

Dries Verhoeven

80 cm away from you

voorstellingen / performances

2002 - 2009

Jij

hebt me in je handen. Je duim ligt op deze pagina. Je gezicht is zo'n 40 cm ver weg. Je kijkt naar deze woorden. Verder weet ik niets van je. Misschien kom je net uit een voorstelling en zag je dit op de balie liggen. Misschien heb je behoefte aan woorden na wat je gezien hebt. Misschien zoek je bevestiging of commentaar.

Wat je vast hebt, is een korte weergave van de voorstellingen die ik de afgelopen paar jaar heb gemaakt. Een maand geleden hoorde ik dat ik subsidie krijg om mijn eigen stichting te beginnen. Publiciteits-

mensen adviseerden me vanaf dat moment mijn naam als merk in de markt te zetten. Ik kromp ineen. Ik geloof niet dat ik ooit over mezelf kan praten als merk. Ik ben geen McDonald's. Liever sluit ik mezelf op in een boomhut en gooi zo nu en dan iets naar beneden.

Het leek me wel goed de stichting te beginnen met iets tastbaars. Iets dat mijn werk beschrijft en bevraagt, en richting geeft aan de komende periode. Geen flyer, geen poster. Iets dat in zijn verschijningsvorm uitdrukt hoe ik met mijn voorstellingen wil omgaan de komende jaren.

Op zomerfestivals zetten theatermakers soms in vier weken een voorstelling in elkaar, die twee weken speelt en daarna een stille dood sterft in de decoropslag. Ik geloof niet dat ik dat op die manier kan en wil. Ik heb het nodig om lange tijd te kunnen kauwen op een idee. Als het me gelukt is iets waardevols te maken, wil ik het nog vele jaren laten zien. Utopisch gezegd, hoop ik de komende jaren mijn kinderen in leven te houden en er elk jaar een of twee aan toe te voegen.

Ik heb grote moeite met de berg publiciteitsmateriaal die we als theatermakers produceren en ieder van ons ook weer in plastic zakken naar de oud-papierbak slepen. Liever maak ik een boekje dat je wilt bewaren.

Ik moet wennen aan de gedachte dat ik overheidsgeld krijg om over mezelf te praten. De gemiddelde banketbakker krijgt toch ook geen subsidie om zijn creaties aan te prijzen? Het uitgeven van een publicatie vind ik nogal een ijdele onderneming. Daarom heb ik andere mensen gevraagd een tekst te schrijven. Met de gedachte subjectieve, kritische teksten terug te krijgen die elkaar misschien ook tegenspreken, en die over meer gaan dan over mijn werk alleen.

Een tijd terug las ik in een artikel van criticus Wilfred Takken: 'Zo'n felle lichtstraal van buiten kan het ervaringstheater niet verdragen.' Ik hou er juist van als theater en de buitenwereld elkaar in de weg zitten. Dat een voorstelling geen nabootsing is van de wereld, maar een venster waardoor je letterlijk naar de realiteit kijkt, in al haar

onvoorspelbaarheid. Dat klinkt mooi, maar misschien brengt het een het ander ook wel eens om zeep. Hoe interessant is het als toeschouwer te praten over je eigen achtertuintje of te horen dat de buurvrouw vandaag om half drie een folder van de Ikea in de bus kreeg? Kun je een half uur naar een andere toeschouwer kijken met al zijn ongemakkelijkheden of naar een nietsvermoedend meisje dat patat eet op een lelijk plein in de stad? Ik vroeg Wilfred door te schrijven op zijn zin.

Vaak zet ik jou, als toeschouwer, centraal. Het werk communiceert niet door de identificatie met iemand op de scène, maar door de fysieke ervaring van de bezoeker. Ervaringstheater heet dat. Geen gelukkig gekozen term; mensen denken aan een intimiderende vorm van publieksparticipatie of aan belevenistheater waarbij je geblinddoekt wordt, een veer over je huid voelt gaan en iemand lieve woordjes in je oor fluistert. Ik hoop geen vrijblijvende voorstellingen te maken. Ik wil de toeschouwer op een eerlijke manier tegemoet treden, maar hem wel raken en verwarren. Is dat mogelijk als een performer dicht bij je in de buurt staat? Heb je afstand nodig om mensen echt te bewegen? Ik vroeg dramaturge Marijn van der Jagt te schrijven over haar bevindingen.

Ik denk dat een ervaring sterker is als er niets in de weg zit tussen het werk en de beschouwer. Wanneer jij als toeschouwer te zeer onder de indruk bent van het spel van een acteur, van een decor, van een tekst, gaat het soms niet meer over de betekenis van het werk, maar over de prestatie. Performers vraag ik daarom bescheiden te zijn. Soms hebben ze het gevoel zo'n beetje te verdwijnen. Uit schuldbesef daarover sleep ik pakken bastognekoeken het repetitieproces in. Schrijver Hannah van Wieringen was o.a. performer in *U bevindt zich hier*. Ik vroeg haar te schrijven over het spelen zonder applaus.

Een kracht van het ervaringstheater is dat je niet weet wat er gaat gebeuren. Wanneer je als toeschouwer alles al hebt gelezen, kun je niet meer echt worden verrast. Het is de vraag hoe je die verrassende momenten in een tekst beschrijft. Ik heb dramaturg Mehdi Idir ge-

vraagd te schrijven vanuit zijn eigen persoonlijke herinnering als toeschouwer. Zijn tekst spreekt enorm tot de verbeelding. Als je de voorstellingen hebt gezien, zul je jezelf herkennen. Anders word je er misschien niet veel wijzer van en blijft de ervaring intact.

Ik werk pas een paar jaar als theatermaker. De komende jaren wil ik mezelf verder ontwikkelen. Het liefst niet alleen op de ingeslagen weg. Ik wil mijn dogma's verliezen en ook weer andersoortig werk maken. Soms geloof ik niet meer in de nabijheid van een performer. In een voorstelling die me diep geraakt heeft, *Braakland* van Lotte van den Berg, bewogen de performers als kleine poppetjes in de verte. De komende jaren wil ik proberen om ook vanaf grote afstand met jou als toeschouwer te communiceren.

Op dit moment zit ik zo'n 40 cm van mijn beeldscherm. Het liefst zou ik nu ook een cd voor je opzetten en een glas drank naast je neerzetten. Maar ik denk dat het ook een grote kracht heeft dat jij zelf beslist waar je je aandacht legt. Dat ik jou niet in de weg zit als je bijvoorbeeld nu zou willen stoppen met lezen. Zoals in een museum waar je van zaal naar zaal kan lopen en af en toe ergens kan blijven stil staan als iets je aanspreekt.

Ik hoop dat je de komende jaren af en toe langskomt en zegt wat de voorstellingen met je doen. Misschien is het 2020 als je dit leest, zit je nu op een stoffige zolder en moet je lachen om de gedateerdheid van al deze woorden. Tegen die tijd ben ik misschien allang banketbakker geworden, dat is wat ik vroeger altijd wilde.

Tot ziens, Dries

p.s. Heet je Roos, Marcus of Yvonne? Dank je!

Ikke, ikke, ikke

Hondenkooien, militaire schietpoppen, een bar van smeltende ijsblokken, een broeikas vol rook en toneelvloeren gevuld met Poolse glycerinezeepjes, piepschuimballetjes, glasscherven of stollende bijenwas; Dries Verhoeven maakte aanvankelijk naam als opmerkelijke decorontwerper. Met één ijzersterk beeld kan hij een voorstelling domineren. Alsof de acteurs in een installatie rondlopen. Des te opmerkelijker is het dat hij in de theatervoorstellingen die hij zelf maakt, de toeschouwersblik niet in de eerste plaats richt op een bijzondere

vormgeving, maar juist op een drukke stadsstraat, op de grauwe werkelijkheid.

Dries Verhoeven (1976) – opgegroeid in het Brabantse dorpje Dorst als kind van een pianist en een beeldend kunstenaar – maakt ervaringstheater; een stroming met zijn wortels in de jaren zeventig, die in Nederland opnieuw in opmars is. Het ervaringstheater biedt kleinschalige voorstellingen buiten het theater – vaak op festivals – waarin ik, als toeschouwer, niet een verhaal krijg voorgeschoteld, maar zelf iets beleef. Dit vergt iets van mij, omdat ik juist zo hecht aan mijn passieve rol in het donker, maar ik krijg er ook iets voor terug: een veel intensievere ervaring. Ik word deelnemer, of zelfs personage. Vaak maak ik een tocht, meestal alleen, het beeld is bepalend, de sfeer doorgaans dromerig. In het ervaringstheater is inhoud of betekenis minder van belang. Het drijft op overgave aan de zintuiglijke ervaringen: blote voeten in het graan, de geur van broodjes in de oven, een nat meisje tegen je rug geplakt. Dat is ook meteen de valkuil: het kan ook vrijblijvend, zweverig en inhoudsloos zijn.

Daar houdt Verhoeven gelukkig niet van. Hij stuurt mij de straat op. In *Hartstocht*¹ (2002) neemt hij me mee in een geblindeerd Volkswagenbusje, met open dak en spiegels op schoothoogte, waarin ik ‘het plafond’ van de stad aan me voorbij zie glijden. In *Sporenonderzoek* (2005) dwaal ik tussen oude treinen in het Utrechtse Spoorwegmuseum, met als gids een mobiele telefoon. In *De grote beweging* (2006) kijk ik in een tot bioscoop omgebouwde trailer naar beelden van buiten: het stationsplein in Den Bosch. In *Niemandland* (2008) wandel ik door een arme buurt, met een echte asielzoeker als een gids die voor me uit danst.

Het gevoel zelf een personage te worden, beleef ik het sterkst in *Uw koninkrijk kome* (2003). Verhoeven zet mij in een container op een stoel tegenover een onbekende vrouw. We zijn door een geluiddichte glazen wand gescheiden. Vanuit een speaker hoor ik de ‘gedachten’ van de vrouw, vooraf ingesproken door een actrice. Omdat we elkaar

1. *Hartstocht* werd gemaakt in samenwerking met Roos van Geffen.

niet rechtstreeks kunnen spreken, vraagt 'Karin' om een teken: als ik cassis uit de koelbox achter mij pak, twijfel ik over haar. Als ik sinaas-appelsap pak, wil ik 'Karin' wel beter leren kennen. Uit beleefdheid pak ik sinaasappelsap. Aan haar hevige, verlegen reactie te zien, heeft zij een andere code doorgekregen. Zodat: 'Ik wil je beter leren kennen' wellicht ineens overkomt als: 'Ik vind je mooi.' Zo creëert Verhoeven intimiteit tussen twee onbekenden, zonder dat deze elkaar zelfs maar gesproken hebben. Doel is het opwarmen en openbreken van onze harten, het doen ontstaan van iets moois tussen ons twee. Hoewel vrij dwingend en manipulatief, laat de voorstelling ook ruimte voor eigen inbreng. Ik mag zelf weten hoe ver ik me openstel. In deze voorstelling gaat het niet om een verbinding tussen de ik-persoon en de buitenwereld, die niet te zien is, maar tussen de ik-persoon en de vreemdeling. Die is wel van straat geplukt, zodat die ander dient als vertegenwoordiger van de buitenwereld.

Trein naar Odessa

Ook *Sporenonderzoek* (2005) is een sterk voorbeeld van hoe Verhoeven met de persoonlijke gegevens van de deelnemer speelt. Aan deze voorstelling heeft hij vrijwel niets vormgegeven; blijkbaar vond hij het Spoorwegmuseum, met zijn perrons en prachtige oude treinen, sfeervol genoeg. Hij legt hier en daar enkel wat slapende spelers neer, met hun hoofd op een wit kussen.

Ik ga alleen naar binnen, krijg in de lege hal een valies en een mobiele telefoon. Een gids meldt zich telefonisch, zij zal mij het museum door leiden. In een conducteurshokje moet ik op een typemachine een route uit mijn jeugd vastleggen. Ik kies voor de route naar de Veronica-school in Haarlem: Lintschotenstraat, Eendjespoortstraat, Kamper-singel, Lange Brug, langs het Spaarne, langs de pastorie, poortje door. Terwijl de gids mij over de perrons laat dwalen en laat plaatsnemen in treinen, hoort zij me uit over mijn jeugd, en over mijn droom-

bestemming. Ik kies voor Odessa, vóór 1917.

Door het museum dwalen nog andere reizigers met mobiele telefoons en koffers; deels zijn het lotgenoten, deels gidsen. Hier en daar klinkt muziek, vooral vooroorlogse Duitse liedjes. Nostalgie is de kleur, Verhoeven wil mij naar een weldadige droomwereld leiden waar de dwingende tijd niet bestaat, waar een treinstation niet een plaats is om doorheen te haasten, of ongeduldig te wachten. Bij hem is het een plaats om stil te staan en om te zien.

De gegevens die ik aan de gids over mijn persoonlijke leven heb verstrekt, verwerkt zij in een verhaal dat ze mij vertelt. Terwijl ze 'Sitting on the Dock of the Bay' zingt, wandel ik over een brug en moet mij voorstellen dat het een boulevard in Odessa is, waar schrijver Isaac Babel een boek loopt te lezen, zo nu en dan zijn pas inhoudend bij mooie passages. In de koffer blijkt een kussen te zitten. Op het einde van de tocht word ik op een bed gelegd, dat over de rails het station uitrijdt.

Voor *De grote beweging* (2006) heeft Verhoeven een container ingericht als mini-bioscoop. Er draait een film die beelden van buiten toont, een stationsplein dat we toch al zagen: mensen lopen het station in en uit, een man verliest zijn portemonnee, de zon gaat onder. Haast hebben de reizigers trouwens niet in Den Bosch.

Een vrouwelijke voice-over vertelt in het Chinees een korte geschiedenis van ons heelal. De Grote Knal, het ontstaan van het eerste leven, de mens treedt op in het Holoceen. De mededeling dat wij binnenkort Chinees zullen spreken, maakt meer indruk dan de mededeling dat ons zonnestelsel door een zwart gat zal worden opgezogen. Als in de romans van Michel Houellebecq kijkt ze van grote afstand, vanuit de toekomst, op wetenschappelijke wijze naar de mens. Als ware het een merkwaardige diersoort. De beelden van buiten worden een pregnante illustratie van haar betoog.

Halverwege draait Verhoeven de beelden vertraagd terug, waardoor de bewegingen van de reizigers een strak geregisseerde massa-

choreografie lijken. Zo laat Verhoeven ons geconcentreerder, met meer afstand, maar tegelijkertijd meer berokken, het alledaagse observeren: 'Kijk wat bijzonder, allemaal toeval!' De wereld als schouwtoneel. Op het eind ziet de toeschouwer zichzelf langskomen. Goeie rol.

Daglicht

Als toneelrecensent schrijf ik over ervaringstheater anders dan over regulier theater. Ervaringstheater leent zich bijvoorbeeld niet zo goed voor bespiegeling of analyse. Het beste wat ik kan doen is mijn ervaring beschrijven. Die is meestal al bijzonder genoeg. Ervaringstheater maakt mij weerlozer en emotioneler dan regulier theater, en die kwetsbaarheid wil ik graag tonen in mijn recensies. Verder zit ik niet zwijgend in het donker op een tribune toe te kijken, ik moet actief meedoen, bij vol daglicht. Anders dan ik gewoon ben, gebruik ik voor recensies over ervaringstheater altijd de ik-vorm. Overigens kent die deelname zijn beperkingen: uiteindelijk word ik gewoon geleid, vaak is er een gids en krijg ik opdrachten. In dit artikel komt niet voor niets de lijdende vorm zo vaak voor: ik word.

Een werkelijk eigen inbreng zou de voorstelling waarschijnlijk te veel verstoren: de andere kant oplopen, een huilbui krijgen, er doorheen gaan praten; waarschijnlijk zouden de acteurs niet weten hoe ze daarop moeten reageren. Zoveel realisme kan het ervaringstheater niet verdragen.

Van de Nederlandse regisseurs die ervaringstheater maken, is Verhoeven de minst softe en de meest geëngageerde. Hij durft confronterend te zijn, en laat veel werkelijkheid in zijn voorstellingen toe. Als toerist door een arme migrantenwijk lopen, zoals in *Niemandland*, is al confronterend, helemaal als ik van de straatgeluiden ben afgesneden door een koptelefoon en daarom niet alert kan zijn. Als ik dan ook nog het vreselijke verhaal van een asielzoeker te horen krijg, is dat een verre van lieve ervaring.

Verhoeven gebruikt de realiteit, maar hij is geen realist. Een kunstenaar die de werkelijkheid binnenhaalt moet juist extra hard stileren, om niet plat over te komen. Verhoeven toont mij de buitenwereld, laat me er zelfs doorheen lopen, maar hij levert er een raam bij waardoor die werkelijkheid een soort film wordt. Alleen het feit dat ik via een voorstelling naar buiten kijk, kleurt die werkelijkheid, en zet haar op enige afstand. Tegelijkertijd maak ik er juist meer deel van uit. Ik kijk intensiever en ben meer gespitst op het theatrale. Een man die een stukje rent en dan ineens weer stopt en gewoon doorloopt, een vrouw met rood haar staat rokend te wachten; normaal zou ik er gedachteloos langslopen, nu worden het intrigerende personages met een hoogst dramatisch leven.

Daarbij voegt Verhoeven zelf vaak een dosis fictie toe. Hij voorziet de voorstelling van commentaar, bijvoorbeeld via een koptelefoon: een Chinese vrouw die onze wereld vanuit de toekomst bestudeert als een mierenhoop, een actrice die doet alsof ze de gedachten van een asielzoeker verwoordt. Dat stuurt de blik. Alles wat om me heen gebeurt, wordt onderdeel van een groter verhaal. Verhoeven legt hiermee een nieuwe verbinding tussen de ik-persoon en de buitenwereld. Of beter gezegd: hij laat die ik-persoon zelf een nieuwe verbinding leggen.

Verhoeven laat mij anders naar mezelf en mijn omgeving kijken, op een heldere, directe manier. Hij wil op zijn tijd mij, als deelnemer, ook best verwennen, zoals in *Sporenonderzoek* en *U bevindt zich hier*, hij kan ook heel poëtisch zijn. Maar binnen het spel houdt hij me altijd betrokken, en in het hier en nu. Dat is bijzonder in het theater.

Google Earth zonder daken

Zijn beste voorstelling tot nu toe, vind ik *U bevindt zich hier* (2007). Het is ook de voorstelling waarin de theatermaker en de decorontwerper Verhoeven elkaar eindelijk ontmoeten. Alles draait om de in-

stallatie waarin je ronddwaalt. Je krijgt dit keer niet de straat te zien, toch is dit een indringende voorstelling over het anonieme leven in de grote stad.

Met blankhouten schotten bouwt Verhoeven in een fabriekshal een doolhofachtig ‘hotel’ van negenendertig kamertjes. Kamer 20 lijkt op een kloostercel. Een bed zonder dekens, verder niets. Uit het luchtrooster klinkt muzak. Ik herken de bossanovahit *Insensatez*, neem plaats op het bed en kijk naar het plafond. Het is een spiegelplafond. Ik zie mezelf liggen, alsof ik uit mezelf ben getreden.

Dan geschiedt het wonder. Het plafond gaat omhoog. Meters hoog. Langzaam komen in de enorme spiegel de andere kamers in beeld, waar ook gasten op bed naar het plafond liggen te kijken. Totdat je het hele hotel in beeld krijgt, negenendertig kamers, negenendertig gasten. Het is alsof een camera uitzoomt naar een overzichtshot van boven, zoals je dat in films wel eens ziet. De plattegrond met echt bewegende wezens doet bijvoorbeeld aan de film *Dogville* denken. Of Google Earth, maar dan zonder daken. Verhoeven creëert tussen al die eenzame zielen een saamhorigheid die in de buitenwereld niet mogelijk is. Samen alleen.

Ik lig op mijn anonieme hotelbed en krijg door de speaker een verhaal te horen, over een buurvrouw die over mij mijmert. Enigszins confronterend is dat in haar verhaal intieme details opduiken die ik eerder op een enquêteformulier argeloos heb prijsgegeven. Gelukkig gebruikt ze ook de details van de negenendertig anderen, waardoor wij samen één mysterieuze buurman worden. Er volgt nog een processie door de donkere gangen, een heilige communie met poffertjes. Een Braziliaanse jongen komt mij toedekken en gaat even onder het bed liggen. Dan lopen er zeven mensen door de gangen namen te roepen. Ze zoeken de gasten. Een actrice roept mijn naam. ‘Wilfred? Wilfred?’ Ik roep terug. Als zij mijn kamer heeft gevonden, geeft ze me een kindernachtlampje. Truste buuv.

Wilfred Takken, theaterredacteur van NRC Handelsblad

De afstand tussen jou en de ander

Ooit was er een duidelijke verdeling. Aan de ene kant had je de toneelspelers, aan de andere kant had je het publiek. Allebei hadden ze hun eigen ruimte en hun eigen rol. De rol van de toeschouwers was overzichtelijk: een kaartje kopen, plaatsnemen in de zaal, meelevens met de gebeurtenissen op het toneel of tenminste beleefd wachten tot het klaar was, en na afloop enthousiast of lauwtjes applaudiseren.

Maar wie tegenwoordig naar de schouwburg gaat, weet niet zeker of het daarbij blijft. Er zijn voorstellingen waarbij de scheidslijn tus-

sen zaal en podium vertroebelt. Toneelgroep Amsterdam voert Shakespeares op waarbij de toeschouwers óók op het toneel mogen plaatsnemen, midden tussen acteurs die naast hen neerploffen op de bank, of bij hen aan de salontafel met elkaar komen ruziemaken (*Romeinse Tragedies*). Het Rotterdamse Ro Theater ontvangt schouwburchbezoekers aan lange eettafels bij een open keuken waar acteurs speciaal voor hen staan te koken en een maaltijd serveren terwijl ze verhalen vertellen over hun eigen leven (*Moeders*).

De ruimtelijke verschuiving zorgt ervoor dat ook de rol van de toeschouwer verandert. Die wordt medegebruiker van een interieur, getuige van een huiselijke twist, gast in een keuken, tafelgenoot. Een voorstelling ervaren is niet meer alleen een kwestie van in het donker wegzakken, het lichaam vergeten en het hoofd openzetten. De toeschouwer belandt in een open arena waar iedereen ziet hoe je erbij zit. Toeschouwen wordt méédoen. De spelers komen zo dichtbij dat je ze in de ogen kunt kijken, en dat zelfs de manier waarop jij je benen kruist, achterover leunt, een slok neemt of een schaal brood aanpakt, onderdeel is van het tafereel.

De grens die traditioneel wordt getrokken tussen de rand van het podium en de voorste rij stoelen in de zaal, wordt in het Nederlandse theater steeds vaker opengebroken. In eindeloos veel variaties wordt momenteel de fysieke afstand verkend tussen toeschouwer en acteur. De theatergroep die daar de afgelopen jaren het verst in is gegaan, is het Vlaamse gezelschap Het Toneelhuis.

In de voorstelling *Het Sprookjesbordeel* werd het publiek weliswaar ontvangen in de foyer van een schouwburch, maar zodra de medewerkers van Het Toneelhuis daar verschenen, was het gedaan met de vertrouwde rolverdeling. Elke toeschouwer werd aangesproken door een individuele begeleider, die de weg wees naar een kleine ruimte ergens in het gebouw. Daar wachtte een zacht bed op een hoog meubel, dat warmte verspreidde maar ook een trillende geluidsbox was. De toeschouwer werd op dit ‘podium’ neergelegd en geblinddoekt,

waarna een ‘spel’ van intieme en fysieke sensaties begon. Je kreeg woordjes ingefluisterd, een hand streelde je wang en vruchtensap werd op je lippen gedruppeld. Je kon de haren ruiken van jouw persoonlijke ‘bespeler’ en voelde de warme nabijheid van zijn of haar lichaam tegen jouw dijbeen of schouder. Een hand pakte jouw hand en plaatste die op een stuk blote huid waaronder je een hart kon voelen kloppen dat niet het jouwe was.

Na afloop, toen de toeschouwers elkaar buiten voor de schouwburch weer opzochten, de wangen nog rood van opwinding of schaamte, vroegen sommigen zich af hoe het kon dat ze een vreemde zó dichtbij hadden laten komen. Misschien lag het antwoord al besloten in de bereidheid tot overgave, die iedere toeschouwer in meer of mindere mate heeft, en die bij het kopen van een kaartje voor een voorstelling wordt uitgesproken. Voor de duur van een voorstelling levert de toeschouwer zich over aan wat een ander heeft bedacht. De afspraak is, dat jij in de zaal degenen op het toneel laat uitspreken, dat de ‘reis’ die theatermakers voor jou in petto hebben, helemaal ten einde moet zijn gekomen voordat jij opstaat en zegt wat je er eigenlijk van hebt gevonden.

Maar bij *Het Sprookjesbordeel* werd die bereidheid tot overgave verdubbeld doordat de toeschouwers waren geïsoleerd en geblinddoekt. Terwijl het theater bij uitstek een plek is waar je samen met vrienden of bekenden naartoe gaat, moest iedereen deze voorstelling alléén ondergaan. Er waren geen vrienden of kennissen om steun bij te zoeken, er was geen groep om je achter te verschuilen, geen lotgenoten om jouw reactie op af te kunnen stemmen.

Met het omdoen van een blinddoek werd deze isolatie nog extremer. De ogen, het zintuig waar toeschouwers bij een ‘gewone’ theatervoorstelling het meeste op leunen, maar die ook in het dagelijks leven essentieel zijn voor de ruimtelijke oriëntatie en het inschatten van de bedoelingen van andere mensen, waren uitgeschakeld. Er restte de toeschouwer niets anders dan zijn of haar lot in handen te

leggen van de ‘reisleider’ die zich in de foyer had aangediend.

In de eerste paar minuten van de voorstelling was bereidheid tot overgave veranderd in totale afhankelijkheid. Je laten aanraken was de enige manier om in contact te blijven, en het hielp wel mee dat dit aanraken heel voorzichtig gebeurde. Eigenlijk had je als toeschouwer bij *Het Sprookjesbordeel* geen keuze. Je moest alles wel – letterlijk – over je heen laten komen. De andere optie was namelijk verzet (de blinddoek afnemen, opstaan, het woord nemen terwijl dat niet de bedoeling was) en daarmee was de voorstelling afgelopen. Want die bestond uit niet veel dan een atmosfeer van tastende handen, gefluister, lichaamswarmte, druppels vruchtensap en het zoemen van de boxen. De wetenschap dat jij die atmosfeer op ieder moment kon doorbreken, gaf ook een soort macht.

Landkaart van het geheugen

Ook Dries Verhoeven slaagt er in zijn bijzondere theaterprojecten in om de bereidheid tot overgave van de toeschouwers uit te buiten. Hij zet daarvoor de middelen in die hierboven zijn genoemd. Hij heft de traditionele scheidslijn op tussen de ‘zaal’ en het podium, isoleert de toeschouwers en speelt een ingenieus spel met het wel en niet tonen van de acteurs. Maar waar *Het Sprookjesbordeel* de toeschouwer tot een passieve ontvanger maakte, zoekt Verhoeven naar manieren waarop zijn toeschouwer juist iets van zichzelf kan géven.

Bij *Sporenonderzoek* kon het publiek de acteur alleen maar horen door een mobiele telefoon. In de openbare ruimte van het Utrechtse Spoorwegmuseum creëerde Verhoeven een uiterst intieme ‘binnenruimte’ die slechts betreden werd door die ene toeschouwer en de acteur aan de andere kant van de lijn. Dat was geen afgespeeld bandje. Er ontstond een wezenlijk gesprek, waarbij de acteur niet alleen praktische opdrachten gaf voor het doorlopen van een parcours in het museum, maar ook vragen stelde over plekken uit de jeugd van

de toeschouwer en een route die hij of zij vaak had gelopen.

Net als bij *Het Sprookjesbordeel*, werd de toeschouwer van een anoniem publiekslid tot een uniek individu gemaakt. De focus werd verlegd van de acteur met zijn/haar bijzondere vaardigheden, persoonlijkheid en verschijning, naar het leven van de toeschouwer dat glans kreeg door de onverwachte, geconcentreerde aandacht ervoor. De ‘reisleider’ dirigeerde de toeschouwer niet alleen door de onbekende ruimtes van het Spoorwegmuseum, maar ook naar binnen, naar de landkaart van het geheugen waar jij als toeschouwer nodig bent, omdat alleen jij er de weg weet.

Aan het eind van het telefoongesprek, vertelde de acteur een verhaal. De rolverdeling was weer helder: de toeschouwer luisterde en liet de verhalenverteller helemaal uitspreken. Maar het verhaal dat klonk, was geen monoloog uit de wereldliteratuur en geen (quasi-)persoonlijke ontboezeming van een acteur. Het was het verhaal over de plekken waar jij als toeschouwer ooit bent geweest, de weggetjes die je hebt belopen, de dingen die je onderweg altijd tegenkwam. Het was jouw unieke verhaal dat jij had gegeven, en dat je nu terugkreeg, verteld door iemand die goed naar je had geluisterd.

Zachte verleidingskunst

Ook bij *Uw koninkrijk kome* van Dries Verhoeven is de acteur die het woord neemt, alleen maar te horen. De voorstelling speelt zich af in een piepkleine trailer met aan elke kant een ingang. Van binnen is de ruimte in twee helften opgedeeld, gescheiden door een geluiddichte glazen wand. Even denk je dat de persoon aan de andere kant van het glas een acteur is en de wand dus de scheidslijn tussen ‘zaal’ en ‘podium’. Maar als er over geluidsboxen een stem klinkt, is het niet de ‘ander’ die spreekt. Wat je hoort is een verteller, die eerlijk toegeeft dat hij of zij niet degene is die jij ziet. Want wat je ziet is een persoon die net zo weinig heeft voorbereid als jij. Het is iemand die jouw onze-

kerheid spiegelt, en de tekst die klinkt, benadrukt dat: ‘Mag ik je één ding zeggen? Probeer niet bang te zijn voor me, ik vind het ook eng.’

Deze voorstelling – of eigenlijk: installatie – bevat de zachte verleiding die essentieel is voor dit interactieve theater, dat in Nederland ook wel ‘ervaringstheater’ wordt genoemd. De bereidheid tot overgave is immers maar een sluimerende potentie, en wil een theatermaker daar gebruik van maken, dan moet dat met zachte hand en zachte woorden gebeuren. Barse bevelen en te vreemde opdrachten zouden de toeschouwer afschrikken. Je ziet dat theatermakers in Nederland die omzichtige verleidingskunst steeds beter beheersen.

Maar in het werk dat Dries Verhoeven de afgelopen jaren maakt, klinkt naast die zachte verleidingskunst ook iets anders door: de behoefte om de toeschouwer kritische vragen te stellen. Hoe groot is jouw wereld eigenlijk? Wil je jouw burens wel leren kennen? Hoe nieuwsgierig ben je naar het leven van een ander? En ben je wel zo gastvrij als je denkt? Het zijn vragen over de relatie tussen het individu en zijn omgeving, en om die te kunnen stellen, plaatst Verhoeven de toeschouwer in een soort laboratorium.

De tweepersoonstrailer van *Uw koninkrijk kome* is zo’n laboratorium, en het negenendertigpersoonshotel dat hij daarna maakte voor *U bevindt zich hier* ook. In het hotel worden de bezoekers, net als bij *Het Spookjesbordeel*, geïsoleerd en naar een bed gebracht in een kleine ruimte. Middels schriftelijke vragen wordt er een reis gemaakt naar binnen, naar de manier waarop de toeschouwer zijn of haar dagelijkse omgeving ervaart. Maar met die vragen worden geen herinneringen aangeboord zoals in *Sporenonderzoek*. Liggend op je hotelbed word je je bewust van je omgeving, thuis, maar ook de omgeving ‘hier’: in het hotel waar zoveel anderen net als jij op hotelbedjes liggen. Via een ingenieuze ruimtelijke constructie (een spiegelend plafond dat langzaam naar boven wordt gehesen, zodat de eenling in de hotelkamer zicht krijgt op alle andere eenlingen in alle andere kamertjes) wordt de blik van de toeschouwer geopend naar buiten. De

vraag ‘Wie ben jij?’ wordt verbreed tot de vraag ‘Wie ben jij temidden van de mensen om je heen?’.

Balans tussen dichtbij en afstand

In zijn meest recente voorstelling heeft Dries Verhoeven een mooie balans bereikt tussen verleiden en kritisch ondervragen, tussen de toeschouwer dichterbij halen en weer op afstand zetten, tussen overgave en zelfbewustzijn. *Niemandland* heet de voorstelling, en dat is een betekenisvolle metafoer. Verhoeven heft de grens tussen zaal en podium schijnbaar op: het ‘theater’ waar deze voorstelling zich afspeelt is een grote stad, en wel het meest multiculturele deel van de betreffende stad. Middels opdrachten op een koptelefoon wordt de toeschouwer meegenomen op een wandeling door deze wijk. Er is een gids: een allochtone Nederlander wiens naam jij aan het begin van de voorstelling op een bordje in jouw handen krijgt. Op het centraal station van de stad in kwestie sta je te wachten als een pas aangekomen reiziger op de reisorganisatie. De gids wiens naam op jouw bordje staat, komt voor je staan met zijn ogen dicht, en draait zich dan om met de uitnodiging hem of haar te volgen. Net als bij *Uw koninkrijk kome* klinkt er een stem in je oor, die een ander is dan de persoon die jij ziet. De stem vertelt mogelijke verhalen over de gids, die jij de hele wandeling lang alleen maar op de rug ziet.

Nog nadrukkelijker dan in zijn voorgaande voorstellingen, stelt Verhoeven de vraag wat jij eigenlijk nodig hebt om open te staan voor een ander. De sprankjes informatie die je krijgt creëren telkens een ander beeld van de ‘vreemdeling’ die jouw gids is. De tekst is een poging om een verbintenis tot stand te brengen, maar tegelijk blijft er letterlijk afstand tussen toeschouwer en gids. De grens die in het theater zo veilig wordt getrokken tussen het publiek en de acteurs, blijft in stand. Maar nu is dit het *Niemandland* tussen jou en een landgenoot, die zwijgend soms zingend, lopend en soms dansend, laat zien dat hij of zij thuis is in de buurt die jij maar amper kent.

Aan het eind van *Niemandland*, houdt jouw persoonlijke gids een bordje vast met jouw naam erop. Voor het eerst sinds het begin van de wandeling, kun je hem of haar in het gezicht zien. Dat gebeurt pas als jij in een piepklein huisje de wandeling beëindigt en jouw gids buiten afscheid neemt en in de stad verdwijnt. Jij ziet jouw gids via een spiegeleffect op het wandje in jouw donkere hokje. Maar de gids ziet jou niet meer. De ontmoeting is al herinnering voordat de kans is benut om elkaar écht in de ogen te zien.

De bijzondere vorm van de voorstelling heeft de toeschouwers op een verkeerd been gezet. De rolverdeling leek zo anders te zijn dan in het traditionele theater, maar in wezen is er iets hardnekkig hetzelfde gebleven. Er lijkt geen scheidslijn te zijn die jou weghoudt van de ander, zoals de glazen wand dat doet in *Uw koninkrijk kome* en de hotelmuren in *U bevindt zich hier*. Maar Verhoeven laat zien dat zelfs als alles open ligt, en je de ander zó in je armen zou kunnen sluiten, er onzichtbare grenzen zijn: het beeld dat jij maakt van de ander, en de angsten en vooroordelen die daar in besloten liggen.

Marijn van der Jagt, journalist en dramaturg

De paradox van de onzichtbare acteur

Zijn of niet zijn

Of ik ook kan *zijn*. Dries Verhoeven vraagt of ik kan *zijn*. 'Ik geloof van wel', antwoord ik, naar eerlijkheid. In feite ben ik toneelschrijver, dus heb ik veel zin om te gaan schrijven. Uit bezorgdheid vraag ik of Dries verwacht dat ik veel zal moeten spelen in zijn stuk, omdat ik daar niet voor opgeleid ben. Zijn tegenvraag stelt me niet gerust. Ik kan toch zijn? Op scène dan, want als Dries mijn neutrale bestaan in de werkelijkheid betwijfelt, is dit een gesprek voor de Faculteit Wijsbegeerte. Ik besluit behoedzaam 'Ja.' te zeggen. In de hoop dat behoedzaam

zijn mij gaat helpen. 'Ja, ik geloof dat ik kan zijn.' 'Mooi', zegt Dries. 'Ik zou echt niet willen dat je speelt.'

Dit onderdeel van een oriënterend gesprek dat Dries met mij voerde over zijn voorstelling *U bevindt zich hier* blijkt het hart te vormen van hetgeen Dries zijn acteurs vraagt. En mijn antwoord bleek dan ook – wanneer nu niet? – gemakkelijker in taal geuit dan omgezet in daden.

U bevindt zich hier

Met negen acteurs en een regisseur vertrekken we in de lente van 2007 naar onze nieuwe werkplek, het hotel dat Dries heeft ontworpen als plaats van handelen van zijn ervaringsvoorstelling *U bevindt zich hier*. Nu schrijf ik acteurs, omdat dit onze formele rol is binnen dit proces, performer is een beter woord, maar om nog preciezer te zijn: we zijn met 2 regisseurs, 1 theatervormgever, 2 theatermakers, 1 danseres, 2 schrijvers en een dramaturge. Het zijn allemaal mensen met een enorm hart voor theater en een groot talent binnen hun vakgebied.

Dries leidt ons de loods in waar hij zijn hotelconstructie gebouwd heeft en kan zijn introducerende verhaal maar met moeite beginnen, omdat we als kinderen door het hotel rennen, op bedden springen en via de spiegel tegen elkaar schreeuwen en roepen. Hij vertelt over zijn verbazing, dat thuis zijn buurmeisje waarschijnlijk iedere nacht met haar hoofd op 80 cm van het zijne slaapt, en dat hij haar naam niet kent. Dat zij iets zouden kunnen betekenen voor elkaar als ze het zouden toelaten. Hij vraagt ons om onze gedachten en ideeën hierover.

Hier begint een ongelofelijke maand van acts en proeves, waarbij elk creatief brein aanwezig in de houten constructie zich te buiten gaat aan dramatische middelen zoals spel, tekst, geluid, licht, beweging en beeld. Scènes worden geschreven, liedjes gezongen, kostuums vliegen door de lucht. Wilt u geloven dat wij alle tien de

Macarena hebben gedanst in horizontale positie op ons bed? Dit alles om een eindeloos verlangen verhalen te vertellen te uiten. Je publiek mee te sleuren in een gefabriceerde werkelijkheid en misschien wel te troosten door ze een fictieve constructie te bieden. Door iets schoons te laten zien. In het maakproces hebben kaarsjes, serenades, striptease acts, pas des deux en Pearl Jam inmiddels een plaats gevonden.

Maar Dries zijn premisse keert terug in ons opwindende hotel. Hij zegt: 'Het gaat niet om jullie, het gaat niet om ons, ik heb dit hotel gemaakt voor de toeschouwer. Dit materiaal kunnen we allemaal niet gebruiken. Ik wil iets zeggen over gedeelde eenzaamheid in de werkelijkheid. Ik wil helemaal geen theater maken. Ik wil nu graag het alleen zijn installeren.' 'Het alleen zijn?' Maar we zijn niet alleen, denk ik. We hebben elkaar toch? We zijn hier toch met zijn allen? Een kleine rebellie ontstaat. In mijn aantekeningen vind ik terug: *Waarom worden onze talenten ons ontnomen, want niet waardig?*

Maar we gaan alleen zijn. We gaan misschien wel spelen dat we alleen zijn. Het minder maken is begonnen. Het afkalven, het uitbenen. En met moeite nemen we afscheid van de Marco Borsato van Erik Whien, de paraplu van Willem van Berkel en de Ophelia van Jorriëke Abbing. Met diepe rouwgevoelens zie ik de dans van Marcus en Daniëlle oplossen, terug naar waar hij vandaan verscheen. Ik voel me onthand, want de middelen die ik ken en liefheb, zijn me ontnomen. Ik mag niet meer samenspelen. Geen scènes meer schrijven. Ik ben alleen.

Als ik mezelf goed begrijp, word ik zenuwachtig van alleen maar zijn, wil ik 'zijn-plus' laten zien. Dat is ook waarom ik mijzelf het waard vind 'daar' te zijn op dat moment. Daar dan valt er het kwartje. Dit is precies wat we willen zeggen. We zijn gelijkwaardig. De toeschouwer en performer zitten in hetzelfde schuitje: de werkelijkheid. Dries bouwde met zijn hotel bijkans een ark van Noach, een maquette van de wereld, waarin we allemaal een plekje hebben. Niet onder-

verdeeld in mensen die performen en mensen die komen kijken, maar een regelrechte ervaring van ons gezamenlijk zijn, op dat moment, op die plek, met elkaar. Maximale kunstmatigheid, minimaal gepresenteerd om dat te bereiken. De kracht van de collectieve ervaring die theater in de zwarte doos kan zijn, is hier misschien wel verhevigd door podium en tribune in elkaar te laten overvloeien. Door performer en toeschouwer niet of toch nauwelijks van elkaar te kunnen onderscheiden. Door elke aanwezige in het hotel persoonlijk te benaderen, met een ijzeren neutraliteit, zijn we allemaal even belangrijk.

Wat volgt in de maanden waarin we spelen, is keihard werken, als gekken werken, om dit te bereiken, deze gelijkwaardigheid. Om de toeschouwer te laten zien dat we gelijk zijn. Dat we niet heel hard werken, dat we alleen maar 'zijn'. In dienst van het product begrijp ik nu wat ik sta te doen. Ik mag zijn. De toeschouwer mag zijn. We troosten elkaar.

Niemandland

In de lente van 2008 vraagt Dries me voor zijn nieuwe voorstelling. Mijn functie is nu niet performer, maar regieassistent. Die shift maakt een afstand mogelijk waarin ik de enorme verantwoordelijkheid aanschouw die Dries draagt voor zijn performers.

Hij start bij een gevoel dat hij ontwaart in zichzelf als hij zijn Marokkaanse buurtbewoner onbenaderbaar vindt, dreigend zelfs. Hij vertrekt ook vanuit het verlangen iets te zeggen over het overspannen immigratiedebat. Eerst vanuit zichzelf en vervolgens in relatie tot de buurt, de stad, deze tijd. We worstelen met de taal. Allochtoon, buitenlander, niet-Nederlander, vluchteling, Marokkaan, Afghaan. Als je niets lelijks van zin bent, moet het toch feitelijk niet uitmaken welk woord je wilt geven aan iemand die hier niet is opgegroeid of een andere culturele achtergrond heeft dan de Nederlandse? Het politiek correcte debat hebben we vaak gevoerd bij het maken van *Niemandland*.

Bij deze voorstelling krijgt de toeschouwer een eigen gids. Een gids van niet-Nederlandse afkomst die je meeneemt de wereld in. Toeschouwer en performer worden samen in een tussenwerkelijkheid geplaatst door het geheim dat ze delen. En juist die tussenwerkelijkheid, dat geheim, zorgt voor veel schuring met de echte werkelijkheid. Bij *U bevindt zich hier* werkten we in de relatieve veiligheid van een afgesloten ruimte. Bij *Niemandland* kan de buitenwereld vrijelijk reageren en zijn performers zelfs slachtoffer van bekogeling door buurtjongens en verbale agressie en onbegrip. De mate van concentratie die nodig is, om dit langs je heen te laten gaan, is enorm.

Voor *Niemandland* zijn er geen professionele theatermakers gevraagd. Het ego van een kunstenaar is hiermee dus vrijwel geen obstakel in het bereiken van neutraliteit op scène. Maar wat moeilijk blijkt, is toch het onderdrukken van spelimpulsen. Ieder mens, acteur of geen acteur, neemt bij 'gezien worden' een bepaalde bedachte, ingekleurde houding aan. Of dit uit zelfbescherming, uitdaging, angst of verlangen tevoorschijn komt, maakt voor het effect niet uit. De toeschouwer ziet hoe zijn gids zich probeert te weren, terwijl we zo zoeken naar die neutraliteit.

De gids was nu juist, ontdekten we, een projectiescherm, een tabula rasa (een onbeschreven blad). De sleutel van de voorstelling schuilt, weer, in de neutraliteit van de gids. Om de toeschouwer op die manier te confronteren met zijn eigen invulling van die persoon.

Ook in *Niemandland* werken performers keihard om iets zeer kleins, nauwelijks zichtbaars te bereiken. Ze ontwikkelen een bijna meditatieve leegheid. Wat zwaar is voor de performer is dat de vervulling die men voelt bij iets 'laten', kleiner is dan bij iets 'doen'.

Zijn

Bij beide voorstellingen eindigen de toeschouwer en de performer alleen. Dries werpt ons allebei terug op het intrinsieke van de ervaring,

van de ontmoeting die theater kan zijn en pakt een applaus voor onze neus weg. De performer kan zich niet verschuilen achter zijn buiging en de toeschouwer krijgt geen mogelijkheid zijn ervaring weg te klappen.

Wat ik vanaf de vloer kan concluderen, is dat het verbinden van mensen, door hun gelijkwaardigheid te garanderen, mij zoveel dichterbij benaderd heeft dan het geroep vanaf een podium naar de tribune. Het komt me voor dat performers en bezoekers daar wellicht iets nieuws meemaken. Iets waar de handvatten hier en daar soms nog voor ontbreken en dat het onder andere daardoor zwaar en interessant is te maken en zeer indringend is om mee te maken. Het zijn voorstellingen die ons een bewustzijn geven over de wereld, over ons samen leven, ons samen zijn. Dries probeert met 'zijn' op scène de werkelijkheid te benaderen, zo dicht dat ze hier en daar vatbaar wordt. Al was het dan maar een kort moment.

Hannah van Wieringen, schrijver van toneel

Ik herinner me...

Ik herinner me...

de te vroege aankomst op deze onwaarschijnlijke plek, de slechte sandwich die eraan voorafging en de cola waarmee ik alles doorspoel. De steentjes op het plein die bij het invallen van de nacht de warmte van deze eerste zomerdag weerkaatsen. Het sombere kanaal, als een spiegel van de dag die ten einde loopt, en tenslotte het tafeltje op de hoek van de straat, het loket voor het avontuur, onverwachts, *Mobile / Immobile*¹. De vriendelijkheid van de dame, mijn spullen waarvan ze me bevrijdt, het wachten, met een boek in de hand en dan het mo-

1. *Sporenonderzoek* is in Frankrijk onder de titel *Mobile / Immobile* opgevoerd.

ment waarop het kleine lampje aangaat. Het teken, mijn teken, het bevel: 'Het is uw beurt!' Het is nu aan mij om op te staan, de ogen gericht op ontdekken, de hoek van de straat, de bushalte. Ik vertrek op reis. Zonder het te weten heb ik een afspraak met mijzelf, maar eerst met een telefoon die roept: 'Neem mij op.'

Ik herinner mij...

enkele uren eerder op de dag, als de zon nog hoog aan de hemel staat, midden op een ander plein, de kleine witte woonwagen van *Au milieu du gué*², opzienbarend. De blote voeten in het gras, de nervositeit van het wachten, de belofte van het onbekende. Het is tijd, tijd om het kleine trapje te beklimmen en de woonwagen binnen te gaan. Tijd voor de ontmoeting met die ander, badend in het blauwe licht aan de andere kant van de glazen wand. Het isoleert en verenigt ons tegelijkertijd. Allebei staand achter onze stoel, het eerste verlegen oogcontact, gevolgd door een snelle blik door de ruimte om in te schatten waar wij ons bevinden, wat ons misschien wel vasthoudt: drie maal niets, een stoel, iets te drinken, thee of vruchtensap, een fluitketel, een koelbox, een ventilator, een luik en dit ongelooflijk blauwe licht als een soort aureool om ons heen. En in die stilte, een stem. Haar stem?

Tot op de dag van vandaag probeer ik te doorgronden, maar kan ik niet begrijpen hoe ik mij op een en dezelfde dag, gedurende zo'n korte periode, zo van mijn stuk heb kunnen laten brengen.

Ik herinner me...

aan de telefoon, midden op straat, op dit steeds donkerder wordende plein, zijn stem, mijn stem tijdens de pauze van ons gesprek, het lieflijke, alleen voor mij bestemde liedje, de verstandhouding en de intimiteit die tijdens dit gesprek van een uur ontstaat. De eerste ogen-
2. *Uw koninkrijk kome* is in Frankrijk opgevoerd onder de titel *Au milieu du gué*.

blikken van ons spel: de steen die ik opraap, maar die al snel is vergeten onderin mijn zak, het opsellen van de trap naar mijn koffer, de koffer als onweerlegbaar bewijs van mijn reis. Het afdalen naar de kiel³ om daar een verhaaltje uit mijn jeugd aan het papier toe te vertrouwen. En meteen daarna, nog steeds met de koffer in de ene en de telefoon in de andere hand, een groeiend onrustgevoel, de absolute zekerheid te worden gevolgd of te worden voorafgegaan. Het gevoel dezelfde ruimte te delen, misschien elkaar al eens eerder gezien te hebben: andere personen dan ik, met dezelfde spullen in de hand, steken het plein over. Maak jij misschien deel uit van die mensen?

Ik herinner mij...

jou, op jouw plaatsje tegenover mij in de woonwagen, aan de andere kant van de glazen wand. Jouw silhouet smelt samen met de reflectie van het mijne, verstrengeld vanaf de allereerste ontmoeting. Jouw verlegen glimlach, als ik mijn eigen handen streel en mijn ogen in de jouwe kijken. Het begin van wat 'ons verhaal' zou kunnen worden met onze blikken die elkaar zoeken en tegelijkertijd elkaar vermijden. Onze blikken die steeds vaker kruisen, de ander taxeren en die daarna elkaar weer vinden, zich in elkaar verankeren en tenslotte antwoord geven, omdat ze tegelijkertijd ontsnapping en contact betekenen.

De goedgekozen goddelijke apotheose, die samenvalt met de streling van de ventilatorwind door de haren, die het hoofd verfrist op het moment waarop alles mogelijk kan omslaan naar iets veel zwoelers. De streling van het fijne zand onder de voet als het miraculeus openstaande luik toegang geeft tot een strand, het strand waar wij ons misschien wel op dit moment bevinden, daar buiten, ver weg van deze ruimte, in onze dromen. Samen een beeld vormend van onze toekomst.

De werkelijkheid moet elders zijn, in een koninkrijk waar wij doorheen trekken op zoek naar elkaar, tenzij de werkelijkheid zich definitief heeft gevestigd aan het eind van ons traject in het holle deel van
3. In Frankrijk speelde *Sporenonderzoek* zich af in een jachthaven / scheepswerf.

jouw schoen: alsof wij wederom verlegen worden als wij onze donkere kamer uitkomen en wij de droom moeten verlaten, ons blootstellen aan het licht en ons uitstreken in een noodzakelijke beweging naar links, onze schoenen schalks verwisseld onderaan het trapje...

Vandaag de dag denk ik nog steeds: zullen wij elkaar herkennen, zoals je hebt beloofd? 'Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être! Car j'ignore où tu fuis' ⁴ en tenslotte weet ik zelf ook niet goed in welke richting ik moet gaan...

En ik herinner mij...

een andere ingrijpende verandering van heel mijn wezen, dit keer aan het eind van de dag, als de nacht valt, met mijn oor nog steeds aan de telefoon. Na onze speurtocht, na de grap met het drankje, die cognac, die je mij bij wijze van uitdaging laat kiezen en die je mij zo vriendelijk aanbiedt tijdens een korte pauze in een van de hutten van een boot. Daarna, na ons lange telefoongesprek, die gedeelde intimiteit, onze onbeduidende uitwisselingen waar niets aan af te lezen valt. Jij ontzetselt mij veel, tijdens deze ultieme wandeling in dit labyrint van schein, en je zet mij uiteindelijk neer in het donker van een nieuwe hut.

Weet je wat je me doet, daar, afgeschermd van onze wereld, als je me dit keer voorstelt naar die muziek te luisteren? Weet jij hoeveel hier op zal volgen en wat er zal naklinken in de stilte als de muziek is afgelopen?

Ik, op mijn beurt, zittend in het donkerste deel van de schaduw binnenin de hut, alleen tegenover mijzelf, krijg een klap wanneer jij mij het verhaal van 'de kleine goede soldaat' vertelt. Dat, op het eerste gezicht onschuldige verhaal, dat ik totaal niet verwacht. Mijn verhaal, waarvan ik elk woord, elke zin opzuig, alsof ik word verrast in de dieptes van mijn eigen wezen en dat me verkrampt achterlaat.

Ik herinner mij bij de uitgang eindelijk weer te ademen, de ogen vol tranen. Daarna gooien we samen het vergeten steentje ver in het wa-

4. 'Elders ligt ver hier vandaan! Te laat! Nooit, misschien! Want ik weet niet waar je heen vlucht' Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 'À une passante' 1857.

ter, en alweer met veel fijngevoeligheid leid jij mij verder, tot aan de oever van het ingeslapen, stille kanaal. Ik herinner mij ook nog, helemaal ondersteboven van jouw verhaal, dat ik tijd nodig heb om bij het kleine tafeltje aan de rand van het water, het sleutelje te vinden waarmee mijn koffer opengemaakt kan worden en mijn lichte glimlach, als ik constateer dat ik al die tijd eenvoudigweg een kussen heb meegesleept, een nieuwe sleutel voor de ultieme en waarschijnlijk meest onverwachte etappe van deze reis. Zoiets als eeuwige rust net nadat ik op het zwarte scherm van de hut de beelden van mijn leven aan mij voorbij heb zien trekken. Liggend op een wit bed, geplaatst op een platte schuit, drijvend op het midden van het kanaal, komt mijn hoofd eindelijk tot rust op het kussen. Ik herinner mij dat ik zelfs niet de kracht heb om me op te richten, als jouw silhouet, afgetekend in de nacht, bovenaan de loopbrug verschijnt om mij bij wijze van afscheid een 'Bon voyage, Mehdi!' toe te roepen.

Vandaag de dag ben ik nog altijd in de war van de gevoelens die opborrelden tijdens die 'gekke dag'. Ik zoek nog steeds in mijn geagiteerde, vergeetachtige geheugen naar hoe ik tegelijkertijd letterlijk mijzelf heb kunnen vergeten, mijzelf heb kunnen verliezen en mij zo heb kunnen herontdekken door deze twee ervaringen.

Nu nog steeds word ik door twijfel overvallen en geen enkele algemene of bijzondere theorie over mijn 'inzet' met betrekking tot die twee voorstellingen lijkt mij te verklaren hoe zij blijvend een stempel op mijn leven hebben gedrukt.

Mehdi Idir, project manager artistic residency of Parc de la Villette, Parijs





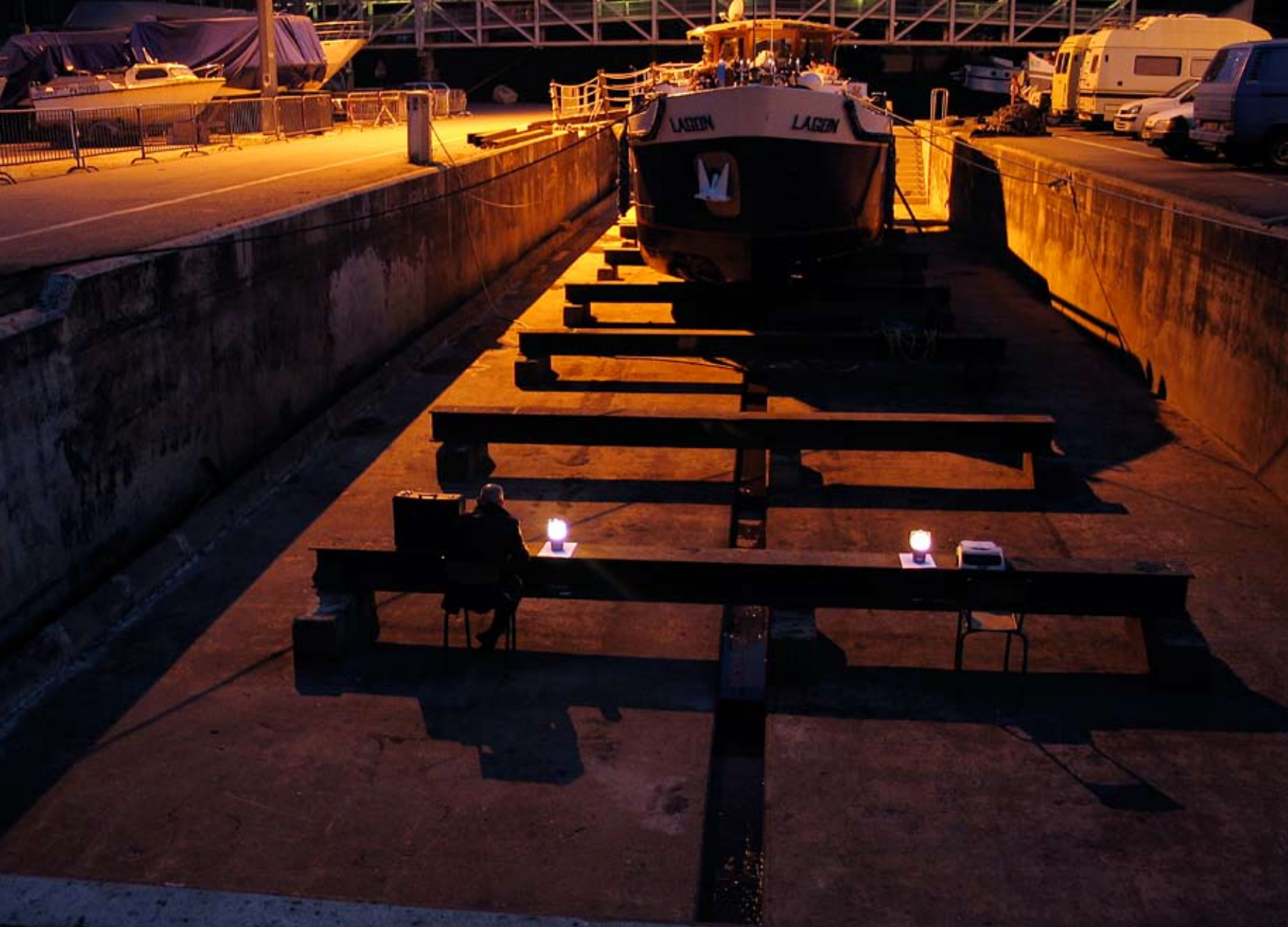

















Food supplies were not gathered
by structural compression,







Service

18 08	Hilversum - Weesp	3	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 10	Den Helder	15	Intersity	Stoptrein	Stoptrein
18 13	Schiphol ->	7	Intersity	Intersity	Intersity
18 14	Tiel / 's-Hertogenbosch	5a	Intersity	Intersity	Intersity
18 15	Den Haag Centraal	19b	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 18	Rotterdam Centraal	8	Intersity	Intersity	Intersity

18 38	Amsterdam Centraal	1	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 38	Amsterdam Centraal	3	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 40	Den Helder	15	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 43	Schiphol ->	7	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 44	Tiel / 's-Hertogenbosch	5a	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 45	Den Haag Centraal	19b	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 48	Amsterdam Centraal	8	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 48	Amsterdam Centraal	8	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 49	Zwolle	14a	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 50	Groenlo	2	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 51	Eindhoven	11	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein
18 55	Amsterdam Centraal	5	Stoptrein	Stoptrein	Stoptrein

Den Haag C - Gouda
Werkzaamheden: de hele dag
bussen en omgeleide treinen. 3/5









You

have me in your hands. Your thumb is on this page. Your face is about 40 cm away. You are looking at these words. Apart from that, I know nothing about you. Maybe you've just been to a performance and saw this lying on the counter. Maybe you feel you need words after what you've seen. Maybe you're looking for confirmation or an explanation.

What you're holding is a short account of the performances I've made over the past few years. One month ago, I heard that I was to

receive subsidy to start my own foundation. Publicity people advised me from then on to start marketing my own name. I flinched. I don't think I could ever talk about myself as a brand. I'm not McDonald's. I'd rather shut myself up in a tree house and throw something down once in a while.

However, it seemed a good idea to start the foundation off with something tangible; something that describes and questions my work and gives direction to the coming period. Not a flyer; not a poster, but something that through its form of publication expresses how I want to deal with my performances in the coming years.

For summer festivals, theatre makers sometimes put a performance together in four weeks, which is then performed for two weeks, only to die a quiet death in the scenery storeroom. I don't think I can or want to do that. I need longer to be able to chew over an idea. And if I succeed in creating something of value, I want to be able to show it for many more years. Speaking from an utopian point of view, I hope to be able to keep my children alive in the years to come and to add one or two more every year.

I have great problems with the mountain of publicity material we produce as theatre makers and which we all keep stuffing into plastic bags for recycling. I'd rather produce a book that you want to keep.

I have to get used to the idea that I'm going to receive government funding to talk about myself. After all, your average confectioner doesn't get subsidy to extol the virtues of his creations, does he? I find writing a publication rather a vain undertaking. That's why I've asked other people to write material, with the idea of getting some subjective, critical texts that might also contradict one another, and which will be concerned with more than just my work alone.

Some time ago, in an article by critic Wilfred Takken, I read: 'Such a bright ray of light from outside cannot be borne by experiential theatre'. But theatre and the outside world getting in each other's way is precisely what I enjoy; the fact that a performance is not a copy of

the world, but a window through which you can literally look at reality, in all its unpredictability. That sounds nice, but maybe it also messes things up once in a while. How interesting is it as a spectator to talk about your own back garden or to hear that the neighbour got an IKEA catalogue through the post this afternoon at two-thirty? Can you spend half an hour watching another spectator, in all his discomfort, or an unsuspecting girl eating chips on an ugly square in the city? I asked Wilfred to continue to expand on his sentence.

I often put the focus on you, the spectator. The work does not communicate through identifying with someone on stage, but through the spectator's physical experience. Experiential theatre, it's called. This is rather an unfortunate term, as it makes people think of an intimidating form of audience involvement or of participation theatre, in which someone blindfolds you, runs a feather over your skin and whispers nice words in your ear. I hope never to make noncommittal performances. While I want to approach the spectator in a sincere way, I also want to move them and confuse them. Is that possible when a performer is standing close to you? Do you need distance to really move people? I asked dramaturge Marijn van der Jagt to write about her conclusions.

I think an experience is stronger if there are no obstacles between the work and the spectator. If you, the spectator, are too impressed by the performance of the actor, the scenery or the script, then it is sometimes no longer about the meaning of the work, but about the performance itself. This is why I ask performers to be self-effacing. They sometimes have the feeling that they're disappearing a little. Out of a sense of guilt about this, I drag packets of biscuits along to rehearsals. Writer Hannah van Wieringen was one of the performers in *You are here*. I asked her to write about acting without applause.

Experiential theatre is driven by the force of surprise. If you already know everything as a spectator, it doesn't aid your experience. But how do you describe those moments of surprise in words? I asked

dramateur Mehdi Idir to write about his personal experiences as a spectator. His text really appeals to the imagination. If you have seen the performances, you will identify with it. Otherwise, you may be none the wiser and the surprise will remain a surprise.

I've only been working as a theatre maker for a few years. In the coming years, I want to go further. And preferably not just down the beaten track. I want to get rid of my dogmas and also to make other types of work. Sometimes, I no longer believe in the proximity of a performer. In a performance that touched me deeply – *Braakland* by Lotte van den Berg, the performers moved in the distance like little puppets. In the coming years, I also want to try to communicate with you, the spectator, from a great distance.

At the moment, I'm sitting about 40 cm away from my screen. What I'd really like to do now is to put on a CD on for you and put a drink in front of you. But I think there's also great power in deciding for yourself where you focus your attention. And that I shouldn't get in your way if you want to stop reading now, for instance. Like in a museum, where you can wander from room to room and occasionally stand still in front of something that appeals to you.

I hope you'll drop by now and then over the coming years and tell me what you think of the performances. Maybe you're reading this in 2020, sitting in a dusty attic and laughing at how dated all these words sound. And maybe by then I'll already have been a confectioner for ages – it's what I always wanted.

See you, Dries

P.S. Are you called Roos, Marcus or Yvonne? Thank you!

Me, me, me

Kennels, military target dummies, a bar of melting ice cubes, a hot-house full of smoke and stage floors filled with Polish glycerine soaps, polystyrene balls, broken glass or congealing beeswax. Dries Verhoeven originally made his name as a remarkable set designer. With just one strong image, he can dominate a performance, as if the actors are performing in an installation. So it's even more remarkable that in his own theatre performances, the spectator's attention is not drawn primarily to a special design, but to a busy city street and to grim reality.

Dries Verhoeven (1976) – brought up in the Brabant village of Dorst, the son of a pianist and a visual artist – creates theatre of the experience; a school rooted in the seventies that is making a come-back in the Netherlands. Theatre of the experience gives small-scale performances outside the theatre – often at festivals – in which I, the spectator, experience something myself, rather than having a story served up to me. This makes demands on me, as I’m really attached to my passive role in the dark, but I do get something back for it: a much more intense experience. I become a participant, or even a character. I often make a journey, usually alone. The image is determinative and the atmosphere usually dream-like. In theatre of the experience, the content or meaning is less important. It is driven rather by the submission to sensual experiences: bare feet on corn, the smell of baking bread, a wet girl stuck to your back. But this is also the pitfall; it can sometimes be non-committal, woolly and lacking in substance.

Fortunately, this is not Verhoeven’s style. He sends me out onto the street. In *Hartstocht*¹ (2002), he takes me in a blacked-out, open-topped Volkswagen minibus, with a mirror at lap height in which I can see ‘the ceiling’ of the city glide past me. In *Trail tracking* (2005), I wander around old trains in the Utrecht Railway Museum, with a mobile phone as my guide. In *The big movement* (2006), I sit in a trailer converted into a cinema, watching images of outside: the station square in Den Bosch. In *No man’s land* (2008), I walk through a deprived neighbourhood, with a real asylum seeker as a guide, who dances on ahead of me. But my strongest sense of becoming a character is experienced in *Thy kingdom come* (2003). Verhoeven puts me in a container, on a chair facing a woman who is a stranger to me. We are separated by a glass wall. From a speaker, I hear the ‘thoughts’ of the woman – recorded beforehand by an actress. As we can’t speak directly to each other, ‘Karin’ asks for a sign. If I choose the blackcurrant drink from the coolbox behind me, I have my doubts about her.

1. *Hartstocht* was created in collaboration with Roos van Geffen.

And if I choose the orange juice, I would like to get to know ‘Karin’ better. Out of politeness, I choose the orange juice. To judge by her intensely shy reaction, she has received another code. So that ‘I’d like to get to know you better’ probably corresponds to ‘I think you’re beautiful’. In this way, Verhoeven creates intimacy between two strangers, without them ever having spoken to one another. The idea is to warm our hearts and open them up; to create something beautiful between the two of us. Although the performance is quite forceful and manipulative, it also leaves space for my own contribution. I can decide myself the extent to which I open up.

This performance is not about a connection between the individual and the outside world – which you can’t see – but between the individual and the stranger. However, the stranger has been plucked off the street, so that he or she serves as a representative of the outside world.

Train to Odessa

Trail tracking (2005), too, is a good example of how Verhoeven plays with the personal details of the participant. He has designed practically nothing for this performance. He obviously thought the Railway Museum, with its platforms and wonderful old trains, had enough atmosphere of its own. He just dotted a few sleeping actors around the place, with their heads on white pillows.

I enter on my own, and in the empty hall I’m given a suitcase and a mobile phone. A guide introduces herself on the phone. She will be guiding me through the museum. In a conductor’s compartment, I have to record a route from my childhood on a typewriter. I choose the route to the Veronicaschool in Haarlem: Lintschotenstraat, Eendjespoortstraat, Kampersingel, Lange Brug, past the Spaarne, past the parsonage, through the gate. While the guide has me wandering over the platforms and sitting down in the trains, she listens to me

talk about my childhood and about my dream destination. I choose Odessa, before 1917.

Other travellers are wandering around the museum with suitcases and mobile phones. Some of them are fellow participants and some are guides. Here and there, you can hear music; especially pre-war German songs. The mood is nostalgic. Verhoeven wants to take me to a benevolent dream world, where there is no pressure of time and where a station is not a place to rush through or to wait impatiently. In his world, it is a place to stand still and to look around.

The guide incorporates the personal details of my life I've given her into a story, which she proceeds to tell me. While she sings 'Sitting on the Dock of the Bay', I walk across a bridge and have to imagine it's a boulevard in Odessa, where author Isaac Babel is walking, reading a book and stopping every now then when he gets to a good bit. It turns out there's a pillow in the suitcase. At the end of the journey, I am laid on a bed that is wheeled out of the station over the rails.

For *The big movement* (2006), Verhoeven set up a container as a mini cinema. It is showing a film of the outside world, a square in front of a station that we've already seen anyhow; people walking in and out of the station, a man losing his wallet and the sun setting. It would appear that the travellers in Den Bosch are in no hurry. A female voice-over tells a short history of our universe in Chinese. The Big Bang, the origins of life and the emergence of man in the Holocene. The announcement that we will soon be speaking Chinese makes more impression than the announcement that our solar system will be sucked into a black hole. Like in the novels of Michel Houellebecq, she is taking a clinical look at mankind from a great distance; from the future. As if we were a remarkable species of animal. The images of outside become a pointed illustration of her account.

Halfway through, Verhoeven rewinds the images in slow motion, which makes the travellers' movements resemble a tightly directed mass choreography. In this way, Verhoeven makes our view of the

everyday more concentrated, more distant and yet more involved: 'Look, how amazing! It's all coincidence!' The world as a theatre. At the end, the spectator sees himself walking past. Good role.

Daylight

As a theatre critic, I write differently about theatre of the experience than I do about regular theatre. For instance, theatre of the experience does, for me, not lend itself so well to reflection or analysis. The best I can do is describe my experience, which is usually special enough. Theatre of the experience makes me more defenceless and emotional than regular theatre, and I want to show this vulnerability in my reviews. And, of course, I don't sit watching the stage silently in the dark; I have to actively participate in broad daylight. In my reviews of theatre of the experience, I depart from my usual style and always write in the first person. However, this participation does have its restrictions, as ultimately I am led; there is often a guide and I am given tasks to do. It is no coincidence that the passive voice appears so often in this article.

A real personal contribution would probably disrupt the performance too much: walking the other way, having a crying fit or talking through something. The actors would probably not know how to deal with that. Theatre of the experience cannot bear that much realism.

Of all the Dutch directors creating theatre of the experience, Verhoeven is the least soft and the most engaged. He dares to be confrontational and allows plenty of reality into his performances. Walking through a deprived migrant neighbourhood as a tourist, like in *No man's land*, is confrontational in its own right, especially when I'm cut off from the street noises by a headset and can't remain alert. When, on top of that, I get to hear the terrible story of an asylum seeker, it is a far from pleasant experience.

Although Verhoeven uses reality, he is no realist. An artist who

brings in reality has to concentrate even more on style, in order not to appear crude. Verhoeven shows me the outside world and even lets me walk through it, but he also provides a window through which this reality becomes a sort of film. The mere fact of looking at the outside through a performance colours this reality and distances it somewhat. But at the same time, it actually makes me more a part of it all. I look more intently and I'm more focused on the theatrical. A man who runs a bit, then stops suddenly and walks on normally; a woman with red hair, smoking while she's waiting – normally, I would just walk on by without a thought, but now they are intriguing characters with an extremely dramatic life.

Verhoeven himself often adds a dose of fiction to the performance, providing comments through a headset, for example, like when a Chinese woman studies our world from the future as if it were an antihill, or an actress pretends to put the thoughts of an asylum seeker into words. This directs the focus. Everything that happens around me becomes part of a bigger story. In doing this, Verhoeven creates a new link between the individual and the outside world, or rather he gets the individual to create a new link himself.

Verhoeven gets me to take a different look at myself and my surroundings, in a clear and direct way. He doesn't mind spoiling me, as a participant, once in a while, and he can be very poetic, as in *Trail tracking* and *You are here*. But he always keeps me involved in the performance and in the here and now. And that is quite exceptional in theatre.

Google Earth without roofs

I think his best performance to date is *You are here* (2007). It is also the performance where the theatre maker and the set designer in Verhoeven meet at last. Everything revolves around the installation through which you wander. Though you don't get to see any streets this time, it is a penetrating performance about the anonymity

of life in the big city.

In a warehouse, Verhoeven has built a labyrinth, thirty-nine-room out of whitewood partitions. Room 20 looks like a monastery cell; bare except for a bed without blankets. Muzak is blaring through the air vent. I recognise the Bossanova hit 'Insensatez', lie on the bed and look at the ceiling. It is a mirrored ceiling. I can see myself lying down, as if I've left my body.

Then the miracle occurs. The ceiling goes up – metres up. Gradually, the other rooms come into view in the enormous mirror, where guests are also lying on the beds looking at the ceiling, until you see the whole hotel, with all thirty-nine rooms and thirty-nine guests. It's as if a camera is panning out to an aerial overview, like you sometimes see in films. The floor plan with real moving creatures is reminiscent of the film *Dogville*, or of Google Earth, but then without roofs. Verhoeven creates a feeling of togetherness between all these lonely souls that isn't possible in the outside world. Alone together.

I lie on my anonymous hotel bed and hear a story over the speakers about a female neighbour who is daydreaming about me. The fact that her story contains intimate details that I unwarily divulged earlier in a questionnaire is rather confrontational. Fortunately, she also uses the details of the other thirty-nine guests, so that together we form a single mysterious neighbour. This is followed by a procession along the dark corridors and a holy communion with mini pancakes. A Brazilian boy comes to tuck me in and lies under the bed for a while. Then seven people walk along the corridors calling out names. They are looking for the guests. An actress calls out my name. 'Wilfred? Wilfred?' I shout back to her. When she's found my room, she gives me a children's nightlight. Sleep tight neighbour.

Wilfred Takken, theatre critic for NRC Handelsblad

The distance between you and the other

Once, there was a clear distinction. On the one hand, you had actors and on the other you had the audience. They each had their own space and their own role. The role of the spectators was clear: buy a ticket, take a seat in the auditorium, empathise with the action on stage or at least remain politely seated till it's finished, and clap enthusiastically or lukewarmly at the end.

But those going to the theatre nowadays are not sure if it will stop at that. There are performances where the dividing line between au-

ditorium and stage is becoming blurred. Toneelgroep Amsterdam performs Shakespeare plays in which the spectators can also go on stage amongst the actors, who then come and sit beside them on the sofa or argue with one another next to them round the coffee table (*Romeinse Tragedies/ Roman Tragedies*). The RO Theater from Rotterdam receives audiences at long dining tables next to an open kitchen, where actors cook for them and serve them a meal while telling their own life stories (*Moeders/Mothers*).

The shifting spaces also entail a change in the role of the spectator, who becomes a fellow user of an interior, a witness to a domestic quarrel, a guest in the kitchen or a table companion. Experiencing a performance is no longer just a question of sinking down in the darkness, forgetting your body and opening up your mind. The spectator ends up in an open arena, where everyone can see them. Observing becomes participation. The actors come up so close that you can look into their eyes, and even the way you cross your legs, lean back, sip your drink or pick up a plate of bread becomes part of the scene.

The borderline traditionally drawn between the edge of the stage and the front row of the auditorium is being broken down more and more often in Dutch theatre. At present, the physical distance between spectator and actor is being explored in an infinite variety of ways. The theatre group who has gone the furthest in this in recent years is the Flemish company Het Toneelhuis.

In the production *Het Sprookjesbordeel / The fairytale brothel*, the audience may have been received in the foyer of the theatre, but as soon as the actors of Het Toneelhuis appeared, the familiar division of roles was done away with. Each spectator was spoken to by an individual guide, who showed them the way to a small room somewhere in the building. There, a soft bed awaited them, on a tall support that gave off heat but was also a vibrating speaker. The spectator was laid on this 'stage' and blindfolded, and a 'performance' of intimate and physical sensations began. Words were whispered in your

ear, a hand stroked your cheek and fruit juice was dripped onto your lips. You could smell the hair of your personal ‘actor’ and feel the warm proximity of his or her body against your thigh or shoulder. A hand took your hand and placed it on a patch of bare skin, under which you could feel a heart beating that wasn’t your own.

Afterwards, when the audience met up with each other again outside the theatre, their cheeks still red with excitement or embarrassment, some of them wondered how they could have let a stranger come so close to them. Maybe the answer lay in a willingness to submit, which is something every spectator has to a certain extent and which is expressed by buying a ticket for a performance. For the duration of a performance, the spectator gives himself over to what someone else has invented. There is a tacit agreement that those in the auditorium will let those on stage have their say, and that the ‘journey’ the theatre makers have in store for you must be brought to an end before you get up and say what you actually thought of it.

But in the case of *Het Sprookjesbordeel*, this willingness to submit was magnified, because the spectators were isolated and blindfolded. Whereas the theatre is considered an ideal place to visit with friends or acquaintances, this was a performance that everyone had to undergo on their own. You couldn’t look to friends or acquaintances for support, hide behind a group or judge your reaction by that of fellow spectators.

Putting on a blindfold made this isolation even more extreme. Sight – the sense most relied on by spectators at a ‘normal’ theatre performance, but also essential in daily life for spatial orientation and judging the intentions of others – was cut off. The spectator could do nothing but place his or her fate in the hands of the ‘tour guide’ who had presented themselves in the foyer.

Within the first couple of minutes of the performance, the willingness to submit had changed into total dependence. The only way of remaining in contact was to allow yourself to be touched, and this

was aided by the fact that the touching was done very carefully. Actually, as a spectator of *Het Sprookjesbordeel*, you had no choice. You had to let everything happen to you, as the only other option was resistance (taking off the blindfold, standing up or speaking when you weren’t supposed to), which would have ended the performance. And that, after all, consisted of not much more than an atmosphere of touching hands, whispering, physical warmth, drops of fruit juice and the hum of the speakers. The knowledge that you, too, could break that atmosphere at any moment also lent a kind of power.

Memory map

In his remarkable theatre projects, Dries Verhoeven also takes advantage of his spectators’ willingness to submit, using the means outlined above. He removes the traditional dividing line between the ‘auditorium’ and the stage, isolates the spectators, and plays an ingenious game with the visibility and invisibility of the actors. But whereas *Het Sprookjesbordeel* turned the spectator into a passive receiver, Verhoeven searches for ways in which his spectators can contribute something of themselves.

In *Trail tracking*, the audience can only hear the actor through a mobile phone. In the public space of the Utrecht Railway Museum, Verhoeven created an extremely intimate ‘inner space’ that is only occupied by the one spectator and the actor on the other end of the line. It was not a recording; a real conversation took place, in which the actor not only gave practical instructions for following a trail through the museum, but also asked questions about places from the spectator’s childhood and about a route that he or she had often taken.

As in *Het Sprookjesbordeel*, the spectator was turned from an anonymous member of the public into a unique individual. The focus was shifted from the actor, with his or her special skills, personality and

appearance, to the life of the spectator, which was given lustre through the unexpected and concentrated attention paid to it.

The 'tour guide' directed the spectator not only through the unfamiliar spaces of the Railway Museum, but also inwardly – to the memory map for which you, the spectator, are necessary, because only you know the way.

At the end of the phone call, the actor told a story. The division of roles was clear again: the spectator listened and heard the narrator out. But the story told was not a monologue from world literature and not an actor's (quasi)-personal outpouring. It was the story of the places you, the spectator, had visited as a child, the streets you'd walked and the things you used to come across along the way. It was your unique story, which you had given and were now getting back again – told by someone who'd listened to you well.

The art of gentle seduction

In Dries Verhoeven's *Thy kingdom come*, the actor who is performing can also only be heard. The performance takes place in a tiny trailer, with an entrance at either side. The space inside is split into two halves, separated by a soundproof glass wall. For a moment, you think the person on the other side of the glass is an actor, and the wall is thus the dividing line between the 'auditorium' and 'stage'. But when you hear a voice through the speakers, it is not the other person speaking. What you hear is a narrator, who honestly admits that he or she is not the person you are looking at. The person you can see is just as unprepared as you are. They are a reflection of your own uncertainty, and the text you can hear emphasises that fact. 'Can I just say one thing? Try not to be afraid of me. I'm scared too'.

This performance – or rather, installation – applies the gentle seduction that is essential to this sort of interactive theatre, which is also referred to in the Netherlands as 'theatre of the experience'. Af-

ter all, the willingness to submit is only a latent potential, and if the theatre maker wants to utilise it, it must be awakened with a soft touch and soft words. Blunt orders and instructions that are too strange would scare off the spectator. It is noticeable that theatre makers in the Netherlands are getting increasingly better at this art of cautious seduction.

However, in the work that Dries Verhoeven has made in recent years, there are echoes of something else alongside the gentle seduction: the spectator's need to ask critical questions. How big is your world, actually? Do you really want to get to know your neighbours? How curious are you about other people's lives? And are you as hospitable as you think? These are questions about the relationship between the individual and their environment. In order to be able to ask them, Verhoeven places the spectator in a sort of laboratory.

The two-person trailer in *Thy kingdom come* is just such a laboratory, as is the thirty-nine-person hotel that he made later for *You are here*. In the hotel, the guests are isolated, like in *Het Sprookjesbordeel*, and taken to a bed in a small room. An inward journey is taken, through a questionnaire, to the way in which the spectator experiences his or her daily surroundings. But these questions do not delve into memories, as they did in *Trail tracking*. Lying on your hotel bed, you become aware of your surroundings: at home, but also the surroundings 'here', in the hotel where so many other people are lying, just like you, on their hotel beds. Through an ingenious spatial construction (a reflective ceiling that is gradually raised up, so that the person alone in their hotel room gets to see all the other people alone in their rooms), the spectator's view is opened outward. The question 'Who are you?' is expanded to 'Who are you in the midst of the people around you?'

Balance between proximity and distance

In his most recent performance, Dries Verhoeven struck a nice balance between seduction and critical questioning, between bringing the spectator closer and then distancing them again, and between submission and self-awareness. The performance is called *No man's land* – which is a significant metaphor. Verhoeven appears to have completely removed the borderline between auditorium and stage, as the 'theatre' in which this performance takes place is a big city – and the most multicultural part of that city at that. By way of instructions through a headset, the spectator is taken on a walk through this neighbourhood. There is a guide: an immigrant to the Netherlands, whose name you are handed on a sign at the beginning of the performance. At the central station of the city in question, you hang around like a newly-arrived traveller waiting for their tour operator. The guide whose name you've been given comes and stands in front of you with their eyes shut and then turns round and asks you to follow him or her. As in *Thy kingdom come*, you hear a voice in your ear that does not correspond to the person you are looking at. The voice tells possible stories about the guide, who you only see from behind throughout the journey.

Even more so than in his previous performances, Verhoeven asks what it is that you actually need in order to open up to another person. The glimmers of information you glean keep creating a different image of the 'foreigner' who is your guide. The text is an attempt to bring about a connection, but at the same time there is a literal distance between spectator and guide. The borderline that is so safely drawn between the audience and the actors in the theatre remains intact. However, this is now the no man's land between you and a compatriot who, by turn silent or singing, and walking or dancing, shows you that he or she is at home in a neighbourhood that you barely know.

At the end of *No man's land*, your personal guide is holding a sign with your name on it. For the first time since the beginning of the walk, you can look him or her in the face. This only happens when you've ended up in a tiny house after the walk and your guide says goodbye outside and disappears off into the city. You see your guide through a mirror effect on the wall in your dark cubicle. But the guide cannot see you anymore. The encounter is already a memory before you've even had a chance to really look each other in the eye.

The unusual form of the performance has misled the spectators. The division of roles appeared so different to that of traditional theatre, but in actual fact there was something that still persisted, unchanged. Although there doesn't seem to be a dividing line to keep you from the other person (like the glass wall in *Thy kingdom come* and the hotel walls in *You are here*), Verhoeven shows you that even if everything is open and you could actually embrace the other person, there are still invisible barriers: the image you create of the other person and the fears and prejudices concealed within it.

Marijn van der Jagt, journalist and dramaturge.

The paradox of the invisible actor

To be or not to be

Whether I can *be*. Dries Verhoeven asks whether I can *be*. 'I think so', I answer honestly. Actually, I'm a playwright, so what I really want to do is write. Concerned, I ask if Dries expects me to act much in his piece, as I'm not trained for that. His counter-question does nothing to reassure me. *I can be, can't I?* On stage then, because if Dries is doubting my neutral existence in reality, this is more of a discussion for the Faculty of Philosophy. I decide to answer a cautious 'Yes', in the hope that caution will help me out. 'Yes, I think I can be'. 'Good',

says Dries. 'I really wouldn't like you to act'.

This part of an introductory conversation between Dries and myself about his performance *You are here* appears to be the essence of what Dries demands of his actors. And my answer turned out – as always – easier to express in words than to transform into actions.

You are here

With nine actors and a director, we leave in spring 2007 for our new workplace: the hotel that Dries has designed as the scene of action for his experiential performance *You are here*. Well, I write 'actors', as this is our formal role in the process, but 'performer' is a better word. But to be even more precise, the company includes 2 directors, 1 theatre designer, 2 theatre makers, 1 dancer, 2 writers and 1 dramaturge. We are all people with a great love of theatre and great talent within our professional fields.

Dries leads us into the warehouse in which he has built his hotel construction and finds it difficult to start his introductory story, because we are running through the hotel like kids; jumping on the beds and screaming and yelling to each other through the mirror. He tells us of his amazement that every night, the girl next door to him at home probably sleeps with her head about 80 cm away from his, and that he doesn't even know her name. And that maybe they could mean something to each other if they could permit it. He asks for our thoughts and ideas about this.

This is the start of an incredible month of acts and try-outs, in which every creative mind present in the wooden construction indulges in dramatic means, such as acting, text, sound, lighting, movement and images. Scenes are written, songs are sung and costumes fly through the air. Can you believe that all ten of us danced the Macarena lying down on our beds? And it all came from a boundless desire to tell and express stories. A desire to transport your audience to

a fabricated reality and maybe to comfort them by offering them a fictive construction; by showing something beautiful. A place was found in the creative process for candles, serenades, striptease acts, pas de deux and Pearl Jam.

However, Dries's premise returns in our exciting hotel. He says: 'But it's not about you. It's about us. I created this hotel for the spectator. We can't use any of this material. I want to say something about shared loneliness in reality. I don't want to make theatre at all. And now I want to install being alone'. 'Being alone?' But we're not alone, I think. We've got each other, haven't we? We're all here together, aren't we? A minor rebellion is kindled. In my notes, I find the following: *Why are our talents taken away from us – because they're not worthy?*

But we are going to be alone. Maybe we are going to act that we are alone. And the purge has begun; the crumbling and whittling away. With great difficulty, we say farewell to Erik Whien's Marco Borsato, Willem van Berkel's umbrella and Jorieke Abbing's Ophelia. With feelings of utter grief, I see Marcus and Danielle's dance dissolve and return whence it came. I feel put out, because the means that I know and love are being taken away from me. I'm not allowed to join in any more. Not allowed to write scenes any more. I am alone.

If I've understood myself properly, I'm getting nervous of just 'being'. I want to show 'being plus'. This is also why I think it's worth my while to be 'there' at that moment. Then the penny drops. This is exactly what we want to say. We are equal. The spectator and the performer are in the same boat: reality. In his hotel, Dries has built a virtual Noah's ark; a model of the world, in which we all have a place. Not divided up into people who perform and people who come and watch, but a pure experience of our collectivity; at that moment, in that place, all together. And all to be achieved through maximum artificiality and minimal presentation. The potential power of the collective experience of black-box theatre has possibly been heightened

here by overlapping stage and auditorium and by not, or hardly, being able to distinguish between performers and spectators. By personally approaching every person present in the hotel with a steely neutrality, we are all equally important.

In the ensuing performance months, we work full out, like mad, in order to achieve this equality and to show the spectator we are equal. To show that we are not working hard; that we are just 'being'. At the service of the product, I now understand what I'm doing. I can be. The spectator can be. We comfort one another.

No man's land

In the spring of 2008, Dries asks me to participate in his new production. This time not as performer, but as director's assistant. This shift creates a distance, which enables me to observe the enormous responsibility Dries takes for his performers.

He starts with a feeling he discerns in himself when he finds his Moroccan neighbour unapproachable, or even threatening. His starting point is also a desire to say something about the strained immigration debate; first from his own situation and then in relation to the neighbourhood, the city and the times we live in. We struggle with the language. Immigrant, foreigner, non-Dutch citizen, refugee, Moroccan, Afghan. If you are not of evil intent, surely it shouldn't matter what word you want to use for someone who didn't grow up here or whose background is not a Dutch one? We often held politically correct debates while creating *No man's land*.

In this performance, each spectator gets their own guide; a guide from a non-Dutch background, who takes you off into the world. Spectator and performer are placed together in an in-between reality, through the secret they share. And it is precisely this in-between reality and this secret that create great friction with true reality. In *You are here*, we worked in the relative security of a closed space. In *No*

man's land, the outside world is free to react and the performers can even be bombarded by local youths or fall victim to verbal aggression and misunderstanding. It demands a great degree of concentration to be able to let this pass you by.

No professional theatre makers were asked to take part in *No man's land*, so in this case artists' egos formed practically no obstacle to achieving neutrality in the performance. But it turned out more difficult to suppress acting impulses. Everybody, whether actor or not, adopts a certain invented, coloured attitude when they are 'watched'. Whether this is prompted by self-defence, a challenge, fear or desire makes no difference to the effect. The spectator notices the guide trying to defend himself, whereas we are searching for that neutrality.

The guide was now, we found out, a projection screen; a *tabula rasa* (a blank sheet). The key to the performance lay, once again, in the neutrality of the guide, in order to confront the spectator with their own ideas about this person.

In *No man's land*, too, the performers worked like crazy to achieve something very small and hardly visible. They developed an almost meditative emptiness. What is difficult for the performer is that you get less fulfilment from 'leaving something out' than from 'doing something'.

Being

In both performances, the spectator and the performer end up alone. Dries makes us both reflect on the intrinsic nature of the experience and on the encounter that theatre can be, and he takes the applause from under our noses. The performer cannot hide behind his bows and the spectator does not get the opportunity to clap away his experience.

My conclusion, from the floor, is that linking people, through ensuring their equality, has touched me much more deeply than declai-

ming from the stage to the auditorium. I can imagine that performers and spectators experience something new through it; something that you can't quite grasp here and there and which is therefore difficult and interesting to create, as well as a very intense experience. They are performances that give us awareness of the world and of our living together and being together. Through his 'being' in performance, Dries tries to approach reality – so closely that we can grasp it at points. Even if only for a brief moment.

Hannah van Wieringen, playwright

I remember...

I remember...

arriving too early at this improbable place, the grotty sandwich that preceded my arrival and the cola that blended everything together. The stones on the square that reflected the heat of this first summer's day at nightfall. The gloomy canal, like a mirror of the day that's ending – and finally, the little table on the street corner; the counter of the unexpected, of adventure; *Mobile/Immobile*¹. The friendliness of the lady; her relieving me of my things; the waiting, holding a book and then the moment when the little light went on.

1. *Trail tracking* was performed in France under the title *Mobile/Immobile*.

The sign; my sign; the order: 'It's your turn!' Now it's my turn to get up, eyes focused on discovery; the street corner; the bus stop. I'm going on a journey. Without knowing it, I've made a date with myself – but first with a telephone that calls 'Pick me up'.

I remember...

a few hours earlier in the day, when the sun's still high in the sky, in the middle of another square, the small white caravan of *Au milieu du gué*²; stunning. Bare feet in the grass; the nervousness of waiting; the promise of the unknown. It is time; time to climb the steps into the caravan. Time for the encounter with the other person, bathed in blue light on the other side of the glass wall. It isolates us and unites us at the same time. We both stand behind our chair; the first shy eye contact, followed by a quick glance around the space to find out where we are and what might be keeping us there: thrice nothing – a chair, something to drink (tea or fruit juice), a kettle, a fridge, a fan, a shutter and that incredibly blue light as a sort of aura around us. And in the silence – a voice. Her voice?

I am still trying to fathom it out today, but I can't understand how on one and the same day, in the space of such a short interval, I could have let myself become so unnerved.

I remember...

on the phone, in the middle of the street, on this darkening square, his voice, my voice during the pause in our conversation, the sweet song – just for me, the understanding and intimacy generated during this hour-long conversation. The first moments of our game: the stone I pick up, but soon forget in the depths of my pocket; hurrying up the stairs to my suitcase – the suitcase as irrefutable evidence of my journey. Going down to the keel³ to commit a story from my childhood to paper. And straight afterwards, still with the suitcase in one

2. *Thy kingdom come* was performed in France under the title *Au milieu du gué*...

3. In France, *Trail tracking* was performed in a marina / shipyard.

hand and the telephone in the other, a growing sense of unease; an absolute certainty that someone was following me or going on ahead. The sense of sharing the same space, of maybe having seen one another before. Other people, holding the same things as me, are crossing the square. Are you maybe one of those people?

I remember...

you, at your place opposite me in the caravan, on the other side of the glass wall. Your silhouette blends with the reflection of mine, entangled from the very first encounter. Your shy smile, as I stroke my own hands and my eyes look into yours. The beginning of what could turn into 'our story', with our looks that search each other out and avoid each other at the same time. Our looks that cross more and more often; appraising the other and then finding each other again, fixing on each another and finally giving an answer, because they mean escape and contact simultaneously.

The well-chosen divine apotheosis, that coincides with the caress of the breeze through our hair from the fan, freshening the mind at the moment when everything could possibly change into something much sultrier. The caress of sand between the toes when the miraculously open shutter gives onto a beach; the beach where we might actually be at this moment – outside, far away from this space, in our dreams. Creating our future together.

Reality must be somewhere else, in a kingdom through which we journey in search of one another, unless reality has finally settled at the end of the process in the hollow of your shoe: as if we will become shy once again if we exit our dark room and have to leave the dream, expose ourselves to the light and stretch out in a necessary movement to the left; our shoes mischievously swapped over at the bottom of the steps...

I still often wonder whether we'll recognise one another, like you promised. 'Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être! Car j'ignore où tu fuis'⁴ – and after all, I don't even know what direction to take...

And I remember...

another radical change of my whole being; this time at the end of the day, as night fell, with my ear still to the telephone. After our hunt; after the joke with the drink – that cognac, which you let me choose as a challenge and which you offer me so kindly during a brief interlude in a cabin on a boat. Then, after our long telephone conversation, that shared intimacy; our trivial exchanges that give nothing away. You fish a lot of things out of me, during this last walk in the labyrinth of ships, and you eventually set me down in the darkness of another cabin.

Have you any idea what you do to me there, screened off from our own world, when this time you suggest listening to that music? Have you any idea how much will follow this, and what will echo in the silence when the music has finished? I, in turn, sitting in the darkest part of the shadow inside the cabin, alone opposite myself, am shaken when you tell me the story of 'the good little soldier'. That story – so innocent at first sight – which I really didn't expect. My story – every word, every sentence of which I drink in, as if excited to the depths of my being – which leaves me convulsed.

I remember at the exit finally to take a breath, my eyes filled with tears. Then, together, we throw the forgotten stone far into the water and, again with sensitivity, you lead me on – to the bank of the quiet, sleepy canal. I remember too, completely bowled over by your story, that I need time to find the key at the little table by the water's edge, which will unlock my suitcase, and my slight smile when I find out that all this time I have simply been carrying a pillow around; a

4. 'Elsewhere, far, far from here! Too late! never, perhaps! For I know not where you fled' Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 'À une passante' 1857.

new key to the ultimate and probably most unexpected leg of this journey. Something like eternal peace, just after I've watched the images of my life flash by on the black screen of the cabin. Lying on a white bed, placed on a flat barge, drifting in the middle of the canal, I lay my head down at last on the pillow. I remember that I don't even have the strength to raise myself up when your silhouette, sketched in the night, appears above the bridge to shout 'Bon voyage, Mehdi' to me in farewell.

I am still confused by the emotions that surfaced during that 'crazy day'. I still search my agitated, forgetful memory for how I could literally have forgotten myself at the same time as losing myself, and thus rediscovered myself through these two experiences

I am still beset by doubts, and no general or particular theory about my 'contribution' to these two performances appears to explain how they have continued to leave their mark on my life.

Mehdi Idir, project manager artistic residency of Parc de la Villette, Paris

Hartstocht

Concept in collaboration with Roos van Geffen
 Production: Villanella (2002), Theaterfestival Boulevard (2003), Festival ¼ Werf (2004), Theater Frascati (2008)
 Chauffeur: Ronny Lambrechts
 Production manager (2008): Rianne van Hassel
 Apprentice director (2008): Marjolein Frijling

Uw koninkrijk kome/Thy kingdom come/Au milieu du gué

Production: Dries Verhoeven (2003), Huis en Festival ¼ Werf (2006) in co-production with Arto Ramonville (2007)
 Director's assistant (2007): Didier Kimmoun
 UK producer: Bill Gee

Voices: Astrid van Eck/Stefan Rokebrand (NL), Carly Wijs/David Eeles (Eng), Nicole Beutler/Ronald Armbrust (De), Muriel Darras/Stéphane Facco (Fr) and Rosa Sarti/Federico Grazzini (It)

Sporenonderzoek/Trail tracking/Mobile/Immobile

Production: Huis en Festival ¼ Werf (2005) in co-production: Arto Ramonville (2007)
 Production managers: Esther van Rooijen/Delfine Rouhaud
 Stage managers: Menno Vinke/Fabien Coulombier
 Director's assistants (2007): Didier Kimmoun and Krisje Beaumont
 Original cast: Ronald Armbrust, Marcus Azzini, Jette van den Berg, Femke Bouma, Marije op 't Eijnde, Támara Gouw, Nanda Kling, Tim Murck, Salém Riani, Stefan Rokebrand, Anna Schoen, Daniëlle van de Ven and Joeri Vos

De grote beweging/The big movement

Production: Theaterfestival Boulevard (2006), Huis en Festival ¼ Werf (2009)
 Production manager: Coosje Idhuna Kuipers
 Dramaturgy: Paulien Geerlings/Nienke Scholts
 Software: Pieter Verhees/Sylvain Vriens
 Voiceover: Anny Tseng
 Stage management: Miga Bär

U bevindt zich hier/You are here

Production: Huis en Festival ¼ Werf in co-production with Over het IJ Festival (2007)
 Technical production: Roel Evenhuis/Michiel van der Zijde
 Stage managers: Marco Steenks and Jeroen van Eekelen
 Production managers: Evelien Heus/Pieke Berkelmans and Esther van Rooijen
 Original cast: Jorieke Abbing, Marcus Azzini, Willem van Berkel, Erik J. Dekker, Laura Johannes, Nienke Scholts, Daniëlle van de Ven, Erik Whien and Hannah van Wieringen

Niemandland / No man's land

Production: Huis en Festival ¼ Werf (2008) in co-production with Theaterformen
Hannover (2009)

Production manager: Pieke Berkelmans

Dramaturgy: Judith Blankenberg

Director's assistant: Hannah van Wieringen/Julia Osterwald

Sound design: Arnoud Traa

Apprentice designer: Sanne Leufkens

Original cast: Abderragman Boukhizzou, Amange Sharif, Ester Ostoja, Etie
Negadfardy, Farhad Foroutanian, Irina Grishchenko, Ishan Mohiddin, Kameran
Raoof, Karim Eharryuen, Khadija Stibchar, Majid Alizadeh, Mariana Paz,
Maryam Hazrati, Mo Reda, Mojgan Lalizadeh, Monireh Kalantary, Nasim Miradi,
Nasrin Ghasemzadeh, Reyhan Erdogan, Reza Ranjazmay and Stella Ismail
Voices: Malou Gorter, Bart Klever and David Eeles

The projects received funding from NFPK+, Fonds BKVB, VSB fonds, Elise
Mathilde Fonds, Fentener van Vlissingen Fonds, KfHein Fonds, Koninklijke
Nederlandse ambassade Zwitserland, Theaterinstituut Nederland, Koninklijke
Nederlandse ambassade Verenigd Koninkrijk, Arts Council England,
Pronomade(s), In Situ, Onda, Netherlands Culture Fund, Institut Néerlandais,
Sica, Kosmopolis and Stiftung Klosterkammer Hannover

NEDERLANDS FONDS VOOR

PODIUMKUNSTEN

80 cm away from you

published by Dries Verhoeven on the launch of his foundation

texts: Wilfred Takken, Marijn van der Jagt, Hannah van Wieringen and Mehdi Idir
editing: Janneke Robers

translation: Pond Translations (Susan Pond) and Entr'aide (Tom Martens)

photos: You are here (inside cover) Hartstocht René Louman and Roos van Geffen,
Trail tracking Dries, Verhoeven, *Thy kingdom come* Christophe Raynaud de Lage and
Dries Verhoeven, *The big movement* Dries Verhoeven and Aknay Csaba, *You are here*
Anna van Kooij and René den Engelsman, *No man's land* Maarten van Haaff

design: Studio Renate Boere

production: Lene Grooten (leneidee)

business coordination: Pieke Berkelmans

Pieke Berkelmans board: Yvonne Franquinet, Carolien van der School, Wouter van
Ransbeek, Femke Eerland

ISBN 978-90-9024300-9

1500 copies

Printed by Mart.Spruijt bv

© Dries Verhoeven 2009

www.driesverhoeven.com