

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 merken 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 toneeleffect 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