

#### 4.48 PSYCHOSE (CLAUDE RÉGY / ATELIERS CONTEMPORAINS EN CICT-THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD)

## Het verschrikkelijke hart van de stilte

Eerst is er donkerslag. Dan gaat het licht op. Vooraan, in het midden van het toneel, staat een vrouw. Een felblauw T-shirt, een zwarte broek en zwarte schoenen. Beide voeten staan op de grond geplant. Armen naast het lichaam. Er heerst een lange stilte. Dit is de eerste uitdaging van de avond. Een actrice tegenover de massa die toekijkt. Kwetsbaar en toch getuigend van een enorme lef. Dan, achter het zilveren gaas, ontdekt men een rood-oranje gestalte. Zijn woorden klinken lijsig, ver en zijn nauwelijks hoorbaar. 'Heeft u vele vrienden?' luidt het. Er komt geen antwoord.

Zo begint de opvoering van 4.48 *Psychose*, een tekst geschreven door Sarah Kane, geregisseerd door de Franse regisseur Claude Régy, en gespeeld door filmdiva Isabelle Huppert, met Gérard Watkins in een kleinere rol. De tekst van Kane is een collage van monoloogfragmenten en enkele dialogen. Omdat we weten dat Kane kort na het schrijven van dit stuk zelfmoord heeft gepleegd, krijgt elk woord, elke zin een bijzondere betekenis. Het is moeilijk om het artistieke product te scheiden van de biografie. Je kan je niet van de indruk ontdoen dat het geleefde leven, dat zo brutaal werd afgebroken, de theatertekst een extra gewicht geeft.

Kane heeft een poging ondernomen om haar eigen uitzichtloze situatie in een theatrale vorm te gieten. Haar tekst is een schreeuw om liefde of contact, maar beide blijven fataal uit. Al is de verleiding groot, toch kan je de tekst niet reduceren tot een puur autobiografisch verslag van een psychologische crisis. Kane las boe-

ken over therapieën, schreef teksten van anderen over (in haar tekst luidt het: 'Ik ben een kleptomane van de literatuur'). We krijgen daarom drie lagen in dit stuk. Om te beginnen is er de laag van de ontboezemingen. Op dit niveau verwijst het geheimzinnige 4.48 in de titel naar het uur waarop je depressief wakker wordt en het gevecht moet aangaan met wat 'het uur van de wolf' heet. Het is het moment van de luciditeit, of ook het ogenblik van de ondergang. Daarnaast zijn er korte flitsen van gesprekken met de therapeut. Ze leiden tot niets en lijken me ontsproten aan dezelfde wanhoop en woede die je bij Virginia Woolf terugvindt, die andere gekwelde schrijfster, wanneer ze een therapeut beschrijft in *Mrs Dalloway*. Ten slotte zijn er citaten uit bestaande therapeutische oefeningen. Zo introduceert Kane een reeks getallen in haar tekst: eerst zijn ze chaotisch over de bladzijde gestrooid, later wordt het een net rijtje. Het gaat hier om een concentratieoefening, waarbij van honderd telkens zeven wordt afgetrokken.

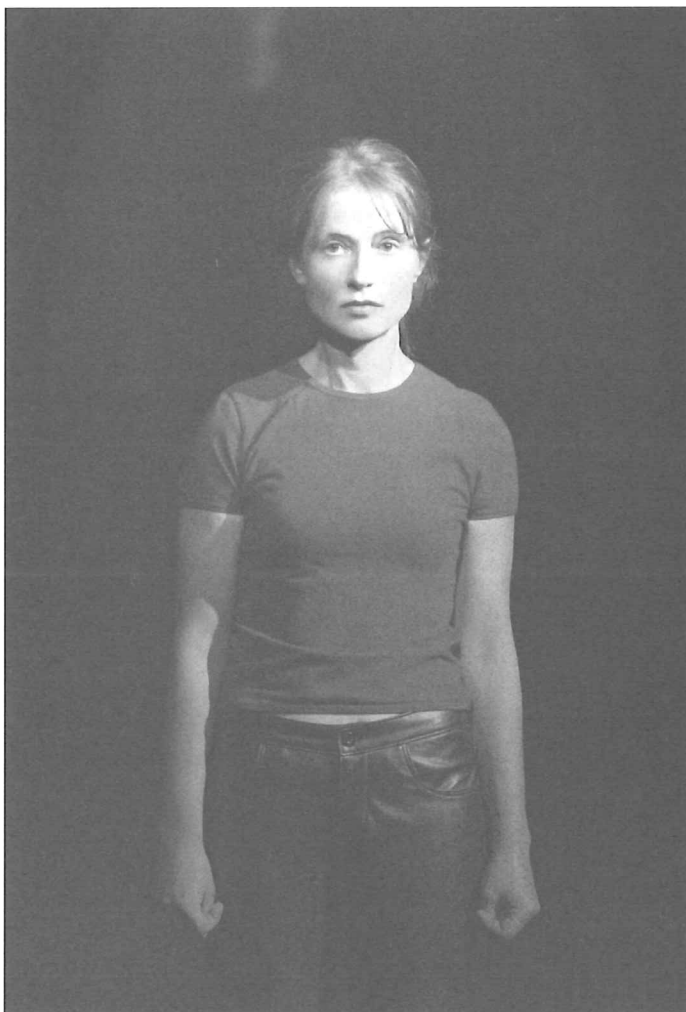
Van enige voortgang is er nauwelijks sprake. De stem die aan het woord is (Een vrouw? Een man? Kane geeft geen rolverdeling aan) zit vast in een onveranderlijke situatie. Alleen de laatste woorden lijken te suggereren dat de persoon tot wie de stem behoort, zelfmoord zal plegen. Maar ook dat is onzeker, want de allerlaatste woorden zijn: 'Open the curtains.' Is dat een uitzicht op een mogelijke ontsnapping, het moment waarop alles zich ten goede keert, of staat het symbool voor de stap naar de fatale daad?

Zo schreef Kane, op het einde van haar korte carrière, een tekst die volledig breekt met haar eerste stukken en heel duidelijk tot het 'post-dramatische' theater behoort, dat Hans Thies Lehmann zo indringend heeft beschreven en geanalyseerd. De tekst, vol pakkende uitspraken, suggereert op geen enkel ogenblik hoe hij zou kunnen of moeten opgevoerd worden. Voor elke regisseur is het een volledig open object. Toen James Macdonald, de regisseur die Kanes stukken bij het Royal Court Theatre creëerde, deze tekst aanpakte, wist hij niet goed wat hij ermee moest aanvangen. Hij bracht een aantal acteurs bijeen en ging in de tekst op zoek naar mogelijke personages. Hij had er immers geen idee van of de fragmenten afkomstig zijn van één persoon, of dat hier een aantal patiënten op

het toneel staan, elk met hun eigen probleem. Macdonald kwam tot de conclusie dat hij de tekst het best met drie acteurs speelde, twee vrouwen en een man. Hij vond het echter niet nodig om uit te gaan van vastomlijnde personages, ook al komen er in de tekst enkele korte dialogen voor tussen een therapeut en zijn patiënt. De acteurs wisselden tijdens het stuk dan ook allemaal van rol. Het resultaat van zijn arbeid deed volledig recht aan de onzekerheid die de tekst omgeeft, maar voor de toeschouwer werd het er niet makkelijker op om te weten te komen waarover het ging.

Ik probeer altijd om me bewust te worden van de pluraliteit van elk woord, gewoon door strikt naar de tekst te luisteren. (Claude Régy)

4.48 Psychose CLAUDE RÉGY FOTO PASCAL VICTOR



Toen Claude Régy de tekst las, nam hij al gauw een kapitaal besluit: hij zou het met twee stemmen doen. Door voor één van die stemmen een vrouw te kiezen, maakte hij een link met de schrijfster. Maar verder wenste hij geen enkele psychologische of anekdotische verwijzing. Régy bleef trouw aan zijn credo dat het realisme een aberratie is waar we zo vlug mogelijk van af moeten raken. Een vloek voor de kunst, vindt hij het. Daarom grijpt hij terug naar een abstracte ruimte, hetgeen zowat zijn handelsmerk is. Hij schildert de toneelruimte zwart en sluit de mantel af met een gaas. Zo komt de actrice op het voortoneel terecht, dicht bij het publiek, met als bijkomende suggestie dat ze misschien temidden van datzelfde publiek staat – een effect dat werkte in de intieme ruimte van Les Bouffes du Nord in Parijs, maar in een zaal als de Singel minder duidelijk wordt. Achter het scherm houdt zich dan de therapeut op als een schim.

Wat Régy niet wil, is psychologische inleving. Ook dat behoort tot dat verfoeilijke realisme. Hij wil in de eerste plaats de tekst laten spreken en ziet een theatervertoning als een gebeuren met drie componenten: de bijdrage van de schrijver, de uitvoering van de acteur en de receptie bij de toeschouwer. Op deze drie punten moet er verbeelding aanwezig zijn. Als je deze wisselwerking vanuit de laatste component beschouwt, is het voor Régy belangrijk dat de toeschouwer intens meewerkt. Een regisseur mag nooit tussen tekst en toeschouwer staan. Régy vermijdt redundantie en verworpt elke vorm van 'spektakel' (een woord dat hij als een vloek in de mond neemt). Hij streeft daarom een uiterste soberheid na.

De acteur moet kunnen bestaan zonder spreken of handelen. (Claude Régy)

Voor de acteur volgt daaruit dat alle aandacht naar het woord gaat. Zo staat Isabelle Huppert er dan ook. Zonder wapens, alleen met de uitstra-

lingskracht van een actrice die twee uur lang stilstaat ('Niet juist,' zou Régy hierover zeggen, 'ze beweegt niet, en dat is helemaal wat anders'). Ze reciteert de tekst, zonder franje, zonder retoriek, eerder als een bezwering. Door haar onbeweeglijkheid wordt ze een stem zonder lichaam. Die totale controle wordt op een paar punten doorbroken: naargelang het spreken vordert, beginnen haar armen en handen te bewegen. Maar ze hebben geen ondersteunende taak. Ze leiden een onafhankelijk leven; de verwrongen, ongecontroleerde gebaren wijzen op een innerlijke kwelling. De handen laten het onderbewuste spreken en vertellen op deze manier een tweede verhaal dat inhaakt op de eigenlijke woorden. Daarnaast merkt men dat over het gelaat van Isabelle Huppert ook een traan loopt, al beïnvloedt dat op geen enkele manier het afstandelijke spreken. Ze is een wenend standbeeld.

Daar voor Régy de woorden uiterst belangrijk zijn, laat hij zich volledig leiden door de tekst. De tekst is heilig voor hem; Régy haat regisseurs die werken vanuit hun eigen 'concept'. 'Ik ben een pragmaticus,' zegt hij van zichzelf, 'ik ben alleen met de woorden van de schrijver bezig.' In het geval van *4.48 Psychose* heeft dit een speciale betekenis, omdat Kane in de gedrukte tekst veel belang heeft gehecht aan de typografie. Zij heeft haar tekst zorgvuldig op het blad aangebracht. Er is geen enkele toneelaanwijzing, maar de bladspiegel heeft een suggestieve kracht. De tekst valt uiteen in een aantal kleine eenheden. De interlinie is belangrijk, want die suggereert op verschillende plaatsen stiltes. Wanneer de patiënt geen greep op de getallen kan krijgen, spreidt Kane ze uit over de hele pagina. De innerlijke chaos krijgt een typografische vertaling. Deze ruimtelijke ordening tracht Régy zorgvuldig op te volgen. Zo krijgt de tekst automatisch een ritme. Maar wanneer de expressiviteit van de typografie zo sterk wordt, dat het woord alleen die niet kan uitdrukken, projecteert hij de bladzijde in kwestie

over de hele breedte van het podium.

Al onderstreept Régy zijn absolute trouw aan de tekst, met als dwingend gevolg de nederige opstelling van de regisseur, toch voegt hij een paar eigen expressieve middelen toe aan deze interpretatie. In de eerste plaats is hij een tovenaer met licht. Ook hier is zijn tussenkomst bescheiden, al is het resultaat fenomenaal. Hij heeft een beperkt aantal lichtstanden: een soort halfduister, een felle witte belichting, een vierkant (suggestie van een kamer?), een lichtbundel van links en van rechts. De lichtstanden wisselen elkaar heel subtiel af. Régy dooft het licht na elk onderdeel, maar het licht gaat nooit over in een donkerslag. Bijna ongemerkt schakelt hij over naar de volgende stand, een toneel-effect dat je met een filmterm als een *fondue enchaînée* kan omschrijven. Zo ontstaat er een vloeiende overgang van verschillende stemmingen. Het creëren van sfeer rond tekst en acteur beschouwt Régy als één van de belangrijkste bijdragen van een regisseur.

Daarnaast gebruikt hij ook muziek, iets waar bij Kane zelf niet om gevraagd wordt. De tekst wordt op vele plaatsen gedragen door een zeer bescheiden elektronische ruis, net genoeg om de toneelruimte bijna onmerkbaar breder te laten uitwaaien. Op twee plaatsen is er een zeer duidelijke streep muziek. We horen even de stem vol emotie van Jeff Buckley. Dat deze zanger tot dit strenge universum wordt toegelaten, heeft met toeval te maken en toch ook weer niet. Régy vertelt dat hij Buckley toevallig hoorde terwijl hij voor het eerst Kanes tekst aan het lezen was. Muziek en tekst werden hierdoor innig verstrengeld. Al even toevallig is Buckley ook een zanger die jong gestorven is, zodat ook hij de idee van een vroege dood mee oproept. Tot zover de anekdotische reden. Maar Régy wilde met dat streepje muziek ook een aspect van de persoonlijkheid van Sarah Kane belichten. Zij werd erg geboeid door de post-punk muziek. Zij had veel interesse voor Joy Division, een

groep die in Manchester opereerde, een stad waar Kane een tijd verbleven heeft. Ian Curtis, de leadzanger van de groep, benam zich in 1980 van het leven. Hij was net geen 24 jaar. Hoezeer Kane met dit voorval begaan was, blijkt uit één van de cryptische zinnen op het einde van *4.48 Psychose*: 'The chicken's still dancing/ the chicken won't stop'. Deze zin verwijst naar Ian Curtis, want op de avond van zijn dood bekeek hij de film *Stroszek* van Werner Herzog. In de laatste, wanhopige scène komt Stroszek na een tocht door de Verenigde Staten in een indianenreservaat aan en verschuilt hij zich in een pretpark. Hij laat er alle dierenautomaten dansen. De politiemann die komt aangesnel, zoekt de schakelaar om de elektriciteit af te sluiten en zegt: 'We can't stop the chicken dancing.' Daarna weerklinkt er een schot: de zelfmoord van Stroszek. Na het bekijken van deze scène verhing Ian Curtis zich. Op een erg indirecte manier duidde Sarah Kane aan dat zelfmoord ook bij haar op het menu stond. Sinister detail: zij heeft zich ten slotte ook verhangen. Zo danst de kip in haar tekst een dodendans. Al even indirect heeft Claude Régy in het gebruik van Jeff Buckley verwezen naar deze muzikale context, met haar fatale betekenis. Voor de goede orde moet ik er aan toevoegen dat Buckley omgekomen is in een ongeluk. Maar voor Régy zijn Buckley, Curtis en Kane verbonden door hun vroege dood. Er blijft wel de vraag waarom Régy niet gekozen heeft voor één van de songs van Joy Division zelf, want sommige trage nummers sluiten naadloos bij de sfeer van deze tekst aan.

Uit deze exegese blijkt dat er een diepe analyse aan de grondslag ligt van Régy's arbeid. Het toont ook aan dat hij cryptische, zelfs hermetische verwijzingen niet schuwt. Régy, die theater als kunst hoog in het vaandel voert, steekt zeker geen hand uit naar de toeschouwer. Trouwens, wie de vertakte betekenis niet kan vatten, voelt tijdens de vertoning bij de muziek toch een bepaalde emotie, los

van het begrijpen. Het is een manier van communiceren die Régy naar eigen zeggen erg nauw aan het hart ligt. Hij wil de toeschouwer immers raken op een plek buiten de logica en de tirannie van de woorden.

Maar hier stoten we op een merkwaardige paradox: hoezeer Régy de kracht van het irrationele ook beklemtoont, toch staat precies het woord bij hem centraal. Zo hecht hij bijzonder veel belang aan de vertaling en werkt hij actief samen met een vertaler bij elk van zijn voorstellingen. Dat vertalen een verre van neutrale bezigheid is, blijkt uit de keuze die Régy op bepaalde plaatsen in de tekst maakt, zoals bij de zin: *'Just a word on the page and there is the drama.'*<sup>22</sup> Kane verwijst hier duidelijk naar psychologische problemen, want in de voorgaande zin heeft ze het over een *breakdown*, die door middel van te veel uitroeptekens onze aandacht opeist. *The drama* ontstaat dus bij het verschijnen van een woord, los van de klassieke ingrediënten van conflict of botsing van karakters. Het woord an sich is reeds voldoende. Als ik dat in een psychoanalytisch perspectief plaats, kan ik de zin als volgt lezen: elk woord, dat hier ongetwijfeld gestuwd wordt door het onderbewuste, is het resultaat van de wanhopige strijd tussen verschrikkelijke en tegenstrijdige impulsen. Zijn verschijnen is dus het resultaat van een strijd, en een strijd is het wezen zelf van het drama. Zo pleit ik voor een vertaling van *the drama* door 'het drama'. Maar Régy schuift een ander woord naar voren. Hij noemt het *théâtre*.

Het volstaat om de tekst zichzelf te laten zijn, niets op te roepen of te onderdrukken en zo een veelheid aan mogelijke gevoelens open te laten. (Claude Régy)

De keuze voor het woord *théâtre* is weloverwogen, want voor hem ligt daar een sleutel voor zijn strenge, sobere aanpak. Als regisseur of

als acteur moet je niet op zoek gaan naar conventionele theatrale handelingen. Je hoeft deze tekst niet psychologisch waarachtig te maken; je hoeft ook geen retorische trucjes te gebruiken om het boeiend te maken. De acteur dient zich alleen aan de woorden te houden. Het woord is reeds theater, dus laten we ons met respect in het ascetische terugtrekken. Vertrouw de tekst, hij zal wel al het werk doen.

Dit brengt me bij de vertaling van de laatste woorden van de tekst. Kane schrijft: *'Please open the curtains.'*<sup>23</sup> Deze woorden worden gesproken na een lange stilte (drie kwart van de laatste bladzijde is blank). Ze komen als een totale verrassing. De gordijnen suggereren een kamer, en de zin lijkt een opening naar buiten, naar de wereld in te houden. Misschien wordt het besluit tot zelfmoord (wat even tevoren met de dansende kip werd

aangegeven) toch nog teniet gedaan. Ook in dit geval permittieert Régy zich een kleine, maar veelbetekende afwijking. Hij laat Isabelle Huppert zeggen *'Ouvrez le rideau'*. Binnen de context van een theaterzaal plaatst het enkelvoud deze repliek duidelijk binnen het theater. Nu lijkt de zin te zeggen: al het voorgaande, al was het theater, was een voorspel. Nu zal het echte stuk beginnen. Het hoeft geen betoog dat de dimensie 'theater' binnen zijn post-dramatische benadering voor Régy zeer belangrijk is. Sterker nog, het omvat de eigenlijke essentie van zijn artistiek credo. Het gaat hier weliswaar slechts om het afwegen van een enkelvouds- tegenover een meervoudsvorm, maar toch komt deze kleine afwijking voort uit Régy's visie op het theater. Wat natuurlijk de klassieke vraag oproept of ook hier vertalen geen verraden is, hoe sterk de vertaler

zich ook op volledige getrouwheid moge beroepen. Men zou anderzijds ook kunnen stellen dat het verraad dat in elke vertaling schuilt, tezelfdertijd een creatieve bron vormt.

De acteur moet kunnen bestaan zonder spreken of handelen. (Claude Régy)

Zo heeft Régy een theatervoorstelling gemaakt, waarin de tijd stilstaat. De spanning bestaat uit het reikhalzen van de toeschouwer naar een mens in nood. Maar het contact wordt nooit gemaakt. De toeschouwer registreert de onmogelijkheid van de situatie. Misschien wordt de kern gevat door deze twee op elkaar volgende zinnen: 'Ik wil niet leven, ik wil niet sterven'. Al even schokkend is de uitspraak: 'Ik wil in deze wereld niet leven', wat aan de persoonlijke problematiek meteen ook een politieke dimensie geeft. Régy zoekt niet naar een verklaring, maar laat de tekst in zijn absurde, pijnlijke tegenstelling aan zichzelf over. Wat kan het reddende gebaar zijn, wanneer iemand zich zo sterk heeft afgesloten van alle oplossingen? Daarom is de eenzame actrice op het voorplan van het toneel totaal alleen, ook al staat ze zo dicht bij het publiek. Bij het publiek wisselen hulpeloosheid en fascinatie elkaar af. Van een ontwikkeling van de situatie is er nauwelijks sprake; er is alleen een lichte, maar onontkoombare verschuiving merkbaar: van wanhoop naar een diepere wanhoop.

Heel deze operatie leidt tot een minimalistisch theater. Het kan alleen iets uitstralen als het intens is. Het volle gewicht valt dan op de schouders van de vertolker. Het is vanuit dit standpunt dan ook een voorbeeld van 'acteurs-theater'.

Sarah Kane wekt gevoelens op via haar klanken, haar ritmes, haar stiltes, vooral haar stiltes. (Isabelle Huppert)

Als deze voorstelling een diepe indruk maakt, is dat te danken aan de

Sarah Kane FOTO MARIANNE THIELE



grote theaterpersoonlijkheid die Isabelle Huppert is. Zij staat jong en frêle op het toneel. Elke zin is van een pijnlijke juistheid, want hoe eentonig de oppervlakkige zeggingswijze ook lijkt, toch steunt ze op diepe emotie. Geen nuance gaat verloren. Huppert zelf onderstreept dat ze van de tekst houdt omdat hij zo klankrijk is. Een intens luisteren naar het ritme, de assonanties, de tuimeling van de klanken – dit alles is wellicht belangrijker dan het rationeel begrijpen van de tekst. Huppert is zich ongelooflijk bewust van het effect van haar stem-volume in de ruimte. Ze vangt aan met een erg stil debiet, alsof ze ervoor terugschrikt om de wegende stilte te doorbreken. Maar één enkele keer krijgt de irritatie of de woede haar in haar macht en dan schalt de stem voor een zin of twee door de zaal. Al gaat het hier om een mens in diepe psychologische nood, toch wordt er geen begrip gevraagd; op geen enkel ogenblik aast Huppert op nog maar een zweem van medelijden. Zij vermijdt elke vorm van sentimentaliteit. Integendeel, hier staat een sterke vrouw, uitdagend zelfs. De zinnen snijden door de zaal. Ze wil de toeschouwer niet meelokken door bekende trucjes. Geen gezucht, geen gesteun. Alleen de tekst, loepzuiver, hard als kristal, gezegd door een stem die haar koelheid verbindt met een grote muzikaliteit.

Dat dit bij het publiek als vreemd overkomt, blijkt uit het vele kuchen, vaak tijdens het langzaam doven van het licht (zowel Franse critici als toeschouwers in Antwerpen klaagden hierover). Het is een spanning die zich ontaardt. De ontlading is soms zo sterk, dat de breekbare sfeer verstoord wordt. Maar ook op die momenten blijft Huppert roerloos en onbewogen. Met een merkwaardige autoriteit spreekt ze haar volgende zin uit en roept ze als het ware het publiek weer tot de orde, zonder stemverheffing, alsof ze niet hier is, maar wel waar we moeten zijn: in het hart van een poëtische, aangrijpende tekst. Zo bereikt ze het einde en zegt ze, bijna als een mantra, een aantal

keren: 'Zie, ik verdwijn'. Elke uitspraak wordt gevolgd door één van die verschrikkelijke stiltes die bijna het hart van deze opvoering vormen. Het publiek wordt dan doodstil. Huppert creëert met de grootste eenvoud van middelen dat suprême moment van magie: een zaal die vergeet te kuchen, maar veel sterker nog, een publiek dat schijnbaar niet durft adem te halen. Wat een durf spreidt ze hier tentoon, welke risico's durft ze te nemen.

Wat blijft er te zeggen? Dat we bewondering voelen voor zoveel meesterschap, dankbaarheid voor zoveel artistiek aanvoelen en diep respect voor een vertolkster en een regisseur die zo consequent een radicale vertoning uitwerken. Na deze lezing kan je er niet om heen: Kanes laatste tekst, postuum op de scène gebracht, straalt een zeldzame kracht uit. Het gevoel van verlies bij het verdwijnen van zulk een uitzonderlijk talent wordt er des te schrijnender door.

Johan Thielemans

- 1 Dit en alle volgende citaten komen uit het programmaboek van deSingel
- 2 Sarah Kane, *Complete Plays*, Methuen Drama, 2001, p. 213
- 3 Sarah Kane, *Complete Plays*, Methuen Drama, 2001, p. 245

Concrete informatie over de opvoering dank ik aan een gesprek in het Conservatorium Antwerpen met Claude Régy en de studenten van de toneelopleiding. Met dank aan deSingel voor de bemiddeling.

#### 4.48 PSYCHOSE

TEKST Sarah Kane  
 REGIE Claude Régy  
 SPEL Isabelle Huppert en Gérard Watkins  
 SCENOGRAFIE Daniel Jeanneteau  
 LICHT Dominique Bruguière  
 GELUID Philippe Cachia  
 VIDEO Erwan Huon  
 KOSTUUMS Ann Williams  
 PRODUCTIE Les Ateliers Contemporains en CICT-Théâtre des Bouffes du Nord  
 PREMIÈRE 1 oktober 2002, Théâtre des Bouffes du Nord, Parijs

#### 4.48 PSYCHOSE (CLAUDE RÉGY) 4.48 PSYCHOSIS (FALK RICHTER / SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ EN SCHAUSPIELHAUS ZÜRICH)

## They will love me for that which destroys me

Met haar eerste stuk, *Blasted*, veroorzaakte Sarah Kane in 1995 ongewild een heuse controverse, die haar meteen tot cultfiguur van het Engelstalige theater maakte. De toen vierentwintigjarige Kane werd door het overgrote deel van de pers en de publieke opinie onmiddellijk verguisd en verwenst omwille van de fysieke en psychologische gruwel die ze onverbloemd op scène bracht. Volgens Harold Pinter en andere bewonderaars daarentegen, was haar stuk gewoon te nieuw, te complex en te goed voor diegenen die het niet verstonden. Deze laatste kregen gelijk. Vier jaar later, bij het postuum verschijnen van haar stuk *4.48 Psychosis* werd ze algemeen bejubeld als een van de markantste theaterauteurs van de jaren negentig. Al die tijd werden haar stukken louter gelezen vanuit dezelfde compromisloze aanpak, die te vaak als pure provocatie werd miskend. Maar ook het leven van de schrijfster, dat na enkele depressies in zelfmoord eindigde, was te vaak de bron voor interpretatie van haar werk. Marius von Mayenburg voorspelde net na haar overlijden dat het nog een tijd zou duren alvorens we haar stukken onbevooroordeeld naar waarde zouden kunnen schatten. Nu, vier jaar na haar dood, verdwijnt de persoon Sarah Kane geleidelijk aan uit haar stukken en komen de literaire kwaliteiten van haar oeuvre tot hun recht. Zo blijkt ook in de *4.48 Psychosis*-opvoeringen van Claude Régy (met Isabelle Huppert) en van Falk Richter (co-productie

van de Schaubühne am Lehniner Platz in Berlijn en het Schauspielhaus Zürich).

Kane wordt nog steeds als een van de eersten genoemd wanneer we het over de English New Writing hebben. Niet zozeer omwille van die hele controverse rond haar persoon en haar stukken, maar omdat uit haar werk blijkt dat zij als theaterauteur haar vakmanschap zeer precies beheerste. In een opmerkelijk kort oeuvre van vijf stukken maakte ze een al even opmerkelijke ontwikkeling door waarmee ze iedereen steeds weer verraste. Elk nieuw stuk bevatte een eigen dynamiek en een heel eigen schrijftuur waarin de schrijfster een minutieuze dissectie van het Verlangen uitvoerde. Elke keer opnieuw deed ze dit zo ingrijpend, zo finaal en onvoorwaardelijk dat men zich na elk stuk kon afvragen hoe het verder moest met haar oeuvre. Maar Kane zette altijd weer vanuit een onverwachte hoek een stap verder in haar compromisloos verhaal over extreme verlangens, angsten, liefde en dood,...

Ondanks de rode draad van geweld en verlangen doorheen al haar stukken, vertoont het oeuvre van Kane na haar derde stuk een frappante wending. Na *Cleansed* (1997), waarin ze opnieuw het ruwe geweld had getoond, gaat ze met *Crave* (1998) inhoudelijk en stilistisch heel anders te werk. Ze schrijft het stuk dan ook onder een pseudoniem opdat het niet gelezen zou worden met de vooroordelen die over haar