

EEN HIAAT IN DE NATUUR DER DINGEN EEN DRAMATURGIE VAN DE BLIK BOTHO STRAUSS

'Wij weten het niet, wij spelen het.' (Niemand Anders)



De Reisgids (NTG) - foto Luk Monsaert

Al te makkelijk houdt men de teksten van Botho Strauss in een wurgende greep door ze als moraliserend, neo-romantisch of mild melancholisch te betitelen. Men leest Strauss als een spiegel van de verwarring en de onzekerheid van onze tijd, terwijl het een labyrint is, een onderwereld waar je, als Orfeus die zich omdraait, enkel leegte vindt. Hoe encsceneer je leegte, radicale onzekerheid, het gebroken oog? Erwin Jans bespreekt de recente produkties van *De Tijd* en *de Kamer* door Arca en Het Nationale Toneel in het licht van Strauss' dramaturgie van de blik.

'Ik ben bang, dat ik geen schrijver ben, die indruk op u kan maken, mijnheer. Hoewel ik zonder ophouden schrijf, of me tenminste zonder ophouden voorstel dat ik schrijf, ben ik, tot mijn spijt, ver verwijderd van wat u een stilist en een mensenkenner noemt.' (*Trilogie van het Weerzien*) Misschien bestaat er inderdaad zoiets als het *misverstand Strauss* in de Duitse literatuur. Ook en vooral omdat Botho Strauss tot de meest besproken en omstreden schrijvers van zijn generatie behoort. De kritiek heeft het met de etiketteringen van zijn werk nooit moeilijk gehad. In de jaren zeventig staat de Strauss-lectuur in het teken van de toen modieuze 'nieuwe subjectiviteit' of 'nieuwe sensibiliteit'. In zijn romans voltrekt zich de voor die periode karakteristieke verschuiving van 'buitenwereld' naar 'binnenwereld', na

het mislukken van de studentenrevolte en de daaropvolgende ontgoocheling en politieke resignatie. Strauss' postrevolutionaire 'esthetiek van het verlies' ontwikkelt zich rond een aantal herkenbare thema's: de verstoorde tussenmenselijke relaties, de onmogelijkheid om tot zinvol handelen te komen, de groeiende vereenzaming van het individu in onze bureaucratische vermediatiseerde samenleving, het citaatkarakter van alle spreek- en leefvormen, en temidden van dat alles de onmogelijke positie van de kunstenaar.

Naar het einde van de jaren zeventig doet zich in de Strauss-receptie een verschuiving voor: termen als 'subjectiviteit' en 'sensibiliteit' maken plaats voor 'neo-romantiek', 'nieuw irrationalisme', 'esoterisme' en zelfs 'mystiek'. Men wijst uitvoerig op Strauss' teruggrijpen naar allegorisch-symboli-

sche en mythologische verwijzingen: "Met deze poging om oude symbolen weer vruchtbaar te maken, poogt hij zin en betekenis van heden en verleden te formuleren", schrijft K. Huppertz in het novemnummer van *Toneel Teatraal* en vat daarmee de positie van een bepaald soort Strauss-lectuur goed samen.(1)

Helemaal onjuist zijn dergelijke interpretaties natuurlijk niet. Ze gaan alleen aan de werkelijke vragen die Strauss' schrijven stelt voorbij. Op die manier blijft men Strauss' werk lezen als een spiegel van verwarringen en onzekerheden van onze tijd, terwijl het veeleer een labyrint is, waarin onze verwarring pas gestalte krijgt, maar dan aan gene zijde van de spiegel.

Het parcours dat ik in dit artikel wil volgen bestaat uit een drietal theater-teksten (*Trilogie van het Weerzien*, *De*

Reisgids, De Tijd en de Kamer) en een aantal van hun enceneringen in Vlaanderen en Nederland.

Het mythisch begin

In 1986 enceneerde het NTG *De Reisgids* in een regie van Jean-Pierre de Decker. Naar aanleiding van de voorstelling schreef Freddy Decreus een uitgebreid artikel:

'Deconstructivisme als remedie tegen vervreemding en waanzin.' (2) Decreus schetst Strauss' visie op mens en maatschappij volgens het schema van de oorspronkelijke paradijselijke eenheid, de daaropvolgende zondeval en het niet aflatende verlangen om de wereld van het Eerste Begin te herwinnen. In *De Reisgids* is het ideaal van die oorspronkelijke wereld, aldus Decreus, de Griekse samenleving. Die samenleving is in de moderne tijd in verval geraakt en op religieus en sociaal vlak verbrokken. De taal heeft haar "identiteitsverschaffende rol" verloren en is tot "een vorm van inkapseling in het economisch systeem" geworden. Toch kan deze vervreemding opgeheven worden in een nieuw soort authenticiteit, "gefundeerd in de mysterieuze kracht en diepte van het oer-menselijke vooraleer dit ten prooi viel aan de Scheiding." Aan deze kracht koppelt Decreus een nieuw zinvol gebruik van de taal: "door zijn parole en doorheen een netwerk van symbolen" kan het individu zich opnieuw een plaats in de groep veroveren "om de werkelijkheid te benoemen." De hefboom voor deze zoektocht is de herinnering, voor zover ze niet op de principes van de orde en de rede terugvalt, maar "openingen (scheurt) op zoek naar de wereld van de onrede, het irrationele, het mythische". Met andere woorden: in *De Reisgids* toont Strauss niet alleen de Scheiding, maar ook de manier om de scheiding te overbruggen. (3)

Het is opvallend hoe Decreus in zijn analyse het perspectief van het mannelijke personage, de leraar Martin, beschouwt als het uiteindelijke perspectief van de tekst. Het is Martin die het heeft over de harmonische Griekse samenleving, en over de noodzaak om terug te keren naar de bronnen van onze beschaving. Ook Decreus' nadruk op de herinnering als middel om het *mythische geheel* te herstellen is een uitwerking van een aantal opmerkingen van Martin over de *school der herinnering*. De regie van de Decker staat eveneens in het teken van het perspectief van Martin, wat leidt tot een expli-

ciete psycho-analytische lectuur van het stuk (de hut in het tweede deel als moederschoot, het scheuren van het vlies als een tweede geboorte, ...). De tegenspeelster van Martin, de reisgids Kristine, wordt in de NTG-encenering een wispelturige zelfzekere, soms berekende jonge vrouw die kat-en-muis speelt met Martin. Zij is de catalysator voor de crisis van de leraar. De encenering van de *Tijd* lijdt aan een soortgelijk euvel. Terwijl Martin in de NTG-encenering duidelijk een wat oudere, vaderlijke man is die niet goed weet hoe zich te gedragen tegenover het *immorele* gedrag van Kristine, is Martin bij *De Tijd* een nerveuze overspannen veertiger. Van een morele of psychologische duiding van Kristines karakter is hier geen sprake, maar de slinger slaat hier m.i. over naar een ander uiterste: Kristine gaat hier ten onder in een overspannen theatraliteit (ten gevolge van een verkeerd begrepen mythische dimensie?) Beide voorstellingen blijven steken in een oppositie tussen mannelijk en vrouwelijk. Freddy Decreus gaat daarin nog verder wanneer hij het heeft over *het mythisch bewustzijn (...)* van de rol die de vrouw moet vervullen. Op deze interpretatie kom ik verder nog terug. Ik wil Decreus' inhoudelijke lectuur voorlopig zien in de context van wat ik in het begin van deze tekst *het misverstand Strauss* heb genoemd.

Wie spreekt?

Hoe kan Botho Strauss gelezen worden voorbij de beperkingen van een inhoudelijke psychologische of mythologische lectuur? Ik wil een antwoord formuleren door het stellen van een nieuwe vraag: wie spreekt in de teksten van Botho Strauss? Men doet het voorkomen alsof men precies weet wie aan het woord is in zijn teksten. Zelfs in de meer persoonlijke aantekeningen van *Paren*, *Passanten* en *Niemand Anders* weet men nooit met zekerheid wie spreekt. Waarom de afwisseling tussen eerste en derde persoon, tussen 'ik' en 'wij'? Waarom staan bepaalde passages in de eerste persoon tussen aanhalingstekens zonder dat de spreker geïdentificeerd wordt? Het eigenlijke 'schandaal' in de literaire kritiek van boeken als *Paren* en *Passanten* en *Niemand Anders* is dat hun esthetische vorm (het verbrokken discours) niet ernstig wordt genomen. Men is bang voor een duizelingwekkende veelheid van het spreken zonder vast centrum. In plaats daarvan gaat men ervan uit

dat Strauss in deze of gene passage deze of gene uitspraak doet of weerlegt.⁽⁴⁾ Hetzelfde kan gezegd worden van zijn vertellingen en romans, die complexe netwerken zijn van voortdurende verschuivende perspectieven, waardoor een inhoudelijke interpretatie onmogelijk wordt.

Dat een groot deel van de kritiek hiervoor blind blijft (blind moet blijven) is des te opvallender omdat Strauss zijn argwaan voor een eenduidige samenhang tussen teken en betekenis expliciet thematiseert. Met de meest moderne schrijvers deelt Strauss het besef dat de werkelijkheid voortdurend wegglijdt onder het denken, of beter: onder de taal waarin dat denken zich voltrekt. De niet aflatende reflectie op het gebonden zijn aan taal, het noodzakelijke bedrog van de verstarring van de betekenis die elk spreken impliceert, de voortdurende poging om het niet gefixeerde toch aan het woord te laten: dat is de eigenlijke inhoud van Strauss' schrijven. Het is tegen deze achtergrond dat men Strauss' kritiek op het rechtlijnige taalgebruik van de moderne communicatie- en informatiecultuur moet lezen. Maar belangrijker dan deze kritiek, die nog gerecupereerd kan worden binnen een neo-romantische maatschappijvisie, is de implicatie van het bovenstaande voor het statuut van het subject. Met 'subject' bedoel ik niet alleen schrijver/verteller en personage in Strauss' werk, maar ook en vooral de lezer/toeschouwer ervan.

Theorie van de dreiging

De categorieën waarmee wij literatuur/theater en dus de werkelijkheid lezen, worden in Strauss' schrijven onduidelijk. Hij schuift met de bakens die wij noodzakelijkerwijze hebben moeten vastleggen om de werkelijkheid leefbaar en hanteerbaar te maken. In de vertelling *Theorie van de dreiging* (1975) worden alle categorieën die wij als discontinu, van elkaar afgescheiden ervaren en waarmee wij de wereld begripbaar maken, opnieuw continu en vloeibaar: de strikte afbakeningen tussen binnenwereld en buitenwereld, tussen het ik en het andere, tussen het originele en het gekopieerde worden opgeheven. Er laten zich in *Theorie van de dreiging* twee verhaallijnen onderscheiden die uiteindelijk misschien toch identiek zijn. Enerzijds is er de ontmoeting van de ik-figuur, een schrijver, met een hem onbekende, psychisch gestoorde vrouw Lea, die be-

weert vroeger met hem te hebben samengewoond en daarvoor ook nog de bewijzen kan leveren. Een tweede lijn is het mislukte schrijfproject (*Theorie van de dreiging*) van de schrijver. Deze tweede lijn lijkt samen te vallen met de eerste, omdat er gesuggereerd wordt dat de vrouw Lea geen werkelijk personage is, maar slechts een allegorie voor het boek dat de schrijver wil schrijven. Binnen- en buitenwereld vloeien langzaam in elkaar over. Op het einde van de vertelling blijkt de verteller een volledige metamorfose te hebben ondergaan en de gedaante van Lea te hebben aangenomen (of de gedaante van het boek?). De grenzen tussen het ik en de ander vallen weg. Hetzelfde fenomeen doet zich voor bij de notities van de verteller. Hij ontdekt dat hij uiteindelijk geen enkele persoonlijke notitie heeft gemaakt, dat alles wat hij geschreven heeft louter citaat is. In een teruggevonden notitie (van eigen hand?) leest hij: "Wat ik ook schrijf, het schrijft over mij. Ik schrijf onophoudelijk de vreemde die mij bedreigt." De centrale ervaring is die van een innerlijkheid die uit zichzelf wordt weggerukt en waarvan de plaats wordt ingenomen door een Buiten. Deze ervaring is een belangrijk paradigma in het werk van Strauss zoals nog zal blijken.

Hiaat in het zien

Theorie van de dreiging is een *mise-en-abîme* van het schrijven. Letterlijk: het schrijven wordt boven een afgrond gehouden. Het verliest iedere houvast, iedere grond. Het herkent zichzelf niet meer: "Ik ben nergens ter wereld iets vreemders tegengekomen dan een door mij tot stand gebrachte mededelende zin." Het schrijven legt geen orde op aan de dingen, brengt geen klaarheid, maar wist alle onderscheiden uit en verstroot zich: "Maar dan, tenslotte, vermengt alles, het zien en het gebeurde zich tot één en hetzelfde geruis van door regen overstromd papier in de zomerwind...". Een soortgelijke *mise-en-abîme* van het theater (van het zien) vinden we in *Kalldewey, Farce*. Twee personages, De Man en De Vrouw, ontdekken op een tocht door de bergen een spleet, "een hiaat in de natuur der dingen" en zien in die open ruimte zichzelf spelen (De Vrouw: "Ik heb geen idee: ben ik deze of die?"). Omdat zij het spel van dichterbij willen zien, dringen zij in de volgende scène een gang binnen, en worden plots geconfronteerd met het publiek in de

zaal. De duidelijke afbakening tussen publiek en scène, tussen 'kijken' en 'bekeken worden' verglijdt: de personages zijn tegelijk toeschouwers en spelers.

Een schrijver die zich op een dergelijke systematische en consequente manier bezighoudt met een verbrokkeld en gefragmenteerd spreken, een zichzelf voortdurend spiegelend en verdubbeld zien, kan men niet meer zonder kleerscheuren op een inhoudelijke positie terugdringen. Strauss' werk "verlokt met cultuurkritische oriëntatiepunten en identificatie-opeeningen, maar drijft de identificaties een labyrint van relaties binnen, waaruit zij zonder hun identiteit schade te berokkenen niet meer kunnen ontsnappen. Als projectievlak voor niet in de tekst thuishorende behoeftes is dit labyrint stellig bruikbaar, maar het speelt wel zijn eigen spel met die behoeftes."(5)

Vanaf het moment dat de inhoudelijke positie van een tekst, zijn uiteindelijke betekenis, zijn sluitende interpretatie, uitgesteld wordt, komt de positie van de lezer/toeschouwer in het gedrang. De ruimte die in andere gevallen ingenomen wordt door een inhoudelijke lectuur, komt plots leeg te staan en zet de lezer/toeschouwer op het spel. De toeschouwer wordt geënsceeneerd: hij verliest zijn positie als buitenstaander. Noch op de scène, noch in de toeschouwer voltrekt zich een 'ontknoping'. Het is niet zo dat de lezer/toeschouwer vanuit een meerken-nis (meer kennis dan de personages) tot een betekenisvolle samenhang kan komen. Nochtans is dit misverstand in de Strauss-receptie groot: "Het historische bewustzijn, dat de personages zelf niet hebben, moet de lezer ontwikkelen als hij de dialoog van de tekst met de traditie mee wil voltrekken en begrijpen."(6) Men gaat uit van een soort van 'ideale receptie' die de gangen van het labyrint kan overzien en de talrijke verwijzingen terug kan voeren tot een of andere mythe die aan de tekst van Strauss ten grondslag zou liggen en er de uiteindelijke betekenis zou van uitmaken.

Orpheus' blik

Een proeve van Strauss-lectuur voorbij een beperkende inhoudelijke interpretatie onderneemt Bart Philip-sen in "Eine nicht nachlassende Mühe um Alltäglichkeit. Beschouwingen bij Trilogie des Wiedersehens." Zijn vertrekpunt is het motto dat Strauss aan de tekst laat voorafgaan en dat ont-

leend is aan het oeuvre van Georges Bataille: "Als ik in het hart van de angst een bevreemdende absurditeit zachtjes wakkerroep, opent zich bovenop mijn schedel een oog." (8) De betekenis van dit vreemde 'schedelooze' van Bataille, en de betekenis ervan voor de *Trilogie* wordt pas duidelijk wanneer het geïnterpreteerd wordt tegen de achtergrond van "het verbond tussen zien, weten en zijn" dat het westerse metafysische denken sinds de Grieken kenmerkt. De Griekse stam van het woord theorie betekent zowel 'zien' als 'weten'. Dit theoretische Zien is echter een totaliserend Zien: het thematiseert en verinnerlijkt de fenomenen (de werkelijkheid) in een betekenisvolle samenhang. Niets gaat verloren voor deze metafysische Blik (het oog in de driehoek: 'God ziet mij'): elk verlies wordt (schijnbaar) gerecupereerd en het Andere (Het Buiten) wordt gewelddadig ontkend.

De vanzelfsprekendheid van deze manier van denken (die nog steeds aan de basis ligt van ons maatschappelijke bestel) wordt sinds anderhalve eeuw aan een fundamentele kritiek onderworpen. In het spoor van denkers als Marx, Nietzsche en Freud is het 'post-metafysische' denken erop uit om "de theatraliteit in het hart van de theoria, d.w.z. de fictionaliteit van het verband tussen zien, weten en zijn te ontmaskeren en bloot te leggen". Men wijst erop hoe het metafysische denken alles wil kennen, beheersen, systematiseren en aan zichzelf gelijk wil maken. Het post-metafysische denken staat daarentegen in het teken van het Andere, het niet-systematiseerbare, dat wat niet verinnerlijkt kan worden en dus altijd noodzakelijk Buiten blijft.

Wat is nu de relevantie van deze filosofische invalshoek, die ik hier slechts schematisch heb kunnen weer-geven, voor de *Trilogie*? In *Trilogie* ensceeneert Strauss een *mise-en-abîme* van het zien in zijn talrijke betekenis-sen: kijken, zien, weerzien, herkennen, herinneren, verbeelden, afbeelden,... Het handelingsverloop van het stuk wordt trouwens bepaald door het gegeven van de voorbezichtiging van een schilderijtentoonstelling. Strauss thematiseert en ensceeneert de problematiek van het theoretische oog, dat niet alleen het filosofische denken, maar ook en vooral het gewone kijken en zien determineert.

Maar het gaat in de *Trilogie* om een gedesintegreerde blik, een negatie van het metafysische Zien: "het is alsof ik niets zie..." zegt Suzanne, één van de

personages, en verder : "Dat weet u toch, Moritz, dat kost ons veel moeite, wij buigen dagenlang onze nek over dezelfde herinnering, zo gaat dat. Verdooft van verdriet als we de voetstappen vinden, niet de hele herinnering, om de dooie dood niet, een schilfertje roos misschien, een luciferhoutje, een speekselvlek, een draadje uit een kledingstuk (...) Vertel me eens : waar herkent u me eigenlijk aan ? Hoe komt het, dat ik, ik die niet meer te onderscheiden ben, keer op keer door u wordt teruggevonden, zonder dat u zich vergist ? Wat is het, dat u zegt : daar heb je haar, ja...Mijn Suzanne ? Als ik in de spiegel kijk, dan vind ik niets wat ook niet in duizend andere gezichten te vinden is." Het kijken, het herkennen, het herinneren staan in het teken van een niet op te heffen aanwezigheid, een niet te overbruggen vreemdheid. De verhouding van de personages "tot de wegglijpende, oneindig verstrooide werkelijkheid is afgrondelijk melancholisch". Het oog van God heeft plaats gemaakt voor de blik van Orfeus : "de blik die de op de onzekere grens van de dood ontvloden aanwezigheid zoekt en haar als een beeld in het daglicht probeert terug te halen, maar alleen het niets overhoudt (...)" (9)

Dood van de toeschouwer

Doch niet alleen de blik van de personages, ook de theoretische blik van de toeschouwer zoekt naar betekenisvolle samenhangen (de hoger vermelde 'ideale receptie') wordt versnipperd in *Trilogie*, in steeds opnieuw afgebroken scènes die van elkaar gescheiden worden door een *Blende* (een term die Strauss aan de fotografie ontleend heeft en verwijst naar het openen en sluiten van het diafragma). De positie van de toeschouwer als interpreterende buitenstaander wordt op het spel gezet. Met hun inscenering van *Trilogie* in 1987 gaf Maatschappij Discordia een gepast antwoord op deze Straussiaanse 'dramaturgie van de blik'. De open lege ruimte van de grote Shaffyzaal (waar ik de voorstelling zag) was slechts op een eerste en oppervlakkig niveau een symbool van de verlorenheid van de personages. Veel meer was de leegte een *mise-en-abîme* van de verlorenheid van de toeschouwersblik. De acteurs bespeelden de hele ruimte en mengden zich tussen het publiek. Nochtans werd aan het publiek bij het binnenkomen van de zaal de vrijheid gelaten om zelf met een stoel een zit-



plaats in de ruimte te bepalen, maar uit gewoonte (één van de maskers van de angst) koos het voor een frontale opstelling tegenover de scène die er op dat moment nog geen was. Het publiek bakende speel- en publieksruimte strikt van elkaar af en ensceneerde zichzelf als onderdeel van de voorstelling. Meer nog : precies in die frontale opstelling (om de twee werelden van elkaar gescheiden te houden) ontmaskerde het publiek zijn theoretische blik. De blik van het publiek desintegreerde omdat het zich als publiek zag en bekeken voelde. Of zoals een Nederlands criticus het verwoordde : "Deze *Trilogie van het Weerzien* is briljant, omdat de voorstelling het publiek dwingt naar zichzelf te kijken. Er is leegte tegenover leegte : we kunnen niets doen en we doen dan ook niets - we klappen alleen na afloop, macaber luid, als boven ons eigen graf." Een sterker beeld voor een publiek dat 'buiten zichzelf' wordt gebracht (met zijn eigen dood wordt geconfronteerd) is moeilijk te vinden.

Schedeloo

De stap van de dode blik van de toeschouwer naar het 'schedeloo' is niet groot. Terwijl het theoretische oog, als principe van de Logos, in het teken staat van het begrijpen, het beheersen, het samenbinden, het verzamelen,... is het 'schedeloo' het oog dat zich door het dak van de schedel naar de zon richt een metafoor van de uitzaaing, van de verstrooiing, de verspilling, het Buiten... Van hieruit is een nieuwe lectuur van *De Reisgids* mogelijk, voorbij iedere psychologische of mythologische duiding.

"Het is mijn plicht klaarheid te bren-

gen (...) God heeft me niet blind in een kring doen lopen," zegt Martin. Vroeg of laat moet men één of andere vorm voor zijn leven vinden. Tegenover Kristine gedraagt hij zich voortdurend als vader en leraar, totdat hij haar uiteindelijk met geweld aan zichzelf gelijk wil maken : "Jou neem ik en druk je gezicht in mijn spoor !" De houding van Martin kan aldus gelezen worden als een allegorie van het westerse metafysisch kolonialisme. Kristine is datgene wat Martin nooit kan begrijpen : de verspilling, de totale overgave, "(...) kom, alleen maar geven, geven tot de bodem leeg is." Martin verwijt haar : "(...) Jij zoekt blinde afhankelijkheid . Jij zoekt geen liefde die de ogen opent, geen liefde tussen twee echte zelfbewuste mensen." De leraar thematiseert hier opnieuw, nu in verband met de liefde, een keten van begrippen die, zoals we hoger zagen typisch zijn voor het metafysisch discours : klaarheid, duidelijkheid en (zelf)bewustzijn als antipoden van blindheid en afhankelijkheid. Voor Kristine heeft de liefde met dergelijke duidelijk onderscheiden categorieën (ik en jij als twee zelfbewuste mensen) niets van doen : "Ik ben bij jou. Ik ben rondom je. Dwars door je heen. Jij gaat dwars door me heen. Ik praat als jij. Ik zie niemand anders. (...) Ik ben naar je gekomen om niemand te worden. Ik weet niet meer wie ik ben. Wat ik doe. Wat ik deed. Ik niets. Jij alles." Deze totale overgave tot het zelfverlies toe, dit buiten zichzelf geraken, heeft niets te maken met "het mythisch bewustzijn (...) van de rol die de vrouw moet vervullen" (Decreus). Dat bewustzijn is het perspectief van Martin. Voor Decreus gaat *De Reisgids* over een ervaring waarin personages zich verliezen maar uiteinde-

De tijd en de kamer
(Arca)
foto Luc Monsaert

lijk zichzelf terugvinden : aan de andere kant van de moederschoot wacht Kristine symbolisch een nieuw leven en Martin is zich door zijn confrontatie met Kristine bewust geworden van zijn eigen vervreemding. De vraag is meer dan gerechtvaardigd of Strauss een dergelijk 'therapeutisch' stuk geschreven heeft. Deceus verdringt het perspectief van Kristine (ondanks de duidelijke aanwijzing in de titel) en affirmeert daarmee wat Strauss precies probeert te problematiseren.

Cryptische blik

In zijn artikel stelt Bart Philipsen de vraag of de *Trilogie* enkel het failliet van de theoretische blik thematiseert, dan wel "op een of andere manier toch niet een oefening in een 'ander' soort zien is". In een poging om dat andere zien te omschrijven spreekt hij van een "actieve apatheia", een actieve onverschilligheid, en van "een cryptische blik": een blik die stil blijft staan bij de sporen van een altijd al afwezige werkelijkheid ("niet de hele herinnering", zoals Suzanne zegt). Een blik die, in tegenstelling tot de theoretische blik, geen poging doet om de afwezige werkelijkheid in een "nostalgische tegenwoordigstelling" te recupereren, maar evenmin de melancholie ontkent in een "vrolijke vergetelheid". Op het niveau van de interpretatie zou men kunnen spreken van een "cryptische lectuur": een lectuur die geen poging doet om de talrijke historische, mythologische, literaire en andere verwijzingen in het werk van Strauss te hiërarchiseren of te totaliseren, maar evenmin Strauss wil lezen als een betekenisloze en gratuite *ars combinatoria*. Geen geforceerd herstel van een eenduidige samenhang tussen tekens en betekenis, maar ook geen vrijblijvend spel met tekens. In beide gevallen staat er immers niets op het spel : in het eerste geval ziet de lezer/toeschouwer de samenhang die hij wil zien, en in het tweede geval zoekt hij helemaal niet meer naar een eventuele samenhang.

De "cryptische blik" daarentegen is een grenservaring : "De afwezigheid van zin (en van Zien) treft het theoretische oog van de toeschouwer, pareert en doodt diens willen-zien (en willen-weten)". In dat dode punt van de blik manifesteert zich een Buiten dat zich aan iedere zichtbaarheid onttrekt. Het is het moment waarop de toeschouwer/lezer halverwege teken en betekenis zijn zekerheden verliest. Het is op dat punt dat de toeschouwer te samen

met Suzanne zegt : "Het is alsof ik niets zie".

Dat niet-zien, dat Buiten, is de voortdurende inzet van Strauss' schrijven. *Theorie van de dreiging* is daar een haast programmatische uitwerking van. Maar die ervaring van het 'Buiten zichzelf' verbindt ook twee verschillende personages als Suzanne en Kristine (en tussen beide en misschien scherper nog Lotte uit *Groot en Klein*). Het zelfverlies van Kristine in haar verhouding tot Martin en Suzannes ervaring van het zich voortdurend herhalende alledaagse, zetten dat wat ons het meest vertrouwd en zinvol is op het spel : de intimiteit, het ik als zelfbewuste identiteit, de herinnering. Zij worden in die ervaring tot aan de grens gebracht : "Niets is vreemder dan doorstane pijn, die je bijna je identiteit heeft gekost. Niets is vreemder...", zegt Suzanne aan het einde van *Trilogie*.

Samenhang van het verhaal

Die Zeit und das Zimmer (1988), één van de recentste stukken van Strauss, werd aan het begin van dit seizoen door zowel een Nederlands als een Vlaams gezelschap geënceneerd onder een licht afwijkende titel : *De tijd en het vertrek* door Het Nationale Toneel (Den Haag) en *De tijd en de kamer* door Arca (Gent).

Liever dan in te gaan op de zgn. 'surrealistische lectuur' en de structuur van het *Stationendrama* die het stuk zouden verbinden met *Groot en Klein*, wil ik *Die Zeit und das Zimmer* lezen in de lijn van het voorgaande. De tekst bestaat uit twee duidelijk van elkaar te onderscheiden delen. In het eerste ontmoeten een aantal personages elkaar in een kamer waarin de coördinaten van tijd en ruimte opgeheven lijken. Verschillende plaatsen en uit elkaar liggende momenten in de tijd lijken in elkaar te schuiven. Evenmin is er sprake van een continue of zelfs maar centrale handeling. "Wij (...) breken ons het hoofd erover hoe de samenhang van het verhaal zou kunnen zijn," (10) zegt een van de personages. Met tijd, plaats en handeling wordt ook de identiteit van de personages onzeker. Sommigen hebben een naam, anderen worden omschreven : 'de man zonder horloge', 'de ongeduldige', 'de totaal onbekende' en 'de slaapvrouw'... Het tweede deel van *Die Zeit und das Zimmer* bestaat uit een aantal kortere scènes die als situatie 'herkenbaarder' zijn : een ontmoeting, een diner, een ruzie, een sollicitatie,... maar houvast

bieden deze scènes door hun ongemotiveerde opeenvolging geenszins. Het is niet mogelijk om een logische of chronologische brug te slaan tussen deel één en deel twee. Zijn de situaties uit deel twee een aantal momenten uit het leven van Marie Steuber ? Zijn de personages nog dezelfde als uit deel één ? Volgens de aanwijzingen van de auteur moeten ze in elk geval door dezelfde acteur gespeeld worden. Misschien herinneren ze zich niet meer wie ze waren in deel één ? Meer dan in vorige stukken wordt de herinnering van de personages in *Die Zeit und das Zimmer* getekend door het vergeten en het falen. Maar wie zegt ons dat de opeenvolging van deel één en deel twee chronologisch is en niet veeleer omgekeerd. Strauss speelt met een aantal codes en conventies en vooral met onze (al te menselijke) behoefte aan zinvolle samenhangen? Maar in het licht van hogerbeschreven 'cryptische blik' gaat het om meer dan louter spel (in de betekenis van vrijblijvend) en is het tegelijk alleen maar spel (in de betekenis van theatraal) : "Wij weten het niet, wij spelen het," zoals het motto boven dit artikel luidt.

Verwarrende theatraaliteit

Hoe enceneert men nu een dergelijk stuk dat een aantal categorieën waarmee het theater werkt systematisch verschuift ? Over de Nederlandse voorstelling kan ik kort zijn. Het Nationale Toneel (in een regie van Hans Croiset) benadert de tekst van Strauss eenduidig als een boulevardkomedie; iets waartoe het stuk zich met zijn vele onverwachte opkomsten natuurlijk leent (Strauss kent en gebruikt de populaire traditie). Maar de onzekerheid die Strauss beoogt, wordt verstikt in de luidruchtigheid van het boulevardgenre en in een teveel aan theatermiddelen. Een encenering die voorbijgaat aan datgene waar het in deze tekst om te doen is : het moment waarop de betekenis zich nog niet geïnstalleerd heeft of opnieuw onzeker wordt.

In de sobere maar verwarrende theatraaliteit van de Arca-encenering (regie : Herman Gilis/Jos Verbist) komen dergelijke momenten van niet weten wel tot stand. *De tijd en de kamer* geeft steeds opnieuw aanzetten tot mogelijke interpretaties, maar tot een sluitend geheel komt de toeschouwer nooit. Ook bij Het Nationale Toneel is iedere samenhang zoek, maar evenzeer iedere investering van het publiek in de voorstelling. Het verschil in de vorm-

geving maakt het verschil in de kijkhouding, die iedere voorstelling impliciet oplegt, onmiddellijk duidelijk. Het Nationale Toneel (decor Tom Schenk) houdt zich strikt aan de beschrijving die Botho Strauss van de ruimte geeft: een grote kamer met drie ramen, met op de achtergrond de gevel van de overkant. De realistische setting wordt nog versterkt door een klankband met allerhande straatlawaaï. Ook in het tweede deel van het stuk, dat zich op vijf of zes verschillende locaties afspeelt (van huiskamer tot kantoorruimte), wordt er aan de fantasie van het publiek weinig overgelaten: iedere ruimtewissel wordt door één of ander attribuut duidelijk gemaakt. Dit voegt niets toe aan de voorstelling, dit blijft louter 'decor'. Bij Arca is er sprake van 'vormgeving'. Het decor van Niek Kortekaas haalt 'de kamer met drie ramen' uit elkaar en monteert haar tot een 'huis met drie verdiepingen van ongelijke hoogte'. Het huis heeft een vorm van een driehoek en gaapt het publiek aan: we kunnen naar binnen kijken, maar de intimiteit die ons gegund wordt, is slechts schijn. Het huis is veel meer een rudimentair schema van een huis: een kelder, een woonkamer en een zolder. Maar ook die indeling is voorlopig en aan verschuivingen onderhevig. Op de bovenste verdieping die men slechts gebukt kan betreden staat een kleine deur, in scherp con-

trast met een tweede enorme deur die zich over drie verdiepingen uitstrekt. Ook de twee ramen houden geen rekening met de indeling in twee verdiepingen. De rekvisieten zijn beperkt, alledaags om niet te zeggen banaal: kartonnen dozen, twee stoelen, een half dozijn lege plastic aanstekers, kattenkras. Een huis dat te groot is en te klein, waar te veel is en te weinig om bewoonbaar te zijn. Alleen al ten opzichte van het decor doet zich een 'decentralisatie' van het kijken voor: de blik van de toeschouwer blijft haken bij de ruimtelijke vervormingen (vergroting/verkleining) en de banale details waarvoor nergens een betekenisvolle context gecreëerd wordt.

Eindeloze passiviteit

Niet alleen de 'ruimte', ook de 'tijd' wordt in deze voorstelling 'getheatraliseerd' (als theater getoond). Het tijdsverloop van de voorstelling wordt geënceneerd in de vorm van een zuil op rails die als een opkomende en ondergaande zon haar baan beschrijft rond het 'huis'. Op dezelfde rails draait in het midden van het stuk de sprekende zuil die zich in de cruciale scène tot Marie Steuber richt: "Vergeef me, mens. Ik ben uit het hart van de dingen gestoten." De 'theatralisering' van tijd en ruimte maken van het huis 'een scène op de scène' die de toevalligheid

en de nietigheid van hetgeen gebeurt nog versterkt. Net zoals het 'huis' in het midden van de grote Arca-scène staat als een reusachtig poppenhuis, zo wordt ook het tijdsverloop teruggebracht tot de proporties van een kistje: kastje open, kastje dicht.

Ook de personages zijn uit 'het hart van de dingen' gestoten. In een korte monoloog verwoordt Marie Steuber dit gevoel van versnippering, het gevoel te leven te midden van de overblijfsels, de sporen van een realiteit: "We zijn hier allemaal zomaar vergeten. Blijven staan en liggen. Niet opgeruimd. Hals over kop nalatenschap geworden, mijn spullen en ik. Ik woon: ik deel de eindeloze passiviteit van mijn tafel. Van mijn suikerpot, van mijn radio. Ik hoor, ik verblijf." Ik hoor in 'eindeloze passiviteit' een echo van de hoger vermelde 'actieve onverschilligheid' waaraan Strauss de toeschouwer onderwerpt. In het programmaboek van de Schaubühne-enscenering van Gorki's *Zomergasten* schreef Botho Strauss over de verhouding die het publiek aangaat met hetgeen er op de scène gebeurt: "En in dit door elkaar van waarneming en verbeelding ontstaan weldra ogenblikken van verzwakking, waarin men ieder vast oriëntatiepunt verliest en de nabije omgeving als een verre verschijning ervaart". Dit sluit nauw aan bij hetgeen hoger 'de dood van de theoretische blik' werd



Trilogie van het Weerzien (Discordia)
foto Bert Nienhuis

genoemd. Het nabije wordt veraf, het vertrouwde vervreemdt. In de ruimte die dan ontstaat ontwikkelt zich Strauss' dramaturgie van de blik.

In het eerste deel van *Die Zeit und das Zimmer* verkrijgt Strauss die 'momenten van verzwakking' door een strategie van de radicale onzekerheid over plaats, tijd en handeling. Over geen enkel personage krijgen we sluitende informatie. Van hun verleden, hun identiteit, hun onderlinge verhoudingen krijgen we alleen fragmenten aangeboden: scherven die niet te lijmen zijn. Iedere scherf brengt een nieuwe (spel)situatie tot stand. De Arca-enscenering laat die situaties naast en door elkaar bestaan zonder pogingen te doen om de puzzlestukjes samen te brengen. Integendeel: de onzekerheid die de tekst bevat wordt nog vergroot door de visuele informatie die ten opzichte van de tekst verschuift. Wat is de betekenis van de dans die 'de ongeduldige' uitvoert voor Olaf, terwijl ze er even later zelfs niet in slaagt hem aan te spreken? Waarom gedragen 'de ongeduldige' en 'de man zonder horloge' zich zo verregaand intiem, terwijl het niet eens zeker is of ze mekaar nu kennen of niet? Er wordt de toeschouwer geen overkoepelend perspectief aangeboden. Zijn blik loopt vast, stokt, blijft haken aan bewegingen, gebaren, opmerkingen die niet

ingepast kunnen worden in een groter geheel. De grote verdienste van deze Arca-enscenering is dat de spelsituaties, ondanks de vaagheid en onzekerheid over het wie, wat, waar, wanneer, glashelder blijven en niet zoals bij Het Nationale Toneel oplossen in een 'absurd' of 'surrealistisch' boulevardspektakel.

Hoe dicht de Arca-enscenering op de huid van de Strauss-tekst zit, bewijst het gebruik van de klankband. Arca gebruikt niet zoals Het Nationale Toneel een klankband vol straatlawaaier om de buitenwereld te suggereren, maar wel een band vol anonieme 'muzak': intieme, sentimentele melodieën prijsgegeven aan de openbaarheid van een supermarkt. Scherper had het Binnen in het Binnen niet aangeduid kunnen worden: de bodemloze melancholie van het alledaagse. En over melancholie gaat ook *Die Zeit und das Zimmer*. Elke ontmoeting wordt getekend door een afscheid. Elk samenzijn door een afwezigheid. Elk weerzien door een gebrekkige en dus onmogelijke herinnering. Aan de melancholie ontkomt niemand, evenmin als aan de banaliteit. "(...) laat u geen spoor...", zegt Marie Steuber tegen de man die ze nog maar pas kent en al niet meer kan verlaten. Er is geen sprake van 'milde melancholie' in *Die Zeit und das Zimmer* zoals K. Hupperetz in *Toneel*

Teatraal meent. Integendeel: de herinnering van de personages is meer dan ooit getekend door gaten, brokstukken, afgebroken lijnen. De melancholie is misschien harder dan ooit, omdat ze banaler is: "Hoe je een gezicht onthoudt en al het andere vergeet. Maar dan ook totaal." De lichtheid wordt uiteindelijk ondraaglijk.

Coda

Strauss is geen mythomaan, geen moralist, geen milde melancholische observator van de verstoorde menselijke relaties. Misschien zelfs niet eens een kroniekschrijver van onze tijd. Want wat is onze tijd? Zijn werk is niet louter een literaire of theatrale codering van wat wij ervaren als onze tijd, onze levensomstandigheden. Naast de onbeantwoorde vraag 'wie spreekt er?' staan de eveneens onbeantwoorde vragen 'over wie wordt gesproken?' en 'in welke taal?'

"De natuurlijke talen verliezen aan kracht. Talloze kunstmatige staan al klaar. Deze benaderen meer en meer de taal die eens over ons zal spreken. De mens zal over zichzelf spreken als over een ander. En de rozen zullen zacht glanzen op de bodem van het meer." (*Niemand Anders*).

Erwin Jans

Botho Strauss, "Toneel 1", *International Theatre Bookshop*, Amsterdam, 1984.

"Die Fremdenführerin", Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1988.

"Niemand Anders", Arbeiderspers, Amsterdam, 1989.

"Marlene's zuster/Theorie van de dreiging", Arbeiderspers, Amsterdam, 1980.

"De Tijd en het Vertrek", International Theatre Bookshop/Het Nationale Toneel, Amsterdam, 1989.

(1) K. Hupperetz, Het samengaan van beeld en reflectie. De milde melancholie van Botho Strauss, in: "*Toneel Teatraal*", november 1989, p 41-42.

(2) F. Decreus, Deconstructivisme als remedie tegen vervreemding en waanzin, in "*Documenta*", 4, 1986, p 191-237. (Op het foutieve gebruik van de term 'deconstructivisme' kan ik hier niet ingaan.)

(3) Van hieruit is het maar een kleine stap naar de opvatting van Strauss als moralist. Cfr. Johan Thielemans over *Het Park*: 'Bot-

ho Strauss is een moralist (...). Achter de grillige oppervlakte van zijn tekst, schuilt een eenvoudige gedachte: onze wereld lijdt aan verlies. Ooit was er nochtans een oud weten dat het leven harmonie verschaft.' in "*Etcetera*", 10, 3, p 25.

(4) Fritz Werfmeyer, Worauf bei Botho Strauss zu blicken wäre Hinweise zur Rezeption, in "*Text + Kritik*", 81, 1984.

Ondergetekende gaat hierin ook niet vrijuit: De Romanticus van het denken, in "*De Morgen*", 15 september 1989.

(5) Gisela Erbslöh en Hans Burkhard Schlichting, Open hermetisme en theater van het dagelijkse bestaan, in "*Botho Strauss Symposium*", *Crea (culturele organisatie van de Universiteit van A'dam)*, 1981, p 58-60.

(6) Henriette Herwig, "Verwünschte Beziehungen Verwebte Bezüge. Zerfall und Verwandlung des Dialogs bei Botho Strauss", Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1986.

(7) Bart Philipsen, Eine nicht nachlassende Mühe um Alltäglichkeit, Beschouwingen bij Botho Strauss' Trilogie des Wiedersehens (1976), in "*Documenta*", 1988, p 224-236. De argumentatie van het tweede deel van mijn artikel steunt in belangrijke mate op dit artikel van Philipsen. De geciteerde personages komen uit zijn artikel, voor zover niet anders aangegeven.

(8) Dit motto ontbreekt vreemd genoeg in de Nederlandse vertaling uitgegeven bij de ITB. En dat is niet het enige euvel: de vertaling van de "Trilogie" kan op een aantal plaatsen ongetwijfeld verbeterd worden.

(9) M. Foucault, "De verbeelding van de bibliotheek", SUN, Nijmegen, 1986, p 114.

(10) Pieter Kottman, Leegte na leegte na leegte, in "*NRC*" 9 maart 1987.

(11) Ik citeer uit een vertaling van Judith Herzberg. De Arca-vertaling (R. Maeckelbergh) is me, ondanks de speelbaarheid ervan, te hoekig en te stroef.