

## WIE IS ER BANG VOOR DE GEVALLEN ENGELEN VAN SARAH KANE?

Laurens DE VOS

Nadat de Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel eerder al Sarah Kane in Vlaanderen had geïntroduceerd met haar debuutstuk *Blasted*, bracht het gezelschap nu ook het tweeluik *Cleansed/Crave*<sup>1</sup>. Meer dan een jaar na haar zelfmoord lijkt alle controverse rond de figuur van Kane verdwenen. Waar de Britse pers de dan nauwelijks drieëntwintigjarige toneelschrijfster uitspuwde na de première van *Blasted* in 1995, geldt zij nu als een mijlpaal in het Engels toneel. Toch is haar huidige reputatie niet het resultaat van haar romantisch-tragische en vroegtijdige dood, maar wel van een herwaardering van haar stukken, die zich doorheen alle geweld een weg banen naar de absolute kern van de mensheid. Meer dan andere auteurs van de New Wave, die wel eens het 'in-yer-face' drama wordt genoemd, getuigen de stukken van Kane van een queeste naar de grote menselijke thema's als identiteit en liefde, naar een diepgaand gevoel van hoop en menselijkheid in een postmoderne wereld. Het is een wereld waarin menselijke relaties in het kapitalistische en consumptiegerichte westerse systeem worden ingepast en herleid tot betekenisloze consumptieartikelen. Kanes generatiegenoot Mark Ravenhill verheft deze ontwikkeling tot een expliciet thema, terwijl Kane zelf de problematiek veel impliciet schetst en daarmee ook de Angelsaksische traditie van het realisme en van het 'well-made play' de rug toekeert.

Met *Cleansed* en *Crave* brengt de KVS twee totaal verschillende facetten van Kanes werk. Draagt *Cleansed* door de aanwezigheid van allerhande wreedheden duidelijk de stempel van de 'vroege' Kane, dan betekent haar laatste uitgegeven stuk een radicale breuk met deze theatrale middelen. Toch is *Crave* geen volledige ommekeer in haar werk, zoals na de première in Groot-Brittannië door vele critici werd gedacht, maar veeleer een radicalisering van haar ideeëngoed. Nauwelijks een half jaar voor haar dood geschreven, kenmerkt *Crave* zich door het verlies van het geloof in de liefde, de kracht die in haar drie vorige stukken een verlossende werking had en een uitweg bood uit de gruwelijkheden. Ondanks alle wreedheid triomfeert de liefde in *Cleansed* en verheft ze de personages boven dit aards geweld, in een soort 'metafysische' catharsis. Sarah Kane leek perfect aan te voelen wat Antonin Artaud in zijn 'Théâtre de la Cruauté' getheoretiseerd heeft. De gruwel, de pest leidt tot een algehele purificatie; het is "a great release [...] a purification by violence and cruelty" (Grotowski). De beschuldiging aan het adres van Kane als zou het geweld in haar stukken gratis zijn, is dus volledig onterecht.

Omwille van deze catharsis wordt elke scène in *Cleansed* een bijna bovenmenselijk, archaïsch en mythisch ritueel. De KVS-productie in een regie van Franz Marijnen heeft daar oog voor. Het stuk bestaat uit een aaneenrijging van tableaux; van een stevig onderbouwde plot kan men hier bezwaarlijk nog spreken. Elk van die tableaux, scènes, wordt in de voorstelling op een klein, centraal gelegen verhoog gespeeld. Deze scènestructuur drukt het offermatige karakter uit van elke handeling, maar symboliseert tevens door het kleine, afgebakende speelveld het isolement waarin de personages zich bevinden.

Het publiek heeft trouwens deel aan het hele gebeuren. De scène is opgevat als een vierkant, waarvan aan twee aaneensluitende zijden de toeschouwers zitten. Zo lijkt het publiek te worden voorgesteld als offeraar, maar bovendien als een soort voyeur of zelfs medeplichtige aan de gruweldaden. Dat wordt in de voorstelling heel sterk gevisualiseerd. Het publiek wordt binnengeleid langs een afrastering en treedt dan via een deur in de omheining binnen. Zo wordt het beeld gesuggereerd van een gesloten instelling of zelfs een concentratiekamp, waarvoor in de tekst zelf ook aanwijzingen zijn. Terwijl de toeschouwers binnenkomen, hangen de personages in een soort afgerasterde schuilhokken, waarin zij zich na een scène op het centrale platform ook terugtrekken. Zij lijken op poppen of marionetten, waarmee van bovenaf gespeeld wordt. Of ook beesten in een dieren tuin, die zich na hun kunstjes terug naar hun hok begeven. Want zij worden inderdaad gereduceerd tot objecten die onder het gezag van Tinker, de beul van dienst, tot het uiterste gedreven worden. De KVS brengt hier een beresterke opvoering op het toneel, die van de acteurs het uiterste van hun concentratie en kunnen vergt.

Kane creëert in al haar stukken gesloten werelden. In *Blasted* en *Phaedra's Love* breekt de buitenwereld daarin nog binnen. In *Cleansed* komt alle geweld vanuit de gemeenschap. Van een samenleving, laat staan een beschaving buiten de omheining is nauwelijks sprake. *Crave* gaat nog een stap verder door het geweld niet meer tussen de personages onderling, maar binnen elk individu afzonderlijk te plaatsen. Dit soort geweld kan enkel verbaal tot uiting gebracht worden. *Cleansed* is gesitueerd op een universiteitscampus. Dit is voor Kane echter slechts een alibi om de ware plaats van handelen niet expliciet te concretiseren: een psychiatrische instelling of, zoals gezegd, een concentratiekamp. Beide invalshoeken worden op het toneel mooi gecombineerd en uitgewerkt.



*Cleansed door KVS-Brussel (Foto: Leo Van Velzen)*

Zoals in Kanes andere stukken staat ook in *Cleansed* het menselijke offer centraal. Dat offer lijkt nodig om de liefde te doen zegevieren. Grace (Sandrine André) speelt daarbij op tweevoudig vlak een centrale rol. In de eerste scène zien we Graham (Carl Ridders) sterven na een overdosis. Twee scènes verder bevinden we ons in een sanatorium, een ziekenhuiskamer. Daartoe worden witte, plastic gordijnen over de twee speelzijden van het vierkant geschoven die de schuilhokken afschermen. Grace vraagt Tinker (Hans Ligetvoet), gekleed als arts, naar de kleren van haar overleden broer. Robin (Steve Geerts), een andere patiënt of gevangene die nu Grahams kleren draagt, wordt binnengebracht en Grace gebiedt hem zich uit te kleden. Hierna trekt ook zij haar kleren uit en trekt ze die van Robin/Graham aan. Het is de eerste stap in de vereenzelviging met haar broer. Doorheen het stuk gaat zij zich meer en meer met hem identificeren. Van dan af vergezelt hij haar steeds en tijdens een liefdesdans lijken zij in hun identieke bewegingen elkaars spiegelbeeld. De volledige transformatie van Grace tot Graham vindt op het einde plaats, als Tinker, opnieuw in de sanatoriumruimte, Graces borsten amputeert en haar Carls penis aannaait. Grace heeft zichzelf volledig opgegeven om de verrijzenis van haar dode broer te verwezenlijken: “Kan

je niet langer Grace noemen. Noem je... Graham. 'k Zal je Graham noemen." Op dat moment wordt de imaginaire Graham overbodig en gaat weg: "Het is voorbij". Maar ook Tinker stoot Grace af, op wie hij nochtans heimelijk verliefd was. Verscheidene malen zocht hij vertroosting bij een stripteaseuse (Katelijne Verbeke), die hij met Grace identificeerde. Alleen wanneer de echte Grace verdwenen is na de transplantatie, is de weg vrijgemaakt voor hem om zijn liefde voor de danseres te ontdekken. Zij vervult niet langer een ersatzfunctie, maar ontpopt zich als de ware liefde voor Tinker. Niet toevallig blijkt ook haar naam Grace te zijn, kortweg vertaald als 'genade'. Bij deze scènes worden de schuilhokken dit keer niet door gordijnen maar door spiegelwanden afgesloten, die de centraal zittende of dansende stripteaseuse in paars neonlicht weerkaatsen. Aanvankelijk danst zij lusteloos en duidelijk verveeld. Na enkele 'sessies' echter wordt de muziek plots veel melodieuzer en danst zij ook een stuk gracieuzer. Dit lijkt het moment te anticiperen waarop de twee elkaar vinden. Wanneer op het einde dit ogenblik gekomen is, treedt de voormalige stripteaseuse van de centrale estrade en wandelt op Tinker af. Voor het eerst vindt enige handeling niet op dit verhoog plaats. Het is symbolisch voor het verlaten van haar eigen wereld om op zoek te gaan naar diepere waarden.

Een andere liefdesrelatie die zich doorheen *Cleansed* ontvouwt, is die tussen de homoseksuelen Rod (Ronald de Bruin) en Carl (Pepijn Caudron). Deze relatie ontwikkelt zich van een schroomvallige, vrij houderige verhouding tot een hechte onverbreekelijke liefde, die echter met alle mogelijke middelen op de proef wordt gesteld door Tinker. In het begin lijkt hij in de vernietiging van hun liefde ook te slagen als hij Carl zodanig afdreigt dat die Rod verraadt, als een Judas, want is het toeval dat Carl als een gesmoorde vloek "Jezus" fezelt als Tinker de naam van zijn vriend vraagt? In deze scènes tussen Rod en Carl kijkt Tinker, net als het publiek, stilzwijgend toe hoe Carl aan Rod zijn liefde betuigt in de modder die kwistig over het verhoog wordt uitgegooid. Als Big Brother houdt hij hen nauwlettend in het oog vanuit de schuilhokken of vanop de daarboven gelegen loopbrug. Vervolgens komt de beul op, volledig in maatpak dit keer, en hakt achtereenvolgens Carls tong, handen en tenslotte voeten af. Als blijkt dat Carl en Rod nog steeds in staat zijn elkaar lief te hebben, snijdt hij Rods keel over, niet echter na een laatste poging een wig tussen hen te drijven: "Jij of hij, Rod, wat zal het zijn?" De bestialiteiten ten spijt overwint de liefde waaraan Rod geen verraad pleegt.

Misschien nog schrikwekkender dan de gruweldaden zelf, is de willekeur waarmee wordt gefolterd, vermoord en lichamen verbrand worden. In de 'turn-

zaal' van de universiteit worden eerst Carl en later ook Grace afgeslagen door anonieme 'stemmen'. Terwijl Grace beneden op de scène bij elke slag stuiptrekend ineenkrimpt, slaan enkele geabstraheerde personages boven op de loopbrug met baseballknuppels op een liggende boksbal. Ondertussen baadt de scène in een dreigend rood neonlicht. Nadat Tinker ook nog eens een gewersalvo heeft afgevuurd, worden van boven af narcissen neergegooid, die de doodgeschoten slachtoffers lijken te symboliseren. Zij zijn, net als Rod later, onbenullige enkelingen in een massaslachting die op een simpel bevel van Tinker worden opgeruimd: "Opstoken". Auschwitz of Dachau komen echter nog het nadrukkelijkst op de voorgrond als Tinker Robin dwingt tot een boekenverbranding, na hem eerst als een beest vernederd te hebben. Maar Tinker is niet alleen een dokter Mengele. Grace, die niet in zijn totalitair systeem past, wordt volledig gehersenspoeld door elektroshocks, wat door een hel wit licht wordt voorgesteld. Tinkers dictatuur wordt aan alle aanwezigen opgedrongen. Kane lijkt hem hierdoor ook voor te stellen en als een incarnatie van de moderne westerse maatschappij, en hangt door deze link met de horrorbeelden van de jaren 1940 een wel erg rauw beeld op van de jaren 1990.

Toch blijven in de regie van Marijnen alle beelden een zekere esthetische geladenheid bevatten. Misschien dat net hierin het grootste gevaar voor de ensce-nering lag, maar de voorstelling overwint die met brio. Zoals de liefdesscènes niet in een wilde wip ontwaarden, zo verworden Carls wanhopig spartelen en de liefde tussen Rod en Carl in het slijk niet tot een karikuraal moddergevecht. Alles behoudt choreografisch een zintuiglijke harmonie. De muziek draagt bij tot die esthetisering. Terwijl Carl, beroofd van tong en handen, er toch nog in slaagt zijn liefde voor Rod uit te drukken door voor hem te dansen in de modder, weerklinkt een hemels gezang, afkomstig van de stripteaseuse uit de schuilhokken. De nachtmerrie waarin zij zich bevinden, verbleekt bij het licht en de hoop die deze muziek brengen. En als in de allerlaatste scène Carl zijn stomp aan Grace aanreikt en zij elkaar vasthouden en steunen, kijken zij beiden naar de hemel op en horen we de warme, religieuze muziek *Komm Jesu* van Bach. Het steekt schril af tegen de harde, rauwe en vaak cynische rockmuziek van Skunk Anansie die tijdens het stuk alle scènes aan elkaar heeft gelast.

De beslissing van de KVS *Cleansed* en *Crave* in één avondvullende productie op te voeren, is zeker te rechtvaardigen. Kanes laatste stuk beslaat ongeveer drie kwartier en zou, mede door de volledige afwezigheid van actie, alleenstaand misschien wat magertjes uitvallen. Toch betekent dit niet dat *Crave* als een soort bonus mag worden afgedaan.

De klemtoon is hier volledig verschoven naar de taal. In zijn geheel vormt het een poëtisch werk, dat zowel vormelijk als inhoudelijk heel vernieuwend is. *Crave* is een partituur voor vier stemmen. Stemmen, en geen personages want ondanks de schijnbaar volledige kalmte en de totale afwezigheid van het gruwelijk geweld zoals we dat van Kane gewoon waren, zijn de personages hier nog slechts schimmen van een vorig bestaan. Ze hebben geen enkel houvast meer, zelfs hun naam is hen ontnomen. In de tekst worden zij aangeduid met de letters A, B, C en – enigszins verrassend – M. Allen worstelen met trauma's uit het verleden, wensdromen en verlangens. Sputterend en fragmentarisch schieten zij hun gedachten vanuit hun onderbewustzijn het ijlle in. Het zijn onafgemaakte zinnen die niet de bedoeling hebben een verstaanbare communicatie tot stand te brengen. Het best zijn ze te vergelijken met elektronen die in de lucht tot botsing komen met andere deeltjes en zo elkaar afstoten, of toevalligerwijze samenklitten en even de illusie van een wisselwerking geven. Kane schakelt in dit dramatisch gedicht even gemakkelijk over van eenvoudige anekdotiek en 'slang' op bijbelse passages, van hoogdravendheid en omfloerst taalgebruik naar laag-bij-de-grondse taal.



*Crave* door KVS-Brussel (Foto: Leo Van Velzen)

Zij trekt alle stijlregisters open en schuwt daarbij geen literaire intertekstualiteit. De absurditeit van Godot vindt telkenmale zijn weerslag in *Crave* maar er wordt ook letterlijk geciteerd uit *The Waste Land* van T.S. Eliot, *Hamlet*, enz. Maar tussen de regels hangt voortdurend het sluimerend onderhuids geweld, dat zich in deze omstandigheden echter niet meer kan manifesteren. Doorheen het bos van dergelijke losse uitingen is het toch mogelijk de vage achtergronden te schetsen en tekenen zich geleidelijk twee 'koppels' af. A is een ouder wordende getrouwde man met kinderen die een buitenechtelijke relatie heeft met C, een jonge vrouw. Samen willen zij uit hun aparte 'wastelands' uitbreken en een zinvolle toekomst opbouwen. C kan echter niet leven met de geheimdoenerij die rond hun relatie hangt. Zij kan zich niet binden doordat zij achtervolgd wordt door een verleden van kindermisbruik (C=child). Om dat van zich af te schudden, wil zij zich herinneren, maar tezelfdertijd ook vergeten. Er kan in *Crave* niet geleefd worden, maar ook niet gestorven. Men kan niet met elkaar leven, maar evenmin zonder elkaar. Men wil communiceren, maar men stuit op de onmogelijkheid daartoe. Wat rest is een eindeloos gat van hunker.

M is een vrouw van middelbare leeftijd die de hete adem van de tijd in haar nek voelt en koste wat het kost een kind wil (M=mother). Daarvoor gaat zij te rade bij B (=boy), een jongere man die aanvankelijk niet op haar verzoek wil ingaan. Weigeren C en B in het begin zich te binden aan resp. A en M, dan keren de rollen in de loop van het stuk maar lijken A en M niet meer happig een relatie aan te gaan. Veel goede wil dus, maar nooit bevinden zij zich op dezelfde golf- lengte. Het enige resultaat is een disfunctionele conversatie.

Opmerkelijk is dat het ook hier om een gesloten wereld gaat. Tijd- en plaatsaanduidingen zijn er niet; we vinden in de tekst alleen enkele aanwijzingen waarin een psychiatrische instelling gesuggereerd wordt. Neventekst is zo goed als afwezig. Dit wasteland is zo zeer op zichzelf gericht dat het zich zelfs lijkt te onttrekken aan de aardse wetmatigheden. Zo duiken geregeld 'anachronismen' op, die opvallend vaak op M's obsessie met de voorthollende tijd slaan en getuigen van haar verwrongen tijdsbesef: "Ze wil een kind, en wel tegen gisteren" en "Ergens is er iemand die huilt om mij, die huilt om mijn dood." Flashbacks en toekomstprojecties, thoughts en afterthoughts zijn in een kluwen verweven.

A, B, C en M zijn allen volkomen losgeslagen, volledig het noorden kwijt. B is zich daarvan waarschijnlijk het meest bewust; hij zuipt en rookt zich naar zijn dood. A poogt zo lang mogelijk de schijn van de controle op te houden en verschuilt zich achter allerhande anekdotes die hem een houvast moeten bieden

(A=authority) maar zijn lange speech en enkele van zijn uitspraken getuigen evenzeer van zijn radeloosheid.

Niet alleen het hermetisch karakter van de tekst, maar nog meer de afwezigheid van elke vorm van actie maken van *Crave* een bijzonder moeilijk stuk om op de scène te brengen. Het verdraagt niet de minste handeling, en aan deze steen stoot de KVS-voorstelling in een regie van Paul Peyskens zich een aantal maal. In *Cleansed* komt de participatie van het publiek goed over, maar *Crave* vereist m.i. absoluut de zgn. vierde wand. De 'personages' zijn zodanig in zichzelf gegraven en verliezen zelfs alle contact met hun medespelers, dat het publiek als niet-bestaande moet worden beschouwd. Vooral M (Chris Thys) richt zich vaak net iets te expliciet tot de toeschouwers, en maakt bij momenten een te rationele indruk, terwijl toch vooral het onderbewuste primeert. Zeker wanneer zij uit frustratie tegen een aantal kartonnen dozen schopt, wordt de noodzakelijk geladen sfeer gebroken. Ook B (Hubert Damen) wil in zijn tekst vaak nog te veel acteren. Bien De Moor als C daarentegen balanceert uitstekend op de grens van beheersheid en onderhuidse passie.

Het decor van *Crave* bestaat uit een achterwand, waarvoor een groot wit paneel staat. Rechts staat een vrij abstracte, witte constructie in piepschuim die verwijst naar een soort kunstwerk dat M gemaakt heeft. Maar de vorm ervan doet ook denken aan een ijsschots, die op die manier dan de losgeslagenheid en stuurloosheid van de personen zou verzinnebeelden. De grote, voor de rest bijna kale scène van de Molenbeekse Bottelarij versterkt het gevoel van de mier in een reuzenwereld. De hele zaal is gedurende het ganse stuk verlicht met koele, witte TL-lampen. Vooraan staat een al even koele, ijzeren tafel zoals je die nog in oude schoolrefters vindt. Aanvankelijk leunt C ertegen, maar al vrij snel begeeft zij zich meer naar het centrum van de scène. B beweegt zich het hele stuk door langs de linkerwand van de scène, terwijl A (Wim Danckaert) links achteraan achter een klein tafeltje zit. M is meestal helemaal rechts te situeren, maar begeeft zich – opnieuw iets te resoluut – soms ook richting B. Af en toe worden hun woorden onderbroken voor een korte, holle, metalen klank. En zo gaat het verder, vijfenveertig minuten lang, tot A, B, C en M zich uiteindelijk één voor één langs de twee uitgangen achter aan de scène verwijderen.

Met deze dubbelvoorstelling geeft de KVS Sarah Kane de eer en erkenning die ze verdient. Als het gezelschap in juni van dit jaar ook nog Kanes tweede stuk, *Phaedra's Love*, opvoert in een nevenprogramma van de Bottelarij, zal het als eerste in de wereld het hele oeuvre van Sarah Kane hebben gespeeld.



## NOOT

- <sup>1</sup> . *Cleansed/Crave*, van Sarah Kane door KVS-Brussel. Première: 5 april 2000 in De Bottelarij. Vertaling Dirk van Bastelaere.  
*Cleansed* - Regie: Franz Marijnen; Met Sandrine André, Pepijn Caudron, Ronald de Bruin, Steve Geerts, Hans Ligtvoet, Carl Ridders en Katelijne Verbeke.  
*Crave* - Regie: Paul Peyskens; met Wim Danckaert, Hubert Damen, Bien De Moor en Chris Thys.