

EEN OVERWINNING OP DE SCHAAMTE: LUK PERCEVAL REGISSEERT *PLATONOV*

Evelyne COUSSENS

Wanneer een verloren zoon naar huis terugkeert, brengt dat een gemeenschap in beroering. Herinneringen worden opgehaald, oude wonden opengereten, de toetssteen klaargelegd – hoe ziet hij eruit? Wat is er van hem geworden? Gaat het hem beter nu? Had hij gelijk toen hij ons de rug toekeerde? (Om bij het tegendeel vergenoegd het hoofd te schudden – ‘Zie je wel.’)

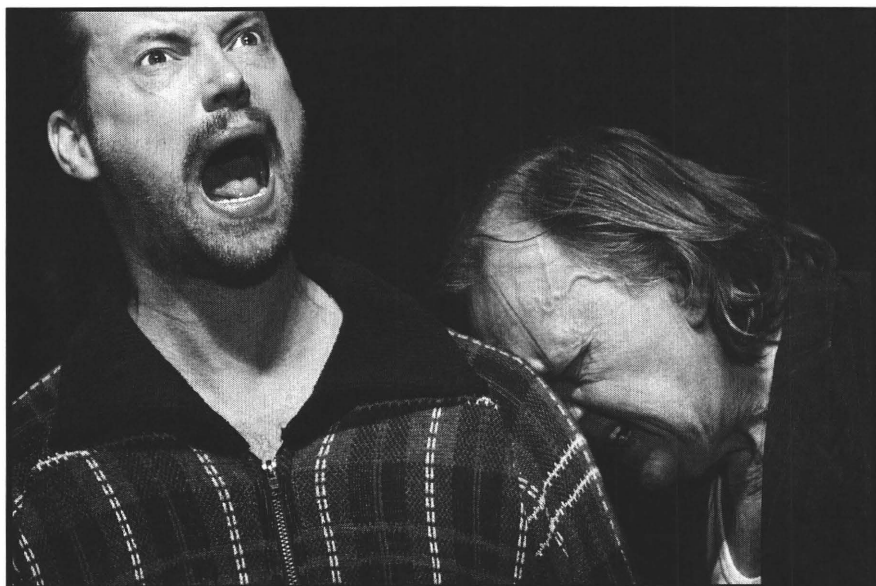
De verloren zoon is Luk Perceval, wiens relatie met Vlaanderen altijd dubbel is geweest, en die in 2005, na een hobbelig parcours door de stadstheaters, Vlaanderen verliet om in Berlijn de Schaubühne am Lehniner Platz te gaan leiden. Intussen ruilde hij Berlijn in voor Hamburg, waar hij recent bij het Thalia Theater tekende tot 2019. Neen, Luk Perceval komt nog niet naar huis. Zijn *Platonov*, bij NTGent¹, was slechts een pitstop. De belangrijke bladzijden die hij met de Blauwe Maandag Cie, *Ten Oorlog* en het Toneelhuis bijschreef in de geschiedenis van het Vlaamse theater krijgen voorlopig geen vervolg.

De verloren zoon is ook Misja Platonov: de gloed-volle, belofte-volle, die leeg zal blijken als niemand anders. Ondanks zijn intellectuele dromen weet hij het niet verder te schoppen dan dorpsonderwijzer en echtgenoot van het boerenmeisje Sasja. De achttienjarige Anton Tsjechov maakte van zijn eerste protagonist (*Platonov*, 1881, is zijn toneeldebuut) een tragische antiheld, wiens mislukking uitloopt op een smadelijke dood. Anno 2012 blijkt de ene verloren zoon het daar niet mee eens te zijn. In zijn versie van de feiten zal hij ontroerend veel mededogen aan de dag leggen voor de ander.

De situatie, want meer dan een ‘toestand’ is het niet, zit zo. Op het landgoed van de generaalsweduwe Anna Petrovna komt elk jaar een groep vrienden samen om het einde van de winter te vieren en zich te beklagen over de eeuwige herhaling in hun vastzittende leventje. Platonov komt aan en slaagt er ogenblikkelijk in alle vrouwen het hoofd op hol te brengen – de weemoedige Anna Petrovna; zijn jeugdliefde Sofja, verloofd met zijn beste vriend; de piepjonge Marja en niet in het minst zijn eigen Sasja. Een roerige avond vol drank, vuurwerk en liefdesbekenissen mondt uit in een tsjechoviaans geweerschot.

Perceval ensceneerde *Platonov* al eens in 2005, maar toonde zich ontevreden over het einde. Zijn voornemen om het vierde bedrijf te schrappen stuitte kort voor

de première op verzet van de Berlijnse acteursgroep. Acht jaar later doet hij bij NTGent alsnog z'n zin. De ingreep lijkt drastisch, maar snijdt hout in het licht van de tragische figuur die Perceval wil neerzetten. Deze Platonov lijdt aan een *malheur* die tegelijk ook het lijden veroorzaakt van anderen door hem: de schaamte. In *De la honte qui tue à la honte qui sauve*² wijst de Franse psychiater/psychoanalist Serge Tisseron op de vernietigende kracht van deze *honte*, niet te verwarren met de normale, socialiserende *pudeur*. Bij schaamte gaat het over een destabiliserend gevoel dat het subject elke houvast ontnemt en het overlevert aan de angst om verstoten te worden: uit de familie, de gemeenschap, en in meer extreme gevallen: uit het hele menselijke ras. Schaamte is de vrees niets menselijks meer te hebben, geen *mens meer te zijn*.



"Platonov" (Foto: Phile Deprez)

Die vrees openbaart zich bij Perceval in de vervreemde blik van Platonov op zijn medemensen, het contrast tussen hemzelf en zijn omgeving – en de toeschouwer kijkt door zijn ogen mee, een procedé dat Perceval in het verleden meermaals gebruikte. Wat Platonov/de toeschouwer ziet is een deerniswekkend stelletje. Op het voorplan staan ze naast elkaar, onbeweeglijk als een familie stokstaartjes, volstrekt geïsoleerd van elkaar. Er is dokter Triletski (Steven Van Watermeulen), de broer van Sasja (Katrin Lohmann) en een vulgaire kinkel – het

dialect waarmee Perceval hem bedenkt verraadt alles. Zijn vader, gepensioneerd militair (heerlijke rol voor ex-directeur Hugo Van Den Berghe), heeft ze niet alle vijf meer op een rijtje. De eenzame en verveelde generaalsweduwe (Elsie de Brauw) snakt ernaar om aangeraakt te worden, maar kan enkel zichzelf omhelzen. De sullige Sergej (Peter Seynaeve), smoorverliefd op zijn verloofde Sofja (Lien Wildemeersch), houdt voortdurend de handen in de broek. Enkel de straatrover Osip (Briek Lesage) en de jonge Marja (Zoë Hellemans) lijken vrij te zijn in hun bewegingen, maar zij zwerven rond op het achterplan.



"Platonov" (Foto: Phile Deprez)

Het eerste wat provocateur Platonov (Bert Luppés) doet wanneer hij in hun midden komt, is zijn lul tonen – een bestiaal gebaar van een mannetje dat zijn territorium komt afbakenen. Want Platonov houdt van alle vrouwen, en alle vrouwen houden van hem. Je vraagt je af waarom. Hij heeft weinig te bieden: hij drinkt, spreekt cynisch, gedraagt zich onbehouden, is volstrekt onbetrouwbaar. Dat alles blijkt echter niet op te wegen tegen die ene, magnetische kwaliteit: hij is volstrekt leeg, leeg van liefde, hij haat zichzelf en het leven, en net dat maakt van hem een te vullen recipient, een spiegel waarin ieder zichzelf kan terugvinden. Wat de vrouwen (én mannen) in zijn armen drijft is een narcistisch verlangen dat in wezen niets met liefde te maken heeft, enkel met opportunisme.

Platonov weet dat, en zijn ultieme daad zal de weigering zijn om zich nog langer op die manier te laten gebruiken.

Hoe is deze Platonov zo ver gekomen, zo tot op de nulgraad van de existentie gebracht? Het antwoord schuilt in de weinige en bitse allusies op zijn ouders – het hele stuk speelt zich niet toevallig af op de naamdag van zijn vader, die hij later in het stuk zal vervloeken, samen met zijn moeder. Schaamte, zo leert opnieuw Tisseron, is niet aangeboren: het gevoel wordt geïnduceerd, bijna onvermijdelijk in de eerste machtsrelatie die een kind ervaart: die tot de ouders. ‘Il appartient au supérieur d’imposer la honte – y compris la sienne – à l’inférieur. Celui-ci est condamné à partager la honte de son supérieur bien qu’elle ne soit pourtant pas la sienne. [...] Il y en a aussi qui ont honte pour un autre, notamment pour un parent ou un proche.’³ Ook Platonovs vader was een dronkaard en een *loser*, wie weet wat de generatie daarvoor te bieden had. Wat Platonov zo wanhopig vervloekt is meer dan alleen zijn ouders; het is de onmogelijkheid van een toekomst voor hem. De generationele determinatie is, zonder te veel te willen verzinken in autobiografische interpretering, een rode draad in het oeuvre van Perceval. In vergelijking met oudere stukken als bijvoorbeeld *Voader* (1991) lijkt in *Platonov* de vaderfiguur minimaal aanwezig. Dat is slechts schijn: hij is de motor van het drama.

Wie denkt aan vroeg werk als het uitbundige *Wilde Lea* (1992) zal in *Platonov* een stilistische versombering en verstilling bemerken. Perceval gebruikt zijn toneeltekens weldoordacht maar sober: vaak volstaan een lichaamshouding of tongval om alles over een personage te weten te komen. De graad van abstractie, zowel in decor als in spel, is hoog. Van een realistische context of ingeleefde speelstijl is geen sprake: de personages spreken enkel tot de zaal – uitgezonderd Platonov, die als een bom vol zelfdestructie rond de statische figuren heen danst, in een poging hen enig leven in (op?) te blazen. Perceval dikt Tsjechovs vertelling zodanig in dat er geen vertelling meer rest, enkel een vreugdeloze zijnstoestand. De tekst (die in oorspronkelijke versie een paar uur in beslag zou nemen) is uitgespit tot de absolute essentie – non-dialogen die eigenlijk monologen zijn – maar vervolgens opnieuw aangerijkt met het volkse, dialectische cachet waar de regisseur ook in vroegere producties bekend om stond. Alleen gaat hij hier nog een stap verder, en verbreekt de taal bij momenten tot brabbeltaal, nonsenstaal. Zo brengt bijvoorbeeld Triletski klanken uit die *devolderiaans* aandoen – de betekenis van de woorden is volstrekt ondergeschikt aan het feit dat de man zijn aanwezigheid wil manifesteren. Hij gebruikt de taal enkel nog in haar aandrang, herhaling, volume. Het feit dat hij, een arts, zich zo laat gaan, is overigens een typisch percevaliaanse versmelting van het hoge en het lage.

Over de rails die diagonaal de scène kruisen rijdt niet de trein der ontsnapping die in het tweede bedrijf te horen is, maar de vleugel van pianist Jens Thomas, die met zijn duistere spel en gezang (denk aan Sigur Rós) het gebeuren becommentarieert. De dreiging die van deze grondklanken uitgaat wordt versterkt door de voortschrijdende beweging van de piano in ruimte én tijd. De piano fungeert als tikkende tijdbom: bij het begin al staat het einde vast. Iedereen beseft dat, wanneer de vleugel het einde van de rails bereikt, het spel voorbij is. Begin- en eindscène bijten dan ook als een slang in elkaars staart: wat moest gebeuren gebeurde onvermijdelijk – de deterministische levensvisie nogmaals bevestigd. De hele omgeving van rails en piano blijkt een autonome zone die niets te maken heeft met het gebeuren op het voorplan. Is het het terrein van de dood? In ieder geval is het de plek waar de crimineel Osip zich ophoudt, waar Marja rondzwerft (die zich als enige aan Platonovs magnetische leegte onttrekt) en waar net zij hem in de openingsscène een geweer overhandigt. Met dat geweer zal hij uiteindelijk zelf over zijn lot beslissen, in plaats van dat, zoals in Tsjechovs drama, aan een ander over te laten.

In deze ingreep schuilt alle mededogen die Perceval voor zijn personage kon opbrengen. Hij geeft Platonov de kans een daad stellen; de enige daad mogelijk om zich van zijn schaamte te ontdoen, de enige daad die hem een greintje zelfrespect verschaft. De verloren zoon Platonov mag van Perceval thuiskomen, niet triomfantelijk, maar sereen: 'Ik heb geen liefde nodig, enkel stilte'. Hier spreekt een gelouterde regisseur aan wie het leven heeft geleerd dat weglopen geen zin meer heeft. Een verloren zoon ook, die na zijn magistrale *Platonov* terug vertrekt, maar het thuisfront achterlaat met openhangende mond. Zie je wel.

NOTEN

- 1 *Platonov* van Anton Tsjechov door NTGent. Regie: Luk Perceval. Première: 26 jan. 2013
- 2 TISSERON, Serge, de la honte qui tue à la honte qui sauve, in: *érès | Le Coq-héron*, 2006/1 – nr. 184, pp. 18 tot 31.
- 3 Idem, p. 22.