

#### 4.48 PSYCHOSIS VAN SARAH KANE DOOR CLAUDE RÉGY

##### Over de onvoorstelbaarheid van de voorstelling van het niets

Laurens DE VOS

*De woorden  
waarmee  
je het zeggen wilt  
zijn een mantel.*

*Zij  
beschutten  
de waarheid.*

Jan Arends, *Lunchpauzegedichten*

“Please open the curtains.” Deze letterlijk en figuurlijk dramatische zin sluit niet alleen *4.48 Psychosis* af, hij zet meteen ook een punt achter het hele oeuvre van Sarah Kane, de Engelse toneelschrijfster die de tweede helft van de jaren 1990 de Britse scène domineerde en nog steeds een verregaande invloed blijft uitoefenen op het Europese toneel. In een van de weinige metatheatrale toespelingen die het werk van Kane tekenen wordt echter niets afgesloten, maar lijkt de voorstelling paradoxalerwijs nog te moeten beginnen. Hoewel de opvoering net tot een eind is gebracht, is het gordijn al die tijd dicht gebleven; meteen rijst vanuit dat metatheatrale perspectief de vraag naar de relevantie van het theater voor de getormenteerde toneelschrijfster. Was er dan helemaal niets te zien? Of anders verwoord, wat mag zich dan achter dat gordijn bevinden waaraan de toeschouwer niet meer deelachtig gemaakt wordt? Waarom wordt het publiek die blik achter het gordijn, dat *moment suprême*, ontzegd waarnaar, a posteriori, Kanes hele oeuvre een nooit aflatende zoektocht was?

Het is moeilijk het werk van Kane niet in het licht te zien van haar eigen dramatische leven, dat zij zichzelf op nauwelijks achtentwintigjarige leeftijd ontnam. Dat geldt des te meer voor haar laatste stuk, *4.48 Psychosis*, dat in 2000 postuum in het Royal Court Theatre in première ging. Door nogal wat critici werd het stuk omschreven als een uitgebreide zelfmoordnota. *4.48 Psychosis* is dan ook een

fragmentarisch relaas van een psychiatrische patiënt die het gevoel heeft dat lichaam en geest zich van elkaar hebben losgekoppeld. De tekst bestaat uit een compositie van gedachten, gevoelens, psychiatrische tests, opsommingen van diagnoses, medicatie en symptomen en vermeende dialogen met een behandelende arts, al kunnen die dialogen evengoed gelezen worden als een *monologue intérieur* van een schizofrene persona. Anders dan in haar vorige stuk *Crave*, waar de personages ook al lang geen vaststaande, fysieke entiteiten meer waren, laat *4.48 Psychosis* ook in het midden hoeveel stemmen of personen op de scène dienen te staan. De Franse regisseur Claude Régy castte Isabelle Huppert om de teksten op de planken te brengen. Dat leverde een meeslepende zoektocht op in de psyche van een vrouw die op het punt staat uit het leven te stappen.<sup>1</sup>

Huppert staat gedurende bijna twee uur vastgenageld op het midden van de scène, de benen wat uit elkaar, de armen naast het lichaam, leren broek en blauw t-shirtje. Haar uitgestreken gelaat blikst strak vooruit, de leegte in. Haar ogen weerspiegelen afwezigheid. De spastische bewegingen van haar vingers en nu en dan haar onderarmen tekenen voor de vrijwel enige beweging die Huppert zichzelf gunt. Als tegenspeler heeft Huppert Gérard Watkins naast zich, of beter achter zich. Watkins bevindt zich achter een semi-transparant scherm en is slechts te zien als hij in dialoog treedt met Huppert (vermits het personage/de personages geen naam heeft/hebben, grijpen we terug naar de naam van de actrice en acteur in kwestie). De schemer waarin Watkins zich bevindt geeft aan dat Huppert zich al ver van de buitenwereld in zichzelf heeft teruggetrokken.<sup>2</sup> Dat hij evenwel niet louter een zorgverstreker is, maar meer nog een innerlijke stem in het psychotische lichaam op de scène, wordt meteen aangegeven door zijn stemintonatie. Watkins hanteert dezelfde gekraakte, onmenselijke stem als Huppert. Zij klinkt nogal staccato, ontdaan van elk medeleven met zichzelf; elke lettergreep wordt overmatig gearticuleerd, maar komt uit een mond die nauwelijks nog gedragen lijkt door een hart. Deze zegging wijst meteen op het centrale thema dat de tekst naar voren brengt: geest en lichaam zijn van elkaar gescheiden. Huppert is niet veel meer dan een lichaam dat koortsachtig op zoek is naar een harmonieus samenvallen met de geest. Een dergelijke onvoorwaardelijke drang van het subject om een eenheid met zichzelf te vormen, is een schreeuw die in Kanes oeuvre telkens terugkomt. De absoluutheid van dit verlangen leidt het echter tot aan de afgrond van de zelfdestructie. De rode draad die doorheen Kanes oeuvre loopt is er een van verlangen. Verscheidene personages in haar stukken worden verteerd door een mateloos verlangen dat aan de symbolische grenzen van het subject in kwestie knaagt.

Het subject bestaat immers maar in de ambiguïteit die het onderhoudt met wat Jacques Lacan, in navolging van Freuds 'Ding', het 'reële' noemt. Het subject wordt maar subject eens de oedipale fase tot ontspanning komt in de symbolische castratie. Het kind vraagt de moeder om liefde, maar perverteert die vraag zodanig dat het die liefdesaanspraak ziet als gericht vanuit de moeder naar zichzelf (het Lacaniaanse *che vuoi?* - wat wil je?). De dubbele genitief die het Franse 'demande à l'Autre' in zich draagt, moet dus ook vanuit die beide perspectieven gelezen worden. De vraag *aan* de Ander wordt verdraaid tot een vraag *van* de Ander.<sup>3</sup> Het kind werpt zich op als de 'signifié de l'Autre', de fallus van de moeder, degene die het tekort van de Ander opvult. Op die manier hoopt het samen met de moeder een tekortloze entiteit te vormen. Het leeft in de imaginaire gedachte het verlangen van de Ander te kunnen vervullen. Toch merkt het kind dat het verlangen van de moeder niet enkel gericht is op het kind, en dat het blijkbaar moet verzaken aan zijn hoop als fallus, die het tekort opheft, op te treden. Het verlangen van de moeder gaat immers ook uit naar de vader, die een radicaal incestverbod oplegt. De vaderfiguur introduceert het kind in de orde van het symbolische; hij confronteert het kind met de wetmatigheid van de taal. De *nom-du-père*, die het kind binnenbrengt in het universum van betekenaars, slaat in de woordspeling *nom-non* van Lacan dan ook op het verbod dat hij instelt via de taal; de grens van het taboe. De symbolische castratie die door het optreden van de vader wordt doorgevoerd, koppelt het kind los van zijn imaginaire onvoorwaardelijke hechting aan de moeder en bezorgt het een eigen verlangen. Pas met deze intrede in de symbolische orde en de daaraan inherente manifestatie van het tekort ontstaat het eigenlijke subject. Het is meteen de paradox die het menszijn determineert: het subject kan slechts subject zijn door steeds bepaald te zijn door zijn tekort. De betekenaar representeert namelijk datgene wat afwezig is. Het subject kan niet bestaan zonder de onvolledigheid die het gevolg is van zijn intrede in de differentiële betekenaarswereld. Het kan bijgevolg ook nooit met zichzelf samenvallen; het subject is steeds het verlangen van de Ander, of met de woorden van Lacan die ze ontleent aan Rimbaud: "je est un autre".

Het subject wordt door zijn intrede in het symbolische dus getekend door een wezenlijk verlies. Zijn pure aanwezigheid kan niet meer gerealiseerd worden door het representatieve karakter dat het via de betekenaars geworden is. De uiteindelijke betekenis (de signifié) blijft zodoende een nooit bereikbaar streefdoel; de betekenis wordt steeds voor zich uitgeschoven in een niet aflatende verwijzing van betekenaars naar andere betekenaars. Zij blijven als het ware rond een kern zwermen, die voor het subject echter voor altijd afgesloten blijft, maar waarop het wel voortdurend gericht blijft. Met Freud noemt Lacan dit verloren tekort het Ding, of het domein van het reële. Zonder ooit bereikt te kunnen worden, krijgt

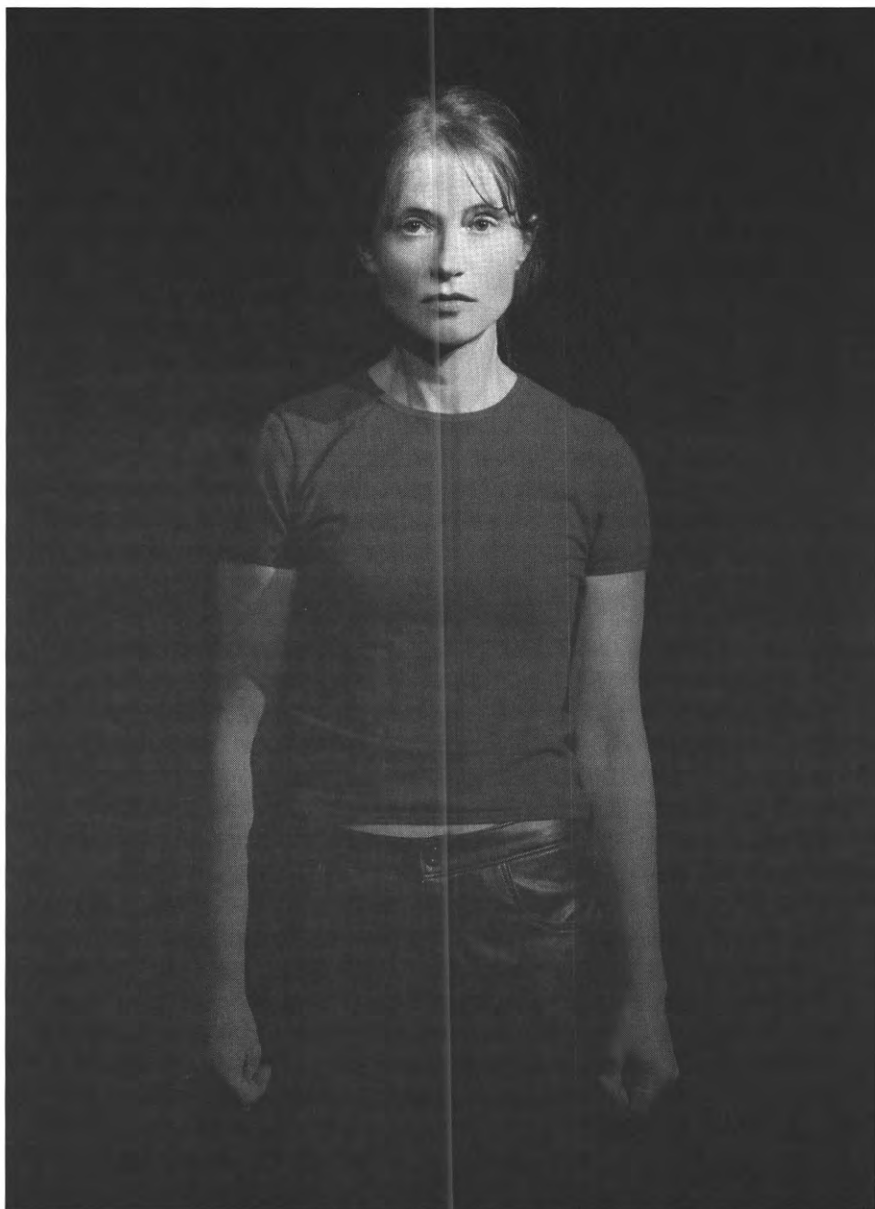
het ultieme object van het verlangen een reëel statuut, dat zich telkens terugtrekt op het moment dat het wordt benaderd. 'La cause du désir' blijft een aantrekkingspool die ontsnapt aan elke voorstelling. Het stelsel van de betekenaars heeft geen vat op dit Ding dat voorgoed achter het gordijn verborgen blijft. Het tekort van het reële is in die zin het meest eigene van het door het symbolische geconstrueerde subject. Anderzijds blijft het Ding, dat zich buiten de grenzen van de betekenaars en van het subject bevindt, immer afwezig. Deze ambiguïteit die zowel het intiemste als het absoluut externe in zich draagt, en die inherent is aan het ondefinieerbare Ding, duidt Lacan aan met het 'extieme'. Vermits het domein van het reële onmogelijk aan de hand van betekenaars te vatten is en dus differentieel is, heerst hier totale waanzin en willekeur, want de talige wet van het verschil is er niet meer werkzaam. Achter de eindigheid van de logos situeert zich bijgevolg de inhoudloos onvoorstelbare en onophefbare leegte. Het subject zal zich moeten zien te verzoenen met dit verlies als gevolg van de paternale metafoor, de *nom-du-père*. Hoewel het object van verlangen het Ding blijft, kristalliseert het verlangen zich rond betekenaars die het Ding afdekken. De orde van het symbolische treedt dus op als een buffer, een barrière, om het subject tegen zijn zelfvernietiging te beschermen. De wet van de betekenaar kan overtreden worden, maar niet zonder het subject als talige constructie tot desintegratie te brengen. Het is die mateloosheid van het verlangen, die het subject tot zijn eigen vernietiging kan leiden, die Lacan terugvoert tot Freuds notie van de doodsdrijf. De transgressieve structuur van het verlangen voert het subject naar het dodelijke gebied, jenseits van de wet.

Sarah Kanes personages bevinden zich aan de grens van de symbolische wet. Geen enkele betekenaar kan hen afhouden van de mateloosheid waarmee hun verlangen hen voortstuwt. Zowel Phaedra als Hippolytus blijven in *Phaedra's Love* vasthouden aan hun object van verlangen, ondanks het besef dat deze drift hen naar hun ondergang leidt. In het aanschijn van een absoluut liefdesobject maken zij geen consequentialistische overwegingen meer. Net als het kind in de preoedipale fase werpen zij zich op als de fallus van een onbereikbare, onvoorwaardelijke liefde. Deze imaginaire positionering komt waarschijnlijk het best tot uiting in het verlangen dat Grace drijft in *Cleansed* om zich te vereenzelvigen met haar broer Graham die ze aanbidt als haar god of geliefde. Naar die parallelie wordt bijna expliciet verwezen als de persona in 4.48 *Psychosis* zegt: "My brother is dying, my lover is dying, I am killing them both".<sup>4</sup> Net als het kind in de preoedipale fase spiegelt zij zich volledig in hem, waardoor zij zich identificeert met het verlangen van Graham, en niet in staat is een eigen verlangen te ontwikkelen. Grace is niet bij machte die imaginaire identificatie te overwinnen voor een symbolisch gemodificeerd verlangen.

Zo ook kunnen we de persona in *4.48 Psychosis* moeilijk als een subject bestempelen. Zij kan zich niet verzoenen met de nochtans noodzakelijke symbolische castratie, waardoor de orde van de wet haar als subject niet differentieel kan structureren. "Het verschil is overal en nergens", zoals Paul Moyaert het verwoordt; een geestestoestand die kenmerkend is voor de psychose.<sup>5</sup> In zijn zevende seminarie toont Lacan aan dat het verlangen in wezen een destructieve drift is, die gericht is op het ongedifferentieerde kwaad dat het Ding kenmerkt. De psychoticus slaagt er niet langer in zijn verlangen naar het reële af te leiden naar de aan elkaar refererende betekenaars. Het symbolische wordt hier buitenspel gezet. Een 'flauw' doorslagje van de oriëntatie op het 'extieme' object vinden we terug in ons streven naar genot. In het genot (denken we maar aan de seksuele ervaring) is het subject even niet meer het op zichzelf betrokken subject, maar geeft het zich, net als Grace, fantasmatisch over aan de Ander als object van verlangen. Het metaforisch taalgebruik spreekt wat dat betreft boekdelen; twee partners worden één of kunnen mekaar opeten van liefde. Dat het gebied van het genot ('jouissance' bij Lacan) echter ook niet zonder gevaar is, merken we in andere metaforen. Zo verwijzen we met de 'kleine dood' naar het orgasme. In de 'jouissance' verliest het subject even zichzelf en leeft het in dat moment in het fantasma dat het volledig met zichzelf samenvalt.

Ogenblikken van 'jouissance' gaan gepaard met een bepaalde gevoelloosheid en grenzeloosheid. Om het subject te vrijwaren van de vernietigende kracht van het reële stoot het telkens op een barrière die het voor dit onheil behoedt. De betekenaars van het symbolische fungeren als bliksemafleider voor de naar het Ding gestuurde energie van het driftwezen, maar pijn treedt op als een prikkel die het subject belet in het reële met zichzelf samen te vallen. In bepaalde gevallen, en Lacan verwijst hier uitvoerig naar de losbandigheden van Markies de Sade, wordt die pijn geperverteerd tot iets genotvols, en is de pijnprikkel niet langer in staat zijn beschermende functie uit te oefenen. De persona in *4.48 Psychosis* gaat zich eveneens te buiten aan die pervertering. Zij brengt zichzelf verwondingen aan de armen toe, en gevraagd waarom zij zich overgeeft aan die zelfverminking, antwoordt zij: "Because it feels fucking great. Because it feels fucking amazing."<sup>6</sup> Duidelijk is dat zij zich hier op een gevaarlijke grens beweegt. Via het fysiek gewelddadige tracht zij tot het 'extieme' door te dringen dat zich niet meer in betekenaars laat vatten, tot het 'ding' dat het gebied van de 'hors-signifié' beheerst.

Waar het geweld enerzijds nog dient als een vermeend middel om aan het symbolische te ontsnappen, produceert het in laatste instantie toch nog betekenaars - desnoods kerft het die letterlijk in de huid - die het subject een laatste red-



**Isabelle Huppert in *4.48 Psychose* (Foto: Pascal Victor)**



middel toewerpen om niet met zichzelf samen te vallen. Het geweld weerhoudt het subject ervan om zijn fundamenteel menselijk gemis, en daarmee ook zichzelf, definitief op te heffen. Ook de automutilatie die we in *4.48 Psychosis* aantreffen, moet worden beschouwd als een extreme, ultieme poging van de persona zich alsnog in te schrijven in de orde van het symbolische. Het lichaam wordt als het ware in extremis teruggeroepen tot de wet.<sup>7</sup> Niet alleen dit hoogst individuele geweld maar ook de wreedheid die Kane in haar eerste drie stukken aan de dag legt is het resultaat van de ambiguïteit tussen aantrekking en afstoting. Het is het geweld dat voortvloeit uit het verlangen - of met Freud, de drift - om het talige kader te doorbreken. Tezelfdertijd vervult die fysieke gruwel ook een alarmfunctie die het subject - letterlijk en figuurlijk - terug tot de orde moet roepen. Vandaar dat zowel *Blasted*, *Phaedra's Love* en *Cleansed* ruimte laten voor hoop; hoe zwartgallig de werelden ook mogen zijn die Kane hier tekent, de menselijkheid gaat nooit volledig te gronde temidden van die hel. Anders ligt het bij *Crave*, dat zich weliswaar gezuiverd weet van de gewelddadige barbaarsheden, maar net daardoor de fatale grens overschreden lijkt te hebben. Vandaar dat Kane zich verwonderde over het mededogen dat critici toonden over de nieuwe stijl die zij hanteerde; in de afwezigheid van geweld zagen zij een talentvol schrijfster die na wat puberaal gemodder tot wasdom was gekomen. "Some people seem to find release at the end of it, but I think it's only the release of death. In my other plays it was the release of deciding to go on living despite the fact that it's terrible."<sup>8</sup> De persona in *4.48* kan zich aanvankelijk nog redden door zichzelf te pijnigen en daarmee haar existentie als subject veiligstellen: "beautiful pain that says I exist"<sup>9</sup>

Het onvoorwaardelijke verlangen kan zich sterker tonen dan de barrière die de pijnprikkel opwerpt. Ook in *4.48 Psychosis* legt de persona haar hele zijn in de handen van de Ander; ruimte om een eigen verlangen te ontwikkelen is er niet. "You are my doctor, my saviour, my omnipotent judge, my priest, my god, the surgeon of my soul."<sup>10</sup> Liefst betekent zij de vervulling van zijn verlangen. Régy en Huppert gaven die zelf-vervreemding voortreffelijk weer; Hupperts bijna machinale intonatie verraadde dat zij nog nauwelijks bepaald werd door de orde van het symbolische door de imaginaire fixatie op de Ander die haar volledig in beslag nam. Zelfs op die momenten waarop het ritme enigszins versneld werd of het aantal decibels wat werd opgedreven kwamen haar woorden niet over als een diepmenselijke stortvloed van emoties. Telkens overheerste het gevoel dat haar woorden vervreemd waren van haarzelf, bijna als een tang op een varken stonden. De persona lijkt afgesloten van de taal, van het symbolische, wat meteen impliceert dat zij meer aansluiting vindt bij het reële. Eens het symbolische overschreden, heerst niets dan harde koelheid en (letterlijk) 'on-verschillige' ijselijkheid. Één maal beweegt Huppert iets meer dan haar handen; bij de tekstfrase 'a dotted

line on the throat/ CUT HERE' draait zij tergend langzaam het hoofd opzij, zodat haar ranke hals zich uitdagend aan de toeschouwer als prooi aanbiedt.

Deze psychoanalytische benadering loopt het gevaar in autobiografisch vaarwater terecht te komen, wat aan Kanes werk veel onrecht zou doen. Toch biedt de methode een aantal verhelderende verklaringen, die ook de voorstelling van Régy beter kunnen duiden. Op het transparante scherm waarachter Watkins zich bevond werden op bepaalde momenten getallen geprojecteerd. Net zoals het in het script te vinden is, ging het om arbitraire en chaotisch door elkaar staande cijfers van 100 tot 7. In een tweede reeks is er een duidelijk patroon te onderscheiden. Hij begint bij honderd, gaat telkens met zeven naar beneden, en eindigt bij 2. Deze enigmatische cijferreeksen zijn een onderdeel van de 'mini mental test', die in psychiatrische kringen aangewend wordt om de luciditeit van de patiënt na te gaan. In de tweede reeks doet de persona het voortreffelijk; door de ongeordende willekeur wordt echter duidelijk dat zij in het eerdere moment niet bij zinnen is.<sup>11</sup> Die getallen, evenals de aaneengeregen reeks van destructieve werkwoorden (flash flicker slash burn wring press dab slash...) lichten op het scherm op, maar gaan zich gaandeweg optisch dieper of dichter presenteren, zodat de ruimte achter het scherm een driedimensionale leegte lijkt te worden waarin de getallen of woorden hangen, als een aquarium met vissen. Deze leegte, dit niets, representeert haarscherp de afgrond waarvoor de persona zich bevindt. De woorden die zij nog, reeds grotendeels buiten haar om, uitspreekt, en de wonden die zij zich toebrengt, zijn de restanten van de symbolische orde waarvan zij afscheid neemt. De geprojecteerde getallen en woorden representeren de laatste differentieerbare referentiepunten die de chaos van de leegte beheersbaar maken. In de productie van Régy vervagen die in drie dimensies voorgestelde betekenaars echter na enige tijd, waarna zij volledig verdwenen zijn. Het vertaalt perfect de weg die de persona doorloopt. Uiteindelijk zullen ook die laatste betekenaars weggegomd worden in haar drang zich van haar tekort te ontdoen.

De verschillende stadia die zij doorloopt verschillen niet wezenlijk van de weg die Grace aflegt in haar identificatie met Graham in *Cleansed*. In die relatie, waarnaar we al even verwezen hebben, stelt Grace zichzelf op als de fallus van Graham en wil zijn tekort opvullen. Zij is *volledig imaginair* het verlangen van de Ander, waardoor zij zich met hem vereenzelvigt. Zo groot is haar drang met het object van haar liefde samen te vallen dat zij zichzelf als subject volledig mist kent en letterlijk uitwist. Hetzelfde kan gezegd van de persona in Kanes laatste stuk. Watkins, die zowel dokter als haar innerlijke stem is, fungeert als haar alles verorberende liefdesobject waarvoor zij haar leven veil heeft. Als Robin Grace vraagt wat zij in haar leven zou willen veranderen, antwoordt zij: "My body. So



it looked like it feels. Graham outside like Graham inside.”<sup>12</sup> De discrepantie tussen geest en lichaam die zeer sterk aan de oppervlakte komt in *4.48 Psychosis* speelt hier ook al. Grace is wat dat betreft heel gelijkaardig aan Kanes laatste persona. Vermits Grace zich volledig heeft overgegeven aan het verlangen van Graham, bestaat zij als autonoom subject niet, maar is zij ten dele bij dat onbereikbare liefdesobject aanwezig, en dus afgesneden van haar fysieke lichaam. De cruciale grens van het symbolische is zij reeds voor een deel voorbij.

De onvoorwaardelijkheid die het najagen van het liefdesobject karakteriseert, en de drift om - net als Grace - met dat object samen te vallen, kan niet anders dan uitmonden in de zelfvernietiging van het subject. Saunders' verbazing over het feit dat al Kanes personages die deze psychotische bezetenheid aan de dag leggen, die volstreekte, harmonieuze eenheid tussen geest en lichaam maar beleven in het korte, oplichtende ogenblik voor hun dood, kan vanuit dat perspectief makkelijker uitgeklaard worden. “The disturbing aspect of Kane’s work is that often the only way that characters such as the Soldier, Hippolytus, Phaedra, or the voices in *Crave* ever achieve this connection is in the brief span of seconds before their own oblivion.”<sup>13</sup> Het krachtigst komt dat moment van volkomenheid tot uiting in Hippolytus' laatste woorden, waarmee ook *Phaedra's Love* sluit: “If there could have been more moments like this.”<sup>14</sup> Om dit absoluut reële te bereiken offert de prins zichzelf op. Hij moet daartoe zijn dood in de ogen zien, waardoor de prins de belevenis geest en lichaam tot een dodelijke entiteit te smeden slechts één maal gegeven is, wat Kane zelf ook beaamt: “The only way back to any kind of sanity is to connect physically with who you are, emotionally and spiritually and mentally. And the thing with Hippolytus is that in his moment of death everything suddenly connects. He has one moment of complete sanity and humanity. But in order to get there he has to die.”<sup>15</sup>

Het mag geen verbazing wekken dat het werk van Sarah Kane meermaals met Antonin Artaud in verband is gebracht. Zijn Theater van de Wreedheid is immers ook een poging om de representatie in te ruilen voor een onmiddellijke presentatie, voor een blik achter het gordijn. Met de vaststelling van de kloof tussen betekenaars en concepten vangt Artaud *The Theatre and its Double* aan, en poneert daarmee direct dat deze problematische verhouding het uitgangspunt is van zijn nieuwe theaterconcept. “I see a schism between things and words [...], between ideas and the signs that represent them.”<sup>16</sup> Door de taal zoveel mogelijk te zuiveren tot een minimalistisch script, herhaling te bannen van de scène en het lichaam centraal te stellen hoopt Artaud door te dringen tot de waarheid zonder dat die gemedieerd wordt door een symbolisch stelsel. Net als bij Kane ligt een mateloos verlangen aan de grondslag van zijn hang naar het zuivere, door de cultuur en de

taal onaangetaste leven, dat evenwel paradoxalerwijs, het leven net uitsluit. De wijze waarop Stephen Barber de tekeningen beschrijft die Artaud op het einde van zijn leven in Rodez maakte, zou ook perfect passen binnen een analyse van het werk van Kane. "They manifest an instinctual articulation of the body in disunity, adrift in an oceanic space of abject negativity and deep desire."<sup>17</sup>

Vanuit poststructuralistisch perspectief heeft Derrida een boeiende analyse gebracht over de ontologische status van het medium theater en de plaats die Artaud daarin inneemt. Tegenover de logocentrische mimesis-gedachte van theater, dat volgens Artaud moet ophouden een representatie van de werkelijkheid op de scène te brengen, plaatst hij een echte 'presentatie'. Artaud gaat in tegen de Aristoteliaanse esthetiek waarin de metafysica van de westerse kunst geworteld is; zijn theater wil geen representatie zijn, maar het leven zelf. Die theatrale praktijk van de Wreedheid produceert een non-theologische en non-teleologische ruimte, waaruit God en metafysica (in de Derridiaanse zin) gebannen zijn. Ook Derrida keert zich af van de auteur-schepper die feitelijk niets creëert maar slechts een tekst transcribeert die van aard toch representatief is. Beelden, muziek en gebaren kunnen in het westers theater de logos slechts ondersteunen en illustreren. Die dictatuur van het woord wordt herschepen tot "gestures"; het initiële aspect dat van de spraak overblijft, namelijk een aspect van een onderdrukte uiting, blijft behouden: "speech before words".<sup>18</sup>

Als Derrida de mimetische aard van het westers denken over kunst afwijst, betekent dit niet dat hij de notie van representatie overboord gooit. Integendeel, net zoals er geen eindpunt is, erkent hij ook geen beginpunt of absolute oorsprong. Elke betekenaar wordt immers bepaald in relatie tot de sporen van andere betekenaars. Betekenis kan maar worden toegekend op basis van *différence*, wat ertoe leidt dat dé uiteindelijke betekenis steeds onderhevig is aan een eindeloos uitstel (*différance*). Ook de sporen van wat nog komen moet tekenen de talloze voorgaande representaties, waardoor de vinger nooit gelegd kan worden op een alfa of omega.

Artaud knew that the theater of cruelty neither begins nor is completed within the purity of simple presence, but rather is already within representation, in the "second time of Creation", in the conflict of forces which could not be that of a simple origin.<sup>19</sup>

Het heeft niet langer zin nog te zoeken naar een niet-bestaand origineel want, zegt Derrida elders, "everything begins with reproduction".<sup>20</sup> Die visie ligt verbazend sterk in de lijn van Lacan, die de conceptualisering van het subject niet als

een periodiek punt in de levensloop van het kind plaatst, maar beklemtoont dat de paternale metafoor bovenal een metafoor is; vermits het kind al van voor zijn geboorte onderwerp van gesprek is, is het immers dan al opgenomen in de orde van het symbolische. De fase die aan het subject voorafgaat moet beschouwd worden als een mythische toestand.

Gezien buiten de wet chaos en arbitrariteit heerst, kenmerkt het reële zich voornamelijk door een fundamentele immoraliteit. De "pure beweging van het leven"<sup>21</sup> die zich hier zou manifesteren, bestaat echter niet. In zijn herinterpretatie van Freuds *Totem und Tabu* distantieert Lacan zich van diens fylogenetische anekdote van de vermoorde oervader die aan de oorsprong van het taboe ligt. De oervader zou vanuit zijn autoritaire karakter alle vrouwen van de stam voor zich opgeëist hebben. De zonen, die daartegen in opstand kwamen, doodden tenslotte de oervader om zich aan dezelfde geneugten te kunnen laven. Na de moord duiken naast de triomf echter ook schuldgevoelens op die het resultaat zijn van de onbewuste identificatie van de zonen met de vader. Om hun schuld af te lossen zien zij zich verplicht voor de vader een totem op te richten waaraan niet geraakt mag worden. De totem, die in zijn afwezigheid de vader representeert, wordt een heilig taboe. Bovendien wordt een wet ingesteld die de zonen voortaan de bezitname van de vrouwen verbiedt; het motief van de moord kan door de daad onmogelijk gerealiseerd worden. De dode, symbolische vader blijkt meer dan ooit zijn stempel te drukken op de gemeenschap. Hierin ziet Freud de oorsprong van het incestverbod. Dat de totem (meestal een dier) een onbewuste substitutie van de autoriteit van de vader is, ziet Freud bevestigd in de rituelen die rond het totemdier bij vele primitieve volkeren worden opgevoerd. Wordt de totem immers als een heilig dier met het hoogste respect behandeld, dan komt het op gezette tijden ook voor dat tijdens ceremonieën het dier gedood en opgegeten wordt, een handeling die anders ten stelligste verboden is. Dat dit ritueel gepaard gaat met zowel spijbtuigingen als triomfgevoelens is voor Freud het bewijs dat in de ceremonie de oermoord op de vader, met de tweevoudige gevoelens die deze misdaad meebracht, onbewust herhaald wordt. Hoewel ook Freud stelt dat de oermoord niet daadwerkelijk uitgevoerd hoeft te zijn, maar als wensgedachte evenveel impact gehad kan hebben, besluit hij zijn essay toch met de woorden: "In den beginne was de daad".<sup>22</sup>

Die vrij ambivalente houding moeten we met Lacan enigszins nuanceren. Opmerkelijk is namelijk dat de mogelijkheid tot het genot die zich na de vadermoord voordoet, zich als een onmogelijkheid blijkt te manifesteren. Die onbereikbaarheid lijkt inherent te zijn aan de drift. Dat een verbod wordt ingesteld op iets dat toch al tot het onmogelijke behoort, dient als vrij absurd beschouwd te

worden. De uitgevaardigde wet lijkt eerder te suggereren dat het genot door de schending ervan alsnog mogelijk is; het onmogelijke wordt als een mogelijkheid voorgesteld. Vermits de wet zelf zodoende zijn transgressie uitlokt, impliceert dit dat het genot er niet was vóór de wet, maar er eerder het gevolg van is. Waar Freud het verbod misschien nog te zeer zag als een rechtstreeks gevolg van het genot, dat in zijn visie ten tijde van de oerhorde voor de vader ook een daadwerkelijke realiteit is geweest, volgen we Lacan in zijn stelling dat de rol van de oervader een fantasma is dat de intrinsieke onmogelijkheid van het genot perverteert tot een voorstelbare ervaring. Achter de wet schuilt geen genot, wel integendeel, de wet zelf camoufleert de fundamentele afwezigheid van het genot. De totem is dus een - zij het wel sacrale - maar lege doos, te vergelijken met de geldpot van de vrek die mateloos gekoesterd wordt hoewel het geld zelf ontvreemd is. Met andere woorden, de totem en het taboe dat erop rust bedekken het niets. In zijn verhelderend essay over Freuds tekst schrijft Frank Vande Veire:

Het taboe is een barrière die beschermt tegen een afgrondelijke waarheid, namelijk dat er achter de wet niet de volheid van het genot schuilgaat, maar een uitzichtloze, traumatiserende identificatie met een hersenschim. Het houdt het subject af van een rechtstreekse confrontatie met zijn fantasma en dus met zijn 'gemankeerde ontmoeting met het reële' (Lacan). Wat moet versluierd blijven is het ook in *Totem und Tabu* slechts gesuggereerde moment net vóór de morele orde wordt ingesteld: de scène van een onmogelijk genot, een mislukte verzwelging. Zo begrepen verhuult het opzichtig betonen van rouw en boete niet een misdaad, *maar dat de misdaad niet heeft plaats gehad.*"<sup>23</sup>

Het gebod is dus een *creatio ex nihilo*; de symbolische wet wordt ontdaan van elke essentialistische grondslag en werpt zich op als een grondeloze letter. Daarachter bevindt zich het *niets*, de leegte die inherent is aan het zijn. Het is de leegte die, om na een lange psychoanalytische beschouwing terug te keren naar de voorstelling van Régý, door de driedimensionale ruimte achter het scherm werd uitgebeeld.

Vande Veire spreekt over een grondeloze waarheid. Dat het beleven van de waarheid inderdaad de dood van het subject betekent, weet ook Sarah Kane: "I write the truth and it kills me", zegt een personage in *Crave*. Alle personages bij Kane zijn doordrongen van diezelfde waarheidsdrang die hen de vernietiging in drijft. Dé ultieme waarheid is niet des mensen, en de ervaring van die absolute luthheid moeten zij met hun leven bekopen. Eenmaal zij ontsnappen aan het "dis-

cours de l'Autre", de fictionele structuur van de waarheid, breken zij met hun noodzakelijke *condition humaine*. In dat opzicht is het ook revelerend dat Kane zelf een duidelijk onderscheid maakte tussen het reële/ware (the real) en het realistische/waarachtige (the realistic), waarbij het realistische geen enkele aanspraak kan maken op het reële en zodoende verworpen wordt.

Artauds gerichtheid op dat uitgepuurde leven is bij voorbaat een verloren strijd, en die onoverkomelijkheid schemert in zijn teksten ook door. "I would like to write outside of grammar, find a means of expression beyond words. And I occasionally believe that I am very close to that expression... but everything pulls me back to the norm."<sup>24</sup> In meer of mindere mate blijft ook Artaud gebonden aan de noodzaak van representatie. In laatste instantie moet ook hij, bij welke theatrale vorm ook, terugvallen op de codes van het symbolische en drijft hij af van de onbereikbare waarheid, die zich een illusie toont.

Elke theatrale voorstelling blijft ook letterlijk een voorstelling, een betekenaar. Zoals het bestaan van de persona in *4.48 Psychosis* gedurende het stuk nog even uitgesteld wordt door de taal die er ondanks alles nog is, zo ook klampt Kane zelf zich vast aan haar stukken. De smeekbede op het einde van het stuk om het gordijn te openen is dus niet, zoals we in het theater mogen verwachten, de presentatie van een representatie, maar de transgressie van de symbolische orde, het gordijn áchter de scène. Niet toevallig is dit Kanes absolute slotzin, want geen enkele voorstelling, geen enkele betekenaar, is in staat datgene wat aan het Jenseits van die symbolische grens ligt nog te vatten. Het lijkt erop dat zolang Kane 'voorstellingen' kon brengen, zij zichzelf ook als subject kon handhaven en de moordende kracht van het reële tot uitstel wist te dwingen. In die zin blijft, ondanks de autobiografische inslag, ook *4.48 Psychosis* niets anders dan fictie.

## NOTEN

- 1 *4.48 Psychose* in een regie van Claude Régy met Isabelle Huppert en Gérard Watkins in een coproductie van CICT/Théâtre des Bouffes du Nord en Les Ateliers Contemporains, van 15 tot 18 januari 2003 in deSingel, Antwerpen.
- 2 Een claustrofobisch gevoel overheerst in alle werelden die Kane in haar stukken schetst. Zie daarvoor mijn "Wie is er bang voor de gevallen engelen van Sarah Kane?" in *Documenta*, 18(2000), nr. 2, pp. 112-120. In: Graham Saunders, *'Love me or kill me'. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester: Manchester UP, 2002, merkt ook de toneelschrijfster Phyllis Nagy een tendens in Kanes latere stukken op tot meer "closing in". Terwijl Nagy zelfs zo ver gaat te beweren dat Kane zichzelf tot onderwerp van haar stukken gemaakt heeft vanaf *Cleansed* (p. 156), verkleint de cirkel zich wel duidelijk tot de individuele afgeslotenheid die we in *4.48 Psychosis* zien.

- <sup>3</sup> Cf. Marc De Kesel, *Eros & Ethiek. Een lectuur van Jacques Lacans Séminaire VII*, Leuven: Acco, 2002, p.41.
- <sup>4</sup> Sarah Kane, *Complete Plays*, London: Methuen, 2001, p. 207.
- <sup>5</sup> Paul Moyaert, *Ethiek en Sublimatie*, Nijmegen: Sun, 1994, p. 44.
- <sup>6</sup> Kane, *Complete Plays*, p. 217.
- <sup>7</sup> Paul Verhaeghe, *Liefde in tijden van eenzaamheid. Drie verhandelingen over drift en verlangen*, Leuven: Acco, 1998, pp. 171-172.
- <sup>8</sup> *New York Times*, February 25, 1999.
- <sup>9</sup> Kane, *Complete Plays*, p. 232.
- <sup>10</sup> *Id.*, p. 233.
- <sup>11</sup> Cf. Saunders, 'Love me or kill me', pp. 175-176 (in gesprek met Daniel Evans).
- <sup>12</sup> Kane, *Complete Plays*, p. 126.
- <sup>13</sup> Saunders, 'Love me or kill me', p. 113.
- <sup>14</sup> Kane, *Complete Plays*, p. 103.
- <sup>15</sup> Sarah Kane in gesprek met Nils Tabert in: Nils Tabert (ed.), *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1998. Geciteerd uit Saunders, p. 81.
- <sup>16</sup> Antonin Artaud, *Collected Works*, vol. 4, London: John Calder, 1999, p. 1.
- <sup>17</sup> Stephen Barber, *Antonin Artaud. Blows and Bombs*, London: Faber and Faber, 1993, p. 114.
- <sup>18</sup> Jacques Derrida, *Writing and Difference* (trans. Alan Bass), London: Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 240.
- <sup>19</sup> *Id.*, p. 248.
- <sup>20</sup> *Id.*, p. 211.
- <sup>21</sup> Philippe Van Haute, *Tegen de Aanpassing. Jacques Lacans 'onderminning' van het subject*, Nijmegen: Sun, 2000, p. 43.
- <sup>22</sup> Sigmund Freud, *Totem en Taboe*, in: *Cultuur en Religie 4*, Boom: Amsterdam, 1984, p. 211.
- <sup>23</sup> Frank Vande Veire, "Een vreemd genot op de scène. Over de actualiteit van Freuds *Totem en Taboe*", in: Steven De Belder, Luk Van den Dries en Koen Tachelet (ed.), *Verspeelde Werkelijkheid. Verkenningen van Theatraliteit*, Leuven: Van Halewyck, 2002, p. 202.
- <sup>24</sup> Barber, *Antonin Artaud. Blows and Bombs*, p. 161.