

## ○ Scherven van een object waaraan we ooit zo gehecht waren

- Een analyse van *Crave* van Sarah Kane

*Naar aanleiding van de recente regie door Olivier Provily van Hunker van Sarah Kane schrijft Alexander Schreuder, de dramaturg van deze voorstelling, een analyse van de theatertekst. Hiermee schaart hij zich achter Hana Bobkova, die in Theater Schrift Lucifer #2 (najaar 2005) een diepgravende studie publiceerde van Kanes 4.48(u) Psychose. Alles wijst erop, analyseert Alexander Schreuder, dat Sarah Kane de hoop had dat de woorden van Crave, uitgesproken in het theater, een grotere overlevingsdrift zouden hebben dan hun schepper.*

Alexander Schreuder

M I want a real life,

B A real love,

A One that is rooted and grows upwards in daylight.

Sarah Kane pleegde op 20 februari 1999 zelfmoord in een psychiatrische kliniek. Ze werd achtentwintig jaar. Een dieptragisch einde aan het leven van deze bijzonder getalenteerde schrijfster. Met gebrek aan erkenning voor

haar schrijverschap of iets dergelijks had deze daad niets te maken. Sinds de storm van protest op haar eerste stuk, *Blasted* (1995) was er heel wat veranderd. Pers en publiek hadden inmiddels ingezien dat het gruwelijke geweld in haar stukken niets te maken had met het overdadige en loze geweld dat in veel films zo normaal geworden was. Kane werd internationaal inmiddels gezien als de aanvoerder van een nieuwe generatie toneelschrijvers: de 'New Brutalists'. Een generatie die opgroeide in de uitzichtloze jaren tachtig en in de jaren negentig, toen ze het stokje overnam, de wereld toonde zoals niemand hem wilde zien. Daarmee was ze één van die schrijvers die de relatie tussen theater en de wereld buiten opnieuw vitaliseerden.

Karakteristiek voor Kanes stukken (met name *Crave* en *4.48 Psychosis*) is het verzet tegen psychologisch en naturalistisch drama. Haar werk weerspiegelt niet de socio-politieke omstandigheden van de personages, en toont ons geen direct herkenbare, psychologisch afgebeelde mensen. Deze anti-realistische stijl is volgens theaterwetenschapper Graham Saunders de oorzaak van de kritiekhetze die Kanes eerste stukken ontmoetten.<sup>1</sup> De Engelse theatertraditie is (of was in ieder geval in de jaren '90 nog) een realistische. Het was volgens Saunders niet de inhoud van het werk die afkeer opriep, maar de vorm waarin Kane deze uitte. Een vorm die op geen enkele manier schroomde wreedheid aan de kaak

---

<sup>1</sup> Graham Saunders: *'Love me or kill me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. (Manchester 2002)

te stellen en vooral ook te tonen. Bovendien was er door de nieuwe dramaturgie van Kane in die wreedheid geen orde meer aan te brengen met de conventionele opposities. Haar werk was amoreel (overigens zeker niet immoreel). Een afgrijselijk sadistische dader kon tegelijkertijd de verpersoonlijking van een oprechte, zuivere liefde zijn. Veel critici hadden daar grote moeite mee, omdat ze, aldus Saunders, het werk en de opvoeringen legden langs de bestaande meetlat. Het werk ontweek de geijkte criteria, en de critici begrepen het als een simpele expositie van geweld. Wat ze niet zagen was dat de stukken helemaal niet zo 'onrealistisch' waren. De realiteit was alleen verplaatst naar binnen, naar het innerlijk van de mens. Het gedrag van de personages was (volgens Kane zelf) het product van een maatschappij die gebaseerd is op geweld. De wreedheid waartoe de mens in staat was, werd door Kane op zwarte en zelfs zwarthumoristische manier getoond. De erfenis van de harde Thatcher-politiek gaf de nieuwe generatie genoeg aanleiding om de samenleving te zien als een arena van gewelddadige conflicten in plaats van een plek waar idealisme en verantwoordelijkheidsbesef bloeiden. Kane was hierin overigens niet de enige, maar door de buitenwacht werd zij niet zelden gezien als de aanvoerder van de New Brutalist-beweging. Kane zelf had overigens niets op met bewegingen en voelde zich er geen deel van.

Parallel aan het succes van haar schrijverschap liep echter een heel andere realiteit. De schrijfster leed in haar korte leven meermaals aan zware depressies, en

was voorafgaand aan die fatale dag in 1999 opnieuw in een dal terecht gekomen. Haar laatste en pas na haar dood opgevoerde stuk, *4.48 Psychosis*, schreef ze in die periode. Het bleek een soort testament.

Ook *Crave*<sup>2</sup>, dat direct voorafging aan *4.48 Psychosis*, wordt gekenmerkt door een teneur van depressie. Het werd voor het eerst in de zomer van 1998 opgevoerd en kent heel wat passages die – achteraf gezien – een akelige voorbode zijn van de toekomstige zelfdestructie van de schrijfster. De tekst wemelt van de toespelingen op de dood en de zelfmoord, nu eens impliciet, dan weer expliciet. De doodswens wordt voor het eerst uitgesproken op de eerste en voor het laatst op de laatste bladzijde - en herhaaldelijk daartussenin. *Crave* is één van de meest duistere stukken uit het wereldrepertoire, maar het zou volkomen onterecht zijn het werk te reduceren tot een vorm van 'suicide art'. De schrijfster leefde immers nog toen ze het stuk schreef, haar biografie was nog niet voltooid, en daarom moeten we het ook los zien van wat er later gebeurde. Zeker, het stuk is zeer autobiografisch, maar de waarde ervan moet niet worden afgemeten aan het leven van zijn geestelijke moeder, maar aan zijn eigen werking. Het is wat betreft dramaturgie en compositie een hoogtepunt uit de laattwintigste-eeuwse, postmoderne en postdramatische toneelliteratuur.

---

<sup>2</sup> Marcel Otten vertaalde 'Crave' als 'Hunker'.

## Postdramatisch

*Crave* verwijdt zich zo ver van de klassieke dramaregels dat de tekst op het eerste oog de vraag zou kunnen opwerpen of het hier nog wel om een *toneelstuk* gaat. De dialogen zijn weliswaar verdeeld over verschillende sprekers, maar duidelijk omliggende personages ontbreken. Ze 'heten' A, B, C en M, en lijken eerder op stemmen dan op mensen, omdat hun kern, hun centrum van waaruit ze spreken, afwezig is. Ze zijn als het ware vloeibaar geworden, ze lopen in elkaar over. Het gevolg daarvan is dat een doorlopende verhaallijn ontbreekt. Wie aandachtig luistert, hoort dat de stemmen wel pogingen ondernemen om een verhaal te vertellen, maar na afloop zal het nog steeds onmogelijk zijn om een eenduidige handeling te reconstrueren. Verschillende tijden lopen door elkaar heen en verschillende ruimtes worden opgeroepen maar verdwijnen ook weer. Als er iets zeker is, dan is het wel dat *Crave* in plaats van door samenhang gedomineerd wordt door fragmentatie. De tekst draagt alle kenmerken van het '*postdramatische*'; het is geen drama meer, maar staat in de 'traditie' die zich ná het drama plaatst.<sup>3</sup> Synthese, van oudsher bepalend voor welk toneelstuk dan ook, geldt niet meer als overkoepelend principe. De eenheid van het stuk komt niet tot stand in de aristotelische zin van een noodzakelijke en oorzakelijke samenhang tussen alle delen van de plot. In plaats daarvan is de structuur associatief, zoals een droom. Wat in een drama de plot

---

<sup>3</sup> Kenmerken ontleend aan Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. (Frankfurt am Main 1999)

is, is hier een structuur van vertakkingen die als het ware zonder oorsprong is, een rizoom. Het is niet zo dat vanuit een eenduidig beginpunt van het stuk zich een of meerdere handelingslijnen uitstrekken, maar het web van vertakkingen is vanaf aanvang aanwezig. Geen ordening van het kijken dus (zoals we gewend zijn), maar verwarring. Ook interessant (en zeer postdramatisch) is een schijnbaar paradoxaal procédé van de tekst zelf. Op één na, gaan alle 'regieaanwijzingen' over de muzikalisering en ritmering van de gesproken tekst. De schrijfster geeft ons geen neventeksten over de emotionele ladingen van de replieken. Acteurs, regisseur en dramaturg zijn dus volledig op zichzelf aangewezen bij de vraag hoe de replieken worden uitgesproken. Paradoxaal genoeg treedt juist daardoor – dus door het ontbreken van voorschriften voor de opvoering - het laatste algemene kenmerk van het postdramatische in werking: de nadruk op de 'performance text' – de totale situatie van een theatrale gebeurtenis die ontstaat door het werkelijk samenzijn van publiek en uitvoerders. De acteurs kunnen in hun manier van spreken weliswaar intenties kenbaar maken (bijvoorbeeld 'kwaad' of 'gelukkig' 'verwijtend' etc...) maar de achterliggende motieven zal de toeschouwer/toehoorder zelf moeten genereren omdat ze niet als informatie in de tekst verweven zijn.<sup>4</sup> Hoe moet bij voorbeeld het 'You're dead to me' waarmee C het stuk opent, worden opgevat? Is het een beschrijving? Horen we een verwijt, een

---

<sup>4</sup> Het *drama* heeft hiervoor beschikking over de techniek van expositie: het verstrekken van in de plot geïntegreerde informatie die de toeschouwer nodig heeft om de dramatische handeling te kunnen volgen.

beschuldiging? Of vatten we zo'n uitspraak op als een poging tot zelfbehoud (van degene die hem doet)? Extreem gezegd kan *Crave* dus niet gelezen, maar alleen *gehoord* en *geluisterd* worden. Wat rest is een structuur waar we op eenzelfde manier naar kijken als naar de scherven van een object waaraan we ooit zo gehecht waren.

### **Monoloog**

Het ingewikkelde en tegelijk fascinerende aan de compositie van *Crave* is dat de tekst als monoloog én als dialoog op te vatten is. In de eerste hoedanigheid lijkt het op een relaas van gevoelens en gedachten die alle uit eenzelfde, zij het gespleten, 'ik' komen. Het zijn als het ware stemmen in een hoofd, misschien van Kane, die verschillende kanten van dezelfde ziel vertegenwoordigen. Nu eens strijden die stemmen met elkaar, dan weer smelten ze samen en vertellen hetzelfde verhaal. Op dit monologische niveau is het de schrijvende 'instantie' die op de voorgrond treedt. Zo gelezen maakt de tekst een sterk autobiografische indruk, die bovendien wordt versterkt door de wetenschap achteraf van Kanes depressie en zelfmoordneiging in de periode dat ze *Crave* schreef. Het opschrijven van duistere gedachten en gevoelens fungeert als instrument om deze te beheersen en uit leven (op een veilige manier), als wapen in de strijd tegen de eigen ondergang. De toespelingen op de dood, op sterven, worden heel uiteenlopend geformuleerd, van ernstig:

A: What do you want?

B: To die.

via sarcastisch:

C: You can only kill yourself if you're not already dead.

tot cynisch:

M: If you commit suicide you'll only have to come back go through it again.

Daar tegenover staan verspreid door de tekst replieken die gelezen kunnen worden als het 'serum' tegen de doodsdrijf:

C: Don't die

Of:

B: If you died it would be like my bones had been removed.

Of:

A: Most people,

B: They get on,

A: They get up,

B: They get on.

Uiteraard ontbreekt de situatie zoals we die kennen van *dramatische* monologen. Het enige dat zeker is, is *dat* er gesproken wordt. Fictieve, gespeelde tijd en plaats waarin de spreker zou spreken, zijn er niet, althans, ze zijn niet met zekerheid vast te stellen. Ze kunnen dus ook niet domineren. Daardoor ligt de nadruk op 'ons hier en nu'. Het spreken vindt plaats in de *performance text*.

### Herhalingen

Op het monologisch niveau spelen ook de vele herhalingen een cruciale rol. Ze komen voor in direct op elkaar volgende replieken of op afstand van elkaar door de hele tekst. Als het meest opvallende structuurkenmerk hebben ze een dubbele functie. Enerzijds is de toeschouwer/toehoorder zich zeer bewust van deze herhalingen; de hoeveelheid ervan kan hem onmogelijk ontgaan. Anderzijds vindt de zichzelf repeterende tekst op deze manier zijn weg naar het onbewuste. Het is het meest constante aspect van dit gefragmenteerde toneelstuk en het brengt als een reeks mantra's een soort trance teweeg. In die toestand wordt de toeschouwer/toehoorder als het ware geopend voor dieperliggende betekenissen van de taal, die hij echter niet rationeel kan duiden, maar alleen met het gevoel kan ondergaan. De herhalingen vinden plaats als een soort taalspel dat ik zou willen omschrijven als *variaties van homoniemen of synoniemen*. Als een keten van 'homonieren' brengt hetzelfde woord steeds andere, nieuwe betekenissen teweeg, zoals in het volgende voorbeeld 'gebroken' zowel letterlijk (een gebroken neus) als emotioneel (een gebroken hart) gebruikt wordt:

B: Look.  
C: Listen.  
B: Look. My nose.  
M: What about it.  
B: What do you think?  
C: Broken.  
B: I've never broken a bone in my body.  
A: Like Christ.  
B: But my Dad has.<sup>5</sup>

Soms wijst de tekst zelfs zeer expliciet op zulke betekenisverschillen:

B: My back aches.  
C: My head aches.  
A: My heart aches.

Pijn geldt hier als respectievelijk fysieke, psychische en emotionele pijn.

Als ketens van 'synoniemen' proberen de herhalingen – zonder daarin te slagen overigens – een eenduidige betekenis te grijpen van iets dat onduidelijk blijft:

A: Guilt lingers like the smell of death and nothing can free me from this cloud of blood.  
C: You killed my mother.  
A: She was already dead.  
[...]

---

<sup>5</sup> 'Listen' en 'broken' kunnen gelezen worden als doelende op een *gebroken hart*.

A: She died.  
B: People die.  
M: It happens.

De woorden 'death', 'blood', 'killed', 'dead', 'died' en 'die' pogen hier er achter te komen wat de ware oorzaak is van de dode toestand waarin de moeder kennelijk verkeert.<sup>6</sup>

De herhalingen vinden niet alleen plaats in zulke aaneengesloten ketens, maar ook in intervallen. Zo is er op meerdere plaatsen in de tekst sprake van het 'breken' of 'gebroken'. Referenties aan of toespelingen op de dood komen op vrijwel iedere pagina van het stuk voor. En veel replieken worden letterlijk herhaald, zoals: 'Ik voel niets, niets. Ik voel niets.' (Vier keer) De voorbeelden zijn te talrijk om hier volledig opgesomd te worden.

Het lijkt erop dat Kane met deze repetitieve structuur doelbewust de menselijke drang om begrijpelijke betekenissen aan de taal (en aan beelden) toe kennen activeert *én* attaqueert. Door beide tegelijkertijd te doen, geeft ze de toeschouwer/toehoorder het gevoel dat hij verzeild is geraakt in een situatie waarin hij permanent faalt in zijn pogingen de stemmen te begrijpen. Niet voor niets hoort hij op zeker moment: 'And if this makes no sense then you understand perfectly' – een relativerende uitspraak die, als het een commentaar op het toneelstuk

---

<sup>6</sup> De 'dode moeder' is symbolisch op te vatten: de afwezigheid van de moeder(figuur). Er wordt verschillende keren naar verwezen in het stuk.

*Crave* in zijn geheel is, misschien een geruststellende werking heeft. Het is namelijk niet alleen onmogelijk om de precieze betekenissen van alle uitingen te achterhalen (al was het alleen maar omdat het spreken daarvoor te snel gaat), maar ook om van iedere herhaalde uitspraak te onthouden welke stem hem de laatste keer deed. Er zijn gewoonweg te veel 'stemwisselingen'. Dezelfde uitspraak of mededeling kan door verschillende sprekers worden gedaan. Om bij het voorbeeld van 'Ik voel niets...' te blijven: doordat C dit tot drie keer toe en verspreid over de tekst herhaalt, ontstaat op zeker moment de indruk dat het exclusief haar woorden zijn, maar B deed deze uitspraak als eerste. Door deze repetitieve structuur lukt het de tekst uit te stijgen boven het autobiografische en 'therapeutische'. Het is geen egodocument, maar juist een werk dat sterk gericht is op degene die het waarneemt en in zich opneemt: de theatertoeschouwer. Die ondergaat de tekst als een intense ervaring, misschien wel vooral doordat zijn eigen brein zo actief is in het zoeken naar en produceren van betekenissen.

### **Dialog**

Gelezen als dialoog verschijnt de tekst als de stemmen van personages die aan hun randen weliswaar met elkaar versmelten maar toch ook menselijker, dus fysieker, zijn dan ze in eerste instantie leken. In:

B: Where you been?  
M: Here and there.  
C: Leave.

B: Where?

C: Now.

M: There.

kunnen 'Leave' en 'Now' niet alleen gericht zijn op M of B, maar ook (en dat lijkt veel waarschijnlijker) bedoeld zijn voor A, die toenadering tot C zoekt. Wie de tekst op deze manier analyseert, ontdekt al gauw dat de stemmen/personages zich niet alleen richten tot het theaterpubliek, maar ook tot elkaar. Er wordt dan een web van voortdurend wisselende relaties zichtbaar, waarbij overigens opvalt dat de dialoog zowel tussen twee, drie als vier personages gevoerd kan worden, en meestal plaatsvindt tussen enerzijds A en C, en B en M anderzijds.

Niet onbelangrijk is dat Kane zelf over de betekenis van de letters A, B, C en M oorspronkelijk dacht als Abuser of Author, Boy, Child en Mother.<sup>72</sup> Er ontstaan dan relaties tussen hen die in verband gebracht moeten worden met het liefdesdiscours dat ze vrijwel voortdurend met zichzelf en elkaar voeren. De dialoog krioelt van de tegenstrijdigheden, die soms zo extreem zijn dat het lijkt alsof ze onmogelijk kunnen bestaan. Het contact tussen A, B, C en M is totaal verbroken – en tegelijkertijd zijn ze aan elkaar gekluisterd. Ze verlangen evenveel naar het ene als naar het andere; evenveel naar het contact, naar de versmelting met de ander, als naar de bevrijding van zichzelf door van die ander los te raken. Deze paradoxale

---

<sup>7</sup> Saunders

relaties spelen zich het meest concreet af tussen A en C en tussen B en M. C spreekt in het begin de wens uit om van A los te komen zonder hem kwijt te raken, wat volgens A onmogelijk is, zoals doorheen het stuk ook blijkt. Op de lange liefdesverklaring van A reageert C met 'this has to stop this has to stop this has to stop [etc.], maar wanneer A op zeker moment zegt '[...] I have lost you now' antwoordt C: 'GOT ME'. Hun relatie culmineert in de wanhoop van C nadat A heeft gezegd: 'It's over'. Ook tussen M en B is deze tegenstrijdigheid kenmerkend. Aanvankelijk is het M die B smeekt haar liefde te geven, wat hij weigert. Uiteindelijk is deze relatie veranderd in het tegendeel en weigert M de liefde die B haar naar eigen zeggen geeft.

Dat laatste – liefde die aangeboden en geweigerd wordt - is een vast patroon in de manier waarop de personages zich tot hun eigen en elkaars liefdesgevoelens verhouden. A en M lijken wel in staat te zijn liefde te voelen en te geven, maar C en B accepteren hun liefde niet. Voor A is deze afwijzing zo'n harde klap dat hij er emotioneel aan kapot dreigt te gaan. Voor M bestaat het lijden vooral uit het feit dat haar kinderwens gefrustreerd wordt omdat zij de vruchtbare leeftijd gepasseerd is.

Waar komen de weigeringen van C en B vandaan? Opvallend is dat B en C beiden zeggen niets te voelen, maar wie gelooft dat? Dergelijke uitspraken duiden toch vooral erop dat het tegendeel waar is. Als B het over 'niets voelen' heeft, doelt hij op zijn zelfdestructieve drank- en sigarettengebruik. Het kapotmaken van het

eigen lichaam kan een poging zijn om te voelen wat het lichaam niet voelt.<sup>8</sup> Maar wanneer C het over hetzelfde heeft, gaat het om het tegenovergestelde. Het 'Ik voel niets, niets. / Ik voel niets' is een opdracht aan haarzelf om niet te voelen wat ze juist wel voelt. Dat staat in de psychologie over het algemeen bekend als het inkapselen van het eigen gevoel, omdat het toelaten ervan als bedreigend ervaren wordt. Waarom anders wordt deze uitspraak door C voor het eerst gedaan als reactie op een door A vertelde anekdote over een meisje dat door haar grootvader in aanwezigheid van haar vader seksueel wordt misbruikt?

Op een of andere manier is bij alle vier de personages de beleving van liefdesgevoelens verminkt of pervers. A is niet alleen degene die een intense liefdesverklaring aflegt, maar ook pedofiel en de beul van 'haar', waarmee hij hoogstwaarschijnlijk C bedoelt. M heeft naar eigen zeggen nog nooit een man ontmoet die ze vertrouwd. Uit de uitspraken van B kan opgemaakt worden dat liefde voor hem hetzelfde is als seks. Geen van hen heeft een ontwikkeld, volwassen gevoelsleven.

### **Het verleden**

Waarom zijn deze stemmen of personages er? Waarom spreken zij? En wat doen zij? Er is in *Crave* niet alleen de

tijd van het 'nu' waarin de personages spreken, maar ook een andere tijd, een verleden, waarin onmiskenbaar gebeurtenissen plaatsvonden die zo ingrijpend en destructief waren, dat ze hun uitwerking nog lang niet verloren hebben. In de korte anekdotes (die direct aan het publiek gericht lijken) speelt het schenden van het vertrouwen dat het kind in de volwassenen heeft, een centrale rol. Het is opvallend dat het geheugen van de personages er niet in slaagt het verleden als een samenhangend geheel te (re)construeren. Het blijft een verzameling scherven, waarin voor ons onherleidbare privé-gebeurtenissen en momenten uit het collectieve geheugen (bijvoorbeeld een wereldberoemde krantenfoto uit de Vietnamoorlog) elkaar willekeurig afwisselen. Misbruik in verschillende vormen, maar vooral seksueel en in de kindertijd lijkt een hoofdrol te spelen. De getuigenissen van een traumatische gebeurtenis komen tot ons ofwel in de vorm van onvolledige, vage of versplinterde verslagen, ofwel als metaforen. Die traumatische gebeurtenis is waarschijnlijk wat A, B, C en M met elkaar delen. Het is wat hen aan elkaar bindt en wat ze gezamenlijk herbelevend. Niet voor niets worden er toespelingen gemaakt op de plek waar zo'n herbeleving zich af zou kunnen spelen, zoals: 'Listen. I am here to remember. I need to... remember' en 'If I die here I was murdered by daytime television' en 'They switch on my light every hour to check I'm still breathing'. Zeer expliciet is 'ES3', de naam van een psychiatrische afdeling waar Kane een tijd verbleef.

---

<sup>8</sup> Zulke automutilatie speelt in het kort na *Crave* geschreven 4.48 Psychosis een nog prominentere rol, zoals door Hana Bobkova aangetoond in: 'Over het verlangen, de taal en de dood' in: *Theater Schrift Lucifer*, nr. 2, september 2005. [www.theaterschriftlucifer.nl](http://www.theaterschriftlucifer.nl)



### **Intertekstualiteit**

Kanes stijl wordt niet alleen gekenmerkt door herhalingen, maar is ook intertekstueel – een heel nauwkeurige combinatie van eigen teksten en fragmenten uit werken van andere schrijvers. Het stuk loopt over van de citaten en parafrases uit popsongs, de Bijbel, Oosterse religieuze teksten, spirituele en satanistische literatuur, werken van bewonderde schrijvers. Zoals Nirvana, het Boek *Job*, het *Tibetaanse Dodenboek*, Aleister Crowley, Shakespeare, Camus, Beckett, Roland Barthes... Van bijzonder grote invloed was *The Waste Land (Het Barre Land)*, het modernistische gedicht van T.S. Eliot. Daarin verhaalt een complexe en cyclische beeldtaal over het dood zijn in het leven, het sterven en het (opnieuw) geboren worden. Onder andere het beeld van de stad als een dood landschap (een 'waste land') komt terug in *Crave*, net als het spel met citaten en de dialogen zonder direct herkenbare sprekers.

Door de vele citaten en parafrases ploetert de toeschouwer/toehoorder in een berg van taalscherven; van uitspraken die hij van heel dichtbij óf van ergens in de vage verte *her-kent* in de letterlijke zin van het woord: *opnieuw* kennen. Maar richt Kane zich met deze taalscherven eigenlijk wel tot de toeschouwer? Het kan toch onmogelijk de bedoeling zijn dat hij al die 'gerecyclede' fragmenten als zodanig zou moeten herkennen, laat staan begrijpen? Toegegeven, iemand met enige kennis van de belangrijkste toneelstukken zal een verwijzing naar *Hamlet* nog wel herkennen:

A: What do you want?

C: To die.

B: To sleep.

M: No more.

Hij zou dan zelfs misschien tamelijk snel een betekenisvolle link kunnen zien tussen het doodsverlangen in *Crave* en Hamlets twijfel of de dood werkelijk een einde maakt aan het lijden in het aardse bestaan. Maar het is onwaarschijnlijk dat Kane ervan uitging dat haar publiek onmiddellijk alle verwijzingen op deze manier zou kunnen duiden. Ik vermoed dat haar bedoeling veel diepgaander, veel suggestiever en ook veel akeliger was: ze voert een dialoog met de doden, met de gestorven schrijvers die haar voorgingen en die ze weldra gezelschap zal houden. We zullen nooit weten of het exact haar intentie was, maar feit is dat ze een plek in de toneelgeschiedenis verworven heeft.

### **Ervaren**

Naast de herhalingen en de intertekstualiteit is er een ander opvallend structurerend taalverschijnsel: de extreem korte replieken. Het kan om één of enkele woorden gaan, gesproken door één stem of verdeeld over verschillende stemmen. Er ontstaan daardoor microsequenties waarin Kane met een minimum aan woorden een maximale complexiteit bereikt in haar 'taalspel' met klank, ritme en betekenissen. Het reeds genoemde voorbeeld:

B: Where you been?  
M: Here and there.  
C: Leave.  
B: Where?  
C: Now.  
M: There.

... is niet alleen een meerduidige dialoog. Klank en ritme openen onze oren zodat de woorden ons op een ander, onbewuster niveau bereiken. Twee keer drie lettergrepen gevolgd door vier enkele; een heen-en-weer beweging tussen 'where', 'here' en 'there'; het rijmen van 'there' en 'where'. Er is uit de tekst een grote hoeveelheid van dit soort sequenties te halen, waarbij Kane bovendien een grote muzikale variatie hanteert, die gaat van het op eenvoudige wijze deconstrueren van zinnestelsels:

B: Let  
C: Me  
M: Go

...tot het spelen met allitererende en rijmende woordenreeksen die herhaald en opnieuw gerangschikt iets anders lijken uit te drukken:

B: The vision.  
M: The loss.  
C: The pain.  
A: The loss.  
B: The gain.  
M: The loss.

C: The light.

[...]

C: The vision.  
M: The light.  
C: The pain.  
A: The light.  
M: The gain.  
B: The light.  
C: The loss.

Op de plaatsen van 'the loss' in de eerste reeks, staat in de tweede 'the light'. Daardoor klinkt het geheel de tweede keer positiever. Daar staat tegenover dat de eerste reeks wordt afgesloten met 'the light' (positief) en de tweede met 'the loss' (negatief). Het is alsof de stemmen een dilemma aftasten: zonder verlies geen licht; maar zonder licht ook geen verlies.

Misschien wil Kane een taal forceren die loskomt van conventionele en ontoereikende betekenissen? Eén die in staat is haar onbeschrijflijke pijn te beschrijven? Er staat immers ook in het stuk: 'I hate these words that keep me alive I hate these words that won't let me die / Expressing my pain without easing it.' Wat voor taal zou er nodig zijn om de pijn *wel* te verzachten? Misschien één zonder denotatieve functie? Eén die de wereld niet meer beschrijft in vaste betekenissen, maar haar *uitdrukt* zoals ze in haar diepste wezen *aanvoelt*?

## De toekomst

De theatrale kracht van deze tekst, die op het eerste oog zo weinig met toneel te maken leek te hebben, ontstaat juist door zijn suggestieve werking. Kane doet met *Crave* al wat ze even later en voor het laatst in *4.48 Psychosis* zal doen. Ze fictionaliseert haar eigen psychische ziekte, laat verschillende 'toestanden' zien, niet om over zichzelf te vertellen, maar over het menselijke subject en over de wereld.<sup>9</sup> In zekere zin zocht ze naar 'ervaringstheater'. Daarin was ze mijns inziens een voorloper omdat die term destijds alleen van toepassing was op theatersituaties waarin voorstelling en publiek uit de conventionele theaterruimte verplaatst werden om deze 'ervaring' tweeweg te brengen. Cruciaal in het begrijpen van haar werk is de uitspraak: 'If we can experience something through art, then we might be able to change our future, because experience engraves lessons on our hearts through suffering, whereas speculation leaves us untouched.'<sup>10</sup> Theater is immers een veilig oord waar het publiek extreme ervaringen kan opdoen die het in realiteit gelukkig mist (althans de gemiddelde toeschouwer). De kracht van theater is dat we het kunnen ondergaan. We kunnen er niet alleen zien, horen en begrijpen (rationeel) maar ook voelen, wat leidt tot 'echte' ervaringen die 'niet echt' zijn. Voor Kane lijkt dat welhaast een morele plicht van haar toneelschrijverschap geweest te zijn: 'It's crucial to chronicle and commit to memory events never

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Saunders

experienced – in order to avoid them happening. I'd rather risk overdose in theatre than in life.'<sup>11</sup>

## Tot slot

Net als hun publiek proberen A, B, C en M betekenis te hechten aan hun spreken. Het is alsof ze met iedere nieuwe repliek een nieuwe poging inzetten om, met alle kracht die ze hebben, erachter te komen wat hun pijn precies inhoudt, en wanneer die ontstond. De taal krijgt zo de bezwerende, zuiverende functie van een religieus gebed of een therapeutische zelfbeschouwing. Ze wordt de weg naar 'het licht': de centrale metafoor in *Crave*:

A: Free-falling

B: Into the light

C: Bright white light

A: World without end

C: You're dead to me

M: Glorious. Glorious.

B: And ever shall be

A: Happy

B: So happy

C: Happy and free.

Of dat licht uiteindelijk wordt gevonden in dood, leven, of (weder)geboorte, in de verbeelding, het zelfinzicht, of de religieuze ervaring, in psychose of helderheid van geest – dat alles blijft open. Het meest lijkt het er nog op dat het gevonden wordt in de kunst. Dat wil zeggen, in het

---

<sup>11</sup> Ibid.

toneelstuk zelf, maar vooral in de theatrale opvoering ervan. Het theater als plek waar de voorstelling na haar eigen einde steeds opnieuw kan, beter gezegd móet beginnen. Het is heel onwaarschijnlijk dat Sarah Kane dat niet wist.

Alexander Schreuder (1975) studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteiten van Amsterdam en Oslo. Van 2002 tot 2007 was hij dramaturg bij Toneelgroep Amsterdam. Hij werkt als freelance dramaturg met zeer verschillende theatermakers aan zeer verschillende voorstellingen, van mime, jeugd- en muziekproducties tot tekstgebaseerd theater. Regelmatig schrijft hij theaterbeschouwelijke artikelen. Als docent is hij vast verbonden aan de Artez Toneelschool (Arnhem) en de Toneelacademie Maastricht. In 2004 was hij medeoprichter van Theater Schrift Lucifer.

---