

‘Verslaafd aan de rauwe ruimte’

De bloei van locatietheater in Nederland

TIN heeft NRC Handelsblad journalist Kester Freriks gevraagd om zijn persoonlijke visie op locatietheater. Kester Freriks (1954) is schrijver van romans, biografieën, toneelstukken en essays. Sinds 1981 is hij verbonden aan de kunst- en theaterredactie van NRC Handelsblad, in welke hoedanigheid hij jaarlijks verslag doet van diverse zomerfestivals, waaronder Oerol en nazomerfestival Zeeland.

Verwongen auto’s met versplinterde voorruit, opengezwiepte portieren, wrakken waarvan het dak is verbrijzeld, een afgebroken stuurkolom: dit is eerder een lugubere plek voor een lustmoordenaar ergens in de weilanden van Noord-Holland dan het decor van een theatervoorstelling.

Ander beeld: een sluis in Zeeland. Er staat geen water in, de sluiscolk is drooggefallen. De sluisdeuren zijn half in het gras verzonken, ze staan open op een kier. De trappen rondom de sluis bieden tal van dramatische mogelijkheden, alsof het echte toneeltrappen zijn. De verweerde deuren vormen een vanzelfsprekend decor, toch zijn ze nooit als toneelachtergrond bedoeld.

Nog een beeld: een oude, in onbruik geraakte werf in Amsterdam-Noord, pal aan het IJ. Machtige hijskranen reiken de hoogte in. Staal, beton, ankerkettingen, spoorrails. De scheepshelling wordt gevuld met meer dan een miljoen liter water uit het IJ. Over het donkere wateroppervlak rijden voertuigen met brandende wielen. Mensen zwemmen in het water. De industriële machinerieën die her en der staan opgesteld, veranderen de werf in een surrealistische wereld.

Tot slot: het is vier uur in de ochtend in de zomer aan de Waddendijk van het eiland Terschelling. In het wad zijn silhouetten te onderscheiden. De personages komen dichterbij, ze maken muziek, lijken rond te dolen. Een van hen heeft een rode bal die hij de heuvel oprolt. Dan komt de zon op, de echte zon, ook een schitterende rode bal die het water loslaat en langzaam stijgt, nee, niet stijgt, de zon rolt over het dijklichaam naar boven, in het spoor van die eerdere bal, langzaam, alsof een reusachtige hand de zon naar boven duwt. Al eeuwenlang gebeurt dit. Toch nemen we het zelden waar. Op deze vroege ochtend, eigenlijk nacht nog, zijn we getuige van dit bijzondere schouwspel. Theater speelt zich allang niet meer alleen in het theater af. De vier hierboven geschetste voorbeelden hebben niets met toneel te maken, zoals we dat in schouwburgen zien, of in de kleine- en middenzalen. In een autosloperij in Zaandam bracht Theatergroep Hollandia het klassieke drama *Prometheus* van Aeschylus in de regie van Johan Simons. De sluis bood plek aan *Vloed*, een voorstelling tijdens het Zeeland Nazomer Festival over de eeuwigdurende strijd tegen het water, gespiegeld in een conflict tussen vader en zoon. De Dogtroep nam met *Noordwesterwals* op onstuimige, meeslepende wijze bezit van de NDSM-Werf in Amsterdam-Noord. En tot slot betoverde mimespeler Frits Vogels met de voorstelling *Ontijtijd* op het theaterfestival van Oerol met de speelbal de hele omgeving, inclusief de zon.

Het vierde seizoen

In het Nederlandse theaterlandschap is het locatietheater de laatste decennia een vanzelfsprekendheid geworden. Niemand kijkt vreemd op van voorstellingen in regen en wind, in bouwputten en fabriekslodsens, op verlaten stranden en in het donkere bos, inderdaad, bij nacht en ontij, in een plantenkas of in de ruisende branding van de zee, in een bunker of het ruim van een schip.

Een politiek geëngageerd gezelschap als Proloog bracht in de jaren zestig het toneel naar fabrieken, kantines en schoollokalen. Proloog speelde nooit in het pluche van traditionele schouwburgen. Het Werkteater en de Internationale Nieuwe Scène sloten zich aan bij het idee dat acteurs, sinds mensenheugenis, gelden als ‘saltbanken’, als zwervende lieden die van marktplaats naar marktplaats trokken en daar, staande op een wagen tussen provisorische toneelgordijnen, hun theatrale kunsten vertoonden. Het Friese gezelschap Tryater deinst er niet voor terug in een manege Shakespeares *Kening Lear* te spelen, in een stadion het voetbalspektakel *Abe!* te brengen

en op de barre verlatenheid van de Boschplaat op Terschelling een prachtige, ruimtelijke versie te geven van Ibsens *Peer Gynt*.

Ooit zag ik water branden in een Fries meer bij zonsopgang terwijl zangers en zangeressen over de waterspiegel liepen. Ze vertolkten de opera *Orfeo ed Eurydice* van de achttiende-eeuwse componist Gluck; toepasselijk heette de uitvoering *Orfeo Aqua*. De onderwereld waarin de beminde Eurydice verdwijnt, dat was het Friese meer zelf. Daarin kun je daadwerkelijk ten onder gaan, verdrinken, wegglijden uit toegestoken handen. Precies zoals in de oorspronkelijke opera staat beschreven.

Het woord 'daadwerkelijk' is in het locatietheater een wezenlijk begrip: het is alsof voorstellingen in die rauwe, pure entourage echter zijn, dramatischer. In een bunker op Terschelling speelde het Hongaarse gezelschap Krétakör het bewogen drama *Woyzeck* van Büchner, een stuk over de soldaat Woyzeck die zijn geliefde in een vlaag van jaloezie doodt. Soldaat en bunker liggen dicht bij elkaar. Wie zich voorstelt dat Woyzeck zijn tijd slijt in het versteende, duistere en angstwekkende ondergrondse van een bunker, kan zich misschien iets beter voorstellen hoezeer gefnuikte hartstocht hem in de greep heeft.

Omdat locatietheater zo'n verworvenheid is van het Nederlandse theater, is het goed eens na te gaan wat dit genre nu behelst.

Locatietheater heet ook wel het toneel van het vierde seizoen, namelijk de zomermaanden. Van oudsher sluiten de schouwburgen gedurende de zomer. Voor toneel moest het publiek traditiegetrouw uitwijken naar zomerspelen in de open lucht, vaak in openluchttheaters zoals van Bloemendaal, het Shakespearetheater van Diever of het Amsterdamse Bos.

Zowel regisseurs, spelers als toeschouwers ontdekten dat het brengen van toneel buiten een verrijking is: het landschap van de bosrand doet mee, de maan is als een schijnwerper en de overgang van schemer naar nacht werkt als betoverend. Theater is van oorsprong geen binnenkunst, geen genre voor herfst- en wintermaanden opgevoerd in de veilige beslotenheid van de schouwburg, maar een buitenkunst. De klassieke tragedies werden in Griekenland overdag gespeeld in het licht van de zon. Shakespeare en zijn tijdgenoten acteerden overdag.

Pas in de zeventiende eeuw trok theater zich terug in de schouwburg. In die tijd ontwikkelt toneelkunst zich als een kunstvorm die bestaat bij de gratie van de illusie: vooral decors en kostumering gehoorzaamden aan de eis van het werkelijkheidsgetrouwe. Een beschilderd decor van bos, paleiszaal of landschap moest bij de toeschouwer de sensatie van een 'echt' bos of een 'echte' paleiszaal oproepen.

Van illusie naar echtheid, van een geschilderde maan naar de echte maan of van een bosprieel bestaande uit verf en linnen naar een werkelijk bestaand bosprieel, waarin misschien nog wel de nachtegaal zingt: dit zou je de eerste aanzet tot locatietheater kunnen noemen. Locatietheater kun je definiëren als 'elke voorstelling die zich buiten het theatergebouw afspeelt en waarin de plaats van handeling van beslissende invloed is op het artistieke resultaat'. Voor een opera van Wagner als *Der fliegende Holländer* vormen de sluisen van Terneuzen in een entourage van scheepvaart, water en zee de ideale constellatie: de plaats van handeling, en dus de vorm, sluit aan op de inhoud.

Of een gezelschap als de PeerGrouP uit Veenhuizen van Sjoerd Wagenaar dat een variatie brengt op het aloude *Faust*-verhaal in een voormalige fabriek van aardappelmeel in Ter Apel, Groningen. De voorstelling heet *Faust Inc*. Het gebouw is vervallen, de ramen zijn kapot, de ovens verkild, alle werkzame arbeid is eruit verdwenen. Het is een uitgelezen locatie om het eeuwenoude verhaal van de legendarische hemelbestormer, tovenaer en duivelskunstenaar Faust op te voeren. De verlatenheid van de fabriek en het lege, omringende landschap dragen bij aan Fausts sinistere praktijken. Net zoals Faust zijn ziel aan de duivel verkoopt, heeft het lot dat vooruitgang heet ervoor gezorgd dat dit gebouw zijn ziel is kwijtgeraakt. Voor regisseur en vormgever Sjoerd Wagenaar is deze verlaten fabriek als 'het laboratorium van Faust'. Hier koestert hij zijn bizarre fantasieën. Wagenaar zei bij die gelegenheid: 'Ik moest de hallen eerst veroveren om er een tragedie te brengen. Het is vooral zaak om zoveel mogelijk intact te laten. Eerst wilde ik in de fabrieksruimte een nieuw theater bouwen met een lijsttoneel, totdat ik ontdekte dat de voormalige losplaats voor aardappelvrachtwagens de vorm heeft van een klein theater.' Dat klopt. De betonnen losplaats heeft een schuin oplopende vloer, waar de banken voor de toeschouwers staan. Het speelveld beslaat enkele vierkante meters, dat is

voldoende. Wagenaar en zijn spelers hebben niet meer nodig dan licht en een eenvoudig toneelgordijn. Zo ontstaat er vanzelf een schouwburg in dit verweerde bouwwerk. De locatie voegt ook iets toe aan de legende. Schrijver Jan Veldman ziet in Faust een godloochenaar die in zijn laboratorium, dus in deze fabriek, mensen wil klonen, alsof het aardappelen zijn waarmee je kunt experimenteren. Wij, de toeschouwers, zijn in deze *environment*, in deze omgeving, als pionnen in de ban van Faust. We kunnen niet ontsnappen aan dit driedimensionele decor. In een reguliere zaal met een verhoogd podium kan dat wel. Daar kijk je tegenaan.

Er is nog een betekenis toe te kennen aan dit drama op juist deze locatie: na afloop van de voorstelling werd de fabriek gesloopt. In dit deel van Oost-Groningen ging een reusachtig project beginnen dat De Blauwe Stad heet: villa's herbergen rijke mensen die aan kunstmatig gegraven meren wonen, eroverheen zeilen. Wagenaar: 'Tal van boeren zijn geëvacueerd, mensen werden gedwongen hun land te verkopen en hun huis te verlaten ten gunste van een megalomaan en grootschalig plan. Alleen een duivels iemand als Faust kan zoiets verzinnen.'

Daarom stond *Faust Inc* op die uitverkoren plek, en nergens anders. Hier krijgt locatietheater een maatschappelijke betekenis. De aardappelmeelfabriek is niet zomaar 'mooi' te noemen of 'schilderachtig', hij krijgt een grotere rol toebedeeld als exponent van een industrieel tijdperk dat gedoemd is te verdwijnen. Dat dit erfgoed gesloopt wordt, gaat theatermaker Wagenaar aan het hart. Daarom kiest hij voor die plek.

Om in een entourage van industrieel verval deze voorstelling bij te wonen, was een sensatie. Alleen al vanwege de toneelrook die uit de schoorsteen kwam, witte, schone toneelrook. De arbeiders uit de wijde omgeving hadden in geen jaren die rook gezien. Ze kregen tranen in de ogen. Het was of de verloren gewaande fabriek weer draaide, hún fabriek.

Dit verhaal over Faust in de aardappelmeelfabriek bewijst dat het beste locatietheater dat de Nederlandse gezelschappen en festivals te bieden hebben, geworteld moet zijn op die plaats, erop geënt is, daar zijn oorsprong vindt. De plek is van invloed op wat de toeschouwer ervaart.

Enig juiste omschrijving

Toch is het geboden onderscheid te maken tussen 'locatietheater' en 'theater op locatie'. Joop Mulder, artistiek directeur van het Oerol Festival op Terschelling, heeft terecht gewezen op de gevaren die het locatietheater in artistiek opzicht bedreigen. Hij definieert locatietheater als 'theater waarbij de locatie de oorsprong moet zijn van het verhaal'. In deze visie past de optiek dat de voorstelling alleen dáár gespeeld kan worden, op die bewuste plek, en nergens anders. Dit is de strenge en tegelijk enig juiste omschrijving van locatietheater. De vrijzinnige variant heet 'theater op locatie'. Dat zou je een soort theater als ansichtkaart kunnen noemen: plak een willekeurige voorstelling in een fraaie omgeving, en er is locatietheater. Maar dat is foutief gedacht. Kunst van fraaie prenten is geen volwassen, hoogstaande discipline, en dat is locatietheater wel.

Nog even terug naar *Faust Inc*: de bijzonderheid van deze voorstelling op die plek heeft met meerdere aspecten te maken. Een daarvan is de sociale dimensie. Dat de voormalige arbeiders tranen in de ogen kregen bij het zien van rook uit de meterslange fabrieksschoorsteen impliceert dat het gebouw nog altijd een belangrijke emotionele en maatschappelijke rol speelt. Zo bezien is de stap van locatietheater naar de meest recente variant daarop, de zogenaamde *community art*, slechts klein.

Een festival als Oerol heeft zich als eerste duidelijk en scherp geprofileerd als een festival van locatietheater. Festivals als het Noord-Hollandse Karavaan, Zeeland Nazomer Festival, Noorderzon in Groningen en het Amsterdamse Over het IJ Festival volgden deze trend. Ook de sporen van de Nederlandse versie van *community art* wijzen terug naar Terschellings Oerol: in dit kunstgenre gaat de artiest uit van de sociale context waarin kunst kan functioneren. Dat betekent dat mensen geïnterviewd zijn over hun leven, bijvoorbeeld fabrieksarbeiders in Ter Apel, vissers op Terschelling, boeren op de Zeeuwse eilanden. Met dit materiaal als vertrekpunt, en vaak ook met actieve medewerking van de mensen die het betreft, ontstaan theatervoorstellingen. Eigenlijk is *community art* een maatschappelijke verfijning van de definitie dat locatietheater zijn oorsprong moet vinden in een specifieke plek; *community art* trekt de lijn door van artistiek naar sociaal, van kunst naar maatschappij.

Vaak noemen regisseurs en toneelspelers de locatie waar ze een voorstelling brengen 'een geschenk'. Het is het geschenk van de elementen dat zij – en ook het publiek – krijgen. Een van de eerste Nederlandse groepen die uit artistieke overwegingen andere, bijzondere en vooral theatrale ruimtes opzochten, was Bewth, een afkorting van Bewegingstheater. Bewth buitte de esthetiek uit van de ongekende ruimte. De in 1965 opgerichte groep gebruikte destijds al het begrip 'locatietheater'. Het gezelschap streefde een synthese na tussen de ruimtelijke schoonheid van architectuur en de menselijke dynamiek: de bewegende of dansende acteur maakte de omgeving zichtbaar. De voorstellingen van Bewth waren altijd weids, oneindig, bijna alsof elke formele, ruimtelijke beperking voorgoed bezworen moest worden.

Als locatie koos de groep zeventiende-eeuwse kerken, hedendaagse fabrieksinstallaties, het Groninger Museum, het befaamde pompstation van architect Wim Quist, de verlaten Petrusplaat, een spaarbekken in de Brabantse Biesbosch, of de staalfabriek Demka in Utrecht. Voorstellingen van Bewth kwamen tot stand volgens het artistieke uitgangspunt dat 'het werk berust op de ademende en adembenemende aanwezigheid van gebouwen. Het landschap waarin die gebouwen liggen, gebed in het veen, het zand, en de klei van de Lage Landen, vormt de belangrijkste emotionele bron.'

Het gebouw of landschap is de hoofdpersoon. De spelers en dansers van het gezelschap gaan in die omgeving op verkenning uit. Het zijn gidsen, vaak gevangen in het licht van schijnwerpers, die de blik van de toeschouwers sturen. Dankzij hun altijd onverwachte aanwezigheid aan de voet van een pilaar of hoog in een nis ontwaren wij de robuuste rankheid of ijle diepte van een kerk voor het eerst. Niet alleen de dansers bewegen zich door de ruimte, verplaatsbare tribunes zorgen ervoor dat ook de toeschouwers op hun ontdekkingsreis gaan door nieuw en nooit eerder bezocht terrein. Ook groepen als Griftheater en Shusaku & Dormu Dance Theatre hanteerden een vergelijkbaar uitgangspunt; ook zij waren pioniers.

De fascinatie van het legendarische Werkteater voor locatietheater ligt iets anders. In alle opzichten doorbrak deze groep sinds het begin van de jaren zeventig alle conventies die het theater beheersten. De oprichters van het eerste uur wilden intiem, persoonlijk, geëngageerd theater dat in geen enkel opzicht te combineren viel met de traditionele schouwburgpraktijk. Actuele en controversiële onderwerpen als dood, ziekte, criminaliteit kregen gestalte dankzij improvisaties en zelfgeschreven teksten. Gloednieuw in Nederland was de manier waarop Het Werkteater ingrijpende veranderingen aanbracht in de functie en de plaats van het publiek. Is de toeschouwer slechts een passieve aanwezige in een verduisterde zaal, of kan hij of zij meer betekenen?

De interactie die de leden van deze groep voorstonden impliceerde een opmerkelijke vorm van locatietheater: de acteurs zochten het publiek op in plaats van dat de toeschouwers naar de voorstelling kwamen. De locaties waar Het Werkteater zich op richtte, gelden nog altijd als extreem en bijzonder, daar waar zelfs de meest fervente aanhanger van locatietheater weinig of nooit komt: ziekenhuizen, psychiatrische inrichtingen, bejaardenhuizen, buurthuizen, verzorgingstehuizen voor gehandicapten en gevangenis. Titels als *Toestanden*, *Avondrood*, *Een zwoele zomeravond*, *U bent mijn moeder*, *Hallo Medemens*, *Opname* en *Als de dood* verraden al de aandacht die Het Werkteater schenkt aan toneel dat helemaal niets met de traditionele schouwburgen met het traditionele repertoire te maken heeft.

Sociale context

Zelf sprak de groep nooit nadrukkelijk over locatietheater in tegenstelling tot Bewth en latere gezelschappen als Dogtroep, opgericht in 1975, en Theatergroep Hollandia, ontstaan in 1985. Een andere reden dat Het Werkteater de schouwburg links liet liggen, is gelegen in de werkwijze. Veel tekst is ontstaan uit improvisatie, sterker nog: tijdens het spelen in een tent of ziekenhuis kan improvisatie de overhand krijgen. Dat geeft aan de voorstellingen van Het Werkteater een unieke, vaak fragiele sfeer, want alles ontstaat op dat ogenblik. Deze toneelvorm zou je het psychologische locatietheater kunnen noemen: de spelers gaan uit van de maatschappelijke, psychologische of sociale situatie van hulpbehoevenden, gedetineerden of bejaarden en komen dankzij identificatie uit op tekst en handeling. Hierdoor is de herkenning door het publiek groot. De voorstellingen zijn niet zozeer geworteld in een

bepaalde locatie, ze zijn door de sociale context van die locatie gevormd. Een ziekenhuis als speelvloer is iets heel anders dan een gevangenis als plek om te spelen. Of natuurlijk een traditionele theaterzaal.

Hoe overweldigend het aanbod van voorstellingen op locatie ook is, er zijn zeker enkele constanten te signaleren. Veel locatietheater ligt in de lijn van wat Bewth deed, namelijk personages of dansers als het ware 'loslaten' in de oneindige ruimte van het landschap of in een architectonisch interessante entourage. Je zou de uitvoerders performers kunnen noemen. Groepen als Dogtroep, The Lunatics, Tuig, Griftheater en Vis à Vis presenteren hun tekstloze voorstellingen als beeldend theater. Visuele spektakels zijn het, waarbij gebruik wordt gemaakt van licht, technisch vernuft en grootse installaties. Er zit rauwheid in. Ingrediënten als zand, water, aarde tonen ons de oerkrachten van de omgeving. The Lunatics en Tuig munten uit in performances die iets van de wondere wereld van het ouderwetse meccano tonen met tandwielen, raderen, hemelhoge stellages. Dogtroep, Vis à Vis en Griftheater bedwelmen ons met surrealistische beelden. Al deze voorstellingen komen het beste tot hun recht tijdens de duistere avonduren, als het effect van de belichting optimaal is. Het is niet verwonderlijk dat het reizend theaterfestival Karavaan, Over 't IJ Festival en Terschellings Oerol veel van deze voorstellingen brengen. Ze zijn grootschalig, toegankelijk voor iedereen, vaak indringend en sensationeel om te ondergaan.

Anders is het gesteld met de traditie zoals Hollandia en Tryater die hebben ingezet, een traditie die vooral in het Zeeland Nazomer Festival, Theaterfestival Boulevard, Festival aan de Werf, Noorderzon, Oerol en de Parade opgeld doet. Het is teksttheater en zelfs wereldrepertoire dat deze gezelschappen brengen. Een van de maatgevende voorstellingen binnen het locatietheater was *Peer Gynt* van Henrik Ibsen op het Noordzeestrand van Terschelling tijdens de Oerol-editie van 1999. Jos Thie regisseerde zijn gezelschap Tryater. Het was bijna vanzelfsprekend en artistiek noodzakelijk dat *Peer Gynt* in de intense ruimte van het strand werd opgevoerd. Geheel getrouw aan Ibsen volgt de regie hoofdpersoon Peer die, misleid en verleid door een fatale liefde, ver weg zijn vrijheid en onafhankelijkheid najaagt. Hij bereist de wereld en de zeven zeeën om ten slotte schipbreuk te leiden en te sterven.

Het is de spanning tussen de ruige, onbeteugelde natuur en de theatrale kunstmatigheden waaraan *Peer Gynt* zijn grote klasse ontleende. Thie geeft de voorstelling een breedte en diepte van honderden meters door figuren te verdriedubbelen en creëert zo een oneindig perspectief. Op de horizon plaatst hij tableaux vivants. We zien Peer op een deinend schip dat uit het zand tevoorschijn rijst, kapseist en vergaat. Een havik landt op zijn vuist en later, bij zijn dood, cirkelt de roofvogel ineens weer rond, in een lichtbundel gevangen, alsof hij Peers ziel komt meenemen.

Ik was destijds aanwezig bij het allereerste begin. Regisseur Thie stond aan de rand van de vlakte en wees ergens midden in de ruimte, daar, op die plek moest niets minder dan een schouwburg komen. Maar dan zonder dak en muren. Een theaterzaal omsloten door landschap.

Zo'n natuurschouwburg in de ruigte bezit alles wat een gangbare schouwburg heeft: een podium, decorstukken, lichtplan, faciliteit voor muziek en decorwisseling, zitplaatsen, zichtlijnen. Jos Thie attendeerde me op een paal die in de grond stond: 'Kijk, die paal is het oriëntatiepunt van de bouwers, hij heet Koperen Kees. Dat is een oude benaming uit de theatertechniek voor een plek die het hart is van de toneelruimte. Van daaruit tekent de decorontwerper podium, tribune, zichtlijnen. Te midden van dit duinlandschap vallen we terug op de traditionele wetten van theaterbouw. Ook de klassieke amfitheaters zijn volgens het principe van de Koperen Kees ontworpen. Het is moeilijk voorstelbaar, maar de afstand van de tribune tot aan het verste zichtpunt in het decor is tweehonderd meter. Die immense ruimte is het mooiste wat Terschelling ons kan geven, zoiets bereik je nooit in de schouwburg. Ik ben verslaafd aan die rauwe ruimte.'

In deze bewerking verplaatste Tryater *Peer Gynt* vanuit het Noorse fjordenlandschap naar het Waddeneiland. Er kwam een nieuwe, aardse vertaling. Dat paste goed bij het zand als speelvloer. De oorspronkelijke mythologische figuren uit de Scandinavische sagen, zoals trollen, werden vervangen door Terschellinger 'sunderums', aardachtige wezens. De structuur en de vertelling van Ibsens toneeldrama uit 1856 bleken sterk genoeg om de gedaanteverwisseling naar de Wadden te dragen. De elementen uit de natuur, zoals zee, wind en het geruis van de golven vormden een eenheid met de strekking van de tekst, waarin het verlangen naar verre, overzeese landen overheerst. Vorm en inhoud waren één.

Ruig theater

De laatste jaren heeft literair locatietheater als *Peer Gynt* terrein gewonnen: tientallen stukken uit het wereldrepertoire konden zich verheugen in spannende, gewaagde en vaak ruwe ensceneringen in de wildheid van het landschap. Want dat moet gezegd. Regisseurs van voorstellingen onder de open hemel hebben een uitgesproken voorkeur voor ruig theater. Ik noem enkele onvergetelijke voorstellingen: *Antigone* van Sofokles op het wad en in de modder van de Waddenzee op Terschelling. Het duo Boogaardt/VanderSchoot maakte twee melancholieke, wondermooie variaties op *Drie Zusters* van Anton Tsjechov onder de titels *Tsjechov bij de bushalte* en *Olga onderweg*. In deze beide voorstellingen combineren ze de grootsheid van het polderland met de sfeer van Tsjechov. De actrices staan bij een bushalte midden in het land. 'Moskou' staat erop. De bus stopt, maar de zusters zijn door allerlei verwickelingen te laat om in te stappen. De bus rijdt verder, nagestaard door de verbaasde Olga, Irina en Masja. Schitterend zoals die lege bus wegrijdt naar de lage horizon. Of toneelgezelschap 't Barre Land dat in de duinen *Eindspel* van Samuel Beckett speelde. De hitte van de zon was genadeloos. Niet meer dan een plankier, een deur en een deurpost waren nodig om Becketts uitzichtloze drama te presenteren van de gevangen personages Hamm en Clov, en de oude mensen in de vuilnisbakken. Plaats van handeling in het origineel is een naamloos huis ergens tussen land en zee. Alleen op locatie kan deze regieaanwijzing daadwerkelijk en betekenisvol worden gevolgd. Of *Prometheus* door Hollandia in de regie van Simons met muzikale begeleiding van slagwerker Paul Koek te midden van de autowrakken. Het kwam als een schok deze klassieke tragedie in zo'n ontakelde, beladen entourage te zien. De tekst werd als nieuw, ontdaan van alle heiligheid. Meer dan ooit in de schouwburg ondervond ik de gewelddadigheid van het verhaal over de overmoedige Prometheus die het vuur van de goden stal.

Een handvol twintigste-eeuwse regisseurs heeft de fundamenteën voor locatietheater gelegd. Ze joegen het theater ofwel de veilige beschutting van de schouwburg uit, of ze bedachten nieuwe theatervormen en speelstijlen. Altijd weer duiken in hun dromen en idealen woorden op als intensiteit, echtheid, rauwheid, puurheid, het ongekunstelde. Allemaal begrippen die door Artaud met zijn 'theater van de wreedheid' (*Le théâtre et son double*, 1938) normgevend zijn gemaakt. Ook de ideeën van de Poolse toneelgrootmeester Jerzy Grotowski met zijn fysieke speelstijl en zuiver, niet-aangeleerd spel zijn van invloed op het locatietheater geweest. Alleen al de titel van zijn studie *Naar een sober theater* (1968) is veelzeggend, en de inhoud ervan een voortdurende inspiratiebron. Tot slot is Peter Brook van belang. In *De lege ruimte* (1968) pleit hij, net als de twee eerder genoemden, voor ritueel, rauw en puur theater.

Het is niet verwonderlijk dat makers van locatietheater deze toneelmeesters van het intens en fysiek acteren als hun voorbeeld aanwijzen: in een dwingende, alle aandacht opeisende omgeving als een strand, een stuk wad of een industrieel gebouw moet je als regisseur en speler je eigen plek veroveren. De entourage mag niet sterker zijn dan jij. Je mag er niet onder bedolven raken. Op zijn minst zijn spel en locatie met elkaar in balans.

Het ingenieuze van theater op locatie is dat echtheid schijnbaar vanzelf komt. Op Terschelling speelde 't Woud Ensemble eens *Maat voor maat* van Shakespeare bij windkracht zes. Het was een sensationele uitvoering. De natuurkrachten sloten aan bij de krachten die in het stuk woeden, namelijk de ondraaglijke en onweerstaanbare machten van de liefde. Ver weg in de verlatenheid van de Noordsvaarder, ook weer Terschelling, gaf Toneelgroep De Appel een overweldigende uitvoering van Euripides' *Trojaanse vrouwen*. Op het strand was een reusachtig schip nagebouwd en wij, toeschouwers, bevonden ons in het ruim van dat schip. Vanaf banken keken we naar het toneelspel waarin alles reusachtig uitvergroot was: Sacha Bulthuis als Hekabe hoog tronend op een zetel. Amerikaanse gangstersleeën reden af en aan. Een meterslange tafel doorkliefde het zand. Dat reusachtige en grootse was in artistiek opzicht meer dan noodzakelijk. Net als bij *Prometheus* door Hollandia en *Antigone* op het wad besepte ik dat alle klassieke drama's over natuurkrachten en natuurgeweld gaan. De hitte van de zon. De macht van de wind. Het noodlot imposant als een rotsblok. De ruige hardheid van de tekst. En dan natuurlijk het schip, het Griekse schip dat uitvaart tegen Troje, voortgezweept door de wind.

Bij locatietheater valt de scheiding weg tussen toeschouwer en speler; meer dan in de schouwburgzaal vormt het publiek een eenheid met de acteurs. Allen ervaren we dezelfde hitte, regen, wind, zonsondergang, meeuwenroep, zijn we onderdeel van hetzelfde landschap. Bij voorstellingen als deze weten regisseur, decor- en lichtontwerper en

spelers de band tussen omgeving en tekst, locatie en inhoud, dwingend en onontkoombaar te maken. Dat laatste is de allereerste eis van locatietheater.

Toeschouwer als acteur

De jongste ontwikkeling van het locatietheater is het ervaringstheater; eigenlijk ligt deze discipline al besloten in het adagium dat kwalitatief hoogstaand locatietheater verbonden is met de omgeving, niet alleen inhoudelijk, vaak ook historisch. Zowel tijdens het Zeeland Nazomer Festival, Oerol, Theaterfestival Boulevard en Noorderzon brengen theatermakers voorstellingen waarin zij, door middel van interviews, stem, gezicht en geschiedenis geven aan werkelijk bestaande personen uit de betreffende plaatsen. Bijna zou je kunnen stellen dat er geen Terschellinger schipper of voormalige visser is die niet over het leven op het eiland heeft verteld. Vervolgens geven regisseurs en spelers vorm aan die levensverhalen.

Het Zeeland Nazomer Festival bracht de theatermonoloog *Ik, Zeeuws Meisje* over het spreekwoordelijk gulle botermeisje uit Zeeland. Bloss op de wangen, traditionele klederdracht. De voorstelling speelde zich af op het zogenaamde 'zuivel eiland' van een bekende winkelketen in verschillende plaatsen. De toeschouwers stonden vlak om de actrice heen. Op die manier maakten ze onderdeel uit van de monoloog, het was of de afstand tussen actrice en toeschouwer wegviel. We werden allemaal even een Zeeuws personage met een Zeeuws verleden.

De volgende stap naar het ervaringstheater is gering. Regisseurs als Boukje Schweigman, Theun Mosk, Jetse Batelaan, Dries Verhoeven en Lotte van den Berg maken voorstellingen waarin de grens tussen speler en publiek welbewust wordt doorbroken. Vroeger, in de jaren zeventig en tachtig, heette deze kunstvorm 'publieksparticipatie'. Opzettelijk en vaak dwingend betrekken de spelers de toeschouwers bij de voorstelling door hen te strelen, aan de hand mee te nemen, soms zelfs te blinddoeken en dan door het diepe duister te laten tasten. Ook dagen de spelers uit tot het voeren van gesprekken.

Een groots voorbeeld van ervaringstheater was *Walking* van Theun Mosk, Boukje Schweigman en de befaamde Amerikaanse regisseur Robert Wilson op Terschellings Oerol, editie 2008. Ik was aanwezig bij het eerste werkbezoek van Wilson op het vlakke polderland van Oost-Terschelling, bij de Wierschuur. We stonden op de winderige vlakte. Wilson bezag de ruimte om hem heen. Hij wees aan dat op het land een zwarte tempel moest komen te staan als beginpunt van dit belevingstheater met het accent op *slow*, langzaam, tergend langzaam. Het publiek volgde een parcours over het eiland, langs plekken van wilde natuur en vergezichten. Wilson gaf als verklaring: 'Ik ben een man uit de prairie van Amerika. In de weidsheid daarvan beleef je tijd en ruimte anders. Daarom vraag ik de toeschouwers langzaam te lopen, alsof ze in trance zijn. Dat heeft een hallucinerend effect, waardoor de toeschouwers een geheel andere sensatie krijgen van drama dan in de gangbare schouwburg. De wisselende weersomstandigheden en het licht dat geen seconde hetzelfde is, maken van de omgeving een telkens veranderend decor. De toeschouwer is tegelijk speler en regisseur van zijn eigen voorstelling.'

Het oog van theaterkunstenaar Wilson dwaalde rond: hier, in de vlakke leegheid van Oost-Terschelling zag hij de theatrale entourage voor zich. Het stuk grond: dat was de speelvloer. De zee daarachter: dat was het decor. De toeschouwers daarin: dat waren de acteurs zelf. Hij noemde het: 'De dramaturgie van het landschap.'

De toeschouwer die de mogelijkheden van het locatietheater denkt te kennen, zal telkens weer verbaasd staan over de inventiviteit van theatermakers om nieuw, onbekend terrein te ontginnen. Niet alleen de natuurlijke omgeving, ook de stedelijke omgeving nodigt volop uit theater te brengen op onverwachte locaties. Zelfs een traditioneel bolwerk als een schouwburg biedt gelegenheid tot locatietheater. Ondergronds, in de catacomben van zowel de Amsterdamse Stadsschouwburg als de Koninklijke Schouwburg, woonde ik bijzondere voorstellingen bij. In de kelders van de laatste schouwburg zag ik eens *Krapp's laatste band* van Samuel Beckett, vertolkt door Lou Landré van de Haagse Comedie. Literair locatietheater van uitmuntende klasse. Boven ons hoofd de gewelven van het plafond; en daarboven wisten wij, toeschouwers, de zaal met de vergulde lijst en de stoelen van pluche. Daaronder, in het ondergrondse halfduister, zat aan een tafel de oude man die zijn tapes van vroeger afdraaide, eenzaam, verlaten.

Theater op locatie brengt ons op plekken waar we nooit theater zouden verwachten. Met de bloei van deze kunstvorm is overal theater.

De toeschouwers en makers gaan elke keer weer, bij elke voorstelling, op ontdekkingsreis. Een reis die hen op een plek brengt waar ze bij aanvang geen weet van hebben. Locatietheater is de kunstvorm van de verpletterende verrassing. Altijd weer lokt het onbekende. Met locatietheater is theater terug waar het ooit in de klassieke tijd begon: met een stem, een mens, een gebaar in de ruwheid van een weerbarstige entourage die bedwongen wordt met kunst.

Kester Freriks