

## HET REBUSTHEATER VAN CASTELLUCCI

Johan THIELEMANS

### 1. Amleto

Een kleine vierkante ruimte. Er zijn vier rijen met neonbuisjes in kruisvorm. Aan elke lichtbron hangt een kluwen van draden. Die lopen naar de vloer zodat alles met elkaar verbonden is. Aan de côté cour staat een groot metalen object. Het is een vergaarbak op poten, zo lijkt het. Het object suggereert een menselijke figuur, want er zijn twee metalen prisma's als vrouwenborsten, onder een spleet die een mond kan zijn. Er hangen nog twee flinterdunne, doorzichtige plasticen doeken links en rechts op het speelveld. In het midden staat een bed zonder matras, een ijzeren geraamte. Achteraan, côté jardin, staat een kast, iets wat in een soldatenkamer of in een ziekenkamer zou kunnen staan. Dit kan net zo goed een ruimte zijn om toneel in te spelen als een installatie. De obsessieve aanwezigheid van alle draden en accu's roept de werken van Rebecca Horn op.

Wanneer het publiek de ruimte mag betreden, is er reeds een acteur op de speelvloer aanwezig. Hij stommelt langs de witte achterwand, met onzekere tred. Je hoort hem wat onverstaanbaars zeggen. Zijn motoriek is onmiddellijk duidelijk: dit is een autistische jongeman. Hij wordt door een verwarrend innerlijk mechanisme voortgestuwd, hij doolt rond, loopt tegen de wand aan, laat zich vallen. Een man opgesloten in zijn eigen lot. Wanneer iedereen gezeten is, grijpt hij een pistool en schiet: een luide knal, een aanval op de trommelvliezen van het publiek. Schrikreacties.

Deze knal zal zich een aantal keren voordoen, en telkens zal het publiek opschrikken. Soms kan je hem zien aankomen, wanneer de acteur weer naar het grote pistool grijpt, maar even vaak wordt de knal geproduceerd door een van de elektrische tuigen die in rijen op de grond staan. De knal zal meer dan een uur een agressief karakter tegenover het publiek blijven behouden.

De zenuwen van het publiek worden letterlijk bewerkt. Acteur en geluid, het zijn twee elementen die zorgen voor een ongezellig, sterker nog, een afstotend universum. Helemaal onbekend is zo'n behandeling van de toeschouwer niet. We kennen het van de performance-traditie van de jaren 1960 en 1970. Het New Yorkse So-Ho en de East Village waren toen de heilige plaatsen van deze beweging.

Daar de voorstelling *Amleto* heet, krijgen deze revolvergeschoten een dubbele betekenis want ze zijn evenveel keren een zelfmoord. Zo hangt over de hele vertoning de zin *To be or not to be*. Deze Hamlet stelt zich op elk ogenblik die vraag, en hij blijft trouw aan de diepere zin van de bekende monoloog, omdat hij de fatale daad niet stelt. (De *lafheid* van Hamlet blijft een leidraad.) Castellucci echter insisteert dat hij aan de bekende formule een andere betekenis wil geven en dat het hier gaat om *to be AND not to be*. Het draait niet zozeer om een keuze dan wel om een existentiële toestand. Hamlet en het autistisch kind vloeien in elkaar over, want de situatie, die de contradictorische formule voortbrengt, staat rechtstreeks in verband met het ziektebeeld. We kijken immers naar Hamlet én naar een patiënt.

De acteur gaat in de kast rommelen, en haalt een teddybeer te voorschijn. Hij begint te praten, maar verder dan tot eenvoudig gestamel komt hij niet: "Ik ben Hamlet". De pop, zo wordt duidelijk, is Claudius. Ze moet dus stuk. De vernietiging ervan wordt begeleid door harde knallen. Daarna volgt Horatio in de vorm van een papegaai. Tijdens de interactie met Horatio moet de acteur kotsen. Ophelia blijkt een sprekende pop te zijn. Met haar gaat de acteur het meest aan de haal. Het is duidelijk dat hij haar begeert. Hij laat zich op het bed vallen en masturbeert. Vanuit het ziektebeeld is dat een logische daad, want wanneer een autist seksuele gevoelens heeft, kan hij die niet tot een volwaardige relatie laten uitgroeien.

Later zal Hamlet naar het flinterdunne vlies lopen. Dit nieuwe symbool voor Ophelia zal hij te lijf gaan. Hamlet doorboort het doek: een symbolische verkrachting. Daarna zal hij het doek vernietigen, een actie die gepaard gaat met enkele luide knallen.

Uit de kast haalt hij dan een pruik. Hij legt ze op de grond en plast erop. Daarna buigt hij zich over het haar: dit is de verdrinkingsdood van Ophelia. De liefdesdaad wordt gevolgd door de dood.

Ondertussen is Hamlet op de achterwand beginnen te schrijven. De woorden introduceren een nieuwe betekenislaag. Hamlet schrijft, wist, herschrijft, herschikt. Zo ontstaan niet alleen woorden, maar ook zinnen. Uit de eerste eenvoudige zin, een mengeling van Engels en Italiaans, *I'm aborto* komen steeds nieuwe slierten te voorschijn. Het zijn een reeks kleine raadsels. Ze breken zowel de handeling als de ruimte open. Hier is niet alleen het personage Hamlet aan het schrijven, maar ook de regisseur. Plots verwijzen woorden naar een wereld buiten deze ruimte. Zowel de wereld van het toneel als die van de psychologie en de religie worden erbij betrokken.

Van bij deze eerste zin komen we bv. uit bij *Arto*. De theatrale verwijzing is pertinent, want de uitzinnige opvoeringen van Artaud moeten van dezelfde radicaliteit getuigd hebben. Het oproepen van zijn naam lijkt wel te willen zeggen dat ook Castellucci gelooft dat het extreme de mens reinigt. Door het woord *Arto* wordt aangeduid dat dit een spektakel is dat niet alleen op de zinnen wil inwerken. De ambitie ligt elders en verder: het gaat om de psyche. Dit theater wil ritueel zijn. Het wil, met de woorden van Artaud, functioneel zijn. Het vindt zijn bronnen in ons onderbewustzijn en in onze dromen.

Het teken *Arto* werkt ook als een signaal naar het publiek toe. Was het tot op dat ogenblik misschien alleen maar geïrriteerd door zoveel auditief geweld, dan krijgt het nu een eerste sleutel in handen om aan de handelingen een context te verschaffen. Het barbaarse, het ruwe van de voorstelling wordt leesbaar, want het heeft een culturele context gekregen. Castellucci laat er geen twijfel over bestaan: deze opvoering vindt zijn wortels bij één van de essentiële momenten van de avant-garde van de twintigste eeuw.

Maar de schrijver op de achterwand gaat maar door, en tot ieders verbazing verschijnt de profeet Elias uit de wilde schriftuur. Het is moeilijk om uit te maken of de geschiedenis van Elias zelf enig raakpunt heeft met de gebeurtenissen op het toneel. Het lijkt dat de regisseur er genoeg aan heeft om aan het publiek de link tussen Hamlet en een profeet op te dringen. Met deze naam tuimelt Hamlet opeens in een conventioneel religieus universum. Vooral eer dit thema helemaal duidelijk wordt, moet het publiek echter nog een hele weg afleggen.

Halfweg de vertoning wordt alles stil en rustig. Hamlet gaat in het midden van het speelvlak zitten. Hij verheft beide armen in een gebaar dat ik niet anders kan beschrijven dan als 'de verheerlijking van de zoon'. *Ecce Homo*. Er gebeurt dan een hele tijd niets. Het nulpunt van het gebeuren. De stilte, de afwezigheid van elke handeling rekt de tijd uit. Die gaat tergend langzaam vertragen en de toeschouwer wordt op zichzelf geworpen. Eén van de regels van het theater is dat zo'n uitgesponnen nulpunt automatisch de irritatie van een deel van het publiek oproept en dat sommigen zulke momenten ondraaglijk vinden. Het is het punt waarop makkelijk negatieve gevoelens tegenover de speler en de maker de kop opsteken.

In de vertoning die ik bijwoonde, liepen er tenslotte enkele mensen weg. Toen ik bij vrienden informeerde, was net hetzelfde gebeurd tijdens de vertoning een dag eerder. Dat brengt me tot de conclusie dat de acteur de stilte zo lang laat duren tot er iemand buitengaat. Nog maar pas zijn die toeschouwers van de tribune

gevlucht of deze Hamlet zegt, met klagende stem: "Hou van mij". En meteen is de zin van het tafereel duidelijk. Niets is zo moeilijk als onbewogen en met sympathie een autist gade te slaan. De autist leeft in een volledig gesloten wereld, heeft een parallelle manier van bewegen en denken. Een 'normale' sterveling heeft er nauwelijks contact mee. Als dat contact er al is, dan gebeurt het alleen en uitsluitend volgens de patronen die de autist dicteert en toelaat. Vandaar het gevoel van onmacht bij de 'gewone' mens. De autist is een oninneembare burcht. Hij is in de volste zin van het woord de 'Ander', omdat hij totaal anders is.

Wat zoiets in zijn concrete alledaagsheid betekent heeft deze vertoning uitvoerig getoond. Maar Castellucci drijft het zo ver tot hij het publiek op zijn morele waarde kan testen.

"Hou van mij"- en zopas hebben enkele mensen deze medemens op de scène afgewezen.

Dit speelmoment laat ook nog een andere associatie toe. We zitten op het parallelle spoor van de anti-psichiatrie, waarover goeroe R. D. Laing ooit een boeiend boekje heeft geschreven met de veelbetekenende titel *Do You Love Me?* Hij verklaarde dat dit de kapitale vraag is die ieder mens stelt en waarop hij een positief antwoord verwacht om verder te kunnen functioneren. Ook deze autistische jongen heeft deze vraag gesteld, en een deel van het publiek heeft er al een ondubbelzinnig negatief antwoord op gegeven.

Dat anti-psichiatrie Castellucci boeit kan je ook merken aan de overrompelende aanwezigheid van de machines. Al deze draden zijn in hun geheimzinnige aanwezigheid zovele organen van deze Hamlet. Ze werken blijkbaar op zichzelf. En toch maken de talrijke knallen die ze onvoorzien produceren, ze tot deel van het subjectieve leven van de hoofdpersoon. Deze toestellen kunnen verwijzen naar de autonome machines die Deleuze en Guattari in hun bijbel van de anti-psichiatrie *L'Anti-Oedipe* (1972) hebben beschreven. Dat deze associatie niet te ver gezocht is, blijkt op het einde van de vertoning, als Hamlet de A van de Italiaanse autonomen op de wand schrijft - een beweging, niet vies van revolutionair geweld, die uitgerekend door Guattari verdedigd werd.

"Hou van mij"- want dit is ook een mens. Met een kleine gedachtesprong kan men deze woorden ook aan het religieuze thema linken. We zijn allemaal kinderen van dezelfde God en dus hebben we allen recht op liefde en begrip. Caritas, want de geschonden mens staat het dichtst bij het rijk der hemelen. Met deze fun-

damentalistische katholieke gedachte zijn we aangeland bij de kern van Castellucci's toneel.

Na het punt van absolute stilte en rust, keert de hysterie terug. De kreet: "Hou van mij" ontsnapt Hamlet eerst heel zacht, maar wordt steeds herhaald en maakt weer heftige energie bij hem los. Het personage dat we tot nu toe niet ontmoet hebben is Gertrud. Hamlet gaat zich nu tot het moeder-object wenden. Hij kruipt onder de ijzeren bak en speelt met een kangoeroe-pop. Zij draagt in haar buidel een baby. De symboliek wordt door Castellucci hier wel heel sterk aangezet. Dit wordt nog sterker wanneer Hamlet naar boven springt in een poging om in de moederdoos te geraken. Dit is vanzelfsprekend gedoemd tot mislukken, en zijn wens om terug te keren naar de moederschoot blijft onvervuld. Aangezien hij deze geborgenheid niet kan bereiken, blijft hij met zijn probleem kampen.

Castellucci sluit hier aan bij een Freudiaanse lezing van het stuk van Shakespeare. De fout ligt bij de moeder. Zij is het onbereikbare paradijs. Maar niet alleen Shakespeare-interpretaties zijn hier van toepassing. De scène verwijst onvermijdelijk naar Bruno Bettelheim. Deze radicale Freudiaan heeft met zijn boek *The Empty Fortress* (1967) voor veel mensen het fenomeen autisme geduid. Gestoeld op zijn ervaringen met autistische kinderen in Chicago, stelde hij dat de oorzaak van deze afwijking te vinden was bij een gebrek aan liefde vanwege de moeder. Meteen waren autistische kinderen een slachtoffer binnen een Freudiaanse visie op de familie, en zadelde hij moeders van deze kinderen met een schuldcomplex op. Deze theorie is thans zeer omstreden, omdat verder onderzoek zijn thesis niet steunt. Maar bij Castellucci dient ze nog als centrale motor van zijn verbeelding. Alles leidt dus naar de moeder, want in de moederschoot zou het autistische kind de noodzakelijke rust vinden. Omdat Hamlets pogingen mislukken, gaat hij over tot een gewelddaad. Hij gaat terug naar het bed (het echtelijk bed, oorsprong van alles,) en zet het onder stroom, zodat het opbrandt. Tenslotte valt hij uitgeput op de grond en begint een lied te zingen. Het is een kerklied in het Latijn. Het dateert uit de elfde eeuw en roept Christus als verlosser aan. *Surrexit Christus, spes mea* luidt het en het laatste woord is, voorspelbaar: heb medelijden (miserere). Daarna laat Hamlet nog een laatste schot weerklinken en trekt hij de stekker van het licht uit: zelfmoord wellicht. (Zo staat het in het programmaboekje, maar de toeschouwer kan zich ook de vrijheid permitteren om er een andere zin aan te geven. Heel prozaïsch kan je zeggen dat alles gezegd is, want het gegeven heeft naar een conclusie geleid. Dus: licht uit. )

Zo roept deze korte voorstelling talloze gevoelens en gedachten op. Alleen als de toeschouwer deelneemt aan het ingewikkelde web van associaties kan het

gebeuren hem inpalmen. Wie buiten blijft staan, en alleen door de oppervlakkige zinnelijke laag beroerd wordt, staat voor een eigenaardig, soms mateloos irriterend object. Daar de verwijzingen en symbolen op louter associatief vlak aan elkaar gerijgd worden, is de vorm verwant met het surrealisme. De gedachtewereld van Castellucci is niet onmiddellijk leesbaar. Hij vraagt van zijn publiek erg veel. De boeken, theorieën en contexten waarmee hij bezig is, vindt men in een prachtig gemaakt programmaboek terug. Maar wie negatief op de voorstelling reageert, oppert dan of een verklarend programmaboek niet precies een zwakte is. Waarbij het tegenargument natuurlijk luidt, of dat gebrek aan informatie bij de toeschouwer een censurerende norm mag zijn.

## 2. Een sluitend universum

Ik heb deze encensering uit 1992 gezien in april 2000 in Taormina ter gelegenheid van de Premio Europa per Il Teatro. Daar werd Castellucci uitgeroepen tot één van de belangrijkste vernieuwers van het Europese theater. Al was *Amleto* een oude productie, toch wilde hij uitgerekend deze tonen omdat hij ze een kapitale stap in zijn werk vindt. Een toetssteen. Hij heeft natuurlijk gelijk, want vanuit dit sterke statement begrijpt men vele raadselachtige aspecten uit het latere werk.

Dat kon men toetsen toen Castellucci tijdens het Kunstenfestivaldesarts in mei 2000 zijn spektakel over Monteverdi presenteerde. Voor het publiek gebeurde er veel onverklaarbaars, maar met de sleutels die *Amleto* aanreikt, kan men een aantal van de raadsels die zijn *Combattimento di Tancredi e Clorinda* doorkruisen, makkelijk oplossen.

Vooreerst is er de setting: Castellucci lijkt wel een obsessie te hebben met ziekenhuistoestanden. Maar is een ziekenhuis niet precies de plek waar het lichaam zich in al zijn kwetsbaarheid manifesteert? De beelden van al die operatietafels en ziekenbroeders duiden aan dat de integriteit van het lichaam bedreigd is. De kwetsbaarheid wordt in één van de eerste beelden duidelijk gemaakt: we zien eerst een ridder in een blinkend harnas. Hij ontdoet er zich van en het blijkt dat de krijger een meisje is. Zij staat halfnaakt op de bühne, graait in haar broekje en haalt er maandverband uit. De rode strip toont ze aan de zaal. Vooral dat laatste detail zet nog eens in de verf hoezeer Castellucci het wil hebben over het intieme van het lichaam. Daarom confronteert hij er zijn toeschouwers mee. Hamlet kotst, schijt en pist. En wie kan ooit de Marcus Antonius vergeten uit zijn *Giulio Cesare* (naar Shakespeare)? Het was een oude man die sprak door het gat in zijn keel, aangevreten door kanker. En dan hebben we het nog niet over de twee anorectische meisjes, van wie ondertussen eentje reeds overleden is. Castellucci wil ons



confronteren met al deze vormen van het geschonden menselijk lichaam, omdat dit het meest rechtstreeks tot ons spreekt. Wie het buiten de context ziet, die we in *Amleto* hebben ontdekt, verwijt Castellucci dat hij tuk is op het grove effect, een soort perverse Fellini. Maar eens we doorhebben dat zijn hele theaterwerk doorkruist wordt door het statement *Ecce Homo*, krijgen deze harde beelden een andere betekenis: het gaat om medeleven en meewarigheid, van waaruit een vreemde vorm van respect voor de ander ontstaat. Tenslotte zijn al deze gehavende mensen deel van de werkelijkheid buiten het theater. Hun lichamen hadden tot nu toe nauwelijks toegang tot de scène. Als ze verschijnen, voelt een groot deel van het publiek gêne, maar precies met dat gevoel, dat een deel onmenselijkheid in zich draagt, heeft Castellucci grote problemen. Het is als het ware de pedagogische kant van zijn theaterarbeid.

### 3. Malta

Terug naar Monteverdi. Het meisje bevindt zich blijkbaar in een hospitaal. Ziekenverzorgers ontfermen zich over haar en leggen haar op een ziekbed. De verzorgers dragen het kruis van Malta, wat hen tot een speciale categorie van kruisridders doet behoren: we zijn in een instelling die zich sedert 1961 pompeus de Soevereine en Militaire Orde van Malta noemt. Ze is beter bekend als de Maltezer Orde en de leden heten hospitaalridders. Deze oudste geestelijke Orde vindt haar oorsprong in een hospitaal in Jeruzalem, waar vanaf 1023 pelgrims werden verzorgd. Door de woelige confrontatie tussen christendom en islam was de johanniterorde gedwongen om uit te wijken naar Malta. Ondertussen was de Orde uitgegroeid tot één van de beste strijdkrachten waarop de Paus van Rome een beroep kon doen in zijn strijd tegen de Arabieren en de Turken. Het gaat bij de hospitaalridders dus over verzorgen en oorlog voeren tegelijk.

De plaats van handeling die door Castellucci gekozen werd, laat zich in twee verhalen inpassen. In het eerste verhaal blijven we dicht bij het oorspronkelijke gegeven. Monteverdi haalde het materiaal van zijn *Combattimento* uit het beroemde gedicht van Tasso: *Gerusalemme Liberata* waar het gaat over de eerste kruistocht aangevoerd door Godfried van Bouillon. Monteverdi koos de episode, waarin de ridder Tancredi een duel uitvecht met een ridder die zijn naam niet wil prijsgeven. Nadat hij de fatale slagen heeft toegebracht, blijkt het dat om zijn geliefde Clorinda gaat. Maar deze dappere vrouw behoort tot de islamitische godsdienst. Met haar laatste adem zal ze zich nog vlug bekeren om toch naar het paradijs te kunnen.

De context van de kruistochten maakt de keuze voor de Maltezer Orde, die dan in Jeruzalem actief is, vanuit historisch standpunt volledig begrijpelijk. Daarbij sluit de dubbelheid van de status van de ridder die ook verzorger is, naadloos aan bij de contrasten waarop ook Monteverdi's Achtste Madrigalenboek gebouwd is. Daar speelt het contrast tussen oorlog en liefde (liefde als oorlog) in elke tekst een belangrijke rol.

Maar tezelfdertijd past Castellucci's keuze ook in zijn eigen verhaal. Vergeten we niet dat de Orde die op Malta een groot hospitaal heeft gebouwd, alleen katholieken lid laat worden. Echt een vooruitstrevend gezelschap is het niet, want de leiders van de Orde moeten kunnen bewijzen dat al hun voorouders aan vaders- en moederszijde tenminste reeds twee eeuwen tot de adel hebben behoord. Deze keuze beklemtoont het katholieke gedachtegoed waaruit Castellucci zijn inspiratie put.

Hoe zwaar het religieuze thema in de verbeelding van Castellucci een rol speelt blijkt pas goed als we de opbouw van de avond van dichterbij bekijken. Het *Combattimento* duurt ongeveer een half uur. De rest van de tijd heeft Castellucci opgevuld met kortere madrigalen. Deze teksten werken op een speelse tegenstelling: liefde is strijd, minnaars zijn krijgers. Maar elke tekst wordt door Castellucci naar een religieuze betekenis omgeturnd.

Zo vangt de voorstelling in het duister aan. Er komt een stijgbeugel naar beneden, en even later gaat een naakte acteur zich zo opstellen alsof hij van zijn paard valt. In de katholieke iconografie kan dat alleen Saul zijn, die een ogenblik later Paulus zal worden. Later wordt de katholieke draagwijdte van het gebeuren het sterkst uitgedrukt bij de dood van Clorinda. Zijzelf zingt dat ze toch nog het paradijs en de vrede zal bereiken. De ridder geeft haar de communie. En plots wordt alles in een rode gloed gedompeld, en gaan de lichten in de zaal aan. We zijn allemaal deel van dit centrale ritueel. De scheiding toneel/zaal valt volledig weg. Niemand kan zich onttrekken aan wat hier gebeurt. Dit wordt allemaal gebracht zonder een zweem van enige ironie.

Op het einde van de voorstelling heeft Castellucci gekozen voor de Treurzang van de Nimf. Ondanks het heidense gegeven, plaatst hij de actie in een volledig witte ruimte met een stralend altaar, waar in het tabernakel licht brandt. De aanwezigheid van God is gewoon een feit. De hele vertoning is een tocht van de duisternis bij het begin naar het verblindende, blijde licht van het geloof.



Voor het altaar hangt een machine die weer autonoom begint te functioneren. Ze spuit zwarte verf op het altaar. Bezoedeling van het ideaal? De moderne tijd die de heilsboodschap afwijst? Ondanks de agressie blijft op het altaar in het tabernakel het licht branden. Sterker nog: wanneer de lichten op de scène uitgaan, blijft in rechtse bovenhoek een schuchter wit neonlampje branden. Het heeft de vorm van een kruis én we hebben het reeds gezien in *Amleto*. Dit schuchter kruisje overleeft elke chaos.

Als we *Il Combattimento* zo beschrijven, dan lijkt het een klare, duidelijke voorstelling. Niets minder is het geval. Castellucci blijft trouw aan zijn surrealistische esthetiek, waarbij associatie en de ontmoeting van incongruente objecten een centrale rol spelen.

Het meest mysterieuze pad is dat van de stem. Castellucci heeft de vertoning zo opgebouwd dat de eerste stem een basstem is. Zij klinkt in het duister (je kan letterlijk nauwelijks iets zien: er lijkt ergens iemand met een palmtak te staan zwaaien). Later worden de stemmen steeds lichter, tot we bij het laatste stuk aanbelden, gezongen door een sopraan. Zij baadt in wit licht.

Maar vooraleer de vrouw alle aandacht krijgt, speelt er zich een eigenaardig ritueel af. In een van de eerste tafereelen nemen de hospitaalridders de vrouw onder handen. Op een ronddraaiende schijf waarop een aantal kraaien staan, zijn er ook medicijnflesjes. De hospitaalridder neemt er een en laat de vrouw het vocht opdrieken. Het is een goedje dat blijkbaar onmiddellijk in de mond stolt, want een ogenblik later haalt de hospitaalridder een rond object uit de mond. De vrouw blijft voor het overgrote deel van de voorstelling op de berie liggen: ongetwijfeld een patiënte. Maar iedereen valt voor het ronde object op zijn knieën. Het wordt duidelijk aanbeden. Maar de vraag blijft: wat is het, wat moet het voorstellen. Het kan de stem zijn, want zij krijgt toch veel aandacht in de rest van het gebeuren. En waarom kan je denken aan een 'onbevleete' ontvangenis? De vrouw heeft net iets eerder getoond dat ze menstrueert, en dus onvruchtbaar is. En nu brengt ze toch iets voort. Een vals spoor? Dat zou makkelijk kunnen, omdat de wereld van de associaties niets dwingend heeft, en de beelden elke kant uitkunnen. Helemaal intrigerend wordt het wanneer naar het einde toe dit ronde object naar beneden zal vallen in de open bek van een kikker. Wat mij betreft: een handeling zonder sleutel, maar zo bevreedend dat ze bijdraagt tot de kracht van het geheel. (Bij deze voorstelling was trouwens geen programmaboek voorhanden, alsof Castellucci erop rekende dat het publiek zelf de sleutels kon vinden.)



*Genesi - From the museum of sleep door de Societas Raffaello Sanzio.*

Feit is dat een reeks beelden met vruchtbaarheid te maken hebben. Het duidelijkst is dat bij het verschijnen van een paard. Het is bekend dat Castellucci graag dieren gebruikt. Maar hier viel zijn verbeelding samen met deze van Monteverdi die voorschreef dat er een paard zou deelnemen. Hij noemde het een *cavallo mariano*, en het blijft wat onduidelijk wat hij hiermee precies bedoelde. Castellucci heeft voor een strijdros gekozen. Het paard wordt op de toneelvloer geleid en uit zijn penis wordt zaad afgetapt. Wanneer deze actie voorbij is, wordt de penis geheiligd, dank zij een lichtend kruis dat de plaats van de penis aangeeft. Daarna volgt de strijd tussen Clorinda en Tancredi. Castellucci laat dan twee schermen uit de toneeltoren komen. Op het ene scherm zien we de strijd van alle spermatozoïden. Op het andere het hoofd van Christus, vanzelfsprekend, ben je geneigd te zeggen, van een *lijdende* Christus: we zien het bloed dat uit de doornenkroon komt. Dat lijkt dan de samenvatting van het duel: vruchtbaarheid tegen de lijdende God. Verder geraak je niet.

Deze paar voorbeelden geven overtuigend aan dat veel maar niet alles in de beeldenwereld van Castellucci kan worden geduid. Daar elke dramatische actie afwezig is, blijft er voor de toeschouwer slechts de arbeid van het ontcijferen over. Volg je de katholieke achtergrond dan kan je veel oplossen. Maar niet alles: een deel van de voorstelling blijft een geheim. Deze productie vormt een bevreemdend ritueel.

#### 4. Op zoek naar de bron

Rebus, gehavende lichamen, katholieke thema's: ze keren allemaal terug in *Genesi* (1999). Maar de voorstelling betreft er weer andere referentiekaders bij. Hier zit onderliggend een gnostisch wereldbeeld. De eerste vraag die in zo'n context gesteld wordt is of men wel het recht heeft om te scheppen. Het klassieke antwoord is dat de kunstenaar, door een kunstwerk te maken, een niet gepermitteerde daad stelt. Het kunstenaarschap is een schandaal. De kunstenaar is de rivaal van God. De vraag kan nog dieper gesteld worden: is het eerste schandaal niet dat God zelf zich niet volledig wist en daarom de nood voelde om de wereld en de mens te scheppen?

Hoezeer deze schepping van een dubieuze, zelfs angstaanjagende kwaliteit is, wordt door Castellucci in drie taferelen getoond. De voorstelling begint bij Marie Curie (een informatie die ik uit het programma pluk). Zij doet de wonderlijke ontdekking van het uranium: een licht dat in de duisternis schijnt. Maar dit bevreemdende licht is ook dodelijk. Weer zijn we aanbeland in de wereld vol contradicties. Zo is er bv. een jood die de bijbel op het lichtend vlak legt en uit het boek

Genesis voorleest. Een ogenblik later wil hij door een spleet kruipen. Hij ontdoet zich van zijn kleren om zich zo smal mogelijk te maken. Eens hij hierin slaagt belandt hij in een andere wereld (met literaire echo's van Alice die *through the looking glass* verdwijnt, of filmische en surrealistische echo's van de *Orphée* van Cocteau die ook door een spiegeloppervlak stapt). Hij verandert ook van aard, want hij wordt Satan. Hij tovert een kippenpoot te voorschijn, het teken van het kwaad. Maar Castellucci beweert dat zijn Satan, die eerst de uitverkoren engel Gods was, niet als een negatieve kracht moet worden gezien. Hij noemt hem 'een slachtoffer'. Deze Satan is dus ook een scheppende instantie, en als dusdanig staat hij dicht bij de kunstenaar. In het verdere verloop laat Castellucci Adam zien onder de vorm van een contorsionist. Eva, de eerste moeder, verschijnt naakt: een oudere vrouw met afgezette borst.

In het tweede deel werkt Castellucci nog met sterkere contrasten. Hij noemt dit bedrijf *Auschwitz*. Het is het einde van een cyclus, die met de schepping begon. Maar de wreedheid van het uitroeiingskamp is in deze voorstelling volledig afwezig. Het bedrijf begint met de stem van Artaud, die eindeloos herhaalt: "Ik ben niet gek". Daarna verschijnen er kinderen, in het wit gekleed, die allerlei spelletjes doen. Het is een beeld van onschuld. Op zeker ogenblik verschijnt er een kind dat met een witte speelgoedtrein komt aangereden. Wanneer het kind uit zijn kabine stapt, draait het zijn rug naar het publiek, en zien we op zijn schouder een jodenster. De realiteit Auschwitz is heel even op een poëtische manier voelbaar gemaakt. Meer kan je ook niet doen, vindt Castellucci. Auschwitz ontsnapt aan de mogelijkheid om direct te worden uitgebeeld.

De kinderspelletjes ontaarden. Tenslotte wordt iemand tot slachtoffer gemaakt en vernederd. De kinderlijke onschuld is van korte duur. Maar het slachtoffer krijgt ons medelijden niet voor lang, want een ogenblik later haalt de mishandelde knaap de kippenpoot boven en wordt hij een instrument van het geweld. De omkering van alle waarden wordt hier op alle niveaus doorgevoerd.

In het derde bedrijf voert Castellucci ons naar de eerste manifestatie van het kwaad. Het is het eenvoudigste deel van de voorstelling. Het is een simpele uitbeelding van het verhaal van Kaïn en Abel. Twee elementen verlenen het een speciaal karakter. Grote, vervaarlijke honden lopen aan en af. Ze zijn een dreigende aanwezigheid, een kwade kracht die elk ogenblik kan worden ontketend. Kaïn is gehandicapt: hij heeft een misvormde arm. Met het zwakste van zijn ledematen zal hij moeizaam maar precies de broedermoord plegen. Wanneer Abel dood is, gaat hij op hem liggen. Dit verwarrende beeld geeft wellicht aan dat Kaïn toch verlangt naar het goede. Ofwel toont het beeld nog eens duidelijk de dubbele

natuur van alles wat we gezien hebben: Satan zowel goed als kwaad, het slachtoffer idem dito. Er is geen tegenstelling, wel een tegelijk aanwezig zijn. De strijd tussen goed en kwaad kent geen oplossing. Het zijn twee elementen die er steeds geweest zijn, van in den beginne.

Ook in deze voorstelling blijft Castellucci zichzelf trouw. Een aantal beelden laten zich moeilijk begrijpen: zo ligt er in het eerste bedrijf een man met zijn rug naar het publiek. Hij haalt wortels te voorschijn (die hij plant?). Hij zou voor Castellucci een beeld van God zijn. Verder gebruikt hij beelden die dwars ingaan tegen alle conventies. Zo is de orthodoxe jood in het begin niet alleen de voorlezer uit de bijbel, maar transformeert hij zich daarna onmiddellijk in Satan. Wat moeten we hierbij denken, te meer daar het tweede bedrijf ons naar Auschwitz voert? Je durft hier nauwelijks over een schuldvraag spreken. Zo ook is de gehandicapte mens, die automatisch op medelijden en sympathie kan rekenen, uitgerekend de eerste broedermoordenaar. (De afgunst op het normale als eerste, negatieve drijfveer?)

Castellucci wil zijn publiek niet laten wegzinken in makkelijke oordelen. Zijn sterkste wapen is het geschonden lichaam. De kern van zijn gedachte mag dan diep katholiek zijn, in zijn werk leidt hij de toeschouwer van raadsel naar raadsel. Samen vormen deze raadsels een fascinerend spektakel. Dat komt omdat de rebus die hij opstelt, telkens een sterke poëtische kracht heeft. Daarbij hindert het minder dat delen van zijn mededeling duister blijven. Esthetica en begrip staan wel vaker tegenover elkaar, en bij de toeschouwer komt het er vaak op aan om te weten wanneer hij het rationele begrijpen opzij moet zetten, en zich moet overleveren aan de logica van de associatie en de verbeelding.

Zo is Castellucci op dit ogenblik vrij uniek omdat hij een soort theater brengt dat nog radicaal en tegendraads durft zijn. Hij bekommert zich niet om klaarheid, maar prefereert een zeer persoonlijke beeldentaal. Deze is vaak gesloten, en daarom een uitdaging. Het is een houding die we kennen van de avant-garde van de jaren 1960 en 1970. In een periode waar de kijkcijferideologie ook de theaterkunst meer en meer bedreigt, constateert men met vreugde dat er een Italiaan is die van deze rigoureuze houding niet afwijkt en dit op een ogenblik dat de controleurs van de smaak en de informatie besloten hebben dat zoiets niet meer past in deze tijd.

Dat neemt niet weg dat deze avant-gardistische houding van de kunstenaar gecombineerd wordt met een conservatieve katholieke overtuiging. Castellucci behoort nu tot het Europese festivalcircuit en heeft in feite een publiek van gelijk-

gestemden nog niet gevonden. Want, als ik eerlijk ben, dan moet ik bekennen dat wanneer de huidige conservatieve paus een opvoering als *Amleto* zou doorgronden, hij na afloop van de vertoning op de knieën zou vallen en de Heer loven om daarna koningin Fabiola op te bellen om haar aan te sporen om er met al haar charismatische vrienden naartoe te hollen.

We zijn dan niet langer met esthetiek bezig, maar wel met de bron waaruit Castellucci zijn creatieve energie put. Wat mag verwonderen is dat in de talrijke commentaren op zijn voorstellingen, deze bron niet ter sprake komt. Het zijn de beelden die boeien. Je kan dat de meest bevreemdende maar ook de oppervlakkigste laag van zijn voorstellingen noemen. Zolang hij zijn publiek met nieuwe raadsels kan boeien en verrassen, zal hij een graag geziene gast blijven bij het internationaal festivalcircuit. Castellucci zal wel blij zijn met deze belangstelling, want het levert hem de nodige fondsen op om zijn theaterarbeid te kunnen voortzetten. De vraag blijft echter of deze Europese theatermaker zelf tevreden is met het feit dat hij zo weinig te horen krijgt over wat je niet anders kunt noemen als zijn boodschap. Een boodschap is in deze cynische postmoderne tijden wel het minst gegeerd. Het is echter pas als we achter de vele beelden de boodschap zoeken dat we met het werk van Castellucci een echte discussie kunnen aangaan.