

## 2014: HET JAAR VAN ROMEO CASTELLUCCI

Johan THIELEMANS

**Reeds vele jaren volgt en analyseert Johan Thielemans in Documenta het oeuvre van Castellucci. In de afgelopen maanden zag hij verschillende recente voorstellingen van de Italiaanse theatermaker. Het bleek een verzameling van verwante en uiteenlopende projecten te zijn. Hierover brengt dit artikel verslag uit.**

**Christof Willibald von Gluck, Orphée et Eurydice** (versie Berlioz), Muntshouwborg, Brussel.

Voor Romeo Castellucci bestaat de opvoering van *Orphée et Eurydice* van Gluck uit twee delen. Dat komt omdat er twee versies van de opera bestaan, en Castellucci de kans kreeg om beide op de scène te brengen. Er bestaat van de partituur een Weense en een Franse versie, en ze hebben tot twee verschillende maar verwante voorstellingen geleid. Ik kan ze niet vergelijken want ik was niet in Wenen. Ik heb wel de voorstelling in Brussel gezien en zal alleen die kant van het tweeluik bespreken.

### Gluck en Berlioz

De opera van Gluck heeft verschillende interessante aspecten. Hij was een vernieuwer van de opera, en brak met de vormelijke conventies van de opera seria. Deze vorm die in Italië was ontstaan, zette heel sterk in op de kwaliteiten van de zang. Al leverden de librettisten interessante teksten af, toch waren die voor de componisten in de eerste plaats materiaal voor aria's da capo, waarin een korte tekst een aantal malen herhaald werd. Gluck wilde van opera meer theater maken, en verwees de aria da capo naar de prullenmand. Hij wilde het verhaal, de karakters en de emoties een ereplaats gunnen. *Orfeo e Eurydice* uit 1758 was hiervan een schitterend voorbeeld. Hij concentreerde het mythisch verhaal in enkele gebalde scènes. Bij hem duurde een opera geen drie uur meer. Zijn 'revolutie' was niet volledig radicaal. Zo zal hij, die veel in Parijs werkte, in zijn opera balletmomenten introduceren die de dramatische spanning of de psychologische diepgang erg in de weg staan. Hij bleef dus aan elementen van het ballet-théâtre, die Franse uitvinding, in wezen trouw. In de Weense *Orfeo* werd de mannelijke hoofdrol toegewezen aan een castraat. In het licht van de geschiedenis waren zijn innovaties dus bescheiden. Wat hij als ideaal uittekende, werd al vlug door anderen opgepikt,



*Orphée et Eurydice* © Bernd Uhlig/De Munt

en de opera's van Mozart gingen in dezelfde richting veel verder. Zo komt het dat Gluck in de negentiende eeuw al vlug als voorbijgestreefd werd beschouwd, en zijn werken verhuisden naar de bibliotheek.

Merkwaardig is dat de Franse componist Hector Berlioz, zelf een radicale vernieuwer en een aanbidder van Beethoven, de muziek van Gluck erg interessant vond. Hij was één van de zeldzame verdedigers ervan. De *Orfeo* was een stuk dat hij sterk op prijs stelde. Toen hij verliefd werd op de zangeres Pauline Viard had hij een merkwaardig idee : hij zou de opera in een Franse versie bewerken en *Orfeo* laten zingen door een alt.

Vocaaltechnisch was *Orfeo* al heel vlug ouderwets. De rol van Orfeo werd door een castraat gezongen. Maar rond 1800 verdwenen deze gecasteerde zangers van het toneel. De romantiek wilde meer geloofwaardige mannen op het toneel. Daarbij werd de medische ingreep op weerloze jongetjes moreel onaanvaardbaar. Zo komt het dat Berlioz aan Gluck muzikaal wilde trouw zijn, maar dat hij de partij van de hoofdrol omzette voor een mezzo. Natuurlijk was ondertussen ook het klankbeeld van het orkest veranderd, en paste hij de nieuwe versie aan de 'moderne' instrumenten aan.

Wat aan de literaire kant van het werk merkwaardig is, is de meditatie over de dood. De Italiaanse librettist Calzabigi bleef in grote trekken trouw aan het mythologische gegeven. Hij laat zijn Orfeo naar de Onderwereld trekken, waar hij de goden vermurwt en op die manier zijn vrouw Eurydice terugkrijgt, op voorwaarde dat hij niet achterom kijkt. Eurydice weet van de afspraak niets af, en vindt het vreemd dat haar echtgenoot haar geen blik gunt. Orfeo kan aan haar gemopper niet weerstaan, kijkt om en verliest zijn vrouw. Tot hier is het een bekend verhaal, maar Calzabigi voegt er een ander einde aan toe. De goden worden zo vertederd door de liefde tussen de gelieven dat ze Eurydice aan Orfeo terugschenken, nu voor goed. Calzabigi knoopte dus aan het Griekse verhaal een heus happy-end en keerde de fabel om in een ode aan de triomferende liefde.

### **Triomf van de liefde, triomf van de Onderwereld**

Bij Castellucci wordt het verhaal volledig in zijn eigen leefwereld ingelijfd. Merkwaardig genoeg gaat bij hem de volledige aandacht naar Eurydice – de vrouw die gestorven is en uit het dodenrijk weer kan opstaan. Castellucci heeft zich de vraag gesteld waar Eurydice zich precies bevindt. In het libretto is dat niet een vreselijk gebied, beheerst door een wrede god. Integendeel, Calzabigi heeft het over de Elyseesche velden – en die zijn verre van afschrikwekkend. Eurydice bevindt zich dan in een soort tussengebied, want niets is er definitief. Men kan er de doden weer uit terughalen. Verder denkend kan je stellen dat de doden wachten op een mogelijke terugkomst. Van deze situatie kan Orfeo gebruik maken om met de kracht van zijn muziek zijn geliefde terug bij de levenden te brengen. Het feit dat het sterven niet onomkeerbaar is, wordt in Castellucci's versie nog eens extra benadrukt.

Dat tussengebied fascineert Castellucci en hij is op zoek gegaan naar een toestand in onze realiteit die verwant is aan het verhaal. Hij is uitgekomen bij het locked-in syndroom. Door een foute werking van de hersenen, kan de patiënt niet meer functione-

ren. We kunnen dat gemakshalve een coma noemen, al is dat technisch gesproken niet de correcte vorm. De patiënt blijft bij bewustzijn, maar is de controle over zijn lichaam volledig kwijt. Alleen de oogleden kan hij doen bewegen. Dat laat een minimale vorm van communicatie toe, want de patient kan antwoorden op de vragen met ja of neen. Er is ook een mogelijkheid om met een bord ,waarop het alfabet staat, moeizaam tot woorden en teksten te komen. Deze aandoening valt buiten de macht van de dokters. De patiënt kan een tijd verlamd blijven, of kan misschien 'ontwaken', maar de geneeskunde heeft er vooralsnog geen vat op. Castellucci heeft vele specialisten en verzorgers geraadpleegd, en is tot de conclusie gekomen dat we tegenover deze patiënten een houding hebben die wellicht niet overeenstemt met de innerlijke ervaring. Voor de mensen ( familie, vrienden, verplegers) is de toestand een drama en een catastrofe. Maar we kunnen niet binnendringen in de gehavende psyche van de patiënt. Is hij diep ongelukkig? Of bevindt hij zich ook in een tussengebied, op een ander niveau waar wij, de toeschouwers, geen contact mee hebben. Misschien voelt die andere wereld aan als een zaligheid. Dat zijn voor Castellucci existentiële vragen die hij met deze *Orphée* kan tastbaar maken.

Het kwam er voor hem op aan om heel direct met zulk een patiënt om te gaan. Zijn zoektocht heeft hem in Wenen bij een vrouw gebracht, die eerder een ballerina was geweest. De tragische ironie is dat deze vrouw, voor wie bewegen het centrum van haar wezen was, nu roerloos en machteloos in een bed ligt. In Brussel kwam Castellucci bij een volledig ander geval terecht. Hier ging het om Els die een man en kinderen heeft. Zij is niet alleen, want ze wordt constant omringd door haar familie.

Castellucci's idee was om de patiënten deel te laten worden van de voorstelling. Dat gebeurde dank zij een videoverbinding met het ziekenhuis, zodat het publiek in de zaal rechtstreeks geconfronteerd werd met een vrouw in het ziekbed. Castellucci ziet dit radicaal stukje realiteit binnen een fictie als een heel belangrijk element, omdat hij vindt dat de maatschappij zulke gevallen niet wil bekijken. Zulke mensen worden in een ziekenhuis 'weggestopt' zodat we ze kunnen vergeten. Het is een soort extreem psychisch lijden waarmee we niet willen geconfronteerd worden.

De aanwezigheid van Els is dubbel : in de zaal zien we een patiënt, maar Els is tegelijkertijd ook Eurydice. Ze is dan een personage, en dat maakt Castellucci duidelijk door Els een koptelefoon op te zetten, waardoor ze de muziek uit de zaal kan horen. Mens en personage gaan hierdoor een unieke verstrengeling aan.

Maar als we de voorstelling mee beleven dan zien we dat het element 'mens' belangrijker is dan het element rol. Van bij het begin ontwikkelt Castellucci een parallel verhaal. Terwijl we de muziek en de woorden van Calzabigi horen, verschijnt op het scherm een tekst waarbij het leven van Els verteld wordt. Zo horen we het gelukkige deel van het verhaal, met een nadruk op de eenvoudige liefdesverhouding met haar echtgenoot. De tekst heeft dan heel veel belang, en de muziek schuift verschillende keren naar de achtergrond. Zo wordt de wat hybride vorm van Gluck, met orkestrale passages die een dramatische actie lam leggen, doorbroken door de rechtlijnigheid van het tweede verhaal. Hierdoor krijgt de opera een grotere gebaldheid, en vergeet je helemaal de aanwezigheid van het model Rameau.

Regelmatig zijn er een soort kortsluitingen als de tekst uit de realiteit een echo krijgt in de tekst van het libretto. Dat gebeurt het meest spectaculair op het ogenblik dat Orphée zingt dat hij naar het dodenrijk vertrekt. Dan zien we op het grote scherm dat een auto vertrekt en langs Vlaamse wegen koers zet naar de plek waar Els zich bevindt. Even verrassend is het wanneer in de tekst gewag gemaakt wordt van de vredige Elyseesche velden en het ziekenhuis in beeld komt. De emotionele lading van dit concrete beeld wordt volledig omgedraaid, de angst die we allen kunnen voelen wordt geneutraliseerd of zelfs ontkend. We gaan dan verder het gebouw binnen, en daar is alles rust, peis en vrede. De verpleegsters schuiven als lieve schimmen voorbij. De realiteit van de reportage wordt fictie en omgekeerd. En eindelijk komen we bij het bed waar Els luistert naar het gezang van Orphée. Het is een situatie die voor het publiek heel complex is. Een deel van het publiek wordt gefascineerd en ontroerd, een ander deel wil toch niet zo direct geconfronteerd worden met het heel concrete lijden.

Op het einde van de voorstelling verlaten we het klinische milieu en krijgen we een heel romantisch beeld van een weelderige tuin. Een naakte vrouw zwemt in een idyllische vijver en ze nodigt Orphée uit om bij haar te komen. Dit staat haaks op de verwachtingen van het publiek, maar sluit volledig aan bij de muziek van Gluck. Het onderstreept ook de gedachte dat Eurydice in limbo is. We dichten haar een tragische toestand toe, maar in dat tussengebied voelt ze zich misschien veel beter dan wij die toekijken, want het beeld is ronduit paradijselijk. Dit sluit aan bij de vraag van Castellucci of wij weten hoe een locked-in patiënt zich voelt. Het maakt ook het begrip 'tragedie' ( wat we zien als het grote verlies van Orphée) volledig relatief. We mogen zelfs denken dat we ons vergissen, of althans dat we niet met vooroordelen naar Els moeten kijken ( want het is duidelijk dat op dit punt Eurydice en Els op een bevreemdende manier één zijn geworden.)

Is dit te verzoenen met Gluck? Jazeker, want wie naar de muziek luistert, vindt geen smart, maar veeleer berusting, of, om een groot woord te gebruiken: vrede. Is het dan ironisch dat de beloning van de godin der liefde geen verlossing is, maar een geschenk met een bittere kant? Het gaat plots over de dubbelzinnige triomf van de liefde. Kan je het hele verhaal dan zo lezen dat je alles moet laten zijn zoals het is?

Natuurlijk stelt de hele presentatie vele problemen. We horen hoe Els liefderijk wordt omringd. Haar echtgenoot komt elke dag van ver haar bezoeken, de kinderen staan bij het ziekbed. Maar is dat beeld niet vals? Hoe lang blijft Els in haar toestand van afwezigheid? Dat ze ooit ontwaakt, kan niemand garanderen. Hoe lang zal de familie dit aankunnen, want het kan jaren duren. Als we Els losmaken van de voorstelling, maar plaatsen in de realiteit en de tijd, dan hebben we haar en haar familie op een begenadigd ogenblik ontmoet, maar al dit geluk zou wel eens niet duurzaam kunnen zijn. De grote emotie die Castellucci hier bij het publiek opwekt, is misschien slechts sentimentaliteit omdat het grote plaatje niet getoond wordt en ook niet getoond kan worden.

### **Fictie en realiteit**

Om deze voorstelling te realiseren heeft Castellucci de volledige steun van de twee operahuizen gekregen. Hij wilde immers de realiteit in de voorstelling inbouwen. Dus moest hij eerst twee patiënten vinden. Daarna moest hij het verzorgende team én de familie overtuigen om aan zijn experiment deel te nemen. Hij besliste ook om in elke voorstelling de patiënte lijfelijk aanwezig te laten zijn. Om dat weer mogelijk te maken had hij een cameraploeg nodig en een zendinstallatie. Hiermee wilde hij een toestand creëren waarbij én patiënte én publiek gelijktijdig hetzelfde zouden meemaken, avond na avond. Deze gedeelde ervaring leek hem essentieel.

Hierbij zijn er ook weer een paar vragen te stellen. In Wenen ging het om een ballerina die niet meer kon bewegen. In Brussel ging het om een jonge moeder met kinderen. Eens je deze toestand begint te ontleden, kom je voor beide voorstellingen tot iets anders. In Brussel werd de familie erbij betrokken. Dat versterkte de emotie van liefde en verzorging, waar het Castellucci zo sterk om te doen was.

Maar dat alles is bijzonder waardevol voor de maker. Je kan natuurlijk de pertinente vraag stellen of het publiek daar wezenlijk iets aan heeft. Het zien van een roerloze vrouw met koptelefoon weekt vanzelf een sterke emotie los. Maar zou dat

effect anders zijn, als alles buiten de toneelzaal eerder was vastgelegd? Je zou er alleen de buitengewone prestatie van eenieder die bij het project betrokken was, moeten missen. Het huzarenstukje zou ontbreken, maar het moet gezegd dat dit toch op het achterplan verdwijnt, als je tot de essentie van de voorstelling komt.

Dit zijn vragen die achteraf opkomen bij de toeschouwer. Bij deze voorstelling heeft iedereen een heel bijzondere, aangrijpende ervaring. We zijn op een heel andere manier bij het verhaal van Orphée betrokken. Het gaat verder dan een goede operaopvoering. En omdat Castellucci een aantal ingrijpende toevoegingen doet, ontruikt hij de operaliefhebber aan zijn gecodeerde reacties.

### **En de operaliefhebber?**

Laten we even aan die traditionele operaliefhebber denken. De conventie is dat het muzikale primeert boven het verhaal. Alles wat in de schouwburg gebeurt, moet het gegeven versterken, en liefst noten en zang op de voorgrond plaatsen. Maar hier overtreedt Castellucci een aantal regels. Terwijl het orkest speelt of het koor zingt, wordt de toeschouwer verplicht om te lezen. Dank zij de geplogenheden van vandaag zijn er zelfs twee teksten die door elkaar lopen, want de gezongen tekst wordt ook in vertaling geprojecteerd. Voor een deel van de avond, is de muziek dan bijna een achtergrondverhaal. Dat wordt nog versterkt door het feit dat de zangeres of op een stoel zit, of rechtstaat tegenover een grijs doek. Haar acteren is helemaal naar binnen gekeerd.

Het belangrijke moment komt wanneer mythe en realiteit elkaar ontmoeten. Op beide vlakken ondernemen we dan de tocht naar de Onderwereld. Dat samenvallen komt als een schok, want van dan af zullen er een aantal fascinerende correspondenties zijn. Met een krop in de keel ziet men de vrouw met een kop-telefoon: we weten dat zij hoort wat wij horen. Er is wel een verschil: in de zaal ontstaat er een gedeelde eenheid van emotie en begrip – een samenhangigheid van verschillen. Maar niemand weet wat er bij Els gebeurt. Het wordt ons verzekerd dat ze meeluistert. Het is een vreemde kortsluiting van verschillende realiteiten – kunst en leven raken elkaar aan. Het wonder is een hevige, menselijke emotie, uniek in zijn kwaliteit.

Een paar opmerkingen: je kan directeur Peter de Caluwé alleen feliciteren met dit project, want het vergt een totale inzet van zijn huis bij een ongewoon gebeuren.

Of Els 'werkelijk' sterk bij de muziek betrokken is, moet gerelativeerd worden, want ze houdt niet van de muziek van Gluck, en de koptelefoon heeft ze dan ook de hele avond lang niet op.

Ten slotte : ik ontmoette een groep enthousiaste mensen, die deel hadden genomen aan de *Parsifal* van Castellucci. Daaruit was een grote vriendschapsband ontstaan. Zij hebben zelfs een vereniging opgericht. Ze zouden zeker op bezoek bij Els gaan, want, zo hadden ze gehoord, die had het er lastig mee dat plots alle bijzondere aandacht weg was gevallen.

### **Stravinsky, *Le Sacre du Printemps*, september 2014, Ruhrtriennale**

In de Ruhrtriennale heeft Castellucci zijn versie van *Le Sacre du Printemps* gepresenteerd. Hij heeft gekozen voor een ballet zonder dansers. Alles werd vervangen door een ingewikkeld stel van machines die het stof van dierenbeenderen rondstrooien. De voorstelling heeft nogal wat moeilijkheden gekend, want bij de eerste versie verkreeg Castellucci niet het beoogde resultaat. Vandaar dat zijn *Sacre* niet getoond werd tijdens 2013, waar de creatie van het werk in de kijker stond. Maar nu, in 2014, kreeg hij alles voor elkaar.

Als muzikale basis had hij de versie van Teodor Currentzis , de dirigent die zich in de voorbije jaren gemeld heeft als een talent van de eerste orde. Bij hem is een dynamische partituur van Stravinsky in zeer goede handen. Currentzis kan een beroep doen op zijn eigen orkest uit Perm, deze verre stad in Rusland. Verbazend hoeveel uitstekende musici in de Russische provincie te vinden zijn.

### **De machines dansen**

Castellucci heeft een rechthoekige ruimte afgezoomd met plastic gordijnen. Aan het plafond hangen grote dozen, en enkele grote elementen die kunnen ronddraaien. Alles kan openklappen en veel of weinig beenderstof naar beneden laten vallen. Dat alles krijgt een eigen atmosfeer dank zij het gebruik van fel wit licht. Deze machine danst op de impulsen van de muziek. De partituur wordt op de voet gevolgd. De verwondering werkt omdat de verschillende elementen op een verrassende manier samenwerken. Zo is er een sterk beeld waarbij kilo's en kilo's wit stof naar beneden donderen. De vijftig minuten dat het muziekstuk van Stravinsky duurt, weet Castellucci steeds nieuwe combinaties voor te toveren. Hij



maakt zijn bedoeling helemaal waar: dit zijn dansende machines. Het resultaat staat zeer ver af van de choreografieën van Maurice Béjart of Pina Bausch. De voorstelling sluit anderzijds volledig aan bij de fascinatie die Castellucci voor de toneelmachine heeft. Deze overdonderende spektakelmachine brengt het sterkst een vroeg werk als *Amletto* in gedachte, waar één speler af te rekenen had met een ingewikkelde elektrische constructie.

Naar het einde van de voorstelling projecteert Castellucci een tekst, net zoals dat bij *Orpée* gebeurd is. Ook hier wordt de toeschouwer losgemaakt van een directe, emotionele betrokkenheid. Maar de tekst verrijkt het geheel, want hij verklaart waarom Castellucci bij deze unieke, ja extravagante oplossing kwam. *Le Sacre* wil een ritueel tonen, waarbij de vruchtbaarheid centraal staat. Stravinsky was rond 1910 bijzonder bezig met de Russische folklore – en in een reeks fascinerende partituren creëerde hij een interpretatie van wat uiteindelijk met de cultuur van de Russische boer kon te maken hebben. In *Le Sacre* deed hij een poging om te graven naar een primitieve toestand, waarbij de boerencultuur niets te maken had met het christendom. Vandaar dat Stravinsky een argument bedacht waarbij een dorpsgemeenschap een ingewikkeld ritueel uitvoerde. Het hoogtepunt was het offer dat door een maagd moest worden uitgevoerd. Omdat Stravinsky zijn werk voor de beroemde ballettroep van Diaghilev schreef, moest de maagd dansen tot ze er dood bij neerviel. Haar dood zou meteen een vruchtbare oogst in de herfst garanderen. Merkwaardig is dat Stravinsky dit ritueel buiten de godsdienst hield – één of andere godheid komt er niet aan te pas. Het ging hier alleen om de vermeende kracht van het ritueel, dat zich in een prehistorisch Rusland zou afgespeeld hebben. Hierbij moet worden opgemerkt dat zulk een ritueel nooit in Rusland heeft bestaan, en dat *Le Sacre* aan de verbeelding van Stravinsky is ontsproten.

### **Akkers en meststof vandaag**

Castellucci verwerpt de betekenis van het ballet niet. Bij hem blijft zowel de levensgaranderende handeling als de wreedheid overeind. In de tekst, die hij projecteert, vertelt hij dat de beenderstof afkomstig is van runderen. We leren ook hoeveel kilo stof tijdens de voorstelling naar beneden komt. Tot zover het wrede karakter van de voorstelling. Maar dan lezen we dat het precies dit stof is, dat in de landbouw wordt gebruikt als meststof. Dus hebben we hier een ritueel gezien – hoe mechanisch en ontmenselijkt het ook lijkt- dat instaat voor de vruchtbaarheid van de akker. Wat eerst een spelerei lijkt, krijgt nu een directe betekenis, die

bereikt wordt door een aantal 'vertalingen' van het originele gegeven. Het is een illustratie van de speciale verbeelding van Castellucci. Hij ontleedt eerst het gegeven, en tracht langs een omweg naar de essentiële betekenis te gaan. Van daaruit ontwikkelt hij dan een volledig originele versie.

Het moet worden opgemerkt dat ook in deze *Sacre* we dezelfde stap in de artistieke evolutie van Castellucci zien. Vroeger bleef hij bij esoterische voorstellingen, die stuk voor stuk rebussen waren. Met een zeker pervers plezier wilde hij de sleutels niet vrijgeven (ook niet in interviews of nagesprekken). Maar nu zien we dat hij dat raadslachtige meer en meer achter zich laat, en dat hij eenvoudige, zeer leesbare voorstellingen maakt – leesbaar omdat hijzelf binnen het werk een handje toesteeekt.

**Schubert, Schwanengesang**, september 2014, de Munt, Brussel.

Eenzelfde eenvoud ontmoeten we in *Schwanengesang* (D744), een geënceneerd liedrecital, dat slechts tweemaal in de Munt te zien was. Castellucci heeft een aantal liederen van Schubert gekozen. Hij heeft het speelvlak afgezoomd met zwarte doeken. De zangeres komt in het midden van de scène in een lichtcirkel staan. In de orkestbak neemt de pianist Alain Franco plaats. De Zweedse zangeres Kerstin Avemo begint heel eenvoudig de treurige liederen te zingen. Lied na lied wordt er meer van het lichaam ingezet. De handen en de armen beginnen de tekst te onderstrepen. De zangeres put uit de gebarenwoordenschat van de voorstelling *The Four Seasons Restaurant*. Het zijn dus mooie, conventionele gebaren uit het repertoire van de retoriek. Lied na lied, tekst na tekst groeit de droefheid – de afwezigheid, de onbereikbare geliefde, het verlies. In het midden van het recital bij het lied "Schwanengesang" wordt de zangeres door emotie overstelpt. Ze kan haar snikken niet bedwingen. Ze moet het volgende lied inzetten, "Du bist die Ruh" maar kan even niet. De pianist begint te spelen, maar ziet dat hij moet stoppen.

Na enkele ogenblikken kan de zangeres toch verder zingen. Er volgt een zeer ontroerend wiegelied, en ze besluit met "Abschied". Het betrekken van het lichaam bij de muziek en de tekst verhoogt de emotionele lading. Als ze later een droef wiegelied zingt, wordt dat het centrum van de droeve emoties.

Ten slotte zal de zangeres het podium verlaten, en dan komt een actrice opgestapt. De pianist klappt zijn vleugel dicht en verlaat de zaal. De actrice, in totale stilte, 'vertelt' de gedichten met de gestileerde gebaren. Dat is spannend en verlengt de

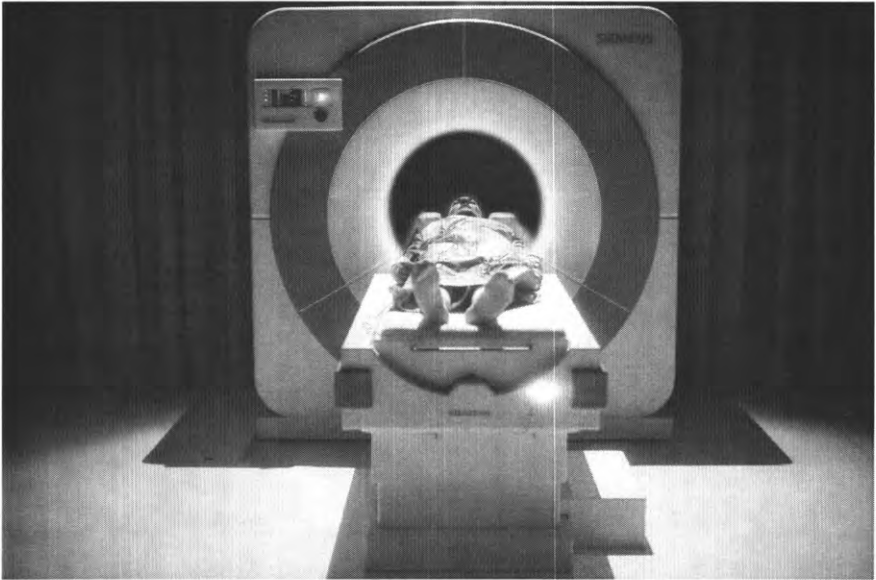
emotie. Maar plots stapt de actrice uit haar rol en begint te schreeuwen. Kijk niet naar mij, roept ze, hoe durf je naar mij te kijken. Het is een brokje ruwe emotie, een andere manifestatie van de droefheid die we eerder hebben beleefd. Het is een poging om de emoties nog dieper te maken, maar dat lukt niet echt. Het is de tegenhanger van de snikken van de zangeres. De tekst is dan wat te zwak, en voor wie Castellucci kent, nogal voorspelbaar. Het kijken, de blik zijn gedachtes waar hij de laatste tijd vaak naar terugkeert. Na de storm van gevoelens keert de actrice terug naar het formalistische, en in grote rust en stilte eindigt de voorstelling. Dit eenvoudig gebeuren maakt diepe indruk, vooral bij de zangeres. Castellucci toont dat een liedrecital ook volwaardig theater kan zijn. Als men zangers naast een vleugel ziet staan, kan men ze betrappen op handen en armen die aangestuurd door de krachtige muziek, deel willen hebben. Een acteren, onaf tot op het randje van het storende, dat een optreden verzwakt. Maar hier heeft Castellucci de volledige andere positie ingenomen. Dit is een optreden, waarin niet alleen de stem, maar ook het lichaam deel heeft aan de mededeling. De zangeres is dan ook actrice, al is haar repertoire minimaal en uitgepuurd. Het illustreert ook weer hoe de conventionele gebaren dragers van gevoelens en betekenissen kunnen zijn. Zo is dit een dialoog tussen het theater van vandaag en een soliede traditie uit het verleden. Merkwaardig is dat Castellucci door deze keuze niet vervalt in een soort 'opera-acteren' waar we nu niets meer van lusten. Het hele repertoire dat hij hier gebruikt, heeft verband met de plastische kunsten. Van daaruit krijgt de acteur veel voeding.

**Go down Moses**, deSingel, Antwerpen, november 2014

Met deze *Go Down Moses* keert Castellucci terug naar een volstrekt persoonlijke voorstelling. Hij zet zijn overpeinzingen verder over de situatie van de moderne mens, met op de achtergrond een theologisch debat. Het verhaal van Mozes heeft hem plots in zijn greep gekregen.

*Eerst wilde ik een voorstelling maken met losse taferele. Het zou zeer uiteenlopend zijn. Maar hoe verder ik aan het project werkte hoe eenvoudiger het werd (de citaten van Castellucci komen uit een openbaar gesprek in deSingel na de voorstelling van 22 november)*

Hij heeft met zijn zuster Chiara een tekst geschreven, waarbij de bijbelse stof een verrassende leidraad vormt. De voorstelling bestaat tenslotte uit een beperkt aantal taferele. Centraal staat een ondervraging door een commissaris. Er is een vrouw opgepakt die klaarblijkelijk een kind het leven heeft gegeven, maar dat kind



*Go down Moses* © Luca Del Pia

verstopt heeft. Ze wil niet zeggen waar het kind kan gevonden worden. Als publiek weten we meer dan de politieagent, want we hebben gezien dat het kind gebaard werd in een wc, in het geheim. De moeder wil geen hulp als iemand aan de deur klopt. Ze belt wel iemand op, maar daar krijgt ze geen antwoord. Daarna hebben we gezien dat de baby in een zwarte plasticzak in een vuilbak is terechtgekomen. Tijdens de ondervraging vertelt de moeder dat het kind een nieuwe Mozes is en dat hij niet ontdekt mag worden. Hij heeft trouwens de taak om een redder van de mensheid te zijn. Hij weet dat de mensen in slavernij leven, en hij zal hen daaruit bevrijden. Het merkwaardige is dat van de verdere lotgevallen van Mozes in de bijbel, hier niets gebruikt wordt. Hij wordt niet getoond als de tovenaars van god die het opneemt tegen de tovenaars van de farao. Er is ook geen ontmoeting met het brandend braambos – de manifestatie van god. Noch is er sprake van stenen tafelen of van een beloofde land. De tekst concentreert zich uitsluitend op de moeder. Zij wil haar kind zo sterk beschermen, dat ze zich van hem zal afkeren, ook als hij haar roept. Zijn missie gaat voor alles. De moeder stelt dat dieren zonder complexen leven. Ze zijn, en dat is voor hen, voldoende. Dat staat in contrast met de mens die last heeft met zijn situatie. Vandaar dat de mens een verlosser wil, een menselijk probleem waarvan de dieren gespaard worden.

De commissaris vindt dat de vrouw ziek is, en laat haar scannen. De wetenschap zal haar dus helemaal kunnen ontleden, maar de vrouw krijgt tijdens het onderzoek een visioen of een droom. Plots worden we in het verleden gekatapulteerd. We zijn in een grot waar Neanderthalers leven. De grot is een vrij letterlijke kopie van Lascaux. We zien een groepje mensen samenleven. Men eet er vlees, dus zijn er hier jagers. Een kindje sterft en de moeder begraaft het. Daarna gaat de vrouw rusten en een man zal haar seksueel nemen. Het zijn de drie essentiële punten van T.S. Eliot wanneer deze het leven samenvat als birth, copulation and death. Voor Castellucci is er nog meer aan de hand. Wanneer de vrouw haar kind begraaft, creëert ze het ritueel en dus de godsdienst. Daarna doorbreekt Castellucci het documentaire, want de Neanderthalers turen de zaal in en speuren naar het publiek. Wie zijn we dan? Zeker geen toeschouwers, maar plots tijdgenoten. Daarna slaat de vrouw met geweld tegen een doorschijnende wand, die haar van het publiek scheidt. We zien de afdruk van haar hand, en ook dat vinden we in de prehistorische grotten terug. Dit is een artistieke daad, en opnieuw wordt de kunst door de vrouw ontdekt. Daarna volgt er nog een verrassing. De vrouw schrijft in grote letters SOS, een roep om hulp. Als we de tekst lezen als Save our Souls zijn we helemaal in het universum van Castellucci. Daarna verlaat iedereen de grot en verschijnt de moeder opnieuw. Je kan de scanner zeker lezen in een surrealistische betekenis van 'door de spiegel', zoals Jean Cocteau dat heeft getoond in zijn film

*Orphée*. De moeder gaat neerliggen op de plek waar er gecopuleerd werd. Maar zij maakt de gebaren van omarmen, alleen heeft ze geen partner. IJle gebaren dus. De leegheid, de eenzaamheid worden hierdoor onderstreept. ( En in de strenge logica van de beelden zou het verschijnen van een partner het verhaal op losse schroeven zetten : er is bij deze vreemde vrouw geen man. Of kunnen we spreken van een 'onbevleete ontvangenis'?).

Castellucci : *er is in deze voorstelling geen liefde, helemaal niet.*

Het teken SOS is in de voorstelling al eerder aanwezig geweest. De voorstelling opent met een enigmatisch beeld. We zien een zaal, met aan de wand het bekende beeld van Dürer van een haas. Is dit een museum? Een groep welgestelde mensen dwalen over de scène. Ze nemen de maat van het lege. Als ze lichamen dicht bij elkaar komen storten ze in.

Castellucci: *Het zijn joden op de sabbat, de dag waarop ze niets mogen doen.*

Deze uitleg blijft duister, maar ik kan hem alleen meegeven omdat de maker het zelf zegt.

Een vrouw komt naar voor en toont demonstratief de reproductie.

Castellucci : *De haas is het symbool van de vlucht. Het is zijn instinctieve reactie op gevaar.*

Als de vrouw al wil ontsnappen kan ze dat niet. Dan mimeert ze ook letters : S O S. Ook hier is er een kreet naar verlossing en redding. Ook hier is er geen antwoord. De redder, de instantie die zou kunnen zin geven, is natuurlijk god.

Castellucci: *Als god bestaat...*

Maar de god van de christelijk-joodse traditie spreekt slechts een paar zeldzame keren. Dus blijft de noodkreet in het lege hangen. Het is een tragische situatie, die we uit zo vele voorstellingen kennen. Nu voegt Castellucci er een betekenis aan toe. Reeds bij de Neanderthaler – dit wezen dat nog geen homo sapiens is – leeft reeds hetzelfde gemis. Zo horen de eerste en de laatste scène samen. We zijn op het terrein van Carl Jung terechtgekomen. We staan voor de Eeuwige Terugkeer.

Dat laat zich verbinden met een ander spectaculair maar raadselachtig object. Een cilinder staat op het toneel die met vreselijk kabaal wild begint rond te draaien. Dit heeft noch begin noch einde, maar raast eindeloos door. Vanuit de toneeltoren komen er pruiken naar beneden— ze staan voor mensen. Ze raken verstrikt in de machine, en ze draaien mee. De draaikolk van de geschiedenis, zonder begin en zonder einde.

Wanneer we dan hiertegen het verhaal van de moeder plaatsen, dan kunnen we niet anders dan haar gedrag en gedachten interpreteren als van iemand die aan godsdienstwaan lijdt. Haar verhaal sluit wel aan bij de centrale vraag van de menselijke conditie ( volgens Castellucci ), maar nergens is er een uitkomst. Als de moeder uit haar tas ook de reproductie van de haas te voorschijn haalt, stoten we op dezelfde betekenis. Vluchten als de haas is de diepste wens, maar de machine laat, zoals we gezien hebben niemand los.

Elke voorstelling van Castellucci heeft een abstracte laag. In het geval van *Go Down Moses* staat die tegenover een klassieke vertelling.

Castellucci: *De laatste tijd heb ik de kracht van het narratieve ontdekt.*

Ook de aankleding getuigt van zijn visueel talent. De eerste taferelen zijn van een uitgepuurd realisme, sober en direct. Alleen de laatste scène in de grot is van een radicale exactheid. Maar het toneelbeeld komt tot leven dank zij een virtuoos spel met het licht. Hij bespeelt de ruimte zo virtuoos dat deze scène als een schoolvoorbeeld kan gelden voor ieder die van licht houdt of met licht moet werken.

Zoals steeds werkt Castellucci samen met componist Scott Gibbons. Zijn agressieve wereld kennen we. Hij wil met zijn elektronische geluiden de toeschouwer zo direct mogelijk raken. Vandaar dat hij vaak teruggrijpt naar zeer diepe bastonen, die een heel gebouw en elke borstkas doen trillen. Voor de grot heeft hij alle akoestische zeilen bijgezet en wordt het publiek overrompeld door ruis en gegrom. Maar zijn compositie sluit hij af met koorzang. De laatste ogenblikken krijgen hierdoor een sacrale laag. De welluidende klanken maken van de grot een kathedraal. In deze laatste ogenblikken wordt de uitzonderlijke status van de moeder, die vrijt in het ijle, nogmaals beklemtoond. Deze *Go Down Moses* is een ode aan de vrouw.

### Giulio Cesare, Next Festival, Doornik, november 2014

De eerste confrontatie tussen Castellucci en het Belgisch publiek had plaats op het Kunstenfestivaldesarts in 1998. Hij toonde toen *Giulio Cesare* naar William Shakespeare. Dat was toen zo radicaal anders, dat het publiek een beetje beduusd buitenkwam. We hadden slechts passages gezien in een volstrekt unieke context. Er was een man die strottenhoofdanker had gehad, en nu slechts door een apparaat kon spreken. Het meest verbluffende was het tweede deel, waar een anorexische tweeling de tekst opzegde. Shakespeare was niet wat het publiek fascineerde, maar de lichamelijke aanwezigheid van geschonden lichamen. De tweeling was er trouwens zo erg aan toe, wat we in hun naaktheid konden zien, dat ze niet lang meer te leven hadden.

Castellucci heeft nu passages uit zijn voorstelling getoond. Nu kunnen we nog slechts het eerste deel zien, en dat stond op het interessante Next Festival, waarbij Kortrijk de handen in elkaar slaat met Rijsel, Villeneuve d'Asque en Doornik. Een euregio gebeuren. Deze keer stond *Giulio Cesare* in Doornik in een kapel, met een neoklassieke stijl.

Het was zeer instructief om de jonge Castellucci te ontmoeten, en nu met meer begrip dan in de jaren negentig. De voorstelling is heel eenvoudig. Ze vangt aan met een klassieke agressieve slag, het handelsmerk van componist Scott Gibbons. Dan komt een acteur op die een speciale camera hanteert en daarmee de stembanden kan filmen. Kunst en wetenschap gaan samen. Hij maant het volk aan met gepassioneerde uitroepen. Hij is in het wit gekleed, en heel intrigerend draagt hij een pin waarop staat :...Vskij. De drie puntjes zijn van belang, want het komt er op aan de letters aan te vullen. Het blijkt dat ze een deel zijn van Stanislavski. Dat is een paradox, want echt inleven doet de acteur niet. Integendeel, door de technische ingreep is er een zeer grote afstand tot realistisch, ingeleefd spelen.

Daarna komt een man op in een statig rood kleed. Hij treedt naar voor en spreekt, maar alleen met gebaren. Castellucci gebruikt het repertoire van de rectoriek. Zijn acteur wijst met kracht naar links en rechts, slaat de handen om het hart ( ik hou van u ), toont hoe men met een dolk steekt. De zin is vaag duidelijk, maar voor de toeschouwer van vandaag is het verrassend. Ik was vergeten dat Castellucci van bij het prille begin reeds zo aangetrokken was door de conventionele gebaren, die eeuwenlang de theatercultuur hebben beheerst. We zien deze fascinatie nu weer volop opduiken, in *The Four Seasons Restaurant*, over Glucks *Orpée* en *Schwanengesang*. Het is een theatertaal die haaks staat op wat de naam Stanislavski oproept.



De moord op Caesar wordt in een paar beelden gesuggereerd. Een borstbeeld valt uit een balkon naar beneden, en ook een grote lap plastic. De acteur wordt dan in zijn mantel gewikkeld, op de grond gelegd en afgesleept. Deze redenaar was Caesar, merk je dan. Dan komt een acteur op, met de handicap. Het is nog steeds de vertolker uit de voorstelling van lang geleden. Ook hij zal dezelfde gebarentaal gebruiken, maar spreken. Maar zijn versie van de tekst van Shakespeare is heel slecht verstaanbaar. Je kan flarden van het Italiaans thuisbrengen. Wij worden geholpen door de boventitels, maar je vraagt je af wat een Italiaans publiek begrijpt zonder de visuele steun. Deze Mark Antony zal de lap plastic gebruiken als de mantel van Caesar, en zal daar met sterke gebaren tonen waar de dolken Caesar getroffen hebben.

Als hij afgaat, dan merken we dat achter de spelers een ijzeren constructie staat. Aan een dunne balk hangen kleine lampen waaronder er vliegwielen zitten. Nu gaan ze één voor één aan. Om beurt ontploffen ze. Als de laatste lamp bezwijkt, is de voorstelling voorbij.

Ook dit laatste element kunnen we nu zien als een soort handtekening. Dit spelen met elektriciteit en machines heeft hem sedert deze vroege voorstelling beziggehouden. Hij heeft steeds getracht door het mechanische onbestemde gevoelens op te wekken.

Het is mooi om zien hoe eenvoudig deze voorstelling is. Het ziet er nu uit als een embryo. Het is alsof alles wat volgt in zijn artistieke loopbaan een verder ontginnen van deze principes is. Het is alsof je nu de catalogoog ziet : het geschonden lichaam, de luide klap, de arbeid met gebaren, het mechanische. Alles komt later terug, en blijft ook tot in de nieuwste voorstellingen aanwezig. Zo bewijst deze kleine voorstelling ( ze duurt een uur) hoe coherent de visie van Castellucci is. Hier heeft hij de lijnen uitgezet, wie kon vermoeden dat die zouden aanleiding geven tot zulk een rijk oeuvre, tot zulk een ongebreidelde verbeelding.