

dat het geweld 'verdwijnt' achter de coulissen, zodat op de scène alles lijkt te functioneren. Maar wat als het precies de logica van het kader is die het geweld produceert? Het kader dat een binnen en een buiten impliceert, dat insluit en uitsluit. Het kader dat elk geweld dat uit dat kader breekt als zinloos en gratuit afdoet.

Onze verhouding tot het geweld is een dubbele beweging: een nadering en een verwijdering, de schok der herkenning en de onmiddellijk daaropvolgende reactie om een grens vast te leggen en te bepalen wat normaal en abnormaal is. En tegelijk bergt het geweld in zich iets dat naar een moeilijk te verdragen waarheid verwijst: 'Het gebeurt vaak dat de angst voor het geweld een angst voor de waarheid is (zonder daarmee te willen zeggen dat geweld hetzelfde als waarheid is); maar het geweld kan een signaal zijn dat een te lang ontkende waarheid gaat uitbarsten', aldus Daniel Sibony.⁽⁷⁾

Geweld staat niet simpelweg tegenover het menszijn als zijn ultieme bedreiging en vernietiging. De burgerlijke samenleving in vreedstijd is niet het goede dat tegen het geweld van buitenaf beschermd moet worden.

Civilization

'Ja, twijfelt u daar dan aan? Dat in deze zogenaamde burgerlijke wereld, tussen mensen die zich schijnbaar goed gedragen, in het verborgene een permanente oorlogstoestand heerst? Dat de mensen elkaar ombrengen, heel langzaam?'⁽⁸⁾ Zo antwoordt Ingeborg Bachman op de vraag van een journalist waarom zij de menselijke samenleving 'der allergrösste Mord-schauplatz' noemt.

In *Shopping and Fucking* (1996) – dat net als *Blasted* met zijn onverhuld spreken en tonen het Londense theaternieuw opschrikte – voert Mark Ravenhill een ambigue vaderfiguur ten tonele die de moraal van de burgerlijke wereld als een permanente oorlog verheerlijkt: 'Tell me son, says my dad, what are the first few words in the Bible? I don't know Dad, I say, what are the first few words in the Bible? And he looks at me, he looks me in the eye and he says: Son, the first few words in the Bible are... get the money first. Get. The Money. First. (pause) It's not perfect, I don't deny it. We haven't reached perfection. But it's the closest we've come to meaning. Civilization is money. Money is civilization. And civilization – how did we get here? By war, by struggle, kill or be killed. And money – it's the same thing, you understand? The getting is cruel, is hard, but the having is civilization. Then we are civilized.'⁽⁹⁾

Schokkender dan de obscene taal is het inzicht van het stuk in het warenkarakter van de menselijke relaties. Dit 'geweld van het kader'

(D. Sibony) is een expliciete (vaak politieke) preoccupatie van het moderne naoorlogse Britse drama.

Blasted

'De oorlog, de werkelijke oorlog, is slechts de explosie van deze oorlog die de vrede is,'⁽¹⁰⁾ stelt Ingeborg Bachman. Het is dit kader, deze oorlog-in-vrede, die we verdringen en zoveel mogelijk proberen te ontkennen. De concrete oorlog is slechts de explosie van de andere oorlog, van het verdrongen en ontkende geweld dat ons bepaalt.

Het is mogelijk de sporen daarvan te volgen in de fabel van *Blasted*. Een journalist en een jong meisje hebben een afspraak in een hotel, dat later door een granaatinslag verwoest zal worden. De journalist draagt een wapen en is voortdurend op zijn hoede voor eventuele achtervolgers. Ooit hebben beide een verhouding gehad die om onduidelijke redenen is afgebroken. Verwijten, bedreigingen en obsceniteiten vormen de inhoud van hun spreken. Het verlangen en de wederzijdse bezorgdheid die voelbaar aanwezig zijn, komen niet of nauwelijks tot uiting. De taal van de journalist is openlijk seksistisch en racistisch. Met geweld dwingt hij het meisje tot seks. Achter dat alles gaat echter een kwetsbaarheid schuil, getekend door een stukgelopen huwelijk, een moeizame relatie tot zijn zoon en de angst voor een nakende dood omwille van longkanker. Het meisje heeft epileptische aanvallen en stottert wanneer zij onder stress staat. Zij woont nog bij haar moeder en zorgt voor haar achterlijke broertje. Vanuit die morele en emotionele ontredde terroriseren zij elkaar. Agressie en affectie zijn niet langer te onderscheiden in de permanente verbale en fysieke strijd die ze voeren. Die gebroken subjectiviteit vindt wellicht haar sterkste beeld in de epileptische aanvallen en het stotteren van het meisje, waarbij ze voortdurend balanciert op de grens van zijn en niet-zijn.

In het geweld zijn beul en slachtoffer geen vaste posities. De dominante positie van Ian tegenover Cate wordt tenietgedaan met de komst van de soldaat. De confrontatie tussen Ian en de soldaat is een 'discussie' over geweld en representatie. De journalist, die zich voornamelijk bezighoudt met spectaculaire tabloidberichtgeving, wordt gewelddadig geconfronteerd met de verhalen van de soldaat over moorden en verkrachtingen. De soldaat wil dat de journalist de oorlog begrijpt en daarover schrijft. Getraumatiseerd door de moord op zijn vriendin, martelt de soldaat de journalist op dezelfde manier als anderen haar hebben gemarteld. De soldaat imiteert de beulen van zijn vriendin en schiet zich daarna voor

het hoofd. Ian, verkracht, vernederd en blind, is nu volledig overgeleverd aan de zorgen van het meisje dat een dode baby met zich meedraagt. Terwijl zij zich prostitueert voor voedsel blijft Ian alleen achter. Hij roept om haar, masturbeert, probeert zichzelf te wurgen, schijt, zoekt warmte bij de dode soldaat, graaft de baby op om te eten, graaft zichzelf in om te sterven, ontwaakt opnieuw... Het stuk eindigt in een totale verbrokkeling van de actie.

Blasted gaat niet over hoe mensen in extreme situaties als een oorlog met elkaar omgaan, maar over het geweld dat de 'normale' omgang tussen mensen bepaalt. Het geweld is een grens. Geen uitzondering of afwijking, maar een mogelijkheid die zich steeds kan voordoen, die we altijd in ons meedragen en waarvan de concrete oorlog de duidelijkste veruitwendiging is. De oorlog zelf is de explosie en de verheviging van wat reeds aanwezig is. Altijd is er de mogelijkheid dat de mens zichzelf te buiten gaat en zichzelf verliest. Het geweld draagt de sporen van een 'buiten' van de subjectiviteit dat zich niet laat kennen of beheersen.

Die explosie van geweld stoot af, proberen we van ons af te stoten en buiten ons kader te houden. Maar dat 'buiten' sluit ons kader in zoals de nacht de dag. In de confrontatie met dat 'buiten' ervaart het subject zijn eigen 'nacht': 'In de ervaring van de nacht stuit het subject op zijn eigen onhoudbaarheid, zonder op te houden subject te zijn: het bevindt zich in een vreemde tussenruimte, balancerend op de grens van zijn en niet-zijn, van iemand en niemand zijn'⁽¹¹⁾

De journalist wil sterven, maar zelfs dat lukt niet: de nacht is niet de dood, het is de kwelling van het zinloze en de leegte. 'Ik wil naar huis nu', is het laatste wat het meisje zegt temidden van een kapotgeschoten wereld. Maar er is geen thuis in de ervaring van de nacht, alleen ontheemding.

Geen troost

Het is bij die ontheemding van het subject dat de teksten van Sarah Kane stilstaan. Zonder een alternatief te bieden. Bij de publicatie van haar tekst voegde zij een korte opmerking: 'BLASTED is wat het is. Het stuk is te nemen of te laten.' Wat moeten we nemen of laten? Er is geen boodschap. Het inzicht is kwetsbaar.

Ingeborg Bachman stelt dat de schrijver eigenlijk weinig of niets vertroostends te zeggen heeft tegen mensen die behoefte hebben aan troost 'zoals dat alleen bij mensen het geval is, gekwetst, gewond en vol van het grote, geheime leed dat de mens van alle andere schepsels onderscheidt.' Die onderscheiding noemt ze verschrikkelijk en onbegrijpelijk. Als