

# Koudwatervrees voor de radicale lectuur

## Het mooie lijden van Platonov

Met *Platonov* plaatst het gezelschap van Arca een punt achter een seizoen dat met veel kritische belangstelling werd gevolgd. Jos Verbist en Jappe Claes, een jaar eerder aan de leiding van het gezelschap geplaatst, moesten het nu waarmaken. Dit seizoen moest blijken of Verbist en Claes al dan niet tot een hecht ensemble en coherent repertoire gekomen waren. *Platonov* werd zowat de vuurproef: het stuk dwingt tot structurele keuzes (in thema en vertelwijze) in de tekst zelf, tot meer dan gebruikelijke aandacht voor de behandeling van de toneelruimte, tot strenge, duidelijke opties in het spel van de acteurs. Vanuit die drie invalshoeken onderzochten we deze *Platonov*, een bewerking van Anton Tsjechovs eerste stuk, dat hij niet opgevoerd kreeg en dus ook maar niet uitgaaf. Sinds Tsjechow artistiek heilig is verklaard, geldt elke schets, elk fragment van hem als opvoerbaar, dus ook het *Platonov* kladboek. *Platonov*, voorstelling en tekst, roepen meer vragen op dan je je in eerste instantie realiseert. Dit is de neerslag van pogingen tot antwoord.

### De tekst

Jappe Claes, bewerker en regisseur, geeft zelf drie bronnen aan, waarop hij zijn *Platonov*-versie gebaseerd heeft. Er was de integrale *Platonov*-vertaling van Chiem van Houweninge en Ton Lutz (voor het Publiektheater gemaakt in 1977), er was de verregaande bewerking van de Britse auteur Michael Frayn, herdoopt als *Wilde Honing*, die de KNS en de Haagse Comedie al eens in het Nederlands toonden, en er is tenslotte de Duitse vertaling/bewerking van de toneelauteur Thomas Brasch. Deze drie versies verschillen grondig van karakter, van atmosfeer, van standpunt tegenover de personages, afzonderlijk en als groep. Vermits Tsjechow de integrale *Platonov* zoals wij die nu kennen nooit als zodanig had willen uitgeven - een gecorrigeerd manuscript is verloren gegaan - is die oertekst nogal onafhankelijk, uitleggerig vaak, overladen met afgebroken intriges en half ter sprake gebrachte themata. Een grove, rijke schriftuur, waar echter niet economisch mee omgesprongen is. In de hoofdplot maken we, naar aanleiding van een tuinfeest bij de jonge weduwe Anna Petrovna Vojnitsjev, de confrontatie mee van de dorpsonderwijzer Mikhail Vasiljevitsj Platonov met zijn verleden enerzijds -

gefrustreerde ambities, vrouwen die hij ongelukkig achterliet - en zijn toekomst anderzijds - wanhopige vluchtelingen, onmacht om zinvol verder te leven.

Slechts zijdelings gebruikt Jappe Claes de neventhemata - de stervende Russische samenleving, moreel en materieel, en de verdrongen klassetegenstellingen. Claes grijpt in deze bewerking qua schriftuur in grote mate terug naar de oertekst - concreet: de Publiektheater-*Platonov* - maar hij snoeit in de anekdotiek: hij laat bijvoorbeeld het als metafoer nochtans interessante schaakspel uit het eerste bedrijf vallen en versmalt het gesprek tussen Anna Petrovna en de aan lager wal geraakte dokter Triletski (Platonovs zwager) tot een sfeervol mijmeren in het luchtledige. Hij kiest voor een wat cliché-matige 'Tsjechow-sfeer', maar slaagt er met zo'n ingreep bv. ook in om het contrast tussen deze sloomheid en de gedrevenheid van de andere personages - in het eerste deel vooral van Platonov zelf - dramatisch vruchtbaar te maken. Bij Michael Frayn tref je in essentie dezelfde principiële keuze aan: een psychologisch-realistisch verhaal rond het titel-personage, waarbij veel nuances bij de anderen verloren gaan. Het meest flagrante voorbeeld is de kolonel-oprust Triletski (Platonovs schoonvader) die Jappe Claes ondubbelzinnig als een chronische dronkaard tekent - zoals Michael Frayn, die hierin Tsjechow zwaar naar zijn hand zet, ook doet. Van Osip, de paardedief, de

enige prolet in het stuk, maakt Jappe Claes een 'originele' karikatuur met een Oostvlaams dialect en een brokkelige zinsbouw. Hier grijpt Claes wel naar een door Thomas Brasch gehanteerd principe: de mate van samenhang van zinnen, verhalen en uitlatingen over gevoelens, bepaalt in hoge mate het personage, niet in het minst de sociale klasse waarvan het deel uitmaakt.

Opvallend, voor de structuur van Jappe Claes' *Platonov* is dat hij uitvoerig schraapt in de aan Van Houweninge/Lutz ontleende passages, terwijl hij Frayns scènes (weliswaar minder in aantal) haast integraal overneemt. Het resultaat is dat de rustige Tsjechow even opgepept gaat klinken als de nerveuze Frayn. Dit heeft merkwuurde gevolgen. Het tweede deel van het stuk speelt zich af in Platonovs dorpschooltje. De vrouwen uit Platonovs verleden - Anna Petrovna en Sofia, nu getrouwd met Sergej Vojnitsjev, stiefzoon van Anna Petrovna - achtervolgen hem tot in de klas, nadat hij hen op het tuinfeest met hun en zijn verlangens heeft geconfronteerd. Geleidelijk dringt het ook tot Sasja, Platonovs vrouw, door dat ze bedreven is. Het vierde bedrijf toont de aftakeling van Platonov, verlaten door Sasja, en van Sergej, verlaten door Sofia, en, in mindere mate, van de vrouwen. Bij de vrouwen lijkt er immers nog een drift te overleven, zelfs al is het 'object' (Platonov) verdwenen. Door het aan Frayn ontleende dramatische ritme, de snelle opeen-

*'Platonov'* (Arca)  
— Foto's Luc  
Monsaert





'Platonov'

volging van meestal voortijdig afgebroken ontmoetingen, krijgt het tweede deel het effect van een processie, een 'begankenis', waarbij een versteende Platonov een soort afgod wordt. En het beeld van de afgod moet branden: dat eist de moraal. Met andere woorden: Tsjechow krijgt een irritant moraliserende lading, de ondergang van Platonov lijkt voort te komen uit een losbandig verleden dat zich wreekt, niet uit concrete menselijke verhoudingen die je te zien krijgt (of juist niet).

Gelukkig kiest Jappe Claes niet voor het pathetisch einde van Michael Frayn - Platonov die zich voor de trein gooit die je heel het tweede deel al hoorde langsdenderen - maar qua stemming zit hij er niet ver af. Zowel het ritme als het verwaarlozen van de subplots en nevenintriges wrekt zich hier. Patrice Chéreau speelde twee jaar geleden met zijn 'école des comédiens' het tuinfeest uit *Platonov*, het eerste deel dus zonder de terugkeer naar Platonovs dorpschool.

Door zijn openheid, door de weigering om in het handelingsverloop een oordeel te vellen over Platonovs onvermogen om zijn eigen geschiedenis een nieuwe wending te geven, was Platonov een veel wanhopiger figuur. De getoonde wanhoop uit het tweede deel ontbrak in Parijs, maar de realiteit ervan was er veel meer aanwezig dan in Gent.

## De ruimte

De scenografie voor de *Platonov* van Tsjechow/Claes is van de hand van Michel Gerd Peter. Misschien is de akelige verbouwing hier mee debet aan, maar Peters pogingen om de viskom-scène - als toeschouwer kijk je naar dolfijnen, niet naar spelers - open te trekken met zijn toneelbeeld, zijn amper gelukt. Het verbouwde ARCA heeft, naast een ruimere foyer, een betonnen tribune, waarbij de scène zo'n anderhalve meter lager ligt dan de voorste rij. Voor die eerste rij staat er een balustrade die behoorlijk het zicht belemmert. Ook de toneelvloer zelf is van beton.

Michel Gerd Peter heeft, voor het eerste deel (tuinfeest bij de Vojnitsjevs) een huis gebouwd achter de (betonnen) tuin. Vanaf het moment dat iedereen aan tafel gaat, schranst en zich bedrinkt, gaat alles zich binnen afspelen. We krijgen dan een doorkijkscène, zoals in de Russische *Cerceau*-voorstellingen, aan tafel met gasten, van binnenuit verlicht met (schijnbaar) enkel kaarsen. Tegen dit 'Bourgondisch' tafereel, waarin de nevenrollen haast decorstukken worden, spelen zich Platonovs confrontaties in de tuin af.

In het tweede deel domineert het klaslokaal: Platonov woont waar hij werkt. Langs een soort sluipweg aan de rechterkant glippen de mensen binnen: zijn wanhopige vrouwen,

Osip. Links achter de klas is de ruimte leeggemaakt, 'naturel', een trap naar de zolder van Arca, een deur achter het theater, kasseistenen. Het slordig beschilderde doek aan de kant van de sluipweg, het 'natuurlijke' steegje links, de schoolbankjes, met namaakhout beplakt, lelijk glanzend: Peters esthetiek, vooral in zijn materiaalkeuzes, is richtingloos, a-principeel. Dezelfde 'Tsjechoviaanse' pseudo-diepzinnige vaagheid die ook het spel van het ensemble teistert, maar daarover straks. De bomen in de tuin van Anna Petrovna (deel 1) zijn in dit verband nog pijnlijker: slordig beschilderde spaanplaat, tegen een wankel gevel geplakt.

Volgens Bonnie Maranca (1), een Amerikaanse critica, hebben belangrijke theaterschrijvers zich altijd in de eerste plaats bezonnen over de 'ecologie' van het theater: een nieuwe schriftuur betekent een vernieuwd denken over theatrale ruimtes. "Tsjechows drama staat los van het theater van zijn tijd en anticipeert een meer hedendaagse theatrale gevoeligheid omdat het uitgaat van 'opvoeringsruimte', en de notie van 'decor' verwerpt. (...) In de architectuur van Tsjechows drama wordt het ruimteconcept omgezet in de idee van 'landschap'. Een landschap is poëtisch, psychologisch, sociaal, esthetisch, cultureel en ontologisch bepaald. Tsjechow verleende het een morele betekenis, een verlangen, een eigenheid: hij vermenselijkte het."

Hét probleem met Tsjechow is de scenografie, en vertrouwd ogende oplossingen - het semi-abstracte voor *De Meeuw* van Luk Perceval, het half-realisme bij deze Platonov - zijn haast per definitie verdacht. Tsjechow eist extremen, zoals het historiserend hyperrealisme van Karl-Ernst Herrmann en Peter Stein voor *De Drie Zusters* of de esthetisch verantwoorde afval bij Jan Decortet *Scènes/Sprookjes* - misschien meer 'Tsjechow' dan alle Vlaamse Tsjechowproducties bij elkaar.

Deze *Platonov*-ruimte ademt echter kleinburgerlijkheid uit. Natuurlijk gaat het stuk grotendeels over kleinburgerlijke denk-en gedragsvormen, maar Tsjechow objectiveert dit. Hij plaatst die al te menselijke houdingen in een landschap dat meeleeft, hij neemt afstand, laat de personages 'meedogenloos' verder leven, en zoekt naar hun zuiverheid, die abstracter moet zijn dan de samovars, de ruisende jurken en de kettinkjes van de zakhorloges. Jappe Claes en Michel Gerd Peter kiezen voor sfeer, niet voor betekenis, en hun gebrek aan smaak (de schoolbankjes, de bomen) tast ook de sfeer - zelfs al is het de verkeerde - aan. In hun omgang met ruimte - geen landschap in ARCA, enkel decor - bevinden Claes en Peter zich op het niveau van huiskamer-naturalisme: daar was Tsjechow zelf al lang overheen. Chéreau - nogmaals Chéreau - liet zijn Platonov-fragment spelen op de grote scène van het Théâtre des Amandiers, met het pu-

blik op een kleine tribune en enkel lange tafels op wiertjes (weelderig gedekt bij het gastmaal) en geluidsaccenten als decor. Bij het vuurwerk was de vloer helemaal leeg en liepen de gasten achter het geknetter van vuurpijlen, verloren in de zaal, tussen de rijen fauteuils. Het theater slorpte hen, nietige mensjes, op.

## Het ensemble

In *Etcetera* 24 benadrukte Jos Verbist, met Jappe Claes artistiek leider van ARCA dat de vorming van het ensemble prioritair is: de repertoirekeuze is er zelfs aan ondergeschikt, Ayckbourn is een voorbereiding op Tsjechow. Dat Tsjechow inderdaad pas gespeeld kan worden als er een ensemble is, spreekt voor zichzelf. Bij Tsjechow is niet de tekst belangrijk - tenzij op primair niveau, als ironie of als spitsvondige 'small-talk' - maar de tekst als teksthandeling. De personages vertellen geen verhaal met hun tekst, ze zeggen niets, maar ze handelen met hun woorden. Dit veronderstelt, voor de acteurs, een evenwicht tussen inzicht in de structuur van de tekst, (het verhaal, het handelingsverloop) en inzicht in hun instrumenten (het spreken, de schrijftuur van Tsjechow), een inzicht dat zoveel mogelijk losstaat van de anekdote, van de mededeling, maar dat dicht bij een meer samenhangende visie op mensen, op leven, op samenleven aanleunt. Anders is Tsjechow snel een Woody Allen epigoon: virtuoze, tegelijk gevoelige 'oneliners', maar zonder geraamte. Het sfeervol acteren, met sterrenvirtuositeit of aandoenlijke onbeholpenheid, zoals Perceval dat in *De Meeuw* zijn gang laat gaan, staat haaks op de duidelijke Tsjechow, de toneelacteur met overtuigingen. Het burgerlijke theater - een clichéterm die maar betekenis krijgt na jaren van 'modern toneel' (zie hierover het interview met Jac Heyer in *Toneel Theatraal* (2)) - heeft Tsjechow gerecupereerd door zijn typische sfeer te bejubelen, daarbij graag vergetende dat hij een zelden gezien sociale ijver aan de dag legde en, in het verlengde daarvan, geen politieke keuzes schuwde. Het beroemde verhaal *Zaal 6* is een openbaring in dat verband, en moet eens naast *Platonov* gelegd worden: dat werpt een ander licht op de zeggende levensmoed onderwijzer. Je kan Tsjechows literaire oeuvre natuurlijk losmaken van dit sociale aspect, en het enerzijds beschouwen als commerciële rommel (zijn eerste verhalen) en anderzijds als een escapistische vrijplaats voor fundamentele twijfels, maar je kan Tsjechows reële engagement ook als een perspectief voor zijn personages beschouwen en ze op die wijze losmaken uit hun kleinburgerlijke navelstaren. Maar daarvoor heb je dus een ensemble nodig, dat, bij wijze van spreken, een half jaar lang enkel met elkaar heeft mogen spreken in Tsjechow-citaten. Bij ARCA, ondanks de goede voornemens, is hiervan bijna geen spoor te bekennen. Dirk Roofthoof

hooft (Sergej) 'regisseert' egocentrisch, naïef, irritant het tuinfeest en het drinkgelag en stort, twee bedrijven later, in stilte maar zeer aangrijpend, in elkaar bij de ontrouw van zijn vrouw. Rita Wouters bouwt, even zelfbewust, even egocentrisch dus ook, haar machtig personage op vanuit haar onderbuik, letterlijk - haar libido bepaalt heel haar gedrag, zeker in deel II - en figuurlijk - ik hoorde zelden zo'n geschakeerde grafstem. Haar gewelddadigheid bij haar nederlaag is beangstigend, indrukwekkend. Walter Moeremans (kolonel Triletski), Gilda De Bal (Sofia) voeren virtuosos de realistische opdrachten uit die in eerste instantie bij hun personage passen. Net zoals Marc Cassiman (Osip) dat doet, met alle tics die erbij horen. Ann Tuts haalt het als Sasja niet: er is een te groot verschil tussen de naïviteit van het personage en het simplisme van de actrice. Marc Van Eeghem, een wat onverwachte Platonov, begrijpt zijn personage in alle facetten, ik denk zelfs ook in het door Jappe Claes verdonkeremaande sociaal-politieke aspect, maar zijn aanwezigheid brengt niets teweeg, geen gevoel, geen inzicht. Er staan in deze *Platonov* twee types van acteurs tegenover elkaar: zij die vanuit hun eigen instrument, hun lichamelijke spelen (Rita Wouters, Dirk Roofthoof), en zij die vanuit een poging tot benadering van de werkelijkheid (=naturalisme) spelen (Walter Moeremans e.a.). Daartussen loopt het echtpaar Platonov, door eigen onmacht, als acteur en actrice, wat verloren. Dit versterkt nog de neiging tot moralisme, maar toont tegelijk ten overvloede aan dat er van een ensemble bij ARCA geen sprake is. Naar deze voorstelling te oordelen althans, ik zag er dit seizoen geen andere.

Het falen van het ensemble - acteren vanuit het lijf versus acteren vanuit (een deel van) het hoofd - is tegelijk het falen van een regie, meer nog: van een opvatting over regie. Regisseren, zeker Tsjechow regisseren, is geen spelleiding, mag geen poging zijn om voor de onbestemde, niet-geëngageerde betekenis van Tsjechows dialogen bij een eerste-graadslectuur, een passende sfeer te arrangeren, zoiets als dansmuziek kiezen voor een huwelijksfeest. Blijkbaar houdt het regisseren van Tsjechows stukken in Vlaanderen op bij de tevredenheid over een 'algemeen-menselijke', psychologische geloofwaardigheid van losstaande personages. De belangrijkste stap, nl. de betekenis, de motivatie achter de geuite zielerorselen, de maatschappelijke en existentiële abstractie - waaraan gaat Platonov ten onder aan dit verleden en deze toekomst, waarin bestaat die bedreiging? - is niet aangezet in deze *Platonov*, precies omdat er geen ensemble gecreëerd is. Acteurs lossen hun vormgevingsproblemen wel zelf op, lijkt de regisseur te denken, terwijl de formele oplossingen precies bepalen of we als toeschouwer al dan niet achter de

psychische anekdote kunnen kijken.

De vermoedelijk meest radicale Tsjechow-encenering (ik zag de voorstelling zelf niet), was *De Drie Zusters* van het Squat Theatre, 1976, in Boedapest. Drie mannen in witte gewaden speelden de titelpersonages. Een vrouw in een soort souffleursbak sprak de tekst - enkel die van de drie zusters zelf was behouden -, die werd versterkt via een microfoon, en daarna vielen de acteurs in als een koor. Verder gebeurde er het uur dat de voorstelling duurde niets. De personages, opgesloten als ze zijn, spreken niet meer, stemmen hebben zich losgemaakt van hun lichamen. Hier staat de ARCA-*Platonov*, met zijn ontmande personages - mijn eerste impressie was: een voorstelling zonder kloten - ver vanaf. Het oppervlakkige respect voor de tekst wordt een doorzichtig alibi om niet veel verder dan het herkenbare - het 'mooie lijden' - te moeten gaan. Uit angst om daar, bij Tsjechow zelf, een radicale visie op mens en maatschappij aan te treffen, die niet meer aan de vooropgestelde esthetische behoeften beantwoordt. De *Squat-Drie Zusters* werd destijds weggehoond door pers en publiek. Het is schrijnend dat, meer dan tien jaar later, de koudwatervrees voor het radicaal her-lezen van de 'klassiekers' nog altijd bestaat. Ter overweging een voorbeeld uit de schilderkunst. Antoine Watteau schilderde in de 18de eeuw de archetypische 'Gilles', die later de Pierrot werd. Bij de modernen - Picasso, Klee, Gris - is die Pierrot steeds hoekiger geworden als beeld, minder afbeelding, maar qua betekenis wel steeds droeviger, wreder, abstracter. Tot zo'n ontwikkeling lijkt het theater in dit land - niet alleen de makers - ook het publiek - (nog) niet in staat. Het veronderstelt alvast een engagement bij een ensemble, een engagement tegenover het soort voorstellingen dat een artistieke leiding wil maken en tonen. Daarin zijn de onverzoenlijke acteerhoudingen uit *Platonov* (lijf versus hersens) uit den boze. Niet omdat het vormelijk botst, maar omdat het een project, een visie op rijk dramatisch materiaal in de kiem smooit. Stukkeuze Tsjechow na Ayckbourn, het had logisch kunnen zijn, blijkt niet te volstaan.

Klaas Tindemans

(1) Bonnie Maranca, *Theatre writings*, New York, 1984, p. 196-198

(2) Interview van Max Arian met Jac Heyer in *Toneel Theatraal*, mei 1989

## PLATANOV

Auteur Anton P. Tsjechow; vertaling, bewerking, regie J. Claes; decor en kostuums M.G. Peter; dramaturgie: G. Segers, C. De Bruycker; spelers: R. Wouters, D. Roofthoof, G. De Bal, P. Rouffaer, B. Van Tichelen, C. Jonckheere, W. Moeremans, V. De Wachter, M. Van Eeghen, A. Tuts, M. Cassiman. Gezien op 27 april in ARCA.