

Tsjechov in handen van Karge & Langhoff,
Michel Dezoteux en Jürgen Flimm

Kersentuinen

Johan Thielemans zag kort na mekaar drie erg uiteenlopende voorstellingen van Tsjechovs *De kersentuin*. Het schikken en herschikken van Tsjechovs tekst door de regisseurs vindt hij zo boeiend, dat hij al staat te springen om een volgende enscenering.

Der Kirschgarten,
Schauspielhaus Köln
— Foto Hermann J.
Baus

Toen in de jaren vijftig Tsjechov op de affiche stond van KNS-Antwerpen (Nationaal Toneel) kondigde *De Standard* de première aan met een artikel van zijn toenmalige recensent Paul Van Morckhoven, waarin de historische betekenis van zowel Tsjechov als het stuk belicht werden. Tsjechov, leren we daaruit, was toen in Vlaanderen nog een weinig bekende grootheid. Ondertussen staat de burgerlijke wereld van Tsjechov verder van ons af dan ooit, maar toch stellen we vast dat hij alle grote theatermakers blijft boeien. In het voorbije seizoen noteerden we lukraak: *Die Drei Schwestern* van Peter Stein, *Über den Strassen* van Grüber (komt naar Brussel), *Verwanten* van Peyskens met flarden *Ivanov*, *Oom Wanja* bij het NTG, een spoor van *Oom Wanja* in Decortes *Scènes/Sprookjes* en drie opvoeringen van *De Kersentuin* (1). We zullen het over de laatste opvoeringen hebben, omdat ze elk op zich interessant waren en tegelijk zo sterk uiteen liepen. Het is niet alleen een aftasten van de betekenis van Tsjechov, maar evenzeer een bespiegeling over de vraag: wat is een tekst? wat is zijn betekenis? wat is de betekenis?

Karge en Langhoff hebben al enkele jaren terug in Bochum een regie afgeleverd van Tsjechovs laatste stuk. Daarna werden ze in Genève uitgenodigd, waar de Comedie de Genève, samen met het TNP uit Lyon, het stuk op de planken bracht. (Langhoff is directeur geworden te Lyon). In grote lijnen bleven ze hun concept trouw, maar ze werkten bepaalde details verder uit. Ik heb de Zwitsers/Franse opvoering in Rijsel gezien, waar ze te gast was op uitnodiging van La Salamandre, het meest actieve en meest opwindende theatercentrum in onze onmiddellijke buurt.

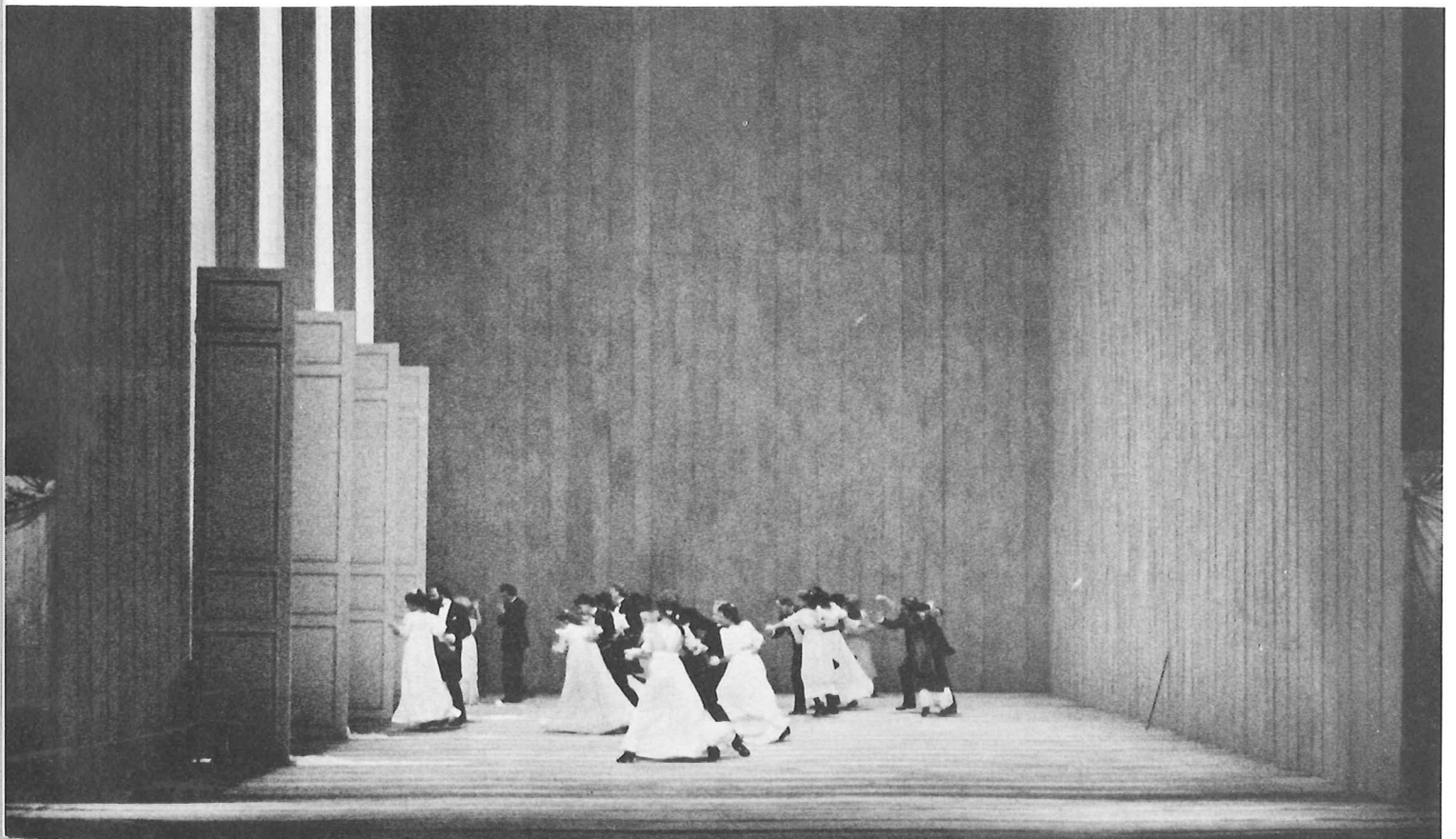
In Keulen heeft Jürgen Flimm de tekst op de scène gezet. Hij kreeg er de hulp van Rolf Glittenberg, de decorateur die in Brussel voor *Pelléas et Mélisande* verbluffende decors had ontworpen (*Etcetera 6*). Voor Flimm was het één van zijn laatste regies in Keulen, van volgend seizoen af gaat hij in Hamburg werken.

In Brussel, ten slotte, stond het stuk op de affiche van het Théâtre Varia. Hier tekende Michel Dezoteux voor de regie. Het was slechts één van de twee stukken waarmee dit theater zijn seizoen stoffeerde: hoe verwaand *Wachten op Godot* ook was, of hoe

klassiek *De Kersentuin*, toch kende dit gezelschap een groot succes: uitverkochte zalen is bij Varia de regel.

De gedrukte tekst

Tsjechov is een minimalist. Hij heeft steeds hetzelfde stuk herschreven. Bij *De Kersentuin* laat hij ons kennismaken met een landhuis. De familie heeft ooit betere dagen gekend, maar zit nu in financiële nood. Mevrouw Lioubov Ranievskaja heeft echter geen oren naar realistische taal: rijk en voornaam zijn is voor haar een toestand. Geldkwesties kunnen haar niet boeien en besmeuren haar status. Dat leidt tot een catastrofe: de kersentuin, het pronkstuk van haar landgoed, moet verkocht worden. Lopakhine is een jonge zakenman die op een verknoopte manier aan de familie vast zit: hij is de zoon van een mousjik en vertegenwoordigt de eerste generatie die vrij van lijfheerschap leeft. Hij kan nu zelfs het hof maken aan Varia, de aangenomen dochter van mevrouw Lioubov (de echte dochter, Ania, blijft buiten schot, zoals Tsjechov droogjes toont).



Als de kersentuin onder de veilinghamer komt, zal Lopakhine hem kopen: een moment van ultieme, historische triomf. De familie Ranievskaja verlaat ten slotte het landgoed voorgoed, terwijl in de verte de hakbijlen klinken die de geliefde kersentuin vernietigen.

De ruimte

De drie vertoningen onderscheiden zich het scherpst op het vlak van de organisatie en het gebruik van de ruimte. De vraag bij Tsjechov is hoe realistisch de aankleding moet zijn. In de toneelaanwijzingen staat b.v. dat de ramen gesloten zijn, maar dat we er de kersentuin kunnen door ontwaren. We zullen zien hoe elke regisseur een eigen oplossing heeft gekozen.

I.

Manfred Karge en Matthias Langhoff; decor Vincent Callara

Een halve cirkel met gaten. De personages zullen deze ruimte op allerlei manieren doorkruisen. Ze zullen zich vooral langsheen de muren ophouden. De cirkelstructuur is echter niet begrenzend. Karge en Langhoff suggereren aan de hand van acties of geluiden dat er zich een hele wereld buiten deze muren bevindt: we horen in deze opvoering b.v. heel duidelijk een trein arriveren vooraleer het gezelschap het huis betreedt. De gaten in de cirkelboog zijn heel belangrijk, ook wanneer ze gesloten zijn: de vensters in het eerste bedrijf zijn met planken dichtgenageld. Later zullen op dezelfde plaats de zwaaiendeur hangen die toegang tot de balzaal geven: telkens als ze openvliegen, wordt een grens doorbroken, de speelruimte wordt met geweld betreden.

II.

Jürgen Flimm; decor Rolf Glittenberg

De ruimte, zoals altijd bij Glittenberg, is spectaculair en abstract. Dit is een veel te grote kamer. Hoe kan Tsjechov in deze ijle tot zijn recht komen? Het decor beklemtoont het diepteperspectief: de vloer bestaat uit brede planken die naar de horizon vluchten; tussen hen in zijn er diepe gleuven. Het is moeilijk om over deze vloer te stappen. De decorateur heeft slechts twee ingangen voorzien op het voorplan. Dat verhoogt alleen maar de moeilijkheden: in dit stuk moeten veel personages naar verschillende kamers af en op. Hier moeten ze allemaal door dezelfde nauwe openingen. De ruimte zelf impliceert al spectaculaire bewegingen: de rechte lijn naar achter, waarbij men de personages ziet verkleinen. De agorafobie is een gegeven, zodat de acteurs vanzelf de wanden zullen kiezen. Het vergt moed om hier in het centrum te gaan staan.

III.

Michel Dezoteux; decor: Rudy Sabounghi

Hier overheersen twee parallelle lijnen, maar deze indruk wordt volledig verbroken door een schuinlopend speelvlak op het voorplan, wat een diagonaal suggereert. Deze ruimte is koel en wat ouderwets teatraal. Er zijn geen geprivilegieerde plaatsen. De uittekening van de scène zelf suggereert dat bewegingen parallel met het publiek een grote rol zullen spelen. Maar daar komt niets van in. De personages doorkruisen het toneel in alle richtingen. Het esthetisch object blijkt louter toevallig en verliest elke expressieve mogelijkheid. Het valt op dat de meubels in dit landhuis erg chic zijn.

De kersentuin

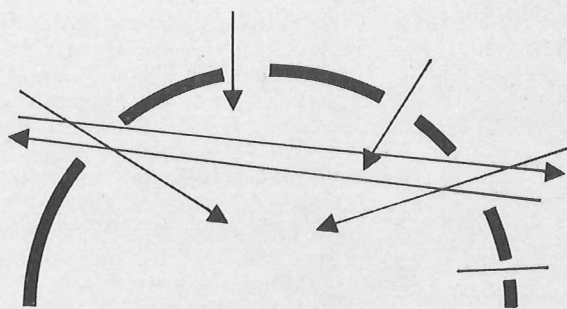
Bij Karge en Langhoff is hij afwezig. Wanneer in het eerste bedrijf broer en zus over de kersentuin romantisch doen, openen ze het gebarricadeerde raam, klimmen naar buiten, en wandelen onder de bomen — bomen die alleen met woorden worden opgeroepen.

Bij Flimm is in de achterwand één plank vervangen door een witte streep licht: het wit van de bloesems, de boomgaard gesuggereerd door een teken. Broer en zus kunnen deze kamer niet uit.

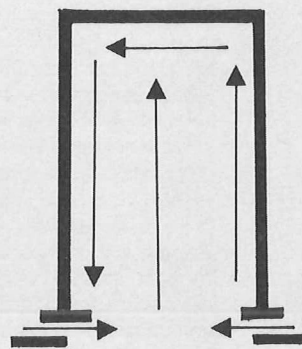
Bij Dezoteux is er ook geen boom te zien. Wel heeft hij ironisch maar vrijblijvend op het voorplan een streep landschap met dennebomen laten schilderen. De dennebomen noch het perspectief kloppen. Broer en zus wandelen hier op het open voorplan, terwijl ze de bomen beschrijven.

Eerste bedrijf

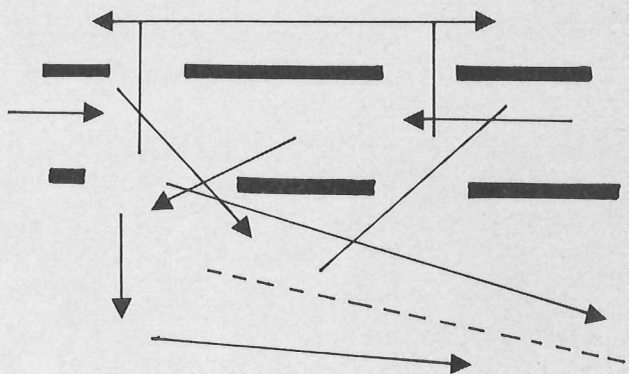
We ontdekken een kamer — met veel deuren, zegt Tsjechov (ze zijn alleen bij Karge en Langhoff aanwezig). De tekst laat Lopakhine opkomen en uitroepen: "De trein is er, godzijdank, hoe laat is het?" In de drie vertoningen laat men Lopakhine reeds op de scène aanwezig zijn. Nochtans blijft het een moeilijk moment: het stuk begint zonder actie. De scène moet geladen worden en toch is er niets. Alleen bij Karge en Langhoff begint het stuk van het ogenblik af dat het doek opgaat, gewoon omdat ze de trein laten horen. Daarbij hullen ze de kamer in het duister; Lopakhine spreekt vanuit een donkere hoek. De stem uit het duister. Wanneer het dienstmeisje Douniacha verschijnt, komt ze uit een betegelde gang waaruit een overdreven wit licht door de ruimte scheurt: stilte en geluid, licht en donker, de vertoning maakt onmiddellijk duidelijk dat het buitentaalse in dit teksttheater een grote rol zal spelen.



I Karge & Langhoff (Genève)



II Flimm-Glittenberg (Keulen)



III Dezoteux (Brussel)

De tekeningen zijn van de auteur, en geven een schematische indruk van het gebruik van de ruimte. De pijlen duiden de geprivilegieerde richtingen aan. Het zal wel duidelijk zijn dat bij Karge en Langhoff de pijlen heel dynamisch, zelfs agressief zijn. Bij Flimm is er een grote systeemzucht. Bij Dezoteux loopt men alle richtingen op.

Even later komen de reizigers aan. Bij Dezoteux stappen acteurs een toneelmatige ruimte binnen. Bij Flimm staat de hele troep plots op de planken. Hij kan niet verdoezelen dat buiten de spectaculaire ruimte alleen maar de achterwand van het decor te zien is. Bij Karge en Langhoff horen we eerst achter de schermen de reizigers luidruchtig aankomen, uitvoerig groetend, vreugdekreten slakend: de opwinding van bezoekers na een lange afwezigheid. Dan valt er een plotse stilte: de toeschouwer spitst de oren, de stilte spant en plots zwaait de deur van de betegelde gang open en verschijnt Liobov in een straal schel licht. Nu al het licht brandt kan de actie beginnen.

Tweede bedrijf

Tsjechov schrijft dat we in het open land zijn. In Brussel laat men een scherm neer dat wat grillig gesneden is, maar dat, als het de vloer eenmaal bereikt, een verafgelegen berglandschap suggereert. Verder spelen de acteurs op het lege voorplan.

In Keulen blijft men de ruimte van de grote kamer gebruiken, maar Glittenberg laat een scherm naar beneden: de kleine kamer is een immense ruimte, het wijde landschap is een beperkt stukje voorplan. De logica der omkeringen wordt op Duitse wijze systematisch aangehouden. Er ontbreekt alleen nog een teken om deze zuivere theaterruimte een zin te geven die overeenkomst met Tsjechovs desiderata. Glittenberg hangt een luchtballon op schaal op: de wijde lucht. Dit voorwerp zal onbeweeglijk blijven hangen, en op geen enkel ogenblik de betekenis van de tekst of de spanningen tussen de personages opdrijven. Merkwaardig is dat de personages zich op het beperkte voorplan veel

beter waar kunnen maken. Ze worden voor het eerst niet verpletterd door de scène. Hun stemmen breken ook niet meer door een ijle echo. Wanneer bij het invallen van de nacht de student Trofimov gearmd met Lioubovs dochter Ania naar achter wandelt, krijgt de half-gemaskeerde diepte zelfs een magische werking. Het paar in de vluchtlijnen van het decor wordt plots een zo poëtisch beeld, dat het publiek spontaan applaudisseert. Hier scoort de decortontwerper punten, maar dit effect draagt nauwelijks iets tot de tekstinterpretatie bij.

Bij Karge en Langhoff is er aanvankelijk een kleine onwennigheid om de ruimte te suggereren. Ze hebben alleen de cirkelvormige structuur laten staan en alle gaten opengemaakt. Verder laten ze de spelers in de zaal verdwijnen: alles is landschap.

In dit bedrijf hebben we één van die typische Tsjechov-situaties waar de personages wat staan te babbelen. Op zeker ogenblik verschijnt de knecht Firs, 87 jaar oud. Hij maakt er zich zorgen over dat zijn meester Gayev, broer van Lioubov Ranievskaia, kou zal vatten. Deze bekommernis breiden Karge en Langhoff uit en ze zetten een uitgerekte situatie op, waarbij alle deelnemers aan het gesprek zich in strandstoelen nestelen, terwijl Firs hen allen in een wollen deken komt instoppen. Voor deze rol kiezen Karge en Langhoff een jonge acteur, Michel Cassagne, die de rol dan duidelijk moet 'componeren'. Hij doet dit door krom te lopen (van het dienen, denkt men daarbij). Deze moeilijk bewegende, bij zichzelf mompelende man — zoals Tsjechov het wil; dit is de enige opvoering waarbij dat aspect komisch en volledig wordt uitgebuit — verricht arbeid. De rest behoort tot de profiterende klasse; ook de student.

Deze student krijgt van Tsjechov teksten te zeggen die wijzen op een sociaal en historisch bewustzijn. Hier hoort men de theorieën van de nieuwe tijd. Deze jongeman wordt makkelijk een sympathieke figuur (zoals in Keulen en Brussel bijvoorbeeld), omdat hij weet wat het publiek weet, namelijk dat in eerlijke arbeid de oplossing voor de uitzichtloze situatie verborgen ligt: gezonde arbeid bant de verveling. Maar Karge en Langhoff hechten geen belang aan deze woorden, omdat ze liever daden zien. Ze laten de student dus zijn remedie debiteren op het ogenblik dat Firs hem moeizaam in een deken wikkelt. Woorden en daden.

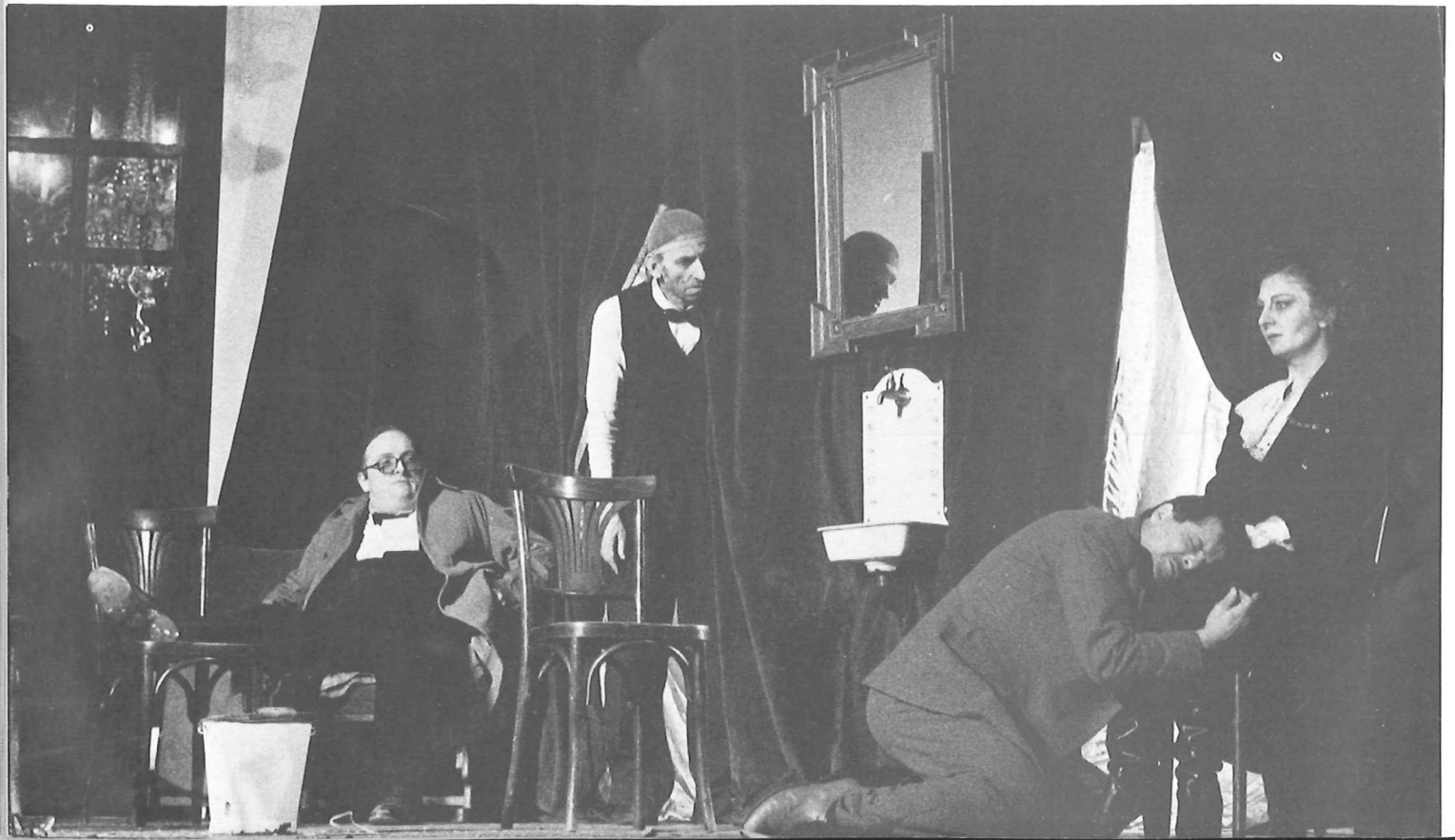
Dit is een centrale gedachte bij Karge en Langhoff en daarom hebben ze voor Firs een lange woordenloze rol ontwikkeld, waarbij de karige woorden van Tsjechov als uitzonderingen komen.

Het bedrijf sluit af met een heel vreemde scène. In het absolute donker van de nacht zitten de oude knecht Firs en de gouvernante Charlotta samen wat te praten. Bij Flimm weet men niet wat dit staartje aan het bedrijf komt doen. Bij Karge en Langhoff maakt men een vreemde erotische scène mee die buiten het geheel staat. Bij Dezoteux wordt de scène weggelaten (ook in de Penguin-vertaling ontbreekt ze). Op die manier kan Dezoteux van de ene scène in de andere stappen en het feest laten uitbreken, dat het onderwerp vormt van het derde bedrijf.

Derde bedrijf

Dat feest speelt zich af in de belendende kamer. In Brussel laat Dezoteux verschillende momenten van het feest op het voorplan zien. Er

La Cerisaie, Théâtre de la Comédie, Genève — Foto Jesus Moreno



komt zelfs een opwindende dans aan te pas, die alleen maar dient om de sfeer te versterken en het ritme van de vertoning op te drijven. Hij heeft voor dit feest muziek laten componeren door Marc Hérout.

Bij Flimm krijgen we een technisch hoogstandje. In de zijwand zijn een reeks te hoge deuren aangebracht (de vervorming van de verhoudingen is een soort cliché bij het Duitse theater: kijk maar naar het werk van Achim Freyer in de Munt, b.v.). Hieruit kunnen de paren de scène opstormen en op een vingertip weer verdwijnen. Maar hoe schitterend dat ene verrassende beeld ook is, het publiek voelt zeer scherp aan dat al deze dansende paren, eenmaal uit het gezicht verdwenen, niet voortdansen maar onmiddellijk stoppen, een spelletje op-en-af. Dit stuk sterft als de acteur de scène verlaat, precies wat bij Tsjechov niet gebeuren mag.

Bij Karge en Langhoff is het helemaal anders. Hier kunnen ze ten volle de architectuur van hun decor gebruiken: in de kleine, ronde ruimte van het toneel komen de mensen uitblazen, even praten, gaat het verhaal verder. Maar achter de deuren zien we, het hele bedrijf door, mensen rondhutsen. Karge en Langhoff versterken het bewustzijn van hun aanwezigheid door de dansers eenvoudig de maat te laten meetellen. Het feest is een obsessie en een contrast. De toneelruimte zelf hebben de regisseurs drastisch veranderd door er grote, fluwelen doeken te hangen, een beetje rafelig en slechtziend: een soort rode moederschoot. De regisseurs kijken zonder tederheid naar de mensen, zodat ze al onmiddellijk één van de dansers laten kotsen op het voorplan. Dat is meer dan een sterk staaltje misprijzen. Meteen kan Firs weer in actie schieten: tussen al de dansers en

de drinkers in zal hij woordenloos zijn taak vervullen, opdat deze wereld niet uit elkaar zou vallen. Bij Flimm en Dezoteux komt Firs even op, zegt een paar woorden en verdwijnt.

Vierde bedrijf

Het is geschied: de kersentuin is verkocht, de oude aristocratische bezitters moeten wijken voor een zakenman. In alle vertoningen is het ogenblik waarop Lopakhine zijn triomf uitschreeuwt en even brutaal wordt, heel sterk gespeeld. Bij Karge en Langhoff heel gespannen en bitter. Bij Dezoteux met veel sympathie voor Lopakhine omdat hij efficiënt is. Bij Flimm komt plots de waanzinnige ruimte van Glittenberg tot zijn recht: een stoel in het midden van de immense kamer, een schreeuwende nieuwe eigenaar en, langs de wand, ver weg, de feestvierders als ongemakkelijke toeschouwers: de nieuwe bezitter krijgt één moment iets demonisch.

Nu zijn we bij het afscheid: alles wordt ingepakt, mensen plengen een laatste traan en verdwijnen. In Brussel speelt men op de emoties: broer en zus zijn toch aardige mensen, en het is erg dat hen zoiets moet overkomen. Jantine Patrick als Lioubov speelt het traditionele empooi van de mooie, koele, gepolijste dame op leeftijd: alles is stijl, zodat het pijnlijk aangrijpend is als de emoties het elegante spel der goede manieren komen verstoren. Het opruimen wordt beklemtoond door het wegschuiven van theaterpanelen, maar dit is 'toneel' en het publiek ziet alleen een nog cleanere ruimte verschijnen, en geen achtergelaten landgoed. Bij Karge en Langhoff krijgen we een kale kamer. Er wordt een bed verhuisd, maar dat blijft in

een deuropening steken: de wanhoop van een voorlopige schikking. De vensters zijn weer dichtgenageld, het zoeken en vinden van sneeuwschoenen is pijnlijk verscheurend. Iederen die deze ronde arena verlaat, is wat verloren. Alleen Epikhodov heeft een verrassende transformatie ondergaan. De boekhouder speelt een heel kleine rol. We zien hem het hele stuk incompetent zijn. Verder is hij een ongelukkig verliefde man, die wat weëg gitaar speelt. In Brussel is hij tot op het einde goed om onhandig alle dingen te laten vallen: *comic relief*, zeggen ze in het Engels. Maar Karge en Langhoff geven hem een heel andere betekenis: zolang hij in dienst is van Lioubov zweeft hij, net als zijn meesters, maar nu Lopakhine de touwtjes in zijn efficiënte handen heeft genomen, weerspiegelt Epikhodov de nieuwe mentaliteit. Als hij de sleutels van het goed krijgt, bestaat er geen twijfel over dat hij die verantwoordelijkheid volledig aankan.

En dan is iedereen weg. In Brussel heeft Dezoteux het zo geregeld dat het lijkt of de vertoning afgelopen is. Het publiek, dat de tekst niet kent, applaudisseert dan ook. Maar daar verschijnt de oude knecht Firs. Applaus sterft weg en hij zegt een wat onhandige laatste tekst, waarna hij gaat slapen (of sterven). In Keulen is het al niet veel beter. Firs heeft er nauwelijks een rol gespeeld. Hij is telkens op tijd verschenen om zijn tekst te zeggen en prompt weer verdwenen. Wij hebben hem eigenlijk niet opgemerkt, ook al wordt hij gespeeld door Helmut Brasch, een acteur die als oude vrijer van Célimène een enorme indruk heeft gemaakt in *Der Menschenfeind* van Gosh. Bij Karge en Langhoff gaat het anders. Zij hebben van bij de eerste ogenblikken het publiek leren luisteren naar het leven achter de

*La Cerisaie, Théâtre
Varia, Bruxelles
Foto Danièle Pierre*



schermen. Wanneer iedereen weggaat, blijft de stilte geladen. We horen trouwens hoe het huis met een zwaar slot wordt afgesloten. In die dramatische stilte schuift Fir op: men is hem vergeten. De enige vertegenwoordiger van de goede oude tijd (naar Firs' zeggen de tijd van de lijfeigenschap) blijft totaal ontredderd achter. Sympathie hebben we in dit stuk nog voor niemand gevoeld, maar in deze laatste ogenblikken gaat er een meewarig gevoel van medelijden naar een man die zich zo heeft ingespannen, zich zo heeft waargemaakt in een functie die mensenwaardig is. Zijn blindheid heeft iets belachelijk tragisch.

De personages

Tsjechov heeft in zijn stuk een groep mensen beschreven, van wie de onderlinge verhoudingen de betekenis van het stuk bepalen. Nu is het merkwaardige dat in de drie realisaties de accenten zo scherp verschillen dat men gerust over drie verschillende hoofdrolspelers mag spreken.

In Brussel ziet men de meest traditionele opvoering. Ze wijkt slechts van de traditie af, doordat men alle bedrijven aan elkaar speelt. In deze visie is Lioubov een centrale figuur, maar haar tegenspeler overschaduwde haar: Lopakhine wordt het centrum van onze aandacht. Telkens als hij verschijnt, zorgt Dezoteux ervoor dat hij de belangrijke plaatsen van een scène bezet: het voorplan, het centrum. Reeds lang voor hij de macht overneemt, is zijn belang voor het publiek duidelijk. De vraag rijst wat men daarmee precies bedoelt. Ik moet het antwoord schuldig blijven. Is het toevallig zo dat de rol door de sterkste acteur uit de bezetting wordt gespeeld

(Patrick Descamps)? Niet helemaal, want Dezoteux verrast ons met de behandeling van Charlotte, de gouvernante. In de tekst zelf is ze een vreemde figuur: Tsjechov noemt haar gouvernante, maar we vernemen dat ze ook circusartiste is geweest, en in die hoedanigheid mag ze in het derde bedrijf op het feest enige goocheltruuks laten zien. Dezoteux heeft, merkwaardig genoeg, bijzonder veel aandacht aan haar besteed: reeds in de eerste scène mag ze 'toveren', en ze haalt nog een stunt uit in het laatste bedrijf. Tijdens de afscheidsscène wordt ze zelfs komisch-plagend ingezet. Véronique Peynet doet dit allemaal voortreffelijk, maar het levert geen enkele bijdrage tot meer betekenis. Het onderstreept hoezeer hier hard maar aan de oppervlakte gewerkt wordt.

In Keulen is de broer van Lioubov op het voorplan gekomen. Flimm heeft deze rol toevertrouwd aan Gert Voss (bekend bij de deelnemers aan de theatertrips van de Beursschouwburg als de schitterende hoofdrol in *Die Herrmannschlacht* van Kleist, in een regie van Peymann). In Tsjechov is deze Gayev een wat protserige groot spreker. Flimm onderstreept dat Gayevs eindeloze woordenstroom een vorm van verdediging is tegen een onzure buitenwereld. Gayev en zijn zus Lioubov vormen een vreemd stel, bij wie de pogingen van Lopakhine om iets ernstigs te vertellen altijd spaak lopen op woordenspel en gegiechel. De artistocratie is blind voor de realiteit.

Flimm heeft zijn personages een raar kapsel gegeven, zodat ze er wat karikaturaal uitzien, in de geest van veel hedendaags Duits theater, maar dat beeld blijft uiterlijk. In feite gaat deze voorstelling over de uitdaging die Glittenberg heeft bedacht en ik moet

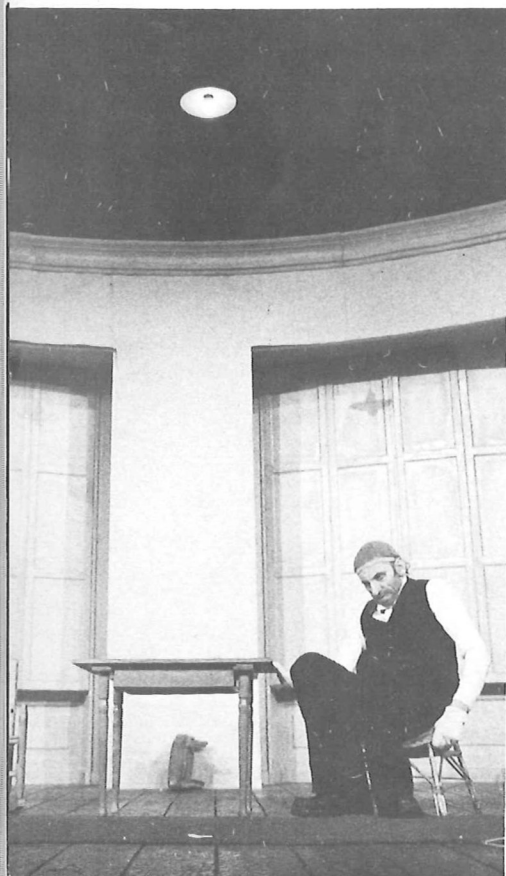
bekennen dat de acteurs verloren hebben. Na afloop kan men slechts besluiten dat de waanzinnige, hoge ruimte de verkeerde ruimte was.

Bij Karge en Langhoff hebben we een heel andere hoofdpersoon: de knecht Firs. Hij staat tegenover de hele groep. Dit is het gevolg van een heel vergaande analyse van het stuk. Karge en Langhoff met hun Oostduitse traditie om met Brechtiaanse intelligentie een stuk als een sociale machine in actie te beschouwen, zijn er van uitgegaan dat we te maken hebben met een fenomeen uit het verleden, waarbij iedereen zich vergist. Niemand krijgt dan ook de sympathie van de regisseurs. Dat drukken ze het sterkst uit in de aankleding: iedereen krijgt een object dat hem, in wezen, kleineert: de gouvernante heeft een dol hoedje op, de dochter Varia loopt met onelegante rubberen laarzen en rinkelende sleutelbos rond (ze moet zo een romantische scène spelen). De hele figuur van de acteur drukt uit dat hij niet op zijn plaats is: de gevisualiseerde aliënering. Wat hen bezighoudt, zijn voorbij problemen. De gedachten die ze spreken zijn niet belangrijk. Wat is hier aan de hand? vragen Karge en Langhoff. Een historisch proces, is hun antwoord. Firs is het ancien régime, Lioubov en Gayev vertegenwoordigen de rijke bourgeoisie die wegens gebrek aan inzicht, verbeelding en talent, berooid geraakt, zodat hun rol wordt overgenomen door de nieuwe klasse van de efficiënte zakenlui. Deze verschuiving zien we, en de mensen zijn slechts een speelbal van dat proces. Deze opvoering geeft ons onopzettig een marxistische visie op de feiten. Dat leidt niet tot een schrale, geschematiseerde lezing. Integendeel, van de drie opvoeringen is deze de meest komische (Tsjechov noemde zijn stuk heel be-

Links: *La Cerisaie*,
Genève — Foto Jesus
Moreno

Midden: *La Cerisaie*,
Bruxelles — Foto
Danièle Pierre

Rechts: *Der
Kirschgarten*, Köln
— Foto Clärchen
Baus-Matter



wust een komedie en wou, naar hij zelf in brieven schreef, dat men lachte: Stanislavski, met zijn zwaarmoedige lezing, had het bij het verkeerde eind) maar het is ook de meest schrijnende, want we herkennen onszelf natuurlijk. Ook wij zijn opgenomen in een historische situatie, waarmee onze nazaten kunnen lachen. Wij zijn ook ridicuul. Daarom lachen we de personages niet uit, want er is geen enkele reden om ons verheven te voelen. Na afloop zei een Franse studente in Rijsel: dit is niet Tsjechov, dit is Godard.

De betekenis

Tot besluit moet men toch de vraag stellen: en Tsjechov? Kan dit zo maar: één tekst en drie verschillende hoofdrolspelers? Natuurlijk, want dat is het wezen van het theater. De tekst krijgt slechts betekenis in de concrete uitbeelding. Het is trouwens niet alleen zo bij het theater. Het gebeurt telkens als we lezen: we creëren onze eigen betekenis. Alleen laten theatermakers van dit persoonlijke proces een concreet spoor op de planken zien. De toeschouwer, de lezer: we zijn allemaal creatief. De vastgelegde 'echte' betekenis is een mythe. De tekst van Tsjechov geeft impulsen en laat zich schikken en herschikken. Dat is een zo boeiend proces, dat ik, na deze drie opvoeringen, die kort na elkaar kwamen, uitkijk naar de volgende: welke accentverschuiving kan deze tekst nog eens anders maken? Dat is het rijke avontuur waartoe de theatermakers ons constant uitnodigen.

Johan Thielemans

*Der Kirschgarten,
Köln — Foto
Hermann J. Baus*

LA CERISAIE

groep: Comédie de Genève/
TNP-Villeurbanne; regie:
Manfred Karge/Matthias
Langhoff; decor en
kostuums: Vincent Callara;
acteurs: Christiane Cohendy,
Serge Nicoloff, Olivier Perrier,
Michel Cassagne, e.a.

LA CERISAIE

groep: Théâtre Varia, Brussel;
regie: Michel Dezoteux;
decor en kostuums: Rudy
Sabounghi; acteurs: Janine
Patrick, André Lenaerts,
Patrick Descamps, Maurice
De Groote, e.a.

DER KIRSCHGARTEN

groep: Schauspiel, Köln;
regie: Jürgen Flimm; decor:
Rolf Glittenberg; kostuums:
Marianne Glittenberg;
acteurs: Ingrid Andree, Gert
Voss, Ignaz Kirchner, Helmut
Brasch, e.a.

