

ter film'. Twee keer verfilmde ze *India Song*: in 1975 onder de gelijknamige titel en in 1976 onder de titel *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Twee keer met dezelfde klankband, maar telkens met andere beelden.

Zowel in het toneelstuk als in beide films brengen vier anonieme stemmen een liefdesgeschiedenis in herinnering. Marguerite Duras hoorde ervan toen ze nog een kind was. In *Het materiële leven* vertelt ze: 'Ik was tussen de acht en tien jaar oud. Het kwam als een bliksemslag of een geloofsovertuiging. Het gebeurde voor mijn hele leven. Nu ik tweeënveertig jaar oud ben is het er nog alsof het gisteren was: de lanen van de standplaats, het uur van de siësta, de wijk van de blanken, de verlaten avenues met aan weerszijden flamboyanten. De slapende rivier. En zij die daar langsrijdt in haar zwarte limousine. Ze heet bijna Anne-Marie Stretter. Ze heet Striedter. De vrouw van de gouverneur-generaal. Ze komen uit Laos waar zij een jonge minnaar had. Hij heeft kortgeleden zelfmoord gepleegd omdat zij hem verlaten had. (...) Vinhlong dus, duizend kilometer zuidelijker aan diezelfde rivier die de minnaars bond. Ik herinner me de opwindende diepheid van mijn kinderlichaam omdat ik iets te weten kwam wat nog verboden terrein voor mij was. De wereld was oneindig groot en van een heel duidelijke complexiteit. Hier zou je een woord moeten uitvinden om aan te geven dat je, heel duidelijk, weet dat je niet begrijpt wat je zou moeten begrijpen. Ik mocht er niet over praten, (...) Deze kennis moest ik voor mezelf houden. Vanaf dat moment is deze vrouw mijn geheim geworden: Anne-Marie Stretter.' (p. 23-24) Deze publiek-geheime liefdesgeschiedenis wordt voor Duras een 'legende' waar ze haar herinneringsarbeid meerdere keren op zal loslaten. Het verleden krijgt meerdere nieuwe levens: 'geschiedenissen'. Anne-Marie Stretter wordt een 'model' waaraan anderen zich kunnen spiegelen.

De manier waarop en de motieven waarom mensen een geschiedenis in herinnering brengen kunnen heel verschillend zijn. Stemmen 1 en 2 in *India Song* zijn jonge vrouwen die een gezamenlijke liefdesgeschiedenis hebben. Het ophalen van de 'legende' van Anne-Marie Stretter brengt hen terug bij hun eigen geschiedenis, zij het met een verschillende intensiteit. 'Stem 1 is blootgesteld aan het gevaar zich te "verliezen" in de geschiedenis van *India Song* (...) En zo aan het gevaar om haar eigen leven TE VERLATEN.' (*India Song*, p. 5). Stemmen 3 en 4, twee mannenstemmen, delen dezelfde fascinatie voor de liefdesgeschiedenis van Anne-Marie Stretter, maar terwijl stem 4 de herinnering heeft toegelaten, is stem 3 ze 'vergeten'. 'Het verschil, tussen het tolereerbare

en het ontolereerbare, zou moeten terug te vinden zijn in de sensibele stemmen 3 en 4. Het is niet zonder bezorgdheid dat stem 4 stem 3 informeert, ook niet zonder aarzelingen vaak. Stem 3 is immers blootgesteld aan het gevaar – niet van de waanzin, zoals stem 1, maar – van lijden.' (*India Song*, p. 84)

Wanneer ze zullen praten over de geschiedenis die we voor onze ogen zien gebeuren, ontdekken zij die samen met ons, dus met dezelfde angst en, wie weet, met dezelfde emotie.

(*India Song*, p. 5)

Niet zozeer de herinnering dan wel *het herinneren* maakt het onderwerp uit van Duras' aanhoudende zoektocht naar een adequate vormgeving. Net zo min als in de films vallen in de theatrale encensering van Het Zuidelijk Toneel tekst en beeld samen. Stilzwijgend voeren de acteurs fragmenten van handelingen uit, dikwijls in een onnatuurlijk tempo, meestal vertraagd. Hun letterlijke en figuurlijke verstilling isoleert hen van de stemmen op de klankband. Over de film *India Song* schrijft Stefan Hertmans: 'Het herhalen, het oproepen, het moeizaam herinneren is het enige wat de kijker ziet. De beelden fungeren als plaatjes -ontredende plaatjes in een filmisch album. Dat deze plaatjes de kijker op weg helpen om het gebeuren te ontcijferen is maar gedeeltelijk waar, net als de activiteit van de personages. Die personages suggereren een ontwrichting in de tijd: hun eigen mogelijke verleden. De beelden van de omgeving suggereren een ontwrichting in ruimtelijke zin. Bij de opmerkingen over de warmte van de tropische nacht in Calcutta worden de beelden van het vervallen kasteel in Noord-Frankrijk van een omineuze veelzinnigheid. Duras weigert de kijker zijn illusies voor te kauwen: als hij zich een subtropische tuin wil voorstellen moet hij dat zelf maar doen. (...) Door de ontwrichtingen ontstaat een kloof tussen wat je ziet en wat je hoort. Maar deze kloof, door tijd en ruimte teweeggebracht, is bij Duras niet iets dat de dingen volledig van elkaar scheidt. Het is iets dat de dingen op noodlottige manier, door de leegte ertussenin, met elkaar verbindt zonder dat ze ooit weer samen kunnen komen. Je ziet elke Durasfilm als achter een glazen wand.' (*Sneeuwdoosjes*, p. 90-91)

Vrouwen praten:

(zacht) Heeft u dat gehoord? (pauze)

Zij heeft hem gezegd: 'Ik zou in uw plaats willen zijn, voor de eerste keer in mijn leven in India aankomen tijdens de zomermoesson.'

(*India Song*, p. 59)

'Duras weigert de roes van de handeling en vervangt deze door de fascinatie voor wat afwezig is', schrijft Stefan Hertmans over de films van Marguerite Duras (p. 102). Ivo van Hove maakt andere keuzes. Als in een roes trekt de voorstelling aan je voorbij. Niet de roes van de handeling, wel die van de bedwelming door middel van geur en muziek. Naar Zuidelijk Toneel-normen zijn de bewegingen van de acteurs ingehouden en is het spreken monotoon. Al deze ingehoudenheid staat echter ten dienste van een dramatisch hoogtepunt: de wanhopige schreeuw van de vice-consul. Het *live* laten uitschreeuwen van deze enkele zinnen werkt niet ontwrichtend, maar expliciet duidelijk. In de lijn van zijn fascinatie voor 'passie' versmalt Ivo van Hove de alomtegenwoordige 'afwezigheid' in het werk van Duras tot een anekdotisch, dramatisch element. Het gemis situeert zich haast uitsluitend op het niveau van een allesverzengende passie, het verlangen naar/de herinnering aan 'de eerste keer'.

Men zou zeggen... dat ze de gevangene is van een bepaald soort lijden. Maar... heel oud... te oud om nog treurig van te worden...

(*India Song*, p. 51)

Bij Duras heeft de passionele kant van het gemis altijd ook een weemoedige kant, die pijn verbindt met een vorm van helderheid. Herinneren is niet zozeer het verleden naar boven halen dan wel het bewustzijn aanscherpen, tot men 'de lege ruimte van de liefde' ziet. De minutenlange stolling van acteur Steven Van Watermeulen als de toekijkende Michael Richardson, die mij veel sterker beroerde dan de schreeuw van de vice-consul, kan zeker als een belichaming van deze weemoedige, heldere kant van het gemis beschouwd worden. Spijtig genoeg bereikt geen enkel ander moment of acteur in *India Song* van Het Zuidelijk Toneel deze intense eenheid van 'aanwezige afwezigheid'.

Nous avons pénétré dans le lieu vide de l'amour.

(*La Femme du Gange*, p. 124)

Marguerite Duras lezen is ingezogen worden in een zwijgzame leegte, vreemd en vertrouwd tegelijk. Haar werk ademt zowel passie – in de zin van verlangen én lijden aan dat verlangen – als rust uit. Minnaars in van de buitenwereld afgesloten kamers, benauwing en ingehouden emotie krijgen ademruimte in de taal. Haar taal overstijgt onze rationele, tweeledige manier van spreken en denken: zowel de passie als de rust zijn van een even intense zinnelijkheid als dat ze eraan onttrokken zijn.