

Herfstsonate

CARLY WIJS, EURUDIKE DE BEUL, SCARLET TUMMERS / ANTIGONE & KVS

(On-)veilig theater



Klaas Tindemans
Gezien op 04 oktober 2024
KVS Box, Brussel

Weer een theaterbewerking van een filmklassieker? Jawel, en toch weer niet. Jawel, omdat ze de titel van Ingmar Bergman's 'Herfsonate' en, in een eerste beweging, de verhaallijn en de thematiek ervan behouden. Toch niet, omdat Carly Wijs, Eurudike De Beul en Scarlet Tummers een brutale twist geven aan Bergman's confrontatie tussen moeder en dochter, weg van het beklemmende schuldgevoel, aan beide kanten, bij Bergman. In elke Bergman, ongeveer, gaat het over schuld en over (de dood van) God, maar niet bij deze toneelvoorstelling.

09 OKTOBER 2024

Wijs zet meteen de toon, als ze aankondigt dat ze iets gaan doen met 'Herfstsonate' van Ingmar Bergman. Die Bergman was een nazi, die zich daarvoor de rest van zijn leven verontschuldigd heeft. Een terloopse opmerking, maar die wel de vraag oproept waarom ze zich anderhalf uur gaan bezighouden met een alles bij elkaar vrij slappe film van een ex-nazi met een schuldcomplex. Daar slagen ze wel in, ook omdat de ouderwetse, soms zelfs soap-achtige filmregie van Bergman, wel degelijk relevante kwesties ter sprake brengt en bovendien de acteerkwaliteiten van Ingrid Bergman en Liv Ullman uitstekend doet uitkomen.

In ieder geval wordt de legendarische Zweed gediskwalificeerd door die opmerking over zijn 'jeugdzonden'. De drie vrouwen kijken naar de film, op een klein TV-scherm, af en toe spelen ze iets na. Maar met de nodige kritiek: de lange brief, waarmee de dochter de moeder in het begin van de film uitnodigt bij haar thuis kort Scarlet Tummers in tot een WhatsApp-bericht, wegens anders te saai. De rollen zijn bij aanvang ook niet duidelijk verdeeld. Tummers is de dochter, maar Wijs wil niet de moeder spelen. Zij manipuleert De Beul in die rol (tegen haar zin). Wijs komt uiteindelijk toch wel in die rol terecht, ook omdat zij, subtiel maar duidelijk, het meest de regie van het gebeuren in handen heeft. Hoewel,

haar autoriteit als regisseur ontglipt haar in de loop van de voorstelling steeds meer.

Na dit meta-theatraal deel, dat bijna didactisch is, een lesje dramaturgie en montage, ontstaan meer en meer zelfstandige beelden. Tegelijk krijgen ook de figuren van de drie vrouwen – ook (en vooral) als ze niet samenvallen met Bergmans personages – steeds meer inhoud. Ze rijden een groot decorstuk op, een hoek van een kamer met een grote grijze wand, ruw beschilderd, waarop haaks een wand met een groot venster staat, dat open en dicht kan gaan en waaraan lange vitrages hangen. Dit open decor (Stef Stessel) staat op wieltjes. De actrices rijden ermee heen en weer, gebruiken het als een draaischijf. Net zo gaat het met de grote lampen die kunnen verblinden maar ook immense schaduwen laten vallen. Een stuk filmset lijkt het, dat een realistische illusie creëert: de hele scène ziet eruit alsof we verzeild waren in François Truffauts 'La nuit américaine', over intriges op een filmset.

Dit decorstuk en de open privé-vertrekken voor de actrices (De Beul *jardin* achteraan, Tummers *cour* vooraan) en nauwkeurige lijnen, met kleurige tape op de toneelvloer geplakt zorgen samen voor een gezellige onoverzichtelijkheid. Je weet niet waar je eerst naar moet kijken, en dan is de vloer ook nog volgetekend met looplijnen en posities. Het spel zelf is nerveus, wat niet bijdraagt tot visuele rust, behalve in enkele sleutelscènes. Momenten van illusie contrasteren met het commentaar, zorgen voor emotionele momenten, ze versterken – telkens een kort moment – de *suspension of disbelief*: het gaat schijnbaar om échte gevoelens, acteertechnisch perfect uitgevoerd, Diderot indachtig. Ze stappen uit het gevoel en gaan weer verder met hun commentaar op de film van Bergman, of met hun theatertechnische opdracht – sleuren met de halve kamer, onhandig verkleden, overdadig schminken.

We begrijpen de grote gevoelens, zelfs al verstaan we er geen jota van.

Ook de *soundscape* die De Beul maakte – soms geven de anderen wat ironische opmerkingen hierover – draagt bij tot de chaos. Je hoort muziek uit de film, op een blokfluit of vermalen door elektronica. Je hoort de oude, volle stemmen, de *big voices* uit de operageschiedenis (Rosa Ponselle, Fedora Barbieri, Ghena Dimitrova en natuurlijk Maria Callas) die vandaag helemaal uit de mode schijnen te zijn. Grote stemmen, grote gevoelens, ook bij jonge zangeressen: maar die moeten nu licht klinken, terwijl het groot romantische repertoire net vraagt om die volheid. De Beul kan haar ergernis over die evolutie niet onderdrukken, en ze geeft dit ook fysiek aan. Ontroerend is de scène waarin zij met Tummers het lied van Robert Schumann, 'In der Fremde', zingt. Een hoogromantisch lied, over leegte en eenzaamheid, dat Tummers heel breekbaar brengt, waarna De Beul het met haar lyrische mezzo herhaalt: zij legt de hand van Tummers op haar buik, zodat ze de volle stem voelt. Dat is een omkering van Bergman's verhaal, waarin de moeder, concertpianiste, met een vernederende virtuositeit een prelude van Chopin herhaalt die de dochter net voordien, ook heel breekbaar en met mooie fouten, gespeeld heeft.

Tummers en De Beul, ooit echt leerling en meester, verschuiven zo de thematiek. Wijs tracht hen wel bij de les te houden, om het opnieuw over de traumatische moeder-dochter-verhouding van Bergman te hebben. Dat lukt ten dele. Wijs toont, in het script, het moment dat de dochter omslaat van verzoeningspoging met naar wraak op de moeder. Een derde personage is daarbij katalysator: hier

lijkt het een demente grootmoeder te zijn, in de film is het de tweede dochter, die lijdt aan een gruwelijke spierziekte. Het worden groteske taferelen uit de *grand opéra*: de dochter, in zwarte maillot en met de pruik van een witte heks, spookt bij haar moeder, met een subtiel vervormde Verdi-aria als achtergrond: de illusie van een horrorfilm. De meest ontluisterende dialogen worden in het Zweeds gespeeld, zonder boventitels, tegelijk vervreemdend en pseudo-authentiek in hun sentiment: we begrijpen de grote gevoelens, zelfs al verstaan we er geen jota van.

Maar in diezelfde setting, filmisch én opera, begint Wijs een ander verhaal te vertellen. Als speldocent liet ze haar studentes halfnaakt een scène spelen van Arthur Schnitzler, notoir *womanizer*, hoewel ze merkte (of moest merken) dat de actrices zich niet op hun gemak voelden. Maar ze koos, als enige vrouw in een mannelijk docentenkorps, voor de provocatie, voor een brutaliteit die niet mocht onderdoen voor de radicaliteit – zo werd dat genoemd, nog geen tien jaar geleden – van haar macho collega's. Of preciezer: voor de mannelijke norm zoals zij die meende te zien. Het verhaal is niet verzonnen, en de onderliggende teneur nog veel minder. Vervolgens gaat ze zich uitgebreid verontschuldigen voor al haar grensoverschrijdend gedrag, en de anderen volgen: excuses voor geforceerde intimiteit, voor arrogante betweterigheid, voor gebrek aan inlevingsvermogen, voor competitiedrift, voor al die inschattingsfouten en reële overtredingen die we, in het klein, kennen uit ons dagelijks leven. Misstappen die op het toneel mateloos uitvergroot worden, tot ze pathetisch worden of, beter nog, tragisch.

Heel dit bekentenistheater wordt ondersteund door J.S. Bach, De Beul zingt de aria 'Stirb in mir' uit een cantate van J.S. Bach: zeer fraai, overweldigend zelfs: 'Stirb in mir, Welt und alle deine Liebe…'. Maar de pathetiek op de scène is ook het resultaat, wat de spelers betreft, van uitgelokte overgevoeligheid in oefeningen en werkprocessen. Dat geeft misschien geen fraai beeld van het theater als werkomgeving, maar is ook een onderhuidse kritiek op de moeilijkheid om, bij jonge kunstenaars vandaag, grenzen af te tasten. Natuurlijk zijn we voor een *safe space*, op elke werkvloer, maar we mogen wel obstakels plaatsen, of zelfs crisissen doen ontstaan. Driekwart van het dramatische wereldrepertoire gaat over obstakels en crisissen, 'maar dat kennen ze niet meer', zegt Wijs, kort door de bocht, en dan kunnen we toch niet doen alsof we daar pijnloos mee omgaan. Theater maken is geen zelfzorg. Of klinkt dat onveilig? Of reactionair?

Theater maakt gevoelens groot, zeer bewust, zeer technisch ook, maar dat maakt het werk niet per se 'veiliger'.

Op een wat abstracter niveau, en daarin lijkt deze voorstelling wél weer op Bergman's film, gaat het hier over de telkens weer complexe geschiedenis van machtsverhoudingen tussen mensen, en hoe we de excessen daarbij niet anders dan subjectief kunnen beoordelen. Elke uitbarsting, elk misbruik ook, hoe je dat ook uitvergroot als een scène in je eigen hoofd of als een scène op een écht podium, past in een verhaal. Dat verhaal hoeft hoegenaamd niet de pijn te minimaliseren, laat staan het ervaren onrecht te rechtvaardigen. Maar een context maakt het leed wel vergelijkbaar, ook het leed, hoe pervers dat ook klinkt, van de objectieve daders. Dat gaat verder dan het opwekken van mededogen voor zogenaamde slechterikken, zoals bijvoorbeeld Netflix iets te

graag doet. Het gaat om de erkenning van het tekort, en de erkenning van de behoefte om dat tekort een vorm te geven.

Dat is wat theater betracht, daarom zingt een 23-jarige Fedora Barbieri, met haar *big voice*, de rol van de wraakzuchtige moeder Azucena (uit Verdi's 'Il Trovatore') met een volwassen, strijdbare zoon. Omgekeerd zegt de moeder bij Bergman dat ze altijd een kind is gebleven, en haar naïviteit tegenover haar dochter bevestigt dat alleen maar. We bevinden ons allemaal in machtsverhoudingen, die vaak ondoorgrondelijk zijn, en die we daarom trachten te objectiveren: moeder-dochter, meester-leerling. In het theater kunnen we die omdraaien, pathetisch of ironisch, of tragisch – *remember* Oidipous. De gevoeligheden die ontstaan bij het onthullen van die mechanismen kunnen we niet ontwijken. Dat willen we ook niet, op straffe van irrelevantie. Theater maakt gevoelens groot, zeer bewust, zeer technisch ook, maar dat maakt het werk niet per se 'veiliger'. Deze drie vrouwen maakten ooit deel uit van een machtsrelatie die onvermijdelijk onevenwichtig is – dat is nu eenmaal eigen aan een school – en nu komen ze daarop terug, met een vrijheid en een bravoure die aanstekelijk is. Of de machtsbalans daarmee hersteld is, dat valt te bezien. Maar als het theater is het verbazend.

Bij het einde van de voorstelling zegt één van de actrices, half mompelend, 'Denk je dat ze het begrepen hebben?' Ik heb veel begrepen, maar of ik hét begrepen heb? Dat moet ook niet, me dunkt. En de ex-nazi Ingmar Bergman mag zich omdraaien in zijn graf, drie vrouwen hebben hem heerlijk misbruikt.