

# SARAH KANE EN DIE LIRIEK AS LITERÊR-MUSIKALE INTERTEKS

deur  
Frans Josias Hamman

*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die  
graad Magister in Drama aan die Fakulteit Lettere en Sosiale  
Wetenskappe, Universiteit van Stellenbosch*



Studieleier: Prof. Edwin Hees  
Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe  
Departement Drama

Maart 2011

## **VERKLARING**

Deur hierdie tesis/proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Maart 2011

Kopiereg © 2011 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

## OPSOMMING

Die literêre interteks staan sentraal tot die teks-analitiese proses en die gevolglike ontsluiting van betekenis binne die oeuvre van Sarah Kane, maar in die huidige besprekings van haar werk, word hierdie interteks alleenlik tot literatuur soos die roman, die gedig en die teaterteks beperk. Die gevolg is dat daar 'n totale verontagsaming van die neerslag van die liriek as nóg 'n tipe literêre interteks is. Beide James Macdonald (in Fisher 2001b) en Iain Fisher (2001b) dui daarop dat lirieke van heelparty orkeste - o.a. Joy Division, Radiohead, Nirvana en die Beatles - in Kane se werk nagespeur kan word, maar geeneen blyk ondersoek na die moontlike redes vir die ontlening daarvan óf hoe dit die betekeniswaarde van haar werk informeer, in te stel nie. Deur op Still en Worton (1990:1-2) se teorie dat die leser van 'n teks sy/haar eie intertekste op daardie teks van toepassing kan maak in 'n poging om die betekenis daarvan te ontsluit (selfs al word betrokke intertekste nie noodwendig deur die skrywer erken nie), te trek, word daarop gedui waar en hoe verskeie lirieke van voorgenoemde vier orkeste hul neerslag in vier van Kane se dramas, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* en *4.48 Psychosis* vind. Na gelang van Michael Riffaterre (1990:58) se teorie omtrent "connectives" (in hierdie geval die lirieke wat Kane se tekste met liedjies uit die populêre kultuur verbind) en hoe 'n deeglike voorkennis daaromtrent die leser daartoe in staat stel om te bepaal of betrokke "connective" wel die teenwoordigheid van 'n interteks daarstel al dan nie, word 'n deeglike studie van elkeen van die lirieke gedoen. Daarna word verskeie raakpunte tussen hierdie lirieke en Kane se tekste uitgewys, hetsy dit met onderwerpmateriaal of tematiek verband hou, sodat ge-argumenteer word dat hierdie lirieke wel as intertekste beskou kan word. Vervolgens word die betekenis van die onderskeie lirieke op Kane se dramas (spesifiek die tematiek daarvan) van toepassing gemaak en daar word ge-argumenteer dat hierdie intertekste óf bestaande beskouings daarvan ondersteun en moontlik daarop uitbrei óf dat dit tot radikaal nuwe insigte omtrent haar werk aanleiding gee, sodat nuwe en oorspronklike benaderings tot tematiek en karakters in die toekoms gevolg sou kon word. Uiteindelik illustreer ek aan die hand van my meestersproduksie *empty* (2010) hoe ek my benadering tot die neerslag van die liriek as interteks in Kane se werk op genoemde produksie van toepassing gemaak het, sodat die betekenis daarvan ook na gelang van die liriek as interteks duidelik word.

## ABSTRACT

The intertextual relationship between Kane's own work and those literary sources she derives ideas and adopts words from, plays a vital part in the textual analysis of her oeuvre. However, current discussions about and analyses of this intertextual relationship only focus on the novel, the poem and the play as literary intertexts and their subsequent influence on the interpretation of her work. This results in a complete disregard for the lyric's use as another type of literary intertext (where the lyric is to be understood as the written and not the sung word). James Macdonald (in Fisher 2001b) and Iain Fisher (2001b) both refer to the presence of lyrics from various bands - among them Joy Division, Radiohead, Nirvana and The Beatles - in Kane's work, but neither of them preoccupy themselves with the further investigation as to why these lyrics have been borrowed or how they inform the interpretation of her work. Drawing on Still and Worton's (1990:1-2) theory that "the reader's experience of some practice or theory unknown to the author may lead to a fresh interpretation" of any given text he/she reads (i.e. where the reader applies the knowledge about his/her own intertexts in an attempt to decipher the meaning of the text he/she is currently reading or studying), a clear indication of where and how various lyrics from aforementioned bands can be found in four of Kane's dramas: *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* and *4.48 Psychosis*. Based on Michael Riffaterre's (1990:58) theory of "connectives" (in this case those lyrics which establish a connection between Kane's plays and songs from popular culture) and how proper foreknowledge about these "connectives" can help in determining whether they do establish an intertextual relationship between the play and the song(s) or not, a thorough study of every lyric is undertaken and various similarities between them and Kane's plays are highlighted. Based on these similarities (whether it be with regard to themes, subject matter or characterization), arguments are made that these lyrics should be viewed as intertexts, and the meanings and analyses of these lyrics are subsequently applied to Kane's work. In the end these literary intertexts either support existing views and interpretations of her work, or they lead to radically new insights about the work, so that new, innovative and original approaches can henceforth be followed with regard to themes and characterization in her work. Finally I use my own master's production, *empty* (2010), as an example to illustrate how I applied the research I have done about the lyric as an intertext in Kane's work, on my own work and how these various lyrics help to give a better understanding of the play.

## ERKENNINGS

Ek spreek my opregte dank aan die volgende persone uit, sonder wie die voltooiing van hierdie tesis nie moontlik sou wees nie:

My studieleier, Prof. Edwin Hees, vir die afgelope jaar se bystand, geduld (en baie daarvan) en hulp.

My ouers vir finansiële ondersteuning en al die nuwe boeke wat my boekrak bietjie voller maak. Dankie ook vir julle liefde wat geen perke ken nie; vir julle onwrikbare geloof in my; vir julle woorde van bemoediging in tye waar ek die hasepad wou kies. En natuurlik: baie dankie vir 'n warm bord kos elke aand.

My geliefde, Chrisma, vir al jou geduld (veral wanneer ek my in boeke en my rekenaarskerm verdiep het); vir jou liefde; en vir jou voortdurende ondersteuning en mooi woorde wat my dikwels deur die lang dae en nagte gedra het.

My vriende, selfs al het hulle net gevra: “Hoe ver is jy met die tesis?”

En die cast en crew van *empty* (Stefan, Marguerite, Bianca, Jan-Lodewyk, René, Rocco, Ryette en Jaco), sonder wie ek nie my eie *Crave*-eksperiment sou kon aanpak nie. Liefde en vrede vir julle almal.

# INHOUDSOPGAWE

## TITELBLADSY

## VERKLARING

i

## OPSOMMING

ii

## ABSTRACT

iii

## ERKENNINGS

iv

## INHOUDSOPGAWE

v

## INLEIDING EN TEORETIESE GRONDSLAG VAN DIE STUDIE

1

### 1.1. Agtergrond tot die studie

1

### 1.2. Teoretiese grondslag van die studie: ‘n Kort oorsig van intertekstualiteit

3

### 1.3. Afbakening van die literêr-musikale interteks in die studie

8

### 1.4. Die navorsingsvraag en –doelwitte

9

### 1.5. Die navorsingsmetodiek en hoofstukafbakening

11

## *PHAEDRA’S LOVE* EN *CLEANSED*: ‘N INLEIDING TOT SARAH KANE SE GEBRUIK VAN DIE LIRIEK AS LITERÊR-MUSIKALE INTERTEKS

13

### *PHAEDRA’S LOVE*

13

#### 2.1. Die tematiek en verhoudings van *Phaedra’s Love*

15

#### 2.2. *Phaedra’s Love* en “The Bends”: die newe-effekte van roem binne ‘n materiële, “celebrity”-behepte samelewing

20

### *CLEANSED*

25

#### 2.3. Die tematiek en verhoudings van *Cleansed*

29

#### 2.4. “Things We Said Today”: Liefde, tyd en die herinnering

32

#### 2.5. “Dead Souls” en die grense van realiteit

35

## 3. *CRAVE*

39

### 3.1. Die tematiek en verhoudings van *Crave*

42

3.2. Nirvana, die Beatles en “There’s something in the way”	45
Nirvana, eensaamheid, die dood en die self	46
Die Beatles en die fisies-erotiese	48
3.3. “Go away, go away, go away” - Cobain, Kane en ‘n afsku in die mensdom	51
3.4. “Rape me” - Nirvana en die ommekeer van die konvensionele	53
3.5. “Rape me” - Kurt Cobain & Sarah Kane: die media se gekruisigdes	56
<b>4. 4.48 PSYCHOSIS</b>	<b>60</b>
4.1. Die tematiek van <i>4.48 Psychosis</i>	66
4.2. “Blame it on the black star” - Waarom die verbrokkeling van ‘n verhouding?	68
4.3. “No Surprises” en die politieke aanslag en kritiek van <i>4.48 Psychosis</i>	72
<b>5. <i>empty</i></b>	<b>76</b>
5.1. Die oorsprong van <i>empty</i>	76
5.2. Die invloed van Sarah Kane op <i>empty</i>	77
5.3. Die tematiek van <i>empty</i>	79
5.4. “Hush, little baby” en die gebruik van die liriek tesame met musiek	83
5.5. “Something in the way” en die direkte ontlening van die liriek (sonder veranderinge daaraan)	84
5.6. “Love will tear us apart” en die aangepaste/verwerkte ontlening van die liriek	85
5.7. Samevatting	86
<b>6. SAMEVATTING EN SLOT</b>	<b>88</b>
<b>BRONNELYS &amp; DISKOGRAFIE</b>	<b>91</b>
<b>ADDENDUM A</b>	<b>97</b>

## HOOFSTUK 1: INLEIDING EN TEORETIESE GRONDSLAG VAN DIE STUDIE

### 1.1. Agtergrond tot die studie

Tydens die aflegging van my honneursjaar, of eerder die eerste van twee jaar van my gestruktureerde meestersgraad in regie, aan die Universiteit van Stellenbosch in 2009, was dit van my verlang om die regie van 'n produksie van my keuse as deel van die praktiese komponent van my kursus te behartig. Daar was van meet af aan geen twyfel by my omtrent watter produksie ek sou regisseer nie: *4.48 Psychosis*, deur die ontslape Britse dramaturg Sarah Kane. Ek het reeds in Augustus 2008 met Kane se werk kennis gemaak tydens Rys, Vleis & Aartappels se Baxter-fees waar Willem Anker se vertaling van Kane se voorlaaste teks, *Crave (Smag)*, geregisseer deur Jaco Bouwer, in die Baxter se Sanlamateljee op die planke gebring is. Die beeldrykheid van haar woorde, gekoppel met Bouwer se deurlopende gebruik van lewendig-uitgevoerde musiek, soos deur 'n xilofoon verskaf is, en wat as klankbaan vir die akteurs se onderskeie en voortdurend veranderende emosionele reise gedien en ook die ritme van die teks bepaal het vir die 50-plus minute van die produksie se lengte, het my onmiddellik bekoor. Bouwer, wat deurgaans vir die gehoor sigbaar was, se "rol" as dirigent het ook iets omtrent die musikaliteit van *Smag* weergegee (Kane 2008).

Daardie selfde aand het ek Kane se versamelde werke aangeskaf. Stelselmatig het die een na die ander van die vyf tekste in haar betreklike klein oeuvre my belangstelling begin prikkel. Verskeie faktore het hiertoe bygedra: die emosionaliteit van die werk; die donkerte en depressiwiteit daarvan (dit is moontlik dat my voorliefde vir o.a. The Smiths en Joy Division - laasgenoemde een van Kane se gunsteling-orkeste (cf. Saunders 2009:105) - met hul konstante gesing oor die dood, siekte, hartseer en verbrokkelde verhoudings iets hiermee te doen mag hê); die kompleksiteit van elkeen van haar karakters se geestestoestande en sielkunde; die innoverende omgang en eksperimentering met teatrale vorm en struktuur; en die geweldige uitdaging wat die tekste aan jong regisseurs gebied het m.b.t. die aanbieding daarvan. Hierdie aanvanklike belangstelling in haar werk het uiteindelik in 'n beheptheid daarmee ontaard, met die gevolg dat ek gedurende my honneursjaar nie net *4.48 Psychosis* se regie behartig het nie, maar ook op akademiese vlak twee navorsingswerkstukke aan uiteenlopende aspekte van haar werk toegewy het.



Gedurende die navorsingsproses vir beide hierdie werkstukke, sowel as tydens dié ter voorbereiding vir 4.48 *Psychosis*, het dit duidelik begin word dat Kane se teater een is waarin intertekstualiteit, en spesifiek die literêre interteks - waar dit oorwegend verband hou met die roman; die gedig; die teaterteks; selfs die joernalistiek - 'n geweldige rol speel m.b.t. die interpretasie van en toevoeging van betekenis tot haar werk. Graham Saunders, in *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes* (2002), illustreer dit die duidelikste deurdat hy haar oeuvre, en die tematiek daarin vervat, aan die hand van daardie literêre bronne waarop sy getrek het in die skep van haar tekste - o.a. die werk van uiteenlopende dramaturge (Seneca, Shakespeare, Büchner, Strindberg, Brecht, Ibsen, Beckett, Fassbinder, Martin Crimp), digters (T.S. Eliot) en romanskrywers (Kafka, Orwell, Camus, Elizabeth Wurtzel) - analiseer. Graham Allen (2002:1) reken dat hierdie proses binne die hedendaagse konteks kardinaal tot die ontsluiting van betekenis in tekste is, want

[t]exts, whether they be literary or non-literary, are viewed by modern theorists as lacking in any kind of independent meaning. They are [...] intertextual. The act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations.

Enige nuutgeskrewe teks is hiervolgens dus onlosmaaklik van die literatuur wat dit voorafgegaan en beïnvloed het, aangesien die ontlening en verwringing van, asook die voortbou op ander se idees, temas, style, en selfs die direkte aanhaal van frases of sinsnedes uit ander se werk 'n algemene verskynsel in die hedendaagse literatuur geword het. Saunders (2002) illustreer dit baie duidelik deur na Kane se eie oeuvre - waar die interteks sentraal tot die teks-analitiese proses staan - te verwys.

Wat egter opvallend was omtrent my navorsing, was die geweldige indiepte ondersoek na die neerslag van die roman, die gedig en die teaterteks (as tipes literêre intertekste) in Kane se werk in velerlei van die bronmateriaal, terwyl Kane se ontlening van die liriek as nog 'n tipe literêre interteks (of eerder literêr-musikale interteks, soos daar voortaan na verwys sal word vanweë die wesentlike verhouding tussen teks en musiek: die geskrewe liriek beskik immers oor 'n musikale komponent, waar dit om die verbale oordrag daarvan gaan, met gevolg dat die geskrewe en gesproke liriek - dus: liriek en musiek - onlosmaaklik van mekaar is) slegs ligtelings na verwys of heeltemal verontagsaam word. Beide Graham Saunders (2009:6) en Iain Fisher (2001a, 2001b) dui bv. op Kane se ontlening aan lirieke in haar tekste:

eersgenoemde *verwys* na The Beatles en The Smiths se neerslag in *Cleansed* en *4.48 Psychosis*; laasgenoemde *verwys* na Fleetwood Mac, Nirvana, die Smashing Pumpkins, The Doors, Motley Crüe, Toyah, en weereens The Beatles se neerslag in *Crave* en *4.48 Psychosis*. Tog ontbreek daar by beide enige verdere uitbreiding of bespreking omtrent die moontlike redes vir die gebruik daarvan; hoe dit met die tematiek en handeling van betrokke dramas korreleer.

Meer as tien jaar na haar dood blyk daar dus ‘n gaping in hierdie verband te wees - ‘n gaping wat geleentheid vir verdere en uitgebreide navorsing bied. James Macdonald (in Fisher 2001b) stel dit dat “one day some trainspotter may feel impelled to write a thesis on the number of lines in her plays that are actually borrowed from the works of Joy Division, the Pixies, Ben Harper, Radiohead, Polly Harvey, the Tindersticks, even Elvis Presley”. ‘n Ondersoek van hierdie aard sou egter niks anders bereik as om die liriek as literêr-musikale interteks in Kane se werk in dieselfde lig as alle voorafgaande navorsers en teoretici te beskou nie. Daarom het ek besluit om op Macdonald (in Fisher 2001b) se voorstel voort te bou en dit tweeledig aan te pas: daar sal eerstens na die liriek se voorkoms as ‘n interteks gekyk word (m.a.w. die identifisering van die liriek), en tweedens sal daar dan indiepte navorsing omtrent die moontlike redes vir die gebruik en ontlening van daardie liriek in die teks gedoen word ten einde te bepaal hoe dit die betekeniswaarde en interpretasie (of analise) van die teks (spesifiek die tematiek daarvan) beïnvloed.

## **1.2. Teoretiese grondslag van die studie: ‘n Kort oorsig van intertekstualiteit vir die doeleindes van hierdie studie**

The theory of intertextuality insists that a text [...] cannot exist as a hermetic or self-sufficient whole, and so does not function as a closed system [because] the writer is a reader of texts (in the broadest sense) before s/he is a creator of texts, and therefore the work of art is inevitably shot through with references, quotations and influences of every kind.

(Still & Worton 1990:1)

Intertekstualiteit, soos daar reeds na verwys is, is ‘n alomteenwoordige verskynsel in tekste binne die postmodernisme waar skrywers en dramaturge doelbewus op die werk van ander skrywers en dramaturge trek met die skep van ‘n nuwe teks. Vanweë hierdie literêre

“kleptomanie” of “steelsug” kan geen teks dus binne die hedendaagse as ‘n selfstandige stuk skryfwerk - waar die betekenis daarvan nie deur ‘n ander teks beïnvloed word nie - beskou word nie:

A site of words and sentences shadowed by multiple potentialities of meaning, the literary work can now only be understood in a comparative way, the reader moving outwards from the work’s apparent structure into the relations it possesses with other works and other linguistic structures.

(Allen 2002:12)

Dit word gevolglik nodig om kennis van die interteks - hetsy ‘n roman, ‘n teaterteks, ‘n gedig of ‘n liriek - te hê ten einde kennis van die nuutgeskrewe teks wat bestudeer word, te kan dra. Hierdie is veral belangrik volgens Culler (1976:1383), want hy voel dat die gebruik van die interteks die nuutgeskrewe teks in ‘n dialogiese verhouding met daardie interteks plaas: “[Intertextuality] leads one to think of a text as a dialogue with other texts, an act of absorption, parody, and criticism, rather than as autonomous artifact which harmoniously reconciles the possible attitudes towards a given problem”. Tydens die skryf- of skeppingsproses lewer die individu dus kommentaar op ander se idees en tematiek, of brei hy daarop uit en vernuwe dit deur ‘n proses van nabootsing en herhaling, want “dramatic creation is the reduction, and hence intensification, of a mass of texts known to the poet” (Still & Worton 1990:4). Dit word dus van die literêre student verwag om die oorspronklike teks en die nuwe teks met mekaar te vergelyk, sodat bepaal kan word tot watter mate - indien enigsins - die nuwe teks die ou teks kritiseer en kommentaar daarop lewer; hoe dit gedoen word; waarom dit gedoen word. Of, andersins, moet bepaal word of die nuwe teks voortbou op die idees en temas van die oorspronklike teks en dit dus as ‘n wegspringpunt gebruik. Gevolglik word dit duidelik hoe die aanvanklike herkenning van die interteks en die gevolglike verkryging van kennis daaromtrent die uiteindelijke betekeniswaarde van die nuutgeskrewe teks op velerlei vlakke informeer en verbreed.

Maar hoe identifiseer mens die interteks binne die nuutgeskrewe teks, veral wanneer jy nie oor die nodige voorkennis omtrent die intertekste waarop die betrokke skrywer getrek het tydens die skryfproses, beskik nie? Om my eie dilemma as voorbeeld voor te hou: Ian Fisher (2001a) vergemaklik bv. my soektog deur nie net die lied waaraan die liriek ontleen is, te identifiseer nie, maar ook op die presiese plek waar die liriek (dikwels in ‘n ietwat aangepaste

vorm) in die teks voorkom, te dui. Graham Saunders (2009:6), daarteenoor, gee slegs te kenne dat The Beatles en The Smiths se lirieke in *Cleansed* en *4.48 Psychosis* gevind kan word, maar dit vergemaklik geensins my soektog nie. Dit impliseer eerder dat ek elke denkbare Beatles- en Smiths-liriek uit my kop moet ken ten einde die neerslag daarvan in genoemde tekste te kan naspur. En dit is hiér waar die teorieë van Michael Riffaterre (1990) handig te pas kom.

Riffaterre (1990:58) redeneer dat tekste oor “connectives” beskik: enkele woorde of selfs sinsnedes wat sonder die nodige voorkennis van die interteks vir die lesers onverstaanbaar - en dus problematies - mag wees. Binne hierdie nuwe konteks waarin dit gebruik word, mag dit soos ‘n seer vinger uitstaan, en dit is juis dán wanneer hierdie woorde of sinsnedes die nodige bakens word wat die lesers na die korrekte interteks kan lei. Sodoende kan die moontlike redes vir hul gebruik en hul betekenis - nie net binne hulle oorspronklike konteks nie, maar ook binne hulle nuwe konteks - dan ontsluit word. Hierdeur word geïmpliseer dat die oorspronklike konteks waarbinne die woord of sinsnede voorkom dus van toepassing word op die nuwe konteks. Allen (2002:11) gaan van die standpunt uit dat “[a]uthors of literary works do not just select words from a language system, they select plots, generic features, aspects of character, images, ways of narrating, even phrases and sentences from previous literary texts and from the literary tradition”.

Wanneer die “connective” dus gebruik word om mens na die oorspronklike teks terug te lei, moet hierdie teks so breedvoerig moontlik bestudeer word om ‘n deeglike geheelbeeld van die konteks daarvan te gee. In die geval van ‘n liriek (soos hier die geval is) moet daar dus nie net na die lirieke (die woorde) en hul betekenis (waaroor die lied handel of wat hulle sê) gekyk word nie, want dit word ook nodig om te weet wat die agtergrond van daardie liedjie is (wanneer, waar, hoekom en vir wie dit geskryf is), sodat bepaal kan word aan wie die woorde gerig word en wat moontlik die sanger (of spreker) se bedoeling daarmee is. Sodoende word die oorspronklike konteks van die interteks dus hopelik duidelik en word die toepassing daarvan op die nuutgeskrewe teks se konteks dus vergemaklik. Hierdie kan o.a. vir die doeleindes van karakterisering gebruik word: wanneer die “spreker” in die liedjie se houding jeens die geadresseerde (daardie persoon of instansie op wie die lirieke gerig word) dus in hierdie opsig bepaal word, kan gekyk word of dit enigsins met dié van die spreker wat die “connective” in die nuutgeskrewe teks ge-uiter het, korreleer al dan nie. Indien dit bv. die geval sou wees, kan hierdie oorspronklike konteks dan op die interpretasie van die

nuutgeskrewe karakter; sy/haar handeling van toepassing gemaak word. Dieselfde kan gevolglik met alle ander aspekte van die teks en die interteks gedoen word.

Indien daar vir 'n oomblik langer by die konteks van die interteks stilgestaan mag word: alle tekste het hul ontstaan binne 'n sekere tydperk en tydsgees in die geskiedenis; binne bepaalde sosio-politieke, -ekonomiese en -kulturele omstandighede wat moontlik op een of ander vlak die skrywer se denke mag prikkel, of selfs sy/haar lewe direk mag affekteer. Still en Worton (1990:1), sowel as Allen (2002:18), beklemtoon dit wanneer hulle onderskeidelik van die standpunte uitgaan dat “[t]he dominant relations of productions and the socio-political context - which could be included within a broad definition of *text* - are of course a major force influencing every aspect of a text”, en “[L]anguage, seen in its social dimension, is constantly reflecting and transforming class, institutional, national and group interests. No word or utterance, from this perspective, is ever neutral”.

Elke woord van die skrywer word dus hiervolgens direk aan sy sosiale, kulturele, politieke of ekonomiese omgewing gekoppel, deurdat die skrywer daarmee in gesprek tree. Hierdeur word Frow (1990:48) se argumente omtrent die skep en funksionering van 'n teks binne sekere sisteme en strukture, asook die belangrikheid daarvan om hierdie teks daarbinne te bestudeer tydens die interpretasieproses, sodat gekyk kan word hoe dít ook die betekenis van die teks beïnvloed, beklemtoon. Frow (1990:54) waarsku wel dat die leser vir hom-/haarself beperkings daar moet stel wanneer die teks in verhouding tot nie-tekstuele sisteme bestudeer word, sodat daar slegs op die relevante sisteme en strukture gefokus sal word en 'n ondoeltreffende interpretasie van die teks verhoed kan word:

there is a need to work rigorously with the concept of intertextuality in such a way as to break down the limits between the textual and an apparently external and non-textual ('contextual') domain. [T]here is [also] the need to be constantly suspicious about the extent to which broad domains of social being can [...] be incorporated within the single conceptual domain of textuality.

Indien daar nou na Riffaterre se “connectives” en hoe dít die soektog na en identifisering van die interteks kan vergemaklik, teruggekeer mag word: vanweë die geweldige omvang van 'n studie van hierdie aard, waar dit merendeels om die identifisering van die ontleende liriek as interteks gaan (en dit is moontlik dat daar derduisende sulke konneksies bestaan), is dit juis

nodig om van meet af aan die relevante intertekste te kan identifiseer, terwyl daar met die irrelevante intertekste weggedoen kan word. Ter illustrasie: net omdat A in *Crave* te kenne gee, “I am so tired” (Kane 2001c:174), en hierdie woorde my gevolglik na o.a. die Beatles se “I’m so tired”, Ozzy Osbourne se “So Tired” of Nirvana se “Pennyroyal Tea” - waarin hierdie woorde voorkom - kan herlei, beteken dit nie dat elkeen van hierdie liedjies - of enigeen van hulle om die waarheid te sê - ‘n relevante interteks mag wees nie. Hoe word so ‘n probleem dus opgelos?

Riffaterre (1990:71) plaas in hierdie opsig - as oplossing vir die probleem - ‘n beperking op die “connective” wat gebruik word om die interteks te bepaal:

the connective for an interpretant intertext must be a syllepsis - that is, a word that has two mutually incompatible meanings, one acceptable in the context in which the word appears, the other valid only in the intertext to which the word also belongs and that it represents at the surface of the text.

Hy gaan ook verder en redeneer dat “[i]ntertextuality [...] depends on a system of difficulties to be reckoned with, of limitations in our freedom of choice, of exclusions, since it is by renouncing incompatible associations within the text that we come to identify in the intertext their compatible counterparts” (Riffaterre 1994:781). Wat hiermee bedoel word, is dat wanneer daar na die korrekte interteks gesoek word, die leser op homself aangewese is om dit te vind. Die enigste manier waardeur dit bereik kan word, is om alle moontlike intertekste te bestudeer en met die nuutgeskrewe teks se “connective” te vergelyk, waarna bepaal kan word of daar enigsins ‘n korrelasie (ook waar dit ironies mag wees) met die nuutgeskrewe teks bestaan. ‘n Proses van “seek and thou shalt find”, by wyse van spreke. Gevolglik, indien “I’m so tired” weer as voorbeeld voorgehou kan word, moet daar gekyk word na die betekenis - en moontlik ook die gevoelswaarde - daarvan in *Crave*, teenoor die betekenis (en ook gevoelswaarde) daarvan in die onderskeie lirieke ten einde die toepaslike interteks te kan identifiseer.

Hierdie was dan ‘n kort oorsig van die begrip “intertekstualiteit” soos dit binne hierdie studie verstaan en gebruik sal word. Wat hierdeur bewys is, is dat feitlik enige teks deurtrek is met verwysings na ander tekste wat dit voorafgegaan het. Hierdie nuutgeskrewe werke kan betekenis verkry wanneer dit aan die hand van die interteks waarop dit trek, ge-analiseer

word, maar dit is nie 'n vereiste vir betekenis-ontsluiting nie. Still en Worton (1990:1-2) dui laastens tog op iets baie interessant in hierdie verband:

a text is available only through some process of reading; what is produced at the moment of reading is due to the cross-fertilisation of the packaged textual material [...] by all the texts which the reader brings to it. A delicate allusion to a work unknown to the reader, which therefore goes unnoticed, will have a dormant existence in that reading. On the other hand, the reader's experience of some practice or theory unknown to the author may lead to a fresh interpretation.

Wanneer die leser gevolglik 'n teks bestudeer, maar nie bewus is van die teenwoordigheid van sommige intertekste daarin nie, beïnvloed dit geensins die bestaan en invloed van daardie intertekste op die nuutgeskrewe teks nie, omrede die skrywer daarop getrek (en dit moontlik erken) het met die skryf van die teks, sodat dit altyd onlosmaaklik van betrokke teks sal staan. Die leser kan wel volgens Still en Worton intertekste wat die skrywer nie noodwendig gebruik het nie, maar wat hy/sy daarin naspur, op die nuutgeskrewe teks van toepassing maak in sy/haar analise daarvan ten einde die betekenis daarvan vir hom-/haarself te ontsluit. En dit is ongetwyfeld wat oorwegend van tyd tot tyd in hierdie studie mag en sal gebeur, want Kane het nooit self oor die liriek as interteks in haar werk uitgewei nie. Die naaste wat sy ooit daaraan gekom het, was om te erken dat Joy Division haar gunsteling-orke was (cf. Saunders 2009:105). Gevolglik sal daar met behulp van die voorafgaande teorieë omtrent intertekstualiteit in die duister rondgetas word, maar die blote feit dat ander individue - Saunders (2002:74; 2009:6), Fisher (2001a, 2001b) en Macdonald (in Fisher 2001b) in die besonder - reeds ligtelings daarna begin verwys het, bied aan my 'n wegspringpunt om my soektog na die neerslag van die liriek as 'n literêr-musikale interteks in die werk van Sarah Kane voort te sit.

### **1.3. Afbakening van die literêr-musikale interteks in die studie**

Daar is reeds na verwys dat daar 'n wesentlike verhouding tussen die geskrewe liriek (teks) en die verbale oordrag daarvan (sang) bestaan, sodat eersgenoemde onlosmaaklik van laasgenoemde is en tot 'n mate dus ook oor 'n musikale komponent, wat nie geïgnoreer moet word nie, beskik. Daarvandaan my besluit om na die liriek as 'n literêr-musikale interteks in betrokke studie te verwys. Tog wil ek dit hier duidelik stel dat daar nié binne hierdie studie

breedvoerig op die melodieë of arpeggio-kitaarklanke van Radiohead se musiek of die kakofonie wat oor die luidsprekers van 'n cd-speler waargeneem word wanneer 'n kunstenaar soos Kurt Darren se nuutse sokkie-sokkie-treffer vir almal se vermaak speel, uitgebrei sal word wanneer die neerslag van die liriek bestudeer word nie. Hoe musiek in die klassieke sin van die woord - m.a.w. "aangename verbindings van klanke [...] waardeur in skone vorm aan gevoelens uiting gegee word" (Odendal *et al.* 1985:717) - as 'n interteks m.b.t. Sarah Kane se werk gelees kan word, traak my nie soseer nie. My primêre fokus word op die neerslag van die liriek as interteks en hoe dit dan die betekenis en interpretasie van die toepaslike tekste beïnvloed, gevestig. Tog sou dit onkundig wees om die musikale komponent wat die liriek vergesel (en waar dit nie noodwendig om die verbale oordrag van betrokke liriek gaan nie) heeltemal te verontagsaam, en daarom sal daar, waar dit van toepassing mag wees (bv. waar beide liriek en musiek in Kane se werk aangewend word), wel vlugtig melding hiervan gemaak word ter uitbreiding en beklemtoning van my argumente.

Afgesien van die afbakening m.b.t. dít waarna die begrip "literêr-musikale interteks" binne hierdie studie verwys, het ek ook besef dat ek beperkings op myself moet plaas nie net m.b.t. die hoeveelheid lirieke wat ek in my studie wil ondersoek nie, maar ook m.b.t. die hoeveelheid orkeste aan wie se lirieke ek my aandag toe sou wei. Na 'n lang gewik en geweeg, het ek uiteindelik op die volgende vier orkeste besluit: The Beatles, Joy Division, Nirvana en Radiohead. My besluit om ondersoek na betrokke vier orkeste se lirieke te doen, is hoofsaaklik deur die beskikbaarheid van bronne omtrent hul musiek, asook my voorliefde vir elkeen van hulle se musiek beïnvloed.

#### **1.4. Die navorsingsvraag en -doelwitte**

Wanneer daar in ag geneem word dat hierdie studie se hoofdoelstelling daarrondom gesentreer is om 'n kritiese ondersoek na die neerslag van die liriek as literêr-musikale interteks en hoe dit die betekeniswaarde van Kane se dramatiek beïnvloed of wysig, te doen, kan die volgende twee navorsingsvrae as die kern van die studie beskou word: hoe sien Kane se gebruik van die liriek as literêr-musikale interteks daarna uit in haar onderskeie dramas? En tweedens: hoe informeer hierdie liriek se betekeniswaarde uiteindelik die betekeniswaarde en interpretasie van die teks? Die kern van hierdie studie is gevolglik die lirieke wat Kane aan die onderskeie orkeste ontleen het, maar indien dit ongeïdentifiseerd bly, kan die studie nie plaasvind nie. Dit is in hierdie opsig dat my navorsing omtrent intertekstualiteit handig te



pas sal kom, want dit sal my nie net na moontlike intertekste lei nie, maar spesifiek ook na die korrekte liriese intertekste. Wanneer die lirieke eers geïdentifiseer is, is daar weer velerlei ander kwessies wat aangeraak moet word ten einde 'n geheelbeeld omtrent die liriek se invloed op die interpretasie en betekenis van die teks te kry. Die lirieke moet eers in hul oorspronklike konteks (die lied - dus: in korrelasie met die ander lirieke van daardie lied) geanaliseer word, sodat daar duidelikheid omtrent hul betekenis binne daardie konteks verkry kan word, waarna hierdie betekenis op Kane se tekste van toepassing gemaak sal word. In hierdie opsig word dit ook nodig om na die temas, asook die herkoms van die onderskeie liedere (m.a.w. wanneer, waar, hoekom en vir wie dit moontlik geskryf is) te kyk, ten einde te bepaal of dit moontlik ook die betekenis van Kane se tekste (en dus die temas daarin vervat) op die een of ander vlak beïnvloed.

Tog kan hierdie tipe studie nie plaasvind sonder deeglike voorkennis omtrent die onderskeie Kane-tekste nie. Daarom sal daar ook in elkeen van hierdie hoofstukke 'n inleidende oorsig van elkeen van Kane se tekste se geskiedenis, verhaallyn, onderwerpmateriaal en temas gegee word, sodat die korrelasie of verband tussen teks en liriek vergemaklik kan word. Uiteindelik, na aanleiding van die toepassing van elke liriek se betekenis op die teks, sal daar tot 'n gevolgtrekking omtrent daardie spesifieke liriek se invloed op die teks (of dit bloot bestaande beskouings ondersteun of wysig) gekom word.

Die navorsingsdoelwitte m.b.t. elke hoofstuk kan uiteindelik dus as volg uiteengesit word:

1. Daar sal 'n kort, tog indringende studie van elke teks se onderwerpmateriaal, tematiek, karakters en verhoudings gedoen word;
2. Daarna sal die liriek en hoe dit daarna uitsien in die teks geïdentifiseer word.
3. Die liriek sal binne sy oorspronklike konteks bestudeer word ten einde 'n verband daartussen en die teks te kan trek, indien enige teenwoordig is.
4. Nadat die verband daargestel is, sal die liriek (die betekeniswaarde daarvan) op die teks van toepassing gemaak word.
5. En uiteindelik sal 'n gevolgtrekking omtrent elke liriek se invloed op die teks en die beskouings daarvan aan die einde van die bespreking omtrent elke liriek bereik word.

## 1.5. Navorsingsmetodologie en hoofstukafbakening

Gegewe die teks-analitiese aard van hierdie onderneming, waar dit om die verkryging en analise van data of bronmateriaal gaan, sal daar van 'n kwalitatiewe bronstudie gebruikgemaak word. Sodoende sal die doeltreffendste resultate bereik kan word, want my navorsing is ontwerp rondom die dokumentering en analisering van bestaande data wat my hopelik daartoe in staat sal stel om tot nuwe insigte en gevolgtrekkings omtrent die betekenis en interpretasie van haar tekste te kom, of om ten minste bestaande data te bevestig en ondersteun.

Wat hoofstukafbakenings betref, sal daar in die tweede hoofstuk na beide *Phaedra's Love* en *Cleansed* gekyk word. Daar sal spesifiek na die drie wyses waarop die liriek as interteks in Kane se werk ontplooi is, nl. die direkte ontlening van die liriek (sonder dat hierdie woorde aangepas word); die ontlening van die liriek, maar met veranderinge daaraan (sodat 'n verwerkte of aangepaste vorm daarvan in die teks voorkom); en die doelbewuste gebruik van die liriek tesame met musiek in die teks, soos in *Cleansed* – waar daar op die spesifieke gebruik van Jim Davis en Charles Mitchell se “You Are My Sunshine” en die Beatles se “Things We Said Today” as agtergrondmusiek gedui word (cf. Kane 2001b:119, 136) - die geval is, gefokus word. Gevolglik sal hierdie twee tekste as inleiding tot Kane se gebruik van die liriek as interteks dien, juis omdat dit eers met haar voorlaaste en laaste tekste, *Crave* en *4.48 Psychosis* onderskeidelik, sou wees waar Kane die liriek as 'n literêr-musikale interteks baie meer pertinent in die vorm van dialoog sou ontplooi (cf. Saunders 2009:6; Fisher 2001a; Fisher 2001b), en waar haar gebruik daarvan dus baie meer pertinent sou uitstaan (daarom my keuse om hierdie tekste die hooffokus van hierdie studie te maak).

Die derde en vierde hoofstukke sal gevolglik aan onderskeidelik *Crave* en *4.48 Psychosis* toegewei word waarin die neerslag van die liriek op dieselfde wyse as hierbo bestudeer sal word. Die vyfde hoofstuk sal aan my selfgeskrewe meestersproduksie, *empty* (2010) – wat op dieselfde model as Kane se *Crave* gebaseer is – toegewy word. Daarin sal gepoog word om die geldigheid van my bevindings, asook die geldigheid van my benadering tot die liriek as interteks in die onderskeie tekste, te bewys, deur o.a. op die skeppings- en skryfproses daarvan te dui, met spesifieke verwysing na die invloed van die liriek hierop. Ter afsluiting sal my bevindings baie kortliks in die sesde hoofstuk saamgevat word, en hier sal o.m. daarop gedui word tot hoe 'n mate die liriek as literêr-musikale interteks die reeds-bestaande

betekenis en interpretasies van haar werk beïnvloed al dan nie - m.a.w. bring die liriek as interteks mens by radikale en nuwe insigte omtrent haar werk, of ondersteun dit bloot die bestaande beskouings en interpretasies daarvan?

## **HOOFSTUK 2: PHAEDRA'S LOVE EN CLEANSED: 'N INLEIDING TOT SARAH KANE SE GEBRUIK VAN DIE LIRIEK AS LITERÊR-MUSIKALE INTERTEKS**

### ***PHAEDRA'S LOVE***

Nagenoeg 16 maande na afloop van Kane se uitermate kontroversiële debuut met *Blasted*, het haar tweede drama, *Phaedra's Love*, waarvan sy self die regie behartig het, sy première op 15 Mei 1996 by die Gate Theatre in Londen geniet (Greig 2001b:vii, Kane 2001d:64). Die teks was Kane se eerste opdragwerk en daar is van haar verlang om 'n verwerking van 'n klassieke of gekanoniseerde drama van haar keuse te doen. Gegewe haar obsessie met Georg Büchner se *Woyzeck* is dit te verstane dat 'n verwerking hiervan haar aanvanklike keuse sou wees, maar nadat dit aan die lig gekom het dat die Gate Theatre reeds van plan was om die daaropvolgende jaar 'n volledige seisoen aan die werk van Büchner toe te wei (en waarvan *Woyzeck* deel sou wees), moes Kane van voor na 'n alternatiewe keuse-tekst vir verwerking begin soek.

Net soos die geval met *Woyzeck*, was haar tweede keuse 'n drama deur 'n gerekende Duitse dramaturg, nl. Bertolt Brecht se *Baal*, maar ook dít het nooit gerealiseer nie vanweë probleme wat die Gate Theatre met Brecht se boedel voorsien het (Kane in Saunders 2009:67). Uiteindelik is daar dus voorgestel dat Kane haar eerder tot klassieke Griekse of selfs Romeinse dramas moes wend - 'n voorstel waarvoor sy in die begin hoegenaamd nie ontvanklik was nie: "I've always hated those plays. Everything happens off-stage, and what's the point?" (Kane in Saunders 2002:72). Namate sy egter meer en meer ondersoek na die werk van die Romeinse dramaturg Seneca ingestel en dit haar begin interesseer het (cf. Kane in Saunders 2002:72), het sy van deuntjie verander en op 'n kontemporêre verwerking van Seneca se weergawe van die Griekse Phaedra-mite (wat die basis van haar eie teks sou vorm) besluit.

Alhoewel Kane besluit het dat sy met haar verwerking "the classical concerns of Greek theatre - love, hate, death, revenge, suicide" (Kane in Saunders 2009:68) wou behou, en ten spyte daarvan dat haar drama se narratief steeds (nes die geval met die oorspronklike Phaedra-mite is) rondom Phaedra se begeerte vir haar stiefseun Hippolytus en hoe dit uiteindelik tot die vernietiging van die koningshuis aanleiding gee, gesentreer is, het haar teks in velerlei ander opsigte van die oorspronklike Seneca-weergawe afgewyk. Daar is reeds

daarna verwys dat Kane die Griekse konvensie dat geweld nie ten aanskoue van die gehoor moes plaasvind nie, verpes het en daarom is dit te verstane dat die eerste verandering wat sy met haar verwerking aangebring het, verband gehou het met die uitbeelding van geweld: “Kane places the off-stage violence of the classical theatre front and center, with a final bloodbath featuring the rape and murder of Phaedra’s daughter Strophe, the castration and disembowelment of Hippolytus, and the suicide of Theseus” (Klett 2003:337). Gegewe dat Kane se teks, volgens Klett (2003:337), “a relevant exploration of violence in contemporary culture” is - waar karakters verstomp blyk te wees teenoor geweld: Hippolytus masturbeer sonder plesier terwyl hy onaandoenlik na ‘n gewelddadige rolprent kyk (cf. Kane 2001d:65); die skare wat Hippolytus uiteindelik om die lewe bring, blyk dit sonder meegevoel te doen: hulle lag en juig, met geen tikkie afgryse êrens na te speur nie (cf. Kane 2001d:100-101) - blyk dit ‘n geregverdigde beslissing, en een wat terselfdertyd verband hou met Kane se eksperimentering met teatrale vorm, te wees. In direkte teenstelling hiermee, “[a] similar inversion of the original [...] concerns Phaedra’s suicide - for once, this is not shown” (Sierz 2001:109).

‘n Verdere verbreking van die konvensies van Griekse teater, en nog ‘n wyse waarop Kane se teks van Seneca s’n afsien, is haar algehele verwerping van die rol wat die noodlot m.b.t. die uiteindelijke uitwissing van die koninklike gesin speel: “the role of free will in embracing a tragic fate” (Saunders 2002:72) blyk ‘n baie meer prominente uitwerking op die uiteinde van die drama te hê. Hippolytus word immers voor die keuse gestel om skuld op die aanklag wat teen hom gemaak is insake Phaedra se “verkragting” te ontken, want sou hy dit doen (en soos elke ander karakter in die teks lieg), sou hy die koningsgesin moontlik van hul bloedige einde kon spaar, maar hy besluit doelbewus om skuld te erken en sodoende die morele korruptheid van die koningshuis te ontbloot, met die wete dat dit ‘n reeds-ontstoke volk verder sal omkrap. Gevolglik is Hippolytus, en nie die noodlot nie, verantwoordelik vir die koningsgesin se uitwissing.

Ten spyte van die titel, *Phaedra’s Love*, sentreer Kane se weergawe nie uitsluitlik op die koningin, soos die geval met Seneca s’n is nie; intendeel, “the character of Phaedra is supplanted in her version by Hippolytus, who becomes the focus of the play in terms of his active participation in the tragedy that he unleashes upon himself” (Saunders 2002:73). Dit is Hippolytus se houding en optrede jeens Phaedra (sy afkeur van haar liefde) wat tot haar selfmoord en die aantuigings van verkragting wat sy teen hom maak, aanleiding gee, met

gevolg dat hy 'n belangriker rol in die uiteindelijke vernietiging van die koningshuis speel en direk daarvoor verantwoordelik is, soos hierbo daarop gedui is. Wat direk hierby aansluit is die verandering wat Kane m.b.t. die bron of oorsprong van die seksuele korruptheid binne die koningshuis teweegbring: "While previous retellings of the play, including Seneca's, point to Phaedra's obsession with Hippolytus being the source of sexual corruption that taints the house of Theseus, *Phaedra's Love* locates the source of the contagion within Hippolytus himself" (Saunders 2002:74-75). Alhoewel hy net soos elkeen van die ander koninklikes met ander lede van sy familie in seksuele verhoudings betrokke is of was, is hy ook in veelvuldige anonieme seksuele verhoudings met vreemdelinge betrokke (cf. Kane 2001d:66, 76), sodat - soos reeds m.b.t. Phaedra se "verkragting" en die nagevolge daarvan - hy die koningsgesin in die verderf stort.

Hieruit kan duidelik waargeneem word hoe Kane nie net met teatrale vorme nie, maar ook met daardie literêre werke wat haar eie tekste op die een of ander wyse beïnvloed het of waarvan haar tekste - soos dit hier die geval is - 'n verwerking was, geëksperimenteer en omgegaan het. Sy het nie gekroom om die oorspronklike invloede te verwerk sodat sy iets heeltemal nuut daaruit kon skep of sodat dit by haar eie idees en interpretasies rondom tematiek en onderwerpe sou aansluit nie. Maar hoe het sy dit met die liriek as 'n literêr-musikale interteks gedoen? Ten einde lig hierop te werp, sal daar eers 'n kort, tog indringende studie na die kerntemas en -verhoudings, en by uitstek ook karakters wat die wêreld van *Phaedra's Love* beliggaam, gedoen word ten einde oor die nodige voorkennis daaromtrent te beskik. Daarna sal die neerslag van die liriek "Waiting for something to happen" - soos dit binne Radiohead se "The Bends" (2009d) vervat is - aan die hand hiervan bestudeer word. Daar sal deurgaans rekening gehou word met kritici se menings rondom en analise van "The Bends", en dit sal ook van toepassing gemaak word op die teks. Sodoende sal motivering vir Kane se moontlike gebruik van die literêr-musikale interteks gegee word.

## **2.1. Die tematiek en verhoudings van *Phaedra's Love***

Kane was, soos haar protagonis in *Phaedra's Love*, doodeerlik en het nooit daarvan weggeskram om haar ware intensies met die skryf daarvan, asook die keuse van hiêrdie mite vir verwerking, te ontbloot nie: "[Seneca's *Phaedra*] depicts a sexually corrupt royal family so it's completely contemporary" (Kane in Saunders 2009:67). Haar eie teks word gevolglik 'n kontemporêre beskouing van en ondersoek na die Britse Koningshuis, hul seksuele

wanpraktyke en hul verhouding tot beide die Britse bevolking en media, en die handeling word dus na 'n hedendaagse Britse samelewing verplaas. Verwysings na instansies soos Oxfam - 'n liefdadigheidsorganisasie wat hom daarop toespits om verligting aan diegene wat ly aan hongersnood of enige ander vorm van nood te bring - asook Hollywood-rolprente, speelgoedmotortjies en gemorskos plaas die handeling ook baie geloofwaardig binne 'n laat 20ste/vroeë 21ste eeuse verbruikersgeoriënteerde samelewing, waar die bourgeoisie die lewens van die koninklikes (as beroemdes) obsessief navolg en daarop reageer (cf. die volk se reaksies wanneer dit aan die lig kom dat Hippolytus sy stiefmoeder “verkrag” het en hoe hy dan gewelddadig van kant gemaak word). Gevolglik sou geargumenteer kon word dat die individu self 'n verbruikersartikel binne hierdie verbruikersgeoriënteerde samelewing word. Hierdie sentiment blyk reeds in die openingstoneel van Kane se drama, waar sy 'n verband tussen die geweld van Hollywood-rolprente (ook geweld binne die samelewing) en die verbruikerssamelewing trek, vergestaltung te vind:

In *Phaedra's Love*, while he is watching TV, Hippolytus is eating hamburgers and sweets endlessly, and the floor of his bedroom is covered with 'expensive electronic toys' and 'empty crisp and sweet packets'. Having such an attitude, Hippolytus personifies the society of consumption. He is a consumer who uses and throws away; for example, he uses his socks like tissues: he blows his nose and masturbates into them. This attitude even goes further since it is also applied to people: he lets them down after having had sexual intercourse with them. Therefore, even the individual is alienated by the consumption system since he is considered as a mere object.

(Ranc 2002)

Die koninklike gesin - soos die geval met rolprent- en musieksterre is - word dus die bevolking se verbruikersfetisj, want met die verjaarsdag van 'n koninklike (soos Hippolytus s'n), word die fel realiteite van die samelewing, soos deur die nuus weergegee word, eenvoudig geïgnoreer: “Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters 'cause it's a royal birthday” (Kane 2001d:74). Die volk drom eerder by die hekke van die paleis saam om geskenke aan Hippolytus te gee as “a token of their esteem” (Kane 2001d:75) en 'n foto saam met hom te kan neem, en volgens Ranc (2002) “[Kane] implicitly criticises the infatuation of the people for princes and princesses”. Hier word dit dus duidelik dat 'n kerntema van Kane se teks rondom die verbruikerswese van

die samelewing en hoe feitlik enigiets - hetsy voedsel, tegnologie, geweld of die mens self - tot verbruiksartikel gereduseer kan word, gesentreer is.

In dieselfde toneel waarna hierbo verwys word, kan daar ook iets onrusbarend omtrent die volk se verhouding tot die koninklikes nagespeur word: daar is sprake van onluste wat teen die koninklikes gemik is, en Hippolytus gee te kenne dat hy minder geskenke as die jaar vantevore ontvang het en dat iemand boonop sy kar uit minagting gekrap het (cf. Kane 2001d:75). Die volk se houding jeens die koningshuis blyk dus aan't verander te wees en laasgenoemde se aansien is aan't afneem, moontlik vanweë hulle seksuele losbandigheid en korruptheid: Phaedra is immers - ten spyte van haar huwelik met Theseus - verlief op haar stiefseun Hippolytus; Theseus - ten spyte van sy huwelik met Phaedra - het weer 'n buitewegtelike, seksuele verhouding met sy stiefdogter Strophe; en Hippolytus vergryp hom aan talryke anonieme seksuele ervarings. Gevolglik blyk die koningshuis vir die verval aan morele waardes binne die samelewing verantwoordelik te wees, ten spyte daarvan dat die onus om die behoud daarvan te verseker by hulle rus, soos deur Priest (as karakter) aan Hippolytus weergegee word (cf. Kane 2001d:94). Daar kan dus geargumenteer word dat dit tot die reeds-gedeeltelike vervreemding van die koninklikes aanleiding gee. Hieruit kan afgelei word dat 'n verdere tema van *Phaedra's Love* 'n ondersoek na die effek van roem binne 'n "celebrity"-behepte samelewing is. Die uiteindelijke gevolgtrekking waarby Kane skynbaar uitkom, is dat solank die beroemde individu aan die verwagtinge van sy bewonderaars voldoen, hulle hom sal liefhê, maar sodra hy hulle d.m.v. sy optrede dwars in die krop steek, sal hulle hom soos enige ander verbruikersartikel verwerp of weggooi, en moontlik selfs gewelddadig teenoor hom reageer. Dit is veral Strophe en Phaedra wat die aandag op hierdie realiteit en gevaar van roem (veral vir die koningsgesin) vestig:

The crass sentimentality of the nation's relationship to the royals is mixed with a dangerous volatility. Strophe warns her mother that should news of the affair with Hippolytus be discovered, 'We'd be torn apart on the streets' (73), and the danger that their subjects only pose allegiance is alluded to when Phaedra challenges Hippolytus, 'Why don't you riot like everyone else?' (74).

(Saunders 2009:23-24)

Die gevaar wat roem vir 'n koninklike inhou, word uiteindelik in die slottoneel, waar Hippolytus gewelddadig deur 'n woedende skare verskeur en vermoor word, voltrek: hy word



gewurg, geskop, gestenig en op gespoeg; sy geslagsdele word afgesny en daar word met dit gespeel voordat 'n hond dit uiteindelik verorber; en hy word van sy sternum tot by sy lies oopgesny en sy ingewande word op 'n vuur gaargemaak (cf. Kane 2001d:100-101). Hippolytus se immorele optrede - sy "verkragting" van Phaedra - vervreem hom dus van sy volk; van sy onderdane en vanweë sy roem; sy aansien word hy om die lewe gebring. Kane illustreer dus hier hoe roem tot die dood kan lei, maar terselfdertyd ondersoek sy ook die troebel verhouding tussen die volk en die koninklikes; tussen die gepeupel of bewonderaars en die beroemde individu, en weereens word daar op vervreemding as subtema gedui.

'n Verdere kerntema van *Phaedra's Love* word ook in die slottoneel, waar die houding van die proletariaat teenoor die koningsgesin (spesifiek teenoor Hippolytus, vir wie hulle skaars vier tonele vantevore nog geskenke aangedra het) oombliklik verander en laasgenoemde deur eersgenoemde uitgewis word, voltrek, nl. die verhouding tussen waarheid en valsheid; tussen skyn en syn, asook die uiteindelijke gebrek aan waarheid in 'n samelewing wat op leuens gebou blyk te wees. Die koningshuis, sowel as elke faset van die samelewing binne die wêreld van *Phaedra's Love*, is deurtrek met leuenaars en poseurs: Saunders (2009:23) redeneer dat "Hippolytus sees his birthday celebrations as a sham designed to fool the populace", wat dui op die koningshuis se valsheid (soos ook deur die verontagsaming van die gruwels wat hulself terselfdertyd binne die samelewing uitspeel en op die nuus beskryf word, geïllustreer word). Hierdie valsheid van die koningshuis word ook in die velerlei buite-egtelike, seksuele verhoudings tussen die onderskeie lede daarvan weerspieël, want afgesien van Hippolytus, blyk geeneen kennis daarvan te dra nie (cf. Kane 2001d:83-84, 88). Die volk sweer weer net trou teenoor die koningshuis mits hulle aan die verwagtinge van eersgenoemde voldoen, wat onmiddellik die egtheid van die volk se trou in twyfel trek en daartoe aanleiding gee dat hulle as poseurs beskou kan word. En selfs die kerk - 'n instansie wat die morele waardes van die samelewing behoort te vergestalt - blyk die slagoffer van skynheiligheid en leuens te wees, soos beklemtoon word deur die Priest (as verteenwoordiger van die kerk), "[who] is quite happy to serve two masters simultaneously - God and Hippolytus. This ambiguous morality and shifting loyalty are reflected in the passive act of fellatio the priest performs on Hippolytus" (Saunders 2002:79).

Dus: d.m.v. die Priest wat orale seks op Hippolytus uitvoer, word die skynheiligheid van die kerk, sowel as die algehele gebrek aan waarheid verbonde aan geloof, ontbloot en kan

gemerk word hoe die waarheid uiteindelik daarvoor seëvier. Hippolytus erken immers teenoor die Priest:

I know what I am. And always will be. But you. You sin knowing you'll confess. Then you're forgiven. And then you start all over again. How dare you mock a God so powerful? Unless you don't really believe. [...] God certainly is merciful. If I were him I'd despise you. I'd wipe you off the face of the earth for your dishonesty.

(Kane 2001d:96)

Die waarheid word uiteindelik dus deur 'n enkele individu (Hippolytus) in *Phaedra's Love* voorgehou (en hy betaal met sy lewe daarvoor), want hy draai nooit doekies om of probeer voorgee dat hy iets is wat hy nie werklik is nie. Inteendeel, hy erken: "I've lived my life honestly let me die by it" (Kane 2001d:95), en Klett (2003:338) - na gelang van Jason Nadler se produksie van *Phaedra's Love* - meen dat "[f]or all his narcissistic boredom, his revolting physicality, and his callous treatment of others, this puerile prince was the most nakedly honest character in the play, exposing the limitations of love and lust, the hypocrisy of the church, and the vapid cult of the British royal family". Hippolytus word tot 'n sekere mate dus die morele spilpunt van die drama, omrede sy optrede die immoraliteit van diegene rondom hom ontbloot.

Laastens wil dit voorkom asof daar 'n vernietigende element aan die waarheid en die behoud daarvan binne 'n leuen-georiënteerde samelewing verbonde is. Kane (in Saunders 2002:76) het omtrent Hippolytus te kenne gegee dat, anders as met Seneca se interpretasie van die karakter "[who is] chaste, a puritan, a hater of mankind. [...] my Hippolytus pursues honesty, both physically and morally - even when that means he has to destroy himself and everyone else". Dit kan in die slottoneel waargeneem word: die proletariaat se lojaliteit en liefde jeens die koningsgesin; jeens Hippolytus verander in 'n oogwink en sy eie woorde word weliswaar bewaarheid: "I killed a woman and I will be punished for it by hypocrites who I shall take down with me" (Kane 2001d:96-97). Daar blyk wel iets ironies hieromtrent te wees, want Hippolytus streef daarna om die waarheid ten alle koste voor te hou; tog lieg hy oor die "verkragting" van Phaedra. Kan daar dan steeds geargumenteer word dat Hippolytus die simbool van waarheid in die teks is en dat sy behoud van die waarheid tot die koningsgesin se uiteindelijke vernietiging lei? Ja, want Kane (in Saunders 2009:73) het omtrent die onvoldoendheid van taal m.b.t. wat Hippolytus aan Phaedra doen, gesê: "In *Phaedra's Love*,

what Hippolytus does to Phaedra is not rape - but the English language doesn't contain the words to describe the emotional decimation he inflicts. 'Rape' is the best word Phaedra can find for it, the most violent and potent, so that's the word she uses". Aangesien "verkragting" dus die mees gepaste woord is om daarna te verwys; "[b]ecause it's the only way [Phaedra] can express what he did to her [...] it becomes true" (Kane in Saunders 2009:70).

## **2.2. *Phaedra's Love* en "The Bends": die newe-effekte van roem binne 'n materiële, "celebrity"-behepte samelewing**

Wanneer Hippolytus met sy stiefmoeder, Phaedra, in gesprek tree omtrent sy depressiewe geestestoestand en die vreugdeloosheid van sy velerlei onverskillige seksuele ervarings in *Phaedra's Love*, merk hy op: "[I'm] [f]illing up time. Waiting", waarop Phaedra dan reageer deur te vra: "For what?", en hy uiteindelik te kenne gee: "Don't know. Something to happen" (Kane 2001d:79). Indien Hippolytus en Phaedra se dialoog nou aaneen gekonstrueer sou word (met hier en daar 'n woord wat weggelaat word, waar nodig), en Still en Worton (1990:1-2) se teorie dat die leser van 'n teks intertekste wat hy/sy daarin naspour daarop van toepassing kan maak, in gedagte gehou word, kan 'n liriek uit Radiohead (2009d) se "The Bends" daarin nagespeur word:

I'm just lying in a bar with my drip feed on  
Talking to my girlfriend  
Waiting for something to happen  
I wish it was the sixties  
I wish I could be happy  
I wish, I wish, I wish that something would happen.

Ten einde te bepaal of betrokke liriek wel as 'n moontlike literêr-musikale interteks in *Phaedra's Love* beskou kan word en funksioneer, moet daar eers volgens Riffaterre (1990:71, 74) se teorieë omtrent "connectives" 'n ondersoek na die tematiek van beide *The Bends* (album) en "The Bends" (lied) gedoen word, sodat bepaal kan word of dit moontlik is om parallelle daartussen en *Phaedra's Love* te kan trek, al dan nie.

James Doheny (2002:35) dui daarop dat

[t]hroughout *The Bends* there are basically three interrelating themes shaping and permeating everything from songs to album cover: 1) Alienation, not just from one's surroundings, friends and loved ones but from many aspects of one's own self - personality, desires, opinions, dreams, even one's own body. 2) Transformation, from one place, environment or form to another. 3) Mechanization. The impact of machines on both of the above, and the feelings this produces.

Wanneer in ag geneem word dat Hippolytus homself tot 'n sekere mate óf fisies óf emosioneel, of dikwels op beide wyses van die wêreld; sy omgewing; sy vader; sy stiefmoeder; sy onderdane vervreem, deurdat hy homself tot die vier mure van sy kamertjie beperk en hom daar aan talryke *anonieme* seksuele ervarings, asook 'n oormaat gemorskos en televisie vergryp en oorgee, en gevolglik in afsondering; alleen leef (maar dít moontlik ook doen om sy eensaamheid te verdryf), kan gemerk word dat daar reeds hier parallelle m.b.t. die album (en by uitstek ook die titelsnit) se tematiek blyk te wees. Vervreemding as tema kan dus as die verbindingselement tussen die teks en Radiohead se album beskou word, met gevolg dat betrokke liriek hiervolgens as moontlike interteks beskou en op *Phaedra's Love* van toepassing gemaak kan word. Maar hoe wysig hierdie liriek die betekenis van die teks, indien enigsins? Hoe sien die verhouding tussen liriek en teks daarna uit? Bestaan daar verdere raakpunte tussen die twee, sodat 'n duideliker intertekstuele verband waargeneem kan word? Om hierdie vrae te beantwoord, is dit nou nodig om kritici se menings omtrent "The Bends" te bestudeer.

In sy analise van "The Bends" illustreer Doheny (2002:37, 38) hoe die betrokke snit o.a. oor "the corrosive consequences of fame" handel en dat "[t]he lyrics of the track [...] a reportage of despair, alienation and loneliness", wat deur hierdie roem teweeggebring word, is. Hierdie eensaamheid en depressie kan veral waargeneem word wanneer Thom Yorke sing: "Where are you now when I need you? Alone on an aeroplane. [...] We don't have any real friends" (Radiohead 2009d). Die protagonis in die betrokke lied blyk dus na iemand - moontlik 'n verlore of voormalige geliefde - te vra; iemand met wie daar nie meer kontak is nie; iemand wat moontlik nie meer binne sy wêreld bestaan nie, maar na wie se teenwoordigheid hy nou verlang - noudat hy, ten spyte van sy roem, stoksielalleen is en toenadering tot haar soek - aangesien sy hierdie gevoelens kan verdryf. Die protagonis se depressie en eensaamheid word ook deur 'n gebrek aan enige opregte vriende (een van vele nagevolge van roem) beklemtoon, en dít alles blyk vervolgens die direkte oorsaak daarvan; van sy

teruggetrokkenheid - cf. “Who are my real friends? [...] Am I really sinking this low?” (Radiohead 2009d) - te wees. D.m.v. Radiohead se verwysing na die gebrek aan enige opregte vriende as ‘n oorsaak van roem, lewer hulle ook kommentaar op die valshede wat daarmee gepaardgaan; op die feit dat die publiek; diegene wat voorheen nie met jou bevriend was nie, skielik “vriende” met jou wil wees omrede jy publieke aansien geniet en in ‘n gunstige lig uitgebeeld word. Maar sodra jy in onguns met die publiek verval of nie meer hul verbruikersfetisj is nie, en jou roem dus téén jou begin werk, verwerp hulle jou en word jy stoksielalleen agtergelaat. Daar kan gevolglik hierin iets omtrent die konsep van die mens as ‘n laat 20ste/vroeë 21ste eeuse verbruikersartikel wat, sodra dit in onbruik verval, van kant gemaak word, en waarna daar in die bespreking omtrent die tematiek van *Phaedra’s Love* verwys is, nagespeur word. Hierdie dien vervolgens as verdere raakpunt tussen teks en liriek, sodat laasgenoemde wel as interteks beskou en die betekenis en tematiek daarvan hiervolgens op *Phaedra’s Love*, en in die besonder op Hippolytus, van toepassing gemaak kan word.

Sierz (2001:109-110) dui daarop dat “*Phaedra’s Love* is [...] about depression. Hippolytus isn’t just lazy, / he’s in despair”, en Kane (in Saunders 2002:73) het self in hierdie verband erken dat “[she] set out to write a play about depression because of [her] state of being at that time. And so inevitably it did become more about Hippolytus”. Hippolytus se eensaamheid; sy isolasie; sy depressie blyk uiteindelik nes dié van die protagonis in “The Bends” uit ‘n gebrek aan enige opregte vriende (as oorsaak van sy roem) voort te spruit. Hippolytus bevind homself immers binne ‘n “celebrity”-behepte samelewing, waar “[e]veryone wants a royal cock” (Kane 2001d:74), maar waar geeneen van hierdie anonieme individue werklik met hom bevriend wil wees nie, aangesien hulle doodeenvoudig “the allure of celebrity and power” (Saunders 2002:74) najaag. Daar kan dus geargumenteer word dat Hippolytus se gebrek aan vriende as ‘n uitvloeisel van sy wantroue in die mensdom (na gelang van hul reaksies en houding jeens hom a.g.v. sy roem; sy posisie as koninklike) verstaan kan word, want soos in die bespreking rondom die bourgeoisie se verandering in gesindheid jeens Hippolytus en die koninklikes geïllustreer is, blyk hul waardering en liefde met die aanvang van die teks vals - en ‘n oorsaak van hul behepthed met die “celebrity” (dus: die koninklike) - te wees. Dit is gevolglik te verstane waarom Hippolytus geen verbale kontak met enigiemand buite die paleis blyk te hê nie, en sy enigste kontak met die gepeupel daarom van ‘n fisiese aard, waar dit uitsluitlik om die bevrediging van sy vreugdelose seksuele aptyt gaan, is. Hierdie vreemdelinge met wie Hippolytus seksuele omgang het, word dan ook verbruikersartikels wat hy bloot gebruik solank hulle hul doel dien, en wanneer hulle sy seksuele drange

bevredig het, word hulle spreekwoordelik van kant gemaak sodat iemand anders hul plek kan inneem vir die volgende anonieme seksuele ervaring.

Kane blyk sodoende (nes Radiohead) dus nie net kommentaar daarop te lewer dat roem 'n groot mate van vervreemding en eensaamheid - hetsy die individu dit so verkies al dan nie - daarmee saambring nie, maar dat dit ook tot die misbruik van die "celebrity" en sy redusering tot verbruikersartikel aanleiding gee, sodat roem dus merendeels 'n negatiewe uitwerking op die lewe van die individu het en teen hom inwerk. Mens hoef hiervoor eenvoudig na die titel van se "The Bends" - waar die orkes 'n vergelyking tussen hul eie roem (en die gevolge daarvan) en die pynlike siekte-toestand wat deur duikers ervaar word, probeer trek - te kyk:

The jarringly evocative title refers of course to the crippling disorder suffered by divers who rise from the depths too quickly. Depending on the speed of ascent and the consequent bubbling of nitrogen in the bloodstream, it can cause agonising pain (causing sufferers to double over, hence the name), delirium and in the severest cases death, as blood vessels haemorrhage and explode from within. It's a very extreme reference, but obviously that's how strongly the band felt about what was happening to them. As they told Mojo magazine, "Success is a weird thing. It really isolates you."

(Doheny 2002:37)

Nes die siekte-toestand waarna die titel verwys, kan roem ook letterlik doodlike nagevolge vir die koninklike hê, soos waargeneem word wanneer die koningsgesin deur hul onderdane verskeur en vermoor word, want dit is juis die aansien van die koningsgesin; van Hippolytus, en hoe die "verkragting" van Phaedra hierdie aansien in haat jeens die koningshuis verander, wat tot hul uiteindelijke dood aanleiding gee. Vanweë die verval van die samelewing se morele waardes, waarvoor die koningsgesin verantwoordelik is, word hulle waardeloos en daarom, nes een van Hippolytus se sokkies waarin hy gemasturbeer het, van kant gemaak en sodoende word die valsheid (maar terselfdertyd ook die waarheid wat daaronder verskans is) van die samelewing dus ontbloot. Uiteindelik kan daar dus geargumenteer word dat roem, sowel as 'n gebrek aan waarheid binne sy samelewing tot Hippolytus se eensaamheid, isolasie (en gepaardgaande vervreemding van die samelewing) en depressie lei, met gevolg dat 'n besliste parallel tussen teks en liriek hier gevind kan word.

Hippolytus se depressie blyk egter ook, nes die protagonis in “The Bends”, voort te spruit uit die verlies aan ‘n geliefde; uit die pyn en hartseer wat sy hom veroorsaak en wat uiteindelik tot sy ontugtering omtrent die liefde en sy onvermoë om voorts in enige vorm daarvan te kan glo, aanleiding gegee het. Ranc (2002) gaan in hierdie verband van die standpunt uit dat “Hippolytus is depressed because he is disillusioned with love. But he is also depressed by the cruelty of the world. For him, life has lost its meaning”. Die lewe het vir hom letterlik ‘n gedraadtrekkery van een dag na die volgende geword: ‘n manier “[to] [f]ill it up with tat. Bric-a-brac, bits and bobs, getting by” (Kane 2001d:80), want alles waarin hy geglo het, blyk op sy kop gekeer te wees deur hierdie gewese geliefde, Lena. Wanneer Phaedra immers na haar verwys, reageer Hippolytus deur haar aan die keel te gryp en te sê: “Don’t ever mention her again. Don’t say her name to me, don’t refer to her, don’t even think about her, understand? [...] No one burns me, no one fucking touches me” (Kane 2001d:83). Hippolytus se amper-gewelddadige reaksie dui daarop dat Lena - selfs die blote herinnering aan haar - rou woude wat nog vars in sy geheue rus, oopkrap. Hy mag dalk sê: “No one burns me”, maar Lena hét duidelik. Dit word in hierdie verband moontlik om te argumenteer dat Lena sy geloof in die waardigheid en opregtheid van die mensdom geskud het; dat die blote verwysing na haar hom aan die wreedheid waarvoor die mens vatbaar is, asook die feit dat niks werklik is soos wat dit voorkom nie, herinner. Dus: anders as met “The Bends”, waar daar na die verlore geliefde gevra word om die spreker se depressie te verminder; om sy eensaamheid te verdryf, word sy hier volkome uit Hippolytus se verwysingsraamwerk verban, omdat selfs die herinnering aan haar hom weer tot die besef bring dat dit a.g.v. haar toedoen is dat hy hom emosioneel aan die wêreld rondom hom onttrek het (en dus alleen-depressief is), en dat hy niemand meer kan vertrou nie (dat hy van die waarheid vervreem is).

Joseph Tate (2005:3, 4) - spesifiek met verwysing na “The Bends” - se mening dat “[r]elations in Radiohead’s music [...] are severely plagued not by personal immediacy, but by perpetual delay, a static waiting for connection to happen, a connection that often never does happen”, sowel as sy argument dat “there is a strong case for the assertion that the band’s project time and again calls emotional legitimacy, immediacy, aesthetic response into question” beklemtoon hierdie argument, want Lena het Hippolytus se konneksie met die waarheid; sy geloof daarin verbreek, met gevolg dat hy uitermate skepties omtrent die mensdom is en almal se emosies en gevoelens in twyfel trek. ‘n Voorbeeld hiervan is Phaedra se liefde wat sy jeens hom koester, want sy erken teenoor Strophe: “Can’t switch this off. Can’t crush it. Can’t. Wake up with it, burning me. Think I’ll crack open I want him so

much” (Kane 2001d:71). Dit wil dus voorkom asof haar gevoelens vanuit ‘n egte plek; ‘n egte begeerte voortspruit. Tog, wanneer sy hom meedeel dat sy hom inniglik liefhet, glo hy haar glad nie (cf. Kane 2001d:79, 80). Hy bevraagteken die geloofwaardigheid van haar emosies en “he deliberately and savagely crushes the notions of romantic love with which Phaedra imbues the brief and tawdry sexual act between them” (Saunders 2002:76). Sodoende word nóg Phaedra se konneksie met Hippolytus, nóg Hippolytus se konneksie met die waarheid daargestel, en beide wag dus steeds hierop; op “something to happen”.

Wanneer Hippolytus dus sê: “[I’m] [w]aiting [...] for [...] [s]omething to happen” (Kane 2001d:79), kan hierdie woorde, nes dit binne die liriek die geval is, geïnterpreteer word as ‘n gewag op iets wat hom uit sy depressie; sy eensaamheid; sy vervreemding; sy isolasie van ander sal lig; as ‘n gewag op iets wat hom sal opbeur en sy lewe verreikend sal beïnvloed; as ‘n gewag op iets wat sy geloof in die waarheid waarna hy opsoek is en streef, sal herstel (selfs al is dit die dood). Sodoende kan die betekeniswaarde en kritiese beskouings van “The Bends” dus op *Phaedra’s Love* van toepassing gemaak word om tot beter begrip vir Hippolytus se geestestoestand; vir sy optrede en denkwyse aanleiding te gee. Daar word uiteindelik ook ‘n duidelike verband tussen teks en liriek daargestel, waardeur besliste parallele tussen *Phaedra’s Love* en Radiohead se “The Bends” getrek kan word wat die inhoud en tematiek van beide betref: beide doen ondersoek na die nadelige gevolge van roem; beide is deurtrek met gevoelens van vervreemding, eensaamheid en depressie; en beide ondersoek die verhouding tussen waarheid en leuens; tussen dit waarin mens kan en nie kan glo nie, sodat dít vervolgens as motivering vir die beskouing van betrokke liriek as interteks - en die moontlike ontlening daarvan - kan dien. Hierdie was laastens ook die eerste voorbeeld van hoe Kane in haar werk met die liriek as literêr-musikale interteks omgegaan het, deurdat die liriek in verwekte vorm (waar dit uitmekaar gehaal en met haar eie woorde aangevul is, sodat dit uiteindelik oor etlike reëls versprei kan wees) daarin voorkom.

### ***CLEANSED***

*Cleansed* is na ‘n stilswye van amper twee jaar binne teaterkringe voltooi en het in April 1998 by die Royal Court se Theatre Downstairs ge-open (Greig 2001b:vii). Vanweë die teks se unieke posisie binne haar oeuvre (dit is presies halfpad daarbinne geleë) kan dit as die oorgangstekes tussen die eerste en tweede fases binne haar dramatiek beskou word. Watter fases word hier van gepraat? Die eerste fase kan as die werk wat tot en met *Cleansed* geskryf



is (*Blasted* en *Phaedra's Love*), en waarin daar o.a. 'n verkenning en uitbeelding van grusame en hiper-realistiese fisiese geweld in velerlei vorme (hetsy verkragting, moord, selfmoord) is, beskou word. Die tweede fase kan as daardie dramas wat na *Cleansed* gevolg het (*Crave* en 4.48 *Psychosis*), en waarin Kane heeltemal met formele karakterisering, bepaalde omgewings en verhooghandeling (en by uitstek uitbeeldings van geweld) weggedoen het, en wat gevolglik 'n meer poëtiese (soms bewussynstroom-) kwaliteit aangeneem het, beskou word. Maar waarom die stelling dat *Cleansed* as die oorgang tussen betrokke fases beskou kan word? Kortom bevat die teks elemente van beide fases. Sonder om volkome weg te doen met die uitbeeldings van geweld wat die eerste fase kenmerk - intendeel, *Cleansed* is deurspek met wreedaardige beelde en handeling: 'n paal word wreedaardig in Carl se anus opforseer, waarna hy deur die loop van die drama van verskeie liggaamsdele ontnem word; Rod word ten aanskoue van Carl keel-af gesny; Grace word deur 'n groep onsigbare mans aangerand, net om later elektriese skokterapie en 'n morsige geslagsverandering te ondergaan - dui die teks terselfdertyd op veranderinge wat binne haar dramatiek aan't gebeur was; op die nuwe rigting wat sy as dramaturg wou inslaan m.b.t. haar omgang met narratief en haar gebruik van taal; van die woord. Daarom het Kane meer minimalisties met beide narratief en taal begin omgaan in *Cleansed*, in dié sin dat “[she] stripped away the mechanics of explanatory narrative and presented the audience with a series of poetic images and pared dialogue” (Greig 2001a:xi-xii).

Ken Urban (2001:42) redeneer in hierdie opsig dat *Cleansed*, in 'n neutedop, as Kane se *Woyzeck* beskou kan word, omrede die teks struktureel sy oorsprong aan Büchner se klassieke drama - waarvan geen twee weergawes volkome ooreen blyk te stem nie, aangesien die volgorde waarin die handeling ontvou; waarin tonele op mekaar volg nooit voor die dramaturg se dood vasgestel is nie (Saunders 2009:41, Kane in Saunders 2009:42) - het: “like Büchner's play, she sought to create a series of twenty episodes that could be played in a variety of orders and which could exist almost independently”. Hieruit kan afgelei word dat Kane se strukturele eksperimentering met teatrale konvensie ook na die narratief van die drama uitgekring het, sodat daar weggedoen word met tradisionele narratief waar A tot B tot C tot D tot E tot F aanleiding gee. Kane (in Saunders 2009:43) verduidelik self dat, wat haar benadering tot die narratief van *Cleansed* betref, “[i]t's the difference between plot and story. Story is what chronologically happens. The plot is the order in which the story is revealed”. Laasgenoemde blyk dus voorrang in haar drama te geniet, omrede sy vier onafhanklike stories daarin verken, en die leser/kyker deurgaans slegs met kortstondige brokkies van

elkeen van hierdie vier stories gekonfronteer word. Boonop word hierdie brokkies ook vermeng en is dit moontlik om die volgorde daarvan rond te skommel (soos reeds daarop gedui is), sodat tradisionele lineariteit m.b.t. narratief volkome ontbreek. Indien die A, B, C, D, E en F waarna vroeër as voorbeelde verwys is, kortliks weer sodanig voorgehou kan word, sien dit as volg daarna uit in *Cleansed*: A en E (storie 1) volg steeds lineêr op mekaar, maar word deur beide B wat weer in 'n lineêre verhouding tot D staan (storie 2) en wat weer deur C ('n nuwe en onafhanklike derde storie) onderbreek word, onderbreek en die E-komponent daarvan word weer deur 'n vierde storie F gevolg. Gevolglik bestaan daar dus lineariteit m.b.t. die narratief van die onderskeie stories, en tesame vorm hierdie onderskeie verhaallyne A/E, B/D, C en F die storie van *Cleansed*, maar die algehele narratief daarvan is nie noodwendig lineêr nie. Kane (in Saunders 2009:43) het immers self erken dat sy die vier verhoudings (en gevolglik die stories van die individue wat by daardie verhoudings betrokke is) in *Cleansed*, nl. die Grace/Graham-, Rod/Carl-, Grace/Robin- en Tinker/Woman-verhoudings, onafhanklik van mekaar neergepen het, en dat sy eers na afloop hiervan haarself daarop toegespits het om dit as 'n enkele storie saam te stel, want - anders as wat die geval met Büchner se drama was - “[she] wanted to do something that could be a more fluid piece of theatre, and so part of working out the order [of the various scenes] was to make the story more fluid without making it more linear [...]. It’s not meant to be linear” (Kane in Saunders 2009:42). Uiteindelik word slegs daardie tonele; daardie gebeure wat die handeling en verhaallyn van die onderskeie stories ondersteun dus aan die gehoor vertoon, terwyl “[a]nything remotely extraneous or explanatory is completely cut and all you get is those moments of high drama” (Kane in Saunders 2009:43).

In ooreenstemming hiermee, en wat haar gebruik van en eksperimentering met die gesproke woord; met dialoog in *Cleansed* betref, het Kane ook uitermate spaarsamig daarmee te werk gegaan: “I wanted to strip everything down. I wanted it to be small - when I say small I mean minimal and poetic, and I didn’t want to waste any words” (Kane in Saunders 2002:88). En Kane het werklik nie 'n enkele woord vermors nie: in die drama in sy geheel word daar 2812 woorde in 530 spreekbeurte ge-uiter, teen 'n uiteindelijke gemiddeld van slegs 5,31 woorde per spreekbeurt (m.a.w. ongeveer vyf woorde per gedagte), wat op haar geweldige minimalistiese benadering tot dialoog in *Cleansed* dui. Direk verbandhoudend hiermee blyk nagenoeg 40 tot 50% van die teks (soos dit op papier daarna uitsien) boonop uit die nie-gesproke woord; uit verhoogaanwysings te bestaan, wat ook daarop dui dat hierdie drama hom veel eerder met die beeld as die woord bemoei, sodat beeld gevolglik die draers van

betekenis in *Cleansed* word. Maar selfs meer belangrik as haar minimalistiese omgang met die woord in *Cleansed*, is hoe Kane 'n poëtiese kwaliteit daaraan begin verleen het - 'n eksperiment wat in *Crave* voortgesit en in *4.48 Psychosis* voltrek sou word - soos veral in die slottoneel, waar nie net die tipografiese uitleg van die woorde aan 'n gedig herinner nie (soos ook die geval deur die loop van die drama is), maar waar poëtiese beelde (veral vergelykings) soos “Chain-smoked all day but danced like a dream you’d never know” of “Hear a voice or catch a smile turning from the mirror” (Kane 2001b:149, 150) ook in die dialoog vervat is, waargeneem kan word. Tesame hiermee gaan Sierz (2001:114) van die standpunt uit dat “[h]ere Kane is grappling with a theatrical language capable of generating a multiplicity of meanings” - m.a.w. nes digkuns, wat 'n besliste, enkele interpretasie ontwyk, ontwyk *Cleansed* ook 'n definitiewe interpretasie (of ten minste ontwyk die woorde daarvan 'n besliste interpretasie), wat dus weereens die poëtiese kwaliteit van die woord beklemtoon.

Dit is gevolglik te verstane waarom *Cleansed* as oorgangsteks tussen *Blasted/Phaedra's Love* en *Crave/4.48 Psychosis* beskou kan word, want alhoewel dit in heelparty opsigte van eersgenoemde tekste afwyk, voldoen dit nie volkome aan die kenmerke van laasgenoemde tekste nie, maar daar is reeds tekens van dramatiese verandering in haar werk hier sigbaar. Sekerlik een van die grootse veranderinge in haar werk, sou die gebruik van die liriek as literêr-musikale interteks (wat veral 'n sterk aanwesigheid in beide *Crave* en *4.48 Psychosis* het) wees. Daarom word die liriek ook in *Cleansed* aangetref (moontlik om op hierdie oorgang te dui), alhoewel dit hier veel meer opsigtelik aangewend word: liedere uit die populêre kultuur word as deel van die teks geïnkorporeer, en word óf deur die karakters self gesing óf dit word as agtergrondmusiek wat op die handeling van 'n betrokke toneel reflekteer, gebruik, soos die geval met Jim Davis en Charles Mitchell se “You Are My Sunshine” en die Beatles se “Things We Said Today” onderskeidelik is. Hierdie is dan ook die tweede vorm wat Kane se gebruik van die liriek as interteks aanneem, en daar sal eerlang na slegs haar gebruik van die Beatles se “Things We Said Today” m.b.t. tot betrokke voorkoms van die liriek as interteks gekyk word. Daarna sal die neerslag van Joy Division se “Dead Souls” - en die derde wyse waarop daar met die liriek as interteks omgegaan word in haar werk - ook bespreek word.

### 2.3. Die tematiek en verhoudings van *Cleansed*

Kill me Sarah  
Kill me again with love.  
(Radiohead 2009b)

Greig (2001a:xi), in sy bespreking van *Phaedra's Love*, fokus die aandag daarop dat, ten spyte van die ander temas waarna verwys is, dit die eerste van haar dramas was wat ook doelbewus met die liefde as tema omgegaan het, en waar die nagevolge daarvan d.m.v. die titelkarakter, wat haarself om die lewe bring vanweë haar onbeantwoorde liefde vir Hippolytus, ondersoek is. Hierdie ondersoek blyk tot die uiterste gevoer te word in *Cleansed*, waar die liefde; die teenwoordigheid daarvan óf gebrek daaraan in die onderskeie karakters se lewens, as dryfveer vir die handeling en die onderskeie verhaallyne van die drama dien, met gevolg dat liefde die sentrale spilpunt; die hooftema word waarom alles wentel. Maar Kane blyk die aandag hier eerder op die vernietigende mag van die liefde (spesifiek die teenwoordigheid daarvan in haar karakters se lewens, hetsy dit uiting in seksuele omgang of verklarings van liefde wat een individu teenoor 'n ander maak, vind) te plaas. In die wêreld van *Cleansed* gee die teenwoordigheid daarvan immers daartoe aanleiding dat karakters proefkonyne word wat aan wreedaardige martelings-eksperimente blootgestel word in 'n poging om die grense van die liefde te bepaal, en as gevolg daarvan van hul liggaamsdele ontnem word (Carl en Grace), wreedaardig aangerand word (Grace) of om die lewe gebring word (Graham en Rod). Kuharski (2004:295) stel in hierdie verband:

Tinker's sadistic psychic manipulations and physical tortures of the other characters are in the service of a disarmingly simple experiment: to prove or disprove the objective existence of love. Tinker is actually seeking to induce the capacity to love in himself via the voyeuristic observation of the sufferings and exaltations of others.

Gevolgtlik word daar 'n besliste verband tussen die liefde en geweld; die liefde en die dood in *Cleansed* getrek, sodat Sierz (2001:114) se opinie dat "the central theme [of the play] is the ability of love to survive fascistic, institutional cruelty" 'n geregverdigde een blyk te wees.

Timo Pfaff (2005) argumenteer verder dat hierdie "brutality has to be interpreted as punishment for a behaviour that does not conform to society's morals"- 'n gegronde

argument wanneer in ag geneem word dat liefde en verhoudings in *Cleansed* dikwels aan die sosiaal-onaanvaarbare grens en daarom aan institusionele wreedheid blootgestel word. Grace en Graham is bv. suster en broer wat seksuele omgang met mekaar het (as uitbeelding van hul liefde jeens mekaar), met gevolg dat hulle verhouding bloedskandelik van aard is, en daarvandaan die feit dat Grace deur 'n groep onsigbare mans aangerand en verkrag word. Net so is Rod en Carl 'n homoseksuele paartjie, en alhoewel homoseksualiteit binne die hedendaagse konteks volkome sosiaal-aanvaarbaar is, moet die geskiedkundige gegewens wat die wêreld van *Cleansed* informeer, in gedagte gehou word.

Kane het erken dat Roland Barthes se *A Lover's Discourse* - waarin vergelykings tussen die toestand waarin verliefdes (ook 'n verwerpte geliefde) en 'n gevangene in Dachau ('n konsentrasiekamp in Nazi-Duitsland) getrek en die ervarings van beide as dieselfde beskryf word (cf. Saunders 2009:76) - as interteks dien, met gevolg dat daar heelparty toespelings op Nazi-Duitsland (waar homoseksualiteit onaanvaarbaar was, en hierdie individue onmiddellik uit die samelewing verwyder is) in die drama is. Tinker herinner bv. aan Josef Mengele,

a NAZI scientist in the war who would commit atrocities on people, just to find out what would happen [and whose] favorite subjects were twins, as he could experiment on one and use the second as a control. The removing of limbs to see how people would adapt was something he wrote in great detail

(Jaidin in Singer 2004:151),

en die marteling waaraan veral Carl blootgestel word (die feit dat sy tong, sy hande, sy voete en sy penis deur die loop van die teks verwyder word na gelang van sy onderskeie liefdesverklarings met hierdie liggaamsdele, hetsy via die gesproke of geskrewe woord, danse of seks) herinner gevolglik aan die marteling wat gevangenes binne konsentrasiekampe in Nazi-Duitsland moes deurmaak. Tinker se "universiteit" word dus 'n Dachau in eie reg, waarbinne homoseksualiteit nie aan die sosiale norm voldoen nie, en daarvandaan die herhaaldelike onderdrukking en beproewing van Carl en Rod se liefde, en uiteindelik ook Rod se dood. Saunders (2002:92) vat uiteindelik Kane se verkenning van die liefde in *Cleansed* die beste saam met verwysing na haar gebruik van George Orwell se *Nineteen Eighty-Four* as interteks, "as one of its principal themes is also about the exploration of love, both as an act of defiance - a counteraction against repressive forces - and also how those very forces police and crush through torture any attempt at expression of love".

Laastens voel ek my genoep om daarop te dui dat heelparty kritici op die narratiewe ooreenkomste tussen *Cleansed* en Shakespeare se *Twelfth Night* dui, veral m.b.t. die Grace/Graham-verhaalllyn, waar Grace, nes Viola in *Twelfth Night* opsoek is na haar dooie broer (met die verskil dat Graham, anders as Sebastian in Shakespeare se drama, wel oorlede is in *Cleansed*) en dat die verlies aan hierdie geliefde; hierdie familielid, daartoe aanleiding gee dat sy sy persona aanneem in 'n poging om die herinnering aan hom lewend te hou (cf. Earnest 2006:110, Greig 2001a:xii, Saunders 2002:87, Saunders 2009:29, David in Singer 2004:151). Wat hierdie optrede van Grace egter tot gevolg het, is dat 'n splitsing binne haar eie persoonlikheid plaasvind: alhoewel sy fisies steeds Grace is, verloor sy haarself op 'n geestelike vlak volkome in haar broer se identiteit, en erken teenoor Robin dat, sou sy 'n enkele wens gegun word om iets omtrent haar lewe te verander, dit haar eie liggaam sou wees, “[s]o it looked like it feels. / Graham outside like Graham inside” (Kane 2001b:126).

Hierdeur verken Kane ook die verhouding tussen liefde en identiteit as tema - spesifiek hoe die wederkerige liefde tussen mense aan elkeen van die partye betrokke by 'n verhouding 'n unieke, maar ook 'n gesamentlike identiteit gee, en wat die gevolglike uitwerking (en hier word dit tot die uiterste gevoer) daarvan op 'n enkele party is wanneer daardie verhouding beëindig word. Indien Grace as voorbeeld voorgehou word, blyk die individu leeg en van 'n integrale deel van hul wese gestroop te voel, met gevolg dat hul dan 'n tweeledige persoonlikheid (waarin die identiteit van daardie geliefde geïnkorporeer word) aanneem in 'n poging om met 'n normale bestaan voort te gaan. Kane blyk uiteindelik tot die slotsom te kom dat liefde dus ook in hierdie opsig ramspoedige gevolge het, want

Tinker [...] suggests to Grace that he “can make her better” by affixing the balls that supposedly hurt [in the twelfth scene]. But Grace, now disembodied herself, can only attend to Graham and the Voices and not her own body or Tinker. [...] Loving Graham, refusing to cut him out, actually puts Grace into Tinker’s hands.

(Singer 2004:155)

Grace word, nes al die ander individue in Tinker se wêreld, 'n proefkonyn vir sy sadistiese eksperimente wat met die liefde verband hou, en haar eie liggaam; haar eie identiteit word in die proses vernietig - of soos Singer (2004:157) dit stel: “Through this systematic

dehumanization, Grace has overcome the physical limitations of her body and recovered her brother, but the price is her self”.

#### **2.4. “Things We Said Today” - Liefde, tyd en die herinnering**

Tim Riley (2002:110), in sy analise van die Beatles (spesifiek John Lennon en Paul McCartney) se “Things We Said Today” (waarvan McCartney die lirieke neergepen en tesame met Lennon die musiek gekomponeer het), fokus die aandag daarop dat hierdie lied “one of the first from either Paul or John that takes on the issue of time in an explicit manner” is, “even though it just skims the surface of the issue” - ‘n tendens wat volgens Wood (2004:142) in velerlei geliefde Beatles-treffers soos “Yesterday”, “The Night Before” en “In My Life” sou opduik. Maar waarom Kane se gebruik daarvan as agtergrondmusiek? Waarom ‘n lied waarvan die titel ‘n toespeling op gevoelens van nostalgie; op die oproep van herinneringe; van woorde (hetsy hulle tydens ‘n vurige argument of teerdere oomblik van liefde ge-uiter is) maak, ontplooi in ‘n teks wat rondom die liefde en die ervaring daarvan in die hier en nou gesentreer is? Meer belangrik en verbandhoudend hiermee: wat is die verhouding van hierdie lied m.b.t. die handeling wat in die betrokke toneel 13 uitgespeel word; m.b.t. Rod se liefdesverklaring via die gesproke woord wat dit voorafgaan en Carl se liefdesverklaring via ‘n dans wat daartydens uitgespeel word? Ten einde hierdie vrae te beantwoord, sal dit gepas wees om eers na kritici se insigte omtrent “Things We Said Today” te kyk en gevolglik raakpunte tussen Kane se eie teks en die lied daar te stel, waarna ‘n gevolgtrekking omtrent die gebruik daarvan bereik kan word.

Paul McCartney (in Cross 2005:447) het eens in ‘n onderhoud omtrent “Things We Said Today” gesê: “It was a slightly nostalgic thing already, a future nostalgia; we’ll remember the things we said today, some time in the future, so the song projects itself into the future and then is nostalgic about the moment we’re living now”. McCartney blyk dus d.m.v. sy hantering van tyd in die lied ‘n breek met die konvensionele te bewerkstellig, want anders as meeste ander lirieke binne populêre musiek, waar die liriek as ‘n terugblik op die verlede dien en herinneringe daarin opgehaal word, verwys die liriek hier na ‘n oomblik in die toekoms waar daar op die gebeure; die woorde van die hier en nou gereflekteer sal word (en waar die hier en nou dus die herinnering word): cf.

Someday when I'm lonely

Wishing you weren't so far away  
Then I will remember  
Things we said today,

asook

Someday when we're dreaming  
Deep in love, not a lot to say  
Then we will remember  
Things we said today.

(The Beatles 2009b)

Wanneer in ag geneem word dat hierdie swarmoedige lirieke hul oorsprong in McCartney se eie verhouding met die Britse aktrise Jane Asher het en daarop reflekteer - spesifiek op die feit dat McCartney dit neergepen het met die voorkennis dat hul verhouding nie die toets van tyd sou deurstaan nie (cf. Turner 2009:80) - kan die relevansie daarvan in die dertiende toneel van *Cleansed*, waar dit nie net om Rod en Carl se liefdesverklarings nie, maar ook om hul eie verhouding gaan, reeds waargeneem word.

Kane se gebruik van betrokke lied blyk eerstens as 'n tipe voorbode van wat gaan volg m.b.t. beide Carl en Rod se verhouding, hul lewens en hul verhaallyn te dien. Nes die geval met McCartney se lirieke, word die woorde; die handeling van hierdie toneel die toekoms in verplaas, maar daar blyk 'n negatiewe konnotasie hieraan verbonde te wees, nl. dat die paartjie nie meer lank bymekaar sal wees nie; dat 'n eksterne mag (Tinker) - soos in die lied - hul verhouding sal beëindig en dat een van hulle a.g.v. Tinker se sadistiese eksperimente (en juis vanweë hul liefdesverklarings) om die lewe gebring sal word. Hier kan daar na die melodie van betrokke lied as motivering vir betrokke argument verwys word, want Riley (2002:110) gaan van die standpunt uit dat “[t]he assertive acoustic guitar intro sets up an atmosphere of impending departure”, wat ook in die lirieke van die lied waargeneem kan word: “You say you will love me / If I have to go” (The Beatles 2009b).

David Greig (2001a:xii) argumenteer verder in hierdie verband dat “[t]he play focuses on a central question: what is the most that one lover can truthfully promise another?”, en in hierdie toneel word die leser met só 'n belofte gekonfronteer wanneer Rod teenoor Carl



verklaar: “[Tinker] ever asks me [‘You or Carl’] I’ll say ‘Me. Do it to me. Not to Carl, not my lover, not my friend, do it to me.’” (Kane 2001b:136). Gegewe dat Tinker vantevore per geleentheid in die drama die waarheid van stellings wat met die liefde verband hou op die proef gestel het (deurdadig hy dit letterlik geïnterpreteer het) in ‘n poging om die grense van die mens se liefde vir ‘n ander te bepaal (cf. Carl se marteling, waar ‘n paal in sy anus opforseer word om te bepaal of hy werklik sy lewe vir Rod s’n sal prysgee - en dus by sy woord sal hou - al dan nie, net sodat hy, wanneer die pyn ondraaglik word, Rod uiteindelik verrai en van Tinker smeek: “Not me please not me don’t kill me Rod not me don’t kill me ROD NOT ME ROD NOT ME” (Kane 2001b:117), en laasgenoemde etlike meter uit die lug grond toe val), word die verwagting daargestel dat hy dieselfde met Rod se belofte sal doen, wat dan ook die geval is in die sestiende toneel:

[**Tinker**] *pulls Rod away from Carl.*

**Tinker** You or him, Rod, what’s it to be?

**Rod** Me. Not Carl. Me.

**Tinker** (*Cuts Rod’s throat.*)

(Kane 2001b:142).

Afgesien daarvan dat Kane die lied moontlik as voorbode vir wat gaan volg binne die Carl/Rod-verhaalllyn, ontplooi, is dit nodig om daarop te dui dat die lied ook terugwerkend binne hierdie toneel funksioneer, aangesien dit op Carl se aanvanklike beloftes jeens Rod (dat hy sy lewe vir hom sal prysgee; hom altyd sal liefhê en hom nooit sal verrai nie) reflekteer, soos waargeneem word in Carl se “*spasmodic dance of desperate regret*” (Kane 2001b:136) - spyt wat moontlik teweeggebring word deur Rod wat ‘n soortgelyke liefdesverklaring teenoor Carl maak, en Carl dan, wanneer die kind “Things We Said Today” sing, terugdink aan sy eie woorde wat hy vroeër ge-uiter het; aan sy eie beloftes en tot die besef kom dat hy Rod verrai het, omdat hy nie getrou aan sy woord kon bly nie, en daarvandaan sy “*dance of love for Rod*” (Kane 2001b:136). Rod se liefdesverklaring word uiteindelik dus die “[t]hings [they] said today”: daardie woorde wat hulself in die toekoms keer op keer in die geliefde; in Carl se geheue sal uitspeel, met gevolg dat die lied se relevansie m.b.t. die handeling van die drama in die slottoneel voltrek en volkome verstaan kan word. Teen die einde van Kane se drama word Carl - sy liggaam aan flarde verskeur deur Tinker - as’t ware wees; alleen agtergelaat met slegs die herinnering aan Rod; aan die woorde; die belofte wat hy tydens die dertiende

toneel gemaak het om aan vas te klou. Dit word dus duidelik hoe die lirieke van “Things We Said Today” - die feit dat

Someday when I'm lonely  
Wishing you weren't so far away  
Then I will remember  
Things we said today

(The Beatles 2009b)

- ‘n realiteit vir Carl in die slottoneel word, maar anders as McCartney wat (nadat sy verhouding met Asher op die rotse geloop het) in sy eensame oomblikke “comfort from the memory of the things they’d said that day” (Turner 2009:80) kon kry, blyk Rod se woorde (asook Carl se eie leuens van die tweede toneel) in *Cleansed* pynlike herinneringe, hartseer en selfverwyt by Carl op te roep: “[he] stare[s] at the sky, [...] crying” (Kane 2001b:151).

Kortom wil dit dan voorkom asof die verband tussen die teks en die lied; tussen die handeling van die dertiende toneel en “Things We Said Today” daarin geleë is dat beide die hede en alles wat daarmee gepaardgaan (handeling, woorde, emosies, en dies meer) met ‘n mate van nostalgie hanteer. Die gebeure van die dertiende toneel; van die hede word nes die gebeure en gesprekke wat tot McCartney se skryf van “Things We Said Today” aanleiding gegee het, na die toekoms verplaas te word en daar word uiteindelik in die slottoneel met heimwee daarop (op die hier en nou van die dertiende toneel) teruggekyk. Sodoende blyk Kane dan kommentaar te lewer op die verhouding tussen tyd en herinneringe (veral waar dit met die liefde en gebeurtenisse wat rondom liefde gesentreer is, gepaardgaan), asook die effek van hierdie verhouding (die emosionele nagevolge daarvan) op die geestestoestand van die individu, en uiteindelik word daar dus ‘n duidelike verband tussen die lied se hantering van tyd (as tema) en *Cleansed* se hooftema (die liefde) daargestel.

## 2.5. “Dead Souls” en die grense van realiteit

Graham Saunders (2002:9) gaan van die standpunt uit dat “[i]t is [Kane’s] rejection, or at least manipulation, of the conventions of realism that is perhaps the key distinguishing feature of the dramatic strategy employed in [her] work” - ‘n strategie wat veral op ‘n vormlike vlak, waar dit met tekstuele elemente soos narratief en dialoog verband hou, in haar

werk na te spur is, soos reeds m.b.t. *Cleansed* bespreek is. Tog ontstaan die vraag nou: tot watter mate strek haar manipulasie van die konvensies van realisme verder as die struktuur van die teks? Wanneer begin dit inwerk op die handeling binne haar dramas? Hierdie vraag blyk sentraal tot Annabelle Singer se “Don’t Want To Be This - The Elusive Sarah Kane” - ‘n artikel waarin sy vrae omtrent die grense van realiteit in *Cleansed* daarstel - te staan. Sy bevraagteken bv. die realiteit m.b.t. die omgewing (Tinker se “universiteit”) waarbinne die handeling van die teks uitgespeel word, asook die karakters wat hierdie omgewing beliggaam - “What are the rules of this place? Is Graham a figment of [Grace’s] imagination? Is he materialized through her love?” (2004:150) - en by uitstek bevraagteken sy dan of hierdie handeling (die brutale geweld van *Cleansed*) hoegenaamd binne ons eie wêreld; ons eie realiteit gesetel is, al dan nie (2004:151). Daar is reeds na verwys dat Grace in die twaalfde toneel van die drama deur ‘n groep onsigbare mans aangerand en verkrag word, en reeds hier blyk die grense van realiteit verskuif te word. Wanneer sy boonop in die daaropvolgende toneel binne haar verhaallyn aan Tinker sê: “They keep calling me” (Kane 2001b:135), sou geredeneer kon word dat sy na hierdie einste stemme-sonder-liggaam of soortgelykes kan verwys. Terselfdertyd word hier ‘n verband met “Dead Souls” - ‘n lied van Kane se gunsteling-orke, Joy Division - daargestel waarvolgens verdere insig omtrent die grense van realiteit in *Cleansed* hopelik verkry kan word.

Met “Dead Souls” het Joy Division - of eerder hul lirieskrywer Ian Curtis - tot ‘n sekere mate met die kwessie van realiteit; met dit wat die mens as tasbaar ervaar, begin omgaan. Paul Morley (2008:132) stel dit dat ““Dead Souls’ [...] genuinely seemed to [test] the limits of reality”. Chris Ott (2008:108) brei hierop uit wanneer hy agtergrondkennis omtrent die oorsprong van hierdie lied se lirieke gee:

The lyrics [...] draw from Curtis’s young fascination with “eternals,” a proposition Nazis used to defend the rise of the Aryan race. Bernard Sumner had once hypnotized Ian, who spoke of dying in a previous life, and Curtis often told his wife he felt he’d lived before. “Dead Souls” is the only clear indication that Ian may have literally believed he had lived before.

Die lied blyk vervolgens ‘n blik op die konsep van reïnkarnasie - ‘n konsep binne die Hindoeïsme waarvolgens die siel van ‘n afgestorwene na ‘n nuwe liggaam; ‘n nuwe lewe verplaas sal word en sodoende voort sal leef - te gee en reeds hier blyk die gebruik van die

lied met Kane se eie drama en die handeling daarvan te korreleer. Wanneer die lirieke van “Dead Souls” boonop ook bestudeer word, kan heelparty raakpunte met *Cleansed* nagespeur word: Curtis sing by. in die eerste en tweede verse onderskeidelik:

Someone take these dreams away,  
That point me to another day,  
A duel of personalities  
That stretch all true realities

en

figures from the past stand tall,  
And mocking voices ring the halls.

(Joy Division 2008a)

Nes sy spreker hiér onder die druk van ‘n tweekledige persoonlikheid (waar die ou lewe met die nuwe lewe worstel) gebuk gaan en deur persone uit sy verlede gekonfronteer word, ervaar Grace ‘n soortgelyke splitsing in haar eie persoonlikheid, wanneer sy haar eie identiteit met dié van haar oorlede broer (Graham) s’n binne haarself probeer verenig en versoen, en sy word deur die gees van haar oorlede broer, asook gewelddadige “mocking voices”, gekonfronteer.

Maar wat gemaak van Graham se fisiese teenwoordigheid? Is hy ‘n gees wat by Grace spook? Of is hy slegs ‘n hersenskim? Na gelang van die kennis omtrent die liriek, sou geargumenteer kon word dat Graham se fisiese manifestering op die verhoog ‘n nie-realistiese tegniek is wat Kane ontplooi in ‘n poging om daarop te dui hoe sy gees, nadat hy afgesterwe het, opsoek is na ‘n nuwe liggaam waarin dit gereïnkarnear kan word en hy gevolglik kan voortleef. Die Graham van toneel vyf is dus nie dieselfde Graham as die een wat in die openingstoneel aangetref word nie. Hy is nie ‘n fisies-tasbare entiteit nie en wanneer Grace dus met hom dans en seksueel met hom in die vyfde toneel verkeer, kan dit as ‘n verbeeldingsvlug verstaan word; as ‘n dans met ‘n skim; as ‘n poging wat sy aanwend om sy gees binne haar liggaam te inkorporeer, soos uiteindelik in die slottoneel, waar sy steeds as Grace, maar in die liggaam van haar broer (Graham) sit en as Grace/Graham praat, voltrek word (cf. Kane 2001b:149-151). Nes Ian Curtis met “Dead Souls” “history for three minutes

[reincarnate], dancing with ghosts and shadows” (Ott 2008:108-109), word die geskiedenis van Grace en Graham op soortgelyke wyse deur die loop van *Cleansed* gereïnkarnear. Reeds hierdeur kan gemerk word hoe Kane die grense van realiteit m.b.t. karakters en karakterisering dus laat vaar - ‘n tendens waarop Susannah Clapp (in Saunders 2002:88) aandag fokus wanneer sy dit stel dat die karakters in Kane se drama ‘[not] so much characters as states of being’ is, met gevolg dat Kane hier dus wegdoen met die realistiese en konvensionele uitbeelding van karakters.

Tot watter slotsom kan daar gevolglik, na gelang van hierdie kennis wat deur die lied teweeggebring is, omtrent die grense van realiteit m.b.t. die handeling en fisiese wêreld van *Cleansed* gekom word? Doodeenvoudig gestel: die handeling; die geweld waaraan die karakters onderwerp word, is wel in die realiteit van ons wêreld gesetel - in die “ethnic cleansing in the former Yugoslavia, and the massacres [of Tutsi’s at the hands of the Hutu’s] in Rwanda” (Jaidin in Singer 2004:151) - maar Kane wend dit nie om realistiese doeleindes aan nie (ingevolge haar gebruik van Barthes se *A Lover’s Discourse*); intendeel, “it was never about the violence; it was about how much these people love. I think *Cleansed*, more than any of my other plays, uses violence as a metaphor” (Kane in Saunders 2009:74). Gevolglik word die geweld simbolies aangewend, sodat wanneer ‘n karakter soos Carl se ledemate verwyder word, dit nie “about the actual chop, [but] about the person no longer being able to express love with his hands, and what [...] that mean[s]” (Kane in Saunders 2009:77) gaan. Uiteindelik kan Tinker se “universiteit” dus ook as ‘n metaforiese landskap - ‘n “non-realistic setting [which] is a blending of diverse settings existing in reality: prison, university, brothel, and hospital” (Pfaff 2005) - waarbinne Kane metafories met geweld omgaan, verstaan word, en dit word dus duidelik hoe Kane se eksperimente met die afbreek van realisme op ‘n strukturele vlak in haar dramatiek in *Cleansed* ook op ‘n tekstuele vlak vergestaltung vind. Laastens dui die ontlening van die liriek “They keep calling me” uit “Dead Souls” op die derde en laaste wyse waarop Kane met die liriek as interteks omgaan, deurdat woorde direk en sonder enige verwerking of aanpassing uit die lied oorgeneem en gebruik word.

### HOOFSTUK 3: CRAVE

*Cleansed* was nie die enigste Kane-teks wat in 1998 op die planke gebring is nie: in Augustus dieselfde jaar - skaars drie en 'n half maande na afloop van voorgenoemde produksie se debuut - het 'n nuwe drama, *Crave*, met regie deur Vicky Featherstone, by die Traverse Theatre in Edinburgh gedebuteer (Greig 2001b:vii, Kane 2001c:154). Hiermee het Kane haar vormlike eksperimentering met tekstuele struktuur sowel as teatrale konvensie voortgesit en dit stelselmatig tot die uiterste begin voer (alhoewel hierdie eksperimentering eers met haar swanesang, *4.48 Psychosis*, volkome voltrek sou word). Anders as met haar vorige dramas, waar sy van konvensionele karakterisering gebruik gemaak het deur tradisionele karaktername soos Ian, Cate, Phaedra, Hippolytus, Grace en Graham aan karakters te gee en waardeur 'n identiteit dan aan elkeen toegeskryf is, ontbreek hierdie konvensie in *Crave*. Die vier karakters wat die gefragmenteerde wêreld van die drama beliggaam, beskik nie oor 'n bepaalde naam waardeur 'n identiteit aan hul toegeskryf word nie, met gevolg dat Kane met formele karakterisering begin wegdoen het. Sy maak hier eerder van letters (A, B, C en M) gebruik om identiteit aan elkeen toe te skryf, deurdat die onderskeie letters (dus: karakters) argetipes voorstel:

To me A was always an older man. M was always an older woman. B was always a younger man and C was always a young woman [...]. A is many things which is The Author, Abuser (because they're the same thing Author and Abuser); Aleister - as in Aleister Crowley [...] and Antichrist. [...] It was also the actor who I originally wrote it for who's called Andrew. M was simply Mother, B was Boy and C was Child, but I didn't want to write those things down because then I thought they'd get fixed in those things forever and nothing would ever change.

(Kane in Saunders 2002:104)

Tog blyk die identiteit van elke karakter selfs nie hierdeur volkome vasgestel te wees nie, omrede die vier letters velerlei betekeniswaardes dra (en dus na 'n verskeidenheid argetipes kan verwys), soos Kane self hierbo m.b.t. A te kenne gee. Die blote feit dat Kane ook nie wou uitspel waarvoor die onderskeie letters staan nie, tesame met Saunders (2002:105-106) se stellings omtrent die dinamika van die verhouding tussen A en C, wat aan die verhouding tussen Ian en Cate in *Blasted* herinner, en die feit dat daar heelparty dialogiese eggo's van *Blasted* in *Crave* na te spur is (sodat C uiteindelik ook na Cate kan verwys), dui duidelik

daarop hoe Kane met tradisionele vorme van karakterisering weggedoen het. Gevolglik hang dit van die regisseur van 'n produksie van *Crave* af watter betekenis hy aan elkeen van hierdie letters wil toeskryf (m.a.w. watter argetipe elke karakter sal verteenwoordig), sodat dit vir die doeleindes van sy/haar produksie voldoende sal wees.

Dit is egter die vormlike eksperiment wat Kane in *Crave* uitvoer wat die merkwaardigste is. Sedert haar debuut met *Blasted* in 1995 het Kane met elke daaropvolgende teks bestaande teatrale vorme verbreek en vervorm. Sy het voortdurend die grense daarvan probeer verskuif ten einde die vorm en inhoud van haar werk met mekaar te vereenselwig, soos met *Blasted* waar “[t]he form and content attempted to be one - the form is the meaning” (Kane in Saunders 2009:90). *Crave* was geen uitsondering op die reël nie, want nes die tekste wat dit voorafgegaan het, was dit ook 'n baie bewustelike eksperiment met tekstuele vorm, waar Kane terselfdertyd haar vermoëns as digter wou toets: “I wanted to find out how good a poet I could be while still writing something dramatic” (Kane in Saunders 2002:101). Wanneer in ag geneem word dat die primêre invloed agter nie net die struktuur en vorm van *Crave* nie, maar ook die inhoud daarvan, T.S. Eliot se *The Waste Land* is, kan verstaan word dat die teks gevolglik struktureel eerder na 'n tipe vers- of poësie-drama as tradisionele teaterteks sou neig. Eliot het immers ná *The Waste Land* meer en meer met versdramas begin eksperimenteer, aangesien hy geglo het dat “[t]he ideal medium for poetry [...] is the theatre” (Eliot in Saunders 2002:103).

*Crave* se vormlike verskuiwings kan dus daaraan toegeskryf word dat dit vir Kane eerder 'n bewustelike eksperiment met ritme, musiek en poëtiese taalgebruik geword het, en dat hierdie elemente uiteindelik betekenis daaraan sou verleën. Die gevolg hiervan is dat die fokus hier nie op die narratief en ontknoping van die handeling ten einde betekenis in die drama te ontsluit (soos in tradisionele teatertekste), val nie; intendeel, “*Crave* [with] its poetic structure, based exclusively around pace and rhythm, resists rational analysis” (Saunders 2009:32). Daar bestaan as't ware geen rasonale verhaallyn of handeling waar een gebeurtenis tot 'n volgende gebeurtenis aanleiding gee en die teks daarvolgens verstaan kan word nie, wat daarop dui hoe *Crave* 'n nuwe fase en ekstreme teks-strukturele eksperiment in die dramatiek van Sarah Kane aangekondig het.

Met *Crave* verskuif die klem weg van die narratief en word dit eerder op die ingeboude ritme; die musikaliteit van die teks; van die woorde en hoe hierdie ritmiese verskuiwings en oorgange tydens performance uiteindelik betekenis daaraan verleen, geplaas:

As much as with its language, the play also entices with its loose form. [...] Kane trades stage directions and recognizable characters for stream-of-consciousness. We catch loose bits of story in *Crave* [...] but the larger purpose is capturing the sensations of heartbreak.

(Blankenship 2006:37)

Ten spyte van die gebrek aan 'n narratief en ten spyte daarvan dat die dialoog dikwels lukraak en onsamehangend mag voorkom, word die inhoud en die vorm van *Crave* dus een, sodat ritme, musikaliteit en die geskrewe (of gesproke) woord onlosmaaklik van mekaar is, en die betekenis van die drama hiervolgens verstaan kan word.

Kane (in Saunders 2002:101-102) het verder omtrent die skeppingsproses van *Crave* - spesifiek omtrent die verband tussen skryf, musiek en ritme - nog 'n belangrike uitspraak gemaak, toe sy te kenne gegee het dat

[s]ometimes it is only when you hear voices saying the words that you know whether they are right or not. Particularly with *Crave* I could hear where the music could be better. Normally when I am writing, I know what the intention and the meaning of the line is. With *Crave* I knew what the rhythm was, but I did not know what I was going to say. There are a couple of times I used musical notation, only the rhythm without actual words.

Die feit dat sommige frases telkemale deur die loop van die teks herhaal word, o.a. "You're dead to me" (Kane 2001c:155, 168, 196, 200), "I feel nothing, nothing / I feel nothing" (Kane 2001c:156, 158, 175, 199) en "I did nothing, nothing. / I did nothing" (Kane 2001c:179, 181) dui op die inherente musikale kwaliteit van die teks. Hierdie frases word d.m.v. herhaling omskep tot leitmotifs of refreine, soos dit dikwels in lirieke en in populêre musiek aangetref word. Kane se musikale eksperiment met ritme in *Crave*, maak dit dus vanselfsprekend dat daar geweldig op literêr-musikale intertekste (lirieke) staatgemaak sou word vir die skryf van hierdie teks.



Hierdie gebruik van die literêr-musikale interteks, maar ook die interteks in sy geheel, blyk ook voort te spruit uit die gebruik van Eliot se *The Waste Land* as interteks, want

*The Waste Land* is [...] very much the precursor for the twentieth-century preoccupation with *intertextuality*: here fragments of literary or religious quotation, and even snatches of popular song, are jumbled together with Eliot's original ideas for the poem.

(Saunders 2002:103)

Kane blyk dus baie sterk op hierdie gebruik van Eliot te gesteun het met die skryf van haar teks en gevolglik is *Crave* deurtrek met 'n reeks uiteenlopende verwysings wat nie net tot musiek beperk is nie, maar ook van religieuse geskrifte tot klassieke literêre werke strek: lirieke van die Doors, Nirvana, die Beatles, Smashing Pumpkins en Fleetwood Mac word saamgeflans met Kane se eie woorde, asook sinsnedes uit die Bybel, die werk van Aleister Crowley, Shakespeare se *Hamlet*, en selfs George Lucas se *Star Wars: A New Hope* (Fisher 2001b). Hierdie onderskeie intertekste maak van *Crave* 'n digte en gedagte-ryke drama, want daardeur word velerlei lae van betekenis daartoe toegevoeg, en dit is hierdie lae van betekenis wat ontgin moet word ten einde sin van hierdie uitermate gefragmenteerde teks te kan maak.

### **3.1. Die tematiek en verhoudings van *Crave***

Daar is reeds na verwys dat die wêreld van *Crave* deur vier karakters sonder 'n definitief-besliste identiteit beset word, nl. A, B, C en M. Wat wel duidelik is omtrent hierdie karakters, na gelang van Kane se eie gegewens omtrent die argetipes wat elkeen verteenwoordig, is dat eersgenoemde twee manlik en laasgenoemde twee vroulik is. Hierdeur word die moontlikheid van verskeie verhoudings tussen die onderskeie karakters moontlik gemaak, veral omdat geeneen van die karakters met slegs een ander karakter in gesprek tree nie, maar hulle stellings of die vrae wat hulle rig dikwels op meer as een van die ander karakters van toepassing sou kon wees (Saunders 2009:32). Sierz (2001:109) gaan self in hierdie verband van die standpunt uit dat “[t]he play can be read in several different ways: as an account of two couples, as one mind's mental collapse or even as the overlapping feelings of four people who've never met”, en Blankenship (2008:8) brei hierop uit deur daarop te dui dat “[i]t's possible that M [...] is mother to C [...] and had affairs with both A [...] and B [...]. Of course,

it's also possible the other three are just part of M's psyche". Laasgenoemde benadering is in performance deur Cheryl Faraone gevolg deurdat M na voor op die voor geplaas is, met A, B en C wat agter haar gesit het (cf. Blankenship 2008:8).

Tog wil dit uiteindelik voorkom asof Kane wel twee spesifieke verhoudings in haar teks uitsonder en ondersoek. Die eerste hiervan is die verhouding tussen M en B, waar eersgenoemde 'n brandende begeerte het om 'n kind saam met laasgenoemde te verwek - cf. "I want a child" (Kane 2001c:157) - alhoewel sy aanvanklik glad nie enige liefdesgevoelens jeens hom blyk te koester nie: "I'm not interested in you. [...] I'm not interested in the first fucking thing about you" (Kane 2001c:162). B het op sy beurt weer 'n dringende behoefte daarna om deur 'n ouer vrou - iemand soos M[other] - verlei te word:

**B** Will you come round and seduce me? I need to be seduced by an older woman.

**M** I'm not an older woman.

**B** Older than me, not older *per se*.

(Kane 2001c:158)

Hierdie begeerte blyk uiteindelik so sterk en dringend te wees dat hy aan die einde van haar vra: "Rape me" (Kane 2001c:199), wat die moontlikheid van 'n Nirvana-liriek as literêr-musikale interteks daarstel, en wat later verder ondersoek sal word.

Die tweede verhouding wat Kane verken is dié tussen die ouer man A en die jonger meisie C. Daar blyk reeds met die aanvang van die drama iets onrusbarend hieromtrent te wees, omrede A die argetipiese Adult verteenwoordig, terwyl C die argetipiese Child verteenwoordig. Wanneer A boonop op rasonale wyse omtrent homself te kenne gee: "I'm not a rapist. [...] I'm a paedophile" (Kane 2001c:156), word daar ook 'n geskiedenis tussen betrokke twee karakters daargestel, omrede geargumenteer sou kon word dat hierdie einste meisie, C, sy minderjarige teiken was wat nou niks met hom te doen wil hê nie. Wanneer hy op 'n stadium om verskoning vra, versoek sy hom herhaaldelik om van haar af weg te gaan:

**A** I'm sorry.

**C** Go away.

[...]

C Go away.

[...]

C Go away.

A I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry.

C What for?

(Kane 2001c:164)

Hierdie word dus 'n ongemaklike verhouding, soos Michael Billington ook opgemerk het omtrent Vicky Featherstone se regie daarvan in die Traverse Theatre-produksie van *Crave*: wanneer A sy liefde teenoor C verklaar met 'n monoloog wat oor amper twee bladsye strek, “[C] ‘twists and writhes like a trapped snake’ [...]. At another point in the play, C moves away from her seated position next to A to swap places with the older woman M” (in Saunders 2002:106). Die feit dat die teksaanwysings dit van C verg om tydens hierdie monoloog onderlangs te herhaal: “This has to stop” (Kane 2001c:170), dui verder daarop dat alles nie pluis is nie, en dat A C ongemaklik maak. Saunders (2002:105) beskryf die verhouding verder as “unequal, unreciprocated and possibly abusive”, wat geregverdig is, aangesien C telkens na mishandeling in die algemeen, maar ook na mishandeling wat sy tot dusver in haar lewe moes deurmaak, verwys: “That violent terrified paralysed child”, “It’s my virginity. [...] A fourteen year old to steal my virginity on the moor and rape me till I come”, “I watched my father beat my mother with a walking stick” (Kane 2001c:171, 178, 179). Dit is ook hierdie mishandeling waarvan sy probeer wegstroom in die teks, maar die herinneringe wat hul telkemale in haar geestesoog afspeel, verhoed haar om dié doel te bereik. Gevolglik, en soos Saunders (2009:33) ook daarop dui, deel A en C beslis 'n geskiedenis wat hul verhouding betref (soos gemerk kan word wanneer die dialogiese wisseling tussen hulle bestudeer word), terwyl die verhouding tussen B en M deur die loop van die teks sy gang blyk te gaan en homself voor die leser/gehoor uitspeel.

Hierdie verhoudings tussen die onderskeie karakters weerspieël ook heelwat omtrent die onderwerpmateriaal en tematiek wat Kane in *Crave* verken en waarmee sy omgaan. Een van die prominente temas blyk liefde en die vele fasette wat dit aanneem, te wees: onbeantwoorde liefde, soos M se aanvanklike gevoelens jeens B, asook B se uiteindelijke gevoelens jeens M; die moederlike liefde wat M bitterlik graag sou wou ervaar en die rede waarom sy 'n kind by B wil verwek; A se sosiaal-onaanvaarbare liefde vir C, en as uitbreiding daarvan: verkragting as liefde. Hierdie tema hou uiteindelik direk verband met die kerntema van die teks, wat

reeds deur die titel daarvan weergegee word: begeerte. Sierz (2001:118) stel dit dat “[a]s its title implies, the play is about aching need and suggests that what we most crave may be the same thing that cripples us emotionally”. Hierdie sentiment blyk uiteindelik op al die karakters van toepassing te wees, want dit is hul liefde en begeertes wat uiteindelik tot hul emosionele, sielkundige en fisiese ondergang aanleiding gee. En volgens Saunders (2009:33) word, of is, elkeen van die karakters reeds met die aanvang of na die einde van die teks op die een of ander vlak geskend deur hul verhoudings, soos gemerk kan word wanneer karakters herhaaldelik teenoor mekaar erken: “You’re dead to me” (Kane 2001c:155, 168, 196, 200) of “I feel nothing, nothing. I feel nothing” (Kane 2001c:156, 156, 175, 199). Ander temas en onderwerpe wat op die een of ander wyse aangeraak word, en wat tot ‘n sekere mate as kerntemas binne Kane se oeuvre beskou kan word, omrede hulle in elkeen van die tekste daarin voorkom, is die dood, depressie, en mishandeling.

Dit is alles goed en wel om tot op hede kennis van die onderskeie temas, verhoudings, karakters en onderwerpe van *Crave* te dra, maar die kernvraag bly staan: hoe sien die verhouding van die liriek as literêr-musikale interteks daarna uit m.b.t. hierdie temas, verhoudings, karakters en onderwerpmateriaal? Hoe informeer en wysig hierdie lirieke die bestaande beskouings en betekeniswaardes wat aan genoemde elemente van die teks geheg word al dan nie? Ten einde hierdie vrae voldoende te kan beantwoord, sal die fokus nou verskuif word na die neerslag van twee orkeste se lirieke wat óf prominent en direk in *Crave* figureer óf op wie se lirieke daar toespelinge gemaak word, nl. Nirvana en die Beatles.

### **3.2. Nirvana, die Beatles en “There’s something in the way”**

Wanneer M vroeg in die drama te kenne gee: “There is something in the way” (Kane 2001c:155), word daar onmiddellik ‘n wesentlike verbintenis met nie net Nirvana se “Something In The Way” - waarvan hierdie woorde die koor is (Nirvana 1999) - bewerkstellig nie, maar word daar tot ‘n mindere mate ook ‘n verbintenis met George Harrison (van Beatles-faam) se “Something” - waar “something in the way” as begin-frase van veelvuldige versreëls gebruik word, o.a. “Something in the way she moves / Attracts me like no other lover” (The Beatles 2009a) - daargestel (cf. Fisher 2001b). Terselfdertyd ontstaan daar velerlei vrae omtrent die presiese aard van hierdie “something”; omtrent wat dit behels; wat die betekeniswaarde daarvan is. Is hierdie “something” iemand? Verwys M na haarself of een van die ander drie karakters, of moontlik na elkeen van hulle? Op wie is

hierdie woorde van toepassing? Of is dit ‘n siekte; ‘n geestesafwyking wat dag na dag die lewe meer ondraaglik maak?<sup>1</sup> Kan hierdie “something” die dood wees? Of erger: die lewe wat in die pad na die dood staan? Is dit gevoelens wat M jeens iemand - moontlik B - koester of wat iemand jeens haar koester? Of is hierdie “something” eerder iets wat haar daarvan verhoed om gevoelens vir ‘n ander te mag koester? Gevolglik kan die verbintenis met beide die Nirvana- en Beatles-liedere bestudeer word ten einde moontlik duidelikheid omtrent wat hierdie “something” presies mag wees, te kry. Daar sal egter nooit in die beskouing van beide liedere gepoog word om te argumenteer dat die betekenis wat een lied tot die teks toevoeg van meer belang as die betekenis van die ander lied is of selfs die korrekte en besliste interpretasie daarvan is nie.

### **Nirvana, eensaamheid, die dood en die self**

Indien daar na Nirvana se “Something In The Way” gekyk word, is Gillian Gaar (2009:205) van mening dat

[e]ven for Nirvana ‘Something In The Way’ is an exceptionally bleak song, distilling a lifetime’s worth of alienation into nine lines. Though the first line refers to the occasional night Cobain spent sleeping under bridges, the broader theme is one of complete and utter abandonment.

Die feit dat feitlik elke karakter in *Crave* die slagoffers van liefde in verskeie vorme is en dat hulle op die een of ander wyse deur hul onderskeie verhoudings geskend is of word, dui onmiddellik op die relevansie van betrokke lied as literêr-musikale interteks, want elkeen van die karakters is in sy/haar eie reg verworpe en dra die emosionele letsels daarvan. “Something In The Way” word ook as ‘n “sombre and disconsolate” (Gaar 2009:164) lied beskou, en dit korreleer weer direk met die “pervading sense of despair” (Saunders 2009:33) wat in *Crave* en onder die karakters; binne hul gemoedere na te speur is.

Dit is egter nie net die lirieke nie, maar ook die melodie van betrokke lied en Cobain se vokale performance wat tot ‘n groot mate met hierdie hopeloosheid wat deur die karakters in

---

<sup>1</sup> Gegewe dat Kane self ‘n depressie-lyer was en haar volgende teks pertinent hiermee as onderwerpmateriaal sou omgaan, is hierdie ‘n besliste moontlikheid.

*Crave* ervaar word, korreleer: “A cello during the chorus adds to the haunting mood. But it’s Cobain’s vocal that’s most impressive here, a heart-wrenching performance that’s bereft of hope, the concluding ‘yeah, yeah’ delivered with a weary sigh” (Gaar 2009:206). Cobain klink uitgeput en moeg gelewe wanneer die lied sy afloop neem. Hierdie selfde lewensmoegheid kan in Kane se karakters waargeneem word. A verwys telkens na die dood: “I am going to die” (Kane 2001c:175), en hy maak ‘n selfs meer drastiese uitspraak deur te erken: “Death is my lover and he wants to move in” (Kane 2001c:180). Net so gee B, nadat M van hom vra: “Why do you drink so much?”, te kenne: “The fags aren’t killing me fast enough” (Kane 2001c:181). Nes Cobain dit in sy vokale performance weergee, is hierdie manlike karakters dus moeg vir leef en beide het ‘n dringende behoefte daarna om te sterf. Hulle jaag as’t ware die dood na deur hul eie liggame leed aan te doen in ‘n poging om die sterwensproses aan te hits. Gevolglik kan geargumenteer word dat hierdie “something in the way” moontlik na die lewe self - wat in die pad van die dood waarna die onderskeie karakters smag, staan - kan verwys.

Wat hierdie “something in the way” van die onderskeie karakters verder betref, dui Charles Cross (2007:56) daarop dat die “[t]he ‘something’ [of the song] was unexplained by the oblique lyrics, but there was little doubt that *he* [Kurt Cobain] was what was in the way”. Die individu verhoed dus volgens hierdie lied hom- of haarself om van die verlede ontslae te raak deurdat hy of sy heelyd daarna terugkeer en daaraan kleef. Terselfdertyd verhoed die individu hom- of haarself om uit sy/haar depressiewe geestestoestand te kom, deurdat alle hoop op verbetering laat vaar is, soos deur Cobain se hopelose vokale performance geïllustreer word.

M se konstante hunkering na ‘n kind en haar begeerte om ‘n verhouding met B aan te knoop ten einde ‘n kind te kan verwek, word o.a. die “something” wat haar verhoed om uit haar depressiewe toestand te kom, veral vanweë B se aanvanklike verwerping van haar liefde. Haar verwerping korreleer dus met dié van die spreker in en tematiek van “Something In The Way”. M word egter ook haar eie “something”, vanweë haar onvermoë om tot die insig te kom dat sy haar begeertes om ‘n kind te verwek moet laat vaar, want dit is hierdie begeerte wat haar emosioneel onderkry en daartoe aanleiding gee dat sy uiteindelik alle hoop laat vaar en die dood met ope arms tegemoetgaan - cf. “[a]s its title implies, the play is about aching need and suggests that what we most crave may be the same thing that cripples us emotionally” (Sierz 2001:118). Dít word ook duidelik waargeneem m.b.t. C, ‘n “young

woman [...] tortured by an abusive past which she cannot fully recall” (Urban 2001:43). Sy probeer om aan hierdie verlede te ontsnap deur alle kontak met die pedofiel A te staak en afstand tussen hulle daar te stel, maar konstante pogings om herinneringe aan die verlede op te roep; die feit dat sy aan haar tyd saam met hierdie pedofiel dink; dat sy terugdink aan die seksuele mishandeling en geweld wat sy as kind moes aanskou en deurmaak, veroorsaak dat sy haar eie “something”, wat in haar pad tot verbetering staan, word. Sy gaan immers van die standpunt uit: “I see no good in anyone any more” (Kane 2001c:163), wat op ‘n droewe uitkyk op en totale gebrek aan hoop m.b.t. die lewe; die mensdom dui. Gevolglik blyk die dood haar enigste “positiewe” vooruitsig te wees, omrede dit haar daartoe in staat sal stel om van die hopeloosheid van die lewe en die wêreld waarin sy haarself bevind, te ontsnap. Maar ook dít lei tot ‘n verdere verlies aan hoop en maak haar selfs meer depressief as wat sy reeds is: cf. “I’m having a breakdown because I’m going to die” en “I’m not ill, I just know that life is not worth living” (Kane 2001c:172, 188).

Saunders (2009:33) vat Kane se eie beskouings hieromtrent saam wanneer hy skryf: “Kane saw *Crave* as the bleakest of her plays because its characters have ceased to have faith in redemption through love and choose, instead, to embrace the void of a ‘world without end’”. Deurdát die karakters dus alle hoop laat vaar, word hulle hul eie struikelblokke; die “something” wat hul in ‘n diepe depressie dompel en wat uiteindelik tot hul dood (en heel moontlik hul selfmoord) aanleiding gee.

### **Die Beatles en die fisies-erotiese**

*Eros*: Romantic love, whose most typical symptom is “an immediate, powerful attraction to the physical appearance of the beloved” (Lee 1973:33). The experience of love at first sight is not uncommon; the subsequent happiness may be (successfully) followed by profound and lasting physical rapport and delight, or (unsuccessfully) by a collapse of the relationship, especially when the eroticism is not mutual.

(Inglis 1997:46)

Só definieer Ian Inglis een van ses vorme wat die liefde volgens teoretikus John Alan Lee binne die populêre kultuur (o.a. waar dit op musiek; op lirieke van toepassing is) aanneem. Hy dui voorts daarop hoe hierdie erotiese kwaliteit van Eros in die Beatles se “Something” -

veral in die openingsreëls daarvan: “Something in the way she moves / Attracts me like no other lover” (The Beatles 2001a) - nagespeur kan word (Inglis 1997:50-51). Vir die spreker in betrokke lied gaan dit dus om die fisies-erotiese, want die “she” waarna in die lirieke verwys word se fisiese handeling; die manier hoe sy aan’t beweeg is, gee aanleiding tot sy gevoelens; sy aangetrokkenheid tot en liefde vir haar.

Wanneer A gevolglik in *Crave* teenoor C erken: “Long before I had the chance to adore all of you, I adored the bits of you I could see” (Kane 2001c:172), kan ‘n wesentlike verband tussen teks en liriek; tussen *Crave* en “Something” daargestel word, want nes die geval met die spreker in “Something”, blyk A se aangetrokkenheid jeens C van ‘n fisies-erotiese aard te wees. Ter verdere illustrasie hiervan kan daar ook melding van A se vroeëre bekentenis teenoor C - “You’re always gorgeous, but you’re particularly gorgeous when you come” (Kane 2001c:171) - gemaak word, want hier hou die orgasme weer verband met die fisiese handeling van seksuele omgang, en A se fisies-erotiese aangetrokkenheid teenoor C word hierdeur beklemtoon. Indien Harrison (en by uitstek The Beatles) se “Something” as literêr-musikale interteks beskou word, kan A se sosiaal-onaanvaarbare en verontrustende aangetrokkenheid tot C; sy begeerte om (as pedofiel en volwassene) ‘n wesentlike verhouding met hierdie minderjarige daar te stel - cf. hoe hy onderskeidelik van haar vra en smeek: “What will I do when you throw me away?” en “Don’t cut me out” (Kane 2001c:171, 172) - hiervolgens verstaan word, veral gegewe dat beide Barber (2004:310) en Ingham (2009:212) melding maak van die opregtheid van die liefde; van die romantiek, soos in die lirieke van “Something” vervat is: “it portrays love eloquently because it is so happily tongue-tied” en “[g]enerally thought to be about [Harrison’s] wife Patti [...] [w]ith great emotional impact being generated from the simplest of chromatic melodic devices and a gorgeously understated delivery, it has a love-struck fulsomeness”.

Hierdie gegewens regverdig wel nie A se seksuele mishandeling en misbruik van C binne wetlike perke nie, maar indien daar iets in die fisies-erotiese gegewens van “Something” - spesifiek die openingsreëls daarvan:

Something in the way she moves  
Attracts me like no other lover  
Something in the way she woos me  
I don’t want to leave her now



- skuil, en betrokke lied wel as interteks aangewend word, met gevolg dat C die “she” daarvan word, sou dit moontlik wees om te argumenteer dat C seksueel losbandig is en haarself ‘n minderjarige teiken vir ouer, wellustige mans soos A maak; dat sy A as’t ware fisies en seksueel uitlok, en net soveel aandeel in haar eie misbruik het as hy. Wanneer C dus na “[a] field. A basement. A bed. A car” (Kane 2001c:174) verwys, kan dit as al daardie plekke waar A (of ander mans) haar seksueel mishandel en verkrag het, beskou word. Reeds hierin blyk iets omtrent haar seksuele losbandigheid of vrywilligheid tot misbruik te skuil, want geen vrou sal toelaat dat sy veelvuldige kere en op veelvuldige plekke as ‘n weerbare seksuele teiken misbruik word nie. Daar sou ook geargumenteer kon word dat A se kommer omtrent sy verhouding met C, soos vervat in: “What will I do when you throw me away?” (Kane 2001c:171), daarop dui dat C die rol van ‘n lokvink of uitlokker aanneem in hierdie verhouding. Sy beskik oor die mag om die verhouding te beëindig al dan nie. Sy word die poppemeester en hy die hulpelose marionet wat na gelang van haar pype dans. Sy blyk die een te wees wat ‘n seksuele kat-en-muis-speletjie met hom speel, en nes die spreker in “Something”, wil A haar ook nie verlaat nie.

Tog probeer sy haarself aanvanklik verontskuldig deur te sê: “It’s not my fault, it was never my fault” (Kane 2001c:157), en sy smeeke-vra A deurgaans om haar met rus te laat; om kontak met haar te verbreek, maar later erken sy: “I keep coming back” (Kane 2001c:177). Sy keer uit vrye wil na A terug, want sy soek toenadering tot hom; tot ‘n tipe vaderfiguur - cf. “Still sleeping next to Daddy” (Kane 2001c:180). M werp verder lig hierop: “There is something in the way. [...] She had him back” (Kane 2001c:155). Gevolglik word dit duidelik dat C die skuldige party in betrokke verhouding is wat toelaat dat A haar keer op keer seksueel mag misbruik. Sy laat hom vrywilliglik in haar lewe toe, ten spyte van die misbruik wat sy as gevolg daarvan moet deurmaak - cf. in hierdie opsig:

C I don’t want to stay.

[...]

C I want you to leave.

[...]

A Let it happen.

C No.

[...]

C No.

(Kane 2001c:166)

Sy erken hier dat sy wil weggaan; dat sy kontak met A wil verbreek en vra hom om van haar af weg te gaan, maar wanneer hy dan die uitdaging aan haar stel om voet by stuk te hou; om hom te laat gaan, besluit sy daarteen, wat daarop dui dat sy meer aandeel in haar eie seksuele misbruik het as A. Gevolglik kan die geloofwaardigheid van C na gelang van hierdie literêr-musikale interteks bevraagteken word, want aangesien sy A uitlok, maak sy dit vir hom haas onmoontlik om haar uit sy gedagtes (dikwels onbetaamlike gedagtes) te kry of haar wense dat hy afstand tussen hulle daar moet stel, te gehoorsaam. Uiteindelik, nes dit die geval met Nirvana se “Something In The Way” is, kan die “something” waarna M verwys ook as die individu self beskou word wat in haar eie pad tot genesing of verbetering, en ‘n lewe sonder seksuele misbruik staan. Terselfdertyd kan hierdie “something” ook as C se seksuele losbandigheid en fisies-erotiese optrede jeens A beskou word wat weer in A se pad staan; wat hom daarvan verhoed om geen gevoelens jeens C te koester nie.

### **3.3. “Go away, go away, go away” - Cobain, Kane en ‘n afsku in die mensdom**

Daar is vroeër na verwys dat C vroeg in die drama herhaaldelik van die pedofiel A, wanneer hy haar moontlik om verskoning vra vir die seksuele wandade wat hy teenoor haar begaan het, vra: “Go away” (Kane 2001c:164). Hierdie herhalende frase herinner aan nog ‘n Nirvana-lied, “Scentless Apprentice”, waarin dieselfde frase keer op keer herhaal word (Nirvana 2001b). Paytress (2004:36-37) dui in sy bespreking van die lied daarop dat “Cobain took advantage of the full range of twentieth century expression with a murderous ‘Go awaaaay!’ - several times during the song”. Die feit dat daarna as “murderous” verwys word in sy performance, dui op ‘n inherente woede en frustrasie waaraan hy uiting gegee het met die sing van hierdie lied. Net so blyk daar in C ook ‘n onderliggende woede jeens A te wees, waaraan sy uiting gee d.m.v. hierdie herhaling. Die feit dat sy later aan hom sê: “Don’t touch me” (Kane 2001c:166), dui ook daarop dat sy moontlik nie net woede nie, maar ‘n absolute walging of afsku jeens hom het - alhoewel die besluit omtrent die aanslag en intensie waarmee hierdie woorde oorgedra word steeds van ‘n regisseur sou afhang.

Indien daar egter van die standpunt uitgegaan word dat C se “Go away” gevul is met ‘n woede en afsku jeens A, korreleer hierdie afsku ook direk met die oorsprong van betrokke lied se lirieke binne die Nirvana-oeuvre:

the lyric [...] was based - uncharacteristically - on a book by German novelist Patrick Süskind [...] [t]itled *Perfume* [...]. The ‘Scentless Apprentice’ is based on the book’s central character, who is born with an acute sense of smell but gives off absolutely no odour himself. This peculiar talent soon finds him apprenticed to a perfume maker. Meanwhile, he develops an extreme disgust for the smell of humans (echoing playwright Antonin Artaud’s “Where there is the stink of shit, there is the smell of being” dictum).

(Paytress 2004:36)

Die lied is dus uit ‘n afsku vir die mensdom gebore, en hierdie afsku word dan spesifiek na C verplaas in Kane se drama, waar sy selfs van die standpunt uitgaan: “I hate the smell of my own family” (Kane 2001c:160). Hier word daar uiteindelik nie net ‘n verband tussen die teks en die liriek nie, maar ook ‘n verband tussen die teks en die boek via die liriek daargestel.

In die lied sing Cobain ook op ‘n tydstip: “I lie in the soil and fertilize mushrooms” (Nirvana 2001b). Hierdie is ‘n beeld van liggaamlike verrotting, waar die mens na die aarde (waaraan hy sy oorsprong het) terugkeer, voedingstof daarvoor word en die aarde weer op sy beurt voed en iets nuuts daaruit voortspruit. Hierdie beeld verwys dus na die afsterwe van die mens; na die dood en die lot wat elkeen van ons in die vooruitsig staan. Die karakters in *Crave* gee telkemale te kenne dat hulle aan’t afsterf is, soos reeds daarna verwys is, en met die afsterf van die mens gaan die liggaam agteruit of verrot dit. Beide Kane se teks en Cobain se liriek bemoei hulself dus met die onderwerp van liggaamlike verrotting, wat as ‘n verdere rede vir die beskouing en gebruik daarvan as ‘n literêr-musikale interteks voorgehou kan word. Tog beskou beide Kane en Cobain die dood en gepaardgaande proses van verrotting in ‘n positiewe lig, terwyl die lewe self (en die stank van die mens) as negatief uitgebeeld word. Die lied het immers voortgespruit uit Cobain se eie walging jeens die mensdom, soos hy ook teenoor Michael Azerrad erken het tydens ‘n gesprek oor Süskind se boek as inspirasie daarvoor: “I just wanted to be as far away from people as I could. Their smell disgusts me. The scent of human” (Cobain in Gaar 2006:43) - moontlik hiervandaan C se stelling dat

“You’ll smell better when you’re dead than you do now” (Kane 2001c:160), want die lyk kan nie meer met die lewe en die feit dat C niks goed daarin sien, geassosieer word nie.

Hierdie walging speel homself ook verder in Kane se teks af, want C se “Go away” kan ook hieruit voortspruit, omrede sy van haar verlede; van haar seksuele mishandeling deur A probeer ontsnap, maar hy dit onmoontlik vir haar maak, omdat hy haar nie wil uitlos nie: cf. “Everywhere I go, I see him. I know the plates, I know the car, does he think I don’t know?” (Kane 2001c:158). Aangesien die ouderdomsverskil tussen A en C ‘n groot een is, is dit ook moontlik dat C gevolglik deur A en sy afgetakelde, verrottende, maar steeds lewende ou lyf - wat haar aan die seksuele misbruik van haar verlede; aan alles wat sleg is omtrent die lewe herinner - gewalg is. Sy gee selfs te kenne: “My bowels curls at his touch” (Kane 2001c:175), wat dui op iemand wat tot die punt van liggaamlike ontlasting gedryf word deur die blote aanraking van ‘n ander, juis vanweë haar walging jeens hom. Gevolglik word dit duidelik dat die neerslag van die “Scentless Apprentice”-liriek in *Crave* by C se afsku jeens A aansluit en dit beklemtoon, en die herhaling van “Go away” kan gevolglik aan die hand hiervan verstaan word.

### **3.4. “Rape me” - Nirvana en die ommekeer van die konvensionele**

Daar is reeds verwys na die ouer vrou M wat bitter graag ‘n kind by die jonger man B wil verwek, maar dat sy geen daadwerklike liefdesgevoelens jeens hom koester nie, en hy aanvanklik op sy beurt niks met haar te doen wil hê nie. Saunders (2002:105) dui voorts daarop dat “[i]n contrast with this, B’s initial callousness towards M is replaced by his growing dependency on her, which she mockingly rejects”. Hierdie verwerping blyk ‘n geweldige impak op B te hê: dit word die “something” wat in sy pad tot liefde staan, want namate tyd verloop, word hy al meer desperaat om ‘n wederkerige verhouding met M daar te stel, ten onkoste van homself.

Versoeke en verklarings soos “I give myself [...] I give my heart”, “Love me”, “I need you” en “Couldn’t love you more” (Kane 2001c:183, 184, 189, 194) word blatant deur M geïgnoreer en kulmineer uiteindelik in B se skynbaar desperate versoek: “Rape me” (Kane 2001c:199). Soos reeds daarna verwys is, is dit ook die titel van ‘n Nirvana-lied en gevolglik kan die teks aan die hand van betrokke liriek (en lied) beskou word, want verkragting blyk ‘n prominente tema in die teks te wees: A is ‘n pedofiel en pedofilie word as ‘n “[a]fwyking

waarby kinders voorkeur as seksobjek kry” (Odendal *et al.* 1985:826) beskou, en C blyk nie net A se minderjarige seks-slagoffer te wees nie, want sy dui ook op ander gevalle waar sy verkrag is: “A fourteen year old to steal my virginity on the moor and rape me till I come” (Kane 2001c:178).

Nes B in *Crave* mishandeling en misbruik versoek, “[‘Rape Me’] stands as one of Nirvana’s most disquieting songs, seeming to invite abuse” (Gaar 2009:207). B vra immers van iemand om hom fisies aan te rand, te mishandel en na hartelus te misbruik. Indien hy dit nie van M vra nie, kan geargumenteer word dat hy dit dan van A versoek, omrede B na Boy verwys en Boy die idee van ‘n jong seun - wat die teiken van ‘n pedofiel sou wees - in die geestesoog oproep. Afhangend van die ouderdom wat deur ‘n regisseur aan B toegeskryf word, kan hy ook as ‘n jong man wat in ‘n homoseksuele verhouding wil tree of tot so ‘n mate na liefde smag - veral gegewe dat M nie sy hofmaking wil aanvaar nie - dat hy homself aan ‘n pedofiel (en dus verkragter) sal oorgee en sal toelaat dat sy liggaam geskend word ten einde ‘n mate van toenadering en wederkerige liefde te ervaar. Wanneer Cobain sing:

Rape me, rape me my friend

Rape me, rape me again

[...]

Waste me

Taste me my friend

(Nirvana 2001a),

blyk dieselfde sentiment ge-uiter te word. Die spreker in die lied gee homself volkome oor aan die genade van ‘n ander en versoek, nes B, die mees ondenkbare fisiese mishandeling wat met liefde verband kan hou, nl. verkragting.

Tog dui Gaar (2009:207) daarop dat

the force of Cobain’s vocals makes the song stand as a defiant indictment of such an assault. Cobain was one of the few major rock stars to speak openly about the atrocity of rape [...]. He not only denounced the act itself (calling it “one of the most terrible crimes on earth”), he also felt that one of the most effective ways of combating it was to change men’s attitudes, as he told NME in 1991: “What really needs to be done is

teaching men not to rape. Go to the source and start there.” As such he understood how powerful it would be to hear a man singing a song entitled ‘Rape Me’.

Gevolgtlik kan B se versoek, wanneer dit binne hierdie konteks gelees en geïnterpreteer word, ‘n ander dimensie en betekeniswaarde na gelang van die liriek en die betekenis daarvan aanneem. Saunders (2009:35) meen dat “[*Crave* and 4.48 *Psychosis* both] share an exploration of abusive relationships”, en daar is vooraf na verwys dat die verhouding tussen A en C nie-wederkerig, sosiaal-onaanvaarbaar en seksueel-mishandelend is. Aangesien C as Child geïnterpreteer kan word, kan eersgenoemde se woorde, “[a] field. A basement. A bed. A car” (Kane 2001c:174), as al daardie plekke waar sy deur A seksueel mishandel en verkrag is, beskou word (soos ook reeds daarna verwys is). Dít, sowel as haar latere verwysing na “[a] fourteen year old [who stole her] virginity on the moor and rape[d] [her] till [she came]” (Kane 2001c:178), dien vervolgens ook as motivering vir haar ongemaklike reaksie tydens A se oorweldigende liefdesverklaring jeens haar, waarin hy uiting aan sy diepste begeertes gee (cf. Kane 2001c:169-170), want van kindsbeen af blyk sy aan die seksuele mishandeling van mans wat veel ouer as sy is, onderwerp te wees. Insake A se liefdesverklaring stel Saunders (2002:107) dit dat “[A’s speech] is undoubtedly touching, with its suffused longing for another person, [but] Kane underscored it with an equal sense of darkness”. Gedurende hierdie monoloog herhaal C die woorde “this has to stop” deurgaans “[u]nder her breath until A stops speaking” (Kane 2001c:170), wat op haar ongemak met en vrees vir A kan dui, en daar is reeds na verwys hoe Vicky Featherstone fisiese vergestaltung aan betrokke ongemak in performance gegee het (cf. Saunders 2002:106).

In hierdie opsig kan B se “Rape me”-versoek dan eerder as kommentaar op A se persoonlikheid en seksuele wandade en afwykings beskou word, omrede Cobain self van mening was dat dit juis “society’s prevailing values and attitude to women that is truly fucked up” (Paytress 2004:38) is, en daarvandaan die ontstaan van betrokke lied. Cobain wou immers d.m.v. “Rape Me” die boodskap tuisbring dat verkragting onvanpas en verkeerd is binne die samelewing, soos geïllustreer word deur “the fury of Cobain’s performance [on *In Utero*], particularly his anguished cries at the song’s end, when he screams ‘Rape me!’ nine times, [which seems] sufficient to make the point” (Gaar 2009:207). Die feit dat ‘n manlike karakter soos B hierdie woorde uiter, blyk vervolgens meer gravitas daaraan te gee, en die feit dat hierdie woorde voorafgegaan en gevolg word deur “A *beat*” en “A *pause*” (Kane 2001c:199) onderskeidelik, dui op die erns van die versoek, omrede die stiltes wat dit

voorafgaan en daarop volg dit beklemtoon en uitsonder. Dit kan uiteindelik dus as 'n soort uitdaging wat deur B aan die pedofiel A gerig word, verstaan word - asof B tot 'n sekere mate 'n einde aan hierdie wandaad wat telkens teenoor die jong C begaan is, wil bring en haar teen A se bese intensies wil beskerm.

Daar kan dus duidelik gemerk word hoe die gebruik en analise van die literêr-musikale interteks die betekeniswaarde wat aan betrokke woorde geheg word binne die teks verander, deurdat twee nuwe dimensies en lae van betekenis daaraan gegee word. Eerstens kan die woorde baie letterlik geïnterpreteer en verstaan word as 'n ekstreme begeerte en hunkering na liefde (B s'n) wat tot gevolg het dat die individu (B) sy eie liggaam seksueel leed sal laat aandoen ten einde 'n verwronge vorm van liefde (verkragting) te ervaar. En tweedens kan dit (soos dit Cobain se bedoeling met die lied was) dien as bewusmaking omtrent verkragting; omtrent die feit dat dit sosiaal-onaanvaarbaar en verkeerd is; omtrent die feit dat vrouens (veral jong meisies soos C) hoofsaaklik die slagoffers daarvan is, deurdat 'n man hierdie versoek rig en die aandag daarop vestig.

### **3.5. "Rape me" - Kurt Cobain & Sarah Kane: die media se gekruisigdes**

Tot dusver is daar egter slegs na B se "Rape me"-versoek (en by uitsteking na verkragting) in die letterlike sin van die woord, waar dit dus om "[b]uite-egtelike geslagtelike verkeer deur 'n man met 'n vrou deur geweld sonder haar toestemming" (Odendal *et al.* 1985:1251) gaan, gekyk. Gillian Gaar (2009:207) is egter van mening dat Cobain hierdie woorde ook op 'n figuurlike en meer persoonlike wyse - waar dit dus op sy eie lewe van toepassing is - aanwend: "By the time the band recorded ['Rape me'], Cobain had added four lines that attacked the media harassment he felt he'd suffered [since the release and success of *Nevermind*], giving the song a metaphorical as well as literal meaning". Ter bevordering van begrip en agtergrondkennis: in September 1992 het *Vanity Fair* 'n artikel gepubliseer waarin iemand in Cobain en sy vrou, Courtney Love, se binnekring beweer het dat die paartjie dwelms misbruik het tydens Love se swangerskap en dat hul pasgebore babadogtertjie, Frances Bean Cobain, se gesondheid daardeur aangetas is. Gevolglik het heelparty koerante in die V.S.A. (o.a. *The Globe*) smeerveldtogte teen Cobain-hulle begin en opskrifte soos "Rock Star's Baby is Born a Junkie" - vergesel van 'n foto van 'n misvormde baba - het nuusvoorblaaie versier (cf. Cross 2007:239-240). Wanneer Cobain dus o.m. op "Rape me" (in die vier versreëls waarvan Gaar melding maak) na sy "[f]avorite inside source" (Nirvana

2001a) - volgens Cross (2007:248) “a reference to the *Vanity Fair* article” - verwys en met ‘n gryntjie sarkasme erken: “Appreciate your concern / You’ll always stink and burn” (Nirvana 2001a), kan daar sonder twyfel geredeneer word dat hy direk met sy kritici in gesprek tree; hulle kritiseer en verkragting as metafoor vir sy onregverdigde, brutale behandeling in die media (waar sy beeld; sy menswees as’t ware uitmekaar geskeur is) gebruik. Wanneer hy boonop ná afloop van genoemde vier versreëls op die lied nege keer “Rape me” skree, elke keer met meer woede en intensiteit as vantevore, daag hy sy kritici uit om daarmee voort te gaan, of soos Paytress (2004:38) dit omtrent “Rape Me” stel: “from a position of almost unfathomable cultural power, Cobain [throws] his role as Commodity Fetish Number One, there to be abused until the next willing victim [comes] along, back into the face of his public”. Hoe hou dit egter hoegenaamd met *Crave* of selfs met Sarah Kane verband?

Sarah Kane het van meet af aan - nes Cobain na afloop van *Nevermind* se sukses - ‘n baie troebel en onstabiele verhouding met haar kritici gehad. Haar debuut-drama *Blasted* het ‘n geweldige opskudding in Britse teater veroorsaak en word alom beskou as “the biggest scandal to hit theatre since Mrs. Whitehouse tried to close Howard Brenton’s *The Romans in Britain* in 1981” (Sierz 2001:91), met gevolg dat die teks, sowel as Kane self ‘n teiken vir Britse teaterkritici se brutaal-negatiewe kritiek (veral dié van *Daily Mail*-joernalis Jack Tinker) - waar nie net haar dramas nie, maar ook haar eie geestestoestand en menswees dikwels aangeval is - geword het. Ná *Blasted* blyk Kane in elkeen van haar daaropvolgende dramas op die een of ander wyse gegewens uit haar eie verhouding met die media in haar tekste te verwerk en daardeur met haar kritici in gesprek te tree. In *Phaedra’s Love* vererg Hippolytus homself bv. vir die publiek (en tot ‘n mate ook die media) wat hulself blindstaar teen die gruwels wat in die wêreld om hulle aan’t gebeur is: “News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters ‘cause it’s a royal birthday” (Kane 2001d:74). Hierdie sentiment - alhoewel dit binne die konteks van die drama op die verbruikersmentaliteit en “celebrity”-behepthed van die samelewing dui, soos reeds bespreek is - herinner aan ‘n stelling wat Kane omtrent die bohaai wat binne die Britse media oor *Blasted* (waarin daar slegs die uitbeelding van verkragting en geweld was) opgeskop is, asook die geweldige media-dekking daarvan, terwyl die verkragting en moord van ‘n jong dogtertjie geïgnoreer is: “The thing that shocks me most is that the media seem to have been more upset by the representation of violence than by violence itself” (in Sierz 2001:97). Reeds hier blyk sy dus kommentaar op haar eie kritici se misplaasde aandag m.b.t.



daardie gebeure in die wêreld wat werklik van belang is en die samelewing ingrypend en negatief beïnvloed, te lewer.

In *Cleansed* het sy haar mes selfs dieper in die media se sy gedruk, deurdat die pyniger van die konsentrasiekamp in die drama se naam ooreenstem met dié van die kritikus wat die kruistog teen haar in die media gelei het, [Jack] **Tinker**. Steve Earnest (2006:111) dui in hierdie opsig daarop hoe, in die Schaubühne am Lehninger Platz se weergawe van *Cleansed*, ink gebruik is om bloed te verteenwoordig in die tonele waar karakters ledemate verloor of keel-af gesny word, want “[t]he ink [...] reinforced the reference to London theatre critic Jack Tinker, on whom Kane based the institutional leader of *Cleansed*, and his negative judgment of her first play, *Blasted*”. Gevolglik sou ge-argumenteer kon word dat die marteling waarmee Tinker die karakters in *Cleansed* beproef direk met Kane se eie gevoelens omtrent haar behandeling deur kritici (spesifiek Jack Tinker) in die media korreleer: dat sy daarin gemartel en soos Carl as’t ware uitmekaar verskeur is. En wanneer in ag geneem word dat sy in *4.48 Psychosis* - wat na *Crave* sou volg - hierdie gesprek met haar kritici tot die volgende vlak geneem en direk met die kritikus Alastair Macaulay se resensie van *Cleansed* in gesprek getree het (Saunders 2009:35), deurdat ‘n frase daaruit, waarin hy Kane ‘n “expressionist nag” noem, aangehaal word en Kane dan daarop reageer:

An expressionist nag

Stalling between two fools

They know nothing -

I have always walked free

(Kane 2001a:213),

kan geredeneer word dat, wanneer B “Rape me” sê, dit as ‘n soort uitdaging aan haar kritici beskou kan word, en terselfdertyd as ‘n refleksie op haar eie gevoelens omtrent haar brutale behandeling in die Britse pers dien (sy voel dat haar behandeling daarin aan verkragting grens). Haar reaksie hier in *4.48 Psychosis* blyk immers gemik te wees op soortgelyke, onkundige kritici (soos Macaulay) wat nie oor die nodige agtergrondkennis omtrent haar werk beskik nie, en gevolglik negatief daarop reageer, omrede hulle nie verstaan wat sy in haar werk probeer sê of doen nie.

Wanneer A - 'n karakter wat volgens Kane die argetipiese Author (dus: haarself) kan verteenwoordig, soos reeds daarna verwys is - gevolglik kort na B se “Rape me”-versoek sê:

And don't forget that poetry is language for its own sake.

Don't forget when different words are sanctioned, other attitudes required.

Don't forget decorum.

Don't forget decorum.

(Kane 2001c:199),

sou verder ge-argumenteer kon word dat Kane self hier aan die woord is; dat sy haar kritici vir 'n laaste keer (voor die einde van haar drama elf spreekbeurte later) direk aanspreek en hierdie karakter as spreekbuis daarvoor gebruik. Indien hierdie geval vra Kane dan hierbo van haar kritici om haar werk vanuit 'n nuwe perspektief te benader, omrede sy van 'n nuwe vorm - wat van alle vorme wat dit voorafgegaan het, afsien - gebruikmaak, en dat hulle dus hul houding jeens haar en haar werk moet verander (“And don't forget that poetry is language for its own sake / Don't forget when different words are sanctioned, other attitudes required”). En laastens en direk verbandhoudend met die aanvalle wat die media vantevore teen haar geloods het, vra sy hulle om welvoeglik met hul woorde om te gaan wanneer hulle oor haar werk skryf en dat hulle haar nie, soos vantevore, soos barbare moet “verkrag” nie, selfs al het hulle geen goeie woord om oor die werk te rep nie (“Don't forget decorum / Don't forget decorum”).

Uiteindelik, indien “Rape Me” se figuurlike betekeniswaarde (waar die media se negatiewe optrede jeens die kunstenaar as die figuurlike verkragting van betrokke kunstenaar beskou word) op *Crave* van toepassing gemaak word, blyk Sarah Kane (nes die geval met Kurt Cobain was) dus d.m.v. haar werk 'n uitdaging aan haar kritici te stel om haar steeds binne die media uitmekaar te skeur en figuurlik-gesproke te verkrag, veral noudat haar werk nie meer (soos voorheen die geval was) grusame uitbeeldings van geweld en verkragting bevat nie, maar eerder op die woord fokus en meer na die poëtiese, woordgedrewe teater van konserwatiewe, konvensionele Brittanje neig en dus meer ontvanklik en sosiaal-aanvaarbaar vir 'n breër publiek sal wees. Hiermee word dit dan duidelik hoe die figuurlike betekenis van die Nirvana-lied “Rape me” nes die letterlike betekenis daarvan na Kane se drama verplaas kan word, sodat Kane se eie stem daardeur gehoor word en die betekenis daarvan gevolglik buite die grense van die teks self strek en op Kane self van toepassing gemaak kan word.

## **HOOFSTUK 4: 4.48 PSYCHOSIS**

For many theatre critics, Kane's final play served to collapse the distinctions between life and art.

(Tyceer 2008:24)

*4.48 Psychosis*, 'n teks waarin Sarah Kane die vreesaanjaende wêreld van kliniese depressie ('n siekte waarmee sy self vir etlike jare geworstel het) - en wat uiteindelik tot die spreker daarvan se selfmoord aanleiding gee - verken, het in die vroeë oggendure van 20 Februarie 1999 haar ontydige swanesang geword toe die dramaturg haarself gehang en om die lewe gebring het in 'n badkamer van die King's College Hospitaal, waar sy behandeling vir hierdie eerste siekte ontvang het (Saunders 2009:11). Heelparty kritici het dit gevolglik moeilik gevind om onderskeid te tref tussen die tekstuele gegewens en Kane se biografiese gegewens na afloop van die eerste postume produksie daarvan, want ooreenkomste tussen die twee was in oormaat:

1. Nes Kane blyk die spreker in haar teks 'n skrywer te wees: sy verwys na haarself as die "[l]ast in a long line of literary kleptomaniacs" (Kane 2001a:213), en na Saunders (2009:34) se mening "*4.48 Psychosis* dramatises the anxieties that afflict the creative mind";
2. Die spreker in *4.48 Psychosis* dui op haar onafwendbare selfmoord in die vroeë oggendure: "At 4.48 / when desperation visits / I shall hang myself" (Kane 2001a:207), en (nes Kane) bring sy haarself uiteindelik dienooreenkomstig om die lewe.
3. Nes Kane ly haar spreker aan depressie, en Greig (2001a:xvi) dui daarop hoe Kane se eie depressie en die mediese behandeling wat sy daarvoor ontvang die grondslag vir die teks gevorm en die onderwerpmateriaal daarvoor voorsien het;
4. Greig (2001a:xvi) gee verder te kenne dat Kane dikwels tydens haar depressie om 4:48 a.m. ontwaak en hierin 'n oomblik van helderheid, waar die newe-effekte van depressie (psigose) nie op haar funksionering ingewerk het nie, beleef het - 'n sentiment wat die spreker in *4.48 Psychosis* teenoor haar sielkundige artikuleer: "At 4.48 / when sanity visits / for one hour and twelve minutes I am in my right mind" (Kane 2001a:229) - met gevolg dat die *4.48* van die titel ook in Kane se realiteit gesetel blyk te wees.

Tog, ten spyte daarvan dat die grense tussen die lewe en kuns; tussen biografie en teks; tussen Sarah Kane en *4.48 Psychosis* uitermate vaag (selfs volkome vernietig) mag wees, sou dit afbreek aan die drama en Kane se doelstellings daarmee doen indien daar eenvoudig van die standpunt uitgegaan word dat die teks niks meer as 'n gedramatiseerde selfmoordnota is nie. Soos uit die titel daarvan afgelei kan word, doen Kane in *4.48 Psychosis* ondersoek na psigose - 'n "[s]ielsiekte waarby kontak met die werklikheid verloor word" (Odendal *et al.* 1985:867) - en Saunders (2009:35-36) dui verder daarop dat Aleks Sierz van mening is dat die teks as "a formal attempt at breaking up a performance text to describe [this] state of psychosis where the boundaries between selfhood and the outside world have disintegrated, rather than the personal account of a psychological condition" verstaan kan word. Alhoewel Kane dus op haar eie ervarings trek, is dit nie Kane self wat hier aan die woord is nie, maar 'n proteïese spreker ('n verdeelde en voortdurend veranderende self) wat haar uitermate verwronge gedagtes verwoord, en dit gaan uiteindelik om die uitbeelding van hierdie siekte en die uitwerking daarvan op die individu (hoe die grense tussen werklikheid en onwerklikheid vervaag, sodat die een uiteindelik nie van die ander onderskei kan word nie). Dít hou weer direk verband met Kane se voortdurende pogings om die vorm en inhoud van haar werk met mekaar te verenig, sodat die twee onlosmaaklik van mekaar is. Kane (in Saunders 2009:81) het self omtrent *4.48 Psychosis* erken dat "[f]ormally I'm trying to collapse a few boundaries as well; to carry on with making form and content one".

Anders as in *Crave*, waar Kane reeds met formele karakterisering begin wegdoen het in dié sin dat tradisionele karaktername ontbreek en identiteit d.m.v. 'n enkele letter (A, B, C en M) met velerlei argetipiese betekeniswaardes toegeken word, maar waar die geslagtelikheid van en hoeveelheid karakters wel aangedui word, ontbreek identifiseerbare karakters volkome in *4.48 Psychosis*. Afgesien van agt dialogiese fragmente, waar gesprekke tussen 'n dokter en pasiënt (rolle wat na gelang van hul woordverwisseling afgelei en toegeskryf kan word) duidelik merkbaar en deur gedagtestrepe aangedui word, gee Kane nêrens anders enige aanduiding m.b.t. tot die hoeveelheid karakters (stemme) of hul geslagtelikheid nie, sodat 'n

proteïese spreker<sup>2</sup> - soos Sakarya (2007) daarna verwys - hier aan die woord is. Aangesien dit om die verlies aan 'n enkele, eenvormige persoonlikheid (omrede die individu nooit van een oomblik na die volgende volkome dieselfde is nie) gaan, kan dit vervolgens as 'n doelbewuste poging van Kane om fisiese vergestaltung aan die toestand van psigose; aan daardie splitsing wat binne die self plaasvind, op die verhoog te gee, want die besluit omtrent fisiese karakterisering (ook waar dit met geslagtelikheid verband hou); oor hoeveel stemme gebruik sal word om die gedagtes van hierdie enkele psige te verwoord, berus uiteindelik by die regisseur. Só het James Macdonald bv. in *4.48 Psychosis* se debuut-speelvak van drie akteurs (twee vroulik en een manlik) gebruik gemaak (cf. Kane 2001a:2004), terwyl ek in my verwerking daarvan vyf akteurs gebruik het: vier dames wat die hierdie proteïese spreker verteenwoordig het en een man wat die rol van dokter aangeneem het. Reeds hier kan waargeneem word hoe Kane via karakterisering die vorm en inhoud van haar werk in 'n enkele entiteit probeer omskep, waar die interne deur die eksterne verteenwoordig word, sodat konvensionele grense m.b.t. karakterisering as 'n resultaat daarvan dus verval.

'n Verdere aftakeling, asook vervorming van gebruiklike tekstuele konvensie, soos dit in *4.48 Psychosis* vervat word (en wat as uitbreiding op 'n tendens wat reeds in *Crave* daargestel is, beskou kan word), is Kane se algehele verwerping van verhoogaanwysings. Aangesien die spreker van die drama te kenne gee: "my mind is the subject of these bewildered fragments" (Kane 2001a:210), en die gees 'n nie-tasbare (en daarom nie-voorstelbare) entiteit is, ontbreek gegewens wat met stelinkleding en handeling verband hou in die tradisionele sin van die woord, maar Kane (in Saunders 2009:81) dui wel daarop dat "all the images are within language rather than visualised". Alhoewel dit dus tegnies gesproke nie 100% verband mag hou met die ondersoek na die verband tussen vorm en inhoud waarmee ek tans besig is

---

<sup>2</sup> Wanneer daar na 'n proteïese spreker verwys word, word daar verwys na 'n individu wat in hierdie geval deur depressie en psigose geteister word, met gevolg dat sy/haar emosionele geestestoestand voortdurend aan't verander is, sodat dit selde dieselfde "self" is wat aan die woord is in die onderskeie fragmente van *4.48 Psychosis*. Dit is eerder fragmente van 'n enkele, maar verdeelde self waarmee die leser in *4.48 Psychosis* gekonfronteer word, bv. 'n woedende en hartseer self in die vyfde fragment van die drama of 'n terneergedrukte self in die elfde fragment of 'n positiewe self in die een-en-twintigste fragment van die teks. Tog is dit deurgaans dieselfde individu wat aan die woord is, maar omdat Kane in elkeen van die fragmente van die drama slegs 'n vlugtige blik op die geestestoestand van hierdie individu - en hoe sy/haar emosies wipplank ry - gee, word dit duidelik dat hierdie 'n verdeelde en voortdurend veranderende self is, en daarom word daar van 'n proteïese spreker gepraat in *4.48 Psychosis*.

nie, is dit juis ten spyte of as gevolg daarvan dat tradisionele verhoogaanwysings in die teks ontbreek; dat die beelde in die woorde self vervat word (met gevolg dat die geskrewe woord van kardinale belang word m.b.t. stelontwerp en “plotting”), dat Kane se teks; haar woorde - spesifiek waar die spreker sê:

A table two chairs and no windows

Here am I

and there is my body

dancing on glass

(Kane 2001a:230)

- daartoe aanleiding gegee het dat Jeremy Herbert se stelontwerp vir James Macdonald se première-produksie pertinent op die splitsing van die self; van die psige waarna die drama ondersoek doen, gereflekteer het: “The stage set consisted of a large mirrored surface suspended from the stage at a 45-degree angle, allowing the audience to see the action from both in front and above” (Earnest 2005:300). Die feit dat die fisiese handeling van die akteurs dus op twee vlakke waargeneem kon word; dat die gehoor van twee perspektiewe voorsien is, het volgens Macdonald (in Tyser 2008:29) daartoe bygedra dat die splitsing tussen liggaam en gees visueel gerealiseer kon word, en hierdie “dual perspective also mimicked the state of clinical depression, where patients frequently talk of feeling as if they are trapped observers looking down on themselves and everyday reality carrying on outside themselves” (Saunders 2002:116). Gevolglik kan hier ook waargeneem word hoe daar tot ‘n sekere mate ‘n verband tussen inhoud en vorm getrek kan word, want die gebrek aan verhoogaanwysings plaas weereens die onus op die regisseur om te bepaal hoe sy stelontwerp (vorm) met die inhoud (psigose, depressie) van die drama gaan korreleer, sodat konvensionele teatrale grense ook in hierdie verband ontbreek.

Aangesien Kane se dramatiek voortdurend volgens Greig (2001a:xvi) die self as “a problematic and fluid entity, shifting and struggling against its own limits, and transforming” (Greig 2001a:xvi) uitbeeld, en sy m.b.t. die skryf van *4.48 Psychosis* die grense tussen vorm en inhoud wou vernietig, is dit te verstane dat die uiterlike vorm waarin die woord vervat sou word direk op die inhoud daarvan (op psigose) sou reflekteer - cf. “*4.48 Psychosis* uses

dramatic form to represent a mental state in which distinctions between reality and delusion have broken down” (Saunders 2009:35). David Rooney (2004:7) verwys in hierdie verband daarna dat fragmente waarin naturalistiese dialoog (soos ons dit in ons alledaagse lewens en verbale omgang met mekaar besig) ontplooi word, afgesien van die agt dialogiese fragmente tussen dokter en pasiënt waarna reeds verwys is, volkome in die oorblywende sestien fragmente van *4.48 Psychosis* ontbreek, sodat hier ‘n voortdurende afwisseling tussen o.a. “long lists of symptoms, diagnoses and drug treatments to obsessive loops of repetitive thought, random numbers and dissociated verbs of violence”, asook “monologues, [...] the language of medical questionnaires and clinical case histories; material taken from popular ‘self-help’ psychology books; apocalyptic visions derived and inspired by the Book of Revelations, as well as disembodied text and numbers” (Saunders 2002:112) van een toneel na die volgende plaasvind. Hierdie gebrek aan eenvormigheid m.b.t. die tekstuele vorm waarin Kane die woord, die gedagtes en die idees wat sy rondom psigose aan haar gehoor probeer kommunikeer, vervat (sodat daar in geen twee opeenvolgende tonele van dieselfde herkenbare tekstuele formaat gebruik gemaak word nie), kan uiteindelik dus as die fisiese en vormlike vergestaltung van só ‘n psigotiese ineenstorting (waar heelparty realiteite of bewussynsvlakke figureer) verstaan word. Dit word gevolglik duidelik dat daar ‘n wesentlike verband tussen tekstuele vorm en inhoud in die drama bestaan, en dat die vernietiging m.b.t. die grense van die self in laasgenoemde vanselfsprekend tot gevolg het dat alle grense verbandhoudend tot eersgenoemde (waar konvensie gebruiklik die benutting van ‘n enkele tekstuele vorm sou voorskryf) ook in die proses vernietig word, want heelparty vorme word verlang om op die wispelturigheid; die voortdurende verandering van een gemoedstemming tot die volgende (as simptome van psigose) te dui.

Direk verbandhoudend hiermee blyk die tipografiese uitleg van Kane se woorde as ‘n uitbreiding op die vormlike vergestaltung van die siektetoestand waarna sy in *4.48 Psychosis* ondersoek doen, te dien. Nes daar vormlik (m.b.t. die uitleg van tonele en omgang met formaat) geen reëlmatigheid is nie, bestaan daar geen tradisionele of besliste omgang met en uitleg van die woord op papier nie. Enkele gedagtes word, nes in die poësie, oor etlike reëls, wat direk onder mekaar geleë is, heen versprei - cf. “Free me / from this / corrosive doubt” (Kane 2001a:219) - of uiteenlopende gedagtes word oor die bladsy heen versprei - cf.

a dismal whistle that is the cry of heartbreak around the hellish bowl at the ceiling of my mind

a blanket of roaches

cease this war

My legs are empty

(Kane 2001a:227)

- of die woorde verdwyn as't ware van die bladsy af (cf. Kane 2001a:244-245), sodat die teks hiervolgens nie net oor 'n inherente poëtiese kwaliteit beskik nie, maar daar terselfdertyd d.m.v. tipografie op die effek wat 'n psigotiese ineenstorting op die gees; op die verstand; op die denke het, gedui word, soos Urban (2001:44) tereg opmerk omtrent die woorde “[which are] all placed in specific ways on the page to indicate possible delivery and meaning”. Hier kan dus waargeneem word hoe Kane poog om die vorm en inhoud van haar werk met mekaar te vereenselwig, sodat die tipografie ook op die newe-effekte van psigose dui, en hoe konvensionele grense m.b.t. tipografie ook hier volkome verval (en as uitbreiding op die gebrek aan eenvormigheid m.b.t. tekstuele struktuur beskou kan word).

Na gelang van hierdie gegewens - spesifiek waar daarna verwys is hoe *4.48 Psychosis* as 'n finale strukturele uitbreiding van *Crave* en die idees wat daarin vervat is, beskou kan word - wil dit dus voorkom asof Kane haar eksperimentering m.b.t. teatrale vorm, ten einde dit in ooreenstemming met die inhoud van haar werk te bring (sodat 'n simbiotiese verhouding tussen die twee daargestel word), in *4.48 Psychosis* tot die uiterste voer. Feitlik elke vormlike komponent reflekteer direk op 'n psigotiese ineenstorting, sodat konvensionele vormlike grense totaal ontbreek. Gevolglik kan ge-argumenteer word dat die verwydering van die grense tussen Kane se biografie en haar teks (spesifiek die inhoud daarvan) - wat myns insiens verkeerdelik tot die beskouing van die teks as selfmoordnota aanleiding gee - eerder as die uiterste vorm van hierdie eksperimentering verstaan kan word. Dit word eenvoudig nog 'n grens; nog 'n struktuur binne die groter teatrale prentjie (waarvan die dramaturg 'n wesentlike deel uitmaak) wat nie vantevore binne Kane se dramatiek vernietig is nie, en omdat *4.48 Psychosis* as 'n geval waar kuns die lewe nadoen beskou kan word, is dit te verstane dat hierdie grense as 'n resultaat daarvan dienooreenkomstig verwyder sou word. *4.48 Psychosis* is geen selfmoordnota nie, maar 'n teks waarin Kane in haar eie psige delf en



die vernietiging daarbinne aanwend om 'n eerlike en realistiese blik op die toestand van psigose te gee.

#### **4.1. Die tematiek van 4.48 *Psychosis***

Anders as in vorige hoofstukke, waar daar breedvoerig oor die tematiek uitgewei is, sal hier slegs kortliks daarna verwys word, omrede daar verder op die hooftemas uitgewei sal word in die bespreking van die onderskeie lirieke as intertekste wat kortliks sal volg. Daar is reeds na die hooftema van Kane se swanesang verwys, nl. die splitsing wat daar tussen liggaam en gees plaasvind a.g.v. Psigose. Daar is ook pertinent op die effek daarvan op beide die narratief van *4.48 Psychosis* - die feit dat daar geen lineêre verhaallyn bestaan nie, aangesien die gehoor slegs met fragmente van psigose gekonfronteer word - en die karakters wat die wêreld daarvan beliggaam - die feit dat hier 'n enkele, tog verdeelde self aan die woord is - gedui, asook hoe hierdie tema ander aspekte van die vorm van die drama affekteer, met gevolg dat daar nie verder breedvoerig hierop uitgebrei sal word nie. Dit is wel van belang om vlugtig daarop te dui dat die gesukkel van die proteïese spreker om onderskeid tussen die grense van werklikheid en onwerklikheid, soos deur betrokke splitsing van die self teweeggebring word, te tref in *4.48 Psychosis* om 4:48 a.m. blyk te verdwyn, maar dat hierdie oomblik van helderheid wat deur die self beleef word, “to those outside [the psychotic mind as] the moment when delusion is at its strongest” (Greig 2001a:xvi) beskou word. Hierdie dilemma wat die proteïese spreker te beurt val, word na verwys wanneer sy teenoor haar dokter in die agtiende fragment erken: “When it has passed I shall be gone again / [...] / Now I am here I can see myself”, en dan van hom vra: “Why do you believe me then [when I am charmed by vile delusions of happiness] and not now?” (Kane 2001a:229).

Tycer (2008:33) redeneer vervolgens dat Kane hierdeur “the differentiations the doctor makes between the sanity of the majority and the insanity of the clinically diagnosed” in twyfel trek; dat sy dit bevraagteken, want vir die proteïese spreker (gegewe haar depressiewe en psigotiese gemoedstoestand) is dít die oomblik waarbinne sy ten volle by haar positiewe voel, ongeag wat die menings van ander (hetsy dokters of die samelewing) mag wees. Tycer (2008:33) kom gevolglik tot die slotsom dat Kane hierdeur daarop probeer dui dat “the only reason the “sane” are not considered pathological is because their insanity is so chronic and widespread it remains undetectable”.

Hierin kan 'n tweede kerntema van die drama nagespeur word, nl. die onvermoë van die mediese en psigiatriese establishment om 'n deeglike diagnose van die pasiënt se geestesandoening te maak en gevolglik behoorlike mediese sorg daarvoor te voorsien. Reeds in die voorbeeld hierbo kan hierdie kritiek teen die establishment waargeneem word, en wanneer Kane boonop in die veertiende fragment “a long list of symptoms, diagnoses, and failed medications” voorsien en daarop dui hoe “[t]he tongue-twisting medical names and fluctuating diagnoses [...] more extreme side effects than cures” (Tycker 2008:34) laat manifesteer, word dit tot 'n groot mate voltrek. Hierdie kritiek teen die mediese establishment kan volgens Saunders (2002:112) ook as 'n direkte uitvloeisel van en uitbreiding op die hospitaal-narratief in *Crave*, waar C onder meer melding daarvan maak dat sy in ES3 gehospitaliseer was en daarop dui hoe mediese personeel elke uur haar kamerlig aangeskakel het om te verseker dat sy (gegewe haar onstabiele geestestoestand) nie haar eie lewe probeer neem nie, beskou word, juis omdat genoemde optrede (alhoewel dit voorsorgmaatreëls en mediese prosedure is) tot 'n sekere mate op die ongenaakbaarheid van die mediese establishment jeens hul pasiënte dui. Dit word amper 'n tipe marteling, soos C dit ook verwoord: “I tell them sleep deprivation is a form of torture” (Kane 2001c:188), want dikwels wil die pasiënt eenvoudig met rus gelaat word, juis sodat hulle kan slaap.

Laastens wys Saunders (2002:113) uit dat “4.48 *Psychosis* also takes up the other principal theme in *Crave* concerning the fragility of love”. Hier blyk daar geen sekerheid omtrent die liefde; omtrent die bestaan daarvan binne nie net die spreker se psigotiese realiteit nie, maar ook die realiteit van die wêreld daarbuite te wees nie, juis omdat Kane - soos Saunders (2002:113) weereens daarop dui - die implikasies van C se stelling dat “You’ve fallen in love with someone that doesn’t exist” (Kane 2001c:158) ontgin en verken in 4.48 *Psychosis*. Die proteïese spreker blyk een oomblik verlief te wees op 'n hersenskim; op iemand wat nooit bestaan het nie, terwyl sy die volgende oomblik haarself daarvoor verwyt dat haar geliefde troos by 'n ander vrou gaan soek en haar gelos het, met gevolg dat die grense tussen werklikheid en onwerklikheid omtrent die liefde dus ook in 4.48 *Psychosis* bevraagteken kan word.

#### 4.2. “Blame it on the black star” - Waarom die verbrokkeling van ‘n verhouding?

I can fill my space  
fill my time  
but nothing can fill this void in my heart

The vital need for which I would die

(Kane 2001a:219).

Sarah Kane (in Saunders 2009:76) het eens in ‘n bespreking rondom die tema van liefde in *Cleansed* gesê: “When you lose the object of love, you have none of the normal resources to fall back on. It can completely destroy you” - ‘n scenario wat die proteïese spreker van haar swanesang te beurt blyk te val. Sy verloor nie net haar geliefde (deurdat hy troos in die arms van ‘n ander vrou vind) nie, maar sy besef ook dat hy nooit bestaan het nie; dat hy ‘n hersenskim was of, indien daar dieper hiermee omgegaan word, dat hy wel ‘n tasbare wese was, maar in hul verhouding iets omtrent homself weggesteek het, met gevolg dat sy hom nooit werklik geken het nie, en daarom God verwyt “for making [her] love a person who does not exist” (Kane 2001a:215), en na gelang van die sentiment wat hierbo ge-uiteer word, wil dit voorkom asof sy ook ‘n wesentlike deel van haarself in die proses verloor. Haar geloof in ware liefde gaan as gevolg hiervan ten gronde, soveel so dat sy in haar geestesoog; in haar verbeelding verhoudings voorsien wat skipbreuk ly. Sy verlang na ‘n ongebore geliefde en vrees die verlies aan ‘n geliefde wat sy nog nooit ontmoet het nie. En sy kom uiteindelik tot die slotsom dat “there’s no meaning to life in the light of my loss” (Kane 2001a:219), wat daarop dui hoe hierdie gebrek aan liefde; hierdie verlies aan ‘n geliefde in haar eie realiteit direk op haar depressie en psigose inwerk; hoe dit tot haar doodsbegeerte aanleiding gee.

Maar waarom val hierdie gebrek aan liefde haar te beurt? Waarom het haar eie verhouding skipbreuk gely? Waarom het haar geliefde troos by ‘n ander vrou gevind? Wat het hierdie vrou wat die proteïese spreker nie het nie? Het haar psigose een te veel vir hom geword, sodat hy nie meer daarmee; met haar voortdurende verandering in emosionele stemminge kon saamleef nie? Of het hulle eenvoudig verby mekaar begin leef? Hierdie is vrae waarop Kane geensins antwoorde gee nie, met gevolg dat dit aan die student of kritikus of regisseur wat in performance met *4.48 Psychosis* omgaan, oorgelaat word om hiervan sin te moet maak. Hoe hou die literêr-musikale interteks waarna ondersoek ingestel word egter hiermee verband?

In die veertiende fragment (waar 'n deeglike uiteensetting van die mediese behandeling wat die proteïese spreker tot op hede vir haar depressie en psigose ontvang het, gegee word) word daar o.a. na die uitwerking wat die staking van Lofepamine en Citalopram se gebruik op die pasiënt het, gekyk en te kenne gegee: "Patient kept falling over, fainting and walking out in front of cars" (Kane 2001a:224). Hier kan die moontlike teenwoordigheid van 'n gedagte en gedeeltelike ontlening aan 'n frase uit Radiohead (2009a) se "Black Star", waar Thom Yorke sing: "I keep falling over I keep passing out", waargeneem word, met gevolg dat 'n moontlike intertekstuele verband tussen teks en liriek hier ontstaan. Daar moet wel op gedui word dat Kane nooit self omtrent *4.48 Psychosis* kommentaar oor daardie bronne waarop sy getrek het en wat haar teks informeer, gelewer het nie - sy het immers minder as 'n week na die voltooiing van die teks selfmoord gepleeg (cf. Kenyon in Saunders 2002:153) - met gevolg dat dit aan die kritikus wat met die teks omgaan, oorgelaat word om intertekstuele verbande daarin na te speur, soos ek hier tereg doen. Gevolglik kan daar, na gelang van 'n kort ondersoek na "Black Star" se tematiek en onderwerpmateriaal, bepaal word of daar hoegenaamd raakpunte daartussen en *4.48 Psychosis* is al dan nie, ten einde te bepaal of dit as moontlike interteks kan dien en begrip omtrent die vrae waarmee ek myself hierbo bemoei, kan meebring.

Lisa Leblanc (2005:85) dui omtrent Radiohead se oeuvre daarop hoe "[t]hematically, the works [...] on anxiety with an almost gradual progression of ever-increasing dread" fokus, soos ook in die lirieke van "Black Star" op *The Bends* - 'n album waarvan "the music and artwork [...] the individual's anxiety and insecurity in contemporary society [convey], emphasizing a personal fear of inadequacy, of being unable to act or effect change, or to make a meaningful contribution" - waargeneem kan word. Die lied fokus op die aftakeling van en agteruitgang binne 'n eenvoudige kleinsteedse verhouding as direkte oorsaak van die geestesandoening (moontlik depressie) wat by die een geliefde waargeneem word (cf. Doheny 2002:52). Die protagonis wat in "Black Star" aan die woord is, verwys bv. na "the troubled words of a troubled mind" (Radiohead 2009a) waarmee sy geliefde (en gevolglik hy ook) opgeskeep sit en hoe hy kennis omtrent die newe-effekte daarvan op haar denke; haar alledaagse optrede dra. Hy dui ook voorts op sy eie frustrasie daarmee, "[trying] to understand what is eating you" (Radiohead 2009a), en uiteindelik blyk sy eie angstigtheid omtrent sy geliefde se geestelike welstand en sy onvermoë om iets daadwerklikheid daaromtrent te kan doen (sodat sy beter sal word) - cf. sy herhaling van die vrae oor wat

hom/hulle te doen staan en wat besig is om van hulle te word: “well what am i to do?”, “what are we coming to? / what are we gonna do?” en “what am i coming to?” (Radiohead 2009a), asook sy konstante soektog na ander redes vir die verbrokkeling van hul verhouding - daartoe aanleiding te gee dat hy self ‘n ineenstorting aan die einde van die lied beleef:

I keep falling over i keep passing out  
When I see a face like you.  
What am I going to do?  
I’m gonna melt down

(Radiohead 2009a).

Die geestesandoening vernietig liefde en lewens, maar dit vernietig ook die protagonis se eie gees. In “Black Star” werp Thom Yorke uiteindelik dus ‘n blik op die invloed wat ‘n geestesandoening op ‘n verhouding; op beide individue, maar spesifiek op daardie individu wat nie self daardeur geraak word nie, het: “It’s essentially a kitchen-sink drama about an overstretched man slowly falling out of love with the mentally fragile partner who relies on him” (Doheny 2002:52).

Met inagname hiervan kan gemerk word dat heelparty raakpunte tussen Kane se *4.48 Psychosis* en Radiohead se “Black Star” ontstaan: in beide word daar ondersoek na die effek van ‘n geestesandoening soos depressie op ‘n verhouding (en op beide partye daarby betrokke) gedoen (alhoewel die lied vanuit die perspektief van die geestelik-gesonde individu daarna kyk, terwyl Kane dit vanuit die depressie-lyer se perspektief benader); in beide blyk ‘n wesentlike afstand tussen man en vrou te ontstaan (in *4.48 Psychosis* tot so mate dat ‘n wederkerige jaloesie tussen die twee ontstaan en die man uiteindelik ‘n verhouding met ‘n ander vrou aanknoop en die proteïese spreker vir hierdie vrou los); in beide blyk die liefde ‘n vernietigende uitwerking op die geestelike welstand van die protagonis te hê; en in beide wil dit voorkom asof die geestesandoening vir die verbrokkeling van die verhouding verantwoordelik is. Na gelang van hierdie raakpunte is dit geregverdig om van die standpunt uit te gaan dat “Black Star” as moontlike interteks beskou kan word, en indien die gegewens omtrent “Black Star” nou op die proteïese stem van *4.48 Psychosis*; op haar eie verbrokkelde verhouding van toepassing gemaak en daarby betrek word, sou ge-argumenteer kon word dat haar gewese geliefde uiteindelik troos en liefde in die arms van ‘n ander vrou gaan soek het, ter wille van sy eie geestelike gesondheid en welstand. Hy het moontlik besef dat hierdie

proteïese spreker se geestesandoening; haar depressie uiteindelik ook op hom sou inwerk; dat dit hom ook geestelik sou begin aftakel - soos die geval met hul verhouding was (cf. Kane 2001a:208) - en dat hy, nes die protagonis in “Black Star”, uiteindelik ‘n soortgelyke ineenstorting in die vooruitsig gestel het en dit wou voorkom. Daar sou ook na gelang van “Black Star” ge-argumenteer kon word dat hul verhouding verbrokkel het a.g.v. die proteïese spreker se afhanklikheid van en obsessiwiteit met hierdie gewese geliefde - die feit dat sy, selfs nadat hulle uitmekaar is, steeds om 6:00 soggens na hom gaan soek en op hom wag (cf. Kane 2001a:214), illustreer betrokke argument. Hy was moontlik nie opgewasse daarvoor om hierdie verantwoordelikheid, waar dit (nes in “Black Star”) van hom verlang is om deurgaans na die geestelike en fisiese welstand van die proteïese spreker om te sien, te hanteer nie. Of dalk het die angstigheid wat die protagonis in “Black Star” beetgepak het omtrent sy onvermoë om ‘n wesentlike verandering in sy geliefde se houding en optrede; haar emosionele toestand teweeg te bring, ook hierdie gewese geliefde die hasepad laat kies. Daar word duidelik op die onvermoë van die mediese establishment om die proteïese spreker van haar psigose en depressie te genees, gedui wanneer ‘n ellelange lys mislukte medikasies wat sy al as behandeling moes gebruik in die veertiende fragment weergegee word. En as die mediese establishment haar nie kon genees nie, hoe sou haar geliefde dit ooit kon doen?

Dit word vervolgens duidelik hoe begrip van hierdie literêr-musikale interteks in 4.48 *Psychosis* aangewend kan word om iets omtrent die geskiedenis van betrokke proteïese spreker se verhouding; omtrent die moontlike redes waarom dit skipbreuk gely en haar gewese geliefde haar verlaat het, te wete te kom. Hierdie kennis kan dan in performance, wanneer dit van die akteur verlang word om sy karakter se geskiedenis - daardie gebeure wat hom/haar emosioneel sal affekteer - te bepaal, van kardinale belang word. Maar dit word terselfdertyd ook duidelik hoe die literêr-musikale interteks Kane se eie kommentaar omtrent die negatiewe effek van ‘n geestesandoening op nie net die lewe van die proteïese spreker nie, maar ook op haar emosionele stemming en lewensuitkyk, beklemtoon: haar doodbegeerte (nes die uiteindelige onafwendbare ineenstorting van die protagonis in “Black Star”) spruit direk uit die algehele gebrek aan liefde (en by uitstek die verbrokkeling van haar eie verhouding, soos deur haar psigose teweeggebring is) in haar lewe voort.

### 4.3. “No Surprises” en die politiek van *4.48 Psychosis*

I came to you hoping to be healed.

You are my doctor, my saviour, my omnipotent judge, my priest, my god, the surgeon of my soul.

And I am your proselyte to sanity.

(Kane 2001a:233)

Selfmoord staan sentraal tot *4.48 Psychosis*. Dit is die enkele handeling waarop die proteïese spreker afstuur; waarin haar emosionele beroering; haar depressie; elke beproewing en psigotiese ineenstorting wat sy moet deurstaan, uiteindelik kulmineer. Daar is reeds verwys na hoe haar doodsbegeerte, wat van meet af aan in die drama ge-artikuleer word, as die produk van ‘n verlies aan ‘n geliefde; as die gebrek aan wederkerige liefde beskou kan word, want sy besef dat ‘n lewe sonder liefde waarde- en betekenisloos is. Maar kan dít werklik as die enigste rede vir haar besluit om haarself om die lewe te bring, voorgehou word? Is dit nie net eenvoudig een van vele faktore wat daartoe aanleiding gee nie? Daar blyk immers iets problematies-ironies omtrent hierdie sentiment en haar uiteindelijke selfmoord te wees, want dit wil voorkom asof haar geestestoestand en lewensuitkyk na die einde van die drama (ook wat die liefde betref) aan’t verbeter is: waar sy by. aanvanklik te kenne gee: “I feel that the future is hopeless and that things cannot improve” (Kane 2001a:206), stel sy in die voorlaaste fragment ‘n lys doelwitte wat sy in die toekoms wil bereik (o.a. om ‘n nuwe verhouding met ‘n nuwe geliefde daar te stel) saam (Kane 2001a:233-235) - iets wat sy sekerlik nie sou doen indien sy van plan was om haarself om die lewe te bring nie. Wat of selfs wie het haar uiteindelik dan tot die rand van die afgrond gedryf? Wat of wie kan vir haar selfmoord verantwoordelik gehou word? Is daar hoegenaamd ‘n tweede party (behalwe die gewese geliefde) wat verantwoording vir haar selfmoord moet doen? Hiervoor kan weereens, na gelang van die proteïese spreker se bekentenis (in die slottoneel): “my final submission / my final defeat” (Kane 2001a:243) - waar sy na haar besluit om haarself aan haar psigose te onderwerp en om die lewe te bring, verwys - na die werk van Radiohead gekyk word, want hierin klink ‘n eggo van ‘n soortgelyke liriek uit “No Surprises”, waar Thom Yorke se protagonis omtrent sy eie selfmoord erken: “This is my final fit, my final bellyache” (Radiohead 2009c), op. Of hierdie neerslag van die liriek (in verwerkte vorm) blote toeval of doelbewus is, sal daar nooit sekerheid oor wees nie, maar ‘n moontlike intertekstuele verband

(wat die ontsluiting van betekenis en verkryging van nuwe insigte omtrent betrokke dilemma rondom die proteïese spreker se selfmoord ‘n moontlikheid maak) word daardeur daargestel.

In haar analise van Radiohead se derde album, *OK Computer*, kom Leblanc (2005:86) tot die slotsom dat hierdie album van die luisteraar vra “to question the very things and activities through which we are meant to find comfort”, omrede dít tot die emosionele aftakeling van die individu binne die samelewing aanleiding gee en hom/haar terselfdertyd van sy/haar vryheid ontnem. Dit is daarom te verstane waarom ‘n lied soos “No Surprises” oor ‘n uitermate neerdrukkende stemming, beide liries en musikaal, beskik: cf. “A heart that’s full up like a landfill / A job that slowly kills you / bruises that won’t heal” (Radiohead 2009c); waarom die tematiek daarvan rondom makabare onderwerpe soos die dood, geestesandoenings (o.a. depressie) en selfmoord gesentreer is, want vir die protagonis van betrokke lied blyk nóg sy verhouding (m.a.w. liefde) nóg sy werk (dít waarna hy, ingevolge die druk en strukture van die samelewing, moet streef; wat sy lewensgehalte moet verryk; wat hom van sy kommer moet ontnem, en vertroosting en gemoedsrus aan hom moet besorg insake die toekoms) hoegenaamd sy lewe te vervul. Inteendeel, dit doen inbraak op sy lewensgehalte; op sy gemoedstemming. Daar is ‘n swartgalligheid in sy vergelyking van die liefde met ‘n stuk grond waar gemors gestort word, na te speur, asof hy daardeur te kenne probeer gee dat sy eie verhouding; sy eie lewe aan’t verbokkel en ‘n gemors is. Hierdie protagonis is nes die proteïese spreker van 4.48 *Psychosis* dus “someone who’s trying hard to keep it together but can’t” (Yorke in Footman 2007:141), sodat sy geestelike letsels (sy beseft dat die stryd waarin hy met daardie eksterne magte wat op sy lewe inwerk, gewikkel is altyd voort sal duur en hom net meer sal aftakel) uiteindelik tot sy selfmoord d.m.v. koolstofmonoksied-vergiftiging - cf. “I’ll take a quiet life / a handshake / some carbon monoxide” (Radiohead 2009c) - aanleiding gee. Footman (2007:109) dui wel daarop dat, ten spyte daarvan dat Thom Yorke selfmoord as iets negatief beskou, “he doesn’t blame the character in question; he’s a victim of the system”, en dit is hier waar “No Surprises” ‘n politieke aanslag neem. Wanneer Yorke sing: “Bring down the government / They don’t speak for us” (Radiohead 2009c), kritiseer hy die establishment (al daardie sisteme wat op die lewens van die samelewing inwerk) en die onvermoë daarvan om in die behoeftes van die enkeling te voorsien, want almal word onder dieselfde kam geskeer, met gevolg dat, wanneer ‘n behoefte wat nie deur die sisteem erken word nie by die enkeling ontstaan, dit geïgnoreer en betrokke individu deur daardie sisteem verwerp of verstoot word. Hy word as’t ware



stilgemaak en daarom neem hy sy eie lewe, want die sisteem wat hom moes help; wat na sy belange moes omsien; wat hom moes vertrous en genees, doen presies die teenoorgestelde.

Raakpunte tussen *4.48 Psychosis* en Radiohead se “No Surprises” blyk na gelang van die agtergrondkennis omtrent die liriek relatief volop te wees: in beide blyk selfmoord ‘n sentrale plek in die algehele narratief op te neem, omrede die depressiewe gemoedstoestand van beide Kane se proteïese spreker en “No Surprises” se protagonis hul uiteindelik daarop laat afstuur; en in beide word ‘n politieke aanslag ingeneem, deurdat ernstige kritiek teen daardie groter sisteme binne die samelewing wat op die lewe van die individu inwerk; wat na hom/haar moet omsien en sy/haar lewensgehalte moet verbeter, en spesifiek hul onvermoë om hierdie take te verrig, gelewer word. In *4.48 Psychosis* word hierdie kritiek teen die mediese establishment gemik; in “No Surprises” mik Yorke dit teen o.a. werkgewers, geliefdes en die regering. Ingevolge hierdie raakpunte - waardeur ‘n besliste verband tussen teks en liriek daargestel word - sou dit geregverdig wees om te argumenteer dat “No Surprises” as ‘n interteks in *4.48 Psychosis* beskou kan word, en dit is juis m.b.t. die politieke standpunte wat deur beide Kane en Yorke in *4.48 Psychosis* en “No Surprises” onderskeidelik ingeneem word, waardeur die toepassing van die liriek begrip omtrent die selfmoord van die proteïese spreker mee kan bring.

Tycer (2008:33) dui daarop dat “[m]ost explicitly, *4.48 [Psychosis]* can be interpreted politically as indicting a society that ostracizes people who are determined to be mentally ill”, en nes die protagonis van “No Surprises”, word Kane se proteïese spreker die slagoffer van die einste sisteem wat veronderstel was om haar te help en van haar depressie te genees, deurdat hierdie sisteem haar - nes diegene binne die samelewing, waar niemand haar aanraak of selfs naby haar wil kom nie (cf. Kane 2001a:215) - verwerp, haar sieker maak as wat sy reeds is en haar aan haar eie genade; aan haar depressie oorlaat. Die gevolg hiervan is dat sy haarself om die lewe bring. Sy plaas haar vertrou; haar hoop om gered te word; haar hele lewe letterlik in die hande van die mediese establishment wat veronderstel is om meegevoel met en begrip vir haar geestesandoening te toon, maar presies die teenoorgestelde word ontbloot. Sy word ‘n mediese grap en die onderwerp van haar eie (en ander) dokters se bespotting: cf. “Dr This and Dr That and Dr Whatsit [...] just [...] pop[s] in to take the piss as well” (Kane 2001a:209); die een na die ander medikasie word op haar getoets, maar die nuwe-effekte daarvan maak haar net meer depressief, angstig en intensiver die neiging tot selfmoord (Kane 2001a:223-225); en wanneer sy in die voorlaaste toneel van haar dokter vra

om haar as 'n vriend te beskou, erken hy: "I fucking hate this job and I need my friends to be sane" (Kane 2001a:237), en Tycer (2008:33) dui daarop dat "[a]lthough [he] tries to retract his comment, the rejection contributes to the patient's desolation". Hiervolgens kan uiteindelik geredeneer word dat die proteïese spreker van *4.48 Psychosis* se selfmoord as die gevolg van haar verwerping deur die mediese establishment - en nie alleenlik haar verlies aan 'n geliefde nie - verstaan kan word, omrede sy daardeur (nes die protagonis in "No Surprises") stilgemaak word en tot die besef kom dat sy nie op haar eie, sonder die mediese establishment se hulp en bystand - spesifiek dié van haar dokter "[who] will always have a piece of [her] / because [he] held [her] life in [his] hands" (Kane 2001a:239) - enigins geestelik kan verbeter of haar psigose te bowe kan kom nie. Sy doen dit dus nie omdat sy dit wil doen nie - cf. "I have no desire for death / no suicide ever had" (Kane 2001a:244) - maar omdat sy geen ander oplossing in die vooruitsig stel nie, of soos Rooney (2004:7) dit opsom: "the death wish emanating from the figures on stage is [...] a clear-eyed acceptance of the fact that being understood will change nothing, that drug treatments are just false buffers for an inescapable anguish and that the need to vanish will not be negated". Uiteindelik kan dus duidelik waargeneem word hoe "No Surprises" as literêr-musikale interteks aangewend kan word om insig omtrent *4.48 Psychosis* - spesifiek die rede vir die proteïese spreker se selfmoord - te bekom, en Kane se hewige kritiek jeens die mediese establishment in *4.48 Psychosis* (as politieke doelstelling van die drama) kan ook daarvolgens verstaan word, want sy dui - nes Leblanc (2005:86) daarteen gewaarsku het om vertrouwe in daardie sisteme wat vertroosting moet bring, te plaas - daarop hoe 'n instansie wat veronderstel is om vertroosting aan die siekes te bring, hulle eerder verwerp en wat die drastiese newe-effekte daarvan kan wees.

## **HOOFSTUK 5: *empty***

Alhoewel *empty* my eie werk is, is dit in direkte korrelasie met my tesis geskep, juis sodat ek prakties my teks-analitiese benadering tot wyle Sarah Kane se werk kon toets. Gevolglik het ek op soortgelyke wyse as Kane met die liriek as literêr-musikale intertekste daarin omgegaan, deurdat daar eerstens lirieke van o.a. Joy Division, Radiohead en Nirvana (drie orkeste wie se lirieke in haar werk opduik), waar dit van toepassing was, as dialoog aangewend is, hetsy deur die direkte oorname (sonder verandering) daarvan óf deurdat geringe veranderinge daaraan gemaak is. Tweedens, nes die geval met *Cleansed* - waar Kane van beide musiek en liriek gebruik gemaak het, o.a. die Beatles se “Things We Said Today” - was, het ek ook in *empty* ‘n bestaande wiegeliëd, “Hush, Little Baby”, en twee selfgeskrewe liedere ontplooi, en daar sal voorts gepoog word om daarop te dui hoe betrokke literêr-musikale intertekste die betekenis van die teks beïnvloed deur eerlang na ‘n enkele voorbeeld van elk te kyk.

### **5.1. Die oorsprong van *empty***

This is my way of saying goodbye  
Because I can't do it face to face  
So I'm talking to you before ...  
(Radiohead 2007)

Hierin lê die oorsprong van *empty*; nie in die woorde alleenlik nie, maar eerder in die ellips wat aan die einde daarvan volg. Hierdie spreker se moed begewe hom om van aangesig tot aangesig aan iemand - maar wie? - totsiens te sê voordat hy ... wat doen? Gegewe dat verwysings na beide die hemelpoorte en Mephistopheles in hierdie selfde lied (“Videotape”) opduik, en gevolglik verbande met die hiernamaals daarstel, kan geargumenteer word dat hierdie spreker sy eie dood in die vooruitsig stel; dat hy moontlik sy lewe in eie hande gaan neem en homself van kant gaan maak, sodat hierdie sy laaste woorde word. Dít was my interpretasie daarvan, met gevolg dat die ellips as die onafwendbare einde waarop hy afstuur, beskou kan word; as ‘n eufemistiese plaasvervanger vir: “before [I kill myself]”. En die aangesprokene? Dit kan, myns insiens, ‘n geliefde wees: iemand wat hy agterlaat en vir wie hierdie as trooswoorde, waarin sy berusting moet vind, moet dien.

Maar hoe vind hierdie idee neerslag in *empty*? Die hele narratief van *empty* is rondom 'n enkele tema gesentreer: selfmoord (wat sentraal tot my begrip omtrent “Videotape” staan). Maar ek wou nie 'n tweede *4.48 Psychosis*, waar 'n enkele, tog verdeelde self aan die woord is, neerpen nie. Ek wou verhoudings ondersoek. Ek wou karakters oor 'n afstand heen met mekaar gesprekke laat voer - 'n afstand wat die dood self, soos deur selfmoord teweegbring, sou word. Daarom het ek eenvoudig die konsep van “Videotape” - dat iemand sy doodsworde via 'n brief (eerder as 'n videokasset) aan 'n geliefde kommunikeer, vanweë sy moed wat hom begewe om dit van aangesig tot aangesig te doen, en met die wete dat sy eers heelwat later daarvoor sal sit en peins - op my eie karakters van toepassing gemaak. Dit is egter ook dienooreenkomstig aangepas, sodat die manlike karakters A en B met die aanvang van die drama binne die verlede gesetel is en hul woorde dus as 'n selfmoordnota verstaan moet word, waarop die vroulike karakters C en M (en tot 'n mate ook O) dan in die hede, nadat A en B selfmoord gepleeg het, reageer. Daarvandaan my besluit om die karakters in *empty* direk die ouditorium in (dus: na die gehoor) te laat kyk, omrede hulle dan in die duister; in die niet in sou praat, asof met hulself (soos in “Videotape”).

My idee om die vroulike karakters C, M en O in gesprek te laat tree met A en B se laaste woorde, sodat daar sodoende ook oor 'n afstand met die dooies gekommunikeer word, spruit ook direk uit my tesis-navorsing omtrent Nirvana voort: nadat Kurt Cobain selfmoord gepleeg het, het sy vrou, Courtney Love, sy selfmoordnota (via 'n bandopname) aan nagenoeg 7000 roubeklaers voorgelees en dit met haar eie woorde vermeng, en Cross (2007:348) dui daarop dat, “[t]hough she was reading the note to the crowd [...] she spoke as if Kurt were her only audience”. Hier kan die teenwoordigheid en invloed van nie net die liriek as literêr-musikale interteks nie, maar ook die biografie van die rock-kunstenaar as 'n tipe musikale interteks op die oorsprong, vorm, inhoud en uiteindelijke konstruering van *empty*, asook hoe die verhoudings tussen die onderskeie karakters verstaan moet word, duidelik waargeneem word.

## **5.2. Die invloed van Sarah Kane op *empty***

Die feit dat my eie teks 'n ondersoek na selfmoord as oorkoepelende tema doen, stel reeds 'n wesentlike verband met die werk van Sarah Kane daar. In elkeen van haar tekste pleeg 'n karakter selfmoord of, soos die geval met *4.48 Psychosis* is, word daarmee as hooftema omgegaan. Maar soos reeds daarop gedui is, is *empty* nie 'n tweede *4.48 Psychosis* nie;

intendeel, *empty* toon eerder 'n duidelik-waarneembare verband met Kane se voorlaaste drama, *Crave*. Indien daar bv. na die karakters wat die wêreld van *empty* beliggaam, gekyk sou word, sal gemerk word dat hulle nes Kane se karakters in *Crave* nie oor 'n besliste identiteit (soos deur 'n karakternaam aan hulle toegeskryf sou word in 'n tradisionele drama) beskik nie, maar dat hulle d.m.v. 'n enkele letter (wat spesifieke; tog verskeie argetipes verteenwoordig) daarvan voorsien word.

As verdere eerbetoning aan Kane beskik my karakters oor dieselfde argetipiese lettername as dié van *Crave*: A, B, C en M. Alhoewel A steeds na “Adult”, B steeds na “Boy”, C steeds na “Child” en M steeds na “Mother” as argetipes verwys, hou hierdie rolle nie met ouderdom verband nie, sodat beide A en M (nes die geval met B en C is) in my drama in hul twintigs is, maar die rol van volwassenes; van 'n vader- of moederfiguur in hul onderskeie verhoudings aanneem en daarom sodanige argetipes verteenwoordig. Ter illustrasie hiervan: m.b.t. C se storielyn is daar deurgaans in die teks verwysings na nie net haar kinderdae nie, maar ook na kinderstories, -versies en die verlies aan onskuld - cf. bv. haar verwysing na “Jack and Jill” ('n kinderversie) in haar eerste van twee liedere, waar sy sing: “Jack and Jill went up the hill to fetch some water / The little girl became his lamb to the slaughter / He spread her legs, he opened wide and he tore inside” (Hamman 2010:112), wat 'n verwronge weergawe van betrokke kindervers is en direk met haar eie verwysing na haar verlies aan onskuld korreleer; in dieselfde lied sing sy ook: “mirror, mirror on the wall, who do I see? / Not the fairest in the land staring back at me” (Hamman 2010:112), wat weer 'n verwysing na die Grimm broers se *Sneeuwitjie en die sewe dwergies* is - met gevolg dat sy die argetipiese kind word, en afhanklik is van A, soos 'n kind van 'n volwassene afhanklik is. Dus kan daar duidelik waargeneem word hoe A dan (selfs as 'n man in sy twintigs) die rol van 'n volwassene in sy eie verhouding moet vertolk.

Gevolglik ondersoek ek ook dieselfde verhoudings as Kane, nl. die A-C-verhouding en die B-M-verhouding, maar daar word ook 'n vyfde karakter tot my drama bygevoeg, nl. O, wat die argetipiese “Outsider” of “Other” (sien: ander vrou) verteenwoordig. Watter invloed het die toevoeging van hierdie karakter op die verhoudings wat ek reeds ondersoek? As die “other” word sy by die B-M-verhouding betrek as ander vrou met wie B 'n buite-egtelike verhouding gehad het, sodat hier 'n liefdesdriehoek (waarop in performance gesinspeel is, deurdad hierdie karakters in 'n driehoek-formasie tot mekaar geposisioneer was) ontstaan, wat onmiddellik die oorspronklike verhouding kompliseer.

*empty* neem ook die struktuur van *Crave* aan, deurdat daar voortdurend tussen monoloë en dialoog gewissel word, maar dit nie altyd duidelik is aan wie die woorde spesifiek gerig word nie. Al is daar wesentlike verhoudings wat verken word, kan sekere reëls op verskeie karakters van toepassing wees, en soms wil dit voorkom asof karakters buite die grense van hul eie verhouding tree; asof hulle nie meer net met hul eie geliefde kommunikeer nie, maar ook met 'n ander karakter in gesprek tree (selfs al is dit slegs vir 'n breukdeel van 'n sekonde). En laastens word kernfrases m.b.t. temas wat ek ondersoek, maar wat Kane ook dikwels in *Crave* aanraak, na hartelus daaruit ontleen, o.a. “Everything that happens is supposed to happen”, “Haven't we been here before?”, “I see no good in anyone anymore”, “No one can hate me more than I hate myself” en “Why did I not die at birth? / Come forth from the womb / and expire” (Kane 2001c:157, 158, 163, 193). Afgesien daarvan dat Kane se werk die grondslag van hierdie studie vorm, word dit gevolglik ook duidelik hoe haar werk my eie drama op velerlei vlakke informeer, en *empty* kan uiteindelik as my eie *Crave* beskou word.

### **5.3. Die tematiek van *empty***

Voordat daar hoegenaamd gepoog kan word om die invloed van die liriek op betekenisgeving in *empty* te bestudeer, is dit van belang om vlugtig ondersoek na die hooftemas wat daarin aangeraak word, te doen. Daar is reeds na verwys dat selfmoord die kerntema van die drama is en dat daar spesifiek ondersoek na die nabetragting wat daarmee gepaardgaan, gedoen word. Dit kan waargeneem word d.m.v. C en M en hoe hulle in gesprek tree met hul mans (meer spesifiek: met hul mans se selfmoordnotas). Daar word pertinent op die onsekerheid wat met die selfmoord van 'n geliefde gepaardgaan - die feit dat diegene wat agtergelaat word vir hulself moet uitpluis waarom betrokke individu sy lewe geneem het; wat hom tot só 'n uiterste sou laat gaan het - gedui, deurdat beide C en M voortdurend vrae aan A en B onderskeidelik rig, en ook te kenne gee dat hulle nie verstaan nie: “Why don't you just speak / Talk to me / And tell me the truth?”, “Why has it come to this?”, “I keep trying to understand you, but I don't” (Hamman 2010:100, 101, 115).

Terselfdertyd word daar ook gepoog om insae omtrent die redes waarom A en B selfmoord pleeg, weer te gee, en dit is veral m.b.t. A waar 'n tweede pertinente tema van die drama lig hierop kan werp, nl. die verlede en die invloed daarvan op nie net die hede nie, maar ook die

toekoms, en hoe die verlede homself dikwels herhaal. Ter agtergrondskennis: hierdie tema het weer sy oorsprong na aanleiding van Joy Division se “Heart And Soul”, waar Ian Curtis sing: “The past is now part of my future / The present is well out hand” (Joy Division 2008b), en waarvan ‘n aangepaste weergawe deur beide A en B in *empty* herhaal word: “You can’t escape the past when it’s part of the future” en “We cannot escape our past when it’s part of our future” (Hamman 2010:111, 119). Die verlede en die herinneringe daaraan wat deur die onderskeie karakters opgediep word, blyk uitermate negatief te wees en ‘n wesentlike invloed op A en sy uiteindelige besluit om selfmoord te pleeg, te hê. Hy spreek immers vroeg in die drama reeds die vrees uit dat hy tekens van sy vader in hom sien; dat dit in hom aan’t manifesteer is, en hoe dit hom tot raserny dryf; hoe dit hom bang maak: “I see that I’m becoming the man I never wanted to be. I’m becoming my father. And it scares the living piss out of me. I don’t want to become my father” (Hamman 2010:104). Sy eie vader het hom en sy moeder verlaat, sodat sy ma hom alleen moes grootmaak en hy blyk steeds die emosionele letsels daarvan te dra, gegewe die wrok wat hy jeens sy vader koester. Daarom wil hy ook glad nie ‘n herhaling hiervan hê nie - cf. “everything that happens is supposed to happen. But I don’t want the same mistakes repeated twice” (Hamman 2010:112). Hy wil nooit die kans gegun word om ‘n wesentlike invloed op sy eie ongebore babadogtertjie se lewe te kan hê nie, want hy wil nie dieselfde foute as sy pa begaan nie. Of erger: hy is bang dat sy vrou (C) aan hom sal doen wat sy vader aan sy moeder gedoen het, maar dat sy hul dogtertjie met haar sal saamneem, en hy gevolglik nie net sy vrou nie, maar ook sy kind sal verloor, en ten einde dit te verhoed, pleeg hy uiteindelik selfmoord. Tog blyk daar iets ironies hieromtrent te wees, want uiteindelik doen hy presies wat sy vader gedoen het: hy verlaat sy vrou en ongebore babadogtertjie, nes sy eie vader met hom en sy moeder gedoen het, en só herhaal die verlede homself m.b.t. A se verhaallyn.

C verwys ook telkemale na haar kinderdae terug; na die dae toe sy ses en nege jaar oud was, en hoe hierdie ouderdomme gekenmerk is aan gevoelens en ervarings van eensaamheid en die dood: op sesjarige ouderdom het sy tydens pouses in ‘n hangkas weggekruip van wellustige seuntjies wat haar - selfs na sy van hulle gevra het om dit te staak - heeltyd wou soen, en haar toebroodjies op haar eie geëet. Op negejarige ouderdom het sy haar vader verloor, maar daarmee saam ook die pop wat haar ma aan haar gegee het en wat as herinnering aan haar pa moes dien (Hamman 2010:103, 110-111). En uiteindelik sien mens hoe die verlede homself vir haar herhaal wanneer A selfmoord pleeg en sy boonop haar ongebore babadogtertjie, vanweë ‘n kombinasie van die geweldige trauma wat daarmee

saamkom en haar woede jeens A, verloor (Hamman 2010:124). Hierdie baba sou, nes die pop wat haar ma aan haar gegee het, as 'n herinnering aan haar oorlede man (A) kon dien, want daar sou immers iets van hom in haar wees, en nes met die pop gebeur het (die feit dat dit verlore geraak het toe sy en haar moeder moes verhuis), verloor sy haar baba en daarmee saam haar vertroosting; haar herinnering. In beide A en C se gevalle kan die invloed van die ouer (spesifiek die vaderfiguur) op die lewe (soos dit binne die hede daarna uitsien) van die kind dus ook waargeneem word, en hierdie word vervolgens ook 'n subtema van betrokke hooftema.

Die dood van haar gewese geliefde (B) blyk ook 'n geweldige uitwerking op O te hê, omrede dit ook vir haar onaangename herinneringe omtrent haar eie verlede laat manifesteer. Sy gee immers te kenne dat sy haar lewe lank die buitestaander was; die randfiguur en hoe sy altyd daarna gesmag het dat iemand haar ook moet liefhê vir wie sy is, met gevolg dat haar verhouding met B 'n keerpunt in haar eie lewe geword het, want dit was die eerste keer wat sy liefde (afgesien van die liefde wat haar ouers haar gegee het) ervaar het. Sy het in B iemand gevind wat haar opreg liefgehad en aanvaar het vir wie sy is, en sy erken ook teenoor B (teenoor die herinnering aan hom, ten minste): "When I met you, for the first time in my life, I felt like I belonged" (Hamman 2010:121). Maar noudat hy nie meer daar is nie; noudat hy haar finaal verlaat het (alhoewel hul verhouding lank terug reeds beëindig was, toe B besluit het om na M en hul dogter terug te keer) voel sy weereens verlore (nie net binne die samelewing nie, maar ook binne haarself) - cf. "And now you're gone. And I don't belong anymore", asook "I don't know how to be myself without you anymore. I know it sounds stupid. I know I only had moments with you, but without you I'm nothing" (Hamman 2010:121, 123). Hier word dus ook waargeneem hoe die verlede homself herhaal, maar 'n verdere tema van *empty*, wat spesifiek op O betrekking het, skemer ook hier deur: eensaamheid - 'n tema waarmee oorwegend fisies in performances van *empty* omgegaan is.

Die eensaamheid wat die onderskeie karakters deur die loop van die drama ervaar, het fisies sy vergestaltung in my beligtingsontwerp gevind. Elkeen van die karakters A, B, C en M was in ligkolle geïsoleer op die verhoog, wat elkeen onmiddellik in sy/haar eie gedagte-wêreld geplaas het. C, M en O sit immers met hul eie gedagtes opgeskeep en hulle probeer die dood van hul geliefdes verwerk, terwyl A en B selfmoord pleeg, wat opsigself 'n persoonlike en eensame handeling is, omrede die individu op homself aangewese is met die uitvoering daarvan. Maar dit is veral m.b.t. O dat hierdie eensaamheid tot die uiterste gevoer en



beklemtoon is: aangesien sy die argetipiese “outsider” of “other” verteenwoordig, en ook omdat sy die ander vrou was, en gevolglik buite B se verhouding met sy eie vrou (M) gestaan het, was sy heeltemal verwyderd van die ander vier karakters op die verhoog. Sy het haar sitplek met die aanvang van die drama in die ouditorium self (in die donkerte) geneem, sodat sy amper net nog ‘n anonieme gehoorlid geword het. Dit word vervolgens ook duidelik dat hierdie ‘n wesentlike tema in die drama is.

Die laaste belangrike tema was ook een van Sarah Kane se hooftemas wat sy in feitlik elkeen van haar tekste ondersoek het, nl. die liefde en baie dikwels die broosheid van die liefde; die negatiewe uitwerking wat die gebrek daaraan op die individu kan hê. Kane (in Saunders 2009:76) het van die standpunt uitgegaan dat, “[w]hen you lose the object of love, you have none of the normal resources to fall back on. It can completely destroy you”, en die implikasies hiervan word ook pertinent mee omgegaan in *empty*, waar elkeen van die vroulike karakters emosioneel verpletterd is aan die einde van die drama, juis vanweë hierdie verlies aan hul geliefdes. Nadat C haar ongebore babadogtertjie verloor en beseft dat A daarmee volkome uit haar lewe verwyder is, smeek sy oor die dood heen van hom: “I don’t want you to go anymore. I want you to stay. I need you to stay” (Hamman 2010:126), en haar desperaatheid; haar gebrokenheid word veral in haar laaste pleidooi aan hom waargeneem: “How can you leave me like this? (*silence*) Answer me. (*silence*) Answer me. (*silence*) Answer me. (*silence*) Answer me. (*silence*) Please ... Please, answer me” (Hamman 2010:127). Ook m.b.t. M kan dit waargeneem word, veral wanneer haar positiewe uitkyk op die lewe aan die begin van die drama - waar sy van mening is dat “The only good thing God has ever created is a new day. For with the sun comes light. And with light comes hope” (Hamman 2010:99) - met haar uiteindelijke, swartgallige uitkyk daarop, na gelang van haar beseft dat B nooit weer na haar gaan terugkeer nie, vergelyk word: “The worst thing God has ever created is a new day, because with every new day, with every day that passes, I miss you more and more. And the reality that you’re not here anymore, and that you’ll never come back, sinks in” (Hamman 2010:127). Na gelang van hierdie ondersoek na die tematiek van *empty* kan daar voorts vlugtig na die neerslag van die onderskeie tipes liries-musikale intertekste in die drama gekyk word, deur by elkeen na ‘n enkele voorbeeld te verwys.

#### 5.4. “Hush, little baby” en die gebruik van die liriek tesame met musiek

I have nothing left to say to you. Nothing I would want myself to say. I don't want the words coming out of my mouth to be the words of a woman I have never met.

(Hamman 2010:124)

Deurgaans in *empty* word daar na die vernietigende mag van woorde verwys; na hoe woorde die wapens word waarmee die onderskeie karakters mekaar as't ware aanval, beledig en afbreek. M gee self in hierdie verband teenoor B, omtrent sy ewigdurende stilswye, te kenne: “I prefer words to silence, [...] [b]ecause the truth, no matter how much it hurts, is better than nothing at all” (Hamman 2010:102). Maar gegewe die konteks van *empty*; die tydsvlakke waarbinne die handeling plaasvind, het die waarheid van haar woorde geen effek op enigeen anders as haarself nie, want B is reeds oorlede, met gevolg dat hy haar nie kan hoor of emosioneel daarop kan reageer nie. Wanneer sy na die einde van die drama dus die een na die ander belediging B se kant toe slinger - o.a. “But you were a boy. A pathetic excuse for a man. You fucking coward. I wish I'd never fallen in love with you. I wish I'd never met you. I wish I'd never laid eyes on you. I wish you'd never been born” (Hamman 2010:125) - net om uiteindelik die omvang van haar eie woorde; die walglikheid daarvan te besef, besef sy dat sy hierdie woorde graag sou wou terugtrek. Haar woorde word daardie einste woorde wat O nie self wou uitspreek nie, juis vanweë die bitter smaak wat dit nie net in die mond nie, maar ook in die geheue agterlaat. Daarom, wanneer M “Hush, little baby” - ‘n wiegeliedjie - aan die einde van die drama sing (cf. Hamman 2010:127), word dit juis gedoen om haar eie gewete te sus; om haarself te troos, sodat haar selfverwyt omtrent dít wat sy kwytgeraak het, kan verdwyn.

Tog neem die lied uiteindelik ‘n drieledige funksie of betekenis in die drama aan, want afgesien van betrokke rede vir die gebruik daarvan, word dit ook vir die oorspronklike doeleindes daarvan aangewend, deurdat M dit vir haar eie babadogtertjie (wie sy deur die loop van drama in haar arms vashou, soos sy heen en weer wieg, in ‘n poging om haar te sus) sing, om haar uiteindelik te laat slaap. Terselfdertyd sing sy dit ook vir haar dogter as ‘n troosliedjie, nie net omdat haar vader selfmoord gepleeg het nie, maar ook omdat sy moes hoor hoe haar eie moeder gal omtrent haar afgestorwe vader braak. Hierdie wiegeliedjie word uiteindelik ook vir dieselfde doeleindes (om vertroosting te bring) m.b.t. tot C aangewend, gegewe dat sy etlike sekondes vantevore haar ongeboore babadogtertjie verloor het en sopas

van haar afgestorwe geliefde (A) gesmeek-vra het: “How can you leave me like this? (silence) Answer me. (silence) Answer me. (silence) Answer me. (silence) Answer me. (silence) Please ... Please, answer me” (Hamman 2010:127), maar haar desperate pleidooie (soos daarop gedui word) deurgaans deur etlike sekondes se swanger stilte begroet word, wat haar finaal ten gronde laat gaan. Dit wil dus voorkom asof M, deurdat sy hierdie liedjie sing, met C se situasie simpatiseer, juis omdat sy ook die liefde van haar lewe aan die dood moes afstaan en as gevolg daarvan (die verlies en gevolglike gebrek aan liefde) gebroke voel.

### **5.5. “Something In The Way” en die direkte ontleding van die liriek (sonder veranderinge daaraan)**

Anders as in *Crave*, waar M vroeg reeds te kenne gee: “There is something in the way” (Kane 2001c:155), word hierdie woorde in *empty* aan C toegeskryf. Maar waarom gaan juis sy van betrokke standpunt uit? Verwys sy na haarself? Na iets binne haarself? ‘n Geestesaandoening? In die letterlike sin van die woord(e), kan hierdie “something” as velerlei dinge in *empty* beskou word: indien C bv. na die verhouding tussen B en M verwys, kan hierdie “something” as O verstaan word; as die ander vrou wat B en M uitmekaar gedryf het, sodat hul uiteindelijke skeiding hiervolgens verstaan kan word. M volg immers direk op C met die woorde: “There’s someone in the way” (Hamman 2010:100). Hierdie “something” kan ook as die leuens en teenstrydighede wat in B se redevoering vir sy uiteindelijke selfmoord beskou word, want hy blyk elke paar minute ‘n nuwe, ander deuntjie daaromtrent te sing, met gevolg dat die onsekerheid omtrent sy selfmoord verdiep - cf. M se stelling: “How can you expect me to believe that, when every word from you is a lie?” (Hamman 2010:114).

Hierdie gevolgtrekkings word sonder inagnome vir die liriek as interteks gemaak. Hoe informeer hierdie Nirvana-liriek dan die betekenis van *empty*? Soos vantevore in die bespreking rondom *Crave* daarop gedui is, kan die “something” van Nirvana se “Something In The Way” as die self en die onvermoë van die self om aan die verlede te ontsnap (deurdat hy/sy voortdurend daarna terugkeer), asook die individu se besluit om alle hoop op verbetering m.b.t. sy/haar depressiewe geestestoestand te laat vaar, beskou word. Die feit dat A voortdurend vergelykings tussen homself en sy eie vader trek, en sodoende die verlede nie vir ‘n enkele oomblik met rus laat nie, word m.a.w. die “something” wat hom tot die insig bring dat sy ongebore babadogtertjie op presies dieselfde lot as hy afstuur. Die gevolg is dat

hy alle hoop laat vaar en dít gee dan uiteindelik tot sy selfmoord aanleiding, soos reeds daarop gedui is.

Terselfdertyd kan hierdie “something” waarna C verwys ook na gelang van die gegewens rondom “Something In The Way” as haar ongeboore babadogtertjie beskou word, omrede hierdie kindjie uiteindelik vir haar voortdurend as herinnering sal dien aan haar afgestorwe man (en sy dus elke dag via haar dogtertjie na hom sal terugkeer), met gevolg dat haar emosionele letsels nooit volkome sal genees nie. Hierdie kindjie is met die aanvang van die drama nog wesentlik deel van C, juis omdat sy nog nie gebore is nie, met gevolg dat C die begeerte uitspreek om haar ongeboore baba d.m.v. ‘n aborsie van kant te maak - cf. “I have no space for you inside of me anymore. [...] And there is no point in mourning, if you never leave, if I allow something that will remind me of you to live on inside of me and without me for years to come” (Hamman 2010:108) - want sodoende kan sy volkome van A ontslae raak en berusting vir haar siel vind.

### **5.6. “Love Will Tear Us Apart” en die aangepaste ontlening van die liriek**

When I met you and we fell in love, I thought our love would be the only thing to ever come between us, that it would keep us together. Why then did love drive us apart?

(Hamman 2010:112)

Die ironie in betrokke stelling lê in die onvermoë om die huweliksbeloftes wat geliefdes plegtig op hul troudag sweer tot die bitter einde vol te hou. M was immers van mening dat die liefde wat sy en B met mekaar gedeel het hul huwelik die toets van tyd sou laat deurstaan, maar B se liefde, nie vir haar nie, maar vir ‘n ander vrou (O), het hierdie geliefdes uiteindelik uitmekaar geskeur. Of het dit werklik? M gaan beslis van hierdie standpunt uit, maar is dit geregverdig dat O alleenlik vir die verbrekking van hul huwelik verantwoordelik gehou word? Daar moet immers in ag geneem word dat B besluit het om sy buite-egtelike verhouding met O te verbreek, en na M teruggekeer het in ‘n poging om sy huwelik te red (Hamman 2010:117). Het hulle dan nie eenvoudig verby mekaar begin leef nie? Of was hul liefde of ten minste een van die betrokke partye se gevoelens jeens die ander nie doodeenvoudig aan’t kwyn nie? Dit is hier waar daar weereens op die liriek as interteks

getrek kan word ter verduideliking, want in M se bekentenis kan daar 'n wisselwerking tussen *empty* en Joy Division se “Love Will Tear Us Apart” waargeneem word.

Nes daar in Sarah Kane se werk dikwels 'n verwerking van die liriek nagespeur kan word, het ek hier ook die betrokke lied se titel (en toevallig die koor-gedeelte daarvan) effens verwerk in die vraag: “Why then did love drive us apart?”. Tom Reynolds (2005:123, 124) voorsien die nodige agtergrondkennis omtrent hierdie Joy Division-treffer wanneer hy daarop dui dat dit oor “[r]omantic estrangement” gaan en spesifiek “the disintegration of the singer’s marriage to his wife Deborah [Curtis]” aanspreek. Wanneer in ag geneem word dat Curtis se huwelik uiteindelik op 'n egskeiding uitgeloop het (cf. Curtis 2007:124-125), is dit te verstane waarom ek, waar Curtis en kie die onafwendbare in die vooruitsig stel, dit reeds laat gebeur het met die aanvang van *empty*. Paul Morley (2008:19) dui voorts daarop dat “‘Love Will Tear Us Apart’ [...] a song about the death of love” is, sodat die liefde aan die uiteinde van betrokke lied glad nie meer bestaan nie, soos ook waargeneem kan word wanneer Curtis sing: “Just that something so good just can’t function no more” (Joy Division 2008c). Hierdie is twee mense wat lank vantevore reeds by mekaar verby begin leef het, en die kern van hul verhouding (liefde) blyk volkome te ontbreek. Gevolglik sou daar, na gelang hiervan, geargumenteer kon word dat B en M se verhouding, ten spyte van O se teenwoordigheid, op die rotse geloop het vanweë 'n totale gebrek aan liefde; vanweë die feit dat hulle verby mekaar begin leef het, nes die geval met Ian en Deborah Curtis was. Uiteindelik bly daar net die stilte tussen hulle oor in *empty* - 'n stilte wat M al te graag wil verbreek: “If I don’t say anything, everything will be left unsaid” (Hamman 2010:96), maar B blyk nie meer daartoe in staat te wees om sy gevoelens teenoor haar te kan kommunikeer nie, nes die geval met die paartjie in “Love Will Tear Us Apart” “[who are] unable to share their feelings any more” (Reynolds 2005:125) is.

## **5.7. Samevatting**

Na gelang van hierdie gesprek omtrent *empty*; omtrent die skep van betekenis en hoe die liriek as interteks hierdie betekenis informeer, word dit duidelik dat dit selfs met 'n selfgeskrewe teks moontlik is om op die ingeboude liriek as litêrer-musikale interteks te kan trek ten einde duidelikheid omtrent sekere vrae wat daaromtrent mag kwel, te verkry. Dit blyk ook moontlik te wees om op lirieke te trek, sodat die invloed daarvan op die narratief betrekking mag hê, soos die geval met Radiohead se “Videotape” was, en hierdie gebruik van

die musikale interteks in sy geheel kan uiteindelik ook tot die biografie van die rock-kunstenaar uitgebrei word, soos gedoen is m.b.t. Courtney Love.

## HOOFSTUK 6: SAMEVATTING EN SLOT

Deur die verskeie teorieë omtrent intertekstualiteit - spesifiek Still en Worton (1990:1-2) se teorie dat die kritikus, student of leser van 'n teks intertekste wat nie noodwendig deur die skrywer/dramaturg erken is nie, maar wat hy daarin kan naspur, op betrokke skrywer/dramaturg se teks van toepassing kan maak in 'n poging om te bepaal hoe hierdie moontlike intertekste die betekenis van die teks informeer al dan nie - prakties in hierdie studie op die werk van Sarah Kane toe te pas, word dit duidelik dat die liriek as literêr-musikale interteks 'n wesentlike neerslag binne haar oeuvre het. Met die Beatles se "Things We Said Today" en Jim Davis en Charles Mitchell se "You Are My Sunshine" se pertinente gebruik in *Cleansed*, waar Kane in die teks self daarop dui, is haar ontplooiing daarvan voor die hand liggend. En spesifiek m.b.t. die Beatles se "Things We Said Today" is daar heelparty argumente vir Kane se moontlike gebruik daarvan aangevoer, wat duidelikheid omtrent die verband tussen liriek en teks (spesifiek die tematiek en narratief daarvan) teweegbring.

Tog, na gelang van die besprekings en ondersoek na die liriek se neerslag in haar werk, het dit ook duidelik geword dat die liriek andersins óf direk oorgeneem en sonder verandering in die teks geïnkorporeer word óf ontleen word, maar op velerlei wyses verander word binne die teks, o.a. deur sekere woorde in die liriek met haar eie te vervang. Wat die invloed van hierdie onderskeie lirieke op die betekeniswaarde van Kane se werk betref, wil dit uiteindelik voorkom asof sommige lirieke wel doodeenvoudig die bestaande menings omtrent haar werk ondersteun het, terwyl ander lirieke nuwe, vars en innoverende perspektiewe omtrent die tematiek van haar werk, en dikwels karakterisering, meebring het. Só bring Radiohead se "The Bends" (2009d) mens nie noodwendig by 'n nuwe perspektief omtrent *Phaedra's Love* of Hippolytus uit nie, maar die wesentlike parallelle tussen teks en liriek het my wel daartoe in staat gestel om te argumenteer dat betrokke liriek juis as interteks kan dien, omrede dit - nes Kane in die teks doen - kommentaar op die newe-effekte van roem lewer.

Tog blyk Radiohead se "Black Star" (2009a), wanneer dit op die verhouding tussen die proteïese spreker in 4.48 *Psychosis* en haar gewese geliefde toegepas word (spesifiek in 'n poging om te bepaal waarom hulle verhouding verbrokkel het), insig m.b.t. hierdie dilemma te bring - insig waarop geen kritikus in enige van my navorsing gedui het nie, sodat hierdie dus 'n nuwe perspektief op hierdie spreker en op 4.48 *Psychosis* gee. Soos daarop gedui is,

het die spreker se verhouding (na gelang van die informasie wat rondom “Black Star” verkry is) met haar gewese geliefde juis vanweë haar depressie verbrokkel. Hy was nie opgewasse daarvoor om 24/7/365 haar spreekwoordelike emosionele kruk te wees wat saam aan haar siekte moes dra nie, met gevolg dat hy die hasepad gekies het. Terselfdertyd het ek ook daarop gedui hoe hierdie liriek verder begrip omtrent nie net die verbrokkeling van die spreker se verhouding nie, maar ook haar doodsbegeerte meebring: haar doodsbegeerte spruit voort uit haar totale gebrek aan liefde, maar ook die verlies aan hierdie spesifieke geliefde. Net so blyk Radiohead se “No Surprises” (2009c), wanneer dit in verband gebring word met Kane se kritiek omtrent die mediese establishment in betrokke teks, nuwe insigte omtrent die werklike rede vir die proteïese spreker se uiteindelijke selfmoord teweeg te bring, sodat nie net haar depressie en gebrek aan liefde as redes daarvoor voorgehou kan word nie, maar ook haar verwerping deur die mediese establishment en die gevolglike besef dat sy geen verdere kans op verbetering as gevolg daarvan het, kan na gelang van hierdie liriek as interteks as rede daarvoor voorgehou word.

In *Crave* het dit ook duidelik geword dat die onderskeie Nirvana-lirieke – spesifiek “Something In The Way” (1999) en “Rape Me” (2001a) – heelparty nuwe insigte omtrent nie net karakters nie, maar ook Kane se moontlike bedoeling met bepaalde frases daarin meebring. Na gelang van B se “Rape Me”-versoek – wanneer betrokke interteks daarop van toepassing gemaak word – word dit duidelik dat hier ‘n letterlike sowel as figuurlike betekenis daaraan toegeskryf kan word, sodat dit as ‘n uitdaging van B teenoor A verstaan kan word (asof B C van A probeer beskerm), maar ook as ‘n uitdaging wat Kane aan haar kritici rig, geïnterpreteer kan word. En laastens, wat die Beatles se “Something” (2001a) in *Crave* betref, word daar ook nuwe insigte omtrent C bereik, sodat sy nie noodwendig as die onskuldige lammetjie; die slagoffer wat sy voorgee om te wees, beskou hoef te word nie, maar dat sy eerder na gelang van hierdie interteks as ‘n lokvink wat ouer mans (o.a. A) d.m.v. haar lyf uitlok en gevolglik net soveel aandeel aan haar eie seksuele mishandeling deur ouer mans het as betrokke mans (o.a. A).

En met my eie teks, *empty*, is daar ook duidelik geïllustreer hoe ‘n skrywer sy eie werk kan nagaan vir die neerslag van lirieke en dan na betekenis in sy eie werk kan soek na gelang van die liriek se betekenis, óf dat hy van meet af aan doelbewustelik op lirieke kan trek en dit in sy teks se dialoog kan inbou (met die voorkennis omtrent die betekenis van die onderskeie lirieke) ten einde geboorte aan temas, wat deur die loop van die drama verder ondersoek



word, te gee. Terselfdertyd is daar ook daarop gedui dat die gebruik van die liriek nie noodwendig tot dialoog in die teks beperk hoef te wees nie, maar dat 'n liriek ook as wegspringpunt vir die narratief kan dien, sodat die narratief van 'n teks of selfs die verhoogontwerp van 'n produksie aan die hand daarvan verstaan kan word. In *empty* het Radiohead se "Videotape" (2007) immers oorsprong aan my gebruik van verskillende tydsvlakke waarbinne die handeling van die drama afspeel, gegee. Uiteindelik blyk dit dus duidelik te wees dat, ongeag hoe Kane se gebruik van die liriek as interteks binne haar oeuvre daarna uitsien, dit moontlik is om tot heelparty nuwe gevolgtrekkings omtrent die tekste, hul tematiek en karakterisering te kom, sodat dit liriek as literêr-musikale interteks uiteindelik 'n wesentlike invloed op die betekeniswaarde van die onderskeie tekste het en bestaande menings dikwels wysig, ondersteun of daarop uitbrei.

## **BRONNELYS**

Allen, G. 2002. *Intertextuality*. London: Routledge.

Barber, N. 2004. Something. **In** Evans, M. (ed.) *The Beatles: Literary Anthology*. London: Plexus: 309-312.

Blankenship, M. 2006. *Crave*. *Variety*, 12 March 2006:37.

Blankenship, M. 2008. *Crave/Somewhere in the Pacific*. *Daily Variety*, 8 July 2008:4, 8.

Cross, C. 2005. *The Beatles: Day-by-Day, Song-by-Song, Record-by-Record*. New York: iUniverse, Inc.

Cross, C.R. 2007. *Heavier Than Heaven: The Biography Of Kurt Cobain*. London: Hodder & Stoughton.

Culler, J. 1976. Presupposition and Intertextuality. *MLN*, 91 (6): 1380-1396.

Curtis, D. 2007. *Touching From A Distance*. London: Faber and Faber.

Doheny, J. 2002. *Radiohead: Back To Save The Universe - The Stories Behind Every Song*. New York: Thunder's Mouth Press.

Earnest, S. 2005. *4:48 Psychosis*. *Theatre Journal*, 57 (2): 298-300.

Earnest, S. 2006. *Cleansed*. *Theatre Journal*, 58 (1): 110-112.

Fisher, I. 2001a. Sarah Kane glossary. <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-glossary.html> (accessed 29 June 2009).

Fisher, I. 2001b. Sarah Kane quotations. <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-quotation.html> (accessed 29 June 2009).

Footman, T. 2007. *Radiohead: Welcome to the Machine - OK Computer and the Death of the Classic Album*. Surrey: Chrome Dreams.

Frow, J. 1990. Intertextuality and ontology. **In** Worton, M. & Still, J. (eds.) *Intertextuality: theories and practices*. Manchester: Manchester University Press: 45-55.

Gaar, G.G. 2006. *In Utero*. New York: Continuum.

Gaar, G.G. 2009. *The Rough Guide To Nirvana*. London: Rough Guides Ltd.

Greig, D. 2001a. Introduction. **In** Greig, D. (ed.) *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Drama: ix-xviii.

Greig, D. (ed.) 2001b. *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Drama.

Hamman, F.J. 2010. *empty*. Unpublished text. Performed at the H.B. Thom Theatre on 1 - 5 June 2010 by the Drama Department, Stellenbosch: University of Stellenbosch. Directed by Frans Hamman. ADDENDUM A in MDram dissertation, *Sarah Kane en die liriek as literêr-musikale interteks*. Stellenbosch: University of Stellenbosch: 93-124.

Ingham, C. 2009. *The Rough Guide To The Beatles*. London: Rough Guides Ltd.

Inglis, I. 1997. Variations on a Theme: The Love Songs of the Beatles. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*: 28 (1): 37-62.

Kane, S. 2001a. *4.48 Psychosis*. **In** Greig, D. (ed.) *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Drama: 203-245.

Kane, S. 2001b. *Cleansed*. **In** Greig, D. (ed.) *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Drama: 105-151.

Kane, S. 2001c. *Crave*. **In** Greig, D. (ed.) *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Drama: 153-201.

Kane, S. 2001d. *Phaedra's Love*. In Greig, D. (ed.) *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Drama: 63-103.

Kane, S. 2008. *Smag*. Vertaal deur Willem Anker. Regie deur Jaco Bouwer. Rys, Vleis & Aartappels. Baxter Teater, Kaapstad. (15 Augustus 2008).

Klett, E. 2003. *Phaedra's Love*. *Theatre Journal*, 55 (2): 337-339.

Kuharski, A.J. 2004. Festival de Théâtre des Amériques. *Theatre Journal*, 56 (2): 293-296.

Leblanc, L. 2005. 'Ice Age Coming': Apocalypse, the Sublime, and the Paintings of Stanley Donwood. In Tate, J. (ed.) *The Music and Art of Radiohead*. Hants: Ashgate Publishing Ltd.: 85-102.

Morley, P. 2008. *Joy Division: Piece By Piece*. London: Plexus.

Odendal *et al.* (reds.) 1985. *HAT: Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Johannesburg: Perskor-Uitgewery.

Ott, C. 2008. *Unknown Pleasures*. New York: Continuum.

Paytress, M. 2004. *Nirvana: the Complete Guide to their Music*. London: Omnibus Press.

Pfaff. 2005. Decoding Sarah Kane: Dimension of Metaphoricity in *Cleansed*. <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-tp1.html> (accessed 29 June 2009).

Ranc, G. 2002. The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane. <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr0.html> (accessed 29 June 2009).

Reynolds, T. 2005. *I hate myself and I want to die*. Sydney: Random House Australia.

Riffaterre, M. 1990. Compulsory reader response: the intertextual drive. In Worton, M. & Still, J. (eds.) *Intertextuality: theories and practices*. Manchester: Manchester University Press: 56-78.

- Riffaterre, M. 1994. Intertextuality vs. Hypertextuality. *New Literary History*, 25 (4): 779-788.
- Riley, T. 2002. *Tell Me Why: The Beatles: album-by-album, song-by-song, the sixties and after*. Cambridge: De Capo Press.
- Rooney, D. 2004. *4.48 Psychosis*. *Daily Variety*, 28 October 2004:7.
- Sakarya, M. 2007. A Controlled Detonation: The Protean Voice of 4:48 Psychosis (first seven fragments). <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-ms.html> (accessed 29 June 2009).
- Saunders, G. 2002. *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University Press.
- Saunders, G. 2009. *About Kane: The Playwright and the Work*. London: Faber and Faber.
- Sierz, A. 2001. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber
- Singer, A. 2004. Don't Want to Be This: The Elusive Sarah Kane. *The Drama Review*, 48 (2): 139-171.
- Still, J. & Worton, M. 1990. Introduction. **In** Worton, M. & Still, J. (eds.) *Intertextuality: theories and practices*. Manchester: Manchester University Press: 1-44.
- Tate, J. 2005. Introduction. **In** Tate, J. (ed.) *The Music and Art of Radiohead*. Hants: Ashgate Publishing Ltd: 1-8.
- Turner, S. 2009. *The Beatles: The Stories Behind The Songs 1962-1966*. London: Carlton Books Ltd.
- Tycer, A. 2008. "Victim. Perpetrator. Bystander": Melancholic Witnessing of Sarah Kane's *4.48 Psychosis*. *Theatre Journal*, 60 (1): 23-36.

Urban, K. 2001. An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane. *A Journal of Performance and Art*, 23 (3): 36-46.

Wood, M. 2004. John Lennon's School Days. **In** Evans, M. (ed.) *The Beatles: Literary Anthology*. London: Plexus: 139-143.

## **DISKOGRAFIE**

Joy Division. 2008a. Dead Souls. **In** *The Best of Joy Division*. London: London Records 90 Ltd.

Joy Division. 2008b. Heart And Soul. **In** *The Best of Joy Division*. London: London Records 90 Ltd.

Joy Division. 2008c. Love Will Tear Us Apart. **In** *The Best of Joy Division*. London: London Records 90 Ltd.

Nirvana. 1999. Something In The Way. **In** *Nevermind*. New York: David Geffen Company.

Nirvana. 2001a. Rape Me. **In** *In Utero*. New York: David Geffen Company.

Nirvana. 2001b. Scentsless Apprentice. **In** *In Utero*. New York: David Geffen Company.

Radiohead. 2007. Videotape. **In** *In Rainbows*. London: Radiohead.

Radiohead. 2009a. Black Star. **In** *The Bends*. London: Parlophone.

Radiohead. 2009b. Lucky. **In** *OK Computer*. London: Parlophone.

Radiohead. 2009c. No Surprises. **In** *OK Computer*. London: Parlophone.

Radiohead. 2009d. The Bends. **In** *The Bends*. London: Parlophone.

The Beatles. 2009a. Something. **In** *Abbey Road*. London: Parlophone.

The Beatles. 2009b. Things We Said Today. **In** *A Hard Day's Night*. London: Parlophone.

**ADDENDUM A**

**empty**

**by Frans Josias Hamman**



## **EMPTY**

### **Characters**

A  
B  
C  
M  
O

### **Cast**

A     **Jan-Lodewyk Jansen van Vuuren**  
B     **Stefan Krynauw**  
C     **Bianca de Klerk**  
M     **René Wessels**  
O     **Marguerite du Bois**

### **Crew**

SM    **Rocco Pool**  
ASM   **Ryette Dempsey**

### **Author's note**

Punctuation sometimes indicates delivery. It does not necessarily conform to the rules of grammar.

Any references to or snatches from popular songs or any other pop-cultural media are deliberate, because in love, nothing is new & nothing is original.

*Darkness.*

*A long silence.*

**A** *lights a cigarette.*

*Flashes of light on B.*

**B** This has to stop. This has to stop. This has to stop. This has to stop. This has to stop. This has to stop. This has to stop. This has to stop. This has to stop. This has to stop. This has to stop. This ...

*Lights up on M, baby in her arms.*

*Lights up on C.*

**O** *enters the auditorium and takes a seat in the front row, amongst the audience.*

*Lights up on A.*

**C** I will follow you into the dark.

**M** And God said, Let there be light: and there was light. And God saw the light, that it was good: and God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night.

**B** The days all seem the same now. I don't know where the night ends and where the morning begins.

**C** I will always be there for you.

**A** But what if I don't want you to be?

**B** I'm waiting for this day to end.

**M** The only good thing God has ever created is a new day. For with the sun comes light. And with light comes hope.

**A** I'm afraid to be alone, but I don't want you near me.

**B** I'm so tired, but I can't sleep.

**A** I'm afraid of the dark. I'm scared to close my eyes. I don't want to turn out the lights, because that's when the nightmares begin.

**B** I closed my eyes once before and when I opened them again, you were gone. One moment you were there ... and then it was as if you never existed.

**O** I've been searching for you in cloudy winter mornings, hoping to find some trace of you amongst the remnants of autumn leaves. But your face eludes me. At the window. At the door. In my bed. On my wall.

**A** I dreamt that all the good days had come and gone. And now there's something here to stay.

**M** That is a lie.

**A** And you know it.

**C** There's something in the way.

**M** There's someone in the way.

**C** And you know it.

**O** Crying is not the breaking point. The breaking point is when you can't function anymore.

**M** Why don't you just speak

**C** Talk to me

**M** And tell me the truth?

**O** I've been trying to forget those moments I couldn't help remembering, but the memory of you won't fade from my eyes.

**C** Why don't you just speak?

**O** I have lost something that was never mine to begin with.

**M** If I don't say anything, everything will be left unsaid.

**A** The words we speak out loud have become empty. Twenty six characters lined up in various formations, like soldiers, day in and day out, to form the same repetitive arguments and insults we fire at each other, leaving a bitter, stale taste in my mouth.

**C** I don't understand why.

**A** The silence becoming ever more pregnant speaks louder and rings more true than anything I could say to you.

**M** Why has it come to this?

**B** Because I was awake when you thought I was sleeping, and sleeping when you thought I was awake. I heard what you did not want me to hear, not what you wanted me to listen to. And I now see everything falling to pieces before my eyes.

**C** It saddens me that we understand each other so well that we understand that we don't understand each other sometimes.

**A** And I'm sad that you don't understand that now.

**B** Till death do us part is a miserable lie sold with a smile.

**O** It's so much easier going through life if you just keep your eyes closed. You don't have to look. You don't have to understand.

**B** Even though I love you, I'm not in love with you anymore.

**A** I gave you hope that became a disappointment.

**M** I know you don't mean it, but it hurts like hell.

**C** I hate the fact that you don't love me enough and that I can't love you enough to make you see that you are hurting me. I hate you for leaving me like this.

**A** I'd rather be hated for who I am, than loved for who I am not.

**B / M** I can't stand the sight of you any longer.

**A / C** I can't stand the sight of me any longer.

**B / M** I can't stand the sight of her any longer.

**C** When I look in the mirror, I see someone I once knew. But I don't recognize the face staring back at me. I've become a stranger to myself.

**B** When I look at the child lying in your arms I am revolted. The food I ate this morning forces its way back up my throat. Even though she is my daughter, I become nauseated, because she reminds me too much of what I used to be. When I look at her I see myself and I want to rid her of me, of my influence. I have no love inside of me anymore. Not for you. Not for her. Not for myself. And I want her to remain full to the brim with love, not just for you, but for herself and for everybody that she comes across in life.

**C** I have aged 40 years since last night.

**M** The half-truths you release upon the world make me realise: I didn't know who you were yesterday. I don't know who you are today. And I'm scared I won't recognise you tomorrow.

**C** The life is going out of me.

**M** The love is going out of me.

**O** All that's left is a photograph in a frame. Seconds frozen in time.

**C** You will be the death of me. I can't save myself from you, but that's okay.

**O** Our love never had the hope of a future together.

**C** I am fucking lost in this mess of a man, but I don't want to be found.

**O** Now I am stuck in the past. Reliving moments in black and white.

**B** This is why I prefer silence to words.

**M** This is why I prefer words to silence,

**O** You never miss the water till the well runs dry.

**M** Because the truth, no matter how much it hurts, is better than nothing at all.

**O** A young girl had an imaginary friend who would never leave. Something about her seemed familiar, but the girl could never put her finger on what it was. When she was 75 years old and long forgotten by those she had long since forgotten to love, the little girl was still there to keep her company. After she passed away, her family found a sepia-stained photograph of two girls, both aged one. She was buried next to her sister. The only thing we really need to survive this life, to keep going, is one person who truly loves us.

**M** And you had her.

**O** And you lost her.

**M** And she had you.

- O** And she lost you.
- C** Where do you go when you lose yourself?
- O** I hate you. I hate you. I hate you, because I love you.
- B** What are you left with when you can't have love without hate?
- C** I don't want to do this on my own. How can you leave me like this?
- A** I peered into the looking glass, and found the answer to the question at the bottom of a bottle. I hate myself and I want to die.
- C** I want you to love me.
- A** I always have. From the day I was born.
- B** Nobody loves me, and neither do I.
- M** I can't convince you to love yourself.
- A** No, that's a lie. It's not that I want to die. I just don't want to live anymore.
- C** When I was six years old, all the boys at school wanted to kiss me, but I thought it was gross. I told my mother about it and she said I should tell them that I'm made of porcelain. I did, but they did not understand. And for the next three years I hid in a cupboard during break time, eating my sandwiches by myself.
- M** I'm not your mother.
- B** I wish you were.
- C** I'm still the same, only older. I'm still fragile. I can still break.
- B** I wish I could be born again, but from your womb and have you love me like you do our child, like you used to, once before.
- C** You're breaking me.
- A** I'm sorry.
- C/M** Why?

**B** I am jealous of the child sleeping in your arms, and I wish she had never been born.

**A** All my life I was looking for a father, but the only thing I got was a dad. Now, strung up on whiskey shots, I see that I'm becoming the man I never wanted to be. I'm becoming my father. And it scares the living piss out of me. I don't want to become my father.

**B** You always wanted the truth. Now I'm giving it to you.

**O** The people we think we know, we hardly ever know.

**M** It pains me to have to get to know you every day.

**B** You never knew me at all. You thought you did, but you didn't, because I wouldn't let you.

**A** I wish I could say something different, something that will make things better. But I don't know what it is.

**M** I blame myself for this and I think I love you too little, because it never seems to be enough.

**C** Is it possible?

**A** Yes.

**C** No.

**B** No.

**A** YES.

**M** No?

**C** NO.

**B** Yes.

**O** No. No, that's not it.

*(silence)*

**A** Something needs to be lifted.

**C** Something needs to be removed.

**M** What?

**O** You only ever revealed the parts of you you could not hide.

**B** I never wanted you and I never will. I don't know why I fell in love with you. Maybe you were just there to fill the void. Maybe I chose you, because I could not have her, and I needed someone at that time.

**O** And you hid those parts you desperately wanted revealed.

**M** I need someone to rob me of these moments that haunt my thoughts.

**O** And it breaks my heart to know that I never really knew you, even though I thought I did.

**M** Every time I look at our daughter, my heart rips apart at the seams. The eyes staring back at me, seem so familiar, so alive. I'm looking at the man I used to love, before all of this.

**B** There is no love anymore. There is only hatred, tears, pain, lies, deception, and fear.

**M** Do you feel nothing?

**B** Nothing.

**M** Nothing?

**B** I feel nothing.

**M** But I do.

**B** *stops dancing. Stares out in front of him. Motionless.*

**C** You don't feel these slices and cuts, but I do. I have written messages of love on my arms, but still the hurt won't go away.

**A** Every problem has a solution. The one cannot exist without the other. The trouble is finding the latter to solve the former. And I know it's there, but I don't know where to look.

**C** The scars and bruises running their course along the contours of my arms tell the story of you and I, of hello's and goodbyes.

**A** I've been here twenty seven years too long. I have to leave.



**C** You always have to go. You're never here to stay. And even when you are here, you're somewhere else.

**M** In the head of someone else.

**O** In the heart of someone else.

**M** In the bed of someone else.

**C** The life has left your eyes

**M** I don't know where and I don't know why. So tell me why.

**C** Why?

**A** God created man in his own image, and he thought man was good.

**M** Why?

**A** But before long, man bore the mark of Cain.

**M** Why?

**A** And an angel slit his wrists and the heavens became heavy under the burden of his blood.

**M** WHY?

**A** And the other angels wept, and when the walls of heaven broke, blood droplets containing the seeds of evil rained down, and lodged itself into the hearts of men.

**M** WHY?

**B** *slowly begins dancing again.*

**A** I see no good in me anymore. I see no good in anyone anymore. The world has lost its beauty.

**M** WHY?!

**B** What?

**A** And I cannot live in a world where there is no beauty.

**C** Fuck you! Fuck you! Fuck you!

**M** Where were you?

**B** I was standing at the end of a dark hallway. The walls were lined with black-and-white portraits, all gathered in dust. Every one told a story. And I knew the stories. And every story contained a face. But I did not know the people. And as I walked along the hallway, flashes of light erupted from its end. And a thunder sounded in my head. And I lost my balance. And I slipped out of control. My body was not my own. I was lost in the memories of years gone by. Living my life in black and white on rewind. Seeing faces I'd long since forgotten that I'd once remembered. And they were all smiling at me. And they were all waving at me. I tried to speak, but my mouth would not open. And they began to laugh at me. Pointing their fingers at me. A maniacal cacophony.

**C** *(under her breath until A stops talking: "I can't help but feel sorry for people I don't know")* Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up.

**A** The day after her 18th birthday, a young girl drove home from school. Along the way she saw a hitchhiker standing next to the road. She picked him up, and was rewarded for her kindness. He clipped her pretty wings. One by one. She loved him. She loved him not. She loved him. She loved him not. She loved him. She loved him not ...

**B** And I tried to shout, but my cries for help went unheard. And I closed my eyes, praying for the laughter to be silenced.

**A** Tortured with a blow torch. Her innocence stolen from her. Bed sheets stained blood red. And he left her bleeding on the bed, knowing she could do nothing about what had just happened. I turn on the television and I read the paper. And I am immersed in galleries of someone else's nightmares. I can't help but feel sorry for people I don't know.

**C** SHUT UP!

*(silence)*

**B** And it went silent. And I was relieved. But when I opened my eyes again, I could not see where I was. My memory became hazy. Images came into focus and faded out. Drowned in a cloud of fog. And as the fog dissipated, I saw my grandfather at the top of a hill, standing next to an oak tree, 7 times 7 feet tall. And a hand was placed on my shoulder. And I saw my grandmother. And I was frightened, but also relieved. And my grandfather waved, motioning her towards him. And she whispered, but I could not hear. And she kissed me goodbye. And she made her way through a field of carnations. I tried to

run after her, but I could not get up. My legs had become heavy. And when I looked down, I could not move them at all. I was confined to four wheels for legs. And I struggled. And I fell out of my chair. And I twisted. And I shouted. And I cried. And my body writhed. And when she reached the top of the hill, my grandfather took her by the hand, and they waved at me, and they disappeared behind the hill. Out of sight. But not out of mind. And I broke down. And I cried. And I cried. And I cried. And I cried. And I was all alone.

**A** God created man in his own image, and He thought that man was good. But God had made a mistake.

**C** You are one of God's mistakes.

**A** Another broken product from another broken home.

**M** Is that the truth? Or another lie?

**B** I don't want to be alone anymore.

**M** You don't have to be alone. You choose to be alone.

**C** And God has cursed me with the beauty of a happy ever after kicking inside of me.

**O** We are sold the lie of happy ever afters in the eyes of our loved ones. But life is no fairy tale. There are no happy endings.

**B** There is only death

**O** Heartache, tears and pain. That's all there is.

**B** This is not the first day I am dying.

**C** Something needs to be removed.

**B** I have been dying from the day I was born.

**M** I wish I could feel your pain, but I feel nothing.

**C** I have no space for you inside of me anymore.

**M** And I can't help you, because I can't help myself.

**C** And there is no point in mourning, if you never leave, if I allow something that will remind me of you to live on inside of me and without me for years to come.

**M** I'm tired of picking up the pieces and patching you together, just so you can break apart again.

**O** Every day I die a little death.

**B** Life flashes before my eyes,

**O** When I look at the picture of you

**B** Sometimes for 5 seconds.

**O** My soul begins its melancholy march,

**B** Sometimes for hours on end.

**O** Because I realise I have nothing left to live for.

**B** And when it does I think, this is the end of it all, and that I'm going to die. But that sleep of death never comes.

**O** They say the first cut is always the deepest. The first day I saw you, I saw the man of my dreams. I did not know you, but still I allowed you to make an incision so deep, it hurt. But I did not mind this, because my hurt turned into a burning desire for you. I wanted to be with you every waking hour of the day. I wanted to kiss you, and hold your hand, and make love to you, and lie in your arms afterwards, and hear you tell me stories, and listen to you complain, and listen to you rejoice, and make you breakfast in bed, and I wanted you next to me when I went to bed, just to know that you are there and that you would always be there. Then I met your wife. And I saw the picture of your child. The one you always carried with you, but which I did not know about. And everything turned black. And everything turned red. And everything turned green. And you scratched and you tore open my heart. And I wanted to scream. And I wanted to shout. At you. At her. At myself. At anybody that would listen, because it fucking hurt so bad. But I could not do that, because I loved you too much. And I was jealous of your wife, because you belonged to her, and not to me as I thought all along, and because she was the mother of your child, and I knew I would never be able to be that for you. And when you left, I fell apart. You broke my heart. And the pain would not go away. But I did not tell you this, because I did not want to bother you. And I did not want to see you. And I picked myself up. I stitched my heart back together again. I thought time would kill the pain still lingering within me, and that time would heal my weeping wounds. But as time went by, it only got worse. Those bits of you I could not erase, festered inside of me. It caused for my wounds to rot, and the sore gathered and it infected my system. I could not forget you the way you forgot me. Your

memory continued to trample on what was left of my heart, and it left more permanent stains of you in me. And I cannot forgive you for that. And I cannot forget, no matter how hard I try. I sometimes wish I were dead, but this burning heart lets me know I'm still alive. And that you have never left. And that you never will.

**A** This house has not been a home for many years now.

**M** Do you ever stop to wonder whether everything happened too fast?

**B** I've been pacing the hallways, every room in the house, thinking

**M** We were too hasty.

**B** We fell in love too early,

**M** We barely knew each other.

**B** Or what we thought was love.

**M** We were engaged shortly after.

**B** We married too young.

**M** We had a child

**B** Before we outgrew the children in us.

**M** We expected too much, too soon.

**B** And we gave too little, too late.

**C** When I was nine years old, my mother gave me a doll. There was nothing special about this doll. She was just like any other doll I ever had. She had red hair, a freckled face, and she wore a pale blue-white checkered dress. When I think of it now, she was ugly as hell. My mother gave her to me the day after my father passed away. And wherever I went, she came along, and it would feel as though my father was there with me. As if he never left. And whenever I felt lonely, whenever I would miss him, I would press her against my body and hold her tight, and the longing would go away, and I would be okay. Then we had to move, because we could not afford our old house any longer. And somehow my doll got lost during the move. And I was sad about this, because for the second time in so few months I had lost my father. And whenever I thought of this doll, whenever I would miss her, I would miss my father, and not the doll. All throughout my childhood I needed to be freed

from the memory of that doll in order to be free from the memory of my father. A child cannot take your place in my life.

**B** When I look at you, I miss her. And when I look at her, I miss you.

**C** I don't want to look at her and miss you.

**O** Love is the emptiest of all feelings.

**C** And I don't want to love her and hate you, because even though I don't like you anymore, I will never stop loving you.

**O** Love is the emptiest of all expressions. You can only say 'I love you' so many times before it loses its meaning.

**B** I love you. I love her. I love you both.

**M** But you can't have us both.

**O** You can't always get what you want.

**M** And even if you try, you won't get what you need.

**C** I need to release myself from you, but I don't want to let go.

**B** I need you to release me from myself, because I need her, but I need you more.

**M** And I need you, but without her.

**A** You're never free until you've passed away.

**M** I need someone inside of whom there is no one else but me.

**A** You can't escape the past when it's part of the future.

**O** I never had all of him, and neither did you, because he did not belong to either one of us.

**M** I cannot live with you, and I cannot live without you.

**A** The one cannot exist without the other.

**O** Once upon a time an old couple sat on a porch. I did not know them, but I would see them everyday as I walked to school. They were happy, always smiling and laughing and passing stolen glances at each other. They enjoyed every

moment they still had left together as if it were their last. Then, one day, as I was walking to school and as I passed their house, I saw the old man, but not the old woman. He was staring at the empty chair beside his own. There was no joy. No laughter. No smiles. No stolen glances. He suddenly looked old. Nothing left of the jovial youngster trapped within the old body that had sat there the day before. A week later the porch was completely deserted and the windows boarded up. (*short pause*) We all need only one person who truly loves us to keep us going. And he had that. Someone who loved him every minute of every day, no matter what. And he lost her. And he lost himself.

**M** I don't want to live without you, and miss your hand knotted in mine when I go to bed at night, but I cannot be there for you and hold on to this thread that has been threatening to snap for some time, when you're not here for us, when you're not in this for us.

**A** History will repeat itself,

**M** When I met you and we fell in love, I thought our love would be the only thing to ever come between us, that it would keep us together. Why then did love drive us apart?

**A** Because everything that happens is supposed to happen. But I don't want the same mistakes repeated twice.

**O** Love, like life, is a holocaust. And we are its casualties.

**A** Why did I not die at birth, come forth from the womb and expire?

**C** **Song #1**

Hush, little baby, don't say a word  
Listen as the truth becomes unfurled  
The real 'why' behind this facade  
You're a bastard child in the eyes of God

Jack and Jill went up the hill to fetch some water  
The little girl became his lamb to the slaughter  
He spread her legs, he opened wide and he tore inside  
The truth hidden between the lines I can imbibe  
But mirror, mirror on the wall, who do I see?  
Not the fairest in the land staring back at me  
These Little Boys being dropped from the mothertongue  
Are not my own, I don't know to whom they belong

I'm stuck on this merry-go-round

With only silence, a horrific sound  
Echoes of screams now go unheard  
Since you and I have been massacred

White walls are playgrounds for fools to pass the time  
Why could I not read what was wrought between the lines  
I try to crack a smile, and turn my frown upside down  
But inside my tears, there lurks Pierrot the Clown  
If you knew it would come to this, lost and forlorn  
If you knew that three years from then, your mind wracked  
and torn

Would you have wanted all of this? Please don't lie  
Just give me an answer, give me some sort of sign, cause

I'm stuck on this merry-go-round  
With only silence, a horrific sound  
Echoes of screams now go unheard  
Since you and I have been massacred

**M** If you knew it would come to this, would you still have fallen in love with me?

**O** If you knew it would come to this, would you still have asked me to be your secret?

**M** Would you still have wanted our daughter, our family?

**O** Would you still have wanted all of me as I wanted all of you?

**B** No.

**M** No?

**B** No.

**O** No?

**B** Yes.

**O** Yes?

**B** No.

**M** No?

**B** Yes.

**M** Yes?

**B** No.



**M/O** Why?

**B** Because then I would have lived a lie. And these past three years would have meant nothing. They would have been a waste of my time and they would have been a waste of your time. And I would never want to waste your time, because I love you.

**M** How can you expect me to believe that, when every word from you is a lie?

**O** Hollow answers filled with empty words.

**M** You have lied from the very moment you said "I do", because you never really wanted to. And I will never forgive you.

**O** And I will never forget you.

**A** We have become a battlefield.

**C** We have become a holocaust

**M** I don't know how.

**O** And I don't know why.

**C** Because we've never learned from the pain of our past mistakes

**A** The distance between us is strewn with land-mines. Arguments lying in wait

**C** And we're always looking for something to trigger the next explosion of words.

**A** But I don't want to fight with you anymore, because it scares me. When we fight, we lose ourselves, and we lose each other.

**C** I ignore the whispered cries of the lunatic inside of me, and I decipher every word that you say.

**A** These fights become the prelude to the parting. I don't want to fight with you, because I don't want to lose you.

**C** But I don't listen to you. And you don't listen to me.

**A** I'm scared to cross this silence. I'm scared to take a step towards you, because the shrapnel from our previous

exchange of words is still embedded deep in my memory. And when I lay me down to sleep, the nightmares begin. Every argument is replayed on loop.

**C** I talk to you. And you talk to me. We talk and we talk, and we scream and we shout, but we never think, we never listen, and we never really say anything.

**A** I am reminded of words I wish were never uttered, words I wish I could take back before they made their flight from tongue to ear. I don't want the same mistakes repeated twice. So, slowly, step by step, I make my way towards you, waiting for my apology, my surrender and admittance of defeat. The words are on the tip of my tongue. The words you wish to hear. But then something happens that was never meant to happen. I make one false move, one word out of place, and the bomb detonates. The operation becomes derailed. The words stumble over the tip of my tongue. They become intertwined with the discharge of your artillery. The words you use to batter and bruise and break me. They become blackened. They become twisted. They become something I never wanted them to be. They come out all wrong. And everything starts afresh.

**C** Shell-shocked and with a buzz in our ears we fight endlessly.

**A** There is no end in sight.

**C** Nothing ever reaches a point

**A** It just goes on and on and on and on and on and on

**C** Because when you make sense, arguing becomes senseless. But when you don't make sense, it's difficult not to argue, because then everything makes sense.

**A** Something needs to be removed.

**C** And you never make sense. I keep trying to understand you, but I don't. I spent the greater part of three years trying to get to know you, to figure out your troubled mind, but I still don't know who you were. I know who you were to me, but I don't know who you were.

*(silence)*

**A** I thought I had something more to say, but I don't.

**C** Why don't you just speak? Talk to me and tell me the truth.

**A** I wrote down the truth, because I could not say it out loud.

**C** You leave me with questions I cannot find the answers to.

**A** I've emptied my heart on the pages I left behind for you to find. But as I read these words one last time, they all seem out of place.

**C** I read your words over and over again, slower and slower each time, and if I read them slow enough, they begin to lose their meaning. They make no sense whatsoever.

**A** And if you don't understand any of this, well, then you understand perfectly.

**B** I understand better than you think.

**C** I hate the fact that we understand each other so well that we understand that we don't understand each other sometimes.

**O** I can't understand why my heart forces me to love you so badly, when my head tells me I shouldn't, when I have no reason to do so.

**M** I have every reason to hate you, but I can't. I can't hate you, because somehow, for some reason unknown to me, I still love you. And I hate myself for that.

**O** They say the only fool is a fool in love

**M/O** And I think I must be a fool for loving you

**M** Because I've paid the price and I'm still paying for it every day.

**O** And sometimes I wonder whether it isn't all in my head. Did we ever really love each other? Or did we simply need each other? I know I did. I loved you. I need you. But I doubt whether you ever did.

**M** My mother phones me every hour of every day to ask how I'm doing, how I'm holding up, whether I'm okay, whether I need help. And I hide the tremor in my voice, and I become you, and I tell her I'm doing fine, that I'm holding up just fine without you.

**O** I don't like talking about you. I prefer not to talk about you, because talking about you means pretending.

**M/O** And I'm tired of pretending.

**O** Pretending that I'm happy. Pretending that I'm fine. Pretending that everything is okay, because it's not. I'm not happy. I'm not fine. I'm not okay. I don't want to talk about you not being here anymore, because talking about it makes it real. If I kept it to myself, if it remained in my head, it would not have to be real. I would not have to admit that you left me to go back to her, and I would not have to hate you, because hating you is the most exhausting thing I've ever done.

**B** I broke your heart.

**O** You broke my heart.

**B** And for that I'm sorry.

**M** You broke my heart.

**B** I broke your heart.

**M** You took everything from me. You left me with nothing. You left me ...

**B** But I came back. And I stayed. With you.

**M** You were not here. You were never here. And even when you were, you were somewhere else. In the head of someone else. In the heart of someone else.

**B** You can't help who you fall in love with.

**M** There's nothing worse than loving someone who does not love you back.

**B** You can't help feeling the way you feel.

**O** It's hell not being able to be with the person you want to be with.

**B** And it's hell having to be with a person you don't want to be with.

**M** No. No, it's hell not being able to be with the person you are with, because they're not there.

**B** But I *was* there. You *were* with me. You *had* me. I came back. I stayed. I tried to do what was right. Not for you. Not for me. But for her. Because I thought it was the right thing to do for her sake. But it was hell. I was unhappy, and

because I was unhappy, you were unhappy, and that made me even more unhappy than I already was. There's nothing worse than trying to love someone you don't love anymore. So, when you find someone who loves you the way you love them, that's when you can't help falling in love. Even if it is wrong. Because it's love. I came back and I stayed with you, but that does not mean my feelings for her went away. And it does not mean my feelings for you came back. And for that I am sorry, but I can't help feeling the way I feel.

**M/O** You told me you loved me.

(silence)

**M** My father ... he never phones me. But yesterday he phoned me. Just to say he loves me. That was it. Nothing more. Nothing less. Three seconds. Three words. I love you. Then he hung up. And I broke down. And I cried. Not because of what he said, but because of what you never said. I kept hearing his voice repeat those words. And I remember thinking: how could something so beautiful become so blasé? I had heard those words so often in the past that I could never believe them when I heard them spoken out loud. They only ever made sense in my head. But this time they made complete sense and I believed it when I heard them, because my father meant it when he said it. You only ever said the things you thought I wanted to hear.

**C** I still don't understand why.

**M** Why did it have to come to this?

**C** Why can't we go back to the way things were before all of this?

**M** Why can't we just start over?

**C** Why can't we do this again?

**A** Haven't we been here before?

**B** There's no point in doing what we've already done. Doing it again won't change anything. It won't make things better. It will only make things worse.

**A** I can tell you everything you want to hear. But that wouldn't change anything. I won't be happy. You won't be happy. And I need you to be happy. Maybe not now. Maybe not tomorrow. You will be sad. You will be sad for quite some time. But don't be sad forever, because I need you to be happy, one day.

**M** Why can't we forget last night?

**O** Why can't we forget everything that happened?

**M** Everything that was said? I will,

**O** Because the more I think about it, the more I have to try to forget.

**M** I want to forget it.

**O** I need to forget it.

**M** I need to leave the past where it belongs.

**B** We cannot escape our past when it's part of our future. We cannot erase the things that have been done or said. We cannot take it back. And we can never forget. The past is what it is: a valueless collection of memories, hopes, wishes and desires that never turned out the way we planned.

**C** When we started this adventure, we didn't know where we were going, and we didn't care, because we knew no matter where we would end up, we would be in this together, and that everything would be okay. (*silence*) Then something happened. I don't know what.

**A** I don't know when.

**O** I don't know how.

**M** I don't know why.

**C** But it did. And everything was not okay. We were not okay. And still, we undertook the greatest adventure of all, and you left me halfway. You left me stranded, all on my own, in the dark.

**M** You left me in the dark so often

**O** I can't find my way out anymore.

**C** I am lost without you. But despite all of this, despite all that's happened, all this time I've held onto the hope of seeing you again, that you would come back to me, because I don't want to be nine years old again.

**O** I know you went back to her, because you needed a mother. And I could not be that for you, but she could. And I regret that. I'm sorry about that. I wish I could go back. I wish I

could do things differently. But I can't go back. I can't change anything. (*silence*) The day you left ... I woke up, and I thought it would be a day like every other day. I didn't know I'd never see you again. I didn't know that the last time I saw you, that the last time I kissed you would be the last time. I didn't know that day would turn out to be the saddest day of my life. (*silence*) The days you think will be the happiest turn out to be saddest days you could never imagine. And the days you think will be the saddest, turn out to be even worse.

**C** When I woke up this morning, I walked over to our bedroom window, I pulled open the curtains, I looked outside, and I saw the sun rising over the tree tops. And I clung onto the hope that today would be different from yesterday.

**M** Why do we never learn from the pain of our past mistakes? Why do we only see the wrongs after they've been done?

**O** Because it's so much easier going through life if you just keep your eyes closed. You don't have to look. You don't have to learn. But when you do, that's when hope meets hopelessness.

**C** I went searching for you in every room of the house, hoping you had come home during the night.

**A** I came to the house last night, while you were sleeping. I walked through every room and I looked at the words you made forever on our walls. Silly messages of love and happiness. I went into the nursery and I looked at the empty crib which in six months would be filled. And I was sad, but happy at the same time.

**C** And when I found you, even though I'd be angry at you, I'd be happy that you were home.

**A** I walked into our bedroom. You lay on my side of the bed, and you were clutching my pillow in your arms. Maybe for comfort. Maybe to fill the void. I will never know. You were restless. Tossing and turning. You cried in your sleep. You cried out to me

**C** I cried out to you. I cried your name, hoping to hear your voice echoing from an unfurnished room, where you would be hiding in a corner

**A** And I answered you

**C** But there was only silence.

**A** And at the sound of my voice you were at peace. But I was not. I had to leave.

**C** Still, I waited, hoping and praying, but you did not come home. And you turned today and tomorrow into yesterday and every day before that.

**M** I've already waited too long, and all my hope is gone. I feel nothing.

**C** I'm nine years old again.

**O** Hope is a dangerous thing to lose, because a life without hope is not a life worth living.

**B** I have no hope.

**C** And I cannot have hope for her when I have none for myself. I'm back to being a lost and lonely little girl who hides behind cartoons, because she does not want to see the world for what it really is. I have always tried to look at the world through the eyes of a child, because then the world would not have to lose its beauty. But you've stolen my innocence. And everything has lost its beauty.

**B** I thought I had hope. I know I once had hope. But not anymore. I have no hope and I feel nothing.

**O** I've never belonged. I've never fitted in with anyone or anywhere. I've always stood on the outside, looking in, seeing people who belong, wanting to be like them, wanting to be loved for who I am, but I never got what I wanted. Until I met you. When I met you, for the first time in my life, I felt like I belonged. And now you're gone. And I don't belong anymore.

**C** I have always been a child, and I cannot raise a child on my own, when I am one myself.

**O** Where are you now that I need you most?

**C** I need you to be here. I need you to be here and either fuck this up with me or make a success of it with me. I need you to be here, so that we can laugh about the mistakes we'll make while raising this child to be nothing like us. I need you to be here so that we can laugh about how stupid we both are, because we haven't got an idea what we are doing, but it's okay, because we're in it together. I need you to be here, because I can't do this on my own. I am not cut out to be a mother. Not without you. Without you I'm nothing.



**C/O** Why have you forsaken me?

**C** Christ asked God. And she will ask me this. And I don't know what I am going to say. Like the Mother Mary, God has cursed me, but with a mistake. A mistake becoming everything I've been hurtling away from. I too carry a savior within me, but unlike hers, mine serves no purpose for the greater good of the world. She only serves a purpose for you and me. And you're not here anymore. And hence, she has no purpose. A savior with nothing left to save, and therefore no reason to be saved.

**A** I remember the day you told me you were expecting our child like it was yesterday. I remember the look on your face. You've never looked more beautiful. And I remember thinking how I never wanted a child, because I did not want to make the same mistakes my father did. But the thought of holding our union in my arms, and feeling the heartbeat of that miniature you and me as her body was pressed against mine, drove all my fears away. I remember thinking how I was going to do everything that my father didn't do, and everything he did, I was not going to do. I would tell my daughter that I loved her. That I would always be there for her. That I would always be there for you. That I would never leave. (*silence*) But these past couple of days, I have not been here at all. I've been somewhere else, but I don't where. Even though I'm alive, I'm not really living. I'm not cut out to be a father. And I realize that now. I'm not my father's second chance. And just like my him, I will never change. And I can't allow myself to become the man I hate. I know you understand nothing of this, but it will all make sense once I'm gone. Maybe not from the get-go. You will have questions, and you will find the answers. You'll find it when she's older. When she's not like me. They'll be locked up inside of her. In her eyes. There will be a secret in her eyes. And it will hold the key to the happy ever after I could never provide for you. She will be everything that I never was and that you wanted me to be. I love you and that is why I have to leave you.

**C** If you love me so much and if you love her so much, then prove it by not doing this to us. Loving someone is not something you just say or think about. It's something you do. You show them that you love them by being there when they need you, because words mean nothing without actions.

**A** And that is why I have to do this. This is the greatest act of love I can show to you and to her. I never understood why my father packed his things and left my mother to raise me on her own. But now I do. Everything has become clear to me. If I don't leave, you will ... someday. And when you do, I will not only lose you, but I will lose her. And I would

rather have you lose me, but have her, than lose the both of you. (*silence*) Please ... Please keep going for her, for our little bean, and for her life that will be so much happier without me. And when she's too young to understand anything you say to her, tell her who I was and that I loved her. But not when she's older; not when she can hate me, because I hate myself more than anyone else ever could. And when she's old enough to understand who I was, don't tell her. Don't tell her anything about me. Take down all the pictures of me, all the pictures of us, take all the letters I ever wrote, all the diaries, and either throw them away now or burn them later, so that there will be no trace left of me. So that it could be as if I never existed. Forget me. And then tell her you love her, everyday, so that she knows somebody loves her and will always be there for her. And give our little bean a kiss from me. (*silence*) I love you. I love you. I love you. And I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry. I'm sorry.

**C** (*under her breath until A stops speaking*) Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. Shut up. SHUT UP! You don't get to apologize for this! You can only say 'I'm sorry' so many times before it loses its meaning. And you've abused those words so often, they don't mean anything to me anymore. When I hear them, I feel nothing, because you're dead to me.

(*silence*)

**O** Do you really feel nothing?

**M** Nothing.

**B** Nothing.

**M** I feel nothing.

**O** I hate that I feel so much for you, and you don't feel anything. I can't understand why I'm holding on, why I still feel something for you when it hurts so bad. I shouldn't feel anything for you. I'm not allowed to love you, but it is impossible not to love you. I love you so much, that I want to say it over and over again until my voice is gone, because then I would not be able to say that I hate you.

**M** I hate you. I HATE you. I HATE YOU.

**O** I hate you. (*short silence*) I hate you for leaving me like this, because I don't know how to be myself without you anymore. I know it sounds stupid. I know I only had moments with you, but without you I'm nothing. (*silence*) I talk to

myself. Nobody else does. When you're the other woman, you don't get to have a voice. Nobody listens to you. Nobody cares about you. So talking becomes useless. But I still talk to myself, because I hate being alone.

**B** I don't want to be alone,

**M** You chose to be alone

**B** But you left me.

**M** After you left me.

**B** Now I have to grow old on my own, but I don't want to.

**M** I don't care. I feel nothing.

**B** I don't want to grow old and forget you.

**O** I don't want to grow old and be forgotten. But the one person who would remember me is not here anymore. All that's left is a photograph in a frame. The memory of him. And a memory has no memory. I am still here, but I'm already forgotten.

**A** I will never forget you.

**O** I've lost something that can never be found. And I have nothing left to say to you. Nothing I would want myself to say. I don't want the words coming out of my mouth to be the words of a woman I have never met. So, goodbye. Goodbye my love. May God forgive me, and may God forgive you for what we've done, because I can't ... I can't ... I can't ...

**O** *leaves the auditorium.*

**B** What do you say when you have nothing to say?

**M** Nothing.

**B** Nothing?

*During M's monologue B has a seizure, upstage.*

*At the same time, C has a miscarriage. Afterwards she lights a cigarette.*

**M** Nothing. You say nothing. You keep your mouth shut. You keep the lies bottled up inside. You walk away. I wish I could run away, but I can't, because I have nowhere to go. I only ever had you, and now I don't. I am all alone. I have to raise

her on my own, because you walked away in silence, leaving me with questions I don't know the answers to. I wish you'd just left, without a single word, like you always used to do. Then it would have been easier to forget you. Why did you have to open your fucking mouth this time? I asked you time and again to talk to me, to tell me the truth, but whenever we talked, I talked, because you never said a word, and nothing was ever said, and nothing was ever resolved. You never listened to a single word I said. You turned your back on me. And you walked away. You took the coward's way out, because you were a boy. You were never a man. You don't know what it is to be a man, because a man would have stayed. A man would have faced this. A man would have struggled through this with me. But you were a boy. A pathetic excuse for a man. You fucking coward. I wish I'd never fallen in love with you. I wish I'd never met you. I wish I'd never laid eyes on you. I wish you'd never been born. You were a waste of time. You were a mistake. A horrible mistake I cannot take back. And I wish I could take it back. (silence) I wish I could take it back.

**A** I wish I could take back all the things that have been said.

**M** But I can't.

**A** It's too late.

**M** What's done is done.

**A** What's said is said.

**C** Something has been removed.

**A** But nothing has been lifted.

**B** Why did I not die at birth, come forth from the womb, and expire?

**A** I'm so tired. I need sleep. But I can't find a place to rest my head.

**B** When we enter this chaos from the womb, we lose ourselves. Once the umbilical cord is snapped, we are left to our own defenses. We have to fend for ourselves, but we are too weak to do so. So, someone - a mother or a father or whoever cares enough to do so - has to pick us up, because if they don't, we remain empty. And once they pick us up, once we're cradled in the arms of another, they begin to fill us with their knowledge, with emotions, and experiences, and feelings, and actions, and words, and sentences, and thoughts, and hopes, and wishes, and desires. But once they leave, we

become empty again, for we lose them, and we lose a bit of ourselves. But we meet new people, and they fill us up back up again. They fill the void. And then they leave, and so the cycle continues, until one day when we start forgetting things we once knew. We forget people we once knew. We forget ourselves completely. And then, one day, we simply switch off. We become emptied of everything. We are back where we started. But this time there is no one to pick us up. (*silence*) I had a family. I had friends. I was surrounded by people who loved me. But now, I'm all alone. And when the blackness swallows me whole, I can only stare into the abyss and wait for it to stare back at me. And when those flashes of light that have been plaguing me for so long, devour the darkness, I see the beady eyes of my lover, her bloodstained smile, and I wish I could be seven years old again. I wish my mother could hold me and comfort me and tell me that everything will be alright and that I have nothing to fear. And I wish she could hold me this one last time. I wish you could hold me right now. I wish you were here ...

**M** I'm not your mother.

**B** I wish you were. (*silence*) The first time I held my daughter was tonight. And she wasn't even here. You kept her away from me, and you had every right to do so. I never wanted to hold my daughter, because I was scared. And for that I am sorry. I am sorry that I said I wish she'd never been born, because that was a lie. I've always wanted a child. I've always wanted to hold my daughter, but I couldn't, because I was afraid that if you left her with me, I would fall over and I would drop her and she would get hurt because of me. So, I stayed away, because I wanted her to be safe. But tonight I wanted to hold my daughter in my arms, so I took a photograph from the wall and I held her against me. And I felt something I never knew. (*silence*) I was a terrible father. And that would never change. The only thing that ever comes to pass is time. It's the only thing to ever change. People never change. We can try all we like. But we'll always be the same. We'll never learn from the pain of our past mistakes. (*silence*) I've left you both once before, so this shouldn't be too difficult to do.

**C** I don't want you to go anymore. I want you to stay. I need you to stay.

**A** I can't stay. Not anymore. There's nothing to keep me here. To keep me from going away. I don't belong here, and I never have. Nothing seems to belong anymore.

**C** How can you leave me like this?

**B** My courage has turned me into a coward, and for that I'm sorry.

**A** The morning seems strange and out of place.

**B** I'm tired. I need sleep. And I've found a place to rest my troubled head.

**A** I am now about to make the great adventure. And I pray that God may forgive me for what I've done, but I cannot endure this pain any longer.

**B** This is the final solution.

**A** This is the final stand of all I am.

**B** Things will get worse before they get better. But they will get better. You'll see. The night is always darkest just before the dawn.

**A** I pray the Lord my soul to take.

**M** The worst thing God has ever created is a new day, because with every new day, with every day that passes, I miss you more and more. And the reality that you're not here anymore, and that you'll never come back, sinks in. (*silence*) This is the end, isn't it?

**B** This is the end ... my beautiful friend.

**C** How can you leave me like this? (*silence*) Answer me. (*silence*) Answer me. (*silence*) Answer me. (*silence*) Please ... Please, answer me.

**B** I'm sorry.

**C/M Song #2**

**M** Hush, little baby, don't say a word  
Mama's gonna buy you a mockingbird  
And if that mockingbird don't sing  
Mama's gonna buy you a diamond ring

**C** An angelic convoy march with candles in their hands  
  
From darkness into light, across these smoke-clad lands  
  
Subduedly lamenting their stories of bad luck  
Of being torn limb from limb, mothers who don't give a fuck

As the golden dusk clouds the sky  
And bells announce the death of today  
I wonder how, I wonder why  
I would replace my yesterday  
My gaze is fixed on clouds of smoke  
The fires burning ever so high  
A day of mourning, a day of night  
I heave relief's bittersweet sigh

The coffins and the crosses litter the fields of May  
Dustbins in the alleys, sterile tables, cold and grey  
Lifeless bodies of men and girls who will never be born  
Stain the earth with innocence, stars fade before they've  
shone

As the golden dusk clouds the sky  
And bells announce the death of today  
I wonder how, I wonder why  
I would replace my yesterday  
My gaze is fixed on clouds of smoke  
The fires burning ever so high  
A day of mourning, a day of night  
I heave relief's bittersweet sigh

God has silenced an angel of our universe  
Before He would allow myself to of her disperse  
And for this I give unto Him my daily thanks  
As I weep salty tears on the muddy Wishkah banks

**C/M** Hush, little baby, don't say a word  
Mama's gonna buy you a mockingbird  
And if that mockingbird don't sing  
Mama's gonna buy you a diamond ring

**C** I never told you this, but the last time you came home,  
when you walked up to me, and when you kissed me, and when you  
said hello, the daughter you gave me leaped for joy in my  
womb. (*silence*) And now she will follow you into the dark. And  
you'll know her when you see her, because she'll look just  
like you. Just like her father. And she'll be beautiful,  
because you'll love her. Give our bean a kiss. And tell her  
its from me.

**the end**