

hand is, dat hier niks anders achter zit dan een onbeschreven blad?" Het pijnlijke is, zoals in het werken aan *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, om zelf zo ver als mogelijk te durven gaan, ook in de confrontatie met je medespelers, tot iedereen zegt "Ik kan het niet meer aanzien wat die vrouw doet!" Het pijnlijke is, zoals in *De pijl van de tijd* van Guy Cassiers, om jezelf te moeten onderdrukken – om voor een camera te zitten en een euforische monoloog te houden over hoe mensen terug worden geboren in Auschwitz. Da's behoorlijk pijnlijk hoor... Acteren is synoniem met het exploreren van mogelijkheden, met keuzes maken – zal ik zus of zal ik zo... Je weet dat iedere keuze consequenties heeft en minstens een enkele andere mogelijkheid uitsluit. Er zijn altijd minimaal twee mogelijkheden, en als je die twee zijden van de medaille in jezelf voelt, als je die dubbelzinnigheid op een scène weet te brengen, dan heb je een mens, geen ingevuld concept. En dat is wat men ook wil. Men wil van ons altijd die twijfel, die onzekerheid. Vaak staat men er niet bij stil dat men zoveel van ons wil... Een acteur leeft daarom met een permanente faalangst. In elke voorstelling poogt hij telkens weer opnieuw iets te definiëren in het bijzijn van anderen. Een schilder of beeldend kunstenaar komt naar buiten als hij zich heel zeker over zijn werk voelt. Als wij ons te zeker voelen, begint iedereen te gillen "t is niet goed!" Ja, acteren is een ontzettend eenzame bezigheid... Omdat je het meestal samen met anderen in aanwezigheid van een publiek doet, is het eigenlijk ontstellend eenzaam. Het is altijd een eenzaam gevecht... om teksten vanbuiten te leren, om zich de inhoud en formulering van een stuk eigen te maken, om in de omgang met acteurs en regisseur elkaars taal te leren spreken,... En dan is er nog het gevecht met je eigen persoonlijkheid in en tegenover al die dingen. Want je ervaart het toch vaak als een bijna persoonlijk iets wanneer iemand, een regisseur bij voorbeeld, over je argumenten heenwalst en de eigen visie zonder veel discussie laat prevaleren.'

Hij vraagt haar... (Zijn vragen! Zijn tussendoorse opmerkingen! Het interpreterend tussenkomen was er al tijdens het gesprek: de lezer speelde van meet af aan mee, de fictie van de leesbaarheid infecteerde van bij het begin van het gesprek zijn woorden. Het afwezige publiek was wel degelijk present: blikken richting taperecorder, zinnestjes als 'een beetje opletten wat we zeggen' of 'dit is niet voor het interview.' En vooral vragen om verduidelijking. Een avond lang wilde hij journalist spelen, maar zij belette dat: ze had geen zin in een slechte voorstelling.) Hij vraagt haar of er niet altijd een zekere spanning tussen acteurs en



Snakesong / Le désir - Needcompany / Wonge Bergmann

regisseur nodig is om tot een geslaagd werkproces te komen. Ze reageert gedecideerd: 'Neen, ik geloof daar niks van. Dat is naar mijn mening echt een uitvindsel van regisseurs. Als iemand mij in een staat van geweldige spanning tracht te brengen, dan klap ik dicht als een oester. Er zijn al voldoende spanningen tijdens het werken aan een voorstelling. Het zoeken naar een persoonlijk traject is al pijnlijk genoeg om er niet ook nog op een artificiële manier meer spanning aan toe te voegen. Er zijn ongetwijfeld acteurs die zoiets prettig vinden... nu ja, dan denk ik maar dat je sm ook buiten seksuele relaties kan hebben.'

### Zelfvergetelheid

Ze praten over de eindscène van *Le Désir*, waarin zij een korte monoloog houdt over het tevergeefse maar sublieme van 's mensen verlangens. Hij zag het stuk verschillende keren. Telkens weer werd hij, in de fascinerende wijze waarop zij de tekst uitsprak, getroffen door het samengaan van zelfcontrole en kwetsbaarheid, beheersing en risico's nemen. Daarom klomk het iedere avond anders: betekenissen verschoven, lichtjes maar desondanks gemarkeerd, vanwege een verschillende dictie. Of omwille van die enkele surplusseconden boordevol stilte tussen twee zinnen. Of eenvoudigweg door de grotere nadruk waarmee een handbeweging werd gemaakt. Zij: 'Ja, het werd niet altijd op dezelfde wijze gezegd. Maar het vertrekt van een beeld dat ik in mij meedraag. Mensen vra-

gen mij wel eens waaraan ik zoal denk gedurende een voorstelling, of tijdens het onderzoek van een rol. Wel, ik heb altijd schilderen, beelden,... voor ogen. De eindmonoloog van *Le Désir* is voor mij verbonden met een scène uit Antonioni's *Zabriskie Point*. Ik kan ze niet exact omschrijven – ik zag de film twintig jaar geleden -, maar er is iets in de desolaatheid van die monoloog dat bij mij de herinnering aan die filmscène activeert en mij nu doet zeggen "ja, het komt waarschijnlijk daarvandaan". En zo gaat het meestal. Ik weet gewoonlijk welk beeld ik op de scène wil tekenen – en dan heb ik misschien inderdaad de bagage en de beheersing om daar naar toe te werken. Als je dan iemand vaker dezelfde scène ziet acteren, zal wellicht vooral die controle opvallen. Maar ik ben nooit bezig met de oppervlakkige lijnen, met de buitenkant van het theater, met datgene wat moet overkomen, wel met zoiets als re-creatie, met het recreëren van een lichamelijk geheugen. Uiteindelijk moet je streven naar een combinatie van die hoogst persoonlijke, gevoelsgeladen leefwereld – waar Stanislavski of het "method acting" zo de klemtoon op legden – met het Brechtiaanse principe van de objectiviteit en de afstandelijkheid, het maxime dat je moet laten zien dat je een acteur bent en de nodige beheersing bezit. De persoonlijke associaties zijn belangrijk tijdens het werken aan een voorstelling; je moet ze je zodanig eigen maken dat ze effectief een lichamelijk geheugen vormen. Bar-