt als wenende bruid, verslagen door de elkaar opeenvolgende noodlottige gebeurtenissen, omringd door de zich opstapelende klankbeelden van de musici van der Meer, van Hauwe en Koek en de zanger Najib Cherradi. Zij musiceren consequent in de toonzettingen gebruikelijk in de Arabische cultuur. Met als resultaat dat na een uur muziek in de middentoonstemming te hebben gehoord, de toeschouwer de getempereerde toonzetting van Monteverdi plotseling als vals in de oren klinkt.

2 Locatietheater: aarde, water en vuur

Vuile dieve wordt gespeeld in de Lage Drukcentrale van de voormalige Hoogovens. Het toneelbeeld bestaat uit twee parallel lopende, haaks op de tribune staande stroken van kolen en van zand, vermengd met fijne steenbrokken: Nels kolentalud en Nina's zandtuin. Hier en daar komt stoom uit de grond. Tijdens de voorstelling worden er op een ingenieus geconstrueerd stoomscherm dat dwars boven het midden van beide stroken hangt, beelden van industriële bedrijvigheid of oerhollandse schaatspret geprojecteerd. Ton van der Meer weeft zijn toonbeelden vol industriële geluiden, eendengekwak, vogelgekwitter en een melange van Fauré en Varèse door deze ambiance heen. Op de hoge achterraamen van het gebouw lichten schaduwbeelden op - flarden van stoomwolken, op en neer gaande takels, voorbij denderende treinen - die er van binnenaf op worden geprojecteerd. Leo de Nijs brouwt uit de vier elementen een alchemistische ambiance: decor, tribune en podium vormen één grote installatie waarin theater en werkelijkheid in elkaar overgaan zonder de voor de reflectie bepalende spanning tussen beide te vernietigen. De flinterdunne illusie van het conventionele theaterdecor dat iedere monumentaliteit ontbeert, is vervangen door een atmosfeer waarin iedere deelnemer in de gebeurtenis wordt opgenomen. Binnen deze aardse klankbeelding doen Nel en Nina hun verhaal.

In de door Johan Simons en Paul Koek als bedompt en benauwd ervaren lijsttheaters zijn theater en leven strikt gescheiden. Opgesloten in een foetaal duister dat het daglicht niet kan velen, zijn acteurs en toeschouwers niet alleen van elkaar, maar ook van de wereld afgesloten. Ooit heeft Hollandia overwogen eigen theaters te bouwen: heipalen in de grond, een glazen koepel als tempel. Daarmee zou echter een van de

meest avontuurlijke onderdelen van Hollandia's theaterwerk verloren zijn gegaan: de reis van de toeschouwers naar wisselende, onbekende, vaak 'unheimische' oorden waar iets eenmaligs te gebeuren staat. Dit nauwelijks te overschatten performance-aspect voor de toeschouwers werkt weliswaar selectief, maar Hollandia heeft er in de loop der jaren haar eigen publiek mee opgebouwd.

Lijst of locatie: atmosfeer

Hoewel recensenten en critici op de eerste stukken enigszins terughoudend reageren - het gebruik van de artistieke middelen wordt soms als onevenwichtig gediskwalificeerd - en zij ieder nieuw experiment ongewild in het licht van laat-moderne kunstcategorieën bereflecteren - de stukken met Raaijmakers worden al snel 'te theoretisch' bevonden - zijn zij het over één ding unaniem eens: een afgedankte kas, een uitgewerkte fabriek of welke industriële restruimte dan ook creëert een unieke ambiance voor Hollandia's toonbeelden en klankbeelding.

Hollandia sluit, met het spelen op locatie, aan bij een werkwijze die in Nederland al door verschillende groepen werd gepraktiseerd. Bovendien stemt de door Hollandia beoogde verlevendiging van het theater overeen met een voor de laatste decennia van de vorige eeuw karakteristieke theatralisering van het leven en esthetisering van de openbare ruimte. Binnen deze cultuurpolitieke transformatie van openbaarheid en theatraliteit herijkt zij niet alleen de functies van de schouwburg, maar ook de reflectieve vermogens van haar publiek. Op locaties spelen allerlei zintuiglijke sensaties een rol die in een schouwburg systematisch worden uitgefilterd: geuren, geluiden, beelden of tactiele en kinesthetische sensaties waardoor de toeschouwer zich voortdurend bewust is van zijn eigen lichamelijke aanwezigheid én van die van anderen. De grens tussen publiek en spelers wordt weliswaar nooit vernietigd, maar door de gedeelde benardheid wordt deze soms tot uiterst minimale proporties teruggebracht. Op zulke momenten wordt de toeschouwer tot deelnemer, soms zelfs tot lotgenoot gemaakt.

Hans-Thies Lehmann noemt in *Postdramatisches Theater* (1999) Hollandia's locatie een veld van 'Gemeinsamkeit' (306) voor spelers en publiek. In deze term klinken interessante theatrale connotaties door: overeenstemming, saamhorigheid en verstandhouding zouden wel eens dé ijkpunten van Hollandia's locatietheater kunnen zijn. Deze 'contactiliteit' resoneert op alle vlakken van de theatrale werkelijkheid.

Leo de Nijs en Elian Smits ontwerpen decors die door hun onconventionele materialiteit een fysieke impact hebben. De kostuums prikkelen de toeschouwers tactiel en akoestisch: terwijl het water langs de blauwe muren druppelt, horen de toeschouwers de kunststofrokken van Keso Dekker ruisen. Samen met decors en kostuums zijn locaties meer dan illustratieve architectoniek. Ze leveren geen willekeurige plaats voor een plaatje en een praatje: de theatrale werkelijkheid vindt er (een) plaats. Suus wordt gespeeld in een voormalige bioscoop, omdat deze ambiance de filmische flashbacks waarin de levensfasen van een ouder wordende vrouw worden getoond een context krijgen. Theater wordt een totale gebeurtenis.

In Hollandia's locatietheater speelt de geschiedenis van de plek vooral een virtuele rol. Het zijn vooral cultuurpolitieke overwegingen die Hollandia tot deze vorm van theatermaken hebben aangezet. Cruciale vragen worden daarbij aan de orde gesteld met betrekking tot de rol die theater in een post-industriële samenleving speelt of die met betrekking tot de relaties tussen theatrale reflectie en locale, 'micropolitieke' geschiedenissen.

Als ‘tableaux mourants’ stralen de ruïneuze en uitgeleefde locaties vergane glorie uit. Aan hun staat van ontbinding laat zich een locale, sociaal-economische geschiedenis aflezen die het erin gespeelde stuk toonzetten. Speelt De Bitterzoet in een snijzaal dan worden er bij het publiek andere associaties opgeroepen en door de acteurs andere accenten gelegd dan in de schouwburg. In een televisiebewerking van dit stuk gebeurt weer iets anders: de ambiance moet worden gecompenseerd door flashbacks aan het begin. Van een fysieke ervaring is dan nauwelijks sprake. Naast de sociaal-economische inbedding vormt ook het instituut ‘schouwburg’ met zijn specifieke lijsttheatergeschiedenis een virtueel decor. In het theatrale hier en nu spiegelen heden en verleden van zowel de locatie als van het theater zich in elkaar.

Zo experimenteert Hollandia in sluisen, kassen, voetbalstadions en bussen of onder bruggen met zichtlijnen en ruimtelijke oriëntaties. Dit begint al met de rit naar de locatie. Het in retrospectief onplaatsbare stuk Kamikaze (1986) met Herman Brood is zo gezien een limietgestalte van het locatietheater. De reis in een geblindeerde bus is als transitioneel voortraject een podium, tribune en locatie in één geworden: een proto-virtual-reality. Wat voor dit busstuk in radicale zin geldt, gaat eveneens voor de andere stukken op: het publiek wordt mobiel geïnstalleerd, wat soms, zoals in KLM Cargo, nog versterkt wordt door verplaatsingen ter plekke.

In het licht van Hollandia’s inhoudelijke thematiek – een ontwortelde gemeenschap en het thuisloos rondlopen – levert de locatie nog een extra betekenislaag: het nimmer in te lossen verlangen naar oorspronkelijkheid en gemeenschap wordt door de desolate omgeving in ervaring gebracht. Door inhoud, vorm en stijl op elkaar te enten resonanceert de wreedheid van een onherstelbare breuk in de hier-nu ervaring van het publiek. Dit deelt de ervaring met acteurs die ook nog eens in allerlei afmattende posities worden gemanoeuvreed. Zo is er sprake van een tweevoudig mede delen: niet alleen in tekst maar ook in materiële textuur. De lichamen van de toeschouwers worden in de tang genomen door wisselwerkingen tussen inhoud, vorm, stijl en locatie. Reflectiviteit en lichamelijkheid staan daarbij niet meer tegenover elkaar: door het voyeurisme van de deelgenoten gaat in iedere kritische blik een hypocriet fysiek statement schuil: niet-theatrale beelden, geluiden en geuren creëren een atmosferische tactiliteit. Samen met de smaakervaringen die in de culinaire omlijsting worden opgeroepen wordt Hollandia’s theatrale werkelijkheid tot totaalervaring. Doordat toeschouwers en acteurs zich in dezelfde ruimte bevinden, dezelfde dingen fysiek ervaren, zoals kou, regen en wind zijn zij direct op elkaar betrokken. Toch blijft de reflectie daarin doorwerken: de toeschouwers worden fysiek aan het denken gezet. Anne-Margriet Vos-van de Kaa komt in haar receptieonderzoek uit 1993 naar het effect van de locatie en het ruimtegebruik bij Hollandia tot nog een andere conclusie: locatiespecifieke factoren werken ook distantiërend. Door kou en weerstand worden de toeschouwers telkens weer opnieuw met de neus op hun eigen positie gedrukt. Dit post-brechtiaanse vervreemdingseffect wordt methodisch nagestreefd in de keuze van de locaties.

In receptie-esthetische zin wordt de ‘blik’ door en door lichamenlijk. Conventionele kijk- en luisterschema’s worden letterlijk ontzet. Op de locatie wordt kijken en luisteren tastbaar. Hoewel het besef medespeler te zijn bij sommige toeschouwers zo acuut wordt dat zij het idee hebben daadwerkelijk medespeler te zijn – het expliciet aankijken en aanspreken van toeschouwers is Hollandia’s meest riskante tactiek – blijft de afstand tussen acteurs en toeschouwers in laatste instantie intact. Alleen dan kan Hollandia de door haar beoogde micropolitieke reflecties in beweging houden: een aangescherpt bewustzijn van virtuele dimensies en een acuut besef van het

kunstmatige karakter van de theatrale ambiance. Deze reflectieve spanningen worden intenser naarmate de afstand tussen spelers en publiek wordt opgerekt.

Performance

Aan de podiumkunsten is een hier-en-nu-karakter eigen. Performance is bepalend voor theater, dans en muziek. Daardoor is iedere voorstelling uniek en wordt een kwalitatieve beoordeling mogelijk gemaakt: door onderlinge vergelijkingen van verschillende uitvoeringen van eenzelfde stuk. Hollandia voegt met haar locatietheater nog een dimensie aan de theatrale performance toe, vergelijkbaar met Artauds Theater van de Wreedheid. Reeds vóór de Tweede Wereldoorlog had Antonin Artaud geprobeerd een nieuw totaaltheater te ontwerpen. Daarin gaat tekst meer en meer als klankteken fungeren, waardoor de betekenis ervan oplost. Taal wordt bij Artaud van een narratief gegeven vooral een fysiek, muzikaal element. De schreeuw vormt de uiterste limiet van deze theatrale werkelijkheid.

Hollandia spiegelt zich ook aan een kunsttraditie die aan het begin van de jaren zestig als reactie op de bloedeloosheid van de ingeslapen avantgarde ontstaat en die voortkomt uit de beeldende kunst. In de 'performance', 'happening' of 'Aktion' staat naast het experiment met de tolerantiegrenzen van lichamen tevens het bewust oproepen van intens affectieve reacties bij het publiek centraal. Ulay & Abramovic, Chris Burden, Gina Pane, Joseph Beuys en Wiener Aktionisten als Hermann Nitsch zijn van deze kunststroming exemplarische representanten. Ook in de muzikale performances van vertegenwoordigers van 'minimal' of repetitieve muziek keert een fysieke, rituele intentie methodisch terug.

Op receptievlak bestaat de performance uit een mobiele betrokkenheid van de toeschouwers. Bij musici en acteurs neemt performance een andere gestalte aan. Voor musici ligt deze in de improvisatie. Op het theatrale vlak is de performance minder snel herkenbaar. Er wordt wel onderling geïmproviseerd, maar dit gebeurt aanvankelijk niet uit methodische overwegingen. Achteraf is deze performancekwaliteit herkenbaar in Kuschwarda City. Ook treedt deze naar voren in muziektheatrale producties als Der Fall/Dépons. Maar het is vooral na Büchners Leonce en Lena dat er op dramatisch vlak kwalitatieve veranderingen worden aangebracht. Het spelen van Büchners tekst heeft een niet te onderschatten invloed gehad op de ontwikkeling van Hollandia's stukken na 1993.

Allereerst 'politiseert' Leonce en Lena Hollandia. De weg wordt vrijgemaakt voor Twee stemmen, De val van de goden en Ongebluste kalk. Het hilarische koningsdrama is weliswaar een blijspel, maar het roept in alle parodische wendingen de nijpende vraag op wat iemand het recht geeft om met macht te worden bekleed en deze uit te oefenen. Dat geldt voor het personage Leonce, de rebellerende koningszoon die, op de vlucht geslagen om zijn lot – de troon te bestijgen en uitgehuwelijkt te worden – te ontlopen in de vlucht op de door hem toegewezen vrouw verliefd wordt. Na deze onverwachte wending van het lot bestijgt hij alsnog de troon. Voor de acteurs roept dit stuk de vraag op naar de rol van het theater in de tijd dat - kort na de Golfoorlog - de Balkan op ontploffen staat. Of iets geserreerder geformuleerd: wat betekent theater maken in een gedepolitiseerde Global Village waarvan de buitenwijken in brand staan? Wat betekent acteren in een wereld waarin de politiek door de invloed van de media tot een groot circus is geworden?

Net als de koningszoon Leonce herijken de acteurs onder (bege)leiding van Johan Simons in hun acteerinspanningen de oorspronkelijke cultuurpolitieke motivatie van Hollandia in existentiële en theatrale zin: wie ben ik als acteur dat ik als personage dit

statement kan maken? De innerlijke dialoog van het personage wordt verplaatst naar een ‘actoraal’ grensgebied: acteur en personage gaan met elkaar in gesprek. De kaders van de rol worden in het spel zelf herijkt. Hollandia’s vormexperiment neemt een actoraal experiment in zich op: de behandeling van de personages wordt steeds reflectiever. Soms keert de acteur zich zelf tegen het door hem gespeelde personage met als resultaat dat hij enigszins afwezig lijkt, vergeetachtig, verloren, misplaatst zelfs. In deze kortstondige afwezigheid contrasteert expliciet de aanwezigheid van zijn publiek.

De acteerstijl verandert: een acteur gaat meer personages spelen, een personage kan door meerdere acteurs worden gespeeld, meerdere personages vormen tezamen een karakter. De simpele actorale ingreep uit Gust – de geslachtswisseling van acteur en personage – wordt veelelvoudigd. Het brengt de toeschouwers aanvankelijk in verwarring. De toeschouwer wordt heen en weer geslingerd tussen identificaties met het lichaam van de acteur en de ziel van het personage. Maar geleidelijk aan transformeert deze verwarring zich tot een nieuwe reflectieve verhouding tot het stuk. Wanneer Hollandia incidenteel in de lijst terugkeert, zoals in *De Bitterzoet*, *Bloeddorst* en *Ongebluste Kalk* houdt ze de interactie met de zaal in stand door soms haast ongemerkt met een afwezige blik of een attent oor op de zaal te reageren. Voordat *Bloeddorst* en *Ongebluste kalk* beginnen worden de binnendruppelende toeschouwers zo nu en dan indringend aangekeken, waarbij het niet duidelijk is of het de acteur is die ze aankijkt of het personage. Tijdens de opvoering reageren personages en acteurs op de geluiden van de toeschouwers in de zaal. In *Vuile dieve* betreft Elsie de Brauw met een oogopslag en een nauwelijks merkbare vertraging in Nels monoloog een toeschouwer die wegloopt om – zo blijkt later – een glas water te halen, bij haar spel. Zonder opdringerigheid wordt hij even later weer in het spel betrokken om een pakje snoep te openen dat Nel met haar bevende vingers niet meer open krijgt. Net als de fysieke inspanningen van de acteurs een haast acrobateske kwaliteit krijgen waarin de grens van het theater dreigt te worden overschreden en het een vorm van circus wordt, zo balanceren acteurs met hun spontane interventies op de rand van theater en cabaret zonder dat het dat laatste op maar één moment dreigt te worden.

III. TOETSSTENEN

Hollandia maakt elementair theater. Lucht wordt op onconventionele manier in trilling gebracht, aarde omgewoeld, water verplaatst en er wordt met vuur gespeeld. Het vijfde element, de quint-essens, dat alle elementen bindt en samenhang verleent, onttrekt zich echter aan het oog en het oor, terwijl daarin zich toch het nieuwe van Hollandia’s theatrale realiteit openbaart: het spel met de grenzen van verschillende artistieke media en disciplines, van de kwaliteiten van de acteurs en de receptieve vermogens van haar toeschouwers. De quintessens van Hollandia’s nieuwe theatrale werkelijkheid is een geaard spel met haar grenzen. Deze zijn geen statische afbakeningen: eenmaal getrokken worden ze direct weer in het spel gebracht. Het is daarom beter om grenzen als tussengebieden of marges op te vatten, waarin Hollandia haar eigen principieel ondefinieerbare bestaan ontplooit. Ze leidt een bestaan in een tussen: een theatraal interesse. Stellen dat Hollandia interessant theater maakt, houdt meer in dan deze uitspraak doet vermoeden.

Hollandia situeert verschillen in een atmosferische lijst, waardoor alles bijeen wordt gehouden. De lijst, waaraan ze wilde ontsnappen, duikt op als onzichtbare afgrenzingen in de tussengebieden. Een man speelt een vrouw, een vrouw een man. Eén acteur neemt een aantal personages voor zijn rekening, één personage wordt door verschillende acteurs gespeeld. Stemmen worden gemimed, gedubbed of verdubbelen zich.

Dit alles stemt de toeschouwers tot nadenken. Door de crossovers van artistieke media en disciplines worden in hun lichamen allerlei spanningen opgeroepen die reflectief worden geëxploreerd. Naar Hollandia's theaterwerk kijken is daarom even uitputtend als inspirerend. Zintuigen worden tot het uiterste geprikkeld, waardoor het innerlijke zintuig in alle staten van paraatheid komt te verkeren. Hollandia's 'powerplay' daagt haar publiek zowel fysiek als mentaal uit. Van alle zijden door sensorische indrukken bestookt, wordt de toeschouwer fysiek aan het denken gezet. Het gaat niet zozeer om affecten als verontrusting, irritatie, gêne, schaamte, vertederling, solidariteit, ontroering, onverschilligheid en agressie, maar om de schommelingen daartussen die door de artistieke verdubbelingen en entingen ontstaan. In deze affectieve interacties wordt een reflectieve ruimte vrijgemaakt, waarin Hollandia's verbeelding de afzonderlijke toeschouwer, afhankelijk van zijn of haar receptieve sensibiliteit, op steeds weer andere wijze aanspreekt. Al kijkend en luisterend wordt deze tactiel en kinesthetisch gestemd, waardoor 'de ruimte in iemands hoofd wordt vergroot', meent Dick Raaijmakers, sprekend over De Val van Mussolini. Ondergedompeld in zintuiglijke reflecties krijgt dit kijkgenot een metafysische kwaliteit, die de affectieve kern vormt van Hollandia's reflectief entertainment.

Spreeken over geëngageerd theater vereist in het geval van Hollandia derhalve meer dan een verwijzing naar inhoudelijke thema's. Haar betrokkenheid beperkt zich niet tot de keuze van een expliciet politieke problematiek, die tot menselijke proporties wordt teruggebracht, maar komt ook tot uiting in de fysieke situering van het publiek en in het door de intermediale setting versterkte spel van acteurs met hun personages. Een vijfvoudig engagement vormt de kern van Hollandia's interactief entertainment, dat - zo het nog politiek geduid moet worden - door deze vijfvoudige betrokkenheid van alle deelnemers kritischer is dan kritisch: Hollandia maakt hypokritisch theater.

1 Quint-essens: intermedialiteit

Artistieke media als tekst, beeld, klank, beweging, handeling en ruimte worden gebruikt om een totaalervaring op te roepen. Er is een affiniteit met de traditie van het Gesamtkunstwerk, dat moderne kunstpraktijken lang vóór Wagner inspireert. De dansachtergrond van Johan Simons en muzikale vorming van Paul Koek vormen het uitgangspunt voor dit 'Gesamt'-streven. Door deze combinatie kon Hollandia haar eigen weg gaan. Want hoewel in haar fysieke performance Grotowski's theater te herkennen is en zij haar taalobsessie met illustere voorgangers en andere bekende hedendaagse gezelschappen deelt, ook al zijn er theatrale interventies herkenbaar met Brechtiaanse kenmerken en herinneren collectieve personages aan het werk van Müller, Hollandia voert geen debat met haar voorgangers en tijdgenoten. Hollandia's werkwijze is vooral affirmatief: zij ontwikkelt gaandeweg haar eigen stijl op grond van een geaarde verbeeldingskracht die zij, met alle middelen die tot haar beschikking staan, systematisch exploreert.

Natuurlijk verhoudt Hollandia's theater zich tot andere artistieke disciplines met hun eigen geschiedenissen. Maar in haar verwerking van de wereldliteratuur valt op hoe er

tekstgetrouw én innovierend te werk wordt gegaan. Altena's poging om samen met Koek de Griekse uitspraak en accentuering in de Nederlandse bewerking vast te houden is daar een goed voorbeeld van. Ook het gebruik van documentaire teksten, in Twee Stemmen - de speech van Cor Herkströter -, in Bloeddorst - de dialoog tussen Mladic en Karremans - en in de arbeidersstukken - de interviews - getuigt van vernieuwend tekstgebruik.

Over de verhouding tot de muziekgeschiedenis is al voldoende gezegd. De visuele aspecten van Hollandia's toonbeelding zijn even complex en gelaagd. Decors, kostuums en requisieten vormen niet alleen een integraal deel van de geluidssculptuur, ze worden ook op museale wijze tentoongesteld: naar aanleiding van de toekenning van de Nederlands-Vlaamse Persprijs in het Paleisje aan de Lange Voorhout (1993) en tijdens Stallerhof overdag in een galerie. In de decors wordt regelmatig uit de beeldende kunst geciteerd: de op hun kop opgehangen bomen herinneren aan de land-art van Richard Long, de suprematistische sculpturen in Ongeblust kalk aan Malevich. De museale presentaties geven al aan dat decors en requisieten een eigen kwaliteit hebben die binnen de theatrale verbeelding wordt ingevoerd.

De verhouding tot de performancekunst is nog hechter. De symbolische of feitelijke gewelddadige manipulatie van lichamen van acteurs, de neiging iedere polaire tegenstelling – lichaam-geest, kunstenaar-publiek – zo niet op te lossen dan toch te doorkruisen en de van de avantgarde geërfde compromisloze houding ten aanzien van de goede smaak en morele intuïties, al deze performance-aspecten zijn moeiteloos terug te vinden.

Hollandia's omgang met het cinematografische medium is een verhaal op zich. De invloed van de fotografie beperkt zich weliswaar tot de incidentele samenwerking met de fotograaf Graigie Horsefield in het Rotterdam-project, Hollandia's fascinatie voor de film is in haar oeuvre overal terug te vinden. Simons laat zich inspireren door filmische teksten, zoals Büchners Woyzeck. In de producties met Raaijmakers vormen films en filmisch-theatrale effecten - de slowmotion effecten in Hermans Hand, de nabootsing van filmopnames in De val van Mussolini - het onderwerp. Hollandia werkt vaak met verfilmde teksten – door Pasolini en Visconti - en soms, zoals in het eerste deel van KLM Cargo en in Vuile dieve worden in de stukken zelf op inventief geconstrueerde projectieschermen film- of documentairebeelden geprojecteerd. De invloed van het cinematografische medium is ook in de Noordpunt-Zuidpunt projecten te herkennen: vooral Mechtild Prins put haar inspiratie uit filmarchieven en neemt films als uitgangspunt voor haar producties. De Veenstudio experimenteert met de abstracte films van Joost Rekveld.

Zo maakt Hollandia gebruik van nagenoeg alle artistieke media. Deze multimedialiteit gaat gepaard met crossovers tussen verschillende artistieke disciplines.

Multimedialiteit en interdisciplinariteit worden door locatie en performance interactief. Deze drie methodische artistieke procedé's bijeen maken haar metafysische theater tot een 'intermediaal' evenement. In deze metafysische en intermediale interactiviteit wordt aan een politiek-esthetische sensibiliteit geappelleerd. Door al deze interventies wordt een mediumspectifieke reflectiviteit ontwikkeld, die louter entertainment overstijgt en conceptueel niet steriel wordt. Kortom, het politieke potentieel van Hollandia's werk veronderstelt een dubbel verzet: door de complexe, gelaagde theatrale werkelijkheid op locatie worden niet alleen de zinnen verzet, maar tevens de gedachten van haar toeschouwers. Hollandia's metafysisch entertainment tekent verzet aan tegen een te vanzelfsprekende moraal en politiek.

Vijfvoudig engagement: entertainment

Aristoteles werpt in de vierde eeuw voor Christus als een van de eersten de vraag op naar de grondslagen van de theatrale kunstgenieting. Theater, meent hij in zijn *Poetica*, sluit aan bij onze primaire drijfveren. Anderen nadoen en uitbeelden is mensen vanaf hun geboorte eigen: het gaat namelijk gepaard met plezier dat aan het nadoen wordt beleefd. De nabootsing biedt, met name in de tragedie, bovendien bescherming: “door zo te werk te gaan dat ze medelijden en angst wekt, ontdoet het de vreselijkste gevallen van lijden die haar onderwerp bij uitstek vormen van het element van weerszinwekkendheid”. De tragedie bewerkstelligt zo een katharsis of loutering, omdat zij tegemoet komt aan onze behoefte om iets te leren, een behoefte die onlosmakelijk verbonden is met het genot dat we aan het nadoen beleven.

In de slotzinnen van het lijvige *Postdramatisches Theater* uit 1999 maakt Hans-Thies Lehmann de balans op van twintig jaar experimenteel theater. Hij meent dat in een taboe doorbrekende ‘esthetiek van het risico’ esthetische en politiek-ethische thema’s niet uitsluitend inhoudelijk worden getoond, maar dat deze in een affectieve desoriëntering van de toeschouwers in ervaring worden gebracht. Betrokkenheid is niet uitsluitend een cerebrale kwestie.

Hollandia’s stukken zijn niet louterend. Er is geen eenduidige politieke boodschap. Toch staan ze evenals de Griekse tragedie midden in de wereld waarvan ze deel uitmaken. Vanuit deze betrokkenheid biedt Hollandia vijfvoudig engagement: politiek, micropolitiek, metafysiek, intermediaal en actoraal. In de tussenruimten die door het in elkaar schuiven van inhoudelijke thema’s, vormexperimenten en stilistische ingrepen ontstaan, nemen de toeschouwers plaats.

Politiek: geschiedenis en wereld

Het politieke engagement gaat terug op het door Simons als volkstheater opgezette Wespetheater, waarin invloeden van het Werkteater zijn terug te vinden. Ook Blokrijk is in deze traditie geworteld. De stukken gaan nagenoeg zonder uitzondering over machtsverhoudingen. De stemmen van de marginalen en verdrukten klinken steeds weer op: eerst van de boeren, dan van burgers en arbeiders, maar ook van al diegenen die aan het andere eind van het maatschappelijke spectrum hun marginale positie iets gerieflijker, maar vooral tragi-komischer uitleven: kapitalisten, groot-industriëlen of mega-managers.

Hollandia’s artistieke reflectie werpt zo niet alleen een ander licht op de ongebreidelde machtswellust van gecorrumpeerde politici, het onverbloemde racisme en de onverholene xenofobie van kleinburgers en arbeiders of de benepen bezitsdrang en het pervers fetisjisme van magnaten, ook minder affectgeladen thema’s uit de hedendaagse politieke cultuur passeren de revue. In de stukken over de machthebbers krijgen de verhoudingen een politiek-historische achtergrond. Büchners *Leonce en Lena* uit 1993 versnelt deze expliciete ‘politisering’. Vanaf 1997 worden stukken steeds meer op de actualiteit toegespitst. Suggereert *Fenicische Vrouwen*, ondanks het bloed dat het koor aan het eind uit de mond sijpelt, een traditionele tragedie, gaandeweg ontvouwt zich een politiek spectrum dat wereldpolieke dilemma’s ten tonele voert: de burgeroorlog op de Balkan, de multiculturele samenleving, de onmogelijkheid van politieke duo-banen en de offervaardige creativiteit van de nieuwe generaties. In *Twee stemmen* wordt door invoeging van Herkströters rede met het meedogenloze pragmatisme impliciet Shells betrokkenheid bij de executie van intellectuelen in Nigeria aan de kaak gesteld.

Maar al de thema's die in Twee Stemmen, De val van de Goden en Ongebluste Kalk zijn terug te vinden, zijn ook in stukken vóór 1993 - weliswaar bedekter, maar niettemin herkenbaar - aanwezig: in de nazisymbolen in Beton, in de thematiek van de op Wieringen geïnterneerde Duitse ex-kroonprins, in de door de nazi's bewonderde film van Gerard Rutten die de inspiratie voor Dood water leverde, speelt op de achtergrond de wereldpolitiek een even grote rol als in de op Pasolini's of Visconti's werk gebaseerde stukken. Ook De val van Mussolini en Oldenbarnevelt behandelen expliciet politieke problematieken.

Micropolitiek: morele ambiguïteit

Toch ligt de kracht van Hollandia niet in de toonzetting van deze 'grote' thema's. Zij richt zich vanuit dit politieke engagement op haar theatrale onderzoeksobject: de nulgraad van de moraliteit als een buiten-morele impasse in de menselijke ziel waaraan het morele oordeel zijn ontstaansrecht ontleent. De voorkeur voor Griekse tragediedichters, voor Pasolini en Potter, voor Kroetz, Müller, Achternbusch en Beckett getuigt vooral van een fascinatie voor deze absurdistische en tragische nulgraad van het menselijke bestaan.

Wanneer Hollandia beschaafde lichamen op de snijtafel legt om micropolitieke operaties te verrichten hanteert ze haar vlijmscherpe mes als de slager van Tsuang-Tsi: vakkundig worden de organische lijnen van lichamen en zielen gevolgd om de ongebreidelde machtswellust van corrupte politici, het ongefilterde racisme en de sluimerende xenofobische impulsen van kleinburgers, het geperverteerde fetisjisme van kerkelijke leiders en de decadente zelfingenomenheid van tycoons bloot te leggen. Het is vooral deze micropolitieke kwaliteit van de interacties tussen vaak stereotiep uitvergroete personages die de stukken hun impact verlenen. De beklemming van het menselijk bestaan is hét micropolitieke thema. Hollandia graaft grote en kleine gebeurtenissen af en legt daarin de morele tweeslachtigheid bloot, waarin eerder de onmacht dan de machtswellust van individuen aan het licht treedt. Het spel dat Hollandia speelt werkt - zoals ooit Francis Bacon van zijn doeken beweerde - de toeschouwer letterlijk op de zenuwen. Haar theaterspel sorteert onderhuidse effecten. Niet de schone schijn wordt voorgetoverd, maar de fundamentele dissonantie die het leven toonzet. In de bewegingen van de theatrale fictie verschijnt de binnenkant der dingen. Dit is echter niet het bewustzijn van afzonderlijke individuen, maar de immanentie van hun relaties - het 'inter' - die individuen maakt tot wat ze zijn. De hoofdrolspeler in dit tussengebied is het menselijke verlangen dat het streven naar macht en beheersing voortdrijft. Door de aandacht voor dit verlangen wordt de machtsstrijd verplaatst naar een nauwelijks zichtbaar, micropolitiek strijdtoneel: niet dat van ongedeelde individuen, maar van mededeelbare 'dividuen': zij die in zichzelf verdeeld zijn. Alleen na een geforceerde, afgedwongen beslissing worden ze individuen, die dan echter altijd misplaatst blijven. Hoewel uiteindelijk door demonen, duivels of duiten aan deze dividuen een beslissing wordt afgedwongen, blijft hun 'condition humaine' een balanceract op een touw dat tussen 'double binds' is vastgeknoopt: de mens als het spanningsvolle bestaan tussen pathos én logos, binnen- én buitenwereld, tussen verlangen en belangen. De manifeste machtsstrijd die door mythologieën, religies, ideologieën of welk Groot Verhaal dan ook binnen een eenduidig Goed en Kwaad wordt gesitueerd, is een uitvergroete functie van deze micropolitieke veldslagen. Maar de alledaagsheid en trivialiteit daarvan is zo immens dat het menselijk bevattingvermogen voortdurend Grote Verhalen te hulp moet roepen om de ondraaglijke spanning ervan te kunnen torsen.

Van een verzoening kan geen sprake zijn, ook al wordt soms deze indruk gewekt, zoals in *Teorema* en *De Bitterzoet*. Door de verschijning van de duivelse jongeman in het verscheurde gezinsleven van de burgermansfamilie worden de hartstochten zo tegen elkaar uitgespeeld dat de relaties volledig worden getransformeerd. Bij het publiek, dat heen en weer wordt geslingerd tussen walging en vertederling, benauwing en opluchting, worden de meest verschrikkelijke vermoedens gewekt. *De Bitterzoet* heeft als macabere variant van *All in the Family* ogenschijnlijk een happy end, maar de laatste kreten van de dochter wijzen alweer op een nog dieper liggend conflict. *Tragoedia incipit*, de tragedie beginne, om Nietzsche's slotzin in menig aforisme te citeren.

Metafysiek engagement: mis-en-scène

Dit micropolitieke engagement wordt versterkt door de fysieke betrokkenheid van het publiek bij de locatie. Opeengepakt in onverwarmde kassen, tochtige fabrieken, vochtige garages en echo's weerkaatsende productiehallen worden zij zich door het diffuse daglicht en de ongecontroleerde akoestische ambiance bewust dat ook zij hier en nu aanwezig zijn. Ook in de stukken zijn lichamen nadrukkelijk aanwezig. Onbeheerst en naakt, in posities die het voyeurisme van de toeschouwers reflecteren. In haar mentale en fysieke acrobatiek schuwt *Hollandia* de banaliteit niet. Er wordt veel gevreten en gezopen. Door de identificatie van de toeschouwer met een blootgesteld of getormenteerd lichaam wordt het personage even aan het oog onttrokken en komt de acteur weer in beeld. In dit misplaatste bestaan reflecteert het publiek zijn aanwezigheid. Zelfs wanneer *Hollandia* terugkeert in de lijst van het toneel - in *Bloeddorst*, *Ongebluste kalk* en *De Bitterzoet* - blijft ze haar publiek installeren: binnentredend in de theatrale, foetale fuik worden de toeschouwers schaamteloos bekeken.

De toeschouwers nemen hun plaats in. Deze 'act de présence' resoneert tijdens de opvoering in een kuch. Soms wordt zo'n hoorbare presentie door acteurs en personages aangegrepen om de wederzijdse mis-en-scène te benadrukken. Acteren wordt dan tevens interacteren. Interacteren als performance situeert acteur én toeschouwer in het 'inter' waarin zij onmiddellijk op elkaar betrokken zijn. Ook in deze strikte betekenis produceert *Hollandia* entertainment.

Intermediaal engagement: acte de présence

Ook de media interacteren. De betrokkenheid die voortkomt uit theatrale bewerkingen van hedendaagse sociaal-politieke dilemma's, de toonzetting van dividuele spanningen en de metafysische situering van het publiek worden verder geïntensiveerd door multimedialiteit en interdisciplinariteit. Iedere zintuiglijke indruk wordt door mediamieke interventies van zichzelf vervreemd en onteigend: klanken breken teksten open en maken beelden tastbaar. Ieder afzonderlijk medium presenteert zich in relatie tot de andere. De 'act de présence' van artistieke media versterkt het engagement van publiek en acteurs. Deze intermedialiteit tilt brechtiaanse vervreemdingseffecten op een mediaal vlak: door intermediale entingen worden toeschouwers zich hun eigen positie bewust. Veronderstelt Brecht echter nog een ideologisch perspectief met een ondubbelzinnige, politieke betekenis, *Hollandia* produceert vooral dubbelzinnige betekenissen.

Actoriaal engagement: entr'acte

Op de 'mis-en-scène' van het publiek en de 'acte de présence' van de media wordt theateraard geïntervenieerd: de 'entr'acte' van de acteurs levert de laatste bijdrage aan Hollandia's entertainment. Hollandia hecht veel waarde aan de eigenzinnige creativiteit van haar acteurs. Dit uit zich op verschillende manieren. In Perzen werken zij met 'amateurs'. In de vele scholierenprojecten wordt op inventieve wijze met jongeren gewerkt. In Grieken (1991) wordt Medea en Herakles van Euripides samen met scholieren ingestudeerd. In twee of drie repetities wisselen de acteurs die alle rollen kunnen spelen, steeds van personage om leerlingen van directe feedback te voorzien. Hollandia's 'edutainment' of 'edutain theater' werkt als een pedagogische reflector. Johan Simons' lesactiviteiten in de Jekerstudio in Maastricht zijn slechts de institutionele markering van een Hollandiaanse traditie: het werken met jonge acteurs - 'Jong Oranje' – die mogelijkheden krijgen om hun artistieke talenten te exploreren en te ontwikkelen. In de Noordpunt-Zuidpunt projecten krijgen aankomende regisseurs de gelegenheid hun inzichten te realiseren.

In deze educatieve en artistieke ruimte wordt een zelfreflectief acteurschap gestimuleerd. De laatste vorm van engagement die methodisch in Hollandia's stukken doorwerkt, is een actorale reflectiviteit. Aanvankelijk wordt deze op uiterlijke wijze opgeroepen: in Prometheus spelen meerdere acteurs één personage en in Twee stemmen en De val van de goden speelt één acteur een aantal personages. De meest intrigerende vorm van actoraal engagement verschijnt, wanneer acteurs hun spel al spelend bereflecteren. Het 'inter' wordt tussen de acteurs opengelegd, soms zelfs tussen de acteur en het gespeelde personage. In het eerste geval tasten acteurs elkaars alertheid af. "Vlieg op de muur", zegt Bert Luppens in Leonce en Lena, lui liggend op de houten vloer met zijn beide handen achter zijn hoofd: "Vlieg op de muur", "Vlieg op de muur", ongeveer vijftwintig keer achter elkaar, terwijl hij Leonce/Jeroen Willems strak blijft aankijken. En op het moment dat iedereen denkt dat hij zijn monomanie doorbreekt, zegt hij nog een keer: "Vlieg op de muur".

Door deze haast cabareteske herhaling wordt de dramatische spanning opgeheven en opent de schijn zich naar de werkelijkheid. Wat de formele of inhoudelijke aanleiding ook geweest mag zijn, het effect van deze actorale reflectie is een gat in het stuk: het komt even stil te liggen. Het maakt het nu-hier karakter van het theater tot een ervaring. Maar het allerscherpst licht actoraal engagement op wanneer een acteur zich tegen het door hem gespeelde personage richt. In de enigszins afwezige indruk die dan wordt gewekt, lijkt zelfs het personage even misplaatst: alsof het zelf verdwaald is op de locatie.

3 Hypokritisch theater: interesse

In de zesde eeuw voor Christus ontwikkelt zich uit de extatische rite rond Dionysos en de aardgodin Demeter een reizang. Uit deze dithyramben ontwikkelt zich een dramatische structuur, die als satyrspel geschiedenis maakt. Lang nadat de rituele context met zijn offers, waarin gemeenschap met de god van de vruchtbaarheid, de waanzin en de roes wordt gezocht, is verlaten, emancipeert zich uit het koor een voorzanger. Deze vertoning wordt door Aeschylus gepolijst en getransformeerd tot de tragedie zoals wij die nu kennen. De koorgemeenschap vormt de democratische atoom van de Attische tragedie. Zij kan pas ontstaan door het uitreden van de voorzanger: in de dialoog die zich tussen het koor en hem ontwikkelt, kan het zijn eigen positie bepalen. Zo creëert de individuatie van de voorzanger een spanningsveld waarin zich een kritische dialoog avant-la-lettre ontwikkelt. Deze dialoog zal niet

alleen de theatergeschiedenis, maar ook de politieke dialoog in de westerse cultuur vergaand beïnvloeden.

De voorzanger is de voorloper van de acteur. De Grieken noemen hem hypokrites, wat in een letterlijke vertaling zoveel betekent als "hij die antwoord geeft". Slaat 'hypokrites' aanvankelijk op antwoorden en vervolgens acteren, enkele eeuwen later – ten tijde van Plato - ondergaat dit begrip een negatieve transformatie, die samenhangt met Plato's afwijzing van de kunsten als verdubbelaars van de schijn: door de schijn van de alledaagse, materiële werkelijkheid te spiegelen of na te bootsen verklaren zij de schijn heilig. Hypokrites krijgt de betekenis van huichelen: hypocriet. Hollandia's surrealistische associatiedrang staat, ondanks het feit dat deze de gemiddelde verbeeldingskracht soms te boven gaat, garant voor engagement. Toch is dit respect voor het avantgardistische vormexperiment een te makkelijk cultuurpedagogisch statement. Is Hollandia's inzet nog kritisch in politieke zin? Niet als dat betekent dat zij haar publiek nog in de vaart der volkeren wil opstoten. Want ook al klinkt in Hollandia's bespiegelende toonbeelden soms een brechtiaanse toon op en roepen de locaties en de affiniteit met een conflictueuze alledaagsheid de activiteiten van het Werkteater in herinnering, deze gedateerde cultuurpedagogische opties zijn haar volstrekt vreemd. Als Johan Simons naar aanleiding van Korbes gevraagd wordt of het niet een uitzonderlijk cynisch stuk is, pareert hij deze nogal voor de hand liggende vraag met de opmerking dat "je jezelf ook moet dwingen antwoorden te geven". Maar waarop geeft Hollandia zichzelf antwoord?

In de exploratie van de oppositie tussen natuur en cultuur verklaart Hollandia zich uitdrukkelijk solidair met urbane boeren en marginale zonderlingen. Geleidelijk aan wordt het accent verlegd naar de morele ambiguïteit die in iedere machtsstrijd besloten ligt. Deze ambiguïteit kunnen individuen niet uit zichzelf oplossen: de schijn van een oplossing wordt hoogstens gewekt door een terugblik op een afgerond leven, zoals bij Bram, Charl en Nel het geval is. De elkaar weersprekende stemmen zijn dan tot zwijgen gebracht of zijn gewoon verstomd. Zo blijkt de deemoed van de arbeiders slechts door de terugblik op hun levensgeschiedenis authentiek.

Maar evenmin als de authenticiteit van het boerenleven of het arbeidersbestaan is het goede eenduidig vast te stellen: het kan zich als het kwade aandienen, terwijl het kwade zich in de gedaante van het goede in het bestaan heeft vastgevreten. Door telkens de vermeende tegenstelling tussen goed en kwaad te toonzetten – dat wil zeggen de schijn heilig te verklaren en te demystificeren - werpt Hollandia indirect de vraag op naar een 'hypokritische' interesse van het bestaan: zij toont de noodzaak verantwoording af te leggen, ook al is het antwoord niet te geven.

Daarom wordt het kwaad in De Bitterzoet niet belichaamd door de malicieuze indringer, maar door de vader die weigert de verantwoordelijkheid op zich te nemen voor het ongeluk van zijn dochter. Door haar schijndood te verklaren hoeft hij geen verantwoording meer af te leggen. De boosaardige Martin spreekt niet met een gespleten tong: hij spreekt met twee stemmen. Ongewild wordt hij de woordvoerder van de moeder die door dik en dun blijft geloven in communicatie met haar dochter. Zij geeft antwoord. Moeder Broex, Van der Lubbe, Antigone, Prometheus lijken geen schijn van kans te hebben en toch geven ze gehoor aan Achternbuschs hypokritische oproep: "Je hebt geen kans, maar pak 'm!" Door deze schijn heilig te verklaren, verklaart Hollandia zich solidair met hun grenzeloze interesse.

