

Over het verlangen, de taal en de dood

- Een analyse van het toneelstuk en de voorstelling

4.48(u) Psychose -

In een diepgaand betoog pelt Hana Bobkova de verschillende lagen af van de tekst en de voorstelling 4.48(u) Psychose van Sarah Kane. Ze toont aan hoe rijk de toneeltekst van Kane is en hoe Olivier Provily, de regisseur, er een dwingende interpretatie aan geeft door te kiezen voor soberheid en minimalisme.

Hana Bobkova

Ongetwijfeld wist het overgrote deel van de toeschouwers dat Sarah Kane, de schrijfster van *4.48u Psychose*, op haar achtentwintigste zelfmoord pleegde. *4.48u Psychose* is haar laatste (en vijfde) toneelstuk, dat ze nooit uitgevoerd zag. De tekst, een soort nalatenschap, is allerm minst geschreven als een ononderbroken, koortsige stroom van zelfdestructieve gedachten; het is een geconstrueerde en gecomponeerde tekst waarop de schrijfster maandenlang heeft gewerkt: 'we zullen allemaal verdwijnen en proberen een stempel achter te laten die langer rest dan ikzelf'.

In de geschiedenis liggen de wortels van haar tekst bij het zogenaamde 'ich-drama' van August Strindberg. Dergelijk drama vraagt van de toeschouwer vooral een verhoogde sensibiliteit en inleving, meer dan begrip. Zo ongeveer sinds Strindberg zijn de gecanoniseerde wetten van de Aristotelische dramaturgie ontbonden en beheersen de innerlijke conflicten en de gevoelswereld van het individu het dramatische veld. Onder invloed van Freud werd de mogelijkheid om het drama en de opvoering als een soort psychotherapeutische act te beschouwen door verschillende auteurs benut. (In de tweede helft van de 20^e eeuw bijvoorbeeld door Harold Pinter, Edward Albee en Lars Norén). Naast Strindberg had Samuel Beckett, die de Aristotelische canon als volstrekt ontoereikend beschouwde voor het verbeelden van de condition humaine van de naoorlogse mens, het meeste invloed. Toneelschrijvers hebben vervolgens hun belangstelling voor het verhaal en de plot verloren. En uiteraard corrodeerde met het postmoderne denken het Aristotelische model nog verder, en definitief. Niet geheel toevallig bewonderde Sarah Kane Pinter en Beckett.

De titel *4.48u Psychose* bevat behalve een aanduiding voor een psychische aandoening, een andere sprekende verwijzing. Kane geeft in haar tekst een verklaring: op het tijdstip 4.48 'als de gezondheid van geest op bezoek komt, ben ik een uur en twaalf minuten bij mijn gezonde verstand'. (Het is interessant te weten wat Beckett over het jaartal van het ontstaan van *Wachten op Godot* verklaarde: 'J'ai écrit Godot en '47 ou '48, je ne me rappelle pas exactement'.) De aanduiding 4.48 verwijst ook naar de compositie van John Cage, vier minuten en drieëndertig seconden stilte.¹

Het dramatisch minimalisme van Kane berust niet in de stilte op zich, maar in de woorden met op de achtergrond de stilte, woorden omringd door stilte. In plaats van regieaanwijzingen staan in de tekst alleen 'voorschriften' met betrekking tot de verschillende duur van de stiltes. Een keer staat midden op een bladzijde 'RSVP

¹ In de titel van de voorstelling werd de toevoeging 'u' weggelaten.

ZSM' tussen stippellijnen. Er volgt geen antwoord, oftewel het antwoord bestaat uit een stilte, wat zowel de stilte als de geluiden van het publiek kan betekenen (zoals voor Cage); een antwoord op het theatrale niveau en tevens het zwijgen op het transcendentale niveau. Stilte als een stijlfiguur. De basis van de tekst is niet een dialoog. Er zijn weliswaar dialogische passages, maar de namen van de partners worden niet genoemd. Soms is de partner alleen een stilte (aangeduid met ' – ') of imaginair. Een dergelijke, tot het uiterste gereduceerde dialoog vormt ongeveer een kwart van de hele tekst. Het monoloogprincipe domineert. Het zou dus een zeer interpretatieve ingreep zijn om een dergelijke tekst in zijn geheel te dialogiseren. In de verschillende enceneringen in het buitenland en ook in Nederland werden delen van de tekst als een dialoog gespeeld. Soms traden twee vrouwen en één man als personages op. De Franse regisseur Claude Régy gaf aan Isabelle Huppert één tegenspeler die zich achter een deels transparant scherm bevond en slechts zichtbaar was op de momenten dat hij met Huppert een dialoog voerde.

Regisseur Olivier Provily gaat in zijn regie nog verder en laat de tekst door één actrice zeggen. Alleen al door deze beslissing is de voorstelling een soort monologue intérieur (in een traditionele betekenis van het woord); een 'ich drama' of psychodrama. Nanette Edens staat gedurende de voorstelling (1,35 uur) op één plek in de ruimte, zonder een stap te verzetten. De wanden van de ruimte verschillen naar gelang de verschillende theaters waarin wordt gespeeld. In de ruimte bevindt zich niets, behalve de actrice rechts en enkele woorden links op de achterwand. Niets wijst erop dat de actrice zich van de ruimte bewust is. Zij reageert er niet op, net zoals zij ook niet reageert, tenminste niet zichtbaar, op het publiek. Haar houding is eerder mentaal te noemen dan visueel zichtbaar. Behalve aan het begin. Bij het binnenkomen van het publiek in de zaal klinkt een popsong van Elvis Presley (*Are you lonesome tonight?*) Zij loopt heen en weer op het toneel in een ontspannen houding die het sentiment van muziek en tekst lijkt te relativiseren. Als de muziek stopt, volgt minutenlang een stilte. De eerste associatie die bij mij opkwam was: twee minuten stilte voor iemand die overleden is, in dit geval denkend aan de schrijfster. Zo is de schrijfster vanaf het begin 'aanwezig'. De actrice staat in de lege ruimte, zonder enige bescherming van een decorstuk of van de muren of de achterwand die geen vertrekpunt of eindpunt zijn. Zij staat geïsoleerd van alles, los in de lege ruimte, onveilig, kwetsbaar en eenzaam.

Edens' eerste woorden zijn 'een dialoog': 'Een heel lange stilte.' 'Een lange stilte.' 'Stilte.' Er volgt een korte passage met herhalingen van de woorden: 'vrienden' en 'wat heb je ze te bieden', die zij met vragende intonatie zegt alsof het om een taal oefening gaat. Het relaas wordt gekenmerkt door een rustig, vertellend tempo en intonatie, zodat de associatie met zinnen die voorgelezen worden uit een dagboek of een brief zeer sterk is. Een relaas dus van iets wat al gebeurd is.

Op de achterwand links zijn in een keurig en goed leesbaar handschrift en in een sliert van licht als een reclame-opschrift de volgende woorden te lezen: 'geen bloemen, geen decor'. 'Geen decor' verwijst naar de theatrale situatie; het is een verdubbeling van de visuele situatie. De woorden 'geen bloemen' kunnen op een specifieke theatrale situatie wijzen: geen bloemen na de première. (Maar het had tevens een intertheatrale verwijzing naar *Oom Wanja* in de regie van Provily kunnen zijn, waar de vormgeving zoveel aandacht trok, alle lof oogstte en als 'een partner' in dialoog met de personages geïnterpreteerd kon worden.) 'Geen bloemen' verwijst ook naar Kane zelf, naar haar dood en haar afscheid van 'ons', de toeschouwers.

Bij een dergelijk autobiografisch gegeven als de zelfdoding van een schrijfster, dient zich de vraag aan: in hoeverre fictionaliseert en verdicht Kane in haar tekst de realiteit? De realiteit bevindt zich als het ware achter de grenzen van de tekst; hier is omgekeerd wat meestal in het drama en theater gebruikelijk is: de tekst van Kane is de realiteit. In deze omkering, of eigenlijk in de trits realiteit -fictie-realiteit, ligt het eigenlijke drama besloten. De tekst is in die zin realiteit geworden omdat Kane zelfmoord heeft gepleegd en ze in haar tekst de toestand die daartoe heeft geleid beschreef en dichtte. Zo is behalve de cultuurhistorische context in citaten, verwijzingen en verschillende vormen ook de biografie van de schrijfster van belang voor het begrip van haar tekst. De realiteit van haar psychische ziekte is door Kane gefictionaliseerd; het gaat om verschillende 'toestanden' van de menselijke geest die de basis vormen van het stuk. Tegelijkertijd thematiseert Kane psychische aandoeningen om iets te vertellen over het menselijke subject en over de wereld. 'Dit is geen wereld waarin ik wens te leven.' Het gaat om toestanden die de kenmerken en symptomen vertonen van depressie, schizofrenie, psychose en borderline², al of niet met bijverschijnselen als groothedswaan, automutilatie, autisme of kleptomanie. Waarom heeft het stuk een woord in de titel met zo'n sterke connotatie als psychose? Is het omdat, zoals bij psychotische patiënten, het gaat om de vervaging van de grenzen tussen realiteit en waan? Borderline is een persoonlijkheidsstoornis (gevoelens van angst, leegte, een onveilig ik) waarbij de grenzen tussen werkelijkheid en waan worden opgeheven.³ Maar dromen en fantasma, het onbewuste dat zich tijdens het creatieve proces articuleert, liggen ook dicht bij de waan. Waar loopt de grens? Wie is dan gezond van geest en wie niet? De kunstenaar die droomt en fantaseert of degene die de dromen en illusies niet kent? Gaat het om een droom, gedicht, fantasie, ziekte, realiteit? Het volgende citaat uit *4.48 Psychose* geeft het precies weer:

*'Luik gaat open
Schel licht
 de televisie praat
 vol ogen
 de geesten der waarneming
 en nu ben ik zo bang
ik zie dingen
ik hoor dingen
ik weet niet wie ik ben'*

In de medische wereld verschillen de meningen over de oorzaak van psychische ziektes. Gezien het feit dat Kane zich over psychische aandoeningen goed geïnformeerd had (o.a. ook over psychoanalyse) om haar stuk te kunnen schrijven, kan men zich tegelijkertijd afvragen of zij op de hoogte was van de meest recente onderzoeken, die deze ziektes weliswaar als een gevolg van veranderingen in de hersenen zien, maar niet onontkoombaar genetisch bepaald; dat wil zeggen, dat ze

² Borderline is een grenstoestand tussen neurose en psychose. Daarbij horen verschijnselen als: waanvoorstellingen, micropsychose, dat wil zeggen kortstondig realiteitsverlies, angsten rond identiteit, separatieangst, maar ook bindingsangst en niet tegen het leven opgewassen zijn.

³ Er is mij in de theatergeschiedenis slechts één geval bekend dat een kunstenaar - in dit geval de regisseur - een bepaalde manier van zelfdoding op het toneel enceneerde en enkele maanden later op dezelfde wijze zichzelf ombracht. Het gaat hier om de Tsjechische regisseur Jan Lébl en de voorstelling *Oom Wanja*.

in bepaalde omstandigheden ontwikkeld kunnen worden. Dit zou erop neerkomen dat Kane een dwingende uitspraak over het gebrek aan liefde doet. Borderline kan ontstaan bij sterke emotionele verwaarlozing.

Kane gebruikt in haar tekst registraties van diagnoses; opsommingen van medicaties met bijwerkingen; tests met cijfers die psychiaters aan patiënten geven (het vermogen om van honderd naar beneden af te tellen = gezond van geest; dit niet kunnen = stoornis). Voorts: gesprekken van de patiënt met de arts-therapeut die reëel maar ook volledig fictief kunnen zijn; metaforische gedichten, visuele poëzie, vormen van een lied, biecht, profetie en gebed. Kane slaagt erin om een uiterst prozaïsche methode van artsen - de patiënten moeten omschrijven waarin ze falen en wat zij zouden willen - in een fascinerende tekst om te zetten. Een andere sequentie is samengesteld uit citaten en parafrases uit de bijbel (apocalyptische profetie); zij citeert en parafraseert Freud, Dante, C.S. Lewis en Shakespeare; er zijn verschillende citaten uit films. Als zij het over 'een rij literaire kleptomanen' heeft, bedoelt ze hier ongetwijfeld ook zichzelf mee. De referenties zijn talrijk en betreffen niet alleen citaten en intertekstuele verwijzingen maar ook de bovengenoemde feiten uit de medische wereld. Het meest wonderlijke is misschien, dat ondanks de bijzonder rijke historische, filosofische, religieuze, medische en literaire context, Kane's tekst volstrekt origineel is en hoogst persoonlijk.

De tekst is een compositie van verschillende vormen, met steeds terugkerende flarden van een dialoog: de vorm die eigen is aan het traditionele, Aristotelische drama. Ze breekt de geijkte dramatische vorm af en lanceert verschillende tekstvormen daarvoor in de plaats. Prozaïsche dialogen, met een sterke suggestie dat het hier om een gesprek tussen patiënt en therapeut gaat, vertellen over haar psychische toestand en gevoelens. Maar de dialogen voldoen als vorm niet voor de uitdrukking van het wezenlijke. Het psychische en emotionele landschap wordt in de metaforische, dichterlijke passages verwoord door middel van de indringende beelden die de monologische, refererende taal scheidt. Vrij aan het begin staat een soort klaagzang - die in de voorstelling als brief of dagboek werd gepresenteerd - waarin Kane een toestand van lichamelijk en geestelijk onvermogen beschrijft, van wanhoop, verdriet en schuldgevoel:

*'Ik storm op mijn dood af
Ik ben doodsbenuwd voor medicijnen
Ik kan de liefde niet bedrijven
Ik kan niet neuken
Ik kan niet alleen zijn
Ik kan niet met anderen zijn...'⁴*

Dit wijst op een toestand van een ernstige en suïcidale, klinische depressie. Ze formuleert een ogenschijnlijk paradoxale gedachte: 'Ik ben zo depressief geworden door de wetenschap van mijn sterfelijkheid dat ik besloten heb zelfmoord te plegen.' Indirect zegt ze hiermee dat het lichaam door zijn sterfelijkheid niet voldoet. Ze klaagt over haar eigen lichaam en heeft het daarbij over de dualiteit: 'Lichaam en ziel kunnen nooit met elkaar getrouwd zijn'. Later: 'Hier ben ik en daar is mijn lichaam'. Ze weet, of beter gezegd: de stem van de rede zegt haar echter dat er 'een

⁴ 'Ik kan niet' is belangrijk als een ritmische, rituele herhaling. Als de klaagzang uitgevoerd zou worden als een muzikale, op ritme en intonatie gebaseerde tekst, zou het collectieve bewustzijn geraakt worden, iets wat diep in ieder mens verborgen ligt.

objectieve werkelijkheid is waarin lichaam en geest één zijn.' Meerdere keren verheldert en bevestigt ze de gewaarwording van een 'scheiding', die door een reeks uitdrukkingen en beelden cruciaal wordt: 'want gij zult in stukken worden gebroken'; 'het vlies van het hart gescheurd'; 'een versplinterde pop'; 'de waanzin van de gespleten ziel' en tenslotte, bijna aan het eind:

*'ik heb nooit begrepen
wat het is dat ik niet geacht word te voelen
als een vogel in haar vlucht in een gezwollen hemel
wordt mijn geest door de bliksem verscheurd
terwijl ze voor de donder erachter wegvliegt'*

Het lichaam is niet geschikt om 'soul', 'mind' en 'thought' te dragen, zegt ze. 'Hoe kan ik terugkeren naar vorm nu mijn formele gedachte verdwenen is?'. Om geest, ziel en gedachte te bevrijden zou het lichaam vernietigd moeten worden. Door de destructie van de dramatische vorm (het 'lichaam' van de toneeltekst) zal ook de dramatische gedachte bevrijd worden. 'Slechts één woord op één bladzij en je hebt drama' schrijft ze. De tekst van het stuk kan dientengevolge gezien worden als een zoektocht naar de bevrijding uit de vorm - vorm van het drama en vorm van het lichaam - in deze dubbele betekenis. Zij wil het beperkende lichaam vernietigen, net zoals ze de (Aristotelische) dramatische vorm vernietigt / deconstrueert. Beide verdwijnen, lossen als het ware op. Er is geen dramatische ontwikkeling; er zijn alleen nog wat restjes van een plot in gesprekken te vinden. Zoals de eerste kennismaking met een arts-therapeut, de tweede, wanneer ze met een kaalgeschoren hoofd bij hem komt, later met doorgesneden polsen, etcetera. Er is geen dramatische vorm met eenduidige betekenis, er zijn alleen verschillende vormen zonder eenduidige betekenis.

Kane beschreef ook geen dramatisch personage met eigenschappen en een karakter, maar een persoon in een bepaalde zielstoestand die enkel op het niveau van de taal, van een ultieme talige handeling bestaat en niet op het niveau van de handeling of actie. Ze beschrijft de zielstoestand van een vervreemd, postmodern mens, een onthecht mens, zonder enig houvast aan welke waarde dan ook – met de Tweede Wereldoorlog en Nietzsche nog niet helemaal voorbij en met de meest recente wreedheden en massamoorden op wereldniveau in het kielzog.

Kane schreef een minimaal, postmodern, postdramatisch personage dat niet op soortgelijke wijze gekarakteriseerd kan worden als de personages van Molière of Ibsen. Ze thematiseert in haar personage (en de tekst is het personage) het mateloze, grenzeloze verlangen naar het vinden van een dialoog, van liefde, van het onmogelijke, van een vorm, van een verhouding tot de Ander, de Ander zelf, van een antwoord. Haar tekst is een vergeefse zoektocht vol verdriet maar ook vol kracht.

Tegelijkertijd is de tekst een manifest van het bevrijde woord en van de dichterlijke kracht van de taal waarmee Kane de beperking van de geijkte vorm overstijgt. Zij geeft geen uitdrukking aan haar ziel in de dialogen, omdat die zijn gebaseerd op de zogenaamde realiteit van de objectieve wereld; zij steekt letterlijk de draak met de 'stupiditeit' of op z'n minst volstrekt irrelevante vragen die aan haar gesteld worden, of met de zogenaamde partner in de dialoog die het alleen over zichzelf heeft. Mede daarom is haar antwoord het ultieme stilzwijgen. Zij communiceert door middel van het dichten wel met zichzelf, met haar innerlijke wereld. Kane bereikt een ultieme

uitdrukking van een subjectieve wereld, wellicht niet in één woord, maar in de tekst die erop aanspraak maakt haar te overleven. Haar zoektocht als dichteres en toneelschrijfster resulteerde in een zuiver postdramatische tekst.

Provily scheidt een parallel voor Kane's dramatische minimalisme in het theatrale minimalisme van de voorstelling. Dit komt niet alleen in de vormgeving, maar in alle tekensystemen tot uiting. Behalve aan het begin en aan het eind (Presley) klinkt slechts één of twee keer muziek (klassiek), die abrupt wordt afgebroken. De actrice verzet geen stap en haar gebaren zijn aan de vingers van twee handen te tellen, en dan blijven er nog twee vingers over. Later meer hierover.

Edens neemt de tijd en maakt lange pauzes, waardoor de tekst de mogelijkheid krijgt om door te klinken; de pauzes verhogen de helderheid van de in een vrij laag tempo gesproken tekst. Zij zorgen voor een fascinatie die echter niet iedere toeschouwer ervaart, beter gezegd niet in staat is te ervaren. Die fascinatie komt voort uit het uitstel van de klank, van het woord, van de betekenis. Het is zoals dirigent Gergiev ooit zei: niet de vier noten aan het begin van de Negende symfonie, maar de pauzes na deze vier noten klinken noodlottig. De stiltes en pauzes vertegenwoordigen in de dialogen een zwijgende persoon. Stilte dus als een persoon. Maar omdat in de voorstelling in levende lijve geen andere persoon aanwezig is, vertegenwoordigen de pauzes een innerlijke stem van zij die spreekt; de stem van het zwijgen. Geen antwoord, maar stilte.

Het externe zwijgen wordt geïnternaliseerd en omgekeerd. Het psychische landschap waar de stilte heerst wordt hiermee uitgebreid; er ligt nog meer nadruk op de communicatie met zichzelf. Haar antwoord is het ultieme zwijgen. Of, zoals tijdens één van de dialogen, staat zij met gebogen hoofd en de ogen dicht zoals een autistisch persoon dat doet, wat bestempeld kan worden als een zeer interpretatief moment.

De tekst is (dramatisch) minimalistisch door de weigering om een dialoog te voeren, gemeten naar de geijkte normen van de dramaturgie. In de gedrukte vorm verleidt de tekst als het ware de lezer om paralinguïstische middelen zoals klemtoon, tempo en pauze te activeren. Het is een zeer muzikale tekst, met herhaaldelijk gebruik van eenlettergrepige woorden die in het Engels veelvuldig voorkomen. Deze woorden zijn ritmisch belangrijk. De Nederlandse vertaler Marcel Otten had een vrij grote keuze in de eigen taal. Door de 'four-letter' woorden, waarvan het meest beruchte 'fuck' is, worden twee passages gekenmerkt. Één is eigenlijk een hele sequentie. Terwijl de muzikaliteit van de tekst in de voorstelling weinig wordt benut, onderscheiden deze twee passages zich door een bijzondere zeggingswijze. De eerste wordt later geciteerd, de tweede is:

*'flits flikker hak brand wring druk dep hak
flits flikker sla brand drijf flikker dep flikker'*

Deze sequentie is getheatraliseerd, dat wil zeggen, er wordt gebruik gemaakt van de mogelijkheden van ritme en van stemvolume. Edens laat door haar ritmische voordracht van deze passage de stem en zijn geluid boven de woorden heersen. Het zijn klanken alsof men op een trommel slaat, of - en dat is het gruwelijke ervan - op het lichaam. Een marteling, een poging om te doden. 'Een tafel, twee stoelen en geen ramen', zegt ze en de locatie kan op een verhoor wijzen. Automutilatie (zelfbeschadiging) hoort bij de borderline-stoornis; het is een manier om spanning af te reageren (de stem van de therapeut stelt hierover ook een vraag aan haar), om de

pijn te voelen die het lichaam niet voelt. Daarna keert voor korte duur het evenwicht terug: zij heeft dus het lichaam gevoeld. Door het lichaam niet te voelen beschermt zij zichzelf voor pijn, maar paradoxaal genoeg leidt het niet-voelen van de pijn tot een fatale splitsing tussen lichaam en geest. De geest voelt nog, maar het lichaam niet meer.

Bij psychose maar ook bij schizofrenie is er een verstoord contact met het nu. Een psychotisch persoon leeft in de eigen wereld. Daarop wijst in de encenering de positionering van de actrice in de ruimte. Haar blik lijkt zich op de toeschouwers te richten, maar in de zalen met een steil oplopende tribune bereikt ze slechts de voorste rijen. Het is een kwestie van individuele waarneming of een toeschouwer de indruk heeft dat ze hem direct aanspreekt en direct naar hem kijkt. Eerder laat haar blik zich omschrijven als kijkende en niet-ziende. Haar gezicht en vooral de ogen spreken de toeschouwer aan en toch ook niet. Haar opengesperde ogen lijken meer naar binnen dan naar buiten gericht; deze indruk ontstaat uiteraard in samenhang met de afstandelijke tekstzegging.

De tekstzegging is traag en zonder de intonaties die betekenissen konden creëren; het heeft het losweken van de woorden van hun onderliggende betekenis en van hun verspringende contextuele verbindingen tot gevolg. De verschillende vormen (gebed, biecht) worden niet in intonaties of beklemtoning uitgedrukt. Daar tegenover staat dat elke centimeter van de tekst ruimte krijgt. Het is minutieus uitgewerkt en door de actrice met een verbluffende discipline uitgevoerd. Een tekstbehandeling die bewondering afdwingt en grote indruk maakt, die artificieel is, kunstmatig en theatraal. Het is de onderliggende emotie die impact op de toeschouwer heeft. Het theatrale en artificiële berust ook op het feit dat het lichaam bijna volkomen los staat van de stem, van de woorden. Een dergelijke tekstzegging dient niet ter vorming van het personage en dat is in overeenstemming met de tekst.

Eén gevoel lijkt te overheersen, want met name verdriet is het meest hoorbaar, hoewel door de intensiteit van het volume tot twee keer toe woede de meest opvallende emotie is. De persoon in het stuk karakteriseert haar emotie met 'pathologisch verdriet', hoewel ze ook zegt: 'depressie is woede'.

*'Niets kan mijn woede blussen.
En niets kan mijn geloof herstellen.
Dit is geen wereld waarin ik wens te leven.'*

De woede keert steeds in de tekst terug in vloeken en vervloeken (b.v. p.10, 19, 24) maar ook in: 'Ik storm op mijn dood af'. De gelatenheid en rust van de tekstzegging spreekt deze inhoud tegen. Dat is een kwestie van interpretatie, want door de keuze voor een overwegend kalme tekstzegging en voor een statische houding van het lichaam wordt de dynamiek tussen de levensdrang en de doodsdwang terzijde geschoven. Aan de toeschouwer wordt één perspectief geboden en dat is het perspectief van de dood.

Het onderliggende gevoel wordt het meest aan gevoeld als verdriet; het zijn tranen die er door heen klinken. Verdriet is ook de eerste emotie die aan het begin 'te zien' is, wanneer Edens enkele keren zichtbaar slikt. De afstandelijkheid schept een zekere berusting die met de grote pauzes samenhangt en die van het verdriet een melancholie maakt; meer een gefilterd verdriet dan een heftig beleefde emotie. Het verdriet wordt gepresenteerd zonder nuanceringen die zouden kunnen 'golven' door

bijvoorbeeld hun intensiteit. Van de heftigheid en agressie die voor een borderline stoornis ook kenmerkend zijn, is zelden sprake. Het is een toestand van depressie die hier getoond wordt. Een permanente toestand, voortkomend vooral uit het onvermogen om te leven, om liefde te vinden en te geven. 'En mijn gevoel is het onderwerp van die verwarde fragmenten.'

Het verdriet hoort onmiskenbaar bij alle drie de niveaus die tot uitdrukking komen in de 'metaforische' sequenties; in een tekst die zo complex is als *4.48 Psychose* worden het bewuste en onbewuste met elkaar op drie niveaus verbonden: het individuele, collectieve en transcendentale. Deze niveaus kunnen slechts summier worden aangegeven in trefwoorden, ontleend aan de tekst:

Het individuele: verlangen, verdriet, het gebrekkige lichaam, onthechting, eenzaamheid, doodsdrift;

Het collectieve: de wereld en zijn verschrikkingen, schuldgevoel, woede;

Het transcendentale: God en het lijden, de Apocalyps, een lichtende ervaring, het vervagen van grenzen tussen leven en dood, vervreemding.

Kane legt een link tussen individuele doodsdrift en collectieve massavernietigingsdrift. 'Zwarte sneeuw' (behalve als verwijzing naar een drug) roept het beeld op van Hiroshima of van de Holocaust, net als van de 'killing fields' van Cambodja.

'Ik vergaste de Joden, ik vermoordde de Koerden, ik bombardeerde de Arabieren, ik neukte kleine kinderen terwijl ze om genade smeekten, de 'killing fields' zijn van mij...'

Kane schrijft geen statement over de wereld, maar haar woorden kunnen bij de toeschouwer meer teweegbrengen dan alleen een meeleven met hoogst persoonlijke ellende. De volgende passage geeft het verband tussen de transcendentale en de individuele vervreemding en onthechting weer; Edens genereert hier de gevoelens van woede, haat en wanhoop door te schreeuwen. Het is het meest heftige moment van de voorstelling, dat iedereen bijblijft en dus opgevat zou kunnen worden als een statement van de regisseur:

'Krijge de klere. Krijge de klere. Krijg de klere omdat je me afwees door er nooit te zijn, krijg de klere omdat je ervoor zorgde dat ik mezelf geen fuck waard vond, krijg de klere omdat je verdomme de liefde en het leven uit mij liet wegbloeden, mijn vader kan de klere krijgen omdat -ie voorgoed mijn leven verpestte en mijn moeder kan de klere krijgen omdat ze niet bij hem wegging, maar boven alles kan God de klere krijgen door ervoor te zorgen dat ik van iemand houd die niet bestaat. KRIJG DE KLERE KRIJG DE KLERE KRIJG DE KLERE.'

Op het transcendentale niveau schrijft Kane over de vervreemding van de hedendaagse mens, over het verlies van religie en van de verlossingsidee. Tot drie keer toe zegt ze: 'Herinner het licht en geloof in het licht' (oorspronkelijk: 'Remember the light and believe the light'). Daarop volgt: 'Een ogenblik helderheid voor de eeuwige nacht' ('An instant of clarity before eternal night'). Dit citaat is afkomstig uit *The Tibetan Book of the Dead* en betekent: wanneer wij met het licht geconfronteerd worden, als wij naar het licht kunnen bewegen en dat accepteren, dan worden geboorte en dood irrelevant.

Aan het begin schrijft ze ook over een ervaring van 'eensgezindheid', wanneer lichaam en geest één zijn: 'als alle gedachten bijeenkomen in een ogenblik van eensgezindheid het lichaam niet langer afdrijvend'. Betekent dit een uiting van het verlangen naar een herhaling, naar een ogenblik van eensgezindheid, of is het een boodschap van haar aan ons? Het kan ook gaan om een bijna-dood-ervaring. Zij zag het licht. Of in verband worden gebracht met een scène waarin zij door artsen is omringd. Zij citeert en parafraseert de bijbel: 'Mijn geliefde, mijn geliefde, waarom heb je me verlaten', een verwijzing naar Mattheus. Maar geloof bestaat niet meer voor haar:

*'Herinner het licht en geloof het licht
Christus is dood
en de monniken zijn in extase'*

Uit de bijbel blijft alleen een reeks citaten over de apocalyptische vernietiging over – een reeks profetieën waar Kane de draak mee steekt. Profetie, preek en een bespotting. Daarna volgt 'herinner het licht en geloof het licht niets doet er meer toe.' Zij gebruikt de vorm van het gebed voor het uitspreken van een 'ideaal', de wens van een volwaardig bestaan. Deze tekst is op te vatten als een testament, een nalatenschap, een troostrijke boodschap.

Op het individuele niveau vertelt de tekst over een zoektocht naar de bevrediging van een emotioneel en lichamelijk verlangen. Verlatenheid en eenzaamheid, het verlies van een geliefd persoon en de onmogelijkheid van liefde zijn hier de kernbegrippen. Er ontwikkelt zich 'een verhaal' dat een grote herkenbaarheid toelaat, mede door de uitspraken die (ogenschijnlijk) vrij eenduidig zijn. Zij luistert naar de ademhaling van haar geliefde: 'Ik ben jaloers op mijn slapende geliefde...'. Zij heeft het over de arts: 'die een loopje met mij nam toen ik mijn hoofd kaalschoor, die loog en zei dat het fijn was mij te zien'. 'Ik vertrouwde je, ik hield van je'. Ze beschrijft hier de binding die dikwijls tussen patiënt en therapeut ontstaat: 'maar je verdomde schaamteloze leugens die zich vermommen als medische aantekeningen.' Aan het eind verwijt ze iemand van wie ze houdt dat hij (zij) haar leven heeft gered: 'ik wou dat je het niet had gedaan'. Hiermee verwijst ze mogelijk naar het begin. De hele sequentie is een dialoog met de stilte en gaat over hunkering, verlangen, de 'zoektocht naar jou'. Maar zij heeft het ook over 'mijn broer sterft, mijn geliefde sterft'.

Wie is deze persoon, hoe ziet ze eruit op het toneel? Edens draagt een pantalon van bruinige tweed en een gestreept truitje met daarop een groenig vest. De trui is bij de hals rond uitgesneden en hangt een beetje scheef op haar bovenlijf. Zij heeft zware donkere schoenen aan en blond haar. Geen bijzonderheden, geen bijzondere make-up. De indruk is, dat het er voor deze persoon niet veel toe doet wat ze aanheeft. Een jonge vrouw, een meisje? Er kan een verband gelegd worden tussen haar verschijning en het keurige handschrift waarmee 'geen decor geen bloemen' als op een schoolbord geschreven staat; tussen de intonatie van het voorlezen uit een brief of dagboek aan het begin en het verdriet als overheersend gevoel. De persoon lijkt heel jong. Enerzijds kan de toeschouwer zich emotioneel met haar identificeren op basis van herkenning. Anderzijds wordt er ook afstand ervaren; er wordt immers gedaan alsof de woorden voorgelezen worden en op enkele passages uitgezonderd behoudt zij afstand.

De handen en het gezicht zijn het meest expressief. De gebaren, zo weinig aanwezig als ze zijn, zijn belangrijk en kunnen in drie groepen verdeeld worden: illustratief, metaforisch en symbolisch. Wanneer zij het heeft over het zich doorsnijden van de hals, doet ze alsof; zij buigt het hoofd een beetje naar achter en met de hand duidt ze een stippelijntje langs de nek aan. Dit gebaar is eigenlijk overbodig, tenzij hiermee iets benadrukt wordt. Het kan betekenis geven aan de pijn waarmee het lichaam 'teruggeroepen' wordt uit de toestand van het niet voelen, niet bestaan. Zij houdt de handen gekruist voor het lichaam, alsof ze zichzelf wil beschermen en het lichaam verhinderen om uit elkaar vallen. Zij bedelt (houdt een handpalm open) bij de passage 'elke daad is een symbool, zijn gewicht verplettert mij.' Voordat ze over de automutilatie spreekt, trekt ze haar jasje uit en laat het op de grond vallen. Ze staat dan met haar armen van haar lichaam afgewend en met de handpalmen open is ze een symbolische figuur, martelaar, heilige of zelfs Christus. Tijdens de 'dialogen' met de therapeut heft ze de armen omhoog en slechts met een lichte buiging van de polsen en minimale bewegingen van de vingers geeft ze de sprekers aan. In deze dialogen klinkt de ironie van een patiënte die met iets anders bezig is dan met genezing, die de artsen wantrouwt. Alsof Kane hiermee wilde zeggen: de psychiatrische patiënten zijn vol wantrouwen. Maar de vragen die de therapeut stelt, zijn dan ook grote clichés. De schaarse gebaren citeren een houding van een heilige; een 'dumbshow' bekend uit de therapie en verwijzen tegelijkertijd naar het poppenspel en dus naar het theater. In zekere zin is ook de flard klassieke muziek een citaat.

Ze lacht vertellend over 'de enige arts die me ooit uit vrije wil aanraakte, die me in de ogen keek, die lachte om mijn galgenhumor, uitgesproken met een stem van een pas gegraven graf, die een loopje met mij nam...'. Ze lacht ook als ze het heeft over de schoonheid van haar geliefde, 'het spatten van haar glimlach, het pompen van haar hart', waarbij ze, opvallend genoeg, uitdrukkingen gebruikt die 'medisch' klinken. Haar mimiek, behalve de uitdrukking van de ogen en het gelach, toont verschillende stadia. Ze keert steeds terug naar de uitdrukking van vervreemding, alsof een waas over haar gezicht glijdt die de gelaatstreken door wanhoop vertekent en bevriest.

Ik citeer enkele beschrijvingen uit de recensies op de voorstelling die het bovenstaande staven:

'het frêle meisje'; 'ze vertelt van de wanhoop' (Volkskrant);
'Afscheidsbrief als in een donkere spiegel'; 'beklemmend beeld van de psychotische jonge vrouw'; 'het lijden van de jonge vrouw' (Trouw);
'meestal regeert de somberte, het pathologische verdriet' (De Telegraaf);
'getormenteerde zielenroerselen'; 'een inktzwarte tunnel, waarin geen licht aan het einde gloort.' (Het Parool);
'inktwarte eenzaamheid' (NRC Handelsblad);
'treurige en destructieve tekstflarden' (Eindhovens Dagblad).

Het 'verhaal' van liefde en verlangen wordt begeleid door ongerijmdheden, ambiguïteiten en een tegenstrijdige begeerte. In het gesprek met de stilte vraagt ze: 'Hoe ziet ze eruit? En hoe zal ik weten dat zij het is als ik haar zie? Ze zal sterven, ze zal sterven, ze zal verdomme gewoon sterven.' In dat 'sterven, sterven' klinkt verdriet, maar tegelijkertijd, door de stem laag te houden, ook iets onontkoombars, verschrikkelijks, waarschuwend en destructiefs. Je zou denken dat ze iemand anders dan zichzelf bedoelt. Zij heeft het immers over een derde persoon, maar

omdat er niemand op het toneel is behalve zij, praat ze met een imaginair persoon, en dat is zichzelf.

Dit vloeit voort uit de beslissing om slechts één actrice alle teksten te laten zeggen. Het benadrukt de schizofrene persoonlijkheid en seksuele ambiguïteit waarvoor eveneens talrijke aanwijzingen in de tekst te vinden zijn: *'gevangen te zitten in een vreemd karkas'*, *'gebouwd om alleen te zijn'*, en uitdrukkingen als *'hermafrodiet'* of *'eunuch'*. *'Denk je dat het mogelijk is dat iemand in het verkeerde lichaam wordt geboren?'* Ook deze zin heeft betrekking op een seksuele ambiguïteit.

Het lichaam, omdat het alleen en in een lege ruimte staat, krijgt theateraal gezien een vergrote betekenis. Maar behalve de mond spreken alleen de armen en handen over het lichaam. Anderhalf uur lang is de actrice, respectievelijk haar lichaam, door de regisseur tot bewegingloosheid 'veroordeeld'. Zij staat als genageld aan één plek. Het tart het uithoudingsvermogen en maakt tot het uiterste gebruik van de kracht van het lichaam. Het staat gelijk aan het uitproberen van het uithoudingsvermogen van dansers door een bepaalde beweging te herhalen (zoals de choreografen De Keersmaecker en Fabre deden). Het is een theatrale vertaling van de tekstuele mededeling aan het begin in de lamentatie: 'het lichaam kan niet eten, slapen, neuken'. Het lichaam is door zijn bewegingsloosheid theateraal opgeheven en dat blijft zo gedurende de hele voorstelling. Het lichaam speelt niet: a) is geen lichaam van een dramatisch personage, b) is geen drager van culturele of seksuele connotaties (mannelijk, vrouwelijk), c) zijn/haar expressie is tot het minimale gereduceerd, d) betekent niets. Dit overschrijdt de grenzen van de toneelconventie en gaat zelfs voorbij aan de grenzen van de performance. In een performance zou het lichaam zichzelf immers werkelijk gaan beschadigen. In zijn essentie is een dergelijk lichaam anti-theatraal, dat wil zeggen, representeert niets. De verdwijning van het lichaam door zijn betekenisloosheid bevestigt de dominantie van de taal.

Een dergelijke betekenisloosheid van het lichaam, samen met de tekstzegging en samen met het minimalisme in zijn geheel, heeft invloed op de waarneming van de toeschouwer. De voorstelling werkt als een concentratie en observatieoefening. Allereerst, verloren in de ruimte, verdwijnt het lichaam en de aandacht concentreert zich op het gezicht, waar behalve de mond, de ogen het meest spreken. In de tekst zijn beelden 'verborgen', het sterkst in metaforen en metonymie.⁵ Door de opperste aandacht voor de taal en omdat er op het toneel zo weinig (visueel) verbeeld wordt, krijgt de toeschouwer de kans om een omgekeerd proces te ondergaan: de talige beelden doen een beroep op het onbewuste. Op een gegeven moment verliezen de woorden hun betekenis en verworden ze tot klanken, omdat men in een landschap van het onbewuste verblijft. Als je de ogen sluit, richt je blik zich net als bij de spreekster naar binnen. Het fysieke, stoffelijke verdwijnt even.

In de tekst zijn duidelijke aanwijzingen dat Kane in haar 'verhaal' van liefde, verlangen en dood het gebied van de psychoanalyse betreedt en dat zou betekenen dat het object van het verlangen imaginair is. In de woorden 'het zwaard in mijn

⁵ De metafoor als (ver)dichting is een substitutie van een betekenaar door een andere betekenaar, waarbij de beelden ('dumbshow') hun tekst moeten vinden. Het is in dit proces van substitutie waarin Lacan de creatieve vonk lokaliseert.

dromen' (seq.7) verwijst ze naar Freud.⁶ Een andere belangrijke verwijzing is afkomstig uit het 'gebed':

*'om de affectie van de gewenste Andere te winnen
om me te hechten en trouw te blijven aan de Andere
om zinnelijke ervaringen te beleven met de Andere op wie ik mijn
energie concentreer'.*

In de theorieën van Sigmund Freud en Jacques Lacan wordt een samenhang tussen taal en subjectiviteit uitgewerkt. Freud, in zijn verklaring van dromen, betoogt dat het onbewuste gebruikmaakt van de taal in mechanismen van 'verschuiving' en 'verdichting'. 'Wanneer de onbewuste gedachten tot de oppervlakte weten door te dringen (...) is het in de vorm van (...) beeldverhalen van de droom.' Op de beelden die verborgen zijn in de taal wees Kane zelf aan het begin van 1998, toen ze een nieuw stuk (*4.48 Psychose*) begon te schrijven. Zij realiseerde zich dat dit stuk geen personages zou hebben, alleen taal en beelden. Deze beelden zijn niet gevisualiseerd, maar verbergen zich in de taal; 'ik weet niet eens hoeveel mensen daarin zijn.' Zij suggereerde hiermee, dat haar stuk zowel door één als door meerdere personen gespeeld zou kunnen worden .

Lacan verbindt de vorming van subjectiviteit bij het kleine kind aan de relatie van het kind met de taal. Subjectiviteit wordt als een reeks van relaties opgevat. 'Het kind leeft met een vals zelfbeeld dat van buitenaf is aangereikt in wat Lacan het spiegelstadium noemt. De blik van de ander bevestigt een schijnbare identiteit, een ideaal, of liever gezegd een afhankelijk zelfbeeld.' Later worden door de zogenaamde Symbolische Orde (de grote Andere) ideaalbeelden aangeboden.⁷ Het mag verondersteld worden dat Kane, die zich op het gebied van psychische aandoeningen én psychoanalyse documenteerde, op de hoogte van Lacan's theorie was. Zij heeft deze theorie in haar tekst gethematiseerd.

Het subject wordt in de tekst geconstitueerd en geconditioneerd door de taal. De taal (het woord) is de betekenaar, terwijl het onbewuste dat in de taal werkzaam is de onderliggende betekenis vormt. 'Het kind' (de persoon van het stuk) projecteert haar verlangen en het object van het verlangen kan alles zijn waarop een beroep gedaan wordt. Het verlangen richt zich op het opheffen van het gemis, waarbij het object van verlangen in de tekst verschuift, dat wil zeggen, het kan zowel een reëel persoon zijn, als een gedroomde en gefantaseerde: 'ik hou van iemand die niet bestaat', 'Je bent mijn arts, mijn redder, mijn almachtige rechter, mijn priester, mijn god, de chirurg van mijn ziel.' Een dergelijke fixatie neemt de persoon geheel in beslag; er is geen werkelijke passie, alleen het verlangen. Om dit verlangen te vervullen dat in de tekst

⁶ 'Sharp weapons of every kind (...) knives, daggers, spears, sabres (...) represent the characteristic of penetrating or injuring the body': *Introductory Lectures on Psychoanalysis, Symbolism of Dreams.*

⁷ 'De twee-eenheid van moeder en kind wordt doorbroken op het moment dat het kind moet accepteren dat er een 'derde term' in het spel is, de vader in zijn relatie met de moeder. De vader treedt op als vertegenwoordiger van de wet ('la loi du père') die de imaginaire symbiose als een verlangen naar volheid en almacht doorbreekt, een verlangen dat Lacan plaatst in de onmogelijke wens 'de Phallus te zijn', los van het feit of men die nu heeft of niet. De castratie beschrijft Lacan dan als het moment waarop het kind gedwongen wordt te erkennen dat het geslachtsverschil het onuitwisbare merkteken is van het zijnstekort. Accepteert het kind deze wet, dan zal het met de verwerving van taal kunnen intreden in de Symbolische Orde, de wereld van de cultureel bevestigde symbolisatie, van representatie, en van afstand, afwezigheid en abstractie. Het nu talige subject zal zich de breuk met het voor-talige stadium altijd bewust zijn als een heimwee, een gemis, een verlangen, en dit willen opheffen. Lacan omschrijft dit verlangen als het verlangen naar (of van) de Ander in een dubbele betekenis.' In: Mieke Kolk: *Spreken om het leven; vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*, Amsterdam, 1995

wordt gepresenteerd als een mateloos verlangen naar iets wat verloren is gegaan en dat een bron is van groot verdriet, zou een gebied betreden moeten worden waar de taal niet heerst, niet aanwezig is; het gebied van de zogenaamde Reële Orde (Lacan), het gebied waar geen talige wet heerst.

Om dit gebied te bereiken dient de taal afgebroken te worden. Dit proces is de schrijfster begonnen door de fragmentatie van de vorm, zoals in sequentie 13. Deze begint met: 'abstractie grenzend aan ...' (het wordt ook visueel, in de typografie aangegeven) en vervolgt:

*'Kon
Zou
Moest
Of zal
vrij van vorm'*

De taal desintegreert en verwordt tot losse woorden. Het zijn geen zinnen meer. Uiteraard beschrijft Kane haar lichamelijke en geestelijke gewaarwordingen - medicijnen hebben niet geholpen en zij is 'ziek nog steeds' - maar zoals alle grote schrijvers beschrijft zij niet alleen 'zoals zij zich voelde' maar ook algemeen geldende gewaarwordingen. Haar tekst heeft verschillende lagen en is dus voor verschillende interpretaties vatbaar.

Voor een complexer begrip van de tekst kan eveneens de theorie van Julia Kristeva van belang zijn. Zij gaat uit van het sprekende subject (niet van de situatie in wording) dat verdeeld wordt tussen het bewuste en onbewuste; blootgesteld aan enerzijds fysiologische processen (Freudiaanse driften), anderzijds aan sociale dwang. Er zijn volgens Kristeva twee wijzen van betekenisgeving; de eerste is de semiotische die door primaire driften en door primaire processen van verdichting en verschuiving gevoed wordt. 'Het semiotische verwijst naar een plaats voor de taal, die Kristeva met Plato's Chora verbindt en van een moederlijke connotatie voorziet. De tweede wijze van betekenisgeving is de symbolische, de ruimte die altijd al benoemd is, en een vaderlijke is (...). Het sprekende subject bevindt zich dan op het snijpunt van het semiotische en symbolische', aldus Mieke Kolk. De reeds genoemde splitsing, scheuring, etc in de tekst van Kane duidt op dit snijpunt. Maar bij Kristeva herwint het subject, 'tijdelijk verloren in een leegte, een nulpunt, een verlies van identiteit', haar symboliserend vermogen om de driften te controleren. Dit stadium in het proces toont de tekst van Kane niet. De driften, het verlangen kunnen niet door het personage van Kane onder controle gehouden worden.

Tussen het subject en de poging om alles van betekenis te voorzien, staat volgens Kristeva het lichaam als een stoorzender, de drager van driften en verlangens dat de eenheid van het sprekende subject doorbreekt. Als het lichaam, gevoed door primaire driften, tot zwijgen wordt gebracht, spreekt alleen de tekst. De tekst komt los van het acteurslichaam te staan als dat geen psychologische constructie van het personage meer is. Deze twee noties, enerzijds de taal die als hindernis wordt ervaren om het verlangen te vervullen, anderzijds het lichaam als een stoorzender die geëlimineerd, tot zwijgen gebracht zou moeten worden, bieden een mogelijke verklaring voor het proces dat in de tekst gaande is: de destructiedrift is zowel op de

taal als op het lichaam gericht. Het lichaam staat de taal in de weg, maar de taal staat ook het lichaam in de weg.

Het verlangen om het lichaam te vernietigen en de taal te deconstrueren kan begrepen worden als een tegenstrijdig proces, dat zich afspeelt tussen het woord, dat de taal (Symbolische orde van abstractie en afstand) vertegenwoordigt en het verlangende lichaam. 'Slechts één woord op een bladzij en je hebt drama', vertelt niet alleen over het concept van het dramatische minimalisme van de schrijfster, maar ook over het concept van de vorming van het subject, de kern als het ware van haar schrijven. Slechts één woord, waaronder hele landschappen van het onbewuste, van het verlangen etc. liggen; dat betekent inderdaad het ware drama.

Het lichaam met zijn driftleven en verlangen, het lichaam dat pijn en lijden draagt, dat door een mateloos verlangen en doodsdrift gedreven wordt, werd in de voorstelling, theatraal gezien, tot een bijna absoluut zwijgen gebracht. Kern van de interpretatie lijkt de gedachte te zijn dat de taal het subject is: het lichaam is afgescheiden van het fictionele subject en er is geen personage, hoogstens de minimale psychologische constructie van een personage. Het lichaam is eveneens totaal afgescheiden van de speelstijl van de acteur. Het betekent niets. Een nulpunt. Het lichaam speelt niet de tekst, maar zegt de tekst. Het lichaam draagt ook geen, of nagenoeg geen culturele inscripties zoals aantrekkelijk/ onaantrekkelijk, vrouwelijk/ mannelijk. Het ontbreken van deze cultureel bepaalde kenmerken is tekenend voor het postmoderne.

In de voorstelling zijn er aanwijzingen voor een letterlijke interpretatie van het lichaam als een al dood lichaam. De 'lichtwoorden' op de wand 'geen bloemen geen decor' doven op een bepaald moment - daarmee wordt het proces aangeduid - maar het lichaam zelf is vanaf het begin al 'uitgedoofd'. Een dergelijk concept kan steunen op de aanwijzing 'remember me' aan het begin (ook de laatste woorden van de geest van Hamlets vader). De persoon, aan wie de actrice stem en lichaam verleent, vertelt dus haar 'verhaal': haar geest, gevat in de taal, vertelt wat in werkelijkheid gebeurde (zal gebeuren). Vooral de intonatie aan het begin en het handschrift van de woorden op de achterwand geven deze suggestie. De woorden uit het Tibetaanse dodenboek zouden binnen dit concept geïnterpreteerd kunnen worden als het licht dat gezien wordt als men doodgaat. Ze vertelt dus terugblikkend op het verleden. Ook de afstandelijke tekstzegging, die dus niet echt emotioneel doorleefd is (behalve de al genoemde passages van 'krijg de klere' en 'kijk me niet aan') laat de indruk van herinneringen ontstaan. De zin 'Ik schrijf voor de doden de ongeborenen', kan aan de basis liggen van deze interpretatie. Aan het eind lijkt het alsof ze steeds dieper in de bodemloze grond zakt of dat ze verdwijnt in de verte. Dit wordt ook met de stem aangegeven. De fysieke gestalte verdwijnt, maar er verschijnt om haar heen een warm, geel-oranje licht. Dit aura rond het lichaam op het moment van verdwijning wijst als een zichtbaar symbool van een bepaalde kracht erop, dat de geest wordt bevrijdt. Het is geen gesloten einde zoals in een traditioneel drama. In de postmoderne teksten sterven de personages niet en is het einde open.

Bij een dergelijke encenering staat de rol die in de voorstelling aan het lichaam gegeven wordt in tegenspraak met de tekst, waarin herhaaldelijk in verschillende bewoordingen sprake is van een destructie die gaande is. Ook bijvoorbeeld de woorden 'pijnscheuten beginnen' roepen een zeer lichamelijke associatie op. Het lichaam lijkt contact te zoeken en elke keer contact te verliezen. Het lichaam heeft in

de voorstelling de neiging om autonoom te worden. Zo werkt het gebaar van de gekruiste armen als een vergroot teken dat duidt op de poging om contact te zoeken met het eigen lichaam en het afweren van contact met de buitenwereld.

Het valt op dat ondanks de interpretatie van het dode lichaam een personage, hoe minimaal dan ook, wordt gevormd: door het verdriet en de tranen, het lachen, schreeuwen, de wanhoop en het uiterlijk. Ook de muziek van Presley werkt herkenning in de hand. Psychologische tekens doorkruisen de abstractie. Zo wordt 'een verhaal' geschreven, getuige ook de reacties van het publiek en de pers. Hoewel het lichaam naar presentatie neigt, zijn er toch tekens aanwezig die om een interpretatie vragen. In ieder geval werd hiermee benadrukt dat theatraliteit synoniem is voor het creëren van betekenissen.

Aan het begin van dit schrijven werd betoogd dat *4.48 Psychose* een zuiver postdramatische tekst is. Met het oog op de realisatie - de voorstelling - kunnen de kenmerken hiervan als volgt worden samengevat. De tekst vertelt geen groot verhaal; er is geen ontwikkeling van plot, geen fabel, er is geen (of nagenoeg geen) dramatisch personage. Kane keert zich tegen de grote vertellingen zoals de religie en verlossingsideeën. Er is een veelheid van 'verhalen', een rijkdom van tekstvormen die voordien niet of nauwelijks in dramatische teksten gebruikt werden. Er is een veelheid van citaten, een veld van verwijzingen. De tekst heeft geen boodschap of een eenduidige, normerende betekenis, er is ook geen duidelijk gestructureerd, logisch en te verwachten betoog (de restjes daarvan zijn alleen in de dialogen te vinden). De betekenissen worden door het gebruik van metonymie, metafoor en symbool 'verspringend' en zich steeds verplaatsend gevormd en liggen verstrooid door de hele tekst, verschuiven zich en raken het gebied van de dood. Het einde is open. Het afbreken van de dramatische vorm resulteert in de versplintering van wat ooit een geheel is geweest. Het is interessant dat dit met de omschrijving van een schizofreen persoon samenvalt.

De vorming van het subject in de tekst laat een psychoanalytische interpretatie toe door de wijze waarop het onbewuste in de tekst wordt gethematiseerd. Het subject is ambigue, dat wil zeggen, cultureel gevormde verschillen zijn niet of slechts vaag aanwezig. De verschillende vormen geven verschillende perspectieven aan het subject, dat dientengevolge ook als gefragmenteerd wordt ervaren. De kunstenaar ontwikkelt een vorm van weten en is in staat dieper door te dringen in het gebied dat Lyotard 'het onpresenteerbare' noemt en dat hij gelijkstelt aan de Kantiaanse categorie van het sublieme. Dat onpresenteerbare is het schemergebied waarin de subjectiviteit van de kunstenaar heerst. Psychische subjectiviteit dus.

Concluderend: door de keuze om één actrice te laten spelen, werd het samenvallen van taal en subject mogelijk gemaakt. Taal is zij. Deze keuze staat in verband met de rol die de stilte speelt, maar bovenal met de psychoanalytische theorie van de vorming van het subject. De casting van één persoon is een perfect doordacht idee dat de schrijfster zelf aanreikt: het beantwoordt aan de schizofrene meerstemmigheid én aan het uitstel van spreken. Als stilte op existentieel niveau bevat het een verwijzing naar het uitblijven van een antwoord van God en van een antwoord op de vraag hoe te leven, op de vraag naar de zin van het leven. Het zorgt ook voor de ultieme referentieloosheid; de wereld om de persoon heen is niet bevolkt door andere mensen, bestaat als het ware niet.

De dramatische vorm is gebroken en er is een veelheid van vormen die verschillende perspectieven bieden. In de voorstelling krijgen deze vormen geen bijzondere aandacht, dat wil zeggen, behalve brief en dagboek worden geen bijzondere perspectieven geboden. Er is weinig gevecht om de vorm aanwezig, de innerlijke toestand treedt naar voren. Hiermee raakt het collectieve en de universele inhoud op de achtergrond. Maar de ultieme referentieloosheid maakt ruimte vrij voor 'verdichting'; een aspect van het droomdenken waarbij de dromer tegelijkertijd toeschouwer en handelende figuur kan zijn. In de droom kan één persoon tegelijkertijd verschillende personen uitbeelden. Zo is in de voorstelling één persoon de toeschouwer, maar ook de dader.

Referenties zijn voor de toeschouwer te vinden in de wereld om hem heen, maar vooral in hemzelf, in zijn emotionele beleving. De toeschouwer wordt uitgenodigd om zich vooral op het persoonlijke niveau te identificeren; referenties in de tekst klinken slechts als een echo op de achtergrond. Het afzweren van culturele en collectieve verwijzingen ten gunste van een innerlijke wereld, neemt ook de troost weg die de toeschouwer zou kunnen vinden in de rijkdom aan vormen waar Kane in haar tekst ongetwijfeld toe uitnodigt. Troost is niet in de tekst te vinden (in zijn inhoud); het is de tekst zelf - een uit fragmenten samengesteld construct met een buitengewone metaforische gelaagdheid. Het uiterste minimalisme in de theatrale verbeelding beantwoordt aan Kane's dramatisch minimalisme, dat hiermee bekrachtigd wordt. De grote aandacht voor woord en taal en het theatrale minimalisme van de voorstelling past in de Nederlandse postcalvinistische traditie van de macht van het woord en van soberheid en matigheid. De regisseur geeft een stem aan Kane, aan haar doodsverlangen en doodsdrift en zo 'schrijft' de voorstelling vooral een individueel verhaal. Ik hoorde meer de stem van de dood dan van het leven. Het leven zelf kan verlicht worden in de dubbele betekenis van het woord, onder andere door de kunst die onsterfelijk blijft en het fysieke lichaam overstijgt. De laatste woorden van Kane 'please open the curtains' kunnen ook betekenen dat de voorstelling opnieuw kan beginnen. Morgen, of over een week, over een jaar of tien, of op precies hetzelfde tijdstip ergens op een andere plek op aarde begint de voorstelling opnieuw. Maar deze woorden klonken heel zwakjes.

Hana Bobkova is criticus en theaterdocent. Jarenlang schreef zij kritieken voor Het Financieele Dagblad, tegenwoordig schrijft ze onder meer voor TM.