



Ontmoeting op de pijngrens

Peter Anthonissen over *De Pijn* van Marguerite Duras, gespeeld door Chris Tieleman

Heel af en toe bekruipt mij het beangstigende gevoel dat het bloed langzaam uit mijn hoofd wegtrekt, met veel transpireren en licht evenwichtsverlies tot gevolg. Een fenomeen van claustrofobische aard ongetwijfeld, dat mij in te volle ruimtes wel eens overvalt, maar mij in het theater normaal gesproken onbelet laat. Op twee uitzonderingen na. Eén april 1996, het Roemeense Sibiu. De generositeit van de festivalorganisatie om iedereen gratis toegang te verlenen tot haar voorstellingen leidt ei zo na tot een catastrofe wanneer het in Roemenië vermaarde Bulandra Theater voor een eenmalig bezoek het provinciestadje aandoet: de toeschouwers zitten tot op het podium op elkaar gepakt, tijdens de pauze houd ik het liever voor bekeken. Een beklemmende ervaring die niets met de voorstelling zelf te maken had en zich niet meer voordeed tot op 13 januari 1998 in de Brusselse Kaaithaterstudio's. Chris Tieleman speelt *De Pijn* naar Marguerite Duras: een voorstelling met een dergelijke, ook fysieke impact, dat ik er even aan denk de zaal te ontvluchten. Ik doe het niet, maar heb na de voorstelling duidelijk nood aan suikers: een cola graag, ook al had ik me dertien dagen eerder voorgenomen dat goedje niet al te veel meer aan te raken.

Ik begrijp dat Chris Tieleman (26) met deze voorstelling de Philip Morris Scholarship 1997 voor het meest veelbelovende acteurstalent van het jaar wegkaapte op IT's Internationaal Theaterschool Festival en nadien door het Arnhemse productiehuis InDependance onder de arm werd genomen voor een korte tournee. Toegegeven, het bloedstollende relaas dat Marguerite Duras (1914-1996) in de nadagen van de Tweede Wereldoorlog schreef, is een sleutel

tot het succes, maar meer nog is het de intense manier waarop Tieleman deze tekst op het toneel brengt, die naar de keel grijpt.

De Pijn is een semi-autobiografisch verslag waarin Duras kond doet van haar lange wachten op Robert L. (haar toenmalige echtgenoot Robert Antelme), die in juni 1944 door de Gestapo wordt opgepakt en naar Buchenwald gedeporteerd, maar in april van het jaar daarop nog niet is teruggekeerd. Elke dag is ze in het Parijse Gare d'Orsay waar de bevrijde gevangenen worden verzameld, iedere keer weer is er geen nieuws. Tot verzetsleider François Morland (alias Mitterrand) Robert L. als bij toeval ontdekt in Dachau en hem meer dood dan levend weet terug te brengen. Duras beschrijft de pijn, de foltering waaraan zij zichzelf en haar omgeving noodgedwongen onderwerpt, eindigend in de ontvullende vaststelling dat er, door de accumulatie van ervaringen, van de echtelijke liefde niet veel meer overblijft.

Chris Tieleman heeft de tekst volgens een ogenschijnlijk eenvoudig recept naar het theater vertaald. De actrice zit rechts op het toneel, drank en sigaretten binnen handbereik, en werkt zich in sneltreinvaart doorheen het boek: als een papegaai heeft ze haar tekst gememoriëerd, nu moet hij er zo snel mogelijk uit. Op één voorwaarde: elk woord, elke komma moet en zal gezegd worden, bij de minste verspreking staat Marnix van der Weyden, rechts achteraan op het toneel, tekstboek in de hand, klaar om haar te corrigeren. Die bijna maniakale drang naar accuraatheid weerspiegelt de wanhoop van een nieuwe generatie om met het ontstellende gegeven der kampen om te springen, nu het aantal nog levende getuigen zien-derogen afneemt. Laat staan de vraag welke

positie je als kunstenaar hiertegenover kan of dient in te nemen.

Die worsteling was Marguerite Duras als betrokkene al niet vreemd. De publicatie in 1985 van *De Pijn* volgde op het terugvinden van twee schriften in haar huis in Neauphle-le-Château. In haar inleiding tot het boek beken ze: 'Hoe heb ik dit kunnen schrijven, dit ding dat ik nog niet kan benoemen en dat me bang maakt wanneer ik het herlees. (...) Het woord "geschrift" past eigenlijk niet. Ik stond tegenover regelmatig volgeschreven bladzijden in een klein, buitengewoon regelmatig en rustig handschrift. Ik stond tegenover een reusachtige wanorde van gedachten en gevoelens waar ik niet aan heb durven komen en bij de aanblik waarvan de literatuur me met schaamte vervulde.' De teneur hiervan sluit op een opmerkelijke manier aan bij de in datzelfde jaar 1985 geschreven woorden van Claude Lanzmann in de tekstuitgave bij zijn film *Shoah*: 'Ongelovig lees en herlees ik deze levenloze en kale tekst. Er gaat een merkwaardige kracht van uit, hij houdt stand en leidt zijn eigen leven. Het is het geschrift van de catastrofe en dat is voor mij een ander raadsel.'

Nochtans beweegt precies Duras zich met *De Pijn* in de richting van wat Lanzmann nadien Steven Spielbergs film *Schindler's List* (1993) zou verwijten: het fictionaliseren van de feiten. Haar alternerend gebruik van de eerste en de derde persoon om zichzelf als verteller aan te duiden, het hanteren van een pseudoniem als François Morland of een fictieve initiaal als Robert L. zouden in die zin geïnterpreteerd kunnen worden. In wezen gaat het Duras echter om iets anders: om het verlangen in het reine te komen met haar eigen her-

innering. Vandaar die eerste stap van een veertig jaar na datum moeilijk te begrijpen realiteit naar de fictie toe.

Als actrice staat Chris Tieleman voor een vergelijkbare uitdaging. Bovenal wil ze Duras' verhaal vertellen, maar daarbij kan ze zichzelf niet uitschakelen. Op het toneel zit ze immers niet alleen als het personage Marguerite Duras dat het verleden probeert te activeren, maar ook als Chris Tieleman die tegenover het materiaal haar standpunt dient te formuleren. Vanuit haar werkelijkheid als actrice ontmoet

ze Duras in die schemerzone tussen fictie en realiteit waar de schrijfster zich eerder heeft in begeven. Tielemans geheim is haar spel met de emotie. Op geregelde tijdstippen dreigt haar relaas te stokken, overmand als ze is door verdriet, overweldigd door weerzin. Zijn het echte tranen? Allicht, maar dan de tranen van een volleerde actrice die een eigen interpretatie geeft aan Stanislavski's 'emotioneel geheugen', alsof ze de reactietijd tussen de emotionele herinnering en de veruiterlijking hiervan uitschakelt en de emotie op het toneel zelf laat

ontstaan. Het blijft ambigu welke realiteit Tieleman voorstaat, die van zichzelf of die van het toneelpersonage, maar dat is ook het waarmerk van bijvoorbeeld Dood Paard, net als zichzelf opgeschoten uit de kweekvijver van de Arnhemse toneelschool. Met haar emotie en de beklemming die haar soms ondraaglijke tempo met zich meebrengt, heeft Chris Tieleman in elk geval de wapens in handen om *De Pijn* ook letterlijk naar het publiek te doen overslaan.

Op zoek naar vaste bodem in de waterstaat

Marleen Baeten zag een goed ingespeelde voorstelling van *Venetië* door De Roovers

Hoe verhoudt het persoonlijke zich tot het maatschappelijke? Deze vraag houdt de Roovers bezig sinds ze in 1994 afstudeerden aan het Conservatorium van Antwerpen. Ook *Venetië*, een productie die ze zoals steeds samen met een aantal verwante zielen maakten, vertrekt van deze vraagstelling. Het programmablaadje typeert *Venetië* aan het einde van de zestiende eeuw als volgt: 'De imperialistische mogendheid vormde een poort op de wereld, waar allochtonen zonder al te veel tegenkanting konden aanmeren. Met de louter

economische motivatie in het achterhoofd, krijgt de verdraagzaamheid echter heel andere dimensies...' Toch is *Venetië* geen politiek pamflet. Ook de *Demonencyclus* was dat niet, maar in *Venetië* krijgen de gewetensvragen die de *Demonencyclus* kenmerkten een veel persoonlijker dimensie. Het tekstmateriaal dat aan de basis ligt van *Venetië* zal daar wel niet vreemd aan zijn: *Othello* en *De koopman van Venetië* van William Shakespeare. Terecht vermeldt het programmablaadje dat *Othello* en *De koopman van Venetië* veel meer zijn dan

'relevante teksten waarmee we wat kunnen vertellen over de status van het vreemde en het bevreemdende vandaag. Evenzeer kan je de stukken lezen als liefdesverhalen, als mijmeringen over de broosheid en oppervlakkigheid van vriendschap of gewoon als uiterst vernuftige constructies om een theaterzaal te betoveren.' De Roovers tracteren het publiek op al deze 'lezingen' in één voorstelling.

Hoewel de Roovers ervaring hebben met het vervlechten van teksten (Dostojewski en Camus in *De Bezetenen*) kan je *Venetië* bezwaarlijk een compilatievoorstelling noemen. *De koopman van Venetië* en *Othello* worden immers gewoon na mekaar opgevoerd. Hoewel, de manier waarop de Roovers *De koopman* ten tonele voeren is niet zo 'gewoon'. Shakespeares komedie wordt vakkundig gecompriemd tot een hooguit twintig minuten durende farce: een levensgrote poppenkast, één en al doorstoken kaart, waar de jood Shylock toch niet als schlemiel uitkomt. Door niet mee te gaan in het druk gesticulerende en schmierende spel van zijn tegenspelers bekleedt Luc Nuyens zijn personage met een waardige vasthoudendheid die zijn konkelen tegenstanders bloeddorstiger doet overkomen dan hemzelf... terwijl hij het tenslotte toch is die een pond vlees wil wegsnijden van degene die bij hem in het krijt staat.

De Othello die op deze satirisch-hilarische *Koopman* volgt, heeft niets ongewoons. Geen opvallende tekstbewerking of schrappingen, geen exuberant spel, geen onverwachte statements in decor of kostuums. De Roovers (en Shakespeare) zoals te verwachten en te voorzien was? In zekere zin wel. Het beklemmend

Venetië - De Roovers / R. Mallentjer

