

★ Theater uit de Sovjetunie

THEATER
★

PROGRAMMA

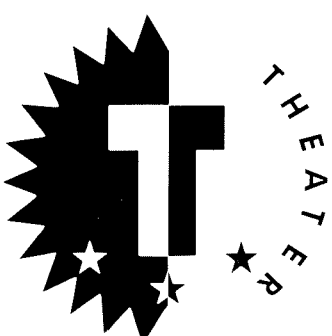
Festival HOLLAND



KLM
Royal Dutch Airlines

Flying the world to the Festival that's Holland

★ Theater uit de Sovjetunie



THEATER KRASNJA PRESNJA De Meeuw

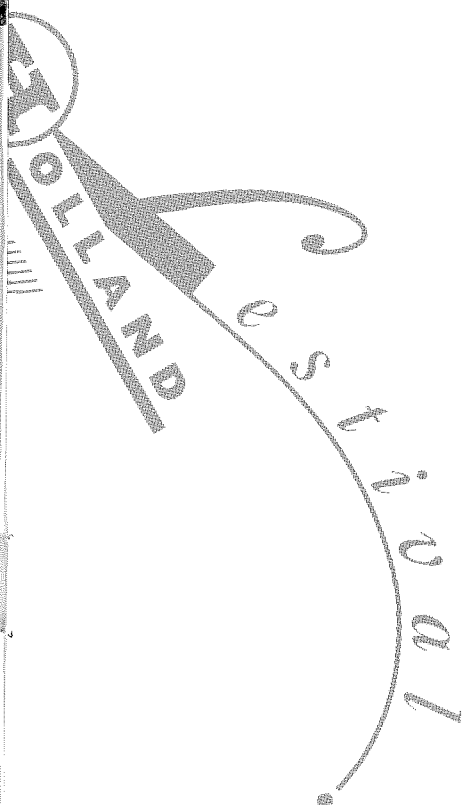
Den Haag, Korzotheater 13 en 14 juni 19.30 uur

LITOUWS THEATER VAN DE JEUGD Oom Vanja

Amsterdam, Stadsschouwburg 15 en 16 juni 19.30 uur

THEATER VAN DE JONGE TOESCHOUWERS Hondenart

Amsterdam, Stadsschouwburg 19 en 20 juni 19.30 uur





Genriëta Janovskaja

Joeri Pochrebnitsjko



Ejmoentas Nekrosjoes



Theater uit de Sovjetunie

	pagina
Theater in Rusland	4
Theater Krasnaja Presnja De Meeuw	7
Litouws Theater van de Jeugd Oom Vanja	11
Theater van de Jonge Toeschouwers Hondhart	17

Het is verboden tijdens
de voorstelling te fotograferen
en/of geluidsopnamen te maken.

During the performance the taking
of photographs and the making
of recordings are prohibited.

THEATER IN RUSLAND

Het theater heeft in de Russische cultuur altijd een belangrijke rol gespeeld. De Rus beschouwt het als een groot 'sociaal evenement', méér dan verstrooiing, met een onmiskenbare spirituele waarde. Rond de eeuwwisseling vergeleek een journalist de invloed van één theaterseizoen in Moskou, met de betekenis van één jaar parlementaire debatten voor een van de West Europese democratieën. Die invloed strekte bovendien verder dan alleen Moskou of Rusland: Russische dramatische kunstenaars uit het begin van deze eeuw gelden nog altijd als invloedrijke vernieuwers in de theatergeschiedenis van 'Het Westen'. Alleen de beroemdste naam al volstaat als bewijs: Konstantin Stanislavski.

Na de oktober revolutie in 1917 riep Lenin het theater uit tot 'cultuurgoed van het volk'. Het werd onderworpen aan een 'hervormingsdecreet' van de jonge unie van sovjet republieken: ieder bestaand theatergezelschap kreeg een subsidie. Door deze grootscheepse financiële steun, zonder stringente voorwaarden, kregen de innovatieve krachten in het begin van de jaren twintig vrij baan.

Met Stalin kwam de breuk. De cultuur diende de glorie en het heil van het socialistisch vaderland te versterken. Het streven van De Staat was: één standaard-cultuur, één volkscultuur. Censuur was noodzakelijk. Alle onafhankelijke vormen van cultuur moesten worden uitgebannen, omdat deze onvoorspelbare en ongewenste kritiek in zich zouden kunnen dragen. Buiten de socialistische volkscultuur om mochten alleen 'de klassieken' nog worden gespeeld, mits deze geen afbreuk deden aan de 'socialistisch-realisme' idealen van de staat.

Naarmate de 'vader van het volk' langer aan de macht was, werd de controle steeds sterker. De keuzes voor de Russische dramatische kunstenaar: meehuilen met de stalinistische wolven, emigreren, of de maatschappelijke en vaak ook de fysieke dood.

In de regeringsperiode van Chroetsjov is er sprake van een korte culturele opleving. De poging tot ontspanning die hij lanceerde op het partijcongres in 1956 bleek echter niet opgewassen tegen de bureaucratie. Stalin had zijn werk goed gedaan; de terreur was geïnstitutionaliseerd. Chroetsjovs poging bleef steken bij een iets minder strenge opvatting over wat en wie een vijand van het volk was.

Het ambtelijke apparaat dat het theater bestuurde en controleerde werd in de Brezjnef-periode, ook wel aangeduid met 'de stagnatie', steeds logger en lomper. Alles was gereguleerd: het repertoire van het gezelschap, de salarissen, de opbouw van het tableau de la troupe, kosten, baten, het aantal opvoeringen, toeschouwers, premières. Zelfs de kleinste overtreding op de regels werd afgestraft. Een nieuw concept, een gewaagd idee, al was het maar een beetje anders, kwam niet eens door het ambtelijke apparaat heen. De censuur was in het officiële theater zelf geïnstalleerd. Zonder officiële erkenning werken, met een eigen studio of theatergroep, betekende vrijwel meteen een oorlogsverklaring aan De Staat.

April 1985: het historische moment waarop Gorbatsjov zijn Glasnost en Perestrojka presenteert op het partijcongres. De theatermakers maken onmiddellijk gebruik van deze gelegenheid om de weerzinwekkende bureaucratie aan de kaak te stellen, die hen iedere flexibiliteit ontnemt. Meer dan een jaar wordt er in het openbaar gediscussieerd over de organisatie en financiering van het theater. Oud zeer en aanklachten verschijnen in de kranten en vooral mogelijke nieuwe organisatievormen, die het theater weer autonoom kunnen maken, worden openlijk besproken. Er is sindsdien volop beweging. Veel vrijheden worden uitgetoetst. De 'autonome theaters' bijvoorbeeld: de bestuurlijke en artistieke beslissingen worden genomen door de directeur van het theater, de artistieke leider of de chef-regisseur, en de theaterraad, een gekozen collectief uit de acteurs, regisseurs en andere competente medewerkers van het theater. In 80 van de ongeveer 600 theaters in Rusland wordt met dit organisatie-model geëxperimenteerd. Voor de duur van hun experiment is de subsidie gegarandeerd. Bij deze gezelschappen is de verantwoordelijkheid voor het wel en wee, artistiek en zakelijk, bij henzelf terecht gekomen.

De censuur is ook versoepeld. Behalve aan de algemene regels van de censuur - het schenden van staatsgeheimen, het aanzetten tot geweld, racisme of pornografie blijft verboden - is het theater niet meer onderhevig aan beperkende regels over wat er op de sovjet-planken mag worden opgevoerd. De keuze van het repertoire is aan de artistieke leider van het

theater, zonder vermoeiende procedures met incompetente ambtenaren en speciale commissies e.d. In 1987 gaf het Theaterfestival in Moskou een aardig overzicht van de nieuwe ontwikkelingen onder invloed van de perestrojka. Dit festival was georganiseerd, door een kersverse, onafhankelijke Theatervakbond. Tijdens dit festival werden onder andere stukken van jarenlang verboden auteurs opgevoerd, zoals Platonov en Boelgakov. Naast de officiële gezelschappen, waren er ook voorstellingen van een aantal studio-theaters te zien. De studiotheaters werkten vóór 1986 ondergronds. Het was in deze 'niet-bestaande' ondergrondse werkgemeenschappen waar nog iets van theaterleven te vinden was. Na 1986 zijn deze studio's boven de grond gekomen en worden ze getolereerd. Overal in de voorstellingen weerklonk kritiek op de stalinistische politiek, op de 'oude' regeldrift, de alles verpletterende bureaucratie. En, wat er dan ook te zien is, het publiek blijft in groten getale komen. Blijkbaar heeft men de indruk dat er weer evenementen van een haast spirituele sociale betekenis plaatsvinden. Het is nog te vroeg om te kunnen zeggen dat de democratisering overal vlekkeloos verloopt. De censuur is ook niet helemaal verdwenen. Maar er is een atmosfeer waarin men veranderingen durft na te streven. Dit heeft de afgelopen jaren, zeker in Moskou, tot spectaculaire theatervoorstellingen geleid. De ontspanning is ook van grote betekenis voor de ontwikkeling van de theaterkunst zelf. De vrijheid om onderwerpen aan te snijden en stukken te spelen die voorheen verboden waren, levert ook een zoektocht op naar nieuwe vormen om deze vrijheid gestalte te geven. Experimenteren! Theatremakers grijpen terug op de ontwikkelingen die vooral in het begin van deze eeuw werden ingezet en eind jaren twintig werden afgebroken. Ze zijn op zoek naar een nieuwe dramaturgie, want de leuzen van de politiek hebben te lang overheerst. Theatremakers vragen zich in Rusland terecht af of veel van de opwindende over het theater niet opnieuw door de spectaculaire politieke boodschap ontstaat. Zij wachten af. Pas als de ontwikkeling door kan gaan, de tachtig experimentele theaters kunnen functioneren met de nieuwe structuur, de organisatorische vrijheden blijven bestaan, kan men goed gaan experimenteren met nieuwe dramatische vormen, kan het artistiek-experiment zijn neerslag

vinden in toneelstukken. Nu kan men er nog aan twifelen of het nieuwe in het theater niet alleen uit een destalinistische, 'perestrojkaanse' inhoud bestaat, maar ook grote beloftes voor een nieuwe 'theatrale toekomst' in zich draagt.

De drie ensceneringen in het Holland Festival 1989 geven een indruk van die artistieke ontwikkeling van het theater in de Sovjetunie.:

Oom Vanja van het Litouws Theater van de Jeugd is een levendige theatrale enscenering. Op allerlei manieren wordt het conflict aan de orde gesteld tussen 'progressie' en 'conservatisme': Astrov en Vanja zijn voortdurend in zo'n gevecht verwickeld. Maar vooral door de vormenrijkdom in de enscenering, de oude en nieuwe theatrale vormen die naast elkaar worden gebruikt, wordt de vraag naar de waarde van deze begrippen duidelijk: er is een herwaardering nodig van oud en nieuw, slecht en goed.

Theater Krasnaja Presnja's *De Meeuw* uit Moskou is ook duidelijk een aanzet voor 'nieuwe theatrale vormen'.

Pochrebnitsjko, de regisseur, probeert in deze voorstelling de 'methode' van Stanislavski opnieuw uit. De Stanislavskiaanse, Tsjechoviaanse dramaturgie en werkwijze werd ontkleed in de jaren van Stalin. Resten van de principes zijn altijd aanwezig geweest in het Russische theater, maar de essentie van dit realisme is ondergesneeuwd door de regeldrift en de politieke leuzen. De regisseur bekijkt met de voorstelling of de principes van Tsjechov en Stanislavski te gebruiken zijn voor een revolte tegen de gestandaardiseerde vorm van theater in de USSR - destijds is deze revolutionaire dramaturgie immers ook ontstaan als een revolte tegen een al te voorspelbaar theater-concept.

Hondehart is de voorstelling met de grootste 'perestrojkaanse' inhoud. De voorstelling, en de novelle van Boelgakov waarop zij is gebaseerd, is een politieke satire. Het blijkt dat dit een krachtige vorm is om allerlei 'verworvenheden' in de Sovjetunie aan de kaak te stellen. De overeenkomst is dat alle drie de voorstellingen geen exponent van het 'socialistische-realisme' zijn. Waarschijnlijk was vroeger alleen al om deze reden geen van deze produkties (lang) gespeeld, en waren ze zonder perestrojka misschien nooit gemaakt. Het zijn drie verschillende beloftes voor de toekomst, drie mogelijke richtingen, want ze verschillen van elkaar als vodka en whisky.



Theater Krasnaja Presnja

Anton Tsjechov: De Meeuw

regie: Joeri Pochrebnitsjko

Irina Nikolajevna Arkadina : Jekaterina Vassiljeva
Konstantin Gavrilovitsj Trepljev : Alexander Zotov
Pjotr Nikolajevitsj Sorin : Ivan Sigorskich
Nina Michaelovjna Zaretsjnaja: Jelena Nachrova
Ilja Afanasjevitsj Sjamrajev: Valeri Merkoesjev
Polina Andrejevna : Natalja Pozdnjakova
Masja : Natalja Zotova
Boris Aleksejevitsj Trigorin : Vladimir Saljoek
Boris Sergejevitsj Dorn : Nikolaj Aleksejev
Semen Semenovitsj Medvedjenko : Aleksej Misjakov
Dvoje : Aleksej Nikoelnikov

Nederlandse synchroontekst gesproken door Wim Hartog

DE MEEUW

In de tuin van het landgoed van Sorin is een theatertje gebouwd. Het eerste toneelstuk van Konstantin Trepljev zal daar worden opgevoerd. Hij is de zoon van de beroemde actrice Arkadina, de zus van Sorin, die haar zomer op het landgoed doorbrengt. Trepljev vermoedt dat Arkadina jaloers zal zijn op Nina, de dochter van een strenge landheer in de buurt, die de hoofdrol zal spelen in zijn vernieuwende toneelstuk. Trepljev is tot over zijn oren verliefd op Nina. Het lijkt erop dat zij die liefde beantwoordt.

Vlak voor de opvoering begint, als de maan het toneel voldoende verlicht, verzamelen zich de toeschouwers: Sorin, Arkadina met haar nieuwe geliefde, Trigorin, een beroemde proza-schrijver, Dorn, een arts, Sjamrajev, de beheerder van het landgoed, met zijn vrouw Polina en hun dochter Masja, die verliefd is op Trepljev, en Medvedjenko, de dorps-onderwijzer, die Masja probeert over te halen om met hem te trouwen. Arkadina onderbreekt het toneelstuk voortdurend met laatdunkende opmerkingen, waar allen door geamuseerd zijn. Woedend laat Trepljev de voorstelling stoppen en verlaat het gezelschap. Arkadina verexcuseert zichzelf: Kostja, zijn roepnaam, had haar toch verzekerd dat men dit stukje niet serieus moest nemen?

Enkele dagen later kan Nina het landgoed van Sorin opnieuw bezoeken omdat haar ouders even weg zijn. Het blijkt dat na de opvoering, de grote teleurstelling, de reactie van zijn moeder Trepljev teveel is geworden. Hij is zich nogal vreemd gaan gedragen. Als Nina hem ontmoet, heeft hij een dode meeuw in zijn handen. Hij heeft de meeuw geschoten, werpt de meeuw voor haar voeten, en vertelt haar dat hij zichzelf net als deze meeuw zal doden.

Trigorin heeft even later een intens gesprek met Nina. Zij is vol bewondering en aandacht voor zijn schrijversleven; hij vertelt haar van zijn wensen en dromen, een soort zelfkritische beschouwing. Naar aanleiding van de dode meeuw maakt hij een aantekening voor een nieuw kort verhaal: een jong meisje dat vrij en gelukkig leeft als een meeuw, ontmoet een man. Deze man richt haar leven ten gronde, omdat hij zich verveelt, zomaar. Trepljev heeft een week later inderdaad een zelfmoordpoging gedaan. Arkadina vermoedt dat jaloezie de aanleiding was, want tussen Nina en Trigorin ontstaan steeds hechter banden. Om haar

zoon te 'redden' besluit zij met Trigorin het landgoed te verlaten.

Masja besluit na die zelfmoordpoging om met Medvedjenko te trouwen, ondanks haar liefde voor Trepljev. Zij beseft nu dat die liefde nooit beantwoord zal worden.

Sorin vraagt aan Arkadina geld voor Trepljev, zodat hij een reis naar het buitenland kan maken. Arkadina ziet er geen kans toe geld vrij te maken voor haar zoon. Haar leven als actrice is niet goedkoop. Even later verzoekt Trepljev zijn moeder geld aan Sorin te lenen, zodat deze in de stad kan gaan wonen. Sorin is een zieke man; een stadsleven zou zijn gezondheid goed doen. Ook dit wijst Arkadina van de hand.

Trigorin vraagt Arkadina hem zijn vrijheid terug te geven, omdat hij verliefd is geworden op Nina. Hij wil op het landgoed blijven. In een lange dramatische scène overtuigt Arkadina hem dat hij bij haar moet blijven. Trigorin doet wat Arkadina wil, maar hij maakt wel een afspraak met Nina in Moskou. Nina wordt door hem gestimuleerd om haar ouderlijk huis te verlaten en aan het toneel te gaan.

Twee jaar later arriveert Arkadina, met Trigorin, opnieuw op het landgoed, omdat haar broer nu echt ernstig ziek is. Er wordt gevreesd voor zijn leven. Het blijkt tussen de gesprekken door dat Trigorin een korte relatie heeft gehad met Nina. Nina heeft een kind van hem gekregen, maar dat is gestorven. Haar carrière als toneelspeelster is ook geen echt succes. Trigorin heeft altijd contact gehouden met Arkadina. Nina was een kleine escapade voor hem.

Trepljev heeft in die twee jaar enkele verhalen gepubliceerd en wordt gezien als een veelbelovende jonge schrijver. Trigorin probeert zich met hem te verzoenen. Als het gezelschap gaat dineren, blijft Trepljev alleen achter. Nina komt opeens binnenvallen. Zij is toevallig ook in het dorp. Nina huilt voor het eerst in twee jaar om al haar ongeluk. Zij is nog altijd Trepljevs grote liefde, maar als zij de lach van Trigorin uit de eetkamer hoort, wordt duidelijk dat zij nog altijd hopeloos verliefd is op die man. Zij verlaat het huis om een ontmoeting te vermijden, en vertrekt weer naar de stad. Trepljev verscheurt langzaam zijn manuscripten, gaat naar buiten, en er klinkt een schot. Even later fluistert Dorn in het oor van Trigorin dat de jonge schrijver zichzelf heeft doodgeschoten.

Het gezelschap is in het begin van de zeventiger jaren ontstaan als de theaterstudio van de jeugdbeweging van de partij, de Komsomol. De regisseur/docent Vjatsjilav Spesitsev was het artistieke hart. Een groot aantal kinderen volgden er lessen in toneel en brachten onder zijn leiding enkele voorstellingen uit per jaar. Theaterminnend Moskou liep vaak uit voor deze gedurfde, energieke 'presentaties' van het Theater van de Moskouse Komsomol.

Toen Spesitsev vertrok, raakte de spirit er een beetje uit. Het lesprogramma van de studio ging door, maar de voorstellingen waren niet meer dan school-presentaties. Men miste de begeesterde artistieke leider.

Door de komst van Joeri Pochrebnijsjko in 1987, kreeg de studio een nieuwe creatieve impuls. Onder zijn leiding is de studio min of meer geprofessionaliseerd: hij heeft 23 acteurs in dienst genomen voor de lessen en de voorstellingen. De naam van het gezelschap werd veranderd, want Theater van de Komsomol is een beladen term die niet past bij Pochrebnijsjko's problemen uit het verleden met de officiële partij-politiek. Het gezelschap is vernoemd naar de straat waar de studio is gevestigd. Krasnaja Presnja is tevens de naam van de kunstenaarswijk in Moskou. Een toepasselijke naam, want de studio stelt zowel in het lesprogramma als in de voorstellingen de ontwikkeling van de 'theaterkunst' centraal.

JOERI POCHREBNITSJKO

Joeri Pochrebnijsjko staat bekend om zijn originele en nimmer triviale aanpak van klassieke stukken. In het begin van zijn carrière werkte hij onder Ljoebimov aan het Taganka Theater in Moskou. Zoals Ljoebimov, kreeg hij grote problemen met de stringente en vermoeiende regels voor het theater in de USSR. Hij werd daardoor in 1982 gedwongen het Taganka Theater te verlaten.

Pochrebnijsjko heeft zich toen in het oosten gevestigd. Daar werkte hij gewoon door, wachtend op betere tijden om weer terug te kunnen gaan naar de hoofdstad.

Sinds 1987 is hij de artistieke leider van het Theater Krasnaja Presnja en heeft hij er vier enceneringen gemaakt: *De Meeuw* van A. Tsjechov, onder de titel *Waarom schoot Konstantin zichzelf dood?*, *De oudste zoon* van Vampilov, onder de titel *Ik speel op feesten en begrafenissen*, *Het Woud* van Ostrovski, onder de titel *Tragische actrice gezocht*, en *De Dienstlift* van Harold Pinter. Zijn enceneringen hebben veel succes geogen op enkele 'marge' festivals in de USSR. Zijn versie van *De Meeuw* werd in 1988 uitgeroepen tot de beste voorstelling van het jaar door het theatertijdschrift Theaterleven.

WAAROM SCHOOT KONSTANTIN ZICHZELF DOOD?

Pochrebnijsjko's versie van *De Meeuw* is onderdeel van een drieluik over speelstijlen en theatervormen, gebaseerd op drie klassieke stukken uit de Russische literatuur. Hij is op zoek naar een theatervorm voor nu, een passende dramaturgie, speelstijl en enceneringskunst. *De Meeuw* was het eerste deel: *Waarom schoot Konstantin zichzelf dood?*

Tsjechovs toneelstukken worden vaak beschreven als een anekdote met een belangrijke ondertekst. Er is sprake van een 'lading' die wordt gespeeld. Er staat niet wat er staat, is altijd het uitgangspunt van de encenering. Ondanks de nogal komische anekdote, wordt het stuk traditioneel gespeeld als een tragedie, een realistisch drama. Stiltes, pauzes, de realistische veruiterlijking van de gehele situatie in spel en decor, maakten het tot een lyrisch drama over het lot van de

mens. Dat is grofweg het realisme zoals dat in navolging van Stanislavski aan Tsjechovs stukken kleeft. Deze encenering van Pochrebnijsjko stelt dat uiterlijke realisme aan de orde. De vraag is: wat moet je daar nu mee aanvangen?

In de traditionele enceneringen wordt *De Meeuw* altijd, naar de aanwijzingen in de neventekst, in een landelijke omgeving geplaatst: men ziet wat het is: er is een landhuis, een meer, een toneeltje. Alles is vormgegeven naar het model van de werkelijkheid. Deze encenering speelt niet in zo'n decor. Het is overduidelijk een theatrale ruimte, waarin alle elementen aanwezig zijn om het spel te kunnen spelen, maar de atmosfeer is totaal anders. Houten wanden, hoopjes zand op de vloer, zinken bakken met water als afscheiding van het toneel en de publieksruimte, en

een houten paal in het midden, met een tafeltje. Aan de paal hangen de totems van deze voorstelling: een portret van Tsjechov, een geweer en de dode meeuw. Rondom deze paal speelt zich een groot deel van de centrale scène's af. Op het toneel is alles aanwezig: kleren die de acteurs nodig zouden kunnen hebben hangen aan knaapjes aan een wand; de stoelen kunnen, als ze niet gebruikt worden, opgehangen worden aan haken op de achterwand... De acteurs kunnen de dingen vinden die ze persé nodig hebben. Je vraagt jezelf in het begin af wat het nou allemaal precies is, wat het betekent. Later blijkt dat het niet meer is, en niet minder betekent, dan dat wat ze nodig hebben.

Dit klinkt nog bekend in onze oren. Het is echter niet 'mooi', maar het lijkt een wonderlijke verzameling oude rotzooi. Dat is het ook: ze spelen met het afval van het traditionele realisme á la Stanislavski.

De speelstijl die Pochrebnijsko hanteert is ook niet traditioneel Stanislavskiaans. Er zijn geen betekenisvolle stiltes, nadrukkelijke pauzes, om de tragiek, de ondertekst duidelijk te maken. Bij deze *Meeuw* is de atmosfeer die door het spel opgeroepen wordt door al de clowneske en theatrale elementen gewoon idioot. De toon is uitermate licht. Vooral de eerste twee bedrijven lijken uitsluitend lachwekkend. Er gebeuren voortdurend dingen waarvan je

onweerstaanbare lachkriebels krijgt, soms is het gewoon om je dood te lachen, en dan slaat opeens de toon om: al dat menselijke gewriemel en gedoe wordt schrijnend en pijnlijk. De frustraties en hopeloze liefdes, de dromen van Tsjechovs personages, worden als een farce gespeeld, maar uiteindelijk is het niet minder tragisch dan *De Meeuw* als realistisch drama. De voorstelling zit vol met verwijzingen naar het contemporaine theater in de USSR. De vraag - Wat is realisme tegenwoordig? - wordt ook gesteld door het gebruik van oude en nieuwe speelstijlen. In *De Meeuw* is de revolutie van Tsjechov tegen de toen overheersende theatertraditie een belangrijk onderwerp in het stuk. Arkadina is de traditionele ster-actrice, waartegen haar zoon, Konstantin Trepljev en Nina zich verzetten. In deze enscenering wordt Arkadina, de conformiste, gespeeld door een oud-actrice van het Moskouse Kunsttheater, het MCHAT. De realistische speelstijl van het MCHAT is haar aan te zien. Haar speelstijl is nu 'de traditie'. De traditie van het realisme, in Rusland belichaamd door het MCHAT, is in deze *Meeuw* het onderwerp van het verzet van Nina en Trepljev.

Het is ook niet voor niets dat de titel door Pochrebnijsko is veranderd in *Waarom schoot Konstantin zichzelf dood?*. Hij benadrukt dat Nina en Trepljev niet slagen in hun revolutie van het theater. De kunst in de USSR moet nu, net als Konstantin Trepljev, opnieuw proberen onafhankelijke, nieuwe vormen te vinden. Maar Kostja's zoektocht naar 'nieuwe vormen' loopt op een teleurstelling uit. De conformisten, Trigorin en Arkadina, zitten te stevig in het zadel. De jonge revolutionairen leveren stukje bij beetje hun idealen in, totdat ze hetzelfde pad bewandelen als de oude garde. Zij zijn aan het einde geestelijk dood. Konstantin Trepljev kan dat niet verdragen. Na zijn geestelijke dood, wenst hij zijn fysieke dood. Hij schiet zichzelf dood omdat alles, ondanks zijn strijd, blijft zoals het was.

Pochrebnijsko's grote angst is dat men in Rusland alleen maar nieuwe wetmatigheden formuleert, waardoor ontwikkeling en vernieuwing opnieuw uitgesloten wordt. Hij wil het vrije leven, omdat alleen dan de mogelijkheid er is om twijfel te blijven uitdrukken, steeds nieuwe vragen en hypotheses te stellen. Dat is geestelijk leven.

Litouws Theater van de Jeugd

Anton Tsjechov: Oom Vanja

regie: **Ejmoentas Nekrosjoes**

decor: **Nadjezjda Goeltjaeva**

belichting: **Romas Trejnis**

muziek: **Faoestas Latenas**

Alexander Vladimirovitsj Serebriakov: Vladas Bagdonas

Jelena Andrejevna: Dalja Storyk

Sofia Alexandrovna: Dolina Overina

Maria Vassiljevna Vojnitski: Elvira Zjebertavitsjoete

Ivan Pterovitsj Vojnitski: Vidas Petkjavitsjoes

Mikhail Lvovitsj Astrov: Kostas Smoriginas

Ilja Iljitsj Teljegin: Joeozas Potsjoes

Marina: Irena Tamosjoenajte

Werklui: Ringaoedas Karvjalis

Vitaoetas Taoekinajtis

Nederlandse synchroontekst gesproken door Wim van Groenendaal



Oom Vanja

Professor Serebriakov vestigt zich na zijn pensionering met zijn tweede, jonge vrouw, Jelena, op het landgoed van zijn overleden vrouw. Het landgoed wordt beheerd, bewerkt en onderhouden door Sonja, de dochter van de professor uit zijn eerste huwelijk, en haar oom, Vanja. Zij hebben de weledelzeergeleerde professor onderhouden met het geld dat werd verdiend op het landgoed; zij hebben zich hun hele leven voor zijn belangrijke levenswerk ingezet, zonder aan zichzelf te denken.

De professor beschouwt het landgoed als zijn bezit. Hij bepaalt nu hoe het leven er verloopt. De man is een stadsleven gewend: laat op, geen vaste tijden om de maaltijden te gebruiken, een onregelmatig leven.

Bovendien terroriseert hij de familie met zijn ziekte en zijn humeur. Voor iedereen op het landgoed is zijn wil wet: Sonja en Vanja, de moeder van zijn eerste vrouw, Teljegin, een verarmde landheer, Marina, de oude min van Vanja en de bedienden - iedereen moet zich naar de wensen en luimen van deze egoïstische, ijdele man plooien.

De professor heeft in zijn leven niets meer geproduceerd dan wetenschappelijke luchtbellen. Oom Vanja krijgt een hekel aan hem; dat hij voor deze opgeblazen mannetjesputter de beste jaren van zijn leven heeft vergooid.... Uit vertwijfeling over zijn leven, uit paniek over de uitzichtloosheid van zijn bestaan, en door de hopeloze liefde die hij opgevat heeft voor de jonge, bloedmooie Jelena, die ook al aan de professor is toebedeeld, raakt Vanja aan de drank en verwaarloost hij zijn werk op het landgoed.

De professor raakt al na een korte tijd uitgekeken op het plattelandsleven. Hij wil naar 'de beschaving' terug. Het plan is wéér een toonbeeld van egoïsme: door het landgoed te verkopen, kan hij een villa in Finland kopen. Wat zijn familieleden dan moeten doen, en of ze zouden willen verhuizen, heeft hij zich niet afgevraagd.

Op het moment dat de professor dit plan presenteert, krijgt Vanja's vertwijfeling, paniek en haat de overhand. Hij zegt de professor de waarheid. Volgens Vanja is het niet zijn zwager, Serebriakov, maar zijn nicht Sonja die recht heeft op het huis. Zij is immers de dochter van zijn zuster, de overleden vrouw van de professor. Serebriakov heeft hem bovendien zijn leven en zijn droom afgenomen. Vanja is er achter gekomen dat hij zijn leven in dienst heeft gesteld van een nietsnut, en voelt zich diep ontgoocheld. Nu de professor door de verkoop van het huis ook nog alles dreigt te vernietigen wat er van zijn leven over is, grijpt hij uit machteloze woede naar een pistool: hij schiet twee keer, maar mist.

Na de twee pogingen tot moord besluit Serebriakov op stel en sprong met Jelena af te reizen naar de stad. De professor vezoent zich met oom Vanja door het eenvoudige: 'Alles blijft bij het oude'.

Er is echter toch het een en ander gebeurd. Jelena moet afscheid nemen van Astrov, de arts, een vriend van Vanja. Hij is verliefd geworden op Jelena, en heeft haar ten lange leste zijn liefde geopenbaard. Jelena is niet ongevoelig voor deze jongere man, maar de kracht om met haar oude levensgezel te breken ontbreekt haar.

Sonja is ook een illusie armer: al jaren is zij hopeloos verliefd op Astrov, maar hij is niet verliefd op haar. De laatste tijd greep de verliefdheid Sonja erger aan, omdat hij bijna iedere dag in huis was. Astrov bleek alleen maar vanwege Jelena te komen. Zodra het object van Astrovs liefde vertrokken is, vertrekt hij ook. Hij zal zich weer niet vaker laten zien dan eens in de maand, zoals hij voordien gewoon was. Sonja, die nog altijd hoopte op een huwelijk met Astrov, zal het voortaan zelfs zonder die hoop moeten doen.

Sonja en oom Vanja zijn aan het einde weer alleen, met hun vaste huisgenoten. Hun leven zal de maat aannemen van voorheen: vroeg op, hard werken, de maaltijden op vaste tijden. Zij zullen niet gelukkig zijn, maar wellicht een beetje tevreden. Zoals Astrov eerder zegt, bij het afscheid van Jelena: misschien hebben de mensen die over één of twee eeuwen leven een middel gevonden om gelukkig te worden. Zij kunnen in de tijd die hen nog gegeven is nog maar één ding doen: hun leven leven.

De naam van dit gezelschap is ietwat misleidend. Het theater is geen jeugdtheater zoals wij die term zouden gebruiken. Het is een gezelschap voor alle leeftijden. Deze naam hebben ze 23 jaar geleden gekozen omdat zij graag de jeugd in hun theater wilden zien zitten. Om dit doel te bereiken is een naam alleen natuurlijk niet genoeg. Vanaf het begin hebben zij als doelstelling gehad eerlijk, open en gepassioneerd theater te maken. Dit zou de jeugd weer voor het theater weten te winnen.

In 23 jaar heeft het gezelschap zich ontwikkeld tot een van de belangrijkste theatergezelschappen in de USSR. De eerste regisseurs waren: A. Ragauskaite en V. Cibiras. Onder leiding van Dalia Tamoelevisjoete, sinds 1974 de chef-regisseur van het gezelschap, heeft het zich ontwikkeld tot wat het nu is. Zij is er in geslaagd

om een grote groep jonge en getalenteerde acteurs en actrices aan het gezelschap te verbinden. Door hun wijze van spelen, hun liefde voor improvisatie, de jeugdige speelstijl, is men er in geslaagd om veel jong publiek naar het theater te trekken. Uit de gelederen van aankomende acteurs trad ook een toneel-auteur naar voren: Saulius Saltianis. Vooral hij heeft veel bijgedragen in de ontwikkeling van de nieuwe stijl van het Theater van de Jeugd.

Tamuleviciute heeft ook Ejmoentas Nekrosjoes in 1978 een kans gegeven bij het gezelschap. Nekrosjoes bleek een aanwinst van grote betekenis. Hij heeft het gezelschap grote nationale en internationale faam bezorgd. Niet door totaal andere wegen in te slaan, maar juist door de speelstijl die er was ontstaan te ontwikkelen en verder uit te diepen.

EJMOENTAS NEKROSJOES

Ejmoentas Nekrosjoes werd in 1952 geboren in Pazobris, een dorp op het schilderachtige platteland in Litouwen. In 1978 studeerde hij af aan de hogeschool voor theater Loenatsjarski in Moskou. Zijn belangrijkste docent was de beroemde 'meester' van het Sovjettheater, Aleksandr Gontsjarov. Met het diploma 'regisseur' op zak, begon hij vrijwel meteen te werken bij Het Litouws theater van de Jeugd in Vilnis. Zijn belangrijkste ensceneringen zijn ver buiten de Sovjetrepubliek Litouwen bekend: in 1984 werd zijn

enscenering *Pirosmani, Pirosmani* op het BITEF festival in Belgrado gespeeld; in 1986 werden *Pirosmani, Pirosmani* en *Oom Vanja* in Warschau en Poznan gespeeld; in 1987 kreeg Nekrosjoes voor *Oom Vanja* en *En langer dan een eeuw duurt de dag* - naar een roman van Tsjingis Aimatov - de staatsprijs van de USSR; in 1988 werd *Het Vierkant* vertoond op het jeugdtheater festival van Bulgarije in Sofia, en stond *Oom Vanja* in Houston en Chicago en op de Wiener Festwochen.

Oom Vanja is in vele opzichten een hoogtepunt van de ensceneringskunst van Nekrosjoes. Nadat de voorstelling te zien was op het Moskouse Theaterfestival in 1988, verspreidde zich het gerucht: deze voorstelling is grote-kunst-dat-moet-je-gezien-hebben.

Oom Vanja heeft vele mogelijke betekenissen, zo blijkt uit de ensceneringsgeschiedenis. Is het een tragedie, komedie of satire? Oppervlakkig gezien lijkt het een eenvoudige anekdote, maar het stuk heeft aan onderliggende betekenissen zoveel meer. Nekrosjoes heeft in theatraal beeld een tekst gemaakt die diezelfde kwaliteit heeft. Hij geeft het publiek geen psychologische verklaring. Er wordt ook geen realistisch beeld van een maatschappij ter herkenning aan het publiek voorgehouden, of een filosofie belicht en verbeeld. Hij tovert ons een leven voor van dingen, personages en acteurs die door onszelf van een betekenis moet worden voorzien. Vanaf de eerste seconde is het publiek in de ban van de raadselachtige atmosfeer. Het is een aandoenlijke toverachtige wereld waarin Tsjechovs stuk zich afspeelt. Of we dit drama nu zien als 'het drama van de vruchteloze liefde', of als 'het spel van de grote vragen van het leven; het leven dat altijd wordt verspild', het zijn onze interpretaties. Je kunt er een drama in zien, maar ook een cynische comedie over de dwangmatige mislukking die het leven altijd is. Wij ontdekken de betekenis in het spel. Nekrosjoes schept alleen maar de mogelijkheden. Een voorbeeld: Op een gegeven moment toont Astrov aan Jelena een plaatje, hoe het bos er lang geleden uit zag. Hij klaagt tegen haar over de rooibouw die de mensheid pleegt op de natuur. Jelena is alleen maar voor de vorm en uit beleefdheid geïnteresseerd in zijn verhaal. In deze enscenering pakt Astrov na lang gescharrel ergens een postzegel-album vandaan. Met

een pincet haalt hij er heel voorzichtig hele kleine 'postzegels' uit. Vol kinderlijk vertrouwen legt hij ze op de hand van Jelena. Jelena moet door een gigantische loep kijken om te kunnen zien wat Astrov haar wil tonen. Het publiek ziet haar mooie gezicht door die loep: het is groot, opgeblazen en leeg. Dit zou allemaal zwaar symbolisch kunnen zijn, maar het wordt niet zo gespeeld. Het gebeurt heel vanzelfsprekend. Nekrosjoes is wars van effectbejag en symbolische dwingelandij.

In deze enscenering spelen veel dingen, zoals de loep, een grote rol: de theeketel, het hertegewei aan de wand, de vodka in de ikonenkast, de flesjes met 'geluksvloei-stof' die overal in het huis staan, de kamerpalm etcetera. Ze hebben een eigen leven, geheimzinnig maar vanzelfsprekend, en spelen een rol in het drama van de personages. De personages spelen overigens ook: zij nemen duidelijke een rol op zich om de situatie naar hun hand te zetten. Professor Serebriakov staat gesteund door krukken in een hoek van 45 graden. Hij terroriseert zijn omgeving met het onverstoorbare geklingel van zijn ziekenbelletje. Het is een autocratische hypochonder, die zijn ziekte bewust koestert. Mama, de moeder van zijn eerste vrouw is nog altijd zo hooghartig en trots als vijftig jaar geleden. Zijn pamfletten over de ontwikkelingen in de wereld zijn nog steeds haar stokpaardje. Ze houdt niet op te discussiëren, ook al is ze doof, seniel en halfdood. Teljegin speelt de onverbetelike kleptomane. Jelena is de eeuwige pose, zo geboren en zo zal ze sterven. Astrov speelt de wanhopige geliefde: als Jelena weg gaat zegt hij dat hij de hand aan zichzelf zal slaan, alleen maar om de anderen eens even flink te laten schrikken. De dienstboden verrichten hun taken met een air en een flair van de allergrootste gebeurtenis van het hoogste belang: boenen is een goede training, stoffen een waar genot - Zij 'worshippen' als volleurde sanyassins in een oranje commune.

Deze enscenering van *Oom Vanja* is een spel met alle elementen waarmee gespeeld kan worden. Het is een theatraal spel met beelden en requisieten; het is een spel van de personages en de acteurs. Een akelig spelsoms, maar ook een spel om een levensgenieter te laten genieten, al zou er ook best eens een katharsis kunnen zijn.



Theater van de Jonge Toeschouwers

Michaël Boelgakov / Hondehart

toneelbewerking: **Aleksandr Tsjervinski**

regie: **Genriëtta Janovskaja**

decor: **Sergej Barchin**

Professor Preobrazjenski: Valeri Volodin

Dokter Bormenthal: Vladislav Dolgoroekov

Sjarik - Sjarikov: Aleksandr Vdovin

Zina - Natalja Kortsjagina

Darja Petrovna: Ljoedmila Larionova

Fjodor: Vladimir Salnjikov

1e huurder: Gennadi Portjer

2e huurder: Aleksandr Bykov

3e huurder: Aleksandr Velikovski

Verslaggevers: Valeri Chromoesjkin
Tamara Abdjoechanova

Journalist: Sergej Pozjarski

Fotograaf: Evgeni Vasiljev

Oude Vrouw: Nadjezdja Podjapolskaja
Dmitri Filimonov

Patiënt: Nikolaj Denisov

Soldaat: Vadim Makarovski

Vervolger: Vjatsjeslav Garin

Politieagent: Vladimir Ivanov

Personages uit Aïda: Svetlana Brejkina
Ljoedmila Garnitsa
Andrej Bronnikov
Vladimir Ivanov

Orkest van Brandweerlieden: Aleksandr Velikovski
Dmitri Levtsjenko
Vadim Makarovski
Anatoli Salimonjenko

Vertaling basistekst: Kitty Wigleven

Synchroonvertaling door Wim Hartog

HONDEHART

Toneelbewerking van Aleksander Tsjervinski naar de gelijknamige roman van
Michaïl Boelgakov

Eerste bedrijf

1. Voor het huis van professor Preobrazjenski. Op een reclame-zuil hangt een aankondiging: 'De nieuwe levensstraal van professor Preobrazjenski. Eeuwige jeugd en onsterfelijkheid'.

De professor vindt Sjarik, de straathond. De hond beklaagt zich over zijn ellendige straathonden-leven, over de mensen die zelfs voor de honden niets meer over hebben. De professor lokt Sjarik met een heerlijk stukje worst. Als zij het huis van de professor binnen willen gaan, wordt Preobrazjenski aangeschoten door een journalist. Hij wil van de professor weten of 'de levensstraal' een belangrijke rol zou kunnen spelen in de ontwikkeling van de socialistische staat.

2. De conciërge van het huis meldt Preobrazjenski dat overal in het pand nieuwe mensen zijn ingekwartierd bij de oude bewoners. Voor de professor is voornamelijk een uitzondering gemaakt. De leiding, van de nieuw opgerichte wooncoöperatie is gevestigd in woning nummer 3.

Sjarik ontdekt dat zijn nieuwe baas een Heer is.

3. In de woning van de professor. Preobrazjenski, zijn assistent en de huishoudster Zina, willen de brandwonden op de vacht van Sjarik behandelen. Sjarik vertrouwt het niet en verzet zich. De behandeling wordt pas mogelijk door hem onder narcose te brengen.

4. Sjarik ontwaakt uit de narcose in de operatiekamer. De professor vertelt aan Bormenthal zijn experimentele plannen en draagt zijn assistent op het lijk van een jonge man te bemachtigen.

5. Spreekuur. In plaats van een patiënt, komt er een jonge man de spreekkamer van de professor binnen. De man gebiedt de professor het Moskouse proletariaat te informeren over zijn geniale uitvinding. De professor wimpelt hem af. De heer is nauwelijks vertrokken, of de volgende verschijnt al: een

buitenlander. Deze wil de wereldberoemde professor overhalen om naar het westen over te lopen. Hij biedt hem veel geld, opdat zijn land de uitvinding van de professor mag gebruiken. Ook deze man wordt door de professor weggestuurd. Preobrazjenski meldt zelfs de komst van de buitenlander bij de geheime dienst.

6. De volgende bezoekers laten zich niet zo gemakkelijk wegsturen. De voorzitter van de coöperatie, Sjvonder en zijn trawanten verzoeken Preobrazjenski nog min of meer beleefd twee van zijn zeven kamers ter beschikking te stellen als woonruimte. De professor is sprakeloos. Hij vindt het een onbeschaamd 'aanbod'. Hij belt een hooggeplaatste patiënt op, die het kwaad weet te voorkomen. Sjvonder druipet af.

7. Drie mannen van de geheime dienst komen bij de professor op visite. Zij halen de handschoenen op die de buitenlandse bezoeker heeft laten liggen. De professor krijgt een wacht voor het huis, om ongewenste bezoekers af te wimpelen, zodat hij van nu af aan ongestoord kan doorwerken aan zijn experimenten.

8. Professor Preobrazjenski en Bormenthal praten onder het genot van een diner over de toestand in hun land. Preobrazjenski is het niet met Bormenthal eens dat door de slechte tijden de mensen ontredderd en ontwricht zijn. Preobrazjenski is er van overtuigd dat de menselijke ziel verdorven is, en dat de tijden er niets mee te maken hebben. Het hoogstaande intelligente gesprek overtuigt Sjarik helemaal van zijn gelukkige lot: hij heeft een Heer als baas. Zijn kostje is gekocht.

9. Bormenthal heeft een lijk bemachtigd. Onder de meest slechte omstandigheden - Stroomstoring, de wachters die binnen wandelen, journalisten en patiënten die langskomen - voert Preobrazjenski de operatie uit. De vitale onderdelen uit de hersenen van de schooier en tuchthuis-klant Tsjoegoenkin worden, met 'de levensstraal' ingeplant in de hersenen van Sjarik. De hond verandert zienderogen in een mens.

Tweede bedrijf.

1. De nieuwe mens richt een ravage aan in het huis van Preobrazjenski tijdens zijn jacht op katten.

2. De nieuwe mens krijgt steeds meer trekken van het persoon wiens organen hij heeft gekregen. Hij noemt zichzelf al 'advocaat van arbeidersbelang'. Hij eist van de professor een document waarin zijn bestaan wordt gemeld en verklaard, zodat hij zich als burger bij de politie aan kan melden. Als naam kiest hij: Polygraph Polygraphovitsj Sjarikov.

3. Sjvonder zet de professor onder druk om het gewenste papier aan Sjarikov te geven, voor het geval dat er oorlog uitbreekt met de imperialisten... Sjarikov maakt Sjvonder meteen duidelijk dat het leger voor hem nooit geschikt kan zijn, omdat hij door de operatie natuurlijk toch erg verzwakt is.

4. Professor Preobrazjenski is volledig uitgeput. Hij heeft geprobeerd Sjarikov op te voeden, maar niets lijkt tot hem door te dringen. Sjarikov is gewoon de schooier en tuchthuisklant geworden wiens hersenen hij heeft gekregen. Zijn onbeschofte manieren zijn de professor een doorn in het oog. Sjarikov denkt nu ook opeens dat hij Engels kan en mag beoordelen; op aanraden van Sjvonder heeft hij de correspondentie

gelezen tussen Friedrich Engels en Kautsky. De professor wordt razend van zoveel hoogmoed, domheid en brutaliteit.

Op verzoek van Preobrazjenski gaat Bormenthal met Sjarikov naar het circus.

5. Door bemiddeling van Sjvonder heeft Sjarikov een baan gekregen: hoofd van de afdeling Katten Meppen bij de Moskouse stadsreiniging. Uit vreugde over deze nieuwe status heeft hij zich bedronken en gedraagt zich wreed en onbeschoft.

De professor wil Sjarikov uit huis zetten, maar Sjvonder heeft ervoor gezorgd dat de nieuwe mens als lid van de woon-coöperatie ingeschreven staat en recht heeft op zestien vierkante meter in het huis van Preobrazjenski.

6. Sjarikov verschijnt met een jonge vrouw. Hij stelt haar als zijn bruid voor aan de Professor. In een gesprek met de bruid maakt de professor duidelijk dat zij de man, die vroeger hond was, niet kan trouwen. Zij vertrekt huilend. Sjarikov dreigt ervoor te zorgen dat ze ontslagen zal worden. Bormenthals geduld is nu op. Hij wijst Sjarikov op zijn verleden als hond om hem ietsje nederiger te maken. Het lijkt te werken.

7. Bormenthal discussieert met de professor over 'hun experiment'. Hij probeert Preobrazjenski ervan te overtuigen dat het experiment is mislukt, dat hij de mens weer in een hond moet veranderen. Een officier verschijnt aan de deur met de aanklacht die Sjvonder en Sjarikov tegen de professor hebben ingediend. De professor is overtuigd: zijn schepping Sjarikov is gevaarlijk. Zijn uitvinding is zinloos. Het hart van een hond is niet in Sjarikov terug te vinden. Hij kan de mens niet beter maken, dan hij van nature is. Sjarikov krijgt weer de hersenen van de hond; hij wordt weer Sjarik.

8. Huiszoeking in het huis van de professor. Sjvonder heeft de verdwijning aangegeven. Men beschuldigt Preobrazjenski van moord op de burger Sjarikov. De hond verschijnt, en de verwarring is compleet. Het experiment is mislukt; de beschuldiging is niet terecht.

ALEXANDER TSJERVINSKI

Alexander Tsjervinski is scenario- en toneelschrijver. Hij heeft o.a. het in 1987 bekroonde scenario geschreven van de film *Het Thema*. Hij is geboren in 1938 in een schrijvers-familie. Aanvankelijk nam zijn leven een geheel andere wending: hij studeerde af aan het Moskouse

Architectuur Instituut en heeft jaren als architect gewerkt. Hij is pas later gaan schrijven. Sinds 1982 schrijft hij ook voor het toneel: o.a. *Mijn geluk*, *Kruisjes en nullen*, *Nadjesda* en *Uit vuur en licht*. *Hondehart* is zijn eerste toneelbewerking van een roman.

GENRIETTA JANOVSKAJA

Genriëtta Janovskaja werd geboren in 1940. Zij studeerde onder Alexadrovitsch Tovstonogov aan het instituut voor Theater, Film en Muziek in Leningrad. In 1967 studeerde zij af met een encensering van Leonid Sovins populaire drama *Warschauwse melodie*. De stijl, vorm en uitwerking van deze encensering baarden toen al opzien bij de collega theatermakers.

Van 1970 tot 1972 werkte zij, samen met haar man, de beroemde regisseur Kama Ginkas, bij het Theater voor de Jonge Toeschouwers in Krasnojarsk. In de twee seizoenen dat zij er werkte encenseerde zij *De schelmenstreken van Scapin* van Molière en *De dolle dag, of de bruiloft van Figaro* van Beaumarchais. Haar encenseringen waren nogal omstreden in de ogen van de theater-beamten en de censuur.

In de daarop volgende jaren regisseerde zij een enkele keer bij Het Kleine Toneelspel Theater in Leningrad en in Riga. Zij richtte een eigen theater op in Leningrad: De Blauwe Brug. Op het repertoire stonden stukken van J. Schwarz, A. Wolodin en H. Erdmans. Het was een populair gezelschap.

Sinds 1983 leeft Janovskaja in Moskou. Haar encensering van I. Grekova's *De Boot van de Weduwe* in 1984 bij het Mossovet theater werd door het publiek en de vakpers geloofd en geprezen. In 1986 regisseerde ze bij het Majakovski theater een stuk van A. Galin: *De trekvogels trekken weg*. In hetzelfde jaar werd zij aangesteld bij het Moskouse Theater van de Jonge Toeschouwers (MTJUS) als chef-regisseur. Met haar komst begon een nieuwe creatieve periode voor dit gezelschap. Haar eerste encensering bij dit gezelschap was *Hondehart*, première: 23 mei 1987. Tegelijkertijd werd ook voor het eerst de gelijknamige roman van Boelgakov gepubliceerd in het tijdschrift 'Znamja' (De Vlag). De muziek voor deze encensering werd gecomponeerd door de jonge getalenteerde componist Jan Jakoelov; ook de Sovjet-kunstenaar Sergej Barchin werkte aan *Hondehart* mee. Janovskaja regisseerde nog niet zo lang geleden *De Nachtegaal*, een geheel eigen interpretatie van een sprookje van Andersen. Ook met deze voorstelling reist het gezelschap door Europa.

HONDEHART

De novelle van Boelgakov is nu 64 jaar oud en heeft alleen maar aan actualiteit gewonnen, zeker in de USSR. Hoe is dat mogelijk met een novelle die in 1925 geschreven is? Boelgakov signaleerde in de jonge USSR een aantal vreemde aspecten, die hij met satirische humor, voor die dagen waarschijnlijk grotesk, haarscherp beschreef. Hij stootte een aantal van de zogenaamde revolutionaire verworvenheden van hun voetstuk: de 'heilige' proletariër, de regeldrift, het streven naar uniformiteit. Maar ook de ivoren toren van de wetenschap moet er in zijn novelle aan geloven. Het simpele ja of nee, goed of kwaad krijgt er allerlei dimensies bij. Het boek werd in de ban gedaan om deze satire. Relativeren mocht blijkbaar niet. Janovskaja heeft, nu dat opeens wel mag, de

toneelbewerking van Boelgakovs novelle geëncenseerd naar de geest van de schrijver en het boek. *Hondehart* is op de eerste plaats exemplarisch voor het conflict tussen de intelligentsia en de machthebbers in de USSR. Sjarikov, de nieuwe mens die de professor schept, ziet zichzelf als een echte proletariër. Hij is ervan overtuigd dat hij de aangewezen persoon is de macht uit te oefenen. Grof, onbeschoft en egoïstisch als hij is wordt dat een ramp: hij vernietigt de professor bijna.

In *Hondehart* loopt het goed af, maar de geschiedenis van de Sovjetunie leert ons dat als domheid, brutaliteit en macht samengaan, de ellende groot is. Sjarikov herinnert de Rus aan de vele echte proletariërs die zich zijn gaan gedragen als de nieuwe aristocratie, het

uitverkoren volkje. Het verstand bleek er niet tegen te zijn opgewassen.

De professor probeert in feite met een eenvoudige ingreep om 'de nieuwe mens' sneller te produceren dan de maatschappij dat kan. Geef de mens een Hondehart, dan krijg je trouwe, goede beestjes...

Het blijkt niet zo te zijn. De professor is geschokt door het resultaat: een onmenselijk, grof, onbeschoft en gemeen individu. De civilisatie die hij door zijn ingreep had willen versnellen, wordt niets. De beschaving van de mens zal moeten groeien. De mens is niet menselijk te maken met een chirurgische ingreep. Dit probleem is ook nog steeds relevant: in hoeverre moet de wetenschap ingrijpen in de natuur der dingen om betere organismen te maken?

Verbonden met dit algemeen ethische probleem van dit soort uitvindingen, speelt hier ook het specifieke probleem van de wetenschapper. Wat moet de uitvinder van een prachtig proces om bacteriën resistent te maken door genetische manipulatie doen als hij alléén maar vermoedt dat zijn uitvinding ook gebruikt zou kunnen worden om de mens te vernietigen? Het gevaar van sommige uitvindingen die de genieën zich hebben laten invallen, wordt ons bijna wekelijks onder de neus gewreven. In *Hondehart* is er ook voor dit probleem duidelijk sprake van 'eind goed, al goed'. Het ongelukje van Preobrazjenski met Sjarikov is nog terug te draaien.

De uitermate sterke typering door kostuums en speelstijl maakt het conflict tussen de 'Preobrazjenski's' en 'de Sjarikovs' schrijnend duidelijk in deze encenering. Het gedrag, de kleding, de houding, alles maakt het verschil heviger. Janovskaja benadrukt het innerlijk conflict van Preobrazjenski over zijn eigen schepping. De afweging tussen zijn verantwoordelijkheid voor de mensheid of een grote wetenschappelijke roem wordt heel helder. Maar de voorstelling is zeker geen bewerking zonder meer. Ook de veel bijtender satire die Boelgakov in zijn latere werk hanteert, heeft de regisseuse verwerkt. Er zit zelfs ook een verwijzing in naar de roman *De Meester & Margarita*. Deze roman kan worden gezien als het grote werk van Boelgakov; hij heeft deze roman stukje bij beetje geschreven van 1928 tot aan 1940. Alle slechte ervaringen die hij met de Sovjet republiek had, zijn er in verwerkt.

In het begin van deze roman treffen twee schrijvers de duivel in een park. Beide geloven zij noch in god, noch in de duivel. Als bewijs van zijn bestaan, voorspelt de duivel dat een van de twee heren zal sterven door een vrouw. Hij zal door haar worden onthoofd. Even later, als de gedoemde het park verlaat, glijdt hij uit over de stoep en valt voor de tram. Zijn hoofd wordt er af gereden. Het blijkt dat een vrouw een fles olie heeft laten vallen, waardoor het glad werd op de plaats van het ongeluk. Deze vrouw scharrelt met haar noodlottige fles olie tussen de gebeurtenissen op het toneel door.

De voorstelling is Boelgakoviaans door het gebruik van allerlei kleurrijke types. Behalve die vrouw, is het toneel ook af en toe gevuld met journalisten en nieuwtjes-jagers die de professor lastig vallen, of oude vrouwen die van verjonging dromen. Drie heren in uniformen duiken op uit het niets; zij zijn de persoonlijke wacht van de professor. Al deze vreemdelingen zijn uitermate grappig: hun houding persifleert iedere keer een ander aspect van de wijze waarop men toen, en nu, met de stringente regels omging in Rusland.

Janovskaja heeft van *Hondehart* geen documentaire gemaakt over de jaren twintig in Rusland. Haar encenering is ook niet een super-realistische parabel voor de tijd van nu. Het is een soort allegorie aller tijden. Door de handeling heen worden door een gezelschap in vreemde exotische, oud-Egyptische kostuums, scène's gespeeld uit de lievelings-opera van de professor: *Aïda*. Daardoor verwijst zij duidelijk naar het verleden. De idiotie van de macht is een verschijnsel dat niet alleen in Rusland pijnlijke gevolgen heeft gehad. In de geschiedenis van allerlei culturen zijn er perioden, waarin niet het verstand maar de domheid en de brutaliteit de macht hadden.

Hondehart is een intelligente voorstelling, die zonder al te veel hoogmoed en gewilde artisticeit er in slaagt, door genadeloze satire, een perfect genuanceerd beeld te geven van de zogenaamde verworvenheden in de USSR. Het was het afgelopen seizoen de absolute theater'hit'. Natuurlijk door de aanstekelijke en spectaculaire encenering en de uitstekende spelprestaties van de acteurs, maar in Rusland belichaamt deze voorstelling de 'perestrojka'. Andrei Sacharov schreef naar aanleiding van *Hondehart*: 'Dit

theater dwingt ons over het lot van de intelligentsia in ons land na te denken. In de jaren twintig - en nu nog steeds - waren er veel mensen die niet begrijpen welke rol de intelligentsia speelt in cultuur, wetenschap en kunst. Op dit moment worden er hervormingen nagestreefd. Voordat deze hervormingen echt plaats kunnen vinden moeten er nog vele oude vooroordelen

BOELGAKOV

Boelgakov werd in mei 1891 geboren in Kiev. Zijn vader was een invloedrijk en beroemd theoloog van de Russisch-Orthodoxe kerk. Hij had een gelukkige jeugd. Een van zijn schoolvrienden was Konstantin Paustovski. In 1916 studeerde hij cum laude af aan de medische faculteit. Hij werkt een tijd als arts op het platteland. Als de revolutie het land in zijn greep houdt, bevindt hij zich in de Oekraïne. In 1919 wordt hij door de 'Witten' gemobiliseerd. In Vlodikovas (nu Orshonikidse) waar hij wordt gestationeerd schrijft hij zijn eerste toneelstukken voor het plaatselijke theater. Over de eerste schrijfwerkjes laat Boelgakov zichzelf nogal geringschattend uit in *Aantekeningen op manchetten* (1923): 'Probeer u voor de grap maar iets beroerders te schrijven!...Ik heb het record gebroken! In een collectieve schepping.'

Na de overwinning van de Roden reist en zwerft hij een tijd door het land. Uiteindelijk vestigt hij zich in 1921 in Moskou.

In 1921 begint hij serieus aan zijn schrijversloopbaan. De grote interesse in theater en literatuur die hij steeds verder ontwikkelde komt tot uitdrukking. Onder verschillende pseudoniemen werkt hij als journalist. Hij verzorgt de satirische pagina in de zogenaamde Spoorwegkrant 'Gudok'. Bij deze krant komt hij in aanraking met de literatoren Babel, Olesjka, Ilf en Petrov. Onder zijn eigen naam werkt hij mee aan de literaire bijlage van het blad van de Russische emigranten in Berlijn *Nakanoenje* (Vooravond). Hij werkte bij de Moskouse redactie van de krant. Later zou zijn medewerking aan dit blad één van de bedenkelijke punten zijn die de sovjet-beamten aan hem zouden toeschrijven: hij staat te boek als emigrant, hoewel hij niet buiten de Sovjetunie woont. In veel van de verhalen, romans en toneelstukken van Boelgakov wordt de sovjet-republiek met scepsis bekeken. Boelgakov draagt de jonge republiek echter

uit de weg worden geruimd, (...) oude denkpatronen, pseudo-democratische demagogie, leugens en traagheid.' De hoop dat door de hervormingen het verstand de verbandtenis van onwetendheid, brutaliteit en macht zal overwinnen, leeft in Rusland. Die hoop wordt in *Hondehart* prachtig geïllustreerd, en met satirische humor uitgesproken.

geen slecht hart toe, maar twijfelt aan de reglementeringsdrift, de dictatoriale-neiging e.d. Veel van zijn hoofdpersonages hebben deze houding: de twee professoren in *Hondehart* en *Eieren der Rampspoed* (1925), om maar twee voorbeelden te noemen, zijn allebei niet echt gelukkig met de regels voor de woning-verdeling, de bureaucratische tendenzen die alles vertragen en hekelen de machthebbers die niet civilisatie en kennis van besturen voorop stellen, maar alleen de kwaliteit 'rechtlijnig in de leer' respecteren. Bijna alles wat hij schreef kwam niet door de censuur en werd niet gepubliceerd, vlak na publicatie verboden of, in het geval van het toneel, snel na de eerste opvoering van het repertoire gehaald, zoals de toneelstukken *Sojkas woning* (1926 - wereldpremière Vachtangov theater), *De Vlucht* (voor het eerst opgevoerd in 1957), *Het purperen eiland* (1928, Het Kamertoneel), *De samenzwering van de schijnheiligen, of Molière* (1936, Kunsttheater), *Gelukzaligheid* (1934, gepubliceerd 1966).

In 1930 wordt het totale publicatie-verbod wat aan zijn werk lijkt te kleven een ware last voor Boelgakov. In een brief aan de regering stelt hij zich ter beschikking van de staat 'als volkomen eerlijk toneelspeler en vak-regisseur, die niet de minste sabotage in de zin heeft, om naar eer en geweten om het even welk stuk op de planken te brengen. 'Hij verzoekt de regering hem als acteur, regisseur, toneelknecht of figurant aan te stellen bij het Kunsttheater van Stanislavski. Hij wil werken. Mag hij dat niet, dan verzoekt hij hen 'emigratie toe te staan'. Zo'n brief, waaruit toch duidelijk de wanhoop spreekt, maakte blijkbaar indruk. Hij kreeg een baan als regie-assistent het Moskouse Kunsttheater.

Het Kunsttheater speelde sinds 1926 de encensering van Boelgakovs succesvolle stuk *De dagen der Toerbins*, een drama gebaseerd op motieven van zijn

pas later gepubliceerde roman *De Witte Garde* (1925/1927). Het stuk viel in de smaak bij vaders Stalins zelf. Onder zijn bescherming kon het op het repertoire blijven staan. Tot 1941 wordt deze encensering 987 keer opgevoerd. Geen wonder dat hij bij het Kunsttheater nog enige mogelijkheden zag om naar zijn zin te kunnen werken. Boelgakov maakte voor dit gezelschap o.a. een toneelbewerking van Gogol's *Dode Zielen*. In 1935 schrijft hij een stuk over Poesjkin *De laatste dagen* (1936). Dit stuk is pas na zijn dood, in 1941 opgevoerd door het Kunsttheater. Toch bleek bij het Kunsttheater een conflict niet te vermijden. In 1936 schreef hij *De samenzwering van de schijnheiligen, of Molière*. Dit stuk wordt wel opgevoerd, maar, tot ergernis van Boelgakov, niet op het repertoire genomen worden. Hij neemt direct ontslag.

Hij werkt daarna nog een paar jaar als librettist en adviseur voor het Bolsjoi Theater. In 1938 wordt er nog één toneelbewerking van hem gespeeld: het Vachtangov Theater brengt zijn bewerking van Cervantes' *Don Quichote*. In 1940 sterft Boelgakov in Moskou op 48 jarige leeftijd.

Veel van Boelgakovs romans, verhalen en toneelstukken zijn nu verschenen in de Sovjetunie. In de jaren zestig werd van hem de roman *De Witte Garde* als eerste gepubliceerd. Daarna volgden een hele reeks publicaties: o.a. *Het leven van mijnheer Molière, Theaterroman* (onvoltooid, 1940), *De Eieren der rampp-spoed, De Meester & Margarita* (1940), en enkele toneelstukken. In 1973 verschijnt een Boelgakov-bundel met de titel *Verzameld Werk*. Lang niet alles is hierin opgenomen - de novelle *Hondehart* ontbreekt bijvoorbeeld. Zelfs toen heeft de censuur zijn manuscripten niet met rust gelaten. Maar in het Westen werden de manuscripten indien mogelijk volledig gepubliceerd. De Nederlandse vertaling van *De Meester & Margarita* geeft een aardig inzicht van de precisie waarmee de censuur in Rusland te werk ging. De geschrapte passages in de Russische editie worden aangegeven in de Nederlandse tekst. Door de uitgave van de talrijke 'verboden' werken van Boelgakov, is hij posthuum erkend als een van de meesters van de Russische literatuur voor de tweede wereldoorlog. Wereldfaam heeft hem achtervolgd in het graf.

HET THEATER VAN DE JONGE TOESCHOUWERS, MOSKOU

Het Theater van de Jonge Toeschouwers is opgericht in 1924 als reisgezelschap door O.W. Rodakova. Haar devies: vrolijk en optimistisch theater. Zij heeft als schrijfster en regisseur het profiel van dit kleine gezelschap geschapen. In oktober 1927 werd het theater onder toezicht van de Theaterafdeling Moskou geplaatst. De leiding van het gezelschap werd in 1928 overgenomen door G.I. Sjagajev. Door de officiële

erkenning werd het gezelschap uitgebreid. Het gezelschap had in eerste instantie tot taak repertoire te spelen voor jonge toeschouwers: kinderen en jongeren. Het was vooral Russisch contemporain repertoire. De samenwerking met scholen en jongerenorganisaties was erg intiem. Aan het eind van de dertiger jaren werden de eerste 'klassiekers' op het repertoire genomen: *De ingebeelde zieke* van Molière en *Kabale und Liebe* van Schiller. Sinds 1987 is Genriëtta Janovskaja chef-regisseuse van het gezelschap. Op het repertoire staat voornamelijk contemporain Russisch drama (o.a. van J. Schwarz, K. Simonov, M. Sjatrov), Russische klassieken (Poesjkin, Gogol, Tolstoj, Dostojevski) en enkele groten uit de dramatische wereldliteratuur (Shakespeare, Schiller, Molière). Het gezelschap wordt gewaardeerd en is gelauwerd met verschillende orde's -prijzen- voor haar bijdrage aan de ontwikkeling van de theaterkunst in Rusland, en voor haar medewerking aan de communistische vorming en opvoeding van de opgroeiende generatie.

COLOFON

Holland Festival
Kleine-Gartmanplantsoen 21
1017 RP Amsterdam

Directie

Adriaan 's-Gravesande
Geert Dales

Programming

Marc Jonkers (dans)
Adriaan 's-Gravesande (muziek)
Elmer Schönberger (muziek)
Arthur Sonnen (theater)

Stafmedewerker

Marcel de Zwaan

Producers

Sigi Giesler
Alma Netten
Monica van Steen
Gwenöle Trapman

Productie-assistentie

Diane Goossens
Johan Spaans

Publiciteit/pers

Carla Hazewindus
Babs van Overbeek
Charles Rijsbosch
Pieter van Twisk
Anne Wertheim
Marc Welaert

Secretariaat

Lies Bührmann-Indrisie
Tineke van Manen
Anne Römer
Jildou Straat

Administratie

Anita van der Kroft
Anna Stam

Grafische vormgeving

Ming Tung (Studio Dumbart)

Fotografie

Lex van Pieterse

Zetwerk & pagina opmaak

LaserGraphics BV

Druk

BV Grafisch Centrum Amsterdam

SPONSORS

KLM

Kodak Nederland BV

PTT Telecom Amsterdam

De Volkskrant

Fiat Auto Nederland BV

Dommelsche Bierbrouwerij BV

Randstad Uitzendbureau

WordPerfect Europe

AMTRON BV

Sovedi Nederland (Cointreau/Smirnoff)

Golden Tulip Barbizon Centre

Koninklijke Wessanen NV

F. van Lanschot Bankiers NV

Martini & Rossi Nederland NV

InterView Nederland BV

Drukkerijen De Bussy Ellerman Harms BV

Nanta en Haagen BV

Screenteam BV

Atlantic Europe BV

NV SDU voorheen Staatsdrukkerij/Uitgeverij

Logica Nederland BV

Nashua Nederland BV

Subsidiënten

Ministerie van WVC

Gemeente Amsterdam

Gemeente 's-Gravenhage

Prins Bernhard Fonds

Ministerie van Cultuur USSR

Association Française d'Action Artistique

Europese Culturele Stichting

Anjerfonds Amsterdam

teksten: firma Goed en Leuk
Pol Eggermont