

**HOGE IDEALEN, LAGE LIEFDE**  
**"Vaders en Zonen" door het N.T.G. En De Tijd**

Paul DEMETS

**Bij wijze van inleiding**

In dit artikel zullen wij een vergelijkende analyse maken van twee ensceneringen van de roman *Vaders en zonen* van de Russische auteur I.S. Toergenjew. Het leek ons namelijk interessant om de enscenering in 1990 door het repertoiregezelschap N.T.G. te vergelijken met de enscenering in 1991 door het eerder experimentele gezelschap De Tijd. We hopen op die manier tot een inzicht te komen in de mogelijke keuzes die een regisseur en een dramaturg kunnen maken, uitgaande van hetzelfde materiaal als hun collega's. In een bredere context lijkt het ons ook interessant om een aantal verschillen tussen de benadering door een typisch repertoiregezelschap en een experimenteel gezelschap, dat weliswaar stilaan tot repertoiregezelschap aan het uitgroeien is, aan te geven.

Voor de analyse van de ensceneringen zullen wij uitgaan van de semiotische benadering van Patrice Pavis in zijn *Voix et images de la scène*. De tekst in de mise en scène zullen we eerst behandelen, na de situering van de roman in zijn tijd, omdat deze gegevens onontbeerlijk zijn voor het bespreken van de bewerkingen en de ensceneringen.

**1. Toergenjew en zijn tijd**

Er zijn van die tijden die, meer dan andere, grote denkers en schrijvers opleveren. Duitsland kende bijvoorbeeld zo een periode met Goethe, Hölderlin, Hegel en Fichte. De negentiende eeuw was voor Rusland een gouden tijd op het gebied van de literatuur. Tussen 1860 en 1900 leverden Tolstoj, Dostojewski en ook een zekere Toergenjew hun grootste romans af. Tolstoj en Toergenjew hielden er een merkwaardige vriendschap op na : de ene keer konden ze uren over het leven zitten keuvelen, de andere keer weer schreef Toergenjew dat het samen dineren met Tolstoj zijn eetlust bedierf. Maar ze bleven elkaar regelmatig opzoeken.(1)

Zo nodigde Toergenjew Tolstoj in 1861 uit naar zijn landgoed om wat meer te vernemen over de keizerlijke beslissing omtrent het bevrijden van de lijfeigenen. Tolstoj had de opdracht aanvaard om als vrederechter de geschillen tussen meesters en boeren in der minne te schikken. Toergenjew ontving hem en gaf hem na het diner het manuscript van de roman die hij net had voltooid : *Vaders en zonen*. Vermoeid door de reis, loom na het eten, dommelde Tolstoj na enkele bladzijden in. Toergenjew was daar diep door geschokt, maar liet niets van zijn ontgoocheling blijken. Toch was dit de druppel die enkele dagen later de emmer deed overlopen. Directe aanleiding voor hun conflict was een twist over zijn dochter. Toergenjew vertelde dat zijn dochter Paulinette, die in het buitenland was opgevoed door een Engelse gouvernante, door haar verplicht werd om de gescheurde kleren van de behoeftigen te gaan ophalen. Tolstoj vroeg sarcastisch : "En vindt u dat goed ?" "Natuurlijk !" antwoordde Toergenjew, "Dit is een manier om een weldoenster in contact te brengen met de echte ellende !" Waarop Tolstoj gromde : "Wel, ik vind dat een mooi opgedirkt meisje, met vuile en stinkende lompen op haar knieën, een vals stukje theater opvoert !". De rel escaleerde zodanig, dat Tolstoj Toergenjew achteraf uitdaagde tot een duel met pistolen. Zover kwam het uiteindelijk niet, maar het zorgde er toch voor dat de schrijvers elkaar gedurende zeventien jaar niet meer zouden ontmoeten. Toergenjew verwerkte de duellistorie in *Vaders en zonen*.

Een andere man drong nu door tot het schrijversfirmament : Dostojewski, die een roman publiceerde, *Vernederden en Gekrenkten*, en het relaas van zijn ervaringen als dwangarbeider in een Siberisch kamp : *Gedenkschriften van het Dode Huis*. Dostojewski gaf ook een tijdschrift uit, en Toergenjew beloofde hem een novelle te bezorgen. Maar hij kwam daar voorlopig niet toe, omdat hij helemaal werd opgeslorpt door de afwerking van zijn grote roman *Vaders en zonen*. Hij wou in dit werk zijn gewetensproblemen in verband met de evolutie van de jeugd gestalte geven. Hij leek er zich op voorhand van bewust dat dit moeilijkheden met zich zou brengen, want in een brief van 24 januari 1862 schrijft hij : "Ik heb mijn roman gestuurd naar de *Russische Bode*. Waarschijnlijk zal hij verschijnen in het februari-nummer. Ik verwacht vreselijke beledigingen, maar op dat vlak ben ik vrij onverschillig". Heftige reacties waren inderdaad bijna met zekerheid te voorspellen, want het boek haakte in op de maatschappelijke toestanden van dat moment. Het eeuwenoude conflict tussen kinderen en ouders, met aan de ene kant de koppige kinderen die geloven in een nieuwe orde, en aan de andere kant de ouders, die kost wat kost hun eigen opvattingen en leefgewoonten aan hun kinderen willen doorgeven. Het tijds klimaat verscherpte het conflict. In het Rusland van de jaren zestig kreeg bij de studenten het wetenschappelijk materialisme steeds meer aanhangers. Zij kwamen loodrecht



"Vaders en Zonen" door het N.T.G. (Op de foto : Wim Danckaert en Karen De Visscher)

tegenover de oude, liberale Russische adel te staan. In Rusland kreeg de Russische intelligentsia nieuwe hoop, vooral door de afschaffing van de lijfeigen-schap.

Het verzet tegen de oude adel kwam vooral van jonge intellectuelen die niet van adellijke afkomst waren. Zij flirtten nogal met een geest van negatie, en ze werden daarom vrij snel algemeen bekend als "Nihilisten". De roman van Toergenjew droeg in grote mate bij tot de verspreiding van deze term. In *Herinneringen*, fragmenten die hij tussen 1867 en 1869 schreef, getuigt hij : "... ik wil slechts opmerken dat het woord "nihilist", toen ik weer in Petersburg was — en net op de dag van de bekende brand in het Apraksin-paleis — al bij duizenden in de mond bestorven lag. En de eerste uitroep van de eerste de beste kennis van me, die ik op de Nevski Prospekt tegenkwam, luidde : "Ziet u nou, wat *uw* nihilisten uitspoken !". Ze steken heel Petersburg in brand !".(2)

Vooraf de figuur van Bazarow in *Vaders en zonen* wekte hevige reacties. Zowel in de literatuur als in de werkelijkheid werd hij niet aanvaard. Men verweet Toergenjew dat hij een gekunstelde figuur had geschapen, een randfiguur die niet zou kunnen functioneren in de werkelijkheid. De discussies in verband met de al dan niet realistische tekening van Bazarow liepen zo hoog op, dat Toergenjew zich genoodzaakt voelde om de inspiratie voor die figuur toe te schrijven aan een toevallige ontmoeting : "Als model van de hoofdpersoon, Bazarow, diende mij een jonge dokter uit de provincie, die mijn aandacht had getrokken (hij is kort voor 1860 gestorven). In die voortreffelijke jongeman belichaamde zich in mijn ogen dat ternauwernood ontloken, nog vaag tastende beginsel dat men later nihilisme zou noemen. De indrukken die ik van die persoon onderging, waren heel sterk en tegelijk niet geheel duidelijk; in het begin kon ik hem zelfs niet goed plaatsen en ik luisterde en keek ingespannen naar alles wat er zich om mij heen afspeelde, in mijn verlangen de juistheid van mijn eigen gewaarwordingen aan de praktijk te toetsen. Wat me in de war bracht was het volgende : in geen enkel werk van onze literatuur had ik ooit ook maar een toespeling gevonden op wat ik overal om me heen meende te zien; onwillekeurig vroeg ik mij af of ik geen schim achterna zat".(3) Aan deze vreemde verschijning voegde hij trekken toe van jonge schrijvers, die hij in Sint-Petersburg had ontmoet. Op die manier ontstond een man van de nieuwe tijd die geen enkele religieuze, morele of wettelijke waarde erkent. Hem interesseren alleen wetenschappelijke gegevens en zaken die empirisch bewijsbaar zijn. Hij kant zich tegen alle comfort, hij is cynisch en is ervan overtuigd dat alle gevoeligheden niet aan hem besteed zijn. In de roman wordt dat meteen weerlegd, want Bazarow kan zijn gevoelens voor de rijke weduwe Odintsowa niet verbergen.



Door haar slaat zijn denkwereld om. Niets is opgewassen tegen zijn verliefdheid. Toergenjew kon daar trouwens van getuigen, want hij reisde alle steden af om toch maar in de nabijheid van de Franse zangeres Pauline Viardot te kunnen zijn.

Het bezwijken van de rationele en onverzettelijke Bazarow onder de hand van de liefde is wellicht het mooiste aan de roman. Bazarow ziet de liefde als een studieobject dat grondig geanalyseerd wil worden, maar die denkwijze verdwijnt als sneeuw voor de zon wanneer Odintsowa in zijn leven opduikt. Heel cru is dan ook het moment waarop Odintsowa Bazarow er op wijst dat zijn ideeën goed opvallend goed aansluit bij het hare. Bazarow wordt een tragische figuur, vooral omdat hij door Odintsowa wordt afgewezen. Ook de manier waarop hij aan zijn einde komt, is zielig. Bazarow, die geneeskunde heeft gestudeerd, volledig in het verlengde van zijn geloof in de natuurwetenschappen, begint in zijn ouderlijk huis een artspraktijk en wordt besmet door een patiënt die aan tyfus lijdt. Hoewel hij op zijn sterfbed zijn materialistische levensvisie blijft verdedigen, richt hij toch zijn laatste woorden tot de vrouw die zijn zekerheden onderuit heeft gehaald.

De vraag blijft hoe Toergenjew tegenover Bazarows "nihilisme" stond. De vriend van Bazarow, Arkadi, legt de term als volgt aan zijn oom uit : "Een nihilist, dat is iemand, die niet buigt voor autoriteiten, iemand die geen principe zo maar op goed geloof aanneemt, hoe oud en eerbiedwaardig het ook moge zijn ...".(4)

Bazarow wil de politiek controleerbaar maken door de wetenschap. Hij is al dat gebabbel van de vaders, die het voortdurend hebben over veranderen en veranderingen, beu. Dat is voor hem allemaal kunst om de kunst, veel gepraat, maar er wordt volgens hem niets gedaan. De ouderen zijn dromers. Zij lezen boeken, zoals Nikolaj en Pawel Kirsanow, de vader en de oom van Arkadi doen, en zij weten één en ander van poëzie af. Voor hem is dat allemaal onzin en tijdverlies. Ze moeten bij hem niet met een citaat komen aandraven.

Toergenjew mag een perfect verslaggever van zijn tijd genoemd worden, omdat hij erin geslaagd is de tijdsgeest zo levendig weer te geven in *Vaders en zonen*. Precies door het levendige portret dat hij maakte, kwamen zo'n heftige reacties los. De publieke opinie pikt het boek niet. Zoals dat wel vaker gebeurt, zagen zij de artistieke waarde van het boek doodgevoorn over het hoofd, en hadden zij alleen oog voor de maatschappelijk-politieke inhoud. De meningen waren zo scherp verdeeld als het maar kon. De conservatieven feliciteerden de auteur om de moed waarmee hij bepaalde opvattingen had aangeklaagd. De

linkse pers daarentegen was in alle staten. Een zekere Antonovitsj verweet Toergenjew in het linkse tijdschrift *De Hedendaagse* dat zijn roman getuigde van een voorbijgestreefde esthetiek, en hekelde zijn karikaturale voorstelling van de progressieve doctrine, het misprijzen dat hij toonde voor de emancipatie van de vrouw. De jongeren zagen in hem een meneer die zich destijds had genesteld in zijn privileges en vanuit dat veilige oord niet in staat was om oog te hebben voor de nieuwe wind die sedert kort door Rusland waaide. Zij vervloekten hem onder elkaar en in het openbaar, en ze verbrandden zijn foto's. In zijn *Herinneringen* schrijft hij : "Ik werd een kilte gewaar, die dicht in de buurt van de haat lag, bij mensen die mij genegen en sympathiek waren geweest, terwijl ik gelukwensen en bijna zoenen kreeg van mensen uit het andere kamp, van mijn vijanden. Dat verwonderde en kwetste mij. Maar mijn geweten verweet mij niets. Ik wist goed genoeg dat ik mij eerbaar gedragen had tegenover het type, dat ik had willen uitbeelden, dat ik het niet alleen zonder vooroordelen, maar met sympathie getekend had".(5)

In Heidelberg toonden de Russische studenten zich eveneens verontwaardigd over *Vaders en zonen*. Zij vonden dat Toergenjew de spot dreef met hun generatie. Toergenjew reageerde daar indirect op in een brief aan de dichter Sloetsjewski, die ook in Heidelberg studeerde : "Ik heb een sombere figuur uitgedacht, woest, groot, slechts half los van de grond, sterk, kwaadaardig en eerlijk en toch tot ondergang gedoemd, omdat hij nog maar op de drempel van de toekomst staat ... En mijn jonge tijdgenoten zeggen mij dan : 'Jij vergist je, broertje, en je hebt ons beledigd !'. Net zoals in het zigeunerlied blijft mij niets anders over dan mijn hoed af te nemen en een diepe buiging te maken". En even verder in dezelfde brief uit april 1862 : "Heel mijn roman is gericht tegen de adelstand als overheersende klasse. Bekijk die figuren eens goed (die van de vaders). Het zijn toonbeelden van zwakheid, slordigheid, kortzichtigheid. Uit esthetische zin heb ik geschikte vertegenwoordigers uit de aristocratie gekozen om mijn stelling kracht bij te zetten. Als de room slecht is, wat moet je dan zeggen van de melk ?".

Toergenjew mocht zich uitsloven in verontschuldigen, niets hielp. Voor een groot deel van het linkse lezerspubliek had hij definitief afgedaan. Hij sleepte voorgoed de naam Bazarow mee als een molensteen rond zijn nek. Zijn bezigheden werden op de voet gevolgd door de autoriteiten. In het begin van 1862, terwijl hij in Parijs verbleef, op de vlucht voor de steeds luider wordende kritische stemmen, ontving hij Bakoenin, die gevlucht was uit Siberië, en hij beloofde hem een jaarlijkse financiële steun in de vorm van een niet onaardig bedrag. Hij bracht ook een steunactie voor Bakoenin op gang. Terug in Sint-

Petersburg vroeg hij de toestemming om de broers van Bakoenin te bezoeken, die opgesloten zaten in de Petrus- en Paulusgevangenis. Al die dingen maakten hem verdacht bij de autoriteiten, en hoewel hij Bakoenin steunde om wat sympathie te herwinnen bij de progressieven, lukte hem dat niet.

Het is erg dat een auteur van zo'n meesterwerk zo hard heeft moeten boeten. Toergenjev wijst er terecht op dat de critici niet altijd oog hebben voor wat er in een schrijver omgaat : "De heren critici vormen zich over het algemeen een niet al te juist beeld van wat er in de geest van een schrijver omgaat, over wat nu eigenlijk zijn vreugde en zijn verdriet uitmaakt, van wat heel zijn streven, zijn geslaagde en mislukte pogingen, inhoudt".(6) Toergenjev wilde in alle opzichten waarheidsgetrouw zijn : "Onder het schetsen van de Bazarow-figuur heb ik alles wat kunstzinnig was uit de kring van zijn sympathieën geschrapt : ik liet hem zich bits en onbehouwen uitdrukken — niet uit een bot verlangen de jonge generatie voor het hoofd te stoten, maar eenvoudig op grond van wat ik bij mijn kennis, dr. D. en met hem vergelijkbare mensen had waargenomen. 'Zo heeft het leven zich nou eenmaal gevormd', verzekerde de ervaring mij telkens opnieuw — misschien ten onrechte, maar, ik herhaal, altijd te goeder trouw : ik had geen enkele reden er omheen te draaien — en ik moest zijn persoon juist zo en niet anders uitbeelden".(7)

Toergenjev beseft ook dat de hele golf van kritiek op gang werd gebracht door het feit dat een figuur als Bazarow te nieuw was als literaire figuur, en dat hij de lezers ook onvoldoende bij de hand had genomen door duidelijk zijn standpunt tegenover het personage te formuleren. Hij weet echter zelf niet of hij nu al dan niet sympathie voor Bazarow koestert :

De grondoorzaak der misverstanden, heel de 'ellende', zoals het heet, bestond hierin dat het door mij gecreëerde Bazarow-type de tijd niet heeft gekregen de geleidelijk op elkaar volgende fasen te doorlopen die literaire typen gewoonlijk doormaken. Het is hem niet vergund geweest, zoals dat bij figuren als Onegin en Petsjorin het geval was, de fase van idealisering door te maken, van sympathiserende ophemeling. Al op het moment waarop de *nieuwe mens* — Bazarow — zijn intrede deed, stond de auteur kritisch tegenover hem ... dat wil zeggen objectief. Dit heeft velen in verwarring gebracht en het was — wie weet ? — zo niet een fout, dan een hem aangedaan onrecht. Het Bazarow-type had in ieder geval even veel recht op idealisering als welk aan hem voorafgaand type ook ...

De lezer voelt zich altijd onzeker, raakt altijd in verwarring, ergert zich zelfs wanneer de auteur een door hem uitgebeeld karakter als een levend wezen

behandelt, dat wil zeggen zijn goede en slechte kanten ziet en laat zien, maar vooral, wanneer hij voor zijn geesteskind niet blijkt geeft van een duidelijke sympathie of antipathie.(8)

Daarmee is de vraag hoe Toergenjew tegenover Bazarow en het nihilisme staat, opgelost : hij stelt alleen maar vast, en geeft dit weer op papier, maar hij kan zich niet voor of tegen uitspreken.

## 2. Roman, bewerkingen en relatie met de mise en scène

Op het eerste gezicht lijkt het niet gemakkelijk om een complexe roman als *Vaders en zonen* op de scène te brengen. De opdracht wordt vooral bemoeilijkt door de nevenintriges en het groot aantal personages. De kern van het verhaal is nochtans vrij vlug verteld. Het verhaal speelt zich af in 1860, op een afgelegen landgoed in Zuid-Rusland. Na een lange afwezigheid door zijn geneeskundestudie keert de zoon des huizes, Arkadi Kirsanow — in het gezelschap van zijn vriend Jewgeni Bazarow —, terug naar de boerderij die door wanbeheer langzaam maar zeker haar rijkdom verliest. Zijn vader, Nikolaj Kirsanow, heeft een heimelijke verhouding met Fenitsjka Fjedosja, de dochter van de vroegere huismeid. Zijn oom, Pawel Petrowitsj, verbijt zijn liefde voor hetzelfde meisje. Hij is door de jaren heen de verpersoonlijking van het cynisme geworden. Daardoor zal hij de grootste vijand worden voor Bazarow, die met zijn uitdagende levensvisie van "Nihilisme" de carroussel van hevige gevoelens aan het draaien brengt. Bazarow maakt door zijn afkomst als kleinzoon van een priester en zoon van een arts aanvankelijk weinig indruk op Nikolaj en Pawel, maar hij irriteert en choqueert zijn gastheren door zijn arrogantie en door zijn nihilistische levensopvattingen. Voor hem telt alleen de wetenschap. Een grondige studie van de natuurwetenschappen is volgens hem de beste bron van kennis en geestelijke vorming. Hij gelooft dat de natuurwetenschapper alle fysiologische, en ook alle psychische verschijnselen kan verklaren.

Die opvatting wordt aangevochten door de oudere generatie (Nikolaj en Pawel), maar vooral ondergraven door zijn liefde voor Odintsowa, die zijn denkwereld doorprikt en zijn opvattingen onderuit haalt. Bazarow wordt door Odintsowa afgewezen, en sterft als een verbitterd man aan tyfus, een ziekte die hij heeft opgelopen wanneer hij bij zijn ouders de artsenpraktijk overneemt.

Het probleem van een enscenering ligt zoals gezegd vooral in het grote aantal personages. In de tekst die door het N.T.G. gebruikt wordt, zijn er

beduidend meer personages uit de roman overgehouden dan in de speelttekst van De Tijd het geval is.



"Vaders en Zonen" door De Tijd (foto : Guido Saeys)

Bij het NTG zijn als personages behouden : Arkadi Nikolajewitsj Kirsanow (student), Jewgeni Vassiljitsj Bazarow (student), Nikolaj Petrowitsj Kirsanow (vader van Arkadi, grondbezitter), Pawel Petrowitsj Kirsanow (oom van Arkadi, gepensioneerd), Vassili Iwanitsj Bazarow (vader van Jewgeni, gepensioneerd legerarts), Arina Vlassjewna Bazarowa (moeder van Jewgeni), Fenitsjka Fjedosja Nikolajewna (levensgezellin van Nikolaj), Anna Sergejewna Odintsowa (grondbezitster, weduwe), Katja Sergejewna (zus van Anna), Prinses Olga (tante van Anna), Doenjasja (meid van de Kirsanows), Prakofjitsj (knecht van de Kirsanows), Pjotr (knecht van de Kirsanows), Timofejitsj (knecht van de Bazarows) en Fjedka (knecht van de Bazarows).

Bij De Tijd zijn de personages beperkt tot Bazarow, Odintsowa, Arkadi, Fenetsjka, Nikolaj Petrowitsj, Mathieu, Koeksjina en Pjotr.

Het NTG gebruikte de theaterbewerking van Brian Friel; Pjeroo Roobjee vertaalde de tekst van Friel. De Tijd speelde de bewerking van Lucas Vandervost. De tekst van Vandervost onderging nogal wat wijzigingen tijdens

het repetitieproces. De inbreng van de acteurs is dan ook niet onbelangrijk. Bepaalde tekstfragmenten zijn vanuit spelopdrachten ontstaan. Vandervost liet zijn acteurs bij wijze van voorbereiding een keuze maken van vijf zinnen, die zij betekenisvol vonden voor hun personage. Aan de hand van die zinnen werd dan de eerste ontmoeting met een ander personage geïmproviseerd. Het was de bedoeling van Vandervost om op die manier al te nadrukkelijke denkpauses te vermijden en de scènes een meer gebald karakter te geven. In een interview met Wim Van Gansbeke zegt Vandervost daaromtrent : "Mijn keuze voor die roman en niet voor een bestaand stuk moet je in een breder kader zien. Ik wil mezelf nog even de kans geven om op zoek te gaan naar de impulsieve gewaarwording van de noodzakelijkheid van dramaturgie, van de verplichting tot "vertellen", buiten de door iemand anders bepaalde structuur van een al uitgeschreven stuk om. Ik heb literair materiaal nodig, dat mij emotioneel maakt, om via die weg en los van het 'verhaal', mijn 'vertelling' te doen en te ervaren, wat zich daarbij opdringt. Het verhaal staat vast, de vertelling kan alle kanten op. Die werkwijze is dus niet analytisch maar empirisch. Uiteraard analyseer ik dat literair materiaal wel om te weten te komen *wat* ik ermee wil vertellen. Maar het "hoe" is niet de vrucht van een analyse. Het vertelconcept is niet gemaakt voor ik aan de repetities begin. Ik wil precies ervaren hoe het zich daarin opvangt als de voor ons enig mogelijke vertelwijze. Ik geef mij over aan het accidentele, één van de grootste troeven van het teatrale".(9)

Laten we even de bewerking van Vandervost van dichterbij bekijken. Het valt op dat hij een nieuwe verhaalstructuur heeft gecreëerd. Hij zorgt voor een zekere eenheid van tijd en eenheid van ruimte, vermijdt de anekdotiek en schrapt overbodige personages. Hij wil de vertelling laten primeren op het verhaal.

Vandervost houdt acht personages over, gespeeld door evenveel acteurs, om dubbelrollen te vermijden. Daarom verdwijnen heel wat romanfiguren, onder andere de ouders van Bazarow, Katja, en nog een aantal nevenfiguren. Maar sommige van de geschrapte personages, die niet op de scène verschijnen, worden wel ter sprake gebracht in de dialogen tussen de personages die wel weerhouden zijn. Dat is bijvoorbeeld het geval voor de moeder van Bazarow, die ter sprake komt in de dialoog tussen hem en Arkadi. Vandervost heeft ook een aantal personages van de roman uitvergroot en meer ruimte gegeven. De figuren van Koeksjina en Mathieu (die niet voorkomt in *Vaders en zonen*, maar wel in het kortverhaal *Eerste liefde*) fungeren als contrapunt, omdat zij bereiken waar Bazarow en Odintsowa niet toe komen. Zij durven namelijk hun hartstochten de vrije loop laten, zodat er plaats is voor liefde. In de bewerking van Vandervost krijgt Bazarow zelfs niet eens de kans om zijn liefde uit te spreken, maar doet



hij dat wanneer Odintsowa hem niet meer kan horen. Vandervost geeft daardoor dramatisch een grotere vaart aan het aflopen van de handeling. Na de desillusie die Bazarow bij Odintsowa heeft opgelopen, laat hij hem immers vertrekken, in plaats van de afloop van de roman (Bazarow die sterft aan tyfus) te gebruiken. Op die manier laat hij ook open hoe het met Bazarow afloopt, en laat hij nog meer in het midden wat voor personage Bazarow nu eigenlijk is. Dat lijkt ons heel goed overeen te stemmen met de visie van Toergenjew zelf. Bovendien legt hij de nadruk op wat ook wij het belangrijkste van de roman vinden : de liefde, en hoe alles daarvoor moet buigen. Het nihilisme en de socio-politieke context verdwijnen daardoor naar de achtergrond. Toch behoudt hij het historische tijds kader, omdat hij de nadruk wil leggen op het gebeuren. Hij benadrukt de anekdotiek zodanig dat hij daardoor voorkomt dat de voorstelling een uitbeelding wordt van een tijdsgebonden sociale of ideologische dimensie.

Hij legt ook andere spanningsbogen in zijn bewerking. In de roman wordt Arkadi al bij zijn aankomst op het landgoed door zijn vader ingelicht over het feit dat hij met het dienstmeisje Fenetsjka samenwoont en een kind bij haar heeft. In de tekst van Vandervost komt Bazarow dat eerder te weten dan Arkadi, zodat Arkadi een stuk integerer voor de dag komt dan in de roman. Vandervost profileert de personages ook veel scherper. Zo legt hij meer de klemtoon op de natuurexperimenten van Bazarow. Hij laat hem in het eerste bedrijf kikkers vangen in een sloot. Fenetsjka : "Wat moet ge met die kikkers, meneer ?". Bazarow : "Ik snij ze open en dan kijk ik wat er binnen in hen gebeurt; en omdat gij en ik ook kikkers zijn, weet ik dan wat er bij ons van binnen gebeurt. Alleen, wij lopen rechtep natuurlijk".(10)

Vandervost schematiseert en plaatst de personages veel meer loodrecht tegenover elkaar. Zo voert hij bij het begin van het tweede deel Mathieu en Koeksjina op die het over de liefde hebben op een aardig onwetenschappelijke manier. Koeksjina voert in de discussie allerlei namen aan in verband met de rechten van de vrouw : Proudhon, Macauley, Michelet.

Bazarow kan daarentegen alleen op een wetenschappelijke manier over vrouwen spreken : "Tot welke klasse van zoogdieren behoort deze vrouw dan ?". (11)

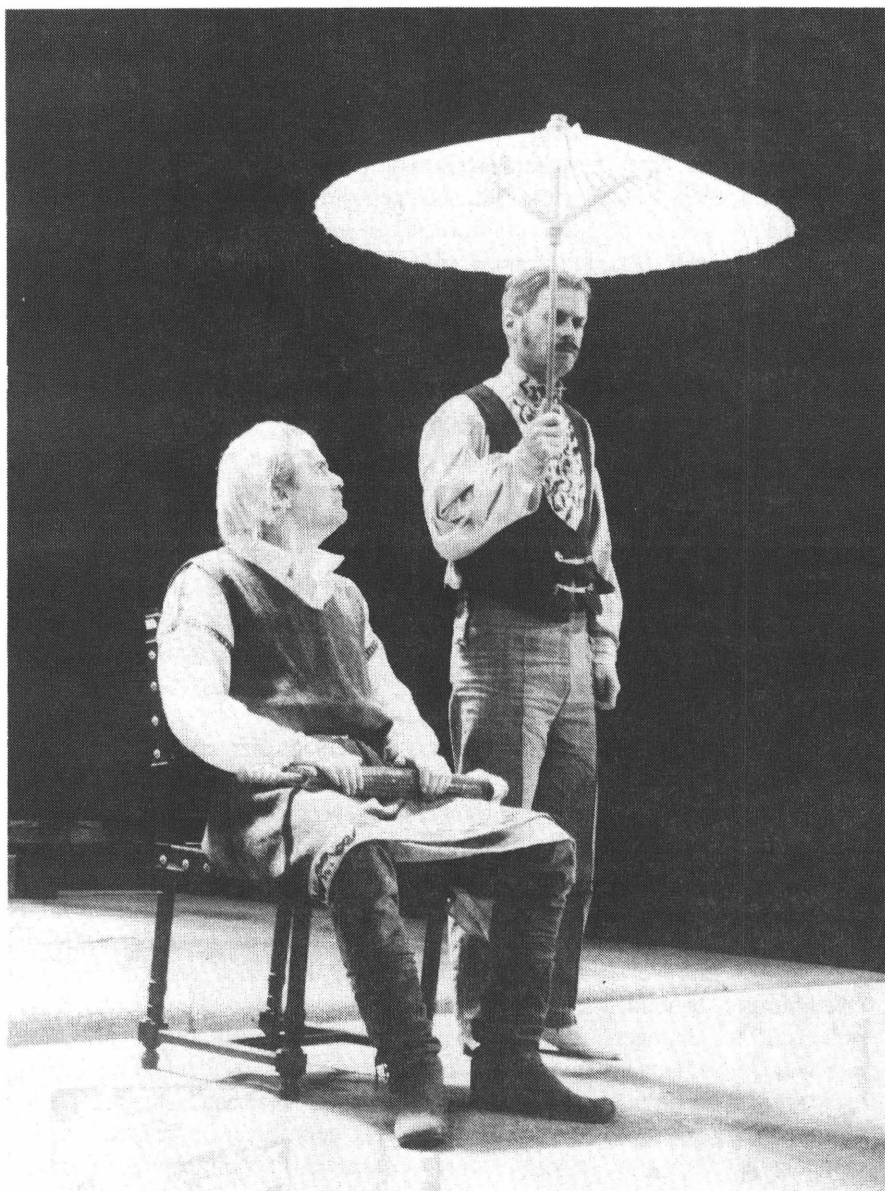
Heel wat van de replieken zijn niet terug te vinden in de roman, of er is een verwisseling gebeurd. Hij gebruikt dialogen die over de roman gespreid voorkomen, en voegt ze samen. Soms laat hij personages met elkaars zinnen spreken. Dat is vooral het geval met Bazarow en Odintsowa, en is meteen een

eerste bewijs dat hun ideeën meer op elkaar lijken dan Bazarow wil toegeven. Hij ziet de extremen, de "nihilist" Bazarow en de conservatief Pawel als afsplitsingen van éénzelfde innerlijk conflict.

Wat de taal betreft, hanteert Vandervost een duidelijk herkenbaar Vlaams idioom, zoals de steeds terugkerende gij-vorm, en dat zowel bij de oudere als de jongere generatie. Ook andere uitdrukkingen zijn onmiskenbaar Vlaams, zoals bijvoorbeeld "De boeren geven me *van het jaar* veel zorg", of "Wij mensen van *den ouden stempel*". Af en toe komen zelfs totaal ongewone of foute formuleringen voor, omdat dit volgens Vandervost de aandacht voor het gezegde versterkt.

Alles bij elkaar genomen wil Vandervost komen tot een tekst en een voorstelling als een doorlopende gedachtenstroom. Omdat hij als het ware alle personagenamen vaag maakt door dialogen te verwisselen, ontstaat een soort eenheid van tijd. Toch wordt het tijdsverloop van de roman gerespecteerd. Lucas Vandervost verklaart dit als volgt: "Stel je een kamer voor, waarin een ononderbroken gesprek plaatsvindt, terwijl in het raam op de achtergrond dagen, jaren en seizoenen voorbijtrekken. Om de lus van de gedachtengang leg ik een daarvan onafhankelijke en veel sneller geritmeerde tijdslus. Waar de gedachtengang toch een anekdotische ondertoon nodig heeft, worden de lussen als bij toeval even synchroon. In de praktijk wordt die tijdslus aangegeven door verschuivingen van licht en kleur".(12)

Het is interessant om deze gegevens omtrent de bewerking door Lucas Vandervost te vergelijken met de bewerking van Brian Friel, gebruikt door het NTG. De bewerkingen verschillen immers ongeveer volledig. Friel heeft geen echt nieuwe verhaalstructuur gecreëerd. Er is bij hem geen eenheid van tijd en ruimte, zodat dit hoge eisen stelt aan de encenering. Hij heeft bovendien bijna alle personages behouden, en het personage Mathieu komt bij hem niet voor. Hij werkt de socio-politieke context veel meer uit, door de grotere rol die de knechten in zijn bewerking spelen. Dit brengt met zich dat er ook veel nevenintriges behouden zijn. Friel schraapt bijna niets, maar verwerkt de romanstof tot dialogen. Zijn bewerking is daardoor veel uitgebreider, wat resulteert in een langere opvoering. Door de socio-politieke context even sterk uit te werken als de liefdesintriges, respecteert hij de twee aandachtspunten van de roman. De personages worden minder sterk geprofileerd tegenover elkaar, omdat ze zo talrijk zijn. Tegelijk vermijdt hij daardoor het enigszins schematiserende karakter van de bewerking van Vandervost.



"Vaders en Zonen" door De Tijd (foto : Guido Saeys)

De regieaanwijzingen in de tekst van Friel suggereren een realistische benadering (b.v. "Doensjasja verschijnt op de veranda en schudt een tafellaken uit"; p. 19), in tegenstelling tot de regieaanwijzingen van Vandervost, die eerst en vooral schaarser zijn, maar ook niet direct in de richting van realisme wijzen. Friel benadrukt, net zoals in Toergenjews roman, ook veel minder de natuurwetenschappelijke interesse van Bazarow. Bij hem geen pedante wetenschapper die 's morgens vroeg kikkers zoekt in de sloot. Bij Vandervost gaat alle aandacht naar één en dezelfde vrouw (Odintsowa), bij Friel speelt ook haar zus Katja een niet onbelangrijke rol. Ook Fenetsjka, de dienstmeid en geliefde van Nikolaj, wordt sterker geprofileerd, zodat Nikolaj als personage genuanceerd wordt.

De ouders van Bazarow spelen bij Friel een belangrijke rol, net zoals dat bij Toergenjew het geval is. De tegenstellingen tussen de oudere en de jongere generatie worden daardoor verscherpt. Bazarow voelt zich door zijn ouders niet begrepen, en zij dwepen met hem : Vassili : "En nu ga ik een bekentenis doen : ik aanbid mijn zoon. En dat doet zijn moeder ook" (p. 44). Bazarow doet dat duidelijk niet met zijn ouders : "Laat ons kijken naar mijn vaders leven en eens zien of we geen exacter woord vinden. Wat doet hij hele dagen ? Drukte maken omtrent zijn tuin. Broddelen in de geneeskunde. Verveelt mijn moeder duidelijk met zijn eindeloos en pointeloos gesnap" (p.47).

Friel laat Bazarow zijn liefde voor Odintsowa bekennen, en op het einde krijgt Arkadi van de vader te horen dat Bazarow aan tyfus is gestorven. Hij respecteert dus ook de afloop van de handeling zoals in de roman.

Wat het taalgebruik betreft, valt het op dat Friel in zijn bewerking een voorname omgangstaal (de u - vorm, bijvoorbeeld) gebruikt, en dat die vorm zowel gebruikt wordt door de oudere en de jongere generatie als door de knechten. In de encenering wordt echter frequent gebruik gemaakt van dialect, onder andere door de knechten, om het sociale verschil met de betere klasse te laten zien. Toch worden ook de bourgeois te kijken gezet want ook zij praten af en toe dialect.

Door de opdeling in scènes (eerste bedrijf : drie scènes, tweede bedrijf : vier scènes), krijgt de Friel-bewerking een eerder fragmentarisch karakter, en is er niet zo'n continuïteit als in de bewerking van Vandervost (geen scherp afgeijnde scènes, alleen een opdeling in drie bedrijven). De opdeling in scènes is in de bewerking van Friel nodig om de verplaatsingen in tijd en ruimte aan te geven, terwijl dat bij Vandervost veel minder sterk wordt aanvoeld.

### 3. Vergelijking van de enceneringen

Voor de vergelijking tussen de encenering door het NTG en De Tijd in 1991, zullen we gebruik maken van de Questionnaire van Patrice Pavis, zoals hij zijn semiotische benadering samenvat in zijn *Voix et images de la scène*.<sup>(13)</sup>

De tekst van Friel werd in het NTG geregisseerd door de Engelse regisseur Nick Hamm. Decor en kostuums werden ontworpen door Fotini Dimou. Johan Desmet verzorgde de muziekdramaturgie, dramaturg was Frans Redant.

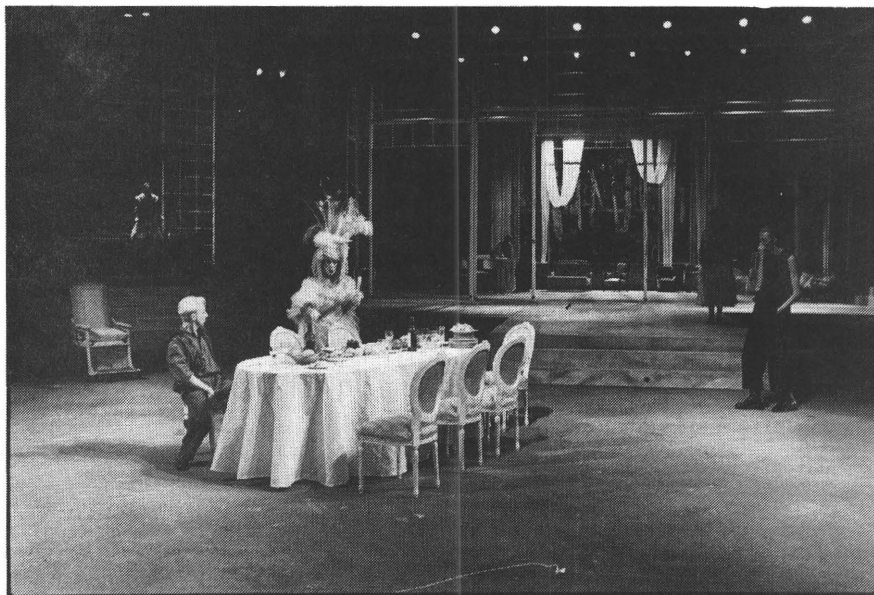
De bewerking van Lucas Vandervost werd door hem zelf voor De Tijd geregisseerd. Vormgeving en licht waren van Erik Lagrain; kostuums werden ontworpen door Valentine Kempynck en Diane Belmans.

#### 3.1. Het globale discours van de mise en scène

De encenering van het NTG is breed opgezet, met een zeer grote speelruimte, met veel attributen, licht, klank en prachtige decorstukken. Daardoor ontstaat een creatie vol schwung, direct, vitalistisch, bijna musical-achtig. De nadruk komt vooral op taferele te liggen, zodat de tekst wel eens wat verloren gaat in de visuele vormgeving. Natuurlijk zit de Tolhuisruimte daar weer voor iets tussen, die de regisseurs telkens uitdaagt om een dergelijk speelvak te vullen. De encenering lijkt vooral geënt op filmische effecten, iets wat de laatste tijd vaker gebeurt in het NTG, denken we maar aan de regies van Dirk Tanghe, die in zijn voorstellingen zorgt voor pakkende beelden door prachtige decors en kostuums. De filmische effecten van *Vaders en zonen*, samen met de popmuziek die vaak als commentaar bij bepaalde scènes gebruikt wordt, kunnen je allerminst onberoerd laten.

De encenering door De Tijd is veel ingetogener. Er wordt eerder verwezen naar de historische achtergrond, dan dat deze getoond wordt in het decor. De verwijzingen zitten wel duidelijk in de historische kledij. Het decor doet zowel dienst voor binnen- als buitenlocaties, en wijst dus op de eenheid van ruimte. Het geluid is beperkt tot cellomuziek, verwijzend naar Nikolaj die in de roman cello speelt.

Door de soberheid en de intimistische aanpak, komt de tekst via de zeggings van de acteurs sterker naar voren. Al deze elementen, die een poging zijn om geladen dramatiek te vermijden, sluiten aan bij een meer actuele wijze van enceneren.



"Vaders en Zonen" door het N.T.G.

### 3.2. Scenografie

Zoals reeds eerder gezegd, is het speelvlak van de NTG-enscenering veel groter. De scenische ruimte is nochtans goed verdeeld, zodat het gevoel naar één groot vlak te zitten kijken, verdwijnt. De scène is opgedeeld in niveau's en de acteurs komen langs alle kanten op. Achteraan is de voorkant van het landhuis te zien, links op een verhoog het tuinhuis. Links vooraan, eveneens op een verhoog, staat een gedekte tafel die naar de woning van de ouders van Bazarow verwijst. De rest van het oppervlak fungeert als een soort binnenplaats of krijgt een andere betekenis naar gelang van de handeling. De opdeling in niveau's biedt haar voordelen omdat zij het gemakkelijker maakt de taferelen van elkaar te scheiden. Op die manier wordt toch een zekere intimiteit gecreëerd, daarbij ook ondersteund door de belichting die op de plaats waar de handeling zich afspeelt, gericht wordt. Hoewel het publiek voor sommige scènes veraf zit, wordt het daardoor zo goed mogelijk bij het handelingsverloop betrokken.



Omwille van de schikking van het speelvlak, worden ook vrij weinig attributen gewisseld, en is er zeker geen sprake van sterke veranderingen in het decor.

En tenslotte is het duidelijk dat men in het decor zoveel mogelijk de historische achtergrond probeert op te roepen. Het speelvlak van De Tijd is veel kleiner, en is op twee plaatsen doorgesneden door grachten. Op de achtergrond staan stoelen waarop de acteurs gaan zitten wanneer ze niet aan het woord zijn, en verder hangt boven de scène een grote kroonluchter; rechts staat een grote salontafel op een verhoog. Het speelvlak helt af naar de toeschouwers toe, waardoor de zichtbaarheid vergroot wordt. Hier is er geen opdeling in niveau's, maar de breuken in het speelvlak worden wel functioneel : als sloot bijvoorbeeld, waar Bazarow kikkers in vangt, als letterlijke kloof tussen Bazarow en oom Pawel, of om de figuur van Bazarow kleiner te maken wanneer hij in zijn zekerheden door Odintsowa aan het wankelen wordt gebracht.

Er wordt vrij dicht bij het publiek gespeeld — de acteurs komen vaak naar voor —, waardoor de encenering een intimistischer karakter krijgt.

### 3.3. Belichting

De belichting dient bij het NTG om taferelen te isoleren, en veroorzaakt ook vaak filmische effecten. Dat laatste is bijvoorbeeld het geval in de beginscène, waarbij een kar door paarden getrokken de scène komt opgereden, bij het duel, of wanneer de begrafenis van Bazarow geënceneerd wordt.

In de encenering van De Tijd dient de belichting eerder om veranderingen in tijd en ruimte aan te geven. Ondanks het feit dat men de hele tijd in hetzelfde decor blijft spelen, worden de scènes toch op een voorzichtige manier van elkaar gescheiden. Vooral het doek op de achtergrond, dat fungeert als achterwand, wordt bij de scènewisselingen anders belicht.

Het verschil tussen het meer expressieve karakter van de NTG encenering en de intimistische aanpak van De Tijd valt ook op in de belichting : het licht is veel zachter in de encenering van De Tijd.

### 3.4. Objecten

De attributen in de NTG-encenering hebben een duidende en illustratieve functie. De meeste verwijzen naar de historische realiteit, zoals paard en kar, de

oude koffers, enzovoort. Maar sommige attributen zijn ook bedoeld als anachronismen, en accentueren de kloof tussen de oude en de nieuwe generatie. Terwijl Nikolaj cello speelt, komt Arkadi bijvoorbeeld de scène opgewandeld met een transistorradio. En Pjotr, de knecht, neemt zelfs de microfoon ter hand om een nummer ten beste te geven. Hamm zet de bourgeois in hun hemd doordat ze in hun sjieke kleren en aan een rijkelijk gevulde tafel thee drinken van Liptonzakjes.

Dergelijke anachronismen zijn niet aanwezig in de encenering van *De Tijd*. Maar de kroonluchter en de tafel zijn zo groot, dat ze een uitvergoting lijken van het historische tijdsbeeld dat Vandervost wil oproepen, zodat een tijdsgebonden duiding teniet wordt gedaan. Verder hebben de objecten eerder een symbolische dan een illustratieve functie. Dat is bijvoorbeeld het geval voor de spade, die refereert naar de aardgebonden denkwijze van Mathieu, maar tegelijk ook naar het leven van de arbeiders.

### 3.5. Kostuums

Over dit onderdeel kunnen we vrij kort zijn. Zowel in de NTG-encenering als in die van *De Tijd* dragen de acteurs kleren die verwijzen naar de historische realiteit, maar de jonge generatie is in de NTG-versie wel hedendaags gekleed. Aan de verwijzingsfunctie werd in de NTG-encenering wel veel meer aandacht besteed. Fotini Dimou kon hier nog eens zijn grote talent botvieren.

### 3.6. Het acteren en de acteurs

In de NTG-encenering wordt overwegend inlevend en geëmotioneerd geacteerd. De acteurs weten zich in het speldispositief goed te manifesteren. Bazarow (Wim Danckaert) is in zijn zwarte kleren, met zijn sikje, zijn paardestaartje en zijn ziekenfondsbrilletje zowel een prefiguratie van de jonge Trotski als een trendy rockster. Hij zet een koele intellectueel neer, die door Odintsova volledig verandert en veel emotioneler wordt. Jef Demedts is een onverzettelijke, schrandere, koppige oom Pawel, Marc Lauwreys een goedmoedige, naïeve Arkadi. Blanka Heirman is een extravagante en boosaardige oude vorstin Olga, Jan Steen valt op als de stuntelende en slungelachtige knecht Pjotr. Ook de vertolkingen van Karen De Visscher en Christel Domen mogen er zeker zijn. De vertolkingen zijn maniëristisch, en de gekunsteldheid van de oudere generatie contrasteert met de nonchalance van de studenten. Maar de acteursregie is niet schematisch. Pjotr is door zijn nonchalante gedrag bijvoorbeeld een heel

andere figuur dan de zwijgzame knechten die op het einde van het stuk met witgeschminkte gezichten rondlopen.

Daartegenover staat de acteerwijze van De Tijd. Lucas Vandervost laat zijn acteurs een "afstandelijke betrokkenheid" hanteren. Hij wil dat de gedachtengang zichzelf opdringt en niet omgezet wordt in duidende tekens. Daardoor wil hij een geladen dramatiek vermijden, maar het gevolg is dat de acteurs dreigen te belanden in vlakke distantie.

Alleen Dirk Buyse (Nikolaj) en Damiaan De Schrijver (Mathieu) ontsnappen daaraan. Bij Dirk Buyse is dat omdat hij de speelstijl van Vandervost weet te benaderen, bij Damiaan De Schrijver omdat hij die speelstijl gewoonweg op bepaalde momenten doorbreekt door zijn emotionaliteit als Mathieu-personage.

Het verschil in acteerwijze zien we het duidelijkst aan Bazarow, die zowel in het NTG als bij De Tijd door Wim Danckaert wordt gespeeld. Bij het NTG kan hij flink uitbarsten in emoties, en zien we vanaf het begin hoe, ondanks het verzet van Bazarow daartegen, het personage nooit vreemd is aan menselijke gevoeligheden. In de encenering van De Tijd speelt hij met veel distantie tegenover het personage, en daardoor kunnen zijn ontmoeting en de perikelen met Odintsowa, die in het NTG aangrijpend zijn, hier niet overtuigen.

Door het feit dat de acteurs de hele tijd op de scène blijven, en wanneer ze niet aan het woord zijn op de stoelen achteraan plaatsnemen, wordt duidelijk getoond dat er gespeeld wordt. De theaterillusie wordt ook doorbroken doordat het licht in de toeschouwersruimte nog een tijdje aanblijft bij het begin van de voorstelling, en voor het einde al aanfloept.

### **3.7. Functie van muziek, geluiden, stiltes**

De betekenis van de muziek in de NTG-encenering is duidelijk commentariërend. De scènes worden erdoor geïntroduceerd, en daardoor meteen geduid. Zo wordt Odintsowa bijvoorbeeld, om haar wispelturigheid in de liefde te onderstrepen, geïntroduceerd met "La donna è mobile" uit Verdi's "Rigoletto". En de kloof tussen de jongeren en de ouderen wordt geaccentueerd door de botsing tussen de muziek van Bach en Prince, of Chopin en de Sex Pistols.

In de encenering van De Tijd is er alleen de cellomuziek die refereert naar Nikolaj's passie, maar verder vallen er vooral veel stiltes die het geheel minder nadrukkelijk maken, en meer ruimte geven aan de tekst.

### 3.8. Ritme van de voorstelling

Door de afzonderlijke tafereelen, door de acteerwijze en de belichting, zijn er veel meer breuken in het ritme van de NTG-enscenering dan dit bij De Tijd het geval is. De NTG-enscenering moet het hebben van flitsende beelden, een strak gehouden hoog spelritme, de enscenering van De Tijd daarentegen verloopt gelijkmatiger, homogener en trager. Dat tragere ritme wordt vooral veroorzaakt door de zeggingswijze van de tekst door de acteurs.

### 3.9. Lectuur van het verhaal door de mise en scène

Regisseur Nick Hamm wil door zijn enscenering duidelijk een ander verhaal vertellen dan Lucas Vandervost. Hamm wil actualiseren en er een algemeen tot de verbeelding sprekend thema van maken. Hij actualiseert op het niveau van de relaties tussen ouderen en jongeren, maar plaatst het stuk ook in een politieke context door bijvoorbeeld het weerzien tussen de "ideologisch" tegengestelde vader en zoon Kirsanow in te leiden door de projectie van een dia met tafereelen bij de Berlijnse muur. De andere dia's die getoond worden, tonen de liefde als eeuwig thema, want we krijgen familie- en minnaarsscènes uit de Europese schilderkunst te zien.

Hamm wil commentariëren en actualiseren, Vandervost niet. Hij formuleert zijn visie op de enscenering als volgt : "Ze gaat vermoedelijk over mijn angsten en het eventuele talent dat ik heb, om daarmee (d.i. met een tijdsgebonden sociale of ideologische dimensie, PDM) om te springen teneinde mijn draaglijk te maken."<sup>(14)</sup> Vandervost wil de voorstelling geen expliciete boodschap meegeven, maar ze voor zich laten spreken als een soort groepsvertelling. Daarom blijven de acteurs, die niet deelnemen aan een bepaalde scène, toch achteraan aanwezig, zodat ze op elk moment met hun personage kunnen ingrijpen in het verhaal. Zo worden de acteurs tegelijk acteur en personage, speler en toeschouwer. Aan het publiek de keuze welke rol het zelf daarin wil vertolken.

### BRONNEN EN NOTEN :

- (1) Voor de biografische gegevens omtrent het leven van Toergenjew baseerde ik me op de biografie van Toergenjew door Henri Troyat. Verder maakte ik ook gebruik van de korte introductie van Carolina De Maegd, opgenomen in de persmap van De Tijd.
- (2) I.S. TOERGENJEW, *Herinneringen*, Amsterdam, Arbeiderspers - reeks Privé - Domein, 1974, p. 120.

- (3) I.S. TOERGENJEW, *Herinneringen*, Amsterdam, Arbeiderspers - reeks Privé - Domein, 1974, pp. 119-120.
- (4) I.S. TOERGENJEW, *Vaders en zonen*, Utrecht, Veen, 1892, p. 43.
- (5) I.S. TOERGENJEW, *Herinneringen*, Amsterdam, Arbeiderspers - reeks Privé - Domein, 1974, p. 121.
- (6) I.S. TOERGENJEW, *Herinneringen*, Amsterdam, Arbeiderspers - reeks Privé - Domein, 1974, p. 122.
- (7) I.S. TOERGENJEW, *Herinneringen*, Amsterdam, Arbeiderspers - reeks Privé - Domein, 1974, p. 123.
- (8) op. cit., p. 124.
- (9) W. VAN GANSBEKE, *Een voorstelling als een doorlopende gedachtenstroom*, De Morgen, 12 maart 1991.
- (10) L. VANDERVOST, bewerking van *Vaders en zonen*, Antwerpen, De Tijd, 1991.
- (11) op. cit., p. 34.
- (12) W. VAN GANSBEKE, *Een voorstelling als een doorlopende gedachtenstroom*, De Morgen, 12 maart 1991.
- (13) P. PAVIS, *Voix et images de la scène*, Rijsel, Presses Universitaires, 1985.
- (14) W. VAN GANSBEKE, *Een voorstelling als een doorlopende gedachtenstroom*, De Morgen, 12 maart 1991.

#### BIBLIOGRAFIE :

- Tekstbewerkingen door Lucas Vandervost en Brian Friel, programmaboekjes van de voorstellingen
- P.Pavis, *Voix et images de la scène*, Rijsel, Presses Universitaires, 1985
- I.S. TOERGENJEW, *Vaders en zonen*, Utrecht, Veen, 1982
- I.S. TOERGENJEW, *Herinneringen*, Amsterdam, Arbeiderspers -Reeks Privé-Domein, 1974
- H. TROYAT, *Toergenjev*, Baarn, De Prom, 1986