

'OOM WANJA' TWEE MAAL AANGEKONDIGD EN TWEE MAAL IN DE
STEEK GELATEN

AN-MARIE LAMBRECHTS

Het Trojaanse Paard vindt 'Oom Wanja' na drie maand intensief werken "flauw", stopt het Wanja-script resoluut weg en creëert met de drie maanden Wanja-repetities nog in de maag een eigen voorstelling die 'Scènes/Sprookjes' heet.

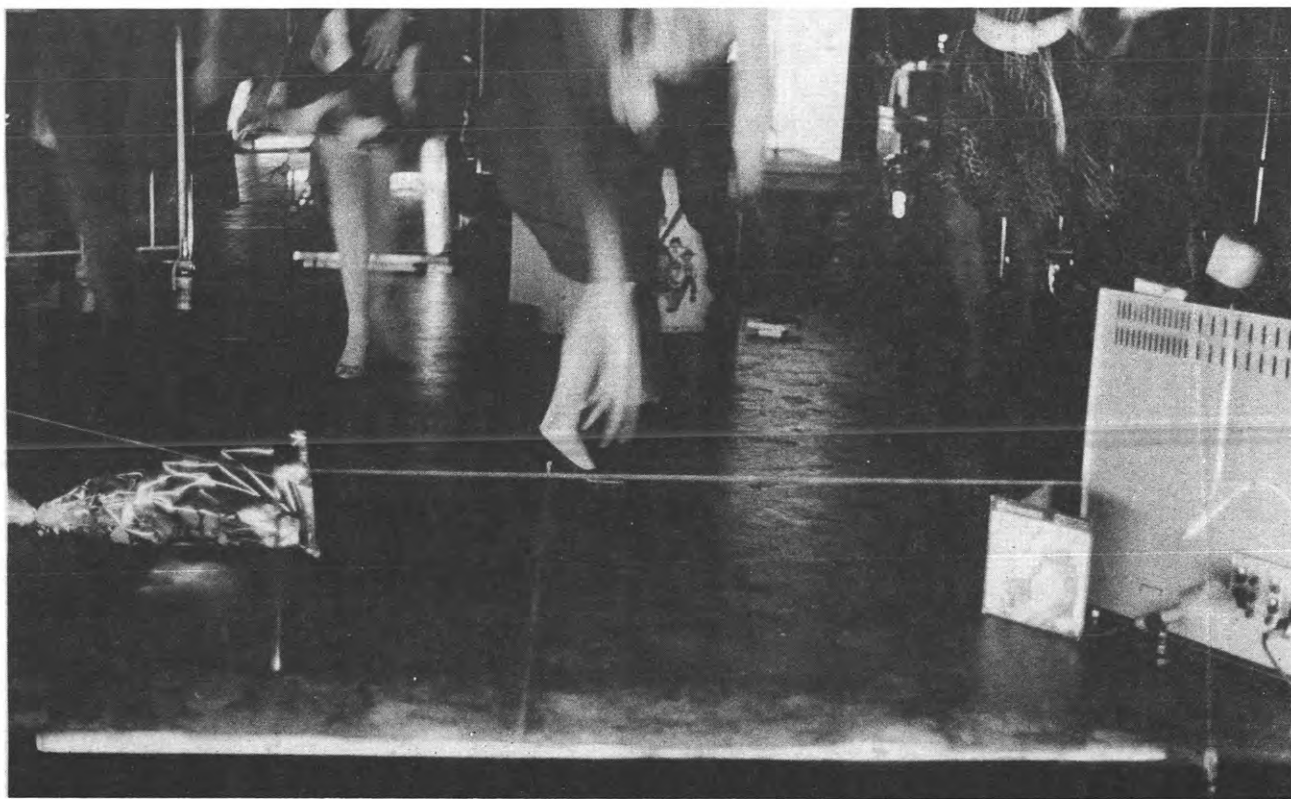
Het Nederlands Toneel Gent houdt zich in alle bescheidenheid aan het Wanja-script, regisseert Tsjechow schijnbaar volgens het boekje, maar laat Wanja 'ontglippen', of beter: maakt hem onschadelijk. Tjechows drama geraakt ontwricht en de voorstelling kabbelt van ons weg; wij zijn niet beroerd.

We nemen eerst een kijkje bij Jan Decortes 'Oom Wanja'. Om principiële en technische redenen (te weinig acteurs) reduceert JDC het aantal centrale personages en wijzigt daarmee ook Tsjechows tekst: de oude voedster en de moeder worden afgevoerd omdat ze niet strikt noodzakelijk geacht worden voor de handelingsstructuur, en omdat ze toch maar aanleiding zouden geven tot "een karikaturale tekening op de scène".¹ Ingrijpender verandering lijkt op het eerste zicht de eliminatie van de oude professor; de motivering hier is dubbel: de reacties op de woorden en daden van de professor zijn zo uitvoerig en expliciet in de mond van Wanja en anderen gelegd dat ze het tonen van die daden en woorden zelf overbodig maken, en bovendien zijn - dramatisch gezien - alleen deze reacties van belang: daarom stapt JDC af van wat hij een "mechanistisch spel" noemt waarbij je zowel de oor-

zaak (prof kondigt verkoop van landgoed aan) als het gevolg toont, zijnde de (uiteenlopende?) hevige reacties van Wanja, Sonja...

Zo moet JDC's versie van 'Oom Wanja' er een zijn die het filmische, het episodische, het fragmentaire aspect van de structuur in het licht stelt, wat dan aansluit bij Tjechovs ondertiteling 'Scènes uit het leven op het land in vier bedrijven'. Verder blijkt Jan Decorte ook het begrip 'realisme' achter zich te willen laten en preferereert hij "actualiteit" als kentrek van acteergedrag. Deze term dekt enerzijds het verwerpen van alle theatraliteit en acteerautomatismen, en anderzijds het peilen naar handelingswijzen en spreekvormen van de acteur die "pas geven binnen de situatie waarin het personage zich bevindt". Ondanks het feit dat de situaties, de actie-en reactiepatronen die de acteur als sprekend en handelend creëert voor een groot deel vastliggen in de tekst, moet deze creatie telkens opnieuw "doordacht" (niet per se doorleefd) tot stand komen: de acteur moet overdenken wat hij zegt terwijl hij het zegt en hij moet actief en welbewust blijven reageren op de gegeven situatie waarin hij zich bevindt.

Constance dialoog op alle niveau's: de acteur blijft zijn tekstdeel ondervragen (terwijl hij speelt), Jan Decorte blijft de tekst als geheel kritisch bevragen. Een niet zo ongewone werkwijze, was het niet dat JDC stoute conclusies durft te trekken uit de antwoorden die zich opdringen: op de doorloop voor beperkt publiek op 11.11. 1983 is HTP's versie van 'Oom Wanja' voor hem "flauw", oninteressant. Interessepunten liggen ofwel buiten de tekst - wat de acteurs buiten hun tekst doen en hoe ze zich onderling gedragen - ofwel op een dieper niveau dan dat van het verhaal, namelijk in de episodische struc-



“Scènes / Sprookjes” door Het Trojaanse Paard. (Foto : Herman Sorgeloos)

tuur en in het onderliggende thema (door Jan Decorte veiligweg "het verlangen" genoemd, "met aantrekkings- en afstotingsmomenten"). Deze interessepunten worden nu sturelementen van een nieuw werkproces dat ongeveer een maand mag duren (de première is op 6 december). Dit werkproces verloopt voornamelijk via improvisaties rond door regisseur en acteur aangebrachte verhalen: inhoudelijk wordt er gewerkt rond eigen anekdotiek, sprookjes, flarden tekst over menselijk gedrag, verschillende versies van hun onderlinge verhoudingen - en in de zoektocht naar een eigensoortige vorm wordt de toneeltaal bewust aangevuld met die van de dans en de beeldende kunsten. In Decortes woorden wordt zo gepoogd "de fictie ('Oom Wanja') in te ruilen voor de concrete werkelijkheid (acteurs, regisseur)".

Het Oom Wanja-decor wordt gebruikt voor een nieuw decor: de sobere en enigszins abstracte weergave van een salonruimte (wanden, twee deuren, enkele zetels en stoelen, wasbakje) wordt nu overspoeld door een serie rekwisieten: een sofa, een theaterstoel, vier andere stoelen of zetels, een filmprojector, een diaprojector, een televisietoestel, een platendraaier, een bezem, verschillende kegels, een metronoom, een poppenkast, een rode draad die verschillende stoelen verbindt en waaraan een slagernes is vastgemaakt, een stel dranghekken die samen met de rode draad het decor afsluiten van de toeschouwersruimte. Vanwaar deze opeenstapeling van gratuite (vaak niet scenisch gebruikte) elementen? Daarvoor kunnen we te rade gaan bij de door Decorte vaak geciteerde auteur Gombrowicz, die een politieroman - "Kosmos" - geschreven heeft als letterlijke illustratie van zijn inzicht dat de mens zijn wereld creëert door los van elkaar staande fenomenen met elkaar te associëren. Zo opgevat zou de menselijke geest er dan kunnen uitzien als het decor van 'Scè-

nes/Sprookjes' waarvan men de (of:sommige) afzonderlijke fenomenen ook met elkaar in verband probeert te dansen.

In datzelfde kader zijn dan de door Decorte opgelegde improvisaties geen gratuite acties meer maar zou je ze kunnen zien als het bezig zijn van acteurs met objecten en met elkaar, zodoende verbanden leggend, relaties creërend tussen acteur en object, acteur en acteur, dit alles geïnspireerd door de gebruikte tekstmaterialen ('Oom Wanja', sprookjes,...) en gemotiveerd door het (lekker ruime) 'verlangen'.

Een voorbeeld van acteursrelaties uit het repetitieve verslag van Sabine Vanacker: "Decorte vraagt Willy te tapdansen, zo frenetiek mogelijk alsof hij net als de anderen een onweerstaanbare lust tot dansen heeft, wat Decorte verbindt met het Grimm-verhaaltje over het meisje met de rode dansschoentjes. Decorte komt weer tussen. Willy moet geweldiger tapdansen tot hij uitgeput raakt. De twee andere acteurs moeten op de achtergrond wat meewiegen met later Carine erbij.(...) Hij vraagt Guy en Mark een tegenreactie te beginnen. Ze beginnen ook te tapdansen en dansen Willy de scène af, waarop Willy in een van de zetels gaat uitpuffen. Guy drijft het nog verder en trekt hem op eigen initiatief de schoenen uit en begint er zelf mee te dansen. (...) Decorte concludeert dat Willy met alle macht probeert te tonen hoe goed hij kan tapdansen, hoewel hij het niet kan, waarna de anderen hem de scène afduwen en bewijzen dat zij het veel beter kunnen. Willy's rol lijkt nu in dat opzicht nog sterk op zijn Wanja-rol, ook de eenling tegenover de anderen. Willy springt nog even recht om zijn plaats als tapdanser te betwisten. Op bevel van Decorte trekt hij de dansende Guy weer zijn schoenen uit, trekt ze zelf aan, probeert nog even frenetiek te dansen maar mislukt...". Andere repetitieve verslagen confirmeren de over-

eenkomst met 'Wanja'.

Een tweede voorbeeld, nu ter illustratie van de eventuele relaties tussen acteur en object: elk acteur krijgt opdracht muziek te maken op een zelf gekozen voorwerp aanwezig op de scène; het gaat dan meestal om voorwerpen die nooit op die manier gebruikt worden (Willy probeert geluid te krijgen uit plastic kegels door erop te blazen). De bedoeling is dat de acteur bezig blijft zolang hij geboeid wordt door het uitproberen van de muzikale mogelijkheden van dat object.

Zoals waarschijnlijk al duidelijk is legt Decorte limieten op aan de improvisaties:

1. Er mag nooit een 'verhaal' ontstaan; zo moet in vb.2 een crescendo van geluiden vermeden worden, de acteurs mogen niet tot groep groeien; de aanzet tot 'verhaal' rond tapdans wordt afgebroken net zoals de scène waarin Guy onder het kleed van de in profiel staande Mieke kruipt: dat beeld wordt even aangehouden, en dan volgt een totaal andere scène. S/S dus niet als een verhaal, maar -en dit is mijn persoonlijke visie - als verzameling van aanzetten tot een hele serie verhalen rond verschillende acteurs en heel wat objecten. De sterke reductie van het verbale aspect kan hier bij aansluiten: de acteurs praten niet tegen elkaar en als ze teksten lezen, lezen ze die voor zichzelf en alleen met flarden, stukjes tekst (zoals teksten ook in flarden en voor onszelf in ons hoofd zitten?).
2. 'Het verlangen' moet steeds de onderliggende stuurkracht van alle improvisaties zijn. De acteurs mogen niet 'zomaar', 'met de nonchalance van het Werktheater' (JDC) improviseren, maar moeten elk gebaar als zinvol ervaren, als iets dat ze willen doen en tonen binnen de gegeven omstandigheden.

Met het 'verlangen' als onderligger is de keuze van de improvisaties rond lichaamsdelen niet zo verwonderlijk (rond voeten, armen, handen). Nochtans wordt de meest voor de hand liggende expressie van lichamelijk verlangen nl. de seksuele drift nooit op de scène uitgespeeld, maar wel getoond in een verkrachtingsscène op film met dezelfde acteurs.

3. Door de specifieke aard van Decortes leiding van de improvisaties hebben deze een vrij eigenaardig karakter: hij bepaalt wat moet behouden blijven en dus telkens herhaald wordt en wat daarnaast steeds geïmproviseerd kan worden. Dat heeft tot gevolg dat de marge van de 'nieuwe' improvisaties steeds kleiner wordt. (Is dit onderscheid opnieuw geïnspireerd door 'Kosmos' van Gombrowics waar deze in de inleiding zegt dat datgene waarop je terugkomt, betekenis krijgt?)

S/S is dus als voorstelling een opeenstapeling van losse scènes geworden, te nemen of te laten door de toeschouwer. Daarom een onderzoek naar wie neemt of laat en waarom! Ik overloop even de reactie van 25 studenten 'Opvoeringsanalyse'. Opvallend is dat de studenten die S/S wel pikken in twee groepen in te delen zijn:

1. hij/zij brengt een ruim referentiekader zoals een psychoanalytisch interpretatiemodel mee naar een opvoering, interpreteert van daaruit alle details en komt zo tot een 'coherente' kijk op S/S;
2. hij/zij is vooral ervaringsgericht, laat de opvoering zo maar op zich afkomen en ondervindt geen noodzaak om scènes of onderdelen ervan te interpreteren.

Daarnaast zit een nogmaals in twee in te delen groep die zijn avond liever anders had besteed:

1. een eerste groep ziet het zo: als het je als toeschouwer erg moeilijk wordt gemaakt om zingeving of struc-

tuur te ontdekken, dan mag je toch op zijn minst hoge eisen stellen aan de vormgeving van het gepresenteerde (vb. de wijze van uitvoering van de dansen);

2. anderen menen dat er aan de toeschouwers te weinig materiaal wordt aangereikt dat zou kunnen leiden tot betekenisvorming; ze zien de voorstelling als een opsomming van nietszeggende handelingen. Als oorzaak daarvan wijzen zij niet alleen het fragmentaire karakter van S/S aan, maar ook het gebrek aan enthousiasme en intensiteit (ikzelf zou spreken van 'creativiteit') waarmee bijna alle acteurs besmet zijn. Alleen Willy Thomas maakte in dat opzicht een betere beurt. Zo ziet deze groep zich geconfronteerd met een herhaling van improvisaties, een afkooksel waarbij alle 'eerste spanning' (bij de acteurs) en alle 'eerste nieuwsgierigheid' (bij de toeschouwer) verdwenen is. S/S wordt saai en daar zit je passief tegen aan te kijken.

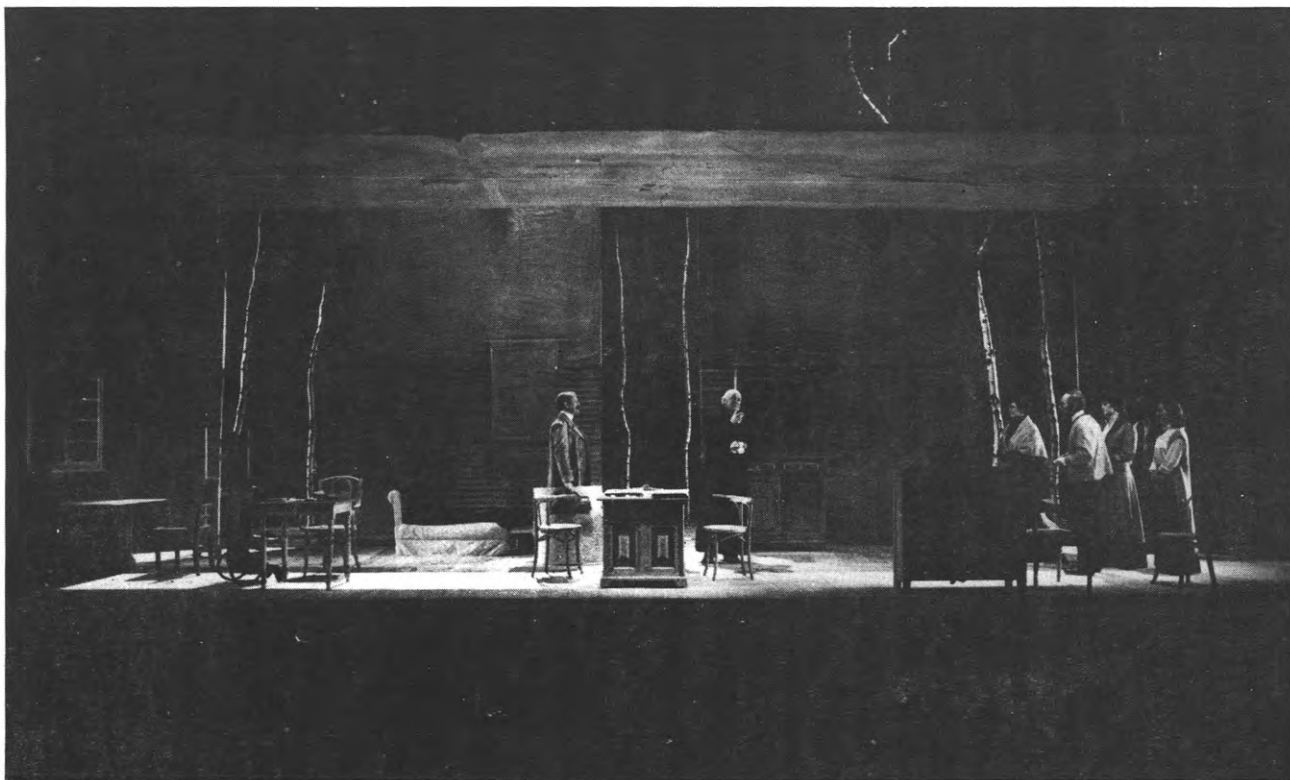
Toch blijken ook voor deze groep bepaalde scènes interessanter dan andere en bij nadere analyse daarvan blijkt dat het om scènes gaat waarin er met enig enthousiasme wordt gewerkt én waarin over de verschillende kanalen informatie rond eenzelfde gegeven wordt doorgezonden op zo een wijze dat de informatiestromen elkaar aanvullen en samen iets te zeggen hebben. Een voorbeeld: de 'Blauwbaardscene'.

1. Guy gaat met de punt van een slaggersmes telkens over de ruggegraat van Carine en dit in een beweging van boven naar onder (haar jurk werd achteraan losgemaakt);
2. deze daad die eerst geen referentiekader heeft, krijgt dat door het Blauwbaardverhaal dat eerst voorgelezen wordt (waarover gaat het?) en waarvan er dan een operaversie op plaat wordt gedraaid (in welke atmosfeer?);
3. atmosfeer en boodschap worden plots afgebroken als Guy met een pistooltje namaakbloed spuit op de rug van Carine en dan haar rug afdroogt.

Welke conclusies kunnen we nu trekken uit deze gemengde kijkreacties?

1. Met 'intensiteit' zitten we op een van de tere punten van de voorstelling: we zijn helemaal niet getuige van het vervangen van de fictie van 'Oom Wanja' door de realiteit van de acteurs. Nee, het gaat in heel wat scènes om een herhalen zonder animo van wat Decorte vindt dat de acteur als reactie moet hebben tegenover een persoon, een feit, een voorwerp...; zo blijkt de 'actualiteit' van een hic et nunc reactie van de acteur vervangen te zijn door een 'mechanistische' en levenloze afdruk van een eens gevonden handeling .
2. Met de fictie is het ongeveer zoals met het bloed dat kruipt waar het niet gaan kan: is het niet eigenaardig dat juist daar waar fictie en handelen op de scène samen een stukje verhaal maken (cfr. Blauwbaardscène) dat we het meest geboeid zijn? Luistert iedereen niet al te gretig naar de sprookjes?

Ik vermoed dat de beste momenten van 'Scènes/Sprookjes' niet die zijn waar Decorte elk aanknopingspunt tot interpretatie (elk te duidelijk 'verhaal') afbouwt, maar juist daar waar er genoeg materiaal aangereikt wordt om verbanden over de scènes heen te zien. Wordt onze interesse niet het meest gewekt door de uitwerking over de verschillende scènes heen van de relatie tussen Willy en Guy of 'Wanja' en 'Astrow' zo men wil? We zijn getuige hoe ze telkens anders en toch herkenbaar op elkaar inspelen (of met elkaar vechten?) in de tapdansscène, tijdens de wederzijdse voetmassage, in de imiteerscène en de teilscène. Zo lijkt het mij dat de toeschouwer geïnteresseerd kan zijn en actief kan deelnemen daar waar het aangeboden materiaal vruchtbaar genoeg en rijk genoeg gestoffeerd is om zelf zijn 'verhaal' te maken. Waar dat niet het geval is, gebeurt er bitter weinig, zowel op de scène als bij de toe-



“Oom Wanja” door het Nederlands Toneel Gent. (Foto : Luc Monsaert).

schouwers.

Een uitgebreide vergelijking tussen 'Scènes/Sprookjes' en 'Oom Wanja' in de regie van Jean-Pierre De Decker gaat uiteraard niet meer op. Vandaar dat ik graag vanuit een andere hoek enig licht zou willen werpen op de NTG.-'Oom-Wanja': ik had aldoor het gevoel dat de NTG-personages van de Tsjechow-tekst weggeregisseerd waren; daarom probeer ik in onderstaande bespreking na te gaan in hoeverre de personages die de NTG-acteurs op de scène neerzetten gelijklopend zijn aan degene die Tsjechow in zijn tekst neerschrijft. Gemakkelijkheidshalve stel ik nu de personages voor als bundels van distinctieve kenmerken² (vb. [+oud], [-mannelijk], [+land]... zou kunnen opgaan voor Wanja's moeder). Het grote voordeel van deze werkwijze is in dit verband dat er daardoor een net van contrast- en correspondentierelaties tussen de personages ontstaat; zo zien we dat de oude Njanja de zieke en oude professor veel beter kan troosten dan de jonge mensen die hem een lastpost vinden (Njanja//professor --- Jelena). Het is vooral van belang om dit net van contrast- en correspondentierelaties te zien als een dynamische interactiestructuur, als een die aanleiding geeft tot handeling en ontwikkeling. Hoe zien de verhoudingen kwa leeftijd³ er concreet uit in Tsjechows tekst? De groep van personages moet worden onderverdeeld in drie groepen die tegenover elkaar staan: 1. middenleeftijd versus oud; 2. oud versus jong; 3. middenleeftijd versus jong.

1. Wanja (en Astrow) raakt in conflict met de levensvisie van de groep der oudsten, de professor, Wanja's moeder, de Njanja en Telegin.
2. De jonge Jelena is gehuwd met de oude professor (zijn tweede huwelijk) met alle frustraties van beide zijden die daaruit kunnen voortkomen, en de eventuele mogelijkheid dat Jelena verliefd wordt op een jongere man. Ook

Sonja, dochter van de professor uit zijn eerste huwelijk met Wanja's zuster zit tussen oude mensen en ziet haar kansen op een huwelijk klein worden.

3. Wanja en Astrow hebben al een groot deel van hun leven erop zitten en gooien zich - de een al hopelozer dan de andere - letterlijk en figuurlijk op de jonge Jelena.

Leeftijd als distinctief kenmerk gaat hier natuurlijk samen met dat van de sekse: mannelijk vs vrouwelijk.

Een derde tegenstelling is die van stad tegenover land: de professor en zijn vrouw zijn sinds enkele tijd op het landgoed dat Wanja en Sonja voor hen uitbaten, komen wonen; hij en Jelena ervaren het landleven als saai en vervelend en ze botsen op die manier met de andere personages: het levensritme op het landgoed wordt overhoop gegooid en daarmee komen ook een aantal vaste waarden op losse schroeven te staan.

Even onze tekstlectuur onderbreken nu om te toetsen hoe de NTG-versie zich daartoe verhoudt. Een eerste probleem is al dat de tekstueel aangegeven tegenstellingen kwa leeftijd vrij drastisch overhoop gehaald worden; Wanja ziet er namelijk tussen de 60 en 70 uit (mimiek, gebaren, houding, stem...). Dat heeft een aantal serieuze gevolgen: als de jonge Jelena als alternatief voor haar oude echtgenoot een relatie met een ander man zal overwegen, zal dat zeker niet een Wanja van tegen de pensioenleeftijd zijn; dus wat in de tekst een mogelijkheid is, wordt hier een miniem kansje. Verder verdwijnt ook het grote parallelisme tussen Wanja en de ongeveer even oude Astrow dat Tjechow in zijn tekst schrijft. Deze overeenkomst verhoogt ook de plausibiliteit van hun gelijklopende visie op het leven (cfr. infra). Een laatste, minder belangrijk gevolg is dat de kans tot identificatie van de kijker met Wanja verkleint. Een tweede probleem doet zich voor met de realisatie van de

tegenstelling stad-land. Wat goed zit is het contrast in kledij tussen Jelena en Sonja: elegantie tegenover een 'niet-mooi-maar-degelijk"-stijl. Maar het zit fout in de expressie die aktrice Els Magerman geeft aan 'verveeldheid': als vrouw van de wereld komt Jelena terecht op het platteland waar alles haar saai voorkomt, waar ze niet weet wat ze met haar tijd aanmoet; Els Magerman speelt deze verveeldheid echter uit als onwil tot werken, een soort nukkigheid, die eerder een kentrek is van een slecht karakter als een kentrek door omstandigheden bepaald. Tot daar - voor eventjes - NTG. Terug naar Tsjechows tekst.

De kern van de conflicten in 'Oom Wanja' zit in de diametraal tegenovergestelde levensvisies, en rond elk van beide polen staat een groepje personages waarvan we de overeenkomsten ook moeten doorlichten. Grofweg geformuleerd zien die visies er als volgt uit: de professor en Wanja's moeder leven binnen hun wereld van 'het intellect' waar studie, kennis, schrijven, intellectuele conversaties waarden zijn, zo evident dat ze er niet over hoeven na te denken (zo vindt de professor het evident dat Wanja hem in zijn onderhoud voorziet opdat hij zich aan de studie kan wijden). Wanja, daarentegen, die zijn hele leven in dienst heeft gesteld van de prof en zijn prestaties, is (na de komst van de prof op het landgoed) tot het inzicht gekomen dat die waarden futiel zijn en dat hij zijn leven heeft verprutst in dienst van die waarden. Vandaar zijn agressie tegenover de prof, eerst verbaal, dan metterdaad.

Astrow bevindt zich in een soortgelijke positie: het harde leven van dokter werkt afstompend. Heeft ook hij zijn talenten niet verprutst in dienst van de anderen die daar toch nooit blijvend baat bij hebben?

Ook Jelena stelt zich vragen over hoe het had kunnen

zijn indien ze zich niet eeuwig verbonden had met een ouwe man.

Alternatieven worden geformuleerd in verschillende richtingen: Wanja ziet die in een bevrijdende relatie met de mooie Jelena. Ook Astrow zoekt daadwerkelijk in die richting, ondanks het feit dat hij al een (schijn-) alternatief had in zijn milieuzorg.

Hoe zit 't met Jelena? Zij speelt eveneens met de gedachte aan een relatie, eerder met de vreemdsoortiger Astrow dan met Wanja, in wie ze haar eigen frustratie herkent. Ook Sonja is hoogst geïnteresseerd in Astrow als uitweg uit haar harde bestaan.

Deze overeenkomsten tussen Wanja en Astrow, Jelena en Wanja, Sonja en Jelena zijn niet louter aanwezig in de subtekst en dus van iedere interpretatie afhankelijk, ze worden ook regelmatig geëxpliciteerd door de personages.⁴ Van deze explosieve sfeer brengt NTG maar weinig terecht en dat vooral omdat aan de persoon van Wanja alle geldigheid wordt ontnomen; vooral de keuze van de spreektoon van Wanja ontkracht dit personage compleet: Wanja lacht en bralt alles van zich weg en het gaat hier niet om het zelf-ironiserende lachje waaronder je als toeschouwer maar al te goed de ernst van de spreker en daarmee van zijn problemen vermoedt. Ook het verdere acteergedrag van Jef Demedts werkt ondermijnend t.a.v. zijn personage: in het laatste bedrijf kan je Wanja slechts karakteriseren als seniel of infantiel (wijze waarop hij zich verstoopt voor anderen, over de grond kruipt, zich laat paaien...).

Nog een ander voorbeeld is Wanja's nachtelijk aanzoek aan Jelena met als beginsituatie Wanja en Jelena die ieder aan een kant van de scène op een stoel zitten; ter-



“Oom Wanja” door het Nederlands Toneel Gent.
(Foto : Luc Monsaert).

wijl Wánja zijn tekst zegt, staat hij recht en gaat in haar richting, valt op drie à vier meter van haar af op de knieën - iemand te voet vallen heet dat - zij probeert hem recht te trekken, wat haar niet lukt, waarop zij dan hevig begint heen en weer te lopen waarbij hij haar dan telkens een eindje op zijn knieën achterna kruipt. Zeg nu zelf, zou u ingaan op het aanzoek van een aanbieder die zich zo belachelijk maakt? Zodoende staat hier niet meer een Wanja die gekweld wordt door het besef dat hij zijn leven verprutst heeft, maar wel een die daar constant over staat door te drammen. De andere personages op de scène luisteren niet naar hem of lachen hem uit. Hij weet noch zijn partners te boeien noch ons.

Uit een gesprek met Jean-Pierre De Decker bleek dat hij Jef Demedts nog veel verder de komische toer had willen laten opgaan, maar dan zoals een lachwekkende clown, die onderhuids toch heel triest is. Pech voor de toeschouwer: het eerste aspect mag dan al duidelijk zijn, van het tweede hab ik niks gemerkt.

Hetzelfde gebrek aan dubbele bodem vertoont de figuur van Jelena: Els Magerman zet een nukkig en oppervlakkig nufje neer, te goed om te werken en te burgerlijk om op een aanzoek in te gaan. Na enige tijd interesseert ze niet meer en het valt dan ook moeilijk te begrijpen dat Wanja en Astrow zo geboeid zijn door haar.

Bijgevolg kraakt deze tekst in al zijn gewrichten: Wanja niet meer boeiend en Jelena niet meer mysterieus-intrigerend. Astrow, daarentegen, krijgt alle mogelijke speelruimte: hij wordt niet van de planken gelachen zoals Wanja: Nolle Versyp krijgt alle kans om zijn personage genuanceerd, veelzijdig en gelaagd neer te zetten. Zo komt Astrow naar voren als het centrale personage van

'Oom Wanja' en op zich zou deze verschuiving niet zo erg geweest zijn⁵, als de regie maar genoeg ruimte had gelaten voor de vele overeenkomsten tussen de problematiek van Astrow en die van Wanja, Jelena....

(NTG zou veel baat hebben gehad bij de S/S-improvisatie tussen Willy en Guy, want in deze reeds hoger genoemde scènes wordt een subtiel spel aangeboden van overeenkomsten en verschillen in de vorm van krachtmetingen en imitaties). Aan Tsjechow wordt wel eens het gebrek aan actie verweten, maar als nu ook nog de complexe onderlinge verhoudingen afgebouwd worden, schiet er maar weinig over dat ons kan boeien. Jammer nochtans, want het had allemaal gekund binnen het zo mooie decor dat als het ware onrealistisch uitgerekt is in de breedte. Daardoor ontstaan soms heel mooie effecten als de personages over de breedte van de scène van heel ver naar elkaar spelen. Dubbel interessant ook om te zien hoe de personages steeds op de breedte-as spelen en nooit op de voorachter-as van de scène: het gaat hier om een naar binnen gekeerde wereld waar in het begin nog enkele openingen zijn voor de personages (ook openingen in de achterwand); op het einde schuift hun wereld letterlijk en figuurlijk dicht.

Het zal duidelijk zijn dat ik hier vooral heb geschreven over wat een aantal personages bindt; toch is er heel wat dat deze personages (zeker naar het einde toe) scheidt. Daarop ingaan zou me te ver leiden, alleen één aspect ervan zou ik willen vermelden: één van de basisgegevens van de tragiek van Tjechows stukken is dat de ik-betrokkenheid van heel wat personages, de geabsorbeerdheid in de eigen problemen ze afhoudt van ooit echt naar elkaar te luisteren. Als toeschouwer zou je dus met twee gegevens moeten worden geconfronteerd: enerzijds wat ieders problematiek is (ook al is die vaak toegedekt door Tsjechow), anderzijds dat

niemand oor heeft voor wat de ander bedoelt met wat hij zegt.

Door de regie wordt wat Wanja betreft ons niks getoond van dat eerste aspect, het wordt al van vooraf weg gelachen en als de anderen niet luisteren is dat dus nooit tragisch, alleen maar logisch.

Jammer dat NTG het niet gehaald heeft voor Wanja; het had gekund, het levende bewijs is de Astrow van Nolle Versyp.

Twee voorstellingen omtrent 'Oom Wanja' en het is nog steeds 'Wachten op...'

NOTEN.

1. Informatie verkregen uit - gesprekken tussen Jan Decor-
te en studenten 'Opvoerings-
analyse' (KUL) op 3.11.83,
22.11.83 en 22.12.83;
- het bijwonen van try-out van
'Oom Wanja' op 11.11.83;
- repetitie- en opvoerings-
verslagen van studenten.

De beschrijving van het 'Oom Wanja' -werkproces is een vrij letterlijke parafrasering van Decortes opmerkingen. Wat de groei van S/S betreft geef ik enige beschrijving; daarnaast poog ik enkele verklaringen te geven.

De verbanden die hierin worden gelegd zijn de mijne.

2. Manfred Pfister, Das Drama, München 1977, p. 277 en verder.
3. Bij het kenmerk leeftijd treedt een theoretische moeilijkheid op omdat het in 'Oom Wanja' niet gaat om een

binaire tegenstelling 'oud' vs 'jong', maar om een tegenstelling tussen drie polen die ik opgedeeld heb in een serie van drie binaire opposities.

4. Uit 'Oom Wanja' in vertaling van Chiem van Houweninge aangepast door Ton Lutz, gebruikt door NTG:

- 1 vb. van parallel tussen Astrow en Wanja: Astrow tegen Sonja: 'Ik heb in 't leven geen bevrediging gevonden, evenmin als jouw Oom Wanja, en daardoor worden wij een paar ouwe knorrepotten' (p. 26).

- 1 vb. van parallel tussen Jelena en Wanja: Jelena tegen Wanja: 'Misschien, Iwan Petrowitsj, zijn wij daarom zulke goeie vrienden, omdat wij alle twee van die saaie stompzinnige mensen zijn' (p. 14).

Dit zijn slechts twee van de vele voorbeelden die te vinden zijn waarin de personages hun overeenkomsten expliciteren, net zoals de genoemde distinctieve kenmerken die behandeld werden, slechts een selectie kunnen zijn.

5. Jean-Pierre De Decker verwees voor het overwicht van de figuur van Astrow naar de eerste versie van 'Oom Wanja', 'De Bosgeest' genoemd, waar dat ook het geval is.