

Voor mijn vader

Malina: *Je zult dus nooit meer zeggen: Oorlog en Vrede.*

Ik: *Nooit meer.*

*Het is altijd oorlog.*

*Hier is altijd geweld.*

*Hier is altijd strijd.*

*Hier is eeuwig oorlog.*

Ingeborg Bachman <sup>(1)</sup>

Ik leg de laatste hand aan deze aantekeningen enkele dagen na de zestigste verjaardag van de Kristallnacht en de tachtigste verjaardag van Wapenstilstand, momenten waarop we de twee oorlogen herdenken die niet alleen het Europese continent dramatisch hebben hertekend, maar ook onze ervaring van de oorlog (en dus van onszelf) fundamenteel hebben veranderd.

De 'Materialschlacht' en de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog hebben het individu als ultieme maat overbodig gemaakt: de duizenden egale witte kruisen op de militaire kerkhoven in de Westhoek getuigen hiervan. De kampen van de Tweede Wereldoorlog hebben de menselijkheid als absolute waarde uitgewist: de gaskamers en de crematoria zijn de trieste monumenten van deze wezenloze anonimiteit. De oorlog is ontmaskerd en voorgoed van ieder humanistisch verhaal ontdaan. We kunnen niet langer spreken en handelen 'alsof de mens ten minste een zekere waarde is die niet ter discussie gesteld hoeft te worden', aldus de Frans filosoof J.F. Lyotard. <sup>(2)</sup>

Misschien is het eerst en vooral dat wat we moeten denken, gedenken en herdenken bij dergelijke officiële gelegenheden: de onmenselijkheid van de mens, de mens als on-mens, de mens die als mens een niet meer uit te wissen litteken van onmenselijkheid draagt.

Natuurlijk zeggen we: nooit meer oorlog. Maar kunnen we zeggen dat de oorlog opgehouden is? Is vrede niet de verderzetting van oorlog, maar met andere middelen? Is het niet de onderwerping en de dood van de andere die de vrede van de imperia bezegelt? Is dat onmenselijke litteken, dat litteken van onmenselijkheid niet de constante terugkeer van de oorlog, van de dood, van de doden, die gerepresenteerd willen worden? En betekent herdenken en gedenken niet steeds opnieuw die (on-)mogelijke representatie van de oorlog aanvaarden en aangaan?

Heiner Müller formuleert de obsessie afwezigheid van de doden vanuit het standpunt van de levenden als een pijnlijke maar niet aflatende herinneringsarbeid: 'We moeten de doden opgraven, steeds weer opnieuw, want alleen uit hen kunnen we toekomst halen. Necrofilie is liefde voor de toekomst. We moeten de aanwezigheid van de doden als dialoogpartners

en als dialoogverstoorders accepteren – toekomst ontstaat alleen uit de dialoog met de doden.'<sup>(3)</sup>

De dialoog met de doden om de toekomst mogelijk te maken. In de herdenking zijn de doden tegelijk onze gesprekspartners en degenen die dat gesprek verstoren en onmogelijk maken. Maar hoe de doden te herdenken? In welke taal spreken we tot hen? In welke taal doen we hen recht? In welke taal spreken we over die ervaring? Als de oorlog niet is opgehouden, waar heeft hij dan plaats? Wat is onze oorlogservaring? Wat is de oorlogservaring van generaties die niet in de letterlijke betekenis een oorlog hebben meegemaakt?

### Steniging

'Ik schrijf even vanzelfsprekend over geweld als Jane Austen over de zeden en gewoonten van haar tijd. Geweld vormt en obsedeert onze samenleving, en als we niet ophouden gewelddadig te zijn, dan hebben we geen toekomst meer. Mensen die niet willen dat schrijvers over geweld schrijven, willen niet dat ze over ons en onze tijd schrijven. Het zou immoreel zijn niet over geweld te schrijven.'

In het voorwoord bij *Lear*, zijn in 1971 verschenen herschrijving van Shakespeares tragedie, lijkt Edward Bond te suggereren dat we op dit ogenblik in de geschiedenis een bijzondere verhouding tot het geweld hebben en dat die verhouding het thema bij uitstek is geworden van de hedendaagse schrijver. Een scène uit zijn stuk *Saved* (1965), waarin hij die bijzondere verhouding tot het geweld heeft proberen uit te drukken, heeft geschiedenis gemaakt in het moderne Engelse theater. Het gaat om de scène waarin een baby in een kinderkoets door een aantal jongeren, waaronder de vader, wordt gestenigd. Het tonen van de morele onverschilligheid waarmee de jongeren dit doen, lokte kritiek en verontwaardiging uit.

Dertig jaar later stoot het verbale, seksuele en fysieke geweld van *Blasted* (1995) op een zelfde muur van verontwaardiging en onbegrip. De dan 23-jarige schrijfster Sarah Kane verwijst expliciet naar de stenigingsscène uit *Saved* van Bond om haar eigen positie te omschrijven: 'Toen ik *Saved* las, was ik diep geschokt door de steniging van de baby. Maar dan dacht ik: er is niets dat je niet op de scène kan tonen. Als je zegt dat je iets niet kan tonen, dan zeg je dat je er niet over kan praten, dan ontken je het bestaan ervan, en dat is bijzonder onwijs om te doen.'

Ze verdedigt haar stuk als een poging zo waarheidsgetrouw mogelijk te schrijven over geweld. De oorlog noemt zij haar enige en tegelijk het enig mogelijke onderwerp: 'Voor mij is er niets anders om over te schrijven. Het is het meest dwingende onderwerp om te confronteren.'<sup>(4)</sup>

### Oorlog

Over welke oorlog spreekt Sarah Kane? Waarom is de 'oorlog' voor haar het enig mogelijke onderwerp? Kane denkt de oorlog vanuit zijn aanwezige afwezigheid, vanuit zijn permanente mogelijkheid: 'Omdat er in Engeland lange tijd geen burgeroorlog is geweest, wil dat nog niet zeggen dat hetgeen in Bosnië gebeurt ons niet raakt.'<sup>(5)</sup> Het gaat er om het begrip oorlog nader te omschrijven.

In *Blasted* is de concrete oorlog expliciet aanwezig, hoewel die oorlog niet benoemd kan worden. Wie tegen wie vecht is niet duidelijk. We zien geen 'vijanden' in de klassieke betekenis van dat woord. We zien verbaal en fysiek geweld tussen een jong meisje, een journalist en een soldaat, maar zij staan niet tegenover elkaar zoals vijanden in twee kampen tegenover elkaar staan. Die onduidelijkheid ontnemt de oorlog ieder doel, iedere finaliteit, iedere zin. Wanneer de soldaat in een overwinning roept: 'Onze stad nu', dan zijn dat lege woorden. De stad behoort toe aan de oorlog, niet aan een van de vechtende partijen. Het is precies de oorlog die aan beide partijen iedere mogelijkheid tot zingeving ontnemt.

Maar het geweld in *Blasted* is niet alleen het geweld van de concrete oorlog, er woedt ook het geweld van een 'andere oorlog'. De concrete oorlog wordt pas expliciet met de komst van de soldaat in het tweede deel van het stuk, maar een 'andere oorlog' wordt reeds uitgevochten in de verhouding tussen de journalist en het meisje, en dieper nog in de subjectiviteit van de personages zelf. Het fysieke, seksuele en verbale geweld is niet aanwezig als momentane uitbarsting (in oorlogstijd) of als afwijking maar als een permanent gegeven. De personages, en dat geldt ook voor de personages in de andere stukken van Sarah Kane (*Phaedra's Love*, *Cleansed* en *Crave*), leven in een permanent oorlogsuniversum, waarin Oorlog en Vrede geen gescheiden grootheden meer zijn. Haar stukken zijn schokkend, niet zozeer in het tonen van concreet geweld, maar in de suggestie dat dit geweld slechts de veruitwendiging is van een radicaler en fundamenteeler geweld.

### Geweld

Voor de burgerlijke moraal is het geweld datgene wat vermeden moet worden. De beschaafde, verlichte burgerlijke samenleving bestrijdt alle uitingen van gewelddadigheid en beschouwt geweld als haar irrationele 'buiten'.<sup>(6)</sup> We proberen het geweld een plaats te geven, we proberen het te kaderen. We willen ten allen prijze het wilde, niet-gekaderde geweld vermijden.

Onze samenleving, die als geen andere geweld 'produceert', eist (steeds gewelddadiger)