

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 assonantries, 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 ontlasting 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)

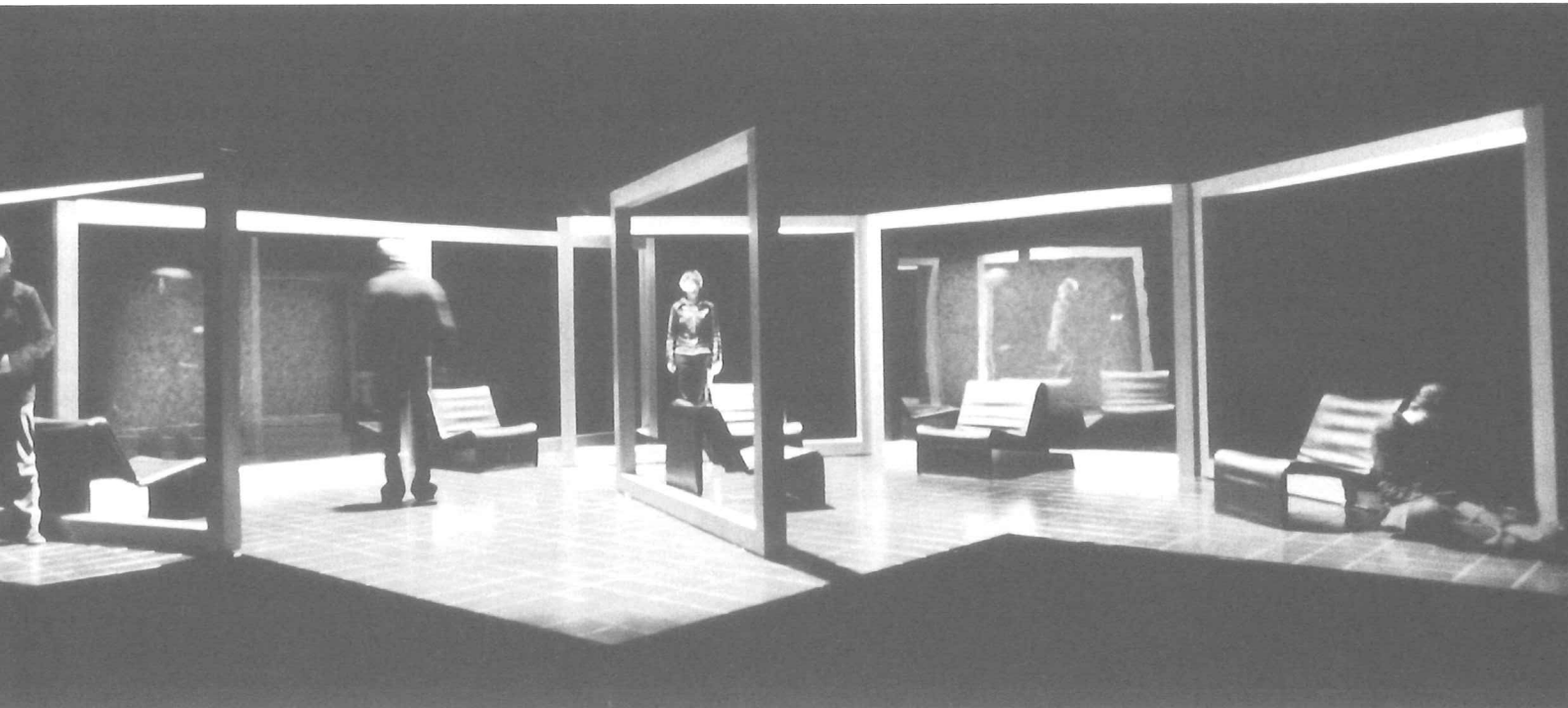
## They will love me for that which destroys me

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



4.48 Psychose FALK RICHTER / SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ EN SCHAUSPIELHAUS ZÜRICH FOTO DRAMA

stukken bestonden. Ze verlegt hierin - pas na drie stukken - de focus van de buitenwereld naar binnen. De zoektocht naar de ware aard van geweld (*Blasted*), naar de waarheid *an sich* (*Phaedra's Love*) en naar de ultieme eenwording (*Cleansed*) maakt plaats voor een meer verinnerlijkte zoektocht. Kane thematiseert vanaf dat moment de hunkering naar en angst voor de dood (*Crave*) tot er op het eind enkel een 'ik' vol ontgoocheling en woede overblijft (*4.48 Psychosis*). In haar morfologie van het geweld<sup>1</sup> is eenzelfde evolutie terug te vinden. Het fysieke en psychologische geweld tussen de personages, dat in haar eerste drie stukken sensatieloos en zonder context of zingeving geëxposeerd werd, kruipt vanaf *Crave* onder de huid. De uiterlijke pijn wordt van de oppervlakte naar binnen getrokken en de strijd van de personages met zichzelf en de wereld om hen heen wordt geïnterioriseerd. Het ik-personage in het laatste stuk kampt met zichzelf, met haar angsten, eenzaamheid en afkeer. Ze is tegelijk woedend over en ontgoocheld in de liefde en in de wereld. Het inzicht in het mechanisme van de menselijkheid voert haar uiteindelijk ver voorbij elke vorm van menselijk functioneren

(*How can I return to form now my formal thought has gone?*). De evolutie van het geweld in Kanes stukken eindigt aldus in zelfmoord. Dit is echter geen ultieme zelfpijniging maar een verlossing van de pijn. De dood werd op het einde van *Crave* nog bezongen als een gelukzalig moment (*De glorie. / En voor altijd. / Gelukkig. / Zo gelukkig. / Gelukkig en vrij.*)<sup>2</sup> In *4.48 Psychosis* is diezelfde dood enkel nog een onontkoombaar en noodzakelijk kwaad.

Ook stilistisch gooit Kane vanaf *Crave* het roer om. Reeds in haar eerste stukken verraden de bitse dialogen wel haar bewuste en nauwgezette omgang met taal. Ook eerste pogingen om haar materiaal te fragmenteren zijn al merkbaar. Maar die stukken blijven nog grotendeels schatplichtig aan de traditie van de klassieke opbouw en zijn nog zeer verhalend. In *Crave* laat ze uiteindelijk elke uitgebeelde situatie en context definitief achterwege en kiest ze resoluut voor de taal. In een associatief vierstemmig taalvechtwerk gaat ze in Beckettstijl op zoek naar de essentie van haar verhaal en haar medium. Literaire vertelstructuren, causaliteit, tijds-kaders en vertelstandpunten verhaspelt ze tot een

uitgepuurde, vervreemdende reconstructie van pijnlijke herinneringen. Voor *4.48 Psychosis* gaat ze nog een stap verder en werkt ze de fragmentatie verder uit waarmee ze al in *Blasted* en *Cleansed* had geëxperimenteerd. In aparte fragmenten worden context, oorzaak, voorbereiding en uitvoering van een nakende zelfmoord op een zeer minutieuze, bijna dogmatische manier door een ik-personage uit de doeken gedaan. Door de uiteenlopende invalshoeken te voorzien van een specifieke stijl laat Kane objectieve en subjectieve beschrijvingen van het ik-personage tegen elkaar opbotsen: een zelfgesprek plaatst ze tegenover de weergave van gesprekken met de dokter(?), poëtische beschrijvingen van haar toestand staan in schril contrast met kurkdroge uittreksels uit het medisch dossier, profetische litanieën en verwensingen volgen nuchtere en meer lucide momenten op,... Allemaal verraden ze een bijna neurotische fascinatie, maar ook onderliggende existentiële angst voor de zelfdoding. Het geflirt met de dood, de onontkoombare noodzakelijkheid ervan, de ontgoocheling, de angst en de verlossing zitten in één groot theatergedicht verwe-

ven en wekken zowel fascinatie, ontzetting, afkeer, ongeloof, mededogen als liefde op.

Claude Régy en Falk Richter hebben zich respectievelijk in Frankrijk en Berlijn/Zürich elk vanuit hun achtergrond in *4.48 Psychosis* verdiept. Dat leidde tot twee zeer uiteenlopende interpretaties van dit recent theaterstuk.

Kanes theatergedicht ontrolt zich als een *monologue intérieur* waarbij het ik-personage, naarmate het stuk vordert, steeds meer in zichzelf terugplooit. Onvermijdelijk maar deels ook ongewild glijdt ze naar dat ene voorspelde nulpunt, haar *happy hour* 4u48, in de hoop daar een definitieve verlossing van de pijn te vinden (*'I just hope to God that death is the fucking end'*). De ik-persoon heeft de gevaarlijke grens van het reële en het rationele overschreden en bevindt zich in de dwingende logica van het *jenseits*. Het formele denken van het hoofdpersonage is door haar woede en ontgoocheling gesmolten tot een moeras van psychotische vastberadenheid waarin ze langzaam wegzinkt. Tussen de momenten van destructieve zelfreflectie door draait ze de spiegel af en toe naar de toeschouwer. Aan de hand van indirecte

vragen of beweringen wordt de toeschouwer gedwongen zich te positioneren in de verhouding 'victim / perpetrator / bystander'.

Het dogmatische denken van deze ik-persoon vertolkt Isabelle Huppert in de Franse versie als een dreunende, eentonige stem. Met die schijnbare neutraliteit legt ze een veelkleurigheid aan emoties en gevoelens bloot. Omwille van de fundamentele ontgoocheling in de mensheid heeft haar personage elke zin tot verder engagement verloren. Het heeft zich teruggetrokken in een indringende stem waarin haar wanhoop, haar woede, verzet en verslagenheid weergalmen. Even ongrijpbaar en fascinerend als de schrijftuur van Kane toont Huppert ons een geïmplodeerd personage dat vanuit de leegte haar gevecht tegen het onherroepelijke beschrijft. De vormloze toestand van het personage - de actrice staat 110 minuten quasi onbeweeglijk in het midden van de lege scène - neemt ongemerkt alle vormen en vervormingen van haar eigen gedachtekronkels aan. Door een minimaal maar minutieus aangewend lichtconcept, dat voornamelijk de indeling van de verschillende fragmenten weerspiegelt, wordt de actrice als het ware doorzichtig. Het licht op haar bleke huid lijkt van binnenuit te komen en staat in schril contrast met de eigenlijke innerlijke toestand van het personage dat langzaam uitdooft. Door de langdurige focus op de actrice wordt de eendimensionale contour op het netvlies van de toeschouwer gebrand. Maar tegelijk deformeert het licht het lichaam van de actrice continu en onopgemerkt tot statische verkrampingen. Enkel haar trillende vingers verraden nog de tintelingen van een warmbloedig hart dat in het koude bad van haar ontgoochelingen is terechtgekomen. De veruitwendiging van die innerlijke toestand wordt aldus door weinig of niets geforceerd, maar wint daardoor des te meer aan kracht.

In de coproductie van de Berlijnse Schaubühne en het Schauspielhaus

Zürich gaat Falk Richter veeleer op zoek naar de ontrafeling van het fenomeen van de psychose. Kane had een gelijkaardig systeem zelf al toegepast in haar teksten *Phaedra's Love* en *Crave*. In het eerste stuk zijn de personages Hippolytus en Phaedra elkaars onverzoeerbare tegengestelden in hun omgang met gevoelens (extreme overgave tegenover extreem cynisme). Kane probeert daarmee de innerlijke tweestrijd van de mens bloot te leggen. In *Crave* laat ze vier ongedefinieerde stemmen, aangeduid met A, B, C en M, met elkaar een gesprek voeren en laat ze zo slechts één stem horen, vol verlangen naar - en angst voor - de ander en de dood. In 4.48 *Psychosis* vervaagt ze de grenzen tussen mogelijke personages nog meer en laat ze de keuze over aan de vertolker. Falk Richter heeft ervoor gekozen om de psychologie van het ik-personage op te splitsen in vier verschillende deelpersoonlijkheden (gespeeld door drie actrices en een acteur). Hij lijkt zo de verschillende verwerkingen van emoties en angsten te willen weergeven. Je ziet hoe de personages afwisselend onverschillig, van zich afbijtend en teneergeslagen omgaan met hun gedachten, hun constataties en hun zelfmoordbesluit. Een bepaald verwerkingsproces wordt niet specifiek aan één bepaalde acteur toegewezen, waardoor de acteurs zich vrijer kunnen bewegen tussen de verschillende gelaagdheden van het ik-personage. En toch blijft de oorspronkelijke verdeling onder de acteurs daarbij nog te zichtbaar aanwezig.

De vier personages bevinden zich in een donkere, wachtkamerachtige ruimte die ingedeeld wordt door grote beweegbare kaders. Ondanks de openheid zitten ze gevangen in een web van structuur en ordening waar ze tegen vechten en die ze proberen open te breken. Het decor veruiterlijkt de denkpatronen en de rationele orde van het bewustzijn. In deze klaarheid springen de irrationele gedachtekronkels, vage herinneringen en flarden logische redeneringen alle kanten op. Die ruimte lijkt tegelijk de wachtkamer van de eigen dood. Wie

er zich in waagt, zit gevangen in het psychotische labyrint van een doemdenkende logica die bij Kane slechts één uitweg kent: zelfdoding. Twee van de kaders in de ruimte zijn voor een projectie opgevuld met glas. Associatieve videobeelden tonen er complexe microscopische structuren die eveneens de ondoorgrondelijke structuur van het denken lijken weer te geven. Op het einde van het stuk worden die beelden nog explicieter en een collage van middelen om zelfmoord te plegen flitst in sneltempo voorbij.

Richters poging om de typografie van het theatergedicht van Kane weer te geven aan de hand van de ontdebeldde ik-persoonlijkheid lijkt in het begin nog een verdienstelijke optie. Maar al gauw staan de beperkingen van zijn regiekeuze de diepgang van Kane in de weg. De doordachte, maar rationele keuze volgt te zeer een letterlijke interpretatie van wat zich innerlijk afspeelt. De vier personages zijn, als psychologische studieobjecten, slechts instrumenten van de tekst. Die afstand doodt elke hunkerende menselijkheid waar het wegwijnende ik-personage vol van is. Het zijn de geprojecteerde beelden die bij Richter uiteindelijk de zelfmoord moeten aankondigen, omdat de personages zelf in hun toestand, hun *state of being*, vastzitten.

Bij Claude Régy en Isabelle Huppert voel je daarentegen van bij het begin hoe het personage langzaam maar fataal wegzinkt in haar psychose. De beklemming van de onvermijdelijke neerwaartse spiraal in de laatste zinnen 'watch me vanish / watch me / vanish / watch me / watch me / watch' is in de Franse versie van bij aanvang continu onderhuids voelbaar. Régy en Huppert zijn er in hun interpretatie in geslaagd de irrationaliteit weer te geven van de innerlijke strijd tussen het leven en het niet meer *kunnen* leven ('I do not want to die / I do not want to live'). Waar Falk Richter met zijn acteurs te zeer op zoek gaat naar het contrast tussen de structuur en de chaos in de menselijke psychologie, slaagt Isabelle

Huppert er meesterlijk in die bevreemdende schizofrenie te belichamen. De Duitse versie probeert de metafoor van het stuk uit te beelden, de actrice in de Franse versie is die metafoor.

Het hoofdpersonage in 4.48 *Psychosis* beweert een spoor te willen achterlaten 'more permanent than myself'. Sarah Kane heeft met dit stuk (en al haar vorige werken) blijkbaar ook zo'n spoor willen achterlaten. Vier jaar na haar dood wordt dit stuk over de allesvernietigende hunkering naar onvoorwaardelijke liefde en naar het compromisloze leven nog steeds tot ver buiten de Europese grenzen gespeeld. En het trekt nog steeds volle zalen. 'Ze zullen van mij houden omwille van wat mij kapot maakt', laat Kane haar ik-personage zeggen. Een uitspraak die beklijft, zeker wanneer Isabelle Huppert ook bij het groeten verstart in een confronterende, ingetogen stilte met nauwelijks een glimlach voor het applaus dat ze in Kanes plaats in ontvangst neemt.

Matthias Dusesoi

1 Dirk van Bastelaere in *Cleansed/Crave*, maandbrochure april-mei 2000, de bottelarij/KVS.

2 *Crave*, tekstboekje, uitgegeven door de bottelarij, Brussel, 2000.

#### 4.48 PSYCHOSIS

TEKST Sarah Kane  
REGIE Falk Richter  
SPEL Bibiana Beglau, Jule Böwe, Sylvana Krappatsch, Kay Bartholomäus Schulze  
ENSCENERING EN KOSTUUMS Katrin Hoffmann  
MUZIEK Malte Beckenbach  
VIDEO Martin Rottenkolber  
LICHT Carsten Sander  
CO-PRODUCTIE Schaubühne am Lehniner Platz (Berlijn) / Schauspielhaus Zürich  
PREMIERE 3 december 2001

Voor de voorstelling van Régy/Huppert: zie pag. 52