

## “MADAME DE SADE” EN “HIROSHIMA MON AMOUR”: MARIJNEN EN CASSIERS TUSSEN ANEKDOTIEK EN HYPERSTILERING

Henk PRINGELS

In de meeste gevallen zal het zo zijn, een theatervoorstelling zoekt onder impuls van haar acteurs en regisseur (en belichter en scenograaf etc.) naar die meticulous afgemeten dosering van (onmenselijke) gestileerde abstractie en noodzakelijke of onvermijdelijke (menselijke) anekdotiek, maar vindt ze niet echt. Dat kan duizend oorzaken hebben en dikwijls is een combinatie ervan de oorzaak van dat onbestemd, amorf gevoel dat je als publiek hebt na het bekijken van die voorstelling. Zo nu en dan gebeurt het wel eens dat men er van uitgaat dat een bepaald gezelschap met zijn regisseur zowat een patent heeft verworven op de enig correcte manier om een bepaald stuk te ensceneren. Tot een volgende regisseur met recht dat patent claimt. Veelal is de nieuwe invalshoek *grosso modo* te herleiden tot een bijstellen van de dosering van anekdotiek en abstractie.

Twee regisseurs, Franz Marijnen en Guy Cassiers, gingen de voorbije maanden in de clinch met een stuk waarin individuen tegen de achtergrond van een aan de gang zijnde revolutie of in ‘the afterwake’ van een wereldbrand hun intieme relatie tot elkaar herdefiniëren. In *Madame de Sade* van Yukio Mishima besluit een vrouw een einde te maken aan haar blinde toewijding aan haar (monstrueuze) man, de Marquis de Sade; in *Hiroshima mon amour* van Marguerite Duras kan een vrouw na het verwerken van haar oorlogstrauma's onmogelijk een nieuwe relatie in haar volledige omvang aan.

In beide stukken ligt de nucleaire verschrikking van Hiroshima latent op de loer. In *Madame de Sade* is met enige nuance een parallel te trekken tussen de verschrikkingen van de Franse Revolutie en die van de Tweede Wereldoorlog, waarvan de afloop Japan (en Mishima) diep vernederde. In *Hiroshima mon amour* vormen de nucleaire ramp (en alle gevolgen vandien) en de getormenteerde stad door hun tastbaarheid naast de vrouw en de man de derde protagonist.

Beide voorstellingen bleken interessante, handige maatwerken, feilloos in elkaar geknutselde visuele attracties die probleemloos te verteren vielen, ook door een totaal onvoorbereide kijker. Maar in beide voorstellingen ging het mijns inziens in meer of mindere mate fout met de dosering abstractie/ anekdotiek. Marijnen omzeilde de suggesties van de auteur zelf en maakte een vooral acteurgerichte

voorstelling, terwijl Cassiers zijn acteurs opofferde aan de (filmische) stilering. Daardoor krijgt de *Madame de Sade* van Marijnen (ondanks de schijnbare stilering) een storend anekdotisch gehalte en onderwerpt Cassiers Duras' zinnelijkheid door gestileerde afstandelijkheid aan een aderlating, ook al gebeurt die met de beste bedoelingen.

Niet dat er geen illustere voorbeelden waren van hoe het anders (en beter) kon. In 1989 was in de Antwerpse Singel in een regie van Ingmar Bergman een veel krachtigere (en gestileerde) *Madame de Sade* te zien en de legendarische verfilming uit 1959 van *Hiroshima mon amour* door Alain Resnais zindert van zinnelijkheid en legt het trauma van de protagonisten veel eclatanter bloot. Het probleem van het vergelijken van ofwel verschillende voorstellingen met elkaar of van verschillende genres onderling is altijd glad ijs waar zich geen zinnig mens op hoeft te wagen. Maar welk effect een voorstelling resorteert is een (absolute) uitspraak die onafhankelijk van regisseur of genre kan worden gemaakt. In die zin hadden deze beide voorstellingen dan ook eenvoudigweg beter kunnen 'scoren'.

### **De "Madame de Sade" van Marijnen: de (in)vulling bepaalt de smaak?**

Net voor ik in Amsterdam voor *Madame de Sade* de statige Stadsschouwburg binnenging, moest mijn oog wel vallen op een aanplakbord. Onomwonden werden bezoekers geronseld voor een live sex-evenement waarbij alle mogelijke sexpraktijken actief konden worden meebeoefend. Ik moest daarbij onwillekeurig aan de (anti)held van Mishima's stuk denken, Donatien Alphonse François Marquis de Sade, de man die vanuit een bizarre obsessie tijdens de extreemste vernederingen van anderen zelf de grootste verrukkingen kon ondervinden, met zijn ziekelijke fascinatie voor blanke ruggen met bloedige striemen, de vunzige pervers en bedenker van *De 120 dagen van Sodoma*, 's werelds meest volledige en gedetailleerde dossier van sexuele perversie en misdadigheid. Zelf krijg je hem tijdens het stuk niet te zien of te horen, wel een aantal vrouwen die in de draaikolk van zijn fascinatie worden meegesleurd of die zich via extreme keuzes eraan proberen te onttrekken.

De Sade zou ongetwijfeld op de uitnodiging zijn ingegaan. Hij zou de stad ingetrokken zijn, op zoek naar bevrediging van zijn onstilbare perverse lust. Hij zou de eerste de beste sex-shop zijn binnengewandeld, aangezogen door de beelden van verstrengelde lichamen, van genitaliën en namaak-genitaliën. Hij zou tussen zijn tanden hebben gefloten in de afdeling sado-masochisme en bizarre en extreme sex-acts. Daarna zou hij een serie hoeretenten zijn afgedweild. En toch zou hij op het einde van een uitputtende nacht een diep ongelukkig man zijn. Ten eerste is zijn pathologische honger niet te stillen. Madame de Sade noemt het - met haar typische

neiging tot mystifiëring - “een drang om steeds dichterbij te naderen tot de grens van het onmogelijke”. En die monstrueuze drang moet zij begeleiden met een monstrueuze toewijding. In haar eindmonoloog, net voor haar verbijsterende beslissing de markies dan toch te verlaten, zegt ze: “Alphonse, de vreemdste mens die ik in deze wereld gekend heb, heeft uit het kwaad een draad van licht gesponnen, heeft heiligheid gecreëerd uit het vuil dat hij verzamelde”.

Mishima legt haar ook nog in de mond: “Voor zonde en voor ongeluk huiveren mensen alsof het besmettelijke ziekten zijn die je oploopt als je te dicht in de buurt komt. Toch zijn het die twee onderwerpen waar niemand ooit genoeg van krijgt”. Een zeer pertinente opmerking, maar als de echte de Sade, die van vlees en bloed, uiteindelijk na jarenlange opsluiting voor de deur staat, haakt Madame de Sade fïnaal af. Haar fascinatie is louter abstract.

### **Democratisering van de bandeloosheid**

Bij het zien dus van al dat vleselijk geweld in Amsterdam zou de Sade zich een diep ongelukkig man voelen. Hij, de prins van de perversie, zou constateren dat zijn



*Madame de Sade door K.V.S.-Brussel (Foto: Leo Van Velzen)*

unieke fascinatie ondertussen een massaproduct was geworden, waardoor ze haar waarde zou verliezen, ook al was het een perverse of immorele fascinatie. Niet dat het in deze tijd gemakkelijker is geworden hoeren te folteren of jonge knapen of meisjes te engageren, maar de video-industrie compenseert veel. En wat toen gold, geldt nu nog meer : wie poen heeft, kan zich alles veroorloven. Het is na te lezen in *De 120 dagen van Sodoma*: de vier Libertijnen die de langste orgie uit de geschiedenis organiseren, zitten stuk voor stuk heel goed bij kas.

Wie goed bij kas zit, kan zich "Roze Balletten" veroorloven en moraal is een zaak voor minderbegoeden. Volgens Madame de Montreuil, de moeder van Renée de Sade, gaat het trouwens niet op dat "de adel in moreel opzicht een voorbeeld moet zijn". En het antwoord van Gravin de Saint-Fond, voor Mishima de verpersoonlijking van de lichamelijke lust, is dat "de gewone mensen hun moraal beu (zijn) en graag zelf (zouden) genieten van de zedeloosheid waar tot nu toe de adel het alleenrecht op had". Mishima maakt het in 1960 tot een cruciaal statement in zijn *Madame de Sade*: de Sade (en waar hij voor staat) verliest zijn uniciteit door de 'democratisering van de bandeloosheid'. Die 'ontsluiting' van wat zich buiten de moraal bevindt voor het grote publiek is een specifiek na-oorlogse ontwikkeling. In zijn stuk legt Mishima het scharnierpunt daarvoor wel in de Franse Revolutie, maar de parallel met de Japanse maatschappij is overduidelijk.

### Mishima's bloedfascinatie

Yukio Mishima was niet alleen omwille van zijn spectaculaire zelfdoding door harakiri een controversieel auteur. Volgens sommigen zijn zijn geschriften fascistoïd. Zijn extreme loyaliteit aan de Japanse keizer werd hem verweten. En dan is er, zoals uit verschillende werken blijkt, zijn bizarre fascinatie voor de schoonheid, gekoppeld aan de fascinatie - op de rand van het ziekelijke - voor de gewelddadige vernieling ervan, voor het parelende, stromende bloed. Die fascinatie deelde hij met de marquis, met de nazi's, maar ook met de Inca-priesters, de (eerste) christenen die het bloed drinken van hun gezalfde. Maar volgens Renée de Sade is de perversiteit van haar man zijn enig afweermiddel tegen de onvolmaaktheid van het menselijk leven, tegen de terreur van de conventie bijvoorbeeld.

Volmaakte schoonheid is een bij uitstek goddelijke kwaliteit en als de mens - zo moet Mishima op een gegeven ogenblik hebben gedacht - die schoonheid niet volledig tot zich kan nemen, om er één mee te worden, dan dient ze vernietigd.

Toen Mishima in 1965 deze *Madame de Sade* schreef, deelde hij in het nihilisme

van de Japanse na-oorlogse generatie. Door de oorlog en de vernedering waarmee die eindigde, was voor hem en vele anderen het beeld van het onaantastbare goddelijke keizerrijk smadelijk aan diggelen geslagen. Zijn zelfmoord had alles met die frustratie te maken. Op 25 november 1970 gijzelt hij samen met vier companen uit zijn privé-'operettelegertje' een generaal in het hoofdkwartier van de kazerne. Hij probeert de troepen ertoe te overhalen zich bij hem aan te sluiten om door middel van een staatsgreep de macht van de Japanse keizer te herstellen. Maar hij wordt uitgejouwd en daarop doorsteekt hij zichzelf met een zwaard. Hij sterft in zijn eigen plas bloed.

Met enig voorbehoud zou je een parallel kunnen trekken tussen het Ancien Régime uit dit stuk en het Japanse keizerrijk. De Franse Revolutie staat dan voor de Tweede Wereldoorlog en de Franse Republiek voor het cynische na-oorlogse Japan dat in ijltempo de Amerikaanse en Westerse waarden integreerde.

Wellicht betekende dit voor Mishima een fatale breuk met de schoonheid van de Japanse traditie en daarom kon of mocht niets die vergane schoonheid nog evenaren. Dat trauma heeft hij nooit overwonnen, wel proberen van zich af te schrijven, bijvoorbeeld met dit stuk waarin hij die bizarre fascinatie voor het vernietigen van schoonheid aftast. Dat gebeurt niet rechtstreeks door de marquis zelf onder de scanner te leggen, wel via de perceptie van het fenomeen door zes vrouwen die rond hem draaien : zijn echtgenote Renée, haar zus Anne en haar moeder Madame de Montreuil en nog drie andere figuren, barones de Simiane, Gravin de Saint-Fond en het kamermeisje van Madame de Montreuil, Charlotte. Mishima zegt zelf over zijn figuren : "Madame de Sade (Renée) staat voor de echtelijke trouw, haar moeder voor maatschappelijke orde en moraal, Madame de Simiane voor het geloof, de gravin voor de lichamelijke lust, Anne voor vrouwelijke oprechtheid en het gebrek aan principes en Charlotte voor de volkse gewoontes". "Hun karakters", zegt hij, "moest ik in verband brengen met dat van Madame de Sade, ze rond het hare doen draaien op een manier die te vergelijken is met de evolutie en de omwenteling van de planeten".

### **Renée's monsterlijke toewijding**

Voor Mishima is het allemaal met een raadsel begonnen. Hij vroeg zich af hoe de Markiezin de Sade, die gedurende de gevangenschap van haar man zo trouw aan hem was gebleven, haar echtgenoot kon verlaten net op het moment dat hij eindelijk zijn vrijheid herwon? In 1790 verklaarde de revolutionaire regering alle hechtenissen die onder het laatste koningschap gebeurd waren, ongeldig. Daardoor kwam de marquis na jarenlange opsluiting omwille van zijn schanddaden, plots op vrije

voeten. Waarom trapt de Markiezin het dan net af?

Daarom stelt hij haar in het middelpunt, terwijl hij andere personages, die telkens voor een ander principe staan, rond haar laat cirkelen. Daardoor krijgen ze een vrij hoog abstract gehalte, ook Madame de Sade (en haar extreme toewijding) zelf. Je kan zelfs stellen dat Mishima ze, zoals bijvoorbeeld bij de non de Simiane, karikaturale trekken heeft gegeven. Allemaal proberen ze op hun manier vat te krijgen op het fenomeen van het kwaad dat de marquis belichaamt. Kan je überhaupt met een dergelijk fenomeen leven? Bestaat er een zinnig antwoord op een dergelijke pathologische fascinatie?

Wat blijkt? De mens zoekt in de confrontatie met het kwaad en met grens-ervaringen naar abstracte, omkaderende instituten (religie, moraal, conventie enz.), niet in staat concreet met het gegeven te leven. Madame de Sade heeft een mystieke (abstracte) fascinatie voor zonde, ongeluk en boete en denkt dat ze met extreme toewijding moet antwoorden op de monsterlijkheid van haar echtgenoot. Haar moeder gaat ertegen tekeer met opportunisme en hypocrisie, haar zuster wordt verscheurd tussen pro of contra, Saint-Fond kan er maar vat op krijgen door zelf een soort vrouwelijke de Sade te spelen, ook al voelt ze op de duur ook de behoefte aan straf en boete. En zelfs de non moet toegeven dat ze gefascineerd heeft zitten luisteren naar de verhalen over de uitpattingen van de marquis. Om aan dat soort verwarringen te ontsnappen, zegt ze, is ze in het klooster gegaan.

Het kwade en perverse is een heet vuur, dat aantrekt wanneer je het koud hebt, maar als je te dicht gaat, verteert het je huid. Renée zegt ergens : "Beetje bij beetje ben ik mij gaan realiseren dat, als je op de dingen stuit die je helemaal niet wil hebben, het vaak die dingen zijn waar je onbewust het meest naar verlangt". Het is menselijk, al te menselijk.

## **Marionetten**

Al deze figuren zijn duidelijke constructies met een vrij hoog abstract gehalte. Mishima deinst er niet voor terug hen karikaturale trekken te geven. Daaruit zou het beeld kunnen ontstaan van marionetten, manipuleerbare individuutjes op het grote schaakbord des levens. Via Renée zegt Mishima ongeveer het volgende : onder het oppervlak van het heldere water ligt in elke mens een troebele laag droesem, het dieptepunt van het menselijk bestaan. Om die niet te doen opwellen, bouwt men veiligheidsstrategieën in, werpt barricades op. Die strategieën kunnen op micro-niveau complexe vormen aannemen, maar van buiten- of bovenaf - daar waar de manipulator de draden van de marionetten hanteert - zijn ze lachwekkend doorzich-



tig.

Sommige regisseurs, zoals Franz Marijnen, hebben al een tijd voor zichzelf en hun gezelschap uitgemaakt, dat de tekst heilig is, dat je hem in een nis plaatst, waar hij het best door de luisteraar/kijker te genieten valt. Dat kan tot ensceneringen leiden die door het publiek gemakshalve als klassiek worden ervaren, omdat de tekst in die gevallen als het ware vanuit zichzelf het relevantste regieconcept levert, eerder dan dat een regisseur zijn nummertje aan de tekst opdringt. Of levert een tekst op zich (een aantal woorden na elkaar) nooit een concept en ontstaat ook de klassiekste, meest voor de hand liggende interpretatie alleen bij de interpretator/regisseur? En bewijst men de auteur een dienst door hem in zijn heiligheid te laten? Komt de auteur niet eerder tot leven met elke nieuwe, eventueel originele en verfrissende regie? Waarom kiest een regisseur ervoor *Madame de Sade* te ensceneren? Misschien valt een en ander te situeren in de hernieuwde interesse voor mystiek en de donkere macht van de ziel. Enkele jaren geleden sprak men nog van een 'de Sade-golf'. Vooral het diepe inzicht dat Mishima lijkt te hebben in het wezen van het religieuze gevoel maakt(e) hem tot een geliefd auteur.

Maar toen ik voor de Amsterdamse Stadsschouwburg stond en de aankondiging van de sexspektakels las, toen dacht ik dat een hedendaagse regie van dit stuk iets van deze wereld moest reflecteren, hoe onrechtstreeks ook. Of hou je dan te weinig rekening met wat kijkkasttheater in essentie is? Je gaat de schouwburg binnen, je bent in enkele ogenblikken die gore buitenwereld vergeten, het rode fluweel voert je tenslotte helemaal weg, het wordt helemaal donker, het gordijn gaat open en er ontvouwt zich een sprookjeswereld die niets met de onze te maken hoeft te hebben?

Toch moet (zou moeten, kan, zou kunnen?) een en ander onvermijdelijk op de lachspieren werken van een hedendaags publiek. In de vijfendertig jaar die ons van het ontstaansmoment van dit stuk scheiden, is er met de seksuele moraal behoorlijk wat gebeurd. Hou je als hedendaags regisseur (die met relevantie is begaan van wat hij aanbiedt?) rekening met de 'democratisering van de bandeloosheid', met de reële wereld van de peep shows? Moet de ons omringende wereld ons theater besmetten? Vraagt, zoals Gerardjan Rijnders het formuleert, een meedogenloze wereld niet om meedogenloos theater? Of moet je er eerder tegen ingaan, bijvoorbeeld via een (oprecht?, merkwaardig?) pleidooi voor toewijding, zoals Renée de Sade ze tentoonspreidt? Kan *Madame de Sade* wel iets anders zijn dan (een goed geschreven) groteske zedenkomedie, met een groteske zedenloze marquis als middelpunt? Moet je geen medelijden hebben met zo'n ongelukkige driftkikker en nog meer met al die vrouwen die als satellieten rond hem draaien? Benadert Marijnen zijn personages niet met teveel ernst?

Mishima heeft het over een quasi onmenselijke, abstracte fascinatie. Zijn personages bestaan omwille van het morele principe dat ze belichamen. Is het dan gepast zes individuen op de planken te zetten, elk met hun anekdotische invulling? Laat je als regisseur je vrouwelijke acteurs hun eigen individuele gangetje gaan (wat acteurs altijd het liefst doen), trek je ze allemaal een eigen (historisch verantwoord) kostuumpje aan, laat je ze allemaal hun eigen stemtimbre bepalen? Of pas je ze in op het marionettenschaakbord, zie je ze dus allemaal als slechts licht verschillende varianten van dezelfde fascinatie en leg je je voorstelling op die manier een strakke, mathematische precisie op, zoals Mishima het zelf suggereerde?

Hetzelfde probleem zie je steeds weer terugkeren. Een auteur ontwerpt een idee, tekent het uit via zijn tekst en plaatst mensen in het plan. Maar die mensen worden acteurs op de scène en die brengen altijd een heel eigen wereld(je) mee. Soms - bij grote acteurs - betekent dat een verrijking, maar veelal is het een verarming van het originele idee dat de auteur koesterde.

Op die manier kan je dus tegelijkertijd een auteur en zijn werk in een nis plaatsen, maar hem ondertussen alleen maar een duivelsdienst bewijzen.

Alleen leek mij de regie van Marijnen net iets te weinig des duivels. Zijn *Madame de Sade* - met Bien De Moor als Renée, Frieda Pittoors als Madame de Montreuil, Sofie Declair als Anne, Sien Eggers als Barones de Simiane, Chris Thys als Gravin de Saint-Fond en Sandrine André als Charlotte - ging teveel over Bien De Moor, Frieda Pittoors, Sofie Declair enz. en te weinig over de Sade. Dit stuk verdraagt dit soort (opgeblonken) realisme niet. Wellicht heeft dit stuk meer nood aan context en relevantie, dan aan historisering en gestileerd anachronisme.

### **Hiroshima mon amour : de val van de stilering**

En wie juwelen draagt, meet zich een zekere stijl toe. Wanneer men van een voorstelling zegt, dat ze een 'bijoutje' is, dan gaat het wellicht om goede stijl. Door Frie Leysen, festivaldirecteur van het Brusselse Kunsten-festival, werd deze *Hiroshima mon amour* van Cassiers als het "bijoutje van het festival" omschreven. Met recht en reden, want Cassiers dacht een frêle, gestileerde, gelaagde voorstelling bij elkaar, met film- en videoprojecties, een suggestieve klankband en daartussen of daartegenover het sobere, gemillimetreerde spel van de acteurs. Het is een voorstelling waarin de film- en klankband volwaardige protagonisten zijn geworden naast die vertolkt door de acteurs. Meer nog, de levende protagonisten op de scène leven maar bij gratie van de beelden, zo lijkt het soms. Die techniek, die Cassiers in vorige producties is beginnen toepassen, kan met enige behendigheid verrassende en



interessante effecten ressorteren.

Hier is het bijvoorbeeld zo dat de beide figuren, de Française die in het jaar 1957 in Hiroshima is voor het draaien van een vredesfilm en de Japanse architect/ingenieur waarop ze verliefd wordt, elk op hun manier pogen een antwoord te vinden op de verschrikking van een oorlog waar ze het slachtoffer van geworden zijn. De Française wordt tijdens de bezetting van Frankrijk door de nazi's in haar geboortestad Nevers verliefd op een Duitse soldaat en moet daarvoor na de oorlog zwaar boeten, de Japanner is één van de verliezers van een oorlog die eindigt met de nucleaire verschrikking van Hiroshima en Nagasaki. De centrale vraag in dit stuk van Marguerite Duras is dan ook: "hoe overleef je een oorlog". En met dat traumatische verleden kampen de beide figuren, wanhopig, via hun liefde voor mekaar, ook al dient de ander als projectie.

Projectie is het sleutelwoord van deze voorstelling. Cassiers gebruikt de video-beelden en de klankband om alles wat de herinnerings-, gedachten- en gevoelswereld van de personages stoffeert, synchroon te illustreren.

Cassiers heeft de imposante verfilming van het script door Alain Resnais in 1959 niet willen of kunnen omzeilen. Daarom liet hij videokunstenaar Walter Verdin in de clinch gaan met het beeldmateriaal van de film. Die nam fragmenten, manipuleerde ze, vergrootte uit, plaatste in een andere beeldcontext en verkreeg daardoor bijna dromerige impressies. De beelden worden geprojecteerd op een groot doek aan de achterkant van de scène. Achter dat doek nog een tweede doek, waarop stukken van het script van Duras worden geprojecteerd, zodat een driedimensioneel effect ontstaat.

Die taal van Duras spreekt door haar zuiverheid, haar helderheid, haar vanzelfsprekendheid, gekoppeld aan een duidelijk poëtisch gehalte, een taal die omwille van haar suggestiviteit en subtiliteit een regisseur als Cassiers moest aanspreken. Ook voor de klankband werden fragmenten uit de film en allerlei sfeergeluiden door een studio bij en over elkaar gemanipuleerd. Roffelende kiezels staan voor het douchegekluis, toeterende auto's voor het drukke stadsverkeer in Hiroshima, je hoort de wind fladderen in tintelende windmolentjes.

En bij het hedendaagse visuele theater hoort ook een hedendaagse belichting waar over werd nagedacht. Ook daar weer een fragmentaire aanpak met snel wisselende sferen (sfeertjes). Bij de intieme ontmoeting in het café aan de rand van de rivier draait een warmrode lichtspot langzame rondjes, wisselende lichtbronnen van de stad suggererend of het zwaailicht van een vuurtoren.

Voor dit soort effecten heeft Cassiers elke (slordige) ambachtelijkheid op of naast de scène vermeden. Alles werd geprogrammeerd, een bekwame technisch vakman bedient de knoppen en beslist aldus met een handomdraai over genot of verveling bij het publiek. Stemming wordt gemaakt in de afgeslotenheid van een professionele studio, achter een bedieningspaneel met honderden draaiknoppen. En een gesofisticeerd publiek weet bij voorkeur deze gesofisticeerdheid te waarderen. Ambachtelijk theater zoals Riex Swarte het nog meent te moeten maken, kan enkel nog met een overduidelijke knipoog naar dat gesofisticeerde publiek.

Maar hoe positioneert Cassiers zijn wezens van vlees en bloed tegenover dit hi-tech artefactum? Soms laat hij ze toe duidelijk fysiek aanwezig te zijn, soms - als de synchrone geprogrammeerde gedachten- en gevoelswereld het overneemt - worden ze zelf als het ware (passief) toeschouwer bij de visuele emanatie van hun eigen innerlijke wereld. En zo zet Cassiers, vertrekkende van een interessante thematische en vormelijke invalshoek, voor zijn eigen voorstelling meteen ook een verraderlijke val uit.

Het eerste deel uit het vijfdelige script van Duras is wat dat betreft cruciaal. De film begint met beelden van de nucleaire ramp en 'the days after'. Resnais wisselt deze beelden af met die van bezwete lichamen die verwijzen naar de eerste intieme nacht die de vrouw en de man samen doormaken. We krijgen de stemmen van de beide personages te horen. De vrouw zegt wat ze allemaal in Hiroshima heeft gezien, de man riposteert en meent dat ze eigenlijk niets anders dan een verdraaid beeld van de werkelijkheid heeft gezien, zoals het door de buitenwereld na de ramp werd ontworpen.

Cassiers zet zijn acteurs - Catherine ten Bruggencate en Herman Gilis - aan een tafeltje en daar ontspint zich ditzelfde strijdgesprek over de verdraaide werkelijkheid. Ondertussen krijgen we beelden te zien van naakte ledematen die over elkaar schuiven. Het zijn de armen van de acteurs die door een opgestelde camera naast het tafeltje worden gefilmd, dat ga je je maar na een tijd realiseren. Via de impressionistische uitvergroting en stileren binnen het projectiedoek verdoezelt Cassiers (bewust) de tastbare werkelijkheid op de scène. Het is alsof hij er van uitgaat, dat de kijker niet meteen recht op die werkelijkheid heeft of ze in haar onverdoezeldheid niet aankan, net zoals de vrouw haar ongeconditioneerde liefde tegenover de man niet aankan.

Deze scène is bijzonder elegant en toch legt Cassiers zijn personages misschien te vroeg het verdict op dat Duras voor hen pas in het laatste deel heeft voorzien, de

onherroepelijke logica van een onmogelijke liefde : "Hun afwezigheid voor elkaar is begonnen".

De twee figuren raken eerst onvermijdelijk in elkaar verstrengeld (hoewel ze elkaar op de scène nauwelijks aanraken) met hun verlangen naar liefde, met hun pijnlijke herinneringen. Maar de Japanner gaat op de duur staan voor de jonge Duitse soldaat, waarop de vrouw in Nevers hopeloos verliefd was geworden en waardoor ze in alle hevigheid opnieuw al de traumatische gebeurtenissen van net na de oorlog moet doorlopen. Op die manier neemt ze wel definitief afscheid van die eerste liefde, maar moet ze ook onvermijdelijk weggroeien van haar Japanse geliefde.

Maar wat Marijnen in zijn *Madame de Sade* aan zijn personages vergat op te leggen (of dat bewust niet wou doen), daarmee snoert Cassiers zijn figuren misschien vroegtijdig de bloedtoevoer toe, de abstracte stilering. Als Cassiers zijn *Hiroshima mon amour* schatplichtig verklaart aan de verfilming van Resnais, dan zou je verwachten dat hij bijvoorbeeld was gegrepen door de zinderende zinnelijkheid van de verfilming. Bij Cassiers lijkt die even gladgeschaafd als het gelakte, bleekhouten podium en de bijhorende stijlmeubeltjes errond. Niet dat een gelakt-houten meubel geen zinnelijkheid (of zelfs erotiek) kan uitstralen. Ook een straatbeeld kan dat, de unieke zinnelijke ordening van de huizen ervan, de ongekunstelde aanwezigheid van een attractief menselijk wezen erin, de gehele atmosfeer eromheen. Maar Cassiers mikt te uitdrukkelijk op de (afstandelijke) suggestie ervan en schaaft ook daar net iets teveel van weg. Het 'eindprodukt' oogt fraai en frêle, "mais ça n'a pas de couilles, pas vraiment". De voorstelling kabbelt op een latent vermoeden van schrijnendheid, erotiek en de onomkeerbaarheid van een trauma, maar maakt het vermoeden niet echt tastbaar of proefbaar, wel hoor- en zichtbaar. De acteurs zijn in de vlug wisselende fragmentaire scènes teveel steriel illustratiemateriaal, in hun actieradius beperkt door het minimalistische acteurspel. Daardoor winnen de beelden en de taal het met voorsprong van de lijfelijke aanwezigheid van de protagonisten.

Een mespunt meer anekdotiek had hier niet misstaan, bij Marijnen leidde ze alleen maar weg van de essentie.

*Madame de Sade*, in de regie van Franz Marijnen, door K.V.S-Brussel ging in première op 19 april 1996.

*Hiroshima mon Amour*, geregisseerd door Guy Cassiers, werd gecreëerd in het kader van het Brusselse Kunstenfestival. De première had plaats op 28 mei 1996 in het Théâtre Varia. Deze produktie wordt in 1997 hernomen. De eerste voorstelling van de nieuwe reeks heeft plaats op 11 maart 1997 in De Singel te Antwerpen.