



Bewegend denken

Nomadisch creëren. Zo noemt Nienke Scholts de praktijk van een aantal makers die het onbekende niet opzoeken 'om verschillen op te heffen, maar om ze uit te lichten en ze voor hun Europese publiek uiteindelijk inzichtelijk te maken'. Als dramaturge bij Dries Verhoeven doet ze verslag van een voorbeeld uit die praktijk: het project *Life Streaming*, dat via het internet Sri Lanka met Europa verbond. 'Het nomadische', zo schrijft zij, 'lijkt in dit geval dus juist de beweging tussen "daar" en "hier" te beschrijven, het trekken van een lijn tussen

ESSAY 15.06.2011
Leestijd 21 — 24
minuten

#125
01.06.2011—31.08.2011

Nienke Scholts

RECENT

het onbekende en “thuis”.

'I don't think you will recognize me swimming on your tv screen.'

Uit: *Life Streaming*, Dries Verhoeven

11 maart 2011, in Japan heeft de aarde. Een stuk continentale plaat van 600 kilometer lang bij 100 kilometer breed is verschoven over een afstand van 10 kilometer, de zeebodem is omhooggeschoten, het water erboven meteen enorme kracht in beweging gezet; metershoge golven overspoelen nog geen halfuur later de noord- en oostkust van het eiland. Dorpen worden tot hopen bijeengeveegd. Hiertegen is niets bestand. In het Taro-district bouwden de Japanners dertigjaar lang aan een dam die na een aardbeving in 1933 verdere verwoesting moest voorkomen; het water beklom de ruim 10 meter hoge muren met gemak. De aardas verschoof 25 centimeter, Japan verplaatste zich 2,5 meter richting China; een dag duurt sindsdien een fractie van een seconde korter. De natuur bewijst steeds hoe onmachtigwezijn ten opzichte van haar krachten.

VAN DE ANDERE KANT

Vanuit de behoefte zich van dichterbij tot vreemde culturen te verhouden, vertrokken de laatste jaren verschillende Europese theatermakers naar andere continenten. De onmacht die hen voedt is die van het beperkte vermogen om de wereld om ons heen te begrijpen. Tussen velen noem ik er enkelen. Theatermaker en cineast

VERSCHENEN



Maak kennis met Nasim Ahmadpour, onze correspondent in Iran!

Nasim Ahmadpour



Theater in suspense

Aantekeningen over de rol van podiumkunsten in Iran vandaag

Nasim Ahmadpour

Ernst Maréchal bezocht voor zijn project *Blue Key Identity* (2010) in Kinshasa en Aleppo (Syrië) de families van twee vrienden die, omdat ze politieke vluchtelingen zijn, zelf niet kunnen terugkeren naar huis. Joris Verhaegen verbleef een jaar in Rwanda en schreef op vraag van Kris Verdonck voor *Talk* (2011) een journalistieke tekst die zo feitelijk mogelijk verslag doet van de recente geschiedenis van het land. Actrices Anne Gehring en Vera Ketelaars wilden in april 2010 het verdomhoekje van de wereld bezoeken toen daar een revolutie uitbrak die wereldnieuws werd. Vanuit hun gedwongen verhouding tot de politieke en sociale situatie in het land maakten ze *Eindelijk! Kirgizië*. Na een reis door India en Sri Lanka maakte Dries Verhoeven vanuit Hikkaduwa, een Sri Lankaans dorp aan de oceaan, de voorstelling *Life Streaming* (2010).

In 2008 startte ik met een onderzoek naar *nomadisch creëren*, de praktijk van theatermakers en performers die zich in het internationale theaterveld bewegen en hun werk creëren en tonen op de verschillende locaties waar zij onderweg verblijven. Zij reizen in eerste instantie vaak daarheen waar geld is, langs coproducten en residenties. Deze praktische motivatie krijgt uiteindelijk ook een inhoudelijke functie: als reactie op alle cultuurgebonden verschillen ontwikkelen zich nieuwe theatervormen die inspelen op de steeds veranderende context waarin het werk zich bevindt.

De praktijk van bovengenoemde

makers is naar mijn idee ook nomadisch, maar van een andere orde. Het gaat niet zozeer om de bewegingen die gemaakt worden in het internationale veld als een 'ontplaatste werkplek'. Als reactie op het onvermogen om ons vanop afstand tot de gebeurtenissen in de wereld te verhouden, worden deze makers gedreven door de behoefte de afstand tot 'het vreemde' of 'de ander' te overbruggen. Zij zoeken het onbekende niet op om verschillen op te heffen, maar om ze uit te lichten en ze voor hun Europese publiek uiteindelijk inzichtelijk te maken. Ze bieden de toeschouwer een perspectief dat van de andere kant naar hem (terug)kijkt. Het nomadische lijkt in dit geval dus juist de beweging tussen 'daar' en 'hier' te beschrijven, het trekken van een lijn tussen het onbekende en 'thuis'.

Dat roept vragen op over de manier waarop je je verhaal overbrengt, want een verbinding moet uiteindelijk van twee kanten tot stand komen. Marianne Van Kerkhoven schrijft met betrekking tot *Talk* over 'functionele theatraliteit':¹ 'Als theater als medium enkel kan functioneren door zoveel weg te snijden [omdat je lang niet alles vertellen kunt], loont het dan wel de moeite om deze vorm te kiezen?' Ze vraagt zich af hoe je een verhaal vertelt dat 'doordringt in die kern in ons, (...) waar wij zelf in beweging komen.'² In dit artikel ga ik vanuit mijn ervaringen als dramaturg bij *Life Streaming* in op het maakproces en de nomadische aspecten van die praktijk. Terwijl Dries Verhoeven op locatie in Hikkaduwa

werkte, nam ik de positie in van thuisblijver en voerde ik als het ware 'Skype-dramaturgie'. Ik reageerde vanop afstand op zijn bewegingen daar. Terwijl hij zich fysiek verplaatste bleef ik op dezelfde plek en bestond de beweging die ik maakte uit de poging om in gedachten steeds dichterbij te komen.

ONDERWEG

Winter 2009. Het Chandresevana Creation Centre heeft Dries Verhoeven uitgenodigd om in Hikkaduwa (Sri Lanka) een project op te zetten met de plaatselijke bevolking. Het centrum is opgericht na de tsunami van 2004 en wil in plaats van huizen bouwen en medicijnen verschaffen hulp bieden onder de vorm van artistieke projecten. De locatie, een kustplaatsje, is een paradijselijk gebied waarvan de geschiedenis zich kenmerkt door alles wat de oceaan heeft gebracht. Niet alleen de tsunami, maar ook kolonisten uit verschillende richtingen, surfers, ondernemers, toeristen, hulporganisaties, en veel vis. Het oerwoud wordt bevolkt door (van onderschept donorgeld) bewapende Tamiltijgers. Hier is de zelfmoordaanslag uitgevonden maar heeft men dankzij de censuur nog nooit van het Israëliisch-Palestijns conflict gehoord. Om de grotere context van deze onbekende wereld te begrijpen, maakt Dries eerst een reis door India en Sri Lanka. In een vreemde omgeving kan je niet terugvallen op vertrouwde patronen en je stelt je, na de eerste schrik,

open voor nieuwe indrukken. De inzichten die Dries opdoet zijn van groot belang voor de thema's van de voorstelling.

In een sloppenwijk in Bombay wordthij rondgeleid door jongens die perfectEngels spreken, *international business* studeren en broeken dragen van het merk Diesel. Gedreven door hun wens om met het Westen in contact te komen -op een dag willen ze er wonen, werken – blijven ze via internet op de hoogte van de gebeurtenissen in de westerse wereld. De kritisch-vragende houding die de jongens zo hebben ontwikkeld en de mate waarin ze in eerste instantie met hemzelf lijken overeen te stemmen, verbazen Dries. Dan gaat een van hen een golfplaten hutje in: 'Trouwens, hier woon ik.'

In Varanasi, een geurige, kleurrijke stad, wordt Dries geraakt door de centrale plek die de dood krijgt in de samenleving. Vanaf de oevers van de Ganges, waar in grote vuren de doden van de stad worden verbrand, drijft de rook stadinwaarts en vormt ze boven de levendige drukte permanente wolken van verlies. De as verdwijnt in het heilige water, gevolgd door kleine kinderen die met netjes naar gouden sieraden scheppen.

Ook in Sri Lanka zijn leven en dood sterk met elkaar verweven. Het woord voor bruiloft is er hetzelfde als het woord voor begrafenis, en in beide gevallen wordt witte kleding gedragen. Een oude traditie van de rijken beschrijft de aanwezigheid van 'hired mourners' bij een begrafenis;

een acteur vertelt dat hij in zijn leven zo al 500 begrafenissen heeft bezocht. Ajaminde, een inwoner van Hikkaduwa, legt Dries uit dat het lichaam een huls is en dat de geest na de dood een andere drager zoekt; een schildpad kan daarom je overleden tante zijn.

In onze westerse cultuur brengen we overledenen liever naar een plek die buiten het zicht ligt, naar een begraafplaats aan de rand van de stad, zodat de dood ook aan de rand van het leven blijft. Misschien gruw je als westerling van wat er in Varanasi gebeurt. Tijdens zijn reis groeide bij Dries het besef dat de inwoners van deze stad niet onder- maar *anders*-ontwikkeld zijn: hun omgang met verlies maakt hen emotioneel rijker. Die acceptatie heeft niet alleen betrekking op de dood. Aan de Sri Lankaanse kust staan bijvoorbeeld nog duizenden zogenaamde tsunamihuisjes: ruïnes van visserswoningen die op enkele meters van de zee gebouwd waren. Een troosteloze aanblik. Voor de Sri Lankanen is het echter een herinnering aan het verlies. Die overtuiging is gegrondvest in een overgave aan de krachten van de natuur. 'De zee heeft ons veel goeds gebracht', zegt Ajaminde. 'Wanneer ze ellende brengt, moeten we dat ook aanvaarden.' Blind voor deze denkwijze reageerden westerse donoren na de tsunami op de vraag om hulp enkel vanuit hun eigen behoeften.

Ze lieten op grote (veilige) afstand van de zee nieuwe stenen huisjes

bouwen. Tja, wat moet een visser daar? Die 'bescherming' tegen het water is voor hen onbegrijpelijk, net als het bouwen van een dijk: 'Daarmee stuur je dat wat voor jou bestemd is toch naar de burenl!?'

8765 KM

Bij thuiskomst ziet Dries het niet zitten om de zowel inspirerende als verwarrende indrukken die hij tijdens zijn reis en binnen de complexe context van deze locatie heeft opgedaan om te zetten in een *community art* project met lokale bewoners. Omdat veel van zijn ervaringen hem met zijn westerse manier van denken confronteerden, wil hij ze delen met de westerse toeschouwer, die eenzelfde blik heeft. Hij bedenkt *Life Streaming*, een voorstelling die op twee locaties tegelijk plaatsvindt. Of beter gezegd: een ontmoeting tussen performers in het Sri Lankaanse dorp Hikkaduwa en toeschouwers hier in een West-Europese stad – Utrecht, Den Bosch, Londen, Bochum. Op het strand in Hikkaduwa zal een houten internetcafé worden gebouwd. Daar zullen bij aanvang van elke voorstelling twintig performers wachten tot 8765 km verderop twintig toeschouwers inloggen vanuit eenzelfde soort plek: een lange rij stoelen, computers met webcam, genummerde scheidingswandjes. De ruimte hier wordt een witte verplaatsbare container met wanden van glas, die niet op het strand maar idealiter wel steeds met zicht op water geplaatst wordt. Aan een rivier, een gracht, een parkvijver.

Via internet en een chatprogramma zal een verbinding tussen toeschouwer en performer tot stand worden gebracht. Hoewel de groep de ruimte deelt, vindt de voorstelling dus hoofdzakelijk 1:1 plaats. Via een webcam ziet de performer jou (de toeschouwer) vanaf het begin, terwijl jij hem pas na driekwart van de voorstelling live te zien krijgt. Door de headset die jullie allebei dragen, is de ander wel steeds hoorbaar: zijn adem, zijn vingers op het toetsenbord, een radio op de achtergrond, gezang. Je weet dat hij daar is. Het medium 'chat' vraagt om dialoog. De performers presenteren niet enkel aan een passief publiek, de toeschouwer heeft een toetsenbord en wordt gevraagd te reageren. De voorstelling is een gesprek.

Taal kent vloeibare termen: een gesprek kabbelt, gedachten lopen over,... In vroege beschavingen zag men de cyclus van het water als model voor het basispatroon van leven; de cyclus van geboorte, dood en de terugkeer naar de oorsprong van het bestaan. Zo verwijst de titel *Life Streaming* niet alleen naar de digitale en emotionele verbinding die tijdens de voorstelling ontstaat tussen performer en toeschouwer, maar ook naar de filosofie van de visser op het strand: de acceptatie dat *het leven stroomt*. De voorstelling deelt die filosofie met de toeschouwer, maar maakt hem ook bespreekbaar of weerlegbaar.

De performer is daardoor net zo goed toeschouwer van jouw leven als jij van

dat van hem. Hij ziet jou. Jij zit in de container, achter jou en door het glas heen ziet hij een stukje van de stad. Jij bent zijn toegang tot een voor hem nieuwe wereld. De ontmoeting met een toeschouwer, of dit nu Jan of Piet of een bekende Britse acteur is, is daarom waardenvrij. Vanuit de oprechte interesse naar de onbekende kan het gesprek ook acht minuten over de eigenschappen van een *patatje-met* gaan, over hoe frituurvet ruikt, wat dat 'met' dan is, hoe je mayonaise maakt. Deze vorm maakt het mogelijk tussen twee mensen daadwerkelijk een beweging tussen 'daar' en 'hier' in gang te zetten, ieder aan zijn kant van de wereld. Ze tonen zich aan elkaar en mogen zelf conclusies trekken uit het vergelijk.

SPAGAAT

In maart 2010 gaan Dries en regieassistente Carolin Farke terug naar Hikkaduwa om het maakproces op te starten. Voor de repetities kunnen beginnen worden op locatie performers geselecteerd. Dat blijkt minder eenvoudig dan verwacht. De thema's die Dries in de voorstelling wil verwerken – verlies, angst, verzekeren, acceptatie – zijn gevormd door de verhalen en gedachten van plaatselijke bewoners. Deze mensen kunnen echter niet meedoen omdat de vorm van de voorstelling in eerste instantie vaardigheden verlangt die zij niet beheersen; de omgang met een computer en het typen in leesbaar Engels. De acteurs die uiteindelijk geselecteerd worden zijn jonge mannen en vrouwen uit omliggende plaatsen en uit de hoofdstad

Colombo.

Wanneer Dries hen tijdens de eerste repetitie de onderwerpen voorlegt die hij wil bespreken ontstaat er onverwachts een conflict. De performers blijken lang niet alle zienswijzen van de lokale bewoners te delen. 'Ik geloof niet in leven na de dood.' '*Hired mourners?* Dat is een oude traditie van de rijken!' Net als de jongens in de sloppenwijk van Bombay willen ook deze jongeren dicht bij de westerse toeschouwers komen, hen een gunstig beeld van hun land geven. Ze pleiten er voor het alleen over de verschillen te hebben die Sri Lanka van een positieve kant tonen. Sommigen hebben er moeite mee dat de ruïnes getoond worden en hebben het liever niet over de zelfmoordaanslagen. Ze willen straks in de chat niet de indruk wekken dat ze hulpbehoevend zijn terwijl dat niet zo is. In de gesprekken lijken steeds meer eerste verschillen zich op te heffen en dat verwart. Dries begint zich af te vragen of hij de dingen anders *wil* zien.

Dries, Caroline Farke en de spelers verblijven twee maanden in een hotel dat op ongeveer twintig meter van het daar inmiddels gebouwde internetcafé ligt. Hierdoor kunnen ze continu met elkaar in gesprek blijven, zowel tijdens de repetities als tijdens de dagelijkse momenten waarin juist veel verrassende ontdekkingen worden gedaan. Terwijl Caroline en Dries in de zon zitten om bruin te worden, blijven de spelers in de schaduw en smeren zich in met *Fair and Handsome* crème voor een

lichtere huid. Het is wellicht een onschuldig verschil, maar hoewel de spelers koppig gelijkenissen blijven benoemen, komen in de intensieve omgang al snel fundamentele verschillen naar voren. Het respect voor de kracht van wat groter is dan jou keert opnieuw terug. Het regelmatig wegblijven voor begrafenissen is een gewoonte en zwemmen is, uit angst voor de sterke stroming, niet meer dan pootjebaden. Ook lachen zij om onze krampachtige verzekeringsdrang; waarom zou je iets vergoed krijgen waaraan je zelf schuld hebt? Met zijn westerse waarden moet Dries zich steeds tot hun oosterse waarden verhouden; hij wil het leven van de performers leren begrijpen, maar ook afstand nemen en een voorstelling maken. Hij zit daardoor voortdurend op de wip tussen absorptie en reflectie.

Intussen probeer ik thuis alles van op afstand te volgen, maar in plaats van het overzicht te bewaren over context en materiaal en als medemaker voorstellen te doen over de richting van de voorstelling, bekleed ik door de afstand waarop ik mij bevind vooral de functie van toekomstige toeschouwer. Dries houdt me op de hoogte van wat er gebeurt, maar hij kan via Skype of mail niet alle ontwikkelingen en nuances navertellen en hij houdt het bij de belangrijkste gedachten en tussentijdse resultaten. Door de vertraging bij het verwerken van videomateriaal, live beeld en geluidsopnamen met de juiste software kan ik lang alleen reageren op de verschillende tekstversies.

Juist door de summiere informatie die ik krijg, moet ik – net als het publiek straks – het verhaal zelf maken. De tijdens de reis opgedane indrukken die Dries in zijn teksten verwerkt zijn voor mij vaak nog onbegrijpelijk of exotisch, terwijl het voor hem inmiddels logische aspecten zijn. Daarom kan ik, terwijl hij zich onderdompelt, vanaf hier aan de andere kant van de wip gaan zitten. Mijn positie waarborgt de objectieve reflectie waaraan hij behoefte heeft.

Via onze communicatie testen we tegelijk de vorm van de voorstelling. In de botsing tussen mijn westerse gedachtengang en de gedachten in de tekst die Dries me stuurt, zit de spagaat die hij de toeschouwer uiteindelijk ook wil laten ervaren. Al in Bombay beseft Dries dat we niet graag onszelf projecteren op iemand die in armoede leeft. Dat we hem net daarom andere kwaliteiten toedichten, die hem van ons vervreemden, en hem in gedachten bijvoorbeeld onderontwikkeld houden. Dat is precies wat in eerste instantie in de blik van de westerse toeschouwer gebeurt. De botsing met onze eigen vooroordelen vormt uiteindelijk de dramatische waarde van de voorstelling. Onder de oppervlakte van alles wat we in een eerste ontmoeting met de ander delen, zijn niet zozeer de verschillen in vooruitgang onoverbrugbaar, als wel die tussen levensfilosofieën.

DE BEWEGING VAN HET KIJKEN

Begin mei 2010. Dries komt terug naar Nederland en de laatste fase, waarin

we de voorstelling op twee plaatsen tegelijk afmonteren, gaat van start. Wij, het artistieke, productionele en technische team van vijf man in de toeschouwersruimte, in de container aan de singel in Utrecht. Zij, Carolin Farke en de groep performers, daar op dat strand aan de Indische Oceaan.

Hoewel ik toeschouwer blijf, heb ik toch het gevoel dat Hikkaduwa dichterbij komt. Aangezien we in de container met de software kunnen werken, krijg ik nu ook video, live beeld en performers te zien. Ik hoor hun stemmen (*test, test*), ik hoor hen zingen en zie hen dansen. En nu Dries hier is en ik naast hem zit, kunnen we mijn verwarring of onbegrip direct bespreken. Voor hem zijn mijn vragen een bevestiging van of herinnering aan de blik van een westerse toeschouwer; voor mij geeft zijn uitleg de context die nog ontbrak om inzicht in het geheel van de voorstelling te krijgen. Nu hij terug is voelt ook Dries de afstand die ik al die tijd tot het werk ervoer en wordt ook hij toeschouwer, net als ik. De bewegingen van zijn reis zijn tot stilstand gekomen en na onderdompeling is er nu genoeg ruimte voor reflectie: er gaat een andere beweging van start, die van het kijken.

Bij aanvang van de voorstelling zullen de toeschouwers blootsvoets de container in gaan, waar ze een plek achter een pc krijgen toegewezen. Zij weten dat de performers 'op 8765 kilometer van hier' op hen wachten, de precieze locatie houden we bewust geheim; de ontmoeting begint blanco.

Zoals kenmerkend voor het werk van Dries fungeert de performer als gids. De teksten die de gids over de chat naar je toestuurt leiden je langs verschillende plekken van zijn thuis. Ze zijn puur informatief en beschrijven in reisgidsentaai de kenmerken van het land. De toeschouwer krijgt een eerste indruk. Vervolgens gaat de performer via de chat met hem in gesprek over wat hij gezien heeft, toeschouwer en performer verhouden er zich samen toe. In tegenstelling tot de informatieve teksten zijn dit zelfgekozen woorden en de vragen die de performer stelt komen voort uit een oprechte nieuwsgierigheid naar de toeschouwer.

Tijdens de repetities krijg ik de videobeelden te zien die elk hoofdstuk illustreren. Het zijn als het ware filmstills waarin het subject stilzit of -staat en zijn omgeving beweegt. Er is bijvoorbeeld een beeld van zo'n tsunamihuisje langs de kust. Onbeweeglijk staat het in een landschap waar takken aan bomen zwiepen en auto's in de verte toeterend voorbijrijden. De persoonlijke dialoog die met de performer ontstaat spreekt uiteindelijk het meest tot mijn verbeelding. Daarin gaat het niet meer om het huisje zelf maar om een gerelateerd thema waartoe we ons beide kunnen verhouden: verlies. 'Kan je me vertellen over iets dat je verloren hebt?' vraagt de performer me. En of ik me kan voorstellen dat mijn opa nu een vogel is, in de top van een boom. Deze omgang met verdriet is nieuw voor me en troost me. Naast

reisleider door zijn land, wordt de performer zo een gids van onze persoonlijke verhouding tot elkaar. Hij leidt me over de weg die me dichterbij hem brengt. Maar zo geregeld als de internetverbinding hapert, nog veel fragieler is deze lijn. Wanneer hij enthousiast vraagt of ik het lievelingsgerecht van mijn opa een keer voor hem wil klaarmaken typ ik wel 'ja graag', maar ik word me tegelijkertijd toch weer bewust van de afstand tussen ons. Noch die *Hollandse Nieuwe*, noch een ander gerecht zal ik ooit voor hem bereiden, weet ik.

Tijdens de repetities voor het artistieke team of de try-outs worden door de blik van de toeschouwers bepaalde verschillen opnieuw zichtbaar en het zijn juist die aspecten die de confrontatie met ons eigen westerse denken onderstrepen. Tijdens het gesprek met de gids hoor je bijvoorbeeld hoe investeerders na de tsunami hun kans grepen om op het strand, op de plek waar eerst huizen van vissers stonden, hotels te bouwen. Met het argument dat alleen toeristen op tien meter van het water mogen slapen omdat zij verzekerd zijn, werd andere bebouwing verboden. De inheemse bewoners, die bereid zijn risico's te nemen voor een leven aan de zee, verloren zo eigenlijk nogmaals hun thuis. Twee performers, Jayatha en Athilla, willen deze informatie niet met het westerse publiek delen omdat ze bang zijn dat het potentiële toeristen zal afschrikken.

De interlude' waarin jouw positie als

mogelijke gelddonor wordt bevroegd, roept tevens weerstand op: net wanneer je gesprekspartner je vertrouwen heeft gewonnen, laat hij je onverwachts iets lezen 'dat hij op het internet tegen kwam'. Het blijken tips te zijn om in contact te komen met een potentiële donor. 'Zoek naar overeenkomsten. Bouw vertrouwen op.' Je voelt je beetgenomen. Net op dat moment gaat de webcam aan en een licht getint gezicht kijkt lachend de lens in, witte tanden, donkere haren. Je zat er op te wachten en nu zou je het liefst van zender veranderen, als dit medium dat maar toestond. In plaats van in je veilige luie stoel bevind je je in een positie waarin je niet meer onverschillig kunt zijn. Aangezien de gids jou leidt ben je immers ook van hem afhankelijk.

Al in Hikkaduwa probeerde Dries aan de spelers uit te leggen hoe westerse toeschouwers hiernaar kijken en waarom hun reactie waardevol zou zijn voor de voorstelling. Ondertussen las ik Susan Sontag: *Kijken naar de pijn van anderen*, en deelde haar woorden met Dries: 'Moderne burgers (...) ingewijden in het risicoloos van dichtbij volgen van gebeurtenissen leren cynisch te zijn over het bestaan van oprechtheid. Sommigen doen alles om niet ontroerd te worden.'³ Nu de ander zijn mogelijke verborgen agenda toont wordt de toeschouwer geconfronteerd met die superieure houding: 'Ik niet weet hoeveel geld je op je bankrekening hebt. (Ik zet hier geen vraagteken).' Van dichterbij kijken is hier niet passief; toeschouwer en performer bewegen zich op de lijn tussen hen beide in,

steeds naderen ze elkaar heel dicht, dan weer bewegen ze zich snel van elkaar af- terwijl ieder zich weer bewust is van zijn kant van de wereld.

Het conflict uit het begin van de repetitieperiode speelt op. Hoewel de performers moeite hebben met deze scènes, vindt Dries de verwarring die ze in de try-outs bij het publiek veroorzaken zo waardevol dat hij ze toch in de voorstelling wil verwerken. Het verandert noodgedwongen zijn positie in de groep. Stil luisteren de spelers voor de webcam naar zijn feedback. Dat is voor Dries soms pijnlijk: er is geen overleg meer maar autoriteit. De afstand die ik tot hen heb helpt. Ik kan de manier waarop zij informatie overbrengen blijven beoordelen op de werking ervan: zet het me aan tot een reactie? Vertelt de performer het verhaal zo dat ik zelf vertellen wil? Weet hij me zo door de ontmoeting te gidsen dat ik de constructie niet voel? Haalt hij me dichterbij? In tegenstelling tot Dries heb ik nooit het gevoel dat ik hen moet ontzien. Wel willen we trouw blijven aan hun persoonlijkheid en we bedenken hier uiteindelijk de eerder beschreven tweedeling in tekst tussen de stem van de gids en de persoonlijke stem van de performer.

NAAST ELKAAR IN BED

Voor beide groepen betekent de situatie van dit maakproces een constant reizen in gedachten. We willen steeds *daar* zijn, de ruimte delen. Vooral de behoefte van de regie om vanuit de

toeschouwersruimte de vloer op te stappen en weer terug is groot. De wens om in dezelfde ruimte te zijn bestaat niet alleen in het maakproces, ze is inherent aan de vorm en de inhoud van de voorstelling. Jij en je gids verplaatsen zich door het uitwisselen van persoonlijke informatie continu in eikaars ruimte.

Tijdens de voorstelling gaat de toeschouwersruimte *hier* in vorm steeds meer op de ruimte *daar* lijken. De glazen wanden van de container gaan dicht, opdat de stad zou verdwijnen. De tekst wordt in steeds sterkere mate vergezeld van geluid, zang, geur en licht. In een van de video's zie je je gids in een café zitten met een glas limonade op tafel. Opeens merk je dat er, net als boven zijn hoofd, boven het jouwe een ventilator rondzoemt en in de weerspiegeling van je scherm zie je net zo'n groen tl-licht hangen als achter hem daar in het café. Even later vult de hele ruimte zich met de kruidige kerrieachtige geur van oosters eten. (In de container worden op een brandertje Sri Lankaanse kruiden in olie verwarmd.) Wanneer je gids je meeneemt naar een andere plek verdwijnt ook de geur, alsof je verbeelding hem heeft voortgebracht. Zo leg je naast een emotionele ook een fysieke verbinding.

Tegen het einde van de voorstelling zie je je gesprekspartner in een hotelkamer op zijn zij in een bed liggen. Achter hem een wapperend gordijn, je hoort de wind en vlakbij de golven. De tekst vertelt dat de oceaan op tien meter afstand is en je gids

vraagt je of je je kunt voorstellen dat je naast hem in bed ligt. Dan merk je hoe je blote voeten aangenaam warm worden: de container is volgelopen met tien centimeter water. Het is geen golf water die je overspoelt, maar een golf fysieke troost. Alsof de ander je even aanraakt. Je zit niet meer tegenover elkaar. Je hebt de 8765 kilometer overbrugd en ligt naast elkaar in bed. Samen trotseer je 'het monster': alles waartegenover je onmachtig bent. Die gedachte delen is eikaars ruimte delen.

BRUG

Life Streaming werkt niet naar een conclusie toe maar neemt je mee op reis. Juist de specifieke vorm maakt het de performer mogelijk de toeschouwer langzaam mee zijn kant op te nemen. Het nomadische aspect van *Life Streaming* beschrijft daardoor niet alleen een maakproces dat al reizend ontstaat, maar het is de verbinding die ontstaat tussen de blik van dichtbij en het perspectief van degene die van veraf kijkt. Die lijn is in wezen dat bewegende denken' waartoe uiteindelijk iedereen aan beide kanten van de lijn wordt uitgedaagd. Het is een beweging die andere richtingen toont en nieuwe ervaringen biedt. Aan het einde van de voorstelling is voor beide kanten het onbekende niet zo vreemd meer. Niet alleen door de gevonden overeenkomsten, maar ook door het gedeelde besef dat er onder elke brug die je slaat tevens een diepe oceaan vol verschillen ligt. Wie niet omlaag kijkt ziet het niet, maar de verbinding kan elk moment wegvallen.

www.driesverhoeven.com

1 Marianne Van Kerkhoven,
programmablad bij 'Talk', 2010.
Kaattheater, Brussel.

2 Idem.

3 Susan Sontag: *Kijken naar de pijn
van anderen*. De Bezige Bij,
Amsterdam: 2003. Vert, van:
'Regarding the pain of others.' – New
York : Farrar, Straus & Giroux, 2003

KRIJG JE GRAAG ONS PAPIEREN
MAGAZINE IN JOUW BRIEVENBUS?
NEEM DAN EEN ABONNEMENT.

REGELMATIG ONZE NIEUWSTE
ARTIKELS IN JOUW INBOX?
SCHRIJF JE IN OP ONZE
NIEUWSBRIEF.

JE LEEST ONZE ARTIKELS GRATIS
OMDAT WE GELOVEN IN VRIJE,
KWALITATIEVE, INCLUSIEVE
KUNSTKRITIEK. ALS WE DAT
WILLEN BLIJVEN BIEDEN IN DE
TOEKOMST, HEBBEN WE OOK JOUW
STEUN NODIG! STEUN ETCETERA.