

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-