

DRIE KEER KANE. JOHAN SIMONS REGISSEERT EEN GESCHIEDENIS VAN GEWELD

Laurens DE VOS

Soms kunnen theateravonden bijzonder verrassen. Johan Simons' drieluik *Gesäubert/Gier/4.48 Psychose* door zijn Münchner Kammerspiele is er zo eentje. En wel omdat het twee uitersten bij mekaar bracht. Hoe rommelig het eerste deel was, zo strak geregisseerd en harmonisch was het laatste stuk.

Het beperkte oeuvre van Sarah Kane wordt vaak in twee periodes onderverdeeld; in een eerste luik schuwt de toneelschrijfster het fysieke geweld niet, terwijl in een tweede fase dat geweld geïnternaliseerd wordt. De gruwel wordt mentaal, maar ook een geweld van mijn taal. Simons vangt zijn drieluik aan met het laatste stuk van de eerste periode, *Cleansed*, en breidt er de twee stukken uit de periode van uitgezuiverde taligheid aan, *Crave* en *4.48 Psychosis*.

Cleansed meets *Lord of the Flies*

Wie het stuk kent, weet dat *Cleansed* zich afspeelt in een ruimte die het midden houdt tussen een psychiatrische instelling en een concentratiekamp. Verschillende liefdesrelaties worden op de proef gesteld in de handen van de meedogenloze 'dokter' Tinker, een figuur die zeker deels gemodelleerd is op Nazidokter Mengele. Er is Grace die een steeds ongezondere liefde gaat koesteren voor haar aan een overdosis overleden broer Graham, er is de homoseksuele Carl die zich verslikt in zijn dure liefdesgeloftes aan Rod, en dan is er ten slotte Robin, een analfabeet, die zijn liefde voor zijn moeder en voor een vrouw op Grace projecteert. In al deze ontluikende relaties komt de beul Tinker tussenbeide, en hakt er letterlijk en figuurlijk op in. Wat zijn diens beweegredenen om elke vorm van liefde zo krachtadig te vernietigen? Frustratie, ongetwijfeld, en jaloezie, want ook in deze van elke moraal en geweten ontdane bruut huist liefde die niet beantwoord wordt. Zijn heimelijke verliefdheid op Grace kanaliseert hij naar de veel toegankelijker stripteasedanseres, die hij ook met Grace aanspreekt.

Maar dit is, zoals gezegd, informatie voor wie met het stuk vertrouwd is. Wie dat niet is, zit in deze bewerking naar een ongecoördineerd rommeltje te kijken waar kop noch staart aan te krijgen valt. Simons heeft ervoor gekozen *Cleansed*

in een kinderwereld te plaatsen. Tinker, gespeeld door een vrouw, wordt zelfs voorgesteld als een meisje met een bos rode krullen in een kostschooluniformpje, gekneet naar het beeld van Little Orphan Annie. De dode Graham gaat afwisselend wat als een gorilla en een robot bewegen, Rod en Carl lijken twee pubers die mekaar besnuffelen en de stripteaseuse is een verlegen meisje dat niet verder komt dan een paar schuchtere heupbewegingen.

De boodschap die Simons zijn publiek in het programmaboekje meegeeft, is dat het geweld in elk van ons zit, ook in de belevingswereld van kinderen. Dat mag best zijn, maar of *Cleansed* het beste stuk is om dat te illustreren, is zeer twijfelachtig. Simons' benadering van het stuk staat als een tang op een varken, door het kinderlijke rondhossen gaat de dramatische spanningsboog volledig verloren, de psychologische evolutie van de personages gaat tenonder voor een potsierlijke poppenkastvertoning waarin de menselijke gruwel en wreedheid net ontdaan worden van hun directheid door de maskerade van een kinderspelletje. Volwassen acteurs die kinderen spelen die volwassenen spelen: het is misschien wat te zeer bij de haren getrokken om nog enige geloofwaardigheid te behouden.

Kane stelt elke regisseur voor de cruciale vraag hoe met al dat geweld om te gaan. Hoe breng je slachtpartijen en verkrachtingen geloofwaardig op de scène? In zijn dubbelluik van *Cleansed/Crave* voor de KVS koos Franz Marijnen in 2000 voor een realistische benadering. Je moest al verdomd dicht bij de scène zitten om te zien dat Carls handen en voeten niet echt afgekappt werden.¹ Een andere manier is het gevaar van *grand guignol* te omzeilen door het geweld stilistisch in beeld te brengen, zoals Simon De Vos in 2009 in zijn bewerking van *Blasted* deed.² Beide methodes kunnen de toeschouwer diep raken, maar dat gebeurt helaas niet in de aanpak van Simons. Hoe komt dat? Waarschijnlijk omdat Simons die keuze niet maakt, en daardoor blijft steken in krachteloze beelden. Bovendien ontbreekt de urgentie, omdat het per slot van rekening alleen maar een kinderlijk spel blijft, een doen alsof. Het helpt ook al niet dat alle personages voortdurend op de scène aanwezig blijven, en – zoals dat inderdaad bij kinderspelletjes gaat – het spel zich om de haverklap verlegt terwijl de rest van de kinderen blijft rondhossen, zodat de focus op, en dus de urgentie van de verschillende handelingen verloren gaat. De enige uitzondering hierop vormt de scène waarin Robin tergend traag op een telraam de resterende dagen van zijn gevangenschap uitrekent, maar die opgebouwde spanning wordt meteen teniet gedaan door het ridiculiserend vervolg. Net het besef dat het eerder nietszeggende 'dertig' nu dertig jaar blijkt te zijn, doet bij Robin de schellen van zijn ogen vallen, waarna zelfmoord de hem enig overgebleven verlossing is. Kennis is soms vreselijk destructief. Maar die logica achter gewonnen zelfbewustzijn achterhaal je niet uit deze productie. Het

geheel komt een beetje over als de onsamenhangende beelden uit een verzappende televisie. Op die manier gaat de spankracht en narrativiteit (want die bevat het stuk wel degelijk) in rook op.

Het is bovendien raden naar de motieven van de personages voor hun handelingen, van waaruit niet de minste drang of dwang spreekt. Dan hoeft het ook niet te verwonderen dat de verlossing van Tinker op het einde, de enige die uiteindelijk ware liefde bij de stripteaseuse vindt, uit het niets komt vallen, nooit werd er naar dit moment opgebouwd. Evenmin komt de gedaanteverandering van Grace in haar broer Graham tot haar recht; het lijkt allemaal gratis en nietszeggend in het kinderlijk gedoe.

Nochtans zou je verwachten dat zeker die laatste evolutie in dit drieluik nog krachtiger in de verf gezet zou worden. Grace is waarschijnlijk het meest centrale personage in Kanes stuk, zij is de spil waarrond de levens en gevoelens van de meeste personages – met uitzondering van het homoseksuele koppel Rod en Carl – draaien. Daarenboven vertolkt zij de ideeën die later in *4.48 Psychosis* tot het uiterste worden uitgewerkt – geboren te zijn in het verkeerde lichaam, het gevoel te hebben dat lichaam en geest van mekaar afgescheiden zijn, verliefd te zijn op iemand die niet bestaat. Die rode draad laat Simons liggen, zodat op het einde van deze theateravond de vraag naar de noodzaak om net deze drie stukken samen te ballen in één voorstelling in het ijle blijft hangen.

Liebe begehrt von Natur aus eine Zukunft

Gesäubert eindigt in een hel licht, op de tonen van 'A day in the life' van The Beatles. Het nummer schalt doorheen de zaal om de scène en de personages klaar te stomen voor het tweede stuk, *Gier*. De kringloopstoelen die in het eerste stuk als in een schoolbus twee aan twee achter mekaar waren gepositioneerd, worden nu gerecycleerd om plaats te bieden aan de vier personages uit *Crave*. Twee vrouwen. Twee mannen. Hun verlangens. En hun verleden. Het is een partituur voor vier stemmen, soms vinden die mekaar en ontstaat er iets wat op een dialoog zou kunnen gaan lijken, maar vaker nog scheren de schreeuwen, frustraties, verlangens en dromen aan mekaar voorbij. Kanes bekende thema's passeren ook hier de revue: (onmogelijke) liefde, zelfmoord, incest. Dat liefde een referentiepunt, een perspectief, nodig heeft, wordt van meet af aan duidelijk gemaakt door de slagzin die in veelvoud op de achtergrond geprojecteerd wordt: 'Liebe begehrt von Natur aus eine Zukunft'.



Gier (© Julian Röder)

Als regisseur word je gedwongen een positie te bepalen in hoe interactief de vier personen met mekaar omgaan. Soms wordt gekozen voor een bijna blind vooruitstaren in volkomen apathie, waar de stemmen niet meer zijn dan dat: verloren stemmen in het luchtledige. Andere regisseurs proberen iets te reconstrueren, flarden van een verhaal, van een geschiedenis, naar boven te spitten.

In wezen is dat een onderscheid tussen vorm en betekenis. De eerste optie ziet de tekst als een muziekstuk, waarin de taal zelf, de poëzie van de klinkende en botsende woorden voorop staat, eerder dan de betekenis die erachter – misschien – schuilgaat. Dat zien we niet gebeuren in deze productie. Simons probeert zoveel mogelijk eindjes aan mekaar vast te knopen. De personages richten zich duidelijk tot mekaar, en verwisselen ook geregeld van plaats, zodat er in de tekst voortdurend nieuwe interpersoonlijke sporen getrokken worden. In een zoektocht naar een zekere betekenis wordt het kluwen van de taal deels ontrafeld.

Maar is dat mogelijk? Tegenover de duidelijke persoonlijke interacties van de personages staat de snelheid van hun uitingen, die er in een rotvaart worden doorgejaagd. Ze hebben ook haast; de tekst van Kane verraadt een constante opgejaagdheid, een dwingende eis om hen te aanhoren, omdat hun woorden hun enige bestaansvorm zijn, hun enige legitimatie. Stille staat gelijk aan niet-bestaan.

Of, zoals het in 4.48 *Psychosis* geformuleerd wordt: 'één woord op een pagina en daar is het drama'. En drama is leven. Zodoende is er geen tijd om een en ander te overpeinen, om stil te staan bij wat deze of gene gezegd heeft. Niet voor de personages, maar ook niet voor de toeschouwer. De snelle opeenvolging van de dialoog maakt deel uit van de onderdompeling in een koortsige schreeuw om liefde en aandacht. In zijn productie slaagt Simons er hier wel in die noodkreet geloofwaardig over te brengen.

De psyche en zijn muze

De acteur die in *Gesäubert* nog Robin speelde, Thomas Schmauser, wacht ons na de pauze voor het toneelgordijn op. De gerafelde baard en de onverzorgde haardos die Robin nog het uitzicht van een verwilderde eilandbewoner gaven, zijn ingeruild voor een figuur met een hoger rock 'n roll gehalte, het lange haar achterover gekamd, casual vestje, sigaretten rokend. Op een klein staandertje voor hem ligt een partituur.

Als het doek opgaat, zien we een strijkkwintet, met drie violen, een cello en een contrabas, aangevuld met een piano. Wat volgt is een muzikale interpretatie van Kanes laatste stuk die de geestestoestand van het personage op verbluffende wijze tot uitdrukking brengt. De compositie van Carl Oesterheld deint met de tekst mee tussen wanhoop en onbegrip, een combinatie die de toeschouwer bij de keel grijpt.

Kanes tekst laat in het midden hoeveel personages aan het woord komen. Er zijn ontegensprekelijk verschillende stemmen aanwezig, zoals flarden van een dialoog tussen een patiënt en een arts, maar gaat het hier om reconstructies in het hoofd van een aan depressies lijdende patiënt, of om werkelijke gesprekken? In Simons' interpretatie richten bij het begin alvast twee dokters zich tot de patiënt, die gevraagd wordt hoe hij zijn vrienden zo ver krijgt dat ze hem blijven ondersteunen. Gedurende het merendeel van het stuk blijven zij verder letterlijk en figuurlijk op de achtergrond.

Een veel belangrijkere keuze betreft de casting van het personage. Dat is een man. In de meeste opvoeringen wordt geopteerd voor een actrice, en dat lijkt voornamelijk vanuit autobiografische vooringenomenheid ingegeven, want de tekst kan inderdaad net zo goed door een man vertolkt worden. En Thomas Schmauser doet dat met brio. Ondersteund door de klagende strijkinstrumenten en de piano legt hij zijn getormenteerdheid, zijn angsten en zijn levensmoeheid bloot, geregeld onderbroken door die laatste toeverlaat, de sigaret.

Maar een interpretatie op basis van die sekseverwisseling gaat te kort door de bocht. Johan Simons grijpt hier drastischer in dan bij *Gier*. Centraal in het orkest zit immers een vrouw, gespeeld door Sandra Hüller. In haar donkerblauwe avondkleedje en met blonde, golvende haren en de handen devoot op haar knieën lijkt ze een engel, of eerder nog een muze die het mannelijke personage de tekst influistert. Hij leest immers ook zijn tekst af van de papieren die op de staander liggen. In dat opzicht zou hij het klankbord zijn, de innerlijke stem van de zwijgende vrouw in het midden van de scène. En komen we, ondanks deze drastische ingreep, toch weer uit bij een meer traditionele interpretatie van het stuk met als centrale element een vrouwelijke psyche.

De muze blijft echter niet zitten en zwijgen. Zij verlaat haar plaats en biedt hem een troostende schouder, en vertolkt ook de rol van zorgverstrekker. Zo somt ze de lange lijst met ziektesymptomen, medicatie, werkingen en bijwerkingen op en vraagt ze hem waarom hij zich snijdt, een vraag die je eerder uit de mond van een van de artsen zou verwachten. Het lijkt erop dat hij haar verschillende rollen toedicht. De rolverdeling verschuift voortdurend, zeker als Sandra Hüller rechtstaat en met bijna efemere stem een aria zingt: ‘Snij mijn tong af, trek mijn haar uit, hak mijn ledematen af, maar laat me mijn liefde. Liever verlies ik mijn



4.48 *Psychose* (© Julian Röder)

benen, worden mijn tanden uitgetrokken, worden mijn ogen uitgezogen dan dat ik mijn liefde verlies.' Meteen wordt deze passage uitgelicht als bindmiddel tussen de drie toneelstukken. Er wordt expliciet verwezen naar de gruwel uit *Cleansed*, en naar de superieure kracht van de liefde die zich doorheen heel het oeuvre van Kane een weg baant. De rolverschuiving vormt dan een tweede constante; er is geen duidelijke lijn tussen dader en slachtoffer – in *Cleansed* komt Tinker zelfs over als het rosse, uitgesloten kind dat niet mee mag spelen en daarom maar wat roet in het eten komt strooien, en maken alle personages zich schuldig aan het in mekaar slaan van Grace – maar evenmin is er een scheidslijn tussen arts en patiënt.

Naar het einde van het stuk toe is de verwisseling compleet. De openingsvraag over de steun van vrienden die eerder nog door een van de twee dokters gesteld werd, wordt verderop hernomen, maar ditmaal door Schmauser zelf. Het is het begin van de rolverwisseling tussen man en vrouw die iets later voltooid wordt als hij temidden van de orkestleden op haar stoel plaatsneemt en zij de rol van depressieve patiënt overneemt.

Hoewel zij rechtstaat en het publiek rechtstreekser dan Schmauser toespreekt, zijn er wel parallellen tussen hun beider tekstomgang. Hüller beeldt als het ware de bladspiegel uit, als een blinde lezeres die met haar hand over brailleschrift glijdt. In die zin heeft zij, net als Schmauser, een partituur bij de hand, en leest ook zij de woorden die haar – dit keer door Schmauser als muze? – worden voorgeschoteld, ingeprent, ingefluisterd.

Kane was in grote mate beïnvloed door Beckett, de 'clown van Auschwitz' zoals de Ier ooit door Edward Bond werd bestempeld.³ De vier stemmen in *Crave* hebben veel gemeen met de drie in urnen ingesloten figuren in Becketts *Play*, maar fundamenteeler nog is Kane en Becketts gedeelde gevoel van zelfvervreemding, het onophefbare tekort dat het zelf van zichzelf scheidt. 'Hier ben ik, en daar is mijn lichaam,' klinkt het in 4.48 *Psychosis*. Simons dikt dat gevoel van zelfaliënering verder aan door enerzijds de fysieke ontdebbling van het personage en anderzijds de tekst als externe bron op de scène zichtbaar te maken. Hij zoekt daarmee nog dichter en explicieter Beckett op. Denk aan een stuk als *Not I*, waarin ik niet ik ben, maar het ik-personage de woorden ingelepeld krijgt door een figuur in een lange, zwarte djellaba die zich op de achtergrond schuilhoudt. Wat ik zeg, ben ik niet. Ik ben slaaf van mijn 'eigen' woorden.

En toch, ondanks die dramatische uitwerking van zelfvervreemding, komt deze voorstelling over als een koortsig licht op de donkerste krochten van een psyche, op wat het meest eigene van een mens ook maar kan zijn, hoewel – of eerder net

omdat – dit dan net dat abjecte is dat nooit tot het eigene kan behoren. Misschien had Simons de idee van een drieluik maar moeten laten varen om zich te beperken tot dit laatste deel...

NOTEN

- ¹ Cfr. mijn artikel ‘Wie is er bang voor de gevallen engelen van Sarah Kane?’ in: *Documenta* 18 (2000), 2, 112-120.
- ² Cfr. Ilka Saal, “‘The form is the meaning’: Notes on a production of Sarah Kane’s *Blasted* by ‘Sermoen’” in: *Documenta* 28 (2010), 2, 134-138.
- ³ Cfr. mijn boek over Beckett en Kane, *Cruelty and Desire in the Modern Theater*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2011, p.159.