

DE REISGIDS VAN BOTHO STRAUSS

## DECONSTRUCTIVISME ALS REMEDIE TEGEN VERVREEMDING EN WAANZIN

Freddy DECREUS

1. Inleiding

Als aan iemand de titel "vernieuwer van het Duitse theater" mag toegekend worden, dan is het zeker aan Botho Strauss. Hij is er niet alleen in geslaagd de meest gespeelde auteur van zijn generatie te worden<sup>1</sup>, maar tevens lukt het hem keer op keer om in zijn theater- en prozawerk de actuele bewustzijns crisis in een aantal kaleidoscopische en vlijmscherpe trekken dermate te demonteren dat hij telkens doorstoot tot de bodem van de menselijke psyche. De verscheurdheid en de vervreemding ("die Trennung") die de meesten van zijn tijdgenoten onbewust en lijdzaam ondergaan, worden in een aantal metaforen en symbolen ongenadig in fragmentarische stijl ten toon gespreid en in de spiegel van de waarheid teruggekaatst op hen die leven op de dunne grens tussen inbeelding en werkelijkheid, in dit schaduwgebied van de existentie waar de "hypochonders" leven.

Botho Strauss (°1944) situeren in de moderne Duitse theaterwereld vormt reeds op zichzelf een opgave. Enerzijds is hij de jongeman die met regisseur Peter Stein van 1970 tot 1975 samenwerkt in het beroemde Westberlijnse theater "Schaubühne am Halleschen Ufer" en geleidelijk aan (met de producties Peer Gynt, Prinz Friedrich von Homburg, Sommergäste) een nieuwe esthetiek uitbouwt. Anderzijds is hij de revolutionair die ontgoocheld door het mislukken van de studentenopstand in 1968 te Berlijn een lange weg van verinnerlijking aflegt, maar zich er steeds van bewust blijft dat

hij in het kapitalistisch, intellectueel en burgerlijk systeem van de Bondsrepubliek leeft. Met in zijn achterhoofd de cultuur- en taalfilosofische werken van Michel Foucault geeft hij geleidelijk aan vorm aan een nieuw soort "bewust-zijnstheater" (ook neo- of hyperrealistisch theater genoemd), waarin de personages een tragische strijd aangaan tegen o.a. de taal en het taalgebruik. Om niet in een staat van waanzin en isolatie te vervallen zijn zij gedoemd om in de taal te blijven ; helaas voor hen voelen ze zich onmachtig om er iets wezenlijks in uit te drukken, terwijl hun enige harts-tocht, ja hun enige bestaansreden bijna juist is de werkelijkheid onder woorden te brengen, te "bezweren"<sup>2</sup>.

Over dit soort mensentype handelen al zijn werken. Dit zijn als toneelstukken : Die Hypochonder (1972), Bekante Gesichter, gemischte Gefühle. Komödie (1974), Trilogie des Wiedersehens (1976), Gross und Klein (1978), Kalldewey. Farce (1981), Der Park (1983) en Die Fremdenführerin (1986). Zijn verhalend werk begon met Schützenehre (1963) en ging een decennium later verder met Marlenes Schwester / Theorie der Drohung (1975), Die Widmung (1977), Paare, Passanten (1983). Unüberwindliche Nahe is een gedichtenbundel uit 1976 en zijn twee romans heten Rumor (1980) en Der junge Mann (1984).

Het verhaal dat De Reisgids biedt (een slechte vertaling overigens van Die Fremdenführerin wegens het verlies van het filosofisch cruciale begrip "vreemd, vervreemding") is nogal eenvoudig van opzet en laat de lezer eindelijk herademen na zoveel labyrintisch geconstrueerde teksten. Wat ons in deze bijdrage bijzonder zal bezighouden is de vraag wat de klassieke mythologie komt doen in het werk van een man die gefascineerd is door de versplintering van het actuele mensbeeld en door het voortdurende verlies van zichzelf. Om hierop te kunnen antwoorden zullen we eerst Strauss' the-

aterwerk onderzoeken, met de klemtoon op die structurelementen die van belang zijn voor een goed begrip van De Reisgids (namelijk de mythische dimensie en de waarde van het koppel). Daarna bespreken we het stuk zelf en interpreteren het op een manier die zoveel mogelijk tekstuele en extra-tekstuele gegevens kan integreren (scènes met een "existentiële" interpretatie). Ten slotte belichten we aan de hand van een actantueel model de centrale metafoor van de waanzin en situeren we haar binnen Botho Strauss' waardensysteem.

## 2. Botho Stauss' theater

In De Hypochonders (1972) maskeerde een misdaadverhaal ogenschijnlijk een bepaalde existentiële ondergrond, zodat de critici, nog onervaren met Strauss' ideeën, van leer konden trekken tegen incoherenties op het oppervlakteniveau : Strauss was de "zoveelste schrijver van boulevardstukken, een modieuze oplichter"<sup>3</sup>. De link met zijn theoretische studie over het moderne theater in het Duitsland van de jaren 1967-70 -Versuch ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Neues Theater 1969-70<sup>4</sup> - was blijkbaar velen ontgaan en dus ook de belangstelling die hij daarin had getoond voor "die sonderbar hypochondrische Sinnlichkeit" (p. 68) in het stuk van Peter Handke Der Ritt über den Bodensee. Hem was bijzonder opgevallen hoe Handke structurelementen uit de fabel gebruikte om "de onberekenbaarheid van een doelloos gevormde conversatie" mee vorm te geven ; typisch voor dit heen en weer gepraat was het onophoudelijk en opzettelijk storen en ondermijnen ervan. De rit over het meer zelf (een ruiter galoppeert over het bevroren meer en schrikt bij zijn aankomst van het langzaam brekend ijs achter zich) diende vooral als symbool voor het "Funktionieren unserer sprachlichen und sinnlichen Vernunft, der Grammatik und des Zuordnungssystems von Wahrnehmungen und Bedeutungen". In navolging van Foucault gebruikte ook Handke het

beeld van het "narrenschap dat op de golven danst" om te verwijzen naar de steeds voorlopige manier waarop wij de werkelijkheid weergeven en gevangen zijn door een reeks typische, maar steeds tijdelijke waarnemings- en bewust-zijnswijzen (p. 68).

In De Hypochonders domineert de verscheurde realiteitsbeleving geheel het stuk. De personages leven ergens tussen inbeelding en werkelijkheidsbesef en spelen blijkbaar verschillende rollen in verschillende complotten. Wat Strauss in zijn theoretisch pamflet uit 1970 nog in de mond legde van de structuralist M. Bierwisch (namelijk het probleem om twee of drie interpretaties van hetzelfde stuk op hetzelfde ogenblik als waarschijnlijk te laten overkomen, p. 68), past hij hier toe door een beroep te doen op de labyrintische denkwereld van Jorge Luis Borges en minstens twee oplossingen voor het verhaal op te dringen. Terecht stelt dan ook een criticus :

Strauss heeft in zijn eerste toneelstuk een radicale stap gezet op de weg die hij sindsdien gevolgd heeft : hij toont een wereld waarin zin en doel, redelijke verklaringen en oplossingen weliswaar aan de lopende band en uit den treure worden besproken, doch die elke zin en redelijkheid ontbeert, die een labyrint is. Er is alle reden om aan te nemen dat Strauss meent dat de schijnbaar redelijke en zinvolle wereld waarin wij leven, eigenlijk zo'n labyrint is (5).

Aan radicalisme ontbrak het dit eerste toneelstuk zeker niet ; de bedoeling van dergelijke schrikwekkende beelden was duidelijk : "fremd und gewalttätig sollen sie die Banalität der Alltagserfahrung unterlaufen, dechiffrieren zugleich und verrätseln"<sup>6</sup>.

In Bekende gezichten, gemengde gevoelens (1974) wordt de thriller als literair genre afgelost door de komedie ; een klein hotel in de buurt van Königswinter vervangt het statige herenhuis in Amsterdam en ook de tijdsdimensie is an-

ders. De Hypochonders wordt gesitueerd in het begin van 1901, dit stuk speelt zich af "in deze tijd", in het Duitsland van de gouden jaren. Plaats en tijd blijven echter de afgesloten ruimte oproepen, symbool van isolement. Tegenover de ont dubbelde gedaante van de man in De Hypochonders (Vladimir en Jakob als vader/man), treedt hier de vrouw in ont dubbelde gedaante op en dit thema vormt meteen de ruggegraat van het stuk. Terwijl in De Hypochonders de ont dubbeling leidt tot de dood van een vrouw (weliswaar verrassenderwijze is het Nelly die sterft, maar hier spelen de conventies van de thriller), leidt de ont dubbeling hier tot de dood van een man. Telkens wordt de prijs betaald voor de ontdekking van een stuk existentiële waarheid die opgegraven wordt ten koste van vastgeroeste relaties. Daarom sterven zowel Nelly als Stefan een symbolische dood.

Thema van Bekende gezichten, gemengde gevoelens is de desintegrerende moderne "mythe" van de welvaartsstaat. De centrale metaforiek is deze van het dansen ; in het "ideale" danspaar Doris en Guenther en in de individuen die hen omringen zijn de verzuchtingen vertegenwoordigd die de Duitse burgerlijke welvaartsstaat kenmerken : competitie, productiedrang, technologie, televisitis, escapisme, wisselende paren, enz.<sup>7</sup>. In Doris wordt de dubbele Venus afgebeeld met enerzijds haar glitter en schoonheid die haar tot een nieuwe Grace Kelly maken -als mooie en "alleenstaande" vrouw evenwel-, anderzijds als moeder en voedster die het koude kerstfeest zonder voedsel omdovert tot een blijde gebeurtenis. Zij kondigt inderdaad haar zwangerschap aan (zij heeft haar man zijn zaad ontfutselt tijdens zijn slaap !) en is ook in staat een volle etensmand aan te bieden. Zij staat in contrast met de werelden van boven en beneden : ze wordt door de aardbodem verzwolgen en komt uit de kelder weer te voorschijn. Zij is de enige die het gesloten universum van het hotel op de top van de berg kan verlaten om beneden voedsel

te halen. Voor Stefan komt deze metamorfose van zijn vrouw te laat. Tot echte gevoelens en woorden is hij niet meer in staat en de symbolische vrieskoude van de kerstdag waarop het verhaal zich afspeelt, wordt ten slotte zijn graf, want in zijn onvermogen op te stijgen uit zijn eigen stagnatie en menselijke warmte te voelen, sluit hij zich op in de diepvrieskast in de kelder om daar "zusammengekrümmt, in Embryo-haltung zu vereisen". Een duidelijke "Kältetod in einer tiefgeköhlten Mutterschossmaschine"<sup>8</sup>.

De Trilogie van het weerzien (1976) wordt als genre gepresenteerd als een "conversatiestuk" en speelt zich af binnen de gesloten ruimte van een vernissage (eigenlijk in een afgesloten glazen ruimte). Als onderliggend model fungeert De Zomergasten van Maxim Gorki (1904), waar ook de conversatie primeerde, zij het dan die van de toenmalige Russische bourgeoisie net voor het uitbreken van de mislukte revolutie van 1905. Terwijl het oudere stuk nog kon verwijzen naar een betere wereld na de revolutie biedt de Straussiaanse versie nergens de hoop op ontsnapping aan. Een zeer dun dramatisch laagje dat nauwelijks voor wat spanning kan zorgen (zal de tentoonstelling gesloten worden of niet?) kan niet verhelen dat men zich snel de vraag stelt naar de eigenlijke inhoud van het stuk. De individuen en paren blijven hangen in een net van omgangsvormen zonder uitzicht, en toch flitst nu en dan het bewustzijn door dat kunst verbonden is met de mythe en dat er iets meer bestaat dan woorden. Tussen Marlies, die schildert, en Felix, haar vriend, duikt volgende gedachte op :

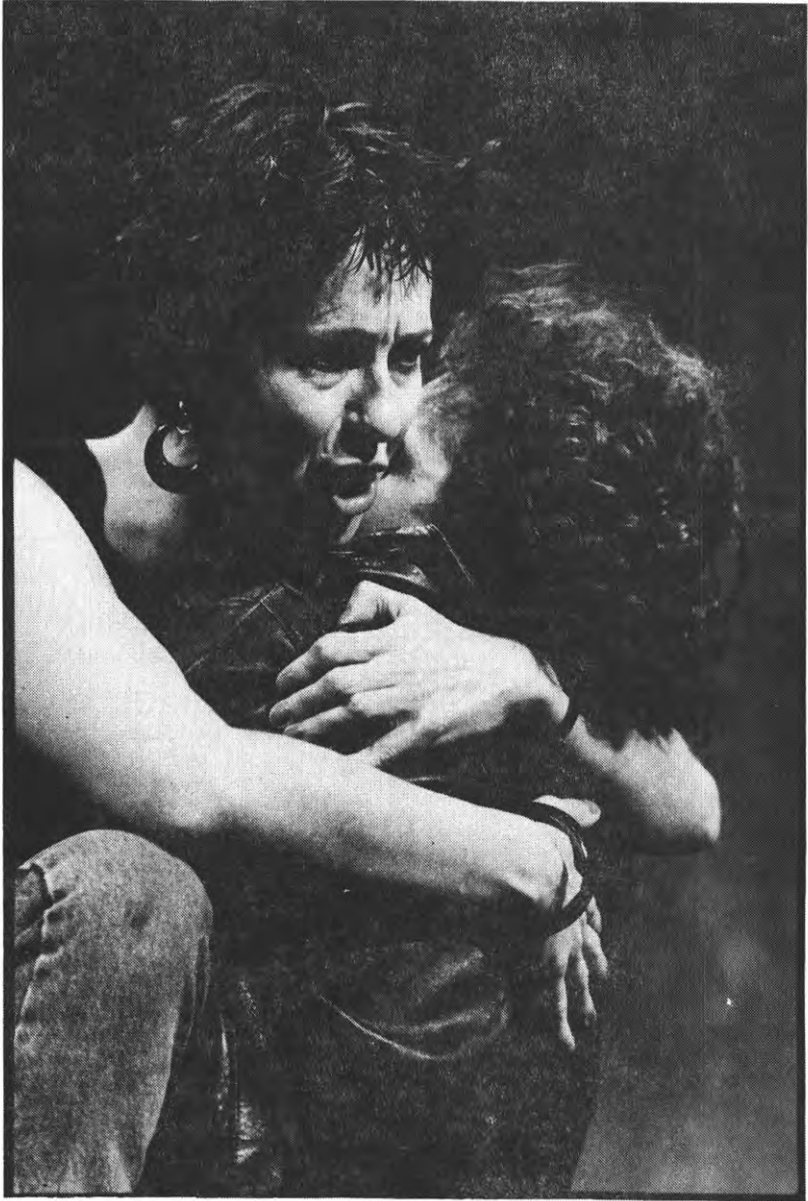
Ooit heb ik gedacht dat bij jou, bij iemand die kunst voortbrengt, de mythische belangstelling voor het schone, die ik in mijzelf voel, zich ook aan een mens zou kunnen hechten. (p. 120-121)

Maar de stagnatie en de verscheurdheid maakten helaas dat Felix zich enkel tot waarnemer kon ontwikkelen en dat zijn eigenlijke dromen zich niet konden emanciperen.



Het woord "mythisch" wordt gebruikt als "nieuwste stopwoord" zodat Moritz spottend zegt : "Het komt nog zover, dat hij zegt : Dank u, dat is mythisch aardig van u als iemand hem een kop thee inschenkt" (p. 105). Voor de meeste aanwezigen op deze tentoonstelling zijn zowel de kunst als de mythe gedegradeerd tot een leeg kader waarin ze het liefst over zichzelf praten en hun bij voorbaat tot mislukken gedoemde ontsnappingspoging uit de eigen gespletenheid willen cultiveren<sup>9</sup>. De centrale metaforiek uit het stuk is in elk geval deze van het schilderij. Aan de versplintering wordt de lezer/toeschouwer voortdurend herinnerd door de fade-out/fade-in techniek die het verloop van het verhaal dermate deconstrueert dat hij enkel met een lange reeks sessies overblijft. Doorheen dit labyrint van momenten en poses<sup>10</sup> slingert zich het schrikwekkende monster van de taal dat mensen met elkaar laat communiceren en hen daardoor precies van elkaar distantieert. De werkelijkheid die ze zo hartstochtelijk willen verwoorden ontsnapt hen, de gemeenschappelijke deler van voorstellingen die in hun individueelste parole zo noodzakelijk moet rusten op de sociale bindlaag uit hun langue, brengt de beleefde realiteit helemaal niet uniform en geruststellend in kaart. Ook het schilderij vervult geen afbeeldende en dus oriënterende rol meer ten opzichte van de werkelijkheid ; H. Charmant benadrukt dan ook heel terecht de passus waarin "Felix niest als hij een schilderij ziet van gras" (Symp., 1981, p. 33). Terecht ook heet de laatste afdeling uit de tentoonstelling "Inbeelding van de realiteit" (p. 167).

In tegenstelling tot de vorige stukken is het hier de man uit het centrale koppel (Moritz) die nog tot enige zinvolheid komt : hij is de enige voor wie de schilderijen werkelijk een waarde hebben, hoewel hij dan weer niet in staat is om er zinvol met de anderen over te praten. Hij heeft wel de kracht het gesloten universum te verlaten voor een flirt



Kristin met de zieke Vassili in haar armen: "Ik moet hem toch helpen ! Iemand moet hem toch helpen !" (I,4)  
(Foto: Luk Monsaert).



met Ruth, maar merkt zeer snel dat zijn nieuwe partner noch voor zijn eenzaamheid, noch voor zijn liefde voor schilderen begrip kan opbrengen.

In Groot en Klein (1978) wordt vooral de godsdienst gedemythologiseerd ; qua vorm is het stuk een tragedie, opgebouwd uit een wirwar van scènes van waaruit zich nu voor het eerst één handelende figuur losmaakt, haar ondergang stap voor stap tegemoet gaat en in uiterste wanhoop bij een internist terechtkomt<sup>11</sup>. Terwijl de meeste paren in dit werk zich in de "normale" Straussiaanse situatie van hypochondrie bevinden en dus een halfslachtig leven leiden binnen en buiten de maatschappij kan enkel Lotte, het heroïsche slachtoffer, zich niet stagnerend in stand houden, maar glijdt, scène na scène, steeds verder af naar een staat van totale waanzin. De centrale metaforiek in dit stuk is dus gebouwd op de waanzin : Lottes kledij wordt steeds kleurlozer, haar praten in zichzelf steeds onbegrijpelijker. Van in het begin wordt ze altijd als vreemde in den vreemde gesitueerd (in Marokko), in een klimaat van felle hitte ; ze leeft in de nabijheid van twee mannen die sterk rationele praat verkopen, op zoek zijn naar iemand die de Rubico is overgetrokken. Al deze structurelementen komen eveneens terug in de openingsfase van De Reisgids, waar de sterk rationeel gerichte geschiedenisleraar in Griekenland komt speuren naar "de elementen" van zijn cultuur (eveneens aanwezig zijn : het geschreeuw, het ontbreken van post, haar vals haarstuk/valse wimpers die ze aflegt). In tegenstelling tot Kristin uit De Reisgids die de overwinning behaalt op haar stagnerende omgeving en haar zoeken naar liefde kan integreren in een nieuw gedragspatroon, sluit Lotte, die evenveel naar warmte en liefde tracht, zich door haar delirerende taal steeds verder af van de anderen. Ze heeft wel het mythisch bewustzijn in zich van de rol die de vrouw moet vervullen. In een gesprek met een wonderschone vrouw en haar man (cfr.

Doris en Guenther), waarbij Lotte noch binnen, noch buiten de kamer staat, komt ze als volgt tussen :

Lotte : Ik dacht nog, die zit daar toch precies als de beeldschone vrouw waar ooit ridders in toernooien om streden. Heerlijk. Het is heerlijk. Klasse ! Zo'n verstilde tint, helemaal van binnen uit, en zo teer, zo vloeiend !

Vrouw : Crêpe de Chine. Changeert. Een tikje somber. (Ze trekt kousen aan)

Lotte : In het middelpunt der middeleeuwen stond rotsvast het beeld van de wonderschone vrouw. Want zij was toen voor de man de eerste schrede tot God.

Vrouw : Dat is ze nog. Dat is tegenwoordig nog net als toen !

Lotte : Alleen : niemand wil meer tot God. Wie zoekt er nu tegenwoordig nog het hogere in de vrouw ? De vrouw is voor de man doel op zichzelf geworden.

Vrouw : (borstelt haar haar) Wat doe je eraan ? Bent u er soms eentje van de kerk ?

Lotte : Nee !

Dit verchristelijkte beeld wordt wel doorheen het boek voortdurend afgebroken en bijbelteksten dienen veeleer om aan te tonen hoe de christelijke godsdienst de mens vreemd heeft van zijn eigen existentie. In de vrouw worden zowel de duivelse lusten als de deugdzame progressie naar God gesitueerd, maar beide principes staan los van elkaar, missen elk doel. Op een dag waarvan hij trots zegt "Ben ik, ben ik ! Hebben we zelf ontspannen gemaakt", speelt een Turk de Christusfiguur met zegenende hand en doornenkroon (p. 212). De mythe is aanwezig, maar werkt niet meer<sup>12</sup>.

Met Kalldewey (1981) verschuift het genre opnieuw naar dat van de komedie en meer bepaald naar dat van de farce. Een koppel lesbiennes en een buitenstaander (Kalldewey, allusie op Ka De We, het grootwarenhuis in West-Berlijn) "bezoeken" een echtpaar met relatieproblemen, beiden musici. Man en vrouw zeggen elkaar een definitief afscheid dat niet definitief blijkt te zijn en evoceren herhaaldelijk het

verhaal van Orpheus en Eurydice. De lesbische feministen verscheuren -als moderne Maenaden- de Man die dan in de volgende scène opnieuw springlevend is. Kallidewey van zijn kant trekt, als een moderne uitgave van de oude Dionysos, alle personages onweerstaanbaar tot zich (p. 288), enkel de Vrouw voelt deze aantrekkingskracht niet. Opnieuw dus een flinkedosis mythisch gedachtengoed waarin verwezen wordt naar beelden en modellen uit ons collectief Westeuropees onderbewuste, naar een tijdperk toen de dingen nog één waren, toen het mythische Atlantis nog bestond (p. 238), een tijd die men zich nog vaag herinnert als een tafereel uit de oertijd waarin "een grote liefde" plaatsgreep :

Indertijd - Was het indertijd ? - Eerder - Toendertijd - Nog eerder - ... - Plotseling grijpt me iets en ik vlieg uit het huis - Uit de film - Uit de gouden horde - Wat ging dat snel ! Wat oneindig langzaam ! En verder voort, vele hemelen door en hemelser dan de hemel ... (p. 282)

Uit deze oertijd worden de personages plots met reuzekracht weggerukt en op het toneel gesmeten, dwars door een stalen deur (p. 281). Dit terugflitsen uit de mythische naar de historische tijd werkt echter niet bevrijdend ("Dat was een film ! Was het een film ? - Ik weet het niet", p. 281), evenmin als de psychotherapeutische ontleding die erop volgt (pp. 281-293). Hier en daar dringt wel een vleugje begrip door : de twee lesbiennes herinneren zich wel iets over "de oude strijd, ook die tussen man en vrouw", die

plotseling aan betekenis had verloren, op het moment dus waarop het (...) beiden duidelijk werd dat de mens an sich in z'n algemeenheid genomen een nieuwe moraal nodig heeft om te overleven. (p. 283)

Ook de Vrouw is iets rijker uit de eerste confrontatie met het mythische exemplum te voorschijn getreden. Zij beseft dat ze met een "zeer middelmatig musicus" gehuwd is, maar dat lijkt haar plots dichter bij haar man te brengen :

Ik ben nu veel eerder bereid mijn gevoelens openlijk te tonen en iets van mijzelf te geven. Begrijp je, ik wil geven en niet altijd maar bezitten, hebben, inpikken. (p. 285)

Typisch voor de twee Maenaden en hun plotse terugflitsen naar de mythische tijd is verder dat hun "horloges zijn stil blijven staan, allebei op dezelfde tijd, op de seconde" (p. 289). De Man begint dan ook te geloven dat Kallidewey "bovenzinnelijk manifest was, in vereniging met hogere machten" (p. 291). De Vrouw die "een maximum aan gevoelens" heeft (p. 292) en de Man die niet langer wil "bazig zijn als kleine man", maar zich wil "onderwerpen aan het sterkere" (p. 292) voelen wel de wil tot verandering, herhalen beiden wanhopig de zin "Ik wil geven, geven, niet bezitten", maar enkel de Man beseft dat het hen ontbreekt "aan het nodige evenwicht en dat dezelfde behoefte van beide kanten het partnerschap blokkeert" (p. 292). Wat ze niet konden bereiken was de realisatie van het harmonische koppel, zoals onmiddellijk daarop gesuggereerd wordt door een motief uit De Toverfluit.

Het mythische oer drama wordt in dit stuk dus rechtstreeks verbonden met het tonen van de "grote liefde" en met het besef dat deze in het actuele koppel niet meer zinvol kan beleefd worden. De moderne Orpheus en Eurydice treuzelen, aarzelen en beleven hun terugkeer uit de Onderwereld als een psychotherapie die geen vruchten draagt. Op een tocht later in hun leven ontdekken ze daarenboven hoe de dingen als schijnwerelden in lagen boven elkaar opgestapeld liggen, hoe ze liggen te wachten op "archeologen" die het zich steeds herhalend menselijk spel leren ontdekken. Daarom kan de Man dan ook zeggen tot de Vrouw :

De Man : Kom hier. Ik zal je wat laten zien. Hier boven op de berg is een plek die ik vaak opzoek. Volgens mij is het een hiaat in de natuur der dingen - je hebt daar een

heel bijzonder uitzicht ... (Hij opent een spleet in het witte doek) Zie je het ?

De Vrouw : Daar zijn mensen. Wie is het ? Wat zijn dat voor mensen op die lichte vlakke daar ?

De Man : De moeite waard hè, dat uitzicht ?

De Vrouw : Daar loopt iemand - in een beige jurk - maar die ziet er uit als ik ! ... Maar dat ben ik ! (p. 295)

Omdat ze "het spel" van dichtbij willen zien, dringen ze in de volgende scène een gang binnen, maar ontdekken verschrikt en verstomd hun eigen publiek, het theater, "de laatste van onze magische pogingen, onze angst uit te drijven" (pp. 298, 296). De centrale metafoor is deze die de wereld als schouwtoneel voorstelt, het leven als een rollenspel, half sater-spel (cfr. "Farce"), half Toverfluit (de twee Maenaden als Papageno en Papagena ; de Man en de Vrouw als Tamino en Pamina ; de chef op de gang als Sarastro)<sup>13</sup>.

In Het Park (1983) wordt in eerste instantie een deconstruerend spel gespeeld met Shakespeares Midzomernachtsdroom. In deze tragikomedie waar de mythe ook teruggaat naar Griekenlands oertijd (de Minoïsche terracottapoppen, de Minotaurus en de Trojaanse cyclus) staat één vraag centraal : hoe kan de lust tussen man en vrouw opnieuw geïtaliseerd worden ? In zijn voorwoord geeft Botho Strauss de lezer ditmaal zeer duidelijk de regels van zijn afbraakmanie te kennen : dat hij ervoor gewaarschuwd weze te denken dat hij zo maar "sein eigenes Leben führen kann" (wij onderlijnen). Het is integendeel een leven dat "tausenderlei übergeordneten und untergründigen Vorbedingungen, 'Strukturen', Ueberlieferungen gehorcht"<sup>14</sup>. Zo worden de personages uit het stuk voorgesteld als wezens die functioneren in rechtstreekse betovering van "een oude ondoorgrondelijke komedie". Ze zijn "bijna even ver van de heilige dingen als van het tijdloze gedicht verwijderd" en vallen "in plaats van aan een mythe of aan een ideologie ten prooi aan het genie van een groot

kunstwerk" (p. 327), namelijk Midzomernachtsdroom zelf.

Het goddelijk koppel dat de menselijke lust ten allen prijze dient te herstellen, mislukt echter snel in deze opdracht. Oberon rationaliseert ze te veel en wil er een persoonlijke zegetocht van maken, Titania laat zich door haar lusten voluit meeslepen. Het ruziënd echtpaar overvalt nietsvermoedende passanten in het park met hun naakte verschijning. Zo wijkt Helma verschrikt achteruit voor Titania (regie : ze kijkt verstijfd naar het blanke standbeeldlichaam met zijn dikke, dierlijke beharing op de onderbuik) en loopt op Oberon toe met de woorden :

Luistert u ! Neem me niet kwalijk ... maar daar, in de bosjes, een vrouw, een vrouw ! Zoiets heb ik nog nooit gezien ! Afschuwelijk ! Een vrouw die zich ontbloot ... die doet haar jas open, u - ik ben warempel geschrokken ! Roept u toch de politie. (p. 331)

Om Titania's lust af te remmen draagt Oberon aan de figurenmaker Cyprian op een magisch amulet te maken en het rond haar nek te hangen. De aldus getemde en gevangen genomen godin wordt daarna echter door een stier bevrijd en vanaf hier neemt de Minotaurusmythe de draad over. Cyprian, die nu ook Daedalus heet, maakt voor haar een passend stiervriendelijk achterstuk en zoveel jaren later horen we van haar fabelzoon met stierenhoeven. De kunstenaar die op eigen houtje een handel in erotische demoontjes had opgezet wordt gedood, Oberon verliest zijn goddelijke macht en opdracht (wordt nu een figuur tussen de twee werelden, verder 'Mittentzwei' genoemd), Titania zoekt in een omgekeerd Parisoordeel (tussen drie mannen, Pulloverman, Broekman, Rijgverterman) tevergeefs naar haar verloren Oberon. Deze drie mannen weigeren, als in een omgekeerd Trojaans epos, om voor haar te vechten en zij moet finaal de schande onder ogen zien dat ze niet in staat is geweest voor meer dan vijf mensen iets te betekenen.



Oberon, Titania en Cyprian situeren zich aanvankelijk buiten de ruimte/tijd-dimensies van hun te bekeren volk, maar door hun gezamenlijk falen zoeken ze daarna vruchteloos een plaats in de wereld der mensen. Goden die te lang vastgeroest hebben gezeten in een culturele traditie blijken uit hun bekende formele gedaante niet meer los te kunnen. Ze missen de openheid en de globaliteit van het oorspronkelijke verhaal en stagneren in hun goddelijke status. Wel brengen ze, zoals in de vorige stukken, het heimwee naar vervlogen mythische tijden mee, of met de woorden van Georg :

'k Wil liever temidden van trollen of elfen leven dan temidden van prestatie-experts en welvaartszuipers. (p. 360)

Cyprian mag echter niet zomaar "de grauwe oertijd" in iemand wekken (p. 374), maar Titania steunt wel op de kosmische kracht van "de nacht van St.-Jan" om Oberon terug te krijgen (p. 384) (Georg doet hetzelfde voor Helma, p. 364).

De relaties tussen de andere paren (Eersteling-Hoveling ; Georg-Helen ; Wolf-Helma) zitten eveneens zwaar onder de verliesvormen en illustreren de vervreemding van het goddelijk koppel. Ook bij hen grijpen metamorfosen plaats (Helma verandert in een boom ; Helen verschrompelt en spreekt enkel nog tot de Dood ; Hoveling wordt van man tot knaapje), ook zij vechten tegen de logica van tijd en ruimte. Zo vraagt Georg :

Ben je er zeker van dat we wakker zijn ? Het komt me voor dat uitgerekend wij slapen. En ergens is iets anders wakker ... En dat niemand - niemand ons wekt, omdat deze slaap ons weggerukt heeft en dat er geen ontwaken is, alleen verdergaande, steeds verdergaande verandering. (p. 361)

De archeologie van vormen die in deze wezens duizendvoudig resoneren, wordt in de centrale bewustwordingsscènes (IV,1-2, of waar de maskers der goden afvallen) gevisualiseerd door vleugjes muziek die als een mengeling van accordeonmuziek en politieke retoriek zacht en vervormd "uit de



Met de telefoon, symbool van vervreemding, tussen hen.  
Martin: "Jij bent Kristin, met wie ik heel lang zou willen blijven."  
Kristin: "Maar wie ben ik echt ?" (I, 6)

(Foto: Luk Monsaert)

aarde kwaken". Voor de rationalist Wolf, die zijn oor tegen het asfalt drukt, komt deze ideologie "beneden uit Troje, uit de diepere laag" ; Helma vraagt zich angstig af wat zou gebeuren als ze die "zeer bijzondere bibbertoon" uit de aarde niet meer zouden uitzenden (p. 378).

Het zal duidelijk geworden zijn dat het opspitten van de ideologische en mythische wortels van al deze wereldbeelden een manklopende zaak is en dat de voornaamste drijfkracht erachter, de liefde, niet meer functioneert. In het spoor van Foucaults Histoire de la sexualité getuigen alle personages van een mislukte en perverse seksualiteit en van een allesbehalve harmonieus samengaan van lust en verstand. Enkel in de woorden van Georg tot de reeds boomgeworden Helma realiseert zich tijdelijk, maar te laat het inzicht in zo'n harmonie :

Waar zat mijn verstand, toen ik trouwde met Helen ? Ik zag alleen haar lichaam. Dat was als een prachtige stadspoort, waardoor ik binnentrok met vliegende vaandels en slaande trom. Maar achter de poort, daar lag het duister stadje, het ellendigste nest dat zich denken laat. Door de teleurstelling werd ik, bijna plotseling, een rijpe man. Nu zijn verstand en lustgevoel het eens : jij bent de betere vrouw, jou heb ik nodig. (p. 368)

Vele structurelementen uit deze zes theaterstukken komen terug in De Reisgids ; de openingsscène uit Groot en Klein (Lotte in Marokko) en de mythe uit Kalldewey duiken haast integraal terug op. In plaats van de "archeologie" uit Troje (Het Park) komt nu deze uit Olympia aan de beurt. Na de centrale metaforen van het labyrint, de dans, het schilderij, de waanzin, het schouwtoneel en het park duikt nu deze van de vervreemding op. Die Fremdenführerin is het zevende theaterwerk dat met een fragmentarische stijl op zoek is naar de verloren eenheid van de mythe, en in het bijzonder deze in het koppel.

### 3. "De Reisgids" (1986) in de opvoering van het N.T.G.

Op narratief gebied is De Reisgids<sup>15</sup> stukken eenvoudiger dan zijn beroemde voorgangers, maar dat betekent zeker niet dat het ook gemakkelijk te interpreteren zou zijn. De zeer indringende vertoning in het N.T.G. -in een schitterende en uiterst creatieve regie van Jean-Pierre De Decker! - beklemtoonde met waardigheid en veel gevoel voor authenticiteit die wonderlijke wereld waar zin en on-zin elkaar snel afwisselen, waar ratio en libido grillige partners zijn in een vreemd schouwspel. De prestatie die de twee hoofdacteurs Chris Thys (Kristin) en Herman Coessens (Martin) geleverd hebben is dan ook in menig opzicht merkwaardig te noemen. Van hen werd gevraagd noch realistisch noch theatraal -volgens een reeds afgebakend stijlprincipe- te acteren. Door de versplinterde compositietechniek dienden ze alert te blijven voor de steeds wisselende bewustzijnstoestanden van hun personage. Chris Thys gaf hierbij blijk van een zeer groot acteertalent, dat zowel de momenten van passionele uitbundigheid als deze van affectieve onrust perfect en sterk ontroerend deed overkomen. De finale Waanzinsscène, die nu reeds moet beschouwd worden als één der hoogtepunten uit het N.T.G.-programma van het laatste decennium, bracht zij op schokkende, zeer overtuigende wijze. Tegenover haar impulsiviteit diende Herman Coessens de bezonnenheid van de reeds rijpere leraar te stellen. Hij deed dit schitterend, met een gepast ingehouden spel dat toch voldoende ruimte liet om de emoties en de problemen van de twijfelende leraar sterk naar voren te laten komen.

Twee uitstekende acteursprestaties dus, maar ook een prachtig abstract en toch zeer functioneel decor van Marc Cnops, met een verrassende esthetiek en diepgang, waardoor de symbolische interpretatie van elk moment sterk onderlijnd kon worden.

Hij, Martin, is leraar. Van bij zijn opkomst tekent hij met krijt het woord "Odeon" op het toneelscherm (cfr. I,2 : "Odeon. School van de herinnering. Ideale school"), gevolgd door een gekraste schets van hetgeen als Olympia zal worden voorgesteld. Hij trok naar Griekenland "omdat er zoveel met hem verkeerd ging" (I,3). Daarom dacht hij dat hij

voor een tijdje naar de bron moest gaan, daar waar onze ideeënwereld ontstaan is. Waar oorspronkelijk alles helder was en juist. Harmonisch. Redelijk. Op zoek gaan naar de bronnen, de elementen. (I,3)

Hij is onder meer vertwijfeld omdat "een knul van zeventien jaar (...) van de tiende verdieping naar beneden (sprong)". Hij vraagt zich af :

In welke richting voed ik m'n kinderen op ?  
Voor welke wereld, tegen welke wereld ? Ik weet het niet meer. We proberen ze de wanhoop uit hun hoofd te praten. Maar leven zonder wanhoop bestaat niet en wij hebben niet geleerd te troosten. (I,3)

Hij spant zich enorm in om zich te beheersen, ook wanneer Kristin hem probeert te verleiden en hem tussen haar knieën duwt (II,5). Zodra hij op de hoogten van het heiligdom van Olympia stapt, wordt hij slap in de benen ; hij is iemand die het voortdurend erg lastig heeft met de niet aflatende hitte van de middagzon. Zijn slagwoord is : de herinnering, of de rationele manier om zich te situeren in het leven.

Zij, Kristin, is "Fremdenführerin" ; haar broer is archeoloog en zij neemt zijn rondleiding over zolang hij ziek is. In het nauw gebracht door de vragen van de leraar moet zij snel haar oppervlakkige kennis toegeven. Zij is iemand die houdt van werken met concrete materialen. Zij heeft voor goudsmid gestudeerd, wilde eigenlijk tapijten weven (I,1;11) en houdt van dansen, van fantasie en van haar benen en is voortdurend op zoek naar warmte en diep begrip. Zij heeft wel geleerd te troosten en te helpen wie het slecht gaat (I,4). Haar bekommernis is vooral affectief-emotioneel van aard :

Ik ben heel, heel bang dat ik opeens helemaal alleen zal staan. ... Ik verscheur mezelf, ik voel me echt in stukken gescheurd, ik weet niet meer waar ik thuis hoor.

Ze is doordrongen van een zeer sterk lustgevoel ("Een teer lijfje met de drift van een neushoorn", zegt Martin van haar), maar tevens van een verlangen echt iets te betekenen :

Ik moet alleen maar opletten dat ik iets doe dat zin heeft. Ik moet ergens een vlek maken waar je niet zo maar eenvoudig over heen kunt kijken. (I,2;11)

Naast Martin en Kristin (twee gekerstende Westeuropese namen) verschijnt Vassili (een typisch Nieuwgriekse naam afgeleid van de oude Griekse vorm 'basileus', koning). Tegenover de mank lopende vertegenwoordigers van het verstand en de lust duikt in zijn persoon het irrationele op. Kristin stelt hem eerst voor als haar broer, daarna als haar minnaar. Hij is archeoloog, spreekt zes talen en kent veel boeken van buiten ; hij wordt echter ziek en sterft (in foetushouding). Voor zo'n groot Foucault-fanaat betekent "archeoloog" natuurlijk ook meer dan gebruikelijk is. En onmiddellijk wordt de band met diens L'archéologie du savoir duidelijk, wanneer Vassili direct en indirect naar Dionysos verwijst. Als een kosmische en mythologische kracht brengt hij de mensen uit hun gewone doen en herinnert hen aan hun ware gestalte. Hij is "een genie", "zoon van de grote dirigent" (Zeus), die achter en doorheen de mensen kan kijken. Natuurlijk drinkt hij overdadig en Kristin kan als een moderne Maenade moeilijk van hem loskomen :

Hij is mooi. Hij is zo'n mooi mens. Je weet niet wat er allemaal door z'n kop gaat. Heel groot, heel groot. Al is het moeilijk te verdragen. Z'n hoofd is een hele wereld. Hij strekt de armen omhoog en je wordt meegesleurd of je wil of niet. Iedereen wil hem hebben, maar ik heb hem gekregen. De vrouwen zwermen om hem heen, de mannen, de kinderen, zelfs de dieren komen op hem afgerend, ze gonzen, ze janken, ze krabben en snateren, elk schepsel wordt week als hij verschijnt, elk schepsel verliest z'n trots. Z'n onverschil-



ligheid. Z'n meedogenloosheid. (I,4)

En dan is er nog een mysterieuze Panfiguur, die reeds in de klassieke Oudheid mens en dier schrik aanjoeg door op het heetst van de dag plots op te duiken. Zoals Dionysos was hij vooral een vruchtbaarheidsgod, drager van levensvolheid, half mens, half dier. Samen met Dionysos is hij een typische ordeverstoorder, die de mens confronteert met oerkrachten uit de natuur. Wie de harmonie van de natuur tijdens de hete middagzon verstoort en toch blijft doorwerken, wordt door hem met waanzin geslagen ...

Plaats van het gebeuren : het klassieke Olympia, centrum van de oude beschaving waar alle volkeren elkaar steeds konden vinden, centrum van communicatie met elkaar en met de goden, plaats waar orde en regelmaat heersen, heilig domein. Tijdens haar rondleiding beklemtoont de gids deze regelmaat in tijd en ruimte (de vaste stadionloop, de indeling in Olympiaden), alsook het absoluut mannelijke karakter van de Spelen (vrouwen zijn er verboden, mannen treden er naakt in op). Een nieuwe plaats van gebeuren in het tweede bedrijf : een primitieve berghut in een bucolisch landschap, met verwijzing naar olijfbomen, herders en Pan, d.w.z. een typisch post-klassiek, Hellenistisch kader of de tweede grote vorm van leven en denken in de Griekse Oudheid, een periode waarin de naar rust snakkende mens wenste te ontsnappen aan de drukkende grootstad.

In deze twee settings speelt zich een liefdesverhaal af waarin de onstuimige en wisselvallige vrouw de leraar tot op de rand van zijn existentie brengt en hem dan in de steek laat. Ongegeneerd laat ze hem betalen voor haar scheiding van Vassili, maar komt nooit helemaal van hem los. In die zin zou een eerste lectuur vooral een seksuele isotopie belangrijk vinden. Een morele lectuur van de tekst zou de in-

hibities bij de leraar en de uitspattingen bij de reisgids centraal stellen. Beide interpretatieniveaus zouden echter voorbijgaan aan de zware existentiële geladenheid waarvan we het bestaan in de vorige alinea's hebben aangetoond. Op een aantal vlakken doen zich doorheen het stuk transformaties voor die deze existentiële lectuur kracht bijzetten en een ander centraal zwaartepunt naar voren schuiven dan het in de steek laten van de geliefde.

Op spatio-temporeel vlak is de spectaculairste transformatie natuurlijk deze die Olympia (eerste bedrijf) inruilt tegen een berghut (tweede bedrijf). In het prachtige decor van Marc Cnops verwijst de vierkantige glazen bungalow, die uit de ingewanden van het klassieke Olympia rolt, naar de zin voor symmetrie, orde en regelmaat die Martin komt zoeken. Het traliewerk als plafond suggereert echter meteen ook de betekenissen "gevangenis, isolement". In de loop van het eerste bedrijf heeft de glazen wand inderdaad vaak de rol van scheidend element (Vassili als een dier in zijn kooi afgesloten van Kristin (I,5), Martin weigert Kristins brief (I,10), Martin sluit zich letterlijk geheel af voor Kristin (I,7)). Het isolement van de glazen kubus wordt thematisch verder uitgewerkt in de afwezigheid van mensen tijdens de twee rondleidingen. Martin doorbreekt de mechanische uitleg van de reisgids door te zeggen :

Excuseer, maar u hoeft niet te doen alsof u tegen een publiek praat. Ik ben er maar alleen. Niet zo luid. Begrijpt u ? (I,1)

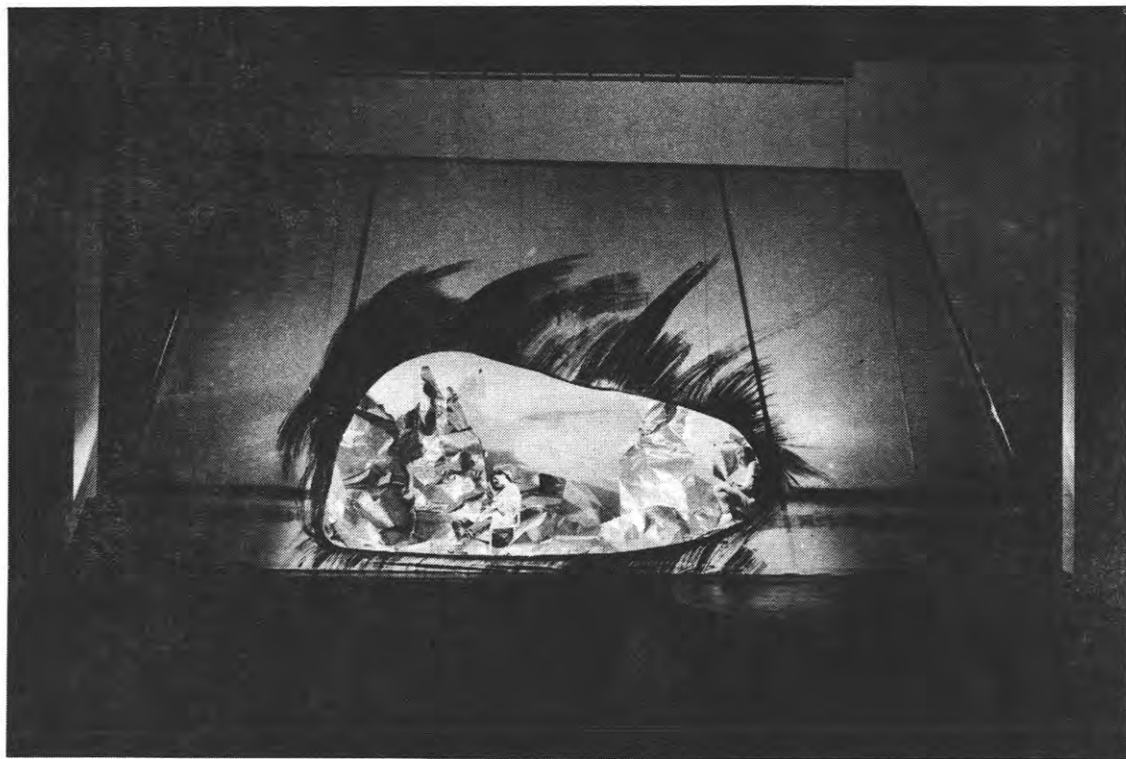
De pogingen van Kristin om binnen te dringen met haar leefwereld in de geestelijke ruimte waarin Martin zich heeft ingekapseld mislukken. Haar isolement blijkt uit haar voortdurende manie tot telefoneren en wordt schitterend uitgebeeld in de scène waarin ze een handdoek over haar hoofd trekt en daar een donkere bril bovenop zet.

Dit ene paar slaagt er maar niet in een werkelijk koppel te vormen, het is de optelling van twee verscheurde mensen. Deze mislukking wordt prachtig gevisualiseerd door bij de tweede rondleiding precies een paar meter boven de discussiërende Kristin en Martin, het enige toeristenpaar voor te stellen als een harmonisch koppel, als het te bereiken ideaal. Onwillekeurig moet men dan denken aan de stem uit de hoogte die in Kalldewey het mislukte koppel muzikanten door de muziek uit De Toverfluit tot inzicht brengt. Wanneer Kristin zich in II,4 realiseert dat ze het "laatste paar op deze wereld" zijn, betekent dit voor haar een nieuwe aanloop tot de mythe (Ovidius, Metamorfosen, I : o.a. over de chaos en het eerste mensenpaar), maar deze woorden worden door Martin dadelijk gedemythologiseerd :

Het paar ! Eerste element van de menselijke orde ... Wat een chaos, kleine persoon, wat een chaos.

Ook de vorm van de "berghut" is van belang. De ovale kring waarin het tweede bedrijf zich afspeelt -omkranst door grillige zwarte strepen (schaamharen ?) en vol zachte glooiingen binnenin- roept het beeld op van het nest, de moederschoot. De harde aluminiumplaat die deze vormen gestalte doet krijgen roept het gevoel van een te grote geborgenheid echter meteen een halt toe. Is er in het eerste bedrijf nog enige actie te bespeuren door het komen en gaan van Kristin (ze omcirkelt Martins bungalow, zwerft errond, zit 's nachts op het dak te lezen, kampeert ervoor), dan ontbreekt deze volledig in het tweede deel. Precies dit lichamelijk en geestelijk onvermogen het zelf gecreëerde isolement te doorbreken zweeft dan als een tragische wolk van verdoemenis over beiden, zuigt hen leeg, doet hen "in elkaar vergaan", plaatst hen "in elkaars gevangenis" (II,4).

Mede door de schitterende muziek (o.a. "Des traces retrouvées" van M. Banahla) -een ander semiotisch procédé, een



De liefdesgrot, de moederschoot, het isolement.

Martin: "Je moet opletten dat je leven niet helemaal naar binnen wegzinkt. Je gevoel op zich is geen criterium. Het grenst aan het onwezenlijke." (I,2) (Foto: Luk Monsaert)

andere transformatie tegenover het eerste deel- manifesteert zich in het tweede deel een steeds maar aanzwellende onrust; vooral in de taferelen van volslagen duisternis tussen de scènes door, als enkel een paar lichtelementen de zaal in- priemen (net de ogen van een mythologisch monster), neemt de muziek dreigende vormen aan, zij verwittigt, roept gevaar op. Wanneer deze onrust dan de concrete gestalte aanneemt van bloedrode strepen die sissend achterin de hut worden ge- spoten en als "kreten in de almachtige stilte" moeten geïnterpreteerd worden ("Ik krijg geen lucht meer. De lucht is zo heet en zo dik. Zelfs onze stemmen blijven erin hangen", II,3), dan is voorgoed de beklemmende sfeer geschapen die zal aanhouden tot de finale ontlading.

Op temporeel vlak ligt de belangrijkste transformatie eigenlijk enkel in de overgang van de onverdraaglijke hitte van de middagzon (die geheel het stuk aanhoudt) naar de sce- nisch goed ondersteunde mededeling "de middag gaat over" (II,9 of het laatste taferel). Door het enorm knap gebruik van de "svoboda's", die als één centrale lichtzuil gans het stuk door de toeschouwers in de ogen stralen en enkel finaal een halve draai omgekeerd worden op de schamele overblijfse- len van de hut, "gaat de middag" inderdaad onherroepelijk "over". In Olympia was het reeds heet (ook de Spelen werden tijdens de hondsdagen opgevoerd, I,1), maar in de berghut lijkt de hitte onverdraaglijk. Met de perceptie van de tijd hangt de ervaring samen "het is hier eeuwig middag".

Zoals de hitte enkel ondraaglijk is voor hen die zich niet schikken naar een natuurlijk ritme van werken en rus- ten, zo is ook het licht zwaar om dragen voor hen die de band met de (ware) natuur hebben verloren. Dat Kristin zich tegen het te felle uiterlijke licht wenst te beschermen met een zwart slaapmasker ("Het is hier te klaar") in II,2 is een eerste teken (zie reeds haar donkere bril alsook de

handdoek met zonnebril erboven in I,8) dat haar redding aankondigt. Enkel zij is in staat (zoals Oedipus die zijn ogen uitstak en de waarheid enkel met het innerlijk licht zag ; zoals Hercules die zijn sterfelijk lichaam verbrandde en alleen zo bij Zeus het ware licht vond) om haar vervreemding zelfbewust tegen te gaan ; het doorzien van het valse (materiële, aardse) licht is de eerste stap naar haar redding. De kracht die haar hiertoe in staat stelt heeft zij geput uit haar contact met de oerkracht van Vassili (na zijn "dood" draagt ze zijn jasje - zie ook : "Hij leeft toch verder in mij", II,2).

Martin, de rationele leraar, kan het aantrekken van het slaapmasker natuurlijk enkel maar verklaren in rationele zin :

Proust droeg voortdurend zo'n ding, 'le masque anti-lumière', opdat hij zich de dingen beter zou kunnen herinneren. (II,2)

Zijn sleutelwoord "zich herinneren" kan vanaf nu in steeds mindere mate zijn problemen oplossen en terecht spreekt zij hem precies nu aan met "vreemdeling". Deze vreemdeling taktelt nu snel fysiek af, zijn kleren worden steeds vuiler, zijn houding op de grond lijkt steeds meer op die van een foetus. Kristin heeft nu wel de kracht om de hut te verlaten en komt terug met water, het symbool dat bij Martin tot re-vitalisatie zou moeten leiden.

Zij bleek wel in staat te zijn zich opnieuw elegant te kleden (II,5) en haar eerder aangevatte initiatorische rol<sup>16</sup> weer op te nemen. Initiatorisch was ze voorheen reeds door te antwoorden op zijn "Fremdenführerin, reisgids, waar leid je me naartoe ?") met de woorden "Je moet me vertrouwen. Dan gaat alles gemakkelijk. Geef je hand". Na de mislukte verleidingsscène toen zij de knieën spreidde en hem tot haar schoot terugriep (als een prikkelende en tegelijk alma Venus) is zij het die hem met een bezwerende gebedstechniek



van haar herwonnen identiteit wil bewust maken :

Van nu af aan zal je weten, dat ik altijd de  
Vrouw zal zijn, iets dat nooit, zoals de rest,  
ophoudt jouw tegendeel te zijn. (II,5)

Dit druist lijnrecht in tegen zijn haast demonische wil haar tot zijn volmaakt evenbeeld te herleiden, haar "in zijn spoor te drukken", d.w.z. haar eigenlijke existentiële eigenheid en dubbele rol van vrouw te miskennen.

Wanneer ze hem dan eindelijk schijnt te kunnen bewegen de hut te verlaten ("Gaan we nu ? - Ja, we gaan", II,5) hakt de bloedgeworden Waanzin zich een weg doorheen de achterzijde van de hut, niet vooraleer evenwel zijn doorgang in een grote bloedrode vlek, een moederschoot gelijk, te hebben gemarkeerd. Kristin kan de bebloede hand van de indringer, die in Griekenland door niemand beter kan worden uitgebeeld dan door Pan, de destructieve kracht bij uitstek, van zich en Martin afschudden en affirmeert hierdoor haar kracht tot heropstanding (II,5).

Op haar cruciale vraag "Wie was dat ?" antwoordt Martin "Ik". Enkel een existentiële en symbolische lectuur van het stuk vermag op deze cruciale passus een antwoord te formuleren en deze te verbinden met :

a] de daaropvolgende scène waarin Martin zegt :

Ik denk aan waterplanten zo groot als olifantsoren. Ik denk aan verse vijgen na een fris onweer. Ik denk aan iets wat ons evenzeer ter harte gaat als handen wassen (II,6) ;

b] Kristins mededeling :

Ik heb m'n slaapmasker genomen, er twee ogen-  
spletten in gesneden (II,6) ;

c] Kristins vaste wil haar eerste wankele treden te plaatsen in een nieuwe wereld die haar nog met schrik vervult :

Martin : Loop, ja, loop nu ! Nu ben je groot !  
Je bent volwassen, nu. En zo mooi. Op  
je hoge hakken ! Sneller ! Lichter !  
Ja, m'n zoete, lieve teef ! Loop, loop !

Het gevecht tussen Kristin en Pan betreft in elk geval Martin, die nog steeds door het centrale beeld van de waanzin bezwaard blijft en wat verderop (II,7) zelfs helemaal onder het bloed komt te zitten. Daarom kan hij terecht antwoorden dat het zijn waanzin was die haar aanviel, daarom kan hij ook dadelijk denken aan een paradijselijke toestand (speciale blubberende muziekeffecten !) want door haar overwinning biedt ze hem de kans zich mee te bevrijden.

Nu kan Kristin met reden haar masker afleggen en doorboren om eindelijk te zien en "echt te weten wat er buiten gebeurt". Nu vindt ze "dat niemand kan gedwongen worden zichzelf te zien als het kleine licht dat hij in werkelijkheid ook is", wat op haar ontluikende zelfkennis slaat. Nu is ze klaar om naar de archeologen beneden in het dal te gaan, want -opnieuw in het perspectief van Foucault- deze archeologen zijn experts in de manieren waarop het bewustzijn bewust wordt van ... zichzelf (II,6).

Bij haar terugkomst (II,7) heeft ze water mee, genoeg om hem definitief te redden ; hij is integendeel vuiler geworden, wat zij direct interpreteert als : "Ga terug op de grond liggen, daar hoor je thuis". Ten slotte waagt hij een laatste poging haar voor zich te winnen, de meest destructieve dan ook : hij wil haar wurgen ("Ik breng je om. Ik verpletter je ... je komt hier niet meer buiten. Ofwel als m'n vrouw. Ofwel dood."). Hierop antwoordt zij met een langdurige en bloedstollende schreeuw en dans, een bezwerend en hallucinant hulpgeroep, uiterst doeltreffend onderlijnd door een immens luide en snerpende saxofoon<sup>17</sup>. Wie ooit getwijfeld heeft aan de kracht van de klassieke Griekse tragedie om in de harten van de toeschouwers een katharsis op te wekken na het zien van waanzinsscènes op het toneel (Medea maakt haar kinderen af, Tantalus schotelt de goden het vlees van zijn zoon Pelops voor, Atreus laat Thyestes zijn eigen

kinderen opeten ...) kan uit de beklemming en de verwarring bij de toeschouwers na afloop van dit stuk veel leren.

Volledig in de geest van Foucault scheurt Kristin tijdens deze waanzinsscène ook het doek weg dat het vooranzicht van de berghut voorstelde. Wanneer ze daarna ook nog doorheen de opengespleten moederschoot stapt (rugzijde van de hut) doorbreekt ze in feite twee lagen die in de "archeologie der dingen" op elkaar volgen. Zoals in Kalldewey op het einde de gelaagdheid van ons historisch en cultureel bewustzijn duidelijk wordt aangetoond (cfr. de spleet waardoor men zichzelf ziet optreden in de werkelijkheid, p. 295; de uitleg van de man op het einde : "Dit was slechts een spel met diepere spelen", p. 313), zo werkt ook deze tweevoudige regressie revelerend. Aan de andere kant van de moederschoot wacht Kristin symbolisch een nieuw leven, waarin zij als "Fremdenführerin" opnieuw kan proberen de mens zich te laten bezinnen op het vreemde in zich.

Martin blijft achter, met een andere gelaagdheid in de handen, hij leest. Hij leest de metamorfose voor van Syrinx, die haar nimfenlichaam aan de achtervolgende Pan weet te ontrukken door in een rietstengel te veranderen. In zijn vindingrijkheid maakt Pan hiermee de Panfluit en roept zuchtend uit : "Dit gesprek met u zal mij bijblijven". Wat Martin overblijft is het gesprek met Kristin, haar initiatisch voorbeeld, zijn ontluikend besef van de eigen vreemding. De gestolde letters van het mythologische voorbeeld werken als "une mise en abîme" in een boek, als een intertekstuele relikwie uit Ovidius' Metamorfofen, als een verhaal dus over een verhaal, of finaal als een verhaal over de deconstruerende praxis zelf.

De vraag die zich nu echter opdringt is deze naar de zin zelf van dit deconstructivisme. Deze proberen we te beant-

woorden in de volgende paragraaf, niet vooraleer evenwel de hoogste lof nog te hebben toegezwaard aan het N.T.G., dat de moed had dit bizarre waagstuk aan te pakken. Een onafgebroken volle zaal en lovende recensies in de belangrijkste bladen bewijzen dat de regisseur, Jean-Pierre de Decker, de moeilijke stap van tekst naar produktie ook in de ogen van het grote publiek op schitterende wijze heeft volbracht. Het is opvallend hoe deze regisseur in de meest uiteenlopende genres -van Sofocles (Antigone) over Shakespeare (Midzomernachtsdroom, Veel Leven om Niets) en Tsjechov (De Meeuw, Oom Wanja) naar F.X. Kroetz (Lieve Hemel !), G. Feydeau (Een Oogje op Amélie) en last but not least het steeds uitverkochte spektakelstuk Peter Pan- altijd een sensibiliteit weet te ontwikkelen die nieuw en intrigerend is, waardoor de toeschouwers telkens bewuster en intenser bij de opvoering betrokken worden. Het aandeel van deze regisseur in de aantrekkingskracht en de reputatie van het N.T.G. in binnen- en buitenland is dan ook aanzienlijk. Zijn recent debuut met de langspeelfilm Springen genoot reeds grote internationale bijval ; zijn fascinerend talent als regisseur houdt zeer vele beloften in die zeker ook in het buitenland gesmaakt zullen worden.

#### 4. Over de eenheid en de waanzin in Strauss' oeuvre

##### EEN ACTANTIEEL MODEL

De verhaalstructuur van De Reisgids kan als volgt geformaliseerd worden<sup>18</sup>:

- a] op de as van het verlangen streeft een subject (S) naar het verkrijgen van een object (O) ;
- b] op de as van de macht wordt dit verlangen bevorderd (Adjuvant) en/of tegengewerkt (Opposant) ;
- c] op de as van de communicatie wordt het verhaal in beweging gezet door een kracht die de bestemmer en het object bepaalt (Destinateur)(D<sub>1</sub>), alsook de bestemming (Desti-





Martin: "Je komt hier niet meer buiten. Ofwel als m'n vrouw. Ofwel dood." (II, 7)  
Foto: Luk Monsaert)



In de reeds besproken theaterstukken blijven de componenten  $D_1$ ,  $D_2$  en  $O$  nagenoeg onveranderd. De verscheurdheid in het koppel/subject wordt er in verschillende stadia uitgebeeld ; wanneer ze zich als maximaal realiseert, grijpen er metamorfosen plaats, sterft of degenerereert een partner. De thematisch belangrijkste actant wordt derhalve het subject, dat in wisselende gestalten telkens nieuwe verhalen op gang brengt.

Ook de manier waarop  $S_1$  (man) zich tot  $S_2$  (vrouw) verhoudt, is aan een groot aantal redundanties onderhevig. In De Hypochonders veroorzaakt het vertrek van Vladimir de dood van Nelly ; in Bekende gezichten, gemengde gevoelens is het vertrek van Doris de oorzaak van de dood van Stefan. In De Hypochonders wordt de man ontdubbeld (in Vladimir en Jakob), in Bekende gezichten, gemengde gevoelens gebeurt dit met de vrouw (de tweevoudige Doris). In Trilogie van het weerzien worden de eigenaardigheden van het centrale koppel, Moritz en Susanne, gedisperseerd over de andere koppels, die dan elk op hun beurt een stukje evasie creëren. In Kalldewey is de wederzijdse afstoting en aantrekking maximaal stagnerend; daar volgt de Man (met twee Maenaden) het mythisch personage en blijft de Vrouw alleen achter, precies de omgekeerde situatie van De Reisgids. In Het Park ondergaat het centrale godenpaar een metamorfose en regressie, waardoor het zijn goddelijke status verliest. Titania ondergaat een omgekeerd Parisoordeel en een dito Trojaanse strijd (zij kiest tussen drie mannen en geen enkele wil voor haar vechten). Is het in Groot en Klein Lotte die een geestelijke dood sterft, dan wordt deze rol in Kalldewey -zij het tijdelijk- door de man overgenomen (verscheurd door Maenaden). De bijzondere rol die een  $S_1$  speelt om een  $S_2$  te leiden tot het verlangde object wordt tevens vaak beschreven in termen van een reis, een tocht door een vreemd land. Doris maakt een tocht doorheen het berglandschap in Bekende gezichten, gemengde gevoe-

lens ; in Trilogie van het weerzien stappen alle paren voortdurend in het rond zonder dat er iets verandert ; in Groot en Klein gaat Lotte letterlijk haar lijdensweg af (o.a. als vreemde in Marokko) ; in Kalldewey grijpt een tocht plaats in een vreemd, besneeuwd landschap ; in Der junge Mann is Leon Pracht een gids.

De actantenrol  $A_1$  wordt vaak gespeeld door een personage dat hetzij een mythische figuur is (Vassili in De Reisgids ; Cyprian/Daedalus in Het Park ; de akelige engel in Groot en Klein), hetzij met een toverwereld in contact staat (Karl, de outsider en valse mediator in Kalldewey versus de toverfluit als echte mediator), of door een object dat een bijzondere waarde heeft in mythologisch opzicht (het schone in het schiderij van Moritz).

#### DE MYTHE

De waarde van de mythe zelf wordt door Strauss rechtstreeks besproken in Paare, Passanten. Tegenover zijn theaterwerk en romans vervult deze vlijmscherpe tekst de rol van theoretisch raamwerk ; in zijn bekende fragmentarische stijl licht Botho Strauss hier op analytische wijze de verhalende stijl uit zijn oeuvre toe. Zeer revelerend voor onze interpretatie van De Reisgids is o.m. deze passus over symbolisch taalgebruik :

Als het al zover is dat het publiek niet meer van zins is en er niet meer aan gewend is om de symbolische taal van een stuk te begrijpen, als het plaats en onderwerp van handeling in een onomwonden 1:1-dimensie op de eigen levenssfeer en realiteit betreft, waarom zou het dan niet tot zo'n opstand van het naïeve, van het wilde in de kunst komen, dat vreest zijn identiteit aan het theater te verliezen ? (Paren, Passanten, pp. 99-100)

Wat de mythe met haar symbolische taal moet bewerken is opnieuw "de zin der dingen" uit te leggen ; anders zijn wij helemaal niet verschillend van :

jenem abessinischen Eingeborenen, der einen wichtigen Mythos nicht mehr wusste und sich deshalb nicht erklären konnte, weshalb er zu so verschiedenartigen Anlässen ein Stück Butter auf dem Kopf trug.

De man zei :

Unsere Vorfahren kannten den Sinn der Dinge, aber wir haben ihn vergessten. (Der junge Mann, pp. 65-66)

Om terug in de evidentie der dingen te geraken heb je voor alles nood aan hetgeen wij als Destinateur hebben aangeduid, de eros, of :

De ervaring van de liefde met haar stralenkrans van achting, met haar mythos van de weer tot eenheid samengesmolten aspecten van de persoonlijkheid. (Paren, Passanten, p. 92)

Deze mythos verschaft de uitleg over het verloren woord, over het vergeten paradijs, over hetgeen de mens voluit mens maakt. In een ander beeld heet het aldus :

De dieren, de planten, de goden en het denken - geen van alle zijn het vrienden van de mens. Op het hoogtepunt van het leerproces ziende worden. Wij, die de kennis boven het hoofd is gegroeid, hebben genoeg aan één enkel woord dat over de berg heen kijkt. (Paren, Passanten, p. 119)

Voortdurend verwijst Botho Strauss zijn lezers naar de afgesneden wortels van hun beschaving en verplicht hen in de diepten van zichzelf en hun cultuur te boren naar beelden en verhalen die kunnen troosten, die "van achter de dingen" uitkomen, die de brokstukken waarmee wij nu leven opnieuw tot een eenheidsbeeld kunnen samenvoegen. In deze grondige introspectie is nog steeds het Delfische "ken uzelf" (als  $D_2$ ) van kracht ; de mens mag zich in zijn zoektocht naar het authentiek menselijke echter niet door het cultureel voorgedruide mythische bewustzijn laten leiden, zoals reeds Einrich<sup>19</sup> opmerkte in zijn Geist und Widergeist, maar het integendeel demonteren en deconstrueren. Hiermee hangt het grote zelfbewustzijn samen waarmee de dichter heden ten dage zijn taak moet vervullen, als "een van de vele gehandicapten" en "minderheidsgroepen" evenwel. Al was deze dichter de laatste

op aarde die hieraan nog dacht, hij moet -als "overbodige fantast"- er alles opzetten om de "algemene geldigheid" te herstellen, die door de verscheurdheid zozeer wordt belaagd. Zijn vraag aan de bewuste lezer is dan ook :

Heeft (...) de Bonte Lijst van de duizend spleens en waarheden het ons niet onmogelijk gemaakt om tegenover het hoe dan ook gearde imaginaire geheel de excentrieke avant-gardistische positie in te nemen waardoor dat "geheel" eigenlijk pas gestalte krijgt ? (Paren, Passanten, p. 95)

Terecht stelt dan ook H. Pringels in zijn verhandeling over Strauss' Der junge Mann :

Aus dieser radikalen Ich-Bezogenheiten herauszutreten, und zum Über-Individuellen, zum Mythos vorzustossen, so etwa wäre Strauss' Programm zu formulieren. (20)

Strauss' menigvuldige allegorieën, symbolen en fantasmen kunnen dan ook als een eerste stap naar een dergelijk herstel van het "mythisch geheel" worden geïnterpreteerd. De totaal nieuwe mythe die hij in Paren, Passanten ontwerpt om de verstoorde relaties in het koppel te kunnen opvangen, valt volledig in dit licht te begrijpen (pp. 122-124).

De dichter wacht in elk geval een formidabele arbeid :

... iemand zou moeten komen die een heel andere taal spreekt. Iemand die uit weloverwogen verten, van ver buiten de ons bekende kunstcontinenten komt en op het toneel werkelijk iets zoekt dat nergens anders te vinden is. (Paren, Passanten, p. 166)

Het drama "dat ons in de grote conflicten en stroomversnelingen zou moeten meesleuren die we elders nergens tegenkomen" is nu inderdaad geworden tot een "levensvreemde provocatie". En toch

zou daarmee, als het lukt, aan het oeroude paradigma van het theater beantwoord worden ; want het komt er steeds op aan te bewijzen dat de modellen van het theater ouder, sterker en levensvatbaarder zijn dan alles wat wij er uit onze tijd tegenover kunnen stellen. (Paren, Passanten, p. 167)

## DE WAANZIN

Met betrekking tot deze "oeroude paradigmatische functie van het theater" kunnen we in De Reisgids zeker niet naast de Waanzin kijken. Als metafoor staat zij misschien naast een aantal andere die het gevoel van "Trennung" aanduiden (metaforen van de vervreemding, verscheurdheid, opsluiting ...), maar als symbool laat ze ons toe diep door te dringen in de existentiële ruimte die Strauss creëert, vooral dan in het herstel van de mythische eenheid en in de erkenning van het tragische moment van de waanzin. Deze laatste begrippen neemt hij natuurlijk van Foucault over en werkt hij uit in zijn recent proza (o.a. in Theorie der Drohung en Die Widmung)<sup>21</sup>. Sinds zijn doctorale dissertatie Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique (1961) is Foucault immers diezelfde fundamentele "eenheid van het menselijke" blijven verdedigen en heeft hij bij de beoordeling van de waanzin steeds de tragische dimensie naast de kritische geplaatst, de onrede naast de rede.

Vanaf de middeleeuwen stond het tragische bewustzijn van de Waan aan een steeds grotere verdringing bloot, maar toch bleef het koppig zijn rechten verdedigen tot zelfs in onze moderne tijd. De archeologie die Foucault van deze zwijgende dimensie, van deze "nachtelijke" zijde van het menszijn toch bleef achtervolgen<sup>22</sup> is te beschouwen als een "archeologie van de stilte". Parallel met zijn indeling uit Les Mots et les Choses toont hij een aantal discontinuïteiten aan ("epistemologische breuken") in het bewustzijn over de waanzin (van de middeleeuwen tot de achttiende eeuw), waardoor het fenomeen door een steeds maar beheerster individu onder controle wordt gebracht, "onschadelijk" wordt gemaakt. Hoe vrijer de mens zich echter maakte door technologie en rede, hoe dieper de val in zijn onbegrepen natuur dreigt te worden, of zoals P. Cobben het stelt :

Met de totale subjectivering (= beheersing door

het subject van zichzelf) van de waanzin lijkt het subject in principe meester van zichzelf te zijn geworden. Maar zoals de tragische macht terugslaat wanneer de techniek zijn totalitaire heerschappij probeert op te leggen, zo geldt dit ook ten aanzien van het subject, dat zich volledig van de natuur geëmancipeerd lijkt te hebben : de Trennung die overwonnen leek met de overwinning van de vreemdheid van de waanzin keert onmiddellijk weer terug als de Trennung ten aanzien van het tragische. (23)

In tegenstelling tot het optimisme van Hegel, die deze fundamentele verscheurdheid in het individu wil oplossen door het individu als een volledig bewust en verklaard/verklaarbaar deel van de natuur te beschouwen (het subject is dan meteen gelijk te stellen met het Andere, het is gewoon het Andere in een niet vervreemde vorm), blijft Foucault de tragische dimensie van de Waan in het individu zelf plaatsen en weigert het te laten "oplossen" door de psychoanalyse. Daarom heeft de natuur volgens Foucault zeker nog niet -en zal ze ook nooit- haar geheimen prijsgeven aan het ontledende scalpel van eeuwen wetenschap, rede en technologie. De menselijke natuur kan nooit volledig gekend worden wanneer ze kunstmatig verengd blijft tot een positivistisch verkleurde karikatuur ervan.

De laatste tragedie waarin de waanzin nog haar rechten opeiste was volgens hem Andromaque van Racine (1667), opgevoerd in de overgang zelf van de "pre-klassieke" naar de "klassieke" periode. Niet toevallig natuurlijk dat dit gebeurt in de tragedie die -zoals ook bij Seneca in zijn Troades- het einde betekent van de tragische strijd om Troje, een mythische cyclus afsluit die uitloopt op een totaal vernietigde metropool en die het verleden laat zien als één groot antropofaag monster. Foucault stelt het hier dan ook zeer scherp :

Het lijkt wel alsof er op het ogenblik dat de waanzin uit de tragische daad verdwijnt en de



tragische mens voor twee eeuwen wordt losgekoppeld van de mens, er van de redeloosheid een uiterste incarnatie van waanzin wordt opgeroepen. Het gordijn dat na de laatste scène van Racines stuk Andromaque valt, valt ook over de laatste van vele tragische incarnaties van de waanzin. (24)

In zijn essay uit 1970 heeft Strauss de waanzinstheorie van Foucault onderschreven. Vooral de analyse van de Waan in de middeleeuwen en de renaissance trok hier zijn aandacht. Het beeld van de stultifera navis, het narrenschip, dat de gekken over het (zuiverende en onzekere) water bracht en hen geen enkele plaats toekende behalve deze op de scheiding, trof zijn verbeelding :

In zekere zin drukt deze tocht, maar dan in een half-werkelijke, half-ingebeelde geografie, de grenssituatie uit van de dwaas, die in de zorgen van de middeleeuwse mens een plaats aan de horizon innam. Deze grenssituatie wordt tegelijkertijd gesymboliseerd en gerealiseerd door het privilege dat aan de dwaas verleend wordt om voor de toren van de stad opgesloten te zijn ; zijn uitsluiting moest hem opsluiten ; als hij geen andere gevangenis kan hebben dan de grens zelf, houdt men hem op de plaats van de overgang vast. Hij wordt in het innerlijke van het uiterlijke opgesloten en omgekeerd. Deze positie heeft een grote symbolische kracht, die ze zeker tot op heden behouden heeft, als we bereid zijn om toe te geven dat dat, wat een zichtbare vesting van de orde was, ondertussen tot een burcht in ons bewustzijn is geworden. (25)

Op deze woorden van Foucault laat Strauss dan volgende opmerking aansluiten :

Tegenwoordig is het gek-zijn, zo lijkt het, een alledaagse metafoor van de toestand van het individu in het algemeen, voor de opgesloten krachten van zijn fantasie, midden in een maatschappij, die slechts in staat is om een redelijkheid te ontwikkelen, die in naam van de rede een perverse onderdrukingsmacht uitoefent. (26)

Strauss' voortdurende kruistocht is er een geworden om erkenning af te dwingen voor een stuk onrede in de menselijke natuur zelf. In de actuele mens schuilt in verdrongen



De leraar zit op een stoel. De middag gaat voorbij. Hij leest: "Hoe dan Pan, die reeds meende Syrinx gevangen te hebben..." (II, 9)  
(Foto: Luk Monsaert)

vorm de tragische dimensie van de Waanzin, die de mens blijft confronteren met raadsels die hem ontoegankelijk zijn, hem verhinderen te vallen in de afgrond van het absolute Niets, maar hem tevens nooit toelaten God de Almachtige te worden. Filosofisch ontleed is deze positie, ergens tussen Foucault en Hegel in, toch niet onproblematisch :

Want een subject dat alleen maar als "Trennung", alleen maar als grens bepaald kan worden, heeft geen enkele positieve inhoud, en is dus niemand, zeker geen subject. (27)

#### HET BEGRIP

Onder invloed van structuralisme, filosofie en deconstructivisme kan het Straussiaanse IK zeker niet meer als centrum van de wereld beschouwd worden. In zijn Paren, Pas-santen zegt Strauss dan ook :

Dit Ik, beroofd van iedere transcendentale bepaaldheid van buitenaf, bestaat vandaag alleen nog maar als een open afsplitsing van de stroom van ontelbare systemen, functies, inzichten, reflexen en invloeden, bestaat op zoveel verschillende niveaus van wetenschappelijke en theoretische definities (...) dat daarnaast iedere logica en psycho-logica van het ene en individuele absurd lijkt. (...) Onder zulke omstandigheden naar het Zelf vragen eindigt bij het schema van de waanzinnige, die zich door "vreemde wezens" bevolkt en gedesintegreerd voelt. (28)

Pas tegen een dergelijke achtergrond van eenheid, veelheid en waanzin wordt de volle betekenis van De Reisgids duidelijk. Het begrip "Odeon" ("School der herinnering. Ideale school. Asiel. Rustplaats om de angst te ervaren ...", II, 4) dat de leraar op het bord tekent in de openingsfase, is voor alles ook een BEGRIP, een entiteit die de Griekse cultuur samenvat en ordent, die tegelijk de realiteit in een bepaalde structuur dienstig maakt aan de menselijke zwakte. De klassiek Griekse polisstaat was er tevens, zoals elke georganiseerde maatschappij, op gericht religieuze en sociale relaties zinvol te maken, hen een rust- en steunpunt te ge-

ven. De taal vervulde hierin een identiteitsverschaffende rol, het begrip hield de relaties steeds op dezelfde vertrouwde en manipuleerbare afstand.

In de wereld van B. Strauss is de zinvolheid op religieus en sociaal vlak verbrijzeld, de realiteit ontsnapt steeds maar, het absolute referentiepunt van vroeger ontbreekt. De taal blijft als enige maatschappelijke instelling over om orde te scheppen, maar wat voor een orde en tegen welke prijs ! Reeds in Bekende gezichten, gemengde gevoelens, maar vooral in Trilogie van het weerzien komt het zich uiten in taal gewoon overeen met de inkapseling in het economisch en maatschappelijk systeem. Eigenlijk wordt in de taal niets anders meer gedaan dan het zich uitdrukken in reeds bestaande structuren en wendingen, in sjablonen die slechts pseudo-identiteiten oproepen. De moderne communicatiemedia geven niet meer weer wat het subject voelt of denkt, maar verbale coderingen die doordrongen zijn van zelfverwijzing ; de dreiging (cfr. Theorie der Drohung) waaraan hij blootstaat bestaat erin dat anderen van hem iemand maken, die hij nog moet, maar niet kan ontdekken.

De herinnering, indien goed aangewend, is dan ook een van de voornaamste wapens om deze vervreemding tegen te gaan. Ze mag echter niet, zoals bij de leraar, enkel op de principes van de orde en de rede terugvallen, maar moet opeeningen scheuren op zoek naar de wereld van de onrede, het irrationele, het mythische. Het Odeon is inderdaad pas een ideale school der herinnering en een asiel, indien het ook werkelijk een rustplaats wordt om de oer-angst te ervaren (II,4). Lotte wil daarom in haar lijdensweg over tien tafereelen enkel wat warmte en liefde vinden, DE existentiële symbolen bij uitstek. Moritz is daarom op zoek naar het mythische schone in schilderijen. Om die reden ook wil Kristin "ergens een vlek maken waar je niet zo maar eenvoudig

over heen kunt kijken, ... iets doen dat zin heeft. (I,1)

#### HET BOEK

Het laatste beeld uit De Reisgids is dat van de leraar die, alleen overgebleven, leest in een boek dat enkel over gedaanteverwisselingen handelt. Dit boek is een van de plaatsen bij uitstek waar de deconstructie plaatsvindt, waar men zich bewust wordt van het eeuwenoude plagiaat, waar alle mogelijke literaire herinneringen zich een weg zoeken naar de oppervlakte (cfr. Das Park, Die Widmung, Der junge Mann). Kristin leest in dit boek tijdens de nacht (I,9), staat met de wereld van de herinnering in contact langs de nachtzijde van haar bewustzijn, die in voldoende harmonie leeft met de tragische dimensie van de Waan (Pan - Dionysos). Pas in de allerlaatste scène leest Martin (na enkele symbolen van hoop op genezing voor zichzelf) in ditzelfde boek, wanneer duidelijk gezegd wordt : "De middag gaat over". Zoals Lotte na het tafereel "Nachtwake" in het tafereel "Verkeerd verbonden" (pp. 238-243) met een reusachtig groot boek geconfronteerd wordt dat evenwel leeg is (de bijbel, of een ander boek over het verleden van Europa), zo leest Martin in een boek waarin de een de ander leegzuigt.

Verwording van het BEGRIP en van de TAAL in de initiale scène, HERINNERING aan het MYTHISCH model in taal en beeld als finale scène. De cirkel is rond, de dichter heeft gesproken. Maar wie is hij ?

#### EN BOTHO STRAUSS ... ?

De taak die de dichter zichzelf oplegt door voortdurend over isolement, eenzaamheid en mislukte subjecten te schrijven, wordt er niet gemakkelijker op. Denkt Strauss dat hij door een dergelijke schrijftuur "die Trennung" helpt oplossen ? Waarschijnlijk niet, maar hij voert stilaan toch een programma uit dat vruchten begint af te werpen (cfr.

zijn immens succes in Duitsland, en klaarblijkelijk ook bij ons). Zijn subjecten worden zich bewust van het kader waarin zij leven (Kristin rukt voor Martins ogen het kader weg waarin ze geleefd hebben), zij getuigen van een speciaal soort volharding waarbij ze als eenzaten telkens weer de strijd aangaan tegen de verscheurdheid. Hun naakte individualiteit is de werkelijke bodem waartoe ze herleid werden, het is echter tevens de bron van onvermoede krachten. Ze leveren een gevecht met hun eigen culturele erfenis, waarin de rede de mens in de dwangbuis van orde en regelmaat stopte.

De Straussiaanse subjecten zijn tochtgenoten in een odyssee naar een nieuw soort authenticiteit, die enkel kan gefundeerd worden in de mysterieuze kracht en diepte van het oer-menselijke vooraleer dit ten prooi viel aan de Scheiding. De fascinatie van deze onbewezen hypothese impliceert echter meteen een zinvol gebruik van de taal ; zij suggereert dat het subject door zijn parole en doorheen een netwerk van symbolen zich opnieuw een plaats verwerft in de groep om de werkelijkheid te benoemen.

De deconstructie van de Straussiaanse wereld toont derhalve niet alleen de Scheiding, maar ook de manier om die te overbruggen. Centraal staat het inzicht dat de constructie die we nu voor de mens aanzien (half Hegel en Kant, half christendom) dermate vervreemd is van haar echte, met de natuur verbonden constitutie dat zij nauwelijks leefbaar is.

De herinnering toont het samengaan van rede en onrede, benadrukt het bestaan van de nachtzijde in de menselijke verbeelding. Kristin kan aanvankelijk "Fremdenführerin" spelen, omdat ze nog net niet genoeg geperverteerd was in een vreemde wereld. Precies in het deconstrueren van het verloren paradijs en het verloren woord, d.w.z. in het zich stap voor stap herinneren van het verlies als verlies, ligt ons



inziens- de existentiële kracht om alles opnieuw te ...  
construeren.

NOTEN

- \* De Nederlandse vertaling van Strauss' theater (van De Hypochonders tot Het Park) is afkomstig uit : Botho Strauss, Toneel 1, Amsterdam, International Theatre Bookshop, 1984. Fragmenten uit De Reisgids worden geciteerd naar de N.T.G.-vertaling van Raf Reyman.
1. Voor een overzicht van de opvoeringen van Strauss' stukken, zie : J. Kuiper, "Opvoeringen", in : Botho Strauss Symposium - Dokumentatieboek, Amsterdam, 1981, pp. 104-108 (Crea-Dokumentatieboek, nr. 7) - verder afgekort als Symp.
  2. Voor een verdere opsomming van zijn werk (films, platen, interviews, vertalingen), zie : J. Kuiper, "Bibliografie", in : Symp., pp. 109-118.
  3. H. Charmant in zijn "Inleiding" tot : Botho Strauss, Tooneel 1, p. 7.
  4. Verschenen in : Theater Heute, november 1970, nr. 11, pp. 61-68 ; Nederlandse vertaling in : Symp., pp. 17-24. Zie ook : P. Cobben, "Botho Strauss' pogingen tot vernieuwing van het politieke toneel", in : Symp., pp. 25-27.
  5. K. Wientjes, in : Botho Strauss, Toneel 1, p. 60.
  6. R. Baumgart, "Das Theater des Botho Strauss", Text und Kritik, 1984, 81, p. 7.
  7. Zie : P. de Klerck en H. Charmant, in : Botho Strauss, Toneel 1, pp. 94-96.
  8. R. Baumgart, op. cit., p. 10.
  9. In zijn artikel "Structuurkenmerken van Trilogie des Wiedersehens" heeft H. Charmant de specifieke "ontsnappingsidealen in diverse stadia van mislukking" uitgewerkt voor een vijftiental personages. (Symp., p. 34)
  10. Voor de techniek van het fragmenteren, zie : Kl. Modich, "Das Fragment als Methode. Zum Bauprinzip von Paare, Passanten", Text und Kritik, 1984, 81, pp. 72-79.
  11. H. Charmant ("Gross und Klein", in : Symp., p. 43) steunt op Lottes finale bezoek aan de internist om een tweede soort interpretatie naar voren te schuiven, "minder populair ogenschijnlijk", volgens welke Lotte, ondanks haar schijnbare teloorgang, toch bevrijd zou worden omdat haar zwerftocht uiteindelijk het karakter aanneemt van een loutering.

12. Zie ook : A. Erbslöh en H.B. Schlichtung, "Open hermeneutisme en theater van het dagelijks bestaan. Over Gross und Klein van Botho Strauss", in : Symp., pp. 58-60.
13. M.L. Bott, "Spuren dieser Zeit. Zu Kaldewey, Farce mit einem Hinweis auf das GRIPS-Theater 'Alles Plastik'", Text und Kritik, 1984, 81, pp. 72-79.
14. We citeren hier de Duitse tekst (Botho Strauss, Der Park, Schauspiel, München, C. Hauser Verlag, 1983, p. 7) omdat deze de zaken preciezer stelt dan de Nederlandse vertaling.
15. Gespeeld in Gent van 15 tot 23 november 1986, en daarna in de K.N.S. in Antwerpen als draaischijfvoorstelling van 26 november tot 7 december 1986.
16. In de Duitse programmabrochure (première van 15 februari 1986, 'Schaubühne am Lehniner Platz' ; zeer luxueuze uitgave, 69 p.) werd reeds een uittreksel uit Julius Erola, "Die initiatorische Erfahrung der Getreuen der Liebe" opgenomen (pp. 59-60), maar men slaagde er niet in deze verwijzing ook in de opvoering te integreren.
17. Deze prachtige saxofoonsolo is van Carla Bley en Paul Haines in "Escalator over the Hill". In zijn bespreking in Theater Heute, 1986, nr. 4, pp. 31-35 gewaagt Peter von Becker van flikkerend rood licht bij deze scène tijdens de repetities van de Berlijnse "Uraufführung" ; hij voegt er echter aan toe : "danach aber hat den Künstler wohl der gute Geschmack gepackt, und beim Wiedersehen gab's nunmehr fades fahles Geblinker, statt Puff- und Höllenrot jetzt Discoweiss". (p. 34)
18. We gebruiken hier enkele termen uit A.J. Greimas, Sémantique structurale, Paris, 1966.
19. Voor de relatie tussen dit werk van Einrich en de bedoelingen van Strauss, zie : H. Pringels, Sezierung der Bewusstseinsmodelle der deutschen Gegenwart. Botho Strauss' 'Junger Mann'. Versuch einer Interpretation, Gent, 1986, pp. 18-20 (licentieverhandeling R.U.G.)
20. ibid., p. 34.
21. Voor een bespreking hiervan zie :
  - P. Cobben, "Subjectiviteit van de mislukking. Over de prozateksten van Botho Strauss", in : Symp., pp. 78-81
  - W.D. Tieges, "Een positieve verloedering. Rumor, de tweede roman van toneelschrijver Botho Strauss", Vrij Nederland, 22 maart 1980.
22. - R. Bakker, Het anonieme denken. Foucault en het structuralisme, Baarn, 1973, pp. 40-53.
  - M. Foucault, "De waanzin, het afwezige werk", in : De verbeelding van de bibliotheek. Essays over literatuur, Nijmegen, 1984, pp. 23-34.

23. P. Cobben, "Foucault's begrip van de waanzin als inspiratiebron voor Botho Strauss", in : Symp., pp. 87-103 ; p. 97.
24. ibid., p. 95.
25. B. Strauss, "Poging om esthetische en politieke gebeurtenissen in eenheid te denken", in : Symp., pp. 17-24 ; p. 23 (vertaald door P. Cobben).
26. ibid., p. 23.
27. P. Cobben, "De wereld van het verscheurde subject. Over het mensbeeld in het werk van Botho Strauss", in : Botho Strauss, Toneel 1, p. 463.
28. zie ook : de uittreksels uit Marlenes Schwester en Rumor, besproken door E. Bolle, "Subjectiviteit van de mislukking. Over de prozateksten van Botho Strauss", in : Symp., pp. 78-79.