

stront en sentiment

Kristin Rogghe in het kader van Corpus Kunstkritiek

Kreten en gefluister is een psychologisch drama tussen vier vrouwen. Eén van hen, Agnes, ligt op sterven. Haar twee zussen Maria en Karin brengen haar laatste dagen bij haar door, maar blijken zozeer verstrikt in hun eigen psychologische knopen dat ze zelfs aan het doodsbod van hun zus niet in staat zijn zich voor elkaar te openen en elkaars lijden te verzachten. Alleen de onopvallende vierde vrouw in huis, de dienstmeid Anna, geeft de doodzieke Agnes gul verzorging en geborgenheid. Dat is in een notendop het scenario van Ingmar Bergmans film *Viskningar och rop* uit 1973. En van de adaptatie die Ivo Van Hove nu met Toneelgroep Amsterdam op de scène brengt. Van Hove transposeert het verhaal van de zussen – door Bergman gesitueerd in de aristocratische klasse op het eind van de negentiende eeuw – naar vandaag en maakt van Agnes een kunstenares die een videodagboek bijhoudt, haar aftakeling documenteert met close-ups en haar finale doodstrijd levert in een gevecht met verf, kots en stront. De vraag is: waarom raakt het niet?

Het begint nochtans veelbelovend. In een trefzekere openingsscène zien we Agnes (Chris Nietvelt) wakker worden, kermend op een bed in het midden van het podium. Ze spreekt meteen tegen de videocamera die naast haar bed staat en de beelden live op een groot scherm projecteert: 'Ik heb pijn'. Aan haar mond een plasje groen. Ze sukkel uit bed en doet haar gevoeg in een toiletemmer, waarna ze zich afveegt aan het laken. Haar oudste zus Karin, wiens beurt het is om over haar te waken, kan nauwelijks haar afgrijzen verbergen om de dierlijke conditie waartoe Agnes door haar pijn wordt herleid. De zieke crepeert inderdaad als een dier en zoekt naar menselijke warmte, maar haar zussen behouden angstvallig hun afstand. Het is de jonge blonde huishoudster Anna die zonder veel woorden de rol van oprechte verzorgster op zich neemt en Agnes wast. De verhoudingen zijn meteen duidelijk.

De kilte en afstand tussen de personages wordt nog versterkt door de schitterende scenografie van Jan Versweyveld. Klinisch wit, met transparante wanden die twee opeenvolgende kamers van een huis suggereren, maar de ruimte tegelijk onpersoonlijk houden. Verder her en der statieven met handycams, kabels en multifunctionele beeldschermen. Waar de stervende Agnes in Bergmans film haar lijdensweg toevertrouwde aan een dagboek, zien we haar nu spreken tegen de camera. De keuze om van het stervende hoofdpersonage een videokunstenares te maken, geeft Van Hove natuurlijk vrij spel om zijn exploreren van de multimediale mogelijkheden binnen het theater verder te zetten.

Je doodstrijd leveren voor het oog van de camera, of het nu is in naam van de kunst of

als een mediageniek money-making project: tegenwoordig is het niet enkel fictie. Op dat vormelijke vlak is Van Hoves actualisering van Bergmans filmscript makkelijk te slikken. Maar wat veel problematischer blijkt bij het plaatsen van dit verhaal in een hedendaagse context, is de psychologische portrettering van de personages. In Bergmans films zijn de relationele, affectieve en seksuele inhibities van de personages nauw gelinkt aan het maatschappelijke keurslijf waarin ze worden gedrongen. De hele film is doordrongen van die beklemmende sfeer, waarin een strenge religiositeit een cruciale rol speelt in de pathogene onderdrukking van emoties en driften. Bij Van Hove loopt er ook wel ergens een priester rond, maar wat hij zegt – nochtans bijna letterlijk gelijk aan zijn dramatisch indringende woorden in Bergmans film – komt flauw over, heeft geen symbolische kracht. Van Hove maakt abstractie van het geraffineerd opgeroepen Bergmaniaanse wereldbeeld, maar geeft er niets voor in de plaats. Dat maakt de personages wel erg mager. Want waar komen hun angsten en verkramptheid vandaan? Er wordt aan het begin van de voorstelling wel wat gezegd over een ongelukkige jeugd– ‘Moeder heeft altijd meer van mijn jongste zus gehouden dan van mij’ of ‘Moeder gaf mij nooit een knuffel’ – maar in hun expliciete klinken zulke verklaringen sentimenteel, zelfs melodramatisch, en helpen ze niet echt om het publiek inzicht te bieden in de innerlijke pijn van de personages. Op die manier blijven de rollen erg zwart-wit en oppervlakkig uitgewerkt. In Bergmans film draagt elke vrouw haar eigen kruis. Het psychische lijden van de twee ‘gezonde’ zussen is niet minder diep dan het fysieke afzien van Agnes. In Van Hoves adaptatie wordt duidelijk ingezet op de sympathie en de compassie van de toeschouwer voor de stervende. Pas in het tweede deel van de voorstelling komt het ongeluk van de twee andere zussen aan bod, maar dan staat het vlakke beeld uit het eerste deel al in de perceptie gegrift.

Een andere cruciale factor die de geloofwaardigheid van de personages ondermijnt, is het spel van de actrices. Al te vaak vervallen zij in clichématig en eendimensionaal acteren. Zo zien we Halina Reijn, die de jongste zus Maria vertolkt, terugvallen op stem- en beweegtechniekjes om gestalte te geven aan een behaagziek, oppervlakkig vrouwtje. Zelfs in een cruciale scène met de priester, waarin we haar zien smeken om de absolutie van haar zonden, brengt ze geen reliëf aan in haar spel en sluit ze af met een haast komische kwinkslag. En dat terwijl het net zulke momenten zijn die een diepere, donkere kant van het personage kunnen reveleren en zijn verstikking voelbaar maken. Ook Renée Fokker slaagt er niet in medeleven en begrip op te wekken voor haar personage, de oudste zus Karin. In de scène waarin Maria pogingen onderneemt om Karin te omhelzen maar deze laatste daar niet toe in staat blijkt te zijn, blijft ze hysterische gillen: ‘Laat me met rust!’ Haar reactie lijkt grotesk en aanstellerig, in plaats van oprecht panisch van angst.

Als er iemand daarentegen uitblinkt in naturel, dan is het Karina Smulders wel, die in de figuur van Anna een toonbeeld van onbevangenheid en naastenliefde neerzet – maar op een zo bescheiden manier dat deze goede fee, deze witte engel toch een geheel menselijk gelaat heeft. En wat met de acteerprestatie van Chris Nietvelt, die het hoofdpersonage vertolkt en vooral het eerste deel van de voorstelling op haar frêle schouders draagt? Haar lichaamstaal overtuigt zeer zeker – als we haar op wankelende benen zien strompelen naar de

andere kant van het podium, zien we echt een doodzieke vrouw – maar haar tekstzegging vaak minder. De empathie voor de stervende Agnes kent dan ook hoogtes en laagtes.

Ook de regie en vormgeving van de scènes spelen daarin een beslissende rol. Neem bijvoorbeeld de dubbele climax van de voorstelling: het moment van Agnes' sterven. Eigenlijk gaat ze twee keer dood: één keer als kwetsbare sterfelijke mens en één keer zoals ze als kunstenares idealiter aan haar einde zou willen komen: in het heetst van een artistieke creatie. Het eerste sterven levert het sterkste moment van deze voorstelling op. Een visuele vondst zorgt er immers voor dat de toeschouwer onverhoeds wordt meegesleurd in de draaikolk van de dood. Agnes wordt gefilmd op haar ziektebed door een camera die aan een touw boven haar hangt. We zien haar beeld zowel achter het transparante scherm ('in het echt') als erop geprojecteerd (de filmbeelden). Plots begint de camera heen en weer te slingeren, waardoor het statische beeld in beweging wordt gebracht, steeds sneller, steeds wilder, zodat de toeschouwer elk referentiepunt verliest. Door deze visuele ingreep is de sterfscène niet enkel van buitenaf te bekijken, maar ook als het ware van binnen uit te ervaren. Sterven toont zich hier als het totale verlies van controle, de gedwongen overgave aan een fatale geweldpleging tegen lichaam en geest.

Jammer genoeg wordt deze verbluffende evocatie meteen gevolgd door een laagtepunt in het stuk. Van Hove en cie kozen er immers voor om, na het eerste sterven dat personage en toeschouwer enkel maar passief kunnen ondergaan, ook een sterven te tonen dat gebeurt vanuit een zeer actieve act van het personage. In dit geval zien we de kunstenares Agnes aan de slag gaan met verf op een groot wit blad dat op de grond ligt. Als een bezetene leeft ze zicht uit in action painting. De felblauwe verf is overal op haar naakte lichaam. Met haar laatste stuiptrekkingen wil ze creëren; zelfs haar eigen uitwerpselen en lichaamsvochten worden uitgewooid over het doek. Het doet uiteraard denken aan Jackson Pollock, aan Yves Klein, aan Jan Fabre... De referenties binnen de hedendaagse kunst zijn legio. Maar ook uitgemolken, duizendvoudig déjà-vu. De keuze om een actuele kunstenaar voor te stellen als een halve wilde in een zogenaamd spontane en impulsieve act van creativiteit, getuigt van een behoorlijk naïeve en eenzijdige beeldvorming van hedendaagse kunst. Deze 'performance'-scène is bovendien zodanig on-origineel (vorig jaar in Avignon deed Wajdi Mouawes het ook in zijn Seuls), dat we een geeww moeilijk kunnen onderdrukken.

Nadat Agnes is gestorven en weer verrezen, nadat haar erfenis is verdeeld en haar interieur is opgekuist, zien we haar weer verschijnen. Aan de zijkant vooraan op het podium ditmaal, om zich rechtstreeks naar het publiek te richten. Agnes kijkt naar beelden op het scherm – haar eigen videokunst, nemen we aan – en spreekt. De woorden 'kunst', 'leven' en 'dood' vallen, maar de teneur van haar speech – naar het schijnt was dit als een kritische zelfreflectie bedoeld – gaat verloren in de gigantische projectie van het videowerk (gemaakt door Tal Yarden). Vanuit vogelperspectief zien we mensen die in beeld lopen en zich neerleggen op hun rug, waarna ze met hun armen en benen bewegen over de grond. Steeds meer mensen komen erbij liggen. De camera zoomt uit en we zien het totale plaatje: alle kleine mensjes vormen samen één grote mens; de vorm van elk individueel

lichaam wordt herhaald in de tekening die ze samen vormen. Als dat niet mooi is. Zowel de videobeelden als Agnes' commentaar zijn clichématig en sentimenteel. Wat was de bedoeling van deze epiloog? Het lijkt wel alsof Van Hove nog gauw een laatste feel good-noot wou meegeven na alle miserie van het afgelopen anderhalf uur.

Tot mijn verbazing wordt de voorstelling na deze sentimentele epiloog ontvangen op een vrij lang applaus. Kreten en gefluister kan ongetwijfeld worden toegejuicht om bepaalde visuele kwaliteiten, tot daar. Maar voor mij is deze productie, op het voor deze voorstelling meest essentiële vlak van karaktertekening en geloofwaardigheid, een spijtige misser.

Gezien op 20 maart 2009 in DeSingel, Antwerpen.