



'Platonov'

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

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

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

De ruimte

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

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

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

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

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

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

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