

## OOM VANJA (LUK PERCEVAL/HET TONEELHUIS)

## Onder het mes

Rusland, ergens op het einde van de negentiende eeuw. Vanja bestuurt het landgoed dat ooit de bruidsschat van zijn gestorven zuster is geweest. Hij doet dat samen met zijn nichtje Sonja, de dochter van die overledene en van zijn zwager – een protserige universiteitsprofessor op rust – die al jaren op hun beider laboure vegeteert. De professor is hertrouwd met de veel jongere Jelena en verblijft momenteel, samen met haar, ook op het landgoed. Het koppel (in geldnood) heeft de bedoeling zich daar definitief te vestigen. Ze doen er echter weinig anders dan de routine verstoren: het platteland is hun ding niet. Vanja heeft zijn professorale zwager ooit wel bewonderd, maar kan hem nu nog amper gedogen. Hij is daarentegen wel verslingerd op de mooie Jelena. Deze laatste heeft het echter meer begrepen op Astrov, een idealistische dokter, natuurliehebber, drinkebroer en vriend des huizes, voor wie ook Sonja tedere gevoelens koestert. Vanja's moeder, de oude meid en Sonja's geruïneerde peter vervulden het in menig opzicht landerige gezelschap. Wanneer de professor voorstelt het landgoed te verkopen, vuurt een ontredder Vanja een pistool op hem af – zowat de enige ophefmakende gebeurtenis in het stuk. Maar zelfs dat valt tegen: de kogels missen hun doel. Het koppel trekt terug naar de stad, Vanja en Sonja gaan opnieuw aan het werk en alles wordt weer zoals het was.

## Djadja Vanja

Tsjechovs *Oom Vanja*, een herwerkte versie van zijn tien jaar oudere en mislukte stuk *De Woudgeest*, beleefde in 1899 zijn doorbraak in het beroemde Moskouse Kunst-

theater. Het behoort met *De Meeuw*, *Drie Zusters* en *De Kersentuin* tot de vier grote werken waarmee de auteur aan het theater een andere wending zou geven, en deelt er de voornaamste kenmerken mee. Oversimplifiërend: bijna geen directe actie en een even glasheldere als weinig pompeuze schrijftuur, samen goed voor het realistisch schetsen (lees: het met veel technisch vernuft oproepen) van een grijs, alledaags bestaan – het stokpaardje van de auteur.

Anton Pavlovitsj Tsjechov (1860-1904), eigenlijk een arts van hoogst eenvoudige komaf, was een zowel geëngageerd als gereserveerd man, diep begaan met zijn medemens, toegewijd, nimmer te beroerd om zich ook daadwerkelijk in te zetten, maar ook uiterst lucide, begiftigd met een objectiverende zin voor humor en voorzien van een pen als een scalpel. Zijn literair werk verradt de instelling van de dokter die perfecte diagnoses stelt, met zekerheid weet dat hij het pleit nooit kan winnen, maar desalniettemin de moed op genezing nooit opgeeft: 'Al wat ik in alle eerlijkheid tot de mensen wou zeggen is: "Kijk naar uzelf en zie hoe slecht en saai uw levens zijn." Het belangrijke is dat de mensen, wanneer ze dat gaan doen, voor zichzelf ongetwijfeld een ander en beter leven zullen opbouwen dat geenszins lijkt op ons huidige bestaan. En zolang dat andere leven er niet is, zal ik blijven en blijven zeggen: "Besef alstublieft dat uw leven slecht is en saai."'

Eén en ander maakt zowel de persoon als het werk van de auteur ongemeen boeiend en innemend. Tsjechovs personages – in zijn stukken soms afsplitsingen van zijn eigen genuanceerde persoonlijkheid

– zijn het resultaat van zijn ongenadige observaties, maar kunnen, net zo goed als zijn medemensen, rekenen op zijn empathie. Tsjechov oordeelt, maar veroordeelt nooit. En hij behoudt altijd een sprankeltje hoop.

Die milde objectiviteit ligt echter mee aan de basis van het misverstand dat de encensering van zijn werk van meet af aan heeft getekend. Mildheid werd sympathie en met de objectiviteit verduwen ook de humor (de auteur hield van vaudeville en schreef naar zijn gevoel comedies). 'Het probleem met Tsjechovs theater', zegt de Franse regisseur Stéphane Braunschweig, 'is dat Tsjechov zin voor humor heeft, maar zijn personages niet.' Zijn eerste regisseur, de legendarische Stanislavski, meer vleesgeworden *tearjerker* dan gepatenteerd ironicus (en in tegenstelling tot Tsjechov zelf voortkomend uit een bourgeoisie milieu), behandelde Antons stukken dan ook niet geheel onverwakt als regelrechte tragedies. Het misverstand is tot op heden niet geheel weggewerkt. Het heeft echter wel één ding duidelijk gemaakt: de toeschouwer krijgt het werk van Tsjechov – misschien meer dan dat van enig ander toneelauteur – te zien door de ogen van de regisseur. Als een grap of om te huilen.

Tussen haakjes: Tsjechov was ook een kind van zijn tijd – die waarin een verziekte maatschappij haar terminale fase inging. De auteur zou de instorting van het tsaristische Rusland wel niet meer meemaken. Hij stierf één jaar vóór de liberale revolutie van 1905 en dertien jaar vóór de communistische van 1917. Misschien gelukkig voor hem: je kunt je niet voorstellen welke van de twee hem zou hebben platgewalst.

## Nonkel Jeanke

De vraag is dus wat met deze materie werd aangevangen in de productie die door Luk Perceval (en zijn dramaturg Jan Van Dyck) werd opgezet in Het Toneelhuis. 'Naar Tsjechov', voor alle duidelijkheid. Van een in

vitriool gedrenkte zwartkijker als Perceval kun je terzake moeilijk verwachten dat hij in Stanislavski's voetsporen treedt: zilte tranen plengen om een stelletje planten is aan hem niet besteed. Je kunt echter evenmin verwachten dat hij zich beperkt tot een even discreet als lichtvoetig gemonkel. Met alle respect voor 's mans uitgesproken vakkundigheid: voorhamer en kettingzaag behoren meer tot zijn instrumentarium dan pincet en scalpel. Zijn *Vanja* moet het dan ook hebben van een grovere, veeleer grijnzende aanpak, waarbij, primo, alle realistische elementen (ook visueel theatrale) finaal werden gesloopt en, secundo, de tekst grondig werd besnoeid.

Wat van die tekst (vooral van de monologen) overbleef, werd daarnaast 'hertaald' en opnieuw aangevuld met replieken en uitlatingen die klaarblijkelijk tijdens het repetitieproces zijn ontstaan en meer op zuiver spel dan wel op inhoud zijn geënt. Astrov's herhaalde invocaties van zijn genitaal apparaat – dronkemanspraak van een hier wel zeer aangeschoten dokter – leveren daarvan een treffend voorbeeld. Tekst wordt (vooral in het eerste en het laatste deel) ook afgewisseld met dansjes, uitgevoerd op oude opnamen van vergeten opera-aria's en dito zangers. Dat is sinds De Keersmaekers *Elena's aria* altijd goed voor enige sfeerschepping, a fortiori in combinatie met mensen die zitten te wachten op stoelen. Het heeft bovendien, naar het gevleugelde woord van een toeschouwer, een hoog Marthalergehalte. Laat dat echter geen bezwaar zijn: het brengt ons ook het dansje van de professor en de moeder (op *Je crois entendre encore* uit Bizets *Pêcheurs de Perles*), dat de oude dame met al haar vergane verwachtingen ten voeten uit tekent, en zonder meer uitgroeit tot de gaafste en onverwacht subtielste scène van de hele voorstelling. Een waarlijk groots theatermoment, tegelijk lachwekkend en ontroerend, dat de kwadratuur van de Tsjechoviaanse cirkel in een handomdraai tot een feit maakt.

Oom Vanja LUK PERCEVAL/HET TONEELHUIS foto Phile Deprez



Nog met betrekking tot de tekst, werd het stuk ook 'ont-Russisch', vervlaamt en naar een approximatief heden versast. In hoeverre die eeuwige actualisering, als procédé, niet stilaan even oubollig aan het worden zijn als de historiseren waartegen ze een reactie waren, blijft hier even in het midden. In casu vallen ze hoe dan ook voor rekening van Percevals directheid – al hadden wij de boodschap anders ook wel gesnapt. De ingreep voert niettemin evenveel onduidelijkheid aan als hij er wegblaast. Wanneer Vanja het (vrij flauwtjes) over televisiekijken heeft, weet eenieder dat het om een hedendaagse toevoeging gaat. Met Astros uitlatingen over het leefmilieu en de bossen is het echter anders gesteld: wie het stuk niet kent, denkt al gauw dat ze zijn toegevoegd, al komen ze regelrecht uit het origineel. De actualisering werkt hier contraproductief: het besef dat er al honderdtwintig jaar wordt gepleit voor het behoud van bomen, sorteert een effect dat veel directer is dan de bevestigingen van, pakweg, een eigentijdse Mieke Vogels.

Een nevenaspect van de actualisering is dat de ex-Russen nu (in ongelijke mate) poldervlaams of uiteenlopende dialecten spreken. Dit, met uitzondering van Jelena die zich uitdrukt in een soort Engels-met-Slavisch-haar op, haar origines aldus getrouw blijft en door de professor moet zijn geïmporteerd uit het vroegere Oostblok. Dat ze na tien jaar te lande nog altijd geen woord Vlaams of Nederlands spreekt, is, realistisch gesproken, allicht niet volkomen denkbeeldig, maar heeft wel verstrekkende dramaturgische gevolgen. Het maakt de kloof tussen haar en de overige personages weliswaar tastbaar, maar ondermijnt meteen ook de scènes waarin die communicatiekloof precies wordt overbrugd. De verzoenings-scène tussen Jelena en haar stiefdochter Sonja is daarvan het jam-

merlijke voorbeeld. Het zeldzame menselijke contact uit de oorspronkelijke versie – en het enige ogenblik waarop de berekenende Jelena zoiets als menselijke warmte uitstraalt – verwordt hier tot een hilarisch bakvisnummer. Bovendien is het weinig geloofwaardig dat een geactualiseerde, 'Vlaamse' Sonja, hoe achterlijk ze ook moge zijn, geen gebenedijd woord Engels verstaat. Of kijkt zij niet mee naar de televisie?

De afslanking van Tsjechovs stuk wordt doorgetrokken in het toneelbeeld dat, enigszins haaks op het hele concept, niet direct Vlaams maar veeleer Russisch oogt. Het bestaat in wezen uit een hobbelige plankenvloer, voorzien van een rij disparate stoelen, en omringd door een immens blauwgroen gordijn dat onderaan is opgefleurd met een breed, goudachtig, klassiek-Russisch motief. Het resultaat is een getheatraliseerd Russisch kader dat zonder meer prachtig is en uiteindelijk net zo goed (zelfs beter) bij een tekstgetrouwe Vanja-enscenering zou passen als bij deze bewerking. In de loop van het stuk ondergaat het één markante wijziging waarvan de kracht bijna emblematisch is voor de hele opzet: wanneer in het tweede bedrijf ergens een onweertje blijkt op te steken, zet een uit de toneeltoren neergutsende stortbui meteen de hele vloer blank.

De kostuums (van Ilse Vandenbussche) zijn perfect en Tsjechoviaans waar ze typeren door één of ander treffend detail (de *combinaison*-kant in het décolleté van de moeder, de te hoge taille van de meid, de versleten mouw van Vanja's vestje...). In één geval (Sonja, zie hieronder) zijn ze overexpliciet en pleonastisch; in een ander iets minder juist (de meid in deel twee). En om welke reden er tussen beide delen zo nodig een kostuumwissel moet plaatsvinden, blijft een open vraag. 'De eerste kostuums zijn kleddernat' of 'nieuwe dag, verse kleren' zijn, binnen het concept, geen zinnige antwoorden.

De geabstraheerde setting en dito bewerking maken dat de nadruk meer dan ooit op de acteursprestaties komt te liggen. Dat de acht acteurs het overgrote deel van de tijd op hun rij stoelen zitten, maakt van hun drie uur lange frontale confrontatie met het publiek overigens geen sinecure.

In een interview in het programmaboekje stipt Perceval aan dat de cast grotendeels bestaat uit 'acteurs van meer dan vijftig jaar'. Dat mag dan al een prestatie lijken, inzake rolinvulling maakt het *an sich* weinig uit. Gilda De Bal is hoe dan ook te jong om Vic De Wachters moeder te zijn, en de meid van Kristin Arras beslist ouder dan haar vertolkster. Waarmee geenszins wil gezegd zijn dat zoiets niet kan of dat voornoemde acteurs hun respectieve rollen niet schitterend invullen: alleen heeft het tot gevolg dat zij, vijftigers op of neer, een compositorol moeten spelen, terwijl andere leden van de bezetting het, qua leeftijd, kunnen houden bij een weliswaar gechargeerde, maar niettemin rechttoe rechtaan vertolking.

Dat gegeven zet dus mee de toon. De voor de hand liggende manier om in die omstandigheden tot enige spelhomogeniteit te komen, is immers zeer uitvergroot te spelen. Met alle reducerende (ofschoon perfect verdedigbare) implicaties vandien, onder meer inzake typering van de personages. Van dokter Astrov blijft aldus weinig meer over dan een lallende zuipschuit (wat Tom Dewispelaere de gelegenheid biedt al zijn registers *con brio* open te trekken, maar het gesloten karakter van de oorspronkelijke rol grotendeels opheft). Vanja krijgt iets uitgesproken boertigs (hetgeen Vic De Wachter tot dialect spreken noopt, klopt met Vanja's bezigheden en zijn opgeofferde carrière, maar diens kritiek op de schrifturen van de professor enigszins onderuit haalt). De rol van de professor (Hans van Dam) wordt teruggeschroefd tot een aanwezigheid (wat

hem nog afstandelijker maakt dan hij al is, maar hem ook iedere kans op verantwoording ontnemt) en die van de peter (Jos Van Gorp) herleid tot bijna niets (wat deze lieve alter ego van de parasiterende professor *de facto* zo goed als overbodig maakt). De rol van de moeder (Gilda De Bal) wordt net als die van de meid (Kristin Arras) in de patinerende verf gezet en resoluut naar het voorplan geschoven.

Al bij al zijn dat evenwel niet meer dan accentverschuivingen of -versterkingen. Echt problematisch is binnen dit bestek alleen de invulling van de rol van Sonja. Regisseurs hebben het vandaag de dag blijkbaar moeilijk met het emplot van 'jong meisje'. Op de planken wordt het gegarandeerd omgeturnd tot dat van tang, halve slet of hele trut. Hier dus, gegeven de uitvergroting en de clichématige kostumering, tot supertrut in het kwadraat. En tegen beter weten in. Sonja is niet erg mooi en de kans is groot dat ze nooit aan de man raakt, zoveel is zeker. Maar ze is ook jong, ingoed, integer, intelligent en ijverig – kenmerken die tot nader order niet verachtelijk genoeg zijn om van het personage een hysterische karikatuur neer te zetten (wat Ariane van Vliet overigens feilloos doet, daar niet van).

In het voornoemde interview weet Perceval nog te melden dat hij het stuk minder als regisseur dan wel als directeur op de affiche heeft geplaatst. Onder meer, omdat acteurs er een kluit aan hebben. Dat is een goede reden als een andere, maar niet om alle remmen los te gooien en de strakheid van een concept op de helling te zetten. De indruk die je nu krijgt is, ofwel, dat sommige op zich blitse spelvondsten wat onberedeneerd in het geheel werden opgenomen, ofwel dat de acteurs dermate werden opgejut dat ze zichzelf (en meteen ook hun rol) te buiten zijn gegaan. Jean Cocteau schrijft ergens dat je moet weten *jusqu'ou aller trop loin*. Dat is hier duidelijk niet altijd het



Oom Vanja LUK PERCEVAL/HET TONEELHUIS foto Phile Deprez

geval. Zolang er ingehouden wordt gespeeld en er, bijvoorbeeld in de stille momenten, met een blik, een gemompel of de aanzet van een gebaar kan worden volstaan om boekdelen te spreken, scheert de voorstelling echt torenhoge toppen. Daarbuiten vertoont ze al gauw de neiging alle kanten uit te gaan en komt ze vervaarlijk dicht bij een opeenstapeling van acteursnummertjes. Allemaal pareltjes, weliswaar, maar acteursnummers *all the same*. En soms met ergerlijke gevolgen. Van Sonja een trut maken is één zaak, maar het zo ver drijven dat de replieken die zij in de mond neemt, onmogelijk aan haar achterlijk brein kunnen zijn ontsproten, een andere. Astrov zijn maaginhoud laten uitbraken (dan nog in twee beurten) is beslist *overdone*. En de professor perverse trekjes meegeven, geldt helemaal als een maat voor niets: een hautaine bolleboos kan echt wel een verwerpelijk sujet zijn zonder zijn seniele meid te bepotelen en zijn simpele dochter te molesteren. Bovendien is het inconsequent: de man heeft smaak,

anders zou hij niet op die fraaie Jelena zijn gevallen. Omgekeerd: de op zich ronduit schitterende Jelena van Ruth Becquart is een dermate vrijgevochten figuur (geworden) dat ze het geen twee seconden bij dat vies manneke uithoudt. Trouwens ook geen drie maanden in dat ongezellige huis.

Een en ander maakt dat het concept niet zo strak aangespannen blijft als het blijkbaar initieel werd opgezet. Opmerkelijk in dat verband is trouwens het feit dat de regieaanwijzingen van de oorspronkelijke versie, naarmate het stuk vordert, met een steeds grotere nauwgezetheid worden gevolgd en dat het concept aldus eigenlijk wordt aangevreten. In dezelfde optiek is het dan ook spijtig dat Jelena, de professor en Astrov, op het einde van het stuk en geheel conform de oertekst, de scène daadwerkelijk verlaten: ze blijven toch net zo goed gevangen in hun bekrompen universum?

Niettemin: laat dit alles de pret niet drukken. Ook al zit er dan enige ruis

op deze voorstelling, haar kwaliteiten wegen meer dan ruimschoots op tegen haar tekorten, en haar finesses tegen haar excessen. Ze behoort ongetwijfeld tot de indrukwekkende soort, net als tot Percevals betere werk, en vertoont als onmiskenbare pluspunten: een origineel concept, minstens één onvergetelijke scène, een gedetailleerde personenregie en acteerwerk dat zowat over de hele lijn van de bovenste plank is. *Last but not least*: ze verveelt geen seconde. Aan het adres van een voorstelling die uiteindelijk gaat over verveling, valt er moeilijk een groter compliment te verzinnen.

En Tsjechov in dit alles? Ach, die zijn werk is niet kapot te krijgen. Het heeft tenslotte twee (inmiddels drie) Russische revoluties overleefd. Alle bewerkingen ten spijt, zal er altijd wel een toeschouwer zijn die helder genoeg is om zich erin terug te vinden. Of dooroer aan het twijfelen te worden gezet over de kwaliteit van zijn eigen verdere leven. In dat verband was het overigens zeer de vraag wat er, in Percevals lezing, met Sonja's

visionaire slotmonoloog stond te gebeuren. Wel, die werd tot zijn meest summere essentie herleid, maar toch niet helemaal geknipt. Ook dat is niet echt consequent, maar het is wel een goede zaak. Ook onnozel, behoudt de jonge Sonja haar waterkans op beterschap. Er is nog hoop.

Rud Vanden Nest

#### OOM VANJA

TEKST Jan Van Dyck en Luk Perceval (naar Anton Tsjechov)  
REGIE Luk Perceval  
SPEL Kristin Arras, Ruth Becquart, Gilda De Bal, Tom Dewispelaere, Vic De Wachter, Hans van Dam, Jos Van Gorp en Ariane van Vliet  
KOSTUUMONTWERP Ilse Vandebussche  
DECOR Annette Kurz  
LICHT Mark Van Denesse  
DRAMATURGIE Jan Van Dyck  
PRODUCTIE Het Toneelhuis  
PREMIÈRE 23 oktober '03, Bourla (Antwerpen)