

## ○ Sarah Kane

### - *Remember the light* -

*In de afgelopen twee seizoenen was dramaturg Joris van der Meer betrokken bij twee producties van werken van de Engelse schrijfster Sarah Kane: Blasted (première 13 februari 2010) en 4.48 Psychosis (18 juni 2011). Beide voorstellingen waren een regie van Thibaud Delpout en gemaakt bij Toneelschuur Producties in Haarlem. Voor Lucifers themanummer over 'laatste werken' schreef Joris van der Meer een essay over de belangrijkste thema's in het werk van Sarah Kane aan de hand van haar laatste toneelstuk 4.48 Psychosis.*

### Joris van der Meer

Het is zaterdag 18 juni 2011, vijf minuten voor aanvang van de première van onze productie van *4.48 Psychosis*, als plotseling in de met uiterste zorg verduisterde Terschellingse loods tot drie keer toe de noodverlichting aanschiet. Om niet meer uit te gaan! Verbazing slaat al snel om in lichte paniek. Het lichtplan vereist zo nu en dan totale donkerte. Zo kunnen we de voorstelling niet spelen. De technici zoeken naar een oplossing maar die is er niet, zo blijkt. Het plafond waar de lampen aan hangen is met zijn hoogte van zeven meter onbereikbaar en de noodverlichting werkt op een accu. Eenmaal aangeslagen kun je het niet uitzetten. Je moet wachten tot de accu weer leeg is. Handig in het geval van calamiteiten, maar een ramp als je net met je voorstelling wil beginnen. Jelmer Tuinstra - hoofd techniek - gaat naar buiten

en vraagt het publiek om hun geduld. Gelukkig staan we op Oerol met zijn altijd opgewekte, weer en wind trotserende publiek, maar binnen is de spanning onderhand te snijden. Regisseur Thibaud Delpout en Roel van Berckelaer, de scenograaf, zitten zwijgend en kaarsrecht op de houten bankjes van de tribune, een paar meter uit elkaar. Wendell Jaspers die de voorstelling zal spelen, trekt zich maar even terug in haar geïmproviseerde kleedkamer en ik, de dramaturg van de voorstelling, vraag me af wat dit betekent. Is dit mijn schuld omdat ik Sarah Kane kort voor aanvang *quite the bitch* noemde vanwege de opgave die zij een artistiek team stelt en is ze nu vanuit gene zijde in onze noodverlichting neergedaald om mij hiervoor te straffen? Of is ze boos omdat we met stukken tekst hebben lopen schuiven en zelfs zinnen hebben gekapt? Of, wil ze ons simpelweg laten weten dat ze er nog is, ergens daar, daarboven, daarbuiten? Gelukkig keren de logica en de rede snel weer terug en ik bedenk me dat, hoe interessant de gedachte ook is, de schrijfster dood is. En zal blijven. Er is geen hiernamaals en al zeker geen geestelijk leven dat via lichtsignalen met ons communiceert. Na de dood is er niets, of, zoals Kane het in haar eerste stuk *Blasted* zo puntig laat zeggen: *When you die, it's the end*<sup>1</sup>. En dan gaat de noodverlichting al even plotseling weer uit. En blijft uit. Wij halen opgelucht adem. Het publiek mag naar binnen. De voorstelling kan beginnen:

### *please open the curtains*

*Please open the curtains*, met deze vier woorden eindigt Sarah Kane haar vijfde en laatste toneelstuk *4.48 Psychosis*<sup>2</sup>. Ze mogen dan ook als de laatste woorden uit haar oeuvre worden beschouwd. Het is een bekend gegeven dat Sarah

Kane kort voor haar dood al haar teksten een laatste keer heeft geredigeerd en zij zal zich bewust geweest zijn van het feit dat deze woorden waarschijnlijk het slot van haar schrijverschap waren. Het loont dan ook de moeite om na te gaan wat deze zin aan mogelijke betekenissen in zich draagt. Allereerst is er natuurlijk de connotatie met het theater: het verzoek om de gordijnen te openen is een verzoek om tegemoet te komen aan het verlangen de voorstelling te laten beginnen. Het theater was Kane's grote passie, ze was schrijfster, regisseur en als het niet anders kon actrice - zo speelde ze Grace in de laatste drie voorstellingen van de oeropvoering van *Cleansed* in 1998 omdat de oorspronkelijke actrice geblesseerd was geraakt. En gedurende haar werkende leven was Kane altijd op zoek naar dat moment in het theater waarop ze een waarachtige ervaring zou hebben of waarop ze een beeld zag dat zich voor altijd op haar netvlies zou branden. Omdat ze de traditie van het in het Engelse taalgebied zo oppermachtige *well made play* hiervoor verre van toereikend achtte, staat haar werk voor een groot deel in het teken van de zoektocht naar andere, nieuwe vormen en zo kunnen we haar laatste regel verbinden aan de eerste belangrijke peiler van haar werk: haar liefde voor de door haar beoefende kunstvorm en de zoektocht naar een eigen dramatische vorm.

De zin suggereert vervolgens ook de aanwezigheid van een of meer anderen, en creëert daarmee zowel een ruimtelijke als een sociale dimensie. De zin wordt veelal gezien als een verzoek om de gordijnen te openen die de sprekende partij onthullen, maar het verzoek kan evengoed door de sprekende partij aan de ander, de toehoorder, het publiek en zelfs aan de samenleving in zijn geheel gericht zijn. Al met haar eerste toneelstuk *Blasted* richtte Kane haar pijlen direct op haar

publiek. Zij wilde de toeschouwer, in slaap gesust door de zoveelste komedie, West End-musical of nietszeggende televisieserie, de ogen openen en laten zien wat zij zag. Dat er bijvoorbeeld een verband is tussen huiselijk seksueel geweld en burgeroorlogen, zoals zij met *Blasted* probeerde aan te tonen. En dat wij door onze ogen hiervoor af te wenden van toeschouwer daders worden en als het tegengit slachtoffers van onze eigen ontkenning. Het is het verzoek om communicatie, om gehoord en gezien te worden, en om contact. Om het opheffen van de scheiding tussen de ene (belevings-)wereld en de andere. Om gedachten, belevenissen en ervaringen te kunnen delen.

In de derde plaats is bovenstaande quote een verwijzing naar Shakespeare's *The Tempest* - zijn laatste, dat wil zeggen in zijn eentje geschreven, toneelstuk - en een onmiskenbare daad van, zoals Kane het met de nodige ironie zelf noemde, literaire kleptomanie. Ze verwijst immers naar de beroemde claus van Prospero die hij uitspreekt net voordat hij zijn dochter Miranda de voor haar voorbestemde man laat zien. *The fringed curtains of thine eyes advance, And say what thou seest yond.* Als Miranda doet wat haar vader zegt, ziet zij Ferdinand, de prins van Napels, de wederhelft die haar zal completeren en waarvan Miranda de verschijning als georganiseerd door de voorzienigheid ervaart. Oftewel: de zin is een verwijzing naar wat algemeen wordt beschouwd als de grootste thematische constante in het oeuvre van Kane: het verlangen naar de eeuwige, onlosmakelijke en alles oplossende verbintenis in liefde met de Ander.

Aan deze drie thema's; het onophoudelijke onderzoek naar het theater als kunstvorm, de behoefte aan communicatie en de zoektocht naar de Ander, wil ik vervolgens nog een vierde toevoegen, dat van de dood. Die in al haar teksten aanwezige

dubbelganger staat de jonge vrouw uit *4.48 Psychosis* immers aan de andere kant van het gordijn geduldig op te wachten.

### ***Just a word on a page and there is the drama***

In haar artikel *Over het verlangen, de taal en de dood* voor de tweede editie van Theater Schrift Lucifer # 2, najaar 2005, heeft Hana Bobkova al een fraaie analyse gegeven van de plaats van Sarah Kane's *4.48 Psychosis* in de canon van het theater. Ze schrijft in haar inleidende alinea's dat het stuk enerzijds beïnvloed is door het door Strindberg als eerste ontwikkelde *ich-drama* en door het werk van Beckett. Deze twee invloeden zijn volgens haar vervolgens verbonden in hun afwijzing van "de gecanoniseerde wetten van de Aristotelische dramaturgie". En, zo schrijft ze een paar regels verder: "En uiteraard corrodeerde met het postmoderne denken het Aristotelische model nog verder, en definitief."

Bobkova maakt er dus een punt van om meteen bij aanvang het niet-Aristotelische karakter van het werk van Kane te benadrukken. Ze noemt het stuk een *zuiver post-dramatische tekst* en in haar concluderende alinea's stelt zij dat mede door Provily's encensering de kenmerken daarvan te herkennen zijn in zaken als het ontbreken van een duidelijke plot, van personage, verhaal en fabel, als ook door de aanwezigheid van de vele tekstvormen en citaten en de ondermijning van de geldigheid van de grote verhalen. Het is echter mijn overtuiging dat Bobkova de oppervlaktestructuur van de tekst weliswaar terecht als postdramatisch bestempelt, maar dat zij de diepstructuur van de tekst niet (voldoende) in overweging genomen heeft.

In een eerder essay voor de uitgave van Platform Theaterauteurs *Boekwerk IV* uit 2009 met de titel *Make it*

*New!* heb ik mij daarom al eens afgevraagd of Bobkova wel gelijk heeft als zij het Aristotelische model voor definitief gecorrodeerd houdt en of zij deze gedachte wel terecht verbindt aan *4.48 Psychosis*. In *Make it New!* pleitte ik daartoe allereerst voor een minder restrictieve interpretatie van de drama-analyse van Aristoteles dan te doen gebruikelijk. Daarvoor gaf ik onder meer de volgende redenen: Aristoteles beschreef in de *Poëtica* de structuur van een goed werkende dramatekst en ik zag, en zie, niet in waarom deze analyse aan geldingskracht zou moeten hebben ingeboet. Daarnaast ging Aristoteles ervan uit dat de tragedie in zijn tijd reeds *haar eigen natuurlijke vorm had bereikt*. Maar hij kende de kunst van de toekomst niet en er kan niet gezegd worden dat er sindsdien geen teksten geschreven zijn die voldoen aan het basisdoel van de tragedie zoals Aristoteles dat formuleerde: het opwekken van een combinatie van angst en medelijden bij de toeschouwer waardoor de toeschouwer bevrijd zou kunnen worden van de heftige emoties die de tragedie bij hem hebben opgeroepen: de catharsis. Als dramaturg werk ik bovendien op het raakvlak van kunst en wetenschap en ik heb daarin behoefte aan de omzetting van complexe theorie naar werkbare begrippenapparaten, naar uitgangspunten die een schrijf- of repetitieproces kunnen kaderen en die de omzetting van een tekst in een geslaagde voorstelling kunnen helpen realiseren. In mijn eerdere essay heb ik daarom een voorstel gedaan om de bekende structuurvereisten uit de *Poëtica* zoals de eenheid van handeling en peripetie, om te zetten in wat ik noemde *een effectieve schrijfstrategie* - het essay was destijds namelijk vooral bedoeld om schrijvers van dramateksten te wijzen op de mogelijke relevantie van de *Poëtica* bij het schrijven van nieuw werk. Het zou evengoed

een regiestrategie genoemd kunnen worden. Ik kwam tot de volgende omschrijving:

*Al deze kenmerken samen kunnen worden omgevormd tot een schrijfstrategie waarbinnen gezorgd moet worden voor een coherente constructie die leidt tot een moment van herkenning waarop het karakter van het verloop van de handeling in zijn tegenovergestelde komt te verkeren.*

Vervolgens heb ik laten zien dat *4.48 Psychosis* aan deze manier van Aristoteles lezen voldoet, of anders gezegd: dat het mogelijk is om uit *4.48 Psychosis* een schrijfstrategie te destilleren die frappante overeenkomsten vertoont met Aristoteles' structuuranalyse van de tragedie uit de *Poëtica*.

De schrijfstrategie: *4.48 Psychosis* vertelt in 22 fragmenten het verhaal van een vrouw die een wanhopige strijd voert tegen haar eigen doodswens. De tekst kent weliswaar geen concreet omschreven personages, maar meestal gaat men uit van één tot drie sprekende instanties. Het geheel wordt echter duidelijk gedreven door één primaire stem: die van een aan depressies en psychoses lijdende jonge vrouw. De fragmenten zijn afwisselend dialogisch en monologisch van aard waarbij er in de dialogische fragmenten veelal sprake is van een gesprek tussen de primaire stem en één of meer te onderscheiden artsen. De artsen proberen de jonge vrouw te helpen zich te redden uit de *sea of logic* waarin zij zich gevangen voelt en die haar geen andere keus laat dan de dood. Zij dicht haar artsen daarbij een haast goddelijke status toe en noemt een van hen, al is dat tegelijkertijd niet zonder ironie: *my saviour, my omnipotent judge, my priest, my god, the surgeon of my soul*. Maar als zij zich in het op een na

laatste segment realiseert dat haar artsen ook 'gewone' mensen zijn en dezelfde twijfels in het leven kennen als zij, en derhalve alles behalve een sluitend antwoord op haar dilemma weten, dan herkent zij haar artsen als de niet-goddelijke mensen die het zijn. Deze herkenning van de ene mens door de andere doet het karakter van de handeling in zijn tegenovergestelde verkeren. In plaats van haar eigen doodswens te bestrijden, geeft zij er aan toe.

### ***the rupture begins***

Deze omkering van het karakter van de handeling, de peripetie, kreeg ook uiting in de code van onze voorstelling. Wendell Jaspers speelde de voorstelling op een groot vierkant vlak en in een geïntensiveerde, samengebalde speelstijl waarbij de wereld van de voorstelling en van de toeschouwer als afzonderlijke realiteiten functioneerden. Voor het spelen van het op twee na laatste fragment - dat begint met de veelzeggende claus: *to achieve goals and ambitions* - stapte Jaspers echter van de speelvloer af om zich rechtstreeks tot het publiek te richten in een moment van directe communicatie tussen personage en publiek. Bovendien werd de eerder gekozen speelstijl op dat moment losgelaten voor een moment van ontspanning. Zo toonde de voorstelling wat de jonge vrouw in potentie zou kunnen zijn, maar waarvan zij zich tegelijkertijd realiseert dat deze staat van 'normaliteit' voor haar niet beschoren is. Als tijdens een van de voorstellingen in Amsterdam een vrouw uit het publiek hardop haar medeleven toont en verzucht "Ach kind toch" mogen we vaststellen dat Aristoteles' combinatie van peripetie enerzijds en angst en medelijden anderzijds nog steeds een rol van betekenis kan spelen.

Maar waarom vond en vind ik dat aantonen van die connectie met Aristoteles nu eigenlijk van belang? Die vraag is verbonden aan mijn overtuiging omtrent het doel van haar tekst. Kane wilde niet alleen maar een gedachte, een idee, communiceren, nee, het gaat ook om het gevoel. Ze wilde de toeschouwer juist in die ervaring van angst en medelijden laten delen en creëerde met haar laatste tekst bewust de mogelijkheid hiertoe. Catharsis is echter een beladen begrip in het theater. Het wordt vaak gezien als effectbejag waarbij het opgeroepen gevoel het gevolg is van manipulatie en illusies en het de zelfstandigheid van de toeschouwer om zelf iets te vinden of te ervaren in de weg zou staan. En in zekere zin is dat ook zo. De *Poëtica* geeft een recept om de toeschouwer op een bepaald ogenblik in de voorstelling een bepaalde emotionele ervaring te laten ondergaan. Het streven een bepaalde emotie op te roepen en om je als theatermaker dus te richten op illusie en effect, is in de moderne kunstopvattingen verdacht. Ik zou mij echter willen aansluiten bij de Brits-Indiaase kunstenaar Anish Kapoor die hier in 2008 het volgende over heeft gezegd:

*Art at one level is effect. And art is illusion. So I've always believed that the illusionistic in a way is allowed. Now in the age of Disney we have a certain association that anything illusionistic is also trivial. And I suspect that the true and deeper illusions are not trivial at all, they're very profound.*

Het doel is immers niet alleen het gevoel zelf, maar het morele oordeel over de wereld dat aan de combinatie van angst en medelijden is verbonden. Of, zoals de Amerikaanse schrijver Arthur Miller het ooit verwoordde: *the audience has to be made to feel, before it can be made to think*. En dat het werk

van Kane een sterke morele component kent, mag iedereen die met haar werk bekend is duidelijk zijn. Bobkova's conclusie dat het werk zuiver postdramatisch is, is ondanks alle bovenstaande tegenwerpingen echter in veel opzichten terecht. Het laat alleen onverlet dat er in de dieptestructuur simultaan een Aristotelisch model is toegepast. Het is naar mijn mening vooral de organisatie van de plot, de manier waarop Kane haar verhaal vertelt en de relatie die deze manier van vertellen met de postmoderne visie op de werkelijkheid heeft, die het werk als postdramatisch markeren. Het postdramatische aspect en het Aristotelische aspect spreken elkaar weliswaar in principe tegen, maar kunnen volgens mij toch aan elkaar verbonden worden; en wel door een andere invulling van het begrip plot. Voor die invulling moet gekeken worden naar een vijfde, hier nog ongenoemde, rode draad in het werk van Kane: de beeldende kracht van haar werk. Hiervoor moet ik eerst terug naar *Blasted*. Een belangrijke leidraad bij Thibaud Delpeuts' enscenering van *Blasted* was een opmerking van Kane naar aanleiding van alle ophef na de première in Engeland. Zij beklagde zich er namelijk over dat niemand aandacht had geschonken aan de *image-structure* van haar stuk. Niemand had de voorstelling willen lezen als een opeenvolging van beelden, dan wel een betekenis aan die opeenvolging van beelden en hun onderlinge organisatie willen geven. Daardoor zagen de critici volgens Kane enkel een opeensomming van gruwelijkheden. Ze schonken geen aandacht aan het feit dat in de allerlaatste scène, als alle lagen van de beschaving zijn weggepeld, in het personage van Cate ondanks alle doorleefde horror nog steeds naastenliefde, hoop en troost bestaan en dat Ian, wellicht voor het eerst in zijn leven, oprecht dankbaar kan zijn. Het is in alle donkerte van het door

haar geschapen universum een klein moment van hoop. Een moment dat door zijn plaatsing aan het eind van in heftigheid steeds verder opbouwende scènes - het gaat van fellatio, tot verkrachting en het uitzuigen van ogen naar zelfmoord en zelfs het eten van een dode baby - in al zijn oprechte verlangen juist bijzonder betekenisvol is. Een scène waar Delpeut zijn hele voorstellingsdramaturgie destijds ook naar toe heeft laten stuwten.

Er kan volgens mij gezegd worden dat Kane's werk uit twee delen bestaat waarin zij op twee geheel verschillende manieren met het begrip *image* omgaat. In *Blasted*, *Phaedra's Love* en *Cleansed* dwingt ze haar beelden in hoge mate via haar regieaanwijzingen af. Van *The soldier sits on the bed and very quickly devours both breakfast* uit *Blasted* tot scène 7 uit *Phaedra's Love* dat op de woorden *I'll kill you* na geheel uit regieaanwijzingen bestaat tot het in allerlei opzichten fantastische *Touches her stitched on genitals...* uit *Cleansed* als het Grace de zojuist op haar lichaam vastgenaaide manlijke genitaliën laat zien. Het is vervolgens opvallend dat de regieaanwijzingen in met name haar derde stuk *Cleansed* de gesproken tekst bijna naar de achtergrond hebben gedwongen. Kane moet zich gerealiseerd hebben dat deze manier van beelden afdwingen eindig is. Ze zou dan gekomen zijn tot variaties op stukken als Kroetz' *Wunschkonzert* of Peter Handke's *Das Mündel will Vormund sein* en Kane was te ambitieus om daar vrede mee gehad te kunnen hebben. In plaats daarvan gooit ze haar vorm helemaal om.

Regieaanwijzingen worden in *Crave* en *4.48 Psychosis* tot een minimum beperkt of zijn alleen af te leiden uit de bladspiegel en richten zich vooral op tekstzegging en ritme. De beeldenrijkdom gaat echter niet verloren maar is vanaf nu in de teksten, in de dialoog, in de beeldende capaciteiten van de

taal zelf geïntegreerd. De kracht van *4.48 Psychosis* is gelegen in het feit dat Kane op een theoretisch tegenstrijdige manier haar fabula in een niet causaal-logische vorm giet maar in een betekenisvolle aaneensluiting van in hoofdzaak talige beelden.

Een van de belangrijkste kenmerken van het postdramatische theater is volgens Hans Thies Lehmann de verschuiving van de dominantie van tekst, van het domein van de *logos*, naar het domein van het visuele: de *opsis*. Het briljante van Kane is dat zij in *Crave* en *4.48 Psychosis* deze ontwikkeling richting visualiteit niet ten koste laat gaan van de taal maar de taal juist inzet om aan deze verschuiving uiting te geven. Met als bijkomend voordeel dat zij daardoor met een minimum aan expositie kan volstaan om toch een fabula te creëren. Want hoe je het ook wendt of keert, uit de tekst van *4.48 Psychosis* stijgt via de beelden die de tekst oproept een vertelling, een verhaal omhoog. Het verhaal van een jonge vrouw die vecht om 'gezond' te worden maar dit gevecht verliest en uiteindelijk de dood verkiest boven het leven.

### ***I have no desire for death no suicide ever had***

Er is veel gezegd en geschreven over de vraag of we in de tekst van *4.48 Psychosis* Kane zelf aan het woord horen of niet. Of het stuk een theatrale zelfmoordbrief is, of dat we de tekst los moeten zien van de levensgeschiedenis van de schrijfster. Kort na het verschijnen van de tekst moet een directe koppeling tussen tekst en biografie onvermijdelijk zijn geweest. De parallellen tussen leven en werk kunnen ongetwijfeld helpen het werk te begrijpen, maar met het verstrijken van de tijd zal het samenvallen van biografie en

thematiek steeds meer een aspect worden dat alleen nog met werkelijk ter zake doende verwijzingen besproken kan worden. De benaming zelfmoordbrief is bovendien op zijn zachtst gezegd reductief en ontkent het feit dat Kane met *4.48 Psychosis* een 'kunstwerk', een taalconstructie heeft gecreëerd waarin zij haar voornaamste artistieke zoektocht, die naar de samensmelting tussen vorm en inhoud, heeft voortgezet.

Over die vormaspecten van Kane's werk heb ik hierboven gesproken. De inhoud is nog wat achter gebleven. Zelfmoordbrief of niet, de dood, bij Kane hoofdzakelijk aanwezig in het begrip *suicide*, is de vierde constante in haar werk en naar mijn mening een belangrijk, zo niet het belangrijkste, onderliggende thema in het gehele oeuvre. Het speelt een rol in *Blasted* waar de Soldaat zich (tijdens een *black-out*, dat wel) door het hoofd schiet en Ian tevergeefs probeert hetzelfde te doen. In *Phaedra's Love* hangt Phaedra zich op en laat Hippolytus zich door het gepeupel aan stukken scheuren. In *Cleansed* geeft Carl aan dat hij voor Rod, zijn grote liefde, zou willen sterven en een van de allereerste dialoogwisselingen uit *Crave* gaat aldus:

A     *What do you want?*  
B     *To die.*

Volgens de Engelse acteur Daniel Evans, die in 2001 in de eerste productie van *4.48 Psychosis* meespeelde, had Kane in de periode voor haar zelfmoord onder meer een vertaling van Camus's *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* uit 1942 naast haar bed liggen. In het hoofdstuk *L'Absurde et le Suicide* doet Camus daarin de volgende beroemde uitspraak:

*Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie.*

En waar de vraag naar de waarde van het leven in de grondtoon van al haar stukken aanwezig is, daar is deze in *4.48 Psychosis* de bron. Als zij zich door het schrijven van *Crave* definitief aan de traditie van het *well made play* ontworsteld heeft, kan Kane zich in de volwassenheid van haar schrijverschap richten op de essentie van haar thematiek: de filosofische discussie omtrent de zin, waarde en betekenis van het leven in een wereld zonder God. Voor het belang van die laatste vier woorden *een wereld zonder God* moet men weten dat Sarah Kane opgroeide in een zeer religieus gezin en in de vaste overtuiging dat de tweede komst van Jezus Christus aanstaande was. Zij dacht oprecht dat ze nooit zou sterven. Als ze achttien/negentien jaar oud is, realiseert ze zich echter dat God niet bestaat, dat zijn zoon niet bestaat, dat zij sterfelijk is en dat ze totaal onvoorbereid is op deze voor haar zo ontluisterende wetenschap. Dit gegeven is voor het duiden van haar werk van grote betekenis, zowel waar het om het begrip *suicide* gaat, als waar het gaat om haar voortdurende benadrukking van het begrip de Ander. Ik begin met het eerste. Al vroeg in het stuk laat Kane de primaire stem de volgende vier uitspraken doen:

*- I have become so depressed by the fact of my mortality that I have decided to commit suicide*

- ... and [I] have nothing to say about my 'illness' which anyway amounts only to knowing that there's no point in anything because I'm going to die.

- Nothing can extinguish my anger.  
And nothing can restore my faith.  
This is not a world I wish to live in.

en:

... I'm depressed. Depression is anger.

De woede die de confrontatie met de leugen van religie kan opleveren is welbekend, evenals de moeilijkheid om de fundamentele denkbeelden die je in je jeugd aangereikt hebt gekregen, af te leren.<sup>3</sup> Deze woede over de gebroken belofte van het eeuwige leven en het verlies van de betekenisgevende Ander (Jezus Christus) is voelbaar in het hele oeuvre en wordt op verschillende momenten in *4.48 Psychosis* expliciet gemaakt, hetzij direct, hetzij in de confrontaties met de artsen. Als we in die wetenschap de bovenstaande uitspraken met elkaar verbinden, ontstaat er het beeld van een vrouw die keer op keer moet vaststellen dat het enkel tot de dood leidende leven zinloos is. De woede over de gebroken belofte van het eeuwige leven is onoplosbaar want het inzicht dat God niet bestaat, wordt als even onomstotelijk ervaren als de wetenschap dat de aarde rond is. Ze lijdt onder een zichzelf bevestigende constructie van wanhoop die als een slang in zijn eigen staart bijt, en die een van haar artsen dan ook doet verzuchten:

***You allow this state of desperate absurdity***

Maar de ironie wil natuurlijk dat het niet de patiënt is die de absurditeit van het leven in stand houdt; het is omgekeerd: het probleem is juist dat de patiënt zich gerealiseerd heeft dat het leven in zichzelf absurd is en dat het individu daarin niets te willen heeft. Het is met dit gegeven dat Kane in *4.48 Psychosis* de strijd is aangegaan. Dat zij Camus' essays over Sisyphus gelezen heeft, zal daarom ook niemand verbazen. De mythe van Sisyphus is immers een veel gebruikte metafoor om aan te geven dat het leven geen zin heeft, en Camus' essays zijn mede naamgever van het begrip 'absurdisme' zoals dat in de theaterwetenschap wordt gebruikt; een stroming waar Kane ook toe gerekend kan worden. Maar Camus, en daarvoor loont het de moeite om zijn hervertelling van de mythe zelf eens na te lezen, gebruikt de mythe juist om via een tegendraadse lezing van het verhaal aan te tonen dat het leven ondanks het gebrek aan zin toch tot geluk kan leiden en dus toch zin kán krijgen. Camus heeft zich namelijk, als de theaterman die hij in essentie was, het lot van Sisyphus in zijn dagelijkse herhaling voorgesteld: het omhoog duwen van dat rotsblok en die rots naar beneden zien vallen, daar dan weer heen moeten lopen en opnieuw die rots omhoog duwen om hem opnieuw naar beneden te zien vallen en opnieuw en opnieuw en opnieuw. Het is een afschrikwekkend beeld. Maar wie zich werkelijk in de rol van Sisyphus verplaatst, zal zich, met Camus, uiteindelijk realiseren dat er tussen de eindeloze, zinloze, zich eeuwig herhalende opdracht pauzes zitten. Momenten van vrijheid waarop Sisyphus vanaf zijn bergtop de wereld kan overzien. Een periode van vrijheid waarin hij zonder enige last op zijn schouders bergafwaarts kan wandelen en simpelweg kan zijn. Een bevrijdende gedachte voor iedereen die de sleur of de uitzichtloosheid van het bestaan weer eens te veel wordt.

Significant in relatie tot het werk van Kane is echter dat Camus' Sisyphus zijn geluk niet in de Ander laat vinden maar enkel ín of voor zichzelf. In dat gegeven moet voor Kane het gat in zijn betoog hebben gezeten. Want voor Kane was die alles oplossende Ander, die in haar leven aanvankelijk de vorm van Jezus Christus had, van het allergrootste belang. De enige uitweg die Kane ziet uit de zinloosheid van het bestaan is de verbintenis met de Ander. Een verbintenis die weliswaar niets aan de feiten verandert, maar die in haar optiek de enige manier is om het leed van het leven te kunnen lijden.

### ***the broken hermaphrodite***

Dit door Kane in al haar werk uitgedrukte verlangen - lan zoek in *Blasted* verlossing bij Cate, Phaedra gaat ten onder aan een alles vernietigend verlangen naar Hippolytus enzovoorts - kent een zeer lange geschiedenis en wordt expliciet ingezet in het begin van *4.48 Psychosis* als de jonge vrouw zich kort na de eerste dialoog omschrijft als *the broken hermaphrodite*. Dat is geen biologisch kenmerk van de sprekende persoon maar een beeldspraak. Kane grijpt hiermee terug op de van Aristophanes en Plato afkomstige gedachte dat in een ver mythisch verleden de mens een organisch geheel vormde met zowel manlijke als vrouwelijke seksekenmerken. Deze oorspronkelijke mensen vormden zo'n groot en sterk ras dat ze met de goden konden wedijveren. Zeus besloot ze daarom in tweeën te splitsen met als gevolg dat hun hele bestaan voortaan gedomineerd zou worden door het verlangen naar de missende wederhelft. Het verlies van die andere seksehelft, zo heeft Jacques Lacan in zijn *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* laten zien, kan uiteindelijk alleen goed gemaakt worden door het aangaan

van heteroseksuele (liefdes-)relaties en voortplanting. Ware het niet dat hij vervolgens aangeeft dat de zoektocht naar vervolmaking door de Ander desondanks gedoemd is te mislukken omdat die Ander, net als wijzelf, wordt getekend door eenzelfde streven en door eenzelfde gebrek. Twee gebroken, of eigenlijk gebrekkige, helften maken geen compleet geheel.

Camus stelt in het eerder aangehaalde citaat dat de beslissing zelfmoord te plegen gelijk staat aan het oordeel of het leven de moeite waard is geleefd te worden. (*Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'ê tre vécue...*) Door de eenheid van perspectief, door de stem waarmee *4.48 Psychosis* spreekt, wordt de waarde van het leven gewogen en te licht bevonden, met als voornaamste reden dat als het zo is dat wij in essentie altijd de alles oplossende liefde van de Ander zullen ontberen, de zinloosheid van het bestaan ondraaglijk wordt. Zowel de fictie van de bijbel van God de Vader als die van de moderne geneeskunde als die van de alles oplossende liefde van, en voor de Ander wordt door Kane in *4.48 Psychosis* op meedogenloze wijze onthuld als precies dat: fictie. En dat terwijl de productie van fictie, van theater, van die wonderbaarlijke wereld achter het gordijn, voor een schrijfster als Sarah Kane de enige mogelijkheid tot een waarachtig leven geweest moet zijn.

***I had a night in which everything was revealed to me.  
How can I speak again?***

**Joris van der Meer (1966) studeerde Theaterwetenschap en Dramaturgie aan de Universiteit van Amsterdam. Hij was als dramaturg verbonden aan het Platform**

**Theaterauteurs en schreef van 2005 tot 2009**  
**Theaterkritieken voor het Financieele Dagblad. Daarnaast werkte hij de afgelopen jaren als productiedramaturg met regisseurs als Thibaud Delpout, Marcus Azzini en Lotte de Beer. Momenteel werkt hij aan een productie van Strindberg's *Freule Julie* in een regie van Thibaud Delpout.**

## Bibliografie

### Boeken

- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe: essai sur le absurde*. Parijs: Gallimard, 1964.
- Dawkins, Richard. *The God delusion*. Londen: Random House, 2006.
- Iball, Helen. *Sarah Kane's Blasted*. Londen: Continuum International Publishing Group, 2008.
- Kane, Sarah. *Complete Plays*. Londen: Methuen, 2001.
- Lacan, Jacques. *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. Londen: Karnac, 2004.
- Noever, Peter, ed. *Anish Kapoor*. Shooting into the corner. Tentoonstellingscatalogus. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Saunders, Graham. *Love me or kill me*. Sarah Kane and the theatre of extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Saunders, Graham. *About Kane: the Playwright and the Work*. Londen: Faber and Faber, 2009.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Londen: The Arden Shakespeare, 1999.
- Silverman, Kaja. *The subject of semiotics*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

### Artikelen

- Lehmann, Hans-Thies. 'From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy.' *Performance Research* 2, nr. 1 (spring 1997): pp 55-60.
- Meer, Joris van der. Make it New! in Pelgrom, Ditte en Tromp Meesters, Sandra red. *Boekwerk No4*. Amsterdam: De Nieuwe Toneelbibliotheek: 2009.

## Internet

Bobkova, Hana. 'Over het verlangen, de taal en de dood - Een analyse van toneelstuk en voorstelling 4.48(u) Psychose -' *Theater Schrift Lucifer*, nr. 2 (najaar 2005). 13 oktober 2011. <http://www.theaterschriftlucifer.nl/>

Royal Holloway University of London. Rebellato, Dan. *Interview with Sarah Kane: 3 november 1998*. 13 oktober 2011. <http://www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/research/researchgroups/contemporarybritishtheatreandpolitics/sarahkane.aspx>

---

<sup>1</sup> Alle citaten uit het werk van Kane zijn in het Engels en afkomstig uit Sarah Kane, *The Complete Plays*. Londen: Methuen, 2001. Alle vetgedrukte tussenkopjes zijn citaten uit *4.48 Psychosis*. De bronnen van alle overige citaten vindt u in de bijgevoegde literatuurlijst.

<sup>2</sup> Ik zal af en toe verwijzen naar de producties van *Blasted* en *4.48 Psychosis* die ik met regisseur Thibaud Delpout maakte, maar ik beoog geen voorstellingsanalyse van die voorstellingen. Ook moet mijn visie op de tekst en de betekenis van daarvan niet als de visie van de regisseur gezien worden. In mijn ervaring is de samenwerking tussen dramaturg en regisseur er een van kruisbestuiving waarbij onderling verschillende visies op het materiaal heel goed naast elkaar kunnen, misschien zelfs wel moeten bestaan.

<sup>3</sup> Evolutiebioloog Richard Dawkins geeft hiervan een aantal sprekende voorbeelden in zijn boek *The God Delusion*.