

- ¹⁶ Denis Saint-Amand & David Vrydaghs, "Retours sur la posture", C0nTEXTES (2011), nr. 8, p. 13.
- ¹⁷ Meizoz, op. cit., p. 25.
- ¹⁸ "The wrong time in de Grauwzone. Berckmans revisited" [interview met Stefanie Van Rompaey door Flor Declercq], *Dagkrant Theaterfestival nr. 2*. (26-08-2011), p.9.
- ¹⁹ De makers van de voorstellingen komen tot vijfmaal toe uit bij een overlappend fragment – opmerkelijk want minstens zes boeken bestaande uit honderden fragmenten dienden als basis.
- ²⁰ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal: PUM, 2005, p. 24.
- ²¹ Vgl. Buelens, op. cit.
Berckmans wordt vaak "De Vlaamse Céline" genoemd en vergeleken met Charles Bukowski, met wie Berckmans het muzikale, volkse en ritmische als belangrijke aspecten van zijn oeuvre gemeen heeft. Die vergelijkingen wijzen echter evenzeer in de richting van gedeelde biografische elementen als dronkenschap, marginaliteit, mentale ziekte en armoede.
- ²² De miskenning van het werk maakt volgens Brissette eveneens deel uit van de mythe van de *poète maudit*, maar deze piste wordt niet verder uitgewerkt (op. cit., p. 372).
- ²³ "Jean-Marie Berckmans (1953_2008)", *De Tijd: Berckmans Witgenstein Benjamin/Adorno* (programmabrochure), 2010, p. 2.
- ²⁴ "Over/à propos de Barakstad (Bidonville). KVS Reprise". Interview met Guy Dermul & Nico Sturm)
- ²⁵ Opvallend is bijvoorbeeld dat in beide voorstellingen het gespeelde personage niet *als schrijver* wordt gebracht.
- ²⁶ Vgl. Clément Dessy, "Postures du rapport à l'oeuvre. Les cas de Gide et de Jarry vers 1895", C0nTEXTES (2011), nr. 8.
- ²⁷ Thomas Crombez, "Ik ben het die Artaud zal spelen. Waanzin, toneel en de behoefte aan gestoorde genieën", in: Evelien Jonckheere, Christel Stalpaert en Katrien Vuylsteke Vanfleteren (reds.), *Het spel voorbij de waanzin: Een theatrale praktijk?*, Gent: Academia Press, 2010, p. 135
- ²⁸ Brissette, op. cit., p. 37-38.
- ²⁹ Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", in: *Dits et écrits I*, Paris: Gallimard, 2001, pp. 838-839, mijn nadruk.
- ³⁰ "J.M.H. Berckmans overleden", *Humo* (2 september 2008), <http://www.humo.be/tws/humo-files/14666/jmh-berckmans-overleden.html>

LA DIVINA COMMEDIA DOOR DE OGEN VAN ROMEO CASTELLUCCI EN DE SOCIÉTAS RAFFAELLO SANZIO: MIDDELEEUWSE POËTICA'S

Kristof VAN BAARLE

Commedia: Middeleeuwse poëtica's

De *Commedia* was Dantes poging tot een alomvattend werk, dat de belangrijkste poëtica's van zijn tijd bundelde en refereerde aan de literaire canon van het dertiende-eeuwse Florence. Citaten en parafrasen van de Bijbel (o.a. Jesaja en de psalmen van David), het oeuvre van Vergilius, Ovidius, Horatius, Guinizelli en vele anderen zijn verweven doorheen de ganse *Commedia*. De redenen voor zijn rijkelijke intertekstualiteit zijn divers. Christopher Kleinhenz haalt er drie aan: bewondering, een aanspraak op autoriteit en het gebruik van Middeleeuwse topoi. Hij spreekt van een *poetics of citation* die bestaat uit analogieën, associaties, verbanden en soms letterlijke citaten of juist net aangepaste citaten van de gebruikte bronteksten¹. In de *Commedia* grijpt Dante de kans om zijn bewondering voor de grote auteurs van de klassieke oudheid of tijdgenoten zoals Guinizelli te uiten. Tegelijk wil hij door het gebruik van deze bronteksten, en vooral door de constante referenties aan de Bijbel, zijn tekst een zeker gezag geven, noodzakelijk voor enerzijds het morele doel van de tekst, anderzijds van belang voor het literaire aspect en de geloofwaardigheid. De topoi die vaak deel uitmaken van de – aangepaste – citaten zijn een retorisch middel om de lezer dieper in het werk te trekken en bij bepaalde situaties de juiste associaties op te wekken. Deze intertekstualiteit is lang niet de enige poëtica die Dante verwerkte in zijn Goddelijke Komēdie; de toenmalige filosofische stromingen en verscheidene literaire poëtica's zijn haast alle opgenomen. In wat volgt, worden de belangrijkste eruit gelicht en kort besproken want – zo blijkt – de Middeleeuwse poëtica's zijn een interessante invalshoek om de enigmatische voorstelling die Romeo Castellucci van de *Commedia* maakte, te analyseren en te begrijpen.

De Aristotelische filosofie zoals ze geïnterpreteerd is door Thomas van Aquino vormt samen met de platonisch-mystieke filosofie die toen dankzij de mystici algemeen verspreid was, de filosofische basis van de *Commedia*. Deze invloeden kwamen tot Dante via de twee grootste Florentijnse kloosterordes, respectievelijk de dominicanen en de franciscanen. De meningen omtrent Dantes voorkeur zijn verdeeld, maar die van Zygmunt Baranski lijkt de twee stromingen te kunnen verzoenen. Volgens hem verkiest Dante het platoonse ideaal boven het aristoteli-

sche, hoewel hij groot respect had voor deze laatste filosoof.² Ook de Bolognese onderzoeker Giuseppe Ledda ziet een wantrouwen in de menselijke cognitieve capaciteiten op het vlak van kennisverwerving en moraal. Zo wordt een opening gelaten voor het mystieke, symbolische en intuïtieve. Antwoorden worden meer gezocht in de Bijbelstudie en de allegorische technieken, die Dante ook uitvoerig gebruikt in de *Commedia*.³ Deze techniek genereert in de Middeleeuwen betekenis op drie niveaus: het letterlijke, het allegorische en het anagogische. De eerst twee spreken voor zich, maar het derde niveau is in de 21^{ste} eeuw minder aanwezig. Het anagogische niveau alludeert op het eindtijdige, op de Apocalyps en het rijk Gods. Het is een eschatologisch aspect dat de allegorie binnen het grote plan van de Blijde Boodschap kadert. Bij Castellucci kunnen we een vergelijkbare evenwichtsoefening vaststellen: de beelden zijn wat ze zijn, maar de interpretatie laat hij aan de intuïtie en het associatieve vermogen van de toeschouwer over. In *Inferno* vallen televisieschermen waarop de letters van het woord STELLE (Italiaans voor sterren) getoond worden, één voor één naar beneden. Concreet zijn dit letterlijk vallende sterren, een verwijzing naar Dante die elk deel van de *Commedia* liet eindigen op het woord *stelle*. Als men hier verder op associeert, zou bijvoorbeeld het verband gelegd kunnen worden met gevallen televisiesterren of met het falen van de hedendaagse media in het algemeen. Dit associatieve potentieel bij Castellucci, is even bewust gecreëerd als de intertekstualiteit van Dante.

Deze symmetrie in het danteske werk, duidt op de aanwezigheid van de poëtica die 'claritas, proportio en integritas' genoemd wordt. De Middeleeuwse idee van schoonheid bestond uit twee grote pijlers. Naast de fysieke schoonheid van de natuur of de kunst, was er ook de morele schoonheid gevormd door harmonie. Principes zoals symmetrie, regelmaat en proportie hebben een sterke invloed gehad op Dante en op de structuur van de hele *Commedia*. In het totaal bestaande uit 100 canti, is de *Commedia* opgedeeld in drie cantica's (*Inferno*, *Purgatorio* en *Paradiso*) van elk 33 canti (*Inferno* heeft er één extra, die heel het werk inleidt.) De indeling van de drie werelden die Dante doorkruist, getuigt eveneens van diens zin voor proportie en regelmaat, die zijn oorsprong in de klassieke oudheid heeft en aan een heropleving begon in het prehumanistische Italië rond 1300. Zowel hel, vagevuur als paradijs bestaan uit zeven cirkels of niveaus. Het woord *stelle* is naast een element van proportie ook een aspect van de caritas. Licht – of de afwezigheid ervan in *Inferno* – is bij Dante een alomtegenwoordig motief. Doorheen het hele verhaal is er een evolutie van het donker van de hel naar het absolute verblindende licht van God in het paradijs die in het *Paradiso* en zelfs al in *Purgatorio* het personage Dante verblindt. Castellucci deelt diezelfde fascinatie voor het licht in de scenografie – hij ontwerpt trouwens zelf meestal het licht. Een

opvallend donkere *Inferno* staat in scherp contrast met zijn *Paradijs*, zoals verder nog geargumenteerd zal worden.

De meer mystieke invulling van het dominicaanse ideaal van de proportio werd gemaakt door de franciscanen. Zij predikten een vroege versie van het *Gesamtkunstwerk* in de unie van schilderkunst, architectuur en poëzie als voorwaarde voor dé schoonheid. Dante erkende dit idee en noemde de schilderkunst zelfs *conditio sine qua non* voor de mystieke esthetische ervaring. De erg beeldende schrijftaal van Dante vindt zijn theatrale gelijke in de sterke visualiteit bij Castellucci, die zelf ook een opleiding in de beeldende kunsten genoot. Bovendien is Castellucci's *Commedia* een harmonisch samengaan van muziek (van Scott Gibbons), scenografie en acteren. Beelden gaan begeleid van een intrigerende soundscape geleidelijk in elkaar over, wat doet denken aan de poëtica van de "*multiplicatio et variatio universorum*". Volgens deze esthetische canon worden universele ideeën herhaald maar met variaties. Vertaald naar Dantes *Commedia* wordt dit een variatie op de basismotieven van zowel *Inferno*, *Purgatorio* als *Paradiso*. Personages, landschappen, psychologische factoren zijn coherent in hun stilering, maar steeds volgens de principes van de "*multiplicatio et variatio universorum*", in een repetitieve differentie. Dit heeft essentiële gevolgen voor de dramatische ontwikkeling van het verhaal, dat een "*azione movimentata, tragica*



Inferno ©Luca Del Pia

e drammatica, senza pause di sorta, moltiplicata all'infinito." ("... een levendige actie, tragisch en dramatisch, zonder een eigenlijke pauze, vermenigvuldigd tot in het oneindige")⁴ wordt – wat eveneens een beschrijving zou kunnen zijn van Castellucci's beeldenstroom.

Dante was behalve auteur ook politicus. Hij behoorde tot de hoogste politieke rangen van Florence tegen het einde van de dertiende eeuw. Het Florence van die tijd was verdeeld tussen de pausgezinde Guelfi Bianchi en de op autonomie gerichte Guelfi Neri. Dante maakte deel uit van deze laatste groep. Toen de Neri in 1302 van de Florentijnse troon werden gestoten, begonnen voor Dante de jaren van ballingschap. Voor een man die zoveel hield van zijn stad, was dit een zware klap. Het verhaal van de *Commedia* wordt vaak beschouwd als een allegorie voor deze ballingschap. De wanhopige, zondige ziel wordt gezuiverd en komt terug thuis bij de liefde van God. Het concept van de ziel en de mens op een reis naar het paradijs wordt het duidelijkst in *Purgatorio*. De zielen die hier rondwaren zijn niet droevig, maar vol van hoop op de terugkeer naar de oorsprong, zijnde God. De poëtica van de ballingschap omvat verscheidene elementen. De gevolgen van het van huis verwijderd zijn en afhankelijk zijn van de ander, zijn een motief dat op twee manieren in de *Commedia* verweven zit. Inhoudelijk door de allegorische laag van de reis huiswaarts en concreter door de furie jegens Florence in o.a. INF, XXVI, 1-12. Het tweede niveau bevindt zich op het niveau van de taal door het regelmatig gebruik van het semantische veld van woorden rond beweging en reizen.⁵

Deze verwijzing naar het reële persoonlijke leven van Dante is een element van de poëtica van de auteur als personage. Dante als auteur encenseert zichzelf op twee niveaus: dat van het personage dat de reis van de hel naar de hemel maakt en dat van de auteur die daarna zijn ervaringen vertelt. Dit tweede niveau van Dante de poëet is dubbel, want enerzijds zijn er interventies die teruggrijpen op de realiteit en anderzijds reflecteert de poëet Dante op de daad van het schrijven van dit verhaal als zijnde waar gebeurd.⁶ De grenzen tussen fictie en non-fictie worden hier troebel. Naast de dualiteit Dante-personage / Dante-poëet is er de dualiteit ik / wij. Dit betekent dat Dante zich als singulier personage (zowel de poëet als het personage) én als universele 'mens' voorstelt in de *Commedia*.

Last but not least, maakte Dante gebruik van de poëtica van de schoonheid van de degradatie en de metamorfose van de werkelijkheid. Deze esthetische canon ziet schoonheid in de vervorming van de realiteit. Door de bestaande beelden te 'degraderen' ("*retrocessione*") en om te vormen ("*trasfigurazione*"), wordt een nieuw al dan niet geïdealiseerd beeld geschapen. De schoonheid ontstaat dus

door een transfiguratie. In *Paradiso* zijn de engelen getransfigureerde mensen die baden in een gouden licht. Dit poëticaal element zal één van de sleutels blijken tot een vergelijkende lectuur van Dante's *Commedia* en Romeo Castellucci's theatrale bewerking.

Societas Raffaello Sanzio en de *Commedia*: Iconoclasmes?

Is de *Commedia* een icoon? Eerder werd reeds aangetoond dat Dante's reis van de hel naar de hemel als een encyclopedie van de Middeleeuwse cultuur rond 1300 gelezen kan worden en met die intentie geschreven werd. Belangrijk is hier de invloed van de *Commedia* in zijn tijd en nu. De toevoeging van het prefix 'Divina' rond vermoedelijk 1555⁷ geeft een idee van het succes van de trilogie in zijn eigen tijd. Ook nu nog is (vooral in Italië) Dante een icoon waar elke middelbare scholier zich doorheen moet worstelen. De laatste drie jaar van die schooltijd wordt telkens één canticum van de *Commedia* uitvoerig besproken, waardoor Dante's werk in Italië tot de algemene kennis behoort. Gezien de Italiaanse wortels van de Societas, kan aangenomen worden dat de *Commedia* voor hen een icoon is, dat verbrijzeld en weer opgebouwd dient te worden. Het spreekt voor zich dat Romeo Castellucci dus geen eenvoudige illustratie van de *Commedia* beoogt, maar een persoonlijke interpretatie op het werk zal brengen.

De verhouding met de traditie is voor de Societas een moeilijke verhouding, die zoveel mogelijk verbroken moet worden. "*Mettre le feu à l'immense archive vide de la tradition est le fondement productif de la genèse blindée de ce théâtre.*"⁸ Het iconoclasmes is daarom hun manier van omgaan met de grote werken, meer nog, het is voor hen de enige mogelijkheid tot het maken van theater. Iconoclasmes gaat voor de Societas om de regeneratieve kracht van het versplinterde icoon. Het nieuw gecreëerde beeld blijft in competitie en krachtmeting met het voorgaande, maar bestaat niet uit elementen ex novo. Thomas Crombez ziet hier een overeenkomst met Baudrillard, die de wereld als hypergemediatiseerd voorstelt en het onmogelijk acht voor een fenomeen om géén teken te zijn.⁹ Zo stelt Claudia Castellucci dat gezien het feit dat wij in de wereld leven, we niet buiten de bestaande gegevens kunnen, ook niet in de creatie. Het voorwerp van iconoclasmes en dus voor de theatrale daad, kan voor hen alles zijn wat het menselijke intellect omvat. Het doel (en het effect) van iconoclasmes is altijd politiek en religieus, want iconen zijn steeds ingebed in een gemeenschap die de iconen als dusdanig erkent.¹⁰ Vervorming – "*transfiguration*" – is in het werk van de Societas het uiteindelijke resultaat van het iconoclasmes in het theater. Het beeld dat uit dit proces voort komt, heeft een neutrale status. Doordat het op zichzelf subversief is, breekt het eerst de traditie af, maar vervolgens ook het iconoclasmes.

De neutrale status van het beeld ontwijkt een ja of een nee zoals de binaire logica van de traditie vereist. De iconoclastische vervorming keert zich ook tegen zichzelf en zo krijgt het beeld een zelfstandig statuut. Voor *Amleto* (1992), Romeo Castellucci's bewerking van Shakespeares *Hamlet* koos hij ervoor om het verhaal te laten vertellen door Horatio, te beginnen vanaf het einde, zo teruggaand naar voor de aanvang van het stuk zoals Shakespeare het schreef. In *Genesis: the museum of sleep* worden de woorden van God enkel door Satan uitgesproken, omdat enkel een schepsel dat het dichtst bij God stond, hiertoe in staat was. Deze neutrale status houdt zich echter niet afzijdig in o.a. het maatschappelijke debat. Giorgio Agamben ziet de neutrale status van het theater als uitermate subversief. Artaud wendde deze neutraliteit dwangmatig en repetitief aan om zo tot zijn antitheater te komen.¹¹ De theatertaal van de Societas Raffaello Sanzio kan, gezien vanuit het iconoclasme en de invalshoek van de bewerking van Dantes literatuur en poëtica, opgebouwd worden uit twee grote pijlers: transfiguratie en transgressie.

Transfiguraties in de *Commedia*

Transfiguratie vormt een belangrijk poëticaal element in de *Commedia* door de poëtica van de schoonheid als degradatie en transfiguratie van het reële bij Dante. Dante construeerde zijn transfiguraties door middel van parafrases, citaten en de techniek van de allegorie. Een duidelijk voorbeeld is het eerste vers van de 34^{ste} canto van *Inferno*: "*Vexilla regis prodeunt Inferno*" (Het schip van de koning van de hel gaat voort). In deze zang die de hel afsluit, wordt Lucifer beschreven. De geciteerde zin "*Vexilla regis prodeunt*" (een vers uit een zang voor Goede Vrijdag van Venanziano Fortunato uit de zesde eeuw) verwees initieel naar het kruis van Jezus dat hem als een schip draagt, maar wordt hier door de additie van "*Inferno*" een allusie op Lucifer die als gigantisch schepsel vastzit in het ijs van het Cocito. Het icoon van Jezus aan het kruis wordt zo d.m.v. een toevoeging aan Fortunato's lofzang vervormd tot een donkere aankondiging van de koning van de hel.

De allegorische techniek heeft eveneens transfigurerende mogelijkheden. Door de drie lagen van betekenis die de allegorie genereert, wordt de betekenis van de gebruikte woorden vervormd tot een dieperliggende boodschap. Waar Dante zelf door middel van allegorieën, intertekstualiteit en de combinatie van platonisch-mystieke en aristotelisch-rationele elementen al een transfiguratie van de Middeleeuwse realiteit doorvoerde, maakt Romeo Castellucci opnieuw een transfiguratie van het danteske icoon om een hedendaagse *Commedia* te creëren.

Ook op conceptueel niveau zou Dante de poëtica van de transfiguratie hebben toegepast. De Italiaanse filosoof Giorgio Agamben bespreekt in een essay uit *The*

End Of the Poem de morele implicaties van de titel *Commedia*. Agamben is ervan overtuigd dat de keuze van deze titel ("komedie") een "*affirmation of a principle*" inhoudt, meer dan een dramatische ontwikkeling van een slechte situatie naar een happy end of dan het gebruik van het vulgaat in plaats van het Latijn. De indeling komedie / tragedie wordt in Dante's brief aan zijn beschermheer Cangrande verder uitgediept. Hij stelt dat deze dualiteit wel degelijk bepaald wordt door het onderwerp van het werk, maar dat dit onderwerp gedefinieerd wordt door de status van de ziel na de dood, of allegorisch gezien door de manier waarop de personages zich tegenover de goddelijke wet gedragen hebben en dus in welk deel van het hiernamaals ze terecht komen.¹²

Dit betekent een vervorming van de concepten komedie en tragedie zoals ze door Aristoteles gedefinieerd werden. In het vervolg van zijn essay duidt Agamben op de morele implicaties van deze transfiguratie die Dante maakte. Het Rooms-katholieke geloof wordt voor deze verklaring aangegrepen: na de dood van Christus zijn nl. de poorten naar de hemel geopend en is de verlossing mogelijk geworden. Omdat de status van de ziel hierdoor verandert, staat een komische happy end deze ziel te wachten. Agamben trekt deze redenering nog verder door en stelt dat in deze optiek een tragische ontwikkeling niet meer kan sinds de zondeval, omdat de verlossing de enige optie is. Toch werd dit eschatologisch eindpunt niet altijd door de Kerk geproclameerd. De verandering van de invulling van de concepten objectieve ('onpersoonlijke') schuld en subjectieve ('persoonlijke') schuld is de werkelijke transfiguratie die Dante gemaakt heeft. Waar voorheen de kerkvaders de last van de erfzonde nog tot de objectieve en dus niet in te lossen schuld rekenden, plaatste Dante deze last in de categorie subjectieve schuld. Dit had tot gevolg dat de levende mens zijn subjectieve schuld kon aflossen door te leven volgens de wetten van God en zo rechtstreeks naar het vagevuur of de hemel kon gaan. Dit principe dat zeker een *lieto fine* voor de mensheid betekent, wordt bevestigd door de keuze voor de titel *Commedia*.¹³ Deze gedachtegang past binnen het doel dat Dante zelf ziet voor zijn magnum opus: weer hoop brengen aan de mensheid.

Transgressieve taal van het 'Al-di-là'

In het Italiaans betekent "*Al-di-là*" letterlijk vertaald "aan gene zijde". Dantes gene zijde ligt in het hiernamaals, in de drie rijken van de christelijke wereld van de doden. Romeo Castellucci's gene zijde is die van het theater. Beide werelden bevatten vele transgressies die zowel de literaire taal van Dante als de theatrale code van Romeo Castellucci kenmerken. In het laatste hoofdstuk van zijn studie over het antitheater van Antonin Artaud, onderzoekt Thomas Crombez de transgressieve taal van Romeo Castellucci. Hij neemt Antonin Artaud als theoreticus

van de artistieke transgressie als ijkpunt voor deze analyse. Artauds 'Théâtre de la cruauté' wil alle wetten vermijden en gaat daarom erg hevige transgressies tentoonspreiden, om zich zo aan elk bestaand kader te ontrukken.¹⁴

Artaud wil de bestaande sociale orde te lijf gaan door het publiek te confronteren met extreme transgressies van de wetten. In de analyse van transgressies is vooreerst een duidelijke definitie nodig. Artaud geeft deze niet, maar zowel Jacques Derrida en Georges Bataille hebben over transgressie in het Griekse theater geschreven. Derrida stelt in zijn essay *Step of Hospitality / No Hospitality* waarin hij Sophokles' *Oedipus bij Colonnos* bespreekt, dat transgressie niet enkel gaat om het letterlijk overschrijden van grenzen, maar dat dit gepaard gaat met een 'buiten de wet staan'. In het geval van Oedipus overschrijdt deze letterlijk de landsgrens van Athene en plaatst hij zichzelf buiten de wet door een beroep te doen op de onvoorwaardelijke gastvrijheid van Theseus, zo ingaand tegen de migratiewetten van de polis. De goddelijke wet van de gastvrijheid waar een beroep op wordt gedaan, staat buiten de politieke wet en is volgens Derrida een voorbeeld van transgressie.¹⁵ Georges Bataille bekijkt transgressies in de tragedie vanuit de nietzscheaanse invalshoek van het Dionysische en ziet ze ook als schendingen van de sociale orde en verder, van het bestaande wereldbeeld. "*L'autre est la tragédie: le monde est en entier ce que nous sommes, il est en jeu, il n'est rien en lui qui ne soit en jeu.*"¹⁶ Zowel bij Derrida als bij Bataille gaat het om transgressies die zich binnen het theater op inhoudelijk niveau afspelen. De transgressie stopt hier echter niet.

Thomas Crombez onderscheidt in zijn studie van de Societas als Artaudiaans avant-garde gezelschap twee vormen van theatrale transgressie: de scenische of vormelijke transgressie en de dramatische of inhoudelijke transgressie.¹⁷ Dramatische transgressie is de term die Crombez gebruikt voor inhoudelijke overtredingen van wetten, normen en waarden. Deze term is erg breed en kan doorheen de gehele theatergeschiedenis in deze definitie toegepast worden. Methodologisch stelt Crombez voor om de dramatische transgressie eerst en vooral te definiëren. "*Wordt de transgressie in de eerste plaats juridisch gedefinieerd, of ethisch, of moraalwetenschappelijk of historisch-cultureel?*"¹⁸ Ik zal proberen voor Dante een aantal transgressies aan te halen, die zich in het dramatische veld bevinden. De scenische transgressie, die de wetten van het drama als vorm schendt (dus niet inhoudelijk) is in een literair werk dat als dusdanig bedoeld is, niet te vinden. De scenische transgressie van de wetten van drama zoals ze door Aristoteles vastgelegd zijn en die de éénheid van tijd, handeling en plaats garanderen, evenals een scheiding tussen theater en leven en theater en toeschouwer, typeren de avant-garde sinds de eerste helft van de twintigste eeuw. Sinds het doorbreken van deze wetten, hebben vele theatermakers deze techniek overgenomen. Dit is ook geval

voor de Societas Raffaello Sanzio. Opvallend is dat de dramatische transgressies van het danteske gedicht, vertaald worden naar scenische transgressies in Romeo Castellucci's versie.

"*Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate*", deze bekende leuze die boven de poorten van de hel geschreven staat, markeert de intrede van het personage Dante in het rijk van de hel. Als levende ziel is dit hem echter niet toegestaan en wordt hij tegengehouden door de oude Caronte, de schipper die de zielen over de rivier Acheronte die de grens met de hel markeert, over vaart. "*E tu che se' costi, anima viva, partita da cotesti che son morti.*" (En jij, die zo bent, een levende ziel, verwijder je van dezen, die dood zijn.) Volgens de goddelijke wet is het verboden voor een levende in het hiernamaals binnen te gaan, tenzij met een bijzondere missie. Eveneens zijn de gedoemde en geredde zielen strikt gescheiden en is het bij gevolg verboden tussen de hel en het vagevuur te bewegen.¹⁹ Dante als personage overschrijdt deze grens en maakt zo een dramatische transgressie van religieus-cultureel karakter, noodzakelijk voor het vertellen van zijn verhaal. Deze transgressie tussen de wereld van de levenden en die van de doden komt vaak voor in de Antieke literatuur, o.a. de Aeneas, de Orfeo van Ovidius en het verhaal van Paulus.

De dramatische transgressies van Artaud gingen gepaard met het tonen van extreme wreedheid. In zijn reis door het inferno vertelt Dante de gruwelijke martelingen die de *sommersi*, de gedoemden, ondergaan. Deze straffen, met hun typische realistische beschrijving, zijn door de tijd heen bijna iconisch geworden voor het lijden in de hel en het vagevuur. De representatie van pijn bij Artaud was vaker veel realistischer dan de werkelijkheid zelf.²⁰ Romeo Castellucci zegt dat voor hem de *Commedia* voornamelijk om wreedheid en lijden gaat en legt het verband met de transgressieve poëtica die hij zelf aanwendt. Zijn overtredingen hebben eveneens tot doel iets echt tot stand te brengen en gaan net als bij Artaud voorbij aan de representatie.

Voor Romeo Castellucci is het theater een mogelijkheid tot het scheppen van een parallelle wereld. Het fundament voor deze opportuniteit ligt volgens Castellucci bij Antonin Artaud. Zoals eerder gezegd was Artauds doel de veralgemeende transgressie, zowel filosofisch, maatschappelijk, scenisch als dramatisch. Artaud is de theatermaker die de wreedheid op scène vertoont en de limieten van de toeschouwer opzoekt. De techniek van de transgressie kenmerkt ook het theater van Romeo Castellucci, zij het enkel op het esthetische vlak.²¹ Castellucci wijst expliciet alle sociale en maatschappelijke referenties af en benadrukt dat het gaat over 'mensen'. Thomas Crombez stelt dat de transgressies bij Romeo Castellucci niet



Inferno ©Luca Del Pia

begeleid worden door een narratief geheel, noch functioneren binnen dramatische mechanismen. De transgressieve scènes ontplooiën zich, wekken associaties op, maar blijven taferelen die de associaties niet afmaken. Crombez vergelijkt deze scènes met de structuur van de droom, die eveneens associatief maar op het eerste zicht totaal irrationeel is.²² Hierdoor krijgen deze beelden een allegorisch karakter en worden de dramatische en scenische transgressie aan elkaar gekoppeld. Het samengaan van de twee types van overtredingen gaat verder dan de eerder vermelde concepten van transgressie volgens Bataille, Derrida of Dante.

Inferno: de encenering van de auteur

Met de poëtica van de auteur als personage in het achterhoofd kan het begin van Castellucci's *Inferno* meteen in verband gebracht worden met Dantes werk. In de eerste scène op het podium, komt Romeo Castellucci zelf op het theater staan. Alleen, centraal op de Bühne, spreekt hij de volgende woorden uit: "*Je m'appelle Romeo Castellucci*". Hij draagt een beschermend pak en wordt na zijn woorden aangevallen door drie honden. Andere honden staan op scène en blaffen naar hem. Castellucci laat de dieren hem bijten en rolt over de vloer tot een hondenfluitje de dieren én de acteur van de scène laat verdwijnen. Castellucci, de regisseur en theatermaker, stelt zich voor als personage en lijkt vervolgens de toeschouwer mee te

lokken in zijn wereld. Door zijn naam te gebruiken blijft het duidelijk dat hij ook de maker is, maar net als Dante, kiest hij ervoor zichzelf ook als hoofdpersonage (het enige met een naam) te enceneren. De verhouding Dante de poëet / Dante het personage wordt zo Romeo de theatermaker / Romeo het personage. Dit is echter nog een rechtstreekse illustratie van de *Commedia*. Als teksten van Castellucci zelf bekeken worden, komt een andere betekenis naar voren.

*"Être sur une scène signifie recevoir, de façon masochiste, une punition; être sur une scène est déjà un état de merveille et de honte: la honte d'être pris là sur le fait."*²³

De acteur op scène ontvangt een straf en schaamt zich voor zijn aanwezigheid. Hij is nederig en laat zich door de honden bijten en boet vrijwillig voor zijn straf. Hier loopt de vergelijking met Dante nog parallel. Dante als personage moet ook boeten voor zijn schulden en laat zich leiden. Zelfs de universaliteitsaanspraak van Dante het personage (io=nostro) vinden we *vervormd* terug bij Castellucci. Het lijkt alsof hij in *Inferno* na zijn eigen presentatie opgaat in een groep figuranten. Dit vijftigtal mensen van verschillende leeftijden en gevarieerd uiterlijk representeert de mensheid die de reis naar zuiverheid maakt. De projectie van de Franse voornaamwoorden *MOI TOI NOUS VOUS*, symboliseert deze persoonsverwisseling van de kunstenaar. *Inferno* wordt zo ook een spiegel die van *MOI* naar *TOI* evolueert en uitnodigt tot reflectie.

Een andere parallel die getrokken kan worden tussen deze scène met de honden en de eerste canti van de *Commedia* is die tussen de honden en de drie *ferie* of wilde dieren die hem bedreigen op weg naar het licht en hem dwingen weer het donkere woud in te vluchten. Bij Dante symboliseren deze dieren naargelang van de interpretatie drie hoofdzonden (over welke is ook discussie) of drie Italiaanse steden.²⁴ Castellucci ziet deze aanval van de dieren als een uiting van het gevaar van de creatie, van de moeilijke opdracht die niet zomaar tot een goed einde te brengen is. De kunstenaar moet door het donkerste van zijn eigen realiteit gaan om het licht te bereiken. De kortste weg over de vlakte die aan de voet van de berg ligt en alludeert op het Aardse Paradijs zoals het in de eerste canto van *Inferno* voorgesteld wordt, is voor Castellucci – net als voor Dante – geen optie. De aanwezigheid van dieren op scène is echter het teken voor de iconoclastische bewerking van Castellucci. Ze zijn dan ook een constante in zijn werk. In de tweede helft van *Inferno*, net nadat het publiek een wit zeil over zich heeft moeten laten gaan, staat er een paard op scène. Het is een schimmel die vervolgens met bloed overgoten wordt. Het dier op scène stelt de acteur als standvastig mens en personage in vraag en wekt bij deze schaamte en angst op. Hier staat niet meer de wijze auteur op scène die alles reeds gezien heeft en als een bron van kennis zijn werk

presenteert. Dit danteske beeld van het personage dat poëet is en een 'heilige' literaire, tevens religieuze opdracht vervult, wordt zo verdraaid tot een personage dat zichzelf in het aanschijn van de dieren geen poëet, zelfs geen acteur meer kan noemen. Het dier ("*l'ouvrier du silence*") is zuiverder en niet gecorrumpeerd door de taal. Het staat voor de stilte waarin het woord huist en die de inferioriteit van het woord toonbaar maakt.²⁵ Agamben spreekt over deze zwakte van de taal als een dubbele 'onuitsprekelijkheid'. Het woord kan niet uitdrukken wat de geest denkt en de geest is niet in staat de volledige betekenis van het woord te vatten.²⁶ Het bezitten van taal maakt de mens zelfs zwak. Castellucci transfigureert dus niet enkel het idee van Dante als personage (acteur) maar eveneens dat van de poëet. De verantwoordelijkheid van de auteur voor het brengen van hoop wordt a priori in vraag gesteld omdat taal gebruikt wordt. De afstand die in een normale komedie gemaakt wordt tussen de acteur en het personage²⁷ of in het geval van de *Commedia* tussen Dante de poëet en Dante het personage wordt hier opgeheven. Zowel de acteur als de maker worden meteen in vraag gesteld en door de honden aangevallen en 'beschuldigd'. Dante is verdwaald in een donker woud - *la selva oscura* - en zo is het ook voor de kunstenaar Romeo Castellucci: hij is verward. Agambens idee over taal als bron van zwakte vindt hier weerklank. Enerzijds in de onmogelijkheid van de uitdrukking - in het geval van Castellucci: de onmogelijkheid van de creatie van een kunstwerk. Anderzijds de verantwoordelijkheid van de kunstenaar als uitdrukker van een taal die gevolgen met zich meedraagt, niet in het minst voor de kunstenaar zelf. Als een boemerang komt de taal terug, recht in het gezicht van de kunstenaar, hem dwingend na te denken over de vraag: "Waarom creëer ik?". De vraag over kunstenaarschap wordt in Castellucci's *Inferno* de onderliggende anagogische betekenis van de allegorie. Het onderzoek naar motieven voor de creatie van de hedendaagse kunstenaar door verwijzingen naar het werk van Andy Warhol en naar de maker zelf in *Inferno*, wordt centraal geplaatst. Daarom dat Castellucci zichzelf ensceneert, net als Dante.

Doorheen *Inferno* zijn er wel een aantal scènes die meer rechtstreeks verwijzen naar Dante. Zo is er het beeld van de spelende kinderen in een glazen kubus. Hier volgt Castellucci nog min of meer de narratieve lijn van de *Commedia*. Wanneer Dante afdaalt in de hel, moet hij eerst de Acheronte over. Een groep dode zielen wacht daar om overgezet te worden om vervolgens via de 'ante-inferno', een soort van randgebied van de hel, het rijk van satan te betreden. Dit rijk is zoals gezegd opgedeeld in cirkels en de eerste is die van het Limbo. In dit deel van de hel zitten volgens de christelijke leer van 1300 de niet gedoopte kinderen (limbo pueris) en enkele zielen van gestorven profeten zoals Mozes, Abraham, etc. Dante transfigureerde dit Limbo en voegde hier nog de 'magnanimi' aan toe. Dit zijn de zielen van helden uit de geschiedenis van Rome, grote schrijvers en filosofen die

hebben bijgedragen tot de menselijke kennis, o.a. Aristoteles, Homeros, Ovidius, Horatius en het is ook de laatste rustplek van Vergilius. De magnanimi bevinden zich in de danteske hel in een cirkel van licht binnen het duister van de onderwereld, een symbool voor hun wijsheid en verlichte geesten.

Het beeld van de glazen kubus als enige lichtbron op het duistere podium temidden een soundscape van wind en krakende geluiden die doorspekt is met de kirrende geluiden van de spelende kinderen lijkt een versmelting van al deze danteske elementen. En dat is net een andere transformatie die Castellucci van de *Commedia* gemaakt heeft: de toeschouwer neemt de plaats van Dante als aanschouwende personage in; "... zodat wij het zijn die gelast worden om dergelijke beelden te consumeren"²⁸. Waar de *Commedia* net zo gekenmerkt is door zijn grote sensitiviteit als het gaat om de beschrijving van Dantes gevoelens, blijft dit element open en wordt niet de emotie van de theatermaker, maar die van het publiek deel van het geheel.

De schuld van de kunstenaar in *Purgatorio*

In *Purgatorio* reist Dante van de voet van de berg van het vagevuur naar het Aardse Paradijs, dat zich op de top van deze berg bevindt. Het vagevuur is in Dante's *Commedia* een plek van hoop. Al diegenen die er boete doen, weten dat ze vroeg of laat in het volgende rijk, de hemel, zullen aankomen. Tekenend van deze hoop zijn het licht - dat in sterk contrast staat met het duister van de hel - en de harmonische muziek die af en toe klinkt. In de optiek van de poëtica van de ballingschap, is de zondaar van het vagevuur hoopvol over de thuiskomst in het vaderland die hem te wachten staat. Hier kan de subjectieve schuld van bij Agamben nog ingelost worden, en die hoop brengt een zekere *dolcezza* in de woorden van Dante en zijn gesprekspartners.

De sleutelscène van Romeo Castellucci's *Purgatorio* is de scène waarin de vader zijn zoontje verkracht. Na een slopend eerste deel waarin de aanloop naar dit gebeuren voor de toeschouwer erg duidelijk is, betekent deze scène het kantelpunt in de voorstelling. Van de tot in de puntjes afgewerkte decors van de huiskamer en slaapkamer waarin de acteurs spelen, gaat het nu naar soundscapes en visuele hoogstandjes zonder expliciet narratief. In het eerste deel wordt een gezin getoond: moeder, zoon en vader. Het is meteen duidelijk dat er iets niet klopt in deze té ideale situatie, mede door het erg realistisch decor, iets wat we bij Castellucci niet meteen verwachten. Alles gaat traag en het gevoel van stilte voor de storm bekruipt heel de scène. De proxemiek van vader en zoon verraadt echter een verstoorde relatie tussen de twee. Na een half uur volgt dan de 'verlossende'

scène waardoor al het voorgaande slechts tot aanleiding verbleekt. “*et maintenant... / La musique*”, wordt geprojecteerd op het gaas dat tussen het podium en de tribune hangt. De voorspelde muziek is echter niet instrumentaal, maar bestaat uit de geluiden die door vader en zoon gemaakt worden. Beiden zijn uit het zicht van de toeschouwer (ze bevinden zich op een hogere verdieping) maar horen doet het publiek wel. In een scène die niet lijkt te eindigen, zijn het gekreun en geroep van vader en zoon het enige teken dat van het podium uitgaat. Wat de toeschouwer ziet, is een lege woonkamer. Culminatie van deze scène is de schreeuw van de vader tegen zijn zoon: “*Ouvre ta bouche!*”.

Deze scène bevat erg duidelijk zowel een dramatische als een scenische transgressie. Het incesttaboe dat doorbroken wordt, is een diepe overtreding van de morele wetten die de maatschappij stelt. Het zijn echter de scenische transgressies, het feit dat de handeling niet zichtbaar is en de lengte ervan, die voor vele toeschouwers te veel waren. In Brussel verlieten een twintigtal mensen de zaal. En net in *Purgatorio* is de transgressie zowel scenisch als dramatisch van belang. Voor Castellucci is niet de hoop, maar de troost het kernbegrip van het *Purgatorio*. Spilfiguren in dit gevoel zijn de Vader en de Zoon. God schiep de mens en ook zijn zoon Jezus Christus naar zijn eigen beeld. En in plaats van de zondaar die terugkeert naar het Paradijs, is het de Vader die zijn mislukking hier wil rechtzetten. Dit is een totale ommekeer waarbij de Vader (God) als schuldenaar tegenover de Zoon (de mens) geplaatst wordt. De Vader moet zijn fout goed maken, maar in plaats van berouwvol boete te doen, moet hij een handeling uitvoeren die de Vader en de Zoon weer dicht bij elkaar brengen. Die toenadering kan enkel plaatsvinden in de troost. De pijn van de Vader die bang is om gescheiden te worden van zijn Zoon, die noodzakelijkerwijs autonoom moet zijn. Claudia Castellucci spreekt van een symbiose, die niet mag overgaan in een parasitaire verhouding.²⁹

Wanneer de Vader de Zoon aldus verkracht, wordt zulk een godlasterende daad gepleegd die de Troost kan opwekken. Geen schisma, want Jezus is het Lam Gods dat de zonden der wereld wegneemt en kan vergeven. Na de verkrachtingsdaad dalen beiden de trap af, die symbool staat voor de berg Moria waarop Abraham zijn zoon Isaac wilde offeren. De Zoon legt zijn hand op de schouder van de Vader en omhelst zijn vader zonder de minste rancune. Het is alsof hij begrijpt dat deze verschrikkelijke daad nodig was om hun verhouding te bevestigen. De zoon troost letterlijk de vader. Dit is een totaal andere invulling van het boeteconcept bij Dante. De bewoners van het vagevuur kunnen inderdaad allemaal gezien worden als kinderen van God, maar hun verhouding tot de Vader is geheel anders. De Vader heeft lief en wacht op hen aan het einde van de reis. Het is in de wereld van Dante ondenkbaar dat het de Vader faalt, laat staan dat hij

het op deze zou rechtzetten. Het jongetje in *Purgatorio* moet bij Castellucci na de verkrachtingscène terug naar de oorsprong. Hierbij overziet het heel de schepping tot aan de Hof van Eden, tevens bij Dante het eindpunt van de reis door het vagevuur. De verhouding tussen Vader en Zoon is hersteld door de Troost, maar de Zoon gaat niet op in de liefde van de Vader. Deze laatste onderwerpt zich echter aan zijn evenbeeld – een ledenpop die star op scène ligt. De zoon volgt hem daarin, waardoor de redding en de troost ontstaan. Enkel zo kan de symbiose ontstaan die in de Heilige Drievuldigheid de verhouding tussen Vader, Zoon en Heilige Geest kenmerkt. Hier wordt reeds op een volgend dantesk concept gealludeerd, nl. het “*trashumanare*” (PAR, I, 70). Deze term die door Dante zelf ontwikkeld is, kan vertaald worden als het “overmenselijken”. De menselijke status wordt getranscendeerd tot een vergeestelijkte status. Dit is noodzakelijk om het Paradijs te betreden. Een belangrijke schakel in deze overgang - de vergetelheid - wordt bij Castellucci duidelijk niét gemaakt. Op het einde van Dantes *Purgatorio* drinkt Dante het personage van de rivieren Lethe en Eunoè om alles te vergeten en vervolgens het goede te herinneren. Bij Castellucci is het feit dat de Vader de zoon verwekt heeft het kwade op zich. Het bestaan van de mensheid is net de erfzonde die enkel gelouterd kan worden door de troost. Niets wordt vergeten, de godslastering is net essentieel.

De transformatie van het danteske werk is in dit tweede deel van de *Commedia* wel iets drastischer dan bij *Inferno*. Toch is er een studie van Richard Abrams die de afstand kan helpen overbruggen. Zijn artikel *Inspiration and gluttony: the moral context of Dante's poetics of the "sweet new style"* verdiept zich in de 23^{ste} en 24^{ste} canto van *Purgatorio*. Deze canti handelen over de zondaars van de gulzigheid. Abrams bespreekt deze hoofdstukken vanuit het standpunt van de mond: “... *the mouth serves paradoxically as a gate for food to enter the body and for words to depart, ...*”³⁰. De mond is de knoop tussen zonde en deugd. Waar de mond als ingang staat voor gulzigheid, betekent hij een deugd wanneer hij uiting geeft aan de Heilige Geest die in de mens zit. Op deze manier zijn ook eten en spreken tegengesteld aan elkaar. Omdat de gulzigen steeds de drang naar iets fysieks hebben, worden ze door Dante infantiel genoemd (*quasi bramosi fanciulli e vani / che pregano* – zoals begerige kinderen die vergeefs smeken). De *contrapasso* (de benaming voor de straffen voor elke zonde) is dan ook vasten. Dit verblijf gaat niet zozeer om het straffen an sich, maar om het zich voorbereiden op het hemelse rijk, “*forming new bonds with the kingdom of heaven*”. Dit is een anagogische visie op deze canto.³¹ Nog opmerkelijker, zeker met Castellucci's visie in het achterhoofd, is het gevoel dat volgens Abrams gepaard gaat met deze bekering: de troost. Dante ziet de gulzigen dus als kinderachtige zondaars op zoek naar troost, maar daarvoor moeten ze wel een straf doorstaan.

Castellucci enceneert kort gezegd een Vader die gezondigd heeft aan machtsmisbruik en uit egoïsme zijn zelfbeeld heeft gecreëerd. Hij is gulzig geweest in zijn verlangen naar een fysieke uiting van zijn macht. De vader zoekt ook troost en moet daarvoor de meest godlasterende daad van alle uitvoeren, de verkrachting van zijn eigen creatie. Op het einde van het 21^{ste}-eeuwse *Purgatorio* komt de troost en wordt de Vader als een kind voor de Zoon. De rollen van de goddelijke Vader en de menselijke Zoon zijn hier dus omgedraaid en de schuld komt eveneens niet vanuit de mens maar vanuit God zelf. Opmerkelijk is dat de indeling van de zondaars in zowel *Inferno* als *Purgatorio* gebaseerd is op liefde voor verkeerde objecten. Voor de gulzigen is dat vanzelfsprekend een overmatige liefde voor eten en consumptie. Bij Castellucci wordt dit getransfigureerd naar eerstens een te grote liefde van de Vader voor zichzelf en vervolgens een te grote liefde voor de Zoon, waarvan de fysieke uiting paradoxaal de troost brengt.

Paradiso: licht

In een interview met Klara noemt Romeo Castellucci het *Paradiso* het meest wrede deel van de hele *Commedia*. De *beati* zijn geheel ontdaan van hun menselijkheid en hebben zelfs geen gezicht meer. Alles gaat op in het verblindende licht. Licht is inderdaad het hoofdmotief doorheen het hele Paradijs. Dante wordt telkens verblind door de geweldige uitstraling van de *beati* en het licht van de omgeving van de hemelen. Hij doorloopt verschillende stadia van blindheid en nieuwe visualiteit naargelang hij dichterbij de Empireum, het Rijk Gods, komt. In deze derde cantica ontmoet hij net als in *Inferno* en *Paradiso* enkele sleutelfiguren die hem nu zaken uit de toekomst zullen voorspellen. Het aanschouwen van God is het prachtige einde van Dante's *Paradiso* die dit goddelijke tafereel omschrijft door middel van drie metaforen (de knoop, de drie-eenheid en de reflectie van het gezicht) alvorens terug naar beneden te vallen. Het gebruik van deze metaforen in plaats van een directe beschrijving kadert binnen het andere belangrijke motief van *Paradiso*: l'ineffabilità. De 'onuitspreekbaarheid'. Reeds bij *Inferno* werd dit motief aangehaald, maar in *Paradiso* is die onuitspreekbaarheid concreter omdat Dante effectief niet in staat is God te beschrijven – dat zou trouwens de grootste blasfemie betekenen.³²

Voor de bewerking van Romeo Castellucci zijn deze motieven essentieel. Zijn *Paradiso* is immers een installatie die beide aspecten combineert. In Brussel werd een kapel van de Brigittinenkerk ingenomen, in Avignon werd eveneens een kerk, de Celestijnenkerk, gebruikt. De toeschouwers worden per drie binnen gelaten en mogen drie minuten door een rond glas binnen kijken in dit Paradijs. Dat het in beide gevallen om religieuze gebouwen gaat, is geen toeval. Ze staan

symbool voor God en fungeren in de christelijke terminologie als 'huis van God'. De installaties verschillen danig in Avignon en in Brussel. In de Celestijnenkerk te Avignon golft water op de bodem en centraal staat een piano. Dit alles badend in het licht dat door de grote ramen binnenvalt en reflecties op het water veroorzaakt. Een zwart gordijn dat wappert voor dit raam onttrekt het tafereel soms aan het zicht en geeft het Paradijs een ongrijpbaar karakter. De soundscape bestaat uit een mix van wapperend textiel, wind, liturgische gezangen en gekraak. In Brussel werd de kapel van de Brigittinenkerk met zwart bekleed en stroomt het water van de muren. Geen piano, geen verblindend licht, maar pure duisternis. Of toch? Na enkele minuten zijn de ogen gewend aan deze duisternis en kan een lichaam bovenaan in de ruimte onderscheiden worden. Maar dan zijn de drie minuten voorbij en wappert het gordijn voor het glas.

Castellucci's *Paradiso* gaat over de ontmoeting van de kunstenaar met God, dus de schepper ontmoet de schepper. Deze blasfemische daad is binnen de christelijke leer ondenkbaar en wordt ook in het werk van Dante vermeden. Castellucci gaat deze dramatische transgressie niet uit de weg maar toont ze ook niet expliciet. De toeschouwer wordt in de plaats van de maker geplaatst en ervaart de creatie. Hier wordt het motief van het licht aangewend. Het licht in de Celestijnenkerk is zo sterk dat het de toeschouwer effectief even zou kunnen verblinden waardoor hij of zij niets meer ziet en de Brigittinnenkapel is geheel donker waardoor in beide installaties het publiek verblind wordt. Maar de ogen wennen aan het licht en aan het donker en nemen wederom waar: een piano, of een lichaam. En dat is volgens Castellucci de creatie: iets doen ontstaan uit het niets, uit het donker.

Conclusie

Romeo Castellucci's *Commedia* toont aan dat dit Middeleeuwse meesterwerk zich nog steeds leent tot erg vernieuwende en diepgaande voorstellingen. De voorbije jaren hebben o.a. La Fura Dels Baus (2004), Toneelgroep Groningen (2010) en Fc Bergman opvoeringen gemaakt met de *Commedia* als inspiratiebron. Het iconoclasme heeft zich daartoe een interessante strategie getoond, die de vrijheid geeft om te vervormen en creëren zonder achtervolgd te worden door de traditie. De herwerking die Romeo Castellucci maakte van de drie delen van de *Commedia* tot drie grote concepten – de kunstenaar, zijn creatie en de creatie an sich – bevat nog steeds elementen die rechtstreeks uit Dante's *Commedia* komen. Het zijn andere interpretaties en invullingen van danteske concepten zoals de poëtica van de auteur, de ballingschap, de poetics of citation, de allegorie, het licht-donker motief, de troost, etc. De gelaagdheid van Dantes tekst door de intertekstualiteit en allegorieën vindt haar weerspiegeling in de gelaagdheid en associatieve kracht

van Romeo Castellucci's scènebeelden die evenzeer op drie niveau's werken: het concrete beeld, de associaties door intertekstuele referenties en hun functie als deel van het grotere geheel binnen het concept van de voorstelling.

De *Commedia* wordt vaak een 'polysemisch' werk genoemd, een term die Gerald Rabkin gebruikt om het postmoderne theater te kenmerken.³³ De gelaagdheid en werking op verschillende niveaus is mijns inziens de sleutel tot het verband met de Middeleeuwse cultuur. Het gelaagde denken en het mystieke aspect van de Middeleeuwse samenleving zijn nog steeds inspiratiebronnen voor vele kunstenaars, bijvoorbeeld de mysteriespelen van Wayn Traub. De principes van *varatio et mutatio* klinken bekend in de oren wanneer men de kenmerken van postdramatisch theater bij Hans-Thies Lehmann of Gilles Deleuze leest. Repetitieve differentie is slechts één van de termen die te herkennen valt in dit poëticaal element. Doordat de Middeleeuwen nog een sterk mystieke cultuur hadden dankzij het christendom, had het rationalisme nog niet dezelfde impact op de maatschappij als nu. Er was plaats voor meer intuïtieve kunst die op de (religieuze) gevoelens van de lezer of toeschouwer inspeelde.

De kennis van deze Middeleeuwse (of soms zelfs oudere) principes kan dus wel degelijk bijdragen tot een beter begrip van kunst die zich van deze esthetische canon bedient, zoals aangetoond is bij het werk Romeo Castellucci. De sleutels die het werk van Dante ontsluiten zoals de allegorie en de intertekstualiteit zijn dezelfde die het werk van Castellucci meer leesbaar maken. Een diepgaandere vergelijking tussen Middeleeuwse cultuur en kunst als strategie en inspirerende poëtica voor hedendaags theater kan een groter verband tussen deze twee tijdsvakken aan het licht brengen en interessante artistieke aspecten en praktijken blootleggen.

NOTEN

- 1 KLEINHENZ, Christopher, "Perspectives on Intertextuality in Dante's *Divina Commedia*", in: *Romance Quarterly*, Vol. 54, nr. 3 (2007), p. 184
- 2 BARANSKI, Zygmunt, *Dante e i segni*, Napels, Liguori, 2000, pp. 127-146
- 3 LEDDA, Giuseppe, *Dante*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 134
- 4 PAPA, Raffaele., *Problemi di estetica dantesca*, Torre del Greco, Istituto di Storia dell'Arte, 1967, pp. 47-48
- 5 LEDDA, Giuseppe, *o.c.*, pp. 63-64
- 6 *ibid.*, p. 74
- 7 *ibid.*, p. 50
- 8 CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo, *Pèlerins de la matière*, Besançon, s.n., 2001, p. 100

- 9 CROMBEZ, Thomas, *Het anti-theater van Antonin Artaud*, Gent, Academia Press, 2008, p. 263
- 10 CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo, *o.c.*, p. 24
- 11 CROMBEZ, Thomas, *o.c.*, p. 241
- 12 AGAMBEN, Giorgio, HELLER-ROAZEN, Daniel (transl.), *The End of the Poem*, Stanford, California, Stanford University Press, 1999, pp. 7-8
- 13 *ibid.*, pp. 12-13
- 14 CROMBEZ, Thomas, *o.c.*, p. 236
- 15 DERRIDA, Jacques, "Step of Hospitality / No Hospitality", in: DERRIDA, Jacques, DUFOURMANTELLE, Anna, BOWLBY, Rachel (transl.), *Of Hospitality*, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 79
- 16 BATAILLE, Georges, "Le Dé Tragique", in: BATAILLE, Georges, *Oeuvres Complètes*, Vol. 12, Parijs, Gallimard, p. 546
- 17 CROMBEZ, Thomas, *o.c.*, p. 256
- 18 *ibid.*, pp. 12-13
- 19 ALIGHIERI, Dante, CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria, *Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi: Purgatorio*, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 15
- 20 CROMBEZ, Thomas, *o.c.*, p. 239
- 21 *ibid.*, p. 284
- 22 *ibid.*, p. 258
- 23 CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo, *o.c.*, p. 32
- 24 LEDDA, Giuseppe, *o.c.*, p. 54
- 25 CASTELLUCCI, Claudia, CASTELLUCCI, Romeo, *o.c.*, p. 54
- 26 AGAMBEN, Giorgio, *o.c.*, p. 38
- 27 *ibid.*, pp. 19-20
- 28 RIDOUT, Nicolas, 'Werelden creëren', in: programmaboekje *Inferno*, deSingel, Antwerpen, 2009
- 29 CASTELLUCCI, Claudia, *o.c.*, p. 11
- 30 ABRAMS, Richard, 'Inspiration and gluttony: the moral context of Dante's poetics of the "sweet new style"', in: *MLN*, Vol. 91, nr. 1, 1976, p. 33
- 31 ABRAMS, Richard, *o.c.*, p. 40
- 32 LEDDA, Giuseppe, *o.c.*, p. 61
- 33 CROMBEZ, Thomas, *o.c.*, p. 249