

“And if this makes no sense then you understand perfectly.”¹

Een onderzoek naar de status van de tekst in *Crave*



2

Gido Broers

Studentnummer: 3963047

Media & cultuur

BA - Eindwerkstuk

Dr. Chiel Kattenbelt

2015-2016

Blok 2

22-1-2016

¹ Sarah Kane, “Crave”, in *Sarah Kane, Complete Plays*, red. David Greig (Londen: Bloomsbury, 2001), 159.

² Afbeelding van de website van Theater Utrecht, gemaakt door Roel van Berckelaer. Geraadpleegd op 20-1-2016. www.theaterutrecht.nl/voorstellingen/crave.

Verklaring Intellectueel Eigendom

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd “vertaalplagiaat”);
- het parafrasen van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafraze mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat. Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

Naam: Gido Broers

Studentnummer: 3963047

Plaats: Utrecht

Datum: 22-1-2016

Handtekening:

Abstract

De dominantie van tekst op het toneel wordt vaak in verband gebracht met het dramatische theater. Hans-Thies Lehmann omschrijft in zijn werk *Postdramatic Theatre* een vorm van theater die voorbij gaat aan het drama en waarbij de tekst dus niet langer dominant is. Ondanks het gegeven dat *Crave* veel postdramatische kenmerken vertoont, lijkt de tekst wel degelijk een sturend mechanisme te zijn. Vertrekkend vanuit de toneeltekst geeft dit onderzoek een beeld van de postdramatische aspecten van *Crave*. Hierbij wordt zowel aandacht besteed aan de toneeltekst als aan de encenering, zoals deze door De Utrechtse Spelen in 2014 in de regie van Thibaud Delpeut is opgevoerd. Het eerste deel bestaat uit een analyse van de postdramatische aspecten van de toneeltekst *Crave*. Hierop volgt een deel waarin de nadruk ligt op het performatieve aspect van de tekst, om vervolgens te kunnen analyseren wat de relatie is tussen de toneeltekst en de specifieke encenering. Uiteindelijk zal hieruit de conclusie volgen dat tekst wel degelijk een dominante positie in kan nemen in een voorstelling die over het algemeen als 'postdramatisch' wordt gecategoriseerd. Omdat dit onderzoek een nuancering aanbrengt op de theorie van Lehmann, ligt het in de lijn van de bundel *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Deze bundel dient dan ook als leidraad voor dit onderzoek.

Inhoudsopgave

- Introductie	5
- De postdramatische aspecten van de tekst <i>Crave</i>	8
- De performativiteit in de tekst <i>Crave</i>	12
- De verhouding tussen tekst en encenering in <i>Crave</i>	17
- Conclusie	21
- Bronnenlijst	24

“What’s anything go to do with anything?”³

Sarah Kane heeft in haar korte leven – op 28-jarige leeftijd maakte zij een einde aan haar leven – slechts vijf toneelteksten geschreven. Haar werken kenmerken zich door het zichtbaar maken van de lelijke kanten van het leven. Zelfmoord, verkrachting, pedofilie, depressie, alcoholverslaving en de dood zijn thema’s die regelmatig in haar teksten voorbijkomen. Al deze thema’s komen ook terug in haar vierde tekst, *Crave*. Deze tekst uit 1998 wordt vaak omschreven als een stemmenpartituur waarin vier ‘stemmen’ – A, B, C en M – toenadering zoeken tot de ander en zichzelf. David Greig geeft in de introductie van het boek *Sarah Kane, Complete Plays* een duidelijke, korte omschrijving van *Crave*. “The voices speak without concrete context and there is only the most fragmentary hint of a narrative. The voices describe their desires, remember losses in the past, and question their future in the face of their psychological damage.”⁴

Na de dood van Kane in 1999 zijn haar teksten nog regelmatig opgevoerd. In 2014 ging *Crave* in de encenering van Thibaud Delpeut in première in De Paardenkathedraal in Utrecht.⁵ Karina Smulders, Joost Bold, Astrid van Eck en Titus Muizelaar vertolkten de vier rollen en de muzikale omlijsting werd verzorgd door het Rosas Ensemble. Als toeschouwer is het in deze encenering niet mogelijk om de rode draad van de tekst volledig te volgen, omdat zinnen niet direct een duidelijke betekenis lijken te hebben en niet logischerwijs op de tekst van de vorige spreker volgen. De scenografie is sober en doet denken aan een garage. Het speelvlak wordt afgebakend door drie wanden en een bed, een bank, een stoel, een fiets, een emmer en een voetbal zijn de enige objecten die zich, naast de acteurs, in de ruimte bevinden. Zoals in alle voorstellingen van Delpeut speelt muziek een grote rol in deze voorstelling. Het Rosas Ensemble bevindt zich dan ook duidelijk zichtbaar op een balkon boven het speelvlak. Desalniettemin speelt de tekst een belangrijke rol in deze encenering.

De dominantie van tekst op het toneel wordt vaak in verband gebracht met het dramatische theater. “Dramatic theatre is subordinated to the primacy of the text.”⁶ Hans-Thies Lehmann omschrijft in zijn werk *Postdramatic Theatre* een vorm van theater die voorbij gaat aan het drama en waarbij de tekst dus niet langer dominant is. “In postdramatic forms of *theatre*, staged text (*if* text is staged) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition.”⁷ In het geval van het postdramatische theater is er sprake van dehiërarchisering van de

³ Kane, 163.

⁴ David Greig, “Introduction,” *Sarah Kane, Complete plays*, red. David Greig (Londen: Bloomsbury, 2001), XIV.

⁵ *Crave*, van Sarah Kane, door De Utrechtse Spelen, geregisseerd door Thibaud Delpeut, Theater De Paardenkathedraal, Utrecht, 22-05-2014.

⁶ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 1999, vertaald door Karen Jürs-Munby (Londen: Methuen, 2006), 21.

⁷ Idem, 46.

tekensystemen en een nieuwe theatertaal ontwikkelt zich. Opvallend genoeg is het juist de tekst die centraal lijkt te staan in de voorstelling *Crave*, ondanks het feit dat de voorstelling veel kenmerken van het postdramatische theater vertoont. Deze voorstelling laat dus in feite zien dat tekst nog steeds als sturend mechanisme in een voorstelling kan functioneren, ondanks het feit dat het niet voldoet aan de kenmerken van het dramatisch theater. Mijn hoofdvraag luidt dan ook: 'Hoe verhoudt de voorstelling *Crave* (2014) zich tot het postdramatische?' Ik zal hierbij ingaan op zowel de tekst als de encenering. Aan de hand van deze hoofdvraag zal ik de hypothese toetsen dat tekst wel degelijk een dominante rol kan spelen in het theater dat wordt gecategoriseerd als postdramatisch.

Om deze vraag verder uit te werken zal ik mij voornamelijk baseren op artikelen uit de bundel *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*.⁸ In deze bundel wordt aan de hand van concrete voorstellingen die worden aangeduid als 'postdramatisch' bekeken welk aandeel tekst heeft in deze voorstellingen. Deze vorm van analyseren is vergelijkbaar met datgene wat ik ga doen aan de hand van de voorstelling *Crave*. Allereerst zal ik onderzoeken welke aspecten uit de tekst *Crave* kunnen worden aangeduid als postdramatisch. Hierbij is het noodzakelijk om eerst een beeld te schetsen van wat de aanduiding 'postdramatisch' impliceert. Dit zal ik doen aan de hand van het artikel van Lehmann, "Van logos naar landschap: tekst in de hedendaagse dramaturgie".⁹ Waar nodig zal ik uitwijken naar de volledige publicatie van Lehmann, *Postdramatic theatre*, maar aangezien ik mij vooral focus op de rol van de tekst zal het artikel als leidraad functioneren. Naast het artikel van Lehmann is het artikel van Erwin Jans, "Drama na het drama? Postdramatische theaterteksten in Vlaanderen"¹⁰ een nuttige bron voor verschillende postdramatische kenmerken.

Nadat ik de postdramatische aspecten van de tekst heb bekeken, zal ik vervolgens inzoomen op een specifiek postdramatisch kenmerk van de tekst, namelijk de nadruk op de performativiteit van de tekst. Lehmann spreekt over het belang van 'the performance text' in het postdramatische theater, boven 'the linguistic text' en 'the text of the staging and mise en scène'.¹¹ De performativiteit van de tekst haalt Kane zelf ook aan wanneer zij spreekt haar tekst *Crave*: "I think of it more as text for performance than as a play."¹² Naar aanleiding hiervan is het nuttig om de performativiteit van de tekst te onderzoeken. De deelvraag die ik in dit deel zal beantwoorden is: 'Op welke manier komt de performativiteit in de tekst *Crave* naar voren?' Hierbij vormt de tekst het

⁸ Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, red., *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater* (Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2011).

⁹ Hans-Thies Lehmann, "Van logos naar landschap: tekst in de hedendaagse dramaturgie", in *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, red. Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, 27-37 (Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2011).

¹⁰ Erwin Jans, "Drama na het drama? Postdramatische theaterteksten in Vlaanderen", in *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, red. Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, 53-68 (Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2011).

¹¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 85.

¹² Graham Saunders, *About Kane: the Playwright & the Work* (Londen: Faber and Faber, 2009), 95

uitgangspunt, zonder vooralsnog te kijken naar de manier waarop de tekst geënceneerd wordt. De notie van performativiteit wordt uitgelegd in een artikel van Chiel Kattenbelt, "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity"¹³. In dit artikel legt hij beknopt uit hoe performativiteit tot stand komt en hierbij hanteert hij vier concepten als kenmerken van wat een tekst performatief maakt; staging, world-making, self-reference en self-reflexivity.¹⁴ Aan de hand van deze concepten zal ik aantonen dat de tekst van *Crave* een performatief karakter heeft. Omdat de toeschouwer ook een belangrijk aspect is van de notie van performativiteit, hanteer ik in dit deel twee andere artikelen waarin Kattenbelt de ervaring van een performance centraal staat.¹⁵ In deze artikelen staat deze ervaring centraal en hanteert hij de triade 'emotion-action-reflection' om deze ervaring samen te vatten.

In het laatste deel van het onderzoek zal ik een antwoord formuleren op de vraag hoe de tekst in relatie staat tot de encenering. Ik zal gaan kijken wat de kenmerken zijn van de encenering van *Crave* die het postdramatische karakter van de tekst ondersteunen. De bundel *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater* vloeide voort uit een onderzoekswerkshop waarin er werd geëxperimenteerd met de relatie tussen tekst en encenering. Het artikel van Ivo Kuyl waarin hij reflecteert op deze workshop is bruikbaar bij het beantwoorden van deze deelvraag, omdat de uitkomst van deze workshop iets zegt over de relatie tussen tekst en encenering.¹⁶ In het artikel van Ronald Geerts worden vier mogelijke relaties tussen tekst en encenering benoemd.¹⁷ In dit deel zal ik analyseren welk van deze relaties het meest van toepassing is op de relatie tussen de toneeltekst en de encenering van *Crave*.

Ik zal een tekstanalyse hanteren om tot een antwoord te komen op mijn hoofdvraag. De tekst *Crave* dient als uitgangspunt voor mijn analyse.¹⁸ De eerste twee deelvragen zullen vooral gefocust zijn op de tekst en in de derde deelvraag breng ik de tekst in relatie met de encenering, waarbij ik mij zal baseren op de registratie van de voorstelling in de regie van Delpout. De concepten die ik hierbij hanteer dienen als zoeklicht in mijn analyse. De vorm van analyseren die ik hanteer zou

¹³ Chiel Kattenbelt, "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity", in *Mapping Intermediality in Performance*, red. Chiel Kattenbelt en Sarah Bay-Cheng, 29-37 (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010).

¹⁴ Kattenbelt, 32, 33.

¹⁵ Chiel Kattenbelt, "The Triad of Emotion, Action and Reflection. A sign-pragmatic approach to aesthetic communication", in *Kodikas/Code: Ars Semeiotica* 17 (1994), 123-139.

Chiel Kattenbelt en Joost Raessens, "Computer Games and the Complexity of Experience," in *Level Up. Digital Games Research Conference 2003*, red. M. Copier en J. Raessens, 420-425 (Utrecht, Faculteit der Letteren).

¹⁶ Ivo Kuyl, "De invloed van scenisch verloop op poëtische teksten. Beschrijving van een reflectie op een onderzoekswerkshop van De Tijd", in *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, red. Claire Swuyzen en Kurt Vanhoutte, 136-156 (Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2011).

¹⁷ Ronald Geerts, "Tekst als object. Over de herwonnen autonomie van de theatertekst", in *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, red. Claire Swuyzen en Kurt Vanhoutte, 105-114 (Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2011).

¹⁸ Kane en Greig, *Sarah Kane, Complete Plays*.

je ook kunnen omschrijven als een dramaturgische analyse. Ik zal namelijk onderzoeken welke kwaliteiten besloten liggen in de tekst en hoe deze tot uiting komen in de encenering van Delpout. Dit sluit aan bij de definitie van dramaturgie die Bleeker geeft, namelijk: “a mode of looking that implies an eye for the possibilities inherent in the ideas and the material, as well as an eye for their implications, their effects.”¹⁹ De grote lijn die door mijn analyse loopt zijn de kenmerken van het postdramatische theater, waaraan ik de tekst en de voorstelling zal toetsen. Door middel van dit onderzoek lever ik een bijdrage aan het discours rondom het postdramatische theater. Ik zal de gangbare opvatting dat het postdramatische theater voorbij gaat aan het belang van de tekst relativeren, aangezien in mijn ogen het label ‘postdramatisch’ niet betekent dat er een ondergeschikte rol is voor de tekst. Hiermee ligt dit onderzoek in het verlengde van de bundel *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Zoals in de inleiding van deze bundel wordt aangegeven, komen in de theorie van Lehmann de praktische gevolgen van de veranderende status van de tekst in het theater nauwelijks naar voren. Hier biedt mijn onderzoek ook een aanvulling op.

“No. Yes. No. Yes. No. No. Yes.”²⁰

In het komende deel zal ik analyseren welke aspecten uit de tekst *Crave* kunnen worden aangeduid als postdramatisch. Het is geen uitputtende lijst met alle postdramatische kenmerken, want ik leg enkel de focus op de elementen die van toepassing zijn op *Crave*. Uitgangspunt hierbij is de toneeltekst van *Crave* uit de bundel *Sarah Kane: Complete Plays*, zoals samengesteld door David Greig. Zoals ik in mijn inleiding vermeldde zal ik gebruik maken van de artikelen van Erwin Jans en Hans-Thies Lehmann, die beide afkomstig zijn uit de bundel *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Daarnaast zal ik ook passages gebruiken uit het vertaalde standaardwerk van Lehmann, *Postdramatic Theatre*.

Volgens Lehmann ontstaat er met de verschuiving van dramatisch naar postdramatisch theater een nieuwe vorm van waarnemen. “De simultane en multiperspectivistische waarneming vervangt de lineair-succesieve.”²¹ Deze waarneming kenmerkt zich door non-hiërarchie en nevenschikking. Meerdere elementen bestaan naast elkaar en worden gelijktijdig waargenomen door het publiek. Er ontstaat een nieuwe manier van communiceren waarbij de taal, die in het dramatisch theater dominant was, niet langer leidend is. “Taal wordt, net als andere elementen van het theater (gestiek, licht, decor, rekvisieten), onderworpen aan een proces van desemantisering.”²² Deze elementen krijgen een andere betekenis, omdat hun positie binnen een voorstelling verandert. De

¹⁹ Maaïke Bleeker, “Dramaturgy as a Mode of Looking,” *Women and Performance* 13.2 (2003), 166.

²⁰ Kane, 190.

²¹ Jans, 53.

²² Lehmann, “Van logos naar landschap: tekst in de hedendaagse dramaturgie”, 29.

tekst is niet langer de enkele drager van betekenis, want het zijn volgens Lehmann de andere elementen die aan belang winnen.

De tekst *Crave* wordt vaak omschreven als een stemmenpartituur, wat een zekere muzikaliteit impliceert. Lehmann beschrijft dat deze notie van muzikaliteit samenhangt met een nieuwe vorm van communiceren.

Nieuwe manieren om tekst te benaderen worden blijkbaar vaak ontdekt via een radicale muzikalisering van het taalmateriaal. Er wordt een auditieve ruimte geopend die de hulp van de toeschouwer/het publiek inroept om de voorgestelde elementen samen te brengen. Bijgevolg is het communicatieproces van het theater ingrijpend veranderd. Het is niet het doel van het theater ervoor te zorgen dat de stem van het menselijke subject wordt gehoord.²³

Het publiek krijgt dus een actievere rol toebedeeld. Het is aan de toeschouwers om betekenis te geven aan de tekst, die vooral bestaat uit zinnen zonder een eenduidige betekenis. Door deze vele mogelijke betekenissen ontstaat er een verruimtelijking van de tekst, aangezien de tekst sterk associatief werkt en meerdere interpretaties en reacties op kan roepen. “Interpretaties worden zo veel mogelijk open en meerduidig gehouden,” typeert Jans als kenmerk van het postdramatische theater.²⁴ De zin “You’re dead to me” komt vijf maal voor in de tekst en het is niet duidelijk wie door het uitspreken van deze zin doodverklaard wordt. Het gegeven dat het onduidelijk is aan wie de tekst gericht wordt, komt regelmatig terug in *Crave*. De tekst leent zich om de acteur regelmatig naar het publiek te laten richten, aangezien er teksten zijn waarin de voorstelling naar zichzelf verwijst en er een uitleg gegeven wordt aan de toeschouwer hoe hij/zij de voorstelling moet aanschouwen. Op deze manier ontstaat er een dialoog tussen de scène en het publiek, die al besloten ligt in de tekst. Deze relatie zal ik verder uitdiepen in het tweede deel, waarin ik het zal hebben over de performativiteit van de tekst.

Opvallend is dat er binnen het discours omtrent het postdramatische theater wordt gesproken over de taal die niet langer een voertuig is voor betekenissen, maar een eigen autonome realiteit heeft.²⁵ In *Crave* wordt taal nog steeds gebruikt om betekenissen over te dragen, maar de nadruk ligt ook voor een groot deel op de autonomie van de taal. Door middel van taal wordt een bepaalde wereld geconstrueerd, maar de nadruk ligt op de manier waarop de taal wordt geuit en zodoende de wereld voor de toeschouwer waarneembaar wordt gemaakt. Jans vat deze vernieuwde

²³ Lehmann, “Van logos naar landschap: tekst in de hedendaagse dramaturgie”, 32.

²⁴ Jans, 57.

²⁵ Idem, 63.

omgang met taal treffend samen. “De aandacht verschuift van de betekenis naar de betekenaar, van de inhoud en het thema naar de materiële schriftuur, van de intentionaliteit naar de intensiteit.”²⁶ Door middel van dit citaat wil ik niet aantonen dat inhoud en thema niet meer van belang zijn. Wel kan ik stellen dat in het dramatische theater de vorm ondergeschikt is aan de inhoud en de relatie tussen vorm en inhoud in het postdramatische theater onder druk komt te staan. Het creëren van de illusie van een dramatische wereld staat binnen het postdramatische theater niet meer centraal. De taal dient hier als doel in plaats van als middel. Dit is in tegenstelling tot datgene wat we gewend zijn van het dramatische theater, waarin taal wordt gebruikt om de plot weer te geven. De plot raakt in het postdramatische theater ondergeschikt, aangezien het de aanwezigheid van een performer is die belangrijker wordt. Het gaat niet meer om het representeren van een wereld, maar de ‘performance’ en de ervaring van de toeschouwer staan centraal.²⁷ Hoe deze notie van aanwezigheid wordt ingezet in de encenering van *Crave* zal duidelijk worden in het derde deel. Het is nog steeds de bedoeling dat je als toeschouwer een bepaalde betekenis construeert door middel van de taal, maar de taal wordt ook duidelijk gepresenteerd als zijnde taal. Omdat taal als taal gepresenteerd wordt, wordt duidelijk dat taal nooit toereikend is om uiting te geven aan de innerlijke gevoelswereld van de personages. Taal wordt ingezet om zo dicht mogelijk bij de ervaringen van de personages te komen. Een vraag die hieruit voortvloeit en centraal staat in *Crave* is of de werkelijkheid wel een talige constructie is.

Naast de nadruk op de nieuwe functie van taal speelt zoals gezegd de muzikaliteit een belangrijke rol in *Crave*. Deze muzikalisering ontstaat door de herhaling van bepaalde zinspatronen en bepaalde woorden met eenzelfde connotatie. Deze herhaling benadrukt de materialiteit van de tekst.

B “I think about you”

A “Dream about you”

B “Talk about you”

A “Can’t get you out of my system.”²⁸

De functie van de muzikaliteit van de tekst is dat muziek het vermogen heeft om het meest direct in te werken op het gemoed van de toehoorder. “I don’t have music, Christ, I wish I had music but all I have is words.”²⁹ Deze zin slaat dus zowel op het vermogen van muziek om binnen te treden

²⁶ Jans, 62.

²⁷ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 58.

²⁸ Kane, 173.

²⁹ Idem, 172.

tot het onbewuste, als op het onvermogen van taal om de innerlijke wereld van de personages te uiten. Hier is dus ook sprake van een zin met een dubbele betekenis, wat aansluit bij de meerduidigheid van de tekst als kenmerk van het postdramatische theater. Het ritme ligt al gedeeltelijk besloten in de tekst zelf, maar de tekst vraagt nog wel om de muzikale hand van een regisseur en acteur die zelf het ritme kunnen bepalen. De tekst kan gezien worden als een ontdekkingsstocht naar mogelijkheden om woorden uit te spreken. De materialiteit van taal wordt opnieuw ontdekt en hiermee wordt dan ook geëxperimenteerd. De taal als middel om te experimenteren is een kenmerk dat Lehmann toeschrijft aan het postdramatische theater.³⁰

Lehmann spreekt vaak over het postdramatische theater in termen van een breuk met het dramatische theater en het postdramatische theater wordt dan ook vaak omschreven als dat wat het dramatisch theater niet is. “De dramatische tekst is meer dan alleen een organisatie van woorden. Die organisatie impliceert ook de notie van structuur, lineaire opbouw, orde en doelgerichtheid.”³¹ Deze noties gelden dus niet meer in het geval van het postdramatische theater. In *Crave* is geen sprake van een lineaire opbouw. De tekst bouwt niet op een logische manier op naar het bereiken van een bepaald doel. Er is namelijk geen sprake van een duidelijk begin, midden en een eind. Wel kun je stellen dat er nog sprake is van een zekere doelgerichtheid. Het doel is namelijk voor alle personages om tot elkaar te komen. Iedereen hunkert naar de toenadering tot de ander.

“The dramatic process occurred between the bodies; the postdramatic process occurs with/on/to the body. [...] While the dramatic body was the carrier of the agon, the postdramatic body offers the image of its agony.”³² Jans vertaalt dit gegeven als een verschuiving van een intermenselijke strijd naar een innerlijke strijd.³³ We kunnen spreken van een zekere verinnerlijking en deze verinnerlijking zien we duidelijk naar voren komen in *Crave*. De innerlijke strijd wordt vormgegeven door de vier stemmen, waarbij beargumenteerd zou kunnen worden dat er momenten zijn in *Crave* waarop de vier stemmen samen het innerlijke van één personage representeren. Wanneer de intermenselijke strijd centraal staat is de dialoog een logische vorm van spreken, aangezien op deze manier de relaties tussen mensen duidelijk kunnen worden. In zijn artikel haalt Jans Lukács aan die spreekt over de crisis waarin de dialoog als vorm zich bevindt. Opvallend is dat de crisis waar hij over spreekt al gaande is ten tijde van Ibsen, Strindberg en Maeterlinck, maar zijn omschrijving van de problematiek rond de dialoog sluit echter ook goed aan bij de kenmerken van het postdramatische theater en in het bijzonder bij *Crave*. “Lukács: ‘De belangrijkste functie van de dialoog wordt het tonen van mensen die in de leegte praten, zonder onderlinge communicatie, hun

³⁰ Lehmann, “Van logos naar landschap: tekst in de hedendaagse dramaturgie”, 32.

³¹ Jans, 54.

³² Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 163.

³³ Jans, 62.

eenzaamheid en hun ongeschiktheid om met elkaar in contact te komen.”³⁴ In *Crave* strijdt ieder zijn innerlijke strijd. Alle personages hebben zo hun problemen en proberen hiermee om te gaan. Omdat de strijd zich afspeelt op het niveau van het innerlijke van de mens, zou de monoloog een logische keus zijn. Toch is er in *Crave* een afwisseling tussen monologen en dialogen. Deze dialogen hebben echter niet de traditionele vorm waarbij iemand spreekt en de ander luistert en vervolgens reageert op het gesprokene van de ander. De personages in *Crave* lijken volledig langs elkaar heen te spreken of elkaar aan te vullen. Het gegeven dat vaak onduidelijk is wie tegen wie praat en of er eigenlijk wel tegen een ander personage gesproken wordt, draagt hieraan bij.

B: Let

C: Me

M: Go³⁵

Dit citaat zou tevens een argument kunnen zijn voor de stelling dat de vier stemmen samen de innerlijke strijd van één personage vertegenwoordigen. De hele tekst is een collage van stemmen, hetgeen kenmerkend is voor het postdramatische theater.³⁶ Er is sprake van een veelheid aan teksten en stemmen, dus is het passender om te spreken over een polyloog in plaats van een dialoog of monoloog. De term polyloog wordt als volgt door Jans uitgelegd: “een lappendeken van stemmen, registers, stijlen, vocabulaires die verschillende tijden in zich opneemt.”³⁷ Ondanks het gegeven dat Jans deze term gebruikt om aan te geven welke vorm de monoloog aanneemt in het postdramatische theater, stel ik voor deze term ook te gebruiken om de mengeling van monoloog en dialoog, die *Crave* is, te kunnen beschrijven.

“No performance needed”³⁸

In het komende deel zal ik analyseren op welke manier de performativiteit in de tekst *Crave* naar voren komt. Uitgangspunt is hierbij, net zoals in het voorgaande deel, de toneeltekst. Omdat ik nog niet spreek van een tekst in opvoering maar wel spreek van een tekst die bedoeld is voor opvoering, prefereer ik de term toeschouwer in plaats van lezer aangezien er sprake is van een toneeltekst. Ook in dit deel zullen elementen benoemd worden die wel degelijk als postdramatisch gecategoriseerd kunnen worden. Omdat er elementen zijn die goed aansluiten bij de notie van performativiteit bespreek ik die in dit deel. Om de notie van performativiteit uit te leggen baseer ik mij voornamelijk

³⁴ Jans, 61.

³⁵ Kane, 189.

³⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 84.

³⁷ Jans, 63.

³⁸ Kane, 173.

op teksten van Kattenbelt en verwijst regelmatig naar de toneeltekst. Ik zal aandacht schenken aan de ervaring van de toeschouwer en hoe de tekst aanwijzingen geeft om goed begrepen te worden.

Een ervaring (al dan niet performatief) bestaat uit drie dimensies. "Everything that is conceivable can be known and experienced as being possible, actual or necessary. These three dimensions or modalities correspond with the universal or phenomenological categories on which Peirce bases his sign theory, namelijk *firstness*, *secondness* and *thirdness*."³⁹ Kattenbelt koppelt aan deze driedeling de triade 'emotion-action-reflection' als de dimensies van een menselijke ervaring.⁴⁰ De ervaring waarover hier gesproken wordt, is de ervaring van de toeschouwer. Deze ervaring is mede afhankelijk van de context van de toeschouwer. "A sign never exists on its own, but always in a context in which it is interpreted as a sign. A sign is a triadic relation – and in this sense always a matter of thirdness – between a representamen, an object and an interpretant."⁴¹ De theorie van Peirce veronderstelt dat er een ontvanger is die de tekens interpreteert. Van de communicatie die dan ontstaat, namelijk een dialoog tussen degene die de tekens produceert en degene die de tekens interpreteert, is ook sprake wanneer we spreken over de verhouding tussen publiek en performance. "The communicating participants meet each other in duality, as both 'I' and 'you'. These two perspectives are geared for one another – they keep each other in balance, as it were – with respect to their attempts to achieve a mutual understanding of a situation."⁴² Er is dus zowel bij de toeschouwer als bij de performer sprake van een intentionele handeling. De performer heeft de intentie om een gewenst effect te bewerkstelligen bij de toeschouwer, en de toeschouwer heeft de intentie om de performer te begrijpen (of in ieder geval te kunnen volgen). Omdat er sprake is van een dialoog tussen een producent van tekens en een interpretant, kunnen we spreken van een performatieve uiting.⁴³

In het artikel 'Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity' bespreekt Kattenbelt performativiteit als kenmerk van een specifieke situatie, uiting en instelling.⁴⁴ De notie van performativiteit veronderstelt een "square semiosis".⁴⁵ Umberto Eco stelt dat er in het theater sprake is van tekens van tekens, in plaats van tekens van objecten.⁴⁶ Binnen het postdramatische theater zijn de tekens niet ondergeschikt aan het opwekken van een illusoire wereld. De nadruk ligt meer op een verheving van de werkelijkheid, waarbij het gaat om de intensiteit van de

³⁹ Kattenbelt, "The Triad of Emotion, Action and Reflection. A sign-pragmatic approach to aesthetic communication", 123.

⁴⁰ Chiel Kattenbelt en Joost Raessens, "Computer Games and the Complexity of Experience", 421.

⁴¹ Kattenbelt, "The Triad of Emotion, Action and Reflection. A sign-pragmatic approach to aesthetic communication", 125.

⁴² Kattenbelt, "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity", 31.

⁴³ Idem, 30.

⁴⁴ Idem, 31, 32.

⁴⁵ Umberto Eco, "Semiotics of Theatrical Performance", *The Drama Review: TDR* 21.2 (1977): 107-117, 112.

⁴⁶ Idem.

verschijningsvorm. Er wordt niet de illusie opgewekt van een op zichzelf bestaande wereld, waardoor er een verheving van het gevoel van het hier en nu optreedt. Vanwege deze afwezigheid van illusie is er sprake van een nadruk op de presentatie, waar bij het dramatisch theater de nadruk op de representatie lag.⁴⁷ De notie van performativiteit is inherent aan alle esthetische uitingen en legt deze notie uit aan de hand van vier concepten, namelijk 'world making', 'staging', 'self-reference' en 'self-reflexivity', "Because of its constituting (i.e., world making) and staging aspect, a performance by definition refers to, and reflects on, itself and on the event in which the performance occurs."⁴⁸

De wereld die wordt gecreëerd in *Crave* is het beste te omschrijven als een sterk gefragmenteerde wereld. De notie van fragmentatie sluit aan bij het postdramatische theater zoals Lehmann dat omschrijft.⁴⁹ Deze fragmentatie wordt niet veroorzaakt door veelvuldige sprongen in tijd en ruimte, in *Crave* alleen al vanwege het feit dat duidelijke indicaties van tijd en ruimte ontbreken. Omdat deze duidelijke indicaties ontbreken wordt het performatieve gegeven dat het plaatsvindt in het hier en nu versterkt. Er wordt wel regelmatig verwezen naar het begrip 'tijd', maar dan gaat het vooral om het verstrijken van de tijd. "Time is passing and I don't have time."⁵⁰ "There's so little time. "HURRY UP PLEASE IT'S TIME"⁵¹ Het is juist het ontbreken van een duidelijke tijd en ruimte in de tekst die voor een vorm van fragmentatie zorgt. Een aantal keer komen er flarden van het verleden naar boven.

In a lay-by on the motorway going out of the city, or maybe in, depending on which way you look, a small dark girl sits in the passenger seat of a parked car. Her elderly grandfather undoes his trousers and it pops out of his pants, big and purple.⁵²

De manier waarop de personages met elkaar communiceren draagt bij aan deze fragmentatie. Hoewel er wel kleine – niet eenduidige - verhaallijnen te ontdekken zijn, wordt de tekst van de personages op een versplinterde manier gedistribueerd. Op deze manier lijken alle personages los in hun eigen isolement te bestaan en lijkt het voor hen onmogelijk om met elkaar te communiceren. Ze lijken daartoe wel degelijk pogingen te doen, maar komen niet met elkaar in contact.

In *Crave* wordt veelvuldig verwezen naar de voorstelling zelf, wat betekent dat er sprake is van 'self-reference' en 'self-reflexivity'. Dit gebeurt dan vaak op een manier waarop voor de toeschouwer expliciet wordt gemaakt hoe de voorstelling gezien moet worden. "What does that

⁴⁷ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 109.

⁴⁸ Kattenbelt, "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity", 32.

⁴⁹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 24.

⁵⁰ Kane, 157.

⁵¹ Idem, 162.

⁵² Idem, 158.

mean, what does that mean, what does that mean what you are saying?"⁵³ Er wordt in deze zin verwezen naar de vorm van de tekst, want deze vraag slaat op de meerduidigheid van de zinnen in de tekst en staat symbool voor de manier waarop er gecommuniceerd wordt in de tekst. Er wordt dus verwezen naar de vorm van de tekst. De communicatie vindt zowel plaats op het niveau van de performance (tussen de personages), als op het niveau tussen performance en publiek. Het publiek zal ook niet altijd begrijpen wat er wordt bedoeld met de zinnen die worden uitgesproken en niet logisch op het voorgaande volgen. Een ander voorbeeld van een vorm van 'self-reflexivity' is te zien in de zin die wordt uitgesproken door 'B': "I am not what I am, I am what I do."⁵⁴ Deze zin bevat in zekere zin een vorm van 'self-reflexivity', maar dan in de tegengestelde zin van het woord. De gehele theatertekst bestaat uit een presentatie van een 'state-of-mind' van de personages. De handelingen die plaats vinden, zijn geen fysieke handelingen maar liggen veelal besloten in de taal. De noodzaak tot handelen is niet aanwezig.⁵⁵ Er is sprake van een samenklank van stemmen in plaats van het samen handelen van personages. De innerlijkheid van het ervaren speelt een centrale rol in plaats van de uiterlijkheid van handelen. Het is dus vreemd dat 'B' stelt dat hij wordt gevormd door wat hij doet. Regelmatig komen dit soort tegenstellingen voor in de tekst, wat de betekenisgeving voor de toeschouwer lastiger maakt. "You get mixed messages because I have mixed feelings."⁵⁶ Omdat de tekst niet eenduidig is en vaak het tegenovergestelde wordt gezegd van wat er bedoeld wordt, wordt de dialogische vorm van communiceren tussen performance en toeschouwer bemoeilijkt.

Een aspect dat niet in de tekst *Crave* besloten ligt, is de manier waarop de tekst geënceneerd wordt. Omdat de tekst sterk fragmentarisch is, is het lastig om tijdens het lezen te begrijpen welke persoon op welke tekst reageert. Wanneer je de tekst goed leest kun je twee koppels in de personages onderscheiden en dit maakt het makkelijker om te begrijpen wie op welke tekst reageert.

B Where you been?

M Here and there.

C Leave.

B Where?

C Now.

⁵³ Kane, 180.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ De niet aanwezige noodzaak tot handelen is niet uitsluitend een kenmerk van het postdramatische, want het is ook datgene wat het dramatische van het epische en het lyrische onderscheidt. "The lyric and the epic position have in common that the player is liberated from the necessity of action." (Kattenbelt en Raessens, 422). Vanuit deze notie zou gekeken kunnen worden naar de relatie tussen het epische, het lyrische en het postdramatische.

⁵⁶ Kane, 165.

M There.⁵⁷

Naast de momenten waarop er gesprekken door elkaar heen lopen, zijn er ook momenten waarop de vier personages samen één tekst lijken te vormen. Dat zij samen een tekst vormen blijkt uit de interpunctie en het feit dat iedere zin gaat over hetzelfde (in het geval van het volgende citaat is het onderwerp de borst van een vrouw). Door deze variëteit aan stemmen ontstaat er muzikaliteit, waar ik in het eerste deel over heb gesproken.

A I look at her breast,

C A balloon of milk,

M Sooner or later,

C A bubble of blood,

B One way or another,

C Gurgling blood,

B That is going into my mouth,

C Thick yellow blood,

A My pain is nothing compared to hers.⁵⁸

In het laatste deel van dit hoofdstuk zal ik nog wat dieper ingaan op de triade die ik aan het begin al kort aanhaalde. De triade van Kattenbelt - 'emotion-action-reflection' - slaat op de ervaring van de toeschouwer. Een belangrijk aspect van deze ervaring is de associativiteit die een tekst of performance oproept bij de toeschouwer. Deze associativiteit speelt een grote rol in *Crave*. In *Crave* worden beelden gevormd door middel van taal die een bepaald gevoel oproept. Taal staat bij in deze tekst in het teken van het verbeelden van een ervaringswereld.

C Maggots everywhere.

[...]

C Whenever I look really close at something, it swarms with white larvae.

[...]

C I open my mouth and I too am full of them, crawling down my throat.

[...]

⁵⁷ Kane, 157.

⁵⁸ Idem, 177.

C I try to pull it out but it gets longer and longer, there's no end to it. I swallow it and pretend it isn't there.⁵⁹

Het beeld dat hier geschetst wordt, is een gruwelijk beeld en zal ditzelfde gevoel oproepen bij de toeschouwer. Vervolgens zal de toeschouwer reageren op dit gevoel en dit gevoel herkennen of zich iets bij dit gevoel kunnen voorstellen, waarna hij/zij hierop reflecteert door dit gevoel te zien in de context van de performance en zal hieraan betekenis proberen te geven. Associatieve constructies zijn veelvuldig terug te zien in *Crave*. Hierdoor speelt *Crave* in op de emoties en het gevoel van de toeschouwer. Er worden associaties opgeroepen door het gebruik van woorden die kleuren aanduiden, maar ook in de manier waarop de tekst gestructureerd is. Deze associativiteit door middel van structuur wordt in het volgende citaat veroorzaakt door het achter elkaar plaatsen van drie zinnen die ieder de associatie 'pijn' oproepen, terwijl er in iedere zin sprake is van een andere soort pijn.

B My back aches.

C My head aches.

A My heart aches.⁶⁰

In dit deel heb ik een beeld geschetst van de performativiteit die besloten ligt in de tekst *Crave*. De wereld in *Crave* is een wereld van fragmentatie en tegenstellingen die wordt gecreëerd door de veelheid aan stemmen. De tekst verwijst vaak naar zijn eigen materialiteit en lijkt aanwijzingen te geven over hoe er betekenis gegeven moet worden aan de tekst. Deze betekenisgeving ontstaat grotendeels door associaties. Vooralsnog heb ik in dit onderzoek enkel de toneeltekst geanalyseerd zonder deze in verband te brengen met de encenering. In het laatste deel van mijn onderzoek zal ik tekst en encenering met elkaar in verband brengen.

“Gelukkig. Zo gelukkig. Gelukkig en vrij.”⁶¹

In het laatste deel van dit onderzoek analyseer ik de verhouding tussen tekst en encenering. De encenering die ik hierbij gebruik is de regie van Thibaud Delpout die in 2014 is opgevoerd door De Utrechtse Spelen. Deze voorstelling heb ik tweemaal zelf bijgewoond, maar desalniettemin zal ik mij voor dit deel baseren op de registratie van deze voorstelling. Om de verhouding tussen tekst en

⁵⁹ Kane, 175.

⁶⁰ Idem, 166.

⁶¹ Quote uit *Crave*, van Sarah Kane, door De Utrechtse Spelen, geregisseerd door Thibaud Delpout. Theater De Paardenkathedraal, Utrecht, 22-05-2014.

enscenering te analyseren, hanteer ik de artikelen van Ronald Geerts en Ivo Kuyl uit de bundel *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Om de positie van de tekst ten opzichte van de enscenering te kunnen analyseren, zal ik ook aandacht schenken aan andere elementen van de voorstelling zoals het licht, de muziek en de acteurs.

Wanneer tekst en opvoering samenkomen, is er tevens sprake van een samenkomst van twee tekensystemen. Anne Uberfeld spreekt van een systeem met betrekking tot de voorstelling en een linguïstisch systeem, de dramatekst.⁶² In het artikel van Ronald Geerts wordt de theorie van Marvin Carlson aangehaald, met betrekking tot de vier mogelijke verhoudingen tussen tekst en opvoering. Allereerst kan een voorstellingen dienen als illustratie van een tekst. In dit geval is de tekst volledig autonoom en wordt er niets aan de bestaande tekst toegevoegd. Een tweede mogelijk verband is de voorstelling als vertaling naar een ander medium. Hierbij geldt nog steeds de oorspronkelijke tekst als bron. Een optie waarbij de opvoering een belangrijkere rol speelt, is de opvoering als de vervulling van de dramatekst. In dit geval vormen de tekst en de opvoering een geheel dat de discussie oproept of theater een literaire of een scenische praktijk is.⁶³ De laatste mogelijke relatie is de relatie waarbij de opvoering als 'supplement' van de tekst geldt, waarbij hij dit concept ontleent aan Laporte en Derrida. "De opvoering moet dan beschouwd worden als een toevoeging aan de tekst."⁶⁴ Het is juist de opvoering die bepaalde gaten die de tekst ongevuld laat opvult. Volgens Geerts strookt deze laatste optie met het postdramatische, omdat de tekst niet langer een superieure status heeft en als het ware wordt aangevuld door de opvoering.⁶⁵ Hypothetisch gezien stel ik dat de laatste genoemde relatie van toepassing is op *Crave*, aangezien dat de relatie is die aansluit bij het postdramatische theater.

Zoals uit de mogelijke relaties tussen tekst en opvoering blijkt, worden er wanneer een tekst wordt opgevoerd – bewust en onbewust - aspecten toegevoegd aan een tekst. Het is altijd het geval dat wanneer iets wordt opgevoerd er naast de verteltijd en de vertelde tijd sprake is van de tijd van de performance. De tijd van de performance is een subjectieve beleving van de tijd. De tijd van de performance lijkt in voorstellingen die een postdramatisch karakter hebben trager te verlopen. Wanneer er sprake is van een lineaire verhaallijn lijkt de tijd sneller voorbij te gaan.⁶⁶ De verteltijd in *Crave* is ongeveer vijf kwartier en de vertelde tijd is niet te bepalen, aangezien hiervoor zeer sporadisch indicaties worden gegeven. Met de subjectieve tijdservaring van de toeschouwer wordt

⁶² Ronald Geerts, 107.

⁶³ Over het literaire aspect van toneelteksten sprak Tom Lanoye op inspirerende wijze in zijn Verwey-lezing op 8 oktober 2015. <http://www.nrc.nl/handelsblad/2015/10/09/allemaal-samen-nu-iedereen-lees-toneel-1543112>.

⁶⁴ Geerts, 107.

⁶⁵ Idem, 106-108.

⁶⁶ Kuyl, 138.

veel gespeeld in deze encensering. De muziek, waarover ik later nog meer zal zeggen, zorgt voor een grote variëteit in tempo, waarop de tekst reageert. De teksten van de acteurs volgen elkaar regelmatig snel op, maar er wordt ook regelmatig een stilte gelaten die wordt doorbroken door de stem van een ander personage, een geluid of een verandering van het licht. Daarnaast is er nog een scène waarin de bewegingssnelheid van de personages vertraagt. Deze aspecten worden niet duidelijk door het lezen van de tekst – in de tekst worden zeer weinig regie-aanwijzingen gegeven – en worden dus door middel van de opvoering toegevoegd.⁶⁷

In deze encensering speelt ook het licht een grote rol. De voorstelling begint met een donkerte van een kleine tien minuten waarin stemmen en muziek zijn te horen. Regelmatig wordt het toneel volledig verduisterd om vervolgens weer ineens fel verlicht te worden of het licht wordt juist heel langzaam ingezet om het toneelbeeld te laten zien. Beide manieren van verlichten dragen bij aan verandering van de tijdsbeleving van de toeschouwer. Het licht wordt ook ingezet om aanwijzingen aan het publiek te geven. Zo is er steeds wanneer een personage een kleine monoloog aan het publiek richt een baan licht waarin het personage staat. Omdat er regelmatig in de donkerte stemmen te horen zijn en hierdoor niet duidelijk is door wie er gesproken wordt ontstaat er een scheiding tussen het woord en het lichaam van de spreker.⁶⁸ Over de lichamelijke van het woord zegt Lehmann: “It does not organically reside in his/her body but remains a *foreign body*.”⁶⁹ De lichamelijke van de acteurs komt hierdoor automatisch centraal te staan, omdat de lichamelijke van de taal en de lichamelijke van de acteurs worden losgekoppeld. Wanneer de woorden worden uitgesproken door de acteurs wordt er iets toegevoegd aan de tekst, die bij het lezen alleen bestaat uit de materialiteit van de letters en een mentale voorstelling van het daarbij behorende klankbeeld. Het lichaam van de acteur heeft ook bepaalde connotaties. Het personage ‘C’ dat in deze opvoering wordt gespeeld door een vrouw, spreekt op een gegeven moment de zin “twee vrouwen aan de voet van een kruis” uit. Omdat er in deze opvoering sprake is van twee vrouwelijke actrices, is er de mogelijkheid om de link te leggen dat met de ‘twee vrouwen’ de twee vrouwelijke actrices bedoeld worden. Het gegeven dat deze zin wordt uitgesproken door een vrouw geeft ook aan dat zij over zichzelf praat in de derde persoon.

Tot nu toe heb ik in dit deel vooral elementen besproken die in een opvoering bestaan naast en in relatie tot de taal. In de opvoering is het namelijk niet alleen de taal die een voorstelling maakt tot wat hij is. In het volgende deel zal ik wat uitvoeriger ingaan op de relatie tussen tekst en opvoering. Over het beeldende aspect van de tekst heb ik al eerder gesproken. De tekst roept associaties in

⁶⁷ Het gegeven dat er elementen die niet in de tekst besloten liggen worden toegevoegd aan een opvoering is niet enkel kenmerkend voor *Crave*, want dit is in bijna alle toneelteksten die worden opgevoerd het geval.

⁶⁸ Er wordt in deze voorstelling gebruik gemaakt van zendmicrofoons, waardoor er sprake is van een extra laag tussen het woord en het lichaam van de spreker.

⁶⁹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 147.

beelden op. Deze beelden worden aangevuld met de beelden die ontstaan door de encenering, wat een veelvoud aan beelden oplevert. De nadruk ligt meer op de 'plastische' en 'beeldende' capaciteit van de tekst, in plaats van op de linguïstisch-communicatieve capaciteit.⁷⁰ Ken Urban spreekt over de relatie tussen de beelden die de tekst en opvoering oproepen. "The speaker's stories, as a result, become almost superfluous to the concatenation of images. Yet, the roles of the speakers have the power to complicate the language's ornate images, again placing the viewer in a space of moral uncertainty."⁷¹ Regelmatig is er sprake van een discrepantie tussen datgene wat een personage zegt en datgene wat een personage doet. Zo wordt er door iemand gezegd: "Een aanraking, dan kom je in de problemen," waarna zij hem wel degelijk aanraakt. De tekst bevat een zekere intentionaliteit, die in de encenering dus niet altijd beantwoord wordt. Er zijn ook momenten waarop de tekst aansluit bij de handeling. Zo spreekt 'B' de zin "Laat me gaan" uit, waarbij hij zijn jas pakt om daadwerkelijk weg te gaan.

De tekst en de manier waarop de tekst wordt uitgesproken draagt ook bij aan het gevoel van vertraging of versnelling. Soms volgen de zinnen van de verschillende personages elkaar snel op waardoor er een geheel ontstaat, maar er zijn ook momenten waarop er heel weinig gezegd wordt. De muzikaliteit die door het ritme van de tekst wordt veroorzaakt, wordt versterkt door de muziek van het Rosas Ensemble. Wanneer er een climax lijkt te komen in een gesprek tussen personages wordt de spanning opgebouwd door de muziek. De muziek en het ritme van de tekst geven een vorm van intensiteit over aan het publiek, waarbij de betekenis van ondergeschikt belang is. Het gaat om de ervaring die door middel van de muzikaliteit toe kan treden tot het onbewuste. Dit sluit aan bij de notie van het postdramatische theater, waarbij de nadruk ligt op de intensiteit in tegenstelling tot de nadruk op intentionaliteit bij het dramatische theater.

Door middel van de encenering kan ook duidelijker worden aan wie bepaalde zinnen gericht zijn, aangezien dit bij het lezen van de tekst nogal eens onduidelijk is. In deze encenering wordt snel duidelijk dat 'A' & 'C' een koppel vormen, net als 'B' & 'M'. Beide paren bevinden zich een groot deel van de voorstelling in elkaars omgeving en kijken elkaar ook aan wanneer zij spreken. Omdat de tekst op een bepaalde manier de ruimte in wordt gezonden, wordt het ook eenvoudiger om de identiteit van de personages – voor zover dit mogelijk is – vast te stellen. Zo spreekt 'C' duidelijk richting 'A' de naam 'David' uit, wat kan betekenen dat 'A' David heet.

De encenering maakt dus een aantal dingen duidelijk die niet uit de tekst blijken, hetgeen aansluit bij het idee van de opvoering als 'supplement' van de tekst. De opvoering is een mogelijke encenering van de tekst, maar er worden altijd elementen aan de tekst toegevoegd die niet in de

⁷⁰ Geerts, 106.

⁷¹ Ken Urban, "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane," *PAJ: A Journal of Performance and Art* 23 (2001), 43.

tekst besloten liggen. “De voorstelling als supplement creëert echter het perspectief dat de voorstelling nooit het eindpunt kan zijn: oneindig veel supplementen kunnen en zullen toegevoegd worden.”⁷² Deze oneindigheid sluit aan bij het idee dat er in *Crave* sprake is van een verruimtelijking van de tekst, omdat de tekst sterk associatief werkt en hiermee meerdere ruimtes op kan openen. Dit aspect van verruimtelijking is interessant, omdat de scenografie niet het gevoel van ruimtelijkheid overbrengt. Het is een ruimte waaruit niemand lijkt te kunnen ontsnappen en tijdens de opvoering komt er ook niemand op en gaat er ook niemand af. Binnen de voorstelling bestaat er het verlangen van de personages om uit de wereld te breken, maar dit is niet mogelijk.

“Crave is more than what it is about.”⁷³

De aanleiding voor dit onderzoek was de voor mij verwarrende ervaring als toeschouwer van de voorstelling *Crave* van De Utrechtse Spelen. De samenhang in de tekst was niet begrijpelijk en ook de muziek droeg aan deze onbegrijpelijkheid bij: ze zorgde voor een gevoel van ongemak door de harde, dissonante geluiden en de snerpande violen. Een dergelijke ervaring had ik nog niet eerder meegemaakt in het theater en ik wilde deze verwarring graag kunnen duiden. Desalniettemin is dit onderzoek meer dan alleen een duiding van het onbegrip dat deze voorstelling op kan roepen.

De neiging bestaat om een voorstelling te duiden door middel van de inhoud van de tekst. Dit heeft te maken met de verwachtingen die het dramatische theater bij de toeschouwer schept. Als alternatief voor het dramatische theater, spreekt Hans-Thies Lehmann over het postdramatische theater. Omdat de voorstelling geen dramatische lijn bevat, bestaat de neiging om de voorstelling *Crave* onder de noemer postdramatisch te plaatsen. Desalniettemin neemt de tekst nog wel een belangrijke rol in met betrekking tot de betekenisgeving van deze voorstelling. Hieruit vloeit de vraag voort hoe de voorstelling *Crave* zich verhoudt tot het postdramatische. In de drie delen van de analyse heb ik een antwoord gegeven op deze vraag, door middel van het plaatsen van mijn focus op de toneeltekst enerzijds en de encenering van Delpout anderzijds. De toneeltekst bevat veel kenmerken die door Lehmann als postdramatisch aangeduid worden. De tekst kenmerkt zich door de creatie van een gefragmenteerde wereld zonder een duidelijke structuur, waarbij door middel van principes als herhaling, verandering en associaties een muzikaal karakter ontstaat. Deze wereld wordt gecreëerd door een veelheid aan stemmen, die elkaar het ene moment lijken aan te vullen maar op het andere moment volledig los van elkaar lijken te staan. De term polyloog is passender om het geheel van monologen en dialogen te omschrijven. Het polylogische zorgt ervoor dat de muzikaliteit wordt versterkt.

⁷² Geerts, 107.

⁷³ Sarah Kane in Graham Saunders, *About Kane: the Playwright and the Work*, (Londen: Faber and Faber, 2009), 94.

De tekst verwijst regelmatig naar zichzelf en naar de manier waarop hij begrepen moet worden door de toeschouwer. Door middel van de tekst worden veel beelden opgeroepen, waardoor een verruimtelijking van de tekst ontstaat. Deze verruimtelijking vormt een tegenstrijdigheid met de manier waarop *Crave* is geënceneerd. De scenografie heeft een beklemmende werking, wat aansluit bij de uitzichtloze situatie van de personages. De situatie waarin de personages zich bevinden wordt grotendeels duidelijk door de taal en de manier waarop deze gebruikt wordt door de acteurs. De taal wordt gebruikt om de ervaring van de personages over te brengen op de toeschouwers. Vanwege de moeizame wijze waarop gecommuniceerd wordt (zowel tussen de personages onderling als tussen de personages en het publiek), ontstaat het beeld dat taal niet toereikend is om de innerlijke leefwereld van de mens weer te geven. Het is de vorm van de taal die een ervaring over moet brengen, waardoor de inhoud ervan van ondergeschikt belang wordt. Met de vorm van taal wordt geëxperimenteerd, waarmee de materialiteit ervan benadrukt wordt.

Het zou echter onterecht zijn om te beweren dat de andere elementen (de ruimte, het licht, de muziek en de acteurs) ondergeschikt zijn aan de tekst. Wel is het zo dat de overige elementen een link hebben met de tekst in de manier waarop zij ingezet worden. De muziek benadrukt de muzikaliteit van de tekst, maar creëert op zichzelf ook een vorm van vervreemding. Het lichtgebruik zorgt ervoor dat de acteurs niet altijd goed te zien zijn. De nadruk komt hierdoor te liggen op de tekst en niet op de acteurs, omdat de bron van het geluid onduidelijk is. Daarnaast zijn er momenten waarop het licht ook een vorm van vervreemding creëert, door de afwisseling tussen verblindend fel en nauwelijks waarneembaar licht. Het decor heeft een beklemmende werking, wat in contrast staat met de ruimtelijkheid van de tekst. Dit gevoel van beklemming sluit echter wel aan bij de gevoelens van de personages. Uiteindelijk staan alle theatrale elementen ten dienste van de tekst, waarbij de nadruk ligt op het overbrengen van een ervaring van de personages. Het doel is om de toeschouwer door middel van de vorm een ervaring te bezorgen, die gelijk is aan de ervaringen van de personages.

Het doel van dit onderzoek was een nuancering aan te brengen op de theorie van Lehmann, door aan te geven dat tekst nog steeds leidend kan zijn in een voorstelling die veel kenmerken van het postdramatische theater bevat. De vorm van het onderzoek sloot aan bij deze nuancering, omdat de voornaamste bron van analyse de toneeltekst *Crave* was. Hieruit werd duidelijk dat de tekst al veel kenmerken van het postdramatische theater bevat, wat al een tegenstrijdigheid op zich is als je Lehmanns visie omtrent de niet meer aanwezige dominantie van de tekst volgt. Het werk van Lehmann wordt regelmatig bekritiseerd en aan dit debat heb ik een bescheiden toevoeging geleverd. Mijn onderzoek ligt in de lijn van de bundel *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, die als geheel een goed beeld geeft van de ontoereikendheid van de theorie van Lehmann om het theater van vandaag de dag te kunnen beschrijven. De functie van tekst blijft voortdurend verschuiven en het onderzoek naar de status van de tekst zal dan ook niet snel stil komen te staan.

Van de huidige vorm van de theatertekst geeft Erwin Jans een omschrijving, die wat mij betreft beter de voorstelling *Crave* omschrijft dan de term 'postdramatisch; "een anarchistische mix van dramatische, epische, lyrische en essayistische elementen."⁷⁴ In een vervolgonderzoek zou vanuit deze invalshoek *Crave* geanalyseerd kunnen worden, wat ook tot een nuancering van de theorie van Lehmann zou kunnen leiden.

Een aantal zaken die belangrijk zouden kunnen zijn voor een goed begrip van *Crave* heb ik in dit dramaturgische onderzoek noodzakelijkerwijs weggelaten. Het tumultueuze leven van Kane is niet aan bod gekomen, evenals de maatschappelijke en culturele context waarin Kane haar werken heeft geschreven. Een vraag die mij boeit maar altijd onbeantwoord zal blijven is de vraag of Kane zonder haar vroegtijdige overlijden ook veel waardering zou hebben gekregen. Tijdens haar leven werden haar werken vol afschuw en onbegrip ontvangen. De waardering kwam pas na haar dood, zoals bij eigenlijk iedere grote kunstenaar.

⁷⁴ Erwin Jans, "De verlokking van de roman", *Etcetera* 143 (2015): 50-56, 56.

Bronnenlijst

Bleeker, Maaïke. "Dramaturgy as a Mode of Looking." *Women and Performance* 13.2 (2003): 163-172.

Crave. Van Sarah Kane. Door De Utrechtse Spelen. Geregisseerd door Thibaud Delpout. Theater De Paardenkathedraal, Utrecht, 22-05-2014.

Eco, Umberto. "Semiotics of Theatrical Performance." *The Drama Review: TDR* 21.2 (1977): 107-117.

Geerts, Ronald. "Tekst als object. Over de herwonnen autonomie van de theatertekst". In *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, geredigeerd door Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, 105-114. Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2011.

Het statuut van de tekst in het postdramatische theater. Geredigeerd door Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte. Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2011.

Jans, Erwin. "De verlokking van de roman." *Etcetera* 143 (2015): 50-56.

Jans, Erwin. "Drama na het drama? Postdramatische theaterteksten in Vlaanderen". In *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, geredigeerd door Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, 53-68. Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2011.

Kattenbelt, Chiel. "The Triad of Emotion, Action and Reflection. A sign-pragmatic approach to aesthetic communication." *Kodikas/Code: Ars Semeiotica* 17 (1994): 123-139.

Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity". In *Mapping Intermediality in Performance*, geredigeerd door Chiel Kattenbelt en Sarah Bay-Cheng, 29-37. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Kattenbelt, Chiel en Joost Raessens. "Computer Games and the Complexity of Experience". In *Level Up. Digital Games Research Conference 2003*, geredigeerd door M. Copier en J. Raessens, 420-425. Utrecht: Faculteit der Letteren, 2003.

Kuyl, Ivo. "De invloed van scenisch verloop op poëtische teksten. Beschrijving van een reflectie op een onderzoekswerkshop van De Tijd". In *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, geredigeerd door Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, 136-156. Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2011.

Lanoye, Tom. "Allemaal samen nu: (iedereen) 'Lees toneel!'" [2015] *NRC Handelsblad* – 18-1-2016 <http://www.nrc.nl/handelsblad/2015/10/09/allemaal-samen-nu-iedereen-lees-toneel-1543112>.

Lehmann, Hans-Thies. "Van logos naar landschap: tekst in de hedendaagse dramaturgie". In *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, geredigeerd door Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, 27-37. Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2011.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. 1999. Vertaald door Karen Jürs-Munby. Londen: Methuen, 2006.

Sarah Kane, Complete Plays. Geredigeerd door David Greig. Londen: Methuen, 2001.

Saunders, Graham. *About Kane: the Playwright & the Work*. Londen: Faber and Faber, 2009.

Theater Utrecht. 20-1-2016. <http://www.theaterutrecht.nl/voorstellingen/crave>.

Urban, Ken. "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 23 (2001), 36-46.