

# WIM VAN GANSBEKE

Er is nauwelijks een banaler openingszin voor een toneelstuk te bedenken dan die van *De Meeuw* van Tsjechow. "Waarom gaat u toch altijd zo in het zwart gekleed?", vraagt de onderwijzer Medwedjenko aan Masja, de dochter van rentmeester Sjamrajew. Het antwoord is al iets minder banaal: "Ik ben in de rouw over mijn leven. Ik ben ongelukkig."

Afgezien van de geniale gewoonte waarmee Tsjechow hier in twee korte replieken twee personages meteen ten voeten uit en onontkoombaar schetst, is er nog iets heel anders aan de hand. 88 Pagina's verder is de slotreplik van de arts Dorn: "Konstantin Gawrilowitsj (Kostja) heeft zich namelijk doodgeschoten." Een zinnetje van een — deze keer — *schokkende* banaliteit, maar dat in één greep de openingszin van het stuk beantwoordt met de slotzin (er is nu een duidelijke reden voor iedereen om zwart te dragen), die meteen een profetische echo is op het antwoord van Masja, "Ik ben in de rouw over mijn leven": het woord "leven" gaat hier niet alleen meer staan voor dat verloop van tijd waarin Masja hopeloos verliefd is op Kostja, die ze niet kan krijgen, maar ook voor de man zelf, die haar "leven" was en die nu dood is. Het is moeilijk aan te nemen dat dit directe verband tussen begin- en slotreplieken op toeval berust.

Naar aanleiding van een vrij diepgaande discussie over een bepaalde scène in *De Meeuw*, na het zien van een doorloop van de Blauwe Maandag Compagnie, werd ik uiterst nieuwsgierig naar de compositie van dit drama. Is dat door de auteur 'gecomponeerde' verband tussen begin en einde een alleenstaand feit, of zou een analyse in die zin aantonen dat het stuk niet enkel voortdurend dit soort verbanden oplevert (iets wat al opvalt bij een aandachtig bekeken en beluisterde opvoering), maar dat ook nog doet volgens een welbepaald schema? Met andere woorden, dat Tsjechows 'gewoonte' en 'vanzelfsprekendheid' en 'onontkoombare juistheid' het gevolg zijn van een *hechte* en *bestudeerde* structuur? Maar een structuur die dermate een 'natuurlijke' bedding volgt, dat ze zichzelf wegcijfert, niet meer als structuur ervaren wordt omdat ze evenzeer zo 'banaal' is. En zo ja, welke structuur?

Een eerste gedachte is die van het omgekeerde spiegeleffect waarbij, zoals in de fotografie, de lens naar achter terugspiegelt wat vóór de camera staat. Een tweede gedachte is die van het omgekeerde 'steen-in-de-vijver'-effect, waarbij de steen in het water geen kleine kring zou veroorzaken, die in steeds grotere kringen uitdijnt, maar meteen een grote kring, die in steeds kleinere kringen naar zijn kern terugkeert. Deze laatste gedachte, die tegen elke wet van de fysica schijnt in te gaan en voor wetenschappers niet méér kan zijn dan een vruchteloze speculatie, even banaal amusant maar even oninteressant als om het even welk gezelschapsspel, lijkt me niet buiten het bereik van Tsjechows fantasieën te staan. Hij was schrijver en daarnaast weliswaar arts, maar de geneeskunde is verre van een exacte wetenschap en als dusdanig beschouwde hij ze ook niet. De eerste gedachte, het omgekeerde spiegeleffect van de fotografie, is op zijn minst even opwindend in het licht van de door Tsjechow 'gefotografeerde' familieportretten met de banaliteit die kenmerkend is voor dit soort kiekjes. Of *De Meeuw* als ongewilde, gewoonweg door een neutrale lens geregistreerde fotoroman.

Alleen: klopt het? Kan het stuk wel zo gelezen worden?

Zonder een definitief antwoord op die vraag te geven, zijn er toch enkele merkwaardige constatering te doen, die het allengs minder aannemelijk maken dat van *De Meeuw* geen tamelijk strak structureel schema ten grondslag zou liggen. Vrijwel pagina op pagina arriveert, kort na het begin van het stuk, het buurmeisje Nina om voor het verzamelde gezelschap het 'theatervernieuwende' toneeltje te spelen dat de op haar verliefde Kostja geschreven heeft, en kort vóór het einde van het stuk dezelfde Nina, inmiddels door een ander en even ontoereikend leven getekend, om Kostja, die intussen een evenzeer mislukkend leven geleid heeft, als een soort van afscheid nog eens zijn eigen toneelstuk van toen te komen citeren. Dat ze dat doet als mislukte actrice in het 'ouderwets' toneel waartegen Kostja zich zo afzette, is zoveel als het failliet uitspreken over Kostja's jeugdige vernieuwingspogingen. Daarenboven, toen zoals nu wijst ze zijn liefde af.

Pagina op pagina staat tussendoor in het eerste bedrijf de onbeantwoorde maar verder gekoesterde liefde van Polina voor Dorn tegenover de even onbeantwoorde maar gekoesterde liefde van de onderwijzer Medwedjenko voor Masja, zoals die overduidelijk geuit wordt op een 'symmetrisch' moment in

bedrijf 4. Sterker nog: Polina voelt zich — via een buitenechtelijke verhouding — al jarenlang 'de vrouw' van Dorn, die haar op een afstand houdt, terwijl Masja in bedrijf 4 zonder enige liefde getrouwd blijkt met de haar nog steeds aanbidde Medwedjenko, die zij op een afstand houdt. Pagina op pagina komt in bedrijf 1 de actrice Arkadina kijken naar het toneeltje van haar zoon Kostja, wat ze a.h.w. bij voorbaat al vervelend vindt, en stelt ze in bedrijf 4 een spelletje kaart voor, waarvan ze zegt: "t Is een saai spel, maar als je eraan gewend bent geraakt, gaat het wel." (Hoeveel van deze zin over het kaartspel gaat er in Tsjechows gedachtengang in wezen over de gedragingen van haar zoon Kostja?)

Op het einde van bedrijf 1 valt het gesprek van Dorn met Kostja over diens mislukte toneelstuk samen met een gesprek tussen diezelfde vlak na het begin van bedrijf 4 en waarin Dorn informeert naar Nina en dus naar Kostja's mislukte leven (= liefde = schrijverschap).

In de slotreplieken van 1 schreeuwt Masja tegen Dorn haar liefde voor Kostja uit, waarbij Dorn constateert dat iedereen zo nerveus en overspannen is. En de eerste woorden van bedrijf 4 komen van Masja en luiden: "Konstantin Gawrilowitsj". Dit aan het begin van een overspannen scène tussen haar en haar echtgenoot Medwedjenko. En evenzeer opvallend: aan het einde van 1 gebruikt ze Dorn als voorwendsel om haar liefde voor Kostja uit te spreken en aan het begin van 4 zoekt ze Kostja onder het voorwendsel dat zijn oom hem wil zien.

Op dit punt is hopelijk duidelijk geworden dat, wanneer men bedrijf 1 gewoon van voor naar achter en bedrijf 4 van achter naar voor leest, ze vrijwel pagina per pagina een omgekeerde spiegeleffect laten zien of het gefantaseerde verschijnsel van de concentrische kringen die zich niet naar buiten maar naar binnen, naar het midden toe, bewegen. Inmiddels valt er ook iets anders op: in tekstvolume zijn, voor dit stuk van 4 bedrijven, de bedrijven 3 en 4, op zowat één pagina na, even lang als bedrijven 1 en 2. Het centrum van het stuk ligt dus helemaal op het eind van het tweede bedrijf. Het is het lange gesprek tussen Nina en de schrijver Trigorin over kunstenaarschap en de door Nina veronderstelde roem en zelfvoldoening die dat meebrengt. Afgezien van het feit dat Tsjechow hier één kant van zijn eigen schrijverschap belicht (de andere kant is die van Kostja) en een soort van balans opmaakt tussen bedaagde ervaring en zelfkennis enerzijds en onervaren, jeugdig en niet door grote zelfkennis of kennis van het leven gehinderd enthousiasme anderzijds, afgezien daarvan wordt hier ook de kern van het drama gelegd: de ketting van onbeantwoorde liefde van Polina naar Dorn, van Medwedjenko naar Masja, van Masja naar Kostja en van Kostja naar Nina, is het voorlopige eindpunt van wat voorafging en de dreigende start van wat moet volgen. Want uiteindelijk zal ook Nina's liefde onbeantwoord blijven en zo de kettingreactie tot haar absurde einde voeren. En het is natuurlijk geen toeval dat precies op dat punt in het stuk — precies in het midden — Kostja's eerste zelfmoordpoging plaats grijpt.

Van daaruit opschuivend naar bedrijf 3 en teruggaand in bedrijf 2 is er de symmetrische parallel tussen Kostja, die Nina de neergeschoten meeuw voor de voeten gooit "als een symbool" en Masja, die in een gesprek met Trigorin haar aanstaande huwelijk met Medwedjenko aankondigt. Vanuit Kostja de symbolische waarschuwing aan Nina over wat Trigorin met haar liefde zal aanvangen. Vanuit Masja dit huwelijk uit wanhoop (wat vangt zij daardoor met Medwedjenko's liefde aan?) als symbool van haar door Kostja afgewezen liefde.

Om te eindigen nog één voorbeeld: bij het begin van bedrijf 2 legt Arkadina aan Masja uit waarom zij er nog zo jeugdig uitziet en hoe belangrijk dat is, terwijl aan het eind van bedrijf 3 Trigorin valt voor de échte jeugd van Nina en, onder de neus van Arkadina, met haar een afspraak maakt in Moskou. Andermaal: begin van 2 en eind van 3 (in dit stuk de 'binnenste uitersten') in een balans en een symmetrie als van een renaissancegebouw, waarvan de ene helft de andere weerspiegelt en het geheel zijn eigen symmetrische abstractie.

Tsjechows krachttoer is het deze abstractie zo dwingend maar zo verhelderend hebben aangebracht, dat ze ogenschijnlijk de onberedeneerde dispariteit van het dagdagelijks concrete krijgt. *De Meeuw* is op die manier een Italiaans palazzo, waarvan de gevels dermate door het klimop van de tijd zijn overwoekerd, dat de structuur niet meer zichtbaar is, maar wel zo aanwezig dat het geheel vokomen vanzelfsprekend lijkt.