

# De tragédienne en haar meesterwerk

S T A R S

Viviane De Muynck speelde o.a. bij De Mannen van den Dam, Toneelgroep Amsterdam en Maatschappij Discordia.

Nu werkt zij samen met Jan Lauwers & Needcompany. Rudi Laermans sprak met haar,

over Ron Vawter en andere acteurs en actrices die zij bewondert,

over vedettencultus en het gebrek daaraan in onze contreien.

## Over de kunst van het acteren

### Wreedheid

Ze valt meteen met de deur in huis, met een tegelijk bereflecteerd en persoonlijk antwoord op de niet gestelde vraag naar het hoe en waarom van het acteursbestaan. De toon is gezet. Tijdens het hele gesprek formuleert ze behoedzaam en zorgvuldig, tastend naar passende woorden en zinnen, op het ritme van haar gedachten. Nooit zwenkt ze uit naar een totaal afstandelijk spreken, nimmer stapt ze op algemene ideeën-zonder-meer over: haar spreken (haar denken) vindt steeds weer opnieuw – en dat vaak in één enkele zin – het juiste midden tussen abstracte kanttekeningen en persoonlijke ervaringen, tussen reflexiviteit en individualiteit. Haar gedachten blijven altijd ook haar gedachten. Ze zegt: ‘Over de scène stelde Artaud ooit: “dàar voel ik dat ik leef!” Dat is een ervaring die ik persoonlijk zeer goed herken, en die niet direct iets heeft te maken met wreedheid in de zin van een lichamelijke uiterst ver gaan. Zo denkt men vaak over de acteurservaring: als een acteur zichtbaar afziet op de scène, als het zweet van zijn lijf gutst, dan vindt men dat hij erg inlevend speelt. Terwijl de wreedheid van het theater veeleer verband houdt met de genadeloosheid waarmee je jezelf als acteur onderzoekt en dat ook in en doorheen je spel documenteert. Dat kan je pas na een bepaalde leeftijd. Want het gaat niet zozeer om intellectueel zelfinzicht – daar is een heel jong iemand ook toe in staat. Neen, het gaat er gewoon om dat je als acteur al klappen hebt gekregen, dat je weet hoe pijnlijk het acteren soms kan zijn, en dat je die pijn ondanks alles toch terug moet gaan opzoeken om de woorden of de toneelsituatie binnen de esthetiek van een gezelschap of een artistiek

leider gestalte te geven. Zo iets heeft altijd een genadeloosheid. Indien je, zoals ik, als acteur gedurig vertrekt vanuit een persoonlijke basis, dan is er altijd sprake van zelfconfrontatie. Die heeft niet meteen te maken met objectieve gegevens, zoals de tekst of – voor zover het in het moderne theater nog bestaat – het personage. Je stuit gewoon op het gegeven dat de woorden gezegd dienen te worden binnen een sociale situatie, binnen verhoudingen met andere acteurs en een regisseur. Hoe jij je opstelt tegenover je medespelers, hoe zij naar jou toe reageren, hoe een regisseur naar jou toe reageert,... – het zorgt heel vaak voor miniconflicten. En binnen deze conflictuele situatie heb je bovendien een bepaald gedragspatroon te volgen, dat blijkt uit de tekst. Dat vraagt om het ontwikkelen van een specifieke manier van denken. Om te onderzoeken hoe je daartoe zou kunnen komen, dien je die denkwijze zelf te kunnen vatten, op een meer dan afstandelijke manier, dus niet alleen in termen van het effect dat een scène moet ressorteren, welke mimiek of stemverbuigingen bruikbaar zijn om deze of gene illusie te creëren. Het gaat in het acteren helemaal niet om het voortbrengen van een geloofwaardige illusie. Neen, zoals Jan Ritsema zegt: “Het theater moet waar zijn.” Niet de acteur die zegt wat hij zegt, maar de acteur die meent wat hij zegt is belangrijk. Het moet op dat moment van het zeggen echt zijn, en dat is helemaal niet makkelijk. Dat vereist van de acteur zelf een kaalslag, dat vergt genadeloosheid, wat ons weer bij Artaud terugbrengt.’

Ik hoor opnieuw haar stem: de koptelefoon bakent een met sonoriteit, dictie, verheffingen, charme,... gevulde ruimte af. Noodzakelijk vervorm ik haar spreken. Mijn schrij-

ven bevecht haar stem, mijn zinnen verdichten en corrigeren haar woorden, het hoorbare maakt plaats voor het leesbare. Haar woorden waren tot hem gericht en schakelen zich als zodanig op een zuivere wijze aan: het gesprek gaat ondanks de afgesproken publieke inzet eigenlijk alleen hen beiden aan. Deze sociale particulariteit valt onmogelijk mee te nemen in een tekst. Wat er op maandagavond 27 oktober 1997 in het Brusselse restaurant feitelijk (‘woord-na-woord’) werd gezegd, dient ongeschreven te blijven opdat anderen de tekst zouden kunnen lezen. In naam van de Wet van de Leesbaarheid produceer ik hic et nunc een simulacrum, een tekst die doet alsof hij een concrete ontmoeting weergeeft – terwijl die in werkelijkheid moet worden ‘gemankeerd’ om überhaupt een verhouding met het fictieve personage genaamd Lezer tot stand te kunnen brengen. Van theater gesproken! (Er is het teksttheater, en er is het theater van de tekst – van deze tekst, en van alle teksten.)

### Pijn

‘Het pijnlijke van het theater is dat je anderen probeert te overtuigen van iets dat je zelf voor honderd procent weet en ervaart – en dat bijna nooit iemand echt luistert. Het is het pijnlijke van het spelen van een personage als Macbeth bij voorbeeld, die zijn entourage poogt duidelijk te maken dat het niet om die ene moord gaat. Want hij weet dat er nog vijfendertig andere moorden zullen volgen. En nog meer, nog meer... Het pijnlijke is dat onder woorden pogen te brengen, en als woorden niet volstaan om – zoals in *Le Pouvoir* – de kleren uit te trekken en als het ware te zeggen: “zie dit, denk je soms dat hier niks aan de

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-

rault heeft ooit gezegd dat de kunst van een acteur erin bestaat dat hij iets leert en dan op het moment dat hij het heeft geleerd, het geleerde vergeet: het wordt datgene wat geweten is. “On l’apprend, quand c’est appris, c’est connu”. En dan hoef je er niet meer mee bezig te zijn, het is er gewoon: het spelen is het moment van het daar-staan, voor het publiek.’

Ze komt later in het gesprek nog terug op deze hoogst aparte vorm van vergetelheid, en wel naar aanleiding van zijn ietwat pedante insisteren op haar initiële verwijzing naar Artaud: ‘Op de scène besta je – afijn, besta ik. Ja, ja... Ik heb ooit eens gezegd: “Daar voel ik mij in mijn meest complete vorm.” Ik begrijp niet waarom vele mensen dat een vreemde uitspraak vinden. Want volgens mij heeft een schilder een zelfde soort van ervaring: hij voelt zich het gelukkigst in zijn atelier. Iedere kunstenaar kent dat, maar bij een acteur acht men zo’n ervaring een beetje misplaatst – en zeker bij een vrouwelijke acteur. De reactie is dan altijd van “maar enfin! wat zeg je nu? wat bedoel je?” Maar het is nu eenmaal zoals Artaud zegt. Als je met kunst bezig bent, dan, ja, hoe zwaar het ook weegt, er is tijdens het werken altijd het moment dat je denkt: “dit zou het wel eens kunnen zijn!” Begrijp mij niet verkeerd: ik ben heel streng voor mijzelf. Als ik dertig voorstellingen speel, vind ik er vijf gelukt, en dat is dan nog ruim gemeten. Je streeft gewoon een droom na die bijna niet te verwezenlijken is, het moment dat! – ik noem dat dan “vliegen”, wat belachelijk klinkt... -, het moment waarop het gekende zo evident is dat je niets meer hoeft te bewijzen, dat het er simpelweg is, niet alleen voor jou maar ook voor alle anderen. Dan is alles opeens nieuw, dan kunnen andere richtingen worden ingeslagen, dan is het hier en nu zo duidelijk en bezit het zo’n gewicht dat alles in functie staat van zowel de scène als het publiek. En het publiek is ontzettend belangrijk in het theater! Het gaat niet zozeer om het feit dat er mensen in de zaal zitten, wel dat je voelt dat er een openheid is, dat je merkt “ha, ze leven!” Soms lijkt het alsof de mensen in de zaal geschilderde wezens zijn en niet echt aanwezig, soms lijken ze op sterven na dood of is de voorstelling van die aard. Maar op het moment dat er een fluidum is, dan is een acteur – zoals Ron Vawter ooit zei – een medium en ontstaat er iets dat groter is dan een optelsom van de delen, en dat niet valt te herleiden tot het aantal mensen in de zaal, het aantal acteurs op de scène,... Er is geen grens meer maar één groot geheel. Dan is er iets onbeschrijfbaars, iets dat je bevattingvermogen overstijgt. Dan bezit elk moment een eeuwigheids-waarde en is ieder beleefd ogenblik een heel leven. Dat is echt ongelooflijk, dat is echt een

feest! Je weet dan achteraf nooit goed wat je nu eigenlijk op de scène hebt gedaan. Ken je de klassieke anekdote over Sir Lawrence Olivier? Na een voorstelling van *Othello* sluit hij zich op in zijn loge; iedereen probeert hem eruit te krijgen, met kreten als “Larrie, it was fabulous!”. Na een tijdje opent Lawrence eindelijk de deur van de loge, en gilt hij “But what did I do!?” Die supreme momenten ontsnappen je inderdaad. Je weet achteraf zelfs niet eens meer wat je tijdens het acteren zoal hebt gevoeld. Het is als “la petite mort”: je komt er nooit achter wat het is... Maar tegen die ogenblikken kan geen orgasme optornen!

Ze schatert, zegt dan guitig ‘ja, dat mag je in het artikel zetten,’ grinnikt (wellicht dacht ook zij toen even aan de Lezer), en lacht vervolgens weerom uitbundig. En oh toeval, een in het restaurant aanwezig groepje eters valt in met een niet minder klaterende lach. Alsof ook die avond het publiek haar woorden en gebaren kracht wilde bijzetten.

### Rituelen

Zij vergelijkt het gedurige streven naar dat ene ogenblik van zelfvergetelheid en eenwording met de queeste van de middeleeuwse vrouwelijke mystici. “Tegenwoordig huldigen nogal wat mensen de mening dat het in feite om anorexia-patiënten ging. Maar ik ben ervan overtuigd dat alle mensen die aan een bepaalde vorm van versterving doen, eropuit zijn om via de geest nieuwe wegen te ontdekken. Daar gaat het om in de zogeheten trance: men wil een toestand bereiken van verruimd bewustzijn zonder gebruik van chemische middelen.’

Haar woorden beantwoordt hij deze keer met een verhaal. Hij vertelt haar over het traject van tentoonstellingsmaker Paul Vandebroek: eerst *Hooglied*, dan *Trancedance*; eerst de trance van de mystiek, dan de mystiek van de trance. Zij pikt meteen in met de opmerking dat tussen de rituele dans der derwisjen en een modale techno-rave wel degelijk een cruciaal verschil bestaat. ‘Toen was het een kaste die danste, nu is het het grote publiek.’ Hij pareert met een wijsneuzige uitweiding over het werk van de antropoloog Victor Turner. Hij legt haar uit dat volgens Turner ieder ritueel in wezen draait rond de afschaffing van de bestaande maatschappelijke verhoudingen en hun hiërarchie, en de tijdelijke creatie van een egalitaire gemeenschap of *communitas*. Zij aanhoort de op de verkeerde plaats terechtgekomen docent enigszins ongeduldig (‘ja...’, ‘ja...’), en onderbreekt hem dan: ‘Maar dat is toch logisch! Dat is van een pure logica! Rituelen zijn, bekeken vanuit het perspectief van een individueel mensenleven, seizoensgebonden. Rituelen hebben te maken met de meest markante

overgangen in een menselijk leven, met geboorte, met dood, met huwelijk, met puberteit, met het verlies van seksuele capaciteit,... Als zodanig bezit elk ritueel een grote herkenbaarheid en creëert het uiteraard een band, sticht het gemeenschap. Maar met uitzondering van alles wat met de voortplanting heeft te maken, bezit onze maatschappij nog nauwelijks rituelen. Juist daarom bestaan er zo’n zware taboes rond lichamelijk verval, dood, leeftijd,...’

Hij gaat door op zijn docentenplan na een wat gratuite verontschuldiging (‘Sorry, jij moet eigenlijk praten’) en betoogt dat in het magische moment dat acteur(s) en publiek één worden, ook de toeschouwer zichzelf vergeet. Net als in het traditionele ritueel wordt er tijdelijk een *communitas* gevormd, zij het een bijzonder momentane en tevens erg kwetsbare. Zij stemt in en vertelt over de wijze waarop ze ooit een voorstelling van een jong Nederlands gezelschap ervaarde (‘ze heette *Het uur blauw* of *Het blauwe uur*’), gebaseerd op een roman van Malcolm Lowry en geregisseerd door Paul Koek. ‘Ik was daar echt kapot van. Het heeft vier jaar geduurd voor ik op een van de acteurs durfde toe te stappen om te zeggen hoe schitterend ik het toen had gevonden. Want tijdens de voorstelling zelf, ging wat er gebeurde mijn begrip totaal te boven.’ Naar het einde van de avond toe gebruikt ze opnieuw het woordje ‘mystiek’ ter omschrijving van zo’n gelukte theatrale ervaring. Maar ze voegt er meteen aan toe dat dergelijke woorden altijd een beetje lullig klinken. Vandaar haar soms scherpe uitvallen en sarcastische opmerkingen: ‘Wij leven in een cynische tijd. Iedereen is ambivalent en wordt getekend door een tweespalt, door de afwisseling tussen pragmatisme en euforie. Iedereen wil liefde, maar denkt er meteen bij dat het om een onbereikbaar iets gaat. Ik ben niet anders, alleen wordt het van een vrouw veel moeilijker aanvaard dat ze zich soms ook cynisch opstelt.’

Het gesprek waaiert uit richting België, ‘de zaak Dutroux’, de CCC en de Bende van Nijvel,... Ze vat samen: ‘Ik ben ook een kind van deze tijd. Als acteur streef ik overgave na, maar je krijgt er meestal zo weinig voor terug. Je geeft en geeft en geeft, en als er dan niks terugkomt word ik cynisch. Uit zelfbescherming.’

### Zij/hij

Ik besef plotseling wat hen tegelijk scheidt en verbindt. Hij houdt van de manier waarop zij haar ‘ervaringsweten’ verwoordt, terwijl zij wellicht in zijn analytische of theoretische, hoe dan ook ‘intellectuele’ formuleringen, een verlangen tot weten herkent dat analoge (niet: dezelfde!) ervaringen tracht te begrijpen. Zij is acteur, hij heeft zijn auteurs... (In de loop van

het gesprek merkt zij ergens op, terloops en zonder enige zweem van ironie of verongelijkt-zijn: 'Ik snap volkomen wat je wilt zeggen, maar ik kan het niet zo goed uitdrukken. Ik kan geen auteurs aanhalen...') Ze hebben zo allebei hun competentie, en ze weten dat die elkaar aanvult: geen naijver, geen blufpoker, wel wederzijds respect. Maar vandaag wil hij dat zij hoe dan ook 'wint'; hier en nu telt haar stem, haar 'ervaringsweten' (maar die term alleen al! Foucault!) Haar stem: ze praat op een gedecideerde manier, met een toon die gedurig zegt: 'ik wéét waarover ik het heb'. Niet dat ze op basis van haar first hand knowledge autoriteit claimt. Nimmer zet ze haar acteerervaring tegen zijn vragen of opmerkingen in (dat heeft ze ook voorheen nooit gedaan), nimmer beroept ze zich op haar technische bagage of haar persoonlijke vaardigheden.

Nooit zegt ze iets in de trant van 'dat kan jij niet weten, want jij bent geen acteur'. Haar beslithed heeft kortom niets te maken met het uit het sociale leven overbekende spel van in- en uitsluiting. Neen, haar zelfverzekerdheid is het resultaat van een strikt individuele luciditeit – van een acteurscarrière die in het teken staat van zelfbevraging, reflectie, 'nadenkendheid'. Ik stel mij voor dat ze voortkomt uit het altijd opnieuw beantwoorden van de tegelijk simpele en voor de hand liggende, maar oh zo lastige vraag 'waar ben ik mee bezig?' In mijn verbeelding zie ik haar thuiskomen van een repetitie, moe en vol twijfels; ze schenkt zich een drankje in, steekt een sigaret op, en... denkt na. Over de voorbije dag. Over haar rol. Over de tekst. Over hetgeen de regisseur opmerkte. Over de onbekende man die haar op straat aankeek. Over vroegere rollen. Over haar zoon.

Over zichzelf. Over de zin en onzin van het verschijnen op een scène. Over het beroep van acteur. Over voorbije liefdes. Over de essentie van het acteren. Zovele vluchtige gedachten, en wat ik thans hoor is een momentane verlichting van dit onafgesloten proces van zelfreflectie. Ik observeer hoe zij zichzelf in heden en verleden observeerde – maar dat doet ook zichzelf. Het tijdens het interview gepresenteerde 'zelfbeeld' is daarom pose noch narcisme, wel een poging om alsnog mee te delen wat hoe dan ook niet valt te communiceren. Ook daarom doet haar Artaud-entree zo 'juist' aan. (Zij verwoordt tijdens het gesprek kort maar krachtig haar visie op gesprekken: 'Je ziet mensen voor of na een voorstelling, of toevallig op café, en soms – als er zoiets als vriendschap ontstaat – ga je al eens met iemand eten. Die gesprekken zijn over het algemeen vrij-

Viviane De Muynck / Maarten Vanden Abeele



blijvend, ook als het ergens over gaat. Je wisselt meningen uit, niemand zegt “dit denk ik nu echt over grote problemen, of over keerpunten in een mensenleven”. Het blijft gewoonlijk bij zoiets als veredelde anekdotiek: wat heb je gelezen, wat heb je gedaan, waar ben je mee bezig, wat heb ik gezien, wat vond ik mooi, heb je die film ook gezien, god god god da’s een goeie regisseur, da’s een goeie acteur... – allemaal dingen die vrij objectiveerbaar zijn. Maar hoe iemand denkt over verleiding, of over verleid worden, over afstand nemen... – daar kom je pas toe door een zekere confrontatie die het niveau van het vrijblijvende overstijgt.)

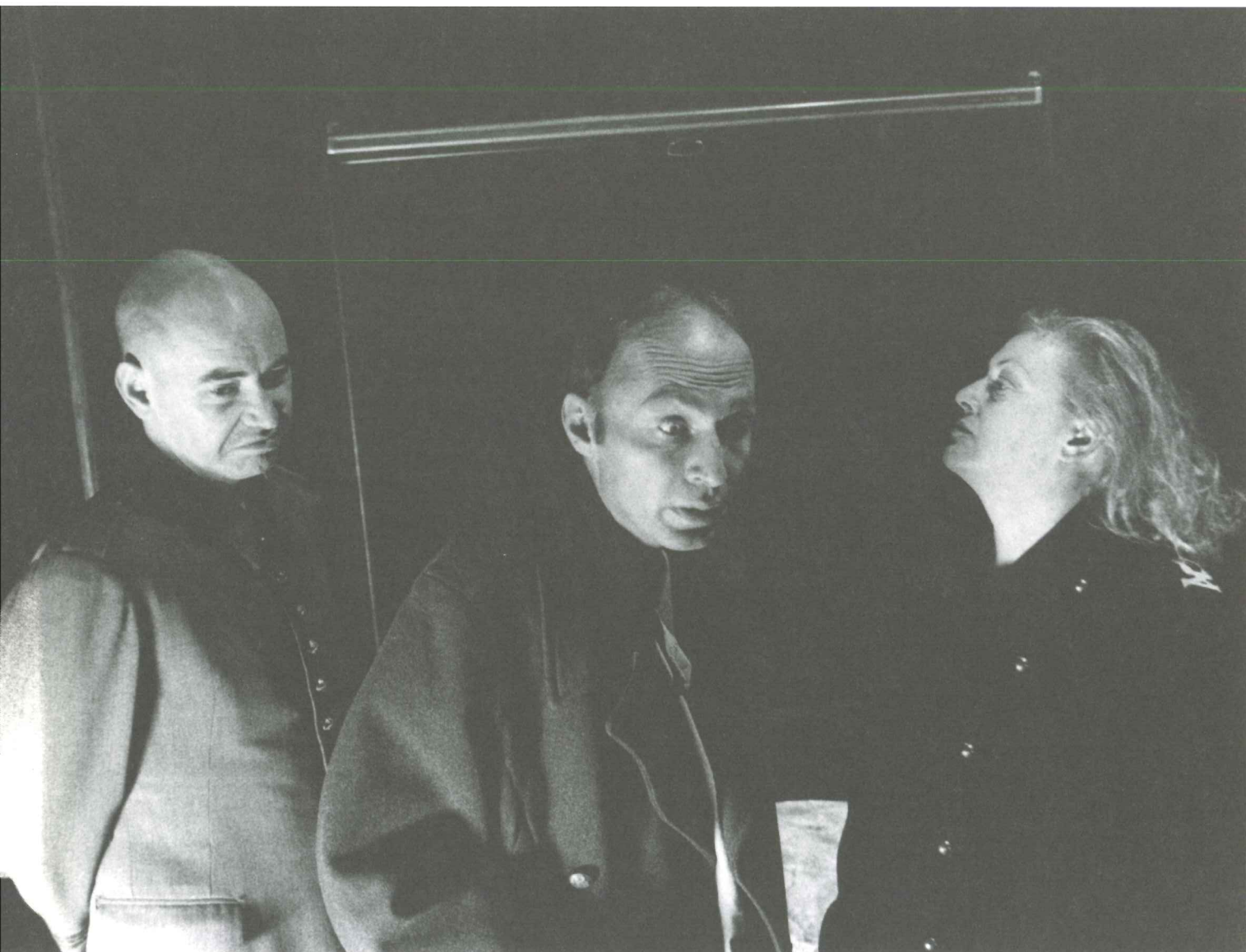
### De acteur

‘Acteurs hebben geen statuut, maar dat geldt ook voor muzikanten. De onderwaardering

van de acteur in Vlaanderen, ook in de kritiek, is een gevolg van onze beperkte theatertraditie, zeker in vergelijking met Engeland of Frankrijk. Het professionele theater heeft zich hier pas laat aan de greep van het volksvermaak ontworsteld en eigen opleidingen gekregen. Er is bovendien geen belangrijke filmindustrie. Overigens kunnen ook maar weinig acteurs op een afstandelijke, analytische manier over hun vak praten. Dat alles versterkt de dominantie van de regisseur, de vormgever, in het spreken en schrijven over theater. Met alle respect voor regisseurs, maar niet alles wat in een voorstelling zit is door de regisseur bedacht. Er is een gedurige wisselwerking tussen regisseur en acteurs, maar daar wordt haast nooit over gepraat. Omdat men niet weet wat een acteur is. Omdat men denkt dat een acteur iemand is met een aan/uitknopje op zijn rug. Omdat men meent

dat een acteur een machientje is, bestuurd door de regisseur. Wat natuurlijk niet klopt.’

Ze geeft haar woorden een bredere context mee: ‘Theater is in Vlaanderen geen publiek gegeven. Het wordt hier nog altijd geassocieerd met ofwel intellectualisme, ofwel volksvermaak. Ofwel Needcompany, ofwel het Echt Antwerps Theater. Het probleem is dat er haast niets tussen deze beide polen inzit. En het wordt er niet beter op met het wegvallen van programma’s als *Ziggurat*. De weinige publieke aandacht die er nog is voor het theater, wordt steeds kleiner. Vroeger had je nog wel een podium in de media voor – als ik het zo mag noemen – het grotere werk. Ik denk bijvoorbeeld aan het radioprogramma van Héléne Ballings in het Antwerpse. Dat zorgde jarenlang voor continuïteit en verlaagde de drempel: het leerde mensen dat het appreciëren van



een voorstelling niet meteen afhankelijk was van het lezen van een reeks boeken. Vandaag de dag wenst men de blik van de toeschouwer niet meer te dirigeren, wat bij voorbeeld afkleurt op de inhoud van de programmaboekjes. Allemaal goed en wel, maar het theater heeft zich in zijn poging om au sérieux te worden genomen al te zeer van de massa afgekeerd. Zodat velen zich nu beginnen af te vragen hoe ze in godsnaam meer mensen naar het theater kunnen krijgen. Ik vind het hoe dan ook jammer dat nogal wat mensen zich uit de theaterboot voelen vallen.' Ze gispt de toenemende platvloersheid binnen de media, de BRTN inclusief. Hij stelt een voorspelbare vraag: 'Maar heeft het theater dan nog wel een toekomst?' Zij: 'Natuurlijk schatje, natuurlijk! Natuurlijk heeft het theater toekomst! Daar kan je tenminste iemand live zien onderuit gaan!'

We belanden zo opnieuw bij het belang van de acteur. Zij: 'Waarom praat iedereen thans nog steeds over een Julien Schoenaerts of een Dora Van der Groen? Het waren natuurlijk goede acteurs. Maar ze speelden ook in een tijd dat het theaterbezoek in Vlaanderen nog veel sterker was verbonden met een zekere personencultus, wat nu nog altijd bestaat in Engeland, Frankrijk of Duitsland. In de Lage Landen werd die vedettencultus vanaf het einde van de jaren zestig vies gevonden. Het gevolg is dat er hoe langer hoe minder zoiets als herkenbaarheid is. Terwijl vroeger iemand als Dora Van der Groen een voorstelling mee een gezicht kon geven. Thans worden in vele publicaties niet eens de namen van de acteurs genoemd. Men volstaat met het vermelden van de titel van het stuk, de naam van het gezelschap, en de naam van de regisseur. En af en toe noemt men ook de naam van een acteur die trof. Alsof er geen medespelers waren. Alsof acteurs allemaal onderling inwisselbaar zijn...' Hij: 'Wie is je lievelingsacteur?' Zij: 'Ik zie twee mensen heel erg graag spelen: Simone Signoret en Gene Rowlands. Ik ken ze beide natuurlijk enkel van de film. En als ik Rowlands zo goed vind, komt dat vooral door het werk van John Cassavetes. Beiden zijn vrouwen die de ruimte hebben gekregen om interessante oudere vrouwelijke personages neer te zetten. En beiden hebben ze in hun spel ook die dubbelheid waarover we het eerder hadden: ze combineren het Brechtiaanse, het streven naar objectivering, met een sterke persoonlijkheid. Zowel Signoret als Rowlands tonen dat ze spelen, en als ze spelen gaan ze voluit en nemen ze risico's. Als ik ze bezig zie, denk ik vaak: "oei, oei, oei, de volgende bocht halen ze niet" – en toch lukt het hen dan weer.' Hij: 'Zijn er ook mannelijke acteurs die je erg waardeert?' Zij: 'Al Pacino. Hij durft ook zo

vreselijk uit de bocht gaan, hij is ook zo gedreven. En wie wellicht een hele grote acteur gaat worden, is Tim Roth. Misschien ook Johnnie Depp... Tja, buitenlandse acteurs ken ik natuurlijk haast enkel van het filmdoek... En het Nederlandstalige theater heb ik tijdens de afgelopen tijd eigenlijk te weinig gevolgd om namen te gaan noemen. Er zijn een aantal mensen met wie ik graag heb gewerkt, zoals Matthias de Koning of Wim van der Grijn. Maar juist omdat ik er mee heb samengewerkt, kan ik ze moeilijk vanop een afstand bewonderen... Nu ja, veel hangt hoe dan ook af van het soort van empooi dat een acteur krijgt. De appreciatie van een acteur is verbonden met de kansen die hem worden geboden.' Ze noemt andere namen: Charlotte Rampling, Vanessa Redgrave, 'de meisjes Richardson'; ze verhaalt over oudere films die hij niet kent. 'Films leden toen nog niet onder de dwang om uitsluitend mooie mensen te tonen...' Ze vertelt over *Gertrud* van Carl Dreier: 'Twee mensen op een tweezitsbank, de acteurs doen niks maar ze acteren ongelooflijk. Geen enkele toegeving aan het medium film, alleen een oog dat naar mensen kijkt. De film ontploft bijna van de emotionele geladenheid, die nooit op een directe manier wordt getoond. Het wrede van deze film is dat je je als toeschouwer echt een voyeur voelt.'

Ze pauzeert, denkt na, en rondt het hoofdstuk 'acteren' op een quasi-academische manier af: 'Ambacht of kunst, dat zijn de twee heersende manieren om naar ons vak te kijken. Ofwel is de acteur een dienstbaar instrument voor een regisseur, ofwel voegt hij iets toe en maakt hij zich de voorstelling eigen. Bij ons domineert de eerste opvatting en vindt men de tweede al snel heel verwaand klinken, zeker uit de mond van een acteur.' Hij repliqueert met de vraag of ze niet graag meer solo's zou willen brengen. Zij: 'Ja, maar een solo is ook bijzonder zwaar om doen. It's the loneliness of a long distance runner...'

### De regisseur

'Een regisseur is een oog, hij is iemand die niet alleen naar jou maar ook naar alle anderen kijkt. Hij helpt je om datgene te vinden wat je allebei wil zoeken. Er is alleen een probleem wanneer de regisseur wel weet wat hij wil vinden en de acteur niet. Dan is er een communicatiestoornis en beginnen acteurs tijdens repetities heel slecht te spelen omdat ze zich afvragen "wat wil hij nu eigenlijk?" Het gezamenlijk zoeken met de regisseur is hoe dan ook heel pijnlijk, omdat het zo open is. Je botst gedurig met elkaar, en meer dan eens moet je dingen op tafel gooien die je normaal gesproken als mens nooit zou laten zien. Natuurlijk is er tij-

dens het werken aan een voorstelling beduidend meer aan de hand dan de verhouding tussen een kijkend oog en een handelend lichaam. Je stapt als acteur ook altijd in iemands esthetiek, wat ik mij erg lang niet echt heb gerealiseerd. En dan gaat het niet alleen om scenografie, belichting, nee, je stapt binnen een intellectuele esthetiek, een esthetiek van denken, van overtuigingen. That's a total different story, want je komt daar pas achter nadat je al enige tijd met iemand hebt gewerkt.'

Zij laat opnieuw het woord 'confrontatie' vallen, hij brengt vervolgens de notie van fantasma in stelling: een regisseur poogt al kijkend zijn eigen fantasma's te betrappen, die het fundamentele kader van zijn theateresthetiek afbakenen. Zij knikt, maar benadrukt meteen ook dat de menselijke fantasie thematisch erg beperkt is. Seksualiteit, verlangen en dood, en hun onderlinge verhouding, vormen de grondstof, reden waarom een heteroseksuele regisseur als Jan Lauwers er anders zal mee omgaan dan de homoseksuele Gerardjan Rijnders. En tegelijkertijd spelen altijd individuele verschillen: 'De thema's zijn dezelfde, maar hoe een regisseur accenten legt, wat hij ziet of wil zien, is persoonsgebonden en hangt samen met een specifieke esthetiek. En juist tegenover die esthetiek dien je je als acteur te verhouden. Het grootste gevaar in dit verband – en dat weet elke regisseur – is dat iedere acteur zo graag een nobel mens wil zijn. Iedere acteur wil zo graag beter zijn dan hij is, wil zo graag de betere kant van de mens laten zien, wil zo graag voor zichzelf en in de ogen van de anderen een hogere vorm van aanvaarding verkrijgen. Het is dan de taak van de regisseur om te denken "ho, ho, hebben we even niks mee te maken!" Maar daar staat natuurlijk tegenover dat een acteur na enige tijd ook een bepaalde vorm van esthetisch denken ontwikkelt. Vanaf dan moet je in je verhouding met een regisseur veel verbijten. Je gaat tot op zekere hoogte jezelf censureren en materiaal aanbrengen waarvan je vermoedt dat het de regisseur interesseert. Je moet naar een middenweg, een oplossing zoeken. Je moet doen wat je wordt gevraagd, maar tegelijk laten merken dat er nog iets anders achter zit. Want je kan tijdens een voorstelling geen commentaar op de esthetiek van de regisseur leveren. Maar je kan wel suggereren dat er achter je gedragingen op de scène een hele wereld schuilt die tijdens het spelen nooit wordt uitgesproken. Daarmee komen we terug bij wat ik eerder zei over de twee kanten van de medaille, over het omgaan met verschillende mogelijkheden. Ik zeg altijd: "je moet elke productie aangaan op de toppen van je eigen kunnen, maar je kan niet altijd langs de toppen van je persoonlijke ambitie sche-

ren.” Je kan immers moeilijk verwachten dat in elke voorstelling jouw verhaal centraal staat. Acteren houdt altijd ook een flinke dosis bescheidenheid in. Je dient je vak ernstig te nemen, maar jezelf moet je kunnen relativëren – wat voor acteurs lang niet altijd gemakkelijk is.’

### Lauwers

Ze praten over haar werk bij Jan Lauwers, de regisseur met wie ze tijdens de voorbije jaren het vaakst samenwerkte. Hij: ‘Jij kan in zijn voorstellingen een perfect beeld worden, maar het doorbreekt wel altijd de beeldtaal van Jan.’ Zij: ‘Dat begrijp ik niet.’ Hij: ‘Je manier van acteren in *Macbeth* of in het slot van *Le Désir* zorgt voor kleine scheurtjes, zonder dat er echt sprake is van een botsing.’ Zij: ‘Ja... ja... scheurtjes, scheurtjes...’ (maar hoeveel valt er in deze tekst weer niet weg! – aan woorden, aan onzekere formuleringen, aan zoek en getast, aan intonaties en gebaren, aan ‘stemmigheid’. Aan conversatie: ieder gedrukt interview is een leugen.) Hij: ‘Als je Jan zijn gang laat gaan, maakt hij een volkomen gesloten universum boordevol beelden, dat juist krachtig wordt door het tegenwerk van de acteurs...’ Zij: ‘Ja natuurlijk, en daarom vragen mensen die uit de hoek van het teksttheater komen mij altijd waarom ik in godsnaam nog steeds bij Jan Lauwers zit. Maar wat mij fascineert zijn juist die mogelijke scheuren: in hoeverre kan ik aan dat oog, aan dat hermetische beeld, aan dat visuele aspect van Lauwers’ voorstellingen, niet een commentaar maar een zodanig iets toevoegen dat het duidelijk wordt dat hetgeen je ziet niet is wat is – dat het om een momentopname gaat en niet om de complete realiteit. Want de werkelijkheid van de voorstelling omvat veel meer dan wat wordt gedictieerd door een heteroseksueel erotisch oog.’

Zij pauzeert, hij vult de invallende stilte met de voor de hand liggende opmerking dat het werken met een regisseur altijd erotisch is gekleurd, zij gaat verder: ‘Tuurlijk... En het is erotiek-als-spel. Want beide partijen weten dat er een erotisch element meespeelt. Wat gevaarlijk is... Ik heb meer dan eens gemerkt hoe zwaar dat kan wegen. Als er een hechte band is tussen twee elementen, tussen regisseur en acteur, tussen oog en uitvoerder, dan... ja, dan vervulde je als acteur eigenlijk het beeld van een erotische fantasie, wat ik niet zo interessant vind.’

We komen weerom te spreken over de eindscène van *Le Pouvoir*, waarin ze uit de kleren gaat. ‘Jan heeft mij die niet opgedrongen. In het script stond “de moeder strip”, ik vroeg Jan “wil je dat ik het doe?”, hij zei “nee, ik vind naakt vreselijk op een scène, dus je moet niks”. En toen deed ik op een gegeven moment die

monoloog, en ik dacht “ik trek gewoon mijn kleren uit, ik doe het zo – want daar gaat het toch zeker om: oudere vrouw, moeder,... Jan was daar, zo denk ik, zodanig van onder de indruk dat hij het zo heeft gelaten. Maar wat ik vervolgens te horen kreeg! Dat had niets meer met acteren te maken, maar kwam keer op keer op een fysieke veroordeling neer. Ik weet ook wel dat ik een speelstijl heb die niet alle mensen aanspreekt. Als oudere vrouw en actrice belichaam ik echter ook een afstand tegenover het fallische ideaal, wat blijkbaar erg bedreigend overkomt. Alsof een vijftigjarige vrouw alleen maar steil en ontoegankelijk mag zijn! Ik weiger dat spel te spelen, maar het maakt mij er niet populairder om.’

### Ouderdom/Vawter

‘Ouder worden is niet gemakkelijk. De af-takeling, het schrikken bij oude foto’s, wat een acteur wellicht vaker overkomt dan andere mensen...’ Hij vraagt haar wat het ouder worden voor haar acteer spel met zich bracht. Zij: ‘Eenvoud. Een grotere eenvoud. Ik streef hoe langer hoe meer naar een zo groot mogelijke eenvoud. Als je jong bent, wil je bewijzen dat je een goed acteur bent. Alle hoeken en kanten van de scène zou je met de snelheid van een formule-één-wagen willen bespelen. Van nul naar honderdvijftig in tien seconden, bij wijze van spreken: je wenst te tonen dat je het gemakkelijk kan. En dan komt de fase waarin je denkt: ho maar, pas op, je staat niet alleen op de scène, je doet je ding samen met andere mensen, dus samen van nul naar honderdvijftig in tien seconden. Vervolgens is er de fase waarin je begint te zoeken naar traagheid, eenvoud,... Waarin je denkt: ik hoef niet hysterisch te doen en in de gordijnen te klimmen om te laten zien dat iemand hysterisch is, ik kan gewoon stilzitten en niks doen en de mensen zullen wel weten dat ik hysterisch ben.

De naam van Ron Vawter valt. Veel te vroeg gestorven. Een overweldigend acteerminimalisme: ‘Iedereen herinnert zich Rons echtheid, het feit dat hij op een scène zo transparant was, de wijze waarop hij daar stond en de zaal inkeek met die grote blauwe ogen van hem, waardoor iedereen werd opgezogen en waarin iedereen zijn eigen gedachten legde. Altijd weer die momenten van lucht, die Liz LeCompte ook liet gebeuren. Voor haar, die hem tijdens het werken aan *Philoktetes-Variaties* dag na dag verzorgde en bijstond, was Vawter tegelijk een confrontatie met het ultieme vluchtpunt van het verouderen – en daarom een les in kleinheid. ‘Tijdens *Philoktetes* dacht ik vaak: waarom zou je, waarom zou je... Ik was als het ware dubbel bezig: ik speelde een rol – en ik denk nog steeds dat ik in die voorstelling een

heel goede Odysseus heb gespeeld –, maar ik stelde mij tegelijk ten dienste van iemand anders. Dat was gewoonweg evident.’

We blijven cirkelen rond de figuur van Ron Vawter. Zijn naam bindt ons, maar voor haar verwijst de naam uiteraard niet enkel naar een briljant acteur maar ook naar een reeks van bijzondere ervaringen. Zij: ‘Iemand van de Wooster Group zei ooit over ons: “It’s a coup de foudre of friendship.” Ik werd opeens geconfronteerd met iemand die toen in het stadium zat waarin ik nu stap, gewoon omdat zijn leven was begrensd. Hij leefde ontzettend snel en intens, en maakte voortdurend keuzes: dit niet meer, dat en dat vind ik nog wel de moeite. In zijn contacten met andere mensen ging het dan ook alleen om betekenisvolle dingen. Geen blabla, geen ijdelheid, niks sociale conventies. Altijd dat gegeven van “het is bijna op”. Dan valt plots veel weg en ben je tegenover elkaar op een radicale wijze eerlijk. Want alles wat gebeurt, ieder moment heeft eeuwigheidswaarde. Als Ron niet was gestorven, zaten hij en ik nu ergens aan de Rode Zee voor vijf mensen een stuk van Judith Herzberg te spelen.’

Later benadrukt ze nogmaals dat ouder worden synoniem is met kiezen: ‘Je wereld wordt niet kleiner, maar je interesseveld verandert. Je poogt tot een essentie te komen, je verlangt naar een essentieel antwoord op de vraag “wie ben ik?” Lange tijd wordt die vraag beantwoord in relatie tot andere mensen, tot degenen die ons opvoeden: ouders, onderwijzers, mentoren, degenen die ons vormen, “ausbilden”, beelden geven.... Later blijf je nog steeds die vraag stellen, maar dan in het bewustzijn van al die beelden, iconen, het geleerde. Zodat je de behoefte voelt om meer en meer naar de pure essentie van wat je bent te gaan, met al zijn extremen... Je poogt die essentie te vinden, en juist daarom lijken zoveel dingen je zo overbodig... Je bent nog enkel geïnteresseerd in wat je bezig houdt, wat je gaande houdt, wat je buiten jezelf brengt en vervoert... Mijn grote wens is daarom mijn leven te beëindigen in de geest van de grote Engelse excentriekelingen...’ Ze lacht, hij stuurt het gesprek terug richting acteren. ‘Het streven naar een altijd grotere eenvoud in mijn werk, is een zoeken naar het ultieme moment, dat tevens ook echt het laatste zal zijn. Het moment waarop je zelf denkt “wat kan ik hier nog aan toevoegen?” Dat is de zoektocht waaraan ik nu gestalte poog te geven. En je weet natuurlijk nooit wanneer dat moment eraan komt. Je zal alleen op een gegeven ogenblik kunnen zeggen: “dat heb ik gedaan, nu is het ook echt gedaan: dat was het!” Vele artiesten streven een droom na en denken dat er nooit een einde aan hun werk komt. Ik geloof niet in

dat soort van eeuwig leven. Op een gegeven moment moet je kunnen loslaten, en alleen nog dat ene ei willen leggen.’

Hij weet wèlk ei en zinspeelt op de voorstelling waarmee zij haar carrière hoopt te kunnen afsluiten. Zij, al lachend: ‘Ja, tegen jou heb ik het inderdaad gezegd. Je mag er wel naar verwijzen, maar zeg niet om wat het juist gaat. Want dan staan er morgen zevenendertig regisseurs op de stoep, die het allemaal een goed idee vinden.’ Hij: ‘Wat ik er zo mooi aan vind, is dat je in extremis toch al je kennis en individualiteit ten dienste van iets wil stellen.’ Zij: ‘Ja, dat is zo. Ik heb zo’n vorm van dienstbaarheid één keer benaderd, tijdens het werken aan *Philoktetes*. Op een gegeven moment kwam er voor Ron nog een Müller-monoloog in het Duits bij. Hij kon die niet aan en vroeg mij om tijdens de voorstelling de monoloog in zijn plaats te lezen. Ik heb hem toen geantwoord dat ik zou proberen om er het beste van te maken dat ik ooit had gedaan. En in die richting zal ook mijn ultieme voorstelling gaan: een eerbetoon, ook aan de mensen die ik heb gekend en die er niet meer zijn. Mijn afscheid zal ook een echt afscheid zijn..., een poging om tegelijk helder en vreugdevol vorm te geven aan het gevoel dat we allemaal vroeg of laat van mensen afscheid moeten nemen.’

### Men zegt..

‘Toen ik *Virginia Woolf* had gespeeld, verwachtte iedereen dat ik zou verdergaan met dat soort van ingeleefd, “stream of consciousness”-acteren. Ik heb dat toen niet gedaan maar ben naar *Discordia* gegaan. Alle mensen die tevoren onder de indruk waren van mijn acteerwerk, betoonden zich opeens gescandaliseerd. Vervolgens heb ik *Discordia* verlaten voor de grote scène – en weerom voelden velen zich gescandaliseerd. Terwijl de aanhang van de grote scène op zijn beurt *Discordia* schandelijk vond. En dat ging en gaat zo maar door. Toen ik bijvoorbeeld *Philoktetes* deed, merkten mensen op dat de voorstelling zo waarachtig en echt was, maar ook dat het toch niets met *Discordia* of *Virginia Woolf* had te maken. En dan ga je naar *Needcompany*, en hopta, weerom dat soort van opmerkingen! Je wordt gedurig geconfronteerd met mensen die zeggen “wat je vroeger deed, was toch anders”. Die reactie valt weg wanneer je in het buitenland speelt. Daar treed je op, je doet iets, en wat telt is niet een zeker historisch perspectief maar de momentane confrontatie, datgene wat je op dat ogenblik op de scène bent. Niet dat het historisch perspectief niet belangrijk is, integendeel: als het om acteurs gaat, mankeert het daar gewoonlijk juist aan. Alleen, het geheugen van mensen is meestal erg

kort; ze denken doorgaans maar drie jaar terug, terwijl ze in een perspectief van twintig jaar zouden moeten denken.’ (Ze voegt er lachend aan toe: ‘Voilà, dat was mijn stukje historisch perspectief! Dag machien!’) Later zegt ze: ‘In het buitenland word ik regelmatig gevraagd om workshops te geven, hier nooit. Ik heb tijdens de voorbije jaren zo weinig gedaan dat in de ogen van de Vlaamse kritiek genade heeft gevonden, dat ik hier thans nog alleen met grote schroom een scène betreed.’ Korte stilte, ze denkt weerom na (ik zie opnieuw haar nadenkendheid, de lezer wordt alleen maar op een overgang voorbereid), en ze zegt: ‘Er is ook zo’n groot verschil, vind ik, tussen hoe de prestaties van een acteur en een actrice worden beoordeeld. Moet je maar eens op letten als er een recensie wordt geschreven: “man speelt grote rol, vrouw speelt grote rol” – en bij “man speelt grote rol” gaat het gewoonlijk over hoe de acteur een figuur heeft bedacht, terwijl daar bij een vrouw haast nooit over wordt gerept. Deze verschillende inschatting heeft natuurlijk te maken met het gegeven dat vrouwelijke personages meestal handelen vanuit hun gevoel, vanuit een emotie, vanuit een standpunt dat hen ertoe dwingt om op een gegeven moment een standpunt in te nemen. Mannelijke personages maken daarentegen veeleer een denklijn. Maar als je dan als vrouw een mannenrol speelt, wat ik nu toch al zeven keer heb gedaan, wordt dat meestal opnieuw beoordeeld in termen van “ze doet het goed, of ze doet het niet goed”. Het oog van de criticus wordt gekleurd door het geslacht van de acteur. En daarom door erotiek. Gedurig speelt een op het lichamelijke gericht voyeurisme mee dat niet wordt gehonoreerd.’

### Hij/Zij

Onmacht. Taaltekort. ‘Zinsgebrek’ (zinsverbijstering?). Geen woorden. Gestamel. Met een slecht geweten terugvallen op gemeenplaatsen als ‘proficiat, je was werkelijk prachtig vanavond!’ Zijn retorische vermogens laten hem volkomen in de steek als hij na een voorstelling met acteurs of dansers praat (met ‘uitvoerders’). Ter voorbereiding van het gesprek herlas hij onder meer de prachtige acteursportretten van Brecht (over Helene Weigel) en Pirandello (over Eleonara Duse). En natuurlijk ook Proust over *La Berma* in *Phèdre*, een van de mooiste teksten over acteren hem bekend. Later dacht hij: haar acteren roept bij mij beelden, indrukken, en – vooruit dan maar – gevoelens op die Proust zo prachtig heeft geëvoceerd toen hij *La Berma* portretteerde. En ja, de kwetsieuzen bladzijden in het eerste deel van *De kant van Guermantes* zijn exaltatisch; ja, ze bewegen zich op de grens

van de idolatrie; ja, ze zijn getekend door een tegelijk kinderlijk en geraffineerd genot. Maar ze lijken ook definitief, en maken daarom des te meer schuld bewust. Want verdient niet elke goede acteur of actrice zijn of haar Proust? Maar welke Vlaamse recensent besteedt er überhaupt aandacht aan het acteren? Wie looft op het papier nog acteurs (of dansers)? We leveren allen oh zo graag een originele interpretatie van de voorstelling *in toto* af dat we gedurig vergeten dat ze uitvoerders vergt. En vooral verdringen we keer op keer het verschil tussen de kunst van het regisseren en de kunst van het acteren – tussen de kunst van het ‘globaliseren’ (componeren, ensceneren,!) en de kunst van het detailleren. De goede acteur is een detailkunstenaar – en zoals Aby Warburg (en in diens spoor T.W. Adorno) al niet ophield te herhalen: ‘Der liebe Gott steckt im Detail.’ Wellicht kan het denken nooit recht doen aan deze kunst van het detail, van het juiste accent binnen de juiste context op het juiste moment. Want denken is synoniem met abstraheren, homogeniseren, identificeren – terwijl de presentie van de goede acteur/actrice van de orde is van het niet-identieke, het aparte, het onvergelykbare. Deze particulariteit kan misschien enkel worden gered – in alle betekenissen van het woord – via een particuliere schriftuur. Hypothese: de kunst van het acteren wordt in Vlaanderen nauwelijks tekstueel bereflecteerd omdat bijna niemand nog de schrijfkunst machtig is. Gelukkig kan men een briljante actrice ook gewoonweg interviewen, haar woorden tot de zijne maken. Haar spreken onteigenen om haar tekstueel te eren.

Aan het eind van het gesprek komt hij nog even terug op haar verlangen naar een zo minimaal mogelijke vorm van acteren. Zij onderbreekt hem: ‘Goh, wat klinkt dat toch serieus als je het zo zegt! Dat klinkt echt fucking serious!’