

○ Tsjechov tussen mysterie en alledaagsheid

- over Oom Wanja van Olivier Provily -

Hana Bobkova

Het was ongehoord! Een jonge regisseur koos voor zijn eerste productie in de grote zaal van de schouwburg een Tsjechov en ging met acteurs in zee met wie hij nog nooit had gewerkt. De pers buitelde over Olivier Provily heen om zijn verontwaardiging te uiten.

Zelfs toen Gerardjan Rijnders zijn uiterst provocerende *Drie zusters* regisseerde, had hij al een reeks voorstellingen voor de schouwburg gemaakt. Deze *Drie zusters* ging de geschiedenis in als een encenering die zich scherp tegen de traditie keerde door tegelijkertijd te banaliseren en te actualiseren: Irina kreeg als huwelijkscadeau in plaats van een glimmende samowar een uiterst prozaïsche Brabantia keukenset.

In de Nederlandse theaters zijn veel Tsjechovs gepasseerd die traditioneel, maar ook 'vreemd' waren. Een *Oom Wanja* met een berg bieten op het toneel van Ger Thijs en één met echte kippen van Erik Vos; een razendsnelle, gedeconstrueerde *De kersentuin* die als een ultiem afscheid van het verleden verwelkomd werd en een *Oom Wanja* die zich in een gesticht leek af te spelen - de twee laatstgenoemden in de regie van Frans Strijards. Er waren ook gedenkwaardige Wanja's die Pools en Litouws spraken (regies van Jerzy Grzegorzewski en Eimuntas Nekrosius) en voor velen was destijds de *Oom Wanja* van Maatschappij

Discordia in de vlakke vloerzaal maatgevend: de voorstelling, zo provocerend modern in de vormgeving, had een voor de groep toentertijd ongebruikelijk, inlevend spel. Wie ooit een boek over de geschiedenis van het Nederlandse toneel zou willen schrijven, kan dat alleen aan de hand van enceneringen van Tsjechov en Ibsen doen; het zou een mooi ontwikkelingsbeeld geven. (Rob van der Zalm heeft dat overigens al deels met zijn boek over de opvoerings-geschiedenis van *Hedda Gabler* bewezen).

Zoals Theu Boermans in zijn Marga Klompé lezing ooit treffend zei, heeft Nederland geen nationale bibliotheek van schrijvers en toneelstukken van eigen bodem die jaar in jaar uit worden gespeeld en niet door één, maar door drie of meer gezelschappen, zodat traditie en vernieuwing hand in hand kunnen gaan. Een dergelijke functie vervult Tsjechov in ons land. Zelfs als men slechts twee stukken van hem gezien heeft, dan staat zo'n 'kenner' al gauw op scherp om een oordeel te vellen op basis van deze ervaringen.

Nadat de grote Rus na talrijke enceneringen van zijn melancholieke stemmingen en weemoed was bevrijd, kwamen snelle Tsjechovs met hevig geuite emoties door middel van fysiek spel en Tsjechovs die de gefragmentariseerde werkelijkheid toonden, zoals *Ivanov* van Luk Perceval bij het Nationale Toneel. (Bij dit gezelschap speelde Mark Rietman recent de antiheld als door sluipende waanzin bedreigd).

Interessant was *Een meeuw* van Boermans door zijn krachtige stijluitspraak en door de opvallende emotionele uitingen die de befaamde Tsjechoviaanse subtekst vervingen. Zichtbare tranen en ongeremde emoties, waartegen de schrijver zich

altijd heeft verzet, leken hier een antwoord te zijn op de opmerkelijke veranderingen in de samenleving, waarin 'het taboe op emotionele expressie niet meer geldt', zoals ik toen in mijn kritiek schreef. De weerstand die het theater kan bieden tegen alle Big Brothers met hun losgeslagen emotionele geweld, werd hier op de kop gezet. Maar ik wil het niet hebben over hoe *Oom Wanja* zou moeten zijn, maar over hoe *Oom Wanja* van Provily was.

De natuur op zijn zij

Waarom was het decor zo mooi en beaamde iedereen dat? Recensenten en toeschouwers waren het toch niet alleen met elkaar eens omdat een grote groene vlakke esthetische bevrediging geeft? Meteen bij het betreden van de zaal zag het publiek een enorme groene graswand met her en der gele en rode bloemetjes, waartegen een man leunde, de benen gestrekt. Wanja bleef daar minutenlang rusten en leek zo klein als een pop die tegen de muur van het theater leunt en op z'n beurt wacht. Het gras geurde niet, zoals een recensent opschreef, hoewel het zou kunnen, want echt gras en bomen markeren ook de opvoeringsgeschiedenis van Tsjechovs stukken. (Bij één van de latere voorstellingen in de reeks lag Wanja bij de openingsscène op de grond, misschien verkoeling zoekend onder een boom. Hiermee viel het sprekende contrast tussen de kleine mens en de grote natuur helaas weg.)

Dit toneelbeeld gaf iets aan wat wij nooit in de natuur zien, tenzij wij in een boom gaan zitten, opzij hangen en naar beneden kijken. De graswand die aan het eind zo'n prachtige met sterren bezaaide hemel werd, stelde niets anders voor dan wat het was: niet echt en niet geurend stond het symbool voor de natuur. Gras, bloemen en sterren op het verder

nagenoeg lege toneel symboliseerden natuur, hemel en kosmos.

Eén van de thema's van *Oom Wanja* is de vernietiging van de natuur. Astrov, de dokter en natuurliefhebber, vertelt hierover meerdere keren: zelf heeft hij 'een proeftuin en een boomkwekerij', maar 'de bossen kraken onder het geweld van de bijl, miljarden bomen gaan te gronde, de woonplaatsen van de wilde dieren en vogels worden kaal geslagen, de rivieren worden steeds ondieper en drogen uit, verrukkelijke landschappen verdwijnen...' Terwijl het publiek de zaal binnenstroomt en nog voordat een enkel woord is gezegd, klinkt langdurig vogeltjesgefluit (wat in de regieaanwijzingen voor dat moment niet is opgenomen). Het hoort bij de natuur, maar het gezang van vogels kan ook, volgens psychoanalytische theorieën, staan voor de 'bird call', de stem van het kind dat de moeder roept en naar haar verlangt. Het kan iets te maken hebben met de afwezigheid van de moeder die, zoals wij in de eerste seconden van de voorstelling al te weten komen - en dat schrijft Tsjechov niet voor niets - is gestorven. Het gaat om Sonja's moeder en de vroegere vrouw van de professor. Nu is de professor met zijn veel jongere vrouw Jelena uit de stad naar het platteland gekomen waar Sonja leeft en werkt. Wanja, de oom van Sonja, is de broer van de eerste, overleden vrouw van de professor. Elf jaar geleden 'leefde ze nog' herinnert de oude min zich. Met deze herinnering, die nog benadrukt wordt door Astrovs herinneringen aan de afgelopen tien jaar en aan zijn kindertijd - toen hij 'net zo'n njanja als jij' had - doet het grote thema van de tijd zijn intrede in het stuk.

Meteen aan het begin worden door de visuele dramaturgie thema's van de tekst gevat: de mens en het mysterie van de natuur, het leven en de vernietiging van het leven. Die kleine mens, dat is ook Tsjechov, letterlijk en figuurlijk, want, zo laat hij even later Astrof zeggen: 'Alles aan de mens moet eigenlijk altijd even mooi zijn: zijn gezicht, zijn kleren, zijn ziel en zijn gedachten.' En hoe mooi is de mens in de enscenering? Hoe mooi is de mens bij Tsjechov? Hoe klein?

Stoeltjes en een samowar

Het is doorgaans zo dat Tsjechov in ons land, dankzij de traditie van Sjarovs regies, tot de realistische stroming wordt gerekend die dikwijls en niet helemaal terecht, het naturalisme wordt genoemd. Het best echter past bij Tsjechov de term psychologisch-realisme, want psychologisch zijn de personages goed onderbouwd en ze kennen een diepgang die voor de echte naturalisten, waar de mens voornamelijk door zijn driften wordt bepaald, niet geldt. (Wij zullen ook zien dat de Freudiaanse driftentheorie niet op Tsjechovs personages van toepassing is, in tegenstelling tot de inzichten van de hedendaagse psychologie die zich deels van Freud heeft gedistantieerd.)

Zelfs als iemand die niet kan lezen de teksten van Tsjechov zou doorbladeren, dan zouden diegene beslist twee dingen opvallen: een grote hoeveelheid tekst tussen haakjes, oftewel regieaanwijzingen, en een grote hoeveelheid ... oftewel pauzes. De omgang met deze twee fenomenen is voor de stijl van elke voorstelling van Tsjechov tekenend. Dit geldt ook voor de enscenering van *Oom Wanja*.

Het toneel is, afgezien van de groene wand - een gekanteld grasveld - nagenoeg leeg. Er zijn een paar stoeltjes die door de acteurs het toneel op worden gebracht of die gedurende het stuk worden verplaatst. Stoelen hebben wij in de laatste decennia in allerlei variaties op het toneel gezien, nadat Anne Teresa de Keersemaeker ze in *Rosas danst Rosas* (1983) introduceerde. Daarna was er nauwelijks een voorstelling in de vlakke vloer zaal zonder stoelen. Ze hebben de plaats ingenomen van de tweezitsbank die in de hele periode daarvoor voor de burgerlijke interieurs en daarbij behorende gezelligheid stond. Eén van de eersten die niet alleen radicaal met deze traditie brak maar die haar ook bespote, was Gerardjan Rijnders in de al genoemde *Drie zusters*. Alle personages van het stuk zaten op een gegeven moment op de bank en vochten om een plaatsje. Stoelen op het toneel, zou men kunnen zeggen, vertellen de geschiedenis van de individualisering van de samenleving.

Met de stoeltjes in *Oom Wanja* is iets aan de hand. Hun zitgedeelte is voor volwassenen maar de leuning is zo klein en laag, dat ze eigenlijk uit de kinderkamer afkomstig zijn. En ze zijn vrij grof in elkaar getimmerd. Gezien de introductie van de tijd als herinnering (Astrov was nog kind – expliciet - en Sonja toen haar moeder nog leefde ook - impliciet), brengen de personages met de stoeltjes letterlijk hun kindertijd met zich mee.

Verder staan er geen meubels: geen buffet, bank, schommel, kasten, geen weegschaal, bijna niets van de hele reeks van meubelen en rekvisieten waar Tsjechov om vraagt. Overgebleven is een grote, glinsterende samowar, links vooraan; daar wordt de thee geschonken. Wodka komt

'tevoorschijn' uit de graswand waarin een onzichtbare, geheime deur met een ovale bovenrand is verborgen. Als de deur opengaat, geeft de ruimte van binnenuit licht. Een nogal surrealistisch en ook nog mooi, humoristisch en bijna sprookjesachtig beeld. Er is niet veel fantasie voor nodig om op het idee te komen dat er zich in de graswand een geheime grot bevindt waaraan een levensbron ontspruit, omringd door de geschenken van diegenen die dankbaar waren voor dit wonderbaarlijke vocht. Het probleem is immers dat Astrov drinkt, dat hij aan Sonja de belofte doet om niet te drinken en dat hij deze belofte breekt. Bovendien, zoals wij als lezers zullen zien en zoals de toeschouwers zagen die bij de steeds weer geopende kast de inhoud steeds beter konden waarnemen, staat de kast in direct verband met Astrov.

In de nagenoeg lege ruimte, die zijn Appiaanse oorsprong niet verloochent, kunnen en moeten de personages zich onvermijdelijk verhouden tot deze leegte en krijgen ook hun 'houdingen' ten opzichte van de aanwezige samowar, de theebehoefden en tot de verlichte plek in het grasveld een symbolische betekenis. Het stilleven van de kopjes en de samowar hoort bij het dagelijkse leven, de verlichte plek bij het mysterie. Binnen en buiten zijn in de enscenering één ruimte geworden.

Van de overige rekwisieten zijn alleen de kaarsen uit de regieaanwijzingen overgebleven. In het tweede bedrijf komen de oude verzorgster Marina en Sonja met dikke brandende kaarsen binnen (het is nacht), maar Marina haalt haar kaars weg, terwijl Sonja die van haar op de grond zet als ze met Astrov gaat praten. 'Er schijnt voor mij in de verte nergens een lichtje' zegt Astrov, die voor de gevoelens van Sonja letterlijk blind is. Maar het kan ook zo zijn dat de kaars brandt ter

nagedachtenis aan iemand die is overleden. Aan het eind begeleidt Sonja Astrov bij zijn vertrek eveneens met een kaars die ze daarna uitblaast.

Tenslotte zijn er de landkaarten die Astrov tekent (of schildert) en waarop hij aan Jelena de vernietiging van de natuur laat zien. De kaarten zijn hier een paar velletjes papier, alsof het brieven zijn, die Astrov in zijn borstzak steekt.

Pianoakkoorden

Tsjechov schreef in zijn teksten veel geluiden voor en Stanislavski vulde de partituur van zijn voorstellingen met nog meer geluiden aan. Een keer verzuchtte de schrijver dat hij ooit een stuk zou schrijven waarin niets te horen zou zijn. In de voorstelling zijn wel geluiden te horen, maar zij zijn schaars en zacht en als vanuit de verte, vanuit een plaats waar ze verborgen waren. Het meest prominent klinken een paar melancholieke pianoakkoorden als weerklanken van de verlangens die de personages niet uitspreken, maar die als een leidmotief in hun bestaan steeds aanwezig zijn. Zoals wanneer de handen van Astrov en Sonja elkaar aanraken, als Wanja zich in zijn wanhoop tot Sonja wendt of als beide vrouwen met hun gevoelens alleen achterblijven. Telegin laat met zijn gitaar nauwelijks enige klanken horen en dat was eigenlijk het meest opvallend.

In de vrij abstracte omgeving bootst de belichting geen dag of nachtlicht na of de geijkte bliksemschichten. Alleen de schaduwen van voorbijrijvende wolken zijn op het grasveld te zien. Het lichtscala gaat van licht naar donker tot een puur betekenisgevend licht in de laatste scène. Dan zitten Wanja en Sonja als twee eenzame mensen naast elkaar in een

meedogenloos en pijnlijk kil licht alsof het leven uit hen is verdwenen. Vervolgens wordt alles donker en waar de bloemen waren, lichten aan de donkere hemel de sterren op.

Tussen symboliek en werkelijkheid

Nu is het zo dat een dergelijke weglating en versobering op het toneel uiteraard niet nieuw is. Door de weglating van Regie aanwijzingen die de omgeving sociologisch en historisch bepalen, zijn op het Nederlandse toneel in de laatste decennia verschillende realistische auteurs naar het heden getransponeerd. Niet alleen Tsjechov, maar ook Ibsen, O'Neill en Tennessee Williams. Belangrijk is dat als men Tsjechov uit het milieu en de omgeving van illustrerende decors en rekwisieten losweekt, ook de plaats- en tijdbepaling verdwijnen. (In het tweede deel van de voorstelling worden ook de theeattributen weggehaald.) De tijd wordt als het ware een tijdloze tijd en de ruimte vrij en leeg.

In *Oom Wanja* is in deze lege ruimte één constant component aanwezig: de natuur. In deze 'lege' ruimte trekken de regie en het spel als het ware twee sporen. De choreografie van bewegingen creëert onafhankelijk van de personages, dan wel van hun karakters en van hun psychologie, betekenissen. (Dit spoor werd, gezien de veranderingen die de enscenering van deze *Oom Wanja* in de loop van de tijd heeft doorgemaakt, steeds meer verlaten ten gunste van meer psychologisch onderbouwde verhoudingen.)

De personages bevinden zich op grote afstanden van elkaar; zij komen langs de groene wand op en dragen hun stoeltjes met zich mee. De verschuivingen in hun positionering gebeuren in een rustig tempo, langzaam zelfs. Wanneer de professor de aanwezigen over zijn plannen vertelt om het

landgoed te verkopen, dan komen ze om hem heen in een kring te staan. Als Astrov en Jelena afscheid nemen, dan bewegen zij zich heel opvallend van voor naar achter. Wanja, Astrov en Jelena staan op een gegeven moment in een, als een op de vloer getekende, gelijkbenige driehoek. Het zijn vrij heldere en opvallende formaties die de indruk van een bepaalde orde wekken, een orde die de menselijke wil overstijgt.

Nu is het zo dat elk bedrijf bij Tsjechov een eigen sfeer en een eigen visuele en akoestische grondtoon heeft; de verschillen in toon worden gegeven door de inrichting van de ruimte (een tuin, eetkamer, kamer van de professor, kamer van Wanja), door verschillende weersomstandigheden: drukkend, zwaar bewolkt, dag, nacht, avond, en door verschillende geluiden. Deze verschillen waren in de enscenering nagenoeg weg en hierin lag vermoedelijk de basis voor de indruk die veel recensenten saai noemden. Maar er ontstond iets anders in de plaats van deze, de zintuigen prikkelende wisselingen.

Allereerst ontstond door de traagheid van de bewegingen en door de verstilling, een indruk van tijd die heel lang duurt en die onbepaald is. Tsjechov zelf geeft in zijn tekst de aanwijzingen voor de tijd weer als een subjectieve categorie. Wanja loopt aan het begin vooraan op het toneel, zegt: "Het leven is uit zijn voegen" en parafraseert hiermee Hamlets uitspraak "The time is out of joint". Marina, oude min, klaagt dat sinds het bezoek op het landgoed is gearriveerd men niet de gebruikelijke tijden van de maaltijden in acht neemt. Alles is volgens haar in de war. In een realistische enscenering zou dit logisch klinken, maar niet in deze *Oom Wanja* waar de tijd verschillende dimensies heeft.

Het meest is het 'vraagstuk' van de tijd verbonden met Astrov, wiens niet-Russisch klinkende en opvallende naam een aanwijzing zou kunnen zijn dat hij een personage is dat een mythe of mysterie in zich draagt. Astrov zou afgeleid zijn van 'astraal', volgens Van Dale: 1. 'de sterren betreffend: astrale religie, die in nauwe betrekking staat tot de hemellichamen. 2.(occultisme) behorende tot de sfeer die, onder invloed van het oude begrip astrale geesten, beschouwd wordt als draagster of agens van geestelijke manifestaties buiten het lichaam of het lichamelijke, maar toch niet zuiver immaterieel is: het astrale lichaam'. Overigens, de naam Jelena verwijst naar de mythische Helena.

In de voorstelling zijn er twee scènes die sterk afwijken van de tekst én van de psychologisch- realistische opvatting. Aan het begin van het derde bedrijf ligt Astrov hoog in een nis van het grasveld. Een mooi, maar ook intrigerend beeld. Hij zou, strikt genomen, moeten horen wat Jelena met Sonja afspreekt, namelijk om uit te zoeken hoe de gevoelens van hem voor Sonja zijn. (Even later laat hij niet merken dat hij dat kon horen.) Vervolgens, gebruik makend van een touw, springt hij uit het grasveld naar beneden, als uit de hemel. 'Als een prins uit een sprookje', zoals een toeschouwer zei. De gedachte dat Astrov in een andere tijddimensie verkeert, of zelfs dat hij dood zou zijn, tijdelijk de aarde bezoekt en dan weer verdwijnt, is niet zo vreemd als men de reeds genoemde connotatie met zijn naam en de biografie van Tsjechov in aanmerking neemt; het feit dat hij in elk stuk het personage van de arts opvoert en dat hij zijn stukken schreef, wetend dat hij aan tuberculose zou sterven en dat zijn dagen waren geteld. Glimlachte hij misschien bij de gedachte aan de toekomstige opvoeringen waarin hij zou herleven?

Twee keer verschijnt een kind op het toneel (in plaats van een volwassene een opmerkelijke casting) om Astrov weg te halen. De eerste keer moet hij naar een patiënt en Astrov wil niet. De tweede keer verschijnt het kind en loopt langs dezelfde baan over het toneel: diagonaal uit de linker hoek naar rechts voor, zoals aan het begin. Astrov 'gehoorzaamt' en verdwijnt onder begeleiding van Sonja met een kaars, die hem licht geeft. De regieaanwijzingen van Tsjechov voor dit afscheid zijn zeer interessant: de lamp wordt aangestoken, de inktpot gevuld, er klinkt belgerinkel, men kust elkaar op het voorhoofd, er wordt een blad met een glaasje wodka en brood gebracht. Marina maakt voor Astrov 'een diepe buiging'. In de encenering zijn de bellen slechts zachtjes te horen en als Sonja terugkomt, zet ze de kaars op de grond en blaast ze die uit. Het is een ritueel, dat, zoals door Tsjechov in zijn regieaanwijzingen wordt aangegeven, geïnterpreteerd kan worden als een christelijk, kerkelijk ritueel. Hier betekent het voor de aanwezigen een definitief afscheid van Astrov. Het verdriet dat na zijn vertrek de vereenzaamde Wanja en nog meer Sonja tonen is van grote intensiteit. Door de handeling met de kaars, die zo opvallend is qua omvang, kan zijn vertrek ook geïnterpreteerd worden als een symbolisch afscheid.

Naast de stoeltjes zijn de handelingen met de kaars de tweede duidelijke toevoeging van de visuele dramaturgie. De derde toevoeging vormen de voorwerpen in de 'kast'. Op de bovenste plank, naast een fles, ligt een gele ballon, zo één waar kinderen mee spelen en er hangt een kaart van Afrika. In de kamer van *Oom Wanja* waar Astrov tijdelijk te gast is, 'hangt een kaart van Afrika', vermeldt de aanwijzing van Tsjechov. In het laatste bedrijf zegt Astrov 'Dat moet een hitte

zijn, zo om deze tijd, daar in dat Afrika, verschrikkelijk gewoon.' Een vreemde opmerking, alsof Astrov daar ooit is geweest. In de kast waren ook nog bij één van de volgende voorstellingen een spiegel en een schaakbord te zien. Je verwacht, zei een toeschouwer, dat Astrov zelf in die kast zal gaan liggen en dat het eigenlijk zijn doodskist is met de 'geliefde' voorwerpen uit zijn leven. Immers, dat zou ook een verklaring kunnen zijn waarom Astrov tijdens de zomerse hitte in een donker, zwart pak loopt. Hoe dan ook, door de aanwijzingen van de visuele dramaturgie schrijft de regisseur zijn eigen, hoogst persoonlijke verhaal buiten de acteurs en hun spel om, maar niet buiten de tekst, ruimte en tijd.

Tsjechov op zijn plek

Provily plaatst Tsjechov daar waar hij hoort, namelijk tussen het realisme en symbolisme en hij vertaalt beide begrippen niet historisch, maar uit de inzichten van het heden. Hij confronteert de toeschouwer met de existentiële dimensie en volgt de lijn die via Maeterlinck, symbolist bij uitstek, rechtstreeks naar Beckett loopt. Overigens, aan Maeterlinck is Tsjechov schatplichtig met zijn dagelijksheid en (ogenschijnlijke) eenvoud. Tsjechov ontleende eveneens zijn rijke regieaanwijzingen met betrekking tot licht en natuurgeluiden aan Maeterlinck. Maar Maeterlinck was tevens een groot dichter van het mysterie van het onuitsprekelijke. Met hem in het kielzog keerde Tsjechov zich tegen de conventies van het wellmade play, toentertijd in Rusland een heel populair genre met uitvoerige monologen en dialogen zoals die door de geliefde en gevierde toneelschrijver Ostrovski werden geschreven. Tsjechov wilde iets anders, zelfs iets anders dan Toergenjev. Beide tijdgenoten citeert hij overigens, net zoals hij Shakespeare parafraseert in zijn

uitspraak over de tijd. In de voorstelling heerst tijdloze tijd, misschien net als bij Beckett, de tijd van het wachten en van het 'intussen' wat doen. Het kind is een Beckettiaanse boodschapper. Hier kondigt het kind Astrov aan dat zijn tijd, zijn tijd binnen het stuk gekomen is. Er is echter nog een andere dan deze kunsthistorische interpretatie mogelijk, uitgaande van de context van de vorige ensceneringen van Provily waarin met name tijd in kosmische tijd werd omgezet, waarin het menselijke verleden, heden en de toekomst geen rol speelden. De aarde zien wij in *Oom Wanja* vanuit een ander perspectief: de sterren en planeten zijn verhuisd en trekken hun banen op aarde, dus op de toneelvloer. Aan het eind keert de sterrenhemel terug en nu zien we weer de mensen op aarde – een illusieloos einde. De regisseur creëert een spirituele mise-en-scène: op het toneel is in plaats van materie de leegte, en de natuur staat voor kosmos. De tijd als de tijd van het menselijke leven, van vierentwintig uur per dag, maar ook van geboorte en dood, wordt opgeheven. Het is een filosofische, conceptuele interpretatie die tegelijk de cruciale vraag van de enscenering oproept: hoe verhouden de personages zich tot dit concept van de leegte, hoe geven zij invulling aan deze sterk op zenboeddhisme gebaseerde gedachte, wat is hun geestelijke levenshouding?

De plaatsing tussen het psychologisch-realisme en symbolisme is zichtbaar in het uiterlijk van de personages, in hun kleding, kleuren van de stoffen en de combinaties. De kostuums van Njanja, Telegin en Sonja zijn in 'aardse' kleuren, wat betekent dat ze met de natuur geassocieerd kunnen worden, in het bijzonder met vogels of bloemen (Telegin, Jelena). De combinatie van zwart en wit met streepjes en ruitjes dragen zowel Wanja als zijn moeder,

waarmee hun verbondenheid wordt aangegeven. Astrov is dus in het zwart en als hij van het grasveld afdaalt, blijven op zijn pak de groene plukjes/veertjes/sprietjes plakken, die hij eraf veegt. (Na het voorafgaande is de gedachte dat hij van een ster of planeet komt niet zo dwaas.) In het algemeen is met de kostuums duidelijk getracht een verbinding te leggen tussen de mens en de natuur. Sterker nog, er wordt gesuggereerd dat de mensen bewust of onbewust deel van de natuur uitmaken.

Een emotioneel weefwerk

In het algemeen lijkt het alsof de regisseur de acteurs heeft geïnstrueerd om zo eerlijk mogelijk te zijn, om de tekst niet met gebaren te illustreren daar waar woorden duidelijk zijn, om niet datgene toe te voegen wat de personages al zeggen. Zij, in al hun facetten, waren eenvoudig en soms te vlak. Tijdens de première werd weinig toneelmatig geacteerd. De eigen persoonlijkheid en innerlijke wereld stonden, hoewel in verschillende mate, bij iedere acteur voorop. Bij een tweede bezoek had het spel in het algemeen meer contrasten en waren de emoties aangedikt. De scène waarin Wanja met een boeket rozen binnenvalt en Jelena in omhelzing met Astrov ziet, was zelfs zeer melodramatisch; het verdriet werd uitgeschreeuwd.

Maar de basis was gebleven: er werd naturel gesproken, gewoon, rustig, soms bijna sereen. Onthaast. De aandacht voor elke klank was een vereiste en de acteurs faalden daarin; ze waren dikwijls niet verstaanbaar en bij de première faalden de toeschouwers met hun gehoest.

Vanaf het begin tot het eind van de voorstelling ontstonden netwerken van gebaren, bewegingen en subtiele accenten waarin de grote emotionele momenten en uitbarstingen werden geweven. Iedere acteur had in deze onnadrukkelijke regie de kans zijn personage naar zich toe te trekken en dat deden de acteurs ook; deels trachtten ze de aangeleerde patronen, rollen, conventies en strategieën te verwerpen en deels bedekten én beschermden ze zich hier als het ware mee. De toeschouwer kon zich net als de acteurs door het uiterlijke spel laten verleiden.

Voor het ontstaan van het emotionele weefsel werd het toneel letterlijk leeggemaakt en zo viel de focus als vanzelf op de acteurs. Opvallend bij deze Tsjechov waren de lichamelijke aanrakingen (waarbij de regisseur zich wel aan de regieaanwijzingen hield). De afscheidsscène tussen Astrov en Jelena bijvoorbeeld; de handen die Astrov op de schouders van Wanja legt, wat Jelena later zou herhalen; Astrovs handen op haar heupen, zijn kussen op haar wangen en uiteindelijk haar lange zoen. Juist in zulke momenten hadden de acteurs de kans om eerlijk te zijn, om zich van de theatrale poses en clichés te bevrijden. Maar soms was het spel zo onecht dat je er met kromme tenen naar zat te luisteren en te kijken en niet alles kon op rekening worden geschreven van de frustratie en het onvermogen tot lichamelijke eerlijkheid van het desbetreffende personage.

De constellatie van de personages in *Oom Wanja* wijst er duidelijk op dat het om een gezin gaat, om een familie, hoe onvolledig dan ook. Astrov, een arts die regelmatig opkomt en weer afgaat, is de enige die letterlijk van buitenaf komt en die niet zoals Jelena en de professor tot de familie behoort en die

in tegenstelling tot een 'randpersonage' als Telegin, belangrijk voor de verwickelingen is. In de voorstelling wordt gesuggereerd dat Astrov een bloedverwant is.

Het is algemeen bekend dat Tsjechov zijn 'grote vier', naast *Oom Wanja*, ook *De kersentuin*, *De meeuw* en *Drie zusters*, op het 'dramatische schema' van de komst heeft gebouwd: een inval, het bezoek van stadsmensen aan het platteland. Het is een, ook uit de film en literatuur bekende strategie, want deze mensen werken als katalysator en brengen verandering, beroering, kortom, ze veroorzaken iets. Daarnaast verdient het 'emotionele schema' in Tsjechov's stukken de aandacht. Dit wordt meestal beschreven als verliefdheid van verschillende personages op een niet geschikte of de liefde niet beantwoordende persoon. De netwerken van 'verkeerde' verliefdheid in bijvoorbeeld *De meeuw* zijn eigenlijk net zo vernuftig geconstrueerd als de opbouw van de toneelstukken van Ibsen. Het is opvallend dat, met uitzondering van Versjinin in *Drie zusters*, het de moeders en vaders zijn die 'binnenkomen'. En daarnaast is er sprake van een letterlijke afwezige, overledene of emotioneel niet beschikbare ouder. Zo zijn de drie zusters zonder moeder en vader die net een jaar geleden begraven werden, zo is de moeder van Kostja in *De meeuw* wel aanwezig, maar heeft zij als actrice geen oog en oor voor de emotionele behoeftes en literaire ambities van haar zoon. Ook in *Oom Wanja* wordt een soortgelijk web geweven. Uit de tekst wordt al duidelijk dat Wanja nauwelijks een woord met zijn moeder wisselt en dat de professor van zijn dochter is vervreemd.

Naast de door de familie verhoudingen met elkaar verbonden personages, zijn er nog de anderen. Het is voor de

interpretatie significant hoe de casting en invulling van deze rollen eruit ziet.

Hoe ze zijn

De oude min Marina is aanwezig, links op het toneel, bij de glimmende samowar die voor haar symbool staat als een houvast aan het dagelijkse leven op het landgoed: de regelmaat en de traditie van het theedrinken en het eten steeds op dezelfde tijden, al eeuwenlang. Anita Menist speelt Marina trefzeker als een realistisch personage, zelfs in een omgeving waar, behalve stoelen en de samowar, niets aanwezig is van de door Tsjechov voorgeschreven huisinrichting. Marina neemt af en toe de moederrol over: zo troost ze Sonja die bij haar knielt. Zij is ook de enige die de ziekelijke en klagende professor troost als hij bij zijn afstandelijke vrouw en de op zijn verstand appellerende Sonja geen weerklank vindt. Zij wikkelt een plaid om hem heen, kalmeert hem en brengt hem naar zijn slaapkamer. Gezien de context van de hele voorstelling zijn deze twee fysieke acties als tekens van barmhartigheid zeldzaam. Marina beroept zich dikwijls op God en laat geen twijfels over haar diepe geloof. Tsjechov gaf haar ook een aloud, mythisch teken mee: het gegak van een gans. Met dat geluid jaagt ze Wanja weg. Anita Menist drukt daarmee haar verontwaardiging uit over de verstoring van de rust door zijn gedrag. En als zij in het laatste bedrijf een kluwen wol uit elkaar haalt met behulp van Telegin (Eelco Smits of Alwin Pulinckx) die zich hiermee geen raad weet, doet ze dat net zo superieur als ze het leven, dat door de komst van de stadsmensen in de war is geraakt, na hun vertrek weer in orde zal brengen.

Waar de min haar samowar en regelmaat heeft, daar heeft Telegin zijn gitaar. Hij bespeelt hem weliswaar niet, maar houdt hem glimlachend en goed gemutst in zijn armen terwijl hij over zijn vrouw vertelt die van hem is weggelopen. Op de achtergrond is herhaaldelijk een nachtwaker aanwezig, gespeeld door Chaib Massaoudi. Hij loopt vaker dan in de tekst is aangegeven langs de groene wand en zingt, respectievelijk neuriet een lied uit vermoedelijk het land van zijn herkomst. Het meest opvallend is de casting van het kind in plaats van 'een arbeider'. Hoort het bij de familie of niet? Zoals al eerder aangetoond heeft het kind een verband met Astrov, afgezien van de algemene betekenis van de 'kindertijd' in de voorstelling.

Voor de typering van Maria, de moeder van Wanja, geeft de regisseur samen met de kostuumontwerper een sprekende aanwijzing. Bij Tsjechov is ze vooral geïnteresseerd in geschriften van de professor en in nieuwe progressieve gedachten. In de encenering draagt ze een degelijk Chanel pakje en een dikke sjaal om haar nek: conservatief en ongenaakbaar. Ondanks dat ze weinig tekst heeft, is ze in de mise-en-scène vrij opvallend geplaatst. Misschien gaat het te ver om de houding die Elsje Scherjon haar geeft als onverschillige arrogantie te interpreteren. In ieder geval doet Wanja tevergeefs een emotioneel beroep op haar en na hun gesprek pakt zij haar stoeltje en vol afkeer gaat zij ostentatief ver van haar zoon zitten.

Net zoals Anita Menist haar personage met scherpe contouren tekent, zo laat ook Hugo Koolschijn weinig onuitgesproken als professor Serebrjakov, de centrale figuur in de intrige rond het verkopen van huis en landgoed. Hij

gebruikt zijn positie van de vader en geleerde, waaraan automatisch gezag is verbonden, maar zijn intimiderend gedrag wordt verzwakt door dit niet fortissimo uit te spelen. Op het moment dat hij zijn plannen aan de familie vertelt, die in een kring om hem heen staat, culmineert zijn machtsspel. Deze scène mistte aanvankelijk de heftigheid die ze meestal heeft, omdat Wanja hier vooral uit verslagenheid reageerde, vanwege wat hij even daarvoor tussen Astrov en Jelena zag gebeuren. De impact die dit op hem had, verdween tijdens een volgende voorstelling want daarin reageerde hij woedend.

De professor staat centraal als hij pontificaal midden op het toneel zit in de nacht waarin niemand slaapt en het donker is, waarin de dood misschien nabij is die ooit in zo'n onheilspellende nacht zijn vrouw heeft weggehaald. Hier gaat het om zijn eenzaamheid, pijn en angst. Hugo Koolschijn, die zijn personages altijd boetseert en neerzet als waren ze van graniet, speelt hier wel de pijn en het geklaag van de professor, maar net iets te overdreven, als om de aandacht te trekken. Als zijn vrouw komt en hij haar hoort, draait hij zijn hoofd om en in zijn stem klinkt alle teleurstelling van dit liefdeloos huwelijk. 'O ben jij dat?' In die hoofddraai en die blik en toon zit de subtiliteit die boekdelen spreekt over de eenzame mens, die tevergeefs machtsvertoon verspreidt om zijn angst te verhullen.

Sonja, in haar blauw-groenige halflange rok en grote schort, met een paardenstaart en bril, heeft wellicht iets van een non die zich achter dikke glazen verbergt en ergens in de kloostertuin ploetert, maar zij is vooral een puber, een meisje dat met de neuzen van haar schoenen tegen elkaar zit als zij

met Astrov spreekt. In haar grote, lelijke, gele schoenen lijkt ze op een ijverige mier, dienstbaar en oplettend zoals ze iedereen wil behagen en thee brengt. Maar Gunilla Verbeke speelt haar zo dik aangezet, overduidelijk en bijna karikaturaal dat als Sonja in gehuil uitbarst, dit dichterbij hysterie ligt en vooral onecht aanvoelt. Voor sommige toeschouwers zou zij de bekoring kunnen hebben van een herkenbaar schepsel, het eeuwige kind dat om bescherming vraagt en dat zich opoffert, werkt en altijd klaarstaat om te hulp te schieten waar nodig. Maar voor de meeste beschouwers was zij te krampachtig, gekunsteld en samengesteld uit trucjes. De lijdende, werkelijk gelovige Sonja met wie Tsjechov een zuiver Dostojevskiaanse figuur schreef, is totaal verdwenen achter het masker dat de actrice haar geeft.

Er zijn genoeg aanwijzingen dat de dienstbare Sonja op zichzelf is geconcentreerd, op háár beleving van zichzelf. Soms wordt Sonja als een schoonheid neergezet die zich lelijk waant. Hier is Sonja op z'n minst onaantrekkelijk. Waarom? Naast wie voelt of voelde zij zich zo, dat zij in haar lelijkheid gelooft? Het lelijke eendje in een gezin waarin iedereen betoverd werd door de moeder? Haar verliefdheid op Astrov en haar hoop dat hij iets soortgelijks voor haar zal voelen is een valse hoop en een grote illusie. Tsjechov laat Sonja Astrov enerzijds als een soort Christusfiguur aanbidden (zij deelt en verdedigt ook zijn ideeën), anderzijds is hij voor haar een vaderfiguur; zij zegt immers: 'Ik houd meer van hem dan van mijn moeder.'

Hoogstwaarschijnlijk herhaalt voor Sonja de 'oude geschiedenis' zich door de aanwezigheid van haar stiefmoeder, Jelena. Zij is zich in de encenering van haar

schoonheid bewust, hoewel Saskia Temming aan haar een vanzelfsprekende uitstraling geeft; op rode, gehakte schoentjes en gekleed in een jurk van licht chifon met daarover een rood vestje, heeft zij iets schoons van nature en doet ze ook aan de mooie Helena denken, het mythische personage dat rampen en oorlogen veroorzaakte. 'Helène' noemt de professor haar. De oorlog die hier om haar woedt is klein, heel klein. En zij is zorgeloos, alsof ze weet dat ze tot de eeuwigheid behoort. Zij weet hoe de waarheid te verdraaien, ze weet in haar belang te huichelen als ze Sonja over haar plan vertelt om Astrov te vragen of hij iets voor haar voelt, en zij doet het allemaal met een stralende charme.

Saskia Temmink suggereert precies het geheim van Jelena en haar

angst om zich te geven. Met een blik in de verte staat ze vooraan op het toneel en creëert ze om zich heen een eigen universum. Zou Jelena zich in de leegte van de ruimte werkelijk met de natuur verbonden voelen en haar eigen onbetekenendheid beseffen? Zij flirt vrij ontspannen met Wanja, misschien juist omdat hij haar niet durft aan te raken, wat Astrov wel doet. Zij wil afstand behouden en als het met Astrov echt dreigt te worden, neemt ze die afstand ook letterlijk.

Waarom? 'Je moet vertrouwen in de mensen stellen, anders maak je het leven onmogelijk', zegt ze tegen Sonja, maar niets bewijst dat juist Sonja dat vertrouwen niet heeft. Eerder heeft Jelena het over zichzelf. Volgens de tekst heeft ze een behoorlijke dosis zelfkennis, want zij trouwde met een veel oudere man uit bewondering en dat zegt ze ook. Des te meer lijkt ze door de aantrekkingskracht van Astrov te zijn

overvallen, wiens 'durf, onafhankelijke geest en ruime blik' zij aanprijst. Die ene hartstochtelijke kus die ze hem ter afscheid geeft, herinnert aan het bekende sprookje, alleen is het hier niet de kus die tot het ontwaken leidt.

Niet alleen Astrov, maar ook zijn vertolker Barry Atsma heeft het in zekere zin makkelijker dan Wanja. Het is zijn nonchalante houding, zonder noemenswaardige emotionele uitbarstingen die de mensen aanspreekt. Met zijn rust en af en toe een glimlach geeft hij de indruk van een positief iemand. Het lukt hem wel steeds om de aandacht te trekken, ondanks zijn vrij vlakke toon, alsof afwisselend aan- en afwezig. Hij is een introvert persoon, een negatieve held. Sympathiek, dat wel, maar onder zijn handen stierf een mens: 'Tijdens de Grote Vasten is een van mijn patiënten onder narcose gestorven.' Twee keer herinnert hij het zich. Waarom? Dat zegt hij niet. Houdt hij niet eigenlijk de schijn op dat hij een goed mens zou zijn door de anderen te bekritisieren, want zij vernietigen de natuur en hijzelf doet veel voor het behoud? Het zijn beroemde passages in zijn tekst die meestal het milieubewuste publiek zeer aanspreken, maar hier hebben zij minder impact. Astrov heeft een soort berusting om zich heen die contrasteert met wat hij vertelt, bij uitzondering werpt hij een blik op diegenen die bezig zijn de natuur te vernietigen. Hij is een veroveraar die twee tactieken hanteert om Jelena te benaderen: eerst brutaal en dan voorzichtig. Hij drinkt en gedraagt zich grof, hij is een wildplasser. (Misschien té grof, want tijdens een volgende voorstelling was dat veranderd; in plaats daarvan verscheen hij zonder broek.) Ook houdt hij afstand, beredenerend en meer over het leven wetend dan Jelena. Het is allemaal voorbij of wat doet het er toe, zo lijkt hij met elke vezel van zijn

lichaam te zeggen, behalve die paar ogenblikken in de nabijheid van Jelena. Astrov contrasteert heel scherp met de gespannen en voortdurend om zelfbeheersing vechtende Wanja.

Leon Voorberg wisselt briljante momenten af met zwakke. Aan het begin was zijn Wanja onrustig en licht hysterisch en dat groeide tot een uitbarsting van verdriet waarin de machteloosheid van een klein kind doorschemerde. Opgesloten in zijn lichaam en krampachtig op het moment waarop zijn houding de hand van de regisseur liet zien: Wanja, verwrongen in zijn stoel, strekte zich uit naar Jelena maar was niet in staat om haar arm aan te raken. Tijdens de tweede bezochte voorstelling was dit opvallende teken verdwenen. Wanja raast en tiert en schreeuwt en kalmeert pas aan het einde; hij komt tot een soort gedwongen berusting als hij naast Sonja zit en 'werkt'. En in dat 'werken' zit geen druppel vreugde. Tijdens de tournee was Wanja parmantiger en zijn karakter grilliger geworden. Heel anders dan bij de première, wisselde hij stemmingen en was hij opschepperig, geïrriteerd, verdrietig en melodramatisch kwaad. Het personage verloor consistentie en het leek alsof Wanja steeds anders probeerde te zijn, steeds in de ban van de één of andere rol die hij zich toebedeelde.

Kleine krijgstochten in de lege ruimte

De personages, zoals ze door de acteurs werden gespeeld, profileren zich voornamelijk door hun kleine krijgstochten: zij willen datgene krijgen waarnaar ze verlangen, wat ze denken gemist te hebben en wat ze missen, niet willen verliezen en denken te bezitten. Astrov heeft geen oog voor Sonja, de moeder niet voor Wanja en de professor/de vader niet voor

Sonja. En beiden, zowel Wanja als Sonja worden door Jelena bedrogen. In het gedrag van Wanja en Sonja zit een luide schreeuw om liefde. Wanja schreeuwt zijn wanhoop uit oog in oog met Sonja, hij klampt zich aan haar vast, maar zij reageert niet. Wanja verweert zich, wordt kwaad, lost pistoolschoten af, steelt morfine en dreigt dus met moord en met zelfmoord. Sonja is altijd bereid te helpen en doet dat daadwerkelijk, ook al is het alleen maar door een bezoeker met een kaars te begeleiden; dat is haar 'verdediging' tegen de eenzaamheid en haar vraag om een beetje aandacht. De professor gebruikt zijn machtspositie voor intimiderend gedrag, maar ook hij is in emotionele nood. Jelena weet de waarheid te verdraaien en handelt uit zelfbehoud, zo lijkt het, en uit eigenbelang. Alhoewel, als ze Astrov afwijst en van hem wegvlucht, ontkent ze haar eigen gevoelens. Astrov kan binnen de psychologische, relationele verhoudingen begrepen worden als een vaderfiguur en zijn symbolische betekenis verwijst naar zijn terugkerend, cyclisch bestaan. Maar als Sonja naast Astrov zit, kijkt hij niet eens naar haar en hij zegt over zichzelf dat hij onverschillig is. Njanja draait op regelmaat, de moeder van Wanja verschuilt zich achter een muurtje van geleerde geschriften. Telegin heeft niets anders dan zijn gitaar en de donkere nachtwaker zijn stem.

Bij alle 'hoofdpersonages' is het gedrag herkenbaar dat zij volgens de hedendaagse psychologische inzichten als kinderen hebben ontwikkeld. Met de stoeltjes brengen zij inderdaad hun kindertijd met zich mee. Hun reacties getuigen van een tekort aan liefde, wat zijn wortels in het verleden heeft. Kinderen ontwikkelen verschillende 'afweermechanismen', vertellen de psychologen ons. In die periode is een dergelijke afweer nodig om de pijn van het

verlies, de angst voor existentiële dreiging en een tekort aan liefde te kunnen dragen. Deze afweermechanismen hanteren de mensen nu in vergelijkbare situaties als volwassenen nog steeds. Wanja en zijn moeder verweren zich met 'valse macht', Sonja met 'valse hoop', Jelena door 'een ontkenning van behoeftes'. Astrov lijkt zich het meest bewust van zichzelf, gezien zijn vrij laconieke houding, tot op het moment waarop zijn interesse voor Jelena wordt gewekt. Maar ook hij verweert zich, door andere mensen te bekritisieren. Bovendien kan zijn alcoholverslaving begrepen worden als een extreme afweer om pijn niet te voelen. Op hem heeft Sonja haar hoop gevestigd, hij heeft grote invloed op Wanja, door Marina wordt hij geëerd en Jelena ontvlamt voor hem. Aan haar, zonder dat het haar bijzondere aandacht trekt, vertelt hij over 'de stand van zaken in de wereld' en in zijn woorden schemert zijn eigen ervaring door: 'We hebben hier te maken met een toestand van verval als gevolg van de ondragelijke strijd om het bestaan, een verval, veroorzaakt door lamlendigheid, onwetendheid, door een volslagen gemis aan zelfkennis, waardoor de verkleumde, uitgehongerde en zieke mens, om het laatste sprankje leven dat in hem is te redden en zijn kinderen te kunnen verzorgen, instinctief en onbewust naar alles grijpt om zijn honger te stillen en zich warmte te verschaffen, alles vernielt, zonder aan de dag van morgen te denken...'

Als volwassenen kunnen de personages in *Oom Wanja* weinig compassie en mededogen voor elkaar opbrengen, met uitzondering van Njanja. Zij vragen om liefde, maar ze kunnen geen liefde geven. Dit emotionele spanningsveld is in de voorstelling het resultaat van een zekere reductie: de personages zijn afgepeld en alles wat in hun karakters en nog

meer in hun menselijke inhoud uit de optiek van het hierboven beschreven gedrag overbodig leek, is vaag en op de achtergrond gesteld. (Zoals de ethische en godsdienstige opvattingen.) Hun eenvoudige kern komt tevoorschijn. Het is wonderbaarlijk hoe een dergelijke reductie, zonder veranderingen in de tekst en zonder noemenswaardige vertekeningen van de personages, dichters in de buurt van Tsjechov komt. Het is algemeen bekend hoe nauwkeurig hij de mensen observeerde en als schrijver wordt hij voor zijn mensenkennis geroemd. Maar is dit ook niet door zijn eigen geschiedenis gegeven? Wat Astrov over zichzelf zegt, kan ook voor Tsjechov gelden.

In de voorstelling van *Oom Wanja* gaat het in ieder geval om het gezin dat lijdt omdat zijn leden weinig liefde kennen en hebben gekend. Alleen het gevoel voor elkaar kan ze redden. Aan de toeschouwer wordt dan gevraagd om met de mensen op het toneel mee te leven, verdrietig van ze te worden, of kritisch tegenover hen te staan, wat Tsjechov ongetwijfeld ook deed, of zich gewoon te realiseren dat hen iets op psychisch en emotioneel gebied mankeert. In zekere zin zijn het allemaal patiënten.

Spiritualiteit

Er blijft nog de volgende overweging over: in de theatrale ruimte die nagenoeg van alle materialiteit was ontdaan en waarin de filosofische noties van tijdloosheid, leegte, natuur en kosmos waren verbeeld, werd van de personages gevraagd om zich hiertoe te verhouden en hun individualiteit - persoonlijkheid, kortom hun ego op te heffen en in een groter geheel op te gaan. Op het materiële, aardse genot waren de personages niet gericht, zelfs de professor kwam na een

uitbarsting van Wanja vrij snel en van de schrik bekomen, weer tot bedaren. Maar het bleek onmogelijk om een dergelijke houding in zowel filosofische als theatrale zin te verwezenlijken, alleen al gezien de tekst en zijn strekking. In de encenering bestond wel een zekere sfeer en gevoel van gezamenlijkheid, gegeven het feit dat de mensen bij elkaar in één ruimte verbleven, waaraan letterlijk alleen Astrov ontsnapte. Maar de personages waren voornamelijk met hun verlangens, gevoelens, met hun strategieën en tactieken, met hun nood en angst op persoonlijk niveau bezig. Ze waren gericht op zichzelf en daarom reageerden ze niet op het spirituele regieconcept van de leegte dat zo onontkoombaar botste met hun hele wezen, met hun ziel en geestelijke leven.

De vraag die de encenering opwierp, namelijk of deze mensen überhaupt in de kosmische ruimte, in het heelal kunnen opgaan, of zij hun ego als het ware kunnen opheffen en of zij zich kunnen realiseren dat zij deel uitmaken van iets dat groter is dan zichzelf, bleef aan de toeschouwer om te beantwoorden. Paradoxaal, want omdat de voorstelling in essentie, wat het innerlijke leven van de personages betreft, aan Tsjechov trouw was, moet het antwoord zijn: nee.

In stilte provocerend

Het was onevenwichtig en in zekere zin minimalistisch, maar er werd zeer radicaal en compromisloos naar waarheid gezocht. Het was gedurfd en provocerend, maar geen rijp werk van een regisseur die al dertig jaar bezig is.

Maar als er iemand in dit land, waarin wij het liefst zo snel mogelijk willen voortleven en voortbewegen, niet achterom willen kijken, waar niets beklijft en waarin wij steeds op jacht

zijn naar nieuwe indrukken, naar glanzende, nieuwe en steeds heftigere emoties - als er dan iemand is die zegt, net als Tsjechov ooit zei, pas op, hier heb je een mens in zijn kleinheid en nietigheid maar met zijn gevoelens en onvermogen, soms grappig en humoristisch maar ook diep tragisch, dan wordt unisono geroepen ó wat saai, wat lamleendig, wat langdradig.

De voorstelling was onconventioneel in de combinatie van een symbolische mise-en-scène met een acteren dat naar eerlijkheid streefde. En net zoals Tsjechov zijn personages als een medium gebruikte om over zichzelf en de wereld iets te zeggen, deed ook de regisseur dat. Er ontstond een veld van onzichtbare bewegingen, waarin soms gaten vielen die het subtiele weefsel scheurden. Maar het waren niet de gaten van stiltes, eerder van leemtes, daar waar de acteurs zich door gevoelens lieten opschrikken die zij op de geijkte manier niet konden articuleren. Wanja was er niet toe in staat, in zijn lichaam gevangen, Sonja was er niet toe in staat omdat ze een kind was gebleven dat geen stappen naar volwassenheid durfde te maken. Tsjechov geeft over zijn personages geen directe verklaringen, maar aan de hand van de voorstelling kan geconcludeerd worden dat zij hun ongeluk als het ware met zich meedragen.

De pauzes waren lang, heel lang, en wij zijn voorstellingen die meer dan twee uur duren niet meer gewend. Maar, wat is extreem? De uitverkoop van de beschaving die zich overal om ons heen manifesteert, kenmerkt zich door oorverdovende geluiden, visueel geweld en vervlakking van gevoelens. Sommige reacties op deze *Oom Wanja* waren te vergelijken met iemand die 's nachts naar een heldere hemel staat te

kijken en niets anders kan zeggen dan 'saai, toch wat oersaai'. Kennelijk kunnen wij de ondraaglijke lichtheid van het bestaan niet zo goed verdragen.

Hana Bobkova is theaterdocent en criticus

tekst Anton Tsjechov, *regie* Olivier Provily, *vertaling* Charles B. Timmer, *dramaturgie* Alexander Schreuder, *scenografie* Marcel Schmalgemeijer, *lichtontwerp* Marc Truebridge, *kostuumontwerp* Arlette Muschter, *geluidsontwerp* Wim Selles, *spel* Barry Atsma, Hugo Koolschijn, Chaib Massaoudi, Anite Menist, Elsje Scherjon, Eelco Smits, Saskia Temmink, Gunilla Verbeke, Leon Voorberg