

DE KERSENTUIN IN DE K.V.S. :  
TSJECHOV VOLGENS STANISLAVSKI

Dirk DE CORTE

1. Tsjechov en Stanislavski : een controverse

Precies dertien jaar nadat K.N.S.-Antwerpen (in een re-  
 gie van Walter Tillemans) en N.T.G. (onder leiding van Jef  
 Demedts) voor twee enceneringen binnen een jaar hadden ge-  
 zorgd, waagde de derde "grote", K.V.S.-Brussel, zich vorig  
 seizoen aan De Kersentuin, het laatste stuk van Anton Tsje-  
 chov. Daarmee pikte de K.V.S. in op de recente Tsjechov-  
 rage, die na Duitsland en Engeland ook België schijnt te  
 bereiken, zodat ons land zijn achterstand enigszins kan  
 goedmaken. Tot halverwege de jaren zestig bleef Tsjechov in  
 België vrijwel ongespeeld<sup>1</sup>.

Het is de bedoeling in dit artikel de K.V.S.-produktie  
 in een historisch kader te plaatsen. Het gezelschap bracht  
 een klassieke, volgens sommigen zelfs "oubollige" Kersen-  
 tuin, waarbij geen enkele poging werd ondernomen om het  
 beeld dat de toeschouwer van "een Tsjechov" heeft te wij-  
 zigen. Uit wat volgt zal blijken dat de K.V.S. de lange  
 traditie van enceneringen naar het model van Stanislavski  
 doortrekt, terwijl anderen, zoals het Londense National  
 Theatre, Tsjechovs stelling onderschrijven dat De Kersen-  
 tuin geen tragedie is maar een komedie.

Het meningsverschil tussen Stanislavski en Tsjechov  
 over de wijze waarop Tsjechovs stukken moesten worden ge-  
 enceneerd, is een van de interessantste uit de theaterge-  
 schiedenis. De controverse kwam pas tijdens de voorberei-  
 ding van De Kersentuin goed tot uiting<sup>2</sup>. Samen met Vladimir

Nemirovitsj-Dantsjenko had Stanislavski in juni 1897 de beginselen vastgelegd van wat uiteindelijk het Moskouse Kunsttheater zou worden. Tijdens een legendarisch gesprek van meer dan zeventien uur in de Slavjanski Bazar werden de grondlijnen van een nieuw theater uitgetekend. Daarin zou Anton Pavlovitsj Tsjechov de huisschrijver zijn, Olga Knipper de "leading lady" en Nemirovitsj-Dantsjenko en Stanislavski producer en regisseur. Nemirovitsj-Dantsjenko moest de verbindingsman worden tussen Tsjechov en Stanislavski<sup>3</sup>.

Uit Tsjechovs correspondentie met Nemirovitsj-Dantsjenko blijkt dat hij het na De Meeuw, Oom Wanja en Drie Zusters over een andere boeg wou gooien. Deze keer zou hij "een heel grappig stuk (schrijven), tenminste wat de opzet betreft"<sup>4</sup>. Maar blijkbaar vlotte dat niet al te best. Zo schrijft hij op 28 juli 1903 aan Stanislavski :

Mijn toneelstuk is nog niet klaar, het vordert traag, wat verklaard moet worden door mijn luiheid, door het schitterend weer en door de moeilijkheid van het onderwerp (5).

Als het stuk eindelijk klaar is, meldt Tsjechov in een brief aan Stanislavski's vrouw : "Het is geen drama geworden, maar een komedie, hier en daar zelfs een klucht"<sup>6</sup>. Toch was hij over het resultaat niet zo tevreden. Aan Olga Knipper schrijft hij immers :

Nemirovitch writes that my play has a lot of tears and a certain amount of coarseness. Write and tell me what you think is wrong, darling, and what they say, and I'll correct it. It's not too late, you know ; I could still rewrite an entire act (7).

De reacties van Nemirovitsj-Dantsjenko en Stanislavski<sup>8</sup> verzaadden immers dat zij Tsjechovs mening over het stuk ("een komedie, hier en daar zelfs een klucht") helemaal niet deelden. Nemirovitsj-Dantsjenko had het over "een duidelijk uitgesproken, sappige en eenvoudige dramatiek, (...) een echt drama"<sup>9</sup> en ook Stanislavski maakte duidelijk dat hij het stuk heel anders aansloeg dan de auteur :

Dit is geen komedie, geen klucht zoals U schreef -het is een tragedie, hoezeer U ook in het laatste bedrijf een uitzicht op beter leven hebt geopend (10).

Tsjechov vreesde dat in de handen van Stanislavski zijn Kersentuin zou verworden tot een zwaarwichtig melodrama. Mede om te verhinderen dat zijn werkstuk in een keurslijf van sentimentaliteit zou worden gewrongen, laste hij niet minder dan 175 regieaanwijzingen in. Op 4 december 1903, toen hij in het Kunsttheater voor het eerst een repetitie van De Kersentuin bijwoonde, kon Tsjechov zien dat zijn ongerustheid niet ongegrond was geweest. Ontgoocheld riep hij uit dat het op die manier voor hem echt niet hoefde en dat Stanislavski er met zijn interpretatie volledig, maar dan ook volledig naast zat<sup>11</sup>. Stanislavski was uiteraard niet erg gelukkig met Tsjechovs interventie. Net op het moment dat de voorbereidingen begonnen te vloten, verprutste Tsjechov in zijn ogen maanden van harde, intensieve arbeid<sup>12</sup>.

Maar uiteindelijk gold de ongeschreven theaterwet dat de regisseur het altijd wint van de auteur. Hoewel het stuk bij de première (op 17 januari 1904) vrij gunstig werd onthaald, bleef Tsjechov zich ergeren aan Stanislavski's interpretatie. Twee brieven aan Olga Knipper bewijzen dit. Op 29 maart, dus ruim twee maanden na de première, schrijft Tsjechov :

Ze zeggen dat Stanislavski in het vierde bedrijf weerzinwekkend speelt (13), dat hij zo rekt dat het een kwelling is. Wat vreselijk is dat ! Terwijl het bedrijf maximaal 12 minuten moet duren, duurt het bij jullie 40 minuten. Ik kan maar één ding zeggen : Stanislavski heeft mijn stuk verprutst. Enfin, hij moet het zelf maar weten (14).

Twee weken later is het ongenoegen nog niet bekoeld :

Waarom wordt op de affiches en in de advertenties in de pers mijn stuk zo hardnekkig een drama genoemd ? Nemirovitsj en Alexejew (= Stanis-



'De Kersentuin' door K.V.S. - Brussel in een regie van Pierre Laroche  
(première : 11 april 1986)

lavski) zien in mijn stuk bepaald niet dat wat ik geschreven heb, en ik ben bereid er wat dan ook om te verwedden dat zij mijn stuk geen van beiden nog maar één keer aandachtig gelezen hebben. Neem me niet kwalijk, maar daar ben ik zeker van (15).

Uit Tsjechovs brieven blijkt dat er omtrent De Kersentuin een zeer levendige correspondentie gevoerd werd, niet alleen over de interpretatie die Stanislavski eraan gegeven had, maar in een vroeger stadium ook over het moeizame concipiëren van het stuk, de thematiek en de rolverdeling. Vooral dit laatste is niet onbelangrijk. Daaruit blijkt immers dat het oorspronkelijk de bedoeling was om de rol van Ljoebov Ranjevskaja door een oudere actrice te laten spelen. Ten slotte opteerde men voor Olga Knipper, toen vierender-tig, en nam Stanislavski behalve de regie nog de rol van Gajev voor zijn rekening. Aanvankelijk zouden Olga Knipper en Stanislavski respectievelijk de rollen van Charlotte, de Duitse gouvernante, en Lopachin vertolken. Dat de twee belangrijkste leden van het Moskouse Kunsttheater uiteindelijk de rollen van Ljoebov en Gajev voor hun rekening namen, had tot gevolg dat het zwaartepunt van het stuk verschoof naar de relatie tussen de landeigenares en haar broer.

## 2. "De Kersentuin" : tragedie of komedie ?

Met zijn encscenering voor het Moskouse Kunsttheater drukte Stanislavski uiteraard een onuitwisbare stempel op de Tsjechov-interpretatie, ook, en misschien vooral in Rusland, waar Meyerhold, Vachtangov, Tairov en Knebel later voor heel wat vernieuwing zouden zorgen<sup>16</sup>. Nochtans bleef de interpretatie naar het voorbeeld van Stanislavski de meest gangbare. Daarbij werd Tsjechovs argumentatie dat De Kersentuin geen tragedie was, maar een komedie, vaak ondergraven door één zinnetje uit een brief aan Stanislavski waarin Tsjechov zelf stelde : "In het algemeen kan ik to-

neelstukken die ik gelezen heb slecht beoordelen"<sup>17</sup>. Op die uitspraak bouwde Antoine Vitez de logische redenering dat "Stanislavski a su comprendre ce qu'il y avait dans Tchékhov que Tchékhov lui-même ne savait peut-être pas très bien"<sup>18</sup>.

Bij dit alles is het opvallend dat heel wat critici bereid zijn Stanislavski een heel eind te volgen in zijn "verloochening". De reden daarvoor is duidelijk. Op het eerste gezicht heeft De Kersentuin inderdaad erg weinig van een komedie :

... there are no dramatic moments in the play. The fate of characters, their actions and behaviour, are motivated entirely by common every-day situations and "events". The basic every-day "event" -the sale of the estate- is predetermined from the start of the play and ... is the motive force which organizes the characters and the plot structure of the play, that is, the background against which the characters unfold (19).

De humor ligt dus helemaal niet voor het grijpen. George Steiner wijst er niet ten onrechte op dat het satirische element vaak volledig verloren gaat als het stuk in het westen wordt gebracht<sup>20</sup>. Wat door een Russische toeschouwer zonder probleem als satirisch wordt erkend, blijft voor ons vaak onduidelijk en diffuus, gewoon omdat de maatschappij waarop de satire slaat een onbekende is. Dit verklaart Steiners opmerking dat "it is when travelling west that the wine has darkened"<sup>21</sup>.

Nochtans hoeft dit niet noodzakelijk zo te zijn. Het satirische element is volgens J.L. Styan immers zo sterk dat het in om het even welke omstandigheden aan de oppervlakte kan komen. Hij poneert dat elk personage in De Kersentuin zijn karikaturale pendant heeft, een opmerking die men ook bij Jean-Louis Barrault terugvindt. Zo zijn de liefdesscènes tussen Varja en Lopachin, Anja en Trofimov, Jasja en Doenjasja een parodie op Ljoebovs vroegere liefdeleven. Dit

farcicale parodiëren doet Tsjechov door het hanteren van een techniek die door Styan als "undercutting" wordt gedefinieerd :

... reversing a current of feeling, muting a climax, toppling a character's dignity, contradicting one statement by another, juxtaposing one impression with its opposite (22).

Bij Tsjechov is het komisch-satirische element duidelijk verweven met het tragische<sup>23</sup>.

Toch merkte Maurice Valency op dat maar weinig regisseurs erin slagen de komische kracht over te brengen die Tsjechov zo graag in zijn Kersentuin zag :

The reason is not far to seek. The play, on the whole, is not funny. The characters have their comic side, but the situation is sad. No rationalization has ever succeeded in giving it a comic bias (24).

Vandaar dus het gevaar van een "all-pervading atmosphere of elegy and despair, an interpretation which threatens to make Chekhov's plays boring and monotonous"<sup>25</sup>. Deze terecht opmerking illustreert de vaststelling dat maar weinigen zich geroepen voelen de platgetreden paden te verlaten. De komische kracht bij Tsjechov lijkt bijgevolg veeleer te schuilen in een naar het groteske neigende speelstijl, waarbij de mogelijkheid tot karikaturale vergroting, die in de tekst besloten ligt, kan worden benut<sup>26</sup>. De zoete romantiek van Gajev, de financiële problemen van Pisjtsjik, de twaalf ambachten, dertien ongelukken van Jepichodov, de naïveteit van Trofimov, de grappigheid zonder meer van Charlotte en Firs zijn illustraties van de "cosmic vaudeville" waarover Valency het heeft. Tsjechov wou aan het einde van zijn leven een komisch-wrang beeld van de samenleving schetsen. Deze maatschappij, in de greep van vaak absurde verveling, kreeg in zijn ogen een fatalistisch-komisch aspect, "a degree of absurdity which is not readily apparent to those who expect to live forever"<sup>27</sup>. Precies deze afbeelding van een decadente, op haar laatste benen lopende

samenleving veroorzaakte het misverstand tussen Stanislavski en Tsjechov. Voor de regisseur was dit alles een pijnlijk-tragische realiteit, voor de auteur alleen een absurd-komisch relativiseren ervan.

Tsjechov was overigens niet de enige die vraagtekens plaatste achter de encenering door het Moskouse Kunsttheater. Vsevolod Meyerhold, nochtans een adept van Nemirovitsj-Dantsjenko en Stanislavski, spaarde zijn kritiek op De Kersentuin evenmin. Vooral het derde bedrijf vond in zijn ogen weinig genade :

The tempo of this act was too slow ... They wanted to convey boredom. That's a mistake. One must picture unconcern. There's a difference. Unconcern is more active. Then the tragedy of the act becomes more concentrated (28).

Volgens Meyerhold waren in het Kunsttheater twee speelstijlen gangbaar. De naturalistische speelstijl kwam het duidelijkst naar voren bij enceneringen van de stukken van Pjosef Semski, de gevoeliger, meer op de sfeer gerichte "theatre of mood"-speelstijl kwam vooral bij het werk van Tsjechov tot uiting. In een in 1908 geschreven essay<sup>29</sup> beweert Meyerhold dat Stanislavski in De Kersentuin beide stijlen nodeloos dooreen had gegooid. Het resultaat was dan ook een onechte, "valse" voorstelling, die vastliep in eng realisme en detaillistisch naturalisme, zodat de diepere symboliek verloren ging. Daaruit trok Meyerhold de conclusie dat het Kunsttheater de teksten van zijn huisauteur niet meer kon enceneren.

Stanislavski trok met de produktie van het Kunsttheater heel Europa en Amerika rond en bezorgde Tsjechov daarmee -tegen zijn zin weliswaar- het onuitwisbare imago een somber schrijver te zijn. Het is de verdienste van Theodore Komisarjevski geweest bij te dragen tot het herzien van de in West-Europa gangbare idee over Tsjechov. Hij bewees dat





'De Kersentuin' door K.V.S. - Brussel in een regie van Pierre Laroche (première : 11 april 1986).

"Chekhov and other classics of the Russian stage are not necessarily dominated by gloom"<sup>30</sup>. Met zijn reeks van Tsjechov-ensceneringen tussen december 1925 en oktober 1926 in Londen, introduceerde hij een andere Tsjechov<sup>31</sup>. Hij ver-ving realisme en melodramatiek door symboliek en fris a-naturalisme. Een aantal bekende acteurs (waaronder de toen piepjonge John Gielgud) verrasten met hun speelse, naar farce neigende acteerstijl. Tsjechov bleek niet langer een saai, vermolmd theatermonument, maar werd in de handen van Komisarjevski, die er overigens niet voor terugdeinsde flink de schaar te zetten in de tekst, een verrassende theaterervaring.

De finesse van Tsjechov werd plots belicht vanuit een heel andere hoek. Het subtiele spel van verfijnde, gevoelige dialogen, "the musical score set for speaking voice"<sup>32</sup>, zou later de inspiratiebron zijn voor nieuwe visies op Tsjechov<sup>33</sup>. Twee regisseurs zochten, misschien nog nadrukkelijker dan de anderen, een alternatieve benadering : de Roemeen Andrei Serban in 1977 voor The New York Public Theater en Peter Brook in 1981 bij het Parijse Bouffes du Nord. Brook verbeeldde Tsjechovs tekst en subtekst uiteraard in een symbolisch lege ruimte, zonder décor, met een minimum aan accessoires, waardoor het accent volledig op de sfeer en veel minder op de personages lag. Brook wou immers duidelijk maken dat in De Kersentuin "the characters are a means, not the essence in themselves"<sup>34</sup>.

Tachtig jaar opvoeringsgeschiedenis heeft het bewijs geleverd dat men met De Kersentuin alle kanten uitkan. Deze polyfonie, die tegelijkertijd een vloek en een zegen is, liet Giorgio Strehler, ter gelegenheid van zijn encenering voor het Milanese Piccolo Teatro in het seizoen 1973-74, toe het volgende te zeggen :

Le problème de la "cerisaie" est fondamental.

Aucun d'entre nous n'est jamais arrivé à rendre poétiquement, symboliquement et plastiquement ce jardin qui représente peut-être trop de choses à la fois pour pouvoir être "représenté", tout au moins dans l'optique d'un naturalisme devenu par la suite réalisme "poétique" (35).

Het is dus logisch dat een opvoering van De Kersentuin telkens weer belangstelling wekt. Een revolutionaire Tsjechov interpreteert het omhakken van de kersentuin als het einde van het tsaristische rijk en het begin van een nieuw, gelukkiger bestaan<sup>36</sup>. Een anecdotische Tsjechov vertelt van het leven in Rusland net voor de eerste wereldoorlog en schildert een inerte, decadente maatschappij die eruit ziet als een vergeelde prentbriefkaart. Een universele Tsjechov predikt de verandering, de strijd tussen jong (Lopachin) en oud (Ljoebov), gesymboliseerd door de vernietiging of het behoud van de kersentuin.

### 3. "De Kersentuin" in de K.V.S. : in het spoor van de traditie

In de Brusselse K.V.S. werd De Kersentuin geregisseerd door Pierre Laroche. De première vond plaats op 11 april 1986. Compleet in de lijn van de verwachtingen bracht de K.V.S. een picturaal sterke, maar creatief zwakke voorstelling. De pre-revolutionaire Russische maatschappij werd uitgebeeld door middel van een klassieke scenografie. Acteurs in zacht gekleurde kostuums bewogen zich in een decor met veel lichte tinten. Een "echte" Tsjechov dus. Nooit werd ernaar gestreefd dit patroon te doorbreken. Alles bleef netjes binnen de perken, keurig in de maat, zonder uitspattingen, zonder buitenissigheden. Zo riepen elke scène, elk gebaar, elk woord onwillekeurig een déjà vu-effect op.

Dit was merkwaardig omdat uit de programmabrochure bleek dat de dienst dramaturgie van de K.V.S. wel degelijk

zijn huiswerk had gemaakt. De controverse tussen Stanislavski en Tsjechov werd uitvoerig uiteengezet aan de hand van uittreksels uit Tsjechovs brieven en fragmenten uit Stanislavski's My Life in Art. De vraag is of ook regisseur en acteurs deze teksten hebben bestudeerd. Hun voorstelling van De Kersentuin gaf redenen om daaraan te twijfelen. Want de K.V.S. slaagde er niet in het stereotiepe beeld dat men van Tsjechov heeft weg te werken, iets wat het Londense National Theatre vroeger in het seizoen wel lukte. Regisseur Mike Alfreds toonde De Kersentuin als

the kind of play this really is -not a weepie about real estate, not a prolonged sigh for the never-will-be or the never-was, but something more like a diagnosis with recommendations for surgery -dazzling, dispassionate and tough (37).

In de K.V.S. was De Kersentuin wel "a weepie". De hele produktie stond in het teken van het creëren van een sfeer van verveling. Zo werden de onderliggende thema's (satire op de landadel, strijd tussen jong en oud, voorbode van de revolutie, ...) volledig verstikt. Wat het beeld van het einde van een tijdperk moest worden, was een luie brij van zoete verveling. De Kersentuin van de K.V.S. was, zoals Edward Van Heer het in Knack stelde, "een wandeling door een prentenkabinet met bewegende wassenbeelden"<sup>38</sup>.

Vaak leek het alsof de acteurs niet wisten waarmee ze bezig waren. De scènes bleven plaatjes zonder tekstuele en acteer-technische diepgang. Dit bleek bijvoorbeeld uit de "gearrangeerde" ontmoeting tussen Varja en Lopachin op het einde van het stuk, waar de verwachting gewekt wordt (of zou moeten worden) dat Lopachin Varja een huwelijksaanzoek zal doen, wat uiteindelijk niet gebeurt. Enerzijds speelt, zoals Caryl Brahms opmerkt, een sociaal motief. Lopachin kan niet huwen met een meisje uit een familie waarvoor zijn ouders als lijfeigenen hebben gewerkt<sup>39</sup>. Anderzijds

is er ook een emotionele reden. Zo wijst Styan erop dat Lopachin, misschien wel een handig zakenman, toch maar een klein mens is : "Lopachin can buy an orchard, not a human being"<sup>40</sup>. In de Brusselse produktie kwam geen van beide drijfveren goed uit de verf. De spanning was niet echt voelbaar, het tempo zat fout en ook de compositie klopte niet. Natuurlijk barstte Gilda De Bal (Varja) in tranen uit, maar welke motieven in Marc Bobers interpretatie speelden was onduidelijk. Emotionele ? Dan was de overgang ongeloofwaardig. Sociale ? Dan moest de gespeelde onhandigheid een bedeesde persoonlijkheid verbergen, die nergens elders tot uiting kwam. Deze scène moet acteerwerk zijn en geen scenografie. Hier immers dient Valency's stelling hard te worden gemaakt dat

the play makes the effect of a chess game played by invisible hands, and the characters seem to move without any will of their own, like characters in a dream (41).

De acteurs vulden de subtekst onvoldoende in omdat er blijkbaar te weinig was nagedacht over de dubbele bodems. De sociale en emotionele motieven werden niet tegenover elkaar geplaatst, noch in de tekstbehandeling, noch in de opbouw. Alles bleef afgemeten, zonder inventiviteit. Er werd gekozen voor de interpretatie die de toeschouwer uit zijn schoolboeken heeft meegekregen. Het resultaat was dan ook een vrijblijvend plaatje, een "deftige" Tsjechov.

Toch zou het oneerlijk zijn de kwaliteiten van de produktie compleet te negeren. Het scènebeeld was verzorgd en Chris Lomme (Ljoebov) leverde een interessante acteerprestatie. Ze was tegelijk diepzinnig en speels, volwassen en kinderlijk<sup>42</sup>. Bij haar merkte men ten minste een zweem van diversifiëring naar stijl en inhoud. Johannes Pauwels' Trofimov was jammer genoeg nooit "an astonishingly accurate prediction of the Revolution itself"<sup>43</sup>. In de opvoering



'De Kersentuin' door K.V.S. - Brussel in een regie van Pierre Laroche (première : 11 april 1986).

van de K.V.S. ontbrak dit revolutionaire element, ook, en zelfs vooral, bij Lopachin, die uiteindelijk toch het bewijs moet leveren dat er een nieuwe maatschappij komt, dat er hoop is, "hope, that is for the kind of people who are to come ; despair for the people in the Chekhovian present"<sup>44</sup>. Maar van die hoop, van het sprankelende dat de nieuwe wereld moet voorstellen, was er bij de K.V.S. niet veel te zien. Het omhakken van de kersentuin had dan ook weinig zin omdat de jeugd (Trofimov en Lopachin) net zo levenloos lijkt als de oudere generatie (Ljoebov en Gajev).

Nochtans liggen de confrontatie tussen die twee werelden en de daarbij geïmpliceerde mogelijkheid tot het tegenover elkaar plaatsen van twee speelstijlen in de tekst besloten. Een goed voorbeeld hiervan is het feestje in het derde bedrijf, waar de acteurs op het voortoneel toeschouwer zijn van wat zich achter hen afspeelt. Een verregaande vorm van theatraliteit is hier mogelijk. Maar de K.V.S. benutte de gelegenheid niet. Nooit werd duidelijk dat het feestje in feite de hele maatschappij parodieert en dat met verschillende speelstijlen kan worden geëxperimenteerd. Daarentegen koos de regisseur voor een ééndimensionele voorstelling, waarbij de karikatuur niet werd uitgewerkt. Dat precies hier -zoals Jean-Louis Barrault aantoonde<sup>45</sup>- de satire werkt en de persiflage gevisualiseerd wordt, kreeg geen scenische vertolking. Dit gebeurde wel in de voorstelling van het National Theatre. Daar kreeg het groteske wel een kans en zag het publiek een Kersentuin waarin "the vividness of the characters harks back to Gogol or Dickensian caricature"<sup>46</sup>.

De K.V.S.-produktie bleef steken in het spoor van Stanislavski. In goed gezelschap weliswaar en met de theatertraditie achter zich. Maar men bewijst er de polyinterpretabiliteit van een klassieke theatertekst natuurlijk geen dienst mee. Bovendien mag men van een groot gezelschap meer

verwachten dan een voorspelbare oefening in theaterarcheologie. Het zoeken naar een vernieuwende acteerstijl voor de klassieken is aan de K.V.S. blijkbaar niet besteed. Nochtans hebben N.T.G. en Arca met hun recente Ibsen-ensceneringen (Bouwmeester Solness en Nora) een interessante impuls in die richting gegeven. Wanneer komt een tekst van Tsjechov aan de beurt ?

## NOTEN

1. cf. C. De Maegd-Soëp, "Anton Tsjechov in België", Ons Erfdeel, 25(1982), nr. 1, pp. 63-74.
2. This fundamental disagreement about the interpretation of The Cherry Orchard is one of the most intractable, yet intriguing problems in Chekhovian scholarship.  
Richard Peace, Chekhov. A Study of the Four Major Plays, New York-London, 1983, p. 118.
3. Tsjechovs voorkeur voor Nemirovitsj-Dantsjenko blijkt onder meer uit een brief die hij hem schreef op 2 november 1903 :  
And you are wrong to say that, despite all your work, it is "Stanislavski's theatre". It is only you they talk about, only you they write about, while Stanislavski is being criticized for his Brutus. If you leave, I leave.  
Caryl Brahms, Reflections in a Lake. A Study of Chekhov's Four Greatest Plays, London, 1976, p. 118.
4. brief aan Olga Knipper van 7 maart 1901, in : Anton Tsjechov, Verzamelde Werken. Deel VII. Notities en Brieven, Amsterdam, 1955, p. 571.
5. ibid., p. 627.
6. ibid., p. 629.
7. brief van 23 oktober 1903, in : C. Brahms, op. cit., p. 114.
8. Stanislavski's standpunten vindt de lezer uitgebreider verwoord in het standaardwerk : Constantin Stanislavski, My Life in Art, London, 1948, inzonderheid hoofdstukken XLIII en XLIV, pp. 415-424.
9. brief van Nemirovitsj-Dantsjenko aan Tsjechov van 18 oktober 1903, in : A. Tsjechov, op. cit., p. 633.
10. brief van Stanislavski aan Tsjechov van 20 oktober 1903,



- ibid., p. 643.
11. I cannot fathom it ; either the play is no good, or the actors don't understand me ... As it is being done now, The Cherry Orchard is impossible to produce.  
M. Valency, The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov, London, 1966, p. 266.
  12. Stanislavski wrote to a friend on December 26 that The Cherry Orchard was no longer blooming : "The blossoms had only just begun to appear when the author arrived and spoiled everything for us".  
ibid., p. 265.
  13. Behalve de regie nam Stanislavski ook de rol van Gajev voor zijn rekening.
  14. A. Tsjechov, op. cit., p. 643.
  15. brief aan Olga Knipper van 10 april 1904, ibid., p. 644.
  16. cf. Herbert Marshall, The Pictorial History of the Russian Theater, New York, 1977, p. 163ff.
  17. brief aan Stanislavski van 18 juli 1903, in : A. Tsjechov, op. cit., p. 627.
  18. George Banu en Daniel Bougnoux, "Entretien avec Antoine Vitez", Silex, 1980, nr. 16, p. 81.
  19. S.D. Balukhaty, "The Cherry Orchard, A Formalist Approach", in : R.L. Jackson (ed.), Chekhov. A Collection of Critical Essays, London, 1967, p. 140.
  20. Zo kan de figuur van Gajev bijvoorbeeld worden geïnterpreteerd als een parodie op Oblomov, het hoofdpersonage uit de gelijknamige roman van Ivan Gontsjarov uit 1859 :  
... in his influential essay What is Oblomovism ? the critic Nikolay Dobrolyubov had assessed the tradition of gentry culture as it had developed up to that point. He claimed that for the gentry intelligentsia reading got in the way of deeds, that rhetoric replaced action, and that its leaders showed little more than self-regard : he saw the summation of its values in the hero of Gontcharov's novel Oblomov.  
R. Peace, op. cit., p. 131.

Een ander probleem is uiteraard het vertalen van het Russische origineel in een vlotte en vooral correcte speltekst. Een bijzonder interessant artikel in verband hiermee is : A. Colin Wright, "Translating Chekhov for Performance", Canadian Review of Comparative Literature, Vol. 7(1980), nr. 2, pp. 174-182.

21. George Steiner, The Death of Tragedy, London, 1961, p. 301.
22. J.L. Styan, Chekhov in Performance. A Commentary on the Major Plays, Cambridge, 1971, p. 247.
23. Farce, which prohibits compassion for human weakness, and tragedy, which demands it, are close kin. The truth is that The Cherry Orchard is a play which treads the tight-rope between them, and results in the ultimate form of that special dramatic balance we know as Chekhovian comedy.  
ibid., p. 245.
24. M. Valency, op. cit., p. 267.
25. Nils Ake Nilsson, "Intonation and Rhythm in Chekhov's Plays", in : R.L. Jackson (ed.), op. cit., p. 167.
26. It is easy to turn Chekhov's plays into skits by accentuating certain points, and thus make the most tragic "inner" situation humorous.  
Victor Emeljanov, "Komisarevski directs Chekhov in London", Theatre Notebook, Vol. XXXVII(1983), nr. 2, p. 70.
27. M. Valency, op. cit., p. 280.
28. brief van Meyerhold and Tsjechov van 8 mei 1904, vertaald door N. Beeson, The Tulane Drama Review, Vol. 9, nr. 1 (Fall 1964), pp. 24-25.
29. De vertaling verscheen onder de titel van "Naturalistic Theater and Theater of Mood" in : R.L. Jackson (ed.), op. cit., pp. 62-68.
30. Phyllis Hartnoll (ed.), The Oxford Companion to the Theatre, London, 1951, p. 444.
31. cf. V. Emeljanov, op. cit., p. 66-77.
32. G. Steiner, op. cit., p. 300.
33. Voor beschrijvingen van andere moderne Tsjechov-ensceneringen kan de lezer terecht bij :  
- Maria Shevtsova, "Chekhov in France, 1976-9 : Productions by Strehler, Miquel and Pintilié", in : Ian Donaldson (ed.), Transformations in Modern European Drama, Canberra, 1983, pp. 80-98.  
- Johan Thielemans, "Drie Kersentuinen", Etcetera, 2(1984), nr. 8, pp. 46-51.
34. V. Meyerhold, in : R.L. Jackson (ed.), op. cit., p. 65.
35. Giorgio Strehler, "Autres propos de mise en scène", Silex, 1980, nr. 16, p. 31.
36. Een dergelijke interpretatie treft men aan in de bewerking die de marxistische auteur Trevor Griffiths in 1977

voor het Nottingham Playhouse maakte. In zijn versie van De Kersentuin wordt duidelijk partij gekozen voor Lopachin als symbool van de verandering.

37. Michael Ratcliffe, "London : Cherry on Top", Drama. The Quarterly Theatre Review, Vol. 2(1986), p. 34.
38. Edward Van Heer, "Madame Tussaud in Rusland", Knack 23-29 april 1986, p. 136.
39. It is only too likely that Varia, with her nun-like character, always to the service of others, and Lopachin, the "little peasant", conscious that in marrying Varia he would be aspiring to a daughter of the Family Gaev, to whom his family were serfs, would scarcely dare to look each other in the eye.  
C. Brahms, op. cit., p. 136.
40. J.L. Styan, op. cit., p. 330.
41. M. Valency, op. cit., p. 268.
42. Ranevskaya appears to be still a child, an enchanting one, who becomes at times an alluring woman and yet is essentially a child in body and mind.  
M. Shevtsova, op. cit., p. 88.
43. Phyllis Hartnoll (ed.), The Oxford Companion to the Theatre, Oxford, 1983, fourth edition, p. 147.
44. C. Brahms, op. cit., p. 20.
45. Jean Louis Barrault, the French actor and director has suggested that the servants are satiric reflections of their masters' ideals : old Firs is in the senescent flesh the roseate past that Gayev waxes lyrical over ; Yasha, that pushing young particle, with his taste for Paris and champagne, is a parody of Lopachin's upward mobility ; Trofimov's dreams of social betterment and reading-rooms for workers are mocked by Yepichodov reading Buckle and beefing up his vocabulary.  
Laurence Senelick, Macmillan Modern Dramatists, London, 1985, p. 124 (cf. J.L. Barrault, "Pourquoi La Cerisaie ?", Cahiers de la Compagnie Barrault-Renaud, 6, juillet 1954, pp. 87-97).
46. Martin Hoyle, "The Cherry Orchard", Plays and Players, February 1986, p. 19.