

## Wat een vrouw lijden kan

Etcetera 120, voorjaar 2010

### ***Autopsie van een gebroken hart* en *La voix humaine*: twee keer vrouwelijk lijden, twee keer anders**

Of ik wou schrijven over de recente golf aan ‘vrouwenstukken’ – gelukkig stonden er aanhalingstekens. ‘Vrouwenstukken’: theater gemaakt door vrouwelijke theatermakers, niet zelden met dé vrouw als onderwerp en een vrouw als vertolker. Zo waren er de laatste maanden inderdaad heel wat te zien in Vlaanderen: Hanneke Pauwe voerde ‘slechte vrouwen’ ten tonele in *Falsch!*, Els Dottermans bezong op ludieke wijze het lijden van de vrouw in *Was will das Weib*, *Nachtevening* van Inne Goris lag nog vers in het geheugen en bij LOD maakte An De Donder samen met Dominique Pauwels *Autopsie van een gebroken hart*. Her en der werden deze voorstellingen vlotjes aan elkaar gelinkt of zelfs samen besproken, als vielen ze als vanzelf onder dezelfde noemer. Een bedenkelijke catalogisering, aangezien de theatermakers in kwestie behalve hun geslacht weinig met elkaar te maken hebben. Els = Inne = An = Hanneke? Het zou zijn als het werk van Wayn Traub samennemen met dat van Pieter De Buysser, alleen omdat beide makers mannen zijn. Het kot zou te klein zijn, vermoed ik.

Tot zover het politiek correcte discours. Hoe irrelevant ook het onderscheid tussen ‘mannen’- en ‘vrouwen’-stukken, ik begrijp wel waar het etiket vandaan komt. Laat de genoemde theatermakers dan een heel eigen stijl en taal bezitten, inhoudelijk valt het op dat ze niet zelden de vrouw zelf en haar lijden (om een man) centraal stellen. ‘Vrouwelijke theatermakers lijken een voorkeur te hebben om de pijn die mannen hen aandoen voluit op de scène te etaleren,’ schreef Els Van Steenberghe op Knack blog<sup>1</sup>. Gaat het te ver om te beweren dat vrouwen graag putten uit het universum onder hun navel, terwijl mannen zich sneller vastbijten in de politieke en sociale realiteit? Voer voor genderstudies. Wat mij interesseert is de manier waarop het vrouwelijke lijden gestalte krijgt op scène. Kort na elkaar zag ik een ‘vrouwenstuk’ en een ‘mannenstuk’ over liefdesverdriet, maar hetzelfde lijden werd er op een radicaal verschillende manier beleefd.

### **Het eenzame hartenbureau**

*Autopsie van een gebroken hart* is een theatrale bewerking van *Commentaire*, een geschrift – het enige geschrift – van de jonggestorven Franse schrijfster Marcelle Sauvageot (1900-1934). Het is een wonderlijk bundeltje van 80 pagina’s, waarin Sauvageot na een pijnlijke liefdesbreuk minutieus de stadia van haar verwerkingsproces beschrijft. *Commentaire* situeert zich in 1930. Terwijl Sauvageot in het sanatorium verblijft waar ze behandeld wordt voor tuberculose, schrijft haar geliefde haar vanuit Parijs dat hij gaat trouwen met een ander. Vanaf het moment dat de noodlottige brief Sauvageot

bereikt, leeft de lezer mee met haar ongeloof, pijn, woede, verbittering, rouw en loutering. Op een heldere, bijna koel-afstandelijke manier verwoordt ze haar worsteling. Uiteindelijk wint de waardigheid het van de pijn en slaagt Sauvageot erin afscheid te nemen. Niet veel later, in 1934, zal de dood dat afscheid definitief maken.

Het klinkt banaal: een vrouw met een gebroken hart gooit haar strijd en wederopstanding op papier – voer voor het eenzame hartenbureau! Niets is minder waar. Niet enkel omdat Commentaire niet baadt in zelfmedelijden, maar integendeel verbaast door de alerte zelfkritiek en wrange witz van de auteur. Veel meer echter nog omdat Sauvageot voorbij de kleine anekdotiek van haar verhaal met een verbluffende scherpzinnigheid de dynamiek tussen man en vrouw ontleedt, en de achterliggende drijfveren van die dynamiek blootlegt.

1930 is lang geleden, zegt u? Inderdaad: Sauvageot is tachtig jaar verwijderd van ons, moderne en geëmancipeerde vrouwen. We denken graag dat wij het toppunt van onafhankelijkheid incarneren, in tegenstelling tot die arme, onderdrukte schepsels uit het verleden. Sauvageot bewijst de hoogmoed van de eerste en de vergissing in de tweede veronderstelling. 'Ik heb pas laat ingezien dat de meeste mannen nog van een vrouw verwachten dat ze voor hem zorgt. Ik had niet gedacht dat ik ooit zou moeten kiezen tussen een carrière en een gelukkig liefdesleven.'<sup>2</sup> Geen woorden van een vrouw uit 1930, maar de wrange verwondering die schrijfster Annelies Verbeke onlangs in *De Morgen* liet optekenen. We schrijven anno 2010, maar schuldige vragen als 'Mag ik mezelf op de eerste plaats stellen?' 'Kan ik een carrière boven een gezin plaatsen?' zijn nog steeds aan de orde. Vergelijk met 1930: 'Hij hield van die vrouw omdat ze krachtig, onafhankelijk en vol persoonlijke ideeën was, zodra hij overweegt met haar te trouwen (...) tovert zijn angst haar kracht om in opstandigheid, haar onafhankelijkheid in trots (...), haar persoonlijke ideeën in egoïsme.'<sup>3</sup> (37) Prachtig is de nuchtere manier waarop Sauvageot de reductie van haar seksegenoten detecteert tot in de taal: 'Tegen een vrouw zeg je: 'de man voor wie u gemaakt bent' en tegen een man 'de vrouw die voor u gemaakt is'. De man is er gewoon: alles lijkt tot zijn beschikking gesteld.' (41)

In deze vrouw van generaties geleden, van veertig jaar voor de seksuele revolutie, manifesteert zich een emancipatoir zelfbewustzijn waar hedendaagse vrouwen nog een puntje aan kunnen zuigen. Dat zelfbewustzijn resulteert ook in zelfkritiek: naast het knellende korset aan mannelijke verwachtingen duidt Sauvageot net zo goed de verantwoordelijkheid van de vrouwen, die zich laven aan de willoze overgave aan 'hun man': 'Kan een vrouw alleen maar denken met de ideeën van haar man?' (38)

Wie de vraag stelt draagt het antwoord in zich. Sauvageot past voor die overgave: 'Ik probeerde buiten u een klein houvast te bewaren, om me aan beet te grijpen op de dag dat u niet meer van me zou houden. Dat kleine houvast was niet iemand anders (...) Ikzelf was het waarop ik in mijn leed wilde terugvallen. Ik wilde me aan mezelf kunnen vastklampen.' (28) De schrijfster is een vrouw die wil groeien, niet in de moule die de man voor haar heeft geschapen, maar in haar eigen, zelfgekozen en grillige vorm.

## Requiem voor een hergeboorte

Onder de vleugels van makershuis LOD gieten An De Donder en componist Dominique Pauwels Sauvageots boekje in een kraakheldere encensering, waarin de vele gebruikte media elkaar kracht versterken.

De setting van *Autopsie van een gebroken hart* is een oude ziekenzaal in het Gentse Bijlokecomplex, ooit stadsziekenhuis, nu kunstencampus en concertzaal. Het is een erg letterlijke vertaling van Sauvageots ‘sanatorium’, maar meer dan dat. De Bijloke is immers altijd al een plek van ‘heling’ geweest: fysieke heling in het verleden, mentale heling vandaag door de kunst die er bedreven wordt. Ook Sauvageot heelt in het sanatorium niet enkel van tuberculose maar vooral van liefdespijn, met als medicijn diezelfde kunst, onder de vorm van een therapeutisch schrijven. In de ziekeningang zijn bedjes opgesteld, waarin vrouwelijke patiënten liggen: het zijn de leden van kamerkoor Aquarius, onder begeleiding van dirigent Marc Michael De Smet. De instrumentale gedeelten van Pauwels’ partituur weerklinken door de grote luidsprekers die naast elk bed zijn opgesteld.

De ziekenzaal grenst aan een tuin, waarin bij aanvang van de voorstelling Ruth Becquart ronddooft. Onder een grote paraplu trotseert ze het gure weer, achteloos een sigaret paffend – best overmoedig voor iemand die lijdt aan tuberculose. Deze Sauvageot tart met kwade moedwilligheid het noodlot. “t is koud”, steekt ze van wal, en die kilte, letterlijk en figuurlijk, zal als een Leitmotiv doorheen *Autopsie* waaien.

Het personage van Sauvageot wordt opgesplitst in drie figuren, vertolkt door Elke Dom, Ruth Becquart en regisseur An De Donder. Ze incarneren alle drie een ander facet van Sauvageots persoonlijkheid en een andere fase in het verwerkingsproces. Elke Dom – de kwetsbare, de schuldbewuste – schrijft, zittend aan het voeteinde van haar bed. Frenetiek eet ze chocolade en soms gomt ze als een bezetene over haar blad in een poging de pijn weg te gommen. Ruth Becquart ijsbeert rond: strijdbaar, ontembaar, woede geperst tussen haar perfect gestifte lippen. An De Donder leest, liggend in bed, de brieven van haar geliefde: verbitterd, berustend. Laat de accenten dan anders liggen, alle drie zijn dit sterke, mooie vrouwen, mondain gekleed, eer betonend aan hun Parijse afkomst. Deze vrouwen laten zich niet gaan. Zelfs niet tijdens de ijskoude, eenzame kerst van 1930.

De beheersing die Sauvageot in haar tekst aan de dag legt is opmerkelijk. Hoe diep gekwetst ze ook is en hoe eerlijk en direct ze de lezer inkijsk verschaft in haar pijn, nergens verlaagt ze zich tot ordinair gescheld. Steeds bewaart ze haar waardigheid, haar geliefde aansprekend met een vormelijk of misschien ironisch ‘U’. Een gevolg van de zeden van haar tijd, met zijn nog striktere omgangsvormen? Ik geloof het niet, een gekwetstheid als deze laat zich niet kooien door beleefdheid. Of ligt het aan het feit dat *Commentaire* geen zuiver ego-document is, maar nog tijdens Sauvageots leven redactie en eindredactie onderging met het oog op publicatie? Hoe dan ook: totaal afwezig in de tekst is de passie, de histerie, de destructieve, wilde razernij van een vrouw die verlaten is voor een ander. Hier komt het requiem van Dominique Pauwels in het vizier.

De titel dekt immers maar gedeeltelijk de lading: *Autopsie* is meer dan een koele, emotieloze dissectie van een gebroken hart. Onder de beheersing in de woorden zindert de radeloze, wanhopige snaar van de muziek. Er is immers nog een vierde Sauvageot in het spel. De lotgenoten van Sauvageot in de bedjes mogen aanvankelijk levende decorstukken lijken – met holle ogen en ingevallen wangen staren ze wezenloos voor

zich uit – wanneer ze plots rechtveren en zingen worden ze Sauvageot zelf, en schitteren hun ogen van koorts, opwinding en woede. Ze zijn de onbeheerste, woedende, zinnelijke Sauvageot: uitdagend, destructief, wraaklustig, seksueel, vernietigend, goddelijk – alles wat de schrijfster in haar tekst niet is. De zuivere emotie, in de tekst onschadelijk gemaakt door beleefde woorden, toont in het requiem van Pauwels onverbloemd haar gelaat. In frasen met de kracht van mokerslagen beschrijft het koor de fysieke verschijnselen van Sauvageots verdriet ‘Since when my fever/I am degrading’ en de verslavende werking van de liefde: ‘I inhale you’.

Het is de structuur van Pauwels’ requiem die het chronologische verloop van Sauvageots verwerkingsproces ritmeert. Weerklinkt in de compositie eerst nog de harteklop van een levend en liefhebbend wezen, sluipt naar het einde toe de dood binnen. Een dood die nergens in tekst wordt geëxpliciteerd, maar zich manifesteert in een toenemende muzikale dreiging. Steeds sneller en heftiger breken de liederen in op de rationaliteit van de woorden – raakt Sauvageot in een koortsdelirium, verliest ze haar verstand? Nemen de emoties het dan toch nog over van de rede? De muziek suggereert het, in tegenspraak tot de tekst van *Commentaire*, die eindigt in loutering en waardige heropstanding. Is dit An De Donders manier om een plaats te eisen voor de woede? Om de misschien al te heldhaftige uitkomst van Sauvageots verwerkingsproces te kleuren met wat emotioneel realisme? Ook het slotbeeld is dubbelzinnig: Becquart gooit de ramen van de ziekenzaal wagenwijd open, zodat een ijskoude tocht de ruimte binnenstroomt. Is het de kilte die het einde van een rouw inluidt, of de voorbode van een frigor mortis? Sterft in die koude het laatste restje van Sauvageots hartenpijn, of voorspelt de kilte haar eigen dood?

Rest nog een woord over het promotiebeeld van *Autopsie*: ‘Aanéén-genaaid’, opvallend beeld van kunstenares Berlinde De Bruyckere dat een wankelende vrouw voorstelt, gewikkeld in dekens. Een trefzeker beeld, aarzelend tussen zwakte en kracht – opnieuw. Alles aan deze productie zit zo onwaarschijnlijk juist.

### **Waiting by the telephone**

Wat er gebeurt wanneer een vrouw zelfs geen ‘klein houvast’ bewaart zien we in *La voix humaine*, waar het hoofdpersonage haar hele bestaan, wezen en geluk met haar geliefde heeft verbonden. Wanneer hij de relatie verbreekt kan dat niet anders dan leiden tot haar ondergang.

*La voix humaine* is een tekst van de Franse dichter en kunstenaar Jean Cocteau (1889-1963), geschreven in 1930 – hetzelfde jaar waarin ook Sauvageot schrijft. Net zoals bij Sauvageot valt ook bij Cocteau op hoezeer de tekst de tand des tijds heeft doorstaan.<sup>4</sup> *La voix humaine* is een afscheidsmonoloog: een vrouw belt voor de laatste keer met haar geliefde, die de relatie kort tevoren verbroken heeft. Ze hoopt hem alsnog van gedachten te doen veranderen. Zijn replieken laat Cocteau over aan de verbeelding, maar afgaande op de emotionele evolutie van het vrouwelijke personage moet hij zijn ex teleurstellen. Binnen het tijdsbestek van één telefoongesprek golft zij van ontkenning (‘Ik had nooit gedacht dat ik me zo goed zou houden’) en montere hoop (‘Je houdt immers van me’) over ongeloof, woede en wanhoop naar destructie. Tederheid wordt agressie, smeekbedes slaan om in dreigementen, manipulatie in chantage. Terwijl de emoties in

crescendo gaan verkrumelt langzaam maar zeker haar waardigheid.

De telefoon fungeert als reddingslijn, als levenslijn en laatste strohalm waaraan ze zich vastklampt om het contact niet te verliezen. 'Ja, praat, praat, maakt niet uit wat. (...) Het volstaat dat je tegen me praat om me weer goed te voelen, dat ik mijn ogen sluit.' Maar ondanks het eindeloze praten is de connectie al lang verdwenen. Daarom is *La voix humaine*, ondanks de rol van de onzichtbare tweede stem, toch een ware monoloog – de schijnbare repliek van hem is in werkelijkheid een ongeïnteresseerde, oorverdovende stilte. Dat de telefoon een onmachtige, afstandelijke of zelfs laffe manier van communicatie is, thematiseert Cocteau ook in de tekst zelf: 'Vroeger zag je elkaar. Je kon (...) hen waar je dol op was overrompelen en ze omhelzen, zich aan hen vastklampen. Een blik kon alles weer goedmaken, maar met dit apparaat, is afgelopen wat afgelopen is.' De tekst eindigt met drie onheilspellende puntjes en een eindeloos herhaald 'je t'aime'.

Net zoals bij Sauvageot is het psychologische drama bijzaak. Er is een achterliggende essentiële en existentiële vraag, die zich manifesteert in de gapende afwezigheid van de partner. Is het wel gezond om het menselijke tekort te proberen vullen door een ander, levert ons dat niet over aan een totale afhankelijkheid van die ander? Want wat als die ander ons verlaat? Terwijl Sauvageot troost zoekt bij zichzelf, blijft er voor de vrouw uit *La voix humaine* geen brokje 'zelf' meer over om op terug te vallen: 'Mijn lieve schat, ik heb nooit iets anders te doen gehad dan jou.' Cocteaus menselijke stem is er een die schreeuwt om bestaansrecht buiten de ander om.

### **Nothing really ends**

In de gelijknamige productie regisseert Ivo Van Hove Toneelgroep Amsterdam-actrice Halina Reijn. De scenografie van decorontwerper Jan Versweyveld is zoals steeds een belangrijke betekenisdrager. In het midden van de bühne bevindt zich een groot raam waardoor we binnenkijken in de leefruimte van de vrouw, de rest is omkaderd met zwart. Het raam begrenst ons blikveld maar niet Reijns bewegingsvrijheid, want regelmatig verdwijnt ze links of rechts van het raam in een aangrenzende kamer, van waaruit we haar horen praten, onttrokken aan het oog. Door het gebruik van dit 'lijsttoneel' stelt Van Hove de focus scherp: dit deel van haar leven moeten/mogen we zien. Tot het publiek wordt niet gesproken: het glazen schuifraam fungeert als vierde wand, en zelfs wanneer Reijn de hoorn weglegt, en het onduidelijk wordt of ze nog tot haar geliefde spreekt of tot zichzelf, is haar spiegelbeeld de enige toehoorder.

De intensiteit van Reijns stem varieert naargelang haar positie in de ruimte en het al dan niet gesloten zijn van het raam. Met de nuances in of de ruis op de menselijke stem speelt Van Hove graag en goed, in navolging van Cocteaus tekst ('Ik heb niet de stem van iemand die iets te verbergen heeft') Soms zien we de vrouw schreeuwen, maar horen haar niet. Op andere momenten horen we haar spreken, maar zien haar niet. Door één zintuig af te sluiten wordt de expressie van de andere versterkt – het beeld van die stemloze vrouw, de mond wijd opengesperd en geluidloos huilend, blijft op het netvlies gebrand. Wanneer het grote schuifraam open staat, weerklinken gedempte stadsgeluiden. De vrouw betreft een appartement hoog in het appartementsblok, en in tegenstelling tot de tijdloosheid in haar glazen visbokaal raast onder haar de stad onverminderd voort. Versweyveld speelt met de tegenstelling tussen interieur en exterieur, intimiteit versus

openbaarheid: we gluren binnen in de woning van een vrouw, in de privé van haar woning maar ook in die van haar hoofd, beiden zonder uitgang.

Het telefoongesprek begint opgewekt, hartelijk bijna – ja, ze maakt het goed, ze heeft haar mooiste kleedje aan. Wie een blik werpt op de aandoenlijke old school Mickey & Minnie-pyjama waarin Reijn rondschoffelt, weet genoeg. Deze vrouw liegt, ze ‘speelt toneel’, zoals haar geliefde snel en een beetje meewarig doorziet. Interfererende telefoonjuffrouwen, indringers op de lijn, storingen en geruis worden op hysterie onthaald – het openhouden van de lijn is van levensbelang. Nochtans is de telefoonruis verwaarloosbaar tegenover de echte storing in het gesprek: zij wil de draagwijdte van zijn telefoontje begrijpen noch aanvaarden. Hij belt haar niet omdat hij nog van haar houdt, maar om definitief afscheid te nemen. Het is maar een kwestie van tijd voor dat besef haar masker doet vallen. Op een gegeven moment, gedreven door het groeiende besef dat het gesprek niets zal opleveren, doet ze de oefening: ze legt de hoorn open en probeert ervan weg te blijven, als een kind dat zo lang mogelijk zijn adem tracht in te houden. Na enkele ogenblikken bezwijkt ze al en stort zich naar adem snakkend op het toestel. Later, wanneer de verbinding door een storing blijkt weggefallen, legt ze de hoorn als een zuurstofmasker over haar gezicht: ‘Laat hem alstublieft terugbellen’.

De vreemde mengeling van vroeger en nu waarin Van Hove zijn personage plaatst, geeft de productie een vreemde, tijdloze dimensie. Reijn is hedendaags gekleed en luistert naar een iPod (waarop Beyoncé het toepasselijke ‘Single ladies’ zingt) maar tegelijkertijd hanteert ze een oude telefoonhoorn en is er sprake van de telefoonjuffrouw, een huisknecht en een telegram. Opnieuw is Van Hove hier in wezen trouw aan Cocteau, die geen enkele regieaanwijzing voorzag en weigerde leeftijd of fysiek van de actrice te preciseren: een concretisering van de situatie zou de tekst te anekdotisch maken. We weten niet hoe de vrouw heet noch in welke stad we ons bevinden: de situatie is een tranche de vie, bevroren in de tijd.

De afwezigheid van de geliefde zorgt ervoor dat de voorstelling grotendeels drijft op verbeeldingsvolle suggestie. Zo ook het slotbeeld, dat te interessant is om verhuld te laten. Wanneer de geliefde uiteindelijk het gesprek verbreekt, trekt de vrouw haar mooiste kleedje aan. Ze schuift het raam open, de stadsgeluiden beneden borrelen op. Elke toeschouwer beseft het onontkoombare vervolg van deze act, en toch zaait Van Hove twijfel. In een laatste, kort oplichtend beeld is Reijn te zien terwijl ze balanceert op de rand van het raam, de armen wijd gespreid – één vleugelslag bezegelt het afscheid. Dan snijdt de duisternis het suggestieve beeld weg. Is het de wanhoopssprong van een vrouw met een gebroken hart, of de bevrijding van een mens die gaat vliegen? ‘Nothing really ends’, het weemoedige dEUSnummer waarmee de voorstelling opent, krijgt plots een dubbele lading: is het de ontmoedigende vaststelling dat een bepaalde wezenlijke pijn nooit slijt, of doelen Barman en de zijnen op het menselijk wezen dat niet kapot te krijgen is?

### **De redding zit binnenin**

Twee drama’s – twee vrouwen teruggeworpen op zichzelf. De een heeft haar leven niet aan hem opgehangen (daarvoor heeft hij haar ook verlaten, om haar onafhankelijkheid) en komt sterker uit haar verdriet, de ander heeft haar leven aan hem opgehangen (heeft hij haar daarom verlaten, om haar afhankelijkheid?) en gaat roemloos ten onder. Twee keer

vrouwelijk lijden, maar de worsteling kon niet meer verschillend zijn. Is het toeval dat in het ‘vrouwenstuk’ de vrouw een waardig einde krijgt, terwijl in het ‘mannenstuk’ de vrouw een vernederend einde kent? Natuurlijk is dat toeval – en laten we de term ‘vrouwenstuk’ nu maar snel begraven.

Doe mij dan maar Sauvageot: ‘U bent weg en ik vind mezelf terug.’ (61) Of tachtig jaar later, Annelies Verbeke: ‘Ik heb ontdekt dat ik ergens op kan terugvallen’. Sauvageot geneest, doordat ze haar waardigheid hervindt – haar menselijke waardigheid, haar *voix humaine* – als ze die al ooit verloren had. Waar de mens uiteindelijk op terugvalt, is de heropbouw van zijn zelfrespect. ‘U bent weg, maar ik vind mezelf en ben minder eenzaam dan de afgelopen dagen toen ik u zocht.’ (61) Onthoud het goed en vergeet het nooit meer, dames: de redding zit binnenin.

### **Noten**

<sup>1</sup> VAN STEENBERGHE, Els, ‘Wat een ellende’, op: *Knack blogt*, 27 januari 2010.

<sup>2</sup> LUYTEN, Anna, ‘Al worstelend sterker’, in *De Morgen*, zaterdag 6 februari 2010.

<sup>3</sup> SAUVAGEOT, Marcelle, *Commentaar*, vertaling Martin de Haan, nawoord Rokus Hofstede, uitgegeven bij Voetnoot, Amsterdam, 2007. Alle citaten uit deze teksteditie zullen aangegeven worden tussen dubbele haken, zoals in dit geval: (37).

<sup>4</sup> Zoals actrice Halina Reijn, die op het moment van de repetities voor *La voix humaine* zelf in een relatiebreuk zat, liet weten: “Soms dacht ik opeens: exact dezelfde zin die ik vanmorgen nog heb uitgesproken. Dat was best wel schokkend.” In: ALKEMA, Hanny, ‘Minder franje nodig’, in: *Trouw*, 10 oktober 2009.