

## DE CALIGULA VAN IVO VAN HOVE: EEN WAARDIGE CAMUS VAN DE JAREN NEGENTIG

Freddy DECREUS

Toneel moet boven de werkelijkheid uitstijgen. Toneel gaat over het paradijs, een verloren of utopisch paradijs misschien, maar wel een paradijs. Toneel moet zwarte gaten laten zien, met plots daarin een diamanten schittering.

Ivo van Hove, Beleidsnota 1997-2000

*Caligula* spelen van Albert Camus, een stuk zonder theatertraditie<sup>1</sup>, eigenlijk moet je het maar durven. Deze tragedie in vier bedrijven, die eigenlijk één lange monologue intérieur is, handelt over de absurde held Caligula die ten allen prijze de maan wil en op het einde van het stuk de spiegel kapotslaat waarin hij zijn zelfbeeld maar niet kan vinden. Wanneer je het stuk leest, dan zie je echter vooral sterk statisch theater voor je geest opdoemen, vol filosofische wijsheden. Alweer een van die onmogelijk te spelen stukken, denk je dan, maar gewaarschuwd door het éclatante succes dat de even weinig toegankelijk geachte stukken van O'Neill gekend hebben bij Het Zuidelijk Toneel wacht je wel af om te vroeg een oordeel te vellen.

Vooraleer iets over de theatraliteit van de voorstelling te zeggen, eerst een bedenking over de merkwaardige vorm van intertextualiteit die dit verhaal tot een tekst maakte, tot een weefsel, een textum en compendium van vele eeuwen cultuurgeschiedenis. Wanneer Steven van Watermeulen zijn eerste passen op scène zet als Caligula is reeds veel gebeurd: een tiental uiteenlopende historische versies hebben elkaar doorkruist, het verre verleden ging een pregnante discussie aan met het recente heden, de historische biografie vocht een strijd uit met een filosofisch drama en een zeer plastische theatervoorstelling.

### **Caligula. een Romeinse keizer**

Vooreerst is er de laag van antieke verwijzingen. Caligula was een Romeinse keizer die van 37-41 regeerde, na Tiberius en vóór Claudius en Nero. Wat Camus weergeeft komt vooral uit zijn lectuur van Suetonius, een historicus die leefde van 70-140. Deze is slechts één van de vele historiografen die de feiten verteld en in een bepaalde ideologische en retorische samenhang geplaatst hebben. Bij Suetonius maakte het leven van Caligula deel uit van *De vita duodecim Caesarum*, een

biografisch werk over de levens van twaalf Romeinse keizers, rijkelijk op bronnenmateriaal gesteund, maar niet vrij van bepaalde bedoelingen. De biografie van de machtigste mannen ter wereld schrijven is zowel vroeger als nu - zie de biografieën over Kennedy, Mitterrand, ... - een onderneming die nogal vaak van een bepaalde belangstelling of specifiek standpunt getuigt. Als historicus schreef Suetonius een geschiedenis van de hogere klassen voor de hogere klassen. Net zoals Seneca was hij een ridder, en net zoals Tacitus en Dio Cassius die senatoren waren, wilde hij vooral de lof zingen van elke keizer die het nodige respect kon opbrengen voor de hogere klassen<sup>2</sup>. Een biografie schrijven was hoe dan ook onderhevig aan bepaalde literair-historische principes die je vanaf het Hellenisme aanleerden hoe je moest moraliseren, de spanning opbouwen in een biografisch verhaal, of de machtigen vleien op directe of indirecte wijze, zeg maar manipuleren. Wat Suetonius ons biedt is een mozaïek van duizend feiten, rijk basismateriaal, maar vaak uit hun historische context gelicht. Gaius, zoals de keizer eigenlijk heette, was voor hem een slechte keizer van in den beginne<sup>3</sup>, niet zoals bij Dio Cassius een figuur die een evolutie doormaakte van goed naar slecht. Suetonius ordende zijn materiaal in een aantal rubrieken (het juridische, financiële, militaire, morele, ...) en groepeerde de slechte daden van de keizer rond onderwerpen als zijn hoogmoed, wreedheid, afgunst, ontucht, verspilzucht en gierigheid. Wat men maar niet begreep was de tegenstrijdigheid in zijn karakter, zijn enorme emotionele kwetsbaarheid en nood aan affectie en tegelijk zijn ongeëvenaarde wreedheid en zijn uitspattingen op sexueel gebied. Vooral was het onduidelijk hoe zo'n slechte zoon kon voortgekomen zijn uit het huwelijk van twee exemplarisch voorgestelde ouders, de zeer geliefde Germanicus en de oerdegelijke Agrippina.

Een historicus uit de tweede eeuw gebruikt dus een keizer uit de eerste eeuw om zijn visie op de Romeinse grandeur et décadence weer te geven, d.w.z. om te moraliseren, zijn publiek te beleren en te onderhouden. Op basis van een zevental antieke biografen poogde de moderne geschiedenis dan deze figuur verder te interpreteren en te begrijpen waar die aandrang tot het kwade uit voortkwam. Sinds Suetonius werd hiervoor epilepsie verantwoordelijk gehouden, maar in 1923 stelde Jerome<sup>4</sup> dat Gaius vooral een alcoholicus was (hij was niet gek, maar dronken, en dus viel hij veel). In 1972 weet Katz<sup>5</sup> het aan een uit de hand gelopen schildklier-aandoening, maar volgens Lucas<sup>6</sup> was hij schizofreen. Ook hield men het mogelijk dat hij aan een psychopatische angst leed, dat hij waanzinnig was, of getekend was door syfilis<sup>7</sup>. Recent vond de psychoanalytische thesis veel weerklank: Caligula leed onder de kwalijke gevolgen van zijn afwezige vader, hij was een nieuwe Oedipus die groot werd zonder Laius<sup>8</sup>. Louis Couperus werkte in *De moord op een gek* (1911) de traumatische ervaringen van Caligula als jochie uit, Simon Vestdijk speelde in *De nadagen van Pilatus* (1938) de relaties met Pilatus, Maria Magdalena en de eerste

kristenen uit<sup>9</sup>. Ook in zijn geromanceerde biografieën *I Claudius* en *Claudius, the God* (1934) werkte Robert Graves de algemeen bekende westerse voorstellingen verder uit. De politieke beeldvorming rond Caligula als keizer veranderde dus eigenlijk niet veel, zijn seksuele uitspattingen werden in films zoals deze van Tinto Brass uit 1979, *Caligula*, met Malcolm McDowell in de hoofdrol, fel in de kijker geplaatst. De manier waarop het Westen leerde kijken tot diep in de twintigste eeuw naar Caligula kwam voort uit een politieke, religieuze of seksuele leesfilter.

### Caligula, de absurde held van Camus

Met het werk van Albert Camus dook een nieuwe invalshoek op. De filosoof-dichter die door sterk vitalistische impulsen gedreven werd stelde de vraag naar het absurde van het menselijk bestaan. Zoals menig modernistisch kunstenaar zag hij een versplinterde wereld rondom zich, maar werd toch nog gedreven door een vaag aangevoelde eenheidshypothese. Camus die de Afrikaanse zon en de warmte van het klimaat kende bleef zich verbonden voelen met de natuur, haar grootsheid en almacht. Dat de dood en de zelfmoord zo vaak door hem behandeld werd ligt in het verlengde van dit perspectief: de dood is de andere dimensie die de gekoesterde hypothese van eenheid problematiseert. De echte tragedie van het menselijk leven bestaat er dan in het absolute aan te voelen en tegelijk te weten dat je er als mens geen relaties kan mee aangaan.

De eerste versie van dit stuk schreef Camus in 1938 na lectuur van de keizerbiografieën van Suetonius. In het voorwoord bij de Amerikaanse uitgave (1958) zei hij: "Ik schreef dit stuk voor het kleine theater dat ik opgericht had in Algiers en het was in alle bescheidenheid mijn bedoeling om de rol van Caligula te spelen. (...) *Caligula* is bijgevolg evenzeer een auteursstuk als een regisseursstuk".

Camus liet het stuk beginnen na de dood van Drusilla, zuster en minnares van Caligula. Zijn mateloos leed deed hem de wereld ervaren als niet zinvol. Hij zwierf drie dagen doelloos rond en werd meer en meer verteerd door het verlangen naar het onmogelijke. Alle bestaande waarden zette hij op hun kop en hij poogde een uitgezuiverde versie van de waarheid te verwerven, d.w.z. een soort zuiverheid te bereiken in het kwade. Zijn drang naar het absolute liet hem ook de mens in zich ombrengen, want hij had de wereld onmogelijk gemaakt en de wereld maakte zich klaar om hem om te brengen. Toen hij de namenlijst van de samenzweerders in handen kreeg, verbrandde hij het document en bewerkte aldus zijn eigen ondergang. De absurde mens die op intense wijze naar het geluk verlangde illustreerde aldus dat deze toestand niet te bereiken was. Daarom stelde Camus dan ook: "De hartstocht voor het onmogelijke is voor de dramaturg een even waar studieobject als de



*Caligula, regie Ivo van Hove, met Katelijne Damen, Rob Das en Steven van Watermeulen: het spel tussen zien en gezien worden, tussen verblinding en zelfinzicht (foto: Deen van Meer).*



*Caligula, regie Ivo van Hove: de scène als het grote zwarte gat, schijnbare rust, oord van dreigende stilte (foto: Deen van Meer).*

hebzucht of het overspel. Die hartstocht tonen in al haar furie, de vernieling die ze zaait, en de nederlaag ervan aan de kaak stellen: dat was wat ik beoogde. En daarop moet men mijn project beoordelen" (Voorwoord bij de Amerikaanse uitgave).

In een zelfgeschetst overzicht van zijn loopbaan (rede bij de toekenning van de Nobelprijs in 1957) situeerde hij *Caligula* bij de werken uit zijn eerste periode, waarin het absurde en de ontkenning van het leven centraal stond (*Caligula*, 1938; *L'Etranger*, 1942; *Le Mythe de Sisyphe*, 1942). In *Caligula* staat de wanhoop centraal van een individu dat lijdt aan een extreme vorm van eenzaamheid. In *L'Etranger* aanvaardt de mens reeds meer zijn grenzen, maar hij dient te ervaren dat de maatschappij hem niet volgt in zijn antwoord (de absurde moord van Meursault). In *De mythe van Sisyphos* wordt het absurd bestaan levensvatbaar: deze mythe verscherpt het inzicht in het leven en leert de mens zich zijn eigen bestaan zonder hogere machten voor te stellen. Merkwaardig zijn de tonen van een pas verkregen zelfinzicht en wijsheid die een niet verbitterde Oedipous laten zeggen: "Ik ben van mening dat alles goed is" en Camus vervolgt: "en die uitspraak is heilig. Zij weerklinkt in de grimmige en begrensde wereld van de mens. Zij leert dat alles niet wordt uitgeput, niet is uitgeput. Met deze woorden wordt een god uit deze wereld verjaagd, die daarin was binnengedrongen tegelijk met de ontevredenheid en de voorliefde voor nutteloos lijden. Zij maken van het lot een menselijke aangelegenheid, die onder mensen geregeld moet worden. Uit deze wetenschap put Sisyfus al zijn stille vreugde. Zijn lot behoort hem toe. Zijn rots is zijn zaak. Zo legt ook de absurde mens wanneer hij over zijn kwelling nadenkt, alle idolen het zwijgen op"<sup>10</sup>.

In *Caligula* is de keizer in zijn confrontatie met het absolute enkel in staat zichzelf de dood in te jagen. De mens kan de dingen niet veranderen, maar hij voelt zich wel op extreme wijze meegesleept, zoals de dionysische mens van Nietzsche, door zijn verlangen vrij te zijn en ongebreideld te leven. Daarom stelt R. Gay-Crosier dan ook: "Pour défier l'absolutisme de certaines thèses nietzschéennes, pour dévoiler et surmonter les tentations qu'elles contiennent, enfin pour se guérir d'un penchant dangereux qu'il s'est découvert, Camus fait parcourir à l'empereur romain le chemin qui va du désespoir et de la douleur (mort de Drusilla, sa soeur-amante qui, dès le début, situe la pièce au-delà de toute morale conventionnelle) à l'anéantissement total, à l'autodestruction qu'il nomme "un suicide supérieur"<sup>11</sup>.

De beperkingen van de condition humaine (dood, onrecht, geweld) provoceeden Camus rond de jaren '50 om de mens in opstand te laten komen tegen het absurde en deden hem op een meer positieve manier met het absurde omgaan. Vandaar werken zoals *La Peste* (1947) dat een oproep bevatte tot handelen in een door de pest belegerde stad (Oran, of een allegorie voor de gevangenis uit W.O. II), *Les Justes*

(1949) waarin het eigen leven in de weegschaal gezet werd en *L'Homme révolté* (1952).

De oerversie van *Caligula* dateert uit 1938, de zgn. eerste versie stamt uit 1941, maar pas in 1945 wordt ze gepubliceerd en opgevoerd in een regie van de schrijver zelf. Tot in 1958 blijft Camus aan het stuk werken en in dat jaar volgt de tweede publicatie.<sup>12</sup> De figuur van Caligula heeft dus de schrijver klaarblijkelijk zeer lang beziggehouden en hem begeleid tijdens hetgeen zijn eerste intellectuele crisis kan genoemd worden. Tijdens de jaren die hij aan Caligula wijdde, las hij vooral Nietzsche en Kierkegaard<sup>13</sup>. In de *Caligula* van 1945 komt de twijfel van de keizer niet langer voort uit een existentiële onmacht. Hij is een waanzinnige moordenaar geworden, type Hitler, die door Cherea gedood wordt. Omdat Camus beseft dat ook de nazi's het idee koesteren dat de wereld niet bestuurd wordt door een hogere orde, corrigeert hij hier zijn opvatting van een absurd heldendom en schrijft aldus een stuk met een duidelijker politieke dimensie, waarin de karakters veel rechtlijniiger tegenover elkaar staan.

### **De *Caligula* van Ivo van Hove**

De versie die Het Zuidelijk Toneel bracht is deze uit 1941, een versie, waarin de keizer dus uit onmacht op zoek gaat naar de essentie van het leven en een zware existentiële crisis doormaakt. De voorstelling vertaalt de wreedheid van de keizer niet formeel in een brutaal en uitdagend spel, neen, om de toeschouwer te laten wennen aan de filosofische ondertoon komt ze tergend traag op gang en laat je eerst minutenlang wennen aan stilte, eenzaamheid en duisternis. De keizer is zoek, het leven in het paleis is stilgevallen. Een grote gapende ruimte, een donker gat, onwennig stappende figuren. Geen historiserende allusies, wel een doordeweekse kledij, een microgolfoven waar iemand wat hapjes in opwarmt. Voor de scène een batterij technologisch materiaal met bijbehorende technici, een vale blauwe schijn, lampjes die aan- en uitfloepen. Hier wordt wat nadrukkelijk in scène gezet.

Van in het begin toont de theatermaker het gemaakte, doorbreekt nadrukkelijk de theaterillusie, laat vanuit de vierde wand de personages in en uit de voorstelling stappen. Het publiek is nadrukkelijk getuige, en zoals bij het ontstaan van de oude Griekse tragedie is de protagonist iemand die rechtstaat uit de massa. Vooraan op de scène wordt het belang van het kijken opnieuw duidelijk: een nieuwe batterij toestellen, vijf TV schermen breed, alsook een reusachtige spiegel die in en boven het midden van het podium hangt. In de speelruimte voor de spiegel staat een lage, ronde kruk, van het soort waarop in een circus olifanten hun kunstjes tonen. Diep in de achterzijde van het podium zitten de senatoren achter tafels, haast bewegingloos,



gekleusterd aan camera's die elke beweging van hun gezicht minutieus volgen. Verraadt hun blik hun inzichten, zijn zij zoals zij eruitzien? Jan Versweyveld ontwierp in elk geval een enigmatische ruimte die de leegte en de eenzaamheid maximaal tot hun recht laat komen in een dreigend halfduister, een gedurfde aanpak van de grote zaal die nu in haar hoogte, breedte en diepte voluit bespeeld wordt. Verrassend in dit concept is zeker ook de manier waarop klank en beeld je zowel op directe als op indirecte manier tegemoet komen: zie je op de monitoren altijd het gefilmde beeld, hoor je wel waar de klank echt vandaan komt? Een poëtische waas van desolaatheid en oneindigheid kondigt zich aan, dringt zich op.

Van de toeschouwer vraagt dit een inspanning, van de regisseur vergt dit een sterke beheersing van techniek en actie. Je merkt zeer snel dat deze voorstelling meer wordt dan een avondje kijken naar een mooi verhaal: je ondergaat de onmacht van een keizer die probeert zin te geven aan de dingen, maar die aanvoelt dat de dingen op zich geen zin hebben. In de opeenvolging van leven en dood schuilt een verschrikkelijke willekeur en een jonge man, onze tijdgenoot, beleeft deze onmacht op een lijflije manier.

Van zodra Caligula opkomt, vliegt een ploeg cameramensen achter hem aan. Elke beweging, elke emotie, elk bevel worden geregistreerd en uitvergroot. De eerste confrontatie van de keizer met de spiegel had reeds deze aanwijzing gegeven: dit wordt een stuk over zijn en schijn, over zien en gezien worden, over uiterlijke beheersing en innerlijke onrust, uiteraard ook over het zoeken naar een innerlijke zuiverheid binnen de wereld van het uiterlijk kwade. En zoals Camus uitdrukkelijk voorschreef in zijn stuk (reeds bij Suetonius, 50.3), gaat Caligula voortdurend de confrontatie aan met zijn spiegel, en dus ook met zijn spiegelbeeld. De mythe van Narcissus dus ook, thans populairder dan deze van Oedipus. Het Westen heeft de vadermoord in alle psychologische versies moeten doormaken, wat overblijft is het individu dat zichzelf niet meer kent. De hogere orde is weg, enkel de mens blijft over. Het volgende citaat uit *De mythe van Sisyphus* illustreert het belang van deze spiegel:

*Deze opstand van ons lichaam,  
dat is het absurde. Deze ondoorzichtigheid en deze vreemdheid  
van de wereld,  
dat is het absurde. Het onbehagen dat ons overvalt  
wanneer we de onmenselijkheid  
van de mens zien, de onverwachte  
ineenstorting van het beeld  
dat wij ons van de mens hadden  
gevormd, deze "walging", ook dat*

*is het absurde. En het absurde  
is ook de vreemdeling die ons  
soms tegemoet in de spiegel...*<sup>14</sup>

Via zendmicrofoons en videotechnieken wordt het eigenste ik van elk der personages ogenschijnlijk dichterbij gehaald, je leeft mee met hun geringste zucht en rimpel, maar aan dit ongenadig zelfonderzoek valt er niet te ontsnappen: de scène is een gesloten circuit, zeg maar vaarwel aan alle transcendentie die vroeger als deus ex machina de beproefde mens een zingeving kwam bieden. Op scène word je een problematisering van het kijken en het zijn gewaar, voel je afstandelijkheid aan, zeker geen identificatie met emoties.

Steven Van Watermeulen speelt een kwetsbare keizer, een rol vol dubbelzinnigheid, maar gedurfd en subliem. Je bent duidelijk niet in de brutale wereld van *Gered* van Bond of *Splendid's* van Genet, geen luidruchtig perorerende *Hamlet*. Voortdurende close-up's dringen de toeschouwer wel een uitvergroete en makabere versie van een keizerlijk gelaat op: slierten snot, gezwollen ogen, lijkkleke wangen, slapeloosheid in de blik. Een keizer die kwetsbaar en aggressief is, teder en verbeterd, binnen eenzelfde mens wisselen extremen elkaar snel af. Een prachtprestatie van deze jonge acteur, die enorm gedreven beide uitersten vorm kan geven, nu eens demonisch-verdwaasd lachend, dan weer bitter-cynisch de meest onbegrijpelijke bevelen roepend (van het type: morgen is er hongersnood, morgen is mijn paleis één grote hoerentent).

Tegenover dit wezen dat consequent zijn eigen ondergang zoekt (zei Camus niet dat er in het leven maar één groot probleem was, namelijk de zelfmoord?), staan twee figuren die het absurde in een meer positieve zin belichamen. Cherea (Mark Rietman) durft Caligula tegenspreken en zijn (vooral) intellectueel verzet draait rond een belangrijk thema. Op de vraag van de keizer waarom hij hem wil doden, antwoordt hij: *"Dat heb ik al gezegd: omdat ik je schadelijk vind. Ik ben voor zekerheid, ik heb dat nodig. En de meeste mensen zijn zoals ik. Ze kunnen niet leven in een wereld waarin de meest bizarre gedachte in één seconde binnendringt in de werkelijkheid - een wereld waarin zo'n gedachte binnendringt als een mes in een hart. Ook ik kan zo'n wereld niet aan. Ik hou mezelf het liefst in de hand"* (p. 72). Cherea gelooft dus blijkbaar in een of ander hoger idee, zegt de keizer, die vindt dat al deze hogere principes elkaar allemaal waard zijn. *"Juist"*, zegt Cherea, *"ik weet het, Gaius, en dat is de reden waarom ik je niet haat. Ik begrijp je en ik ben het met je eens. Maar je bent een blok aan ons been en je moet weg"* (p. 73). Kunst, poëzie en verbeelding versus zekerheid en veiligheid. Ook Cherea wordt dus gefascineerd door de onzekerheid die deze tegenstelling schept in het hoofd van de keizer.





*Caligula, regie Ivo van Hove, met Mark Rietman (Cherea, die de keizer van wederwoord durft te dienen) en Steven van Watermeulen (Caligula), seizoen 1995-96 (foto: Deen van Meer).*

Scipio gaat op zijn beurt in de clinch met de keizer en hoewel ook hij niet gelooft in de goden, neemt hij het niet dat de keizer de goden schaamteloos uitbuit. Over zijn rol als Scipio zei de jonge Ramsey Nasr: "Scipio ziet ook dat het leven geen zin heeft, maar hij probeert juist vrijheid te scheppen met respect voor zijn medemens. Ik speel voor het eerst een rol waar ik kracht uit put. (...) Als je de filosofie van Camus bestudeert en in dezelfde tijd *Kids* van Larry Clark ziet, een film over een liefdeloze wereld die zonder warmte of verlangen is gemaakt, dan ga je geloven dat er geen hoop is. Camus ziet dat als iets positiefs, maar ik begrijp dat niet goed. Ik verlang naar idealisme."<sup>15</sup>

Een touchante uitspraak van een jonge acteur die het, zoals zo vele andere jonge mensen, moeilijk heeft met het ontbreken van idealen en zekerheden, met het permanent verduisterd zijn van ... de maan. In dit werk van Camus wil de keizer de maan, en dan nog wel ten alle prijze, hij wil gekoesterd worden door haar en haar in een persoonlijke liefdesrelatie bezitten. Aan Helicon (Bart Slegers) die het bevel krijgt haar te komen bezorgen zegt Caligula: *"Ik heb haar gehad (...) Het gebeurde vorige zomer. Doordat ik haar bekeek en streelde op de zuilen in de tuin, was ze mij tenslotte gaan begrijpen. (...) Ze had zo haar maniertjes. Ik lag al in bed. Eerst verscheen ze bloedmooi boven de horizon. Vervolgens begon ze te klimmen, almaar lichter en steeds vlugger. En hoe meer ze steeg, hoe helderder ze werd. Ze werd een melkwit meer in het hart van die nacht vol sterrengeruis. En in die hitte kwam ze, teder, licht en naakt. Ze stapte mijn kamer binnen en kwam met haar trage maar zekere tred tot bij mijn bed en overspoelde mij met haar glimlach en schittering"*. (p. 67).

Dit poëtisch beeld ontaardt in zekere mate de zware filosofische vraagstelling uit dit werk. Ook de luchtige manier waarop een sensuele Caesonia (alweer een schitterende Katelijne Damen) vaak de ernst doorbreekt alsook de fel gemoderniseerde dichterswedstrijd laten de toeschouwer weer op adem komen. In plaats van een nogal landerige wedstrijd onder een dozijn antieke dichters over de dood (IV, 8) toverde de regisseur een verrassend visueel pareltje uit zijn technologische hoed. Op de monitoren verschijnen inderdaad de gezichten van Margriet de Moor, Connie Palmen, Hugo Claus, Eric de Kuyper, Tom Lanoye en Harry Mulisch. Om beurt mogen ze wel eventjes iets dichten over de dood, maar na enkele woorden worden ze brutaal door de keizer de mond gesnoerd. Het zal je maar overkomen, Claus en Mulisch, dat je zo snel weggefloten wordt (gezamenlijk dan nog wel!) Het perspectief van waaruit de keizer filosofeert is uiteraard veel ruimer en katastrofaler. Kunst is voor hem een radicale uitdaging van het leven en de liefdevolle moord op Caesonia die hierna komt zal dit bevestigen.

### En na Camus?

Vooreerst is het merkwaardig dat in Vlaanderen recent ook andere jonge theatermakers een uitgesproken belangstelling hebben getoond voor het werk van Camus. De Roovers (Sara De Bosschere, Robby Cleiren, Luc Nuyens, Tom Van Dyck) speelden in het Salon van Nederlands Toneel Gent een fel opgemerkte versie van dezelfde *Caligula*, waarin "vragen over de onbegrepen realiteit scherp gesteld werden". Deze vier jonge acteurs, afgestudeerden van het Antwerpse conservatorium en leerlingen van o.a. Sam Bogaerts, Ivo Van Hove en Dora Van Der Groen, legden nadrukkelijk de relatie bloot die Camus had met Dostojevski, want "beiden

behoorden tot deze denkers die hun "toren" verlieten om handelend-intellectueel te worden.... Het debat tussen denken en handelen wordt vandaag sterker gevoerd dan ooit". In *Les Possédés* (1995) brachten zij een harde voorstelling waarin eindeloos werd gepraat over de maatschappij en waarin hun afkeer voor de bestaande orde verzandde in een defaitisme en nihilisme. Jonge mensen mogen dan een nieuwe orde en inzet verlangen, maar uiteindelijk bleef huichelarij en manipulatie onderling hun idealen verzieken. *Les Justes* (1996) brengt ook een verhaal van inzet en jeugdig idealisme, maar ook van zeer veel twijfels. Het handelde over de noodzakelijkheid een doel te hebben (de groothertog opblazen), maar tevens over de betrouwbaarheid van ieder individu die betrokken was in dit gemeenschappelijk avontuur. Met Jan Joris Lamers in de gelederen werd weer eens afgerekend met elke illusie van het toneelspelen en werd de theaterruimte in zijn meest elementaire vorm teruggedrongen (je legt een doek open op de vloer en je bekomt een hol van terroristen). Ook in deze produktie werden interessante vragen opgeworpen: hoever reikt de logica van het geweld, hoeveel terrorisme is te verantwoorden vanuit hogere bedoelingen, hoe maakt een maatschappij het mogelijk dat zoveel geweld en haat om zich heen grijpen, hoe komt het dat kwaad in mij schuilt?

Een voorstelling als deze van Ivo van Hove over het kwaad en het absurde doen je tevens bedenken dat vroeger godsdienst en ideologie antwoorden gaven op de grote levensvragen. Maar de mythe zwijgt nu, de afgrond van een dreigende leegte toont zich. Het absurde als levenshouding wordt daarom niet ten onrechte in het verlengde gesitueerd van het werk van Antonin Artaud die in dezelfde jaren 30 en 40 over gelijkaardige problemen sprak. Zei Artaud inderdaad niet in verband met de vreesaanjagende gestalten van Atrée en Thyeste: "Ces monstres sont méchants comme seules des forces aveugles peuvent l'être, et il n'y a théâtre, je pense, qu'au degré pas encore humain" (brief van 16 december 1932). Het theater van Artaud bracht in de jaren 30-40 de mens terug tot zijn meest primaire constitutie, tot het moment waarop de wereld geschapen werd. Vanaf dat ogenblik zijn we, volgens hem, vervreemd geraakt van de krachten van de natuur en hebben we met tal van clichés onze afkomst bedekt gehouden. Theater is daarom voor hem (én voor Peter Brook, én voor Jerzy Grotowski) de plek waar het onzichtbare weer zichtbaar moet worden en de mens herinnerd dient te worden aan het wezen dat hij van in den beginne was: zonder geestelijk houvast, maar met een intuïtie voor verhalen die hem spraken over een eenheid en een centrum. Het eenheidsgevoel tussen mens en natuur waarvan Camus vertrok was evenzeer een intuïtie, geen transcendentiaal principe. Zowel Camus als Artaud wilden de mens opnieuw een duidelijker inzicht geven in hun existentiële situatie en hen aanzetten alle vastgeroeste filosofische ideeën in vraag te stellen.

Tenslotte citeren we Hans Oranje die over deze voorstelling schreef: "Caligula wordt nooit de absurde mens die Camus voor ogen had (*Trouw*, 1.4.96). Uiteraard niet en misschien nog maar goed ook, zou je kunnen aanvullen. De filosofische context waarin we nu leven heeft zich van het existentialisme<sup>16</sup> en het absurde denken bediend en dit in zijn verdere consequenties doorgedacht. Daarom zweeft ook de geest van het postmodernisme over deze voorstelling en niet langer deze van het absurde denken. Centraal in het postmoderne denken staat immers ook het zich bevrijd voelen van (oude) normen en waarden, wat thans uitmondt in een extreme waardenrelativiteit en een cynisch of speels omgaan met brokstukken uit de oude verhalen. Het harde postmodernisme voelt wel affiniteit met een totale vrijblijvendheid en in die zin wijst het camerawerk dat de verkrachting van een senatorenvrouw in de coulissen in beeld brengt. Deze harde, maar tevens komisch gebrachte passage roept het fenomeen van de reality television op, de steriele en cleane manier waarop de toeschouwer heden ten dage het ongeluk in deze wereld op 16 kanalen voorgeschoteld krijgt. Ook de metafoor van het laboratorium die van Hove en Versweyveld van toepassing achtten op de voorstelling wijst op een koele analyse, op een genadeloze dissectie van menselijke drijfveren<sup>17</sup>. Waar het absurde denken nog strijd leverde met een tot dan triomferend, maar reeds lang ontaard humanisme, spreekt het postmoderne over een ontologische en methodologische twijfel tout court. Je kan de wereld en de waarheid niet kennen en het is dan ook nutteloos je toevlucht te nemen tot een aantal transcendente en helende illusies. Noor Hellman stelt dan ook terecht: "Het absurde is voor hem (sc. de keizer) het idee dat de mens zin probeert te geven aan een wereld die geen zin heeft".<sup>18</sup>

In zijn *Caligula* poogde Camus op een negatieve manier vorm te geven aan de mens die afscheid nam van de traditionele westerse existentiële zekerheden. Daarom dient de spiegel dan ook kapotgeslagen te worden. In de scherven van dit glas liggen de aanzetten tot een meer gematigde absurde levenshouding die uiteindelijk tot aanvaarding van en liefde tot het leven zouden leiden. Het PoMo denken zou nu zeggen: ik ken de wereld niet, mijn taal is hiertoe ontoereikend en alle grote verhalen ook. Wat vandaag de dag als probleem blijft is het gebruik van de absolute vrijheid en de beperktheid van la condition humaine. De vraag die Caligula stelt is er eentje die maar zeer weinig mensen aankunnen, want de meesten zijn Cherea en Scipio (uit de eerste versie van *Caligula*) en hebben uiteindelijk zekerheden nodig om te leven. Vandaar de enorme kwelling die van de voorstelling uitgaat: drie uur lang duik je in een hoofd dat op ontploffen staat, omdat het sterk verontrustende vragen stelt, vragen die de menselijke maat aantasten en reiken naar het onbereikbare.

Of toneel dat voorbij elke anecdotiek je doet nadenken over de hardheid van la condition humaine in gedemythologiseerde tijden. Wie beseft dat deze voorstelling fundamenteel handelt over de nooit ophoudende onzekerheid die des mensen is, maar vandaag de dag scherper dan ooit naar voren komt, wordt diep geraakt en kan enkel na afloop stil zijn, zeer stil.

## NOTEN

- <sup>1</sup> Zie in Vlaanderen de productie *Caligula, De Maanzieke Keizer*, door De Naamloze Vlakte, november-december 1990 met Frank Adam als Caligula, Johanne Lesage als Caesonia. Voor de productie van De Naamloze Vlakte werd gebruik gemaakt van de vertaling van Michel Perquy, *Caligula*, Antwerpen, 1990, Dedalus. In de *Groene Amsterdammer* (3.4.96) spreekt Loek Zonneveld over een opvoering in een regie van Peter Eversteijn, en een voorstelling in het Amsterdamse Bos.
- <sup>2</sup> Zie J. Devreker, Een tiran met dodelijke humor, in: *De Morgen*, 19.03.1987.
- <sup>3</sup> Zie b.v. A. Esser, *Caesar und die Julisch-Claudischen Kaiser im biologisch-ärztlichen Blickfeld*, Leiden, 1958.
- <sup>4</sup> T.S. Jerome, The Historical Tradition about Gaius, 37-41 A.D., in: *Aspects of the Study of Roman History*, London, 1923, p. 381.
- <sup>5</sup> R.S. Katz, The Illness of Caligula, in: *Classical World* 65, 1972, p. 223-225.
- <sup>6</sup> J. Lucas, Un empereur psychopathe. Contribution à la psychologie du Caligula de Suétone, in: *Antiquité Classique* 36, 1967, p. 159-189.
- <sup>7</sup> V. Massaro & I. Montgomery, Gaius - Mad, Bad, III, or all Three?, in: *Latomus* 37, 1978,4, p. 894-909.
- <sup>8</sup> J. Ector, Het geval Caligula, in: *Nova et Vetera* 66, 1988-89, 3, p. 164-168; zie ook zijn artikel L'Impassibilité et l'objectivité de Suétone. Confrontation avec Tacite, in: *Les Etudes Classiques* 48, 1980, 4, p. 317-326. Cfr. A.A. Barrett, *Caligula: The Corruption of Power*, New Haven & London, 1989. In zijn roman *Bubi - Die Lebensgeschichte des Caligula* (Berlin, 1930) wilde Hanns Sachs de pathologische waan van Caligula verklaren. Voor hem is "de omringende wereld geen spiegel, maar deze neemt op kameleonische wijze de gedaante aan van zijn omgeving" (vertaald als *Het jochie Caligula*, Boom, 1988).
- <sup>9</sup> Voor de relaties met het kristendom, zie Antony Burgess, *The Kingdom of the Wicked*, 1985. Zie ook Rudi van der Paardt, De "slechte keizer" in de Nederlandse literatuur. Couperus' "Komedianten en Vestdijks Nadagen, in: *Mythe en metamorfose. Antieke motieven in de moderne literatuur*, Amsterdam, 1991, p. 29-41. Voor het literaire naleven van deze figuur: zie Eric M. Moorman & Wilfried Uitterhoeve, *Van Alexandros tot Zenobia. Thema's uit de klassieke geschiedenis in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen, 1989.
- <sup>10</sup> A. Camus, *De myte van Sisyfus. Een essay over het absurde*. Vertaling Anton van Waarden, Amsterdam, 1985, p. 145.
- <sup>11</sup> R. Gay-Crosier, *Les envers d'un échec. Etude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris,

p. 64. Zie de verdere nuances, p. 77: "Sans doute pour Camus Caligula n'est pas seulement une réfutation de la volonté de puissance nietzschéenne, il faut y voir un procès impitoyable qu'il intente à tout totalitarisme. Le verdict en est aussi clair que simple: la pensée conquérante est coupable sur toute la ligne. Une fois une certaine limite dépassée, la pureté dans l'intention ne peut plus être considérée comme circonstance atténuante."

- <sup>12</sup> De Nederlandse vertaling van Leonard Nolens, *Caligula*, Amsterdam/Eindhoven, 1996, vermeldt als brontekst Editions Gallimard 1944, Edition augmentée en 1947, nouvelle version en 1958. In de voorstelling van IvH werden ook scènes van de versie uit 1958 gebruikt. In de gespeelde tekst is een aantal personages samengevoegd, zie p. V van de vertaling.
- <sup>13</sup> R. Quilliot, *La Mer et les Prisons. Essai sur Albert Camus*, Paris, 1956; *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Introduction, p. XXX.
- <sup>14</sup> Caligula, *De Naamloze Vlake*, 1990, p. XIV.
- <sup>15</sup> Gesprek met Noor Hellman, in: *NRC* 3.3.96.
- <sup>16</sup> Camus wilde niet beschouwd worden als een vertegenwoordiger van het existentialisme, zie hierover woord en wederwoord met de redacteur van *La Nef*: H. Troyat, Caligula, in: *La Nef*, novembre 1945, p. 149-153; Réponse à Albert Camus, in: *La Nef*, 14, janvier 1946, p. 145-148.
- <sup>17</sup> Maartje Somers, Decors van licht en afstand, in: *Het Parool* 6.4.96: "Ik (sc. Jan Versweyveld) heb een onderzoeksruimte willen maken voor dit stuk, waarin Caligula volgens ons niets anders doet dan een onderzoek plegen naar de zin van het leven, met mensen als zijn proefkonijnen".
- <sup>18</sup> Noor Hellman, *NRC* 3.3.96; en hij gaat verder als volgt: "In zijn visie op het absurde is de revolutie belangrijk: je moet niet berusten, maar juist geluk zien te scheppen in een volledig ongelukkige wereld".