

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, vérdragende 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 ruikt 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-