

## DE FAUST-TRILOGIE VAN ROBERTO CIULLI, OF DE CHARME VAN EEN FELLINI IN STRIJD MET DE WREEDHEID VAN EEN PASOLINI

Freddy DECREUS (RUG)

### Het theater van Roberto Ciulli

In Novi Sad kwam ik hem tegen, een aristocraat die graag op zware moto's rijdt, een Milanees die schouwburgdirecteur is van één der meest excentrieke en succesrijke Duitse theaters, een doctor in de filosofie met de charme van een pantomimespeler: Roberto Ciulli.

Toen spraken we, in het kader van een colloquium georganiseerd door de IACT (International Association of Theatre Critics), over de mogelijkheden en de noodzaak om goed theater te maken zonder slaafs een literaire tekst op te voeren. Roberto Ciulli (°1934) hield toen een merkwaardige tussenkomst, waarin hij o.a. een eigenzinnig verhaal vertelde over zijn laatste examen in het kader van zijn promotie in de filosofie. Hij had de indruk een goed examen te hebben afgelegd over Hegels *Phänomenologie des Geistes*, maar zijn ondervrager zei hem: 'Stell dir vor, du bist in Sizilien. Es ist Sommer und heiss, du siehst einen Baum, unter dem ein Bauer steht, der Früchte und zu trinken bei sich hat. Du gehst zu ihm und willst ein Gespräch beginnen, du merkst, dass er Analphabet ist. Stell dir vor, ich sei dieser Bauer und nun versuche, mir die Hegel-Stelle noch einmal zu erklären'. Student Ciulli slaagde er echter niet in en deze ervaring heeft hem blijkbaar diep getekend, want de anecdote kan je weervinden in een aantal interviews met hem en telkens zie je hoe ze de basis is gaan vormen voor zijn daadwerkelijke omgang met theater.

Als vreemdeling in een cultuurgebied dat hij graag als stervend afschildert (het beroemde Ruhrgebied met een zeer sterke concentratie aan theaters, vandaar de hoge bescherming van de Unesco voor deze kunstvorm) heeft hij in Mülheim met zijn 'Theater an der Ruhr' een speciale visie over theater kunnen ontwikkelen. Na lange zwerftochten door Europa en het uitoefenen van vele beroepen, heeft hij hier uiteindelijk een sterk acterende groep weten uit te bouwen, een autonome bende, die zich vanaf 1980 met fundamentele vragen over theater heeft beziggehouden. Theater van de essentie, zou je het kunnen noemen, ware de term niet zo afgesleten. Bijgestaan van in het begin door Helmut Schäfer, zijn evenknie in opleiding (diploma's in filosofie en sociologie) en de meester scenograaf Graf-Edzard

Habben, heeft hij van in het begin de vraag gesteld naar de noodzaak van theater en de literaire tekst als centraal referentiepunt verworpen.

Veel grote Duitse theaters zijn slaaf geworden van hun eigen massale drang tot (over)structurering, zegt Ciulli, en hebben artistiek weinig te bieden. Ze maken geen producties vanuit een echte noodzaak tot spelen, eerder vanuit een bezorgdheid om het grote apparaat op alle niveau's draaiende te houden. Hierdoor zijn ze sinds de jaren zeventig in een crisis terechtgekomen, die een verrassend neveneffect en gevolg is van de massale investeringen in het theater. Wat Ciulli hier met zijn theater tegenover stelt, is de productie van twee stukken per jaar die hij ongeremd jaren later nog steeds brengen kan. Als sterk reizend gezelschap binnen en buiten Duitsland kan hij aldus op stap gaan en bijvoorbeeld zes producties na elkaar spelen. Het Theater an der Ruhr groeide op die manier uit tot een stadstheater dat zich buiten het *Deutsches Theaterverein* hield, leefde met de eigen inkomsten en de subsidies van de stad. De stad Mülheim engageerde zich sterk met dit gezelschap, maar laat het volledig zijn eigen koers varen. Een theater dus dat fungeert als het complete tegendeel van de andere, 'ein Gegenentwurf' zoals het hier heet.

Op reis gaan met het gehele gezelschap en zes eigen producties brengen veronderstelt uiteraard een hechte band binnen het gezelschap zelf. De wil om uit te groeien tot een hecht ensemble vormt dan ook één van de hoofdpunten uit het artistieke credo. Ciulli en Schäfer hameren erop dat bij hen de acteur centraal staat en dat alle andere beslissingen van deze principiële keuze afhangen. Zo kan de anecdote uit zijn filosofie-examen ook dienen om zijn visie op de acteur weer te geven: 'Die Geschichte macht klar, warum ich den Schauspieler als Autor, als einen unaufhörlichen Erfinder von gewussten und nicht als Interpret, als Darsteller von Geschriebenem, ins Zentrum meiner Theaterarbeit rücke'. Om een maatschappij en de cultuur in leven te houden, heb je volgens Ciulli dan ook vooral mensen nodig die bereid zijn om deze cultuur onophoudelijk opnieuw uit te vinden en zich te gedragen alsof zij er de oorspronkelijke ontdekkers van zijn.<sup>1</sup> Niet de regisseurs uit de jaren zeventig die het theaterbestel zogezegd vernieuwd hebben, zijn hierbij volgens Ciulli de juiste vertolkers, maar de acteurs. Dit standpunt legt het gehele productieproces een nogal complexe taakverdeling op en brengt een ander zelfbewustzijn van de acteurs met zich. In deze niet bij de vakbonden aangesloten theatergroep brengt een dergelijke visie van de taken van de acteur het traditionele theaterbestel aan het wankelen en worden heel wat theaterstructuren ter discussie gesteld.

Als filosoof die zijn theatergezelschap uitgebreid doet reizen lokt Ciulli uiteraard veel vragen uit over de bestemming van zijn theater. Voor wie speelt hij, welke mensen tracht hij te bereiken? Voor Ciulli is er maar één soort mens aan wie hij iets te vertellen heeft, *Dé Mens*, en diens identiteit valt niet uit te drukken in termen van een of ander nationalisme. Volgens Ciulli denken we nog steeds teveel in termen die voortkomen uit de Franse Revolutie: 'Die Erkenntnis, dass es nicht mehr einen Staat, ein Volk, eine Sprache gibt, ist noch nicht wirklich versinnlicht', en daarom '[ist] die Nationalkultur Unsinn'.<sup>2</sup> Daarom wilde hij ook principieel alle culturen ondersteunen die niet de mogelijkheid hadden zich cultureel uit te drukken en zocht hij toenadering tot buitenlandse theaters.

Sinds 1991 heeft het gezelschap een samensmelting tot stand gebracht met het Roma Theater 'Pralipe' uit Skopje, dat door de oorlog in Joegoslavië bedreigd was. Het Theater a.d. Ruhr zelf was aanwezig op heel wat internationale festivals (Chicago, Parma, Caracas, Mexico, Belgrado, Sarajevo, Nancy, Rotterdam, Istanbul), ging op toernee in Joegoslavië, Polen en Turkije en was te gast in Zweden en vijf Zuid-Amerikaanse landen. In 1987 ontstond een geregelde samenwerking met het Turkse nationale theater te Ankara en in 1994 vond hun eerste echte coproductie plaats. Zijn ensemble bracht dan in 1995 in samenwerking met Turkse acteurs een Duits-Turkse versie van Brechts *Im Dickicht der Stadt*. De producties van zijn theater waren te zien in enkele tientallen landen. Omwille van deze transculturele inspanningen kreeg Roberto Ciulli een groot aantal onderscheidingen. Zo kreeg hij in 1996 een onderscheiding uitgereikt door Bundespräsident Roman Herzog omwille van zijn rol van (echte) culturele ambassadeur in het buitenland.

Theater van de essentie, maar ook theater van een sterk humanisme. Wellicht ligt de filosofische vorming van Ciulli en Schäfer aan de basis van veel reflecties over de moeilijkheden die dit humanisme thans in Europa ondervindt. Dreiging van uniformiteit, vervlakking, drang naar een onophoudelijke amusementscultuur, dit zijn de vijanden waartegen Ciulli en Schäfer tegen ten strijde trekken, omdat dit de vijanden zijn die de mens de mogelijkheid ontnemen om gefundeerde eigen meningen of keuzes te formuleren. Ze geloven duidelijk niet meer in de zo geprezen vooruitgangsideologie en willen in hun theater de mensen wakker schudden, problemen duidelijker aflijnen, belangrijke fragmenten van het leven tonen.

Hun speelkalender wemelt van klassiekers, maar nooit is het hun bedoeling de tekst omwille van de tekst te spelen, maar om belangrijke thema's aan te raken. Ciulli en Schäfer veroordelen daarom een repertoire dat elk seizoen de nodige mengelmoes van klassiekers, recente literatuur en wat experimenteel theater samenbrengt. Als reden voeren zij hierbij aan: 'Einen solchen Gemüsegarten beackern die

Stadttheaterdramaturgen oft noch heute - weiterhin der Überzeugung, dass das Theater eine Fortsetzung der Bildung mit anderen Mitteln ist und jeden irgendwie zufriedenstellen muss'. Daarom herschreef Schäfer menig stuk of bracht twee bestaande werken met elkaar in confrontatie, zoals thans met *Faust-Pinocchio* en *Faust-Margarete*. Tweeduizend jaar heeft men reeds stukken geschreven, zeggen zij, en wij nemen eruit wat wij thans nodig hebben. Daarom ook een collage als *Ibsens Haus* (1995) uit diverse stukken van Ibsen, onder het mom dat ook Ibsen slechts uiteindelijk slechts steeds hetzelfde stuk geschreven heeft. Soms meer uiteenlopende combinaties, zoals Gorki's *Nachtasiel* en Brechts leerstuk *Die Ausnahme und die Regel* (1992) om het thema de 'kloof tussen arm en rijk' beter gestalte te kunnen geven, of een compositie als *Teatro Comico* gebaseerd op het theater van Carlo Goldoni (1993).

### ***Pinocchio / Faust* (1997)**

In het totaal gerenoveerde theater in het Raffelbergpark vond op 17-18-19 oktober 1997 de première plaats van *Pinocchio / Faust*, de contrastieve lezing van de meesterwerken van Collodi en Goethe. De twee producties waren duidelijk van elkaar gescheiden, maar riepen elkaar toch voortdurend op. Vertoefde je vóór de pauze in een spektakelrijk kindertheater, vol muziek en groteske aanvallen op een schijnheilige kerk die de opvoeding van het kind naar haar hand zette, dan zag je in het tweede stuk Faust schimpen op de hellepijnen die de mens te wachten zouden staan. Komt in *Pinocchio* een zekere Faust eventjes op, dan evenzo een Pinocchio in de *Faust*. Speelt Karin Neuhäuser in *Pinocchio* eerst Geppetto, in *Faust* is ze een verrukkelijke vrouwelijke Mephistopheles. Volgen Ciulli en Schäfer de grote lijnen van beide verhalen tamelijk getrouw op, dan rijst de vraag naar het thema, naar het waarom van de confrontatie. Door het repressieve karakter van Pinocchio's opvoeding nadrukkelijk te kijk te zetten, kiest het regieconcept uiteraard voor een 'verklaring' van het gedrag van de latere man. Wie nestwarmte tijdens zijn jeugd tekort komt, zoekt later compensaties, zo wil het elementaire boekje over psychoanalyse.

Herinneringen uit Ciulli's eigen jeugd? Sprookjes waarmee de Milanese regisseur zijn Italiaanse voorvader Carlo Collodi oproept en zijn eigen avontuur in het land van Goethe aftast? Het leverde in elk geval twee prachtige beelden op die aan de basis lagen van een indrukwekkend tweeluik: Pinocchio als anarchistisch en rebellerend kind (schitterend gespeeld door Maria Neumann), en Faust als de lichamelijk gebroken wetenschapper, een moderne versie van Stephen Hawking in de rolstoel (een grootse en indrukwekkende Thorsten Krohn). Op de feërieke openingsscènes uit deel I waar een al te strenge opvoeding een wereld vol dreiging en fantasmen creëert, volgen in deel II tafereelen uit een sobere werkkamer waar de

grote geleerde als een mislukt mens over zijn computer gebogen zit. Twee werelden vol tegenstellingen, emotie versus verstand, kindermuziek versus klassieke muziek.

Met weinig middelen toverde huisscenograaf Graf-Edzard Habben in het eerste deel taferelen vol nostalgie en poëzie te voorschijn. Vooral de grote houtkachel uit die goede oude sprookjestijd die imposant de scène beheerst, straalt warmte en huiselijkheid uit. Ciulli vertelt met liefde hoe Gepetto, gezeten rond een grote houtkachel zijn houten figuurtjes snijdt. Ogenscheinlijk de start van het kinder-verhaal, maar mompelt de oude man niet: 'Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten, ...' woorden uit Goethe's prooemium van *Faust*. Nauwelijks neemt Pinocchio vorm aan of hij wordt aan Jezuïeten overgeleverd die in clownesk-dierlijke gedaante het kind zodanig africhten dat hij zelfs de rumba dansen kan. Wat Collodi schreef over Pinocchio's omgang met dieren wordt getransponeerd naar een kloosterruimte, waar de geestelijken een eigenaardig spel met de kinderen spelen. Volgen dan de onvermijdelijke eerste liefdeservaringen en de ongemakkelijke momenten in de biecht en het poppentheater, ogenblikken die door Maria Neumann met een ontwapenende lichtheid gespeeld worden. Wat Pinocchio in het poppentheater dadelijk hoort, is ... de proloog in de hemel, of de beginwoorden van *Faust I*. Veel dubbele bodems dus, verteerbaar gemaakt door een sterk expressieve beweging en onophoudelijke grappen, vaak in een *commedia dell' arte* stijl, snel en snedig gespeeld. De marionet Faust bevrijdt zich bij de woorden 'Habe nun, ach...' echter van de draden die hem regeren en komt plaatsnemen bij zijn kleine vrienden, de kinderen die kwamen luisteren naar het poppenspel, en vertelt verder over God en de duivel. Ciulli op zijn best, beeldrijk, teder, magisch, sterk persoonlijk en satirisch in de weergave van zijn eigen katholieke en puriteinse jeugd.

Stuurde Karin Neuhäuser vóór de pauze in de rol van Gepetto het onschuldige kind de wijde wereld in, dan laat ze daarna Mephistopheles als volwassen man op tocht gaan. Tweemaal een vrouw die de touwtjes in handen houdt, tweemaal een geestelijk onrijpe die haar spel niet doorziet. Het is ooit anders geweest! Voor Mephisto geen duivelsattributen, maar de verlokking van een prachtige vrouw in het rood. In de plaats van de lokkende warmte van de houtkachel, komt nu de koude wereld van de geleerde. De studeerkamer heeft de plaats ingenomen van de kinderkamer, maar meteen is dit het graf van de volwassene geworden, een vroegtijdig koud, kil en leeg Mausoleum, waar Faust geen uitweg uit ziet. Zijn eigen verstarung is die van de supergeleerde Stephen Hawking, die lichamelijk reeds dood is. Noch de vele pillen die hij slikt, noch de muziek van Brahms of zijn eigen klarinettenspel kunnen hem zijn lichaamswarmte terug geven. Zelfs het klokken-spel van wat een feestelijk paasfeest had kunnen zijn, komt maar koeltjes over en laat Faust verweesd achter. Een (gedesacraliseerd) feest is er nog, maar dan onder de

vorm van een studentenparty waar Faust buiten gelaten wordt. En toch is er die kracht van de wondere monoloog 'Habe nun, ach...' waarin Thorsten Krohn zijn afkeer voor het leven uitspuwt, en die tegelijk zijn onvermogen illustreert ooit echte kennis op te doen. Nog eenmaal wordt het lot van beide protagonisten met elkaar verbonden, wanneer Pinocchio opduikt als één der bezoekende leerlingen. Pinocchio wil nadrukkelijk Faust worden zodat hij op diens (rol)stoel terechtkomt zodra Mephisto met Faust de wereld intrekt. Einde van een reeks verwarrende en raadselachtige beelden waar je beter emotioneel dan rationeel op reageert, want emotie en fantasie blijven de toverwoorden waarmee Ciulli een bijzondere verbeeldingswereld oproept.

Pinocchio en Faust maken beiden een tocht die hen naar zelfkennis leidt. Pinocchio leert, met kloppend hart en van de ene verwondering in de andere vallend, de grote wereld kennen en haar onvoorspelbaarheid; Faust kent de wereld en moet opnieuw ontdekken dat ook hij een kloppend hart heeft. Twee verhalen van zoekende mensen die elkaars complement blijken te zijn.

### *Margarete / Faust (1998)*

In *Margarete / Faust* gaan twee grote tragedies de discussie aan met elkaar: Goethes *Faust I* (partim II) en Müllers *Verkommenes Ufer / Medeamaterial / Landschaft mit Argonauten*. In de visie van Ciulli en Schäfer tonen beide niet zo'n verheven beeld van de mens: ze confronteren hem eerder met de desastreuze gevolgen van zijn wanhopige begeerte en zijn totaal gebrek aan zelfkennis. De Margarete uit deze tweede Faustproductie lijkt daarom eerder weggelopen te zijn uit het (stads)park van Botho Strauss dan uit de stichtende verbeelding van Goethe.

Een romantische plek die haar functie niet meer kent, en een koele vamp, Simone Thoma, die het oude rollenspel niet meer spelen kan: dit zijn de gegevens waarmee Ciulli het avontuur laat beginnen. Margarete, een robotvrouw in zilveren kostuum, de rode lippen zwaar geschminkt, zingt in de microfoon een nostalgisch lied over de koning van Thule. Pas daarna legt ze haar kleed van zilveren nachtvogel af en zoekt de plek waar haar hart zit, goed wetende dat ze enkel de hardheid van een baksteen zal vinden en fragmenten zal prevelen uit Müllers *Herzstück*.

Tegenover haar plaatst Ciulli een even hulpeloze Faust (opnieuw een schitterende Thorsten Krohn), soms een agressieve kerel die zijn angst verbergt, soms een dominante man die zo nodig zijn onmacht moet maskeren. Beiden moeten het evenwel afleggen tegen een sterk overtuigende Mephisto, het enig vitale lichtpunt in deze productie. Want een pittige Mephisto bestaat nog in dit tweede deel, en hoe!

Thomas Schweiberer speelt met de kaarten, goochelt met alles wat hem pleziert, met drugs of andere tijdelijke illusies, heeft geen enkele moeite met zijn tegenspelers in de zwakke lust. Wat in hem aanwezig is aan drift en dierlijkheid, speelsheid en creativiteit, is precies datgene wat Margarete en Faust te kort schieten. De positieve krachten die in het begin van *Faust I* de drinkende studenten in Auerbachs wijnkelder kenmerkten, terug opdoken in Fausts verjongingskuur in de heksenkeuken en het gefrustreerde lijf van de geleerde hadden kunnen revitaliseren, zijn hier onmiskenbaar weer present.

In het decor van Graf-Edzard Habben is nu echter niets meer te bemerken van de menselijke warmte of de magie die in deel I voor zoveel vitaliteit zorgden. De lege ruimte van een hotel, plek van maximale vervreemding, geeft aan hoe mensen elkaar thans illusieloos ontmoeten. In de bar vraagt Margarete de barkeeper voortdurend whisky, soms smeekt ze hem ook tijdelijk Madonna te willen worden, eventjes wil zij weer die goede oude *mater dolorosa* zien. Hij spreidt de handen voor haar uit, in een immens vergevend gebaar, maar wordt uit zijn trance gehaald door haar herhaalde vraag naar whisky. Wat eens een vrouw was die de zuiverheid in de ogen van de man moest voorstellen, is nu glitterpop geworden, woorden debiterend die zij niet meer begrijpt.

In feite is dit de basis geworden van Ciulli's ingreep: wat hij tegen elkaar uitspeelt is enerzijds een voorraad archetypische woorden en beelden, die nog zin hadden in de romantische erfenis en in de symbolische beeldvorming rond man en vrouw, mens en god, en anderzijds de moderne vervreemding. Voortdurend hoor je nog de klassieke verzen en het Duits publiek herkent ze maar al te goed. Faust zelf spert de ogen wijd open, wanneer hij enkele gouden Gretchenverzen hoort. Paniek, onbegrip. De herinnering is er, waar waartoe dient ze? Wat doe je met het eerste weifelende contact dat De Man denkt te hebben met De Vrouw, hoe breng je het eerste Helena- en Gretchengevoel over in een tijd waarin verlangen commercie is geworden.

Ciulli gebruikt zijn klassiekers om op de geestelijke dood te wijzen van de moderne mens en om deze breuk zo scherp mogelijk te laten overkomen, last hij Müllers *Medeamaterial* in. De afbraak van alle romantiek of van elk essentialisme kan niet duidelijker gebracht worden. Wat bij Goethe het laboratorium van een onvoldane geest was, komt thans terug, maar gekruid met veel cynisme en onderkoeldheid. Faust trekt niet langer zijn laboratorium binnen, maar een lijkkamer, waar hijzelf lijken opensnijdt op zoek naar het geheim dat hij niet vinden kan, en daar ook het dode Gretchen vindt. Gruwelijke herinnering aan het uitroeiingskamp, Duits verleden, kamer van de angst. Langzaam draait echter dit hospitaal van

de Eindtijd weg om plaats te maken voor het even waanzinnige en terminale beeld van Müllers verlaten oever. Hier houden Iason en Medea hun monologen van eenzaamheid, hier ook is een wereld aan haar einde gekomen. Zonder veel te klagen of de stem te verheffen, gezeten aan de afgrond van het onzegbare, declameren de antieke heroën hun tragisch lot.

Stilte valt over het theater, het publiek weet maar al te goed wat deze vreemde associatie van beelden impliceert. Hier wordt de Duitse droom zwaar onderuit gehaald, hier wordt over lijken gestapt. Het laatste beeld is dan ook niet toevallig opnieuw Faust in de rolstoel, een Faust die het uitschreeuwt tegen Mephisto. Stilte, minutenlang stilte. En daarna vijftien minuten lang applaus, een ovatie vol emoties. De Duitse ziel denkt na over zichzelf, maakt de balans op van het zegbare en het onzegbare in zijn cultuur.

### **Ciulli, de bruggenbouwer**

In de eerste productie maakte Ciulli van twee klassiekers één nieuw geheel, ééntje stamde af uit zijn Italiaanse jeugd, de tweede verwijst naar zijn Duitse thuishaven. Twee mythen, twee culturen, een confrontatie van belangwekkend Europees gedachtengoed. Nostalgie uit en afrekening met het persoonlijk gekoesterde verleden. Zo krijg je mensen die voor de rest van hun leven gedoemd zijn op zoek te gaan naar zichzelf.

De tweede productie was een reflectie over het midden van het leven, diep gelaagd, vol symboliek, ook een parabel over het moderne Duitsland en de modale Duitser, en dus ook over de Mens in eenieder van ons. Wonderlijke scènebeelden vol vitale kleuren en archetypische processen, een ode aan Fellini, gekruid met de wreedaardige verbeelding van Pasolini.

Ciulli en zijn ploeg hebben met deze producties een prachtig voorbeeld gegeven van hetgeen theater met klassieke teksten kan doen. Of hoe een confrontatie van bekende verhalen tot een schoktherapie kan leiden. Hierdoor bereikt zijn theater een vreemde mengeling van levensechtheid en actualiteit. Ciulli neemt geen blad voor de mond en toont vaak wat ontoonbaar wordt geacht en derhalve verdrongen wordt.

Een trilogie gemaakt over de jeugd, volwassenheid en oude dag van Faust, de drie levensfasen van de mens. Ciulli kijkt terug op zijn leven. Een schouwspel vol brokstukken en levensgrote vragen, een geestelijke reis naar Niemandland, ondernomen door iemand die toch voortdurend de zoekende wil zijn.

Met het drieluik dat volgend jaar gerealiseerd zal zijn, zal Ciulli daarna een andere reis aanvangen, een zwerftocht naar China, de oude zijderoute omgekeerd bewandelend, van Istanbul naar Peking. Met dit project *Seidenstrasse* zal de culturele



ambassadeur in de praktijk ook kunnen ervaren of Oost en West voor dezelfde existentiële problemen vatbaar zijn en een antwoord vinden op de vraag in hoeverre de aspiraties van Faust een universeel, en niet langer een westers, verschijnsel zijn.

### Noten

- <sup>1</sup> Ulrich Deuter, "Das Erfinden von Gewusstem. Gespräch mit Roberto Ciulli über Schauspielausbildung", *Theater der Zeit*, Januar/Februar 1997, p. 31.
- <sup>2</sup> Gerd Hartmann, "Es ist alles vermischt", *Die Tageszeitung Berlin*, 13/14 April 1996, p. 36.