

**"DE TIJD EN DE KAMER" VAN BOTHO STRAUSS**  
**Een hallucinant verhaal over afgesplitste wezens, over onszelf dus**

Freddy DECREUS

### 1. Situering

Stel je voor. Een mannelijk duo, Julius en Olaf, dat twee uur lang de meest hallucinante gestalten door hun huis ziet dwalen. Een vreemde vrouw, Marie Steuber, die bij hen komt binnenvallen en een schizofreen verhaal vertelt dat uiteindelijk toch betrekking blijkt te hebben op hen zelf.

Een open en mysterieus einde, een bijzonder lichtvoetige en snedige toon, hoofdfiguren die zich na een tijdje zelf de vraag stellen "hoe deze geschiedenis in elkaar zou kunnen zitten" (p.12). Fragmenten van teksten, een labyrint van verhalen, een decor dat op een opengesneden kijkdoos lijkt met drie verdiepingen. Rond dit wezenloos huis een spoorlijntje waar nu eens een kleine zuil, dan weer een grote (en dan nog wel een sprekende) blijkt op te cirkelen.

Een absurd stuk? Zeker. De geschiedenis van een kat die na vijf jaar haar baas terugvindt vanop een eiland of dit van een "*Meisje van de straat*" dat zomaar de kamer binnenkomt omdat over haar gepraat wordt is nogal onwaarschijnlijk. Zo ook de vrouw die een zuil wordt en zich daarna met Medea vereenzelvt. Blijkbaar zijn er teveel of te weinig verbanden in dit stuk, is het toeval te nadrukkelijk aanwezig. Een voorbijganger waarover niet gepraat wordt komt de kamer binnen met de woorden: "is er hier *toevallig* een zekere Maria Steuber?" (p.5). In Eco's "*Pendolo di Foucault*" heerst ook een complot van te nadrukkelijk aanwezige verbanden, in Borges' "*Het onverbiddelijke geheugen van Funes*" vertelt een jongeman hoe hij zich na een val werkelijk *alles* kan herinneren waardoor de wereld onverdraaglijk gedetailleerd wordt. Reeds in Strauss' eerste toneelstuk *De Hypochonders* wordt deze Borges geciteerd om zijn labyrintisch wereldbeeld waarin "geen uniforme tijd heerst, maar wel een oneindige reeks tijden bestaat"<sup>1</sup>.

Zeker ook een komisch stuk, hoewel deze karakterisering vooral te danken is aan de regie van Herman Gilis en Jos Verbist bij Arca-Gent (première: 23 september 1989). Vaudeville, ironie en sarcasme wisselen elkaar af, laten de toeschouwer niet de tijd om te bekomen. Prachtige en zeer diverse acteursprestaties die flitsend en uiterst efficiënt de verschillende karakters en speeltijden aan een hoog tempo met elkaar wisten te verbinden. De opdracht waarvoor zij allen stonden loog er echt niet om. Moesten uitgebeeld worden: *De Man zonder uurwerk*, *De Ongeduldige Vrouw*, *De Slaapvrouw*, *De Man met de wintermantel*, *De Volledig Onbekende*. Voeg daarbij Julius en Olaf, twee sceptici die filosoferen over hun lusteloosheid, Marie Steuber die de kamer

binnenstormt als *Het Meisje van de straat* over wie gepraat wordt en Frank Arnold die tegengestelde rollen blijkt te spelen.

Postmodern theater? Ongetwijfeld. In de woorden van Ehrenstein: in dit soort theater dwaalt het spook van het postmoderne theater rond dat het publiek de zaal uitpest "en het een spiegel voorhoudt waarin vorm en inhoud de leegte zijn waarvan ze zich een deel voelen". Wat Arca toonde oogste evenwel in de recensies unanieme en de hoogste lof; wel bleek een raar en niet nader definieerbaar gevoel aanwezig te zijn van verbazing en verwarring, of in de woorden van F. Six: "na twee uur weet je niet wat je overkwam"<sup>3</sup>. Een verwarrende veelheid van personages die allen iets met elkaar te maken hebben, maar *wat* liet zich niet zo gemakkelijk onder woorden brengen. Een fascinerend werkstuk van Botho Strauss, maar zeker ook het meest gesloten toneelstuk dat hij tot nu toe schreef. Zeer zorgvuldig opgebouwd, duidelijk handelend over de mens van vandaag, maar een plot die de toeschouwer doet aarzelen, hem van zijn stuk brengt, maar ... hem geweldig aantrekt. Een zeer succesvol ingangsexamen ook van Herman Gilis en Jos Verbist in Arca, maxima cum laude.

Succesvol ook het functionele decor van Niek Kortekaas die drie opengesneden kamers van ongelijke hoogte op elkaar stapelde en het existentiële onbehagen vorm liet aannemen door de afwezigheid van vormen. Enkel twee trappen en twee aftandse zetels vullen de ruimte, verder wat lege dozen die soms als salontafel functioneren. In deze leegte twee sterke acteursprestaties van Walter Moeremans en Jo Decaluwé als Olaf en Julius, die afgemeten en goed afgestemd op elkaar, met tekst maar ook in de vele momenten zonder tekst, schitterende depressieve en onthutste scènes opvoeren; Rita Wouters, in een moeilijke rol die ze zeer goed bracht, speelt Marie, de koele, besluiteloze, soms brutale vrouw, een rol die niet te menselijk mag overkomen, maar ook niet te leeg. Mieke De Grootte als De Ongeduldige Vrouw relateert de ernst en de hopeloosheid, zij is sensueel, kokketeert vol ironie en zelfspot, speelt schitterend een absurde rol. Goede ouderwetse humor in alle registers komt van Luk D'Heu, die werkelijk op grandioze wijze zijn entrée maakt in Arca en overtuigend als Frank Arnold voor de nodige lichtvoetigheid en farce zorgt. Hans Royaards (De Man zonder Polshorloge), Carmen Jonckheere (De Slaapvrouw), Albert Van Tichelen (De Man met de Wintermantel) en Lukas Vandeneynde (De Volledig Onbekende) zorgen voor mysterieuze personages die ze homogeen gestalte geven.

Zes mannen en drie vrouwen dus, die zich door elkaar heen bewegen in een moordend tempo. Wie zijn zij, waar komen zij vandaan? Het pleit enorm voor de regisseurs dat zij de fundamentele vervreemding en onzekerheid op het voorplan hebben gehouden. Hun theatrale vormgeving onderlijnt de ontheemding, cultiveert het fragment. Zij interpreteren zelfs het door Strauss voorgeschreven "straatlawai" in termen van kitscherige schlagermuziek ("Una

lacrima sul viso", vier keer liefst) en ook in geheel de opstelling van het decor gaan ze een stap verder. Een kolossale deur/poort die de drie verdiepingen doorsnijdt licht het idee "ruimte" totaal uit zijn hengels, de nauwelijks toegankelijke zolder waar de acteurs gebukt dienen te stappen vindt zijn verlengde in de twee onhandige trappen waar de personages letterlijk klem komen te zitten. Ook de twee ramen doorbreken de drieledige structuur van het huis. Dit huis dient zich dus als totaal onbewoonbaar aan, vervreemd, anti-realistisch. Hier kunnen enkele vervormde wezens wonen, je bent als toeschouwer verwittigd vóór het eerste woord valt.

## 2. De existentiële dimensie

*De Tijd en de Kamer* is fundamenteel gebouwd op de temporele en spatiële dimensie<sup>4</sup>.

De *Tijd* wordt al dadelijk gekenmerkt als de negatie van de gesacraliseerde tijd, als een moment van aarzeling dat Kerstmis (de winterzonnwende) niet meer weet te duiden. Daarom luiden de eerste woorden van Julius: "De kerstbomen liggen in februari nog op de stoep. Vuile ijsplekken bedekken het strooizand als olieachtige plasticfoelie. Van onder de gesmolten sneeuw komen de afgebrande stukken vuurwerk van oudejaar te voorschijn" (p.3). De tijd is zeker in de war, want "men weet niet wat voor een dag dat is, misschien de zwartste dag van het jaar" (p.3). Ook *De Jonge Man* (1984) begon zo: "Tijd. Tijd. Tijd. (...). Met de tijd komen de mensen nog altijd het minst in het reine". In deze ontregelde tijden waarop de "beroepswerklozen op werk-en feestdag werken" (p.3) telt enkel nog de *historische* lineaire tijd. Op de vraag van *Het Meisje van de Straat* "Hebben jullie hier geen thermometer-barometer-weerhuisje?" antwoordt Julius: "Wij zijn zelf zeer weersgevoelig. Als hij (sc. Olaf) uit het venster kijkt en ik in de kamer, dan zal het regenen of sneeuwen. Als ik uit het venster kijk, en hij in de kamer, dan is er binnenkort zonneschijn" (p.4). *De Man zonder Uurwerk* vliegt de kamer van Julius en Olaf binnen op zoek naar zijn verloren uurwerk, *De Ongeduldige Vrouw* speelt met haar Swatch, een nieuw soort polshorloge ("Kan men voortdurend verwisselen. Veel verschillende polshorloges voor veel verschillende doeleinden. Zowel om te verzamelen als om weg te werpen" (p.7)).

De tijd is komen los te staan van de zingeving, het individu is zijn eenheid als mens verloren. Vandaar een opsplitsing in aspecten van mensen, mensen "ohne Eigenschappen" omdat ze enkel nog als "Eigenschappen" functioneren. *De Man zonder Uurwerk* en *De ongeduldige Vrouw* zijn afgesplitste, mono-dimensionele scherven van wat eens de volwaardige Man en Vrouw was; beiden drukken uit dat het hedendaagse koppel het mythische concept Tijd kwijt is en ook de tijd aan zich wil onderwerpen:

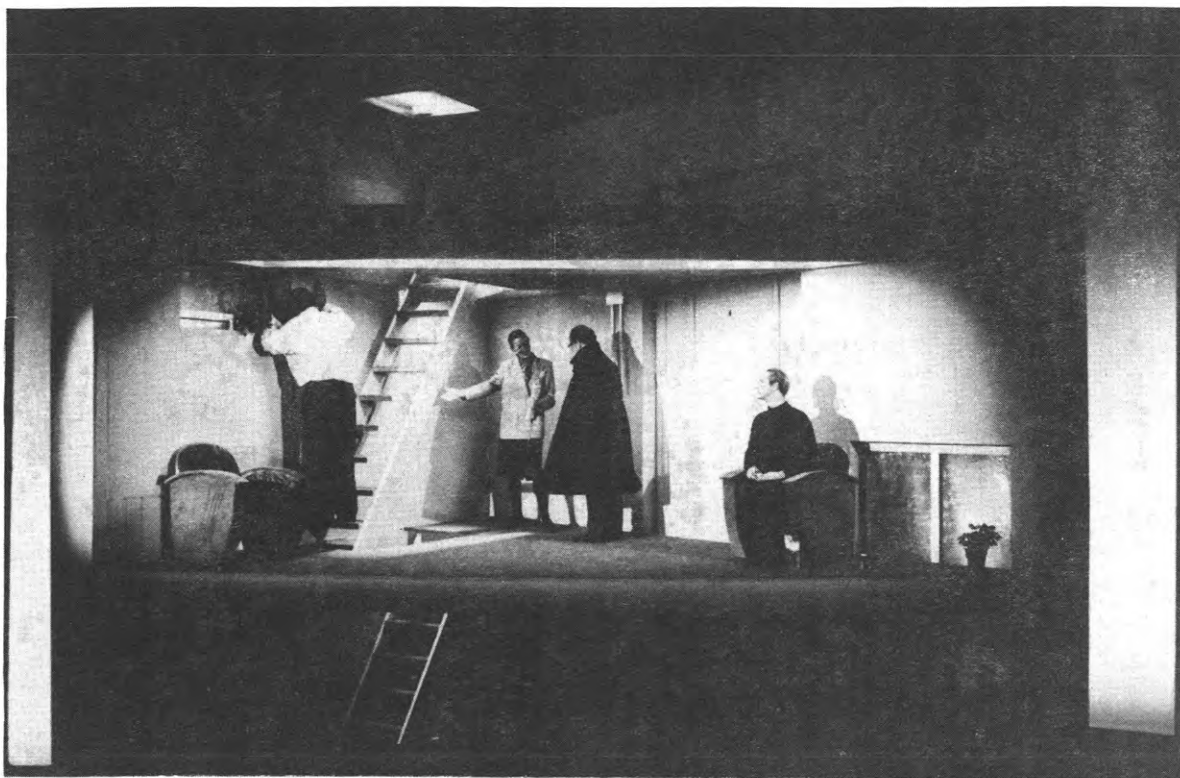
*De Man zonder Uurwerk*: "Men zal nog het uurwerk voor één dag uitvinden. Zoals het scheerapparaat voor één scheerbeurt, het bestek voor één maaltijd".

*De ongeduldige Vrouw*: "Van deze soort is er een speciaal horloge voor ski-akrobatie, sauna, scéance, liefde op het eerste gezicht, namiddagen in het dolfinarium. Het horloge voor zekere uren dus" (p.7).

Samen op het feest van gisteravond (dat hij zich niet meer herinnert) waren ze al een flink eind bij elkaar "nadergekomen", zij die als "Paare" enkel voor elkaar "Passanten" zijn, naast elkaar leven in "Unüberwindliche Nähe", zoals twee andere werken van Strauss heten. In "Niemand Anders" (1987) bood het uitgewerkte verhaal over Atalante reeds het mythische exemplum hiervoor. In termen van afgesplitste wezens sprak de dichter daar over de strijd tussen de "Goedmoedige", de "Onrustige" en de "Verscheurde" die zich reduceert tot het niet kennen van de "Enige" en daarom nooit meer rust zal kennen bij elke "Tweede" (p.70-72). In "Paren, Passanten" luidde het reeds dat "dit IK, beroofd van iedere transcendentale bepaaldheid van buitenaf, vandaag alleen nog maar bestaat als een open afsplitsing van de stroom van ontelbare systemen". Daarom leek "ieder logica en psycho-logica van het ene en individuele absurd". Daarom onthult "het totale aardse bestaan ons zijn pluralistische chaos"(p.158).

De gesloten ruimte van de kamer ligt in het verlengde van het gesloten herenhuis uit de *Hypochonders*, het afgelegen hotel bij Königswinter uit *Bekende Gezichten*, de exclusieve vernissage uit *Trilogie van het Weerzien*, enz... De kamer geeft wel voor- en achteraan uit op de straat, maar symboliseert eens te meer de ruimtelijke vervreemding, de opsluiting in zichzelf, het totale gebrek aan communicatie. Om hieraan te ontsnappen reisde Martin nog in *De Reisgids* naar Griekenland (waar hij zich opsloot in een kamer en een grot), trok Lotte naar Agadir (*Groot en Klein*) maar telkens mislukt deze ruimtelijke excursie, de stagnering ging gewoon verder. In "Niemand Anders" heet de kamer het "interieur zonder kern, ziellose rommel, zo zien de dingen eruit als ze ons verloren hebben" (p.19).

In *De Tijd en de Kamer* verwerven de "anderen" zelfs hun huis niet meer: het zijn "beroepswerklozen die nog dikke sleutelbossen met ontelbare sleutels aan hun gordel dragen", ze beladen gehuurde bestelwagens, zitten 's morgens met hun vrouwen en herdershonden tevreden in de kroeg. Ze zijn gedeeltelijk vertrekkende conciërges, gedeeltelijk reeds aankomende huiseigenaars" (p.3). Rechtover Julius' en Olafs kamer woont "een vrouw met reiskoffers". Existentieel verlies van het huis verplicht elkeen voortdurend te reizen, onderweg te zijn, waarheen weet niemand, het doel is reeds lang verloren. Daarom vertrekt in akt twee Marie, het *Meisje van op Straat*, dat te laat afgehaald werd van het vliegveld, terug op reis en trekt Olaf bij haar binnen. Eigenlijk wil ze niet weg van het huis of van hem ("Ik geraak niet weg van hier. Van mezelf", p.26) en beseft goed dat echte warmte en liefde een oplossing zouden geboden hebben ("Te laat. U had mij kunnen nemen).



V.l.n.r. LUC D'HEU, CARMEN JONCKHEERE, BERT VAN TICHELEN en RITA WOUTERS (foto LUK MONSAERT)

Gewoon in uw armen en alles zou anders geweest zijn, p.27). Wat zij ogenschijnlijk niet verdragen kan is dat hij in haar privé-leven zou neuzen ("En hierboven liggen er brieven. Een bundel brieven. Geheime brieven. Verschrikkelijke, totaal verboden brieven. Die mag u heel zeker nooit lezen, p.26) en eist dan ook wanneer hij zal weggaan: "Laat u geen spoor" (p.27). Elkaars identiteit vernemen is uitgesloten, de mens is gedoemd om alleen te reizen, om te zwerven zoals Lotte deed in haar Passieverhaal dat haar tot volledige waanzin bracht. Lotte doortrok de 10 kamers, symbool voor de maatschappij en ging ten onder, Doris, de ontdekkende danseres uit *Bekende Gezichten*, kwam evenwel de isolatie te boven en haalde op Kerstmis voedsel in de koude winternacht. Hetzelfde deed Kristin uit de *Reisgids*: het water dat ze meebracht naar de barre, verafgelegen grot kon Martin niet meer helpen, maar zij stapte, dwars door een levensgrote vagina, een nieuw leven tegemoet<sup>5</sup>.

*De Tijd en de Kamer* begon met Kerstmis en toonde de existentiële leegte in tijd en ruimte. Het eindigt echter ook met Pasen. Marie Steuber heeft Olaf gevraagd "of hij met Pasen (met haar) naar Madrid gaat". Als antwoord "zendt hij mij een videoband waarop hij smoelen trekt. Dat is alles. Meer is er van hem niet te krijgen" (p.31). Het onpersoonlijke medium, de ontkenning van het eigen gelaat, de modieuze evasie naar het Zuiden tonen aan dat Pasen een dode letter is geworden. Het mythische verhaal over de geboorte en de dood van een zingever functioneert niet meer, hangt hoogstens nog een kader op. In "Niemand Anders" staan dezelfde existentiële termen ook centraal. Van een vrouw wordt gezegd: "zonder huis zwerft ze door de lege tijd. Met Pasen liever naar Hammalet om te surfen of naar Gastein om te skiën" (p.136). Zij is "de wakende, de stervende, *niemand anders* ... Stilte zonder te wachten. Een stuk tijd waarin niets meer te doen valt. Blijven en gaan in dezelfde kamer bijeen. Tussen hen slechts de tijd die was; de tijd zelf, niet de herinnering" (p.45) (wij cursiveren).

### 3. De verloren identiteit

In *Paren, Passanten* schreef Strauss: "Zeker, je wenst al die ontelbare wanhopige identiteitszoekers, die verwoed proberen tot zichzelf te komen, je wenst ze toe dat ze zich eindelijk kunnen verbeelden haar gevonden te hebben, hun "identiteit", of het nu in een collectief, in het werk, op politiek vlak of in een of ander avontuur van hun bestaan is. Hierbij gaat het klaarblijkelijk om een gedegenereerde geloofskwestie, zoals men vroeger met "zijn God" worstelde. Desondanks raakt je, iedere keer wanneer je het hartstochtelijke cliché van de identiteit hoort, de reminiscentie aan God, ofwel de wanklank van de zelfvergoddelijking, die het kleine, vrije en armzalige subject zich aanmatigt"<sup>6</sup>.

Het verhaal van Marie Steuber kan exemplarisch staan voor het identiteitsverlies van de moderne mens. Aangekomen op het vliegveld waar

ze "alleen maar gelijke koffers op de lopende band" vond en afgehaald werd door een man die "ja zegt voor elke naam die men vraagt" doet ze, eenmaal bij Julius en Olaf, een ontdubbelde mannenfiguur, het verhaal van haar al te grote aanpasbaarheid: "Op wie heb ik mij allemaal niet ingesteld: op de omslachtige, op de gevoelige en op de commerciële man. Deelgenomen aan hun problemen. Hun manier om de wereld te bekijken, bestudeerd, aangenomen, mij eigen gemaakt. Zowel de zwijzamen als de zweters heb ik van antwoord gediend. Ik heb de ongelukkigen erbovenop geholpen en ben voor de vrolijken een lachkameraad geweest. Met de sportieven ben ik gaan lopen, met de drinkers heb ik gedronken. Niets bleef hangen. Van niemand een spoor" (p.4). Later blijkt dat ze zelfmoordpogingen achter de rug heeft, pillen slikt, waardoor ze alles nazegt wat ze hoort en "een echo" geworden is. Martin in de *Reisgids* wilde ook dat Kristin zijn echo werd, wurgde haar bijna om haar volledig in zijn spoor te krijgen. Omdat Kristin hem overwon, bleef hem echter enkel haar stem over, die hij in navolging van Ovidius' Metamorfofen herdacht als de nimf Syrinx die Pan niet wist te grijpen. Gedaanteverwisseling daar van een nimf die nog net op tijd rietstengel werd, een repliek van *De Man zonder Uurwerk* hier die Mary Steuber zegt dat zij als een boom over haar wonde heen moet groeien. De kracht die haar drijft vergelijkt zij met een "olifant die haar vertrappelen wil", Kristin uit *De Reisgids* voelde zich "een teer lijfje met de lust van een neushoorn".

Als ontwortelde vrouw bezit Marie echter nog vitaliteit om een levensbelangrijk verhaal te vertellen, dat Julius ertoe zou moeten aanzetten uit zijn besluiteloosheid te treden. Als dusdanig fungeert zij als spirituele gids die de man zijn identiteit toont, hem met een stukje van zijn verleden confronteert. Zij vertelt namelijk over *De Man in Wintermantel* die *De Slaapvrouw* uit een brandend hotel had gehaald. Deze wenst de *Volledig Onbekende* te blijven, wie hij is weet enkel *De Slaapvrouw*. Hij nam haar mee op zijn reis naar huis". In het station sliep ze naast hem, thuis konden de dokters enkel een diepe slaap vaststellen. "Zo leefde hij naast haar voort en begreep dat hij haar *droom* was en niets anders. Hij werd ouder en besluitlozer" (p.7).

Het gekke is nu dat onmiddellijk na dit verhaal *De Man in Wintermantel* deze vrouw effectief de kamer binnendraagt. Zeer mysterieus klinken bovendien de woorden waarmee hij haar daar achterlaat:

"Indien de man werkelijk een vrouw in zich draagt, die aan de voet van zijn ruggegraat sluimert en "zij die daar geboeid is" of "onze Diana" genoemd wordt, dan sprong zij mij tijdens deze brandnacht van binnenuit in beide armen en ik droeg haar, slapend, nauwelijks gekleed, zoals ze was, uit het vlammenhuis. Onvergetelijk blijft voor mij van nu af aan haar rustende gewicht, de druk van haar ontblote dijen op het bot van mijn onderarmen — voor altijd zal de vleselijkheid van deze kuise last op mij wegen" (p.8).

Hermeneutisch trekt de mist slechts op wanneer ook deze personages geduid worden als deelaspecten van de Man en de Vrouw. Julius (de besluiteloze man) herkent plots — aan een vingerkootje van *De Slaapvrouw!* — de vrouw met wie hij lang geleden een avontuurtje gehad heeft. Sindsdien is iets afgestorven in hem (= de winter), ze bleef steeds bij hem (die daarna passend De Man in Wintermantel wordt genoemd) als een duister beeld dat hij niet kon integreren (Diana als jacht-/nachtgodin). Blijkbaar had hij zich gestoord aan haar naaktheid en sindsdien is de "vleselijkheid van deze kuise last" op hem blijven drukken en heeft hem verhinderd zichzelf volledig te ontplooiën (cfr. p.8: "Als de halve naaktheid het verstand verleidt"...). Sindsdien bouwde hij het verkeerde beeld van de vrouw op, enkel in zijn onbewuste had hij nog contact met haar. Daarom was het ook in zijn *droom* dat het hem te binnen viel dat zij nog zijn adres had (p.8). Ook *De Slaapvrouw* heeft de lange weg teruggevonden, "*dromend van grote balzalen, door de zomerwind van de nacht ...*" (p.12).

Omdat de man het wezenlijk beeld van de vrouw niet meer kent is hij verminkt, innerlijk leeg. Daarom ziet Marie Steuber overall rond haar slechts zombies die de liefde en de lust niet meer kunnen situeren (cfr. Titania en Oberon in *Het Park* die in hun taak, het revitaliseren van de lust, mislukken). Treffend beschrijft ze hen dan ook als volgt: "De heuppatiënt sleept zich in de pornoshop binnen. De rolstoelpatiënt laat zich binnendragen. Op hun gezichten ligt niet eens de schaduw van een begeerte. Lusteloos gaan ze binnen en zoals uit de spaarbank komen ze met bleke vervulde onverschilligheid weer buiten, en dragen hun videocassettes in kleine bruine plasticzakken met zich mee. Ze kijken op straat geen enkele damesbips bewonderend na, zij kijken alleen naar de grond, tot ze weer thuis zijn" (p.11).

Geprojecteerd in de loop der geschiedenis komt dit erop neer dat Marie met *D.: Man zonder Uurwerk* eigenlijk nooit echt naar bed geweest is. Man en vrouw zijn in de West-Europese geschiedenis van elkaar afgedwaald, de man nam de tijd niet haar grondig te leren kennen. Marie: "Jij had toen de behoefte onmiddellijk met mij naar bed te gaan. En wel op staande voet. We wisten niet waar" (p.11). De kleine deuringang die ze vonden leidde tot "een achtertuin waarin zich een klein barokpaleis verborg met vele historische kostbaarheden. En onze begeerte verdwaalde in geschiedkundige beschouwingen" (p.11). Wanneer Marie (Maria?) en *De Man zonder Uurwerk* samen de kamer binnentreden en het einde van hun "geschiedenistochtje" aankondigen (2000 jaar vervreemding?), merkt *De Ongeduldige Vrouw* op dat Marie er nu hard, bewust en gekweld uitziet. Precies op dat ogenblik is ze in een zuil veranderd en vragen allen elkaar wederzijds naar hun naam. Algemeen identiteitsverlies en einde van de eerste akt, waarbij iedereen zacht "Marie" roept. Een sleutel wordt in het slot van de kamerdeur gedraaid, koffers worden de kamer binnengeschoven.



In deze eerste akt kwam de onderdrukking van de vrouw voortdurend terug. Ze werd door de mannelijke dominantie in sociale rollen geduwd, verloor haar eigen emotionaliteit. De man "moet toch doen wat hem bevalt" (p.14), de vrouw was "een joker die iedereen in zijn spel kon gebruiken voor die doeleinden die hem net gunstig lijken" (p.5). Door het gebrek aan eigen identiteit verstoorde zij evenwel ook de identiteit van de man. Strauss laat deze wederzijdse roofovername tot in het heden voortduren, maar vertelt nu broksgewijs een verhaal dat ommekeer belooft. Het dieptepunt van de geestelijke winter maakt een akute crisis noodzakelijk: daarom de beelden van "het brandend hotel en de vuurhaard" waaruit de *Slaapvrouw* gered wordt, daarom ook de tocht door de geschiedenis waar zij verkrampd uitkomt. Terwijl alle andere afgesplitsten wezenloos elkaar hun naam vragen, hoort Marie voor het eerst collectief haar naam fluisteren, verwerft ze identiteit. Haar metamorfose in een zuil (in de regie van Herman Gilis en Jos Verbist weergegeven door een halve zuil die voor het eerst rond het huis cirkelt) verleent haar klaarblijkelijk energie en vitaliteit om in de tweede akt dadelijk als leidende partij te beginnen. In *De Reïsids* werd Kirstin op dezelfde manier gerevitaliseerd door haar contact met Pan, in *Groot en Klein* gaat Lotte definitief ten onder na haar gevecht met het grote, lege Kristelijke Boek. In *Kalldewey. Farce* doemen archaische resten uit de Dionysos-cultus op die misschien de Hoop en de Ware Liefde kunnen laten triomferen; *Het Park* is één grote mythische wereld in metamorfose, hopeloos op zoek naar een vorm van Eros en Mythe die als remedie kan fungeren tegen zoveel vormen van onderdrukte seksualiteit.

Eenmaal deze basisstructuur in zoveel toneelstukken van Strauss onderkend valt het niet moeilijk te begrijpen dat geheel de tweede akt een groeiproces voor de vrouw voorstelt. In II, 1 wordt de gemiste aankomst op het vliegveld overgedaan. Op de snelle avances van haar partner antwoordt Marie nu met een ontmaskering van zijn identiteit. Hij ziet er helemaal niet gezond uit, beseft dat hij een "broos oud masker" draagt. In II, 2 blijkt dat deze partner moet gespeeld worden door *De Man met de Wintermantel* (de geestelijk verkilde) en tegenover hem speelt zij de rol van Medea, de vrouw uit de mythe, verdedigt Medea's primaire emoties, haar recht op liefde. Haar partner antwoordt met citaten uit boeken, wil haar modern drama en literatuurstudie doen volgen. Voor het eerst botsen rationele uitleg en irrationele inleving rechtstreeks als gelijkwaardige partners op elkaar:

Hij: Ik heb een andere mening!

Zij: Mening? Geen mening. Het gaat om het gevoel, het oneindig grote, zo koninklijk, zo koninklijk, trots en zwart en vreemd en ALLES (p.18). In haar daaropvolgend gesprek met de zuil (II, 3) releveert deze haar oerkracht (tegelijk Mannelijk/Vrouwelijk), maar beseft dat zij "uit het hart van de dingen verstoten" is. Deze mythische dimensie is Marie's enige en laatste redding: "Jij bent mijn toevlucht. Jouw stilte zoek ik. Jij bent het ding waartegen ik leun, telkens alle krachten mij verlaten hebben" (p.19).

Na een diner met de voormalige *Man zonder Uurwerk* wordt haar een baan aangeboden, ontdekt ze nu zelf haar naam en begint ze van deze nieuwe man te houden (II, 4). De volgende scène ontvangt ze reeds als directrice drie mannen voor een sollicitatiegesprek (II, 5); iets later laat ze haar appartement tijdelijk over en trekt aarzelend de wereld in, op zoek naar zichzelf.

Olaf herhaalt van zijn kant enkel dezelfde woorden waarmee Julius het stuk begonnen is: "De kerstbomen liggen in februari nog op de stoep ..." (p.29). Beiden gaan opnieuw zitten in hun zetel, de ene naar de kamer toe gericht, de andere naar het venster, de ene iets extraverter dan de andere, beiden evenwel diep depressief, even diep gevangen in het web van de taal dat hen niet meer toelaat te communiceren. Samen vormen zij een tweeenheid van onverschilligheid, een nieuwe Vladimir en Estragon die herinneringen oproepen aan die andere Straussiaanse mannelijke koppels (Spaak 1 en Spaak 2 in de *Hypochonders*, Frieder en niet-Frieder in *Groot en Klein*). Inertie en mannelijke rationaliteit, inertie veroorzaakt door zuivere rationaliteit, door binariteit. Julius verzucht dan ook: "Ik had vaker moeten uitgaan 's nachts. Ik heb mij niet vaak genoeg laten gaan. Ik had mij vaker volslagen rusteloos moeten leegleven".

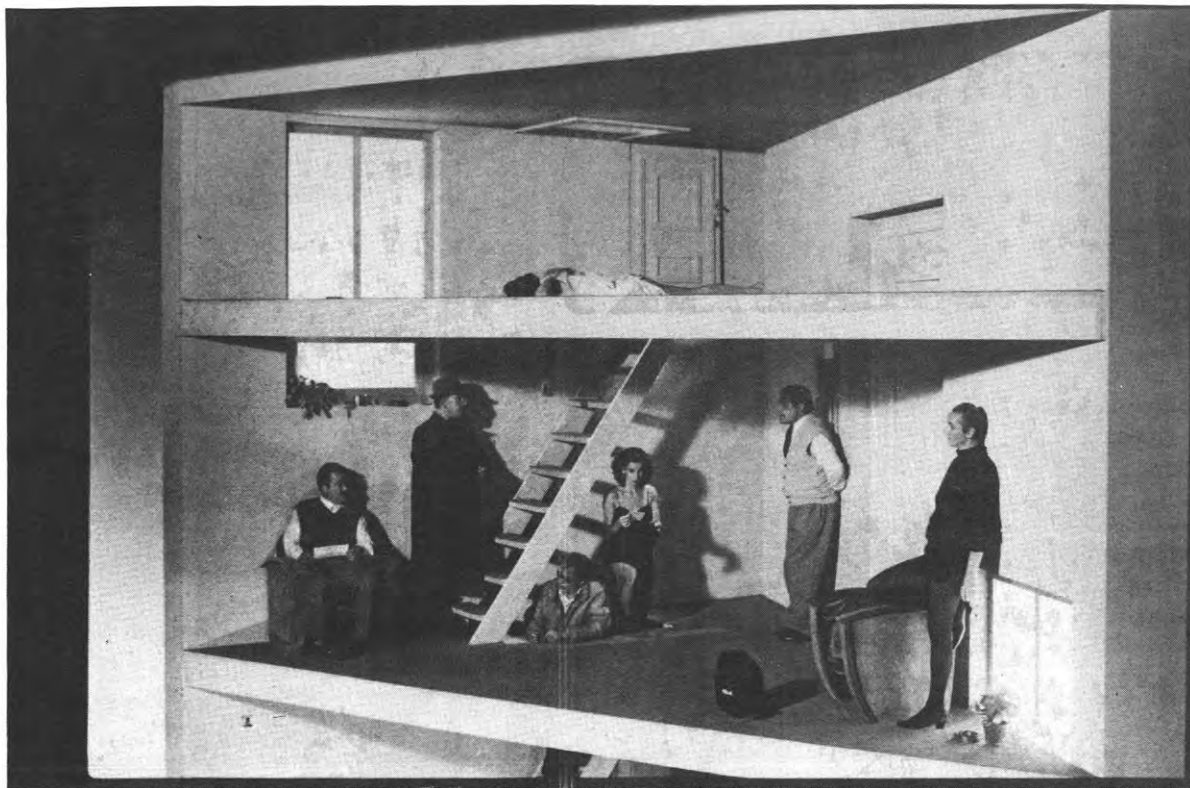
#### 4. Het onbewuste en de vrouw

Doris, de danskoningin, ontdekte in *Bekende Gezichten* dat zij nog naast haar externe beeld van glitter en sex herboren kon worden in een gestalte die haar man en partner niet voor haar hadden gepland, een wezen dat kon liefhebben en baren. Precies op Kerstmis kondigt zij haar zwangerschap aan, wat het einde betekent van haar danscarrière, het einde van het ideale koppel uit de Duitse welvaartstaat van de zeventig jaren. Haar bevruchting had ze zelf geregeld door haar man zaad te ontfutselen tijdens zijn slaap. Zijn zelfmoord in een vrieskist symboliseerde de *winter* die in al zijn relaties was getreden, de uitgestoken bevroren fallus het falen van liefde en lust.

Marie Steuber die herleeft in *Medea* herwint haar instinctieve natuur, net als haar mythisch voorbeeld leert zij nu boven de mannen te staan. Van haar chef wil ze echte liefde, ze ontwaakt bij het horen van haar naam, trekt op reis — alleen — om zichzelf te leren kennen. Dit individueel ontwaken krijgt collectieve kracht door een van de laatste dialogen tussen een klant en de directrice. Belangrijk is dat deze rollen dienen gespeeld te worden door de voormalige *Man met de Wintermantel* en de *Slaapvrouw*: wat voorheen van de mannelijke dominantie uitging wordt nu omgekeerd, de tot verdrongen beeld gereduceerde *Slaapvrouw* heeft nu een leidinggevende en actieve functie:

*De Klant*: "Bij ons luidde het nog: de vrouw brengt de cultuur in huis, de man zorgt voor de economie.

*De Directrice*: Waarom niet eens omgekeerd? De man brengt de cultuur in huis, de vrouw zorgt voor de economie.



Verwarring alom in de Kamer : v.l.n.r. WALTER MOEREMANS, BERT VAN TICHELEN, HANS ROYAARDS, MIEKE DE GROOTE, JO DECALUWE, RITA WOUTERS, met CARMEN JONCKHEERE boven (foto : LUK MONSAERT)

*De Klant:* Waarom alles op z'n kop zetten? Waarvoor?

*De Directrice:* Ik weet het, de schoenverkoopster, dat is uw ideaal: zit altijd braaf aan uw voeten en blijft maar vragen of het allemaal wel past" (p.31).

Radicale feministische kritiek dus als eindsequens. De dood van de zgn. "fallogocentrische" man, blank, kristelijk en West-Europeaan, lijkt als voorwaarde te worden gesteld om de verloren identiteit te herstellen. Toeval zal het wel niet zijn dat in de laatste scène Strauss een bijna stervende man naar lucht laat happen: hij dreigt te stikken en waar hij werkt "kan men de *vensters* niet openen". Geheel het stuk door trouwens symboliseren gesloten *vensters* de onmogelijk geworden evasie, de weg naar buiten is afgesloten, omdat de weg naar binnen gebroken is.

Psychoanalytisch komt dit toneelstuk neer op het besef dat de mannelijke *anima* en de vrouwelijke *animus* in onze tijden totaal verkeerd geëvolueerd zijn, m.a.w. dat het zelfbeeld dat man en vrouw van zich hebben niet in harmonie werden opgebouwd. De ratio die in de man werkzaam is integreerde te weinig het gevoel, de emoties, het instinctieve waardoor het een voornamelijk voedingsbodemp in de persoonlijke en collectieve ontwikkeling afstootte. Plato had in zijn Phaedrus dan toch gelijk door te stellen dat de ziel zowel het witte paard (verstand, deugd) als het zwarte (instincten, driften) moest bedwingen en naast elkaar leren lopen (246A). Om dit te verhelpen komen volgens Jung de collectieve beelden uit onze gemeenschappelijke en onbewuste culturele erfenis ter hulp en reiken beelden aan om ons van deze crisis bewust te worden. Het verhaal van het brandende huis (hotel) evoceert de urgente eis tot bewustwording.

Maar Strauss construeert zijn eigen remedie. Hij wil als een nieuwe "esotericus", een "ingewijde in het verborgen weten — en in het onberoerde leven" (vandaar het steeds herhaalde gebruik van de gnostiek!) opnieuw over het metafysische praten. "Overall merk je een soort schaamte over dergelijke dingen te spreken, een schaamte die niet helemaal in de haak is. Altijd en overal mag je je vloekend, godlasterend en taboedoorbrekend uitlaten. Maar de ernstige overtuiging stoot af en maakt verlegen als een schuine mop". Onder het intuïtieve dat "in het tijdperk van de informatie in de verdrukking komt" zit zeker het mythische, het existentiële woord, het paar en de Andere (in Lacaniaanse zin). Daarom ook, zegt Strauss, "verklaar ik het paar heilig en overdrijf het, en haat ik de misvorming ervan als een godslastering, en in het bijzonder de fundamentele ontwrichting waaraan het paar onderhevig is door het beledigende en wrede feit dat er voor de mensen aanzienlijk meer dan *een* ander op de wereld is. Voor mij bestaat echter alleen *de* ander" (Niemand Anders, p.63-45; 117-137).

Onze Westerse cultuur zit sedert het geestelijk triumviraat van Nietzsche, Foucault en Lacan met een gedecentreerd subject dat niet langer in staat wordt

geacht de werkelijkheid te duiden vanuit een verheven eenheidspositie. Weg is de coherentie binnen het schrijven, het lezen en het kijken, weg is de evidentie van de talrijke "metarécits" (religie, mythe, taal, geschiedenis, kunst). En toch is Strauss geen echte postmodernist; zijn antwoord bestaat erin zich niettegenstaande alle chaos, leegte en anti-realisme toch te "bezondigen" aan strategieën die suggereren dat er wel degelijk waarheden over de mens zijn die een tijdloos karakter hebben", zoals Hans Bertens het formuleerde voor de "modernisten" die de "postmodernismen" vooraf gingen (7). Vandaar de aandacht van Strauss voor de rol van de kunstenaar ("De Toverfluit" in *Kalldewey. Farce*; Milton en Mozart in *Niemand Anders*, p.113 en 128) en zijn lange aanroeping van het "Odeon" dat net zogoed deze van het "Theater" had kunnen zijn:

"Eens stond hier een zangschool. Een concertgebouw. Het stortte in. Uit het puin werd een bioscoop met dezelfde naam opgetrokken. Hij stortte in. Uit het puin werd een grammofoonplatenmaatschappij met dezelfde naam opgericht. Zij stortte in. Uit het puin daarvan bouwde men een conservatorium met dezelfde naam. Het stortte in. Nu zien we alleen nog ruïnes, geen gebouw meer. Maar in elk geval zijn de resten van alle Odeongebouwen die hier ooit opgetrokken werden nu weer vrij beschikbaar" (*Niemand Anders*, p.114).

"De Tijd en de Kamer" is een modern evangelie uit een tijd dat de goden dood zijn, dat de engelbewaarders en de "elanden" uit Hugo Claus' jeugd niet meer zijn wat ze waren. Botho Strauss is en blijft een meester in het weergeven van de moderne leegte en vervreemding die de mens verdwaasd achterlaat en hem toch weer doet zoeken, tegen beter weten in, op het puin van de gerecycleerde cultuurafval.

En zie, soms komt hij het te boven, hij vertelt zichzelf verhalen, gedenkt wat het is om *mens* te zijn. Lotte ging ten onder aan de Waan en de strenge god der kristenen, maar veelal blijken vrouwen — meer dan mannen — uiteindelijk toch in staat te zijn om te putten uit hun oerkrachten, uit hun instinctieve band met de natuur en te overleven.

## NOTEN

- 1) B. Strauss, *Toneel 1*, Amsterdam, 1984, De Hypochonders, p.21.
- 2) R. Erenstein, Bij wijze van inleiding, p.13-14; cfr. J. Thielemans, Het postmoderne theater. Het onverwachte genot van wie in zijn twijfels huist, in: *Etcetera 2*, 1983, p.40-45.
- 3) F. Six, recensie in *De Standaard*, 29 september 1989.
- 4) De vertaling is van de hand van Robin Maekelbergh.
- 5) Althans in de regie van Jean-Pierre De Decker voor NTG; zie F. Decreus, De Reisgids van Botho Strauss, in: *Documenta IV*, 1986, 4, p.191-237.
- 6) B. Strauss, *Paren, Passanten*, Amsterdam, 1983, p.119.
- 7) H. Bertens, Het postmodernisme in de literatuur, in: *Van het Postmodernisme*, Ed. J. Boomgaard & S. Lopez, Amsterdam, 1984, p.28-29.