

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 ensceeneerde 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.

## Schedeloog

De stap van de dode blik van de toeschouwer naar het 'schedeloog' 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 'schedeloog' het oog dat zich door het dak van de schedel naar de zon richt een metafoor van de uitzaaing, van de verstrooiing, de verspillings, 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