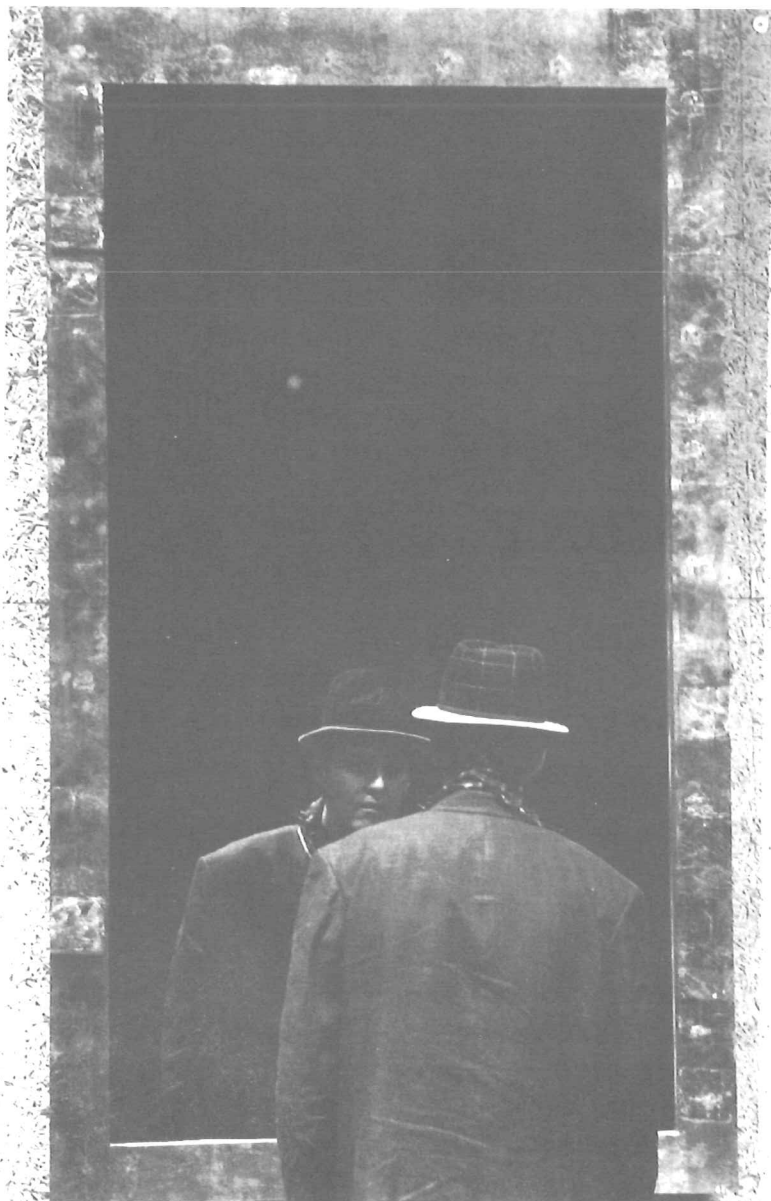


# De scène, het misverstand en het ogenblik

## De Strauss-cyclus van De Tijd

*Er is geen Straussiaanser thema dan dat van het misverstand,  
aldus Bart Philipsen. Hij zoekt er de sporen van  
in de Strauss-trilogie van De Tijd.*



'Ook het misverstand, zelfs het misverstand wordt menselijk gezien iets waardevols – het is zo goed als afwezig in het functioneren van de publieke mening. Iedereen verstaat het andere standpunt. Dan valt er ook niets meer uit te leggen. De openbaarheid synthetiseert en moduleert de meest tegendraadse frequenties – tot een geruis van begrijpelijkheid. Het misverstand wordt des te meer het privilege van het kunstwerk, dat interpretatie verlangt en niets bedoelt.' (B. Strauss, *Anschwellender Bocksgesang*, Der Spiegel, 28/2/1993)

Het werd al vaker gezegd: er is allicht geen 'Straussiaanser' thema denkbaar dan dat van het misverstand. En allicht ook geen thema dat tot meer misverstanden heeft geleid. Het thema van het misverstand laat zich namelijk niet reduceren tot een (romantische en/of moralistische) maatschappijkritische theatralisering van het failliet van de ware tussenmenselijke communicatie in ons postmodern bestel, zoals een soort Strausskritiek – door Erwin Jans ooit terecht het 'misverstand Strauss' genoemd (Etcetera 28) – graag volhoudt. Het door Strauss meer dan alleen maar ironisch betreunde misverstand is steeds uitdrukkelijker een sleutelterm geworden in zijn kritiek op de maatschappelijke dwangvoorstelling van een universele en absolute communicatieve transparantie. Een transparantie die de tijd vernietigt door het onmiddellijke begrijpen (en eigenlijk ook het onmiddellijke vergeten van wat men meende te begrijpen) te propageren. Vandaar Strauss' vroegere ethische stelling: 'Temidden van de communicatie blijft hij (de schrijver, nvdr) verantwoordelijk voor het onverhoedse, de blikseminslag, het onderbroken contact, de periode van duisternis, de pauze. Het vreemde.' (*Büchner-Rede*, Die Zeit, 27/10/89)

### Ontregeling

Het thema van het misverstand is in Strauss' werk verbonden met een complex netwerk van aanverwante motieven. Motieven die in allerlei concrete situaties worden hernomen en vaak aan het model van de 'comedy of errors' ontleend lijken: de begoocheling, het fantasma of de vergissing; het (on-) gelukkige toeval of de (pijnlijke) coïncidentie; de gemiste kans of gelegenheid; het misplaatste, ongepaste woord, de verspreking resp. het vergeefse zoeken naar de enige juiste woord; de mislopen, mislukte of juist ongewenste ontmoeting; de be-

Slotkoor, De Tijd / P. De Spiegelaere

drieglijke resp. bedrogen verwachting en de onverwachte, ongelegen gebeurtenis; 'het ogenblik dat men niet verwachten, niet 'zien' kan' (Strauss over *Slotkoor*).

Dit geheel van motieven rond de centrale thematiek van het misverstand sturen én ontregelen ook de relaties en intriges in de drie stukken die door dit seizoen door De Tijd werden geënsceerd. Een bewonderenswaardige, te weinig vertoonde en dus voor navolging vatbare oefening, zelfs al was het resultaat niet altijd even overtuigend. In de drie opvoeringen viel de consequent sobere en tegelijk gestileerde scenografie op. Vaak trokken slechts enkele attributen of scenische elementen met een soort allegorische functie de aandacht. De muur in *Groot en Klein* die zich tot vele soorten barrières laat transformeren en interpreteren is het duidelijkste voorbeeld. Zo werd indirect het belang geaccentueerd dat door De Tijd werd gehecht aan de retoriek van Strauss' teksten, hun dubbelzinnigheid in taal- en toonregisters en de spanningen tussen het gezegde/vertoonde en het on gezegde/ongetoonde, tussen zeggen, handelen en begrijpen. Het is immers op dit taalkritisch en 'hermeneutisch' niveau dat de complexe problematiek van het misverstand bij Strauss is gesitueerd, zoals Vandervost zelf in een aantal interviews heeft benadrukt.

Strauss' eerste stuk, *De Hypochonders* is een wat laboratoriumachtige exploratie van het motief van het misverstand. Een exploratie verpakt als metafysische thriller met Kafkaïaanse of – de verwijzing zit in het stuk – Borgesiaanse allures. In de scenografie trof vooral het contrast tussen het kille witbetegelde speelveld – een speelveld of een dunne, gebarsten ijslaag (Handkes 'Bodensee') – en de berg kussens die in het eerste deel van het stuk de ambivalentie van waken en slapen, werkelijkheid en droom markeert. Tot ook dat signaal, de laatste, volgens Freud nog enigszins beschermende vingerwijzing van de droom naar zichzelf – 'dromen dat we dromen' – verdwijnt en de witte kamer haast leeg is na Vladimirs verdwijning: 'Dit is geen droom', deze nachtmerrie is werkelijkheid, de stap van het grillige surrealisme naar Kafka's verschrikkelijke 'realisme' is gezet. De personages zitten opgesloten in hun eigen ficties en intriges én in de intriges die anderen voor hen hebben bereid. Maar wie de 'auteur' van al deze intriges is, blijft onduidelijk. Enkel scherven en gescheurde kleren doen symptomatische barsten in het tekstpaleis verschijnen. Een van de dialogen tussen Vladimir en Nelly, i.c. over de moord op Gustav Mann, drukt goed uit waar de

hypochondrie in essentie om gaat. Vladimir betreurt dat men het moment suprême van de eigen, onverwachte en gewelddadige dood nooit kan assumeren. Men kan zijn 'einde' nooit overleven en als ervaring uitdrukken. Het is de eindigheid zelf die de obsessie van transparantie en congruentie tussen ervaren/denken/doen/spreken doorkruist.

Ook *Groot en Klein* is een staalkaart van de vele vormen en modi van mislukte communicatie en niet-begrijpen in een veelvoud van herkenbare, maatschappelijke contexten. Jammer dat men zich bij de encenering van dit stuk meer dan in de andere opvoeringen heeft laten verleiden door het narratieve en anecdotische, de al dan niet ongewilde, al dan niet tragikomische misverstanden. Zo werd de aandacht afgeleid van de complexe discursieve niveaus in Strauss' tekst, die in Lottes ondergang iets anders articuleren dan de kortsluiting tussen een in se zuivere outcast en een onmenselijke, uit automaten bestaande maatschappij (de acteurs dragen, met uitzondering van Lotte, ritssluitingen op hun rug). Onder het verhaal van de 'arme Lotte' gaat een bijzonder scherpe demontage schuil van het communicatieproces, in het bijzonder van de opposities monoloog/dialog, de 'goede wil' van het willen-begrijpen vs. de onwil tot dialoog.

Het verwondert dan ook niet dat vooral in de opvoering van *Groot en Klein* een aantal uitschuiers te noteren vielen bij het moeilijke balanceren op de snee tussen de expliciete banaliteit en oppervlakkigheid van Strauss' theatertaal enerzijds en de verzwegen, védragende implicaties anderzijds. Dat was niet enkel te wijten aan minder goede acteerprestaties, maar ook aan enkele regiefouten. Zo is de rol van Lotte voor één actrice haast onmogelijk om dragen. Tenzij men zoals in dit geval de toonwisselingen 'moduleert' tot één en hetzelfde klagende toontje van de zielige sloor; of zijn toevlucht neemt tot een psychologiserende lectuur, zoals in de schitterende, quasi-visionaire openings-scène *Marokko*, die jammer genoeg tot een dronkemansmonoloog wordt gereduceerd.

### Afgrond van de tijd

En dan *Slotkoor*. Met zijn schijnbaar actuele politieke portee is ook dit stuk in de eerste plaats een complexe theatrale oefening in de analyse en transpositie van het misverstand. We zouden het bovendien een theatrale parabel over de 'kairos' willen noemen. Kairos betekent zowel 'de juiste maat' (ook in retorische zin: het juiste, goed gewikte, 'treffende' woord op de juiste

plaats en op het geschikte moment) als het 'juiste ogenblik' – dat men 'niet kan zien'. De kairos manifesteert zich in en als het onverwachte, de al dan niet gegrepen gunst van het ogenblik dat zich niet laat herhalen, laat staan anticiperen of 'voor-zien'. Het is altijd een moment van heteronomie, d.w.z. iets dat het Ik van 'buitenaf' te beurt valt, het uit zichzelf, zijn autonomie rukt en overlevert aan het vreemde, het andere. Het confronteert ons met de afgrond van de tijd, de arbitrariteit van de geschiedenis zelf, door het zelfgenoegzame ritme te ontwrichten dat wij de tijd altijd weer opleggen: onze 'planning' of 'timing', de min of meer doelmatige, min of meer bewuste inrichting en manipulatie van onze 'context' (de tijd en de ruimte, maar ook de anderen) in functie van onze projecten en intriges, verlangens, utopieën en eschatologieën. Maar die ontwrichting sticht paradoxaal genoeg ook éénheid, de breuk kan ook ontmoeting zijn.

Over de al dan niet gemiste 'kans' van de zich kerende tijd – de private en de historische – , over de houding tegenover die onberekenbare tijd gaat *Slotkoor*. En dus ook over persoonlijke en collectieve ogenblikken en 'evenementen' van éénheid en identiteit, die zich door hun éénmaligheid niet in de vertrouwde schema's laten vatten (en reproduceren). Dergelijke evenementen lichten slechts ex negativo op, in splitsing van het moment, als cesuur of onderbreking. In die zeldzame ogenblikken van zelfontrukking wordt het ik tegelijk op zijn tijdelijkheid teruggeworpen én ingeschreven in de nooit achterhaalbare of te controleren tijd van de anderen. 'Slotkoor' geeft van de Hereniging slechts het tijdsbestek van een gebeurtenis, de ruk, de schreeuw, het ogenblik, dat ziel en samenleving – voor even maar – historisch verheft, opwindt en ook verwacht. In de drie delen gaat het over het oog en het ogenblik, dat men niet kan verwachten, niet kan zien', aldus Botho Strauss zelf.

### Het offer

De verwijzing naar 'het oog' en 'het zien' is niet toevallig en roept uiteraard reminiscenties op, in de eerste plaats aan de *Trilogie van het Weerzien*. Zo herinnert de fotosessie waarmee het eerste deel van *Slotkoor* opent (*Zien en Gezien worden*), aan de behandeling van het fotografie/realisme-motief in *Trilogie*. Het misverstand dat Strauss enceneert, gaat haast altijd terug op de al dan niet blinde ideologische identificatieschema's tussen zien, weten en zijn die onze 'omgang' met de werkelijkheid, met de anderen determineren. Kijkend naar Strauss' theatrale schrif-



Groot en Klein, De Tijd / P. De Spiegelaere

tuur wordt men tegelijkertijd geconfronteerd met een complexe allegorie van het kijken/ toeschouwen (en beschouwen) zelf: 'Zien en gezien worden' geldt niet alleen voor de poserende groep die zich door de fotograaf laat 'nemen', maar net zogoed voor het publiek.

Strauss' theater is de plek waar het olympische, goddelijke perspectief van de toeschouwer op en buiten de scène op rituele wijze geofferd wordt. Vaak 'letterlijk': de fotograaf is zeker ook een representant van het zelfgenoegzaam voyeurisme dat eigen is aan een soort theater-kijken. Hij wil namelijk de onherleidbare heterogeniteit van dit gezelschap tegen, voorbij en door elkaar sprekende enkelingen in een 'totaalopname' homogeniseren: 'Ik fotografeer jullie net zolang tot jullie één gezicht zijn.' Het 'moment' dat het koor naar eigen zeggen 'al in de ogen heeft staan', laat zich echter niet vangen in een reproduceerbare re-presentatie. De spanning tussen de verscheidenheid van de groep en de drang tot totalisering van de fotograaf, tussen de tijd van de vereeuwigende representatie (de foto) en die van het ogenblik, tussen het vele en de fictie van de identiteit leidt tot een quasi-archaïsche catastrofe. Als de fotograaf (noodzakelijkerwijze) het volstrekt arbitraire ogenblik mist, waarop allen verstarren – iemand roept 'Duitsland!' – wordt hij door de groep ('wij zijn het koor') tot een soort rituele zelfmoord gedwongen: 'Geen kik! Adem inhouden! Adem einde! Licht uit'. In de encensering van *De Tijd* wordt hij uitgekleeft en naakt weggejaagd, als een soort zondebok wiens offer in de ongedisciplineerde veelheid van stemmen de negatieve en fictieve éénheid sticht van een solidariteit tegen de buitenstaander. Of tegen de

valse god, wiens oog wilde totaliseren wat slechts door een onherhaalbaar toeval 'coïncideert': een veelheid van private, elkaar al dan niet doorkruisende geschiedenissen, een 'oorspronkelijke meertijdigheid' – dé tijd van het theater volgens Strauss – samengebracht in één theatrale ruimte. Die ruimte bestaat in deze encensering overigens uit een aantal uit elkaar schuifbare, langwerpige monolietachtige blokken, een woud van 'stenen' zuilen, waarmee publieke en private ruimtes worden gecreëerd die tegelijk actueel en archaïsch zijn.

De fotosessie is een bijzonder sterke en voor Strauss erg typische aanzet tot een paradoxale theatralisering van het onmogelijke 'ogenblik' waarop het arbitraire samenvallen van het vele, het wondere en altijd al 'versteende' kristallisatiemoment van een éénheid-in-de-veelheid plaatsgrijpt: de 'i-n-d-i-v-i-d-u-a-l-i-t-e-i-t' zoals het koor zo mooi zegt (uiteraard niet mooi in koor). Het is een scène die qua structuur sterk herinnert aan An-Marie Lambrechts' analyse van het 'simultane' resp. de 'juxtapositie' van het 'heterogene' in *Trilogie van het Weerzien* (in: Documenta, 4, 1988). Geen wezenlijke synthese, maar eerder een coïncidentie-in-de-verstrooiing vindt plaats. Met een lege kern als bindteken.

### Verblindend naakt

In het tweede deel *Laurens voor de spiegel*. *Uit de de tijd van de vergissing* verschuift het 'abstracte' perspectief van deel I naar het meer private, intersubjectieve niveau: de architect Laurens betrapt zijn opdrachtgeefster, de mondaine Delia (een dochter van Diana/Artemis: men leze er de mythologie op na), naakt in haar badkamer. Dit 'incident', de onverwachte aanblik van de naakt-

heid, verstoort de temporele logica van de gecontroleerde verleiding (het is 'begin en einde tegelijkertijd' zegt Delia). Het drijft Laurens in de wanhoop en uiteindelijk in de zelfmoord. Ondanks zijn luciditeit slaagt hij er niet in afstand te doen van het gefixeerde ideaalbeeld dat hij uit de herinnering aan de (overigens verblindende) aanblik van de naakte Delia heeft gevormd en dat nu terugkaatst uit de spiegel, die letterlijk en figuurlijk een centrale functie (en plaats) verkrijgt in dit tweede deel. Dit fantasma zadelt hem met een schuldgevoel op dat voorvloeit uit zijn onvervulbare begeerte naar de (onmogelijke) herhaling van dit ogenblik, de obsessie om de gewekte verwachtingen in te lossen en de toevalligheid van het incident om te buigen tot een moment in een doelgericht proces of verhaal: een liefdesgeschiedenis. Het geschenk van het ogenblik wordt een dodelijk(e) gift voor wie het wil bezitten.

In het laatste deel (*Van nu af aan*: de titel wekt de illusie als zou het om een nieuw begin gaan) brengt Strauss in een Berlijns restaurant op de avond waarop de Muur geopend wordt, een aantal personages samen die al dan niet gewild, al dan niet toevallig met elkaar in contact komen. Van ontmoeting is er naar Strauss' goede gewoonte geen sprake, hooguit van een uitwisseling van ontgoochelingen en begoochelingen. Uit hun gesprekken – verkapte monologen – blijkt hoezeer zij in hun eigen omgang met de werkelijkheid resp. het verleden zijn opgesloten. Het zijn stuk voor stuk allegorische posities, ook die van de 'Lezer' die verdiept is in een roman van de afgrondelijkste van alle romantische ironici, Jean-Paul Richter.

### Adelaar

Op de ironisch klinkende tonen van het Slotkoor van Beethovens *Negende* – Schillers *Ode an die Freude* ('Alle Menschen werden Brüder') – en tegen de achtergrond van de 'ruk, de schreeuw, die, het ogenblik dat ziel en samenleving – voor even maar – historisch verheft, opwindt en ook verwart' (het ogenblik van de Hereniging), eindigt *Slotkoor* met een omstreden, nogal cryptische scène: de adellijke Anita wil paren met een adelaar die zij in de Zoo opzoekt. Maar het symbool is een 'gecastreerde chimaire', net zoals voor Anita zelf haar eigen lichaam 'niets dan ondergoed' is en ook in deze historische nacht 'de hemel zwart van bruisende kleren wordt' 'waarin geen been of bovenlichaam meer steekt'.

Het lijkt wel een bewust geëncenseerde Syberberg-pastiche: een adellijke dame, gevangen in haar nostalgie naar een mythisch

Duitsland, 'verslindt', incorporeert in Pentesileaanse extase het gecasteerde symbool van een voor altijd verloren, altijd al imaginair verleden. De historicus Patrick vergelijkt haar met een 'pijler van een lang geleden opgeblazen brug, die gebroken en afwijzend op de oever is blijven staan'. Maar vooral doet zij hem denken aan 'vernietiging'. En dat slaat allicht niet enkel op haar vernietigd wereldbeeld, maar ook op de vernietiging die dit wereldbeeld heeft te weggebracht. En tenslotte ook op haar zelfvernietigende gebaar: haar wanhopige poging tot symbiose paart leegte met leegte.

In de encensering van Vandervost wordt dit door Rita Wouters overigens zeer beheerst gespeelde tafereel extreem gestileerd en in zekere zin ook kritisch omgeduid. De adelaar – Warre Borgmans – bovenop een hoge monoliet, lijkt haast tot het beeld van de gelauwerde dichter versteend. Anita berooft hem ontgoocheld van zijn krans (in een andere opvoering van de Tijd was het de adelaar zelf, Goethes *Tasso*, die er afstand van deed): een symbolische (zelf-)castratie van de representant van een idealistische esthetica die het historische moment symbolisch veralgemeent en de geschiedenis wil opheffen in een totalitair Gesamtkunstwerk; een esthetica die zich politiek compromitteert door zich schijnbaar van de tijd af te wenden. Niet dat Strauss het ogenblik verheerlijkt, als zou er een waarachtige beleving van het historische moment mogelijk zijn. De verwijzing naar Jean Paul Richter heeft in elk geval een kritische functie, zelfs al gaat het tegelijk slechts om één van de door Strauss simultaan geënceneerde posities: "En zo zullen alle avondsterren van dit leven ons eens als ochtendsterren weer verschijnen". Welnu, laten we de nieuwste zinsbegoocheling daarbuiten maar ééns in ogenschouw gaan nemen, nu Venus de Duitsers de avond als morgen voorspiegelt!' zegt de Lezer. Ook op het historische vlak sticht het verlangen (Venus) fantasma's die het voorbijtrekkende ogenblik verloochenen door het in te schrijven in een structuur van ondergang en opgang, scheiding en hereniging. Strauss' diepgeworteld wantrouwen tegenover elke historische teleologie impliceert ook een afwijzing van de sublimatie van het ogenblik als vervullend nu-moment. Veel-er zoekt hij naar een theatrale schriftuur die de wending van de tijd, haar zich aan het oog onttrekkend spoor, weet na te trekken. De tijd, die ons geschonken en ontnomen wordt. De tijd die ons zelf tot kinderen van het ogenblik maakt, een ogenblik dat we – op straffe van de dood – nooit kunnen 'zien'.

## De lange tijd

Het Duitse woord 'Versehen' dat in het tweede deel van *Slotkoor* een belangrijke rol speelt, is het sleutelwoord in deze theatrale esthetica. Het verwijst naar de andere scène (en de andere tijd) van het onbewuste, waar de vergissing of 'méprise' zoals de Franse psychoanalyst Lacan heeft aangetoond, een ander soort weten articuleert, een niet-theoretisch-weten waarvan het lukken of mislukken zich onttrekt aan de greep – 'prise' – van het zelfbewustzijn en de representatie. En dat bovendien een relatie sticht met de afwezigheid die Lacan in het hart van de werkelijkheid afgetekend ziet, met de a-symbolische naaktheid van het reële zou je kunnen zeggen. Laurens formuleert via een verwijzing naar Degas' portretten van badende vrouwen het inzicht dat zelfs het oorspronkelijke bloot, de onverhulde, niet-fantasmatische of -gesymboliseerde werkelijkheid slechts door een schepping te verkrijgen is. Het is noch in de empirie ('het bordeel'), noch in één of ander mythisch verleden ('de tuin van Eden') aanwezig: 'de wereld is werkelijk leeg, dat is geen cynische frase, dat is nuchtere fysica, alles chaotische zwarte straling, als het oog geen schepper was.' Het scheppend oog kan de ander met zijn eigen illusies bekleeden (zoals één van de personages in *Slotkoor* zegt); het kan echter ook tegen de draad van de illusievorming in op zoek gaan naar deze niet-representeerbare, 'sublieme' naaktheid – en haar 'per vergissing' vinden: 'het gelaat van haar lichaam'. Net zoals Roland Barthes in *De lichtende kamer* het gelaat van zijn moeder terugvindt of 'herkent' op een foto die haar afbeeldt als kind, zoals hij haar nooit heeft gekend, in een voor hem onheuglijk verleden. Dat is iets anders dan het 'Ene gelaat'

dat de fotograaf voor de eeuwigheid wilde vastleggen. In het toevallig geschonken moment van herkenning ziet Barthes het andere, ware gelaat van de Geschiedenis, die zich aan elke anamnese onttrekt. Zoals voor Barthes is ook voor Strauss de eigenlijke tijd van de geschiedenis een mythische tijd, een tijd van het toeval. In het Spiegel-essay *Anschwellender Bocksgesang* tekent Strauss daarom verzet aan tegen 'het totalitarisme van de Tegenwoordigheid, die het Individu wil beroven van elk stuk onopgehelderd verleden, hem radikaal wil zuiveren van zijn voorgeschiedenis en van een mythisch tijdsbesef.' Daarom zoekt hij 'aansluiting bij de lange tijd, de onverschillige; zij is in de diepste zin en wezenlijk herinnering en in dat opzicht een religieuze en protopolitieke initiatie. Ze is altijd en existentieel een verbeelding van het verlies en niet van de (aardse) belofte. Een verbeelding van de dichter dus, van Homeros tot Hölderlin.'

Bart Philippen

**IK BEN TONEELSCHRIJVER !**  
Dus ben ik lid van SABAM  
omdat zij mijn rechten verdedigt  
en omdat zij mij bijstaat en  
adviseert wanneer er zich eventuele  
moelijkheden voordoen

**IK BEN TONEELSPELER !**  
Dus wend ik mij tot SABAM  
omdat zij mij een brede  
waaijer van nieuwe Belgische  
werken kan aanbieden.  
Hiervoor hoef ik alleen maar  
haar toneelbibliotheek te raadplegen.

**Aarzel niet ! Bel ons (02/230.26.60) of breng ons een bezoekje !**  
(Aarlenstraat 75-77 te 1040 Brussel)

**IS EEN MULTIDISCIPLINAIRE AUTEURSVERENIGING**